

**பெண்களின் வாய்மொழி ஜிலக்கியம்  
தாலாட்டு ஒப்பாரி பற்றிய ஒரு  
சமூகவியல் நோக்கு**



**செல்வி திருச்சந்திரன்**

பெண்களின் வாய்மொழி இலக்கியம்  
தாலாட்டு, ஒப்பாரி பற்றிய ஒரு  
சமூகவியல் நோக்கு

செல்வி திருச்சந்திரன்

பெண்கள் கல்வி ஆய்வு நிறுவனம்

ISBN 955-9261-21-5

பதிப்பு : மார்சுழி 2001

தலைப்பு : பெண்களின் வாய்மொழி இலக்கியம் :  
தாலாட்டு, ஒப்பாரி பற்றிய ஒரு சமூகவியல் நோக்கு

விடயம் : பெண் வாய்மொழி இலக்கியம்

ஆசிரியர் : செல்வி திருச்சந்திரன்

விலை : 250.00

கண்ணிவடிவமைப்பு : துரைராஜா தக்ஷாயினி

வெளியீடு : பெண்கள் கல்வி, ஆய்வு நிறுவனம்

*தோழிகள்*

*சிவமணி, ஞானா, சசு, நவீனா  
அவர்களுக்கு அன்புடன்  
சமர்ப்பணம்*

**Sales in India:**

**Kumaran Publishers,  
#3 Meigai Vinayagar Street,  
Chennai 600 026**

## பொருளடக்கம்

	பக்கம்
நன்றி நவிலல்	vii
நூலுருக்கொரு நுழைவாயில்	1-8
பெண் மைய வாய் மொழி மரபு	9-16
தாலாட்டு : இசை மருவிய இன்ப மெல்லுணர்ச்சி முஸ்லீம் பெண்களது தாலாட்டுகள்	17-27
வடபுலத்தாலாட்டுகள்	28-35
மலையகப் பெண்களின் தாலாட்டுகள்	36-53
முடிவுரை	54-56
ஒப்பாரி : இலக்கியப் புலம்பல் வழி துன்பியல் வெளிப்பாடுகள் ஒப்பாரியின் சில பொதுப் பண்புகள்	57-70
சாவீட்டு ஒப்பாரிகள்	71-80
கணவனை இழந்த பெண்களின் ஓலம்	81-97
ஒரு மகளின் புலம்பல்	98-101
“கன்னிப் பெண்” புலம்பல்	102-107
அரச ஒடுக்குமுறைக்கெதிரான ஒப்பாரி	108-116
முடிவுரை	117-124
குறிப்புரை	125
துணைநூல்பட்டியல்	126-130

## ஆய்வுக்குதவியோடு நன்றி.

இலங்கைப்பெண்களின் எழுத்து முயற்சிகள் தொடர்பான ஆய்வுகள், இலங்கைப்பெண்கள் ஆற்றிய பணிகள் பற்றிய மூன்று வெவ்வேறு நூல்களாய் சிங்களம், ஆங்கிலம், தமிழ் ஆகிய மும்மொழிகளிலும் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. இந்தச் சிறு நூல் தமிழ்ப் பெண்களின் எழுதா இலக்கியங்களாம் தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகியவற்றை ஆய்வு செய்கிறது.

இவ்வேளையில் இவ்வாய்க்கு உதவிசெய்த டி ஸையர் மன்றத்திற்கும் (De Zaaire Foundation) அவ்வுதவியை பெற்றுத்தந்த (Mia Berden) என்ற பெண்மணியையும் அன்புடன் நினைவு கூருகின்றோம்.

இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ள விடயங்கள் சிலவற்றைச் சேகரிப்பதற்கு மல்லிகா மனோகரன், திருமதி வேலுப்பிள்ளை, சரோஜாசிவச்சந்திரன், ராஜ ஸ்ரீகாந்தன், ஜனாப் ஜெமீல் ஆகியோர் நல்கிய உதவியையும் இங்கு நான் குறிப்பிடுதல் அவசியம். அவர்கள் அனைவருக்கும் என் நன்றி. ஜனாப் ஜெமீல் அவர்கள் தம்மிடமிருந்த பெறுமதிமிக்க பாடல்களைத் தந்துதவினார்கள். முஸ்லீம் பெண்களின் தாலாட்டுகளில் காணப்படும் அரபுச் சொற்கள், சொற்றொடர்கள் ஆகியவற்றை விளங்கிக்கொள்வதற்கும் ஒத்தாசை செய்தார். அவருக்கு நான் மனமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன். இலங்கையில் ஒப்பாரி பாடுதல் தொடர்பான மரபுகள் பற்றி பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் பல வேறு விளக்கங்களைத் தந்துதவினார். முதுபெரும் நூலகராகத் திகழும் கமால்உன் பல அரிய பெரிய உதவிகளைச் செய்தார். அதையும் நான் நன்றியுடன் நினைவு கூருகிறேன்.

இந்நூலை விமர்சித்து அரிய கருத்துகளைத் தந்துதவிய சித்தார்த்தன் பேரின்பநாயகம் அவர்களுக்கும் என் விசேட நன்றிகள்.

இந்தப் பிரதியை திருத்தி செப்பம் செய்த தமயந்தி சிவசுந்தரம், நீர்வை பொன்னையன், விகித்தா ரெங்கநாதன் அவர்களுக்கும் எனது நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன். ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்ட மூல நூலை மிகவும் ஆர்வத்துடனும், அக்கறையுடனும் தமிழில் மொழி பெயர்த்த காவலார் ராஜதுரைக்கு நான் மிகவும் கடமைப்பட்டுள்ளேன். எனது நன்றியை அவருக்கு தெரிவித்துக்கொள்ளும் அதேவேளை மொழிபெயர்ப்பின் கலை நுணுக்கங்களை மிகவும் ஆழமாகக் கிரகித்துக் கொண்ட அவரது திறமையையும் மெச்சுகிறேன்.

செல்வி திருச்சந்திரன்  
பெண்கள் கல்வி, ஆய்வு நிறுவனம்,  
இல. 58, தர்மராமவீதி,  
கொழும்பு 06.

## நூலுக்கொரு நுழைவாயில்

ஆண், பெண் இருபாலாரும் ஒதிச், சொல்லிப் பாடிய பாக்கள், பழமொழிகள், நொடிகள், பாடல்கள் ஆகியன மானிடவியல், சமூகவியல், மொழியியல் போன்ற துறைகளுக்குரிய ஆய்வுக் களங்களாக அமைந்துள்ளன. கிராமியக் கதைகள், தாலாட்டு, ஒப்பாரி போன்றன சில தனிச்சிறப்புகளுடையன. இவற்றில் முக்கியமானது பெண்கள் பங்களிப்பே. சில கலாசார, பாரம்பரியக் கட்டுப்பாடுகளின் நிமித்தமாக, பெண்கள் தெருக்கூத்துகளில் பங்கு கொள்வதைத் தவிர்த்து வந்தனர். பெரும்பாலான தமிழ்ப் பெண்கள், ஆண்களுடன் பகிரங்கமாகக் கூடிப் பழக எமது மரபு இடமளிப்பதில்லை. ஆயினும் நடனம், இசை போன்ற கலை வடிவங்களை அவர்கள் தமக்குரியன வாக்கியுள்ளனர். ஆண்கள் இத்துறைகளில் பெண்களோடு சேர்ந்து அரங்கேறுவதில்லை. கிராமியக்கதைகளைச் சொல்லும் ஆண்களும் பெண்களும் எழுத்தறிவற்றவர்கள் என்பது பொதுவாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் உண்மையாகும். பண்டைக்காலச் சமூக - கலாசார வாழ்க்கை முறை, எளிமையானதாக, நெருக்கடியற்றதாக அமைந்திருந்தமையால் ஆண்களும் பெண்களும் இவ்வாறான நடவடிக்கைகளில் ஈடுபடுவதற்கு அவகாசம் கிடைத்தது. துர்அதிஷ்டவசமாக, இன்று பெரும்பாலான பெண்கள் தாலாட்டுப்பாடுவதோ, ஒப்பாரி சொல்லி அழுவதோ இல்லை. இன்றைய பெண்களின் சமூக- கலாசார வாழ்க்கை நெறி துரிதகதி மிக்கதாய் ஒரு பணி முடிந்ததும் மற்றொரு பணியை நிறைவேற்ற வேண்டிய

நெருக்கடியைத் தோற்றுவிப்பதாய் அமைவதன் காரணத்தால், இவ்வாறான பொழுதுபோக்குகளுக்கு நேரமிருப்பதில்லை. ஒப்பாரியைப் பொறுத்தவரையில் ஒரு வகையான தவிர்த்தல் மனப்பான்மை சமுதாயத்தில் உருவாகியுள்ளது. சாவீட்டிலே வார்த்தைகளால் புலம்பி அழுவதோ இன்றைய நிலைமையில் அநாகரிகச்செயலாகக் கருதப்படுகிறது. ஒருவர் தன்னுணர்வுகளையும் பாசப்பிணைப்புகளையும் வெளிப்படையாகப் புலப்படுத்துதல் இன்றைய பண்பாட்டுக்கு ஒவ்வாததெனக் கருதுகிறார்கள். ஆகவே ஒப்பாரி சொல்லி அழும் மரபு மறைந்து விட்டது. பெண்கள் பாடியும் ஆடியும் குரவையிட்டும் தம் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துதற்கு இன்று பல்வேறு காரணங்கள் தடைவிதிக்கின்றன. கிராமியக்கதை சொல்வதில் ஆண், பெண் இருபாலாரும் ஈடுபட்டு வந்தாலும் தாலாட்டும் ஒப்பாரியும் பெண்களுக்கே உரிய துறைகளாய் அமைந்தன. நாட்டார் பாடல்களோ வயல்கள், வரம்புகள், ஒற்றையடிப்பாதைகள் எங்கும் பாடப்பட்டன. தமிழ் இலக்கிய மரபில் தாலாட்டு ஒப்பாரி இரண்டும் நாட்டார் இலக்கியமாகக் கொள்ளப்படுதல் வழக்கம். ஏனினும் நாட்டார் இலக்கியம் சமுதாயத்திலே ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் இலக்கியமாகவே கருதப்படுகிறது. இவர்கள் குறிப்பிட்ட ஒரு சாதி அல்லது வர்க்கத்தை சேர்ந்தவர்களாக, ஏனையோரிலும் தாழ்ந்தவர்களாய் ஒதுக்கப்பட்டனர். இவர்கள் பெரும்பாலும் தொழிலாள வர்க்க உழைப்பாளிகளாய் விளங்கினர். ஆயினும், தாலாட்டு, ஒப்பாரி என்பனவற்றை இந்தத் தாழ்ந்த சமூகத்தினர் என்று கருதப்பட்டோர் மட்டுமே பாடவில்லை. எல்லாச்சாதி, வர்க்கப்பெண்களும் பாடினர். இந்த வகையில் தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகியவற்றில் ஒலிக்கும் குரல்கள் “நாட்டார்” குரல் எனக்கொள்வதற்கில்லை. ஒப்பாரி, தாலாட்டு இரண்டிலும் சில பொதுமைகளை நாம் காணலாம். இரண்டும் வாய் வழியாகவே பரப்பப்படுகின்றன. வெவ்வேறு திரிபுகள் உள். வளர்ச்சியையும் தொடர்ச்சியையும் உணர்த்தும் பாங்கில்

உள்ளடக்கத்தில் மரபு வழியையும் நவீன முறைமையையும் தழுவி நிற்கின்றன. இவற்றை இயற்றியோர் இன்னார் என்பதும் எந்தக் காலப்பகுதியில் தோன்றின என்பதும் பொதுவாக அறியப்படமாட்டாது. மக்கள் இவற்றைப் பிரதேச பேச்சு வழக்கைப்பின்பற்றி, வசன கவிதைப் பாங்கில் பாடியும், இசைத்தும் வந்தனர். ஒரு வகையில் இப்பாடல்கள் பலர் சேர்ந்து இயற்றிய சமூகப்படைப்புகள் எனக் கொள்ளலாம்.

ஜோயேல் ஷேர்ஸெர் Joel Sherzer (1990), வில்லியம் பஸ்கொம் William Boscom (1965) ஆகியோர் நாட்டார் கதைகளை வாய்மொழிக் கலைவடிவம் என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர். படைப்புத் திறன் அல்லது கற்பனை வளத்தினால் மட்டும் இவை இலக்கியம் என்றனர். படைப்புத்திறன் அல்லது கற்பனை வளத்தினால் மட்டும் இவை இலக்கியமாவதில்லை. ஆற்றொழுக்குப் போன்ற சொல்லோட்டம் புதுமைசார் உத்திகள் என்பனவும் அவற்றுக்கு இலக்கியத் தரத்தினை அளிக்கின்றன. பாமர மக்களின் படைப்புகள் என்பதைப் புலப்படுத்தும் வகையிலே இவ்விலக்கிய வடிவங்கள், இலக்கணம், சொற்றொடரியல் ஆகியவற்றைக் கவனத்திற் கொள்வதில்லை. தமக்கே உரித்தான இலக்கணம், சொல்லமைப்பு ஆகியவற்றைக் கொண்டனவாய், மேற்குடி மக்கள் எனப்படுவோரின் செந்தமிழ் மரபுகளைப் புறக்கணிக்கப்பனவாய் அவை அமைந்துள்ளன. படாடோபமற்ற பாமர மக்களின் அன்றாட நிகழ்ச்சிகளின் பிரதிபலிப்பாக அவை உருப்பெற்றுள்ளன. நாட்டார் இலக்கியத்திலே வர்க்கச்சாயலை, குறிப்பிட்ட சாதி அல்லது இன உணர்வுகளை நாம் இனங்காணலாம். ஆண், பெண் இருபாலாரும் அவற்றைப் பாடலாம். ஆயினும், ஒப்பாரி, தாலாட்டு என்பன இவற்றையெல்லாம் கடந்து, பெண்களின் வாய்மொழி இலக்கியம் என்னும் சிறப்பிடத்தினைப் பெறுகின்றன. ஒப்பாரி, தாலாட்டு ஆகிய இரண்டின் உள்ளடக்கமும் உணர்ச்சிச் செறிவுமுடையன. மனக்கிளர்ச்சியின் உந்துதலை வெளிப்படுத்துவன. ஏனினும் இவற்றில் விவரிக்கப்படும்

சம்பவங்களும் பேச்சு நடத்தையைப் புலப்படுத்துவதைக் காணலாம். வாய்மொழி இலக்கியம் நாட்டுப்பாடல் நாடோடிப்பாடல், கிராமியப்பாடல், பாமரர் பாடல், மக்கள் பாடல், எழுதாப் பாடல் எனப்பலவாறாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. (ஜமீல் 1995.1) இவையாவும், எழுத்தறியா அல்லது படிப்பறியாப் பாமர மக்களின் படைப்புகள் என்னும் எண்ணத்தைத் தோற்றுவிக்கின்ற போதிலும், இன்று இவற்றின் பெறுமதி உயர்ந்துள்ளது. வரலாறு, மானிடவியல், சமூகவியல்சார் விவரங்கள் பலவற்றை எமக்குப் புகட்டும் அரும் பெரும் பொக்கிசங்களாக இவை இன்று போற்றிப் பேணப்படுகின்றன.

நாட்டார் கதைகள், தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகிய மூன்றும் அவை சார்ந்த மக்களின் நடவடிக்கைகள், நம்பிக்கைகள், நடையுடை பாவனைகள் போன்றவற்றை எமக்குப்புலப்படுத்துகின்றன. இவற்றிலே நாட்டார் கதைகள் பொதுவாகவும், பெண்களின் நாட்டார் பாடல் கதைகள் குறிப்பாகவும் சுமார் ஒரு நூற்றாண்டுக்கு முன்னரே காத்திரமான முறையில் ஆராயப்பட்டுள்ளன.(சேம்ப்ரலின் என்பர்) 1889ஆம் ஆண்டிலே அவற்றை ஆழந்தகன்ற முறையில் ஆராய்ந்துள்ளார். அமெரிக்கன் போக்லோர் சொசைறியி (American Folklore Society) என்னும் கிராமிய இலக்கியச் சங்கத்தின் தலைவர் இருவர் நாட்டார் கதைகள் புனைவதில் பெண்களுக்கு இருந்த பாண்டித்தியம் புலமை, ஆற்றல் ஆகியவற்றைக் குறைத்து மதிப்பிட்டுள்ளனர், என்று ரேயுஸ் (Reuss) (1974: 29- 37) என்பார் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

அண்மைக் காலத்திலே பெண்களின் உள்ளுணர்வினை ஆராய்வதிலும், பெண்களின் அழகுணர்ச்சி, கற்பனை வளம் போன்ற பல்வேறு செயற்பாடுகளை வரலாற்றின் அடிப்படையில் மீளாய்வு செய்வதிலும் புதிய தோர் உத்வேகம் காணப்படுகிறது. அத்துடன் இவை கற்கைநெறிக்குரிய முக்கிய விடயங்கள் என்பதும் ஏற்றுக்கொள்ளப்

பட்டுள்ளது. வாய்மொழிக்கலைகள் கல்வியறிவற்ற ஆண், பெண் ஆகியோரின் படைப்புகள் என்பதனால், அவை “பாமர ஞானத்தின்” பொக்கிசங்களாகக் கருதப்படுகின்றன. இந்த ஞானம் இயற்கையின் பஞ்ச யூதங்களின் மத்தியில் சமூக வாழ்க்கையில் தீவிரமாகப் பங்குகொண்டதன் மூலமும் இயற்கையின் செயற்பாடுகளைக் கூர்மையாகக் கவனித்ததன் மூலமும் பெறப்பட்டதாக நம்பப்படுகிறது. வரலாறு, புவியியல், மக்களின் பண்பாடு ஆகியவற்றிலிருந்து பெற்ற அறிவும் இந்த பாமர இலக்கியங்களில் அடங்கியுள்ளன. கட்டுக்கதைகள், புராணக்கதைகள், மூடநம்பிக்கைகள், வாழ்க்கை அனுபவங்கள் ஆகியனவற்றையும் அவற்றில் காணலாம். குறிப்பிட்ட ஒரு வாழ்க்கை நெறியில் பின்பற்றப்பட்ட கோட்பாடுகளை விநோதச் சின்னங்கள், குறியீடுகள் மூலமாகப் புலப்படுத்தினர். இங்கு நாம் குறிப்பிடும் வாழ்க்கை நெறி ஆணாதிக்கத்துக்கும் ஒரு வர்க்கம் அல்லது சாதியின் மேலாதிக்கத்துக்கும் அமைந்ததாகத் தோன்றலாம். இந்தக் கலைகளின் வீச்சும், பரப்பும் பன்முகப்பட்டன; செழுமை மிக்கன. நகைச்சுவை, அங்கதம், சினம், நையாண்டி, பகுத்தறிவு, விவேகம், சமயோசிதம் ஆகியன அவற்றிற் புதைந்து கிடப்பதைக் காணலாம். இக் கலைகளை ஆராய்வதன் மூலம் நம் அறிவைக் கூர்மையாக்கி செழுமையடையச் செய்யலாம். சமூக மெழியியல் இனத்துவ (Ethnography) விளக்கவியல், மற்றும் மானிடவியல் சமூகவியல், இலக்கியம் ஈறாகவுள்ள துறைகள் தொடர்பான பல விடயங்களை இதனால் நாம் அறிந்து கொள்ளலாம். இவ்வகை இலக்கியங்களின் அந்தஸ்து பல்வகைத் துறைகளுக்கு ஈடு கொடுக்கிறது.

இலக்கியவியலின் ஏகபோக உரிமையாக இருந்த இக்கலைகள் மக்களின் அகநிலை வாழ்க்கைப் போக்குகளை ஆராயும் சமூகவியலாளர்கள், மானிடவியலாளர்கள் ஆகியோரின் கவனத்தைப்

பெற்றுவருகின்றன. அதே வேளையில், பெண்நிலைவாதக் கோட்பாட்டினை யொட்டிய ஆய்வுகளிலும், அவற்றின் அகன்று விரியும் பகுப்பாய்வுகளிலும் இவை தற்போது கவனத்திற் கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன. (லூயிஸ் மேரி எலன் Lewis Mary Ellen :1974). பெண்கள் தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகியவற்றின் மூலமாகத் தமக்கென தங்களையறியாமலே ஒரு சமூகத் தனித்துவத்தை கோருகின்றனர். பின் அது நிறுவப்பட்டு அநேக சந்தர்ப்பங்களில் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறது. இதனை இருவழி நடைமுறையாகக் கொள்ளவேண்டும். தாலாட்டு பாடும் அல்லது ஒப்பாரியைச் சொல்லி அழும் பெண் தனக்கென ஒரு தனித்துவத்தை வலியுறுத்தும் அதே வேளையில் அப்பாடல் யார் மீது பாடப்படுகிறதோ அல்லது சொல்லி அழப்படுகிறதோ அன்னாருக்கும் ஒரு தனித்துவத்தை கொடுத்து அதை உறுதிப்படுத்துகிறார்.

ஒப்பாரி, தாலாட்டு என்பன இலக்கிய ஆய்வின் ஓர் அம்சமாக விளங்குவதனால் இலக்கிய இயலில் ஈடுபாடுள்ளோர் இவற்றைச் சேகரிக்க முயன்றுள்ளனர். வயோதிபர்கள், உள்ளூர்ப் பண்டிதர்கள் ஆகியோர் இவற்றை மனனம் செய்து வைத்திருப்பது வழக்கமென்பதால் இந்த ஆய்வாளர்கள் அவர்களை நாடினர். இவ்வாறு நாடிச் சேகரித்த ஒப்பாரி, தாலாட்டு ஆகியன நூல் வடிவில் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே, இப்படியான ஆய்வுகள் ஒரு பூரணத்துவ நிலையை பெரும்பாலும் அடைவதில்லை. இந்த ஆய்வுக்குப் பயன்பட்ட விடயங்கள் நூல் வடிவில் பிரசுரமானவற்றிலிருந்து பெறப்பட்டனவே. அவை பெரும்பாலும் இங்கொன்றும் அங்கொன்றுமாகப் பொறுக்கி எடுக்கப்பெற்றன. அவற்றைக் காலக் கிரமத்தின்படி நிரைப்படுத்துதல் இயலாது. தலைமுறை தலைமுறையாக வாய்மொழிமூலம் பேணப்பட்டு வந்தனவற்றின் தொகுப்பே இப்பாடல்கள்.

வரலாற்றுச் சம்பவங்களும், மொழிநடையும் இவற்றின் காலம் இன்னதென்பதை அறிந்து கொள்ள எமக்கு உதவலாம். உதாரணமாக மலையகத் தமிழர்களிடமிருந்து சேகரிக்கப் பெற்ற பாடல்கள் பிரித்தானிய ஆட்சிக் காலத்தையும் அக்காலத்தில் நிலவிய தொழிலாளி-முதலாளி உறவுகளையும் பிரதிபலிப்பனவாக உள்ளன. அப் பாடல்கள் விவரிக்கும் கதைகளில் அரசியல், சமூகவியல், கலாசாரம் போன்ற அம்சங்களுடன் சாதி, வர்க்கம், பால்நிலை போன்றவற்றின் ஊடாக வெளிவரும் உறவுநிலைகளையும் தொடர்புகளையும் காணலாம். அடிமட்ட மக்களின் வரலாறு சார்ந்த கருத்தோட்டத்தினையும் இவற்றிடையே இனம் காணலாம்.

இலங்கையிலே மூன்று பிரதேசங்களிலே இத்தகைய பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. அவை யாவும் தமிழ்மொழிக்குரியதாயினும் அவ்வப் பிரதேசங்களுக்குரிய பண்பாட்டு அம்சங்களை உள்ளடக்கியனவாகக் காணப்படுகின்றன. வடபுலத் தமிழர், கிழக்கு மாகாண முஸ்லிம்கள், மலையகத் தமிழர் அனைவரும் தமிழையே தாய்மொழியாகக் கொண்டுள்ள போதிலும், வெவ்வேறு சமூக - பொருளாதார நிலைமைகளில் வாழ்க்கை நடத்தியமையால், தனித்துவமான பண்புகளைப் பிரதிபலிக்கும் பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர். இப் பாடல்களை இயற்றுவதில் மட்டுமல்லாமல் அவற்றை சந்ததி சந்ததியாகத் தம் பரம்பரையினரிடம் கையளித்ததிலும் பெண்கள் முன்னணியில் நின்றனர் என்பதும் ஒரு முக்கியமான விடயம். இவற்றைச் சேகரிக்கும் பணியில் ஈடுபட்ட ஆய்வாளர்களுக்கும் ஏனையோருக்கும் மண்பாடமாக ஒப்புவிக்கும் செயலிலும் பெண்கள் முன்னணி வகித்துள்ளனர். கரவாகுப்பற்று அக்கரைப்பற்று ஆகிய பகுதிகளைச் சேர்ந்த பெண்கள் இவ்வாறான கவிகள் புனைவதிலும் பாடுவதிலும் இன்றும் வல்லவர்களாக விளங்குகிறார்கள்.

(ஜெமீல், 1995:2) கிராமங்கள் தோறும் சென்று இப்பாடல்களைச் சேகரிக்க முற்பட்ட ஏனையோரும் பெண்களின் ஆக்கத் திறனையும் ஞாபக சக்தியையும் வியந்து பாராட்டியுள்ளார்கள். (வட்டுக்கோட்டை மு. இராமலிங்கம், ஈழகேசரி வார இதழ் 28.9.1971, சி.வி வேலுப்பிள்ளை 1983, சதாசிவ ஐயர் 1940).

1950 ஆம் ஆண்டின் பின்னரே கல்விமான்கள் இலங்கையின் நாட்டார் இலக்கியத்தில் ஆர்வம் காட்டத் தொடங்கினர். இம் முயற்சியில் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தவர் இலங்கைப் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்ப் பேராசிரியரான சுணபதிப்பிள்ளை அவர்களாவர். இது விடயத்தில் மரபுவழிப் பண்டிதர்களும் முற்போக்கு வாதிகளும் இணைந்து செயற்பட்டமை கவனத்திற் கொள்ள வேண்டிய சுவையான விடயமாகும். முன்னையவர்கள் மரபுவழி இலக்கிய வடிவங்களைப் போற்றிப் பாராட்டி வர, பின்னையவர்கள் இலக்கியப் படைப்புகள் அனைத்தையும் கால, வரையறைப் படி வகுத்து ஆய்வுக்குட்படுத்த முற்பட்டனர். நாட்டார் இலக்கியத்தை சாதி வர்க்கப் பின்னணியில் ஆய்வு செய்து அதனைப் பாமர இலக்கியங்களாக வகைப்படுத்தவும் இந்த முற்போக்குவாதிகள் எத்தனித்தனர். எனினும், ஒப்பாரி, தாலாட்டு போன்ற பாடல்களை இயற்றுவதில் பெண்கள் வகித்த பாத்திரம், பெண்நிலை நோக்கில் பகுப்பாய்வுக்குட்படுத்தப்படவில்லை. போற்றப்பட்டு விதந்து கூறும் இலக்கிய வடிவங்களில் அமைந்தவையாகவே அவை நோக்கப்பட்டு வருகின்றன.

## பெண் மைய வாய்மொழி மரபு

தாய்மை உலகுக்கு வழங்கும் முதலாவது இலக்கிய நன்கொடை தாலாட்டாகும். (தமிழண்ணல், 1960 .1)

தாய்மைப் பேற்றின் பெருமையை எவரும் மறுக்க முடியாதாயினும், நம் ஆய்வு அதற்கு அப்பாலும் செல்லுதல் அவசியம். பெண்நிலை நோக்கின்படி, தாய்மை என்னும் சமூக அமைப்புக்கும் தாய்மை என்னும் வாழ்க்கை அனுபவத்திற்கும் வேறுபாடுண்டு. இந்த வேறுபாட்டினை இங்கு ஆராய்தல் பொருத்தமாகும். சமூகக் கோட்பாட்டினடியான தாய்மை, தாய்மீது பல்வேறு கட்டுப்பாடுகளையும் நிபந்தனைகளையும் விதித்து, அவற்றை பெண்ணுக்கே பிரத்தியேகமான கடமைகள் வரையறை செய்கிறது. தாய்மை, தாய்மாருக்கு நிறைவும் மகிழ்ச்சியுமளிக்கும் வாழ்க்கை அனுபவமெனக் கொள்ளப்பட்டாலும் அது அவளை ஒரு மூலைக்குள் முடக்கியும் விடுகிறது. அவளது ஆளுமையும் ஆக்கத் திறமையும் பெரும்பாலும் வெளிப்படுவதில்லை. தாய்மை என்னும் சமை அவளை அலைக்கழித்துக்கொண்டே இருப்பதால் வாழ்க்கையின் ஏனைய கதவுகள் அவளுக்கு மூடப்படுகின்றன. தாலாட்டோடு அவளது ஆக்கத்திறமையும் நின்று விடுகிறது. எனவே, இந்த அம்சம் முக்கியமான தொன்றாகும்.

ஒரு பெண் தன் உயிருள் மற்றோர் உயிரைப் பத்து மாத காலத்துக்குச் சுமந்து திரிகிறாள். அந்தப் பத்துமாத காலமும் அந்தப்பெண்ணின் மனதில் எத்தனையோ கற்பனைகள், எத்தனையோ சஞ்சலங்கள், எத்தனையோ துன்பங்கள், எத்தனையோ எதிர்பார்ப்புகள் பொங்கிப் பிரவகிக்கின்றன. இத்தனைக்கும் பிறகும் உயிருள் உயிராய் வளர்த்த அந்தச் சிசுவை ஈன்றெடுப்ப தென்பது பெரிதுவக்கும் ஓர் அனுபவமல்லவா? தாலாட்டு ஒரு தாயின் இந்தத் தனித்துவமான அனுபவத்தின் உடனடி வெளிப்பாடாகும். அது தன்னிச்சையாக, எந்தவித மனத்தடையோ, கட்டுப்பாடோ இல்லாமல் ஒரு பெண்ணின் மனோ ராஜ்யத்தில் உற்பவிக்கும் ஒன்று. அதன் இசைப்பாங்கும் சொற்கட்டமைப்பைப் போல முக்கியத்துவ முடையதாகும்.

தமிழ் மக்களின் கலாசார மரபில் ஆடலும், பாடலும் நெடுங்காலமாகப் பெண்களுக்கு விலக்கப்பட்டிருந்தன வாயினும் தாலாட்டிற்கு அத்தகைய தடையேதும் இருக்கவில்லை. ஆயினும் பெண்கள் பெரும்பாலும் தத்தம் வீடுகளிலேயே அதனைப் பாடி மகிழ்ந்தனர். சில சமயங்களில் வேலைத் தலங்களிலும் பாடினர். தாலாட்டு என்பதன் பொருள், குழந்தையை நாவால் ஆட்டித் தூங்கவைத்தல் ஆகும். தாலாட்டு பெரும்பாலும் தாய்மாராலும் இனசனத்தினராலும் வீட்டின் நான்கு சுவருக்குள் பாடப்படும். சிசுவின் குழந்தைப்பருவத்துடன் தொடர்புடையதாக அது அமைந்திருக்கும். ஆனாலும் வீட்டிலேதான் தாலாட்டுப் பாடவேண்டுமென்னும் வரையறை கிடையாது. வயல் வெளியில் வேலை செய்யும் பெண்கள் தம் தோளில் தொங்கும் குழந்தைகள் தூங்கச் செய்யும் பொருட்டும் தாலாட்டுப் பாடுவர். தாலாட்டு தனிப்பட்ட இடங்களில் மட்டும் பாடப்படுவதில்லை, தனிப்பட்ட இடம், பொது இடம் இரண்டிலும் பாடப்படும். குழந்தை செல்லுமிடமெல்லாம் தாலாட்டும் கூடவே செல்லும். வயல் வெளிகள், சந்தைக் களிகள், பெருந் தோட்டங்கள் எங்கும் தாலாட்டின் ஒலியைக் கேட்கலாம்.

பெருவழக்கில் தாலாட்டு என்னும் சொல்லே புழக்கத்தில் இருந்தாலும், தாராட்டு, ஓலாட்டு, ஆராட்டு, ஓராட்டு போன்ற பதங்களும் பாவனையில் உள. (ஜெமீல் 1995:17) எனினும் ஆட்டு என்னும் சொல் இறுதி இவை யாவற்றுக்கும் பொதுவாக நின்று அசைவைக் குறித்தல் மனங்கொள்ளத் தக்கதாகும். தாலாட்டின் இந்த விசுவாசம், குழந்தையைத் தொட்டிலில் அல்லது ஏணையில் கிடத்தி மேலும் கீழுமாகத் தாள லயத்துடனும் ஆட்டுதலைக் குறித்து நிற்கிறது. மேற்குலகிலே தாலாட்டு தொட்டிற்பாடல் என்னும் பொருளில் Cradle song எனவும் குறிப்பிடப்படுகிறது.

தொட்டில் கண்டுபிடிக்கப்படுமுன்னர் ஏணை புழக்கத்தில் இருந்தது. உறுதியான துணியை மடித்துக் கூரையில் அல்லது மரக்கொப்பில் கட்டித் தொங்கவிட்டு அதற்குள் குழந்தையைக் கிடத்தி, தொட்டிலை ஆட்டுவது போல மேலும் கீழும் ஆட்டும் வழக்கத்தினை இன்றும் ஏழைகள் மத்தியிலும் புலம்பெயர்ந்து அகதிகளாக வாழ்வோர் மத்தியிலும் காணலாம்.

தாலாட்டின் லயத்திற்கு இசைவாக ஆட்டுதலே முக்கிய செயற்பாடாகும். சில சமயங்களில் தாய் அல்லது பேர்த்தியார் குழந்தையைத் தன் தோளிலோ நீட்டிய கால்களிலோ போட்டுத் தாலாட்டித் தூங்கவைப்பதும் உண்டு. தாலாட்டின் இசையமைதி மென்மையாக, காதுக்கு இதமளிப்பதாக விளங்கும். மெல்லிய குரலில் தொடங்கும் தாலாட்டு சில சமயங்களில் தொனி மாற்றம் பெறும். சொற்றொடர்கள் திரும்பத் திரும்ப இடம்பெறும். பாடலின் இனிமையும் ஆடும் தொட்டில் அல்லது ஏணையின் லயம் பிசகா அசைவும் குழந்தையைத் தூங்கவைக்கும். அநேக சந்தர்ப்பங்களில், தாலாட்டு இடையில் நின்றதும் தூங்கும் குழந்தை விழித்தெழுந்து அழுவதுண்டு. பாடலை மீண்டும் தொடங்கியதும் குழந்தை அழுகையை

நிறுத்திவிடும். எனவே, தாலாட்டுப் பாடல் நாம் நினைப்பதைப் பார்க்கிலும் அதிக முக்கியத்துவ முடைய தெனலாம்.

தாய்மாரும், மனைவிமாரும் சமைத்தல், துவைத்தல், பெருக்குதல், பணிவிடைசெய்தல் போன்ற சேவைகளைப் புரிதல் வழக்கம். இப் பெண்கள் தாலாட்டுப் பாடும் வேளைகளில் தம் படைப்பாற்றலையும் இசைத்திறனையும் வெளிப்படுத்துவோராக விளங்குகின்றனர்.

பெரும்பாலான தாலாட்டுகள் 'ஆராரோ' \ 'ஆரிவரோ' என்னும் வரிகளுடன் தொடங்கும். குழந்தையின் பூர்வீகம், அதன் பிறப்பினால் உண்டான வியப்பு, தனக்கே சொந்தமான ஒன்று கிடைத்து விட்டதென்னும் பெருமிதம், அதனை உடலாலும் வடிவத்தாலும் பேணிக் காக்க வேண்டும் என்னும் ஆர்வம் இவை யாவும் மேற்சொன்ன கேள்வியில் தொக்கி நிற்கின்றன. 'ஆராரோ' 'ஆரிவரோ' ஆகிய வினாக்கள் கர்மா, மறுபிறப்பு ஆகியன தொடர்பான சித்தாந்தத்துடன் தொடர்புடையன என்பது வெறும் ஊகமே.

தாலாட்டு, ஒப்பாரி அடங்கலான வாய்மொழி இலக்கிய மரபுகள் ஒன்றுக் கொண்டு மாறுபட்டனவல்லன வாயினும், நான்கு பெரும் பிரிவுகளில் அவற்றை அடக்கலாம், அவையாவன:

- 1 பெரும்பாலும் பெண்களே பாடுவோராயிருத்தல்.
- 2 தாலாட்டைப் பெண்கள் எப்படி பயன்படுத்தினர்.
- 3 பெண்களின் படைப்பாற்றல் அவர்தம் சமூகச் சூழல்களால் வரையறுக்கப்படல்.
- 4 பெண்களின் வாய்மொழிக்கலை அவர்கள் சுயத்தின் உள்ளார்ந்த உணர்வின் அங்கமாயிருத்தல்.

நாம் முன்னர் வலியுறுத்தியவாறு, மகளிர் படைப்பாற்றல் வாய்ந்தவர்களாய் விளங்கிய போதிலும் அவர்களின் ஆக்கத் திறனை வெளிக்கொணருவதற்கேதுவான சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளை அவர்களே தேர்ந்தெடுப்பதில்லை. அவற்றை புறக் காரணங்களே நிர்ணயிக்கின்றன. இந்த முரண்பாடு மிகத் தெளிவானது. அவர்கள் இலக்கிய கர்த்தாக்களாக இருக்கும் அதே வேளையில் தாம் வாழும் சமூகச் சூழல் அவர்களைக் கட்டுப்படுத்துகிறது. தாய், பெண் என்னும் முறையில் இலக்கியம் படைப்பவர்களாக இயங்குவது ஒரு புறமிருக்க சமூகத்திற்கும் பெண்ணினத்துக்குமிடையே தொடர்புகளை ஏற்படுத்தும் ஒரு காரணியாகவும் அவர்கள் விளங்குகிறார்கள். ஆகவே தாலாட்டுப் பாடல்கள் பெண் என்ற வகையிலே தனிப்பட்ட முறையில் சமுதாயத்துடன் இணைந்து வாழ்வதற்கான வாய்ப்பினைப் பல்வேறு மட்டங்களில் வழங்குகின்றன. ஆயினும், இந்தக் காரணி மூலம் படைப்பாற்றல், தொடர்பாடல் யாவும் அகநிலையின் வெளிப்பாடென்பதைக் கவனத்திற் கொள்ளுதல் வேண்டும். தாலாட்டுகள் பெண்களின் படைப்பாற்றல், பெண்களின் நுண்கலையுணர்வு போன்றவற்றை உள்ளடக்கிய ஒரு களமாகவும் அமைகின்றன. இந்நிலையில் அவை ஆய்வுக்குரியனவாகவும் உள்ளன.

நாட்டார் பாடல்களில், உயரிய வாழ்க்கைத் தத்துவங்களும் மறைந்துள்ளன என்றும் அவை தற்போது அவற்றின் சாரத்தை இழந்து சாதாரண வாழ்க்கைபற்றிய அறிவாக மாறிவிட்டது என்னும் கிராம்ஸ்கி (Gramsci) கூறும் கருத்தினை மனங்கொள்வோர் ஒரு சிலரேயாவர். இந்தத் தத்துவங்கள் உலகைப் பற்றியும், வாழ்க்கையைப் பற்றியும் வரலாற்றின் போக்கிலே ஒன்றை யொன்று மேலி வளர்ந்த கருத்து நிலைகளை எதிர்க்கும் பாங்கானவையா? உலகத்தைப் பற்றிய இந்தக்கருத்துநிலை விரிவானதோ முறைப்படுத்தப்பட்டதோ அல்லவென்று கிராம்ஸ்கி (1991: 189) எடுத்தியம்புகிறார் இது

காலவரை நிலை பெற்ற ஒவ்வொரு சமுதாயத்தினதும் வர்க்கங்களினதும் கூட்டுமொத்தமான கருத்து நிலைகளை ஆராய்ந்து பார்த்தால் மக்கள் முன்னேற்ற மடைந்துள்ள போதிலும் அவர்கள் விரிவான, முறைப்படுத்தப்பட்ட, அரசியல் ரீதியாக ஒழுங்கமைதி பெற்ற, மையப்படுத்திய கருத்துநிலைகளை கொண்டிருத்தல் சாத்தியமன்று. கிராமியக் கதைகள் இந்தக் கருத்து நிலைகளின் கலப்படமான, உருக்குலைந்த சான்றுகளாக நிலைத்துநிற்கின்றன எனவும் அவர் கூறுகிறார். (கிராம்ஸ்கி 1991: 189). இக் கருத்தும் கேள்வியும் தாலாட்டுக்கும் பொருந்தும் என்பது இங்குகருத்திற் கொள்ளப்பட வேண்டும்.

பெண்கள், பால்நிலையில் ஒரு வித கீழ் நிலைக்குத் தள்ளப் பட்டிருக்கும் அதே வேளையில் அவர்களது வர்க்க நிலையும் முக்கியமானது அதையும் அவர்கள் பிரதிபலிக்கின்றனர். தாலாட்டானது, வரலாற்றின் குறிப்பிட்ட காலப் பகுதியில் நிலவிய பலதரப்பட்ட கலாசார அம்சங்களைப் பிரதிபலிக்கிறது. அந்தப் பிரதிபலிப்பு தம் சொந்த வர்க்கத்தினரின் பிரதிபலிப்பாக இருக்கவேண்டிய அவசியமில்லை. மாறாக அந்தக் காலகட்டத்தில் மேலாதிக்கஞ் செலுத்திய வர்க்கத்தினரின் கலாசார மரபுகளை, கடைப்பிடித்ததின் பலனாக அவற்றைப் பிரதிபலிப்பனவாகவுமிருக்கலாம். அதன் மொழி சீரற்றதாய், இலக்கண வழக்களுடையதாய் இருப்பினும் தனக்கென மாற்றங்களையும் கொண்டதாகும். அதன் கலாசார உள்ளடக்கத்தில் முரண்பாடுகளைக் காணலாம். கலை, கவின்கலை, வரலாறு ஆகிய துறைகளின் அடிப்படையில் நோக்கும்போது, நாட்டார் இலக்கியம் சுவையான, எதிரும் புதிருமான பூர்வீகத்தையும் வகைமாதிரியையும் புலப்படுத்துகிறது. இதன் காரணமாக நெகிழ்ச்சிப் பாங்கான முடிவுகளுக்கு நாம் வரவேண்டியுள்ளது. நாட்டார் இலக்கியத்தின் தனித்தன்மையே இந்த அம்சம்தான். நாட்டார் இலக்கியத்திற்கும் தாலாட்டிற்கும் பல பொதுப்பண்புகள் உள.

மேற் குறித்த அம்சங்களின் பின்னணியிலேதான் தாலாட்டுப் பாடல்கள், இங்கு ஆராயப்படும். எனினும், பெண்களின் தாலாட்டுப் பாடலின் முக்கியத்துவம் உலகத்தைப்பற்றி அவர்கள் எத்தகைய கருத்தைக் கொண்டிருந்தார்கள் என்பதை இனங்காண்பதிலும் அவர்களின் எண்ணப்போக்குகள், சஞ்சலங்கள் மற்றும் சமூக, பொருளாதார நடவடிக்கைகளில் அவர்கள் வகித்த பாகம் ஆகியவற்றை அறிந்து கொள்வதிலும் தங்கியுள்ளதென்பது மேற் குறிப்பிட்டவற்றிலிருந்து பெறப்படுகிறது. தாலாட்டு தாய்க்கும் குழந்தைக்கும் உள்ள உறவைக் குறிக்கிறது. இந்த உறவானது, ஒத்த இனம், கூட்டுக் குடும்பம், பரந்த சமுதாயம் ஆகியவற்றுடன் ஊடாடுவதன் மூலமாக நிகழ்கிறது. இது தனித்துவமான ஒரு தொடர்பாடலாகும். இந்தத் தொடர்பாடல் ஒருவர் பேச மற்றொருவர் கேட்டுக்கொண்டிருப்பதான ஊகத்தின் பேரில் நடைபெறும். அடிப்படையில் இது தனி மொழியே. ஆனால் அதற்குச் செவிமடுக்கவோ பதில் சொல்லவோ ஆற்றாத ஒருவரை நோக்கி அம் மொழி பேசப்படுகிறது. அதன் ராக, தாளத்திற்கு மயங்கித் துயில் கொள்வதே அம் மொழிக்குக் கிடைக்கும் பதில். இந்தத் தொடர்பாடல் அன்னியோன்னியமானது. தனிப்பட்ட எல்லைகளைக் கொண்ட சாம்ராஜ்யம் போன்றது. அன்பு, பாசம், புகழ்ச்சி, பாதுகாப்பு, வளர்ப்பு என்பனவே அதன் கருப்பொருளாகும். இந்தத் தாலாட்டுப் பாடல்கள் மென்மையான உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. கற்பனை வளம் மிக்க உவமான உவமையங்களை உள்ளடக்குவன. பகுத்தறிவோ, தருக்க ரீதியான கருத்துக்களே பெரும் பாலான தாலாட்டுப் பாடல்களிற் காணப்படா.

தாலாட்டுப் பாடல்கள், உலகின் பல பாகங்களிற் பாடப்படுகின்றன. தாய்மார் தம் குழந்தைகளுடன் உரையாடி அவர்களின் பாதுகாப்பினை உறுதிப்படுத்துவர். பரிசுத்தவான்கள், தேவ தூதர்கள் ஆகியோரின் ஆசீர்வாதமும் வேண்டப்படும். சில தாலாட்டுகளில், குடிகாரக்

கணவன்மாரிடம் தாம் படும் துன்பங்கள் பற்றியும் சொல்லப்படும். பிரேக்லி (Brakeley 1950: 654). பல்வேறு கலாசாரப் பின்னணிகளைக் கொண்ட தாலாட்டுகளை ஆராய்ந்த போது, சில பொதுப் பண்புகள் புலனாகின. ஈரரக் நாட்டின் யூதர்கள் மத்தியில் பாடப்படும் தாலாட்டுகள், பாடுவோரின் கடின வாழ்வு, மற்றும் அக் கலாசாரத்தில் தாய்க்குரிய அந்தஸ்து ஆதியன பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன என அறிகிறோம். அமெரிக்கக் குழந்தை வளர்ப்பு முறை பற்றிய ஆய்வொன்றின் போது, குழந்தையிடமிருந்து தாய் பிரிந்திருப்பதனால் ஏற்படும் சஞ்சலம் கலாசார மரபுகளில் அவர்கள் இருமணப் போக்குடையவர்களாய் நடந்து கொள்வது புலனாயிற்று. (Hawes.1974:140-480) அவர்களின் தாலாட்டுப் பாடல்கள் குழந்தையைத் தேற்றி, அமைதியாகத் தூங்கும் படி தூண்டுவதையே பிரதான செய்தியாகக் கொண்டுள்ளன. குழந்தைக்கு ஒரு தீங்கும் நேரக்கூடாதென்னும் ஆதங்கத்தினால் தாய் குழந்தையைத் தேற்றுகிறார். அதே சமயம் தன்னையும் சேர்த்து, எதிர்காலம் இருவருக்கும் நல்லதாக அமையு மெனவும் ஆசுவாசப்படுத்துகிறார். பெரும்பாலான தாலாட்டுகள் குழந்தை மீது தாய்க்குள்ள, பெருமித உணர்வை வெளிப்படுத்துகின்ற போதிலும் செல்வம், சொகுசு, இன்பம் போன்ற பல்வேறு நலன்களையும் யாசிக்கின்றன. இத்தகைய போக்குகள் உலகெங்கும் காணப்படும் தாலாட்டுகளில் ஊடுபாவாக விளங்குகின்றனவெனலாம். (Brakeley, 1950:654) ஆனால் பிரேக்லி என்பார் “குழந்தைத்தனமானவையும் மயிர்க்கூச்செறிவனவுமாகிய அச்சுறுத்தல்கள்” தாலாட்டுகளில் இடம்பெற்றுள்ளமை பற்றியும் குறிப்பிடுகிறார். தமிழ் மக்களின் தாலாட்டுகளில் இந்தப் போக்கினைக் காணவியலாது.

தமிழ்த் தாலாட்டுகள் எப்போதும் குழந்தையை விளிப்பனவாய் அமைந்திருக்கும். தாய் தனது குழந்தை மீது நேடியாகவோ, மறைமுகமாகவோ ஒரு சமூகத் தனித்துவத்தை ஏற்றி அதன் மூலம் அக் குழந்தைக்கும் தனக்கும் தான் சேர்ந்த இனக் குழுவுக்கும் பெருமை தேடிக்கொள்கிறார்.

## தாலாட்டு: இசை வழி இன்ப மெல்லுணர்ச்சி

### முஸ்லிம் பெண்களது தாலாட்டுகள்

பெரும்பாலான தாலாட்டுகள் அவற்றை இயற்றியவர்களின் ஊர், பேர் இல்லாமல் வழக்கிலிருந்து வருகின்றன. ஆயினும் ஆராய்ச்சியாளர்கள் சிலவற்றின் படைப்பாளிகளை இனங்கண்டுள்ளனர். கிழக்கு மாகாணத்திலே அம்பாறைக்கு சுமார் ஐந்து கிலோமீற்றர் தொலைவிலுள்ள இறக்காமம் என்னும் ஊரைச் சேர்ந்த மீரா உம்மா அத்தகையோரில் ஒருவராவர். 1991ஆம் ஆண்டில் இலங்கை அரசாங்கம் ‘இசையரசி’ என்னும் பொருள்படும் ‘அந்தாலிப்’ என்ற பட்டத்தை வழங்கி அன்னாரைக் கௌரவித்தது. பார்வையற்ற இப் பெண்மணி பல தாலாட்டுப் பாடல்களையும் நொடிகளையும் இயற்றியுள்ளார். முஸ்லிம்களின் சமூக வாழ்க்கை இஸ்லாத்துடன் பின்னிப்பிணைந்த தொன்றாகும். சாதியோ, இனமோ அவர்களின் வாழ்வில் முக்கியத்துவம் பெறுவதில்லை. இதன் நிமித்தம் அவர்களின் தாலாட்டுகள் மதச்சார்புடையனவாகவும் மதபோதனைகளைப் புகட்டுவனவாயும் விளங்குகின்றன. அவற்றிலே அரசுச் சொற்கள் பல விரவிக் காணப்படுகின்றன.

ஆராரோ ஆரிவரோ  
ஆறுமைந்துக்கப்பாலே  
ஆராய்ந்தறி பொருளை மகள்  
அறிந்துணர்ந்து நித்திரைசெய்

நித்திரைக்கோ நீயமுதாய்  
என் நேசமுள்ள பாலகரே  
சுத்திறத்தைக் கேட்டு மனம்  
கலங்குதப்பா நித்திரைசெய்

முத்துக்கலிமாவை  
மெளனத் தியானம் செய்து  
நெத்தியின் மத்திதனில்  
நிலைநிறுத்தி நித்திரை செய்

உள்ளபடி நடக்க  
உள்மும் புறமும் ஒன்றாய்  
உள்ளமையைக் கண்டறிந்து  
மக உற்றுணர்ந்து நித்திரை செய்

நித்திரை மவுத்தாகும்  
நினைவு ஹயாத்தாகும்  
பத்திரமாய் என் மகளே  
பக்தியுடன் நித்திரை செய்

ஆதாரம் ஆரைவிட்டு  
அப்புறமாம் தப்புறத்தில்  
பாதார விந்தமது  
பணிந்து மகள் நித்திரைசெய்

நாயன் அமானிதத்தை  
நாடியே சஜுது செய்து  
மாயன் இபுலீசானை  
மகள் மருட்டியே நித்திரைசெய்.

இத் தாலாட்டு பல செயல்களை முன் வைக்கிறது. அதன் முக்கிய நோக்கம் குழந்தையைத் தூங்கவைப்பதே. ஆயினும் வேறு பல நோக்கங்களும் அதனுடாக நிறைவேற்றப்படுகின்றன. குழந்தைக்குப் பாலூட்டும் வேளையில் தாலாட்டு பாடப்படுகிறது. அவ்வாறு பாடும்போது குழந்தை பால் பருகுவதில் கவனஞ்செலுத்தும் அதே வேளையில் தாயின் சில விருப்புகளும் வெளியிடப்படுகின்றன. குழந்தை மீது தனக்குள்ள அன்பையும், கரிசனையையும் அவர் தம் தாலாட்டில் தெரிவிக்கிறார். வளரும் பருவத்திலே அக் குழந்தை பக்திமானாக, வீரனாக, நற்குணமுடையவனாக வளரவேண்டுமென்னும் தனது அவாவை வெளிப்படுத்துகிறார். என்ன காரியங்களைச் செய்ய வேண்டும், எவையெவற்றை விலக்க வேண்டும் எனப் புத்தி புகட்டுகிறார். சமத்துவம், வாழ்க்கை நிலையாமை போன்ற தத்துவங்களும் இடையிடையே வெளிப்படுகின்றன. தியானம், சத்தியம் தவறாமை, உலகியற்பற்றை விலக்குதல், அறிவு, புரிந்துணர்வு, பற்றற்ற இயல்பு, இவையாவும் உயர்ந்த வாழ்க்கைத் தத்துவங்களே. பெண்கள் இவற்றைப் பகுத்தறிவின் பாற்பட்ட உண்மைகளாகத் தம் குழந்தைகளுக்குப் புகட்டுகிறார்கள். இதன் முக்கியத்துவம் என்னவெனில் குழந்தைகளுக்குப் புகட்டும் இந்தத் தத்துவார்த்த அறிவுரைகள் ஈற்றில் பரந்த சமுதாயத்தைச் சென்றடைகின்றன என்பதாகும்.

கீழ் வரும் தாலாட்டுப்பாடல் தென்னிலங்கை முஸ்லிம்கள் மத்தியில் பெருவழக்கிலுள்ள தொன்றாகும். தாய் தன் மகளை விளித்துப்

பாடுவதாக அமைந்துள்ள இந்தத் தாலாட்டின் தலைப்பு 'சீதேவி நித்திரை செய் என்பதாகும்'

முத்துப்போல் நீர் வடிய மோதிர வாயும் நோவ-  
கத்திக் கதறாதே காலமே நாம் போய்ப் பார்ப்போம்

வாப்பா இருந்தாக்கால் வாரி உன்னைத் தோளில் வைத்து  
பூப்போல உலாவிடுவார் பொறுதியுடன் கண்வளராய்

மத்தவர்கள் உன்தாயை மலடி என்று தள்ளாமல்  
பெத்தெடுத்த கண்மணியே பேர்வழங்க நீ வளராய்.

மாமி அடித்தாவோ மருதோண்டிக் கொப்பாலே  
தேமி அழுகாமல் சீதேவி நித்திரைசெய்

சாச்சா அடித்தாரோ சாயப்பெரம்பாலே  
பூச்சிகள் குத்தினாப் போல் புலம்பாதே நித்திரைசெய்.

ஆச்சி அழுதிடுவாள் அம்மாளும் கண்படுவாள்  
சாச்சி கலங்கிடுவாள் சத்தமிட்டால் சந்ததியே.

மாமி மலைத்திடுவாள் மச்சினியும் ஏங்கிடுவாள்  
தாமதமில்லாமல் சுறுக்காய் நீ கண்வளராய்

கூவுதற்குச் சாவல் வரும் கொக்கரிக்க கோழி வரும்  
ஞாவு சொல்லப் பூனை வரும் நல் மகனே நித்திரை  
செய்

மண்ணாலே சோறாக்க மரச்சட்டி பானை தனை  
கொண்டாறன் எண்டு காக்கா கொழும்புக்குப் போனாராம்

பச்சமுந்திரிக் குலையும் பப்பிளிக்கா அப்பிளையும்  
பிச்சிவரப்போன காக்கா பின்னேரம் வந்திடுவார்.

கட்ட மச்சான் நெட்ட மச்சான் காய்கறிகொண்டாற  
மச்சான்

பொட்டி தனில் முட்டாயும் போட்டுவாடா சின்ன மச்சான்.

பொன்னால காமரங்கா போள வீதுறுக்காயும்  
முன்னால் தூக்கி வைக்க மூத்த மச்சான்  
கொண்டருவான்.

பட்டைப் பாணியுடன் பாலூட்டும் மூடியும்  
பொட்டி மாவும் வருமே போஜனிக்கக் கண்வளராய்

பொட்டி வரும் போளை வரும் புயோருடனே  
பூவும்வரும்  
கட்டிச் சவுக்காரமுடன் கண்ணாடி செண்டும் வரும்.

தோள்கை மணியும் தட்டி டொண்டொம் வரும்  
பின்னேரம்

தேள்வை யெண்டால் கண்டுக்கொள்ள சீதேவிநித்திரை செய்

இந்தத் தாலாட்டு ஒரு வகையில் ஏனைய தாலாட்டுகளுக்கு மாதிரியாக விளங்குகிற தெனலாம். ஏனென்றால் நகர் சார்ந்த ஒரு பகுதியினருக்கே பிரத்தியேகமான வாழ்கைக் காட்சிகளைச் சித்தரிப்பதாக இது அமைந்துள்ளது. மிகப் புராதனமான தாலாட்டு என இதை நாம் கொள்வதற்கில்லை. போத்தலில் உள்ள வாசனைத் திரவியங்கள், சவர்க்காரம், பால் மா போன்ற நவீன சமாச்சாரங்கள் இத் தாலாட்டில்

குறிப்பிடப்படுகின்றன. நவீன வாழ்க்கை முறையும் கிராமிய மரபும் இணைந்ததாக இந்தத் தாலாட்டுத் திகழ்கிறது.

தாலாட்டுப் பாடலிலே உறவுமுறை, கூட்டுக் குடித்தனம் நடத்துவோர் எவ்வாறு கூடிப் பழகுவார்கள் என்பன போன்ற சமூகவியல் சார்ந்த தகவல்களும் செறிந்து காணப்படுகின்றன. பெண்ணானவள் மலடி எனும் இழி நிலையிலிருந்து காப்பாற்றப்பட்டமை தாலாட்டிலே அடிக்கடி குறிப்பிடப்படுதலைக் காண்கிறோம். உறவு முறைகளைக் குறிப்பிடுவதன் மூலமாக பெற்றோருக்கும் உடனிருக்கும் பாட்டன், பாட்டி ஆகியோருக்கும் குடும்பத்தில் நடைபெறவிருக்கும் திருமணம் போன்ற சுபகாரியங்கள் பூடகமாக உணர்த்தப்படுகின்றன. பண்டைய காலத்தில் குழந்தை ஒன்று பிறந்ததுமே பெற்றோர் அதன் திருமணத்தை நிச்சயம் செய்தல் வழக்கம்.

ஆயினும் சில தாலாட்டுகளிலே தாயார் எழுப்பும் வினா புதிர் நிறைந்ததாகக் காணப்படும். ஆராரோ, ஆரிவரோ என்ற வழக்கமான கேள்விகளை அடுத்து ஆரு பெற்ற பாலகரோ என்பது போன்ற வினாக்கள் எழுப்பப்படும். (முத்துமீரான் 1977:52) கிழக்கு மாகாணத்தைச் சேர்ந்த மீராக்குட்டி செய்யத்தும்மா என்ற பெண்மணியிடமிருந்து சேகரிக்கப்பட்டுள்ள ஒரு தாலாட்டிலே இவ்வாறான கேள்விகள் திரும்பத் திரும்பக் கேட்கப்பட்டுள்ளன. இங்கு தாயானவர் தன் தாலாட்டிலே வழக்கமான உவமான, உவமையங்களைக் கையாண்டுள்ளார். ஆயினும் பின்வரும் பகுதி வழக்கத்திற்கு மாறான முறையில் அமைந்துள்ளது.

ஆராரோ - ஆரிவரோ  
ஆருபெத்த பாலகரோ....  
வேற்றுமையை வெறுத் தொதுக்கி

வேரோடு..... அதைப் புடிங்கி  
ஒற்றுமையைக் கடைப்புடிச்சி  
ஒழுக்கமுடன் நித்திரைசெய்....  
ஆராரோ - ஆரிவரோ  
ஆருபெத்த பாலகரோ...

சகலரும் அன்புடனும் ஒற்றுமையாகவும் ஒழுக்க சீலர்களாகவும் வாழவேண்டுமென அறிவுரை புகட்டும் தாய் சகல பாகுபாடுகளும் இல்லாதொழிக்கப்படல் வேண்டுமெனவும் வலியுறுத்துகிறார். இந்த அறிவுரைகள் ஏனைய தாலாட்டுகளில் சொல்லப்பட்டுள்ள கருத்துகளுக்கு முரண்பட்டனவல்ல. பாகுபாடுகளை நீக்கி ஒற்றுமையைப் பேண வேண்டும் என்னும் கருத்தே இங்கு விதிவிலக்காய்த் தோன்றுகிறது. இந்தத் தாலாட்டிலே 'ஆரு பெற்ற பாலகரோ' என்னும் வரியும்கேள்விகளை எழுப்புகிறது. அதனை அடுத்து வரும் வரிகளும் அச்செய்தியில் மர்மம் ஏதேனும் உண்டோ என எண்ணத் தூண்டுகின்றன. குழந்தை தாலாட்டுப் பாடும் தாயின் சொந்தக் குழந்தை தானா, அல்லது 'முறைதவறி' பிறந்த குழந்தையா? ஒரு வேளை அநாதையாக இருக்குமோ? இதன் காரணமாகத் தானோ வேற்றுமைகளை மறந்து யாவரும் ஒற்றுமையாக வாழவேண்டுமென அந்தத் தாய் பாடுகிறார். அப்படியானால், புறக்கணிக்கப்பட்ட அல்லது 'முறைதவறிப்' பிறந்த குழந்தைக்கு அவர் செவிலித் தாயாக விளங்குகிறாரா? விடைகள் வெறும் ஊகமாகவே உள்ளன. எவ்வாறாயினும் இது மரபுக்கு முரணானதும், பண்பாட்டை மீறி எழுதப்பெற்ற தென்பதுமே இங்கு முக்கியமாகும். ஒரு பெண் பிறர் முன்னிலையில் இந்தத் தாலாட்டை அச்சமின்றிப் பாட முற்பட்டமை சமூக ஒழுக்க நெறிகளை மீறுகின்ற மண்பான்மையைப் புலப்படுத்துவதாக உள்ளது. ஆரு பெற்ற பாலகரோ என்னும் கேள்வி இதே ஆசிரியரின் மற்றொரு தாலாட்டிலும்

காணப்படுகிறது. ஆனால் அங்கு அதற்கான பதிலும் உடனடியாகவே கிடைக்கிறது.

கிழக்கு மாகாணத்தில் சில முஸ்லிம்கள் மத்தியிலே வழங்கும் தாலாட்டுகள் வேறுவகையான முதலடிகளுடன் தொடங்குகின்றன. சில தாலாட்டுகள் 'ஓராரோ' ஓரகண்டே' என்னும் வரியுடன் தொடங்குகின்றன. (முத்துமீரான், 1997:41) சொற்பிறப்பு வரலாற்றின் அடிப்படையில் இந்தச் சொற்களுக்கு விளக்கமளிக்க இயலாது. முத்துமீரான் அவர்கள் இத்தகைய இரண்டு தாலாட்டுப் பாடல்களைச் சேகரித்துள்ளார். மீரா உம்மா சின்னத்தம்பி, மரியா கண்டு மீரா லெப்பை ஆகிய இஸ்லாமியப் பெண்கள் இவற்றைக் கொடுத்துவினார்கள் என்கிறார். உபதேசப்பிள்ளை தாலாட்டுச்சிந்து எனப்படும் தாலாட்டு சமயச் சார்பான போதனைகளைக் கொண்டிருத்தல் வழக்கமாகும். நல்ல முஸ்லிம் பிரஜை ஒருவர் நிறைவேற்ற வேண்டிய கடமைகள், பயிலவேண்டிய நற் பழக்கங்கள், புண்ணியக் கிரியைகள் ஆகியவற்றை இத்தகைய தாலாட்டுகள் விளக்குகின்றன. எல்லாம் வல்ல அல்லாஹ்வுக்குச் செய்ய வேண்டிய கடமைகளையும் அவர் எவ்வாறு போற்றித் துதிக்கப்படவேண்டு மென்பதையும் அவை கற்பிக்கின்றன.

மன்னார்ப் பகுதித் தாலாட்டுகள் சில, முஸ்லிம் மற்றும் தமிழ்ப் பண்பாட்டுக் குறியீடுகளைப் பிரதிபலிக்கின்றன. சமயச் சார்பான விபரங்கள் முக்கிய இடம்பெறும் அதே வேளையில் தமிழ் இலக்கியப் படைப்புகளின் உருவகங்களும் இடையறாது பாவோடக் காணலாம். கிடைத்தற்கரிய அபூர்வப் பொருள் ஒன்றைப் பெற்றுவிட்டதான எண்ணத்தை ஏற்படுத்தும் வகையில் உணர்ச்சிகளைத் தூண்டும் பொருட்டே இத்தகைய முயற்சி. அத்துணை முக்கியத்துவம் குழந்தைக்கு அளிக்கப்படுகிறது. தமிழ் இலக்கிய மரபு வழியான

செடி. கொடிகள் குறியீடுகளாயும் உவமான உவமேயங்களாயும் கையாளப்பட்டுள்ளன. பாரம்பரியத் தமிழ் இலக்கியங்களிலே இவை காதலர்களின் சிருங்கார உணர்வுகளைப் புலப்படுத்துவனவாக, பெரும்பாலும் பெண்ணின் அங்க இலட்சணங்களை வர்ணிப்பனவாக அமைந்திருக்கும்.

ஆராரோ ஆராரோ ஆராரோ ஆரிவரோ  
ஆராரோ ஆராரோ ஆராரோ ஆரிவரோ

கண்ணான கண்ணுறங்கு கண்ணான கண்ணுறங்கு  
கண்ணான கண்ணுறங்கு கானகத்து வண்டுறங்கு

வண்டுப் புலியுறங்கு வனக்குயிலே நீயுறங்கு  
சேடியிற் புலியுறங்கு செல்ல மகன் கண்ணுறங்கு  
பச்சை இலுப்பை வெட்டிப் பால்வடியத் தொட்டில் கட்டி  
தொட்டிலும் பொன்னாலே தொடுகிறும் முத்தாலே

முத்தான முத்தொளியோ முதலான ஆணிமுத்தோ  
ஆணிமுத்து மாணிக்கமே அல்லாஹ் தந்த புத்திரனே  
அல்லாஹ் உதவியுண்டு அலியாக்கள் காவலுண்டு  
நாயன் கிருபையுண்டு நாச்சியாரும் காவலுண்டு

நாயன்ட காவலிலே நல்ல சுகமாயிருப்பாய்  
படைத்தவன்ட காவலிலே உனக்குப் பழுது ஒண்டும் வாராது

வாராமல் சேராமல் வளர்த்துத்தா வல்லவனே  
வல்லவனே உன்னிடத்தில் வரிந்துதுவா நான் கேட்டேன்  
இரிந்துதுவா கேட்டேனே இறையவனே உன்னிடத்தில்  
பரிந்துதுவாக் கேட்டேனே படைத்தவனே உன்னிடத்தில்

கேட்டேனே உன்னிடத்தில் கிருபையுள்ள நாயகனே  
கேட்டதுஆ அத்தனையும் கிருபை செய்வாய் நாயகனே

எஞ்சிய ஐந்து அடிகளும் அல்லாஹ்வை தொழும் பிரார்த்தனையாக அமைந்துள்ளன.

சாய்ந்தாடு என ஆரம்பமாகும் தாலாட்டிலே சந்திரன், கிளி, மயில், குயில், அமுதம், முத்து போன்றவை உவமைகளாயும், உவமையங்களாயும் கையாளப்பட்டுள்ளன. இங்கு சொற்களுக்கு அர்த்தம் கற்பிப்பதிலே சிறிய வேறுபாட்டைக் காண்கிறோம். அபூர்வமான அழகிய, பெருமிதத்துக்குரிய பொருள் ஒன்று கிடைத்தமையால் உண்டாகும் பாசம், உள்ளக் கிளர்ச்சி ஆகியவற்றை மேற்குறித்த பறவைகள், சந்திரன், முத்து என்பனவற்றுடனான உவமைகள் பிரதிபலிக்கின்றன. ஏனைய தாலாட்டுகளைப் போலவே இந்த வகையான தாலாட்டுகளும் பண்டைய தமிழ் இலக்கியப் பரப்பிலுள்ள வர்ணனைகளைக் கையாள்கின்றன. தாலாட்டுப் பாடல்கள் குழந்தை தாய்ப்பால் மட்டும் பருகும் பருவத்தைப் பற்றிப் பேசுகின்றன. சாய்ந்தாடு, எனத் தொடங்கும் பாடல்கள் குழந்தை வளர்ந்து உட்கார்ந்திருக்கும் பருவத்தைக் குறிக்கின்றன. குழந்தையின் உணவுப் பழக்கங்களிலும் மாற்றம் காணப்படுகிறது. எனவே குழந்தை ஒரு லயத்தின் பிரகாரம் சாய்ந்தாடும் படியும் சோறு, வாழைப்பழம் ஆகியவற்றை உண்ணும் படியும் சாய்ந்தாடு தாலாட்டுகிறது.

சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
அண்ணல் முஹம்மது முன்னாலே  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
அழகு நிலாவே சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு

சாயக் கிளியே சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
மயிலே குயிலே சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
வட்டிலினுள் சோற்றுக்கு சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
வாழைப் பழத்துக்குச் சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
கிளிப்பிள்ளைச் சோற்றுக்குச் சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
கோர்த்த முத்தே சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
ஆட்டுக்கும் சோற்றுக்கும் சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
அமுதக் குரலே சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
அழகு மயிலே சாய்ந்தாடு  
சாய்ந்தாடு பாவா சாய்ந்தாடு  
மாடப் புறாவே சாய்ந்தாடு

சாய்ந்தாடும் பருவத்தை அடுத்து குழந்தை நிமிர்ந்து உட்காரப் பழகுகிறது. இந்தப்பருவத்தில், குழந்தை தாயாரின் கரங்களைப் பற்றிப் பிடிக்கிறது. பிறர் உதவியின்றிக் தானாகவே உட்காரப் பழகும் குழந்தை இரு கைகளையும் இணைத்து முன்னும் பின்னும் சாய்ந்தாடத் தொடங்குகிறது. இந்தப் பருவம் சப்பாணி கட்டுதல் எனக் குறிப்பிடப்படும். இதற்கென விசேட பாடல்கள் உள. ஆயினும் வெகு சிலவே இன்று வழக்கில் உள்ளன. எவ்.எக்ஸ்.சி.நடராஜா அவர்கள் (1962.71-2) இவற்றில் ஒன்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

## வட புலத் தாலாட்டுகள்

வடபுலத் தமிழர்களின் தாலாட்டுப் பாடல்கள் அந்தப் பகுதிக்குரிய பிரதேசக் குணாம்சங்களை உள்ளடக்கும் வகையில் சிறிது வேறுபாடுடையனவாய் விளங்கினும் அவையும் ஏனைய தாலாட்டுகளின் சிறப்பம்சங்கள், உணர்வுகள், மெய்ப்பாடுகள், ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்துகின்றன. அவை பெரும்பாலும் பொதுச் செய்திகளையும் ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகளையும் கூட்டுக் குடும்பங்களின் உறவுமுறை சார் பிணைப்புகளையும் விவரிக்கின்றன. அவையும் குழந்தையின் அழகு, மென்மை, இனிமை, தனித்துவம் ஆகிய சிறப்பியல்புகளை வர்ணிப்பதற்கு மரபு வழியான உவமான, உவமேயங்களைக் கையாள்கின்றன. பெரும்பாலான தாலாட்டுகளிலே உணர்வுகளைச் சித்திரிப்பதில் படிப்படியான வளர்ச்சியைக் காணலாம். இலகுவான கேள்விகளுடன் ஆரம்பமாகி விரிவான சமூகச் சடங்குகள், சமூக நடவடிக்கைகள் வரை வளர்ந்து செல்கின்றன. கீழ் வரும் தாலாட்டை ஒரு தாய் பாடக் கேட்டேன். பல காரணங்களினால் இந்தத்தாலாட்டு முக்கியத்துவமுடையதாக விளங்குகிறது.

ஆராரோ ஆரிவரோ  
ஆரிவரோ ஆராரோ  
ஆரடித்து நீயமுதாய்  
அடித்தாரைச் சொல்லி அழு

கண்ணை அடித்தாரார்  
கற்பகத்தைத் தொட்டாரார்  
தொட்டாரைச் சொல்லியழு  
தோள் விலங்கு போட்டிடுவோம்  
அடித்தாரைச் சொல்லியழு  
ஆக்கினைகள் செய்திடுவோம்

பாட்டி அடித்தாளோ  
பாலூட்டும் கையாலே  
பாட்டன் அடித்தாளோ  
தானூன்றும் பொல்லாலே

ஆராரோ ஆரிவரோ  
ஆரிவரோ ஆராரோ  
சீராரும் கண்மணியே  
செல்வமே கண்ணுறங்காய்

அத்தை அடித்தாளோ  
அமுதூட்டும் கையாலே  
மாமன் அடித்தாளோ  
மகிழ்ந் தெடுக்கும் கையாலே  
அண்ணன் அடித்தாளோ  
அணைத் தெடுக்கும் கையாலே

சித்தி அடித்தாளோ  
சீராட்டும் கையாலே  
சித்தப்பா அடித்தாளோ  
செவ்வந்திச் செண்டாலே

எஞ்சியுள்ள அடிகள் புத்திர பாக்கியம் பெறும் பொருட்டு  
 மேற்கொள்ளப்படும் கிரியைகள் பற்றிப் பேசுகின்றன. குழந்தைப்  
 பேறு இல்லாத பெண்கள் சமுதாயத்தின் பழிச்சொல்லுக்கு இலக்காகுதல்  
 பற்றியும் அவை குறிப்பிடுகின்றன. இலங்கையின் வட பகுதித்  
 தமிழர்கள் மத்தியிலே குழந்தைப் பாக்கியமற்ற பெண்கள் மலடி  
 எனவும் இருளி எனவும் இழிவாக அழைக்கப்படுகின்றனர். இவ்வாறு  
 குறிப்பிடப்படும் பெண்கள் தம் நிலையை எண்ணி வருந்துவர்.  
 மிகுந்த சஞ்சலம், துயரம், விரக்தி போன்ற உணர்ச்சிகள் பீடிக்கப்பெற்ற  
 இப் பெண்கள், மங்கல நிகழ்ச்சிகளிலும், சடங்குகளிலும்  
 கலந்துகொள்ளாமல் ஒதுங்கி இருப்பர். ஆகவே, இத்தகைய  
 பெண்களுக்குக் குழந்தைப் பேறு கிடைப்பதென்பது பெரும்  
 பாக்கியமாகக் கருதப்படுகிறது. தாலாட்டுப் பாடல்கள், தாய்மைப்  
 பேறுபெற்ற பெண்கள், மேற்குறித்தவாறான சஞ்சலங்களிலிருந்து  
 மீட்சிபெற்றமை பற்றிக் குறிப்பிடத் தவறுவதில்லை. பல வருட  
 காலமாகப் பிள்ளைப் பேறு கிட்டாதிருக்கும் பெண்களை மலடி  
 என்றழைப்பது வழக்கமாகும். புத்திர பாக்கியம் கிடைத்தமையால்  
 மலடி என்னும் அவச்சொல் நீங்கியதென்பதை வலியுறுத்தும்போது,  
 சமுதாயத்தில் இடம் பெறும் நற்காரியங்கள், சடங்குகள்  
 முதலியவற்றில் சுமங்கலியாகப் பங்கு கொள்ளும் வாய்ப்பு தனக்குக்  
 கைகூடியுள்ளமையை அத் தாய் பூடகமாக உணர்த்துகிறார்.  
 குடும்பத்தினதும் வம்சத்தினதும் பரம்பரையைப் பேணும் பொருட்டு  
 குழந்தை பெறும் பொறுப்பு பெரும்பாலும் பெண்ணுடையதாகவே  
 கருதப்படுகிறது. இந்தப் பொறுப்பினை ஒரு பெண் நிறைவேற்றத்  
 தவறும் பட்சத்தில் அப் பெண் குடும்பத்தவரின் பழிச் சொல்லுக்கு  
 ஆளாகிறார். மேற்குறித்த தாலாட்டு பிள்ளை வரம் வேண்டி நிகழ்த்திய  
 சடங்குகள், விரதங்கள் ஆகியன பற்றியும் அவற்றின் பயனாக  
 சிவனும் விஷ்ணுவும் அருள்பாலித்தமை பற்றியும் குறிப்பிடப்படுகிறது.

மலடி மலடி யென்று  
 மானிலத்தோர் ஏசாமல்,  
 மலடிக்கொரு குழந்தை  
 மாயவனார் தந்த பிச்சை

இருளி இருளி யென்று  
 இந் நிலத்தோர் ஏசாமல்  
 இருளிக் கொரு குழந்தை  
 ஈஸ்வரனார் தந்த பிச்சை

காயா மலடி யென்றும்  
 கள்ளி யென்றும் ஏசாமல்  
 காயா மலடிக்குக்  
 கற்பகனார் தந்த பிச்சை

ஈனா மலடி யென்றும்  
 இருளி யென்றும் ஏசாமல்  
 ஈனா மலடிக்கு  
 ஈஸ்வரனார் தந்த பிச்சை  
 காயாத புன்னை மரம்  
 காய்க்கக் கனாக் கண்டவரோ  
 பூவாத புன்னை மரம்  
 பூக்கக் கனாக் கண்டவரோ

கெட்ட கண்ணைத் தந்தவரோ  
 பட்ட குறை தீர்த்தவரோ  
 கேளாச் செவி யிரண்டும்  
 தாளாய்த் திறந்தவரோ

ஆயினும் இந்தத் தாலாட்டின் வாயிலாகத் தாய் சொல்ல விழையும் செய்தி சமுதாயத்திலே சுமங்கலி என்னும் அந்தஸ்த்து தனக்குக் கிடைத்துள்ள தென்பதாகும். இந்தச் செய்தியை அவர் தன் குழந்தைக்கு மட்டுமன்றி சமுதாயத்தின் ஏனைய மக்களுக்கும் பறை சாற்றி, குடும்பத்தில் தன் உறவு நிலையைப் பலப்படுத்திக் கொள்கிறார். “மாமா, மாமி, சின்னம்மா” போன்ற உறவுகளைக் குறிப்படுவதன் மூலம் குழந்தையை வளர்த்தெடுப்பதில் அவர்களுக்குள்ள கடப்பாடுகளை அந்தத் தாய் வலியுறுத்துகிறார். ஏனென்றால் அக் குழந்தை கூட்டுக் குடும்பத்திற்குச் சொந்தமானது. குடும்பத்தவர்களின் கவனிப்பிற்கும் பாதுகாப்பிற்கும் குழந்தைக்குத் தாய் உரிமைகோருகிறாள்.

தாலாட்டின் மூன்று அடிகள், தகப்பனார் பிள்ளை வரம் பெறும் பொருட்டுச் சமுதாயத்தினருக்குச் செய்த தான தருமங்களை விளக்குகின்றன. இதே தாலாட்டில் இதே கருத்து ஆறு அடிகளில் வெவ்வேறு பதப் பிரயோகங்கள், உவமானங்கள் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

ஆடி அமா வாசையிலே  
ஆயிரம் பேர்க்கு அன்னமிட்டு  
தேடியதோர் புண்ணியத்தால்  
செல்வமே வந்துதித்தாய்

மலடி மலடி என்று  
வையகத்தோர் ஏசாமல்  
மலடி என்ற பெயரை  
மாற்ற வந்த மன்னவனே

கோடி மலரெடுத்து  
கோவில் நான் சுற்றி வந்தேன்  
கோபி போல் வந்துதித்தாய்  
குலமெங்கள் தழைத்திடவே

ஆயிரம் மலரெடுத்து  
ஆலயத்தை தொழுதிட்டேன்  
அரனெனவே வந்துதித்து  
அன்பினிலே மூழ்க வைத்தாய்.

முத்தே பவளமே  
முதிர்ந்திட்ட இரத்தினமே  
சர்க்கரையே கற்கண்டே  
சந்ததிக்கு வந்தவனே

முல்லை நறுமலரோ  
முருகவிழ்க்கும் தாமரையோ  
மல்லிகை மலரோ  
மணம் வீசும் ரோசாவோ

கண்ணே உறங்குறங்கு  
கண்மணியே நீயுறங்கு  
பொன்னே தவமணியே  
மன்னவனே கண்ணுறங்கு

கல்லு வைத்த கோயிலெல்லாம்  
கை எடுத்து கும்பிட்டேன்  
கற்பகமாய் வந்துதித்த  
கண்மணியே கண்ணுறங்கு

அல்லும் பகலும் உனைப் பெறவே  
ஆயிரம் விரதங்கள் நான் பிடித்தேன்  
ஆண்டவன் கருணையினால்  
அற்புதனாய் நீ பிறந்தாய்

வாச மலர் நீயே வண்ணச் சுடர் ஒளியே  
பூசுகின்ற சந்தனத்தில் நறுமணமும் நீ அல்லோ  
குத்து விளக்காய் குலம் தழைக்க வந்தாயே  
பாலே பருகும் முக்கனியே கண்ணுறங்கு

முத்தே பவளமே முக்கனியே சர்க்கரையே  
கொத்து மருக்கொழுந்தே கோமளமே கண்ணுறங்கு

ஆராரோ ஆரிவரோ  
ஆரிவரோ ஆராரோ

தாலாட்டின் எஞ்சியுள்ள அடிகள் முத்து, மாணிக்கம், வெல்லம், சீனி, தங்கம், மணிக் கற்கள், பவளம் போன்ற உவமைச் சொற்கள் செறிந்தனவாய்க் காணப்படுகின்றன. ஐம்புலன்களில் நான்கு புலன்களாகியமுகர்தல், தொடுதல், சுவைத்தல், பார்த்தல், என்பனவற்றை விவரிப்பதில் ஓர் ஒழுங்கு கடைப்பிடிக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

இந்த உருவகச் சொற்கள் உயர்வு நவீர்சியான உள்ளுணர்ச்சிகள் புலனுணர்ச்சிகள் ஆகியவற்றைப் புலப்படுத்துகின்றன. சுகந்தமும் அழகும், வண்ணமும் வனப்பும் தேர்ந்தெடுத்த உருவகச் சொற்களால் வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளன. நாக்கின் சுவை சத்துள்ள இனிப்பான உணவுகளால் குறிக்கப்படுகின்றன. முத்தே, மாணிக்கமே, பவளமே மற்றும் மணிக் கற்கள் என்னும் சொற்கள் செல்வச் செழிப்பைப் புலப்படுத்தக் கையாளப்பட்டுள்ளன.

குழந்தைப் பேறு என்பது வம்சத்தின் தொடர்ச்சியைப் பேணிக் காக்கும் பிணைப்பாகப் போற்றப்படுகிறது. ஒரு பெண் கருத்தரியாமல் இருந்தால் அது வெறுமனே ஓர் ஏமாற்றமாக மட்டும் கொள்ளப்படுவதில்லை. மாறாக, பெண்மையின் பெரிய குறைபாடு எனக் கருதப்படுகிறது. அந்தக் குடும்பம் சமூகத்தாலும், சடங்காசாரங்களாலும் விலக்கப்படுகிறது. இறுதியில் மனைவி மீது அந்தப் பழி சுமத்தப்படுகிறது. அவள் மட்டுமே பொறுப்பாளி என்பதைப்போல. ஆகவே, பெற்றோர், அதிலும் குறிப்பாக மனைவி, அந்தச் சமங்கல நிலையை எய்தும் பொருட்டு படாதபாடுபடுகின்றனர். அதன் பொருட்டே, கடவுளரிடம் வரம் வேண்டுகின்றனர், தவமியற்றுுகின்றனர். நற்காரியங்களின் பயனாக மனைவி கருத்தரிக்கலாம் என்னும் நம்பிக்கையால் அன்னதானம் செய்கிறார்கள். பிள்ளைகளின் நிமித்தம், அதிலும் குறிப்பாக ஆண் பிள்ளைகளின் நிமித்தம், பல் வேறு சமூக, சடங்காசார நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இந்துக்களின் குடும்பத்திலே பெற்றோர் பரகதியடைய வேண்டுமானால் ஈமக்கிரியைகளை நிறைவேற்றுகு ஒரு புத்திரன் அவசியம்.

பெண்மையும் தாய்மை உணர்வுகளும் சாதி அல்லது வர்க்க பேதங்களை யெல்லாம் கடந்தவை. இந்த இரண்டு பிரதேசங்களிலும் காணப்படும் தாலாட்டுப் பாடல்களிலே சாதி அல்லது வர்க்கம் தொடர்பான உருவகச் சொற்களைக் காண்பதரிது. இதற்கு மாறாக ஏனைய கிராமியக்கதைகள், ஒப்பாரி ஆகியவற்றில் அவை விரவியிருப்பதைக் காணலாம். குழந்தையைப் புகழ்ந்து பாடும் வழக்கம் தாலாட்டுப்பாடல்களில் பொதுவானதொன்றாகும்.

## மலையகப் பெண்களின் தாலாட்டுகள்.

மலையகப்பெண்கள் கிழக்கு அல்லது வடபுலப் பெண்களிலும் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் வேறுபட்டவர்களாவர். 1828 ஆம் ஆண்டிலே பிரித்தானியர்களால் தேயிலைத் தோட்டங்களில் கூலி வேலை செய்வதற்கென்று கொண்டுவரப்பட்ட மலையகத் தொழிலாளர்கள், அண்மைக்காலம் வரை பிரஜாவுரிமை இழந்தவர்களாய் வாழ்ந்துவந்தார்கள். சமூக, அரசியல், பொருளாதார நடவடிக்கையிலிருந்து ஒதுக்கப்பட்ட இந்தச் சமூகத்தினர் பல்வேறு வகையான இன்னல்களை அனுபவித்து வந்தனர். ஆரம்பத்திலே ஆண்கள் மட்டுமே குடியேற்றப்பட்டனர். 1858 ஆம் ஆண்டிலே பிரித்தானியர் இலங்கையில் தேயிலைப் பயிரை அறிமுகஞ் செய்தமையை அடுத்து, ஆண்கள் தம் குடும்பத்தவர்களுடன் வந்து சேர அனுமதிக்கப் பட்டனர். இவ்வாறு வந்தவர்களில் ஆண்கள் காடழித்தல் போன்ற கடின வேலைகளில் ஈடுபட பெண்கள் கொழுந்து பறிக்கும் தொழிலாளிகளாய் உழைத்தனர். இதனைப் பலதரப்பட்ட இன, அரசியல், பொருளாதாரப் பின்னணிகளைக் கொண்ட மக்கள் கூட்டத்தினரை பலாத்காரமாக ஒரிடத்தில் குடியமர்த்திய செயலென்று குறிப்பிட்டமை பொருத்தமானதே. (பிரகாஷ் 1992:177). இதன் உள் நோக்கம் குடியேற்ற ஆட்சியாளரின் நலன்களை பெருக்குதலே. மலையக மக்களிடையே வழக்கிலுள்ள தாலாட்டுப் பாடல்கள் இந்தச் சிக்கலான வரலாற்றுப் பின்னணியைத் துலக்கிக் காட்டுகின்றன.

அத்துடன் மலையக மக்களின் வாழ்க்கை முறை உருவாகுதற்கு ஏதுவாயமைந்த கலாசார அம்சங்கள் சிலவற்றையும் கோடிட்டு காட்டுகின்றன.

இந்த மலையக மக்களிடையே வழக்கிலுள்ள நாட்டார் இலக்கியங்கள் இந்தச் சமூகத்தவர்கள் எவ்வாறு சுரண்டப்பட்டனர் என்பதைப் புலப்படுத்துகின்றன. அவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு, அவர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகளிலும் இனப் பண்புகளிலும் காணப்படும் தனித்துவமான வேறுபாடுகளை ஆய்வாளர்கள் இனங்கண்டுள்ளனர். இங்கு நாம் கவனத்துக் கெடுத்துள்ள தாலாட்டுகள் சி.வி.ராமையா (1963) அவர்களின் நூலிலும் சி.வி. வேலுப்பிள்ளை அவர்களின் தொகுப்பிலிருந்து பெறப்பட்டன. சி.வி. வேலுப்பிள்ளை, மூன்று பெண்கள் தாலாட்டுப் பாடல்களையும், ஒப்பாரிகளையும் தமக்குத் தந்துதவினர் என்று நன்றியுடன் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவர்கள், சந்திரா ராசையா, சாரங்க வடிவு, நல்லசெல்வம் ஆகியோராவர்.

மலையகத் தாலாட்டுகளிலே ஆராரோ, ஆரிவரோ என்னும் வரி ஆரிரோ, ஆரிரோ என மருவியுள்ளது. இது எழுத்தறிவு குறைந்த அல்லது எழுத்தறிவு தெரிந்த பெண்களிடமிருந்து எழுத்தறிவற்ற பெண்களுக்கு இப் பாடல்கள் பரவியமையைக் குறிப்பதாக உள்ளது. ஒரு சமுதாயத்தின் சமூக, பொருளாதாரப் போக்குகளில் மாற்றம் ஏற்படும்போது மொழி வழக்கு மற்றும் சமூக அமைப்பு ஆகியவற்றில் உண்டாகும் மாற்றத்துக்கு இது சான்றாக உள்ளது. வரலாற்றுச் சான்றாக இலக்கியங்களைக் கொள்ளலாமா என்பதையிட்டு பல்வேறு எதிர்ப்புகள் தெரிவிக்கப்பட்டுள்ள போதிலும், பெருவழக்கிலுள்ள வரலாற்றியல் இலக்கியங்களில் காணப்படும் வரலாற்றுச் சான்றுகளை வேண்டுமென்றும் அறியாமையாலும் புறக்கணித்தும் கவனத்திற்

கொள்ளாமலும், தவிர்த்தும் வந்துள்ளது. இலக்கிய ஆக்கங்களில் இம்மீயும் பிசகாத நடுநிலைமையை நாம் எதிர்பார்க்கலாகாது என்பது உண்மையே. ஆயினும் மொழி வழக்கு, மக்களின் வரலாற்று அனுபவங்களுக்குச் சான்றாக விளங்குவதைக் காணலாம். இங்கு வாய்மொழி வழக்கிலுள்ள சொற்கள் இம் மக்களின் வரலாற்றிலும் பண்பாட்டிலும் ஓரளவேனும் படிந்துள்ளன வெனக் கொள்ளலாம். (அவை முற்று முழுதானவை என்றோ பிரச்சினைக்குரியவையல்ல வென்றோ நாம் கருதக் கூடாது).

எந்த நிலைமையில் அவை ஆக்கப் பெற்றன என்பது சில சமயங்களில் அவற்றின் உட்பொருளை அறிதற்குக் குந்தகம் விளைவிக்கலாம். மலையக மக்களின் நாட்டார் இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரையில் பண்பாட்டு அம்சங்களை வரலாற்றுச் சான்றுகளாகக் காட்ட முயல்கிறோம். மலையகப் பெண்களின் ஆக்கங்கள் சுயநலப்பாங்கான அரசியல் அல்லது கலாசார உந்துதல்கள் இல்லாமல் அனுபவங்களின் அடியாக எழுந்தன. எசமானர்களோ பாட்டாளி மக்களோ இப் பெண்களுக்கு உத்தரவு பிறப்பிக்கவில்லை. இந்தப் பெண்கள் தோட்டங்களிலோ அல்லது ஏதேனும் அந்தஸ்த்து உடையவர்களாக தம் சொந்த மனைகளிலோ விளங்கியவர்கள் அல்லர். அமைப்பு ரீதியான தொழிலாளர் அணியிலும் அங்கம் வகித்தவர்கள் என்று கூற முடியாது. அவர்களின் ஆக்கங்களில் சில உண்மைகள் விடுபட்டிருக்கலாம். ஆனால் எவையும் வலிந்து நுழைக்கப்பட்டவை எனக் கொள்வதற்கில்லை.

ஏனைய இரண்டு சமூகத்தைச் சேர்ந்த பெண்களும் வெவ்வேறு சாதி, வர்க்க அல்லது வாழிட அம்சங்களின் காரணமாய் பல் வகைப்பட்ட உப - கலாசாரப் பிரிவினைகளுள் சிதறியும் பரவியும் காணப்படலாம். ஆனால் மலையகப் பெண்களோ இந்தத்

தாலாட்டுக்களையும் ஒப்பாரிகளையும் உருவாக்கிய காலப் பகுதியிலே அரசியல், கலாசார, சமூக அந்தஸ்தில் ஒரே 'இனமாக' விளங்கினர். அவர்கள் எல்லோருமே ஒரே வகையான பொருளாதார, சமூக அமைப்புகளில் கொழுந்து பறிக்கும் பெண்களாய் வாழ்க்கை நடத்தினர். லயங்களில் வாழும் கொத்தடிமைகளாக விளங்கினர். தமிழ் நாட்டிலே விவசாயக் கூலிகளாகத் தொழில் செய்து வந்த இவர்கள் தேயிலைத் தோட்டக் கூலிகளாயும் கொழுந்து பறிப்போராயும் பரிணமித்தமை பொருளாதார ரீதியான ஒரு மாற்றமே. கமத்தொழிலாளர்க்குரிய பண்பாட்டுடன் வந்து சேர்ந்த இந்த மக்கள் இலங்கையின் பெருந்தோட்டப் பொருளாதார அமைப்பு ஆகியவற்றுக்கு அமைவாக தங்களை மாற்றிக்கொண்டனர். அவர்களின் தாலாட்டுகளும், ஒப்பாரிகளும் தமிழ் நாட்டுக் கிராமங்களில் தோன்றியவை. இந்தத் தொழிலாளர்கள் புதிதாகக் குடியேறிய நாட்டின் கலாசார, பூகற்ப அமைப்புகளுக்கு இசையும் வகையில் அவற்றை மாற்றியமைத்துக் கொண்டனர். அவற்றின் இராகம், தாளம், இசையமைதி என்பன பழைய பாணியையே பின்பற்றின. உள்ளடக்கத்தில் மாற்றங்கள் புகுந்து கொண்டன.

கிழக்கு மாகாண முஸ்லிம்களின் தாலாட்டுகளில் இஸ்லாமிய மதக் கோட்பாடு செறிந்து காணப்படுவதைப் போலவே, மலையகப் பெண்களும் மலையகக் கடவுளைத் தம் இரட்சகராக வரித்துக் கொண்டனர். ஒரு தாலாட்டிலே பழநி மலைக்குமரன் பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது. பழனிமலைக் குமரன் தமிழ்நாட்டுக் கடவுள். இந்தக் குமரனைப் பற்றிய சுவையான கதையொன்றுண்டு. இங்கு இந்தக் கதை கதிர்காமக் கந்தன் என்னும் குமரக்கடவுள் மீது கட்டப்படுகிறது.

தோளிலே காவடியாம்- சாமிக்கு  
கழுத்திலே துளசிமணி

ஆடிவரும் காவடியே - சாமி  
அந்த மடம் இறங்கும்  
தெய்வானை பச்சை நிறம்  
வள்ளியம்மை பவள நிறம்  
சுப்பையா சோதி நிறம்  
துலங்குதையா கதிர்காமம்.

கடவுள் வணக்கம் இவ்வாறு முடிந்த பின் தாலாட்டுத் தொடர்கிறது

கண்ணே உறங்கையா  
கான மயிலுறங்கு  
பொண்ணே உறங்கையா  
பூமரத்து வண்டுறங்கு

தூங்கையா கண்ணே  
தூங்காமணி தூங்கு  
உறங்கையா கண்ணே  
ஓட்டிவிடு நித்திரயே

ஓடுனா வள்ளி - கண்ணே  
ஓளிஞ்சா வணந்தேடி  
தேடினார் வேலவரும் - ஏழு  
திருப்பாக் கடலறிய

வள்ளி அழகுக்கும் - வள்ளி  
வலது புறம் தேமலுக்கும்  
கூந்தல் அழகுக்கும் வேலவர் குறவேசம்  
கொண்டாரோ

வள்ளின்னா வள்ளி - என் கண்ணே  
மலை மேல் படரும் வள்ளி  
கொடி படர்ந்த வள்ளியோடு - நீ  
கூடப் பிறந்த கண்ணே

அடுத்து மகனின் பெருமை பேசப்படுகிறது.

கண்ணே கமல நிறம் - கண்ணேயுன்  
கண் புருவம் தங்க நிறம்  
மேனி பவள நிறம் - கண்ணேயுன்  
மேற்புருவம் தங்க நிறம்

ஆரு பெத்த பாலகனோ - கண்ணே நீ  
அன்பு பெத்த செம்பகப்பூ  
தேனோ தினைமாவோ - கண்ணே நீ  
தெவிட்டாத மாங்கனியோ

வாழைப்பழமோ - கண்ணே நீ  
வைகாசி மாம்பழமோ  
கோவைப் பழமோ - கண்ணே நீ  
கொஞ்சி வந்த ரஞ்சிதமோ

காணிக்கை கொண்டு - செல்வமே  
கண்டி கதிருமலை போனோமையா  
வழியா வழி நடந்து - செல்வமே  
வரத்துக்கே போனோமையா

மாலை தந்தா வாடுமின்னு - செல்வமே  
மலர் தொடுத்தா உதிருமின்னு  
பூ தந்தா வாடுமின்னு  
பிள்ளையார் தந்தார் தாலாட்ட

ஆரிரரோ ஆரிரரோ - கண்ணே  
ஆரிரரோ ஆரிரரோ.

குழந்தையைக் குறிக்க உருவகமாய் அமைந்த (கதிர்காம) வேலவன் இப்போது பிள்ளையாராக மாற்றம் பெறுகிறார். இதனையடுத்து கடவுளைக் குறிப்பதற்கு 'சாமி' என்னும் சொல் உபயோகப்படுகிறது. சாமி பிள்ளையாரா அல்லவா என்பது தெளிவுபடுத்தப்படவில்லை. இந்த மாற்றங்கள் ஓர் இடைநிலை மாற்றத்தினைக் குறிக்கின்ற போதிலும் பெண்களின் உணர்வு மட்டத்தில் வேறு அர்த்தங்களை ஊட்டுகின்றன. சாமி குழந்தையாகவும் பிள்ளையாராகவும் மாறி மாறி உருவகிக்கப்படுகிறது.

அஞ்சு கிளி மெத்தையெல்லாம்-சாமி  
அது நிறைஞ்சா மல்லிகைப் பூ  
பத்தாமே அழுததுச்சின்னு- சாமி  
பவளத் தேர் கேட்டாராம்

பெத்தா பிராமணத்தி - சாமி  
பெயரிட்டாள் நாக கன்னி  
வளர்த்தா நிரகமணத்தி - சாமிக்கு  
வரம் கொடுப்பார் மாயவரும்

பால் தருவாள் தாயாரும் - சாமிக்கு  
பழம் தருவாள் முப்பாட்டி - சாமிக்கு  
சோறிடுவாள் தாயாரும் - சாமிக்கு  
சுகம் தருவார் பரமசிவன்

இந்த மூன்று அடிகளும் அபூர்வமான கருத்துகளைக் குறித்து நிற்கின்றன. குணாம்சத்திலும் ஓரளவு மாறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன. இவை சாதி அல்லது வர்க்க ஏற்றம் தொடர்பான ஆசையைப் புலப்படுத்துகின்றனவா? மகிழ்ச்சி, பல்வேறு வரங்கள் ஆகியவற்றை வழங்குமாறு தெய்வத்திடம் கோரப்படுகிறது. அத்துடன் பிள்ளைக்கு பிள்ளையார், வேலவர் போன்ற கடவுளின் பெயர் சூட்டப்படுகிறது. இவை யாவும் குழந்தையைத் தெய்வத்தின் நிலைக்கு உயர்த்தும் எத்தனங்களாய்த் தோன்றுகின்றன. பொங்கலும், பழ வகைகளும் பெண்களால் வழங்கப்படுகின்றன. ஆனந்தத்தை சிவபெருமான் அருள்கிறார்.

எனினும் குழந்தை பிராமண குலத்திற் பிறந்ததெனக் குறிப்பிடுதல் தாயின் அடிமன ஆசையைப் புலப்படுத்துவதாகக் காணப்படுகிறது. கொழுந்து பறிக்கும் பெண் தன்னை உயர் சாதிப் பிராமணப் பெண்ணுடன் ஒப்பிடும் போது, உயர் சாதிப் பெண் தன்னிலும் சிறப்பான நிலையில் இருப்பதாக அவள் நினைக்கிறாள். குழந்தையைப் பெற்றெடுத்தவள் தானே என்பதை மறுத்து, சடங்காசார அந்தஸ்தில் உயர் நிலை எய்த வேண்டு மென்பதற்காக தன் தாய்மையைப் பிராமணப் பெண் ஒருத்தி மீது சுமத்துகிறாள். இப் பண்பு பிராமண மேலாதிக்கத்துக்கு உட்பட்ட தமிழ் நாட்டுச் சூழலின் சமூகப்பண்பு ஒன்று இலங்கைக்கு கொண்டுவரப்பட்டு தாலாட்டில் எப்படி பிரதிபலிக்கிறது என்பதைக் குறிக்கிறது. (1)

குழந்தையின் தனிச் சிறப்பு பற்றிய வர்ணனை தொடர்கிறது.

பட்டாலே தொட்டி கட்டி  
பவளக் கொடி கயிறும்  
முத்தாலே ஆபரணம் - செல்வமே  
முகம் பார்க்க கண்ணாடி.

அடி மனத்தின் ஆசைகள் செல்வச் செழிப்பைக் குறிக்கும் பல்வேறு பொருள்கள் வாயிலாக வெளிவருகின்றன. இந்தப் பொருள்களை வர்ணிப்பதற்கு அச்சொட்டான சொற்கள் மனோரதியக் கற்பனை வளத்துடன் உபயோகிக்கப்பட்டுள்ளன.

பித்தெலையாம் கோவரமாம் - தங்கமே  
பாம்பேறா மண்டபமாம்  
பாம்பேறா மண்டபத்தை - செல்வமே  
பள்ளி கொள்ள வந்தாயோ

இங்கு தொட்டிலில் அல்லது ஏணையில் தூங்கும் குழந்தையின் பாதுகாப்புப் பற்றி தாயின் மனதில் உள்ள அச்சம் வெளிப்படுத்தப் படுகிறது. பாம்பு ஏணையில் இறங்கித் தன் குழந்தைக்குத் தீங்கு விளைவிக்கக் கூடுமென அந்தத் தாய் அஞ்சுகிறாள். காடுகளிலும் தேயிலைப் புதர்களின் மத்தியிலும் வாழும் பெண்களுக்கு இவ்வாறான பயம் இயல்பானதாய் இருக்கலாம்.

பாம்பு பற்றிய பயத்தைத் தெரிவித்த பின் மீண்டும் செல்வத் திரவியங்கள் தொடர்பாக அந்தத் தாய் கனவு காண்கிறாள். தங்கத்தாலான ஏடு சாய்ந்திருக்க ஒரு சாய்மனைக் கதிரை, கற்கோட்டை ஒன்று, கணக்கு வழக்குகள் எழுதக் கூடியதான கூடம் ஒன்று இவை

அனைத்தும் தன் பிள்ளைக்குக் கிடைக்கும் என்கிறார்.

மருதையிலே திருநாளாம் - தங்கமே  
மயில் மேலே வாகனமாம்  
மயிலே வரவழைக்க - எங்க  
மைந்தன் விளையாட

தங்க பொஸ்தமாம் - செல்வமே  
சாஞ்சிருக்க நாற்காலி  
கல்லாலே கோட்டைகளாம் - தங்கமே  
மாலை விரிஞ்ச முத்து  
மல்லிகையே என் தேனே  
தேனே திரவியமே  
தெவிட்டாத மாங்கனியே

கரும்பே ரசமே  
கசக்காத சக்கரையே  
வாழைப்பழமே - என்  
வைகாசி மாம்பழமே

மல்லிகைப் பூ, முத்து மாலை, தேன், செல்வம், தெவிட்டாத மாங்கனி, கரும்புச் சாறு, வெல்லம் ஆகியன தாலாட்டின் இறுதியிலே உவமானங்களாய் உபயோகிக்கப்படுகின்றன. சாய்மனைக் கதிரை, கற் கோட்டை, கணக்கு வழக்கு எழுதற்கேற்ற கூடம் என்பனவற்றை தோட்ட உரிமையாளர்களான தம் எசமான்கள் ஆண்டு அனுபவிப்பதை இந்தத் தொழிலாளர்கள் கண்டிருக்கிறார்கள். செல்வச் செழிப்பு, சொகுசான வாழ்க்கை ஆகியவற்றைக் குறிக்கும் மேற்படி வசதிகளுடன் கணக்கு வழக்குகள் பார்க்க வேண்டிய அளவுக்கு,

உயர்ந்த வருமானம் தரும் உத்தியோகங்களும் இந்த எசமானர்களுக்கு வாய்க்கப்பெற்றிருந்தன. தாமும் இவற்றையெல்லாம் அனுபவித்தல் வேண்டும் என்னும் இயல்பான ஆசையை இந்தத் தொழிலாளப் பெண்கள் தாலாட்டு வாயிலாக வெளிப்படுத்தியுள்ளார்கள்.

மலையகத் தாலாட்டுகளில் பொதுவாகக் காணப்படும் ஓர் அம்சம் மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்ற இதிகாச பாத்திரங்கள் பற்றிய குறிப்புகளாம். தீரோபதி, இராமர், சீதை ஆகிய பாத்திரங்கள் குழந்தைக்குப் பல்வேறு வரங்களை அருளுவதாயும் குழந்தையைப் பேணிக் காப்பதாயும் இந்தத் தாலாட்டுகளில் சொல்லப்பட்டிருக்கும். இராமாயணம், மகாபாரதம் ஆதியன தொடர்பான கலாசாரம் தென்னிந்திய மக்களுக்குரிய தொன்றாகும். இது மாறுபட்ட வரலாற்றின் அடியாகத் தோன்றியது. புலம் பெயர்ந்த வரலாற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டெழுந்த இந்தக் கலாசாரம், இலங்கையின் வட, கிழக்கு மாகாணங்களில் வாழும் தமிழ் மக்கள் மத்தியிலே அதிகமாகப் பரவவில்லை. ஆகவே தென்னிந்திய மக்களைப் போல இவர்களின் படைப்புகளிலே மகாபாரதம், ராமாயணம் ஆதியன தொடர்பான உவமான, உவமேயங்களைக் காணல் அரிது.

ராமர் பசுவணைய  
லெட்சுமனார் பால் கறக்க

சீதையம்மா எழுந்திரிச்சு  
தீ மூட்டி பால் காய்ச்சி  
தங்கக் குவளையிலே  
தாதிமார் பால் குடுக்க  
வந்த அருமணியே

இங்கு கருத்தை வெளிப்படுத்தும் முறையிலே 'பெரும் பாரம்பரியமும்' 'சிறு மரபும்' கலந்திருப்பதைக் காணலாம். தாழ்ந்த நிலையில் வாழ நேர்ந்தமையால் 'சிறு மரபை தவிர்க்க இயலாது. ஆயினும் அதிலிருந்து வெளிப்பட்டு, உயர் நிலை எய்தி, பெரும் மரபில் சங்கமமாக வேண்டு மென்னும் அவா இங்கு புலனாகிறது.

தென் இந்திய மக்களின் உறவு முறையில் தாய் மாமன் முக்கிய இடத்தை பெறுவதுண்டு. இந்த முக்கியத்துவம் மலையகத் தாலாட்டுகளில் ஒன்றில் மட்டுமே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இது தென்னிந்தியச் சமூக அமைப்பின் எஞ்சிய கூறாக விளங்குகிறது. விவசாயப் பின்னணியில் வீடு வாசல்களில் குடியிருந்த மலையக மக்கள், புலம் பெயர்ந்து வந்து தோட்டப் பொருளாதாரத்தின் சின்னமான லயங்களில் வாழத் தொடங்கியதும் அவர்களின் கலாசார மரபுகள் சிலவும் மாற்றமடைந்தன எனக் கொள்ளத் தோன்றுகிறது.

கிராமப் பகுதிகளில் விவசாயத் தொழிலாளர்களாய் வாழ்ந்த ஒரு சமுதாயம், லயங்களையே தம் மனைகளாகக் கொண்டு வாழ்க்கை நடத்தும் நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டனர்.

முத்தாலே ஆபரணம்  
முடிப்பாரே உன் மாமன்  
பட்டெடுத்து தொட்டி கட்டி  
பசும் பொன்னெடுத்து  
பொட்டு வைப்பார்.

பெண்களின் தாலாட்டுப் பாடல்களிற் பெரும்பாலானவை பாசத்தையும் அன்பையும் வெளிப்படுத்தும். மரபு வழித் தாலாட்டுகளை அடியொற்றி எழுந்தனவே ஆயினும் தம் வீடு வாசல்களையும், மண்ணையும்

விட்டுப் பிரிந்து வந்து பல்வேறு இன்னல்களுக்கு இலக்கான பாட்டாளி வர்க்க மக்களின் வாழ்க்கை நிலையைப் பிரதிபலிக்கின்றன

சீரான அயோத்தி  
சீமை விட்டுக் காடு வந்தோம்  
காடு மலைகளிலே  
கரடி புலி ஆளி சிங்கம்  
கூடியே வாழுமிந்த  
கொடு வனத்தே நித்திரையோ  
அச்சமில்லை என்று சொல்லி  
அரசாண்டு வாழ்ந்திருந்தோம்  
நச்சரவு போல வந்த  
நச்சிரையா கண்ணுறங்கு

ஆராரோ ஆராரோ  
ஆரிவரோ ஆராரோ  
என் வயிறு தேடி  
என் பிறந்தாய் மகனே  
முத்துச்சிரிப்பழகா  
முல்லைப் பூ பல்லழகா,  
வெத்துக் குடிசையிலே  
விளையாட வந்தாயோ?  
தரையெல்லாம்  
மேடுபள்ளம் - நீ  
தவழ்ந்தால் உறுத்தாதோ?  
தொட்டால் பிசுக்கொட்டும்  
துணிமூட்டை தையலிட்டு  
தொட்டில் கட்டித் தாலாட்ட  
தூக்கம் வருமோடா?

இந்த நாட்டுக்கு ஒரு சில பெண்களுடன் வந்து சேர்ந்த ஆண்கள் காட்டு விலங்குகள் வாழ்ந்த காடுகளை அழிக்கும் வேலைக்கு அமர்த்தப்பட்டனர்.

ஒரு பெண் தேயிலைக் கொழுந்து பறிக்கும் பொருட்டு மலை உச்சியிலுள்ள தன் வேலைத்தலத்துக்கு குழந்தையுடன் செல்கிறாள். குழந்தை ஏணையில் தொங்குகிறது. தாய் பின்வரும் தாலாட்டைப் பாடுகிறாள்.

தாழை இரு புறமாம் - தாழை  
தழையிறதும் ஆயிரமாம்  
புன்னை இருபுறமாம் - புன்னை  
பூக்கிறதும் ஆயிரமாம்

அதிலே அடைகிடக்கும் - சாமி  
அஞ்சுதலை செந்நாகம்  
சீறுதாம் நாகம் - கண்ணை  
சிவக்கும் கண்ணிரண்டும்

தாழை, புன்னை ஆகிய செடிகளில் பாம்புகள் சுருண்டு படுத்திருப்பதாக நம்பப்படுகிறது. அந்தத் தாய் முதலில் இந்தியாவிலிருந்து புலம் பெயர்ந்து வந்து, வன விலங்குகள் சூழ்ந்த காட்டுப் பிரதேசத்தில், அந்நிய மண்ணில் வாழ நேர்ந்தமை பற்றியும் அழுக்கடைந்த வெற்றுக் குடிசை, அசௌகரியமான தொட்டில் ஆதியன பற்றியும் புலம்புகிறாள். இவை அந்தப் பெண்ணின் வறுமைக்குச் சான்றாக அமைகின்றன. இரண்டாம் கட்டத்திலே வேலைத்தலத்தின் கொடுமையையும் அவ்விடத்துக்குத் தன் குழந்தை யையும் கொண்டு செல்ல வேண்டிய நிர்ப்பந்த நிலைமையையும்

விவரிக்கிறாள். 'நச்சுப் பாம்புகள்' இரத்தச் சிவப்பான கண்களுடன் சீறிக்கொண்டு வெளிவந்து உன்னைக் கொத்தத் தயாராய்க் காத்திருக்கின்றன கண்ணே, ஆனாலும் நீ தூங்கு கண்ணே என்றவாறாக அந்தப்பெண் தன் தாலாட்டை முடித்துக் கொள்கிறாள். தாயின் பரிதாபமான அவல நிலையை இத்தாலாட்டுச் சித்திரிக்கிறது. கடைசி அடி மேலும் பரிதாபகரமானது.

பெத்தா துரோபதையா -எங்களே  
பேரு வச்சார் தரும தொரே

தங்களது உரிமையை வலியுறுத்தும் வகையில் பெத்தா துரோபதை என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. என்றாலும் குழந்தைக்குப் பேர் சூட்டும் உரிமையைத் தோட்டத் துரைக்கு அந்தப் பெண் விட்டுக் கொடுக்க நேர்ந்தது. தொழிலாளர்களுடனான உறவிலே தோட்டத்துரையின் அதிகாரம் தனிப்பட்ட விவகாரங்களிலும் செல்வாக் குடையதாகையால் குழந்தைக்குப் பெயர் சூட்டும் உரிமை தாய் அல்லது தந்தைக்குப் பிரத்தியேகமானதாயினும் தோட்டத்துரை அந்த உரிமையை அபகரித்துக் கொள்கிறார். இங்கு பல்வேறு வகையான சமூக, பொருளாதார நிலைமைகளின் மத்தியிலே, முக்கியமாக தெரிவிக்கப்படும் கருத்து பெண்ணின் ஆற்றாமையும் அதன் விளைவான அவலமுமாம். காரியங்கள் நடைபெறும் பாங்கு அப்பெண்ணின் ஆற்றாமையைப் புலப்படுத்துகிறது. இது இறுதியில் அவல நிலைக்கு அவளைத் தள்ளுகிறது. அந்நியர் போன்று ஒதுக்கப்படல், வறுமை, பிறரைச் சார்ந்து வாழ்தல் போன்ற வேறுபட்ட காரணிகள் அவல நிலைக்கு ஏதுவாகின்றன. பிறரில் தங்கிவாழும் நிலை மூன்று வடிவங்களைப் பெறுகிறது. பொருளாதார ரீதியான, சமூக ரீதியான, சொந்த விவகாரங்கள் சம்பந்தப்பட்ட நிலைகளாக மூன்று நிலைகளில் தங்கி வாழும் தன்மை நிகழ்கிறது. தனிப்பட்ட விவகாரம் தொடர்பான

நிலை, தன் குழந்தைக்குப் பேர் சூட்டும் உரிமையை இழக்கு மளவுக்குச் செல்கிறது. இந்தத் தாலாட்டு யூதப் பெண்களின் வாழ்க்கையை மட்டுமல்லாமல் அமெரிக்காவில் வாழும் தாய்மார் அனுபவிக்கும் மன வியாகூலம் ஆற்றாமை, விரக்தி போன்ற நிலைமையையும் சித்திரிக்கிறது.

பெண் குழந்தையின் பிறப்பு மகிழ்ச்சிக்குரிய தொன்றல்ல எனத் தந்தை வழி மரபு சார்ந்தோர் பொதுவாக நம்புவதாகக் கருதப்படுகிறது. இதற்குக் காரணம் பெண் குழந்தை குடும்பத்துக்குப் பாரமாக அமைந்து விடுமென்னும் பயமாகும். ஆனால் சில தாலாட்டுகளிலே பெண் குழந்தையின் வரவு அன்புடனும், ஆனந்தத்துடனும் கொண்டாடப்படுதலைக் காண்கிறோம். பெற்றோரும், உற்றார் உறவினரும் பெண் குழந்தை தொடர்பான கரிசனையிலோ, பாச உணர்வை வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தும் கற்பனை வளமிக்க உருவகங்களிலோ எத்தகைய வேறுபாட்டையும் காணல் அரிது. உவமான, உவமேயங்களை உபயோகிப்பதில் சில மாறுபாடுகள் காணப்பட்டனும், ஆண், பெண் என்னும் வகையிலே தாலாட்டுப் பாடல்கள் பக்கச்சார்பற்றனவாகவே அமைந்துள்ளன. இவை சமுதாயத்தைப் பட்டவர்த்தனமாகப் படம் பிடிப்பனவாக உருவாக்கப் பட்டிருக்கலாம். தாய், தந்தையர் தம் ஆண் குழந்தைகளையும், பெண் குழந்தைகளையும் நடத்தும் விதத்தில் வேறுபாடு நிலவுதல் உண்மையே. ஆனால் பிள்ளைகள், குழந்தைகளாய் இருக்கும் நிலையில் தாய்மார், ஆண், பெண் என்னும் பாகுபாட்டைப் பொருட்படுத்தாதிருக்கலாம். குழந்தைப் பருவத்திலே, தொட்பிலிட்டுத் தாலாட்டும் தாய்க்கு ஆண், பெண் என்னும் வேறுபாடு பெரிதாகத் தோன்றுவதில்லைப் போலும். அதனாலே தான் அவரின் உவமான உவமேயங்கள் பொதுப்பால் சார்ந்தனவாய் விளங்குகின்றன. இந்தப் பிராயத்தில் குழந்தையின் பெண் பாலுணர்ச்சி ஆபத்துக்குள்ளாகும்

வாய்ப்பில்லை என்பதால் பெற்றோருக்கு எவ்வித பிரச்சினையும் ஏற்படுவதில்லை.

திருமணம், சீதனம் போன்ற சமூக நிலைகள் எப்படி தங்களை அலைக்கழிக்கும் என்பதும் பெண்மையின் பால்மை எப்படிச் சமூகச் சூழலில் ஒரு சமூகப் பிரச்சனையாகித் தொல்லை கொடுக்கும் என்பதும் தாய்மார்களுக்குச் சரியாக விளங்காத ஒரு நிலையில் பெண்ணும் இங்கு போற்றப்படுகிறாள். வயிற்றில் நெருப்பைக் கட்டும் காலமும், குமர் கரையேறவேண்டும் என்ற ஆதங்கமும் அபிலாஷையும் இன்னும் காலத் தொலைவில் தான் உள்ளன. இதனால் தாய்மையின் இனிமையே மேலோங்கி இப்பாடல்களில் விரவிக்கிடக்கின்றது.

தாலரட்டுகளிலே காணப்படும் மதச் சார்பான குறிப்புகள் பற்றியும் இங்கு நாம் கவனஞ் செலுத்தல் அவசியம். ஏனென்றால் இந்த அம்சம் முஸ்லிம் பெண்களின் தாலாட்டு, மலையகப் பெண்களின் தாலாட்டு இரண்டிலும் இமையோடுதலைக் காணலாம். தமிழர் வாழ்விலும், ஓரளவிற்கு முஸ்லிம்களின் வாழ்விலும் மத அனுட்டானங்களைப் பொறுத்தவரையில் சமுதாய மட்டத்தில் முக்கியத்துவம் கொடுப்பார் பெரும்பாலும் பெண்களே. பிள்ளைகளுக்கு வீட்டிலே பகுத்தறிவின் பார்ப்பட்ட போதனைகள் புகட்டப்படும் சமயத்தில் கலாசார மத சம்பந்தமான அறநெறிகள் சில போதிக்கப்படுவதுண்டு.

இவை உண்மையில் மதச் சார்பான போதனையே. எனவே தாய்மார் தாலாட்டுகளிலேயும் மத போதனைகளையும் புகுத்தியுள்ளமை வியப்புக்குரியதன்று. அது இயல்பாகவே அவர்களுடன் ஒன்றிவிட்டது. ஆகவே தான் தாலாட்டுகளிலே லௌகிய விடயங்களும் தெய்வீக விடயங்களும் செம்மையாக இணைக்கப்பட்டுள்ளன. சமூகக்

கடமைகளும் நடவடிக்கைகளும் தெய்வத்தின் மீதும் கமத்தப்பட்டுள்ளன.

மலையகத் தமிழ்த் தாய்மார், இறைவனுடன் இணைந்து கொள்ளுதல் தொடர்பான நம்பிக்கையை மாற்றமுற்ற சமூக, பொருளாதார நிலைமைகளுடன் சேர்த்துப் பார்க்கவேண்டும். தமிழ் நாட்டின் பழநி முருகன் கதிர்காமக் கந்தன் ஆனான். மதச் சார்பான கருத்துகள் மாற்றம் பெறுகின்றன. பழைய தெய்வங்களின் இடத்திலே புதிய தெய்வங்களும் கருத்தியல்களும் புகுந்து கொள்கின்றன. பழநி மலை முருகன் வேடுவகுலப் பெண்ணான வள்ளியைக் காதலிக்கும் கதிர்காம முருகன் ஆகிறான். சமுதாயத்தினது தேவைகளுக்கு ஏற்றவாறாக மதக் கருத்துகளும் வழிபாட்டு முறைகளும் மாற்றம் பெறுகின்றன. மொழி ஒன்றையானாலும் அதன் உள்ளடக்கம் மாறுகிறது. சொற்புணரிலக்கணம், சொற்பொருள் என்பன மாற்றமுறவில்லை. சிறுமரபினதாய், கிராமியக் கடவுளரைத் தொழுதுவந்த, இந்த ஆண்களும் பெண்களும் பெருமரபைச் சார்ந்த கடவுளுடன் தம்மை இணைத்துக் கொண்டனர். இந்த மாற்றம் 'சமஸ்கிருதமயமாதலோ'<sup>(2)</sup> சமுதாயத்தில் மேல் நிலை அடைவதற்கான எத்தனமோ என்று முழுமையாகக் கூறமுடியாது. தேசத்தோடு ஒத்து வாழும் மரபை யொட்டிய நடைமுறையே. தம்மைச் சூழ உள்ள மக்களின் கலாசார நெறிமுறைகளுடன் அனுசரித்து நடக்கும் போக்கே. இந்த நடைமுறையானது பெண்களின் வாய் மொழி மூலமாக வெளிப்படுவதைக் காணலாம். சமூகவியல் நோக்கில் இதற்கு ஒரு விளக்கம் உண்டு (பார்க்க குறிப்புரை)

## முடிவுரை

ஆரம்பத்தில் எழுதாக் கிளவிகளாய் எழுந்த பாடல்கள் அனைத்தையும் நாட்டார் இலக்கியமெனக் கொள்ள வியலாதாயினும் நாட்டார் இலக்கியத்துக்குரிய பொதுப் பண்புகளை நாம் மறுப்பதற்கில்லை. தாலாட்டுப்பாடும் எல்லாப் பெண்களும் எழுத்தறிவற்றவர்களல்லர். ஆகவே, மொழியாட்சியில் செழுமையும் சொற் பிரயோகத்தில் மாற்றமும் ஏற்படுதல் இயல்பே. தாலாட்டின் இலக்கியத் தரம், அது எழுந்த பிராந்தியம், இடம் மற்றும் அதன் தோற்றத்துக்கு ஏதுவாயமைந்த சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் ஆகியவற்றைப் பொறுத்ததாகும். ஏழுத்தறியாப் பாமரர் வாயில் பிறந்த தாலாட்டு காலக் கிரமத்தில் கற்றறிந்த பெண்களைச் சென்றடைந்துள்ளது. எனவே தாலாட்டுகள் யாவும் ஒரே வகையைச் சேர்ந்தவையல்ல.

ஏழுத்து தோன்றிய காலம் தொடங்கி இலக்கியங்கள் பல்வேறு வகுப்புக்களுள் அடக்கப்பட்டன. மக்கள் இலக்கியம், அல்லது நாட்டார் இலக்கிய மென்றும் வேறுபடுத்தப்பட்டன. இந்த வகையில் வாய்மொழிப் பாடல்களாய் வழக்கிலிருந்த தாலாட்டுகளும் நாட்டார் இலக்கியத்தில் சேர்கப்பெறலாயின.

செந்தமிழ் இலக்கியம், மக்கள் இலக்கியம், நாட்டார் இலக்கியம் போன்றவற்றிலிருந்து வெகு கவனமாக விலக்கப்படலாயிற்று. ஆயினும் நாட்டார் இலக்கியத்தின் சில பண்புகள் செந்தமிழ் இலக்கியத்தில் செறிந்திருப்பதைக் காணலாம். ஆரம்பகாலச் செந்தமிழ்

இலக்கியங்கள் நாடோடிக் கதைகள், நம்பிக்கைகள், நையாண்டிச் சம்பவங்கள், ஏன் சில மொழி வழக்குகளைக்கூட உள்வாங்கிக் கொண்டன. இவை யாவும் குறிப்பிட்ட விசேட சமூக நடைமுறைகளைப் பிரதிபலிக்கின்றன. இதற்கான சான்றுகள் உலகெங்கும் பரவிக் காணப்படுகின்றன. இவ்வாறு செந்தமிழ் இலக்கியங்கள் நாட்டார் இலக்கியத்தின் சில பண்புகளை இரவல் வாங்கியும், கிரகித்தும், மாற்றியமைத்தும், செம்மைபடுத்தியுள்ள போதிலும் தாலாட்டுப்பாடல்கள் உள்ளடக்கத்திலும், கருத்திலும் மாற்றம் பெறாமல் முற்று முழுதாக இருக்கின்றன என்று கூறமுடியாது. வைஷ்ணவ ஆழ்வார் இலக்கியத்திலும் ஈழத்து இலக்கியம் சிலவற்றிலும் தாலாட்டுப் பாடல்கள் உள்ளடக்கத்திலோ மொழியாட்சியிலோ எவ்வித மாற்றமுமின்றி மீள் உருவாக்கம் பெற்றுள்ளன. வைஷ்ணவ அடியார்கள் தாலாட்டின் கருத்துகளை கிருஷ்ண பரமாத்மாவின் லீலைகளைப் போற்றி புகழ்தற்குப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். தாலாட்டை அடியொற்றி பிள்ளைத் தமிழ் என்னும் இலக்கிய வகை ஒன்று உருவாயிற்று. பிள்ளைத் தமிழ் பாக்களைப் புனைந்த கவிஞர்கள் கடவுள்களைக் குழந்தைகளாகப் பாவித்து அத் தெய்வங்கள் மீது பாப்புனைந்துள்ளனர். பக்தி இலக்கிய மரபின் பல அம்சங்கள் பிள்ளைத் தமிழ் இலக்கியத்தில் சுவறியுள்ளன. கடவுள்கள் குழந்தைகளாய் மறு அவதாரம் எடுத்துள்ளனர் எனக் கொண்டு தம் பிள்ளைகள் மீது தமக்குள்ள பாசப் பிணைப்பினைப் புலப்படுத்துவதற்கு தாலாட்டுகள் பயன்பட்டன. இங்கு செந்தமிழ் இலக்கியமும், நாட்டார் இலக்கியமும் ஒன்றுபடும் ஒரு நிலையும் தெரிகிறது.

தாய்மார் எவ்வாறு தாலாட்டுப் பாடல்களை இயற்றித் தம் குழந்தைகளுக்குப் பாட நேர்ந்தது என்னும் கேள்வி ஆராயப்பட வேண்டிய தொன்றாகும். தாய்மைக்குரிய அனுபவங்களில் இதுவும்

ஒன்றெனக் கொள்ளலாமா? ஏழுத்தறிவற்ற தாய்மாரும், கல்விகற்ற தாய்மாரும் தாலாட்டுப் பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர். அடக்கி வைத்த உணர்வுகளுக்கு உளவியல் ரீதியான வெளிப்பாடாகத் தாலாட்டுப் பாடல் அமைகிறதெனக் கொள்ளல் தகுமா? தாலாட்டின் மூலம் பெண்கள் வீட்டு வேலைப் பளுவிலிருந்து விடுதலை உணர்வும், ஓய்வும் பெற்றார்களா? இப்படி பல கேள்விகளை நாம் எழுப்பலாம் பதிலும் கூற முயலலாம். பெண்களின் வரலாற்றிலே சமூக உறவுகள், நண்பர்களைச் சந்தித்தல் அல்லது வீட்டை விட்டுத் தனியாக வெளியே செல்லுதல் என்பன நெடுங்காலமாக விலக்கப்பட்டிருந்தன. தாலாட்டில் தாய்மார் இன்பங்கண்டனர். ஆனால் தாலாட்டுகள் ஒரு கால கட்டத்தோடு நிறைவடைந்து நின்று விட்டனவே. அவர்களது ஆக்கத்திறன் ஒப்பாரி சொல்லும் வரை வெளிப்படவில்லையே! இதற்கு சாதி, வர்க்கம் என்ற பேதம் ஏதும் இருக்கவில்லை. 'தாழ்ந்த சாதிப்' பெண்கள் ஊழியத்தின் பொருட்டே வீட்டை விட்டு வெளியே சென்று வந்தனர். பெரும்பாலும் கூலி வேலை, உணவு அல்லது விறகு சேகரித்தல் போன்ற குறிப்பிட்ட சில காரியங்களுக்காகவே அவர்கள் வெளியே சென்றார்கள். தம் உணர்ச்சிகள், அன்பு, பாசம் அனைத்தையும் ஒருமுகப்படுத்தி, குழந்தை வளர்ப்பில் ஈடுபடுவதற்கு தாலாட்டு நல்லதொரு வாய்க்காலாக அமைந்ததெனலாம்.

தாலாட்டு உள்வீட்டு நிலைமைகளை அடியொற்றியதாயினும் அதன் வெளிப்பாட்டுத் தன்மைகள் பல்வேறு பிராந்தியங்களிலும் ஒரு பண்பாட்டு நடைமுறையாகப் பரிணமித்துள்ளது.

## ஒப்பாரி : இலக்கியப்புலம்பல் வழி துன்பியல் வெளிப்பாடுகள்

ஒப்பாரியின் சில பொதுப் பண்புகள்

ஒப்பாரியானது தாலாட்டுப் போலவன்றி ஒரு சடங்குக்குரிய அந்தஸ்தினைப் பெற்றுள்ளது. எனவே, சமூகவியல், மானிடவியல் அடிப்படையில் அதற்கு ஒரு அதி உயர்ந்த அந்தஸ்து இருக்கிறது என்று நான் என்னுகிறேன். சொல்லின் கருத்துப்படி படி ஒப்பாரி என்றால் கூடிக் குரவையிடல் எனப் பொருள்படும். இழவு வீட்டில் அனைவரும் சேர்ந்து குரவையிடல் ஒப்பாரி எனப்படும். இவ்வாறு, கூடிக் குரவையிடல் இந்தியத் தமிழர்கள், இலங்கைத் தமிழர்கள் ஆகியோரின் வழக்கமாகும். அழுவதும் குரவையிடுவதும் வழக்கமாகப் பெண்களின் கடமையாகவும் வேலையாகவும் கருதப்படுகிறது. ஆயினும் சில வேளைகளில் ஆண்களும் சேர்ந்து கொள்வதுண்டு. நாம் முன்னர் குறிப்பிட்டது போல, ஒப்பாரி ஒரு சடங்காகக் கணிக்கப்படுகிறது. அதிலே நாடகப் பண்பும் இழையோடும். ஒரு மரணம் நிகழ்ந்தால் வீட்டில் உள்ள பெண்கள் சேர்ந்து குரவையிடுவர். இதனால் அயலில் உள்ளோர் மரணச் செய்தியை அறிவர். அழு குரல், கேட்டதும் அயலில் உள்ள பெண்கள் சாவீட்டிற்கு விரைவர். அங்கே எல்லோரும் சக்கர

வியூகம் போட்டு உட்கார்ந்து, ஒருவரை ஒருவர் அணைத்தவாறு புலம்புவர். மார்பிலும் வயிற்றிலும் அடித்துத் தம் சோகத்தை வெளிப்படுத்துவதும் உண்டு. இந்தப் புலம்பல் கவித்துவ நடையில், மோன அணியுடன் சோகத்தைப் புலப்படுத்தும் இராகத்தில் அமையும். இவ்வாறு எழுந்தமானமாக உடனுக்குடன் உருவாகும் ஒப்பாரி இறந்தவரின் சிறப்புகளை, குணாதிசயங்களை, அவர்செய்த தான தருமங்களை, நற்பண்புகளை, வரலாற்று அடிப்படையில் அவரின் குடும்பத்தவர் ஆற்றிய தொண்டுகள் முதலியவற்றைப் பறைசாற்றும் பாங்கில் அமையும்.

வழக்கமாக மரணத்துடன் தொடர்புடையதான இந்த இலக்கிய வகை சீனா, பின்லாந்து, அயர்லாந்து, கிறீஸ், இந்தியா ஆகிய நாடுகளிலும், கலாசார ரீதியாக வியாபித்திருப்பதைக் காணலாம் ஆயினும், இந்தியா, இலங்கை, சீனா, பின்லாந்து ஆகிய தேசங்களிலே பெண்களின் துயரங்களுடன் நெருக்கமான தொடர்புடைய பிற வகைச் சோக கீதங்களும் வழக்கிலுள்ளன. பின்லாந்து தேசத்திலே, திருமணச் சடங்கின் போது, மணப் பெண்ணும் அவரின் தாயாரும் சோக கீதங்களைப் பாடுதல் மரபாகும். சீனாவிலே மணச்சடங்கு வாரக்கணக்கில் நீடிக்கும். இவை, தாயும் மகளும் ஒருவரை ஒருவர் பிரிந்திருக்கப் போவதன் காரணமாக மனதில் எழும் சஞ்சலத்தைக் குறிப்பனவாம். மறு புறத்தில் பார்த்தால், தம் பிறந்த மனையை விட்டு வெகு தூரம் சென்று புதியதொரு வீட்டிலே கணவன், மாமனார், மாமியார், மச்சாள் ஆகிய புதிய உறவுகளுடன் வாழ்க்கை நடத்த விருக்கும் எதிர்கால மணப் பெண்களின் சஞ்சலத்தையும் அவை குறிக்கின்றன. திருமணம் என்பதே அமைப்பு ரீதியாகவும், உணர்வு ரீதியாகவும் பழைய, பழக்கப்பட்ட வீடு வாசலைத் துறந்து அந்நிய இடத்திலே, புதிதாக வாழ்க்கையையும் உறவுகளையும் நிறுவுதலைக் குறித்து நிற்கிறது.

இந்தச் சூழலில் மணப் பெண், தாய் இருவரும் துன்புறுகின்றனர். தாய், தன் முன்னைய அனுபவத்தை நினைவு கூர்ந்து இந்தப் பிரிவையிட்டு வருந்துகிறார். தம் சொந்த ஊரிலே இன பற்றுக்களிடையே மணஞ் செய்து கொள்ளும் சமுதாயங்களிலே இந்தப் பிரிவுக்கு இடமில்லை. ஆண்வழிச் சமுதாயத்திலே, பெண்கள் கணவன் வீட்டில் வாழ்க்கை நடத்துதல் மரபெனக் கொள்ளப்படும் சூழல் வீடு, வாசல், பெற்றோர், உற்றார், செல்லப் பிராணிகள், நில புலம் யாவற்றையும் பிரிந்து செல்லுதல் ஒரு பெண்ணுக்கு மிகுந்த கவலையைக் கொடுக்கும். இந்தத் துயர் பெண்ணுக்கே உரியது. எனவே, அவள் புலம்புகிறாள்.

இலங்கையில் பெண்களின் அனுபவங்களை விவரிக்கும் பல்வேறு வகையான ஒப்பாரிகளை நாம் இனங்கண்டுள்ளோம். அவற்றைப் புலம்பல் பாடல்கள் எனக் கொள்ளலாம். ஏனென்றால் எல்லாமே ஒப்பாரி வகையைச் சேர்ந்தவையல்ல. குறிப்பிட்ட ஒரு குழுவினரின் நிகழ்ச்சிகளை வர்ணிப்பனவுமல்ல. மு. இராமலிங்கம் அவர்கள் இரண்டு வகையான புலம்பல்களைத் தொகுத்துள்ளார். இவற்றுள் ஒன்று, இனமில் இளம் பெண் ஓலம். அநாதைகளான இளம் விதவைகள் பாடும் புலம்பல்கள் இவை. மற்றொன்று மணமாகாத பெண்கள் பாடும் புலம்பல். கலியாணமாகவில்லை. என்பதை எண்ணி வருந்துவதாக இப்பாடல்கள் அமைந்திருக்கும். இத்தகைய ஓலங்களைப் பெண்கள் தனிப்பட்ட முறையில் தாமே இயற்றிப் பாடுவர். இளம் விதவைகள் இழவு வீட்டுக்குச் சென்று பிறர் காணா வகையில் ஒரு மூலையில், சில சமயங்களில் வாசற் புற மூலையில், அமர்ந்திருந்து புலம்புவர். இம் மூன்று வகையான புலம்பல்கள் பற்றி பின்னர் இந்த அத்தியாயத்தில் விரிவாக ஆராய்வோம்.

ஒப்பாரி பாடுதல் பெண்களுக்கே உரியதாகக் கருதப்பட்டாலும், சில சந்தர்ப்பங்களில் ஆண்களே அடி எடுத்துக் கொடுப்பார் என்னும் கருத்தும் நிலவுகிறது. ஒப்பாரியின் முதல் வார்த்தைகளை ஒருவர் தொடங்க, பெண்கள் அவரை அடியொற்றி ஒப்பாரியைத் தொடர்வர் என்னும் கருத்தை பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அவர்கள் ஒரு சமயம் தெரிவித்தார். ஆயினும் வழக்கமாக சாவீட்டினருக்கு உறவு முறையான மூதாட்டி ஒருவரே ஒப்பாரியைத் தொடக்கி வைப்பார். இதனையடுத்து அங்கு குழுமியிருக்கும் பெண்கள், மூவர் அல்லது நால்வர் கொண்ட குழுக்களாகச் சேர்ந்து ஒப்பாரி இடுவர். இவர்கள் சடலத்தை சூழ்ந்து உட்கார்ந்திருப்பர். செத்த வீட்டில் குழுமியிருக்கும் பொதுமக்கள் கேட்கத் தக்கதாக பெருங்குரலில் இந்தச் சடங்கு நடைபெறும்.

ஈமக் கிரியைகள் முடிந்த பின்னர் நடைபெறும் உரையாடல்களில் அதிகம் அழுதவர் யார்? என்னும் விடயம் ஆராயப்படும். ஒருவரின் குடும்பப் பிணைப்பு ஈடுபாடு ஆகியவற்றைச் சமுதாயம், எந்தளவுக்குக் கணித்துள்ள தென்பதை இந்தப் 'பிரலாபம்' சுட்டிக் காட்டுகிறது. இந்த ஒப்பாரி மரபின் மற்றொரு விசேட அம்சம், கூலிக்கு மாரடித்தல் ஆகும். ஒப்பாரி பாடுவோர் தம் மார்பிலும் வயிற்றிலும் அடித்துப் பிரலாபித்தல் வழக்கம். பண்டைய யாழ்ப்பாணச் சமுதாயத்திலே, மரண வீட்டில் கூலிக்கு மாரடிப்போரின் தொகையைக் கொண்டே மரணமடைந்தவரின் அந்தஸ்து அளந்தறிந்து பிரசித்தம் செய்யப்பட்டது. ஒப்பாரி எவ்வளவு நேரம் பாடப்பட்டது, பாடியோரின் தொனியின் ஆழம் போன்ற விடயங்களும் முக்கியத்துவமுடையனவாக விளங்கின. இவை யாவும் இறந்தவரின் சமூக அந்தஸ்தை - அவர் ஆணோ பெண்ணோ - புலப்படுத்தி நின்றன. எனவே, ஒப்பாரி பாடுதற்கெனக் கூலிக்கு மாரடிப்போரை அமர்த்துதல் ஒரு மரபாகப் பின்பற்றப்பட்டது. இவர்கள் வழக்கமாகச் சாதியிலே

தாழ்ந்தவர்கள் சாதி விதிகளின் படி இவர்கள் தம் நைனார், நாச்சியார் அல்லது அவர்களின் பிள்ளைகளின் சா வீட்டில் ஒப்பாரி பாடவேண்டும். ஈமக் கிரியைகளின் ஓர் அம்சமாக இது விளங்கிற்று. உற்றார் உறவினர்களான பெண்கள், வீட்டுக்குள் இருந்து ஒப்பாரி சொல்வர். கூலிக்கு மாரடிக்கும் பெண்கள் முற்றத்தில் அமர்ந்திருந்து பாடுவர்.

இந்த வழக்கம் சாதி மேலாண்மை, சாதி நெறிமுறைகள், யாழ்ப்பாணச் சமுதாயத்தின் சாதிய அடக்கு முறைகளையும் புலப்படுத்தும் அதே வேளையில் பெண்களின் தாழ்ந்த நிலையையும் எடுத்துக்காட்டுகிறது. சாதியில் குறைந்த பெண்கள் தம் குடும்பத் தலைவர்களாய் விளங்கிய ஆண்களுக்குப் பணிவிடைகள் செய்வதுடன் சமுதாயத்தின் கட்டுப்பாடுகளுக்கமைய கூலி வேலை, பணிவிடைகள், சேவைகள் முதலியனவும் செய்ய வேண்டும். இது விநோதமான ஒரு முறை. அழுதல், மார்பில் அடித்தல் ஆகிய செயல்களுக்கு விலை பேசப்பட்டு, பேரம்பேசப்பட்டு பணத்தின் அடிப்படையில் அவற்றிற்கு ஒரு மதிப்பு கொடுக்கப்படுகிறது. துயருறல், புலம்புதல், அழுதல் என்பன இழப்பு, கையறுநிலை, அன்பு, பாசம் ஆகிய உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடாகத் தானாக ஏற்படுவன. எனினும் கூலிக்கு மாரடிப்போர் எவ்வித உணர்வுமின்றி, செயற்கையாக அழுகிறார்கள். இந்தப் பெண்கள் கடைச் சரக்குப் போல நடத்தப்பட்டார்கள். சாதிய ஒடுக்கு முறையின் சின்னங்களாய் இப் பெண்கள் செயற்பட்டனர்.

இந்த அமைப்புப் பற்றி எழுத்து மூலமான ஆவண மெதனையும் பெற முடியவில்லை. சுமார் இருபத்தைந்து அல்லது முப்பது வருடத்துக்கு முன் இந்த நடைமுறை வழக்கிலிருந்திருக்கலாம். ஆனால், பழைய தலைமுறையினர் இந்த வழக்கத்தைக் கண்டும் கேட்டும் இருப்பர். இன்றோ வாய்வழிச் செய்தியாக மட்டுமே இந்த வழக்கம் பேசப்படுகிறது. அழகு சுப்பிரமணியம் அவர்கள்

அறுபதுகளில் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய சிறுகதையொன்று இந்த மரபின் சில அம்சங்களைக் சித்திரிக்கிறது. 'ஈனப் பெண்டுகள்' என்று அவர்களை அவர் குறிப்பிடுகிறார். அந்தச் சிறு கதை, புனை கதை, என்னும் வகையைச் சேர்ந்ததாயினும் வரலாற்று உண்மைகள் பலவும், அவரின் இளமைக் காலத்தில் நிலவிய சமூக அமைப்பும் அதில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளன.

அந்தக் கதையிலே உயர் சாதிக்காரர் ஒருவர் தன் குஞ்சியாதையின் செத்த வீட்டில் வந்து அழும்படி கூலிக்கு மாறடிக்கும் பெண்களைத் தேடிச்சென்று கட்டளையிடுகிறார். இரண்டு சகோதரிகள் வெகு பவ்வியமாக மறுக்கிறார்கள் - தகுந்த காரணத்துடன், அவர்களின் தாயார் இறந்துவிட்ட துக்கத்தில் அவர்கள் இருக்கிறார்கள்.

“மானங்கெட்ட நாய்களே என்ற குஞ்சியாதையினர் செத்த வீட்டிற்கு ரெண்டு மாறடிக்கிறவன் என்னத்துக்குக் காணும்? அவ ஆரெண்டு தெரியுமல்லே” மாமனார் சீறி விழுந்தார்.

“நயினார் கொஞ்சம் பொறுக்க வேணும்”. அயலிலுள்ள பெண்ணொருத்தி அவர்களுக்காகப் பரிந்து பேசினாள். “சொந்தத் தாய் சீவன் போய்க் கிடக்கேக்கை அந்தத் துக்கத்திலே இருக்கிறதுகளை உங்கடயிடத்திற்கு வந்து போலியாக அழச் சொல்கிறது நல்லா இல்லைப் பாருங்கோ-”

மாமனாரின் உதடுகள் கோபத்தால் துடித்தன. கண்கள் ஓடிச் சிவந்தன. உடல் பதறியது.

“.....செத்த வீட்டுக்கு .....சுப்பிரீம் கோட்டு நீதவான், பொலிஸ் கோட்டு நீதவான், பிரக்கிராசிமார், அப்புக்காத்துமார் எல்லாரும் வருவினம். போதுமான மாறடிப்பவள் இல்லாட்டி அவையெல்லாம் எங்களைப்பற்றி என்ன நினைப்பினம்?”

அவ்விரு சகோதரிகளும் முழந்தாளிட்டுக் கெஞ்சினார்கள்.

“நயினாற்றை சொல்லுக்கு மாறாக நடக்கிறமெண்டு நினைக்க வேண்டாம். உங்களைக் கும்பிட்டம் ..... அடுத்த முறை நயினார் வீட்டுச் செத்த வீட்டுக்கு எங்கடை தொண்டைத் தண்ணி வத்துமட்டும் அழுவம்.”

“ அற்பப் பிராணிகளே உந்தச் சொல்லுக்காக உங்களைக் கோட்டுக்கேத்துவேன்.”

பாட்டி வீட்டை நெருங்கி விட்டோம். அப் பெண்களின் நடையில் ஒரு வேகம் காணப்பட்டது. கூந்தலை அவிழ்த்துத் தலையை விரித்துக்கொண்டு இரு கைகளையும் வானோக்கி உயர்த்தியவாறு ‘ஓ’ வென்று சுதறியபடி உட் சென்றார்கள். அங்கே அயலவர்களும் உறவினர்களுமாகிய பெண்கள் சிறு, சிறு குழுக்களை அமைத்துக் கொண்டு ஒருவரின் தலையை அடுத்தவரின் கழுத்திற் சாய்த்துக்கொண்டு அழுதவண்ணம் இருந்தார்கள். அவர்களுக்குச் சிறிது ஒதுக்கமாக அமர்ந்து கொண்டு மாறடிக்கும் பெண்கள் அழுதார்கள்.....

(ராஜமூல்காந்தனின் மொழிபெயர்ப்பிலிருந்து)

அந்தப் பெண்கள் உயர் சாதிக்கார அப்புக்காத்தரின் தாயாருக்காகக் கூலிக்கு மாரடித்தார்களா அல்லது தம் சொந்தத் தாயாரின் மறைவை எண்ணி அழுதார்களா?

இந்தச் சிறுகதை சமுதாயத்தில் சாதியத்தினால் ஏற்பட்ட பிற்போக்கு நிலையைச் சித்திரிக்க எழுந்த போதும், ஆணாதிக்கம், பெண்ணடிமைத்தனம் ஆகியவற்றையும் புலப்படுத்துகிறது.

மகாஸ்வேததேவி எழுதிய ரூடாலி என்ற புனைகதை இந்தியாவில் கூலிக்கு மாரடிக்கும் பெண்களைக் கருப்பொருளாகக் கொண்டுள்ளது, தனிப்பட்ட உணர்ச்சிகளை வியாபாரப் பண்டமாக்கும் போது ஏற்படும் வாழ்க்கைப் போராட்டத்தின் அவலத்தை இக்கதை விவரிக்கிறது. தலையில் அடித்து, அழுது புலம்பும் தொழிலுக்காகப் பெண்களுக்கு ஊதியம் வழங்கப்படுகிறது. ஆயினும் ரூடாலில் பெண்களில் ஒருத்தி தந்திரமாக அதனை ஒரு சதி முயற்சியாக்குகிறாள். தானாக முன்வந்து பல பெண்களை கூலிக்கு மாரடிக்கும் தொழிலில் சேரும் படி தூண்டுகிறாள். சிவப்பு விளக்குப் பகுதியில் வாழும் பல பெண்களை ஒன்று திரட்டுகிறாள். உண்மையில் இப் பெண்கள் மரணச் சடங்குகளில் பங்கு பெறக்கூடாது என்பது விதி. ஆனால் அந்தப் பெண் கம்பீர் சிங் என்பாரின் சாவீட்டில் கூலிக்கு மாரடிப்பதற்காக அவர்களை அழைத்து வந்து அழுது புலம்பும் தொழிலில் சேர்த்து விடுகிறாள். கம்பீர் சிங் அந்தப் பகுதியில் செல்வாக்கு மிக்க உயர்சாதிக்காரர். அவர் தன் ஈமச்சடங்கில் ஏராளமான பெண்கள் அழுது புலம்ப வேண்டுமென்பதற்காக பெருந்தொகைப் பணத்தைச் சேர்த்து வைத்திருந்தார். அவருடைய அதிகாரத்துக்கும் அந்தஸ்துக்கும் சா வீட்டில் ஏராளமானோர் குழுமி அழுதால் தான் பெருமை. கம்பீர் சிங்கின் மருமகனுக்கும் குமாஸ்தாவுக்கும் இந்த விடயம் தெரிந்திருந்தும் அவர்கள் இருவரும் ஒரு சில

பெண்களை மட்டும் கூட்டி வந்து அழுது புலம்ப வைத்துவிட்டு மீதிப் பணத்தைத் தாம் அபகரிக்கத் திட்டமிட்டிருந்தார்கள். இதனை அறிந்த அந்த ரூடாலிப் பெண் அவர்கள் இருவரையும் ஏமாறச் செய்து, ஏராளமான பரத்தையரைக் கூலிக்கு மாரடிக்கும் தொழிலில் சேர்த்து விட்டாள். தம் உடலை விற்றுப் பிழைக்க வழியற்ற பெண்களுக்கு அழுகை என்னும் உணர்வை விற்றுப் பிழைக்க அப்பெண் வழிகாட்டினாள்.

யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க எழுத்தாளர்கள் யேசு கிறிஸ்துவின் மரணத்தைக் குறிக்கும் ஒப்பாரிகளை இயற்றியுள்ளனர். உணர்ச்சிப் பிரவாகம் மிக்க இந்த ஒப்பாரிகள் மத மாற்றத்திற்குப் பயன்பட்டன. வியாகுல கீர்த்தனை என்பது அவற்றில் ஒன்றாகும்.

இலங்கையின் வடபுலத்திலுள்ள வன்னிப்பிரதேசம் நாட்டுக்கூத்து, நடனம் போன்ற கிராமியக் கலைகளுக்கு பெயர் பெற்றதொன்று. கிராமிய மரபுகள் இன்றும் நிலைபெற்றுள்ள பிராந்தியம் என்னும் பெருமை வன்னிக்கு உண்டெனலாம். வேளப் பணிக்கன் ஒப்பாரி இந்த மரபையொட்டி எழுந்ததாகும். மதம் கொண்ட வேளம் ஒன்றை அடக்கி, கொன்ற ஒரு வீராங்கனை மீது அவளின் கணவன் இந்த ஒப்பாரியைப் பாடினான் என்பது ஐதீகம். இதுவே பிற்காலத்தில், நாட்டுக் கூத்தாக மாற்றம் பெற்றதென்பர். வேளம் படுத்த வீராங்கனை, அரியாத்தை பேரில் ஒப்பாரி எனப் பல்வேறு பெயர்கள் இதற்கு உண்டு. மதங் கொண்ட யானை ஒன்று தம் பயிர் பச்சைகளையும் கனி மரங்களையும் பெருமளவில் நாசஞ் செய்து வருவதாகப் பல தடவை மக்கள் மன்னனிடம் முறையிட்டதையடுத்து மன்னன் தன் மந்திரிமாருடன் ஆலோசித்த பின்னர், வேலப் பணிக்கன் என்பானை யானையை அடக்கும் பணிக்கு நியமித்தான். ஆயினும் அவன் அந்தப் பணியை நிறைவேற்றத் தேவையில்லாது போயிற்று. நீலப்

பணிக்கன் என்பான் தன் மைத்துனியான அரியாத்தையை மணம் செய்ய விரும்பிய போதிலும் அவள் அவனை நிராகரித்து விடுகிறாள். நீலப் பணிக்கன் அரியாத்தையைப் பழி வாங்கச் சூழ்ச்சி செய்கிறான். வேலப்பணிக்கனின் திறமை மீது சந்தேகம் எழச்செய்கிறான். “அவன் வீரமோ துணிச்சலோ அற்றவன். கோழை, அவனிடம் நம்பி ஒரு பொறுப்பை ஒப்படைக்க முடியாது.” என்கிறான். “ஆனால் அகங்காரியான அவன் மனைவி யானையை அடக்கும் வல்லமையுடையவள்.” என்று அரியாத்தையைத் தூண்டி விடுகிறான். ஆத்திரம் கொண்ட அரியாத்தை சவாலை ஏற்று யானையைக் கொண்டு விடுகிறாள். அரியாத்தை யானையால் கொல்லப்படுவாள் என்று எதிர்பார்த்த நீலப் பணிக்கனுக்கு அது பெரிய அவமானத்தையும் துன்பத்தையும் கொடுத்தது. அவன் மானபங்கத்தையும் வெட்கத்தையும் தாங்க முடியாமல் தற்கொலை செய்ய எத்தனிக்கிறான். மனைவி அவனைக் காப்பாற்ற விழைகிறாள். இருவரும் சேர்ந்து நஞ்சுட்டி அரியாத்தையைக் கொல்கிறார்கள். துயராற் பீடிக்கப்பட்ட வேலப் பணிக்கன் அரியாத்தை மீது ஒப்பாரி பாடி, உடன் கட்டை ஏறுகிறான். குலப்பெண்களின் பண்புகளாய்ப் போற்றப்படும் கற்பு, உடன் கட்டை ஏறுதல் ஆகிய இரண்டும் இங்கே ஆணின் குணாம்சமாக மாற்றம் பெறுகின்றன. உடன் கட்டை ஏறும் மரபின் வரலாற்றிலே இந்த ஒரு சம்பவமே மனைவியின் சிதையில் கணவனும் விழுந்து தற்கொலை செய்துகொண்ட சம்பவம் எனலாம். இங்கு கணவன் துயர் தாங்காது சிதையில் விழுந்து மனைவியுடன் உடன் கட்டை ஏறுகிறான். இங்கு ஒரு ஆண் ஒப்பாரி பாடுவதும் சிறப்பிக்கப்படுகிறது.

இளம் விதவைகளும் திருமணமாகாத பெண்களும் தனித்துப் பாடும் ஒப்பாரி வகைகள் தவிர, வேறு வகையான, தனிமொழியாகப் பாடும் ஒப்பாரிகளும் உள. அந்திரட்டி, திவசம் அல்லது திதி

போன்ற சடங்கிலும் நெருங்கிய உறவினர், தாய், மனைவி, சகோதரிகள் அல்லது மைத்துனர்கள் ஆகியோர் இறந்தவரை நினைத்து ஒப்பாரி பாடி அஞ்சலி செலுத்துவர். அவ்வாறு நடைபெறும் சடங்கில் ஒப்பாரி குழுவாகப் பாடப்படுவ தில்லை. தனித்தனிப் பெண்கள் பாடுவர்.

இறந்தவரை அவரின் நெருங்கிய உறவினர்கள், தாய், மனைவி, சகோதர, சகோதரிகள் ஆகியோர் ஒன்று கூடி நினைவு கூரும் தினத்திலும் ஒப்பாரி பாடப்படுவதுண்டு. இறந்தவரின் ஆத்மா சாந்தி அடைவதற்கான கிரியைகளை வருடப்பிறப்பு, தீபாவளி, தைப்பொங்கல் ஆகிய கொண்டாட்ட நாள்களில், அவரை நினைவு கூர்ந்து நிறைவேற்றுவர்.

ஒப்பாரி பாடுவதால் பரலோகம் சார்ந்த பயன் கிட்டுமென்னும் நம்பிக்கையும் சிலரிடம் நிலவுகிறது. இறந்தவரின் ஆத்மா ஒப்பாரியால் சாந்தி பெறுமெனவும், மேலுலகம் செல்வதற்கு வழி பிறக்குமெனவும் ஒப்பாரிகள் உண்மையில் நீத்தார் உலகுக்கு உரியன எனவும் நம்பப்படுகிறது.

எல்லாவற்றிலும் முக்கியமான ஒரு பண்பும் ஒப்பாரிக்குண்டு. ஒப்பாரியானது பகுத்தறிவுக் கண்ணோட்டத்தில் சமூக - உளவியல் பின்னணியிலும் புரிந்து கொள்ளப்படுகிறது. ஒப்பாரி ஒருவரை மனச் சாந்தி அடையச் செய்வதாகவும் கருதப்படுகிறது. துயருற்றோர் தம் மனதுள் அடக்கி வைத்திருக்கும் சஞ்சல உணர்வுகளை துக்கத்தையும் வெளிப்படுத்தி அமைதி பெறுவதற்கு ஒப்பாரி வடிகாலாக அமைகிறது. செத்த வீடுகளிலே மூத்தவர்கள் “அவளை அழ விடுங்கள்” அழுதால் நல்லது, அவளைத் தடுக்காதீர்கள்.” என்று சொல்வதைப் பொதுவாகக் காணலாம்.

சமரகவி பாடும் தமிழ் மரபின் தொடர்ச்சியே ஒப்பாரி என்பதும் ஒரு முக்கியமான விடயம். பல காலமாக உயர் சாதி மக்கள் மத்தியிலே நிலைபெற்றிருந்த இந்த மரபு காலக் கிரமத்தில் ஏனைய சாதியினரிடமும் பரவலாயிற்று. உணர்ச்சிக் கனிவு, மனக் கிளர்ச்சி ஆகியவற்றுடன் தொடர்புடைய தென்பதாலும் இவற்றை வெளிப்படுத்தும் பான்மையை முன்னிட்டும் ஒப்பாரி பாடுதல் பெண்களின் மரபாகிறது. பொதுவாக துக்கத்தையும் துயரத்தையும் வெளிப்படுத்தும் பொருட்டு கூட்டாக சேர்ந்து பாடப்பட்டாலும் சில சமயங்களில் பெண்கள் தனியாகத் தம் பாட்டில் ஒப்பாரி சொல்லிப் புலம்புதலும் தனிமைப்பட்ட, துன்பப்பட்ட பெண்கள் தம் துயரைச் சொல்லி அழுது மனத்தில் ஆறுதல் பெறும் மார்க்கமாகவும் ஒப்பாரி அமைவதுண்டு. இத்தகைய சந்தர்ப்பங்கள் வாழ்க்கையில் நிகழும் சம்பவங்களை அடியொற்றியனவாக இருக்கும். இரு சம்பவங்கள் பெண்களின் தனிமை உணர்வால் ஏற்படும் மன அவசத்தினை விளக்குவனவாய் உள்ளன. தனித்து விடப்படும் பெண்கள் துயருறும் வேளைகளிலே சமுதாயத்தில் அவர்களுக்கென மாற்று வழிவகைகள் அதிகம் இருப்பதில்லை. ஒப்பாரி இத்தகைய மாற்று மருந்தாக அவர்களுக்குப் பயன்படுகிறது.

ஒரு மகன் சொன்ன சம்பவம்.

விதவையான வயோதிபத் தாய் ஒருவர் தனியாக வாழ்ந்து வந்தார். ஒரு நாள் அவரின் மகன் அவரைப் பார்க்க வந்த சமயத்தில் இருவருக்கும் சச்சரவு உண்டாயிற்று. சச்சரவு வாக்குவாதமாயிற்று. மகன் கோபங் கொண்டு கடுஞ் சொற்களால் தாயை ஏசி விட்டான். தாய் அமைதியானார். மகன் வெளியேறினான். வீடு செல்லும் வழியிலே அந்த மகன் தன் தாயின் மனம் நோகும் படியாகத் தான் நடந்து கொண்டதை உணர்ந்தான். அவன் மனம் வருந்தி,

தாய்க்கு ஆறுதல் சொல்லித் தேற்ற நினைத்து, திரும்பவும் தாய் வீட்டிற்குப் போனான். அங்கு சென்ற வேளையில் தாய் ஒப்பாரி சொல்லிப் புலம்பும் சத்தம் அவன் காதில் விழுந்தது. தன்மான உணர்வு கொண்ட அந்தத் தாய், தன்னை ஆதரிப்பார் யாருமில்லை என மனம் வெதும்பி, தனிமையில் தன் கணவனை நினைத்து ஒப்பாரி சொல்லி மனதைத் தேற்ற நினைத்தார். அவருக்கு வேறு வழி தெரியவில்லை. மகன் தாயின் நிலை கண்டு மனமுருகித் தானும் அழுதான். அன்றைய தினத்தின் எஞ்சிய பொழுதைத் தாயுடன் கழித்தான். அந்த மகன் காதில் விழுந்த ஒப்பாரி வரிகள்.

மிதியாதார் வாசல் எல்லாம்

நீ போன பின்னை

நாங்கள் மிதி பலகை ஆனமெனை.

இது அந்த மகனே எனக்கு நேரிற் சொன்ன சம்பவமாகும். அந்தப் பெண்மணி வயதானவர் என்றாலும் அவனுக்குத் தாய் என்றாலும், மகன் அவர் மீது அதிகாரம் செலுத்தக் கூடியதாய் இருந்தது. ஆண் என்பதால் தாயின் கருத்துகளைப் புறக்கணித்து தன் கருத்தைக் திணிக்கும் வல்லமை அந்த மகனுக்கு ஏற்பட்டிருந்தது. கடுஞ் சொற்களால் அந்த மனதைப் புண்படுத்தவும் முடிந்தது. குறிப்பிட்ட இந்த ஒப்பாரி தாயின் துயரத்திற்கு வடிகாலாக விளங்குவதுடன், ஆணாதிக்க அமைப்பிலே ஆண் - பெண் உறவில் நிலவும் அதிகார ஏற்றத் தாழ்வைப் புலப்படுத்துவதாகவும் காணப்படுகிறது.

இரண்டாவது சம்பவம், ஒரு தாய் தன் ஒரே மகன் தனக்குச் சொல்லாமல் தன் விருப்பப்படி கலியாணம் செய்து கொண்டான் என்று அறிந்துபட்ட சஞ்சலத்தை குறிக்கிறது. அதுவும் மூன்றாவது

நபர் மூலம் விசயத்தை, அறிந்த போது அந்தத் தாயின் மனம் அதிர்ச்சியடைந்தது. அவரும் ஒரு கைம்பெண். தன் மகன் மீது உயிரையே வைத்திருந்தார். தன் மகன், மற்றவர்களைப் போல, தன் மனம் நோகும்படி எதுவும் செய்யமாட்டான், தன் சொல்லுக்குப் பணிந்து நடப்பான் என்று அந்தத் தாய் அயல் அட்டத்தாரிடம் பெருமையாகப் பேசிக்கொள்வார். அப்பேர்ப்பட்ட தாய்க்கு மகனின் செயல் பேரிடியாக விழுந்தது. மகன் தன்னை ஏமாற்றி விட்டதாகவும் சமுதாயத்தில் தன்னை அவமானப்படுத்தி விட்டதாகவும் மனம் வெதும்பினார். ஆதன் விளைவாக அவர் ஒப்பாரி சொல்லிப் பிரலாபிக்கலானார். அயலவர்கள் விரைந்து சென்று அவருக்கு ஆறுதல் சொன்னார்கள். இந்தச் சம்பவத்தை எனக்குச் சொன்னவர் அந்த அயலவர்களில் ஒருவராவார். அவர் சொன்ன ஒப்பாரியின் சாரம், எவ்வளவு பாடுபட்டு உன்னை நான் வளர்த்து ஆளாக்கினேன். ஏவ்வளவு அன்புடன் உன்னைப் பாராட்டிச் சீராட்டி வளர்த்தேன். என்னை ஏமாற்ற உனக்கு எப்படி மனம் வந்தது என்பதாகும்.

## சா வீட்டு ஒப்பாரிகள்

இப் பகுதி சில ஒப்பாரிகளை பாடல்களை ஆய்வுக்குட்படுத்துகிறது. ஒப்பாரிப்பாடல்களில் வெளியிடப்பட்டுள்ள உணர்வுகள் இறந்தவரின் வயது, பால், சாதிவர்க்கம் ஆகியவற்றையும் ஒப்பாரி பாடுவோருக்கு இறந்தவர் என்ன முறையில் உறவு என்பதையும் பொறுத்து வேறுபடும்.

கீழ் வரும் ஒப்பாரி ஒரு தாய் அகால மரணமடைந்த தன் மகனை எண்ணிப் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது.

பாயிற் படுக்கவில்லை - இன்னும்  
பத்து நாட் செல்லவில்லை;  
காய்ச்சலாய்ப் போட்டு - இன்னும்  
கன நாளோ ஆகவில்லை

வீசக் கடதாசி - உனக்கு  
விசையுடனே வந்ததென்ன!  
மாயக் கடதாசி - உனக்கு  
மடிமேல் விழுந்ததென்ன!  
சீனக் கடதாசி - உனக்குச்  
சீக்கிரமே வந்ததென்ன!

கூட்ட வந்த தூதருக்கோ - நீயும்  
குழை மறைவாய் நின்றாயில்லை;  
அழைக்க வந்த தூதருக்கோ - நீயும்  
ஆள் மறைவாய் நின்றாயில்லை.

நிலவையும் சூரியனையும் உருவகப்படுத்தியமை வெகு சிறப்பாக  
உள்ளது.

வீடோ நிறைந்திருக்கும் - எனக்கு  
விளக்கு வைத்தாற் போலிலங்கும்  
சந்திரனோ வந்திருக்க -நான்  
சுடத்தால் மறைத் திருந்தேன் - நீர்  
சந்திரனோ போய் மறைய - எனக்குச்  
சரீர இரு ளாச்சுதல்லோ - நீர்

சூரியனோ வந்திருக்க - நான்  
துகிலால் மறைந்திருந்தேன் - நீர்  
சூரியனோ போய் மறைய - எனக்குத்  
துய்ய இரு ளாச்சுதல்லோ

சந்திரன் என்னும் சொல் இரட்டைக் கருத்தில் உபயோகிக்கப்  
பட்டுள்ளது, வானத்து நிலவுக்கும் தன் மகனுக்கும். இப்போது  
இருவரும் மறைத்து விட்டமையால் உயிரற்ற உடலெங்கும் கருமை  
படர்ந்துள்ளது. உயிரின் ஒளி அணைந்து விட்ட நிலைமையை  
“உயிர் நீத்த உடம்பு” என்று இருளுக்கு உவமையாக சொல்லப்  
பட்டுள்ளது.

பொன்னான மேனியிலே - ஒரு  
பொல்லா நோய் வந்ததென்ன!  
தங்கத் திருமேனியிலே - ஒரு  
தகாத நோய் வந்ததென்ன!

ஊருப் பரிகாரி - ஒரு  
உள்ள கதை சொல்லவில்லை;  
நாட்டுப் பரிகாரி - ஒரு  
நல்ல கதை சொல்லவில்லை.

மலையில் மருந்தெடுத்து - நாங்கள்  
மாமலையில் தேனெடுத்து  
இஞ்சி அரைத்துமல்லோ - நாங்கள்  
ஏலாதி ஊட்டி நின்றோம்.

குளிகை கரைக்க முன்னம் -உன்  
குணமோ திரும்பியது;  
மருந்து கரைக்க முன்னம் - உன்  
மனமோ திரும்பியது

அரைத்த மருந்தோ - இங்கே  
அம்மி பாழ் போகுதெணை;  
உரைத்த மருந்தோ - இங்கே  
உருக்குலைந்து போகுதெணை

பொன்னும் அழிவாச்சே - உன்  
பொன்னுயிருந் தீங்காச்சே;  
காசம் அழிவாச்சே - உன்  
கனத்த உயிர் தீங்காச்சே

தனிப்பட்ட சோகத்தை விவரித்த பின்னர் தனயனின் பிரிவால் சமூகத்தில் நண்பர்கள், மைத்துனர்கள் ஆகியோர் படும் துன்பம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. ஒப்பாரியின் தொனியில் அவலச் சுவை மேலும் வலுப்பெற்றது.

தோளிலே கை போட்ட - உன்  
தோழர்மார் தேடுகினம்;  
மார்பிலே கை போட்ட - உன்  
மைத்துனர்மார் தேடுகினம்.

நாமம் அடங்கினதோ - உன்  
நல்ல சொல்லு மங்கினதோ?  
காயம் ஒடுங்கினதோ - உன்  
கனத்த சொல்லு மங்கினதோ?

சோதித் திருமுகத்தை - நான்  
சொப்பனத்தில் காண்பதெப்போ?  
தங்கத் திருமுகத்தை - நான்  
தரிசனத்தில் காண்பதெப்போ?

நீண்ட நேர அழுகைக்குப்பிறகு பரிதாபகரமான வேண்டுகோள் ஒன்றை அந்தத் தாய் விடுக்கிறார்.

வாலைப் பராயமல்லோ - உனக்கு  
வயது மெத்தச் சொற்பமல்லோ!

தாலிக்கோ நாட்பார்க்க - உனக்குச்  
சாவுக்கோ நாளாச்சோ!

கூறாக்கோ நாட்பார்க்க - உனக்குக்  
கொள்ளிக்கோ நாளாச்சோ!

(இராமலிங்கம் (1961) அவர்களின் வட இலங்கை நாட்டுப்பாடல்கள் என்னும் தொகுதியிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது.)

தகனம், அடக்கம் இரண்டும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இரண்டு நடைமுறைகளும் பின்பற்றப்படுவதால் உடலின் இறுதி மறைவு தொடர்பான அனுபவங்களாய் இரண்டும் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

தாயின் பிரிவாற்றாமை பல் வேறு கட்டங்களில் விவரிக்கப்படுகிறது. அவற்றுக்கு ஒர் ஒழுங்கு முறை இல்லை. அவர் தன் மகனுடன் நேரடியாகக் கதைக்கிறார். அகால மரணத்துக்கு ஏதுவான சம்பவத்தால் ஏற்பட்ட அதிர்ச்சியை விவரிக்கிறார். மின்னாமல், முழங்காமல் மரணம் வந்த வேளையில் மரங்களுக்கு இடையிலோ மக்களுக்கு இடையிலோ ஒளிந்து கொள்ளாதது ஏன் என்று அறியாமையால் வினவுவது போலக் கேட்கிறார். காட்சி கிராமத்து வைத்தியருக்கும் பட்டணத்து டொக்டருக்கும் நகர்கிறது. தன் மகனுக்கு இவ்விருவரும் தகுந்த வைத்தியம் செய்யவில்லை என்று குறை கூறுகிறார். மரணம் சட்டென்று நிகழ்ந்து விட்டது. அடுத்து அந்தத் தாய் தன் மகனின் அழகிய தோற்றத்தை எண்ணி வியக்கிறார். உவமான உவமேயங்கள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக அவர் வாயிலிருந்து உதிர்கின்றன. தொடர்ந்து வரும் அடிகள் விளையாட்டுத் தோழர்கள், நண்பர்கள், மைத்துனர்கள் ஆகியோரின் விடலைப் பருவம் பற்றிப் பேசுகின்றன. தாலி, கூறை, மணவறை, ஆகிய எடுபிடிகளுடனான மங்கலத் திருமண வைபவத்துடன் பிணை வீட்டுப் பந்தல், இடுகாடு, புதை குழி என்பன எதிரும் புதிருமாக ஒப்பிடப்படுகின்றன. உணர்ச்சிப் பெருக்கை வெளிப்படுத்தும் அவலச் சுவை வலுவான ஒரு செய்தியையும் சொல்கிறது. அத்துடன் நண்பர்கள், மைத்துனர், மைத்துனிமார் பற்றிப் பேசும் ஆழ்ந்த தத்துவார்த்தக் கருத்தொன்று இழையோடுகிறது. “உன் நாமம், உன் இருப்பு இல்லாதொழிகிறதே” என்னும் வசனத் தொடர் அந்த மகன் உலகத்தாரால் மறக்கப்பட்டு விடுவான் என்பதைச் சுட்டுவதாக உள்ளது. இறக்கும் வரை ஒரு பெயரால் இன்னாரெனக் குறிப்பிடப்படும் ஒருவர் இறந்ததும்

“அது”வாகி விடுகிறார். உடலும் ஆத்மாவும் உடைய முழு மனிதன் மரணித்ததும் வெறும் சடலம் ஆகிவிடுகிறான். இவ்வுலக வாழ்க்கையில், சாதாரண மக்களின் கண்ணில் ஆத்மாவும் உடம்பும் ஒன்றாகக் கருதப்படுகின்றன. சைவ சித்தாந்தக் கொள்கையின் படி இரண்டும் வேறு வேறானவை. மகன் இறந்த பின்னர் தாயும் அவற்றை வேறு வேறாக நோக்குகிறார். ஆத்மாவை அவர் தன் மகனின் உடலுடன் இனங் காண்கிறார்.

மகனின் மறைவை எண்ணி வருந்தும் இந்தத் தாயின் ஒப்பாரி, உணர்வை வெளிப்படுத்தும் விடயத்தில், தாலாட்டைப் போல, தாய்மையின் பெருமிதத்தை உணர்த்தும் பாங்கில் அமைந்துள்ளது. பிறப்பின் போதும் இறப்பின் போதும் ஒரு தாயின் உணர்வுகள் ஒன்றை ஒன்று மேவிச் செல்வதுண்டு. தாய்மைப் பேற்றின் மாண்பை விளக்கும் வேளைகளில் மொழியின் பெண்ணிய அம்சம் கூர்மையடைவதைக் காண்கிறோம்.

இந்த ஒப்பாரிப் பாடல்களைப் பெண்கள் வழி வழியாகப் பாடி வருவதாகப் பொதுவாக நம்பப்படுகிறது. ஆயினும் சில சமயங்களில் அவை சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு மாற்றப்படுவதும் உண்டு. பல அடிகள், சொற்கள், சொற்றொடர்கள் என்பன இவ்வாறு மாற்றம் பெற்றுள்ளன. பழைய ஒப்பாரிகளுக்குப் புதிய அர்த்தங்கள் புகுத்தப்பட்டுள்ளன. அறிஞர்கள் இத்தகைய மாற்றங்களை இனங்கண்டு சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர்.

ஒப்பாரிப் பாடல்களைப் பெண்கள் சமய சந்தர்ப்பங்களுக்குக் கேற்றவாறு மாற்றியும் புதுப்பித்தும் இட்டுக் கட்டும் வழக்கம் உண்டென்பதற்கு அ.முத்துலிங்கத்தின் (1995) வையன்னா கானா என்னும் சிறுகதை நல்லதொரு சான்றாகும். இட்டுக் கட்டுவதிலுள்ள சுவாரஸ்யத்தையும்

அர்த்தச் செறிவையும் இச் சிறுகதை சுவையாகச் சித்தரிக்கிறது. இந்த முயற்சியில் மூத்த பெண்கள் வகிக்கும் பங்கையும், ஒப்பாரிக்கு அடி எடுத்துக் கொடுப்பதில் அவர்களுக்குள்ள திறமையையும் அவர் இக் கதையில் நயம்பட விவரிக்கிறார். ஒப்பாரி பாடும் பெண்கள் சில நிமிட நேரம் ஓய்ந்திருப்பர். புதிதாக யாரும் மண்டபத்தில் வந்து சேர்ந்ததும் அவர்கள் ஒப்பாரியை மீண்டும் ஆரம்பிப்பர். வந்து சேரும் பெண்ணின் குலம், கோத்திரம், வர்க்கம் ஆகியவற்றைப் பொறுத்தே அங்குள்ள பெண்கள் அவருக்கு வரவேற்பளிப்பர். வந்தவர் முக்கியமானவராய் இருந்தால் மற்றப் பெண்கள் விரைந்து சென்று அவரை வரவேற்று தம் ஒப்பாரியைத் தொடங்குவர். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் அவரைப் புகழ், ஏளனம் செய்ய அல்லது கண்டிக்கக் கூடிய அங்கதச் சுவையுள்ள வரிகளை இப்பெண்கள் தம் ஒப்பாரியில் ‘இட்டுக் கட்டுவர்’ இதனை, அவர்கள் மறைமுகமாகவும், நேரடியாகவும் செய்வர். தம் கூற்று எந்தளவுக்கு மற்றவருக்கு ‘உறைக்க’ வேண்டும் என்பதைப் பொறுத்து இது அமையும்.

இவ்வாறு இட்டுக் கட்டுவதில் சில பெண்கள் பெயர் பெற்றவர்களாவர். மேற் சொன்ன சிறுகதையில் இத்தகைய பாத்திரமொன்றைக் கதாசிரியர் புகுத்தியுள்ளார். சா வீட்டில் குழுமியிருந்தவர்களில் வயதில் மூத்தவர் அவரே. தின்னவேலிக்காரர் சடலம் சுடுகாட்டிற்குக் கொண்டு செல்லப்பட்ட பின்னர் வந்து சேர்ந்த பெண்களைக் கண்ட இந்த வயோதிபப் பெண்ணுக்குக் கோபம். இந்தச் செயல், இறந்தவருக்கும் அவரின் குடும்பத்தவர்களுக்கும் செய்யப்பட்ட அவமரியாதையாகக் கருதப்பட்டது. சமூக ஆசாரத்திற்குப் புறம்பானதாயும் அப்பெண் அதைக் கருதினாள். உடனே அவர் புனைந்து பாடுகிறார்.

“சீவிச் சிங்காரிச்சு சித்திரமாய் வாறியளோ  
ஆற்றிலே தண்ணி வத்த ஆடியாடி வாறியளோ

பாக்கு மரம் விழுந்த தெண்டு பாத்துப் போக  
வந்தியளோ  
தேக்கு மரம் விழுந்த தெண்டு தெரியாமல்  
வந்தியளோ”

சுணங்கி வந்து சேர்ந்த பெண் இந்தக் கண்டனத்தை கேட்டுவிட்டுப் பேசாதிருக்க விரும்பவில்லை. அவரும் ஆக்கத் திறனில் சளைத்தவரல்லர். மேற்சொன்ன ‘வக்கணைக்கு’ அவர் சட்டென்று வெட்டிப் பாடுகிறார்.

சுற்றமெல்லாம் உள்ள நாங்கள் சேர்ந்து வர  
வேண்டாமோ

பந்து சனமுள்ள நாங்கள் பாத்து வர வேண்டாமே  
ஆள் சனமுள்ள நாங்கள் ஆக்கிவர வேண்டாமோ  
கோடிசனமுள்ள நாங்கள் கூட்டிவர வேண்டாமோ

இவ்வாறு அகங்காரத்தோடு அந்தப் பெண் பதில் ஒப்பாரி சொல்கிறார். நாங்கள் இன பந்துகள் நிறைந்தவர்கள். எங்கள் குடும்பம் பெரியது. அவர்களின் தேவைகளை நிறைவேற்ற வேண்டாமோ? அது எங்கள் முதற் கடமை. நாங்கள் ஒற்றுமையான குடும்பத்தை சேர்ந்தவர்கள். நாங்கள் பிந்தி வந்தால் கேட்பார் யார்? கூட்டுக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பது சமுதாயத்தில் அந்தஸ்த்து மிக்கவர்கள் எனப் பொருள்படும். எனவே தாங்கள் தங்கள் தகுதிக்கும் அந்தஸ்த்துக்கும் ஏற்றபடி தான் நடப்போம் என்பதை அப்பெண் இடித்துக் காட்டுகிறார்.

இறந்தவர் வெறும் கமுகு மரமல்ல, தேக்கு மரம் என்று முன்னைய பெண் பாடியதற்குப் பதிலாக இந்தப் பதில் ஒப்பாரி அமைந்துள்ளது. தேக்க மரம் தரத்திலும், பெறுமதியிலும் உயர்ந்தது, அது போலவே

இறந்தவரும் மதிப்பு மிக்கவர் என்பதை முன்னைய பெண் குறிப்பால் உணர்த்த அதை வெட்டிப்பாடிய பெண் தாங்களும் பெரிய இடத்து ஆள்களே என்பதைச் சொல்லாமற் சொல்கிறார். “ஆற்றிலே தண்ணி வத்த ஆடியாடி வாறியளோ” என்னும் வரி நையாண்டியானது. செத்த வீடு அமைந்துள்ள மானிப்பாய்க்கும் பிந்தி வந்த பெண்ணின் வீடு அமைந்திருந்த தின்னவேலிக்கும் இடையே ஆறு ஏதும் இல்லை. தூரமும் அதிகமில்லை. இவ்வாறு ஒப்பாரியை ஒட்டிப்பாடுதலும், வெட்டிப்பாடுதலும் அக்காலத்தில் வழக்கம். ஒருவரின் நற்செயல்களை மனத்திறந்து புகழ்ந்து பாராட்டுவர். கேலி, கண்டனம் போன்றவற்றை மறைமுகமாக உவமைகளாலும் குறியீடுகளாலும் குறிப்பிடுவர். கமுகு மரம், தேக்குமரம் ஆகியவற்றை உவமானம் சொன்னமை ஒரு புறத்தே சமுதாயத்தில் மதிப்பற்றவரையும் மறு புறத்தே ஆளுமையையும் அந்தஸ்த்து மிக்கவரையும் குறிக்கப் பயன்பட்டது. ஒப்பாரி பாடும் பெண்கள் இத்தகைய மதியூகமுடையவர்களாய் விளங்கினர்.

அழகு சுப்பிரமணியத்தின் ‘கூலிக்கு மாரடிப்போர்’ என்ற சிறுகதையிலும் இட்டுக் கட்டுதல் பற்றிக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கூலிக்கு மாரடித்தவர்கள் ஒப்பாரி சொல்லிக் கொண்டிருந்த வேளையில், அங்கு கூடியிருந்தவர்களில் ஒருவர், இறந்த பாட்டி தன் அபிமானத்துக்குரிய பேரன் மலேசியாவிலிருந்து வரும் வரை காத்திருந்து, அவன் வந்து சேர்ந்த பின்னரே உயிரை விட்டார் என்று சொல்லக் கேட்டார்கள். கிழவியின் கடைசி ஆசை தன் பேரனைக் காக்க வேண்டும் என்பது. அது நிறைவேறியதும் அமைதியாக உயிர் பிரிந்தது. கதாசிரியர் உடனே என்ன நிகழ்ந்த தென்பதை வர்ணிக்கிறார்.

பாட்டியின் அன்புக்குப் பாத்திரமான பேரப்பிள்ளை தம்பு மலேசியாவிலிருந்து வரும்வரை பாட்டியை விட்டு வைத்த

முழுமுதற் கடவுள் சிவனின் கருணையே கருணை என்று சொல்லி உறவினர் சிலர் அழுவதை அவதானித்த மாரடிக்கும் பெண்கள் அதனைக் கருவாகக் கொண்டு ஒப்பாரி வைத்தனர்.

“வாயைத் திறவனணை நீ வளர்த்தவர் வந்து விட்டார்  
- உன்

வளத்தினைச் சொல்லனணை

கண்ணைத் திறவனணை நீ வளர்த்தவர் வந்து விட்டார்  
- உன்

கதையைச் சொல்லனணை.”

அழகு சுப்பிரமணியம், முத்துலிங்கம் ஆகிய இரண்டு கதாசிரியர்களுமே தாம் வாழ்ந்த பகுதிகளில் வழக்கிலிருந்து வந்த ஒப்பாரிகளையே தம் கதைகளில் புகுத்தியுள்ளனர். தாமாக அவற்றை அவர்கள் கண்டுபிடிக்கவில்லை.

## கணவனை இழந்த பெண்களின் ஓலம்

இது ஓர் உயர்சாதிப் பெண்ணின் புலம்பல் பற்றியது. அவர் முதலில் தன் கணவனின் பதவி, புகழ் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டுத், தன் அந்தஸ்து இன்னதென்பதை நிலை நாட்டுகிறார். நான்காவது அடி மரணம் நிகழ்ந்த விதம் பற்றிப் பேசுகிறது. ஐந்தாம், ஆறாம், ஏழாம் அடிகள் சமுதாயத்தில் தனக்கு ஏற்பட்டுள்ள மானபங்கம் பற்றி விவரிக்கின்றன. ஏழாம் அடியிலே கணவர் சென்ற இடத்தைத் தனக்கும் அறிவிக்கும் படியும், அறிவித்தால் தானும் அங்கு வந்து சேர்ந்து விடுவதாகவும் குறிப்பிடப்படுகிறது.

முத்துப் பதித்த முகம்  
முதலிமார் மதித்த முகம்  
தங்கம் பதித்த முகம்  
தரணிமார் மதித்த முகம்

ஈர்க்குப் போல் மூக்கல்லோ - உமக்கு  
இளம் பிறை போல் நெற்றியல்லோ

பல்லு பணம் பெறுமே - உமது  
பற்காவி பொன் பெறுமே  
சொல்லு பணம் பெறுமே - உமது  
சொல்லமுதம் தேன் பெறுமே.

கையும் கணக்கெழுதும் - உமது  
கறுத்த விழி பார்த்தெழுதும்  
விரலும் கணக்கெழுதும் - உமது  
வெள்ளை விழி பார்த்தெழுதும்

கச்சேரி வாசலிலே - உமக்கு  
கை கொடுப்போர் ஆயிரம் பேர்  
முன் கதிரை போட்டு - உம்மை  
முன்னிருத்தி வைப்பார்கள்.

பொன்னான கட்டிலிலே - நீங்கள்  
பொய்யுறக்கம் என்றிருந்தேன்  
பொய்யுறக்கம் கொள்ளாமல் - நீங்கள்  
பொன்னுலகம் போனதென்ன

ஐந்நூறு வேதியர் முன் - எனக்கு  
அளித்திட்ட மாங்கலியம்  
ஐவர் சபையிலேயே - நீர்  
அவிழ்த் தெறிந்தும் போனீரோ

தாலிச் சரடிழந்தேன் - நான்  
தங்கப் பொன் மாற்றிழந்தேன்  
முத்துச்சரடிழந்தேன் - நான்  
முருக்கம் பூ பட்டிழந்தேன்

ஊரைக் குறித்து வையும் - எனக்கு  
உற்ற மனை தேடி வையும்  
நாட்டைக் குறித்து வையும் - எனக்கு  
நல்ல மனை தேடி வையும்  
ஒடியல்லோ வந்திடுவேன் - உங்கள்  
ஒழுங்கை தெரியாது

பாய்ந்தெல்லோ வந்திடுவேன் - உங்கள்  
படலை தெரியாது

( 'கிராமக் கவிக்குமில்லின் ஒப்பாரிகள்' என்னும் நூலிலிருந்து - இராமலிங்கம், 1960)

மரணம் பற்றிக் குறிப்பிட்ட பின்னர் அந்தப் பெண் விதவை என்ற நிலையில் தனக்கு ஏற்படவிருக்கும் கதி பற்றிப் புலம்புகிறார். விதவை என்பதைக் குறிக்கும் பொருட்டு அப் பெண்ணின் தாலி அகற்றப்படுகிறது. அடுத்து தங்கத்தாலான நகை நட்டுகள் பறிக்கப்படுகின்றன. விதவைகள் எளிமைக் கோலம் பூண வேண்டும் என்பதும் ஆடவரைக் கவரும் வகையில் தோற்றமளித்தலாகாது என்பதும் இந்துக்கள் மத்தியில் வழக்கிலுள்ள மரபாகும். கடைசி இரண்டு அடிகளும் தன் கணவன் இருக்குமிடத்துக்குத் தானும் போய்ச் சேர்ந்து மதிப்புடன் வாழ வேண்டு மென்னும் விருப்பை விவரிக்கின்றன. ஒப்பாரியின் கடைசி வரி தன் கணவன் இருக்குமிடம் செல்வதற்கு அப் பெண்ணுக்குள்ள துடிப்பை, அவசரத்தைப் புலப்படுத்துகிறது. அந்தப் பெண்ணின் செயலும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் ஒழுங்குக் கிரமத்தில் உணர்த்தப்படுகின்றன. அந்த ஒழுங்குக் கிரமம் தருக்க ரீதியாக வெளியிடப்படுகிறது. ஈற்றில் அவலச் சுவைக்கு எம்மை அழைத்துச் செல்கிறது.

மற்றதோர் ஒப்பாரி யாழ்ப்பாணப் பெண் ஒருத்தியினுடையது

கைப்புடிச்ச எம் கணவன், காற்றாய் பறந்தியனோ  
தாலி கட்டி விட்டு விட்டுத் தனி வழியே போனீரோ  
காச கொடுத்தாலும் காரியப்பேர் கிட்டாது  
கூலி கொடுத்தாலும் குளிர்ந்த நிழல் கிட்டாது

சுத்தி வளவடைத்துச் சூரியனைக் காவலிட்டீர்  
 சுத்தி வளவடைத்துச் சந்திரனைக் காவலிட்டீர்  
 நல்லோர் சபையினிலே நாய்போல் நிற்பமினி  
 பெரியோர் சபையினிலே பேய் போல் நிற்பமினி  
 தாலியை இழந்தல்லோ தவிக்கிறோம்

இங்கையெல்லோ

கூறையைக் கழட்டி வைத்துக் கூவி

அழுகின்றோம்

பூவும் பகையாச்சு, பூசு மஞ்சள் எதிரியாச்சு  
 பொட்டும் பகையாச்சு பூணாரம் எதிரியாச்சு  
 பிச்சைக்கு போனாலும் பின்னை நிற்க வேணும்  
 கூலிக்கு போனாலும் குனிஞ்சுதான் நிற்க வேணும்  
 முக்கியத்தைத் தானிழந்து மூலையிலே நிற்கிறமே  
 பாக்கியங்கள் தானிழந்து பாவிகளாய் நிற்கிறமே

ஒரு கணவனை இழந்தவளின் பரிதாப நிலையை இப்பாடல் சித்திரிக்கிறது. கணவனை இழந்தமையால் அவளின் தாலியும் கூறையும் அகற்றப்படுகின்றன. இனி தனக்குக் கதி என்ன என அப்பெண் கற்பனை செய்கிறாள்.

“சுத்தி வளவடைத்துச் சூரியனைக் காவலிட்டீர்  
 சுத்தி வளவடைத்துச் சந்திரனைக் காவலிட்டீர்”

என்னும் வரிகள் அப்பெண்ணுக்குக் கிடைத்து வந்த பாதுகாப்புக்கு அறிகுறிகளாய் உவமிக்கப்படுகின்றன. அப்பெண் திடீரென்று ஒதுக்கப்பட்டவளாகிறாள். தான் படவிருக்கும் அவமானத்தை எண்ணி மனம் வெதும்புகிறாள்.

ஏனைய பெண்களின் புலம்பல்

இழவு வீடு தவிர்ந்த ஏனைய சந்தர்ப்பங்களிலும் ஒப்பாரி பாடப்படுவதுண்டு என ஏலவே குறிப்பிட்டோம். மக்களை அடக்கி ஒடுக்கும் பாங்கான சில வழக்கங்களை எதிர்ப்பதற்கும் ஒப்பாரி பயன்பட்டுள்ளது. இது பெண்கள் அடக்குமுறைக்கு எதிராக மரபிரீதியாகவும் கலாசார வடிவங்கள் மூலமாயும் தம் குரலை உயர்த்தியுள்ளனர் என்பதைக் காட்டுகிறது. கைம்மை இத்தகைய ஒடுக்குமுறைகளில் ஒன்றாகும். விதவையான பெண்கள் ஒதுக்கி வைக்கப்படுகிறார்கள். அவர்களுக்கென விசேட ஒழுங்குவிதிகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. அலங்கார ஆடை அணிகள் அவர்களுக்கு விலக்கப்பட்டுள்ளன. சமயாசாரங்களும் அவர்களுக்குத் தடைகளை விதித்துள்ளன. இலங்கையில் யாழ்ப்பாண, மட்டக்களப்புத் தமிழர்கள் மத்தியிலே வழக்கிலுள்ள தேசவழமை முக்குவச் சட்டங்கள் போன்ற சம உரிமைப்பாங்கான சட்டங்கள் பாரம்பரியமாகச் கடைப்பிடிக்கப்பட்டு வருவதன் காரணமாக, தமிழ் விதவைகள் சமூகத்தின் ஒடுக்கு முறைகளுக்கு உள்ளாவதில்லை எனப் பொதுவாக நம்பப்படுகிறது. ஆயினும் விதவைகள், திருமணமாகாத முதிர் கன்னிகள் ஆகியோரின் புலம்பல்கள் சட்டவிதிகளுக்கும் சமூகத்தின் நிதர்சனங்களுக்குமுள்ள வேறுபாட்டினை உணர்த்துகின்றன.

இலங்கையில் கணவனை இழந்த தமிழ்இந்துப் பெண்களுக்கு மொட்டையடிப்பதில்லை. நகை நட்டுகளை பலோற்காரமாகப் பறித்தெடுக்கப்படுவதில்லை. ஆடை அணிகளில் கட்டுப்பாடு விதிப்பதில்லை என்றெல்லாம் நாம் இடையறாது வலியுறுத்தி வந்தாலும் மறைமுகமாகக் கடைப்பிடிக்கப்படும் விதிமுறைகள், அமங்கலி எனத் தள்ளி வைத்தல் போன்ற நடைமுறைகள் கைம்பெண்களின் குரல்கள் வாயிலாக ஒலிப்பதைக் கேட்கிறோம். குறைந்தசாதி நிலை அல்லது

வர்க்க நிலையில் உள்ள பெண்கள் கணவனை இழந்தால் அவர்கள் வாழ்க்கையில் எதிர்கொள்ளும் நிர்ப்பந்தங்கள் மிகவும் துன்பந்தரவல்லன. உயர்சாதிப்பெண் பொதுவாக சமூகக்கட்டுப்பாடுகளை அனுசரித்து அடங்கி ஒடுங்கி வாழ்வார். கைம் பெண் மேலும் உறுதியாக அவற்றைக் கடைப்பிடிக்கலாம். அவ்வாறே தாழ்ந்த சாதிப்பெண்ணும் நடந்து கொள்வார். ஆனால் குடும்பத்தலைவன் இறந்து விட்டால் மேற்கூறப்பட்ட பெண்கள், பெண் என்பதுடன், வறுமையும் சேர்ந்து கொள்வதால் அதிக துன்பங்களை அனுபவிக்க நேர்கிறது. இத்தகைய நிலைமையில் அந்தப்பெண்ணின் பாலுணர்ச்சியைப் பலரும் துர்ப்பிரயோகம் செய்ய எத்தனிப்பர். குடும்பத்திலே ஆண் துணை இல்லாது போகும் போது இவ்வாறான அவல நிலை உண்டாகிறது.

மு. இராமலிங்கம் அவர்கள் (1956 48-64) இத்தகைய பெண்களின் ஒப்பாரிகள் சிலவற்றை ஆவணப்படுத்தியுள்ளார். இந்த ஒப்பாரிகள் பெண்கள் தம் கணவன்மாரின் ஈமக்கிரியைகளை நினைவு கூர்வனவாயும் பின்னர் கைம்பெண் என்ற நிலையில் தாம் படும் இன்னல்களை சித்தரிப்பனவாயும் உள்ளன. “இனமில் இளம் பெண் ஓலம்” என்று இந்தப்பகுதிக்கு அவர் தலைப்பிட்டுள்ளார். இவற்றைச் சேகரிப்பதில் வேறு பலருடன் மூளாயைச் சேர்ந்த திருமதி சின்னம்மா பொன்னையா என்பாரும் தமக்கு உதவினார் என்று அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஒரு செத்த வீட்டில், மேற்குறித்த இனமில் இளம்பெண் ஒருத்தி ஒரு மூலையில் உட்கார்ந்திருக்கிறாள். வீட்டார் ஒப்பாரி சொல்லி முடிந்ததும் அந்தப் பெண் மனதுள் அடக்கி வைத்திருந்த உணர்வுகளுக்கு வடிகால் கொடுக்கும் வகையில் புலம்புகிறாள். இந்தப் புலம்பல் பொது மக்கள் தம்மால் இயன்ற வரையில் தனக்கு

உதவி செய்ய முன்வரல் வேண்டுமென்னும் செய்தியைப் புலப்படுத்தும் நோக்கில் அமைந்ததென்று நாம் கருதலாம்.

ஈரச் சுவரானேன் - நான்  
இடி கரையில் மண்ணானேன்  
வேலி விறகானேன் - நான்  
வேடர் கையில் அம்பானேன்

ஆற்றங்கரையோரம் - நான்  
ஆத்தாத்து நின்றாலே  
ஆற்றுப் பெருக்கொழிய - எனக்கு  
ஆற நிழல் இல்லையெனை

மூப்புக் கொருவரில்லை - எனக்கு  
முன்பிறந்தார் தானுமில்லை  
வார்த்தைக்கொருவரில்லை - எனக்கு  
வளமை சொல்லப் பேருமில்லை.

ஆற நிழலுமில்லை - என்னை  
ஆதரிப்பார் தானுமில்லை

பறக்கச் சிறகுமில்லை- எனக்கு  
பறந்திருக்க கொப்புமில்லை;  
இருக்க இடமுமில்லை - எனக்கு  
இருந்தாற நிழலுமில்லை

ஆருடைய தஞ்சமென்று - என்னை  
அகல விட்டுப் போனீரோ!

எவருடைய தஞ்சமென்று - என்னை  
எடுத்தெறிந்து போனீரோ!

இன்றெறித்த வெயிலிலே - நான்  
இன்று முற்றாய் நின்றாலும்;  
ஏனென்று கேட்பாரார்- என்னை  
ஏறெடுத்துப் பார்ப்பாரார்?

இங்கு கையாளப்பட்டிருக்கும் உவமைகள் அப்பெண்ணின் ஆற்றாமையையும் சீரழிந்து போகும் மதிப்பிறக்கத்தையும் தெளிவாகச்சித்தரிக்கின்றன. ஈரச் சுவர் கொஞ்சம் கொஞ்சமாய்க் கொட்டுண்டுபோம். இடி கரை என்பது மணந்திடர் உள்ள கடற்கரை. கடல் அலைகள் மோத, மோதக் கரை இடிந்து போகும். மூன்றாவதாக “வேலி விறகானேன்” என்கிறார். வேலியில் உள்ள பட்ட மரத்தை, விறகுக் கஷ்டம் ஏற்படும்போது எவரும் முறித்து எடுக்க முடியும். அடுத்து “வேடர் கையில் அம்பானேன்” என்கிறார். வேடர் தாம் ஒருமுறை எய்த அம்பையே மீண்டும் மீண்டும் உபயோகிப்பார்கள். அது போலத் தன் சீவனும் ஓயாமல் துன்பத்துக்கு இடனாகிறது என்கிறார்.

அடுத்து வரும் அடிகள் அப்பெண்ணின் தனிமையைப் படம் பிடித்துக்காட்டுகின்றன. பல்வேறு உவமைகளால் தன் அவல நிலையை விளக்கிய பின் இறந்து போன கணவனை ஒரு கேள்வி கேட்கிறாள். ஆருடைய தஞ்சமென்று என்னை அகலவிட்டும் போனீரோ? என்கிறார்.

இளம் பெண்ணின் நிலைமை மிகவும் கொடியது. ஒரு பெண் கணவனை இழந்தால் அவளின் பண நெருக்கடியை விட

மனப்பாரம் மிகவும் பொல்லாதது. அன்றாட வாழ்க்கையில் ஒரு வறிய பெண்ணுக்கு ஓர் ஆடவன் இல்லாமற் சீவியம் கழித்தல் இயலுமோ?

பார்த்தால் மனிதரெணை - நான்  
பண்ணி வைத்த பாவையல்லோ!  
கேட்டால் மனிதரெணை - நான்  
கேடகத்திற் பாவையல்லோ!

முன்னாருக் கத்திகொண்டு - எனக்கு  
மயிர் அரிவோம் என்கினமே;  
கொல்லத்துக் கத்தி கொண்டு - எனக்கு  
குடல் சரிப்போம் என்கினமே

கட்டக் கயிறெடுப்பார் - எனக்குக்  
கருங்காலிப் பொல்லெடுப்பார்;  
அடிக்கத் தடியெடுப்பார் - என்னை  
ஆகடியஞ் செய்திடுவார்.

பொல்லெடுப்பார் எல்லோர்க்கும் - நான்  
பொறுதி சொல்லி நிற்கிறேனே;  
கல்லெடுப்பார் எல்லோர்க்கும்- நான்  
கையெடுத்து நிற்கிறேனே.

பாவி படுந்துயரம் - இங்கே  
பார்க்க முடியாதே

தோஷி படுந்துயரம் - இங்கே  
சொல்லி முடியாதே.

அவளை நேரிற் பார்ப்போருக்கும் “எப்படிச் சுகம்?” எனக் கேட்போருக்கும் மறுமொழியாக, தான் ‘கேடகத்திற் பாவை’ என்கிறாள். கேடகம் என்றால் ஆறு என்றும் பொருள் உண்டு. எனவே, ஆற்றிலே மிதந்து செல்லும் பாவைக்குத் தன்னை ஒப்பிடுகிறாள்.

கைம்பெண் அதிர்ஷ்டம் கெட்டவள் எனவும் கருதப்படுகிறாள். அவளை எதிர்ப்படுதல் துர்ச்சகுனம் எனவும் கருதப்படும். அதையும் அப்பெண் குறிப்பிடுகிறாள்.

கஞ்சியினால் வாடவில்லை - நான்  
கடுஞ்சொல்லால் வாடுகிறேன்;  
சோற்றினால் வாடவில்லை - நான்  
சடு சொல்லால் வாடுகிறேன்

பற்றையில் ஆமணக்கு - என்னை  
பாராமல் பேசுகுது;  
வேலியில் ஆமணக்கு - என்னை  
வேறு கூறாய்ப் பேசுகுது.

இது சாதியத்தை, அப்பெண் உயர் சாதியைச் சேர்ந்தவள் என்பதைக் குறிக்கிறது. பற்றையிலே ஆமணக்கு என்பது தாழ்ந்த சாதிக்காரரைக் குறிக்கும் உவமையாக இங்கு பயன் படுகிறது. தனக்கு முன் கை கட்டித் தலை குனிந்து இரந்து நின்றவர்களும் இப்போது ஏறுமாறாய்ப் பேசுகிறார்கள். அந்த அளவுக்கு கைம்மையால் அவளின் பவிசு இறங்கிவிட்டதென்கிறார். வர்க்கம், சாதி, பெண்மை இவையாவும் இணைந்து சதி செய்து அவளைத்தாழ்த்தி விட்டன. எனினும் பெண்மையே இங்கு பெரும் இடையூறாக உள்ளது.

பெண்மை பற்றிக் குறிப்பிடும் போது சமூக உறவுகளில் முக்கிய அங்கம் வகிக்கும் சாதியம் பற்றியும் கவனதீர் கொள்ளுதல் அவசியம். ஏனென்றால் பெண்மை தொடர்பான அம்சங்களில்லாமலே வர்க்க, சாதிய, நிலைப்பாடுகள் பெண்ணைக் கீழ் நிலைக்குத் தள்ளுகின்றன. ஆனால் பெண்மைக்கென்றே நிர்ணயிக்கப்பட்ட குறைகளும் அவற்றுடன் சேர்ந்து கொண்டால் நேரிடும் அவலமும் துன்பமும் மிகக் கொடியது.

கூட்டிவிட்ட குப்பையெலாம் - இப்போ  
கூசாமல் பேசுகுது;  
தள்ளி வைத்த குப்பையெல்லாம் - இப்போ  
தடக்காமல் பேசுகுது

பல்லுப் படைத்தவர்கள் - இப்போ  
பாராமல் பேசுகினம்  
நாக்கு படைத்தவர்கள் - இப்போ  
நாகரிகம் பேசுகினம்- நீர்

தின்று துப்பும் தம்பலங்கள் - இப்போ  
நின்று மனுப் பேசுகினம் - நீர்  
மென்று துப்பும் தம்பலங்கள் - இப்போ  
மெத்த மனுப் பேசுகினம்

கொல்லையிலே நின்றவர்கள் - இப்போ  
குடிப்பழுது சொல்லுகினம்;  
படலையிலே நின்றவர்கள் - இப்போ  
பல வகைகள் பேசுகினம்

தாவாரங் காத்தவர்கள் - இப்போ  
தலையாரி என்கினமே;

முற் கூரை காத்தவர்கள் - இப்போ  
முதலாளி என்கினமே.

தாழம்பாய் கீழாச்சு - இப்போ  
தள்ளி நின்றார் மேலாச்சு;  
ஓலைப்பாய் கீழாச்சு - இப்போ  
ஓதுங்கி நின்றார் மேலாச்சு

பன்னப்பாய் கீழாச்சு - இப்போ  
பதுங்கி நின்றார் மேலாச்சு

ஆனாலும் உயர் சாதீயம் பெண்மைக்கு உயிர்நிலை அளிக்காத  
நிலைகளும் உண்டு. சாதியினூடாக ஆண்தலைமையே அவளுக்கு  
பெருமை அளிக்கிறது. இங்கே ஒரு முரண்பாட்டைக் காண்கிறோம்.  
அந்தப் பெண் உயர் சாதிப்பெண் என்ற போதிலும் “கணவன்  
இல்லை” என்னும் நிலைமை ஏற்பட்டதும் அமங்கலியாகி விடுகிறாள்.  
எல்லோரும் அவளை ஒதுக்குகிறார்கள். உயர் சாதிப்பெண் என்னும்  
அந்தஸ்து கூட அறுதலி என்னும் இனக்கிலிருந்து அவளைக்  
காப்பாற்றவில்லை. உயர் சாதிக்காரர் “இழிசினர்” எல்லோருக்குமே  
அவள் அறுதலியே.

எல்லை வழக்குகள் பேசுவதிலும், இணைக்கதியால் போடுவதிலும்,  
வரம்புகளை வெட்டுவதிலும் வாய்க்கால்களைச் சிதைப்பதிலும்,  
புதுப்பாதைகள் திறப்பதிலும் பழைய பாதைகளை அடைப்பதிலும்  
யாழ்ப்பாணத் தவர்கள் இணையற்றவர்கள். கணவன் இறந்த பின்  
கூட்டுக் குடித்தன முறையில் வாழ்ந்த சகோதரர்களிடையே பங்கு  
பிரிப்பதில் சச்சரவு பற்றி ஒரு பெண் புலம்புதலை கீழ்வரும் ஒப்பாரி  
விவரிக்கிறது.

வல்லை பொருதுகினம் - என்னோடு  
வழக்காடி நிற்கினமே  
எல்லை பிரித்தோ - எனக்கு  
இணைக்கதியால் நாட்டுகினம்

பங்கு பிரிக்கினமே - எனக்கு  
பகைக் கதியால் போடுகினம்

சுற்றிவர வேலி - எனக்கு  
சுழன்று வர முள்வேலி  
எங்கும் ஒரு வேலி - நான்  
எங்காலே போகவெணை

உறையிலே வாளிருக்க - நான்  
உரம் என்றோ எண்ணிவிட்டேன்  
அரையிலே வாளிருக்க - நான்  
அச்சமில்லை என்றிருந்தேன்

உறையில் வாள் போனதினால் - நானும்  
உள் உளுத்து நிற்கிறேனே;  
அரையில் வாள் போனதினால் - நானும்  
அச்சமுற்று நிற்கிறேனே

குளத்தை கலக்கி விட்டீர் - நீர்  
கொடு நாயை ஏவி விட்டீர்;  
கொடுநாய்க்கும் சங்கிலிக்கும் - நான்  
கை கொடுக்க வல்லவனோ

சேற்றைக் கலக்கி விட்டீர் - நீர்  
 செந் நாயை ஏவிவிட்டீர்;  
 செந்நாய்க்கும் சங்கிலிக்கும் - நான்  
 சேதி சொல்ல வல்லவனோ?

வழக்குக் கணக்கென்றால் யாழ்ப்பாணப் பெண்களுக்குக் அச்சம் அதிகம். பொதுவாக அவர்கள் தங்கள் படலையைத் தாண்டி அயல் அண்டைக்குப் போவதரிது. இங்கே ஒரு பெண் தனக்குப் பக்க பலமாய் இருந்த கணவனை இழந்துவிட்டாள்.

தனக்கு கோடு, கச்சேரி ஏற வேண்டிய நிலை வந்ததையிட்டு அவள் கலங்கிறாள். இந்த ஒப்பாரி கணவன் இறந்த கையோடு பாடப்பட்டதாகத் தோன்றவில்லை. பிற்பாடு கணவனின் சகோதரர்களுடனும் ஏனையோருடனும் பிரச்சனைகள் எழுந்த பின்னரே பாடப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

வல்லவளுமல்ல வெணை - நான்  
 வலுப்பேசி வென்றுவிட;  
 உள்ளவளுமல்ல வெணை - நான்  
 உரம்பேசி நின்றுவிட

முற்றங் கழியாதாள் - நான்  
 முற்றவெளி காண்பேனே;  
 படலை கழியாதாள் - இனி நான்  
 பட்டினமுங் காண்பேனே.

கணவன் இல்லை என்ற நிலையை எய்தும் பெண் “அமங்கலி” என ஒதுக்கப்படுதல் அவளின் பாலுணர்ச்சியுடன் தொடர்புடைய தென்பதில் ஐயமில்லை. கணவன் இறந்ததும் மனைவியின் பாலுணர்வு செயலற்றதாகி விடுகிறது. ஆனால் பெண்கள் இது பற்றித் தமக்குள்

பேசிக்கொள்ளுதல் அரிது. அவ்வாறு பேசுதல் கௌரவக்குறைவான தென நம்புகின்றனர். ஆனால் இது பெரும்பாலும் மத்திய தர வர்க்கப் பெண்களின் நிலைப்பாடேயாகும். பெண்கள் தனிப்பட்ட முறையில் அந்தரங்கமாக இது பற்றி உரையாடுகிறார்களா என்பதற்கு இலக்கியங்களில் ஆதாரமில்லை. பத்தாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாட்டில் வாழ்ந்த ஆண்டாள் தன் செய்யுள்களில் பாலுணர்ச்சியைக் குறிக்கும் பல உவமானங்களைக் கையாண்டுள்ளபோதும் அவற்றை விதி விலக்கானவை என்றே நாம் கருத வேண்டியுள்ளது. ஒப்பாரிப்பாடல்கள் சில ஆண்டாள் பாடல்களை ஒத்தனவாய்க் காணப்படுகின்றன. வீட்டுக்குள்ளேயே முடங்கிக் கிடந்தமையால், ஆக்கத்துறையில் பெண்கள் அதிகம் ஈடுபாடு கொள்ளவில்லையெனலாம். ஆயினும் அத்தகைய முயற்சிகளில் ஈடுபட்ட ஆண்டாள், அக்காமகாதேவி, அருந்ததி ராய் போன்றவர்கள் பாலுணர்ச்சி பற்றிப் பேச கூச்சமோ, தயக்கமோ காட்டவில்லை. மு. இராமலிங்கம் அவர்களின் நாட்டார் பாடல் தொகுப்பு நூலில் அமங்கலி விலக்கு என்னும் பகுதியில் வரும் ஒப்பாரியின் ஓர் அடி, பாலுணர்ச்சி பற்றி மேலோட்டமாகக் குறிப்பிடுகிறது.

மூச்சக் குறைத்தீரே - என்  
 முக்கியமோ பாழாச்சே  
 பேச்சக் குறைத்தீரே - என்  
 பெரிய தனம் பாழாச்சே

‘பெரிய தனம் பாழாச்சே’ என்னும் வரி இரண்டு செயற்பாட்டைக் சுட்டிநிற்கிறது. விதவையானவள் மறுமணம் செய்தலாகாது என்றோ வேறோர் ஆணுடன் உறவு கொள்ளலாகாது என்றோ சமுதாயம் விதிக்கும் கட்டுப்பாட்டினால் பாலுணர்வுடன் தொடர்புடைய செயற்பாடு தடைப்படுதலை குறிக்கிறது. மற்றொன்று இவ்வாறான தடை

காரணமாக அப்பெண் புத்திரப் பேற்றால் கிட்டும், தாய்மை என்னும் பெருமையையும் இழக்கிறாள். ஆயினும் இந்த இரண்டுமே பாலுணர்ச்சியுடன் தொடர்புடையனவே. இந்த வரி அப்பெண்ணின் ஆசையையும் பாலுணர்ச்சி மீதுள்ள வேட்கையையும் புலப்படுத்துகிறது. இந்த ஆதங்கம் கைம்மை காரணமாக அவள் இழக்கும் ஏனைய மதிப்புகளுடன் தொடர்புறுத்தப்படுகிறது.

மன்னர் மதிப்பு முண்டு - முன்னே  
மந்திரிமார் சேனையுண்டு;  
மன்னர் மதிப்புமில்லை - இப்போ  
மந்திரிமார் சேனையில்லை

முத்தழந்த நாழியன்றோ - என்னை  
முற்சபையில் வைத்தவர்கள்  
உப்பளந்த நாழியன்றோ - இப்போ  
பிற சபையில் வைக்கினமே

பொட்டிட்ட நெற்றியிலே - இப்போ  
புளுதி அணைய வைத்தீர்;  
சாந்திட்ட நெற்றியிலே - இப்போ  
சாம்பல் அணைய வைத்தீர்

சங்கை குலைந்து என்னைக்  
சந்தியிலும் விட்டீரே;  
வெள்ளை உடுத்தி என்னை  
வீதியிலும் விட்டீரே.

இங்கே சுவாஸ்யமான ஒரு சம்பவத்தைக் குறிப்பிடல் அவசியம். இராமலிங்கம் அவர்களே இதனைத் தம் நூலில் எழுதியுள்ளார். பெரிய தனம் பாழாச்சே என்ற வரிக்கு அர்த்தம் தெரியாமல், ஒரு மூதாட்டியை நாடி, அதற்குப் பொருள் கூறும்படி கேட்டார். அந்த மூதாட்டி எவ்வித சங்கோசமுமின்றி மேற் சொன்ன இரண்டு கருத்துகளையும் அவருக்குச் சொல்லிக்கொடுத்தாராம்

## ஒரு மகளின் புலம்பல்

துயர் தாங்க இயலாத மகள், பல்வேறு கேள்விகளுக்கு விடை காண விழைகிறாள். பெற்ற மகளைப் பதற விட்டு விட்டுப் போகிறாயே என்று புலம்புகிறாள். இந்த ஒப்பாரி 'கர்ம பலன்' என்னும் தத்துவத்துடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ளது. தனக்கு ஏன் இந்தக் கதி நேர வேண்டும் என அங்கலாய்க்கும் அப்பெண் குழம்பிய தன் மனதைத் தேற்றும் பொருட்டு பல்வேறு வினாக்களை எழுப்புகிறார்.

மட்டப்பனை ஓலை  
என்னைப் பெத்த அம்மா  
மயில் அடையும் பூஞ்சோலை  
மயிலை வெரட்டினமோ  
மயில் கூட்டைப் பிச்சினமோ  
மயிலு விடுங் கண்ணீரு - நம்ம  
மாளிகையில் சுத்துதம்மா

குட்டைப்பனை ஓலை  
என்னைப் பெத்த அம்மாவே  
குயிலடையும் பூஞ்சோலை  
குயிலை வெரட்டினமோ  
குயில் கூட்டைப் பிச்சமோ - அந்த  
குயிலு விடுங் கண்ணீரு - நம்ம  
கோட்டை எல்லாம் சுத்துதம்மா

ஈச்சம் குருத்தோலை  
என்னைப் பெத்த அம்மா - நம்ம  
இனமெல்லாம் காடுலையோ  
நீ பெத்த ஈஸ்பரியை விட்டு  
இனிப் பிரிந்து போறியின்னு - நீ பெத்த  
பொண்ணிருந்து புலம்புறாளே.

பத்து ஊர் தாய் எனக்கு  
பக்க உதவி சொன்னாலும்  
என்னைப் பெத்த பார்வதியே-நான்  
இனிப் பாக்குறது எக்காலம்  
எட்டு ஊர் தாய் எனக்கு  
எடுத்துதவி சொன்னாலும்  
என்னைப் பெத்த ஈஸ்பரியே - ஒன்னே  
எதுக்க வரக் காணுவேனோ

பச்சைக் கிளிகளெல்லாம் - என்னை  
பாலைக் குடிங்களெங்கும்  
பசியாறிப் போங்களெங்கும்  
என்னைப் பெத்த அம்மா நான்  
பாலைக் குடிக்கவில்லை  
பசியாறிப் போனதில்லை  
என்னைப் பெத்த பார்வதியைக் கண்டால்  
பசியும் போகுதும்பேன்.....

மகளின் இந்தப் புலம்பல் முக்கியமான ஓர் உணர்வை, தனித்துவமான, விசேடமான ஒன்றைத், தன் பிறப்புடன் தொடர்புடைய ஒரு பொக்கிஷத்தை இழந்துவிட்ட உணர்வை வெளிப்படுத்துகிறது.

அந்தரங்க மட்டத்திலே உணர்ச்சி பூர்வமாக எழுந்த துயரின் வெளிப்பாடு அது. இந்த இழப்பினால் ஏற்பட்ட துயர நிலையை எவ்வாறு தாங்கிக் கொள்வதென அப் பெண் அங்கலாய்க்கிறாள். குயில்களை முட்டையிட விடாமல், விரட்டியமை, மயில் கூட்டைப் 'பிச்சமை' ஆகிய குற்றங்களை எண்ணியும் வருந்துகிறார். தாய்மை உணர்வு மிக்க பறவைகளின் இருப்பிடங்களை என் வசிப்பிடத்திலே அழித்தேனே, அச் செயலுக்கான கர்ம வினைதான் தாயாரைப் பலி கொண்டதோ? பறவைகளின் குஞ்சுகளுக்கு நேர்ந்த கதி தான் எனக்கும் நேர்ந்ததோ?

ஆயினும் இதே வகையான உணர்ச்சிப் பிரவாகம் தந்தையின் மரணத்தின் போது வெளிப்படவில்லை. முதலாவதாக அந்த ஒப்பாரி சுருக்கமானதாய் உள்ளது. இரண்டாவதாக, அந்த ஒப்பாரியிலே துயரம் நேரடியாகவே உணர்த்தப்படுகிறது. சில அடிகளிலே 'என்னைப்பெத்த அப்பா' என்னும் வரிகள் காணப்பட்டாலும் அதில் தெரிவிக்கப்படும் பிரதான உணர்வு மரணம் திடீரென ஏற்பட்டதனால் உண்டான அதிர்ச்சியாகும்.

பச்சைப் புடலங்காய்  
என்னைப் பெத்த அப்பா  
பாதையிலே காச்சிருக்கும்

நான் பாலாத்திப் பொங்கு முன்னே  
நீங்க போன பாதை தெரியலியே

நீலப் புடலங்காய்  
என்னைப் பெத்த அப்பா  
நிலத்திலேயே காச்சிருக்கும் - நான்

நெய்யூத்திப் பொங்கு முன்னே  
நீங்க போன நேரந் தெரியலியே

பொன்னும் சருவக் கிண்ணம் - நீ  
போய்க் குளிக்கும் தெப்பக்குளம்  
போய்க் குளிச்ச வீடு வந்த  
புண்ணியரே எங்க போனே

(சி.வி. வேலுப்பிள்ளை தொகுத்த மலைநாட்டு மக்கள் பாடல்கள் என்னும் நூலிலிருந்து)

ஒப்பாரி யார் மீது பாடப்படுகிறது என்பதைப் பொறுத்தே அதன் சிறப்பம்சங்கள் அமையும். தாய், தந்தை, கணவன் ஆகியோர் மீது பாடப்படும் ஒப்பாரிகளில் தாய் மீதான புலம்பலே ஈடு செய்ய முடியாத இழப்பை எண்ணி மிகுந்த துயரை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும். தந்தை மீதான ஒப்பாரிகள் பெரும்பாலும் வாழ்க்கை நிலையாமை, எதிர்பாராமல் உயிர் பறிக்கப்பட்டமை போன்றவற்றைப் பற்றியனவாகக் காணப்படுகின்றன. கணவன் மீதான ஒப்பாரிகள் இருவரும் அனுபவித்த இன்பத்தை நினைவு கூர்வனவாயும், தாம் இழந்த சமூக அந்தஸ்தத்தையும் வறுமையையும் அமங்கலத்தையும் பற்றிப் பிரலாபிப்பதாகவும் அமையும். பிள்ளை மீதான ஒப்பாரி தாய்மையின் அவல நிலையை, குழந்தை இழந்தமையால் ஏற்பட்ட ஆற்றாமையைப் புலப்படுத்தும்.

## “கன்னிப் பெண்” புலம்பல்

மற்றொரு வகையான பெண்களும் பாலுணர்ச்சிக்கும் அது தொடர்பான தம் அவாவுக்கும் குரல் கொடுத்திருக்கிறார்கள். இத்தகைய பாடல்கள் இன்னமும் இலக்கியப் பேராற்றில் சேர்க்கப்படாது ஓரங்கட்டப்பட்டுள்ளன. தமிழ்க் கலாசாரம் பெண்களுக்கென இரு வகையான ‘கோலங்களை’ உருவாக்கியுள்ளது. குடும்ப அமைப்பினை அனுசரித்து வாழும் கௌரவமான பெண் ஒரு வகை. மற்றொரு வகையினர் தேவதாசிகள், இவர்களுக்கே பாலுணர்ச்சி பற்றிப் பேசுதற்கு உரிமையுண்டு. சீதை, கண்ணகி போன்ற கற்பரசிகள் இது விடயத்தில் மௌனம் காத்தல் வேண்டும். திருமணமான பெண்களின் ஒழுக்கம், கடமை, கடப்பாடுகள் ஆதியன பற்றியும் கைம்பெண்களின் சீலம் பற்றியும் நிறைய எழுதப்பட்டுள்ள போதிலும் ‘மணமாகாத கன்னிப் பெண்களைப் பற்றி எதுவும் எழுதப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. அவர்களின் உணர்வுகள் மௌனத்துள் அடங்கிவிட்டன போலும். தாம் வாழ்ந்த பண்பாட்டின் பின்னணியிலே இப் பெண்கள் பேசாமடந்தைகளாயினர். அவர்களின் பாலுணர்ச்சி பற்றியோ துணையின் அவசியம் பற்றியோ பேசுதல் விலக்கப்பட்ட விடயமாயிற்று. முதிர் கன்னியர் எனக் குறிப்பிடப்படும் இப் பெண்கள் மீது பரிதாபப்படுவார் அரிது. தோற்றப்பொலிவின்மை, நிறம், உயரம், அங்கலட்சணம், ஊனம் இப்படிப் பல காரணங்களால் இவர்கள் கன்னியராகவே வாழ்ந்து மடிகின்றனர். சில பெண்கள் சீதனம் இல்லாத காரணத்தால் பருவம் எய்தியும் நெடுங்காலம் விவாகமாகாமல் இருப்பதுமுண்டு.

இப் பெண்கள் சொந்த வருமானம் இல்லாத பட்சத்தில் பெற்றோர், சகோதரர், மணமான சகோதரிகள் ஆகியோரின் தயவில், அவர்களின் குடும்பத்தில் ஓர் அங்கமாய் வாழ்வர். இந் நிலையில் அவர்கள் படும் அவமானமும் இம்சைகளும் சொல்லில் அடங்கா. மற்றவர்களுக்குப் பணிவிடை செய்யும் வேலைக்காரிகள் போலவே பெரும்பாலும் நடத்தப்படுவர். இது பெற்றோரை இழந்த பின்னர் நிகழும். இந்தப் பெண்களும் இவர்களின் அனுபவங்களும் இலக்கியம், நாடகம் அல்லது வேறெந்தச் சமூகப் பிரச்சனைகளிலும் பொதுவாகப் பேசப்படுவதில்லை. இத்தகைய விவாகமாகாப் பெண்களின் சோகந்ததும்பும் சொல்லோவியங்கள் சிலவற்றை மு . இராமலிங்கம் அவர்கள் சேகரித்துள்ளார். ஒப்பாரி போன்ற இப்பாடல்களுக்கு ஓர் உதாரணம் வருமாறு.

சக்குமுற்றி இடைசிறுத்து  
இளங்கமுக குலை நெருங்கி  
பாக்குமுற்றிப் பருக்க முன்னம்  
பரதேசம் போறியோடா

இங்கே பெண் ஒருத்தி தாம்பத்திய வாழ்க்கை நடத்துதற்குத் தயாராகி விட்டமை குறிப்பால் உணர்த்தப்படுகிறது. ‘பரதேசம் போறியோடா’ என்னும் வினா அப் பெண்ணை நிராகரித்து விட்ட ஒருவனைக் குறிப்பதாக இருக்கலாம். இதையொத்த ஒப்பாரிகள் வெவ்வேறு வடிவத்தில் மன்னார், மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளில் வழக்கில் இருந்தன. கீழ் வரும் அடிகள், முன்னர் நாம் குறிப்பிட்ட விவாகமாகாப் பெண்களின் புலம்பலுக்கு உதாரணமாம்.

இடைசிறுத்து மார்படர்ந்து  
ஏழுவருஷங் குமரிருந்தேன்  
சீமையாடுஞ் செல்லச்சாமி  
சிறையெடுக்க வாருமையா

உன்னையோ நம்பியல்லோ  
ஏழு வருஷம் குமரிருந்தேன்  
இன்னுங் குமரிருக்க  
என்னாலே ஆகாதப்பா

ஆவரம்பு பூப்போல  
ஆறு வருஷம்சிறையிருந்தேன்  
இன்னும் சிறையிருக்க  
என்னாலே முடியாதையா

பொறுக்கின பூப்போல  
பொட்டிக்குள்ள நானிருக்கேன்  
வாடின பூப்போல  
வாசப்படி காக்குறனே

மானா மதுரையிலே  
மரிக் கொழுந்து நாத்துப்பாவி  
அறுக்கப் பருவந்தப்பி  
இருப்பிருந்து வாடுறனே  
காயாப் புழுங்கலொடும்  
கப்பியொடும் மாய்கிறேனே  
எனக்கெழுந்த சூரியனே  
எனக்கொருவன் வாரானோ!

தோயாத் தயிரொடும்  
மத்தொடும் மாய்கிறேனே  
எனக்கெழுந்த சூரியனே  
எனக்கொருவன் வாரானோ!

பாலுணர்ச்சி தொடர்பாகச் சமுதாயத்திலே நிலவிய வரைமுறைகளை மீறிய பெண்களும் வாழ்ந்திருக்கிறார்கள். தமிழ்க் கலாசாரத்திலும் இலக்கியங்களிலும் பெண்களின் விரகதாயம் வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இவை ஆண்களாலேயே விவரிக்கப்பட்டுள்ளன. வைஷ்ணவப் பெண்ணான, ஆண்டாள் மட்டுமே இதற்கு விதி விலக்கு. இங்கு முக்கியமான அம்சம், கலாசார ரீதியான தடைகள் உயர்சாதிப் பெண்களுக்கு நாகரிகமான ஒழுக்கமாக விதிக்கப்பட்டவையாகும். இந்தப் பெண்கள் எந்தச் சாதியை அல்லது வர்க்கத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பதை நாம் தீர்மானிக்க இயலாதிருக்கிறது. துணையோ குடும்பப் பொறுப்போ இல்லா இப்பெண்கள் குடும்பத்திலுள்ள ஏனையோருக்கு வீட்டு வேலைகளைச் செய்யும் கதிக்குத் தள்ளப்பட்டனர்.

“காயாப் புழுங்கலொடும்  
கப்பியொடும் மாய்கிறேனே”

என்னும் வரிகளும் ,

“தோயாத் தயிரொடும்  
மத்தொடும் மாய்கிறேனே”

என்னும் அடிகளும் அவர்கள் அன்றாடம் செய்ய வேண்டிய பணிகளையின போலும். ஆகவே தான் “மாய்கிறேனே” என்னும் பதம் உபயோகப்பட்டுள்ளது. மேலும் இந்தப் பணிகள் அவர்கள் தாங்களாகவே செய்ய, வேண்டியனவல்ல, பிறரால் திணிக்கப்படுகின்றன.

அவற்றை அப் பெண்கள் தவிர்க்க இயலாது. இங்கே தான் அந்நியமாகி விட்ட உணர்வு வெளிப்படுகிறது.

இரண்டு விடயங்கள் தொடர்பான மௌனம் இங்கே கலைகிறது. ஒன்று பாலுணர்ச்சி வேட்கை. மற்றொன்று வீட்டு வேலைப் பளு. ஒரு வகையில் பார்த்தால் மேற் சொன்ன வரிகள் ஒடுக்குமுறை பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. இன்னொரு மட்டத்திலே மௌனத்தையும், பணிவையும் மீறிக் குரல் கொடுப்பதனால் ஏற்படும் விடுதலை உணர்வைப் புலப்படுத்துகின்றன. கட்டுப்பாட்டை நா அடக்கம், புலனடக்கம் ஆகிய நற்குணங்களை வலியுறுத்தும் நாகரிக சமுதாயத்திற்கு, இது நடத்தை கெட்ட செயலாகத் தோன்றலாம். இதன் காரணமாகத் தான் போலும் இத்தகைய பாடல்கள் நெடுங்காலமாக வாய் மொழி இலக்கிய மரபாக மறைத்து வைக்கப்பட்டன. பெண்களின் வரலாற்றிலிருந்து விலக்கி அல்லது தணிக்கை செய்யப்பட்ட வரலாற்றின் ஒரு பகுதியாக இதை நாம் கொள்ளலாம். இந்தத் 'தகாத நடத்தை' யானது சமுதாய ரீதியாக வரையறுக்கப்பட்ட ஒழுக்கம் அல்லது நெறிமுறைகளின் அடியாகவே மேலெழுந்துள்ளது. இந்த நெறிமுறைகள் பெண்களைப் பாரதூரமான முறையில் பாதிக்கின்றன. அவற்றை மீறுவோர் கொடுந்தண்டனைகளை அனுபவிக்கின்றனர். பெண்ணின் பாலுணர்ச்சி, திருமணம், குடும்பம் என்னும் சமுதாய அமைப்புகளினூடாகவே ஆற்றுப்படுத்தப்படல் வேண்டும் என்பது நியதி. இந்த அமைப்புகளில் பெண்கள் சுய கட்டுப்பாட்டுடன் நடந்து கொள்ள வேண்டுமெனச் சமூகம் எதிர்பார்க்கிறது. ஆயினும், மேற்குறித்த ஆண் துணையற்ற, தனித்த பெண்கள் குடும்பமென்னும் அமைப்புக்குள் வாழ்ந்தாலும் திருமண பந்தத்துக்கு வெளியே இருக்கிறார்கள். குடும்பமென்னும் அமைப்பிலே வீட்டுக் காரியங்களைப் பெருஞ் சுமையாக இப் பெண்கள் கருதினார்கள். திருமணம் என்னும் அமைப்பினுள்

சேராதார் என்ற வகையிலே தம் பாலுணர்ச்சி வேட்கையை வெளிப்படுத்தும் பொருட்டு சுய கட்டுப்பாட்டைத் தகர்த்தனர். இது பாரதூரமான வரம்பு மீறல் ஆகும்.

## அரசு ஒடுக்குமுறைக் கெதிரான ஒப்பாரி

இலங்கை அரசும் தமிழ்ப் போராளிகளும் இனவாதப் போரில் ஈடுபட்டுள்ளதன் விளைவாக அண்மையில் எழுந்துள்ள அரசியல் நெருக்கடி நிலைமையில் காணாமற் போகும் சம்பவங்கள் பல இடம்பெற்று வருகின்றன. சட்டத்திற்கு கொண்டுவரப்படாமலே நடைபெறும் கொலைகள், குற்ற மெதுவும் சாட்டப்படாமல் சிறை வைத்தல் அல்லது நீதி மன்றத்துக்குக் கொண்டு வராமலே அடைத்து வைத்திருத்தல் போன்ற செயல்கள் அரசியல் வட்டாரங்களில் 'காணாமற் போதல்' எனப் பூடகமாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இலங்கையின் வட புலத்தில் செம்மணி என்னும் இடத்திலே பலர் சுடப்பட்டும், சித்திரவதை செய்யப்பட்டும் கொல்லப்பட்டும், புதைக்கப்பட்டமை சமீபத்திய நிரூபணமான வரலாறாகும். இந்த நிகழ்ச்சிகளில் சம்பந்தப்பட்ட இராணுவ வீரன் ஒருவனின் ஒப்புதல் வாக்கு மூலத்தின் பயனாகவே இந்த மாபாதகம் தெரியவந்தது. காணாமற்போனவர்களின் சிலர் இப் புதைகுழி தோண்டப்பட்டதன் பின் இனங்காணப்பட்டனர். இவ்வாறு பெருந் தொகையானோர் காணாமற் போனமையை முன்னிட்டு பொதுமக்களின் சிலர் சேர்ந்து காணாமற்போனோர் உரிமைகளைப் பேணுதற்கான செயற் குழு ஒன்றினை உருவாக்கினார். தம் கணவன்மாரையும் மகன்மாரையும் 'இழந்த' பெண்களின் பலர் இந்தச் செயற்குழுவில் அங்கம் கோரினர்.

அண்மையில் சந்தேகத்துக்குரிய இராணுவ வீரர்களின் சிலர் யாழ்ப்பாண நீதவான் முன் நிறுத்தப்பட்டனர். இவர்களைப் பார்க்கவென்று நீதி மன்றத்துக்கு உள்ளேயும் வெளியேயும் நூற்றுக்கணக்கான பெண்கள் காத்திருந்தார்கள். அவர்கள் தோன்றியதும் இப் பெண்கள் எல்லோரும் தம் மார்பில் அடித்து ஒப்பாரி வைத்தனர்.

“நீங்கள் தானா எங்கள் பிள்ளைகளை கொலை

செய்தீர்கள்

நீங்கள் சந்தோஷமாக இருக்கிறீர்களா?”

(ஊகேசரி 15\03\2000.)

இந்தச் சம்பவம் நெடு நேரம் நீடிக்கவில்லை. இராணுவத்தினர் 'வான்' ஒன்றில் விரைவாக அனுப்பி வைக்கப்பட்டார்கள்.

நிஜ வாழ்க்கையில் மட்டுமன்றி நாடகத்திலும் கூட ஒப்பாரி வெகு சிறப்பாகக் கையாளப்பெற்றுள்ளது. வன்னிப் பிராந்தியத்தில் வழக்கிலுள்ள வேளம்படுத்த வீராங்கனை என்னும் நாட்டுக் கூத்தில் ஒப்பாரி பயன் படுதல் பற்றி ஏலவே குறிப்பிட்டோம். அண்மையில் மட்டக்களப்பில் நடைபெற்ற நாடகம் ஒன்றிலும் ஒப்பாரி இடம்பெற்றதைக் கண்டோம். சுமார் இரண்டு தசாப்த காலமாக நாட்டைச் சின்னாபின்னப்படுத்தி வரும் போர் நிலைமைக்கு அரசியற் குரல் கொடுப்பதாக அது அமைந்தது. தமிழ்ப் போராளிகளும் இலங்கை அரசும் ஈடுபட்டுள்ள இந்த யுத்தத்திலே பல ஆண்கள் கொல்லப்பட்டனர். போராளிகளாயோ, போரிற் சிக்கிய அப்பாவிகளாயோ பயங்கரவாதிகள் என்னும் சந்தேகத்தின் பேரிலோ இவர்கள் மாண்டு மடிந்தனர். அநேக ஆண்கள் காணாமற் போயுள்ளனர். இதனால் பல பெண்கள் கைம்பெண்களாயுள்ளனர். மகன்மாரையும், கணவன்மாரையும் இழந்த காரணத்தினால் இப்பெண்கள் அநாதைகளாய், வாழ்ந்து வருகிறார்கள். ஏனென்றால் உழைத்து,

தாபரிப்போர் மாண்டுவிட்டனர். தாம் நேரில் கண்ட காட்சிகளாலும், பட்ட துன்பங்களாலும் மன அதிர்ச்சியடைந்திருக்கிறார்கள். இலங்கையின் வரலாற்றிலே இது காலவரை இத்தனை பெண்கள் ஒரே சமயத்தில் கணவனை இழந்த நிலையில் இருக்கவில்லை. மட்டக்களப்பிலே சூரியா பெண்கள் அபிவிருத்தி நிலையம் என்னும் பெயரில் மகளிர் குழுவொன்று அரங்கேற்றிய ஒரு நாடகத்திலே மூன்று நீண்ட ஒப்பாரிகள் மூலமாக பெண்களின் அவலம் சித்திரிக்கப்பட்டது. அதைப் பார்த்த சபையோர் மனங் கசிந்து உருகினர். மட்டு நகர்க் கண்ணகைகள் என்னும் அந்த நாடகம் பெண்கள் படும் துன்ப துயரங்களை வெகு சிறப்பாயும் மனதைத் தொடும் வகையிலும் புலப்படுத்துகிறது. கணவன் அற்ற நிலை, தனித்து விடப்படல், அநாதைகளாதல் ஆகிய நிலைகளைச் சித்திரித்த அந்த நாடகத்தின் ஒப்பாரிகள் நெஞ்சை நெகிழ்ச்செய்தன. மூன்று பெண்கள் இந்த ஒப்பாரிகளை வைத்தனர்.

கண்ணகி வழிபாடு கிழக்கு மாகாணத்திலே பெருவழக்கிலுள்ளது. சிலப்பதிகாரக் கண்ணகியின் கதையை மட்டக்களப்பைச் சேர்ந்த புலவர் ஒருவர் கண்ணகி வழக்குரை என்னும் நீண்ட காவியமாகப் புனைந்துள்ளார். சினமுற்ற கண்ணகி இலங்கையின் கிழக்கு மாகாணத்தை வந்தடைந்தாள் என்பதும் மேலும் அழிவு ஏதும் ஏற்படாதிருக்கும் பொருட்டு அவளின் கோபத்தை மக்கள் தணித்தனர் என்பது ஐதீகம்.

கிழக்கு மாகாணத்தின் புகழ்பெற்ற ஓர் ஆலயத்திலே குளிர்த்தி என்னும் சமயச் சடங்கொன்று நடைபெறுதல் வழக்கம். இச் சடங்கின் போது கண்ணகை அம்மன் கோபந் தணிந்து சாந்தமடையும் படி பாடியும் இரந்தும் மக்கள் வேண்டிக் கொள்வர். மேலே குறிப்பிட்ட நாடகத்திலும் பெண்கள் கண்ணகையைப் போலத் தாமும் பட்ட

துன்பங்களின் நிமித்தம் (அதாவது அநியாயமாய் தம் கணவன்மார் கொல்லப்பட்டதனால்) ஆத்திரமடைந்திருப்பதை ஒப்பாரி மூலம் தெரிவித்தார்கள். ஆயினும் அவர்களுக்கு ஆறுதல் சொல்வார் எவரும் இலர். நாடகத்தின் தலைப்பு மட்டு நகர்க் கண்ணகைகள் என்றிருப்பது சிலப்பதிகாரக் கண்ணகி போல இப் பெண்களும் அரசினால் விதவைகளாக் கப்பட்டமையை உணர்த்தும் பொருட்டாகும்.

மனைவியின் பிரலாபம்

ஆதாரமாயிருந்த  
ராசாவை நானிழந்தேன்  
ஆதரவு ஏதுமின்றி  
அழுதே நான் புலம்புகிறேன்.....

வாவிக் கரை ஓரத்திலே  
வலை வீசி வாழ்ந்திருந்தோம்  
வலை வீசும் உன்னையே தான்  
காலன் வலை விரித்தானோ.....

குற்ற மேதும் செய்யாமல்  
உன்னுடம்பை வதைத்தே தான்  
சிறைவாசம் போனாயே  
ஐயோ என் ராசாவே.....

எத்தனை பேர் கையில் நீ  
பிடிபட்டு மீண்டும் வந்தாய்  
விடையேதும் கூறாமல்  
சவமாகிப் போனாயே

கண்ணகையாள் சீற்றத்துக்கு் குளிர்ந்தி  
செய்யும்

நாட்டிலே தான் - அபலை

நானும் தவிக்கிறேனே

யார் குளிர்ந்தி செய்வாரோ.....

தாய் மகன் மீது ஒப்பாரி

ஓராணைக் கண்ணை கண்ணை

உன்னைக் கருவாகச் சனிக்கையிலே

.....ஐயோ

மன்னவன் தான் போனானே என்னை

தன்னந்தனியாய்த் தவிக்க விட்டே.....

சீராக வளர்த்தேனே நான்.....

மனம் நிறைந்த மல்லிகையாய்

.....இன்று

சீர் கெட்டு அலையுறேன் நான்

.....இந்த

இந்தமட்டுநகர்க் கண்ணகியாய்.....

தாயும் மகனும் உரையாடல்

கண்ணீரும் காய்ந்ததுவே இந்த

நெஞ்சமும் தான் வெடித்ததுவே

ஓராண்டா ஈராண்டா - இன்று

வருஷமுந்தான் எட்டாச்சே.....

குழம்புகிறேன் அம்மா அம்மா

நான் காண்பதெல்லாம் கனவா அம்மா

ஊரவர்கள் சொல்வதெல்லாம்- தாயே

உள்ளத்தை உருக்குதம்மா.....

வருவார் வருவாரென்றே - இந்த

பாலகனை வளர்க்கிறேன் நான்

பார்க்காத சோசியமில்லை - நான்

பண்ணாத பூசையுமில்லை.....

கலிகாலக் கோலமிது தான்

கைம்பெண்ணெனக் கூறியேதான்

காசங் கூட வாங்கினேனே - இந்தக்

கையாலே வாங்கினேனே.....

எத்தனை நாள் பொறுப்பேன் நானும்

எத்தனை தான் பொறுப்பேன் இங்கே

எரியும் எந்தன் உள்ளத்திற்கு

எங்கேஉண்டு குளிர்ச்சியம்மா.

தாய் மகளுக்கு

தாயாய்ப் பிறவி நானெடுத்து

நேயமாய் மகளைப் பெற்றெடுத்தேன்

காயமருந்திக் கண் விழித்து

கண்ணிமை போல் உனைக் காத்து.....

பாயும் தலையணை மெத்தைகளையும்

பல பல பணிகளும் நான் செய்து

ஈ, எறும்பு தீண்டாமல்  
உணைக் காத்து வளர்த்தேனே.....

பட்டதாரி ஒருவனுக்கு  
மணம் முடித்தேன் மகளே உனக்கு  
மீன் பாடும் தேநாடாம் மட்டுமா நகரினிலே  
சீராக வாழ்ந்தாயே ஊரெல்லாம்  
போற்றிடவே.....

ஆனால் இன்றோ

யார் கண்தான் பட்டதுவோ  
யார் வைத்த தீ வினையோ  
தாய் எந்தன் வயிறெரிய  
தனியாய் நீயும் அலைகிறாயே.....

மணம் முடித்த மறுமாதம்  
மங்கை நீயும் கருத்தரித்தாய்  
பிறந்த மகனின் முகம் காண  
வந்து இன்னும் சேரலையே.....

பிடிபட்ட உன் கணவன்  
அடிபட்டு நோகிறானோ  
அடிபட்டு அடிபட்டு  
அவனுயிரை நீத்தானோ.....

வருவாரென நம்பி  
வழி பார்த்து நிற்கிறாயே

சாலையின் ஓரத்திலே  
கால் கடுக்க நிக்கிறாயே.....

தாய் மகளுக்கு

அழகாய் அலங்கரித்து  
அனுதினமும் நீ போறாய்  
யாருக்காய் நீ போறாய் என்று  
ஊரெல்லாம் திட்டுமம்மா.....

ஊன் மறந்தாய் உறக்கமில்லை  
உத்தமியே என் மகளே  
ஒடி ஆடி திரிகிறாயே  
ஓர் நிலையின்றித் தவிக்கிறாயே.....

பித்தாய் அலைகிறாய் நீ  
பேதலித்து நிற்கிறேன் நான்  
குணம் மாறி நீ அலைய  
கோதை நானும் என்ன செய்வேன்.....

கிழக்கு மாகாண விதவைகளின் உண்மை நிலையைக் கண்டறிந்த பின்னரே ஆசிரியர் இந்த ஒப்பாரியை நாடகத்துக் கென்றே விசேடமாக எழுதினார். பேரழிவை ஏற்படுத்தும் இந்தப் போரினால் பெண்கள் துயரம், மன அதிர்ச்சி, துணையற்ற நிலை, விபசாரம் ஆகியவற்றுக்குத் தள்ளப்படுகிறார்கள். காணாமற் போவோரின் எண்ணிக்கை அதிகரித்தமையால் பல பெண்களின் வாழ்க்கை இரண்டும் கெட்ட அந்தர நிலையை அடைந்துள்ளது. தம் துணைவர் இறந்து விட்டிருப்பார் என்பதை ஏற்க மறுக்கும்

பெண்கள் என்றாவது ஒரு நாள் வந்து சேருவார் என்னும் நம்பிக்கையில் நடைப் பிணங்களாய்த் திரிகின்றனர். மேற்குறித்த மூன்று பெண்களின் ஒப்பாரிகள் இப் பெண்கள் அனுபவிக்கும் அங்கலாய்ப்பு, அந்தர உணர்வு, மன அதிர்ச்சி ஆகியவற்றை விளக்குகின்றன. இந்த நாடகமும் அதில் இடம்பெறும் ஒப்பரிகளும் அரசியல் செய்தியொன்றை விடுக்கின்றன. கிழக்கு மாகாணத்தில் வாழும் அப்பாவிப் பொது மக்கள் மீது கட்டவிழ்த்து விடப்படும் அரசியல் வன்செயல்களுக்கு முடிவு கட்டுமாறு உருக்கமாக வேண்டுகோள் விடுக்கின்றன.

## முடிவுரை

தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகிய இரண்டின் மூலமாயும் தெரிவிக்கப்படும் செய்தி மக்களின் கூட்டு வாழ்க்கை முறையை எடுத்துக்காட்டுவதாய் அமைந்துள்ளது. ஒரே குடும்பத்திலும் உறவினர்கள் அல்லது கூட்டுக் குடும்பத்திலும் நிலவிய உறவு முறைகளை அவை சித்திரிக்கின்றன. இவற்றில் சில கற்பனையாயும், மற்றும் சில உண்மைச் சம்பவங்களாயும் இருக்கலாம். எவ்வாறாயினும் இந்தப் பாடல்கள் பெண்கள் சமூகப் பிறவிகள் என்பதையும் அவர்கள் ஒரு காலகட்டத்தில் வரலாற்றின் கதாநாயகிகள் என்பதாயும் பெண்களின் குரல் வழியாக எமக்கு உணர்த்துகின்றன. அவை ஒருபாரம் பரியத்தின் அங்கம் என்னும் வகையிலே அவை கூட்டு இயக்கத்தினையும் பிரதிபலிக்கின்றன. இந்த அம்சம் ஒப்பாரிகளைப் பொறுத்தவரையில் மிகத் தெளிவாகப் புலனாகிறது. ஆயினும் இந்தச் சமுதாயங்கள் பேதங்களும் பிரச்சினைகளுமற்ற குறிப்பிட்ட ஒரு சமூகமான குழுமத்தையோ வர்க்கத்தையோ கொண்டதாய் இருந்தது எனக் கொள்ளுதற்கில்லை.

எம் ஆய்விலே எழுத்தில் பதிவான பாடல்களையும் வாய் வழி வந்த பாடல்களையும் எடுத்தாண்ட வேளையில் கலாசாரப் பண்புகளைப் பிரதிபலிப்பதில் உற்பத்தி தொடர்பான சமூக உறவுகள் எவ்வாறு செயற்பட்டன என்பதை நாம் சேர்த்துக் கொள்ளவில்லை. இதற்குக் காரணம் ஒப்பாரிகள் குடியேற்ற ஆட்சி ஏற்படுதற்குச் சில நூற்றாண்டுகள் முதல்குடியேற்ற ஆதிக்கம் அகன்ற சில காலப்

காலப் பகுதிகள் வரை நிலைபெற்றிருந்து, இப்போது அநேகமாக அழிந்தொழியும் கட்டத்தை எட்டியுள்ளமையாகும். இந்த வரலாற்றை கண்டு கொள்ளும் வேளையிலே பெண்களின் குரல்கள் பல்வேறுபட்ட உள்ளுணர்வுகளை வெளிப்படுத்தியுள்ளமையைக் கண்டோம். எவர் எந்த இடத்தைச் சேர்ந்தவர் எப்படி ஒப்பாரி சொன்னார் என்பது முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. கால, தேச, அரசியல், இன அல்லது சாதி போன்ற விடயங்கள் கவனத்திற் கொள்ளப்படுகின்றன. ஆயினும் இதுவே இறுதியான ஒரு விளக்கம் என்று நான் கூறவில்லை.

தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகியவற்றை நாம் ஆராய்ந்த வேளையில் அவற்றின் உள்ளடக்கம் உருவத்திலும் பார்க்க மேம்பாடானது என்றோ அன்றி உள்ளடக்கத்திலும் பார்க்க உருவம் சிறந்தது என்று கூறவோ வேறுபடுத்தவோ நாம் எத்தனிக்கவில்லை. அவற்றின் மொழி எளிமையானது ஆற்றொழுக்குப், போன்றது. ஆயினும் அவற்றிற் கையாளப்பட்டிருக்கும் உவமான, உவமையங்கள் கற்பனா நயமும் உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்பும் மிக்கவை. உருவமும், உள்ளடக்கமும் இணைந்து பாடல்களை முக்கியத்துவம் பெறச்செய்கின்றன. நாம் அவற்றின் உயிர்த் துடிப்பான உருவ அமைதியைத் தேட முற்பட்டுள்ளோம். ஏனென்றால் ஒரு படைப்பின் பல் வேறு பகுதிகளையும் தனித்தனியாக ஆராய்வதிலும் பார்க்க அதன் முழுமையான தாக்கம் அல்லது வீச்சு என்னவென்பதை ஆராய்தல் மேலானதென்பது எம் கருத்தாகும்.

தாலாட்டு ஒப்பாரி இரண்டுமே அனுபவ பூர்வமான உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவன. அவை ஒரு நோக்குக் கருதியே படைக்கப்பட்டன. அவற்றைப் படைத்த பெண்கள் அறிவு பூர்வமாக அல்லாமல் இயற்கை, தாவரங்கள், பறவைகள் ஆகியவற்றை அவதானித்தும், தாமும் ஏனையோரும் கடைப்பிடித்த சாதிய விதிகளிலிருந்து பெற்ற

அனுபவங்களை அடியொற்றியும் தம் தாலாட்டுகளையும் ஒப்பாரிகளையும் புனைந்துள்ளனர். அனுபவ ஞானம் மிகையாகவே அவற்றில் பரிமளிக்கிறது. உணர்வுகள் சமூக யதார்த்தங்களுடன் பின்னிப் பிணைந்துள்ளன. அங்கலாய்ப்பு, ஆனந்தம், துயர், சஞ்சலம், ஏக்கம், அச்சம், நம்பிக்கை ஆகிய உணர்வுகளுடன் அவ நம்பிக்கை, பெருமிதம் என்பனவும் இப் பாடல்களிலே அவற்றைப் புனைந்தவர்களின் அனுபவங்களின் அடியாக இடம்பெற்றுள்ளன. நாம் தவறவிட்டவை எதுகை, மோனைகள், இராகம், தாளம் ஆகியன பற்றிய குறிப்புக்களே.

தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகிய இரண்டினுக்கும் மற்றொரு சிறப்புமுண்டு. அவற்றைப் புனைந்த பெண்களில் அனேகர் செய்யுளோ, வசனமோ எழுதும் பொருட்டு பேனாவை அல்லது பென்சிலை எடுக்கவில்லை. அவர்களின் படைப்பாற்றல் பல்லாண்டு காலமாக சமூக சக்திகளால் மழுங்கடிக்கப்பட்டிருந்தன. இங்கு தான் அவர்களின் சொல்லாட்சித் திறனை நாம் காண்கிறோம். தாய்மையையும் இறப்பையும் - வாழ்க்கையின் ஆரம்பத்தையும் முடிவையும் எவ்வளவு கச்சிதமாக வர்ணித்துள்ளார்கள். செயற்பட வேண்டுமென்னும் உந்துதல், உந்துதலினால் ஏற்பட்ட உத்வேகம் தோற்றத்தையும் மறைவையும் இவற்றின் விளைவாக அப்பெண்கள் தம் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தினர் போலும். மனத்திட்பத்தின் வல்லமை அவர்களுக்கு இருந்தது. பிறப்பு, இறப்பு அதாவது வாழ்க்கையின் ஆரம்பமும், முடிவும் அவர்களை உந்தித் தள்ளி, உணர்வூட்டி, செயற்படத் தூண்டின. இந்தத் தூண்டுதல் வெளியே இருந்து ஊட்டப்பட்ட தொன்றல்ல, படைப்பாற்றலின் உந்துதலினால் அகத்திலிருந்து தோன்றியதாகும்.

ஒரு வகையில் பார்த்தால், இவை ஆணாதிக்கக் கட்டுப்பாட்டுக்குள் சிக்குண்டிருந்த பெண்கள் மேற்கொண்ட 'சுதந்திர' முயற்சிகள் எனக்

கொள்ளலாம். குழந்தையும் உயிர் பிரிந்த உடம்பும் அவர்களுக்கு ஆனந்தத்தையும், சஞ்சலத்தையும் வழங்கின. அந்த அனுபவங்கள் அவர்களுக்கு வாய்ப்பாயமைந்தன. தம் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்திய வேளைகளிலே, அவர்கள் கட்டுக்கதைகள், விழுமியங்கள், ஒழுக்கங்கள், நம்பிக்கைகள், நெறிமுறைகள், நடைமுறை விவேகம் ஆகியவற்றைப் பொருத்தமறிந்து பயன்படுத்தினர்.

தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகிய இருவகைப் படைப்புகளிலும் நாம் வற்புறுத்தக்கூடிய ஓர் அம்சம் பெண்களின் உணர்வுகள் ஒத்ததன்மையாய் விளங்குதலாம். காலாதி காலமாக பெண்கள், தேச, வர்க்க, சாதி, எல்லைகளையெல்லாம் கடந்து தாமே இவ்வுலகில், புதிய பிறவிகளைத் தோற்றுவிக்க வல்லவர்கள் என்பதை உறுதிப்படுத்தியுள்ளார்கள். கிராமிய மக்களின் நாடோடிக் கதைகளும் தொழிலாளர்களின் வாய்மொழி இலக்கியங்களும் நையாண்டி, அங்கதம், ஆகியவற்றின் வாயிலாயும் தொழிலாளர்கள் மீதான அடக்கு முறை நடவடிக்கைகளை நேரடியாகக் கண்டிப்பதன் மூலமாயும் சமூகநிலையில் ஒரு பொதுமைப்பண்பையும் பொதுவான உணர்ச்சி நிலைகளையும் வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். சி.வி. வேலுப்பிள்ளை, சாரல் நாடன் ஆகிய இருவரும் மலையகத் தோட்டங்களிலே தொழிலாளப் பெண்கள் தங்கள் துன்ப அனுபவங்களைத் தாமதம் பாடல்கள் மூலம் எப்படி வெளிக்கொணர்ந்துள்ளனர் என்பதை இனங்காட்டியுள்ளார்கள்.

இறுதியாக, பெண்களின் வாய்மொழி இலக்கிய வடிவங்களாயுள்ள, தாலாட்டு, ஒப்பாரி, போன்றவற்றை விளங்கிக்கொள்ளுதல் தொடர்பாக மேலும் இரண்டு விடயங்களைக் குறிப்பிடுதல் வேண்டும். முதலாவதாக, தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகிய இரண்டிலும் பொதுவான அம்சங்கள் காணப்பட்டாலும் இரண்டும் ஒன்றிற் கொண்டு வேறுபட்டன. இரண்டும் பெண்களின் உள்ளார்ந்த எண்ணங்களையும்

ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகளையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இவற்றை ஆராயும் வேளையிலே அவற்றின் அகநிலை உணர்வுகளுக்கு மதிப்பளித்து தனித்தவொரு இலக்கிய வகையாகக் கணித்துள்ளோம். சமுதாயத்தின் உண்மை நிலையைப் படம்பிடித்து காட்டும் வகையில் புலனுணர்வின் மூலம் பெற்ற அறிவையும் அகநோக்கையும் அவை புலப்படுத்துகின்றன. பெண்கள் இவ்வாறு தம் அக உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தியுள்ளமை அவர்கள் சமுதாயத்தில் பெற்ற அனுபவங்களின் புறநிலை யதார்த்தத்தின் பிரதிபலிப்பாய்த் தோன்றுகின்றன எனலாம். எனவே, பெண்களின் அகநிலை உணர்வுகள் பொதுவான மனித அகநிலை உணர்வுகளிலிருந்து வேறுபட்டு நிற்கின்றன. அவர்களது பால் நிலை வேறுபாடுதான் இதற்குக்காரணம். இவ்வாறு பெண்களின் அக உணர்வுகளுக்கு அழுத்தம் கொடுத்த அதே வேளையில் அவர்களின் சமூக - உளவியல் அனுபவங்களையும் கவனத்திற் கொண்டுள்ளோம். அவர்களின் உணர்வுசார் அனுபவங்களுடன் நம்பிக்கைகள், கருத்தோட்டங்கள், புலனுணர்வுகள், மனநிலைகள் ஆகியனவும் முக்கியம் பெறுகின்றன.

இரண்டாவது விடயத்துக்கு நாம் முழுமையாகப் பதிலளிக்காது விட்டிருக்கிறோம். தாலாட்டு, ஒப்பாரி, ஆகிய இரண்டும் பெண்களின் அடக்கி ஒடுக்கப்பட்ட உணர்ச்சி மீறல்களுக்கு கொடுக்கப்பட்ட ஒரு வடிகாலா அன்றி அதை அவர்கள் ஒரு யுக்தியாக பயன்படுத்தி உள்ளார்களா? இதை ஒரு வினாவாகவே விட்டு வைக்கிறேன்.

அழகுணர்ச்சியை உள்ளடக்கிய எந்த ஒரு விடயமும் ஒரு ஓடாததத்தின் நிலையை எய்தும் என டைலர் (Tylor 1986 : 134) என்பார் கருதுகிறார். கலைகள், சடங்குகள் ஆரம்ப காலத்திலே வழிபாடுகள், ஆகியவற்றுடன் தொடர்புடையதாயிருந்தன. வைத்திய சாஸ்திரத்திலும் சடங்குகளும் மாற்றீடாக கையாளப்பட்டன. இதனைக்

குறிக்கும் வகையில் மருந்து, மாயம் என்னும் சொற்றொடர்கள் வழக்கிலுள்ளன. ஆகவே தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகியன மனப் புண்களை ஆற்றும் மருந்தாகவும் விளங்கின என்றும் நாம் கொள்ளலாம். கவிஞன் என்போன் நோய் சஞ்சலம் போன்றவற்றை தீர்க்கும் சேவகன் என்றும் அவன் கவிதை சங்கீதம், நாட்டியம் போன்றவற்றை ஊக்குவிக்கும் கிரேக்க நாட்டு muse என்னும் ஒன்பது தேவதைகளின் சேவகன் ஆகவும் இருப்பவன் என்றும் Tylor கூறுகிறார். இதன் உள் அர்த்தம் கலையுணர்ச்சி ததும்பிய இலக்கிய நாடக வடிவங்கள் மனதைத் தேற்றி ஆசுவாசப்படுத்தும் என்பதே. இந்த விளக்கம் மற்றொரு வினாவுடனும் தொடர்புறுத்தத் தக்கது. ஆதாவது பெருந் தொகையான பெண்கள் இந்த வகைப் படைப்புகளில் ஈடுபட்டமைக்கான காரணம் என்ன? ஏன் ஒரு சில பெண்கள் மாத்திரமே செய்யுள், நவீனம், சிறுகதை, நாடகம் ஆகியவற்றைப் படைப்பதில் ஈடுபடுகிறார்களா?

அடக்கி, ஒடுக்கப்படும் பெண்கள், சாதி, வர்க்கம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையிலும், குறிப்பிட்ட சில விசேட பண்பாட்டு அமைப்புகள், குழுக்கள் ஆகியவற்றின் அடிப்படையிலும் பாகுபாட்டுக்கு உள்ளாகின்றனர் என்பதை நாம் வலியுறுத்தியுள்ள போதிலும் எல்லோரும் ஒத்த தன்மையினர் என நிலைநாட்ட நாம் முயலவில்லை. தம் அக உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் விதத்திலே அவர்கள் ஒன்றுபட்டும், வேறுபட்டும் காணப்படுகிறார்கள். இங்கு இன்னுமொரு விவாதத்தையும் நாம் கணக்கில் எடுக்கவேண்டும். அதாவது பெண்களை ஒரு வகை பிரிவுக்குள் ஒட்டு மொத்தமாக அடக்கலாமா? அல்லது வித்தியாசங்கள்(சாதி, வர்க்க, மத, இன) வலியுறுத்தப்பட வேண்டுமா?

மற்றோர் அம்சம் இப்பாடல்களில் விரிவி நிற்கும் மிகை உணர்ச்சியாகும்.

அறிவு வயப்பாடும், உணர்வு வயப்பாடும், அக நிலை, புறநிலை ஆகியன தொடர்பான சில வாதங்களை நினைவூட்டும். இந்த ஒரு காரணத்தை வைத்து அவற்றின் பெறுமதியை நாம் தாழ்த்துதல் ஆகாது. ஆண்களின் எழுத்துக்கும் பெண்களின் எழுத்துக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை உணர்த்த முற்பட்ட ஷோவால்டர் (Showalters 1986:27) என்பார் பெண்களின் எழுத்தில் “ஆவேசம் மிக்க வித்தியாசங்கள் தொனிப்பதாகக் குறிப்பிட்டார். நாம் இதனை முழுமையாக ஏற்றுக்கொள்ளாவிட்டாலும் பெண்களின் எழுத்தாற்றலில் உள்ள வேறுபாடுகளை ஏற்று, ஒன்றை விட மற்றொன்று சிறந்த தென்னும் நியாயத் தீர்ப்பு வழங்குவதை விடுத்து “காமஞ்செப்பாது கண்டது மொழிதல்” வேண்டும். பெண்களின் படைப்புகளை வகைப்படுத்தும்போது அவை எல்லாம் உணர்ச்சிபூர்வமானவை என்றோ தர்க்க நியாயமுடையவை என்றோ அல்லது அகநிலைப்பட்டது புறநிலைப்பட்டது என்றோ பாகுபடுத்துவது மூடத்தனம். அவர்களுடைய பாடல்களோ, எழுத்துக்களோ ஒரே தன்மையானவையோ அன்றி ஒரே மாதிரியானவையோ இல்லை.

தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகியவற்றை நடுநிலையில் ஆராய்ந்த வேளையில் பெண்களின் தனித்துவமான அனுபவங்களுக்கு நாம் மதிப்பளித்துள்ளோம். பெரும்பாலான சந்தர்ப்பங்களிலே பெண் என்பவள் வரலாற்றில் இடம் பெறுவ தில்லை. கால, தேச, வர்த்தமானங்களுக்கு அமைய அவளை வரலாற்றில் இருத்துவதில்லை. தாலாட்டும், ஒப்பாரியும் நூற்றாண்டு காலமாக, நிலைபெற்று வந்துள்ளன என்னும் கருத்து முன்வைக்கப்பட்டுள்ள போதிலும் அவற்றின் உள்ளடக்கத்திற்கும் சமூக - பொருளாதாரக் கட்டமைப்புகளுக்கும் உள்ள உறவு வரலாற்று அடிப்படையில் நிர்ணயிக்கப்படாமலில்லை. உள்ளடக்கம் விலக்கப்பட்டதையும்,

மறுக்கப்பட்டதையும் கூறுகின்ற வேளைகளில் அவை பெண்களின் பாலுணர்ச்சிசார் வேட்கைகளையும், சஞ்சலங்களையும் உருவகங்களால் மறைத்து வெளியிட்டுள்ளமையைக் கண்டோம். மேலும் வீட்டிலும் தொழிற் தளங்களிலும் அவர்கள் அடிமைகள் போல நடத்தப்பட்டு வந்ததையும் கண்டோம். இரண்டு தளங்களிலும் பெண்களின் உடலும், இன்ப சுகங்களும் அவர்களுக்கு உரியனவாயல்லாமல் பிறருக்கு உரியனவாய் விளங்கியமையைக் கண்டோம். தாலாட்டு, ஒப்பாரி ஆகிய இரண்டிலும் பெண்கள் வெளிப்படுத்திய உள்ளடக்கம் பெண்மைக்குக் கட்டியம் கூறியது. வேறுபட்டுத் துலங்கியது. அவற்றின் மொழி பெண்மயமாக்கப் பட்டிருந்தது. அவற்றில் கையாளப்பெற்ற மொழிநடை சமூக அமைப்பில் அவர்களின் நிலைமையைத் துல்லியமாக விளக்கியதுடன் சமுதாயத்தின் பிரதிபலிப்பாகவும் அமைந்துள்ளது.

## குறிப்புகள்

சமூகவியல் நோக்கில் இதற்கு ஒரு விளக்கம் உண்டு. ஒரு சாதி அல்லது வர்க்க நிலையில் உள்ளவர்கள் தம்மட்டத்தில் தாங்களே தங்களை உயர்சாதி, உயர்வர்க்க சமூக பொருளாதார சமய தளங்களுக்கு ஏற்றிக் கொள்ள முயலுவர். அதற்கு பல சாதனங்களையும் வழிமுறைகளையும் பயன்படுத்துவர். இதனால் அவர்கள் ஒரு புதிய சமூக அந்தஸ்தனைப் பெறுவதற்கு முயல்வர், இப் போக்கு சமூகவியலாளர் பலரால் இனங்காணப் பட்டுள்ளது.

மனோதத்துவ ரீதியிலும் சமூக நோக்கிலும் இதனை நான் சாதிய வர்க்க நிலைகளுக்கு எதிரான எதிர்ப்பு வினைகளாக வே பார்க்கிறேன். போராட்டமின்றி மிக இலகுவான முறையில் முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்ட குறியீட்டின் பார்ப்பட்ட ஒரு செய்கை இது என்று நாம் கொள்ளலாம்.

- 2 சமஸ்கிருதமயமாதல் (Sanskritisation) என்பதும் ஒரு சமூக ஏற்றத்துக்கு கொடுக்கப்பட்ட விளக்கபதம், இந்திய சமூக கலாசார சமய நிலைகளை ஆய்வுக்குட்படுத்திய எம்.என் சிறினிவாஸ் இப்பதத்தை முதலில் எடுத்தாண்டார். உயர் சமூக, சாதிய நிலைகளுக்கு உயருவதற்கு சாதிய நிலையில் குறைந்தோர் என்று கருதப்பட்டோர் “உயர் சாதியினரின் பழக்க வழக்கங்கள், சமயக்கிரகைகள் விழுமியங்கள்” போன்றவற்றை (வர்க்க நிலையில் ஏற்றங்கண்டபின்), பின்பற்றுதலை இச் சொற்பிரயோகம் குறிக்கிறது.

சமஸ்கிருதம் என்ற சொல் பெரும்பாலும் பிராமணிய சமய, சமூக, கருத்தியலையும், சமயாசாரங்களையும், கட்டுப்பாடுகளையும் குறிக்கின்றதாயினும் இச் சொற்பதம் எனைய உயர் சாதி பழக்கவழக்கங்களையும் குறிப்பதற்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது. சமஸ்கிருதம் என்பது ஒரு குறியீட்டு நிலையில் ஏனைய “உயர்சாதி” பழக்க வழக்கங்களையும் குறிப்பதாகவே கொள்ளப்பட வேண்டும்.

துணை நூல்பட்டியல்

அரவிந்தன், எம். வி. 1977, தமிழ் நாட்டுப்பாடல்கள்  
சென்னை.

ஜமீல், எஸ். எச். எம். 1995, கிராமத்து இதயம் -  
இலங்கை முஸ்லிம்களின் நாட்டுப்பாடல்கள்,  
கொழும்பு.

காதர், அப்துல். 1981, நாட்டுப்பாடல்கள், இலங்கை  
கல்வித்திணைக்களம்.

முத்துலிங்கம். ஏ, திகடசக்கரம்.

முத்துமீரான். எஸ். 1977, கிழக்கிலங்கை முஸ்லிம்களின்  
நாட்டார் பாடல்கள். நிந்தாவூர், இலங்கை. மீரான்  
உம்மா புத்தக வெளியீடு.

நடராஜா, எவ். எக்ஸ். சி. 1962 ஈழத்து நாடோடிப்பாடல்கள்,  
யாழ்ப்பாணம் : ஆசீர்வாதம் அச்சகம்.

இராமலிங்கம். எம் 1960. கிராமக் கவிக்குயில்களின்  
ஒப்பாரிகள்.

சாரல் நாடன், 1993. மலையக வாய்மொழி இலக்கியம்.  
சென்னை.

சுதாசிவ ஐயர், 1940. வசந்தன் கவி. தாலாட்டு  
மட்டக்களப்பு.

சிவலிங்கராஜா, 1996. நொறுங்குண்ட இதயம், சுன்னாகம்,  
இலங்கை.

சண்முகசுந்தரம். எஸ், 1974. நாட்டுப்புற இலக்கியப்பாடல்களில்  
ஒப்பாரி. சென்னை: பரிநிலையம்.

தமிழன்னா, 1960. காதல் வாழ்வு.

வேலுப்பிள்ளை, சி.வி. 1983. மலைநாட்டு மக்கள் பாடல்கள்,  
கலைக்கண் பதிப்பகம், தியாகராஜா நகர். சென்னை,  
இந்தியா.

பத்திரிகை

ராமையா. சி.வி. 1963, வாய்மொழி இலக்கியத்தில்  
தோட்டப்பாடல்கள்.

- Adams, Parveen. and Lowies, Elizabeth 1990.  
The Women in Question. London : Verso.
- Alexiou, Margaret 1970. The ritual Lament in Greek Tradition, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bascom, William, 1965. "Folklore Functions of Folklore" in Alan Dundos (Editor), "The Study of Folklore," Englewood Cliffs, N.J.
- Benjamin, Walter. 1969. Illuminations, New York : Schocken.
- Braudel, Fernand. 1966. The Mediterranean, New York: Harper and Row
- Caraveli-Chaves, Anna. 1980 Bridge Between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event Journal of American Folklore.
- Chakravarti, Uma, 1983. "The Development of Sita Myth : A Case Study of Women in Myth and Literature," in Samyashakti Vol.No1. July 1983. Delhi.
- Croce. Benedetto 1992 . The Aesthetic as the Science of Expression and the Linguistic in General. UK :Cambridge University Press.

- Geertz. Clifford. 1993. Local knowledge, London: Fontana.
- Gramsci. Antonio. 1991. Selections From Cultural Writings. David Forgaes and Geoffrey Nowell Smitha Ed. Translation : William Boelhower. Harward University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Hall. Stuart. 1993, In Cultural Identity Diaspora in Colonial Discourse and post Colonial Theory, A Reader, Williams P. and Chrismons. L. eds. Harvester Wheat Sheef.
- Hamilton, P. 1996, Historicism, London; New York; Routledge.
- Isabel Cushman Chamberlain. "Contributions towards a Bibliography of Folklore Relating to Women, " Journal of American Folklore, 12 (1899). 32-37.
- Jordan, Rosan. A, and De Caro, F. A. 1986 " Folklore" Signs: Journal of Women in Culture and Society Vol.11 No 31. University of Chicago Press.
- Leitch, Mary and Margaret , 1890, Seven Years in Ceylon - Stories of Mission Life. Delhi: Navrang (Reprint 1993)
- Lewis, Mary Ellen B. 1974. "The Feminists Have Done it " Applied Folklore Journal of American Folklore, 87:85-87

- Lloyd, Genevieve. 1984. *The Man of Reason: 'Male' and 'emale' in Western Philosophy*. London: Methuen.
- MacKinnon. Catherine 1991 *Towards a Feminist Theory of the State*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- MacKinnon (1991:170) says, "Male power is systemic. Coercive, legitimated, and epistemic, it is the regime."
- Oakeshott, Michael. 1983. *On history and Other Essays*. Oxford: Blackwell.
- Prakash, Gyan. 1992. "Can the 'subaltern' Ride? A reply to O Hanlon and Wash Brook" in *Comparative Studies in Society and History* 34:2 April.
- Showalter, Elaine. ed. 1986. *The New Feminist Criticism*. London, Virago. 1989. *Speaking of Gender*, London, Routledge.
- Sherzer, Joel. 1990 *Verbal Art in San BlasKuna Culture Through it's Discourse*. University of New Mexico press.
- de Lauretis, Teresa, 1984, *Alice Doesn't Feminism, Semiotics, Cinema*, London : 1984.
- Thapar, Romila. 1997. *Traditions versus Mis conception*. Colombo: Social Scientists' Association.
- Taylor, Stephen, A. 1986, *Post Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*, in *Writing Culture, the Practice and Politics of Ethnography*. eds. James Clifford and George E. Marcu. Berkeley: University of California Press.

செல்வி திருச்சந்திரன் : இலங்கையின் யாழ் மாவட்டத்தில் மானிப்பாயைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்ட இவர் தனது கலைமானிப் பட்டத்தினை இலங்கைப் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலும், கலாநிதிப் பட்டத்தினை அம்ஸ்டாம் இல் உள்ள Vrije பல்கலைக்கழகத்திலும் பெற்றார். தற்போது கொழும்பிலுள்ள பெண்கள் கல்வி ஆய்வு நிறுவனத்தின் நிறைவேற்று இயக்குனராய்ப் பணிபுரிகிறார். 'நிதேனி' என்னும் பெண் நிலைவாத சஞ்சிகையின் ஆசிரியருமாவார்.

## ஆசிரியரின் பிற நூல்கள்

பெண்ணடிமையின் பரிமாணங்களும் பெண்ணுரிமையின் விளக்கமும்

தமிழ் வரலாற்றுப் படிமங்கள் சில வற்றில் ஒரு பெண் நிலை நோக்கு

சமூகக் கோட்பாட்டு தளத்தில் பால் நிலை.

பெண்தலைவாதமும் கோட்பாட்டு முரண்பாடுகளும் ஒரு சமூகவியல் நோக்கு

Ideology, Caste, Class and Gender

The Spectrum of Femininity : A Process of Deconstruction

The Politics of Gender and Women's Agency in Post-Colonial Sri Lanka.

The Other Victims of War : Emergence of Female Headed Households in Eastern Sri Lanka.

Women, Narration and Nation : Collective Images and Multiple Identities (Ed)

Women's Writing in Sri Lanka : Subjectivities and Historicism

Feminine Speech Transmissions : An Exploration into Lullabies and Dirges of Women.

பெண்கள் கல்வி , ஆய்வு நிறுவனத்திலும் ஏனைய பிரபல புத்தகசாலைகளிலும் இவற்றைப் பெற்றுக் கொள்ளலாம்.

ISBN NO : 955-9261-21-5

Rs. 250/=

Printed by Karunaratne & Sons Ltd., Homagama.

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