

ஐந்தாவது இதழ் ஹைத - ஆனி 2022

சுணை வரலாறு

காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபரிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேடு

ஐந்தாவது இதழ் தை - ஆனி 2022

கலை வரலாறு

காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபுரிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேடு



கலைவட்டம், நுண்கலைத்துறை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்

சென்னை - 600 008

நூலாமை கலை

கலை வரலாறு: காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபரிமை என்பவற்றுக்கான சூய்வேல்

முன்புள்ள கலைக்கற்றைகளைப் பற்றியும், இப்போது பின்போகக் கலைக்கற்றைகளை

இதழாசிரியர்

கலாநிதி. தாமோதரம்பிள்ளை சனாதனன்

உதவி

திவானி கந்தசாமி

விதுசா சோமசுந்தரம்

சுவித்தா சிரிதரன்

- கட்டுரைத் தொகுதி ஒன்று என்ற வகையில் அனைத்து உரிமைகளும் கலைவட்டத்திற்கும் நுண்கலைத்துறைக்கும் உரியது.
- சகல முலக் கட்டுரைகளினதும் உரிமை அந்தந்தக் கட்டுரைகளின் முல சூசிரியர்களுக்கு உரித்தானதாகும்.
- சகல மொழிபெயர்ப்புகளினதும் உரிமை மொழிபெயர்ப்பாளர்களுக்கு உரியதாகும்.

ஐந்தாவது இதழ் தை - ஆனி 2022

கலை வரலாறு

காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபுரிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேடு

உள்ளடக்கம்

- நினைவேந்தல்களின் அரசியல்: அடக்குமுறையும் எதிர்ப்பும் தாக்குப்பிடிப்பும்
பிரியாந்தி அருமைத்துரை 1 - 28
- உடக்குப்பாஸ் பொம்மைகள்: காண்பியம், வரலாறு, அழகியல்
மேரி கலிஸ்ரா திருச்செல்வம் 29 - 52
- வட்டுக்கோட்டை மரவாகனப் பட்டடை: பாணியும் மாற்றமும்
கனுஜா மணிவண்ணன் 53 - 82
- யாழ்ப்பாணம் வயது 400
மம்மு அகரியா சபீனா 83 - 106

புத்தகப் பட்டியல்

புத்தகப் பட்டியலில் உள்ளவை அனைத்தும் கி.மு. 1950-ல் கி.பி. 1950-ல்

புத்தகப் பட்டியல்

1- 1	புத்தகப் பட்டியல்
2- 2	புத்தகப் பட்டியல்
3- 3	புத்தகப் பட்டியல்
4- 4	புத்தகப் பட்டியல்
5- 5	புத்தகப் பட்டியல்
6- 6	புத்தகப் பட்டியல்
7- 7	புத்தகப் பட்டியல்
8- 8	புத்தகப் பட்டியல்
9- 9	புத்தகப் பட்டியல்
10- 10	புத்தகப் பட்டியல்

இதழாசிரியரின் எண்ணத்திலிருந்து

“கலை வரலாறு” ஆய்வேட்டின் ஐந்தாவது இதழைப் பகிர்ந்துகொள்வதில் ஆசிரியர் குழு மிகுந்த மகிழ்ச்சியடைகிறது. இவ்விதழில் மூன்று ஆய்வுக்கட்டுரைகளும் ஒரு செவ்வியும் இடம்பெற்றுள்ளன.

இலங்கையின் உள்நாட்டுப்போரும் அதுசார்நினைவுச்சின்னங்களும் சமகாலக்கலையிலும் கலை பற்றிய கருத்தாடல்களிலும் கணிசமான முக்கியத்துவத்தைப் பெற்றுள்ளன. இவை சார்ந்து பல ஆய்வுகள் வெளிவந்துள்ளன. போர் நினைவுச் சின்னங்களின் அழகியல் மற்றும் அர்த்தம் பற்றிய காத்திரமான கோட்பாடு மற்றும் ஆய்வு முறையியல் சார்ந்த முன்வைப்புகள் தமிழில் அதிகம் வெளிவராத நிலையில் பிரியாந்தி அருமைத்துரையின் “நினைவேந்தல்களின் அரசியல்: அடக்குமுறையும் எதிர்ப்பும் தாக்குப்பிடிப்பும்” என்ற ஆய்வுக்கட்டுரையானது போருக்குப் பிற்பட்ட இலங்கையின் வட பகுதியில் நினைவேந்தல்களின் பண்பாட்டு அரசியலை அடக்குமுறை, எதிர்ப்பு மற்றும் தாக்குப்பிடிப்பு என்ற நிலைகளில் ஆராய்கிறது. குறிப்பாகத் தமிழ் மக்கள் போர் சார் நினைவேந்தல்களைப் பொது வெளியில் கடைப்பிடிக்க இலங்கை அரசு விதித்திருந்த தடை, அரச ஆதரவுடன் முப்படையினரால் அமைக்கப்பட்டுள்ள போர் வெற்றிச் சின்னங்கள் நினைவு சார் அரசியலையும் போட்டியையும் அதிகரித்துள்ளன. படையினரின் வெற்றிச் சின்னங்கள் காண்பியங்களாக அமைய தமிழ் பொது மக்களின் நினைவேந்தல்கள் மதக் கிரிகைகள் சார் பயில்வுகளாக உருவாகியுள்ளதை இக்கட்டுரை எடுத்துக்காட்டுகிறது. நினைவேந்தலின் வெற்றியானது தனியன்களின் பங்களிப்பால் விளைவது என வாதிடும் கட்டுரையாளர் அதற்கு இச்சடங்கு சார் பகிர்வுகளிலுள்ள சாத்தியப்பாடுகளை எடுத்துக்காட்டுகிறார். காண்பியம் எப்போது நினைவாகிறது? நினைவு எப்போது காண்பியமாகிறது? நினைவிடம் எப்போது மறத்தலுக்குட்படுகிறது? என்ற திசைகளில் சிந்திக்க இது தூண்டுகிறது.

இவ்விதழின் அடுத்து வரும் இரு கட்டுரைகளும் யாழ்ப்பாணத்தின் மரச்செதுக்கல் பாரம்பரியம் சார் ஆவணப்படுத்தல்களாகும். “உடக்குப்பாள் பொம்மைகள்: காண்பியம், வரலாறு, அழகியல்” என்ற தலைப்பிலான மேரி கலிஸ்ரா திருச்செல்வத்தின் ஆய்வானது யாழ்ப்பாணம் மற்றும் மன்னார் மாவட்டங்களில் கத்தோலிக்க மக்களிடையே பயில்வில்

இருந்த அல்லது இருக்கின்ற உடக்குப்பாஸ் என்ற பொம்மலாட்டக் காண்பியங்கள் பற்றிய முன்வைப்பாகும். மேலைத்தேயப் பண்பாடுகளுடன் வந்த கிறிஸ்தவ மதத்தை உள்ளூர்ப் பண்பாடு தம்வசமாக்கிய நுட்பத்தினையும் அடையாளமாக உருவாக்கிய படிமுறையையும் இது விளக்குவதுடன் இது நடிகள், பொம்மை, சிற்பம் என்ற மூன்றுக்குமிடையிலான வேறுபாடுகளை நம்பிக்கை, ஆற்றுகை, வெளிப்பாடு என்ற நிலைகளில் இனங்காண உதவுகிறது. கணுஜா மணிவண்ணனின் ஆய்வான "வட்டுக்கோட்டை மர வாகனப்பட்டடை: பாணியும் மாற்றமும்" யாழ்ப்பாணத்தில் பத்தொன்பதாம்

நூற்றாண்டில் இருப்புக்கு வந்ததும் பல முக்கியமான படைப்புகளைத் தந்ததுமான வட்டுக்கோட்டை மரவாகனப் பட்டடையின் பொதுப் பாணியமைப்பை தனிக் கலைஞர்களின் பாணியினூடு வரைபடமாக்க முயன்றுள்ளது. இப் பிராரம்ப ஆய்வானது யாழ்ப்பாணத்தில் அல்லது இலங்கையில் கலை வெளிப்பாட்டில் கலைஞர்களினதும் ஊடகங்களினதும் இடப்பெயர்வு முக்கியத்துவத்தையும் இன்று இப்பேற்பட்ட பாரம்பரியக்கலை வடிவங்கள் எதிர்நோக்கும் பல்வேறு சவால்களையும் எடுத்துக்காட்டுகிறது.

மேற்கண்ட கட்டுரைகளும் அவை கவனத்தில் கொண்டுள்ள கலைப்படைப்புகள் அல்லது கலைப்பயிற்விகளும் கலையை பல்வேறுபட்ட பண்பாட்டு விசைகளின் சந்திப்புப் புள்ளியாக வரையறைசெய்வதுடன் கலைவரலாற்றை நவமார்க்கிய கலைவரலாற்றாசிரியரான ரி. ஜெ. கிளாக் குறிப்பிடுவது போல பிற வரலாறுகளுடன் தொடர்புபட்ட தொன்றாக எடுத்துக்காட்டுகின்றன. மறுபுறத்தில் இவை உலகத்துக்கும் உள்ளூருக்குமிடையிலான எல்லைகளின் சரியான இடத்தை அவற்றால் உருவாகும் இழுவையின் தன்மையில் கவனமெடுக்கத் தூண்டுகின்றன. துரதிஷ்டவசமாக தேசியவாதங்களின் கருத்தாடல் எல்லைக்குள் குறுகிப்போயுள்ள எமது கலை மற்றும் வரலாறு பற்றிய நோக்கு நிலைகளை மறு பரிசீலனை செய்ய இவை தூண்டுகின்றன.

இறுதியாக மரபுரிமை ஆர்வலரும் யாழ்ப்பாணக் கட்டடக்கலை மற்றும் நகரவருவாக்கம் பற்றிய ஆய்வாளரும் சுவடியாக்கத்தில் தொடர்ந்து ஈடுபட்டு வருபவருமான இரா. மயூரநாதனுடனான கலந்துரையாடல் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. இது மயூரநாதனின் தனிப்பட்ட ஈடுபாட்டை அறிந்துகொள்ள வாய்ப்பளிக்கிறது என்பதற்கப்பால் ஒரு சிறுபாண்மைச் சமூகமாக நாம் தவறவிட்ட பலவற்றையும் செயலாற்றவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களையும் சுட்டிக்காட்டுகிறது. கட்டடக்கலைஞராகப் பயிற்றுவிக்கப்பட்ட மயூரநாதன் மரபுரிமையையும் வரலாற்றையும் பொருள் சார்ந்ததாக நோக்காமல் வெளி சார்ந்ததாகக் காண்பது இங்கு மிகுந்த கவனத்துக்குரியது.

இவ்விதழின் உருவாக்கத்துக்கு தமது பங்களிப்பை நல்கிய அனைவருக்கும் எமது நன்றிகள்.

ஆசிரியர் குழு

2022 ஆனி.

நினைவேந்தல்களின் அரசியல்: அடக்குமுறையும் எதிர்ப்பும் தாக்குப்பிடிப்பும்

பிரியாந்தி அருமைத்துரை

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இலங்கை அரசுக்கெதிரான தமிழ் மக்களின் ஆயுதப் போராட்டம் அரசின் வன்முறை நிறைந்த போர் நடவடிக்கையினூடாக முடிவுக்குக் கொண்டுவரப்பட்டதைத் தொடர்ந்து ஞாபகம் என்பது போட்டியிடப்பட்ட மற்றும் சவால் விடப்பட்ட புலமாக உருவாகியுள்ளது. அரசு போர் வெற்றிச் சின்னங்களையும் படையினரின் ஞாபகச் சின்னங்களையும் முன்னைய போர் நிலப்பரப்பில் வலிந்து திணித்து வரும் நிலையில் போரில் உயிர் நீத்தவர்களைப் பொது வெளியில் நினைவுசூர்வதற்கான தமிழ்ப்பொதுமக்களின் உரிமையைப் படைபலம் கொண்டிருக்கின்றவருகிறது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் தமிழ்த் தரப்பின் நினைவேந்தல் செயற்படானது எதிர்ப்பு மற்றும் தாக்குப்பிடிப்பின் வடிவமாகத் தொடர்ந்து வடிவமைக்கப்பட்டு வரும் முறைகளை இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது. அரசின் நினைவேந்தல்கள் வெளிப்படையான கட்டமைப்புகளை அடிப்படையாகக் கொண்டமைய தமிழ் மக்களின் நினைவுட்டல் என்பது கிரிகை சார் பயில்வுகள் சார்ந்து உருப்பெற்று வருவதை இது திரைவிலக்குகிறது.

திறவுச் சொற்கள்: ஞாபகச் சின்னம், நினைவு, போர், வன்முறை, துயரம், சமுதாயம்

அறிமுகம்

“பொது வெளியில் சுயாதீனமான கலைப்படையாக அமைந்து ஆட்கள் அல்லது நிகழ்வுகள் பற்றி நினைவுட்டுவதுடன் அவ் நினைவுட்டல் மூலம் அவை பற்றி அறியவேண்டும் எனும் ஆவலைத் தூண்டுபவை” எனக் கான்ரஸ் எனஸ்ட் மிற்றிங் வரையறுக்கிறார்¹. இவ்வாறிருக்கப் பொதுப் புத்தியினால் நினைவுச் சின்னங்கள், ஒரு நபரின் அல்லது சம்பவத்தின் நினைவை அல்லது கீர்த்தியைக் குறிக்க, அல்லது நினைவுட்டல் ஸ்தாபிக்கப்பட்டு தூய நினைவினதும்,

- 1 இக்கட்டுரை பண்பாட்டியல் கற்கையில் முதுமாணிப் பட்டத்திற்காக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக பட்டப்பின் கற்கைப் பிடித்திற்கு 2021ஆம் ஆண்டில் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட “நினைவேந்தல்களின் அரசியல்: அடக்குமுறையும் எதிர்ப்பும் தாக்குப்பிடிப்பும்” என்ற தலைப்பினை ஆய்வுக்கட்டுரையின் சுருக்கப்பட்ட திருத்தியமைக்கப்பட்ட வடிவமாகும். இவ்வாய்வு கலாநிதி. தா. சனாதனின் வழிகாட்டுதலில் செய்யப்பட்டது.
- 2 Mitting மேற்கோள் பெரோ: “பொது வெளியும் நினைவுச் சின்னங்களும் - அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஞாபகத்தினதும் சச்சரவிற்குட்பட்ட ஞாபகத்தினதும் அரசியல்.” 108, 109.

கீர்த்தியினதும், துயரினதும், தியாகத்தினதும் நேரடிப் பௌதீகச் சாட்சியங்களாக அமைப்பவை என அப்பாவித்தனமாக நம்பப்படுகின்றன. ஞாபகச்சின்னம் என்பது "நினைவு பொதியப்பட்ட இடம்" எனும் இன்னொரு பரிமாணத்திலும் அணுகத்தக்கது. இத்தகைய நினைவுச் சின்னங்களைச் சார்ந்தியங்கும் ஞாபகம் என்பது கண்டேல் இன் கருத்துப்படி, "குறித்த சம்பவத்தை அல்லது கடந்தகால அனுபவங்களைக் கொண்டுவருகின்ற எளிமையான விடயமல்ல. மாறாக அவை நிகழ்ந்த சூழமைவின் கவிவுநிலையை மீட்டுருவாக்கி அனுபவிக்கும் ஓர் விடயமாகும்"³. அரசியல் சமூக சூழமைவினால், குறித்த தருணத்தில் தனி நபர்கள் அல்லது மேலாதிக்கச் சக்திகள் அல்லது மேலாண்மைக் கருத்தியல்கள் எதை நினைவுகூர்வது, எதை மறப்பது எனும் நம் முடிவில் இடையீடு செய்கின்றன. அதாவது, ஞாபகம் என்பது முற்றுமுழுதாச் சுயவிருப்பின் அடிப்படையில் நிகழும் தற்செயலான தனிப்பட்ட எளிமையான வடிவமல்ல. ஞாபகம் என்பது கடந்தகால விடயங்கள் அனைத்தையும் மீள நினைவு கூருதலுமல்ல. ஞாபகம் என்பது நிகழ்காலத்தால் தீர்மானிக்கப்படும் இறந்த காலம். இவ்வடிப்படையிலேயே ஞாபகம் இருப்பு மற்றும் அடையாளம் சார்ந்ததொன்றாகவும் அமைகின்றது. இத்தகைய பகைப்புலத்தில் 'ஞாபகம்' சிக்கலான ஓர் வடிவத்தைப் பெறுகின்றது. குறிப்பாக நீண்டகால இன முரண்பாடு நிலவிய இலங்கை போன்ற நாடுகளில் போரிற்குப் பின்னரான அரசியலைத் தீர்மானிக்கும் சக்தியாக ஞாபகமே அமைகிறது. இது பிரிவினைவாத அரசியலுடன் கூட்டுச் சேர்கையில் மீளினக்கத்திற்குச் சவால்விடும் அம்சமாகத் தன்னை உருமாற்றிக் கொள்கின்றது. இவ்வாறே போரில் தோற்கடிக்கப்பட்டோரின் வரலாற்றை வென்றவர்களின் வரலாறு பலவந்தமாக மேவுகையில் தோற்றவர் தரப்பில் எஞ்சியிருப்பது 'நினைவழிப்பு' பொறிமுறைக்கு எதிர்வினையாற்றுதல் மட்டுமே. இவ்விடத்தில் 'ஞாபகம்' எதிர்ப்பினதும் தாக்குப்பிடித்தலினதும் வடிவமாகத் தன்னை முன்னிறுத்துகின்றது.

சமகால இலங்கையில் ஞாபகமும் அது சார்ந்தியங்கும் நினைவுச் சின்னங்களும் அரசியல்தன்மையான கொதிக்கும் ஓர் விவகாரமாகத் தம்மை முன்னிறுத்தி வருகின்ற நிலையில் இவ்வாய்வில் புவியியல் மற்றும் கால ரீதியில் 2009ஆம் ஆண்டு இறுதிப் போரிற்குப் பின்னரான காலத்தில் இலங்கையின் வட பகுதியில் அமைந்துள்ள நினைவுச் சின்னங்களில் தெரிவு செய்யப்பட்டவை ஆய்விற்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

ஞாபகம்சார் எதிர்ப்பு உளவியல் நிலவரமும், நினைவுச் சின்னங்களின் அர்த்தமும்

அனைத்துப் படைப்புக்களிலுமே அர்த்தம் பொதி செய்யப்பட்டுள்ளமையால் படைப்புக்கள் அர்த்தத்தைக் காவும் 'பனுவுல்களாகக்' கொள்ளப்பட்டு வாசிப்பிற்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன. பொதுவாகவே பிரதியின் அர்த்தம், அதன் உருவரீதியான ஒழுங்கமைப்பு, அதன் மரபு, அதனை உருவாக்கிய கலைஞனின் அரசியல், பார்வையாளனின் பார்வைக்கோணம் என்பவற்றிலிருந்து மேற்கிழம்புகின்றது. பிரதியின் அர்த்தம் அது சார்ந்த சமூக வரலாற்றோடும், தொழில்நுட்பக் கிடைப்பனவினோடும், படைப்பிற்கான விதிமுறைகளோடும் தவிர்க்கமுடியாதபடி தொடர்பைக் கொண்டுள்ளது எனும் நிலையில் ஆய்வின் பொருட்டு நினைவுச் சின்னங்களின் உருவ ரீதியான ஒழுங்கமைவும், நினைவுச் சின்னம்சார் சடங்குகளும் 'பிரதியாகக்' கொள்ளப்பட்டு வாசிப்பிற்கு உட்படுத்தப்படுகிறது.

3 Kandel மேற்கோள் Perera: *Violence and the Burden of Memory*, 4.

நினைவுச் சின்னங்கள் குறிப்பிட்ட செயல்களையோ அல்லது ஆட்களையோ நினைவுகூர்வன மட்டுமல்ல ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட நினைவுச் சின்னமும், அதன் வரலாறும், அது எவ்வாறு கருவுற்றது - கட்டப்பட்டுள்ளது என்பதன் இயங்கியலையும், அக்காலகட்டம் பற்றிய தகவல்களையும், அது கட்டியெழுப்பப்பட்ட பின்னணியின் சமூக அரசியலுக்குப் பின்னுள்ள சக்திகள் பற்றியும் எடுத்துக்காட்டுவனவாகும். நினைவுச் சின்னங்கள் வெறுமனே ஒரு நிகழ்வையோ அல்லது தனியானையோ மட்டும் நினைவு கூர்வனவல்ல⁴ எனும் எடுகோளின் அடிப்படையில், உருவ ரீதியில் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட மற்றும் காட்சிப்படுத்தப்படாத சடங்குசார் நினைவுச் சின்னங்களின் அர்த்தப் பொறிமுறையை வாசிப்பதன் ஊடாக அதன்வழி இயங்கும் எதிர்ப்பு மற்றும் தாக்குபிடித்தல் பொறிமுறை வாசிப்பிற்கு உட்படுகின்றது.

“அனைத்துப் பிரதிகளின் பின்பும் ஓர் ‘ஐதீகம்’ உள்ளது. இவ் ஐதீகங்களை வாசிப்பதனுடாக (Mythical reading) அவற்றின் அர்த்தத்தைக் கண்டடைய முடியும்” எனும், ஐதீகங்களும் குறிகளும் தொடர்பான றோலண்ட் பார்த் இன் கருத்தின் படி⁵, பிரதியின் அர்த்தமானது அதன் பின்னுள்ள குறியியல் முறைமையிலே தங்கியுள்ளது எனக்கொண்டால், மனித நனவிலியில் உறைந்துள்ள வெவ்வேறு ஐதீகங்களிலிருந்தே அர்த்தம் கொள்ளல் செயன்முறை இடம்பெறுகின்றது. இதன் விளைவாகவே இலங்கை இராணுவத்தின் காட்சி விதானிப்புக்கள் தமிழீழ விடுதலைப் புலிகள் அமைப்பு சார் ஞாபகங்களை - “பயங்கரவாதிகளின் ஞாபகங்களாகவும்” இராணுவம் சார்பானவற்றை - “யுத்த வீரர்களின் ஞாபகங்களாகவும்” குறிப்பிடுகின்றது. அதே நேரம் புலிகளின் காட்சி விதானிப்பு தாம் சார்ந்தவற்றை “மாவீரரின் ஞாபகங்கள்” எனவும் பொதுமக்கள் தொடர்பானவற்றை “அரசு பயங்கரவாதத்தினால் படுகொலை செய்யப்பட்ட அப்பாவிப் பொது மக்களின் ஞாபகங்கள்” எனவும் குறிப்பிடுகின்றன. நினைவுருக்கள் அல்லது ஞாபகம் தொடர்பான இத்தகைய காட்சி விதானிப்புகள் ஒருவகையில் சமூகவியலாளரான காவேட் பெக்கர் குறிப்பிடும் “சுட்டி இனங்காட்டும் அணுகுமுறைக் கோட்பாட்டுத்தளத்தில்” (Theory of Labeling)⁶ வைத்து அணுகப்படத்தக்கவையாக அமைந்துள்ள போதும், உளவியலாளர்களின் கருத்தின் அடிப்படையில் தொல்படிம நனவிலியின் வெளிப்பாடுகளுமாகின்றன.

நிகழ்காலத்திற்கு ஏற்ற வகையில் கடந்த கால ஞாபகங்கள் ஒழுங்கமைக்கப்படுவதுடன் ‘தெரிவு செய்யப்பட்டதாகவும்’ அமைகின்றன. இதை சாரா கத்தரின் பின்வருமாறு விளக்குகின்றார்

“நம் கடந்தகால நிகழ்வுகளிற் சில காலப்போக்கில் தனிச்சிறப்புடைய அர்த்தம் பெறுகின்றன. ஏனெனில் நமது வாழ்க்கை மற்றும் காலத்தின் முழுமொத்தமான கதையில் அவற்றின் முக்கியத்துவம் உணரப்படுகின்றது. ஒரு வகையில் வாழ்வின் தற்போதைய நிலைமை, மற்றும் எதிர்காலம் எதனைக்கொண்டுவரும் எனும் எதிர்பார்ப்பு நாம் எதை நினைவிற் கொள்கிறோம், எவ்வாறு நினைவிற் கொள்கிறோம் என்பதனைத் தீர்மானிக்கின்றது”.

4 பெரோ, “பொது வெளியும் நினைவுச் சின்னங்களும் - அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஞாபகத்தினதும் சச்சரவிற்குப் பட்ட ஞாபகத்தினதும் அரசியல்,” 122.

5 Barthes, *Mythologies*, 113.

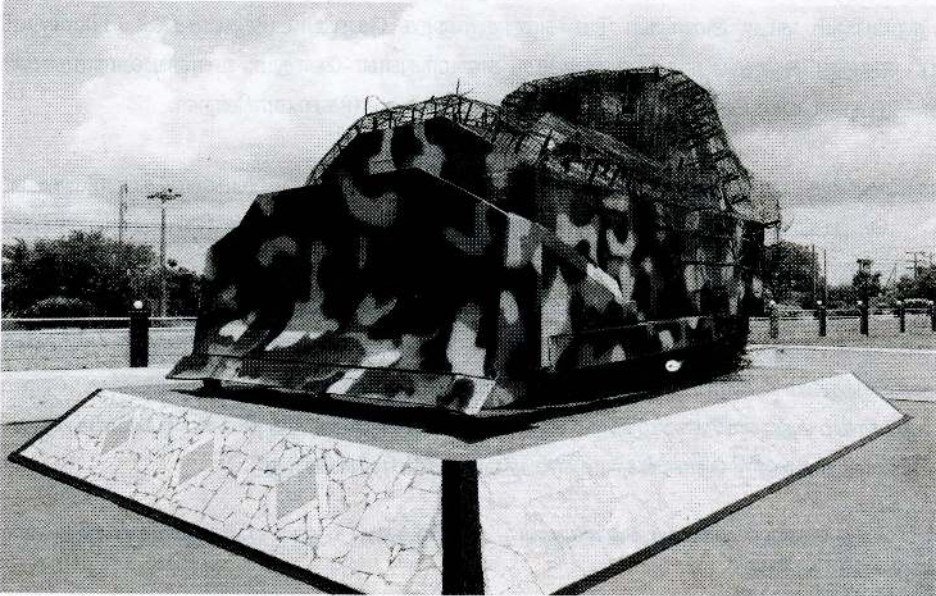
6 Becker மேற்கோள் Serry Lynn Skaggs: ‘Labeling theory.’

7 Dan McAdams மேற்கோள் Foust Vinson: “Storied Memories: Memory as Resistance in Contemporary Women’s Literature.”

ஞாபகம் தெரிவுசெய்யப்பட்டதாக அமைகையில் அதன் மறுபுறத்தில் 'மறத்தல்' உள்ளது. ஞாபகம் மற்றும் மறத்தலைத் தீர்மானிக்கும் விடயமாக சமகால, எதிர்காலத் தேவைகளை அமைகின்றன. இவ்வடிப்படையிலேயே சிங்களத் தேசியவாதத்திற்கு வலுச்சேர்க்கும் வகையிலான வெற்றி ஞாபகங்கள் மீது அதீத வெளிச்சம் பாய்ச்சப்படும் அதே நேரம் தோல்வி ஞாபகங்கள் கண்டுகொள்ளாது விடப்படுகின்றன. இதை சசங்க பெரேரா பின்வருமாறு சுட்டிக்காட்டுகிறார்.

"கடந்தகாலத்தின் வெற்றிகளை ஞாபகப்படுத்தும் போது தோல்விகளை மறைத்தலும் திரிபுபடுத்தலும் இடம்பெறுவதுடன் கசப்பான வேதனை தரும் தோல்விகள் மறைக்கப்படும் அதேநேரம், சில தோல்விகளை ஞாபகப்படுத்தவேண்டிய தேவை உள்ளபோது, குறிப்பாக தமிழ்ப்படை விளைவித்த அழிவுகளை ஞாபகப்படுத்துதல் தேசியவாதத்திற்கு உந்துதல் தரும் எனக் கருதுகின்றபோது அத்தகைய தோல்விகளை ஞாபகப்படுத்துகையில் அவை பற்றிய விபரங்கள் தெளிவாக தரப்படாது அவை மங்கலாகவும் தெளிவற்றும் கூறப்படுவதுடன் அவற்றைக் கூறும் தொனி தீவிரம் மிக்கதாகவும், உணர்ச்சியைத் தூண்டும் வகையிலும் அமைகின்றது."⁸

முள்ளிவாய்க்கால் நிலத்தில் இராணுவத்தினால் அமைக்கப்பட்ட நினைவுச் சின்னங்கள் அனைத்தும் போர் வெற்றி நினைவுச் சின்னங்களாக அமைந்திருக்கும் அதேநேரம் இவற்றில் போரின் அழிவுகள் பற்றிய பதிவுகள் இல்லை. இவ்வாறு ஸ்தாபிக்கப்பட்ட வெற்றி ஞாபகங்களிற்கு வெளியே, இறுதி யுத்தத்தில் இறந்தவர்களைக் கூட்டாக நினைவுகூரும் 'முள்ளிவாய்க்கால் நினைவேந்தல்' ஆனது இலங்கை அரசு சர்வதேசமயப்படுத்திய வெற்றிவாதத்தைக் கேள்விக்கு ட்படுத்தி அதன் நியாயத்தன்மையை மறுதலிக்கிறது.



படம். 1: ஆனையிறவிலுள்ள காமினி நினைவுச் சின்னம், 2009. மூலம்: <https://besidestheobvious.net>.

8 பெரேரா, மேற்கோள் சண்முகலிங்கம்: *இலங்கையின் சமூக பண்பாட்டு வரலாறு*, 91.

ஒரு பிரதியின் அர்த்தம், மிஷேல் வூக்கோ மற்றும் தெரிதா குறிப்பிடுவது போல "நிலையானதாக அன்றி தொடர்ந்து மாற்றமுறும் ஒரு பொருண்மையாக அமைகின்றது"⁹. ஒரு பிரதியை எவ்வகைச் சட்டகமூடாக நோக்குகின்றோம், எத்தகைய சூழலில் (context) நோக்குகின்றோம், யார் நோக்குகிறார் என்பதன் அடிப்படையில் அப்பிரதி வெவ்வேறு அர்த்தங்களைப் பெறுகின்றது¹⁰. ஆணையிறவுப் படைத்தளம் மீதான தாக்குதலை விடுதலைப் புலிகள் அமைப்பு 1991 மற்றும் 2000ஆம் ஆண்டுகளில் முன்னெடுத்திருந்த போதும் புலிகளின் 1991 தாக்குதல் தோல்வியில் முடிந்திருந்தது. 1991 தாக்குதலின் போது அரசு படைகள் மீது கவச வாகனத்தைப் பயன்படுத்திப் புலிகள் மேற்கொண்ட தாக்குதலை தனது உயிரைத் துச்சமென மதித்து தடுத்து நிறுத்திச் சாவடைந்ததன் மூலம் அப்போரில் புலிகளிற்கு தோல்வியை ஏற்படுத்தியிருந்த குறித்த கவசவாகனத்துடன் தொடர்புடைய காமினி எனும் படைவீரனுக்கு முப்படைகளின் தளபதிகளுக்கோ, பாதுகாப்பு அமைச்சருக்கோ வழங்கப்படாத 'கதாநாயகத்துவம்' வழங்கப்பட்டது (படம் 1). இதன் பொருட்டு துணிச்சலுக்கான மிக உயர்ந்த விருதான 'பரம வீர விபூஷைய' அவருக்கு வழங்கப்பட்டு கதையாடலுக்கு மேலும் வலுச்சேர்க்கப்பட்டது¹¹. இவ்விடத்தில் இன்னொரு கதையாடலும் முக்கியம் பெறுகிறது. அதாவது இக்கவசவாகனம் 2000ஆம் ஆண்டு முன்னெடுக்கப்பட்ட ஆணையிறவு மீட்புச் சமரில் இராணுவத்திடமிருந்து புலிகளால் கைப்பற்றப்பட்டு வெற்றியின் குறியீடாகக் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருந்தது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இவ்விடத்தில் பண்பாட்டுத் தகவமைப்புக் கோட்பாடு (Cultural appropriation) குறிப்பிடும் "மேலாண்மைத் தரப்பினால் விழிப்பு நிலைத் தரப்பினரின் பண்பாட்டுக் கூறுகள் வலிந்து தம்வசப்படுத்தப்படும்,"¹² எனும் கருத்து ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. இத்தகவமைப்பு, பண்பாட்டுப் பரிமாற்றத்திலிருந்து வேறுபட்டதாகவும், காலனித்துவத்தின் ஒரு வடிவமாகவும் அமைகின்றது. இவ்வடிப்படையிலேயே அரசின் புதிய கதையாடல் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் தோல்வியின் கதையை வெற்றியின் கதையாக மீள்வார்ப்பு செய்வதுடன் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் எதிர்ப்பு மன நிலையையும் புலிகளின் வெற்றி ஞாபகத்தையும் ஒருங்கே தூண்டுவதாக அமைந்தது. இவ்வாறாக ஏலவே வேறொர் அர்த்தத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுவந்த கவச வாகனத்தின் பார்வைக்கோணம் மாற்றியமைக்கப்பட்டமையானது, பிரதிகளின் நுகர்வோரை 'நிலை நிறுத்துகை' (positioning) செய்யும் இயல்பைத் தமக்குச் சாதகமாகக் கையாள முற்பட்டதற்கு சான்றாவதுடன் ஜோன் பேஜர் குறிப்பிடுவது போல இந்த நிலை நிறுத்துகை "ஆண் மனோநிலைப்பட்டதாக" மட்டுமன்றி சமூக மேலாண்மைத் தரப்பின் மனோநிலைப்பட்டதாகவும் அமைகின்றது¹³. அதாவது ஒரு ஞாபகச் சின்னத்தை எத்தகைய சட்டகமூடாக நோக்க வேண்டும் என்பதை ஒவ்வொரு காலங்களிலும் மேலாண்மைத் தரப்புக்களே தீர்மானிக்கின்றன எனினும் அவற்றைப் பார்க்கும் நுகர்வோர் அப்பிரதி தொடர்பாக வெவ்வேறு நிலைநிறுத்துகைக்கு உள்ளாக முடியும். நாம் ஒரு பிரதியின் எத்தகைய அர்த்தத்துடன் எம்மை இனங்காண்கிறோம் என்பதனடிப்படையில் நாம் எத்தகைய நபர் என்பதும் தீர்மானிக்கப்படுகின்றது¹⁴. இவ்

9 வூக்கோ, தெரிதா மேற்கோள் சிவத்தம்பி: நவீனத்துவம் - தமிழ் - பின்னவீனத்துவம், 188.

10 சிவத்தம்பி. நவீனத்துவம் - தமிழ் - பின்னவீனத்துவம், 157 - 159.

11 Kumara, "Hasalaka Gamini: A legend of eternal heroism."

12 Oxford reference, "Cultural appropriation".

13 Berger, *Ways of Seeing*.

14 எனதிந்த முன்வைப்புக்கு ரோலண்ட் பார்த்தின் "ஆசிரியனின் மரணம்" என்ற சிந்தனையை அடிப்படையாகக்

நிலைநிறுத்துகை தொடர்பான நிலவரத்தினை குறித்த நினைவுச் சின்னங்களுக்கான தரிசிப்பாளர்கள் ஊடாகவும் இனங்கண்டுகொள்ள முடியும்.

இராணுவ வெற்றி நினைவுச் சின்னங்களை தரிசிப்பதற்கு வருகை தருவோர் சிங்கள மக்களாகக் காணப்படும் அதே நேரம் தமிழ்த் தரப்பின் நினைவுச் சின்னங்களை இவர்கள் பார்வையிடுவதில் ஆர்வம் காட்டாததுடன் தமிழர் பிரதேசங்களில் நிறுவப்பட்டுள்ள அரசு தரப்பின் இராணுவ வெற்றி நினைவுச் சின்னங்களை தமிழ் மக்கள் தம்மீதான அரசு அதிகாரத்தினதும் அடக்கு முறையினதும் குறியீடாகப் பார்ப்பதும் புலனாகின்றது. புலிகளின் போர் வெற்றி நினைவுச் சின்னங்கள், அச்சுறுத்தலிற்குரிய ஒன்றாகவும் மீளத் தமிழர்களை ஒன்றாக அணி திரட்டும் வல்லமை கொண்டவையாகவும் அரசினாலும் இராணுவத்தினராலும் பார்க்கப்படுகின்றன. இந்நிலையில் நினைவுச் சின்னங்கள் குறித்த இரு தரப்பினருடைய பார்வைக் கோணமும் வுக்கோ குறிப்பிடும் “நிலைநிறுத்துகை” சார்ந்ததாக அமைவதுடன்¹⁵ இம்மனோபாவம் இரு தரப்பினரிடமும் அவர்கள் சார்ந்த கருத்துநிலையின் பெருங்கதையாடல்களால் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளதுடன் ஒருவரை ஒருவர் எதிர்த் தரப்பினராகவும் நோக்குவதற்கு வழிவகுக்கின்றது. இவ்வடிப்படையில் நினைவுச் சின்னங்களின் அர்த்தம் பண்பாட்டு முற்கற்பிதங்களால் ஆனதாகவும் சூழல் மற்றும் கதையாடலில் தங்கியுள்ளதாகவும் அமைகின்றது.

நினைவுச் சின்னங்களின் அர்த்தத்தினை அவற்றிற்கான இடத் தெரிவு மற்றும் காட்சி ரீதியான உருவ விதானிப்பு என்பவற்றின் ஊடாகவும் வாசிக்க முடியும். நினைவுச் சின்னங்களிற்கான இடத் தெரிவின்போது, மறு தரப்பு ஞாபகங்களின் மையப் புள்ளிகள் குறிவைக்கப்படுகின்றமை இங்கு கவனிப்புக்குரியது. இலங்கை அரசின் பின் - முள்ளிவாய்க்கால், ஆனையிறவு வெற்றி நினைவுச் சின்னங்களிற்கான இடத்தேர்வு இதற்கான சிறந்த சாட்சியங்களாகின்றன¹⁶. இறுதிப் போரின்போது இரத்தமும் சதையுமாக பல நூறு மக்களும், விடுதலைப் போராளிகளும், விடுதலைப் புலிகள் அமைப்பின் தலைவரும் கொல்லப்பட்ட, விடுதலைப் போராட்டம் முடிவுறுத்தப்பட்ட, துயரின் நிலமாகத் தமிழ்த் தரப்பினால் கருதப்படும் புதுமாத்தளன் பகுதியை ‘உலகின் இரக்கமற்ற மிகப்பயங்கரவாத அமைப்பையும் அதன் தற்புகழ்ச்சி மிகுந்த அசுரனான தலைவனையும் அழித்த நந்திக்கடல் தீரத்தில் உள்ள சதுப்புநிலம்’ என வியாக்கியானப்படுத்தி, ‘தீமைகளை வென்றெடுத்து, அனைத்து உன்னதமான காரணங்களுக்காகவும் தங்கள் உயிரைத் தியாகம் செய்த போர் வீரர்கள் அனைவரிற்குமான வெற்றி நினைவுச் சின்னத்தை அமைப்பதற்குப் பொருத்தமான நிலவுருவாக இராணுவம் தேர்வு செய்தமையும், “வெற்றிகொள்ளப்பட்ட நிலத்தில், வெற்றி நினைவுச் சின்னம்” என அதனை வியாக்கியானப்படுத்தியமையும்¹⁷ இதற்கு எடுத்துக்காட்டு. அதேபோல அமெரிக்க Green Parrot படையிடம் பயிற்சி பெற்ற வீரர்களைத் தன்னகத்தே கொண்டு வெற்றிகொள்ளப்பட முடியாத படைத்தளம் என உலக அரசியல் ஆய்வாளர்களால் வர்ணிக்கப்பட்டதும், இலங்கையின் வட பகுதிக்குரிய கட்டுப்பாட்டைத் தக்கவைப்பதற்குரிய கேந்திர முக்கியத்துவம் வாய்ந்த படைத்தளமாகவும் காணப்பட்ட

கொள்கிறேன். பார்க்க: Barthes, *Image, Music, Text*.

15 படலர், *பின்னவீனத்துவம் மிகச்சுருக்கமான அறிமுகம்*.

16 தா. சனாதனனுடனான கலந்துரையாடலில் இருந்து.

17 ‘Puthukkudiyiruppu Victory Monument Unveiled.’

ஆனையிறவு படைத்தளத்தினை, 2000ஆம் ஆண்டு விடுதலைப்புலிகளின் 'ஆனையிறவு மீட்புச் சமர்' மூலம் இழந்து இலங்கை இராணுவம் பெரும் அவமானத்தை சந்தித்த நிலப்பகுதியான ஆனையிறவையும் தமது வெற்றி நினைவுச் சின்னங்களை அமைப்பதற்குரிய நிலவுருக்களாகத் தேர்வு செய்தமையானது தமிழர்களின் பெரும் அவலத்தின் மீது தமது வெற்றி மமதையை நிறுவுவதனையும், தமிழர்களிடம் முன்னர் அடைந்த தோல்வியை, பிந்திய வெற்றி வாத்தினால் மேவுவதனையும் நோக்காகக் கொண்டுள்ளன. இவ்வாறு ஒரு தரப்பின் ஞாபகத்திற்குரிய நிலவுருவை மேவி மறுதரப்பு தம் ஞாபகத்தினை நிறுவ முற்படுகையில் திரிப்பிற்கு உட்படும் குறித்த நினைவுச் சின்னத்தின் ஊடாக இரு எதிரெதிர் ஞாபகங்கள் அருட்டப்படும் நிலை எழுவதும் தவிர்க்க முடியாததாகின்றது.



படம். 2 : புதுமாத்தளனிலுள்ள வெற்றி நினைவுரு, 2009. மூலம்: <https://alt.army.lk>.

உருவவியல் அடிப்படையில், புதுமாத்தளனில் அமைந்துள்ள வெற்றி நினைவுருவின் காட்சி வெளிப்பாடானது கடலைக் குறிக்கும் நீலப் பின்னணியில் இலங்கையைப் பிரதிபலிக்கும் வகையிலான பூக்களையும், இறுதிப் போரில் பங்கேற்க நான்கு திசையிலிருந்தும் வந்த போர் வீரர்களைக் குறிக்க நான்கு சிங்கங்களையும், வீரர்களின் வீரத்தைக் குறிக்கத் துப்பாக்கி ஏந்திய சிப்பாயையும், அமைதியை நிலைநாட்டுவதற்காக முன்னெடுக்கப்பட்ட போரினால் பெறப்பட்ட சமாதானத்தைக் குறிக்கத் துப்பாக்கியின் மீதமர்ந்துள்ள புறாவையும், தேசத்தின் இறையாண்மை மற்றும் சுதந்திரத்தைக் குறிக்க சிப்பாயின் கையில் தேசியக் கொடியையும் கொண்டு சிப்பாயின் தலை விடுதலைப் புலிகளின் தலைவர் இறந்த இடத்தினைப் பார்த்தபடி இருக்கும் வகையிலும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது¹⁸ (படம். 2). இவ்வாறே ஆனையிறவில் அமைக்கப்பட்ட வெற்றி நினைவுருவானது நான்கு கைகளால் தாங்கப்படும் இலங்கையையும், இலங்கையின் வடபகுதியில் மலர்ந்த நிலையில் உள்ள தாமரை மற்றும் தாமரை மொட்டையும் கொண்டுள்ளது (படம். 3). நினைவுச்சின்னம் வைக்கப்பட்ட பீடத்தின் நான்கு முகங்களிலும்

18 Wall, "In Pictures: Sri Lanka war tourism, Tourists are flocking into the island's Northeast following the defeat of the Tamil Tigers, worrying some residents."

இராணுவ வீரர்களின் வெற்றியின் கதைகளையும், பின்னணியில் இலங்கையின் தேசியக் கொடியையும் கொண்டுள்ளது. நினைவுச் சின்னத்தின் எல்லையில் நான்கு புறமும் அமர்ந்த நிலையில் சிங்க உருக்களும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இலங்கைத் தேசமும் அதைத் தாங்கியுள்ள நான்கு கைகளும் இனத்துவ ரீதியிலான வேறுபாடுகளையையும் புலப்படுத்தாத போதும் சிங்க உருக்கள் சிங்களவர் அல்லாதவரை அந்நியராக உணர்ச் செய்கின்றன¹⁹. பீடப் பகுதியில் அமைக்கப்பட்டுள்ள உருக்களும், எல்லையில் வைக்கப்பட்டுள்ள சிங்க உருக்களும், தாமரை மலர் மற்றும் தாமரை மொட்டும், பின்னணியில் பறக்கும் 'இலங்கையின் தேசியக்கொடியும்' இலங்கையின் கல்வித்திட்டத்தில் சிங்கள அடையாளங்களாகப் போதிக்கப்பட்டு பொதுப் பிரக்ஞையில் பதிய வைக்கப்பட்டுள்ள நிலையில்²⁰ சிறுபாண்மைச் சமூகங்களை அந்நினைவுச் சின்னத்துடன் ஒன்ற முடியாது மற்றமை (others) ஆக விளிம்பு நோக்கித் தள்ளுகின்றன²¹.



படம். 3 : ஆணையிறவிலுள்ள வெற்றி நினைவுரு, 2009. மூலம்: alarmy.com.

நினைவுச் சின்னங்களை அமைத்தல் என்பதன் பின்னணியில் தனியான ஒரு அர்த்தப் பொறிமுறை இயக்கமுறுவதனையும் அவதானிக்க முடிகின்றது. குறிப்பாக நினைவுச் சின்னங்கள் மறுதரப்பின் இருப்பைக் கேள்விக்கு உட்படுத்துபவையாகவும் அச்சுறுத்தலை ஏற்படுத்துபவையாகவும், பிறிதொரு தரப்பினால் அழிக்கப்படக்கூடும் எனும் பதற்ற

19 இச்சிங்க உருக்கள் சிங்கள மரபிற்குரிய தனித்துவமான கலை வெளிப்பாடுகள் அல்ல. அவை பல்லவர் காலத்திலிருந்து தென்னிந்தியாவின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் பயில்வில் இருந்த கலைக் கரு என்பது மட்டுமல்லாமல் பல்வேறு கால கட்டங்களில் தென்னிந்தியாவுடன் நிலவிய பல்வேறு தொடர்புகளால் இலங்கையில் பரவலடைந்தன என்பதும் இங்கு கவனத்துக்குரியது.

20 இவ்விடயத்தை எனது கவனத்துக்குக் கொண்டந்த தா. சனாதனனுக்கு எனது நன்றிகள்.

21 குறிப்பாக "யாப்பகுவ சிங்க உருக்கள்," சிங்கபாஹு புராணம், ஓடிபஸ் சிக்கலின் முன்னுதாரணமான புராணம் என பேராசிரியர் கணநாத ஓயசேகர பின்னாளில் கட்டிக்காட்டிய போதும் கதையாடலின் வழி கட்டமைக்கப்பட்ட, சிங்களவர்கள் சிங்கத்தின் வழித்தோன்றல்கள் எனும் ஐதீகத்தினை நினைவூட்டும் நிலையில் அவ் உருக்களை நினைவுச் சின்னத்தில் அமைத்தமையாவது எதிர்ப்பு மனோபாவத்தினை ஏற்படுத்துவதாகவே அமைகின்றது. ஓயசேகர மேற்கோள்: Jayatunge, "Sinhabahu The Paradigmatic Myth of The Sri Lankan Oedipus."

நிலையில் வைத்திருப்பவையாகவும் உள்ளன. கனடா ஒட்டாவாவில் நடைபெற்ற இலங்கை இனப்படுகொலை தொடர்பான இரண்டாவது சர்வதேச மாநாட்டில் ஒக்லண்ட் நிறுவனத் தலைவர் அனூராதா மிற்றல், “இலங்கையின் வடக்குக் கிழக்குப் பகுதிகளில் நிறுவப்பட்டுள்ள போர் வெற்றி நினைவுச் சின்னங்கள் தமிழர்களின் நிலத்தைச் சிங்களவர்கள் கையகப்படுத்தும் ஒரு வலுவான செய்தியை அனுப்புகின்றன” எனக் கூறியமையும் இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது²².

ஞாபகமும் எதிர்ப்பும் தாக்குபிடிப்பும்

“நினைவு என்பது அடிப்படையில் ஒரு எடுத்துரைப்பு, நிகழ்காலத்திலிருந்து கண்டெடுக்கப்பட்ட ஒரு கடந்த காலமே நினைவு, கண்டுபிடிக்கப்பட்ட அல்லது முன்னிலைப்படுத்தப்பட்ட கடந்த காலம் என்பது குறித்த ஒரு நபர் அல்லது சமூகத்தின் சமூக இருக்கை நிலை (Social existence) என்பதிலிருந்து உருப்பெற்ற ஒரு கருத்தாடல் (discourse). கடந்த காலத்தின் தெரிவுசெய்யப்பட்ட எண்ணங்களால் உருவாகியுள்ளது. நினைவு எனும் கருத்தாடல், அடிப்படையில் குறித்த நபரின் அல்லது சமூகத்தின் கருத்து அடிப்படைகளை முன்னிலைப்படுத்துகின்ற அல்லது கருத்துக்களை மேலாதிக்கமுடையதாக மாற்றுகின்ற ஒரு பொறிமுறையின் பொருண்மை. எல்லா நினைவுகளும் நினைவு கூருதல்களும் தாம் சார்ந்த கருத்துக்கள் அல்லது கருத்து நிலைகளை முன்னிறுத்துதல் பிற கருத்துக்களை அதனுடாக சவால் விடுதல் அல்லது மறுதலித்தல் அல்லது பிற நினைவுகளிற்கு எதிரிடையான நினைவுகளை உருவாக்குதல் என்ற பல்வேறு பரிமாணங்களால் ஆனது. நினைவுகள் என்பது ஒரு போட்டியிடும் களம். அடிப்படையில் நினைவு ஒரு பழக்கம் என சில உளவியலாளர்கள் குறிப்பிடுவர். அப்பழக்கம் இன்னொரு வகையில் ஒரு சமூக உளவியல் நிலவரமும் கூட²³”

எனும் நிலையில், “எதிர்ப்பு அரசியல்” என்பது நேரடி அர்த்தம் கொண்ட ஒரு பதம் அல்ல என்பதற்கும் அப்பால் அது தன்னகத்தே பல்வேறு இயங்குதளங்களைக் கொண்ட ஒரு பொருண்மையாகவும் காணப்படுகின்றது. இந்நிலையில், எதிர்ப்பு அரசியல் என்பதனை கருத்துநிலை, சிவில் சமூகம், மேலாண்மை, அடையாள அரசியல், தேசத்தை கட்டமைக்கும் தேசியவாத சிந்தனை போன்ற எண்ணக்கருக்களின் பகைப்புலத்தில் வைத்துப் புரிந்துகொள்வதே பொருத்தமான அணுகுமுறையாக அமையும். எதிர்ப்பையும் தாக்குப்பிடிப்பையும் தக்கவைப்பதற்கும் சந்ததி கடத்துவதற்குமான ஒரு கருவியாக ஞாபகம் கையாளப்படுவதனையே நடைமுறை உதாரணங்கள் சுட்டி நிற்கின்றன. இதன் விளைவாகவே ஞாபகத்திற்கு உருவ ரீதியான கட்டமைப்பை வழங்கும் நினைவுச் சின்னங்கள் அமைக்கப்படுகின்றன. திரிபுபடுத்தப்படுகின்றன அல்லது அழிக்கப்படுகின்றன என்பதுடன் ஞாபகம் சார் சடங்குகள் எதிர்ப்பு வடிவமாகக் கையாளவும்படுகின்றன.

ஞாபகங்களை எதிர்ப்பு வடிவமாகக் கையாழுதல் என்பதனை பொதுமக்கள் எதிர் அரசியல்வாதிகள், பொதுமக்கள் எதிர் அரசு எனும் இரு தளங்களில் அணுகமுடியும். அரசியல்வாதிகள் ஞாபகத்தினை எதிர்ப்பு வடிவமாகக் கையாள்வதற்கான காரணங்களாக அரசிற்கான எதிர்ப்பை தெரிவித்தல், பாதிக்கப்பட்ட மக்களின் மனங்களை அல்லது வாக்குகளை வெற்றி கொள்ளுதல், அரசிற்குக் குற்ற உணர்வை ஏற்படுத்துதல், இறுதிப்போரின் பின்னர் அரசியல், சமூக, பொருளாதார, பண்பாட்டு ரீதியில் தாம் பொதுமக்களிற்கு ஆற்றமுடியாதுபோன சேவைகளை மறைத்தல் போன்றவையாக அமைந்துள்ளன. பொதுமக்கள் ஞாபகத்தினை எதிர்ப்பு வடிவமாகக் கையாளுதல் என்பது அரசிடமிருந்து தம் உரிமைகளைக் கோருதல்,

22 Mittal, “Sri Lanka War Monuments Signal ‘Complete Sinhalese takeover of the Tamil Land.’”

23 அகிலன், “முற்றுற்றன அந்த நாட்கள்.”

ஞாபகங்களின் புனிதத்துவம் கெடுவதனைத் தடுக்க முயற்சி செய்தல், சமூக நீதியைக் கோருதல், அனைத்து வகையான மேலாண்மையின் அடக்குமுறைகளையும் எதிர்த்தல் போன்றவையாக அமைகின்றன.

ஞாபகம் பல்வேறு தளங்களில் இயக்கமுறும் நிலையில் பௌதீக ரீதியில் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட நிலைவருக்கள், அவற்றின் அழிப்பு மற்றும் உருமாற்றம் என்பனவற்றில் இயங்கும் ஞாபகம் எவ்வாறு எதிர்ப்பைப் பிறரிடம் உருவாக்குகின்றது என்பதனை அடையாளப்படுத்தப்பட்ட மேலாண்மை, அடையாளம், தேசியவாத சிந்தனை, சிவில் சமூகம் என்பவற்றின் அடிப்படையில் ஆராய்வதாக இப்பகுதி அமைகின்றது.

ஞாபகமும் எதிர்ப்பும் மேலாண்மையும்

ஒரு தரப்பு மறுதரப்பின் மீது செலுத்தும் ஆதிக்கம், மேலாண்மையாகக் கொள்ளப்படுவதுடன், அதிகாரத் தரப்பின் மேலாண்மையை விளிம்புநிலைத் தரப்புக்கள் (Subaltern) ஏற்றுக் கொள்ளாது எதிர்வினை புரியும் நிலைவரம் எதிர்ப்பு அல்லது தாக்குப்பிடிப்பு எனப் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது²⁴. இம்மேலாண்மை என்பது கீழமைவிற்கு ஏற்ப வெவ்வேறு தரப்புக்களிடம் காணப்பட முடியும். மேலாண்மைக் கருத்தியல்கள் ஒரு சமூகத்தின் அனைத்துத் தரப்பினராலும் காவப்படுவதற்கு அனைத்துத் தரப்பினரிடமும் இணக்கம் நிலைவுதல் அவசியமாகின்றது. ஒன்றிப்பில்லாச் சமூகங்களில் கருத்தியல் மோதல்களும், வன்முறைகளும், முரண்பாடுகளும் இயல்பாகின்றன. ஞாபகம், மேலாண்மையை நிலைநாட்டவும் பிறரை ஒடுக்குவதற்கும் உரிமைகளை மறுப்பதற்கும் பயன்படுத்தப்படும் அதேநேரம் மேலாண்மைக்கு எதிரான விளிம்பு நிலைத் தரப்புக்களின் எதிர்வினைக்கான கருவியாகவும் அமைகின்றது. மேலாண்மையை நிலைநாட்ட மேலாண்மைத் தரப்பின் ஞாபகங்கள் மீட்டப்பட வேண்டியவையாகவும், பொதுவெளிக்குக் கொண்டுவரப்பட வேண்டியவையாகவும், வழிபாட்டுப்பெறுமானம் வழங்கப்பட வேண்டியவையாகவும் முன்வைக்கப்படும். அதேநேரம் மறுதரப்பின் ஞாபகங்கள் கண்டுகொள்ளாது விடப்படவேண்டியவையாகவும், அவமானப்படுத்தப்பட வேண்டியவையாகவும், மறக்கடிக்கப்பட வேண்டியவையாகவும் புதர்மண்டித் தூர்ந்துபோக விடப்பட வேண்டியவையாகவும் திட்டமிட்டே கட்டமைக்கப்படுகின்றன. நிலைவுச் சின்னங்களை அமைப்பதன் வழியாக மேலாண்மைத் தரப்பு, குறித்த விடயம் தொடர்பான ஞாபகத்தைத் தொடர்ந்து தக்கவைக்க முயற்சிசெய்கின்றது.

பின்-முள்ளிவாய்க்கால் ஞாபகப் பரப்பு அரசின் வெற்றிவாதத்தை மையமாகக் கொண்டது. புதுக்குடியிருப்பு மந்துவிலில் அமைக்கப்பட்ட போர் வெற்றி நிலைவுச் சின்னம், ஆனையிறவில் அமைக்கப்பட்ட நிலைவுக்கல், கிளிநொச்சியில் அமைந்துள்ள வெற்றி நிலைவுச் சுவர் என்பவை தமிழர் வாழிடப்பகுதிகளில் நிர்மாணிக்கப்பட்டுள்ளதுடன் இவற்றில் ஒன்றிலேனும் இறுதி யுத்தத்தில் பொது மக்களுக்கு ஏற்பட்ட இழப்பு, வன்முறை குறித்த எந்தப் பதிவும் உள்ளடக்கப்படவில்லை. இவை அரசு படையினரால் நிர்வகிக்கப்படுகின்றன. இவற்றில் வெற்றிவாதத்துடன் (triumphalism) மறுப்புவாதமும் (denialism) பிரிக்க முடியாது

24 Glaveanu, "What Differences Make a Difference?: A Discussion of Hegemony, Resistance and Representation."

பிணைந்துள்ளது. இறுதிப்போரின் ஐந்தாம் ஆண்டு நிறைவை ஒட்டி 2014இல் அரசினால் மாத்தறையில் வெற்றி அணிவகுப்பு நிகழ்த்தப்பட்ட அதே நேரம் வடக்கு கிழக்கில் பொதுவெளியில் பொதுமக்கள் இறுதிப் போர் இழப்புகளை நினைவுகூரலிற்கு தடைவிதிக்கப்பட்டது. இது தொடர்பாகத் தேசிய சமாதானப் பேரவையால் வெளியிடப்பட்ட அறிக்கையில் “எந்தவொரு புத்திசாலித்தனமான நாடும் உள்நாட்டுப் போரிற்கு பின்னர் போர் வெற்றியை கொண்டாடவில்லை”²⁵ எனச் சுட்டிக்காட்டியிருந்தது இங்கு குறிப்பிடப்படவேண்டியது.

இந்நிலைவரம் விளிம்பு நிலைப்படுத்தப்பட்ட தரப்புக்களிடம் வெறுப்பையும், குரோதத்தையும், பகையுணர்வையும் தூண்டும் அதே நேரம் மேலாண்மைக்கு எதிரான கருவியாக ஞாபகத்தை விளிம்பு நிலைத் தரப்புகள் கையாள வழிவகுக்கிறது. ஆய்வின் பொருட்டு வாசிப்பிற்கு உட்படுத்தப்பட்ட போர் நினைவுச் சின்னங்கள் அனைத்தும் யுத்த வெற்றியை நினைவூட்டுபவையாகவோ அல்லது வன்முறை நிகழ்வுகளை நினைவூட்டுபவையாகவோ மட்டுமே அமைந்துள்ளமை கவனிப்பிற்குரியது. 2002 யுத்த நிறுத்த உடன்படிக்கையை அடுத்து விடுதலைப் புலிகள் அமைப்பினால் அவர்களது கோப்பாய் மாவீரர் துயிலுமில்லம் மீள அமைக்கப்பட்டபோது இராணுவத்தினரால் வேரோடு அகழ்ந்து அழிக்கப்பட்ட ‘துயிலுமில்லத்தின்’ சிதைவுகள் சேகரிக்கப்பட்டு கண்ணாடிப் பேளையில் ஞாபகத்தின் ஞாபகமாக காட்சிப்படுத்தப்பட்டது. இது முன்னைய துயிலுமில்லத்தை மட்டுமல்லாமல் இராணுவத்தின் நினைவழிப்பையும் காட்சிப்படுத்துவதாக அமைந்தது (படம். 4).



படம். 4: இராணுவத்தினரால் இடித்தழிக்கப்பட்ட கோப்பாய் துயிலுமில்லத்தின் சிதைவுகள். மூலம்: <http://eelamalar.com>.

அதிகாரமற்றவர்களின் மீது மேலாண்மைத் தரப்புகளால் ஏற்படுத்தப்படும் தடையின் தீவிரத்தன்மைக்கு ஏற்பவே ஞாபகம் தன்னை எதிர்ப்பின் வடிவமாக வடிவமைத்துக் கொள்கின்றது என்பதனை 2009ற்குப் பின்னரான பத்து வருடங்களில் ஏற்பட்ட அரசுகள்

25 “முள்ளிவாய்க்கால் நினைவேந்தலில் திரண்ட தமிழர்கள் -இலங்கை போர் முடிந்த பத்தாம் ஆண்டு அஞ்சலி நிகழ்வு.”

தமிழர்களின் நினைவுகூர்தல் நடவடிக்கைகளைக் கையாண்ட முறை எடுத்துக்காட்டுகிறது. அவ்வகையில் 2010 - 2015 வரையான நெருக்கடி மிகுந்த காலத்தில் நினைவுகூரலிற்கு எதிரான அரசின் தடைகள், நினைவுகூரலை 'சுயமானமாகவும்' 'உரிமையாகவும்' கருதி கடைப்பிடிக்கத் தூண்டியதுடன் அரசின் தடைக்கு எதிராக நினைவை தாக்குபிடித்தலுக்கும் பயன்படுத்திய தரப்பினராக சாதாரண பொதுமக்கள், பல்கலைக்கழக மாணவர்கள், மற்றும் குறிப்பிட்ட சில அரசியல் கட்சிகள் காணப்பட்டனர்.

2015 ஆட்சிமாற்றம் ஞாபகங்களை புதிய கோணத்தில் கையாள வழிசமைத்தது. போர்க்குற்ற விசாரணை தொடர்பான அழுத்தங்களிலிருந்து தப்பிக்க நல்லிணக்கச் செயற்பாட்டை முன்னெடுக்க வேண்டிய நெருக்கீடு இலங்கை அரசிற்கு எழுந்தது. இதன் விளைவாக நினைவு கூரலிற்கான அனுமதியைப் பெற தமிழ் தரப்புகள் சட்டத்தை நாடின. இதன் பெறுபேறாக இறுதிப்போர் இடம்பெற்ற முள்ளிவாய்க்கால் நிலப்பரப்பில் நினைவுகூர்தல் செயற்பாடுகளை தடைகளுக்கு மத்தியிலும் முன்னெடுக்கும் வாய்ப்புக்கிட்டியது. 2015ஆம் ஆண்டிற்கு பின்னர் முள்ளிவாய்க்கால் நினைவு என்பது பல்கலைக்கழக மாணவர்களினாலும், தமிழ்த்தேசிய க்கட்சிகள் எனத் தம்மைக் காட்டிக்கொள்ள விரும்பும் கட்சிகளாலும் முன்னெடுக்கப்பட்டது. இந்நிலையில் முள்ளிவாய்க்கால் நினைவை அரசியல் கட்சிகளால், அவர்களின் சொந்தக் கட்சிசார் அரசியல் நலனிற்காக இலாபமீட்டும் போக்கு வலுப்பெற்றமையை 2015இற்குப் பின்னர் இடம்பெற்ற நினைவுகூர்தல் செயற்பாட்டை அவதானிப்பதன் மூலம் தெளிவாக அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது. 2015இல் வடமாகாண சபையினால் ஒழுங்கமைக்கப்பட்டு நடாத்தப்பட்ட முள்ளிவாய்க்கால் நினைவுகூரல், 2016இல் தேசிய மக்கள் காங்கிரஸ், தமிழ்த் தேசியக் கூட்டமைப்பு, தமிழ் தேசிய மக்கள் முன்னணி போன்ற கட்சிகளால் கூட்டாக முன்னெடுக்கப்பட்டது. அடுத்து வந்த 2017இல் இவ் நினைவுகூர்தல் செயற்பாடானது வெவ்வேறு தரப்பினரால் வெவ்வேறு இடங்களில் தனித்தனியாக முன்னெடுக்கப்பட்டது. இவ்வாறாக முள்ளிவாய்க்கால் ஞாபகங்களை வெவ்வேறு அரசியற் தரப்பினரும் தமது நலன்களிற்காகவும் அரசியல் இருப்பிற்காகவும் கூறுபோட முயன்ற நிலையில் பொதுமக்களிடமிருந்து பலத்த எதிர்ப்பு கிழம்பியதுடன் "முள்ளிவாய்க்கால் நினைவேந்தலில் எந்தவோர் அரசியல்வாதியும் பங்கேற்கக் கூடாது" எனும் கருத்தும் முன்வைக்கப்பட்டது. 2019இல் இடம்பெற்ற பத்தாம் ஆண்டு நினைவேந்தல் நிகழ்வு 'முள்ளிவாய்க்கால் நினைவேந்தல் பொதுக்கட்டமைப்பினால்' முன்னெடுக்கப்பட்டது.

முள்ளிவாய்க்கால் ஞாபகத்தினை வெவ்வேறு அரசியற் தரப்பினரும் உரிமைகோரும் இத்தகைய போக்கானது, அவர்களின் அரசியல் இருப்பிற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டதுடன் இலங்கை அரசின் தமிழர் உரிமை மீறலிற்கு எதிராகத் தமிழர்கள் தம் உரிமையைப் பயன்படுத்துவதற்கான எல்லை எது எனப் பரிசோதிப்பதற்கான களமாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டது. இவை தவிர முள்ளிவாய்க்கால் ஞாபகம் தமிழ்த் தேசிய கருத்தியலைக் கட்டமைப்பதற்கான அதாவது 2009 ஆம் ஆண்டிற்கு பின்னர் 'தமிழீழக் கருத்தியலை' காவலதற்கான களமாகப் பயன்படுத்தும் போக்கும் அதிகரித்துள்ளமையை அவதானிக்க முடிகின்றது. 2015 இல் முள்ளிவாய்க்காலில் முன்வைக்கப்பட்ட கோசம் "இறுதிப்போரில் உயிரிழந்த பொதுமக்கள் தொடர்பான உண்மை நிலையினை வெளிக்கொண்டு வரவும் அவர்களிற்கான நீதி வழங்கவும்

பொருத்தமான நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்ள முன்வரவேண்டும்” என அமைந்திருந்ததுடன் 2016இல் அரசின் நினைவுகூர்தல் தடைக்கெதிராக “முள்ளிவாய்க்கால் நினைவு வாரத்தில் தமிழர் தாயகம் முழுவதும் பல்வேறு படுகொலைகளில் கொல்லப்பட்டவர்களை நினைவுகூருவதன் மூலம் இப்படுகொலைகள் அனைத்தும் ஈழத்தமிழருக்கு எதிராக நிகழ்த்தப்பட்ட திட்டமிட்ட இனப்படுகொலையின் பகுதியாகும் என உலக மனித குலத்திற்கு ஒரு செய்தியை” வழங்குவதாகவும், 2017இல் “தமிழர் தாயகப் பகுதியிலிருந்து இராணுவப் பிரசன்னத்தினை அகற்ற வேண்டும்” என வலியுறுத்துவதாகவும் 2018இல் ‘எங்கள் இறையாண்மை, நமது தாயகம் மற்றும் நமது தனித்துவத்தின் அடிப்படையில் ஒரு நிலையான அரசியல் தீர்வுக்கு உறுதியளிக்க சர்வதேச சமூகம் முன்வரவேண்டும்’ என வலியுறுத்துவதாகவும் 2019 இல் “நினைவுகூரலை அணி திரட்டலாக மாற்ற வேண்டிய வரலாற்றுக் கட்டாயத்திற்குள் தள்ளப்பட்டுள்ளோம்” அந்நிய மீட்பர்களை விடுத்து மக்கள் சக்தியில் நம்பிக்கை வைத்து நினைவுகூரலை சமூக இயக்கமாக மாற்றிசபதம் செய்வோம், மே 18 இன்றைய நாளை இன அழிப்பிற்கு எதிரான தமிழ்த் தேச எழுச்சி நாளாகப் பிரகடனம் செய்கிறோம்” எனவும் அமைந்திருந்தமை மூலம் ஒவ்வொரு வருடமும் அரசியல் சூழமைவு மற்றும் நெருக்கீட்டின் தன்மை என்பவற்றிற்கேற்ப முள்ளிவாய்க்கால் ஞாபகத்தின் அரசியல் மாற்றத்தைப் புலப்படுத்துகின்றது. தடையற்ற சூழலில், ஞாபகத்தின் மீதான அரசியல் வாதிகளின் தலையீட்டினைப் பொதுமக்கள் விரும்பாத அதேநேரம் நெருக்கடி அதிகரிக்கும் போது அரசியல் வாதிகளின் அதிகாரங்களைப் பயன்படுத்துவதற்காக அவர்களின் தலையீட்டினை அனுமதிக்கும் போக்கு 2016 மற்றும் 2020ஆம் ஆண்டுகளில் இடம்பெற்ற முள்ளிவாய்க்கால் நினைவுகூர்தல் நிகழ்வுகளின் மூலம் அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

ஞாபகமும் தாக்குப்பிடிப்பும் அடையாளமும்

தாக்குப்பிடிப்பை போஷிக்கும் மற்றுமோர் பொருண்மையாக அடையாள மறுப்பும் அதன் விளைவான அடையாள அரசியலும் அமைகின்றன. ஸ்ருவாட் கால் குறிப்பிடுவது போல “கடந்த காலத்தின் கதையாடல்களால் நாம் இருத்தப்படுகின்ற அல்லது அவற்றில் நம்மை நாமே இருத்திக்கொள்கின்ற பல்வேறுபட்ட வழிகளுக்கு நாம் சூட்டும் பெயர்களே” அடையாளங்கள் எனப்படுகின்றன²⁶. “மனிதகுலம் தொடர்பான மொழி, வாழிடம், வாழ்க்கை முறை, நம்பிக்கைகள் முதலான அனைத்துப் பௌதீக மற்றும் கருத்து ரீதியான அடையாளங்களுக்கும் அப்பால் தனியாள் அல்லது இனக்குழுவினுடைய அடையாளம் என்பது அடிப்படையில் அவரின்/ அவர்களின் பிரக்களையே²⁷ எனும் அடையாளம் தொடர்பான பரிமாணமும் முக்கியம் பெறுகின்றது. எது எவ்வாறெனினும் அடையாள உருவாக்கச் செயன்முறையானது சில தனித்துவங்களை முன்னிலைப்படுத்தவும் சிலவற்றைப் புறக்கணிக்கவும் செய்வதுடன், உட்புறம் உள்ள வேறுபாட்டைத் தனிநபர்கள் அல்லது குழுக்களுக்கிடையிலான வேறுபாடாகப் புறந்தள்ளவும் செய்கின்றது. இதன் விளைவாக நாம் ஒன்றாக நம்மை அடையாளம் காண்கையில் மற்றமையைப் புறக்கணிக்கும் நிலை இயல்பிலேயே உருப்பெறுகின்றது. ஒவ்வொரு தனியனிதனும் ஒவ்வொரு சமூகக் குழுவினதும், ஒவ்வொரு இனக்குழுவினதும் இருப்புநிலை (positionings) அவற்றிற்கே உரிய அடையாளத்தைக் கட்டமைக்கின்ற அதே நேரம் மற்றமையை நிராகரிக்கின்றது. இப்பகைப்புலத்திலேயே ‘அடையாளம்’ என்பது அதிகாரம், வரலாறு,

26 ஸ்ருவாட் கால் மேற்கோள் ஜொனாதன் கல்லர்: *இலக்கியக் கோட்பாடு மிகச்சுருக்கமான அறிமுகம்*, 192.
 27 அகிலன் மேற்கோள், “வரலாற்றை கட்டுதலும், அளித்தலும்: இலங்கை வரலாறு தொடர்பான கலாநிதி கா. இந்திரபாலாவின் மறுவாசிப்பு,” 143.

தொன்ம உருவாக்கம், முரண்பாடுகள், போட்டிகள் என்பவற்றின் பிறப்பிடமாகவோ அல்லது மோதுகைக் களமாகவோ அமைகின்றது²⁸. சமகால இலங்கையின் இன அடையாளங்கள் சிங்கள, தமிழ்த் தரப்பினது வரலாறு, தொன்மம், மொழி, மதம் உட்பட பழைய காலத்திலிருந்து தொடரப்படும், உள்வாங்கிக்கொண்ட மற்றும் யதார்த்தமான பண்பாட்டு மரபுகளின் மேல் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. இலங்கை இனக்குழுக்களிடையே நிலவும் அடையாள அரசியலில், 'சிங்களத்தனம்' மற்றும் 'தமிழ்த்தனம்' என்பவற்றின் அடையாளக் கட்டமைப்பின் இயங்கியற் தளம் எதிரெதிரான கோரிக்கைகளை எவ்வாறு இடைத்தொடர்பு செய்கின்றன, வரலாறு மற்றும் தொன்ம ஞாபகங்களில் எத்தகையவற்றை தக்கவைத்துக் கொள்கின்றன, எவற்றை மறக்கின்றன, தமது அடையாளத்தின் பண்புகளை மாற்ற நிர்வகிக்கும் அழுத்தங்களிற்கு எவ்வாறு எதிர்வினையாற்றுகின்றன என்பதன் அடிப்படையிலேயே தொழிற்படுகின்றது. அடையாள மறுப்புத் தொடர்பான இச்செயல் ஒழுங்கே மேலாண்மைத்தரப்பு, விளிம்பு நிலைத்தரப்பின் அடையாளங்களை அழிக்கத் துணைசெய்கின்றது. அடையாளம் 'ஞாபகம்' சார்ந்து உருவாகையில் 'நினைவழிப்புச் செயன்முறையே' அடையாள அழிப்புச் செயன்முறையாகவும் அமைகின்றது. இதன் விளைவாகவே விளிம்பு நிலைத்தரப்புக்களின் ஞாபகச் சின்னங்கள் அனைத்தும் மேலாண்மைத் தரப்புக்களால் அழிக்கப்படுகின்றன என்பதுடன் 'நினைவு' மீதான இவ்வடையாள அழிப்பு புற நிலையான பெளதீகக் காரணிகளின் மீதே சாத்தியமான அதே நேரம் அக நிலையான நனவிலி நினைவுகளின் மீது சாத்தியமாகவில்லை என்பதும் கவனங்கொள்ளத்தக்கது. ஏனெனில் நினைவுச் சின்னங்கள் அழிக்கப்பட்ட பின்னரும் கூட அவை அமைந்திருந்த நிலவுரு அவ் ஞாபகத்தை கிளர்த்த போதுமானதாக உள்ளதாக அவ் நினைவுச் சின்னங்களுடன் ஊடாட்டம் கொண்டிருந்த மக்கள் குறிப்பிடுவதன் மூலம் தெளிவாகின்றது.

வெளிப்படையான நினைவுச் சின்னங்கள் அனைத்தும் அழிக்கப்பட்ட நிலையில் ஞாபகங்களைக் கடத்தும் சடங்குசார் செயற்பாடுகளை அழிப்பதற்கான முயற்சிகளும் ஆய்வுப்புலத்தில் முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. இவ் அழித்தொழிப்பு செயன்முறைக்கு சட்ட உதவியை நாடும் போக்கு அண்மைக் காலங்களில் அரசினால் முன்னெடுக்கப்படுகின்றது²⁹. எனினும் அதே சட்டத்தினை நினைவுகூர்தல் உரிமை மறுக்கப்பட்ட தரப்பினர்களும் பயன்படுத்தும் போது எதிர்ப்பின் களமாக சட்டப்புலம் அமைகின்றது.

ஞாபகமும் எதிர்ப்பும் தேசியவாதமும்

தாக்குப்பிடிப்புக்கு அடிப்படையாக அமையும் 'தேசத்தைக் கட்டமைத்தல்' எனும் கருத்துருவிற்கு அடிப்படையான தேசியவாத சிந்தனையானது எப்போதும் தன்னளவிலேயே தனது எல்லைகளைக் கொண்டிருப்பதுடன் ஏனையவற்றை விலக்கியும் விடுகின்றது³⁰. தேசத்தைக் கட்டியெழுப்புதல் எனும் கருத்துருவானது எமது புலத்தில் 'அரசைக் கட்டியெழுப்புதலாகவே' (State building) பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. எல்லா மக்கட் தொகுதியினர்க்கும் தேசிய இனங்களுக்கும் ஏற்புடையதான அரசு என்பதையே இவர்கள் கருதுகின்றனர். ஞாபகத்தினை

28 பெரேரா, "அடையாளத்தின் கட்டமைப்பு முறைகள், அரசியல், நடை குழப்பம்," 08.

29 2020ஆம் ஆண்டு மாவீரர் தின நினைவேந்தலிற்கெதிராக அனைத்து பொலிஸ் நிலையங்களும் நீதிமன்றங்களில் வழக்குத்தாக்கல் செய்தன.

30 ஜெகநாதன், மாண்டிவியல் தேசியவாத சிந்தனை, தாமோதரம்பிள்ளை சனாதனன், மற்றும் சாதாரண நிலைக்கு நிச்சயமில்லாமல் கிழிந்துகூதல், 14.

அடிப்படையாகக் கொண்டு தேசம் என்கிற 'கற்பனைச் சமுதாயம்'³¹ கட்டமைக்கப்படுகையில் அல்லது தேசியவாதத்தை முன்னெடுக்க ஞாபகத்தைக் கையாள முற்படுகையில் மேலாண்மைத் தேசியமும், விளிம்புநிலைத் தேசியமும் முட்டிமோதும் களமாக 'ஞாபகம்' மாற்றமுறுகின்றது. இந்நிலையில் ஒரு தரப்பின் தேசியவாத அபிலாசைகளுக்கு மறு தரப்பு 'ஞாபகத்தை' தாக்குப்பிடித்தலின் வடிவமாகக் கையாளும் நிலை காணப்படுகின்றது. இலங்கையின் ஏழாவது 'சிங்கள ஜனாதிபதி' கோட்டபாய ராஜபக்சவின் அனூராதபுர ஞுவென்வலிசாய பதவியேற்பும்³² அதற்கான எதிர்வினையாக தமிழ்த்தேசியவாதிகளாகத் தம்மை அடையாளப்படுத்த விரும்பும் தமிழ்த்தேசிய முன்னணி மற்றும் தமிழ்மக்கள் தேசியக் கூட்டணி உறுப்பினர்கள் நாடாளுமன்றம் செல்வதற்கு முன்னர் முள்ளிவாய்க்கால் நினைவுத் தூபியில் அஞ்சலி செலுத்தினர். இது ஞாபகத்தினை எதிர்ப்பு வடிவமாகப் பயன்படுத்தி தத்தமது தரப்பு தேசியவாதத்தை நிலைநாட்ட முயன்றமைக்கு சான்றாகின்றது.

தேசியவாத சிந்தனை ஞாபகத்தை மையப்படுத்தி மேற்கிழம்புகையில், மறுதரப்பு ஞாபகங்களை அழிப்பதுடன் மட்டும் நின்றுவிடாது அவற்றைத் திரிபுபடுத்தி அவற்றின் மீது தமது ஞாபகங்களை நிறுவுவதற்கும் முயற்சிக்கின்றது. கிளிநொச்சியில், விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பின் அரசியந்துறைப் பொறுப்பாளராக இருந்த லெப். கேணல் சந்திரனின் நினைவாக அமைக்கப்பட்டிருந்த 'சந்திரன் பூங்கா' அழிக்கப்பட்டு அவ்விடத்தில் இலங்கை இராணுவத்தின் போர் வெற்றி நினைவுச் சுவர் எழுப்பப்பட்டுள்ளமை நினைவுத் திரிப்பை தெளிவாகப் புலப்படுத்துகிறது. அதேநேரம், இறுதிப் போரில் புலிகளிடமிருந்து கைப்பற்றிய ஆயுதங்களைக்கொண்டு இராணுவத்தினால் முள்ளிவாய்க்காலில் அமைக்கப்பட்டிருந்த காட்சிக் கூடம் இராணுவ வெற்றியை நினைவுட்டுவதற்குப் பதிலாகப் புலிகளின் ஆயுதத் தொழில்நுட்ப அறிவையும் ஆற்றலையும் வெளிப்படுத்துவதாகவும் அமைந்தது. திரிப்பிற்கு உட்படும் மூல நினைவுகளுடன் தொடர்புடையவர்கள் மத்தியில், 'திணிக்கப்பட்ட புதிய நினைவுகள்' அதிகாரத்தினதும் அடக்குமுறையினதும் குறியீடாகப் பார்க்கப்படுவதனால் அவர்கள் இவ்வதிசாரத்திற்கான எதிர்வினையாக, குறைந்தபட்சம் தனிமனித அகநிலையிலாவது மூல நினைவுகளை மீட்பதைக் கள ஆய்வுத் தகவல்கள் புலப்படுத்தின. எனினும் ஞாபகத்தை அக நிலையிலான எதிர்ப்பு வடிவமாகக் கையாள்தல் அம்மூல நினைவுகளுடன் சம்பந்தப்பட்டிருந்த குறித்த ஓர் தலைமுறையினருக்கே சாத்தியமாகும். மூல நினைவுகளை அறிந்திராத புதிய தலைமுறையினர் 'திணிக்கப்பட்ட புதிய ஞாபகங்களை' மட்டுமே அறிந்திருக்கின்றமையையும் அவதானிக்க முடிகின்றது. புதுக்குடியிருப்பு மந்துவிலில் அமைக்கப்பட்ட இராணுவத்தின் போர் வெற்றி நினைவுச் சின்னத்தில் பதிக்கப்பட்ட கற்களில் இறுதிப்போரில் பங்கேற்ற பல்வேறு இராணுவத் தளபதிகளின் பெயர்கள் பொறிக்கப்பட்டிருந்தபோதும் ஐக்கிய நாடுகள் சபையின் போர்க்குற்ற விசாரணை தொடர்பான பிரேரணையை அடுத்து அவை அகற்றப்பட்டமையானது தேசியவாதத்திற்குப் பங்கமேற்படாத நினைவுகள் மட்டுமே பொது வெளியில் பார்வைக்கு வருவது தெளிவாகிறது.

ஞாபகமும் எதிர்ப்பு அரசியலும் சிவில் சமூகமும்

கிராம்சியின் கருத்தின்படி "சமூக உறவுகள் எனும் மேற்கட்டுமானத்தின் பகுதியாக அமையும் சிவில்சமூகம்"¹) உற்பத்தியோடு இணைந்த உறவுகள் - முதலாளிதொழிலாளி உறவைக் குறிக்கும்,

31 Anderson, *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.

32 "Gota to be Sworn-in today in Anuradhapura."

2) ஒடுக்குமுறை உறவுகள் - அரசும் அரசியல்திரமும், 3) தனியார் வகை உறவுகள் - மேற்குறித்த இரண்டையும் தவிர்ந்த மதம், தொழிற்சங்கம், அரசியல் கட்சிகள், கலாசார நிறுவனங்கள் ஆகிய தனியார் உறவுகள் எனும் மூவகைச் சமூக உறவுகளில் மூன்றாம் வகை உறவுகளின் தொகுப்பாக அமைகின்றன³³. இச்சிவில் சமூகங்கள் வர்க்கங்களின் அரசியல் கருத்துநிலைப் போராட்டத்தின் களமாக மட்டுமன்றி வெகுஜன ஜனநாயகப் போராட்டத்தின் களமாகவும் அமைவதனால் இனம், சாதி, பால், மொழி, தேசியம் ஆகிய குழுக்களின் அடிப்படையில் எழும் முரண்பாடுகளும் போராட்டங்களும் இயல்பாக வெளிப்படுகின்றன. கிராமசியின் கருத்துப்படி அதிகாரம் அரசிடம் மட்டுமன்றி சிவில் சமூகத்திடமும் காணப்பட முடியும். ஆட்சி அதிகாரத்திற்கு பலம் தரும் "கருத்து நிலையின்" உறைவிடம் சிவில் சமூகமே. அதிகாரத் தரப்பு பெறும் மேலாண்மை, ஆட்சி அதிகாரத்தை பலப்படுத்தும். இவ்வதிகாரம் நாடுகள், சூழமைவுக்கு ஏற்ப வெவ்வேறு தரப்புகளிடம் காணப்பட முடியும். அதிகாரத் தரப்பானது பாராளுமன்ற அரசியல், தொடர்பு ஊடகங்கள், கலாசார அமைப்புகளின் மூலம் கருத்துநிலையில் மேலாண்மை செய்கின்றன. இதனால் சிவில் சமூகத்தின் பல்வேறு போராட்டங்களிலும் எதிர்ப்பு வடிவமாக ஞாபகம் கையாளப்படுவதை அவதானிக்க முடிவதுடன் அனைவரையும் அணி திரட்டும் சக்தியாகவும் சமகாலத்தில் ஞாபகம் புதிய பரிமாணம் பெறுகின்றது. வலிந்து காணாமலாக்கப்பட்ட மக்களிற்கான போராட்டம், நினைவுகூரல் தடைகளிற்கெதிரான சிவில் சமூகத்தின் அணி திரளல் போன்றவற்றில் ஞாபகம் முழுமையான எதிர்ப்பு வடிவமாகத் தன்னை முன்னிறுத்துவதுடன் ஞாபகத்தின் இவ்வெதிர்ப்பு முகம் வெறுமனே நினைவுகூரல் அனுமதி மறுப்பிற்கு எதிரானதாக அல்லது காணாமலாக்கப்பட்டோரிற்கான நீதி கோரி மட்டுமன்றி ஞாபகத்தை அவர்களின் உரிமையாகக் கருதுவதனால் அனைத்து வகையான உரிமை மறுப்பிற்கும் எதிரான எதிர்ப்பு முகமாகக் கையாளப்பெய்கின்றது³⁴.

2009இற்குப் பின்னர் பின் - முள்ளிவாய்க்கால் நிலவரத்தில் அரசின் தடைகளின் விளைவாக நினைவுகூரலானது உரிமைசார் அரசியலாக மாற்றங்கண்டுள்ளது. ஞாபகத்திற்கு உரிமைசார் அந்தஸ்து வழங்கப்படுகையில் அவை கூட்டு ஞாபகமாக (Collective memory) தம்மை வடிவமைத்துக் கொள்கின்றன. இந்நிலையிலேயே டன் ஸ்ரோன் குறிப்பிடுவது போல "கூட்டு நினைவேந்தலுக்கு சமூக அணிதிரட்டல் அவசியமாகின்றது."³⁵ இவ்வாறாக 'நினைவுகூரல்' உரிமையாகக் கருதப்படுவதன் வழி சமூகக் கூட்டிணைவு சாத்தியமாவது போல, ஏனஸ்ட் நேனன் குறிப்பிடுவது போல "தேசம் என்பது ஓர் தார்மீகப் பண்பின் உருவமாக இனங்காணப்படுவதனால் 'ஒன்றாகத் துன்பப்பட்டோம்' எனும் உணர்வும் வேற்றுமைகளைத் தாண்டி ஒன்றிணைவை ஏற்படுத்துகின்றது. நிச்சயமாகத் துன்பம் என்பது மகிழ்ச்சியிலும் மேலானதாக அமைகின்றது."³⁶ இதனையே வீனா தாஸ் துன்பம் என்ற ஊடகத்தினூடு சமூகம் தனிநபர் மீது தனது உரித்துடமையைத் தாபிக்கிறது என்பதனையும், தனிநபருக்கு அவரின் உடமைகளையும் அதனூடு அவர் தார்மீக சமுதாயமொன்றின் அங்கத்தவர்

33 கிராமசி மேற்கோள் சண்முகலிங்கம்: "விரிபு எல்லைகள், மேலாண்மை, சிவில் சமூகம், கருத்துநிலை அன்றையோ கிராமசியின் சிந்தனைகள்." 45.

34 "முள்ளிவாய்க்கால் நினைவேந்தலில் திரண்ட தமிழர்கள் -இலங்கை போர் முடிந்த பத்தாம் ஆண்டு அஞ்சலி நிகழ்வு."

35 Stone, "Genocide & Memory," 1 - 22.

36 நேனன், மேற்கோள் முகர்ஜி: "வன்முறைபான கதையாடல்களை வரைதல் டாக்காவிலுள்ள போர் நினைவிடங்களும் அவற்றில் உறைந்துள்ள நினைவுக் கூறுகளும்," 102.

என்பதனையும் நினைவுட்டுவதுடன் உறுதியுமளிக்கின்றது எனக் குறிப்பிடுகின்றார்³⁷. தேசிய ரீதியிலான நினைவேந்தல்களின்போதும், துக்க தினங்களின் போதும் வெற்றியைவிடத் துயரமே முக்கியமானதாகின்றது. இவ் நினைவு கூர்தல் செயற்பாடானது அந்தரங்கமான துயரத்தை பொதுத் துயராக புறவயப்படுத்துவதுடனும் தொடர்பாடுவதிலிலும் தங்கியுள்ளது. சிங்களத் தேசியவாதத்தை, வெற்றிவாதமும் போரில் உயிரிழந்த படையினரின் தியாகமும் கட்டமைப்பது போல தமிழ்த் தரப்பு மத்தியில் இழப்பு, உருக்குலைவின் வடிவமாக அன்றி சமூக ஒருங்கமைத்தலின் அடிப்படையாகத் தொழிற்படுகின்றது³⁸.

ஞாபகம்சார் சடங்குகளும் தாக்குப்பிடிப்பும்

குறித்த சமூகத்தின் தொல்படிவச் சிந்தனைகளின் (archetypal) செயல் வடிவங்களாக சடங்குகள் கொள்ளப்படும் நிலையில் தொன்மங்களை விளக்கச் சடங்கா? அல்லது சடங்குகளை விளக்கத் தொன்மமா? எனும் கேள்விகள் எழுவது தவிர்க்க முடியாததாகின்றது. ஈ.பி.ரெய்லர் தொன்மத்தை அடியொற்றியே சடங்குகள் தோற்றம் பெற்றதெனக் குறிப்பிடுகின்றபோதும் ஸ்மித் எனும் மானிடவியலாளர், இதற்கு நேரெதிரான கருத்தை முன்வைக்கின்றார். "சடங்குச் செயற்பாடுகளை பகுத்தறிவிற்கு உட்படுத்தும் ஒன்றே தொன்மம்" என இவர் வாதிடுகின்றார்³⁹. சடங்கு தொடர்பான இம்முரண்பாடுகளை, குறியீட்டு மானிடவியலாளரான கிளிவேட் கிரீஸ், தொன்மமும் சடங்குகளும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தவை, ஏனெனில் அன்றாட வாழ்வில் செயல்களுக்கு விளக்கம் சொல்வது தவிர்க்க முடியாத தேவையாக உள்ளது எனக் குறிப்பிட்டு தீர்த்து வைக்கின்றார்⁴⁰. இத்தகைய சடங்குகள் நனவுநிலை சார்ந்ததாகவும் தன்னார்வம் சார்ந்ததாகவும் அமைவதுடன், நனவிலி மனதுடன், தொடர்புபட்டவையாகவும், மீவியல்புத் தன்மை கொண்டவையாகவும், கூட்டுத்தன்மை வாய்ந்தவையாகவும் காணப்படுகின்றன⁴¹.

சடங்கின் பொது இயல்பு இவ்வாறிருக்க ஞாபகம்சார் சடங்குகள் தனி வெளி, பொது வெளி எனும் இருதளங்களில் வினையாற்றுகின்றன. எப்போதுமே ஞாபகத்தினால் அடைக்கப்பட்டு தனிவெளி உள்ளபோதும் அது பொது வெளிக்கு செல்கையிலேயே எதிர்ப்பு தொடர்பான பிரச்சினை எழுகிறது. ஒருவகையில் தனிப்பட்ட இழப்பு, தனிப்பட்ட ஞாபகம் என்பது எப்போது செயற்பாடாகவும் எப்போது எதிர்ப்பாகவும் மாற்றமுறுகின்றது? பொது வெளியிலின்றி தனிவெளியில் நினைவுகூர்தல் செயற்பாடுகளை முன்னெடுப்பதில் ஏன் ஆர்வம் காட்டப்படுவதில்லை? எனும் கேள்விகள் முக்கியமாகின்றன. தனி வெளியிலான நினைவுகூர்தல் செயற்பாடுகள் சடங்குகளின் உள் ஆற்றுப்படுத்தும் அல்லது மனவடுவின் வடிவராய அமையும் செயல் ஒழுங்கை அடியொற்றியதாக மட்டும் அமைவதனால் அவை தடைகளுக்கு உட்படாத அதேநேரம் பொது வெளிக்குரிய சடங்குகள் ஊடாக வெளிச்சம் பாய்ச்சப்பட்டு மக்களை ஒன்று திரட்டுகையில் எதிர்ப்பு வடிவமாகத் தன்னை உருமாற்றிக் கொள்கின்றது. வன்முறை நிகழ்ந்த சமூகங்களில், நெருக்கீட்டிற்கு பிற்பட்ட மனவடு ஒழுங்கீனத்தின் சிகிச்சைக்கு

37 தாஸ் மேற்கோள் முகர்ஜி: "வன்முறையான கதைபாடல்களை வரைதல் டாக் காவிலுள்ள போர் நினைவிடங்களும் அவற்றில் உறைந்துள்ள நினைவுக் கூறுகளும்."

38 "முள்ளிவாய்க்கால் நினைவேந்தலில் திரண்ட தமிழர்கள் - இலங்கை போர் முடிந்த பத்தாம் ஆண்டு அஞ்சலி நிகழ்வு."

39 Smith, *Religion of the Semites*, 20.

40 Geertz, *The Interpretation of Cultures*.

41 சடங்கு தொடர்பான Durkheim, Turner போன்றோரின் கருத்துக்கள் துணைகொள்ளப்பட்டுள்ளன பார்க்க: பக்தவத்சலபாரதி, *மானிடவியல் கோட்பாடுகள்*.

கிரிகைகளும் சடங்குகளும் உதவியுள்ளன. போர் மற்றும் போர்சார் வன்முறைகள் மற்றும் இழப்புகளின் விளைவான கொடூர ஞாபகங்களிற்கான வடிகாலாகவும் உள ஆற்றுப்படுத்தல் வழிமுறையாகவும் ஞாபகங்களைச் சடங்குமயப்படுத்துவது அமைகின்றது⁴². “எம் பண்பாட்டில் ஏற்கனவே காணப்படும் இறப்புச் சடங்குடன் தொடர்புடைய இறுதிச் சடங்குள், எட்டுச்செலவு, அந்தியேட்டி, ஆண்டுத் திவசம் போன்றவை துக்கத்தையும் இழப்பையும் கையாள்வதற்கான சக்தி வாய்ந்த சமூக வழிமுறைகளாகவும் உறவினர், நண்பர்கள், மற்றும் சமூகத்தவர் ஒன்றிணைந்து ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகளைப் பகிர்ந்து கொள்ளவும், செயற்படவும், வெளியிடுவதற்குமான முக்கிய சமூகச் செயல்முறையாகவும் உள்ளது போல மத மற்றும் கோவில் சடங்குகள், கலாசார விழாக்கள், கலை நிகழ்ச்சிகள் போன்றவையும் உள ஆற்றுப்படுத்தலிற்கான சிறந்த வழிமுறைகளாக அமைகின்றன. குறிப்பாகப் போரின் கொடூர விளைவுகளான தாணாமல் போதல், தடுப்புக்காவல், சித்திரவதை, இடப்பெயர்வு, மற்றும் அகால மரணங்களின் போதான உள ஆற்றுப்படுத்தல் வழிமுறைகளாக கோவில்சார் சடங்குகளே அமைகின்றன⁴³. உள்ளூர்ப் பண்பாட்டு வட்டகைக்குள் ஏலவே காணப்படும் சடங்குகளையும் வழிபாட்டு மரபுகளையும் அடியொற்றியே நினைவுகூரல் சடங்குகளும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளதுடன் இவ் நினைவுகூரல் சடங்குகள் மீள மீள நிகழ்த்தப்படுதலின் வழியாக மனவடுவிற்கான வடிகாலாக அமைகின்றன.

மக்களின் ஞாபகங்களால் மட்டும் இட்டு நிரப்பப்படும் நினைவுருக்கள் சாரா சடங்குகளில் கூட ஞாபகம் அருப நிலையில் எதிர்ப்பாக தொழிற்படுவதையும் அவதானிக்க முடிகின்றது. அருப நிலையில் எதிர்ப்பாக தொழிற்படும் ஞாபகம் சார் சடங்குகள் கட்புலனாகாத புதிய உடல்களை எடுக்கின்றன. ரஜினி திரணகமவின் படுகொலை நினைவுகூரலிற்கான புதிய சடங்கு முறையாக நினைவுப் பேருரை அமைகிறது. இவ் நினைவுகூரல் சடங்கு சிறுபான்மையினரின் உரிமையுடன் தன்னை அடையாளம் காண்பதனால் மேலாண்மைக்கெதிரான, கண்டுபிடிக்கப்பட்ட புதிய நினைவுகூரல் சடங்குசார் எதிர்ப்பு வடிவமாகத் தன்னை முன்னிறுத்துகின்றது. இவ்வாறே EPRLF அமைப்பின் தலைவர் பத்மநாபா அவர்களின் கொலையை நினைவுகூரும் சடங்கு வடிவமாக அமையும் ‘சுவரொட்டி’ கூட்டுப் படுகொலை செய்தமைக்கான குற்ற உணர்வை ஏற்படுத்தும் வகையிலும் அப்படுகொலைக்கான எதிர்ப்பு வடிவமாகவும் அமைந்துள்ளது. 1983 இல் அரசினால் நிகழ்த்தப்பட்ட யூலைக் கலவரத்தின் வன்முறைகளை நினைவுகூர்வதற்கு எந்த நினைவுச் சின்னமும் இலங்கையின் எப்பாகத்திலும் இதுவரை அமைக்கப்படாத போதும் அவ் ‘வன்முறை ஞாபகம்’ இன்றும் உயிர்ப்புடன் நினைவுகூரப்படுவதற்கு, அது ‘கண்டுபிடிக்கப்பட்ட சடங்கு’ வடிவமாக, ‘வன்முறை நினைவுகளை’ அக நிலையில் நினைவுகூர்வதே காரணமாக அமைகிறது. தேசிய இனப்பிரச்சினைக்கு நீதியான தீர்வு எட்டப்படாத நிலையில் இனச்சுத்திகரிப்பு முயற்சியாக இடம்பெற்ற இவ்வன்முறையை, ஒடுக்குமுறை அரசிற்கெதிரான ஆயுதமாக தமிழ்த்தரப்பு முன்வைக்க வேண்டிய தேவை இருப்பதும் இதற்கான காரணமாக அமைகின்றது. தமிழீழ விடுதலைப் போராட்டத்தில் ‘உயிராயுதமாகத்’ தொழிற்பட்டு தம் உயிரைத் தியாகம் செய்த முதலாவது ‘கரும்புலிப்’ போராளியான மில்லரின் நினைவாக வருடாந்தம் யூலை 5இல் அனுஷ்டிக்கப்பட்டுவந்த ‘கரும்புலிகள் நாள்’ மில்லரின் நினைவுச்சின்னம் அழிக்கப்பட்ட பின்னரும் நினைவிற கொள்ளப்படுவதற்கு ‘யூலை 05’ எனும் தலைப்பையே (Title) ‘கண்டுபிடிக்கப்பட்ட அருபச் சடங்காகக்’ கொள்வது காரணமாக அமைகிறது. மாவீரர் தினத்தில்

42 ஜோன்சன், வெல்ட்மன், லூயிஸ் மற்றும் சவுத்விக் மேற்கோள் பெரேரா: “ஆவி பிடித்தல்களும் பழி தீர்க்கும் பிசாசுகளும்,” 89.

43 சோமசுந்தரம், சிவயோகன், தமிழ் சமுதாயத்தில் உளநலம்.

வீடுகளில் விளக்கேற்றுதல், மே 18 இல் முள்ளிவாய்க்கால் கஞ்சி அருந்துதல், திலீபன் நினைவாக 12ஆம் நாள் உணவு தவிர்ப்பில் ஈடுபடுத்தல் போன்ற புதிய சடங்குகளை இனங்காண முடிந்துள்ளது. இன்னொரு வகையில் இச்சடங்குகள் தம்மை உருமாற்றிக் கொள்ளத்தக்கவையாக இருத்தல் ஞாபகங்களை உருமறைப்புச் செய்வதற்கும் உறங்குநிலையில் வைப்பதற்கும் மீளாயிர்ப்புச் செய்வதற்கும் நினைவுகூரல் செயற்பாட்டினை வேறொரு பிரதேசத்தில் முன்னெடுப்பதற்கும் பேருதவிபுரிகின்றன⁴⁴.

ஞாபகம் சார் சடங்குகள் காட்சி சார் நினைவுருக்களுடன் இணைந்தும், அரூப நிலையில் நினைவுருக்கள் சாராமலும் முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. நினைவுகூரல் சார் சடங்குகளின் தொடர்ந்து உருவாகிக் கொண்டிருக்கும் பண்பானது, கட்டிற்றுக்கமாகக் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ள நினைவுருக்களுக்கு உயிரூட்டுபவையாகவும் அவற்றின் வாழ் தகவை அதிகரிப்பவையாகவும் அமைகின்றன. குறித்த ஒரு நினைவுச் சின்னத்தை மையப்படுத்தி இடம்பெறும் சடங்குகளே அவ்நினைவுச் சின்னத்தையும் குறித்த ஞாபகத்தையும் உயிர்ப்புடன் பேணுகின்றன. மாறாக சடங்குகளின் வழியான மக்களின் ஊடாட்டம் அற்ற ஞாபகங்களும் நினைவுச் சின்னங்களும் காலவோட்டத்தில் ஒளிமங்கிச் செல்கின்றன. இத்தகையதோர் புறநிலையிலேயே ஞாபகங்களை சடங்குகளுடன் இணைக்கும் போக்கு உருவாக்கப்பட்டதாகக் கொள்ள இடமுண்டு ஆய்வுப்புலத்திலே இடம்பெறும் மாவீரர் நாட் சடங்கு, “கார்த்திகை விளக்கீட்டு” சடங்கினை ஒத்த ஒரு கவிவு நிலையைத் தோற்றுவிக்கும் நோக்கோடு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

மேலாண்மைத்தரப்பினரின் அதிகாரத்திற்கு எதிராக எவ் எல்லைவரை செயற்பட முடியும் என்பதற்கான ‘பரிசோதனைக் களமாக’ நினைவுகூரல் சடங்குகள் அண்மைக்காலத்தில் அதிகரித்து வருகின்றன. குறிப்பாக 2020ஆம் ஆண்டு திலீபன் நினைவேந்தலிற்கெதிராக அரச தரப்பினால் நீதிமன்றத் தடை விதிக்கப்பட்டபோதும் தமிழ் அரசியல்வாதிகள் அத்தடையை மீறி நினைவேந்தலுக்கான ஏற்பாடுகளையும் வடக்கு கிழக்கு மாகாணம் தழுவிய ஹர்த்தாலையும் திட்டமிட்டிருந்தனர்⁴⁵. நீதிமன்றத் தடையையும் மீறி நினைவுகூரலைத்திட்டமிடும் போது அதனை அரச தரப்பு நிகழ்த்தவிடாது தடுக்கும் என்பதால் செல்வச்சந்தி முருகன் கோவிலில் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்த நிகழ்வினை உடனடியாகச் சாவகச்சேரி சிவன் கோவிலுக்கு ஏற்பாட்டாளர் மாற்றியதினூடு அரச தடையை முறியடித்தனர். இன்னொரு வகையில் நினைவுகூரல் சடங்கினை அரசியல் கட்சிகளின் அல்லது அரசியல்வாதிகளின் ‘தேசிய உணர்வை’ பரிசோதிப்பதற்கான பரிசோதனைக் களமாகவும் பொதுமக்கள் பயன்படுத்துவதையும் அவதானிக்க முடிகின்றது. இதன் விளைவாகவே கொள்கை ரீதியில் பிளவுபட்டிருக்கும் அரசியல் கட்சிகள் நினைவுகூரல் சடங்குகளிற்காக ஒன்றிணைவது அண்மைக் காலங்களில் இடம்பெற்று

44 2009ஆம் ஆண்டு இறுதிப்போரிற்குப் பின்னான 2010 - 2015 ஆம் ஆண்டுவரையான மகிந்த ராஜபக்ச ஆட்சியில் நினைவுகூர்வதற்கான உரிமை மறுக்கப்பட்டிருந்த நிலையில் முள்ளிவாய்க்கால் நினைவேந்தல் சடங்கானது 2012 ஆம் ஆண்டு கிளிநொச்சி முருகன் கோவிலும், 2013 இல் மன்னார் பெரியகையிலும், 2014 இல் நல்லூர் வீரமகாள் அம்மன், நகுலேஸ்வரம் கோவில்களிலும் என வெவ்வேறு இடங்களில் அனுஷ்டிக்கப்பட்டுவந்ததுடன், 2015இலேயே முதன்முதலில் முள்ளிவாய்க்கால் மண்ணில், முள்ளிவாய்க்கால் கிழக்கு அரசினர் பாடசாலை மைதானத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டது: “Mullivaaykkaal Remembrance Observed in Vanni,” “SL Police Arrests TNPf Politicians on Mullivaaykkaal Remembrance Day in Mannaar,” “SL Military Ridicules Mullivaaykkaal Observance even in Temples,” “முள்ளிவாய்க்காலில் வட மாகாண முதல்வர் அஞ்சலி.”

45 “இலங்கை: திலீபனுக்குத் தடையை மீறி அஞ்சலி செலுத்த முற்பட்ட சிவாஜிவிங்கம் கைது”.

வருகின்றது⁴⁶. ஞாபகத்தை இழத்தல் 'தமிழ் ஈழத்தை' இழத்தலாக தமிழ்த் தேசியவாதிகளால் பார்க்கப்படுகின்றது. ஏனெனில் "எஸ்.ரீ.ரீ.ஈ நிர்வாகத்தில் பயில்வில் இருந்த வலுவான நினைவுகூரல் கலாசாரத்திற்கு வடக்கு மற்றும் கிழக்கில் உள்ளவர்கள் பழக்கப்பட்டிருந்தனர். போருக்குப் பின்னரான நினைவுகூரல்களைப் போலவே 'மாவீரர் நாள்,' தியாகிகளின் வாழ்வை அல்லது மாவீரர்களுக்கான பல்வேறு நினைவுகூரல்களை எஸ்.ரீ.ரீ.ஈ வலுவான மக்கள் தொடர்பு பயில்வாகக் கொண்டாடினர்"⁴⁷ எனும் ராதிகா ஹெட்டியாராச்சியின் கருத்தின் அடிப்படையில் நோக்குகையில் நினைவுகூரல் சடங்குகள் தமிழீழக் கருத்தியலை கட்டமைப்பதற்கான வலுவான வழிமுறையாக அமைந்த நிலையில் இறுதி யுத்தத்தின் பின்னரும் நினைவுகூரல் சடங்குகள் தமிழ்த் தேசியத்திற்கான செயற்பாட்டுத்தளமாக இயங்கி ஈழ ஆதரவாளர்களைத் தாயகத்திலும் புகலிடத்திலும் ஒன்றிணைக்கிறது.

வரலாற்றாசிரியரான விறிட்ஸ் ஸ்ரோன், "தேசிய ஆளுகைப்பகுதியின் (National territory) உருமாற்றத்தின் பகுதியாக 'அரசியலின் சடங்கு மயமாக்கம்' (ritualization of politics) அமைகின்றது" என குறிப்பிடுவதுடன், 19ஆம் நூற்றாண்டின் தேசியவாதங்கள் எவ்வாறு "மதச்சார்பற்ற மதங்களாக" வளர்ச்சியுற்றன என்பதை விளக்க முற்பட்டு, "புதிய அரசியலானது சடங்குகள், விழாக்கள், ஐதீகங்கள் மற்றும் குறியீடுகள் ஊடாக மக்களை தேசிய மர்மத்தில் (National Mystique) செயல் முனைப்புடன் பங்கேற்கத் தூண்டுகின்றது. இது 'பொது விருப்பிற்கு' உறுதியான பங்களிப்பை வழங்குகின்றது" எனவும் குறிப்பிடுகின்றார்⁴⁸. இக்கருத்துக்களைப் பிரதிபலிக்கும் வகையிலேயே விடுதலைப் புலிகள் அமைப்பினால் முன்னெடுக்கப்பட்ட பல்வேறு நினைவுகூரல் சார் சடங்குகளும் அமைந்துள்ளன. குறிப்பாகத் 'தாய் மண்ணிற்காகத் தம் இன்னுயிர்களை அர்ப்பணித்த மாவீரர்களின்' நினைவாக, ஒவ்வொரு வருடமும் நவம்பர் 21 - 27 வரை அனுஷ்டிக்கப்படும் மாவீரர் வார சடங்குகளும் அதன் இறுதிநாளில் மாவீரர் துயிலுமில்லங்களில் இடம்பெறும் நினைவுகூரல் சடங்கும் மிகச்சிறந்த 'அரசியலின் சடங்கு மயமாக்கமாகும்.'⁴⁹ மைகல் றோபேட்ஸ் குறிப்பிடுவது போல "மாவீரர் வார சடங்குகள் மக்களை அணிதிரட்டுகின்றன, மாவீரர்களை நினைவுகூர்கின்றன, மதிக்கின்றன, போராட்டத்தையும் அவர்களின் இறப்பையும் நியாயப்படுத்துகின்றன, அத்தகைய ஓர் தியாகச் சாவினை ஊக்கப்படுத்துகின்றன, அவற்றை மீள மீளப் புதுப்பிக்கின்றன."⁵⁰ தூர்கிம் மற்றும் ஜான் கோஸ்டர் குறிப்பிடுவது போல சடங்குகளிற்குள்ள ஒன்றிணைக்கும் இயல்பு இதனைச்

46 Hettiarachchi, "Memorialisation as Public History: A Practitioner's Note."

47 Hettiarachchi, "Memorialisation as Public History: A Practitioner's Note."

48 Stern மேற்கோள் Koster: "Ritual Performance and the Politics of Identity On the Functions and Uses of Ritual."

49 மாவீரர் வார சடங்கின் போது பல்வேறு இடங்களிலும் மாவீரர் நினைவுப் பந்தர் அமைக்கப்பட்டு அவற்றில் "வீரச்சாஷைந்த" போராளிகளின் உருவப்படங்கள் பொதுமக்களின் அஞ்சலிக்காக வைக்கப்படுவதுடன் அவ்வுருவப்படங்களின் முன் கூடுதலாக மலர் தாவி அஞ்சலி செலுத்தும் வகையில் பின்பற்றப்பட்ட மரபும், நவம்பர் 27 மாவீரர் தினத்தில் துல்லியமாக பி.பி 6.05ற்கு மணி ஒலிக்க விடப்படுதல், பொதுச்சுடரேற்றல், மாவீரர் நினைவுப் பாடல் ஒலிக்கவிடப்படுதல், விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பின் தலைவர் வே. பிரபாகரனினால் மாவீர்தின உரை ஆற்றப்படுதல், அதனைத் தொடர்ந்து மாவீரர்களின் பெற்றோர்கள் சகோதரர்கள், உறவினர்கள், நண்பர்களால் அவர்களின் கல்லறைகளின் முன் கூடுதலாக மலர் அஞ்சலி செய்தல் என முன்னெடுக்கப்படும் நிகழ்த்துக்கைகள் அனைத்தும் அனைத்து தரப்பினரையும் தமிழீழ விடுதலைப் போராட்டம் மற்றும் தமிழ்த் தேசிய உணர்விற்குள் உள்ளீர்க்கும் வகையிலமைந்துள்ளன.

50 Roberts, "Saivite Symbols, Sacrifice, and Tamil Tiger Rites."

சாத்தியமாக்குகின்றது⁵¹. துர்கிம் கூறும் இயந்திரமயமான கூட்டு மற்றும் ஜான் கோஸ்டர் குறிப்பிடும் கூட்டு அடையாளத்தை உருவாக்கும் இயல்புகள் தொடர்பில் கேள்வி எழுவது தவிர்க்க முடியாததாகின்றது. அதாவது சடங்குகள் சமூக ஒருமைப்பாட்டினை ஏற்படுத்துகின்ற போதும் இவ்வொருமைப்பாடு இலட்சிய பூர்வமான ஓர் வடிவமா? அனைத்துத் தனியன்களும் முழுமனத்தோடு இவ்வொன்றிப்பில் பங்கேற்கின்றனரா? போன்ற கேள்விகள் எழுவது தவிர்க்க முடியாததாகின்றது. இவ்விடத்தில், இந்திய சமூகவியலாளரான பர்மேஸ் குறிப்பிடும் குழுமனப்பாங்கு தொடர்பான கருத்து ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

சமூக ஆர்வங்களைப் பரிமாறிக் கொள்ளும் தனியன்களின் சேர்க்கையே குழுவாக கொள்ளப்படுவதனால் சடங்கின் வழியாக குறித்த அடையாளத்தைப் பரிமாறிக் கொள்வோர் தம்மை ஓர் குழுவாக அடையாளம் காண்கின்றனர். இவ்வொத்திசைவு ஒரு சமூக உளவியல் நிலவரமாகவும் அமைகின்றது. இது அக நிலையிலும் புற நிலையிலும் உடன்படுவதான கொள்கைக்கு ஏற்ற ஒத்திசைவு (True Conformity), அக ரீதியான விருப்பற்ற, சூழ்நிலைக்கு ஏற்ற ஒத்திசைவு (Experient Conformity) எனும் இரு வேறு பரிமாணங்களை எடுக்க முடியும்⁵².

எனும் நிலையில், ஐஃடித் பட்லர் குறிப்பிடுவது போல சமூகமயமாக்கல் விசைகள், அதிகார மேலாண்மைத் திணிப்புக்கள், கதையாடல்கள் மற்றும் கருத்துநிலைக் கட்டமைப்புக்களின் விளைவாகவும் ஒத்திசைவு உருப்பெற முடியும். இந்நிலையிலேயே போர்சார் ஞாபகங்கள் சடங்குமயப்படுத்தப்படுகின்றன அல்லது போர்சார் ஞாபகங்களுடனணைந்த நினைவுகூரல் சடங்குகள் மேலாண்மைத் தரப்புக்களால் சமூகமயமாக்கப்படுகின்றன⁵³. சடங்கின் வழியான அடையாளங்களை கொள்கையூர்வமாக பின்பற்ற முற்படும் போது உருவாகும் True Conformity மாற்றுத் தரப்பு மீது எதிர் நிலைப்பாட்டிற்கு இட்டுச்செல்கின்றது.

மேலாண்மைத் தரப்பு, விளிம்பு நிலைத் தரப்பினரை யுத்தம் முடிவுற்ற பின்னரும் பாதிக்கப்பட்டோர் மனநிலையில் தொடர்ந்தும் வைத்திருப்பதற்காக அவர்களுக்கு உரித்தான, உருவ ரீதியில் ஸ்தூலப்படுத்தப்பட்ட நினைவுருக்களை அழிப்பதனை ஒரு குறியீட்டு நடைமுறையாகப் பின்பற்றிவரும் நிலையில் ஸ்தூலப்படுத்தப்பட்ட நினைவுருக்கள் எந்நேரமும் அச்சுறுத்தலுக்கு முகங்கொடுப்பவையாகவே காணப்படுகின்றன. ஞாபகம்சார் சடங்குகளோ, மேலாண்மைத் தரப்பினர் தம் அதிகாரத்தினைப் பயன்படுத்தி மறக்கடிக்க முடியாத தளத்திற்கு ஞாபகங்களை எடுத்துச் செல்வதனால் மேலாண்மைக்கெதிராக மிகச்சிறந்த வகையில் எதிர்ப்பை முன்னெடுக்கின்றன.

ஞாபகம், எதிர்ப்பு அரசியல் - தாக்குப்பிடிப்பு உத்திகள்

மரியனி வேறர்ச் தனது "பின் ஞாபக தலைமுறை" (The Generation of Postmemory) எனும் நூலில் அறிமுகம் செய்யும் "பின் ஞாபகம்" எனும் பதம், யுத இனப்படுகொலையின் வரலாற்றுப் பின்னணியிலும், ஏனைய இனப்படுகொலைகளின் வரலாற்றுப் பின்னணியிலும் எழுகின்ற இரண்டாம் தலைமுறையினரிடையே எவ்வாறு படுகொலை நினைவுகளும் அதன் வடுக்களும் கடத்தப்படுகிறது என்பதை முன்வைக்கிறது⁵⁴. அவ்வகையில் முப்பது ஆண்டுகளிற்கும் மேலாக

51 Koster, "Ritual Performance and the Politics of Identity on the Functions and Uses of Ritual."

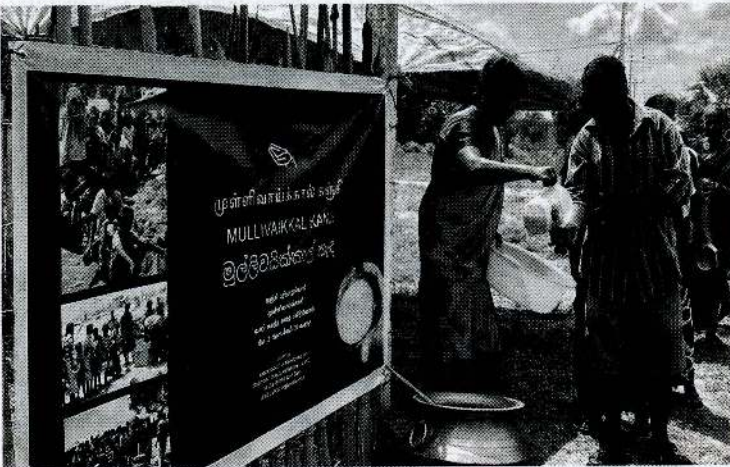
52 Cherry, "What is Conformity?"

53 "போராளிகளின் புகழுடல்கள் ஏன் புதைக்கப்பட்டனவேண்டும்," 41- 42.

54 எழிலராஜன், "பின் முன்னிவாய்க்கால் - வரலாற்றுத்தளத்தில் நினைவுத்திறம்," 269.

தமது விடுதலைக்காகப் போராடிய இனம் எனும் அடிப்படையில், விடுதலைப்போராட்ட ஞாபகங்கள் தொடர்ந்தும் அச்சுறுத்தலுக்கு உள்ளாக்கப்படும் சூழலில் போரின் வடுக்களையும், உயிர்த் தியாகத்தையும், உரிமைக் கோரிக்கைக்கான நியாயங்களையும் அடுத்துவரும் சந்ததிகளுக்குக் கடத்துவதற்கான ஊடகங்களாக நிறுவனமயப்படுத்தப்பட்ட நிலையிலும், தனிமனித நிலையிலும் பல்வேறுதாக்குப்பிடிப்பு உத்திகள் ஆய்வுப் புலத்தில் பின்பற்றப்படுவதை இனங்காண முடிந்தது.

வடக்கிற்கான முதலாவது மாகாண சபையின் 16ஆவது (25.09.2014) அமர்வின் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட பிரேரணைக்கு அமைய நவம்பர் 1-30 வரையான ஒருமாத காலம் 'கார்த்திகை மரநடுகை மாதம்' என முன்மொழியப்பட்டு கடைப்பிடிக்கப்பட்டுவருகிறது⁵⁵. நவம்பர் 27இல் துயிலுமில்லங்களில் இடம்பெறும் மாவீரர் நினைவுகூரலில், 'வீரச்சாவடைந்த போராளிகளின்' நினைவாக அவர்களின் வீடுகளில் நாட்டுவதற்காக தென்னங்கன்றுகள் வழங்கும் நிகழ்வின் ஞாபகமாகவும் இது அமைந்துள்ளது. தமிழ்த் தேசிய பசுமை இயக்கத்தினால் தயாரிக்கப்படும் பதாதையின் சுலோகங்கள் மாறிவரும் மேலாண்மை அரசியல் நிலவரத்திற்கு ஏற்ப 'கார்த்திகை மரநடுகை மாதச் சடங்கானது' தமிழ்த்தரப்பினால் எவ்வாறு எதிர்ப்பு ஊடகமாகக் கையாளப்படுகின்றது என்பதனை தெளிவாக வெளிப்படுத்துகின்றது. 2016ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட பதாதையின் வாசகம் "சொந்த மண், சொந்த மரங்கள்" எனவும், 2020ஆம் ஆண்டிற்கான வாசகம் "கார்த்திகையில் மரநடுகை தேசத்தை மாத்திரமல்ல தமிழ்த் தேசியத்தின் ஆன்மாவையும் குளிர்ச்செய்யும்!" எனவும் அமைகின்றது. மேலும் இம் மரநடுகையுடன் இணைந்த வகையில் இடம்பெறும் மலர்க் கண்காட்சிக்கு தொடர்ச்சியாக 'கிட்டு பூங்கா' தெரிவுசெய்யப்பட்டு வருகின்றமையும் அவதானிப்பிற்குரியது. விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பினரால் அதன் யாழ்ப்பாணப் பொறுப்பாளர்களில் ஒருவரான 'கிட்டு' நினைவாக அமைக்கப்பட்ட இப்பூங்கா 1995இல் இலங்கை இராணுவம் யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டைக் கைப்பற்றிய பின்பு கைவிடப்பட்டிருந்தது. இவ்விடத்தினை மலர்க் காட்சிக்காகத் தேர்வுசெய்வதன் மூலம் இவ் இடத்துடனான மக்களின் ஊடாட்டத்தினை மீட்டுருவாக்கி ஞாபகங்களுக்கு உயிர்ப்பூட்டும் செயற்பாடாக இது அமைகிறது.



படம். 5: முள்ளிவாய்க்கால் நினைவு வாரத்தின்போது முள்ளிவாய்க்கால் கஞ்சி வழங்குதல், 2022. மூலம்: <https://www.tamilguardian.com>.

55 "Northern Provincial Council".

“இறுதி யுத்தத்தின் இறுதி ஒரு மாத காலத்தில் பொருளாதாரத் தடையின் விளைவாக, போதுமான உணவற்ற நிலையில் தமிழர் புனர்வாழ்வுக் கழகத்தினால் கஞ்சித்தொட்டிகள் அமைத்து வழங்கப்பட்ட உப்பற்ற கஞ்சியை பெறுவதற்காக தமிழ்மக்கள் நீண்ட வரிசையில் காத்திருந்த வரலாற்றுத் துயரைக் குறியீடாக உணர்ந்தும் வகையில்” 2017 மே 18 முள்ளிவாய்க்காலில் இடம்பெற்ற நினைவுகூரல் நிகழ்வில் “முன்னாள் போராளிகளின்” அக்கினிச் சிறகுகள் அமைப்பினால் முதன்முதலில் உப்பற்ற ‘முள்ளிவாய்க்கால் கஞ்சி’ ஒரு நினைவுகூரற் பொறிமுறையாக ஆரம்பித்து வைக்கப்பட்டது (படம். 5). இது அதிகாரத் தரப்புக்களால் அச்சுறுத்த முடியாத வகையிலும், வன்முறைக்குள்ளான தரப்பினரின் நடைமுறை வாழ்விலிருந்து பிரிக்கமுடியாதவகையிலும், சடங்கியல் பெறுமானம் கொண்ட வகையில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. தனிமனிதப் பயில்விலும், பொதுவெளியில் கூட்டான பயில்விலும் கடைப்பிடிப்பதற்கேற்ற இயங்கியல் தளத்தினைக் கொண்டுள்ளமையினால் தலைமுறைகள் தாண்டி நிலைத்திருக்கவல்ல நினைவுகூரல்சார் வீரியம்மிக்க எதிர்ப்பு வடிவமாக உருவாகியுள்ளதை ஆய்வுப்புல அவதானங்கள் சுட்டிநிற்கின்றன.

போர் ஞாபகங்களை ஊடுகடத்துவதற்காகக் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட புதிய தாக்குப்பிடிப்பு உத்தியாக உட்கட்டுமான வசதிகளில் போர் ஞாபகங்களை ஆவாகனம் செய்யும் நுட்பம் அமைகின்றது. 2009இற்கு முன்னரான காலப்பகுதியில் பல்வேறு வீதிகளுக்கும், பல பொதுநோக்கு மண்டபங்களுக்கும் விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பைச் சேர்ந்த ‘மாவீரர்களின்’ பெயர்கள் சூட்டப்பட்டிருந்தன. போராளிகளின் பெயர் சூட்டப்பட்ட வீதிகள், பொதுநோக்கு மண்டபங்கள், நினைவுத்தூபிகள் அமைந்திருந்த இடங்கள் இன்றும் அப்பெயர்களாலேயே அடையாளப்படுத்தப்படும் அதேநேரம் இவை முகவரியிடலில், எழுத்து வழக்கிலின்றி பேச்சுவழக்கில் மட்டுமே முடிக்கத்தில் உள்ளமையையும் அவதானிக்க முடிகின்றது. இந்நிலவரத்தின் புதிய போக்காக, 14.08.2006இல் இலங்கை விமானப்படையின் நான்கு மிகையொலி விமானங்கள், செஞ்சோலை சிறுவர் காப்பகத்தின் மீது வீசிய குண்டில் இறந்த 53 வதிவிடப் பயிற்சியில் ஈடுபட்டிருந்த பாடசாலை மாணவர்கள் (செஞ்சோலைப் படுகொலை) நினைவாக நெய்தல் தனியார் கல்வி நிலையத்தில் அமைக்கப்பட்ட பெயர்ப் பலகைகள் போர் வன்முறையினால் பாதிக்கப்பட்ட மாணவர்களின் ஞாபகங்கள் வகுப்பறை எனும் ஸ்தூலப்படுத்தப்பட்ட கட்டமைப்பு வழி அங்கு கல்வி பயிலும் மாணவர்களின் ஊடாக அடுத்துவரும் தலைமுறைகளுக்கு கையளிக்கும் புதிய போக்கு ஆரம்பித்து வைக்கப்பட்டுள்ளது. இதை ஒத்த நிலவரம் கொண்டதாகவே 2016.10.23இல் இலங்கை இராணுவத்தினால் சுட்டுப்படுகொலை செய்யப்பட்ட ந. கஜன் மற்றும் வி. சுலக்ஷன் ஆகிய பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் நினைவாக அமைக்கப்பட்ட பேருந்து நிழற்கூடையும் அமைகின்றது.

‘ஞாபகார்த்த விளையாட்டுப்போட்டிகள்’ ஊடாக போர் ஞாபகங்களைத் தலைமுறைகளுக்கு கையளிக்கும் நிகழ்வும் ஆய்வுப் புலத்தில் இடம்பெற்று வருகின்றது. இவ் விளையாட்டுப்போட்டிகள் படுகொலை செய்யப்பட்ட அரசியல் பிரமுகர்கள் மற்றும் விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பைச் சார்ந்த போராளிகளின் ஞாபகமாக முன்னெடுக்கப்படுவதுடன் இப்போட்டிகள் எவற்றை மறக்கடிக்க வேண்டுமென மேலாண்மைத் தரப்புகள் விரும்புகின்றனவோ அவற்றை ஞாபகமுட்டுவதனால் மறக்கடிப்பிற்கு எதிரானதாக அமைகின்றன. ஞாபகார்த்தக் குருதிக்கொடை நிகழ்வுகள், போரின் போது தம்பொருட்டு குருதி சிந்தியோர் நினைவாக முன்னெடுக்கப்படுவதுடன், ‘குருதி’ இங்கு

ஓர் குறியீட்டுப் படிமமாகவும் அணுகப்படுகின்றது. புரட்சியினதும், இரத்த உறவு நீட்சியினதும் அடையாளமாக அமைந்து சந்ததிகளுக்கு போரின் வன்முறை மற்றும் இழப்பு சார் ஞாபகங்களைச் சுற்றோட்டம் செய்கிறது.

நினைவுகூரல் பொறிமுறையைப் பக்திமயப்படுத்தும் செயற்பாடானது நினைவு மறுப்பிற்கெதிரான வலுவான தாக்குப்பிடிப்பு உத்தியாக அண்மைக்காலமாக மாற்றங்கண்டு வருகின்றது. ஞாபகத்தினை 'பக்தியாக' மடைமாற்றம் செய்வதன் வழியாக அவ் ஞாபகத்திற்கு உரித்துடையோரை தெய்வநிலைப்படுத்தி இது நடைபெறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது. இவ் உணர்வு நிலையின் அதீத வெளிப்பாடாக, இளைஞர்கள் சிலர் 2017 செப்ரெம்பர் 26, நல்லூரில் அமைந்துள்ள திலீபனின் நினைவுத் தூபி நோக்கி அலகு குத்தி தூக்குக் காவடி எடுத்தமை அமைந்திருந்தது (படம். 6). இவர்கள் தமக்காக உயர்நீர்த்த போராளிகளை தாம் கடவுளாகப் பார்ப்பதாகக் குறிப்பிட்டிருந்ததுடன் இதன் தொடர்ச்சியாக 2020இல், திலீபனின் நினைவுகூரலுக்கான நீதிமன்றத் தடையை எதிர்த்து இடம்பெற்ற அனைத்து எதிர்ப்பு போராட்டங்களும் ஏதோவோர் வகையில் கோவில்களை மையப்படுத்தியவையாக அமைந்திருந்தமை கவனத்திற்குரியது.



படம். 6: நல்லூரில் திலீபனின் நினைவுத் தூபிக்கு முன் திலீபனின் நினைவு நாளிற்கு காவடியுடன் அஞ்சலி செலுத்துதல், 2018. மூலம்: <https://www.tamilguardian.com>.

யுத்தகாலப் புகைப்படங்கள், ஞாபகங்களின் மறக்கடிப்பிற்கு எதிராக, ஞாபகங்களின் தர்க்குப்பிடிப்பிற்கான ஊடகமாகத் தொழிற்படுகின்றன. குறிப்பாக வலிந்து காணாமலாக்கப்பட்டோருக்கான போராட்டங்களிலும், இலங்கை அரசினால் யுத்தக் குற்றங்கள் மறைக்கப்படுவதற்கெதிரான போராட்டங்களிலும் புகைப்படங்களே 'நினைவு காவிக்களாகத்' தொழிற்படுகின்றன. வலிந்து காணாமலாக்கப்பட்ட பிள்ளைகள் தொடர்பான விபரம் ஏதும் அறியாத பெற்றோராலும், முப்பது வருட போரிலோ, முள்ளிவாய்க்கால் இறுதிப் போரிலோ மடிந்து இறுதி வணக்கம் செய்வதற்கு உடலம்கூட எஞ்சாத மக்களின் உறவினர்களாலும், துயிலுமில்லங்களில் புதைக்கப்பட்டு உடலின் எச்சங்கள் கூட எஞ்சாத வகையில் வேரோடு அகழ்ந்து அகற்றப்பட்ட போராளிகளின் உறவினர்களாலும், காணாமலாக்கப்பட்ட அல்லது இறந்தோரின் ஞாபகத்தின்

பிரதிநிதித்துவங்களாகப் புகைப்படங்களே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. குறித்த நபர்களினால் வெவ்வேறு காரணங்களிற்காக எடுக்கப்பட்ட புகைப்படங்கள் அத்தேவைகள் நிறைவுற்ற பின் அவர்களின் உடல் இல்லாத ஒரு காலகட்டத்தில் அவர்களின் நினைவை முன்னெடுத்துச் செல்பவையாகத் தொழிற்படுகின்றன. இதை ரோலன் பாத் 'புகைப்படத்தின் மறு வாழ்கை' (after life) எனக் குறிப்பிடுகிறார்⁵⁶. புகைப்படங்கள் பொது வெளியிலும், அக வெளியிலும் ஒருங்கே ஞாபகத்தை கிளர்த்துபவையாக அமைகின்றன.

தனிநபர்களால் முன்னெடுக்கப்படும் ஞாபகம் சார் தாக்குப்பிடிப்பு உத்திகளாக திலீபன் நினைவாக இடம்பெறும் உணவு தவிர்ப்பு நடைமுறை, இறுதிப்போரில் பலியானோர் நினைவாகவும், 'மாவீரர்கள்' நினைவாகவும் இடம்பெறும் 'நினைவுச் சுடரேற்றும்' நடைமுறை போன்றவற்றை ஆய்வுப்புலத்தில் இனங்காண முடிந்தது. தம்பொருட்டு உயிர் நீர்த்தோறிற்கான நன்றிக்கடனாகவும், குற்ற உணர்விலிருந்தான மீட்சியாகவும் எதிர்கால சந்ததிக்கு ஞாபகத்தைக் கையளிப்பதற்காகவும் சாதாரண பொதுமக்களால் இப்பேறப்பட்ட நடைமுறைகள் பின்பற்றப்பட்டு வருவதுடன், இத்தகையவர்கள் கூட்டு எதிர்ப்பில் பங்கேற்க முடியாதோராக அல்லது விரும்பாதோராக உள்ளமையையும் அவதானிக்க முடிந்தது.

இவை அனைத்திற்கும் மேலாக மெய்நிகர் வெளிகளும் (Virtual Space) ஞாபகத்தை ஊடுகடத்தப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இத்தகைய மெய்நிகர் வெளிகளாக, தமக்கான புவியியல் சார் எல்லைகளற்ற இனக்குழுமங்கள் தாம் வாழும் சூழலில் உண்மைபோன்று தோற்றமளிக்கக்கூடிய சூழலை உருவாக்கி நாடு கடந்த நிலையில் மேற்கொள்ளும் நினைவுகூரல் செயற்பாடுகளும், இணைய வெளியில் ஞாபகங்கள் பகிரப்படுவதும் அமைகின்றது. அவ்வகையில் பாலஸ்தீனம், குர்திஸ்தான் மக்கள் போல புலம்பெயர் தமிழர்களும் தாம் வாழும் நாடுகளின் அரசிற்கு அழுத்தம் கொடுக்கவல்ல அழுக்கக் குழுக்களாக மாறிவருவதுடன் போர் சார் ஞாபகங்களை நிறுவனமயப்படுத்தியும் வருகின்றனர். அவ்வாறே Facebook, Viber, Whatsapp, Twitter போன்ற சமூகவலைத்தளங்கள் மற்றும் இணைய வெளியிலும் பல்வேறு போர் ஞாபகங்களும் பகிரப்பட்டு நினைவுகூரப்படுகின்றன. இந்நிலைவரம் ஞாபகம் தொழிற்படும் வெளியைக் காலம், இடம் கடந்து தொழிற்பட வழியமைக்கிறது. அதுமட்டுமல்லாது பல்வேறுபட்ட ஞாபகங்கள் மேலும் சவால்விடப்படும் வெளியாகவும் இது உருவாகி வருகிறது.

முடிவுரை

சமகால அரசியல் பண்பாட்டிலும் அதையொட்டிய காண்பியப் பண்பாட்டிலும் நினைவுச் சின்னங்களும் அவற்றுடன் தொடர்புபட்ட சடங்குகளும் அதனால் கிளர்த்தப்படும் ஞாபகமும் முக்கியம் பெறுகின்றன. குறிப்பாகப் போரும் அதுசார் வன்முறைகளும் இடம்பெற்ற நாடுகளில் நினைவுச் சின்னங்கள் ஒருபுறம் சமூக உள ஆற்றுப்படுத்தலிற்கான வழிமுறையாகவும் மறுபுறம் சமகாலத் தாக்குப்பிடித்தலுக்கான கருவியாகவும் ஒருங்கே பயன்படுகின்றன. அதிலும் குறிப்பாக இன வன்முறை இடம்பெற்று, இனப்பிரச்சினையின் அடிப்படைகளுக்குத் தீர்வு எட்டப்படாது போரின் மூலம் இனப்பிரச்சினை முடித்துவைக்கப்பட்ட நாடுகளில் நிறுவப்பட்ட, நிறுவப்படும் போர் நினைவுச் சின்னங்கள் அரசியலில் அதிக கவனிப்பிற்குரியதாகின்றன. பொதுப்புத்தியில் நினைவுச் சின்னங்கள், அரசியலிற்கு அப்பாற்பட்ட தூய நினைவினதும், கீர்த்தியினதும், துன்பத்தினதும், தியாகத்தினதும் நேரடி வெளிப்பாடுகள் என நம்பப்பட்டாலும் அவற்றின்

அடுத்தகட்ட வாசிப்பு அவற்றை நிறுவியவர்களின் கருத்துநிலை ஏற்றப்பட்ட தயாரிப்புக்களே என்பதைத் திரைவிலக்குகின்றன. நினைவுச் சின்னங்களில் உட்பொதியப்பட்டுள்ள அர்த்தம், நினைவுச் சின்னங்களின் மீது நிகழ்த்தப்படும் அமைத்தல், அழித்தல், உருமாற்றுதல் எனும் செயல் ஒழுங்குகள், நினைவுச் சின்னங்களைச் சுற்றி இடம்பெறும் சடங்குகள், புதிய புதிய கண்டுபிடிக்கப்பட்ட நினைவுச் சின்ன உடல்களின் உருவாக்கம் மற்றும் மறதி அல்லது மறக்கடிப்பு எனும் அனைத்து பரிமாணங்களும் ஞாபகங்கள் எதிர்ப்பினதும் தாக்குப்பிடித்தலினதும் வடிவங்களாகச் செயற்படுவதையே புலப்படுத்துகின்றன.

இனப்பிரச்சினைக்குத் தீர்வு எட்டப்படாது, ஆயுதமுனையில் விடுதலைப் போராட்டம் முடிவறுத்தப்பட்ட பின்னர் ஞாபகங்களை மையமாகக்கொண்டே புதிய களமுனைகள் திறக்கப்படுகின்றன. தோற்கடிக்கப்பட்டோரின் வரலாற்றை வென்றவர்களின் வரலாறு பலவந்தமாக மேவுகையில் தோற்றவர் தரப்பில் எஞ்சியிருப்பது 'நினைவழிப்பு' பொறிமுறைக்கு எதிர்வினையாற்றுதல் மட்டுமே எனும் நிலையில் 'ஞாபகம்' எதிர்ப்பின் வடிவமாகத் தன்னை முன்னிறுத்துகின்றது.

ஞாபகம்சார் சடங்குகள் உளவடுவிற்கான வடிகாலாகவும், உள ஆற்றுப்படுத்தல் பொறிமுறையாகவும் பொதுவாக நோக்கப்பட்டாலும், போர்க் குற்றங்களில் ஈடுபட்ட எத்தரப்பினருக்கும் தண்டனை வழங்கப்படாத நிலையில் தனிநபர் மாற்றமும் சமூக நிலையிலான எதிர்ப்பினை பதிவுசெய்வதின்னூடாகவுமே இவ் நினைவேந்தல்கள் பாதிக்கப்பட்டோருக்கு ஒருவகையான முகர்வர்த்தனத்தை (agency) வழங்குகின்றன. குறிப்பாக ஞாபகம்சார் சடங்குகளினால் அச்சடங்கைப் பின்பற்றுவோரிடையே கூட்டிணைவு ஏற்படுத்தப்படுகிறது. வெவ்வேறு ஞாபகங்களிற்கான சடங்குகளைப் பின்பற்றும் வெவ்வேறு குழுக்கள் காணப்படும் சமூகங்களில் குழுவாதத்தினைத் தோற்றுவித்து ஞாபகத்தை போட்டியிடப்படும், சவால்விடப்படும் ஓர் வெளியாக பரிணமிக்கச் செய்துள்ளது.

இவ் வடிப்படைகளில் நோக்குகையில் ஞாபகம் எதிர்ப்பின் வடிவமாகத் தொழிற்படக்கூடியதே எனினும் அது எல்லா நிலவரங்களிலும் அவ்வாறு இயங்குவதில்லை. ஞாபகம் இயக்கமுறும் சூழமைவே அது எவ்வடிவினை எடுக்கவேண்டும் என்பதைத் தீர்மானிக்கின்றது. அதாவது போரின் கொடூர நினைவுகளிற்குச் சாட்சியாக வாழும் ஒரு தலைமுறையினரின் உணர்வுசார் இருப்பும், அவ் ஞாபகங்களை மறக்கடிக்கும் அல்லது அழிக்கும் நோக்குடன் செயற்படும் மேலாண்மைத்தரப்பின் செயற்பாடுகளும், ஞாபகங்களைத் தொடர்ந்து தக்கவைக்க வேண்டும் எனும் தேவை உடைய தரப்புக்களின் நினைவுகூர்தல் செயற்பாடுசார் முன்னெடுப்புக்களும் ஒன்றையொன்று உந்தும் சூழமைவே ஞாபகங்களை எதிர்ப்பினதும் தாக்குப்பிடித்தலினதும் வடிவங்களாகக் கொதிநிலையில் வைத்துள்ளன.

உசாத்துணை

Anderson, Benedict. *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1972.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana, 1977.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Translated by Richard Howard. London, England: Vintage

Classics, 1993.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation & Penguin Book, 1972.

Cherry, Kendra. "What is Conformity?" Accessed May 1, 2021. <http://www.verywellmind.com/What-is-conformity-2795889>.

Foust Vinson, Sarah Katherine. "Storyed Memories: Memory as Resistance in Contemporary Women's Literature." PhD diss., Loyola University Chicago, 2010. https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1175&context=luc_diss.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books Inc, 1973.

Glaveanu, Vlad-Petre. "What Differences Make a Difference?: A Discussion of Hegemony, Resistance and Representation." LSE Research online, January 1, 2021. <http://eprints.lse.ac.uk>.

"Gota to be Sworn-in Today in Anuradhapura." *Daily Mirror*, November 18, 2019. http://www.dailymirror.lk/breaking_news/Gota-to-be-sworn-in-today-in-Anuradhapura/108-177983.

Hettiarachchi, Radhika. "Memorialisation as Public History: A Practitioner's Note." UNBOUND, A Journal of Discourse and Creative Practices, Issue 2, Praxis. <http://www.unboundjournal.in/memorialisation-as-public-history-a-practitioners-note/>.

Jayatunge, Ruwan M. "Sinhabahu: The Paradigmatic Myth of the Sri Lankan Oedipus." *Colombo Telegraph*, November 9, 2011. <https://www.colombotelegraph.com/index.pup/sinhabahu-the-paradigmatic-myth-of-the-sri-lankan-oedipus/>.

Koster, Jan. "Ritual Performance and the Politics of Identity: On the Functions and Uses of Ritual." *Journal of Historical Pragmatics*, Volume 4, Issue 2, (Jan 2003): 211 - 248. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.605.5705&rep=rep1&type=pdf>.

Kumara, Gamini C. "Hasalaka Gamini: A Legend of Eternal Heroism." *Daily News*, December 31, 2021. https://www.defence.lk/Article/view_article/4261.

Mittal, Anuradha. "Sri Lanka War Monuments Signal 'Complete Sinhalese takeover of the Tamil Land'." *JDS Lanka*, October 08, 2018. www.jdslanka.org/index.pup/news-features/politics.

"Mullivaaykkaal Remembrance observed in Vanni." *TamilNet*, May 19, 2012. <https://www.tamilnet.com/art.html?catid=13&artid=35195>.

"Northern Provincial Council." *Wikiwand*. https://www.wikiwand.com/en/Northern_Provincial_Council.

Oxford Reference. "Cultural Appropriation." Accessed January 1, 2021. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095652789>.

Perera, Sasanka. *Violence and the Burden of Memory*. Delhi: Orient Black Swan, 2018.

"Puthukkudiyiruppu Victory Monument Unveiled." *Sri Lanka Army, Defenders of the Nation*. <https://www.army.lk/news/puthukkudiyiruppu-victory-monument-unveiled>.

Roberts, Michael. "Saivite Symbols, Sacrifice, and Tamil Tiger Rites." *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, Vol. 49, No. 1 (Spring 2005): 67-93. <https://www.jstor.org/stable/23175295>.

Skaggs, Sherry Lynn. "Labeling Theory." *Britannica*. Accessed December 11, 2022. <https://www.britannica.com/topic/labeling-theory>.

"SL Military Ridicules Mullivaaykkaal Observance even in Temples." *TamilNet*, May 18, 2014. <https://www.tamilnet.com/art.html?catid=13&artid=37220>.

"SL Police Arrests TNPf Politicians on Mullivaaykkaal Remembrance Day in Mannaar." *TamilNet*, May 18, 2013. <https://www.tamilnet.com/art.html?catid=13&artid=36325>.

Smith, W.R. *Religion of the Semites*. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1889.

"Sri Lanka Blocks Tamil Memorials amid War Parade." *BBC News*, May 18, 2014. <http://www.bbc.com/news/world-asia-27462326>.

Stone, Dan. "Genocide & Memory." *Oxford Handbook of Genocide Studies* (2010): 1-22.

10.1093/oxfordhb/9780199232116.013.0006.

Wall, Kim. "In Pictures: Sri Lanka War Tourism, Tourists are Flocking into the Island's Northeast following the Defeat of the Tamil Tigers, Worrying some Residents." Al Jazeera, Jun 16, 2014. <https://www.aljazeera.com/gallery/2014/6/16/in-pictures-sri-lanka-war-tourism/> Ruwan M.

அகிலன், பா. "வரலாற்றை கட்டுதலும், அவிழ்த்தலும்: இலங்கை வரலாறு தொடர்பான கலாநிதி கா. இந்திரபாலாவின் மறுவாசிப்பு." பனுவல் இதழ் 5 (2007): 141 - 156.

அகிலன், பா. 'முற்றுற்றன அந்த நாட்கள்,' கலம். Accessed June 5, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=boJHxByguTQ>.

எழில்ராஜன், வண.பிதா. அருட்திரு. "பின் முள்ளிவாய்க்கால் - வரலாற்றுத்தளத்தில் நினைவுத்திறம்." நந்திக்கடல் பேசுகிறது. தொகுப்பு ஜேரா. ரிதம் புத்தக வழங்குனர்கள், 2019.

கல்லர், ஜொனாதன். *இலக்கியக் கோட்பாடு மிகச்சுருக்கமான அறிமுகம்*. தமிழில் ஆர். சிவகுமார். இந்தியா: அடையாளம், 1997.

சண்முகலிங்கம், க. *சமூக சிந்தனை: விரிபடு எல்லைகள்*. கொழும்பு: விழுது ஆற்றல் மேம்பாட்டு மையம், 2005.

சண்முகலிங்கம், க. *இலங்கையின் சமூக பண்பாட்டு வரலாறு*, கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம், 2014.

சிவத்தம்பி, கா. *நவீனத்துவம் - தமிழ் - பின்நவீனத்துவம்*. சென்னை: மக்கள் வெளியீடு, 2001.

சோமசுந்தரம், தயா. *சிவயோகன், சா தமிழ் சமுதாயத்தில் உளநலம்*, யாழ்ப்பாணம்: சாந்திகம், 2004.

முகர்ஜி, நாயனிக்க. "வன்முறையான கதையாடல்களை வரைதல் டாக்காவிலுள்ள போர் நினைவிடங்களும் அவற்றில் உறைந்துள்ள நினைவுக் கூறுகளும்." தமிழில் ஜே. ஈ. ஜெயசீலன், சாமிநாதன் விமல். *பனுவல் இதழ் 2* (2004): 88 - 107.

"முள்ளிவாய்க்காலில் வட மாகாண முதல்வர் அஞ்சலி." பி.பி.சி தமிழோசை, வைகாசி 18, 2015. https://www.bbc.com/tamil/sri_lanka/2015/05/150518_mullivaikkaalmay18.

"முள்ளிவாய்க்கால் நினைவேந்தலில் திரண்ட தமிழர்கள் - இலங்கை போர் முடிந்த பத்தாம் ஆண்டு அஞ்சலி நிகழ்வு." பி.பி.சி நியூஸ் தமிழ், வைகாசி 18, 2019. <https://www.bbc.com/tamil/sri-lanka-48319845>.

பட்டர், கிறிஸ்தோபர். *பின்நவீனத்துவம் மிகச்சுருக்கமான அறிமுகம்*, தமிழில் பிரேம். இந்தியா: அடையாளம், 2008.

பாரதி, பக்தவத்சல. *மானிடவியல் கோட்பாடுகள்*, புதுவை: வல்லினம், 2005.

பெரேரா, சசங்க. "அடையாளத்தின் கட்டமைப்பு முறைகள், அரசியல், நடை குழப்பம்." *பனுவல் இதழ் 1*, (2003): 06 - 21.08.

பெரேரா, சசங்க. "பொதுவெளியும் நினைவுச் சின்னங்களும் - அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஞாபகத்தினதும் சச்சரவிற்குட்பட்ட ஞாபகத்தினதும் அரசியல்." *பனுவல்*, இதழ் 2 (2004): 108-136.

பெரேரா, சசங்க. "ஆவி பீடித்தல்களும் பழி தீர்க்கும் பிசாசுகளும்." *இலங்கைச் சமூகத்தையும் பண்பாட்டையும் வாசித்தல்*, தொகுதி 3, (2005): 31 - 94.

"போராளிகளின் புகழுடல்கள் ஏன் புகைக்கப்படவேண்டும்," *வெளிச்சம்*, விடுதலைப் புலிகள் கலை பண்பாட்டுக் கழகம், கார்த்திகை 1992.

ஜெகநாதன், பிரதீப். *மானிடவியல், தேசியவாத சிந்தனை, தாயோதாரம்பிள்ளை சனாதனன்*, மற்றும் சாதாரண நிலைக்கு நிச்சயமில்லாமல் கீழிறங்குதல். தமிழில் தை. தனராஜ். கொழும்பு: இனத்துவக் கற்கைகளுக்கான சர்வதேச மையம், 2007.

உடக்குப்பாஸ் பொம்மைகள்: காண்பியம், வரலாறு, அழகியல்

மேரி கலிஸ்ரா திருச்செல்வம்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

காண்பியக் கலை பற்றிய வரலாறு அரங்கக் கலை பற்றிய வரலாற்றுடன் குறிப்பாக அரங்கத்தின் காண்பியங்களுடன் நுட்பமாகத் தொடர்புபட்டது. இந்தப் பின்னணியில் யாழ்ப்பாணம் மற்றும் மன்னார் மாவட்டங்களில் கத்தோலிக்க மக்களின் வாழ்க்கையுடனும் மதநம்பிக்கையுடனும் பிணைந்திருந்த மரப்பொம்மைகளினூடு நிகழ்த்தப்படுகின்ற உடக்குப் பாஸ் என்ற அரங்க வடிவம் பற்றியதாக இவ்வாய்வு அமைகிறது. அரங்கப் பொம்மைகளின் காட்சிப் பண்பு உருவாக்க முறை என்பனவற்றை ஆற்றுகை மற்றும் மத நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் வாசிக்க இது முயல்கிறது. மேலும் இப்பொம்மைகளை உருவாக்கியவர்களின் பின்னணியையும் இனங்காண முடிகிறது. உள்ளூர்ச் சிற்பக்கலை வரலாற்றை மரப்பொம்மைகளினூடு திரைவிலக்க இவ்வாய்வு முயல்கிறது¹.

திறவுச்சொற்கள்: மரப்பொம்மைகள், காண்பியம், ஆற்றுகை, மதம், பாடுகள்

அறிமுகம்: உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் பின்னணியும்

உடக்குப்பாஸ் என்பது கிறிஸ்துவின் திருப்பாடுகளை மரப் பொம்மைகள் கொண்டு நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் அவைக்காற்றுகை வடிவமாகும். கிறிஸ்துவின் பாடுகள், மரணம் உள்ளடக்கிய 'திருப்பாடுகளின் காட்சியே' உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வின் தோற்றத்திற்கு காரணமாக உள்ளது. இது கத்தோலிக்கர் மத்தியில் சடங்காகவும் நாடகமாகவும் காணப்படும் ஒன்று. இத் திருப்பாடுகளின் காட்சி மத்திய கால ஐரோப்பாவிலேயே முதன் முதலில் தோற்றம் பெற்றது². இம்மரபு படிப்படியாக வளர்ந்து கிறிஸ்தவம் பரவிய நாடுகளுக்கெல்லாம் நகரத் தொடங்கியது.

கத்தோலிக்கத் திருச்சபையானது உருவாவதற்கு முன்னரே யூத எபிரேய பின்னணியில் கலைகள் பெரிதும் ஏற்கப்படவில்லை. 'ஏக தெய்வக் கோட்பாடே' இதற்குக் காரணம்³. ஆனால்

1 இக்கட்டுரையானது 2001ஆம் ஆண்டு நண்கலை சிறப்புக் கலைமாணி பட்டப் பரீட்சையின் தேவையைப் பூர்த்திசெய்யும் முகமாக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறைக்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட "வட இலங்கையின் கத்தோலிக்க உடக்குப் பாஸின் வரலாறு மற்றும் அழகியல் முக்கியத்துவம்" ஆய்வுக்கட்டுரையின் சுருக்கப்பட்ட வடிவமாகும். இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்ட காலத்தில் பேர் உக்கிரமடைந்திருந்ததன் யாழ்ப்பாணத்துக்கும் இலங்கையின் பிற்பகுதிகளுக்குமான தரைவழிப்பாதை மூடப்பட்டிருந்தது. இவ்வாய்வு கலாநிதி. தா. சனாதனின் வழிகாட்டுதலின் கீழ் செய்யப்பட்டதாகும்.

2 ராஜ்குமார், "திருப்பாடுகளின் காட்சி சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை," 63.

3 மேலது.

கொன்சன்ரைன் மன்னன் காலத்தில் உரோம சாம்ராஜ்யத்தில் கத்தோலிக்கத் திருச்சபை அங்கீகாரத்தையும் அரச ஆதரவையும் பெறுகிறது. அக்கால கட்டத்தில் கலைகளில் காணப்பட்ட ஒழுங்கீனங்களுக்காகவும், பிறழ்வுக்காகவும் அவை திருச்சபையினால் ஆரம்பத்தில் தடைசெய்யப்பட்டிருந்தாலும் பின்னர் கலைகள் தேவாலயத்தினுள் வளர அதுவே காரணமாக இருந்துள்ளது. இக்காலகட்டத்தில் கத்தோலிக்க மதம் பிற நாடுகளுக்கு வேகமாக பரவியபோதும் வழிபாடுகள் யாவும் இலத்தீன் மொழியிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டன. இதன் காரணத்தினால் பூசைகள், செபங்கள், வேதாகம வாசகங்கள் போன்றவற்றை மக்கள் புரியும் வகையில் நிகழ்த்த வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது. இந் நிகழ்வினை 'Quem queritis' என அழைத்தனர்⁴. இந்நிகழ்வே திருப்பாடுகளின் காட்சியின் தோற்றத்திற்கு ஏதுவாயிற்று.

மேலைத்தேய நாடுகளில் தவக்கால பக்தி முயற்சியாக கிறிஸ்துவின் பாடுகள், சாவு, உயிர்ப்பு என்பனவற்றை விளக்கும் காலமாகிய பாஸ்கா காலத்திலேயே இவை பெரிதும் இடம் பெற்றன. கிறிஸ்துவின் உயிர்ப்புப் பற்றிய நிகழ்வே ஆரம்பத்தில் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டது எனினும் அது பின்னர் தேவாலயத் திருப்பலி பூசையைக் குழப்பும் அளவிற்கு படிப்படியாக வளர்ச்சியடைந்தது. இதன் பயனாக முதலில் தேவாலயத்திற்கு வெளியேயும் பின்னர் தொழில் சார் ஆற்றுகைக் குழுக்களிடமும் இது கைமாற்றப்பட்டு பெரும் நாடக மரபாக வளர்ச்சி பெற்றது. இவ்வளர்ச்சிப் படிகள் 3 நாடக மரபுகளைத் தோற்றுவித்தன எனக் கூறப்படுகின்றது⁵. அவை வருமாறு.

1. மறைஞான நாடகம்
2. அற்புத நாடகம்
3. ஒழுக்கப்பண்பு நாடகம்

இவற்றில் மறைஞான நாடகங்களே முழுக்க முழுக்க வேதாகமப் பின்னணியுடன் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டவை, இதில் உலகப் படைப்பு முதல் உலக முடிவு வரையான விடயங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டன. இந் நிகழ்வினையே இயேசு கிறிஸ்துவின் பாடுகள், மரணம், உயிர்ப்பு என்பன முக்கியத்துவம் பெற்றன. ஆனால் இந் நிகழ்வில் இருந்து பாஸ் நிகழ்வு (Passion play) தனித்துவமாக எவ்வாறு மேற்கிளம்பியது என்பதற்கு ஆதாரங்கள் கிடைக்கப் பெறவில்லை. எனினும் இத்திருப்பாடுகளின் காட்சி மட்டுமே சடங்குநிலைப்பட்ட ஒன்றாக பாஸ்கா காலத்தில் அவசியமாக நிகழ்த்தப்படும் ஒன்றாக ஒரு தொடர்ச்சியை ஏற்படுத்தியது. திருப்பாடுகளின் காட்சியில் கிறிஸ்துவின் பாடுகள், மரணம், உயிர்ப்பு என்பன இடம் பெறுவதால் இதை நிகழ்த்துவவர்கள் மற்றும் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் ஆழமான பக்தியுணர்வு உருவாகிறது. இவ்வாறு தோற்றம் பெற்ற திருப்பாடுகளின் காட்சியானது ஈழத்தில் எவ்வாறு உள்வாங்கப்பட்டதென்றும் அதன் வளர்ச்சிப்படி நிலைகள் எவ்வாறு காணப்படுகின்றது என்பது பற்றியும் நோக்குவோம்.

ஈழமும் திருப்பாடுகளின் காட்சியும்

இலங்கையைப் பொறுத்தவரை எக்காலப்பகுதியில் இருந்து திருப்பாடுகளின் காட்சி நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது என்பதற்கு சரியான ஆதாரங்கள் கிடைக்கப்பெறவில்லை. கி.பி 1505ஆம் ஆண்டு போர்த்துகேயர் இலங்கையில் தங்கள் பாதம் பதித்தனர். இவர்களது

4 Merriam-webster.com, "Quem queritis."

5 Hartnoll, *The Theatre: A Concise History*, 35.

வருகையின் பிரதானமான நோக்கங்களில் ஒன்று கத்தோலிக்க மதத்தைப் பரப்புவதில் ஆகும். இவர்களுடன் இயேசு சபைக் குருக்கள், பிரான்சிஸ்கன் சபைக் குருக்கள் போன்றோரும் வருகை தந்தனர். இவர்கள் மத்திய கால அரங்க மரபுகளை நன்கு அறிந்தவர்களாகக் காணப்பட்டனர்⁶. இவர்கள் திருப்பாடுகளின் காட்சியைப் பற்றித் தெளிவான அறிவையும் கொண்டிருந்தனர் என்பதில் சந்தேகம் இல்லை. 1543ஆம் ஆண்டு முதல் பிரான்சிஸ்கன் சபைக் குருமார் உத்தியோக பூர்வ நிலையில் மறைபரப்புப் பணியை மேற்கொண்டாலும் 1600ஆம் ஆண்டிலேயே இலங்கையில் பாசோ இடம்பெற்றதாக அறியப்படுகின்றது⁷. 1610இல் இதற்கான ஆதாரமாக 'உலக சிருஷ்டிப்பு' என்னும் நாடகம் இவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டதாக சி. மெளனகுரு அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்⁸. இது மறைஞான நாடகத்தின் தன்மையைக் கொண்டிருந்தது. இருப்பினும், மத்தியகால ஐரோப்பாவில் நிகழ்த்தப்பட்டது போல மனிதர்கள் நடக்கின்ற பாஸ் நிகழ்ச்சியாக ஆரம்பத்தில் இங்கு நிகழ்த்தப்படவில்லை. இலங்கையில் அதற்குப் பதிலாக 'பாசோ' என்னும் சடங்கே முதன் முதலில் இடம்பெற்ற பாடுகள் பற்றிய புலக்காட்சி அமைப்பாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

பாசோ சடங்கு

"பாசோ" என்னும் பதம் போர்த்துக்கேய மொழியிலிருந்து தோன்றியதாகும். கிறிஸ்துவின் பாடுகளைக் குறிக்கும் சில பக்தி முயற்சிகளும், பாடுகளின் நிகழ்வின் பிரதிபலிப்புக்களும் இந்தியாவில் கோவா மாநிலத்திலும் ஏனைய பகுதிகளிலும் காட்சியமைப்பாக இடம்பெற்றன. இவற்றைக் குறிக்கவே 'பாசோ' என்னும் பதம் பயன்படுத்தப்பட்டதாக அருட் திரு. பிலேந்திரன் அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்⁹. அதாவது கிறிஸ்துவின் பாடுகளுடன் தொடர்புடைய நிகழ்வின் சில காட்சியாக ஓவியங்கள் அல்லது சிற்பங்கள் என்பன சிறிய திரையினால் மூடப்பட்டிருக்கும். இயேசுவின் பாடுகள் பற்றிய பிரசங்கங்கள், விவரணங்கள் வாசித்து முடிந்ததும் திரையானது திறக்கப்பட்டு அக்காட்சிகள் காண்பிக்கப்படும். இச்சடங்கை சிறப்பாக அமைக்கும் நோக்குடனேயே ஈழத்தில் 'யாக்கோமே கொன்சாஸ்வஸ்' அடிகள் வியாகுலப் பிரசங்கம் எனும் 'பசாம்' பாடலை எழுதினார் என்று பசாம் எனும் வியாகுலப் பிரசங்கம் பற்றி ஆய்வு செய்த அருட் திரு பிலேந்திரன் அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்¹⁰. இது 1743இல் முதன் முதல் 10வது பிரசங்கத்தில் பரீட்சார்த்தமாக இணைக்கப்பட்டு அதன் பின் தொடர்ச்சியாகப் பாசோ நிகழ்விற்கான பின்னணியாக வியாகுலப் பிரசங்கம் இருந்து வந்தது எனவும் குறிப்பிடுகின்றார்¹¹.

முதலில் உறைநிலையில் இருந்த உருக்களே திருப்பாடுகளின் காட்சிக்கான தொடக்கமாக இருந்து படிப்படியாக வளர்ச்சி பெற்று அசைகின்ற உடக்குகளைத் தோற்றுவித்திருத்தல் வேண்டும் என எண்ணத்தோன்றுகின்றது. அசைகின்ற உடக்குகளை எப்பொழுதிலிருந்து பாவிக்கின்றார்கள் என்பதற்குச் சரியான ஆதாரம் இதுவரை கிடைக்கப்பெறவில்லை. இவ்வுடக்குகள் முதலில் மன்னாரிலேயே பயன்படுத்தப்பட்டதாக மன்னார் வாசிகள் நம்புவது

6 மரியசேவியர், "கூத்தைப் பற்றிய சில குறிப்புகள்," 11.

7 பிலேந்திரன் "வடஇலங்கையில் பாடுகளின் காட்சிகள்," 99.

8 மெளனகுரு, "ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கியல் வளர்ச்சியில் கத்தோலிக்கப் பங்கு," 56.

9 மேலது.

10 பிலேந்திரன் "வடஇலங்கையில் பாடுகளின் காட்சிகள்," 99.

11 மெளனகுரு, "ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கியல் வளர்ச்சியில் கத்தோலிக்கப் பங்கு," 56.

ஓரளவு ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாக உள்ளது. இலங்கைத் திருச்சபை வரலாற்றின்படி இலங்கையில் போர்த்துக்கேயர் வருகைக்கு முன்னரே மன்னார் கரையோரத்தில் இந்தியாவின் தூத்துக்குடியில் மதம் மாறிய கிறிஸ்தவர்களான 'பரவர்' எனும் சாதி அமைப்பினர் குடியேறினர் எனக் கூறப்படுகின்றது. இவர்கள் இந்தியாவிலிருந்து புலம்பெயர்ந்தபோது உடக்குத் தலைகள் சிலவற்றைத் தம்முடன் எடுத்து வந்ததாக உறுதிப்படுத்தப்படாத தகவல்கள் கூறுகின்றன.

இலங்கைத் திருச்சபை வரலாறு பற்றிய ஆய்வுகளை மேற்கொண்ட அருட் திரு. W.L.A. டொன் பீற்றர் அவர்களின் கணிப்பின்படி இம்மரபு போர்த்துக்கேயர் இலங்கையில் மறைபணியை மேற்கொண்ட காலத்திலேயே வழக்கில் இருந்துள்ளது எனக் குறிப்பிடுகின்றார். இலங்கையின் உடக்குகளைக் கொண்டு அவற்றை நகரத்தியோ அல்லது இயக்கியோ காட்சி அமைப்புக்களை ஏற்படுத்தி கிறிஸ்துவின் பாடுகளின் காட்சிகள் காண்பிக்கப்பட்டுள்ளன. இதில் உடக்குகளைக் கொண்டு காண்பிக்கப்படும் காட்சிகளுடன் சில குறிப்பிட்ட காட்சிகளில் மனிதர்களும் இணைந்து பங்கு கொண்டுள்ளார்கள் என்பதும் இவரது கருத்தாகும்¹². இங்கு நாம் தெளிவாக நோக்கவேண்டியது என்னவெனில் உறைநிலையில் இருந்த உருக்களே பின்னர் படிப்படியாக அசைவுநிலைக்கு உட்பட்டு 'உடக்குப்பாஸ்' எனும் ஒரு புதிய வடிவத்தை தோற்றுவித்துள்ளன. இவ் உடக்குப்பாஸ் எனும் நிகழ்வானது வட இலங்கைக்கே உரிய தனித்துவமான வடிவமாகும் என்பது E. R. சரச்சந்திரவின் கருத்தாகும்¹³. இதையொத்த அரங்கப் பயில்வுகளை இன்றும் தென் தமிழ்நாட்டிலும் அவதானிக்கமுடிகிறது.

ஈழத்தில் உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வின் வளர்ச்சி பற்றி நோக்கின் 'பாசோ' எனப்படும் சடங்கு முறை வழிபாடு போர்த்துக்கேயர் காலத்தில் இருந்தே இலங்கையில் இடம் பெற்றிருப்பினும் இது ஒரு உறைநிலைக் காட்சியாகவே இடம் பெற்றுள்ளது என்பது கவனத்திற்கொள்ளத்தக்கது. இயங்கு நிலையில் திருப்பாடுகளின் காட்சிகள் இலங்கையில் எக்காலத்தில் ஆரம்பித்தன என்பதற்கு உறுதியான சான்றுகள் எமக்குக் கிடைக்கவில்லை இவ்வாறான காட்சிகள் இரண்டு வகைப்பட்டிருந்தன.

1. உடக்குகள் (மரத்தினால் செதுக்கப்பட்ட உடக்குகளை இயக்கிக் காட்சிகளை அமைப்பது)
2. மனிதர்களால் நடக்கப்படுவது

இலங்கையில் போர்த்துக்கேயக் குருமார் மறைபணி ஆற்றிவந்த அதே காலத்தில் ஐரோப்பாவில் மனிதர்களால் நடக்கப்படும் பாடுகளின் நாடகங்கள் நன்கு வளர்ச்சி பெற்றிருந்ததோடு பல இடங்களில் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டு மக்கள் மத்தியில் அமோக வரவேற்பைப் பெற்றிருக்கின்றன. இலங்கையைப் போர்த்துக்கேயர் ஆண்ட காலத்தில் இலங்கையில் மனிதர்களால் நடக்கப்பட்டு பாடுகளின் காட்சிகள் மேடையேற்றப்பட்டமைக்கான சான்றுகள் எதுவும் கிடைத்தில. மிக அண்மைக் காலத்திலேயே மனிதர்கள் மட்டும் நடக்கும் பாடுகளில் காட்சிகள் இலங்கையில் மேடையேற்றப்பட்டன என்பதை உறுதியாகக் கூறக்கூடியதாக உள்ளது. இலங்கையின் வடபகுதியில் இருந்தே உடக்குகளினால் பாடுகளின் காட்சிகளை அமைக்கும் மரபு இலங்கையின் தென்பகுதிக்குச் சென்றிருக்க வேண்டும் என்னும்

12 Don Peter, *Education in Sri Lanka under the Portuguese*, 248 -249.

13 Sarachandra, *The Flok Drama of Ceylon*.

கருத்து நிலவுகின்றது. இம்மரபு இலங்கையின் தென்கரையோர நீர்கொழும்பு பகுதியில் உள்ள 'தூவ' என்னும் இடத்தில் மிக அண்மைக்காலம் வரையும் இடம் பெற்று வந்துள்ளது. மன்னார் மாவட்டத்திலுள்ள பேசாலைக் கிராமத்தில் உடக்கினாலான பாடுகளின் காட்சி அமைப்புக்கள் இன்று வரை இடம் பெறுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

யாழ்ப்பாணத்தைப் பொறுத்தவரை இது குருநகர், ஊர்காவற்றுறை, மாதகல், இளவாலை, பருத்தித்துறை, கிளாலி, ஒட்டகப்புலம், நவாலி போன்ற இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளது. இவற்றிற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட உடக்குகள் இங்குள்ளவர்களாலே வடிவமைக்கப்பட்டன. உடக்குகளால் நிகழ்த்தப்பட்ட இந்நிகழ்வானது சமய ரீதியில் முக்கியம் பெற்ற ஒரு விடயமாக இருப்பதோடு சமூகவியல் நோக்கிலும் முக்கியத்துவம் பெற்று விளங்குகின்றது. இந் நிகழ்விற்கு பெரும் பணச்செலவும், கூடுதலான ஆளணிப் பங்களிப்பும் ஒன்றிணைந்த கூட்டுச் செயற்பாடாக வேண்டப்படுகின்றது. குறிப்பாக அவ்வக் கிராமத்தவர்களின் ஒட்டு மொத்தப் பங்களிப்பும் தேவைப்படுகிறது. இதன் காரணத்தினாலோ என்னவோ இன்று பல இடங்களிலும் இவ்வாற்றுக்கை கைவிடப்பட்டதொன்றாக உள்ளது. இருந்தும் இதன் தொடர்ச்சியான ஒரு நிகழ்வாக இயேசுவை சிலுவையில் அறைந்து இறக்கும் நிகழ்வு மட்டும் இன்று பல தேவாலயங்களில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது. குறிப்பாகக் குருநகர் புனித யாகப்பர் ஆலயம், நவாலி சென். பீற்றர் தேவாலயம் மற்றும் வேறு பல இடங்களிலும் இந் நிகழ்வு நிகழ்த்திக்காட்டப்பட்டு வருகிறது.

உடக்குப்பால் நகழ்வின் தொடர்ச்சி

உடக்குகளினால் நிகழ்த்தப்படும் பாடுகளின் தொடர்ச்சியாகவே மனிதர்களால் நடிக்கப்படுகின்ற பாடுகளின் காட்சிகள் இலங்கையில் தோற்றம் பெற்றிருக்கலாம். ஐரோப்பாவின் மத்திய காலப் பகுதியிலேயே தோற்றம் பெற்ற இம்மரபு காலம் தாழ்த்தியே இங்கு அறிமுகமாகியது. 1923ஆம் ஆண்டு பொறலசை (Boralessa) என்னும் இடத்தில் சிங்கள மொழியில் மனிதர்களால் நடிக்கப்பெற்ற பாடுகளின் காட்சியே இலங்கையில் முழுவதும் மனிதர்களால் நடிக்கப்பெற்ற பாடுகளின் காட்சியாகும்¹⁴. அண்ணளவாக 30 வருடங்களின் பின்பு அதாவது 1952ஆம் ஆண்டு மனிதர்களால் நடிக்கப்பெற்ற பாடுகளின் காட்சி இலங்கையின் வடபகுதியில் நிகழ்த்திக்காட்டப்பட்டது¹⁵. இது அருட் திரு. லோங் O.M.I அவர்களின் ஊக்குவிப்பினாலும் வழிகாட்டலாலும் யாழ்ப்பாணம் புனித சம்பத்திரிசியார் கல்லூரியின் ஆசிரியர்கள், மாணவர்கள் பாத்திரமேற்று ஆங்கில மொழியில் மேடையேற்றப்பட்டது. இதற்கான உரைநடைப்பிரதி ஐக்கிய அமெரிக்காவில் உள்ள பப்வலோ (Buffalo) என்னும் இடத்தில் இருந்து எடுத்துவரப்பட்ட ஆங்கிலப் பிரதியாகும்¹⁶.

இலங்கை மக்கள், குறிப்பாக வடபகுதி கத்தோலிக்க மக்கள் உடக்கினாலான பாடுகளின் காட்சிக்கே நன்கு அறிமுகமாகி இருந்தார்கள் என்பதுடன் இது அவர்களிடத்தில் ஒரு சமயச் சடங்காக கருதப்பட்டதோடு அதிக வரவேற்பையும் பெற்றிருந்தது. இதில் பயன்படுத்தப்படும் இயேசுவின் பிரதிபலிப்பான சொரூபங்கள், குறிப்பாகக் கல்லறைச் சொரூபம், பாடுகளின் காட்சி தவிர்ந்த ஏனையவை ஆற்றுகை அற்ற காலங்களில் மக்களின் வணக்கத்திற்காக

14 Sarachandra, *The Flok Drama of Ceylon*.

15 Armst Rong, "The Passion Play," 15-16.

16 மேலது.

ஆலயங்களில் வைக்கப்பட்டிருந்தன. இதனால் உடக்குகளினால் நிகழ்த்தப்பட்ட இவை வெறும் காட்சிகளாக அன்றி, காட்சிச் சடங்குகளாகவே கொள்ளப்பட்டன. மக்கள் இக்காட்சிகளைப் பார்த்தார்கள் எனக்கூறுவதிலும் இதில் பக்தி உணர்ச்சியுடன் பங்கு கொண்டார்கள் என்பதே மிகப் பொருத்தமானது. இப்பின்புலத்தில் தமிழ் மக்கள் மத்தியில், வடபகுதியில் பாடுகளின் காட்சிகள் மனிதர்களினால் நடக்கப்படுவதை மக்கள் சற்றேனும் விரும்பவில்லை. குறிப்பாகக் கிறிஸ்துவின் பாத்திரத்தை ஏற்று நடப்பதற்கு எந்த மனிதனும் தகுதியுள்ளவன் அல்லன் என்னும் நிலைப்பாடும் மனவறுதியும் பாடுகளின் காட்சிகள் மனிதர்களால் நடக்கப்படுவதற்கு பெரும் தடையாகவும், சிக்கலாகவும் விளங்கியது. உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வின் வளர்ச்சிப்படியாக இன்று மனிதர்களால் நிகழ்த்தப்படும் திருப்பாடுகளின் காட்சியானது வடபகுதியில் சிறப்பாக வளர்ச்சி பெற்று விளங்குகின்றது. திருமறைக் கலாமன்றத்தினர் இத்துறையில் ஏற்படுத்திய பங்களிப்புகள் கோடிட்டுக் குறிப்பிடப்பட வேண்டியது. குறிப்பாக இதில் அருட்திரு. மரியசேவியர் அடிகளின் பங்களிப்பு முக்கியமானது.

பாடுகளின் காட்சி உடக்குகளினால் காண்பிக்கப்படும் நிலையில் இருந்து, மனிதர்களால் நடக்கப்படும் நிலைக்கு மாற்றம் பெற்றமை தொடர்பாக மக்கள் மனதில் தோன்றியுள்ள மாற்றங்கள் கவனத்தில் கொள்ளப்பட வேண்டியவை. பாடுகளின் காட்சிகள் உடக்குகளினால் காண்பிக்கப்பட்ட போது, இது வெறும் காட்சியாகவன்றி ஒரு சடங்காக கொள்ளப்பட்டமையே மக்கள் மத்தியில் இதற்கு நிலவிய வரவேற்பிற்கும் ஆதரவிற்கும் அடிப்படைக் காரணமாக அமைந்தது. மனிதர்களால் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் பொழுது கலை நுட்பத்திறன் மேலோங்கி பக்தியுணர்வுத் தன்மை படிப்படியாகக் குறைந்து சென்றுள்ளது. உடக்குகளுக்கிருந்த சாதாரண மனிதர்களிலிருந்து விலகிய தன்மை அவற்றை வணக்கத்துக்குரிய புனிதப்பொருளாக அல்லது விக்கிரகமாக (icon) நோக்கவைத்தது. உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வானது பல்வேறு காரணங்களினால் கைவிடப்பட்ட பொழுதிலும் கூட வடபுலத்து கத்தோலிக்கர் மத்தியில் அதற்கென ஒரு தனியிடம் உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

உடக்குப்பாஸ் பொம்மைகளின் வடிவமும் வடிவமைப்பும்

உடக்குப்பாஸ் பொம்மைகளின் முழுத்தோற்ற அமைப்பை நோக்கும் போது சாதாரண ஆள் அளவு உயரத்தில் அல்லது சற்று கூடிய உயரத்தில் காணப்படும். பார்வைக்கு ஒரு உயிருள்ள மனிதன் போல் தோற்றம் அளிக்கும். கூடுதலான பார்வையாளர் மத்தியில் நிகழ்த்தப்படும் ஆகையினால் இக்காட்சியை எல்லோரும் தெளிவாகக் கண்டு கொள்வதற்காகவும், பார்வையாளர்களின் தொடர்பாற்றல் தன்மையை அதிகரிக்கச் செய்வதற்காகவும், இவ்வாறு ஆளளவிலான உடக்குப் பொம்மைகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. ஒரு உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வில் பொதுவாக 150இற்கும் மேற்பட்ட உடக்குகள் பயன்படுத்தப்படும். அவையாவன இயேசு, மரியாள், பன்னிரண்டு அப்போஸ்தலர்கள், பக்தியுள்ள ஸ்திரிகள், சீரோன் ஊர் சிமியோன், வெரோணிக்கா, ஆனாஸ், கைப்பாஸ், யூத தலைமைக் குருக்கள், யூதர், பிலாத்து, ஏரோது, போர்வீரர்கள், வானதூதர்கள், நிக்கோதேமு, அரிமத்தியாவூர் சூசை, பசாசு (சாத்தான்) எனப் பல உடக்குப் பாத்திரங்கள் பயன்படுத்தப்படும் (படம் . 1). சில பாத்திரங்கள் சந்தர்ப்பங்களுக்கு ஏற்றவாறு வெவ்வேறு தோற்றத்தையும் சாயலையும் கொண்டிருக்கும். உதாரணமாக இயேசு

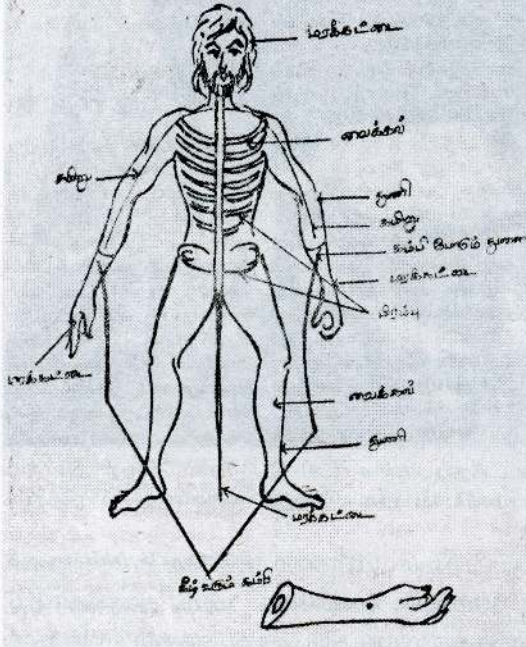
என்னும் ஒரு பாத்திரத்திற்கு போதிக்க, சிலுவை சுமக்க, சிலுவையில் அறையப்பட்டு மரணிக்க, உயிர்த்தெழு என வெவ்வேறு காட்சிகளுக்கேற்ப வெவ்வேறு தோற்ற அமைப்பிலான உடக்குகள் பயன்படுத்தப்படும்.



படம்.1 : உடக்குப் பொம்மைகளுடனான ஒரு உடக்குப்பாஸ் காட்சி, பேசாலை வெற்றி அன்னை ஆலயம். மூலம்: பேசாலை வெற்றி அன்னை முகப் புத்தகம்..

உடக்குப் பொம்மைகள் பொதுவாக 6, 7 அடி உயரம் உடையதாகவும் அதற்கேற்பத் தோற்றமும், பரிமாணமும் உடையதாக விளங்கும். இவை பிரம்புகள், வைக்கோல் மரம், துணிகொண்டு அமைக்கப்படும். பிரம்புகளால் மனித உடலின் தோற்ற அமைப்பில் கூடு செய்து, அதனுள் வைக்கோல் திணித்து உறுதியாக்கப்படும். இவ்வாறு வடிவமைக்கப்படும் உடற்பகுதி ஒவ்வொன்றிற்கும் மரத்தில் செதுக்கப்பட்ட தலை, கைகள் பொருத்தப்படும். உடலமைப்பு பாத்திரங்களின் தோற்றங்களுக்கு ஏற்ப (போர் வீரர், வானதூதர்) வெவ்வேறு அளவுகளில் உருவாக்கப்படும். அனேகமான உடக்குகளுக்கு வலது பக்கத் தோள்மூட்டில் இருந்து நீள்சதுர சட்டகத்தோடு பொருத்தப்பட்ட நீண்ட தடியொன்று வலது கால் ஊடாக பாத்திரத்திற்கு கீழ் ஐந்து அடி வரை நீண்டிருக்கும். உடை அணிவிக்கப்பட்ட பின் இந்த தடி கீழ் நோக்கி நீண்டிருப்பதைக் காண முடியாது (படம் . 2). இந்தத் தடியைத்தான் உடக்கை இயக்குபவர்கள் தங்கள் இடுப்பில் தாங்கிக் கொண்டு பின்னணிப் பாடல் அல்லது வசனங்களுக்கு ஏற்ப தாம் ஓடியும் நடந்தும் சென்று பொம்மைகளை அசைப்பர். உடக்குகளின் இரு கை அசைவுகளுக்கும் ஏற்றதாக கைக் கம்பிகள் இரு கைகளிலும் துளையிட்டு அதனுள் பொருத்தப்பட்டிருக்கும். இவ்விரு கைக்கம்பிகளையும் இருவர் மேடைக்குக் கீழ் மறைந்திருந்து இயக்குவர். கண்கள் மூடித் திறப்பதற்கும், தலையை மேலும் கீழும், இரு பக்கங்களுக்கும் அசைப்பதற்கும் (சிலுவையில் அறையுண்ட இயேசு) நூல்கள் மூலம் பல உத்திகள் கையாளப்படும். பாத்திரங்களின் செயற்பாடுகளுக்கு ஏற்ப உடக்குகள் பாரம் கூடியும் குறைந்தும் காணப்படும். பொதுவாகப் பறக்கும் தன்மையுள்ள பாத்திரங்களான வானதூதர், சாத்தான் போன்றவை பாரம்

குறைந்ததாகக் காணப்படும். சிலுவையில் அறையும் இதேயச என்னும் பாத்திரம் முற்றுமுழுதாக மரத்தால் செதுக்கப்பட்டதாகக் காணப்படுவதால் அது மிகவும் பாரம் கூடியதாக இருக்கும் (படம் .3). சிலுவையில் அறையும் இதேயசவைத் தவிர்ந்த ஏனைய உடக்குப் பொம்மைகள் யாவும், நிரந்தரமற்ற ஊடகத்தில் உருவாக்கப்படுவதால் மிக இலகுவில் சேதத்திற்கு உள்ளாகி விடுகின்றது. இதன் காரணத்தினால் ஒவ்வொரு உடக்குபாஸ் நிகழ்விற்கும் புதிதாக உடக்குப் பொம்மைகள் வடிவமைக்கப்படுகின்றன. மேலும் உடக்குப்பாஸில் நிகழ்த்திக்காட்டுதல் என்பதே பிரதான விடயம். இதனால் ஒரு சிற்பத்தைப்போல பொம்மைகளை பெறுமதி வாய்ந்தனவாக அமைக்க வேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லாது போகின்றது. இவ்வாறு நிரந்தரமற்ற ஊடகங்களால் செய்யப்பட்டதனால் இன்று காலவெள்ளத்தால் சிதைவுற்றும் அழிவுற்றும் போய்விட்டன.



படம்.2 : உடக்கின் உருவமைப்பு வரைதல் படம் மூலம்: ஆற்றுகை சஞ்சிகை.
படம்.3 : சிலுவையில் அறையப்பட்ட இதேயச, பேசாலை வெற்றி அன்னை ஆலயம். மூலம்: பேசாலை வெற்றி அன்னை முகப் புத்தகம்.

உடக்குப் பொம்மைகளின் வேடவுடை ஒப்பனைகளும் அதன் குறியீட்டுத் தன்மைகளும்

குறிப்பிட்ட ஒரு கதையும் அதன் கருத்துக்களையும் பாத்திரங்களின் குணவியல்புகளையும் அதில் வரும் சூழ்நிலைகளையும் பார்வையாளர் கண்டு, கேட்டு, சுவைத்து, அனுபவித்தலே ஒரு காட்சி நிகழ்வின் குறிக்கோளாகும்¹⁷. காட்சி நிகழ்வின் பார்வையாளன் முழுமையாக அனுபவிக்க வேண்டுமெனில் அதனை அவர்கள் நன்கு புரிந்து கொள்ளல் வேண்டும். இவ்வாறான புரிந்து கொள்ளலுக்குப் 'பரதர்' கூறும் அபிநயம் இன்றியமையாதனவாகும். இவ் அபிநயம் 4 வகைப்படும்.

- ஆங்கிகம்: உடலின் உறுப்புகளாலும், அசைவுகளாலும் வெளிப்படுத்துவது
- ஆகார்யம்: ஆடை அணிகலன்களால் வெளிப்படுத்துவது
- வாசிகம்: குரலாலும், சொற்களாலும் வெளிப்படுத்தப்படுவது

17 சுந்தரமயினி, நடுகமணி வி.வி.வைமுத்து வாழ்வும் அரங்கும், 91.

- சாத்வீகம்: உள்ளத்தின் மனோநிலையாகிய அமைதியையும், கொந்தளிப்பையும் முகம், மெய்சிலிர்த்தல் போன்ற உடலில் காணப்படும் உள்ளுணர்வின் வெளிப்பாடாக இடம் பெறுவது.

இந்நான்கு அபிநயங்களுள்ளும் ஆகார்ய அபிநயம் பிரதானமாகக் காணப்படுகிறது. ஒரு பாத்திரம் பார்வையாளனை முதலில் கவர்வது வேட உடை அமைப்பினாலாகும். இவ்வடை அமைப்பின் மூலம் பாத்திரத்தின் குணவியல்புகள் தேசம், இனம், பிறப்பு, கலாச்சாரம் என்பவற்றை வெளிப்படுத்த முடியும். இப்பாத்திரங்கள் அணியும் ஆடை என்பது அவ்வப் பாத்திரத்திற்கேற்ற உயரம், பருமன், நிறம் என்பனவற்றிற்குப் பொருந்தும் வண்ணம் அமைதல் என்பது அவசியமாகின்றது. பாத்திரங்களுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் ஆடைகள் அவ்வப் பாத்திரங்களின் குணவியல்புக்கு ஏற்ற நிறங்களில் அணிவிக்கப்படலும், இரண்டிற்கு மேற்பட்ட ஆடைகள் பயன்படுத்தப்படும் பொழுது வர்ண ஒத்திசைவு என்பது கவனத்தில் கொள்ளப்படும். மஞ்சள் வர்ணத்துடன் ஒத்திசைவு முக்கியமாக கவனத்தில் கொள்ளப்படுகிறது.

உடக்குப் பொம்மைகளுக்கென வேட உடை ஒப்பனைகளை நோக்கும் போது உடக்குகள் முழுமையான வடிவமைக்கப்பட்டதும் அவ்வப் பாத்திரங்களுக்குரிய ஆடைகள் அணியப்படும். 'உடக்குப்பாஸ்' என்பது எமது நாட்டிற்குரிய தனித்துவமான ஒன்றாக அமைந்த போதிலும் இதில் இடம் பெறும் பாத்திரங்கள் அனைத்தும் எமது நாட்டிற்கோ அல்லது எமது பண்பாட்டிற்கோ உரிய பிரதிநிதித்துவங்கள் அல்ல. அவை வேற்று நாட்டிற்குரியவை. அதனால் அவ்வப் பண்பாட்டிற்கு ஏற்ற விதத்திலேயே உடைகள் அணியப்படுகின்றன. குறிப்பாக இயேசு யூத குலத்தவர் அவர் வாழ்ந்த இடம் பலஸ்தீனம், யூதேயா - சாபாரியா - கலிலேயா ஆகிய இடங்களில் அவர் போதித்தார், சிறுவனாக நசரேத்தூரில் சீவித்தார், அவருடைய தாயார் மற்றும் இன பந்துகள் யாவரும் யூதகுலத்தவர்கள், அவரை சிலுவையில் அறைந்து கொன்றவர்கள், குற்றம் சாட்டியவர்கள் யூதக் குருக்கள், தீர்ப்பிட்டவர் உரோமானிய தேசாதிபதி, ஏரோது அரசன், சதுசேர், பரிசேயர் ஆகியோர் இயேசுவை பரிசாசம் செய்தவர்கள், இயேசுவை சாட்டையால் அடித்து சிலுவையில் அறைந்தவர்கள் உரோமானியப் போர் வீரர்கள் இவ்வாறாக ஒவ்வொரு பாத்திரங்களும் வேறுபட்ட தேசம், கலாச்சாரத்திற்குரியவை. ஒவ்வொரு பாத்திரங்களுக்கும் அக்காலத்தில் (இயேசு வாழ்ந்த காலம்) எவ்வாறான உடைகள் பயன்பாட்டில் இருந்தனவோ அவற்றைப் போன்றதான உடைகளே பயன்படுத்தப்பட்டன. முக்கியமாக ஒவ்வொரு பாத்திரங்களின் தன்மைகளுக்கேற்ப பாத்திரங்களின் ஒப்பனைகள் மற்றும் அவை ஒவ்வொன்றினதும் அசைவுகள்(movement) போன்றன கவனத்திற் கொள்ளப்படும்.

பெருமளவிற்கு நீண்ட அங்கிகள் மேலாடைகள், இடைக் கச்சுகள், முக்காட்டுத்துணிகள் முதலானவை முக்கியமான ஆடைகளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஆடை அமைப்பில் அராபியப் பண்பாட்டின் செல்வாக்கும் இடம்பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. உடக்குகள் மிக உயரமாக இருப்பதனால் மிகவும் அகலமான துணிகள் தேவைப்பட்டன. யாழ்ப்பாணத்தில் இடம் பெற்ற உடக்குப்பாஸ் நிகழ்விற்கு அக்காலத்தில் பாத்திரங்களுக்கான உடைகள் தயாரிப்பதற்காக விசேட தறிகள் பயன்படுத்தப்பட்டு அகலமான துணிகள் நெய்து பயன்படுத்தப்பட்டதாக வயோதிபர்கள் சிலர் கூறுகின்றனர். ஒவ்வொரு பாத்திரங்களுக்குமான தனிப்பட்ட ஆடைகள், அவற்றின் வர்ணங்கள் குறியீட்டு அம்சம் பொருந்தியதாகக் காணப்படுகின்றது.

பெண் பாத்திரங்களுக்குப் பொதுவாகக் கழுத்தில் இருந்து கால் வரைக்கும் முற்றாக மூடப்பட்டதான நீண்ட அங்கி அணியப்படும். அவ்வாறே கைகளில் மணிக்கட்டு வரைக்கும் மறைக்கப்பட்டிருக்கும். யூதப் பண்பாட்டின்படி சாதாரணமாக ஒவ்வொருவரும் இரண்டு ஆடைகள் அணிந்திருப்பர். அதாவது உள்ளாடை, மேலாடை. மேலாடை என்பது ஒரு போர்வை போல போர்த்தப்பட்டிருக்கும். இவை தவிர தலையை மூடி முகம் மட்டும் தெரியும் வண்ணம் ஒரு முக்காடு அணியப்படும். அரசர், போர்வீரர் தவிர்ந்த யூத குல ஆண் பாத்திரங்களுக்கும் இம்முக்காடு என்பது அணியப்படுகிறது. இவை அணியப்படும் முறையில் சில வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன (படம் 4).



படம்.4 : பாத்திரங்களிற்கு ஏற்ப உடக்குப் பொம்மைகளின் ஆடை வேறுபாடு, பேசாலை வெற்றி அன்னை ஆலயம். மூலம்: பேசாலை வெற்றி அன்னை முகப் புத்தகம்.

இயேசுவின் தாய் எனும் பாத்திரமானது யூதகுலப் பெண்களின் பிரதிநித்துவமாகக் காணப்படுகின்றது. பெண்களுக்குரியதாகக் கொள்ளப்படும் அடக்கம், மென்மை, அசைவு போன்ற விடயங்கள் கவனத்தில் கொள்ளப்படும். இப்பாத்திரத்திற்கு உள்ளாடை, முக்காடு போன்றவை வெள்ளை நிறமாகவும் மேலாடை நீல நிறமாகவும் காணப்படும். நீல நிறமானது மரியாளுக்குரிய தனித்துவமான நிறமாகக் காணப்படுகின்றது. தேவாலய சொசூபங்களில் கூட மரியாள் நீல வர்ண ஆடையுடனேயே காணப்படுகிறார். நீல வர்ணம் எதற்காகப் பாவிக்கப்படுகிறது? என்பதற்குக் காரணம் எதுவும் இதுவரை அறியப்படவில்லை. ஐரோப்பாவில் இருந்து வருவிக்கப்பட்ட மரியாளின் சொசூபங்கள் மற்றும் படங்களிலுள்ளதைப் பின்பற்றியே இப்பாத்திரத்திற்கு உடை அணியப்படுவதாகக் கூறப்படுகின்றது. வெண்ணிற உள்ளாடைக்கு மேலால் இடுப்பில் ஒரு கச்சை கட்டப்பட்டிருக்கும். அதில் கைக்குட்டை அளவிலான ஒரு துண்டு சொருகப்பட்டிருக்கும். பொதுவாக பெண் பாத்திரங்கள் எல்லாவற்றிற்குமே இடுப்பில் இத் துண்டு சொருகப்பட்டிருக்கும். இது மேலைத்தேயப் பண்பாட்டிற்குரியது எனக் கூறப்படுகின்றது. இவ்வாறு சொருக்கப்பட்ட துணியினாலேயே வெரோணிக்கா என்னும்

யூதப் பெண்மணி சிலுவைச் சுமந்து வரும் இயேசுவின் இரத்தம் வியர்வை படிந்த முகத்தைத் துடைக்கின்றாள். அதில் இயேசுவின் இரத்தக் கறை படிந்த முகம் அப்படியே பதியப்படுகின்றது. வெரோணிக்கா, மத்தலேன் மரியாள் போன்ற பெண்களின் ஆடைகளும் மேற்கூறப்பட்டவாறே அணியப்படுகின்றது ஆனால் மஞ்சள், பச்சை, சிவப்பு போன்ற வெவ்வேறுபட்ட வர்ணங்களாகக் காணப்படும்.

இயேசுவின் 12 சீடர்களும் சாதாரண மீன்பிடித்தொழிலாளர்கள். பொதுவாக ஏழைகள். இவர்களின் ஆடைகளும் ஏழ்மை, வறுமை போன்றவற்றைப் பிரதிபலிக்கும் பாங்கில் காணப்படும். மண் சார்ந்த நிறம், மஞ்சள் நிறம், நீல நிறம் போன்றவற்றில் கழுத்தில் இருந்து கால் வரை நீண்ட ஆடை அணியப்படும். இடுப்பில் பட்டி போன்ற அமைப்பில் கச்சை கட்டப்படும். தலையில் முக்காடு அணியப்பட்டு அதற்கு மேல் தலையைச் சுற்றி பட்டி போன்ற துணியால் கட்டப்படும். இயேசுவின் பன்னிரு சீடர்களுள் இராயப்பர், அருளப்பர், யூதாஸ் போன்றோர் முக்கியமானவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். ஏனையோரிடம் இருந்து இவர்களை வேறுபடுத்திக்காட்ட வேண்டிய தேவை உள்ளது. பொதுவாக இராயப்பர் எனும் பாத்திரத்திற்கு மண் சார்ந்த வர்ணத்தினால் ஆன ஆடையே அணியப்படும். இவர் எப்பொழுதும் இயேசுவின் அருகிலேயே காணப்படுவார். இயேசுவைக் காட்டிக் கொடுத்தவனான 'யூதாஸ் கரியோத்' எனும் பாத்திரத்தின் இடுப்பில் எப்பொழுதும் பண்பை ஒன்று சொருக்கப்பட்டிருக்கும். இதில் இரு வேறு குறியீட்டு அர்த்தங்கள் பதியப்பட்டுள்ளன. ஒன்று பன்னிருவருள் இவன் நிதிப்பொறுப்பாளனாக நியமிக்கப்பட்டிருந்தான். அத்துடன் இயேசுவை முப்பது வெள்ளிக் காசுகளுக்காகக் காட்டிக் கொடுத்தான்.

பரிசேயர், சதுசேயர் போன்ற யூதர்களின் ஆடைகள் சற்று வித்தியாசமாகக் காணப்படும். பொதுவாகக் கோடுகள் இடப்பட்ட நீண்ட ஆடைகள் அணியப்படுகின்றன. மேலங்கி போடப்பட்டு தலையில் முக்காடிட்டுத் தலையைச் சுற்றித் துணியால் ஆன பட்டி ஒன்று கட்டப்படும். கைப்பாள் என்றழைக்கப்படும் தலைமைக் குருக்களுக்கும் நீண்ட ஆடைகளே பயன்படுத்தப்படுகின்ற போதிலும் விசேடமான சில அம்சங்கள் இடம் பெறுகின்றன. அதாவது இரட்டைக்கொம்பு போன்ற அமைப்பிலான விசேடமான முடி ஒன்று அணியப்படும். நெஞ்சில் சதுர வடிவான 'பட்டயம்' என்ற அமைப்பு கழுத்தில் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும். அப்பட்டயத்தில் சமய வாக்கியங்கள் சில பொறிக்கப்பட்டிருக்கும். ஆடை யூதகுருக்களின் ஆடை அமைப்பை ஒத்திருக்கும். அதேவேளை சற்று ஆடம்பரமான தன்மை காணப்படும். இயேசுவைத் துன்புறுத்தியவர்களுள் மிக முக்கியமான பாத்திரம் ஏரோது அரசன் இப்பாத்திரத்திற்கும் நீண்ட அங்கியே பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இவ் அங்கியானது மிகவும் ஆடம்பரமானதாகக் காணப்படும். பொன், வெள்ளி போன்ற தாள்களினால் அலங்கரிக்கப்பட்டுக் காணப்படும். மிக உயரமான ஒரு முடி அணியப்படும். பொதுவாக மஞ்சள், நீலம் போன்ற வர்ண ஆடைகளே பயன்படுத்தப்படுகிறது.

பிலாத்து மன்னனுக்குரிய உடை-முற்றுமுழுதாக வேறுபட்ட அமைப்பைக் கொண்டது. சிவப்பு வர்ண மேற்சட்டையும் இடுப்பில் இருந்து முழங்கால் வரை பாவாடை போன்ற அமைப்பிலான ஆடை அணியப்பட்டிருக்கும். அப்பாவாடைக்கு மேல் தோல் கீலங்களாக வெட்டப்பட்டு காட்டப்பட்டிருக்கும். முதுகுப்புறம் 'காப்பை' என்று அழைக்கப்படும் அரசனுக்குரிய சதுர வடிவான துணியொன்று அணியப்படும். நெற்றியில் ஓலிவம் இலைகளால் செய்யப்பட்டது போன்ற அமைப்பிலான முடி அணியப்படும். இவ்வுடையின் அமைப்பு முற்று முழுதாக உரோமானிய

கலாச்சாரத்திற்கு உட்பட்டதாகும். ஐரோப்பிய நாடுகளில் (கிறிஸ்துவின் காலத்தில்) சிவப்பு வர்ணம் என்பது அரசாட்சிக்குரிய குறியீடாகும். பிலாத்து மன்னன் இயேசுவிற்கு தீர்ப்பிட்டதன் பின்னர் அவரை சிவப்புப் போர்வையால் போர்த்தி அழைத்துக் கொண்டு வந்து 'இதோ உங்கள் அரசன்' எனச் சுட்டிக்காட்டினான் என்று கூறப்படுகின்றது.

உரோமானியப் போர்வீரர்களுக்கும் பிலாத்து மன்னன் போன்றே ஆடை அணியப்படுகின்றது. அதேவேளை இவ்வுடக்குகளின் கையில் ஈட்டியும் இடுப்பில் சிறிய வாளும்காணப்படும். தலையில் வெள்ளி நிறமான சட்டி போன்ற அமைப்பிலான தொப்பி அணியப்படும். குறிப்பாக உரோமானியப் போர் வீரர்கள் சம்பந்தப்பட்ட ஆங்கிலப் புத்தகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட போர் வீரருக்கான வேட உடை ஒப்பனை செய்யப்படுவதாகக் கூறப்படுகிறது. உடக்குப்பாள் நிகழ்வில் இயேசுவே பிரதான பாத்திரமாக இடம் பெறுவதனால் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திற்கும் வெவ்வேறு விதமான ஆடைகள் அணியப்படுகின்றன. இயேசு கிறிஸ்து பிறப்பில் ஒரு யூதகுடிமகன் இதன் காரணத்தினால் சாதாரணமாக அவர் போதிக்கும் பொழுது மற்றும் சீடர்களுடன் இருக்கும் போதெல்லாம் யூதர்களுக்கேயான நீண்ட அங்கியே அணியப்படுகின்றது. இவ்வங்கி எப்பொழுதும் வெள்ளை நிறமாகக் காணப்படும். இது தூய்மையின் அடையாளமாகக் காணப்படுகின்றது. அவ்வெண்ணங்கியில் சிவப்பு வர்ணத்தாலான மேலாடை ஒன்று போர்த்தப்படும். 'விண்ணரசிற்கு' அடையாளமாக இது பயன்படுத்தப்படுவதாகக் கூறப்படுகின்றது. யூதர்களைப் போன்றே இடையில் 'கச்சை' ஒன்று கட்டப்பட்டிருக்கும். சிலுவையில் அறையப்படமுன் மரித்து, உயிர்த்தெழுந்து காட்சியளிக்கும் சந்தர்ப்பத்தில் முதற்கூறப்பட்டது போன்று வெள்ளை சிவப்பு நிற ஆடை அணியப்படும். இயேசு எனும் பாத்திரத்திற்கான அகவயமான குணவியல்புகளை வெளிக்கொணரப்படும் வகையிலே உடை அணிவிக்கப்படுகிறது.



படம்.5 : தேவதூதர்கள் பறந்து செல்வதாகக் காட்டப்படும் காட்சி, பேசாலை வெற்றி அன்னை ஆலயம். மூலம்: பேசாலை வெற்றி அன்னை முகப் புத்தகம்.

இயேசுவிற்ருத் துணையாக இருக்கும் தேவ தூதர்கள் முற்றிலும் வெண்ணிறமான ஆடையில் பொன், வெள்ளியால் ஆன அலங்கார வேலைப்பாடுகளுடன் காணப்படுவார்கள். தேவதூதர்கள் எப்பொழுதும் பறந்து செல்பவர்கள் எனும் ஐதீகம் உள்ளதால் முதுகில் இரண்டு இறக்கைகளுடன் காட்சிப்படுத்தப்படுவர் (புடம். 5). தலையில் அழகிய முடி அணியப்படும். பொதுவாகத் தேவதூதர் அந்தரத்தில் தொங்குவதாகக் காட்சியளிப்பதால் மெல்லிய துணியாலான ஆடை மற்றும் கால்களுக்கு வெண்ணிறமான அல்லது கறுப்பு நிறமான கால் மேஸ் அணிவிக்கப்படுகின்றது. இயேசுவைச் சோதிக்கும் சாத்தானுக்கு முற்றுமுமுதாகக் கறுப்பு வர்ண ஆடை பயன்படுத்தப்படுகிறது. முதுகில் இறக்கைகள் காணப்படும். தலையில் அணியப்படும் முடிக்குப் பதிலாக இரட்டைக் கொம்புகள் காணப்படும். பார்வைக்குப் பயங்கரத்தை கொடுக்கக்கூடியதான அமைப்பிலேயே சாத்தானுக்கு உடை அணியப்படுகின்றது. இப்பாத்திரம் ஒரு வெறுக்கப்பட்ட பாத்திரம் ஆகையால் இவ்வாறான வேட உடை ஒப்பனை இடம் பெறுகின்றது.

உடக்குகளைப் பாத்திர நிலைப்படுத்தும் பாங்கிலே வேட உடை ஒப்பனை இடம் பெறுகிறது. குறிப்பாகப் பாத்திரங்களை இனம் காட்டும் வகையிலாக ஆடைகளில் வர்ணப் பாவனையில் குறியீட்டுத் தன்மைகளும் இடம் பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. பொதுவாக 'வெள்ளை நிறம் என்பது தூய்மை, புனிதம் போன்றவற்றிற்கு அடையாளம் ஆகும். எனவே புனிதர்களாகக் கருதப்படும் தேவமாதா, இயேசு, தேவதூதர்கள் போன்ற பாத்திரங்களுக்கு இந்நிறம் பாவிக்கப்படுவதோடு மறுதலையாகப் பாத்திரங்களின் அகவயமான குணவியல்பும் வெளிக்கொணரப்படுகிறது. கறுப்பு வர்ணம் என்பது பொதுவான நோக்கில் துக்கத்திற்கு அடையாளமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. உடக்குகளில் வேட உடையினை நோக்கும்போது வெறுக்கப்பட்ட மற்றும் பயங்கரப் பாத்திரத்திற்கு இக்கறுப்பு நிற ஆடைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கறுப்பு என்பது இங்கு வெறுப்பிற்கு அடையாளமாகத் தொழிற்படுகிறது. இயேசுவிற்ருப் பதிலாக விடுதலை செய்யப்பட்ட 'பறபாஸ்'என்னும் கள்வன் மற்றும் இயேசு சிலுவையில் அறையுண்ட பொழுது அவருக்கு வலது புறமும், இடது புறமும் சிலுவையில் அறையப்பட்ட இரு கள்வர்கள், சாத்தான்கள் போன்ற வெறுக்கப்பட்ட பாத்திரங்களுக்கு கறுப்பு நிற ஆடைகளே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சிவப்பு வர்ணம் என்பது அரசு அல்லது அரசாட்சியின் குறியீடாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. உதாரணமாக பிலாத்து மன்னனுக்கு உரோமானியப் போர்வீரர்கள் இயேசுவிற்ரு சிவப்பு நிற அங்கி போர்க்கப்பட்ட அரசன் எனச் சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது.

உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வில் பாத்திரங்களை துல்லியமாக இனங்காட்டுவதற்கு வெவ்வேறு குறியீடுகள் பாவிக்கப்படுகின்றன. இங்கு பல்வேறு மன்னர்கள் இடம்பெறுகின்றனர். இவர்களை வேறுபடுத்திக் காட்டும் முக்கிய குறியீடாக 'அரசு முடி' இடம் பெறுகிறது கையிலுள்ள ஈட்டி, இடுப்பில் சொருகியிருக்கும் வாள் போன்றன போர்வீரர்களை இனங்காட்டும் குறியீடாக விளங்குகின்றது. இயேசுவின் முகம்பதியப்பட்ட துணியொன்று இடுப்பில் சொருகப்பட்டிருப்பதனூடாகச் சிலுவையைச் சுமந்து சென்ற இயேசுவின் இரத்தம் தோய்ந்த முகத்தைத் துணிவுடன் துடைத்தவளான வெரோணிக்கா காட்டப்படுவார். இயேசுவை காட்டிக்கொடுத்தவளான யூதாஸ் கரியோத்தின் இடுப்பில் எந்நேரமும் பண்பை ஒன்று சொருகப்பட்டிருக்கும்.

பொம்மைகளுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் வேட உடை அமைப்பானது ஐரோப்பியக் கலாச்சாரத்திற்கு உட்பட்டது. இதனால் ஆபரணங்கள், அணிகலன்கள் என்பன முற்றாக

விலக்கப்பட்டதொன்றாகும். இங்கு பாத்திர அந்தஸ்திற்கு அடையாளமாக உயர் ரக ஆடை அமைப்புக்களுடன் மிகவும் பெறுமதி வாய்ந்த அணிகலன்கள் அணியப்படுதல் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. வேட உடையில் பயன்படுத்தப்படும் பொன், வெள்ளி வேலைப்பாடுகள் இங்கு இடம் பெறும் கூத்துக்கள், நாடகங்களில் வரும் அரசு பாத்திர ஒப்பனைகளின் தாக்கமாக இருக்கலாம். உடக்குப் பொம்மைகளின் தலைகளே ஒரு பாத்திரத்தின் வேட உடையைத் தீர்மானிக்கின்றது, எனவே உடக்குத் தலைகளைப் பொறுத்தே உடக்குப் பொம்மைகளுக்கான வேட உடை ஒப்பனை இடம் பெறும். சில சந்தர்ப்பங்களில் ஒரு தலைக்கு வெவ்வேறு ஆடைகள் சந்தர்ப்பங்களுக்கு ஏற்ப அணிவிக்கப்படுகின்றன. குறிப்பாக முக்கியத்துவம் குறைந்த பாத்திரங்களுக்கே இவ்வாறான உத்தி முறைகள் கையாளப்படுகின்றன. மொத்தத்தில் உடக்குப் பாஸ் பொம்மைகளின் வேட உடை ஒப்பனையானது பாத்திரங்களை நிர்ணயிப்பனவாகவும், உடக்குகளை மேலும் அழகுபடுத்துவனவாகவும், பாத்திரங்களின் வேறுபாட்டை இனங்காட்டும் குறியீடுகளாகவும் இடம் பெறுகின்றது.

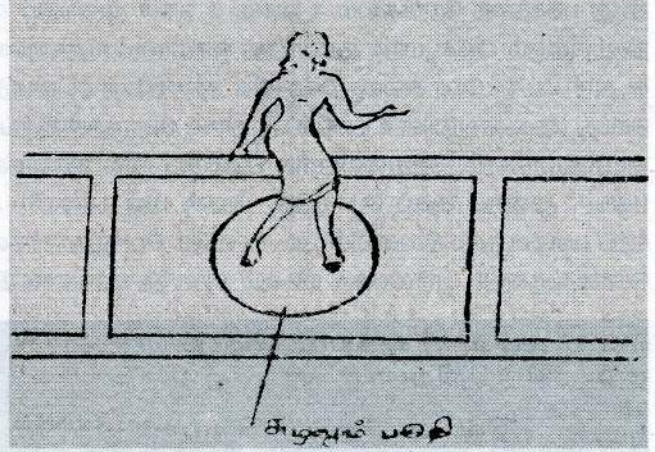
உடக்குகளை இயக்கும் தொழில் நுட்பமும் பொறிகருவிகளும்

உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வில் பயன்படுத்தப்படும் பாத்திரங்கள் அனைத்தும் மனிதனால் செயற்கையாக உருவாக்கப்பட்டவையே என்பது தெரிந்த விடயம். இவ்வுடக்குகள் மேடையில் தானாக இயங்க மாட்டாது. உயிர் உள்ள மனிதர்களே இவ்வுடக்குகளை இயக்குவர். காட்சியைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பார்வையாளர்களுக்கு உயிர் உள்ள மனிதர்கள் மேடையில் தோன்றி நிகழ்த்திக் காட்டுவது போன்றே தோன்றும் அந்தளவிற்கு சிறப்பான முறையில் உடக்குகள் மனிதர்களால் இயக்கப்படும்.

பொதுவாக உடக்குகள் வடிவமைக்கப்படும் போது அதன் இயக்கற் செயற்பாட்டிற்கான சில உத்திகள் கையாளப்படும். அதாவது முன்னர் கூறப்பட்டது போன்று உடக்கின் வலது பக்கத் தோள் மூட்டில் இருந்து நீண்ட தடியொன்று வலது கால் ஊடாக பாதத்திற்கு கீழ் 5 அடிவரை நீண்டிருக்கும். அவ்வாறே கைகளை இயங்கச் செய்வதற்கும் என இரு கைகளிலும் இரண்டு கம்பிகள் பொருத்தப்பட்டிருக்கும். இம்மூன்று அமைப்புக்களே உடக்கின் அசைவிற்குப் பிரதானமாகின்றது. ஒரு உடக்கை இயங்கச் செய்வதற்கும் குறைந்தது மூன்று மனிதர்களேனும் தேவைப்படுவர். அதாவது முழு உடக்கையும் தாங்குவதற்கு ஒரு நபரும் இரு கைகளையும் அசைப்பதற்கு இரு நபர்களும் தேவைப்படுவர். உடக்கை இயக்குபவர்கள் மேடையின் சுரங்கப் பகுதியில் இருந்தே தொழிற்படுவர். இதனால் பார்வையாளர்களுக்கு இயக்குபவர்கள் தென்படமாட்டார்கள்.

உடக்கின் வலது பாதத்திற்கு கீழாக வரும் நீண்ட தடி உடக்கின் முழுப்பாரத்தையும் தாங்கும் வகையில் காணப்படுகின்றது. எனவே இத் தடியை தாங்குபவர், தனது இடுப்பில் சாக்கு அல்லது துணியைப் பலமாகச் சுற்றி அதனுள் இத் தடியைச் சொருகியிருப்பர். அவ்வாறே கைகளின் கீழாக வரும் இரு கம்பிகளையும் இருவர் தாக்கிப்பிடித்து பின்னணிக் குரலுக்கு ஏற்ப அசைத்துப் பாவனை செய்வர். தேவைக்கேற்ப உடக்கைக் கொண்டு அரங்கின் பல்வேறு திசைகளுக்கும் ஓடுவர் அல்லது நடப்பர்.

இயேசுவின் உடக்கைத் தாங்குவதற்கு என விசேடமான முறையில் 'பாடை' என்னும் அமைப்பு பயன்படுத்தப்படுகின்றது (படம். 5). அப்பாடைகளைப் பலர் தாங்கிச் செல்லுவர். இங்கு இயேசு சிலுவையைச் சுமந்து கொண்டு செல்லும் சந்தர்ப்பத்தில் சிலுவையுடன் மூன்று முறை குப்புற விழுுவார். எனவே இதன் தேவைக்காகவே பாடை என்னும் அமைப்புப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இப்பாடையின் மையத்தில் சுழலும் அச்சுப் போன்ற பகுதி இடம் பெறுகின்றது. இதனை இயக்குவதன் மூலம் இயேசு குப்புற விழுதல் பின்னர் எழுந்து நடத்தல் என்பன செய்வித்துக் காட்டப்படுகின்றது¹⁸.



படம் 5 : உடக்கின் சுழலி. மூலம்: ஆற்றுக்கை சுஞ்சிகை.

வானதூதர்கள், சாத்தான்கள் போன்ற பாத்திரங்கள் இடம் பெறும் சந்தர்ப்பத்தில் பிறிதொரு நுட்பம் கையாளப்படுகின்றது. இப்பாத்திரங்கள் மிகவும் பாரம் குறைந்த தன்மையில் செய்யப்படுகின்றது. இப்பாத்திரங்கள் அரங்கில் பொதுவாக பறந்து செல்லும் சந்தர்ப்பத்தில் கண்ணிற்குத் தென்படாத வண்ணம் மெல்லிய இழை அல்லது நூல் அரங்கிற்கு குறுக்காக இணைக்கப்பட்டு 'கப்பி' போன்ற எளிய கருவியில் இணைக்கப்பட்டிருக்கும். எனவே கப்பியை இயக்கும் பொழுது அந்த நூல் இளையூடாக மேற்கூறப்பட்ட பாத்திரங்கள் பறந்து வந்து அந்தரத்தில் தொங்குவது போல் காட்சியளிக்கும். பார்வையாளர்களுக்கு உண்மையில் அவை பறந்து வருவது போன்றே தோன்றும்.

இயேசுவைச் சிலுவையில் அறைந்து இயேசுவின் கூடிய சிலுவையை நிலைக்குத்தாக நடுவதற்கும், பின் இறந்த இயேசுவின் உடலை சிலுவையில் இருந்து இறக்குவதற்கும் உயிர் உள்ள மனிதர்களே இடம் பெறுபவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சிலுவையில் அறையப்படும் இயேசுவின் உடலானது முற்றுமுழுதாக மரத்தில் செய்யப்பட்டிருக்கும். அத்தோடு அது ஒரு வணக்கத்திற்குரிய புனிதமான சொரூபம். உடக்குப்பாஸ் தவிர்ந்த சாதாரண நாட்களில் எல்லாம் ஆலயத்திற்குள் வைத்து அது வணங்கப்படும் (படம். 6). இக்காரணங்களினால் இச்சந்தர்ப்பத்திற்கு மட்டும் மனிதர்கள் இடம்பெறுவர். சிலுவையில் இருந்த இயேசுவின் உடலை இறக்குவதற்கும் சில நுட்பங்கள் சடங்கியல் சம்பந்தமான செயற்பாடுகள் கையாளப்படுகின்றன. பேசாலைக் கிராமத்தில் இதற்காகப் பல்வேறுபட்ட உத்திமுறைகள் கையாள்வதோடு

18 பரன்ஸ் ரஞ்சன், "மன்னார் நாடக மரபில் உடக்குப்பாஸ்," 42.

வருடாவருடம் குறிப்பிட்ட ஒரு குடும்பத்தினரே இதனைச் செய்துவருதல் குறிப்பிடத்தக்கது. இயேசுவின் உடலைச் சிலுவையில் இருந்து இறக்கும் காட்சியை மிகவும் பக்திபூர்வமாகப் பார்வையாளர் பார்த்துக் களிப்பர்.

இயேசு சிலுவையில் உயிர் விடுகின்ற போது தேவமாதாவின் (இயேசுவின் தாய்) இதயத்தில் 7 சோக வாள் ஊடுருவிச் செல்லும். இது மிகவும் பிரதான நிகழ்வாகும். இயேசு பட்ட துன்பங்கள் ஒவ்வொன்றும் வாசிக்கப்படும் பொழுது தேவமாதாவின் இதயத்தில் வலது பக்கத்தை நோக்கியும், இடது பக்கத்தை நோக்கியும் 4 வாள், 3 வாள் முறையே வந்து ஊடுருவித் துளைக்கும். இந் நிகழ்விற்கும் விசேடமான நுட்பங்கள் கையாளப்படுகின்றன. அதாவது மிகப் பெரிய அளவில் கடதாசி மட்டையோ அல்லது வேறு ஊடகத்தையோ பயன்படுத்தி சிவப்பு வர்ணத்தில் இதயத்தை செய்து தேவமாதாவின் உடக்கில் பிறிதாகப் பொருத்தி இருப்பர். ஏற்கனவே அதில் 7 துளைகள் இடப்பட்டிருக்கும். அத்துளைகளில் மெல்லிய நூல் இளைகளை வலது பக்கம் நான்கும் இடது பக்கம் மூன்றும் ஆகப் பொருத்தி மேடையின் கரையில் இணைத்திருப்பர். சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்ப வாளை நூல் இளையின் ஊடாக விடும் பொழுது ஏற்கனவே இடப்பட்ட துளையில் குத்திக் கொண்டிருக்கும். பார்வைக்கு மிகவும் யதார்த்த பூர்வமாக இருக்கும்.



படம் 6 : சிலுவையில் அறைந்து இறக்கப்பட்ட இயேசுவின் தோற்றம், குருநகர் சென் ஜேம்ஸ் தேவாலயம், மூலம்: Tamilguardian.com.

இயேசு சிலுவையில் மரிக்கும் பொழுது இயேசுவின் உடலில் பல்வேறு அசைவுகள் இடம்பெறும். குறிப்பாக இச்சொசூபம் மேலும் கீழுமாக அசைதல், தலைசாய்தல், கண் திறந்து மூடல் போன்ற பல்வேறு அசைவுகள் இடம்பெறும். இந்நுட்பங்களை நிகழ்த்திக் காட்டுவதற்கான செயற்பாடானது இச்சிற்பம் செதுக்கப்படும் பொழுதே கையாளப்பட்டிருக்கும். அதாவது இயேசுவின் உடலின் ஒவ்வொரு அங்கமும் தனித்தனியாக செய்யப்பட்டுப் பொருத்தப்பட்டிருக்கும். கை, கால், தலை, கண்கள் போன்ற ஒவ்வொரு பகுதியும் தனித்தனியே பிரித்து எடுக்க முடியும். இவ்வொவ்வொரு பகுதிகளுக்கும் ஊடாக நூல்கள் தொடுக்கப்பட்டு பின்

முதுகுப் புறத்தில் இணைக்கப்பட்டிருக்கும், இந்நூல்களை அசைப்பதன் மூலம் உடலின் அசைவு மற்றும் தலையின் அசைவு, கண் மூடித் திறத்தல் போன்ற பல்வேறு அசைவுகளை செய்விப்பர். எல்லாத் தேவாலயங்களிலும் காணப்படும் கல்லறை ஆண்டவரில் இந்நூட்பத்தினைக் காணமுடியாது. குறிப்பிட்ட சில சிற்பிகளே இதற்கு ஏற்ற விதத்தில் சில கல்லறை ஆண்டவர்களை செதுக்கியுள்ளனர்.

இவ்வாறாக வியக்க வைக்கும் தொழிநுட்பம், உத்திமுறைகள் உடக்குப்பாஸில் இடம்பெறுகின்றன. இந்நூட்பங்கள் யாழ்ப்பாணத்தைக் காட்டிலும் பேசாலையில் சிறப்பாக கையாளப்பட்டிருக்கின்றது. இந்நூட்பக் கையாள்கையானது குறிப்பிட்ட ஒரு பரம்பரையினராலே பாரம்பரியமாகச் செய்யப்பட்டு வருகின்றது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மிகவும் இரகசியமான முறையில் இதனைச் செய்வதால் பிறர் இதனைத் தெளிவாக அறிந்து கொள்ளமுடியாதுள்ளது. இந்நூட்பக் கையாள்கையானது பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம், ஊர்களுக்கு ஊர் வேறுபட்டு காணப்படுவதை அவதானிக்க முடிகின்றது. உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வில் கையாளப்படும் உத்திமுறையானது பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ப கையாளப்படுகின்றது.

உடக்குப்பாஸ் நிகழ்த்தப்படும் முறை

உடக்குப்பாஸ் என்பது உயிர் உள்ள மனிதர்களுக்குப் பதிலாக உடக்குகளைப் பயன்படுத்தி கிறிஸ்துவின் வாழ்க்கையுடன் சம்பந்தப்பட்ட நிகழ்வுகளை குறிப்பாக அவரது பாடுகள், உயிர்ப்பு போன்ற நிகழ்வுகளை அதற்குரிய பின்னணி வாசகங்களோ அல்லது பாடல்களுக்கோ ஏற்ப நிகழ்த்திக் காட்டுதலாகும். இங்கு முக்கிய காட்சிப் பொருளாக உடக்கு காணப்படுகின்றது. அதே அளவு முக்கியத்துவம் பின்னணி வாசகங்களுக்கும் கொடுக்கப்படும், ஏனெனில் பின்னணி வாசகங்களுக்கு ஏற்பவே காட்சிகள் நிகழ்த்தப்படும். இங்கு பின்னணி வாசகர் நிகழ்ச்சி நடைபெறும் அரங்கிற்கு ஏறைக்குறைய 100 அடி முன்னால் உயரமான மேடை மீது எழுந்து நின்று 'யாக்கோமே சொன்சாஸ்வெஸ்' எழுதிய வியாக்குலப் பிரசங்கம் அல்லது விபிலிய நூலில் உள்ள இயேசுவடன் சம்பந்தப்பட்ட சில முக்கிய நிகழ்ச்சிகள் போன்றவற்றை அதற்கே உரிய இராகத்துடன் வாசிப்பார். இவ் வாசகங்களுக்கு ஏற்றதாக அங்க அசைவுகள் செய்து உடக்குகளை இயக்குவார்கள். உடக்குகளின் இயக்கத்திற்கும் கால வித்தியாசம் ஏற்பட்டால் மணியோசை அல்லது கை அசைவு மூலம் தெரியப்படுத்தி கால முரண்பாடு சமப்படுத்திக் கொள்ளப்படும்¹⁹. இயேசுவின் பூங்காவனப் பீடை, இயேசு யூதர்களால் கைது செய்யப்படுதல், கல் தூணில் கட்டி கசைகளால் அடிக்கப்படுதல், முள்முடி சூட்டி பரிசாச இராசாவாக நிந்திக்கப்படுதல், 'இதோ மனிதன்' எனப் பிலாத்துவினால் யூதர்களுக்கு காட்டப்படுதல், இயேசு சிலுவை சுமத்தல், சிலுவையில் அறையப்படுதல், சிலுவையில் மரித்தல், சிலுவையில் நின்று இறக்கி அடக்கம் செய்யப்படுதல், இயேசு உயிர்த்தல், மரிய மதலேனாவுக்கு காட்சி கொடுத்தல், ஏமாவுசுக்கு செல்லுதல், சீடர்களோடு வழிப்போக்கர் போலச் சென்று இடையில் மறைதல், பன்னிரு அப்போஸ்தலர்களுக்கு தோன்றுதல் போன்றனவும் காட்சி நிகழ்வுகளாக இடம் பெறும்²⁰.

வியாகுலப் பிரசங்கங்கள் ஒன்பதிலும் இயேசுநாதருடைய பாடுகள் காண்பிக்கப்படும். முதல் எட்டுப் பிரசங்கங்களிலும் உள்ள காட்சிகள் காண்பிக்கப்படுவதற்கு உடக்குகளை

19 அந்தோனி மிரண்டா, "பேசாலைப் பாரம்பரிய உடக்காலான திருப்பாடுகளின் காட்சி," 124.

20 மேலது 116.

பயன்படுத்தப்படும், ஒன்பதாவது பிரசங்கம் இயேசுவைச் சிலுவையில் இருந்து இறக்கி அடக்கம் செய்தல், இக்காட்சியில் மட்டும் ஆட்கள் இடம் பெறுவர். இயேசுவைச் சிலுவையில் இருந்து இறக்கி அடக்கம் செய்வதற்கு யூதமுறைப்படி உடை அணிந்து அரிமத்தியா யோசேப்பு, நிக்கோதேமு ஆகிய இருவருடன் கல்லறை ஆண்டவர் வைக்கப்பட்டுள்ள பாடையைச் சுமந்து செல்வதற்கு நால்வரும் ஆக ஆறு பேர் ஏணிகள், குறடுகள், சுத்தியல் என்பவற்றைக் கொண்டு மக்களுடாக வருவர். இயேசுவின் இறந்த சரீரத்தைச் சிலுவையில் இருந்து இறக்கிய பின்பு அதனைப் பாடையில் வைத்துச் சுமந்து கொண்டு மிகவும் ஆசாரத்துடன் கையில் மெழுகுவர்த்திகளைத் தாங்கிய வண்ணம் உருக்கமாகத் துக்கப் பாடல்களைப் பாடிக் கொண்டு ஆலயத்தில் நின்று புறப்பட்டு ஊர்வலமாக ஊரைச் சுற்றி வருவர். பின் இயேசுவின் திருவுடலை தேவாலயத்திற்கு கொண்டு சென்று திருப்பாடுகளின் பிரார்த்தனை வாசிப்பர். இச்சந்தர்ப்பத்தில் இயேசுவின் திருவுடலை முத்தி செய்யும் (முத்தம்) சடங்கு இடம் பெறும். அச் சடங்கு முடிவுற்றதும் திருவுடல் ஆலயத்தினுள் எடுத்துச் செல்லப்பட்டு முன்பு இருந்த இடத்திலேயே வைக்கப்படும். தொடர்ந்து வரும் உயிர்த்த ஞாயிற்றுக்கிழமை அன்று சாயந்தரம் இயேசு கல்லறையை விட்டு உயிர்த்தெழும் காட்சியும், அதைத் தொடர்ந்து இயேசு மரிய மதலேனாள், பன்னிரு அப்போஸ்தலர்கள், 'எம்மவுஸ்'ற்குச் செல்லும் சீடர் இவர்களுக்கு காட்சியளிக்கும் காட்சிகள் என்பன இடம்பெறும். இக்காட்சிகளோடு உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வு முடிவுறும். ஒவ்வொரு காட்சியும் ஏறத்தாள 45 நிமிடம் தொடக்கம் 1 மணித்தியாலம் வரை நீடிக்கும். அதிகமாக மாலை நேரத்தில் காட்சிகள் ஆரம்பித்து விடியும் வரை நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். பார்வையாளர்கள் சலிப்பின்றி உணர்வு பூர்வமாக, பக்திப் பெருக்குடன் காட்சிகளைக் கண்டுகளிப்பர்.

உடக்குப்பாஸ் காட்சிகள் இடம்பெறும் அரங்கானது தேவாலயத்தை அண்டியதாக ஆளுயரத்திற்கு மறைக்கப்படக்கூடிய நீண்ட அரங்குகளாக அமைக்கப்படும். மேலே பின்புறமாக நிறந்தீட்டிய வர்ணத் திரைகள் காட்சிச் சூழலுக்கு ஏற்ப தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும். யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டைப் பொறுத்தவரை உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வு முடிந்ததன் பிற்பாடு அவ்வரங்குகள் குலைக்கப்பட்டு விடும். உடக்குப் பொம்மைகளின் தன்மை, அதன் அசைவியக்கங்களுக்கு ஏற்பக் காட்சிச் சூழல் இடம்பெறும். உதாரணமாக இயேசு பூங்காவனத்தில் அவஸ்தைப்படும் பொழுது இயற்கைச் சூழல் போன்ற அமைப்பில் காட்சிச் சூழல் இடம்பெறும். யாழ்ப்பாணத்தில் உடக்குப்பாஸ் நிகழ்த்தப்பட்ட காலத்தில் மின்சார வசதி என்பது இல்லாத காலமாகும். இதனால் எண்ணெய் விளக்குகள், தீப்பந்தங்கள் போன்றனவே ஒளியூட்டலுக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. பாத்திரங்களின் அசைவுகளுக்கு ஏற்ப நுட்பமான முறையில் ஒளியூட்டல் இடம்பெற்றிருக்கமாட்டாது இருந்தபோதிலும் இருளுடன் கலந்த பிரகாசமான ஒளி நாடகத்தனத்தைக் கொண்டு வந்திருக்கும் என்பதில் சந்தேகமில்லை.

பேசாலைக் கிராமத்தைப் பொறுத்தவரை உடக்குப்பாஸ் நிகழ்விற்கென நிரந்தரமான ஓர் அரங்கு சிறப்பான முறையில் மிகவும் பிரமாண்டமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வரங்கு கீழ் மேடை, மத்திய மேடை, மேல் மேடை என மூன்று பகுதிகளை உடையதாகவும், இரண்டு பெரும் சுரங்கப்படிக்கட்டுக்களையும், திருப்பங்களையும் அகன்ற கூரைகளை உடையதாகவும் உடக்குப் பொம்மைகளைக் கையாள்பவர்களை மறைக்கக் கூடியதாக முன்சுவர்கள் உயரமானதாக அற்புதமான திட்டங்களுடன் வியக்கவைக்கும் முறையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இன்றுவரை

இங்கு உடக்குப்பாஸ் இடம்பெறுகின்றது. உடக்குப் பொம்மைகளின் அசைவுகளுக்கும் காட்சிச் சூழலுக்கும் ஏற்ப ஒளியூட்டல் இடம்பெறுகின்றது. குறிப்பாக இயேசு சிலுவையில் உயிர்விடும் சந்தர்ப்பத்தில் இடி மின்னல் போன்ற இயற்கை நிகழ்வுகளை ஒளி ஒளி மூலம் சிறப்பாக எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது. சிலுவையில் இயேசுவின் உடலில் ஏற்படும் ஒவ்வொரு அசைவுகளும் வர்ண ஒளியூட்டல்கள் மூலம் தத்ரூபமாக எடுத்துக் காட்டுகின்றனர்.

உடக்குகளின் அசைவுகளுக்குப் பின்னணியாகவுள்ள வாசகங்கள் சாதாரணமாக வாசிக்கப்படாது பாடல் போன்று ஏற்ற இறக்கங்களுடன் வாசிக்கப்படும். இது கிட்டத்தட்ட ஒப்பாரிப் பாடலுடன் ஒத்துப்போவதாக இருக்கும். இங்கு இசைக்கப்படும் பாடல் போன்ற அமைப்பிலான வாசகத்திற்கும் உடக்குகளின் அசைவியக்கத்திற்கும் இடையில் ஒத்திசைவு காணப்படும். பின்னணி வாசகம் பாடப்படும் முறையில் பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம், ஊர்களுக்கு ஊர் வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. இதில் சங்கீத சாஸ்திர விதி என்று எதுவும் கிடையாது. மாறாகத் தொன்றுதொட்டு பரம்பரை பரையாகக் குறிப்பிடப்பட்ட ஏற்ற இறக்கங்களுடன் இவ்வாசகம் பாடப்பட்டு வருகின்றது.

மொத்தத்தில் உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வைப் பார்த்து இரசிக்கும் இரசிகர்கள் காட்சி நிகழ்வுகளுடன் ஒன்றித்து விடுவர். வெறும் பார்வையாளர்களாக மட்டும் இருந்துவிடாது பங்கேற்பவர்களாகவும் பக்தர்களாகவும் மாறிவிடுவர். இயேசு சிலுவையைச் சுமந்து கொண்டு செல்லும் வழியில் யூதப்பெண்கள் அழுத வண்ணம் அவரை எதிர்கொள்வர். இந்நிகழ்வின்போது பார்வையாளர்களும் கண்ணீர் மல்கப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பர். உடக்குப் பொம்மைகளைக் காட்சிச் சூழலுடன் இணைத்து யதார்த்தமாக உள்வாங்குவர். பாத்திரங்களை ஒரு நடிப்பாக நடிக்கராக நோக்காது உண்மையான நபர்களாக, நிஜமான காட்சிகளாகவே பார்வையாளர் உள்வாங்குவார். அதேநேரம் பொம்மைகளால் நிகழ்த்தப்படும் உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வுடன் ஒன்றித்திருக்கும் தன்மை மனிதர்கள் இடம்பெறும் பொழுது ஏற்படுவதில்லை என உடக்குப் பாஸ் பார்வையாளர்களால் கருத்து தெரிவிக்கப்படுகின்றது. மொத்தத்தில் உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வின் வெற்றியும் அதன் கவர்திறனும் யதார்த்தத் தன்மையும் உடக்குப் பொம்மைகளிலும், அதன் அசைவியக்கத்திலுமே தங்கியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வில் பயன்படுத்தப்படும் உடக்குப் பொம்மைகளைப் பொறுத்தவரை அதனை இரண்டு பெரும் பிரிவுகளாக பிரிக்கமுடியும்.

1. செதுக்கல் தன்மையில் உருவாக்கப்பட்ட கழுத்துவரையான தலைப்பகுதி
2. வைக்கோலால் நிரப்பப்பட்டுத் துணி உறைகள் போர்த்தப்பட்ட கழுத்திற்கு கீழ் உள்ள உடற்பகுதி

இவ்விரு பகுதிகளிலும் உடக்குத் தலைப்பகுதியானது மிகப்பிரதானமாகக் காணப்படுகின்றது. ஏனென்றால் முழுப்பாத்திரத்திற்குமான குணாதிசயங்கள் மற்றும் பாவங்கள் வெளிப்படுத்தும் பகுதி இதுவாகும். இதனால் தலைப்பகுதியானது மிகவும் இன்றியமையாத ஒரு பகுதியாக விளங்குகின்றது. இத்தலைகள் பொதுவாக மரத்தினாலேயே செதுக்கப்பட்டுள்ளன. குறிப்பாக மஞ்சவண்ணா, மகோகனி போன்ற மரங்களினால் செதுக்கப்பட்டிருப்பதாகக் கூறப்படுகின்றது. இவற்றை செதுக்கிய சிற்பிகளோ அல்லது அவர்கள் வழிவந்த மூதாதையரோ இன்று இல்லாத காரணத்தினால் இதன் செதுக்கல் நுட்பம் பற்றி அறிய முடியாதுள்ளது. இருந்தும் ஒரு சில

பாத்திரங்களின் தலைகள் இன்றும் பாதுகாக்கப்பட்டுக் காணப்படுகின்றன. குறிப்பாக இவ்வாறே மன்னார் பகுதியில் நிகழ்த்தப்படும் உடக்குப்பாஸ் பொம்மைகளின் தலைகள் பேசாலை வெற்றி மாதா ஆலயத்தினுள் பாதுகாக்கப்பட்டுள்ளது. அதேபோல யாழ்ப்பாணம் பேராலயத்தை அண்டிய பகுதிகளில் இடம்பெற்ற உடக்குப்பாஸ் பொம்மைகளின் தலைகள் சிலதுள்ளன. பெண் பாத்திரத்திற்குரிய தலை ஒன்றும், சிலுவையைச் சுமக்கும் இயேசுவின் தலை ஒன்றும், உயிர்த்த பின் காட்சி அளிக்கும் இயேசுவின் தலை ஒன்றும், ஆண் பாத்திரங்களின் (சீடர், பரிசேயர், சதுசேயர் போன்றோர்) தலைகள் சிலவும் இன்றும் யாழ்ப்பாணம் 'புனித கார்மேல் மாதா' கோவிலில் பாதுகாக்கப்பட்டுள்ளமை போற்றுதற்குரியது.

இத்தலைகள் செதுக்கப்பட்ட விதத்தை நோக்குகின்ற பொழுது, அவையாவும் அதற்கென வகுக்கப்பட்ட விதிகளுக்கு அமைய செதுக்கப்பட்டதா? என்பது கேள்விக்குரியது. பொதுவாக நோக்கும்போது ஐரோப்பிய நாடுகளில் இருந்து வருவிக்கப்பட்ட புனிதர்களின் படங்கள், மற்றும் செபப் புத்தகங்களில் இடம்பெறும் படங்கள், பைபிளில் காணப்படும் சில பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்கள் பற்றிய விபரிப்புக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே இவை செதுக்கப்பட்டுள்ளதாகத் தோன்றுகின்றது. தற்போது இத்தலைகளைப் பேணி வரும் அந்தோனிப்பிள்ளை எனும் முதியவரும் இவ்வாறே கூறுகின்றார். இத்தலைகள் அனைத்தும் முற்றுமுழுதாக மரத்தில் செதுக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படுகின்றது. இதன் முகத்தோற்ற அமைப்பினை நோக்கும்போது முகத்தில் பாவங்கள், உணர்ச்சிகள் என்பன வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளமை மிக அருந்தலாகவே உள்ளது.

பெண் பாத்திரத்திற்குரிய தலையை எடுத்து நோக்குகையில் அதன் சாயல் ஐரோப்பிய பெண்களின் சாயலையே கொண்டிருக்கின்றது. கீழைத்தேச செல்வாக்கென்பது கூடுதலாக இழக்கப்பட்டுள்ளது. முகத்தோற்றத்தில் எந்தவிதமான சுருக்கத்தன்மைகளும் இல்லாது அழுத்தமான முறையில் மிகவும் குறைந்த கழித்தல் தன்மையுடன் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. பாவ வெளிப்பாடு என்று நோக்கும் போது அது சாந்தமான வெற்றுப் பார்வையுடன் கூடியதாக உள்ளது. தலைமுடியும் செதுக்கப்பட்டு கறுப்பு வர்ணம் பூசப்பட்டுள்ளது. முகம் முழுவதும் மென்சிவப்பு வர்ணத்தில் காணப்படுகின்றது. இவ்வர்ணம் மேலைத்தேயத்தவரின் தோலின் வர்ணம் ஆகும். கூரிய மூக்கும் பரந்து விரிந்த நீண்ட செவியும் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆபரணங்கள் எதுவும் காணப்படவில்லை. ஐரோப்பிய கிறிஸ்தவப் பண்பாட்டில் ஆபரணங்களிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தல் குறைவு என்பதும் கிறிஸ்தவர்களாக மாறிய உள்ளூர்வர்களிடத்திலும் அண்மைக்காலம் வரை ஆபரணங்களின் பாவனை அரிதாகவே காணப்பட்டது என்பதும் இங்கு கவனத்துக்குரியது.

இயேசுவின் பாடு நிகழ்வுடன் சம்பந்தப்பட்ட தலையானது துன்பம், வேதனை போன்றவற்றை வெளிப்படுத்த வேண்டிய நிலையில் அவை மிகவும் குறைவான அளவிலேயே அவ்வணர்ச்சி காட்டப்பட்டுள்ளது. ஒருவித வெற்றுப் பார்வை இதில் தென்படுகிறது. இரத்தக்கறை படிந்த காயங்கள் மற்றும் முள்முடி தரிக்கப்பட்ட காயங்களில் இருந்து கசிந்து வரும் இரத்தச் சொட்டுக்கள் முகத்தில் வழிந்து காணப்படுதல் போன்ற இயேசு துன்புறுத்தப்பட்டதற்கான அடையாளங்கள் சில முகத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன. இதில் தலைமுடியை மரத்திலேயே செதுக்காமல் பிறதாகப் பொருத்தப்பட்டுள்ளது. அதேவேளை தாடி முகத்துடன் சேர்த்தே செதுக்கப்பட்டு கறுப்பு வர்ணம் தீட்டப்பட்டுள்ளது.

சிற்பிகள்

உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வில் பயன்படுத்தப்படும் பாத்திரங்களில் உடக்குப் பொம்மைகளின் தலைகளும், கல்லறை ஆண்டவர் சொரூபமும் மரத்தில் செதுக்கப்பட்டவை ஆகும். இதனைச் செதுக்கியவர் யார்? இவை உண்மையில் சிறந்த ஒரு சிற்பியினால் செதுக்கப்பட்டவையா? அல்லது செதுக்கல் தொழிலைச் செய்யும் தொழிலாளியால் செதுக்கப்பட்டவையா? எனும் கேள்விகள் எழுகின்றன. இதனை செதுக்கியவர் பற்றிய தெளிவான தகவல்கள் எதுவும் இன்று ஆவணப்படுத்தி வைக்கப்படவில்லை. இதனால் இம் 'மேஸ்திரிகள்' பற்றிய தெளிவான தகவல்கள் பெரிய அளவில் கிடைக்கவில்லை. இந்நிலை இவர்கள் பற்றிய உண்மை நிலையை அறிவதற்கான தடைக்கல்லாக உள்ளது. மேலும் இதனைச் செதுக்கியவர்களின் வழித்தோன்றல்கள் அல்லது பரம்பரையினர் கூட இச்செதுக்கற் தொழிலைத் தொடர்ந்து செய்யவில்லை என்பது கவலைக்குரிய விடயமாகும். கத்தோலிக்கத் தேவாலயச் சிறப்பு மலர்கள் மூலம் இவர்கள் பற்றிய ஒரு சில தகவல்களை மட்டும் இன்று அறியக்கூடியதாக உள்ளது.

யாழ்ப்பாணத்துக் கத்தோலிக்கத் தேவாலயங்களில் காணப்படும் பழைமை வாய்ந்த ஒரு சில புனிதர்களின் சொரூபங்கள் மற்றும், உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வில் பயன்படுத்தப்பட்ட பொம்மைகளின் தலைகள் உட்பட பலவற்றை 18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டளவில் வாழ்ந்தவரும், ஊர்காவந்துறையில் வசித்தவருமான முத்துக்குட்டியர் என்பவரும் அவருடைய மைந்தர்களுமே செதுக்கியுள்ளனர் என அறியப்படுகின்றது²¹. முத்துக்குட்டியரின் மைந்தர்கள் பெரிய விதானையார், தியோகு பெறுநாந்து, இம்மனுவேல் மேஸ்திரியார் என்பவர்களாவர். முத்துக்குட்டியரும், இம்மனுவேலும் ஆலய வழிபாட்டிற்குரிய புனிதர்களின், திருவுருவங்களைச் செய்வதில் கைதேர்ந்தவர்களாக விளங்கினர் என்று கூறப்படுகின்றது. அக்காலத்தில் முத்துக்குட்டி மேஸ்திரியாரின் புகழ் வடக்கில் மட்டுமன்றித் தெற்கிலும் பரவியிருந்தது. குறிப்பாகக் கொழும்பு முகத்துவாரத்திலும், யாழ்ப்பாணம் புனித யாகப்பர் ஆலயத்திலும், அளவெட்டி புனித சூசையப்பர் ஆலயத்திலும் வைக்கப்பட்டுள்ள கல்லறைச் சொரூபங்கள் முத்துக்குட்டி மேஸ்திரியாரால் செய்யப்பட்டதாகக் கூறப்படுகின்றது²². இவ்வாறு தேவாலயத்தின் வழிபாட்டுத் தேவைகளுக்காகப் பயன்படுத்தப்படும் சொரூபங்களைச் செய்யும் முத்துக்குட்டி மேஸ்திரியாராலேயே ஆரம்பத்தில் உடக்குப்பாஸ் நிகழ்விற்குப் பயன்படுத்தப்படும் பொம்மைத் தலைகள் செதுக்கப்பட்டதாக அறியப்படுகின்றது²³. பாஸ் நிகழ்விற்குப் பயன்படுத்தப்படும் கண்ணிமைக்கும் கல்லறைச் சொரூபத்தையும் முதன்முதலில் செதுக்கியவர் இவரே என்று கூறப்படுகின்றது²⁴. இவரைப் போலவே இவருடைய மகன் இம்மனுவேல் என்பவரும் அக்காலத்தில் சிற்பக்கலையில் சிறப்புற்று விளங்கினார் என்று கூறப்படுகின்றது. இவர்கள் ஊர்காவந்துறை புனித அந்தோனியார் ஆலயத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். அவர்களைப் போலவே ஊர்காவந்துறை புனித மாதா கோவிலைச் சேர்ந்தவரான "கிறகம்" என்ற புனை பெயருடைய வஸ்தியாம்பிள்ளை சவரிமுத்து என்ற சிற்பக்கலைஞரும் சிறப்புற்று விளங்கியுள்ளார். இவரது

21 ஜெகராஜசிங்கம், "கலைவளர்த்த காவலூர் கலைஞர்கள்," 39.

22 மேலது 39.

23 மேலது 40.

24 மேலது.

கலைப் படைப்புக்களான உடக்குத் தலைகள், மற்றும் உருவச்சிலைகள் அடங்கிய பெட்டகம் ஒன்று 1980 வரை ஊர்காவற்றுறை புனித மரியாள் ஆலயக் களஞ்சிய அறையில் இருந்தது எனச் சொல்லப்படுகின்றது. யாழ்ப்பாணத்து உடக்குப்பாஸ் பொம்மைத் தலைகள் இவராலும் செதுக்கப்பட்டுள்ளமையை அறிய முடிகின்றது. மேலும் இவர் மரியாள் ஆலயத்திலும், கரம்பன் புனித செபஸ்தியார் ஆலயத்திலும், உடக்குப்பாஸ் காட்சிகளைக் காண்பிப்பதில் சிறந்தவராக விளங்கியுள்ளார்.

ஊர்காவற்றுறை மேற்கில், 1970 வரை உடக்குப்பாஸ் காட்சிகளை மேடையேற்றுவதிலும், உடக்குகளை உருவாக்குவதிலும், உடக்குத் தலைகளைச் செதுக்குவதிலும் கைதேர்ந்தவராக மரியான மேஸ்திரியார் விளங்கினார் என்றும் இவருடன் செபஸ்தியாம்பிள்ளை என்பவரும் இத்துறையில் ஈடுபாடு கொண்டு விளங்கினார் என்றும் கூறப்படுகின்றது. இத்தகவல்களின்படி யாழ்ப்பாணம் “கார்மேல் மாதா”ஆலயத்தில் பாதுகாத்து வைக்கப்பட்டுள்ள உடக்குத் தலைகள் மேற்கூறப்பட்ட மேஸ்திரியார்களினால் செய்யப்பட்டிருக்கலாம் என்பதை ஊகிக்கமுடிகின்றது.

இவர்கள் சிற்பக்கலை நுட்பங்களை எங்கிருந்து கற்றுக் கொண்டார்கள் அல்லது யாரிடமிருந்து கற்றுக் கொண்டார்கள் போன்ற வினாக்களுக்கு விடை தேட முடியாதுள்ளது. அதேவேளை இவர்களுக்கு இந்துச் சிற்பங்களைச் செதுக்கும் சிற்பிகளுக்கு வழிகாட்டியாக அமையும் இந்திய சிற்ப சாஸ்திரங்கள் தெரிந்திருக்கவும் வாய்ப்பில்லை. அத்துடன் இவர்களது வேலைப்பாடுகள் பாரம்பரிய சிற்பங்களிலுள்ள மோடிப்படுத்தல்களிலிருந்து வேறுபடுகின்றன. யாழ்ப்பாணத்தில் தற்பொழுது தேவாலயச் சொளுபங்களைச் செதுக்குகின்றவர்களான அந்தோணிப்பிள்ளை, கிறிஸ்தி போன்றவர்களை நேர்கண்டு பேசிய பொழுது தாம் தமது பரம்பரையினர் கற்றுக் கொடுத்ததைக் கொண்டே செய்கின்றோம் என்றும் தேவாலயச் சிற்பங்களின் தோற்ற அமைப்பு முறைகளைப் புனிதர்களின் படங்கள் மற்றும் செப்புத்தகங்களின் வெளி அட்டைகளில் காணப்படும் படங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே செய்து வருவதாகவும் கூறுகின்றனர்.

இங்கு சிறப்பான மேஸ்திரியாராகக் கருதப்பட்ட முத்துக்குட்டியர் என்பவரால் செதுக்கப்பட்ட யாழ்ப்பாணம் புனித யாகப்பர் தேவாலயத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ள கல்லறை ஆண்டவர் சிற்பத்தை நோக்கும்பொழுது அச்சிற்பமானது பார்வைக்கு மிகவும் நேர்த்தியாகவும் அழகாகவும் உள்ளது. உடலின் ஒவ்வொரு உறுப்புக்களும் மிகவும் நுட்பத்துடன் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. உடக்குப்பாஸ் நிகழ்விற்கென்றே இச்சிற்பம் தனித்துவமாக செதுக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. இரத்த நாளங்கள், விலா என்புகளின் புடைப்புக்கள் வியத்தகு முறையில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. மொத்தத்தில் இவரால் செதுக்கப்பட்டுள்ள இக் கல்லறை ஆண்டவர் சொளுபம் பொம்மையாக அல்லாமல் வெளிப்பாட்டுத்திறன் மிக்க சிறந்த சிற்பமாகக் காணப்படுகின்றது. இவ்வாறான சிறந்த சிற்பங்களைச் செதுக்கியவரான முத்துக்குட்டி மேஸ்திரியார் உடக்குப் பொம்மைத் தலைகளைச் செதுக்குவதில் சிறப்புற்று விளங்கவில்லை. அவரது உடக்குப் பொம்மைத் தலைகள், உணர்வுகள், பாவங்கள் அற்ற ஒரு பொம்மை போன்றே உள்ளன. இதற்குக் காரணம் என்னவென நோக்கும் போது, அக்காலத்தில் உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வை பொம்மைக் காட்சி

என்றும் இக்காட்சிக்குப் பயன்படுத்தப்படும் உருவங்களை 'உடக்குப் பொம்மைகள்' என்றும் அழைத்துள்ளனர். இதனால் இவ்வுடக்குத் தலைகளை அவர் சிற்பம் என்று கருதாது வெறும் பொம்மை என்ற உணர்வுடன் செதுக்கி இருக்கலாம் என எண்ணத் தோன்றுகின்றது. அதனால் பாத்திரத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதைப்போன்று உணர்ச்சிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்க வேண்டிய அவசியம் இங்கு இருந்திருக்கவில்லை போலும். சிற்பம் செதுக்குவதில் வடக்கில் மட்டுமன்றி தெற்கிலும் இவரது புகழ் பரவி இருந்த நிலையில் பொம்மைத் தலைகளைச் சிறப்பான முறையில் செதுக்குதல் இவருக்குப் பெரும் பிரச்சினையாக இருந்திருக்காது.

இவர்கள் சிற்பம் செதுக்குவதற்காக உடகமாக மரத்தையே பெரிதும் பயன்படுத்தினர். இன்று தேவாலய சிற்பங்களைச் செதுக்குபவர்கள் சீமெந்து, பிளாஸ்டர் பரீஸ் போன்ற உடகங்களையே பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றனர். மரத்தை உடகமாகப் பயன்படுத்துவது மிகவும் அரிதாகவே உள்ளது. பொருளாதார நிலை இதற்கொரு காரணமாக இருக்கலாம். உடக்குப்பாஸ் நிகழ்விற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள உடக்குத் தலைகள், கல்லறை ஆண்டவர் சிற்பம் என்பன தனி மரத்தாலேயே செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இன்று இச்சிற்பங்களைச் செதுக்கியவர்கள் இல்லாத போதும் இவர்களால் படைக்கப்பட்ட ஒரு சில படைப்புக்களாவது பாதுகாக்கப்பட்டுள்ளமை போற்றத்தகுரியது. இவ்வாறு பாதுகாக்கப்பட்டுள்ள படைப்புக்களே இச்சிற்பிகள் பற்றியும் இவர்களுடைய ஆற்றல்கள் பற்றியும் ஆராய்வதற்கான ஏதுக்களாக விளங்குகின்றன.

பேசாலை உடக்குப்பாஸ் பொம்மைகளின் உடக்குத் தலைகளைச் செதுக்கியவர்கள் பற்றி நோக்கும் போது பேசாலை மக்களது தகவல்களின்படி அவை இந்தியச் சிற்பிகளுடன் தொடர்புபட்டவையாகக் காணப்படுகின்றன. பேசாலைக் கிராம வாசிகளது மூதாதையர் இந்தியாவில் தூத்துக்குடி, மணற்காடு போன்ற இடங்களில் வசித்தனர் என்றும், அங்கு முஸ்லீம் மக்களின் கொடுமையால் அவர்கள் மன்னார் பேசாலைக் கிராமம் நோக்கி வந்து குடியேறினர் என்றும் நம்பப்படுகிறது²⁵. இவர்களின் பரம்பரையினரே இன்று பேசாலையில் வசிக்கும் கத்தோலிக்கர்கள். இவ்வாறு புலம் பெயர்ந்து வந்தவர்கள் தம்முடன் ஒரு சில உடக்குப் பொம்மைத் தலைகளைக் கொண்டு வந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. இந்தியாவிற்கும் மன்னாருக்கும் இடையில் உள்ள இத்தொடர்பினால் சற்றுப் பிற்பட்ட காலத்தில் இந்தியாவில் இருந்து வருகை தந்த சிற்பிகளால் இவ்வுடக்குப் பொம்மைத் தலைகள் செதுக்கப்பட்டதாக நம்பகம் அற்ற தகவல்கள் கூறுகின்றன. இக்கருத்துக்கள் எவையும் எழுத்துருவில் இல்லை. வாய்மொழியாகவே கூறப்படுகின்றன. இவ்வுடக்குத் தலைகள் மரம், பிளாஸ்டர் பரீஸ் போன்றவற்றால் செய்யப்பட்டுள்ளது. இதனுடைய பாணி முறைமை, தோற்ற அமைப்பினை நோக்கும்போது யாழ்ப்பாணத்தில் பாதுகாக்கப்பட்டுள்ள உடக்குத் தலைகளிலும் பார்க்க சிறப்பானதாகத் திகழ்கின்றன.

முடிவாக உடக்குப் பொம்மைத் தலைகளைச் செதுக்கியவர்கள் சிறந்த சிற்பியாக இருந்திருக்கலாம். இருப்பினும், உடக்குப்பாஸ் நிகழ்வென்பது ஒரு பொம்மைக் காட்சி என்ற காரணத்தினால் அவ்வுடக்குத் தலைகளை பொம்மைக்குரிய இயல்புடனும் தன்மையுடனும் செதுக்கியிருக்கலாம்.

25 "பேசாலையிற் பரதர் சமுதாயம்," 12.

உசாத்துணை

Armst Rong, F. J. "The Passion Play," *The Patrician Jaffna 1956-1957*. Jaffna: St. Patrick's College, 1957.

Don Peter, W. L. A. *Education in Sri Lanka under the Portuguese*, Colombo: Catholic Press, 1978.

Hartnoll, Phyllis. *The Theatre: A Concise History*. New York: Thames and Hudson Inc, 2012.

Merriam-webster.com, "Quem queritis." Accessed Nov 21, 2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Quem%20quaeritis%3F#:~:text=noun-,Quem%20quaerit,%E2%80%8Bis,the%20earliest%20known%20liturgical%20drama>.

Sarachandra, E. R. *The Folk Drama of Ceylon*. Colombo: Department of Cultural Affairs, 1966.

அந்தோனி மிரண்டா, ச. "பேசாலைப் பாரம்பரிய உடக்காலான திருப்பாடுகளின் காட்சி," *கத்தோலிக்க கலை இலக்கிய பாரம்பரியங்கள்*, யாழ்ப்பாணம்: யாழ்ப்பாண கத்தோலிக்க மாணவர் ஒன்றியம், 2001.

சுந்தரம்பிள்ளை, காரை. செ. *நடிகமணி வி. வி. வைரமுத்து வாழ்வும் அரங்கும்*, யாழ்ப்பாணம்: பாரதி பதிப்பகம், 1996.

டரன்ஸ் ரஞ்சன், வலன்ரீனா, "மன்னார் நாடக மரபில் உடக்குப்பாஸ்." *ஆற்றுகை*, தை - ஆனி (1999): 37-45.

பிலேந்திரன், ஞ. "வட இலங்கையில் பாடுகளின் காட்சிகள்," *கத்தோலிக்க கலை இலக்கிய பாரம்பரியங்கள்*, யாழ்ப்பாணம்: கத்தோலிக்க மாணவர் ஒன்றியம், 2001.

"பேசாலையிற் பரதர் சமுதாயம்,"? பேசாலை புனித வெற்றிநாயகி ஆலயப் பொன் விழா சிறப்பு மலர் 1988.

மரியசேவியர், நீ. "கூத்தைப் பற்றிய சில குறிப்புகள்," *தமிழ் சாகித்திய விழா மலர்*. கொழும்பு: இந்துக் கலாச்சார அமைச்சு, 1993.

மௌனகுரு, சி. "ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கியல் வளர்ச்சியில் கத்தோலிக்கப் பங்கு," *பழையதும் புதியதும்*. கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம், 2022.

ராஜ்குமார், யோன்சன். "திருப்பாடுகளின் காட்சி சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை," *கலைத்தூது: நீ. மரியசேவியர் அடிகளாரின் அகவை அறுபதின் சிறப்பு மலர்*. யாழ்ப்பாணம்: திருமறைக் கலாமன்றம், 1999.

ஐகராஜசிங்கம், து. "கலைவளர்த்த காவலூர் கலைஞர்கள்," *ஊர்காவற்றுறை புனித மரியாள் ஆலயத்தின் நூற்றாண்டுச் சிறப்பு மலர்*. கொழும்பு: இலங்கைப் பதிப்பகம், 1995.

“வட்டுக்கோட்டை மரவாகனப் பட்டடை: பாணியும் மாற்றமும்

கனுஜா மணிவண்ணன்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

கோயில் திருவிழாக்களில் மரவாகனங்களுக்கு முக்கிய பங்குண்டு. யாழ்ப்பாணத்தின் சிற்பக்கலை வரலாறு பற்றிய வாசிப்பில் பஞ்ச வர்ணம் பூசப்பட்ட மர வாகனங்களைத் தவற விட முடியாது. யாழ்ப்பாணத்தில் மரவாகனங்களைப் படைப்பதற்கு பெயர் பெற்றதும் பழையதுமான பட்டடை வட்டுக்கோட்டையை மையமாகக் கொண்டு 19ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலிருந்து இயங்கியமையை அறிய முடிகிறது. இன்று பல்வேறு காரணங்களால் இப்பட்டடை நலிவடைந்துள்ளது. இருந்தும் இப்பட்டையிலிருந்து உற்பத்தி செய்யப்பட்ட கலையழகு மிளிரும் பாரிய வாகனங்கள் பல கோயில்களின் சேகரிப்பில் உள்ளன. அந்த வகையில் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர்களையும் அவர் தம் படைப்புகளைப் பதிவு செய்யும் ஆரம்ப முயற்சியாக இவ்வாய்வு அமைகிறது. உருவவாதம் (*Formalism*) மற்றும் சுவை விற்பனத்துவம் (*Connoisseurship*) என்ற கலைவரலாற்று ஆய்வு முறைமைகளைப் பின்பற்றி வர்ணிப்பு மற்றும் ஒப்பீட்டு முறைகளில் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையின் பொதுப் பாணியையும் அப்பட்டடையுடன் இனங்காணப்படும் பிரதான படைப்பாளிகளின் தனிநபர் பாணியையும் அடையாளப்படுத்த இக்கட்டுரை முயல்கிறது.

திறவுச்சொற்கள்: வாகனம், பாணி, பட்டடை, சிற்பி, ஊடகம்

அறிமுகம்

“ஊரின் எல்லையில் தனித்திருக்கும் ஐயனார் உருவங்களும் சுடுமண் குதிரைகளும் உயிரும் பேராற்றலும் உள்ளனவாய் எனக்குத் தோன்றும். இவை இதுதான் என்று சொல்ல முடியாத பாதிப்பை எனக்குள் ஏற்படுத்தியிருக்கின்றன. இதுபோலவே எங்க வீட்டுத் தெருவில் இருந்த மரவாகனம் செய்யும் பட்டடையும். கோயிலிலுள்ள மரவாகனங்களில் மோடிப்படுத்தல் (*Stylization*) என்னைக் கவர்ந்த ஒன்று. அதைத் தாண்டி அந்த உருட்டி வைத்த கண்களைப் போல எளிமையான அதே நேரம் அழுத்தமான கிராமிய அழகு என்னைக் கவர்ந்தது” என கோயில் மரவாகனங்கள் பற்றிய தனது அனுபவத்தை

1 இக்கட்டுரை நண்கலையில் இளங்கலைமாணிய் பட்டப்படிப்பின் இறுதியாண்டுத் தேர்வினைப் பூர்த்தி செய்யும் முகமாக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நண்கலைத்துறைக்கு 2000ஆம் ஆண்டில் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட “வட்டுக்கோட்டை மர வாகனப் பட்டடையும் கலை வெளிப்பாடுகளும்” என்ற தலைப்பிலான ஆய்வுக்கட்டுரையின் சுருக்கப்பட்ட திருத்தியமைக்கப்பட்ட வடிவமாகும். இவ்வாய்வு கலாநிதி. தா. சனாதனனின் வழிகாட்டுதலில் செய்யப்பட்டது.

இந்திய ஓவியரான ஆதிமூலம் பகிர்ந்து கொள்கிறார்². தமிழ்ச்சூழலில் வாகனங்கள் பற்றிய இப்பேற்பட்ட ஞாபகங்களுக்கும் கதைகளுக்கும் பஞ்சமில்லை. அந்தளவிற்கு வாகனங்கள் தமிழர்களின் வாழ்வில் குறிப்பாகக் கோயில் சார் பண்பாட்டில் இறுக்கமாகப் பிணைந்துள்ளன. இவை புராணம், சடங்கு மற்றும் அழகியல் தேவையைப் பூர்த்தி செய்வதுடன் ஒரு சமூகத்தின் பொருளாதார மிகையுற்பத்தி, கூட்டொருமை, கலை இரசனை என்பனவற்றின் சுட்டியாகவும் அமைந்துள்ளன.

வழங்குவது வழங்குவது - அடைய முடியாதவை அடையக்கூடியவை

இந்து விக்கிரகவியலில் வாகனங்கள் முக்கிய பங்குவகிக்கின்றன. ஒவ்வொரு கடவுளரும் அவர்களுக்குத் தனித்துவமான ஆயுதங்கள், அங்கங்கள், ஆபரணங்கள், முத்திரைகள் மற்றும் வாகனங்களால் அடையாளப்படுத்தப்படுகிறார்கள் அல்லது இனங்காணப்படுகிறார்கள். சிந்துவெளியில் கிடைக்கப்பெற்ற பசுபதி முத்திரையில் சிவன் என நம்பப்படும் கொம்பு அணிந்த உருவத்தைச் சூழ்ந்து எருது உட்பட பல விலங்கு உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. இது இந்த மரபின் நீண்ட தொடர்ச்சியை எடுத்துக்காட்டுகிறது. வாகனங்கள் பூரணியத்துடனும் தத்துவத்துடனும் சம்பந்தப்பட்ட குறியீட்டு வடிவங்களாகவும் அமைகின்றன. மேலும் வாகனங்கள் அவை சார்ந்த தெய்வத்தை அல்லது தொன்மத்தை குறியீடு செய்வதால் அல்லது பிரதிநிதித்துவம் செய்வதால், அவை வழிபாட்டுக்குரியனவாகவும் காணப்படுகின்றன. இவ்வாகனங்கள் ஓவியத்திலும் சிற்பத்திலும் தெய்வ உருவ பிரதிநிதித்துவங்களின் ஒரு பகுதியாக அமைந்திருந்தாலும் கோயில் திருவிழாக்களில் விக்கிரகங்கள் உலா வரும்போது அவற்றைக் காவி வருதலில் சடங்குசார் முக்கியத்துவத்தைப் பெறுகின்றன. காவிச்செல்வதற்கு அல்லது இழுத்துச் செல்ல வசதியாக இவை பொதுவாக மரத்தில் செய்யப்பட்டாலும் இன்று கண்ணாடி இழையும் (fiber glass) பயன்படுத்தப்படுகிறது. வாகனங்கள், வடம் என்னும் கயிற்றால் இழுத்துச் செல்லப்படுபவை மற்றும் தோளில் காவிச் செல்லப்படுபவை என இருவகைப்படும். தேர், சப்பைரதம், மஞ்சம், கைலாசவாகனம் என்பன முதலாம் வகைக்குள் அடங்கும். இடபம், சிம்மம், பாம்பு, குதிரை, கடா, அன்னம், கிளி, மூஷிகம் போன்ற விலங்குருவங்கள் அல்லது கந்தர்வர், கருடன், யாழி, காராம்பசு போன்ற கலப்புருவ வடிவங்கள் மற்றும் இடும்பன், பூதம் போன்றன இரண்டாம் வகைக்குள் அடங்கும். திருவிழாக்களில் பெரும்காட்சியை, கோலாகலத்தை அல்லது தெய்வீகக் காட்சியை எடுத்துக்காட்டுவதில் வாகனங்களுக்குப் பெரும் பங்குண்டு என்பதுடன் இவையும் புனிதமானவையாகவும் வணக்கத்துக்குரியனவாகவும் கொள்ளப்படுகின்றன.

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் வாகனங்கள் ஆகமத்துக்குட்பட்ட கோயில் சார் கலைகளுக்கும் நாட்டுப்புறக் கலைக்குமிடையில் பாலங்களாக அமைகின்றன. பல்வேறு சாஸ்திர நூல்களில் கோயில் வாகனங்கள் ஒவ்வொன்றுக்குமான அளவுத்திட்டங்களை குறிப்பிடுவது வாகனங்களின் முக்கியத்துவத்தை மேலும் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இவை மரத்தெரிவு வாகனங்களின் மற்றும் வாகனத்துக்கும் மூர்த்திக்கும் வாகனத்துக்குமிடையிலான அளவுப்பிரமாணம் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. மானசாரம் என்னும் பனுவலில் 60-63ஆம் அத்தியாயத்தில் திருமூர்த்திகளின் மற்றும் வாகனங்களின் இலக்கணம் பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது³. குறிப்பாக அன்னம், கருடன், இடபம், சிங்கம் போன்றவற்றின் இலக்கணம் பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது. 16ஆம் நூற்றாண்டில் ஸ்ரீ குமரன் என்பவரால் இயற்றப்பெற்ற சிற்பரத்தினம் என்னும் சிற்ப சாஸ்திர நூலில் 21ஆம்

2 சனாதனன், "கறுப்பு வெள்ளையினிடையே..." 26-27.

3 மானசாரம், பகுதி-2.

அத்தியாயத்தில் வாகனங்களின் இலக்கணம் பற்றிக் கூறப்படுகிறது. குறிப்பாக இடபம், குதிரை, யானை போன்றன பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது⁴.

யாழ்ப்பாணத்தில் மரவாகனங்கள்

யாழ்ப்பாணத்தில் மரவாகனங்கள் கோயில் சார் கலைவடிவங்களாகத் தொடர்ந்து இருந்து வந்ததாக நம்பப்பட்டாலும் போத்துக்கீசர் ஆட்சிக்காலத்தில் தடைவிதிக்கப்பட்ட உள்ளூர் மதங்களின் பொது வழிபாடுகளும் தெய்வவிக்கிரகங்களின் வீதி உலாக்களும் கிட்டத்தட்ட மூன்று நூற்றாண்டுகள் இவை வழக்கொழிந்து காணப்படக் காரணமாயின. 1778இல் வண்ணார் பண்ணையில் கோயில் கட்ட வைத்திலிங்க செட்டியாருக்கு ஒல்லாந்த ஆட்சியாளர்கள் வழங்கிய அனுமதியே கோயில் பண்பாடு மறுமலர்வு காண வழியேற்படுத்தியது⁵. இந்த மறுமலர்வுக்கு தமிழகச் சிற்பிகளின் பங்களிப்பே முக்கியமானது. அவ்வப்போது தொழில் வாய்ப்புகளை எதிர்ப்பார்த்து வந்த தமிழகக் கலைஞர்களால் யாழ்ப்பாணத்தின் சிற்பம் பற்றிய சுவைப்புணர்வும் பயில்வும் தொடர்ந்து வடிவமைக்கப்பட்டது எனலாம். மேலும் இவ்வாறு புலம்பெயர்ந்த கலைஞர்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் நிரந்தரமாகக் குடியேறிய சந்தர்ப்பங்களில் அவர்களைச் சுற்றி சிற்பப் பட்டடைகள் உருவாயின. அவர்களிடம் தொழில் பயிற்ற உள்ளூர்வாசிகள் சிற்பாச்சாரிகளாக உருவாயினர். யாழ்ப்பாணத்தில் ஆரம்பகால வாகனங்கள் இந்தியச் சிற்பிகளால் செய்யப்பட்டதாக அறியப்படுகிறது. சில சந்தர்ப்பங்களில் அவை கடல் வழியாக எடுத்து வரப்பட்டதாகவும் சொல்லப்படுகிறது. புவியியல் ரீதியாக இலங்கைக்கு அண்மையில் இந்தியா காணப்படுவதால் சாத்தியமான பொதுப் பண்பாடு இப்பிரமாற்றங்களுக்கு அடிப்படையாகத் தொடர்ந்து இருந்து வந்துள்ளது. அந்தவகையில் யாழ்ப்பாணம் நோக்கிய தென்னிந்தியக் காண்பியக் கலைஞர்களின் குடிப்பெயர்வுகள் பற்றி மூன்று கட்டங்களைப்பற்றி வரலாற்று எழுத்துக்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

1. சோழ தேசாதிபதியாகிய திசையக்கிரசோழன் மகள் மருதப்புரவீகவல்லியின் காங்கேசன்துறை ஊடாக கீரிமலை வருகை. 'மாருதப்புரவீகவல்லி தனக்குக் குதிரை முகம் நீங்கிய காரணத்தினாற் கோயிற் கடவை என்னுங் குறிஞ்சிக்கு மாவிட்டபுரம் எனப் பெயர் சூட்டி அவ்விடத்தில் கந்தசாமி கோயிலைக் கட்டுவிக்க ஆரம்பித்து, அதற்கு வேண்டிய சகல வஸ்துக்களும் விக்கிரகங்களும் பிராமணரும் வரும்படி பண்ணவேண்டுமென்று பிதாவாகிய திசையக்கிர சோழனுக்குத் திருமுகம் அனுப்பினாள்.'⁶ இவருடைய அழைப்பையேற்று ஒரு விஸ்வகர்மாக் குழு வந்ததாக நம்பப்படுகிறது.
2. இலங்கையில் கிறிஸ்துவர்க்குப் பின் பதின்மூன்று தொடக்கம் பதினேழு வரையான காலத்தில் ஆரியச்சக்கரவர்த்திகள் தென்னிந்தியாவில் இருந்து பஞ்சகம்மாளர், குயவர், நெசவாளர் போன்ற சாதியினரை காலத்துக்குக் காலம் அழைத்து வந்து குடியமர்த்தினார்கள் என யாழ்ப்பாண இராச்சியம் மற்றும் கைலாயமாலை, யாழ்ப்பாண வைபவக் கௌமுகி போன்ற நூல்கள் கூறுகின்றன⁷. இச்சாதியினர் யாழ்ப்பாணத்தின் வண்ணார்பண்ணை, நல்லூர், பருத்தித்துறை, அராலி போன்ற இடங்களில் குடியமர்த்தப்பட்டதாகவும் தமிழ் நூல்கள் கூறுகின்றன.

4 குமரன், சிற்பரத்தினம்.

5 சனாதனன், நவீனத்துவமும் யாழ்ப்பாணத்தில் காண்பியப்பயில்வும் (1920 - 1990), 11.

6 சபாநாதன், யாழ்ப்பாண வைபவ மாலை, 19.

7 மேலது. வேலுப்பிள்ளை, யாழ்ப்பாண வைபவக் கௌமுகி. முத்தராசக் கவிராசர், கைலாயமாலை. இராசநாயகம், யாழ்ப்பாணச் சரித்திரம்.

3. 'போர்த்துக்கீசர் காலத்தில் பெரும் அச்சுறுத்தலுக்குள்ளாகி அந்தரங்க வெளிகளில் நிகழ்ந்து வந்த உள்ளூர் மத அனுஸ்டானங்கள் முத்துக்குளிப்பு குத்தகையால் செல்வாக்குப்பெற்றிருந்த வைத்திலிங்கம் செட்டியாருக்கு வண்ணார்பண்ணையில் சிவன் கோயில் கட்ட ஒல்லாந்தர் வழங்கிய அனுமதியால் 1787இல் பொது வெளிக்கு மீண்டன.' மேலும் 'ஒல்லாந்தரால் வடிவமைக்கப்பட்ட காலனிய நகரத்தை ஒட்டிச் செட்டிமார் தென்னிந்தியக் கோயில் நகர அமைப்பைப் பின்பற்றி வைதீஸ்வரன் கோயிலைக் கட்டியதுடன் கோயிற் பணிகளுக்காகப் பஞ்ச கம்மாள், இசைக் கலைஞர், தேவதாசிகள் போன்றவர்களை இந்தியாவிலிருந்து அழைத்து வந்து குடியேறினர். இவர்கள் வண்ணார்பண்ணையில் குடியேறினர் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது⁸.

மேற்கண்ட கலைஞர்களின் குடியேற்றங்களுக்கு மேலதிகமாகப் பத்தொன்பதாம் மற்றும் இருபதாம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாட்டிலிருந்து தேர் மற்றும் வாகன வேலைகளுக்காக வரவழைக்கப்பட்டோர் பற்றிய ஆதாரங்கள் கிடைக்கின்றன. திருவிடைமருதூர் கோவிந்தராஜ் ஸ்தபதி போன்ற கலைஞர்களால் உருவாக்கப்பட்ட தேர்களும் வாகனங்களும் இதற்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகும்⁹. இந்தியக் கலைஞர்களுக்கு உதவியாளர்களாக இயங்கிய உள்ளூர்த் தச்சர்கள் பின்னர் சிற்பாச்சாரிகளாக உருவெடுத்துள்ளதையும் அவதானிக்க முடிகிறது. இக்குடிப்பெயர்வுகளால் பல்வேறு கலைப்பட்டைகளும் கலைஞர் குடியிருப்புகளும் அவ்வப்போது தேன்றியிருப்பினும் மரவாகனங்களைப் பொறுத்தவரை வட்டுக்கோட்டை, நீர்வேலி, திருநெல்வேலி மற்றும் மாதனை கவனத்துக்குரியவை. இப்பட்டைகளில் காலத்தால் முந்தியதும் இன்று வலுவிலிருப்பதும் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையாகும்.

அந்தவகையில் யாழ்ப்பாணத்தில் பாரம்பரிய சிற்பக் கலை பற்றிய விசாரணையில் வட்டுக்கோட்டை வாகனங்கள் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றன. இது பற்றிய தகவல்கள் பெரும்பாலும் செவிவழிக் கதைகளாகவே இருப்புச் செய்கின்றன. இன்று இப்பட்டை நலிவடைந்த நிலையில், இப்பட்டையால் செய்யப்பட்ட வாகனங்களை பிற பட்டடைக்காரர்கள் உரிமை கோருவது, பழைய வாகனங்கள் அரும்பொருட் சந்தைக்கு விற்கப்படுதல், அவை தென்னிலங்கையிலுள்ள அரும்பொருள் சேகரிப்பாளர்களின் வீடுகளில் கலைப்பொருளாகக் காட்சிப்படுத்தப்படல் போன்ற காரணங்களால் அதன் வரலாற்றுச் சுவடுகள் தொடர்ந்து அழிக்கப்பட்டு வருகின்றன. இப்பின்னணியில் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினரின் சமகாலச் சந்ததியினரின் ஞாபகங்களையும் அடையாளம் காணத்தக்க வாகனங்களையும் அடிப்படையாகக்கொண்டு இப்பட்டையின் பாணியையும் அதனுடன் இயங்கிய முக்கிய படைப்பாளிகளின் தனிநபர் பாணிகளையும் அடையாளம் காண இப்பிராரம்ப ஆய்வு முயல்கிறது. உருவவாத மற்றும் சுவைவிற்பனத்துவம் என்கிற கலைவரலாற்று ஆய்வு முறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒப்பீட்டு ஆய்வாக இது அமைகிறது.

பட்டடையும் பாணியும்

பட்டடை (guild) என்பது இன்றைய ஒன்றியங்களைப்போல மத்தியகாலத்தில் ஒத்த உற்பத்திகளைச் செய்யும் கைவினைஞர்கள் அல்லது வணிகர்கள் தமது நலன்களுக்காக தொழிலைப் பகிர்ந்துகொள்ள உருவாக்கிய அமைப்பைக் குறிக்கின்றது. இவை தொழில் மற்றும் வர்த்தக

8 சனாதனன் நலினத்துவமும் யாழ்ப்பாணத்தில் காண்டியப் பரில்வம் (1920- 1990), 11.

9 அம்பிகைபாகன், "யாழ்ப்பாணத்து இந்து ஆலயத் தேர்ச்சிற்பங்கள்."

ரீதியான அமைப்பாகத் திகழ்ந்த அதே வேளை தொழிற்பயிற்சி வழங்கும் அல்லது தொழில்சார் அறிவை அடுத்த சந்ததிக்குக் கடத்தும் அமைப்புகளாகவும் திகழ்ந்துள்ளன. பட்டடைகள் தமது உற்பத்திகளுக்கான தரத்தினையும் விற்பனைக்கான விதிமுறைகளையும் உருவாக்குகின்றன. அவை அவற்றின் அங்கத்தவர்களுக்குத் தொழில் பாதுகாப்பை வழங்குகின்றன. பட்டடைகள் ஒரு விற்பனரின் தலைமையின் கீழ் இயங்கும் தொழில் பழகுவோரையும் உதவியாளரையும் கொண்டவை. பொதுவாக தொழிலை ஒருவர் பழகிய பின்னரே பட்டடையில் அவர் வேதனம் பெறுபவராகிறார் என்பதுடன் அவரின் தொழிற்தேர்ச்சி அவரை விற்பனராக மாற்றுகிறது¹⁰.

கலை வரலாற்றில் படைப்புகளை ஆய்வுக்காக உருவ மற்றும் உள்ளடக்கங்களை அடிப்படையாகக்கொண்டு வகைப்படுத்தும் முறையாகப் 'பாணி' காணப்படுகிறது. ஒரு படைப்பு பிறிதொரு படைப்புடன் தொடர்புபடுத்தப்பட ஏற்றவாறு அமையும் தெளிவாக இனங்காணத்தக்க தனியியல்புகளே பாணி என மாக்கிரட் வின்ச் குறிப்பிடுகிறார்¹¹. பாணியைத் தனியாளின் அல்லது குழுவின் கலை உருவத்தில் மாறாத தொடர்ச்சியாகவும் சில சந்தர்ப்பங்களில் மாறாத கூறுகள், பண்புகள், வெளிப்பாடுகளாகவும் இனங்காண்கின்றனர். கலை வரலாற்றில் படைப்புகளின் உற்பத்தியைப் புரிந்து கொள்வதிலும் கலைப் பள்ளிகளுக்கிடையிலான தொடர்பினைத் தேடவும் பாணிகள் முக்கியமானவை. இப்பாணியானது தனிப்பாணி, குழுப்பாணி, பட்டடைப்பாணி, இராச்சியப்பாணி, இடப்பாணி, காலப்பாணி எனப் பலவகையாக அடையாளப்படுத்தப்படுகின்றது. பாணி, குறித்த ஒரு குழுவின் வெளிப்பாட்டின் காவியாகும். அது உருவத்தின் உணர்ச்சிரீதியான தொகுதி நிற்பின் ஊடாக மதம், சமூகம் மற்றும் அறவாழ்க்கை சார்ந்த பெறுமானங்களைத் தொடர்பாடுவதுடன் நிலையும் நிறுத்துகிறது¹². படைப்பைக் காலம், இடம், படைப்பாளி சார்ந்து இனங்காணப் பாணி உதவுகிறது. இப்பாணியானது தனிநபருக்கு நபர் வேறுபடுவதோடு கால ஓட்டத்திலும் மாறுபட்டுச் செல்லக்கூடியது. இப்பாணி மாற்றத்திற்கு பொருளாதாரம், சமூகம், கலாசாரம், தொழில்நுட்பம், கலைஞனது முதிர்ச்சி என்பன காரணமாகிறது. ஒவ்வொரு நபரினதும் படைப்புக்கள் ஒவ்வொன்றிலும் காணப்படுகின்ற தனிப்பட்ட விதிமுறைகள், கட்டுப்பாடுகள், அளவீடுகள், நுட்பங்கள், அடையாளங்கள், பண்புகள் என்பனவற்றின் ஒற்றுமைப்படுத்தப்பட்ட வெளிப்பாடு தனிநபர் பாணியாகக் கருதப்படுகிறது¹³. அதே போன்று ஒரு குழுவின் படைப்புக்களிலுள்ள பொதுவான பண்புகளை குழுப் பாணியாகவும் ஒரு பட்டடையில் இருந்து வெளிவருகின்ற படைப்புக்களில் உள்ள பொது அம்சங்கள் பட்டடைப் பாணியாகவும் தீர்மானிக்கப்படுகின்றன. இதன் அடிப்படையில் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைப் பாணியும் அதனுள் இயங்கிய தனிப் படைப்பாளிகளின் பாணியையும் இனங்காண இவ்வாய்வு முயல்கிறது.

வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடை

வட்டுக்கோட்டை ஆதிசூடிகளாகப் பஞ்சகம்மாள் கருதப்பட்ட போதும் இவர்களின் குடியேற்றம் எப்போது நடந்தது? இவர்கள் எங்கிருந்து வந்தார்கள்? என்பது போன்ற கேள்விகளுக்குப்

10 Housser Arnold, *Social History of Art*, 222-229.

11 Margret Finch, மேற்கோள் சனாதனன், *யாழ்ப்பாணத் திருமண மண்டபங்களின்: சமூக மாற்றமும் வெகுசன வெளிப்பாடும்*. 4.

12 Meyer Schapiro, மேற்கோள் சனாதனன், *யாழ்ப்பாணத் திருமண மண்டபங்களின்: சமூக மாற்றமும் வெகுசன வெளிப்பாடும்*. 4.

13 மேலது.

போதிய சான்றுகள் அடிப்படையிலான பதில்கள் எவையும் கிடைக்கவில்லை. எனினும் குறித்த சமூகத்தினரிடையே தமது குடியேற்றம் பற்றிய பல நம்பிக்கைகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றில் ஒன்று சோழர் காலத்தில் மாவிட்டபுரம் கோயிலைக் கட்டுவதற்காக வந்தவர்களின் வழித்தோன்றல்களே தாங்கள் என்பதாகும். மேலும் தென்னிந்தியாவில் இருந்து அழைத்துவரப்பட்ட சிற்பிகளால் செய்யப்பட்ட வண்ணார்பண்ணை வைதீஸ்வரன் கோயில் வாகனங்களுக்கும் வட்டுக்கோட்டையில் செய்யப்பட்ட வாகனங்களுக்கிடையிலுள்ள பாணி ரீதியான ஒற்றுமையானது வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக்கும் வண்ணார்பண்ணை கலைஞர்களின் குடியேற்றத்திற்கும் தொடர்பிருப்பதாக நம்பப்படுகிறது.

வட்டுக்கோட்டை வாகனப் பட்டடையின் வழித்தோன்றலான மகேந்திரன் இதுபற்றி பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். 'எங்கட வம்சம் இரண்டு விதமாக வந்தது என எங்கட அப்பர் சொன்னவர். சோழர்காலத்தில் இந்தியாவிலிருந்து வந்தவர்கள் மாவிட்டபுரத்தில் இறங்கி சுழிபுரம், மூளாய், வட்டுக்கோட்டை போன்ற இடங்களில் குடியேறினர் என்றும் மற்றது கோயில் வேலைக்காக ஊர்காவந்துறை வழியாக வந்து பிறகு வட்டுக்கோட்டையில் குடியேறினர். இவ்விரு குழுக்களும் தமக்கிடையில் திருமண உறவு கொண்டிருந்தனர். அவர்களின் வழித்தோன்றல்களே வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினர்"¹⁴. மேலும் வட்டுக்கோட்டையை சேர்ந்த நாதர் எனும் சிற்பி "மாருதப்புரவீகவல்லி மாவிட்டபுரத்திற்கு வந்த காலத்தில் பாண்டி நாட்டிலிருந்து அவர்களுடன் ஒரு விஸ்வகர்மா குடியினர் வந்து மாவிட்டபுரத்தில் குடியேறினர் எனவும் அவர்கள் பின் சுழிபுரம், மூளாய், வட்டுக்கோட்டை போன்ற இடங்களில் குடியேற்றங்களை அமைத்துக்கொண்டனர் என்று நம்பப்பட்டுவருகிறது என்றார்"¹⁵. அத்தோடு வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினரின் வழித்தோன்றலாக தன்னைக் கருதும் சபாரத்தினம் குறிப்பிடுகையில் "நாங்கள் பூர்வீகமாக வட்டுக்கோட்டையிலேயே வசிக்கிறோம். எனக்கு தெரிஞ்சு என்ற பூட்டன், பாட்டன் எல்லாருமே வட்டுக்கோட்டையினர் பூர்வீகக் குடிகள் என்றுதான் சொல்லிவருகினம்" என்றார்"¹⁶. இச்செவிவழிக் கதைகளை உறுதிப்படுத்த போதிய பிற சான்றாதாரங்கள் இல்லை. மேலும் சோழர் காலக் குடியேற்றங்கள் பற்றிய விரிவான ஆய்வுகள் அற்ற நிலையில் இன்றுள்ள பட்டடைகளைச் சோழர் காலப் படைப்பாளிகளின் வம்சா வழியினராகப் பார்ப்பதும் மிகுந்த சிக்கலுக்குரியது. எனினும் இந்த வெகுசன நம்பிக்கைக்குப் பின்னாலுள்ள இந்தியத் தொடர்பை உறுதிப்படுத்த இவர்களின் வாகனங்களின் பாணியமைப்பால் முடிகிறது என்பது இங்கு கவனத்துக்குரியது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் பாக்குநீரிணையினூடாக நிகழ்ந்த கைவினைஞர்களின் போக்குவரத்துக்கள் மற்றும் காண்பியப் பரிவர்த்தனைகளினூடு யாழ்ப்பாணத்தில் கோயில் சார் கண்பியப் பண்பாடு மலர்வுகண்டுள்ளதை அவதானிக்க முடிகிறது. இப்பின்னணியில் யாழ்ப்பாணத்தில் இயங்கும் வாகனப் பட்டடைகளுடன் ஒப்பிடுகையில் அதிகம் இந்திய வாகனங்களை ஒத்த மோடிபடுத்தல் கொண்ட வாகனங்களை உற்பத்தி செய்திருப்பது வட்டுக்கோட்டை மரபினரே.

வட்டுக்கோட்டையில் காளி கோயிலை மையமாகக்கொண்டு இப்பட்டடைகள் செயற்பட்டுள்ளதை இன்று அவதானிக்க முடிகிறது. பஞ்சகம்மாளரில் ஒரு பிரிவான மரவேலை செய்யும் தச்சர்கள் தமது குலதெய்வமாகக் காளியை வழிபடுவதுடன் வண்ணார்பண்ணை மற்றும் திருநெல்வேலி

14 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன், 2021.01.03.

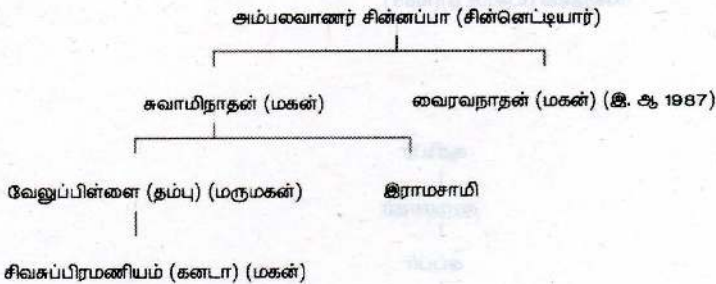
15 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2019.05.23.

16 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2020.05.20.

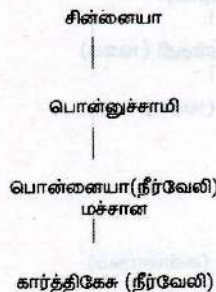
போன்ற இடங்களிலுள்ள இவர்களின் பட்டடைகளும் குடியிருப்புகளும் காளிகோயிலைச் சுற்றியே அமைந்துள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அந்தவகையில் வட்டுக்கோட்டையில் கிழக்கே பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயத்தையும் வடகிழக்கே அடைக்கலந்தோட்டம் முருகன் ஆலயத்தையும் வடக்கே கண்ணலிங்கேஸ்வரர் ஆலயத்தையும் அண்டிய பகுதியில் இவர்கள் வாழ்ந்து வந்திருந்தாலும் பின்னர் திருமணம், தொழில் போன்ற காரணங்களால் சுன்னாகம், உடுப்பிட்டி, மூளாய், நீர்வேலி போன்ற ஊர்களுக்கு நகர்ந்து தமது தனிப் பட்டடைகளை அமைத்துக்கொண்டுள்ளதை நோக்க முடிகிறது. இன்று வட்டுக்கோட்டையில் மரவாகனப் பட்டடைகள் அருகிப் போயுள்ளதை அவதானிக்க முடிகிறது.

இந்தியாவிலிருந்து வந்த வீரவாகு மற்றும் திருநாமம் என்பவர்களின் சந்ததியினரே வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினர் எனப் பொதுவாக நம்பப்படுகிறது. தொடக்கத்தில் தமது குலத்துக்குள்ளேயே திருமணம் செய்து கொண்ட இவர்கள் பின்பு தமக்குள் பொருத்தமான வரண் கிடைக்காமையால் ஊருக்கு வெளியே, பிற கம்மாள் குலத்தவர்களுடன் கலப்புத் திருமணம் செய்துகொண்டனர். இதனால் தொழில் ரீதியாக தச்சர்கள் என்று இல்லாமல் கலப்பாக இன்று காணப்படுகின்றனர். அந்தவகையில் இங்கு ஆறு பரம்பரையினரை எனது ஆய்வினூடாக இனங்காண முடிந்தது¹⁷.

குடும்பம் 1

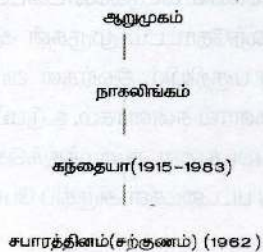


குடும்பம் 2

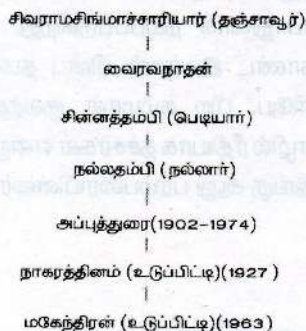


17 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2019.04.11. வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் கணேசநாதன், 2019.04.11. வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2021.02.28. வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன் 2021.01.10. மேற்படி தகவல்கள் தனிநபர் ரூபகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என்பதை இங்கு வலியுறுத்த விரும்புகிறேன். எதிர்கால ஆய்வுகள் தான் இவற்றை மேலும் உறுத்திப்படுத்தும் என நம்பலாம்.

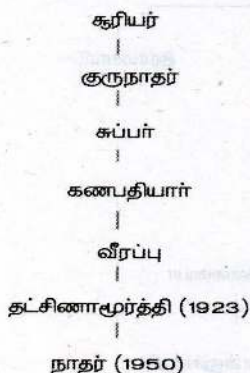
குடும்பம் 3



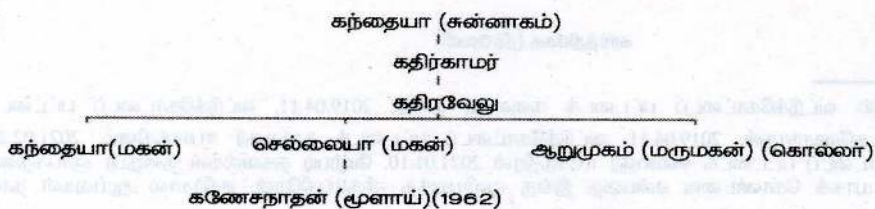
குடும்பம் 4



குடும்பம் 5



குடும்பம் 6



கோயில் வாகனங்களைச் செய்வோருக்கும் வீட்டுத் தளபாடங்களைச் செய்வோர் அல்லது மட்ட வேலை செய்வோருக்குமிடையில் சமூக அந்தஸ்தில் ஏற்றத்தாழ்வள்ளதை அவதானிக்க முடிகிறது. மேலும் ஆசாரிகள், சிற்பவேலையைக் கற்றுச் சிற்பிகளாக உருவாகியது பற்றிய தகவல்களையும் எனது ஆய்வில் கண்டுகொள்ள முடிந்தது. 'சூரியர் வம்சம் வீடுகளுக்குப் பொருட்களையும் கதவுகளையும்தான் முதல் செய்துகொண்டிருந்தது என்று எனது பூட்டனார் சொன்னவர் என்கிறார் மகேந்திரன், பின்னர் வீரப்பினுவில் பெரியமஞ்சம் செய்யவந்த இந்தியச் சிற்பிகளிடம்தான் கோயில் வேலை செய்யப் பழகியதெண்டும் என்ற அப்பர் சொன்னவர். அதுக்கு பிறகுதான் தட்சணாமூர்த்தி கோயில் வேலை செய்யத் தொடங்கினது, பிறகு தொடர்ச்சியா இப்ப நாதர் செய்யிறார்" என்கிறார் மகேந்திரன்¹⁸. எனினும் தானும் பரம்பரையாக வாகனம் செய்யவரே என்கிறார் நாதன்¹⁹. அதே போன்று கணேசநாதன் பற்றி மகேந்திரன் கூறுகையில் "இப்ப இருக்கிற கணேசன் வாகன வேலையைப் பழகிறதுக்கு சின்னெட்டியார், சுவாமிநாதன், வைரவநாதன் போன்றவர்களுடன் தான் நிண்டவர்" என்கிறார்²⁰. இது பற்றிச் சிற்பி கணேசன் கூறுகையில் "என்ற அப்பாக்கு கோயில் வாகன வேலை செய்யத் தெரியாது. என்ற அம்மான்ற அடியில் இருக்கிறவர்களுக்குத்தான் தெரியும். அவர்கள் எனக்கு மனம் வைச்சுப் பழக்கவில்லை. அதனால் நான் வைரவநாதன், சுவாமிநாதரோட வேலையளப் பார்த்துத் தான் பழகினது" என்று குறிப்பிட்டார்²¹. இந்தவகையில் இங்கு பரம்பரையாக வந்தவர்களின் வேலையுடன் பின்னர் பழகியவரின் வேலையை ஒப்பிடும் போது பரம்பரையாக வந்தவர்களின் வேலை கலைத்திறன் மிக்கதாகக் காணப்படுகிறது. அத்தோடு இடையில் வேலை பழகியவர்களை பரம்பரையாகச் செய்கின்ற கலைஞர்கள் தங்களிலும் சற்றுத் தாழ்ந்தவர்களாகவே பார்க்கின்றனர். இதற்கு தொழில் போட்டியும் ஒரு காரணமாகும்.

வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையின் பாணி

வட்டுக்கோட்டைக் கலைஞரால் உருவாக்கப்பட்ட வாகனங்களை இன்றும் சில கோவில்களில் இனங்காண முடிகிறது. பல பழைய வாகனங்கள் சிதிலமடைந்தும் கைவிடப்பட்டுள்ள நிலையில் கணிசமானவை தென்னிலங்கை அரும்பொருள் சந்தையால் கொள்வனவு செய்யப்பட்டுமுள்ளன. மூளாய் சித்தி விநாயகர் கோயில் யாழிச்சிங்கம், சுழிபுரம் வழக்கம்பரை முத்துமாரி அம்மன் கோயில் மூன்று இடம், வெள்ளைக்குதிரை, காராம்பசு வாகனங்கள், வண்ணார்பண்ணை சிவன் கோயிலிலுள்ள காராம்பசு, வட்டுக்கோட்டை அம்மன் கோயில் குதிரை என்பன வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடை வேலைப்பாட்டிற்கான சில சிறந்த உதாரணங்களாகும். இவற்றை ஒன்றுடன் ஒன்று ஒப்பிடுவதினூடும் பட்டடைகளை ஒப்பிடுவதினூடும் இப்பட்டடைக்கேயுரிய தனித்துவமான பொதுப் பண்புகளை இனங்கண்டுகொள்ள முடிகிறது. பிரமாண்டமான அளவு, இயற்கையிலிருந்து விலகிய மோடிப்படுத்தல், நாசித்தலை அலங்காரங்கள், கண்ணாடி மற்றும் மக்கு வேலைப்பாடு (வைர வேலை), மாபிள் எனப்படும் ஒளிபுகும் பளிங்கினாலான பெரிய கண்கள், சேணம், வயிற்று வார், துடைப்பதக்கம், துடைப்பட்டி போன்ற நுணுக்க வேலைப்பாடுடைய ஆபரணங்கள், உடல் வளைவுகள், அங்க நிலைகள் மற்றும் உடற்றிருப்பங்களினூடு கொண்டுவரப்படும் இயக்கம், விறைத்து நீண்ட ஆண்குறிகள்,

18 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன், 2021.03. 06.

19 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2023. 04. 07.

20 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன், 2021.03.06.

21 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் கணேசநாதன், 2019.04.11.

குறியீடும் கற்பனையும் நிறைந்த நிறப்பாவனை என்பன வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினரின் தனித்துவமான பாணியை இனங்காட்டும் அம்சங்களாகும்²².

1800களில் தொல்புரம் வழக்கம்பரை முத்துமாரி அம்மன் கோவிலிலுள்ள மூன்று இடவாகனங்கள் வட்டுக்கோட்டையின் வெவ்வேறு மூன்று கலைஞரால் உருவாக்கப்பட்டனவாகும். இது பற்றிய கதைகள் பல இன்றும் பேசப்பட்டுவருகின்றன. 'வழக்கம்பரை முத்துமாரியம்மன் கோவிலில் உள்ள எட்டாம் திருவிழாக்காரரான மூளாய் ஆறுமுகம் வட்டுக்கோட்டை பட்டடைக்காரரிடம் மூன்று இடவாகனங்களைச் செய்து தரும்படி கேட்டுக்கொண்டதற்கிணங்க மாதர்(மொட்டை மாதர்)²³, சின்னெட்டியார், ஆறுமுகத்தார் என்ற மூன்று சிற்பிகள் தத்தமது வேலைத்தளங்களில் வைத்து அவற்றைச் செய்தனர்' எனச் சபாரத்தினம் கூறினார்²⁴. எனினும் மூவரின் வேலையிலும் மூவரும் குறிப்பிட்ட நேரங்களில் சேர்ந்தும் செயற்பட்டனர்²⁵. இவ்வாகனங்கள் பிரமாண்டமான கம்பீரத்தோற்றத்தில் சாதாரண எருதுவைக் காட்டிலும் மார்பு முன்தள்ளியவாறும் தொடை கட்டுமஸ்தான தசைப்பிடிப்புடனும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. மாபிளால் செய்யப்பட்ட தெளிவான கண்கள், பல நிறங்கொண்ட சூரத்தை வில்லைகள் மற்றும் கண்ணாடி என்பவற்றால் மெருகேற்றப்பட்ட சேணம், வயிற்றுவார், துடைப்பதக்கம், துடைப்பட்டி போன்ற ஆபரணங்கள் என்பன வட்டுக்கோட்டைப் பாணியை வெளிக்காட்டுகின்றன.

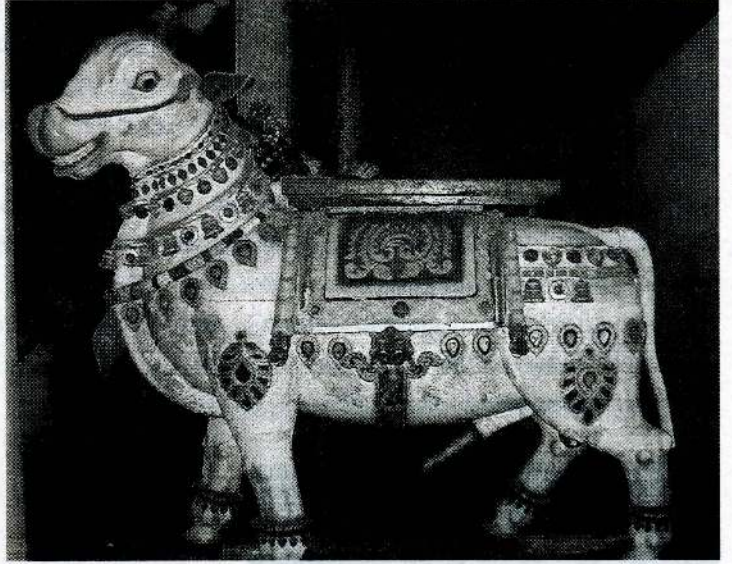


படம்.1: ஆறுமுகம் ஆசாரியின் இடவாகனம், தொல்புரம் வழக்கம்பரை முத்துமாரி அம்மன் கோயில், புகைப்படம்: இ. சிவராம்.

இவ்வாறு பட்டடையின் பாணி வெளிப்பட்டாலும் இதற்குள் தனிநபரின் பாணியையும் இனங்காண முடிகிறது. தனிப்பட்ட படைப்பாளியின் அடையாளம் என்பது படைப்பாளியினதும்

- 22 இவ்வாறு தனிக்குணவியல்புகளைத் தொகுத்துப் பார்க்க உதவிய தா.சனாதனனுக்கு எனது நன்றிகள்.
 23 இவரே நல்லூர் கந்தசாமி கோயில் சிம்மாசனத்தைச் செய்தவர்: நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர்.,2020.01.1.
 24 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2021.02.28.
 25 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2020.10.14.

அவனோடு தொடர்புபட்ட தரிசனத்திலும் தங்கியுள்ளது. கலைஞனின் முதிர்ச்சி நிலைகளுக்கேற்ப படைப்பிலும் பாணியிலும் மாற்றம் ஏற்படுகின்றது. படைப்பில் பண்பாடு, சமூகம் என்பன செல்வாக்குச் செலுத்தினாலும் படைப்பின் பாணி ரீதியான அடையாளத்தில் கலைஞனின் அனுபவ முதிர்ச்சி முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. அந்தவகையில் ஆறுமுகம் இடபத்தின் வயிற்றைத் தாங்கியபடி ஒரு பூதத்தை இணைத்துள்ளார் (படம். 1). இது பெரிய இறை விக்ரகத்தை தாங்குவதற்கேற்ப இடபத்தின் ஐந்தாவது கால் போன்று அமைந்து மற்றைய இடப வாகனங்களை விடவும் பலமானதாகக் காணப்படுகிறது. இவ்வாறு தனது கற்பனையை இணைத்து புதுமையான படைப்பை உருவாக்குதல் ஆறுமுகத்தின் தனித்துவமான பண்பாகப் பார்க்கப்படுகிறது. மாதரும் சின்னெட்டியாரும் பூதத்தைக் கொண்டுவராவிட்டாலும் அவர்களுடைய படைப்புகளும் அவர்களுக்கான தனித்துவத்தால் வேறுபட்டு நிற்கிறன.



படம்.2 : சின்னெட்டி ஆசாரியின் இடப வாகனம், தொல்புரம் வழக்கம்பரை முத்துமாரி அம்மன் கோயில், புகைப்படம்: இ.சிவராம்.

சின்னெட்டியாரின் இடபமானது மற்றையவற்றுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது அதிக மூர்க்கத்தனத்தை வெளிப்படுத்துகிறது (படம். 2). அகட்டி வைக்கப்பட்ட கால்கள், பக்கத்துக்குத் திருப்பப்பட்ட தலை என்பன உத்வேகத்தையும் உயிர்ப்பையும் தோற்றுவிக்கின்றன. அதே போன்று இடபத்தின் முதுகிலும் காலிலும் செய்யப்பட்டுள்ள அலங்காரமும் ஒப்பீட்டளவில் பெரிதாகவே காணப்படுகிறது. மூர்க்கமாக நிற்கும் நிலையுடன் ஆபரணம் மற்றும் அலங்காரங்களும் இணைந்து சின்னெட்டியாரின் இடபத்தில் படுபகரமும் வீறாப்பும் இயைந்து வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. மேற்கண்ட உதாரணம் எவ்வாறு பட்டடை ஒன்றின் பொதுப் பாணியமைப்பைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் அதேவேளை படைப்பாளிகள் தமது சொந்தத் தெரிவுகள், கற்பனைகள், கைவினைத்திறன் மற்றும் வியாக்கியானத்தினூடு தமது தனித்துவங்களை நிலைநாட்டிக்கொள்கிறார்கள் என்பதை எடுத்துக்காட்டுகிறது.

இனித் தனித்தனியாக முக்கியமான கலைஞர்களையும் அவர்களின் வேலைப்பாடுகளையும் சுருக்கமாக நோக்குவோம்²⁶.

26 இங்கு தரப்பட்ட படைப்பாளிகள் பற்றி தகவல்களும் அவர்கள் உருவாக்கிய வாகனங்கள் பற்றிய தகவல்களும் முடிந்த முடிவானவையல்ல. இவை பற்றிய விரிவான ஆய்வுப்படுத்தல் இன்னும் வேண்டப்படுகிறது.

வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர்கள்

அம்பலவாணர் - சின்னெட்டியார் (சின்னப்பா)

ஆய்வில் அறியப்பட்ட தகவலுக்கேற்ப வட்டுக்கோட்டைப் பாரம்பரியத்தின் தனிச்சிறப்பான இடத்தை இவருடைய வேலைப்பாடுகள் பெறுகின்றன. இவர் உருவாக்கிய வாகனங்களாக தொல்புரம் வழக்கம்பரை முத்துமாரி அம்மன் கோயிலிலுள்ள இடபம், கீரிமலை நகுலேஸ்வரத்திலுள்ள இடபம், மூளாய் சித்தி விநாயகர் கோவிலிலுள்ள யாழிச்சிங்கம் மற்றும் இடபம், வட்டுக்கோட்டை அம்மன் கோயிலில் உள்ள குதிரை என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். நகுலநாதம் என்னும் கும்பாபிஷேக மலரில் பிரம்மபுரீ தி.ஞானசேகர ஐயர் சின்னெட்டியாரின் இடப வாகனம் பற்றிப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார் "18.07.1898 தொல்புரம் வாசியான மு.ஆறுமுகம்பிள்ளை என்பவரால் கோயிலுக்கு வழங்கப்பட்ட இது வட்டுக்கோட்டை சின்னப்பா ஆசாரியினால் செய்யப்பட்டு மேளதாளத்துடன் கோயிலுக்கு கொண்டுவரப்பட்ட பெருமையுடையது"²⁷. இவ்வாகனம் தற்செயலாக தீப்பற்றியதாகவும் பின்பு அதிலிருந்து காப்பாற்றப்பட்டதாகவும் தற்போது அழிந்து விட்டதாகவும் கூறப்படுகிறது. அது சிறப்பானது எனக் கூறப்பட்டாலும் அதன் கலையம்சம் பற்றிய எந்த முடிவுக்கும் வரமுடியாதுள்ளது. எனினும் இதன் பண்புகளை சின்னெட்டியாரின் தொல்புரம் வழக்கம்பரை முத்துமாரியம்மன் கோயிலிலுள்ள இடபத்தினை வைத்து ஊகித்துக்கொள்ளலாம். இது வெள்ளை நிறத்திலான மிகவும் பிரமாண்ட தோற்றமுடைய பக்கப்பாடு வாகனமாகும். கழுத்து, வயிறு போன்ற பகுதியில் நாசித்தலை, மரத்தலை கொண்டு அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளது. கால் துடைப்பகுதியில் கண்ணாடி வேலைப்பாடுள்ள பதக்கமும் கழுத்தில் பல மாலைகளும் சாத்தப்பட்டுள்ளன. அவை சூரத்தை வில்லைகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளன.



படம். 3: சின்னெட்டியாரின் குதிரை வாகனம், வட்டுக்கோட்டை கண்ணலிங்கேஸ்வரர் ஆலயம், யாழ்ப்பாணம், புகைப்படம்: கனுஜா.

27 ஞானசேகர ஐயர், நகுலநாதம், 594.

வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞரான மகேந்திரன் தொண்டமனாறு செல்வச்சந்திதி முருகன் கோயில் சிவப்புக் குதிரையும் வட்டுக்கோட்டை கண்ணலிங்கேஸ்வரர் கோயில் குதிரையும் சின்னெட்டியாராலே செய்யப்பட்டது எனக் கூறுகிறார்²⁸. வட்டுக்கோட்டை கண்ணலிங்கேஸ்வரர் ஆலயத்தில் உள்ள குதிரையானது நேராக நோக்கியவாறு இரண்டு முன்னங்கால்களையும் உயர்த்திப் பாயும் அசையத்தக்க வாகனமாகும் (படம்.3). கட்டுக்கடங்காத குதிரைத்தனத்தை அதிகரித்துக்காட்ட வாய் திறக்கப்பட்டு பற்கள் வெளித்தெரிக்கின்றன. கோபத்தையும் வீரத்தையும் காட்ட விரிந்த மூக்கும் மேல்நோக்கித் திரும்பிய தடித்த உதடுகளும் உதவுகின்றன. தூக்கப்பட்ட முன்னங்கால்கள் அதன் முன்னோக்கி வளைந்த மார்பிற்கு மேலும் வலுச்சேர்க்கின்றன. பிடரியிலிலுள்ள முடியானது பிடரிக் குமிழ்களாக மோடிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. சின்னெட்டியாரின் இக்குதிரை வாகனத்தைப் பார்க்கும் போது ஸ்ரீரங்கம் கோயிலின் விஜயநகர் காலத்திற்குரிய வெள்ளைக்கோபுர வாசலிலுள்ள கற்குதிரை தூண் சிற்பங்கள் ஞாபகத்துக்கு வருகின்றன. ஸ்ரீரங்கத்தில் குதிரையின் ஆபரணங்கள் மிக நுணுக்கமாகக் கல்லில் செதுக்கப்பட்டுள்ளதைப் போல சின்னெட்டியார் தஞ்சாவூரில் இருந்து தருவிக்கப்பட்ட சூரத்தை வில்லைகளை சிறு சிறு துண்டுகளாக வைத்து அலங்கரித்துள்ளார். சின்னெட்டியாரின் இக்குதிரைச் சிற்பத்தின் மோடிப்படுத்தல் தமிழ்நாட்டில் நமணசமுத்திரம் போன்ற இடங்களிலுள்ள கிராமிய வழிபாட்டுடன் சம்பந்தப்பட்ட சுடுமண் குதிரைகளையும் ஒத்திருக்கின்றது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

சின்னெட்டியார்- சுவாமிநாதன்

நல்லூர் சிவன் கோயில் சூரன், அடைக்கலந்தோட்ட முருகன் கோயிலில் கடா மற்றும் சூரன், மூளாய் பரட்டையான்குளம் பிள்ளையார் கோவில் எலி, நகுலேஸ்வரம் இடபம், சிலாபம் முன்னேச்சுர குதிரை, நயினாதீவு நாகபூஷணியம்மன் கோயில் கைலாச வாகனம், தட்டாத்தெரு ஐயனார் கோயில் குதிரை, இசிபத்தனை முருகன் கோயிலிலுள்ள சூரன், வண்ணார்ப்பண்ணை சிவன் கோயில் ஆட்டுக் கடா, உடுக்கியவளைப் பிள்ளையார் கோயில் பெருச்சாளி போன்றன சுவாமிநாதனால் செய்யப்பட்டவை என அறிய முடிகிறது²⁹. கைலாச வாகனம் என்ற ஒன்று இவராலேயே இலங்கைக்கு முதன் முதலாக அறிமுகமாகியது என மகேந்திரன் குறிப்பிடுகிறார்³⁰.

அக்காலத்தில் இலங்கை கோயில்களில் கைலாச வாகனம் இல்லாததால் அதைப் பார்க்க இந்தியாவிலுள்ள சிதம்பரத்திற்கு சுவாமிநாதனை வாகனத்தின் உபயுகாரர் கந்தையா அழைத்துச்சென்றார். அங்கு அதை ஒரு தடவை பார்த்த சுவாமிநாதன் கைலாச வாகனத்தை திறம்படச் செய்தார் என்கிறார் நாதர்³¹. அவர் கைலாச வாகனத்தைக் களிமண்ணில் மாதிரி அமைத்துப் பின்னர் அதைப் பின்பற்றி மரத்தில் உருவாக்கியதாக சுணைசநாதன்

28 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன், 2021.01.03.

29 வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர்களின் உரையாடல்கள்.

30 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன், 2021.01.03. சபாரத்தினம் சுவாமிநாதனின் கைலாசவாகனம் 1925ஆம் ஆண்டளவில் செய்யப்பட்டதாகக் கருதுகிறார். ஏனெனில் அதனை செய்வித்த கந்தையா ஆண் குழந்தை வேண்டி நயினாதீவு அம்மன் கோவிலுக்கு வைத்த நேர்த்தியின் பயணாக அவருக்கு 1925இல் பலன் கிடைத்தது. எனவே இவ்வாகனம் 1925ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்பே உருவாக்கப்பட்டிருக்கலாம் எனக் கருதப்படுகிறது (நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2020.10.14).

31 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2020.01.01.

கூறுகிறார்³². மேலும் நகை வேலைகளுக்காக பொற்கொல்லர்களால் பயன்படுத்தப்படும் சிவப்பக்கல் இராவணனின் கிரீடத்திலுள்ள செத்திவாரிக்கல் மற்றும் கைக்கணையாழியில் பதிக்கப்பட்டுள்ளன³³. இந்தவகையில் முதன் முதலாக இலங்கையில் கைலாசவாகனம் செய்த பெருமை வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினருக்கே உரியது என இச்சமூகத்தினர் பெருமையாகக் கருதுகின்றனர். கைலாச மலையை இராவணன் அசைப்பதையும் சிவனின் கோபத்திற்கு ஆளாகி அவரின் பெருவிரலால் நசுக்கப்பட்ட இராவணன் ஈசனின் கோபத்தை தணிக்க தனது ஒரு கையையும் தலையையும் முறித்து வீணையாக அமைத்து இசை மீட்பதையும் சித்தரிக்கும் நிலையில் கைலாச வாகனம் அமைந்திருக்கும். அந்தவகையில் கலைஞனின் கற்பனைத் திறனையும் கலைத் திறனையும் இப்படைப்பில் காணலாம். இவருடைய வாகனங்கள் அனைத்தையும் பார்க்கும் போது அதிகம் கூரத்தை வில்லைகளின் அலங்காரமும் மாபிள் கண்கள் பயன்பாடும் காணப்படுகிறது. சுவாமிநாதன் வாகனத்தின் கோபத்தையோ வீரத்தையோ அதிகரித்துக் காட்டுவதற்கு விறைப்பாக எழும்பி நிற்கும் வால், மேல் வளைந்த உதடு என்பனவற்றைக் கையாண்டுள்ளார். வாகனத்தின் கலையம்சத்தை அதிகரிக்க நாசித்தலை, மரத்தலை அலங்காரத்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். காராம்பசு போன்றவற்றில் பெண்மையையும் ஆண் விலங்கில் மிகையான ஆண்மையையும் வெளிப்படுத்துவதில் இவர் சிறந்து விளங்கியுள்ளார்.

ஆறுமுகம்

இவர் வாழ்ந்த காலத்தைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியாவிட்டாலும் தொல்புரம் வழக்கம்பரை அம்மன் கோயில் இடப வாகனம் செய்தவருள் இவரும் ஒருவர் என்ற அடிப்படையில் சின்னெட்டியாரின் காலத்தில் வாழ்ந்தவர் என அறிய முடிகிறது. சுழிபுரம் பறாளை முருகன் கோயிலில் இவரின் அன்னப் பறவை வாகனம் காணப்படுகிறது. அன்ன வாகனமானது வாயில் ஒரு பூக்கொடியை வைத்துள்ள கற்பனையும் ஓய்யாரமும் மிக்க உருவமாகும். இக்கிளையும் அன்னத்தின் வாலும் தலையிலுள்ள கொண்டையும் ஒரே அலங்கார அமைப்பைக் கொண்டுள்ளன. இவருடைய இப்படைப்பில் கழுத்து ஆபரணத்தில் மிகச்சிறிய கண்ணாடி அலங்காரம் காணப்படுகிறது. இவ் அன்ன வாகனத்தில் ஆரம்பத்தில் வாலின் சுருண்டு வளைந்த பகுதியில் அதிகம் கண்ணாடி வேலைப்பாடுகள் காணப்பட்டதாகவும் பின் திருத்தவேலையின் போது அவற்றை நீக்கி வர்ணம் தீட்டப்பட்டதாகவும் அறியமுடிகிறது³⁴.

கந்தையா (1915-1983)

இவர் கோட்டை முனியப்பர் கோவில் மஞ்சம், பனிப்புலம் அம்மன் கோவில் பாம்பு, சரவளை புலியங்கூடல் அம்மன் கோயில் பாம்பு³⁵, மூளாய் சித்திவிநாயகர் கோயிலில் கடா, யானை, காராம்பசு, மயில் மற்றும் பூத வாகனங்கள்³⁶, காரைநகர் அம்மன் கோயில் காராம்பசு, சதுமலை அம்மன் கோயில் கிளி, கச்சேரி சாயக்காரத்தெரு பிள்ளையார் கோவில் பூதம்³⁷ போன்றவற்றைச்

32 ரெஜினேன், "மூளாய் சித்தி விநாயகர் ஆலய மரவாகனங்களின் வடிவமைப்புகளும் அலங்காரங்களும்," 15.

33 மேலது.

34 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2020.01.01.

35 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சாரத்தினம், 2020.10.14.

36 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2020.01.01.

37 நேர்காணல், வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சாரத்தினம், 2020.10.14.

செய்துள்ளார் என அறியமுடிகிறது. இவருடைய பாம்பு வாகனங்களைப் (படம். 4) பார்க்கும் போது வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையின் தனித்துவமான பண்பு வெளிப்படுகிறது. குறிப்பாகச் சங்கரத்தை பத்திரகாளி கோயிலுக்காகச் செய்யப்பட்ட ஐந்து தலைப் பாம்பின் பத்துக் கண்களும் மாபிள் பொருத்தப்பட்டவை³⁸. பாம்பு வாகனத்தின் பீடத்தில் குன்றுகள், பாறைகள் போன்ற காட்சி இடம்பெறும். அங்கு குன்றில் இருக்கும் சில பிராணிகள், புற்கள், முனிவர்கள், நந்திதேவர் போன்றவற்றைக் கொண்டுவந்திருப்பார். அக்காலத்து படைப்பாளிகளின் படைப்புகளுடன் ஒப்பிடுகையில் இது கந்தையாவின் வாகனத்தின் தனிப் பண்பாகும். கந்தையாவின் பாம்பு வாகனத்தின் முகமானது நெற்றிப் பகுதி அகன்று வாயின் பகுதி ஒடுங்கியதாகக் காணப்படுகிறது. அதன் மூக்குப் பகுதியும் நெற்றிப் பகுதியும் சற்று உயர் புடைப்பாகவே செய்யப்பட்டுள்ளன. அதன் படமானது மேலே விரிந்து கீழே ஒடுங்கிச் செல்கிறது. மூன்று வளையங்களாகச் சுற்றப்பட்ட உடலும் விரிந்த படலத்தின் குடையும் சமச்சீராகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. கண்கள் பத்தும் மாபிள் கண்களால் ஆக்கப்பட்டவை அவை நேரே பார்த்துக்கொண்டிருக்கின்றன. பாம்புக்கு கீழ் மலையில் சிறு நாக கன்னிகளும் யாகம் செய்வோரும், பாம்பின் நடுவே நாசித்தலையும் மிக நுணுக்கமான வேலைப்பாட்டுடன் செய்யப்பட்டுள்ளது. பாம்பின் கோபமான பார்வையும் கம்பீரமான தோற்றமும் இலட்சியப்படுத்தப்பட்டதாக அமைகிறது.



படம். 4(இடது): கந்தையா ஆசாரியின் பாம்பு வாகனம், பனிப்புலம் அம்மன் கோயில். புகைப்படம்: சபாரத்தினம்.



படம். 5(வலது): கந்தையா ஆசாரியின் பூத வாகனம், சாயக்காரப் பிள்ளையார் கோயில். புகைப்படம்: சபாரத்தினம்.

சாயக்காரப் பிள்ளையார் கோவிலில் உள்ள பூத வாகனமானது இவரது ஆரம்பகால வேலையாகக் காணப்படுகிறது (படம். 5). மழிக்கப்பட்ட தலையும் விரிந்த கண்களும் நான்கு கைகளும் ஒருகாலை மடக்கி மறு காலை நிமிர்த்தியும் அச்சத்தையும் பலத்தையும் வெளிக்காட்டும் விதமாக

38 நேர்காணல், வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2023.04.08.

அது அமைக்கப்பட்டுள்ளது. பூதத்தின் ஆடை அலங்காரம் வட்டுக்கோட்டைப் பரம்பரையினரால் உருவாக்கப்படும் கூத்து வேட உடைகளை ஒத்ததாகச் சூரத்தை வில்லைகள் பதிக்கப்பட்டு நிரமாணிக்கப்பட்டுள்ளது. இடுப்பில் இருந்து பக்கவாட்டில் வளைந்து செல்லும் உடைதாரப்பலகை உருவத்திற்கு காட்சி ரீதியான கட்டமைப்பையும் வலுவையும் வழங்குகிறது. இக்கண்ணாடிகள் ஆடையில் மட்டுமல்லாமல் ஆபரணத்திலும், கையிலுள்ள கதாயுத்திலும் பதிக்கப்பட்டுள்ளன. கந்தையாவின் இவ்வாரம்ப காலப் பூத வாகனத்துடன் இறுதிக் காலத்தில் நிரமாணிக்கப்பட்ட பூதவாகனத்தையும் அப்புத்துரையால் உருவாக்கப்பட்ட பூதவாகனத்தையும் ஒப்பிட்டால் இம்மூன்று பூதவாகனமும் பூதங்களுக்கான பொதுவான அங்கநிலைகளை வெளிக்காட்டுகின்றன. கந்தையாவால் ஆரம்பத்தில் செய்யப்பட்ட பூதமானது அதிக மாலைகள், ஆபரணங்களுடன் ஆடம்பரமாகக் காட்சியளிக்கிறது. பின்பு செய்யப்பட்ட பூதத்தில் முன்னையதைப் போன்ற அலங்காரம் காணப்படவில்லை. இவ்வாறே அப்புத்துரையால் உருவாக்கப்பட்ட இடும்பன் அதிக ஆபரணங்கள் கொண்டு அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக அடைக்கலந்தோட்டம் அம்மன் கோயிலில் உள்ள இடும்பன் வாகனத்தில் அலங்கார வேலையின் நுணுக்கமும் வெளிப்பாடும் மிகுந்த கவனத்துக்குரியது. அவர் ஒவ்வொரு நகைகளிலும் சிறிய சிறிய நுட்பங்களைக் கையாண்டுள்ளமையைக் காணமுடிகிறது. ஆனால் அப்புத்துரையின் இறுதிக்காலத்தில் செய்யப்பட்ட மேற்கண்ட பூதவாகனமானது, வளைவுகள் அற்ற நேரான இடை, குறைந்த சூரத்தை வில்லைகளின் பயன்பாடு என்பனவற்றால் அவரின் பிற வாகனங்களிலிருந்து வேறுபடுகிறது. இப்பூதங்களின் கையிலுள்ள ஆயுதங்களில் ஆரம்பகாலத்துக்குரியது தேவலோகத்தில் இருந்து வந்த பூதத்தின் உணர்வைத் தரக்கூடிய பெரிய ஆயுதமாகக் காணப்படுகிறது.

கந்தையா இறுதிக்காலத்தில் உருவாக்கிய பூதத்தின் ஆயுதம் மிகச் சிறியதாகக் காணப்படுகிறது. கந்தையாவின் இறுதிக் காலப் பூதத்தின் ஆயுதத்தை விட அப்புத்துரையின் வாகனத்தின் ஆயுதம் சற்றுப் பெரிதாகவே காணப்படுகிறது. ஆடை அமைப்பிலும் வித்தியாசம் காணப்படுகிறது. கந்தையாவின் ஆரம்பகாலப் பூதத்தில் மேலாடை காணப்படவில்லை. பிற்பட்ட காலத்தில் உடலோடு ஒட்டிய ஆடையமைப்பு காணப்படுகிறது. அப்புத்துரை உருவாக்கிய பூத வாகனத்தில் மேலாடை வயிற்றுப்பகுதியில் திறந்து விடப்பட்டுள்ளது. கீழாடை உடலோடு ஒட்டியவாறுள்ளது. கந்தையாவின் ஆரம்பகாலப் பூதம் மளிக்கப்பட்ட தலையும் தலையைச்சுற்றி உருத்திராட்சம் போன்ற தலை மாலையுடன் நீண்ட காதுமாகக் காணப்படுகிறது. இறுதிக்காலத்தில் இவரின் பூதத்தின் தலையானது நீவிவிட்ட அடர்ந்த கேசத்தால் மேலும் மெருகேற்றப்பட்டுள்ளது. அப்புத்துரையின் பூதத்தின் கேசமானது நீண்டு தோளினை முட்டுகிறது. இம்மூன்று பூத வாகனங்களின் முகங்களிலுமுள்ள திரண்ட கண்கள், முறுக்கு மீசை, விரிந்த பெரிய மூக்கு, சிவந்த உடல் என்ற காண்பியக் கூறுகள் கிராமியத் தெய்வமாகிய ஐயனாரின் சாயல் காணப்படுகிறது. இதையொத்த காண்பியப் பண்பையே கோயில் கோபுரங்களிலுள்ள சுதைச்சிற்பங்கள், தமிழகத்திலுள்ள சுவரோவியங்கள், தேரகளிலுள்ள பூதக்கட்டைகள் என்பனவற்றிலும் காண முடிகிறது. இது எவ்வாறு கிராமியத் தெய்வங்கள் ஆக மரபுகளுக்குள் உள்வாங்கப்பட்டுள்ளது என்பதை எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

சபாரத்தினம் (சற்குணம்) (1962)

1962ஆம் ஆண்டு பிறந்த இவரது மரவேலைப்பாடு மிகவும் நுணுக்கமானது. இவர் சித்தங்கேணி வைரவர் கோயில், சங்கானை வைரவர் கோயில், சரவணை வைரவர் கோயில்

போன்றவற்றிற்கு நாய் வாகனங்களைச் செய்துள்ளார். கொழும்பு கப்பித்தாவத்தையிலுள்ள கோயிலுக்கு யானை வாகனமும், பறாளைப் பிள்ளையார் கோயிலுக்கு இடப வாகனமும் செய்துள்ளார். இவரால் கொழும்பு கப்பித்தாவத்தை கோயிலுக்குச் செய்யப்பட்ட யானை வாகனமானது முன்னைய படைப்பாளிகளின் வாகனத்தை விடச் சிறியது. இவ்வாகனத்தில் கண்ணாடி வேலை செய்யப்பட்டுள்ளது. கண்ணானது மாபிளுக்கு மாற்றாக கண்ணாடிப் போத்தலின் வளைவில் வெட்டி எடுக்கப்பட்டு அதனுள் கறுப்பு வர்ணம் தீட்டிப் பொருத்தப்பட்டுள்ளது. மேலும் யானையின் தோற்றமானது சாதாரண யானையை ஒத்துக் குறைந்த மோடிப்படுத்தலுடன் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் இவரால் செய்யப்பட்ட நாய் வாகனங்களும் யதார்த்தமான தோற்றத்திலேயே காணப்படுகின்றன.

சின்னத்தம்பி (பெடியர்)

இவர் சிவராமசிங்கமாச்சாரியாரின் (தஞ்சாவூர்) மகன் வைரவநாதனின் மகனாவார். சின்னத்தம்பி தேர் வேலை, வாகன வேலை போன்றனவற்றுக்காக அறியப்பட்டவர். 1887ஆம் ஆண்டு மருதடிப் பிள்ளையார் கோவிலுக்காக இவரால் ஒரு தேர் செய்யப்பட்டுள்ளது. சுதுமலை அம்மன் கோவிலில் குதிரை(இது தற்போது அழிந்துவிட்டது). இணுவில் கந்தசாமி கோயிலில் ஆட்டுக் கடா (படம் 6) வாகனம் போன்றன இவரின் வேலைப்பாட்டிற்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

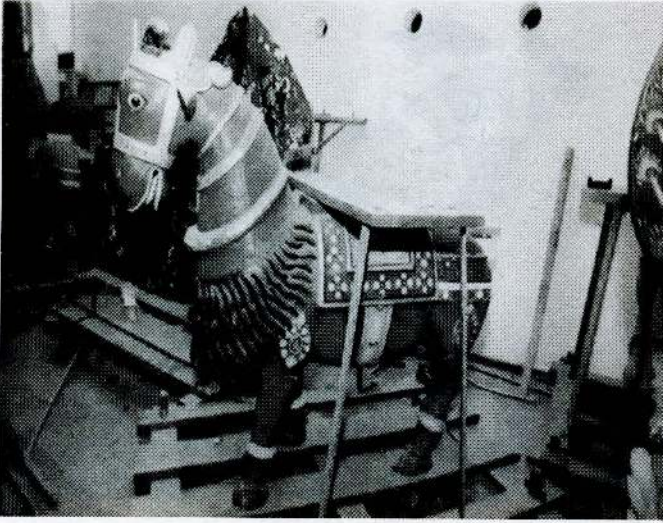


படம். 6: சின்னத்தம்பி ஆசாரியின் ஆட்டுக்கடா வாகனம், இணுவில் கந்தசாமி கோயில்
புகைப்படம்: கனுஜா

கடா வாகனத்தை பெடியர் செய்யும் போது கொம்பு கடாயின் தலையுடன் இணையாது விழுந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. பின்னர் முருகன் அங்கிருந்த சன்னியாசிக்கு கனவில் காட்டிய மரத்தில் செய்து பொருத்தப்பட்ட கொம்பே இன்றுவரை நிலைத்துள்ளது". என்கிறார் மகேந்திரன்³⁹. பெடியரின் இக்கடா நேர்முகத் தோற்றத்தில் சூரனைச் சங்காரம் செய்யும் முருகனுக்கான வாகனமாகத் தலையைக் குனிந்து பிடரி ரோமத்தைச் சிவப்பிக் கொம்பால் முட்டும்பாவனையில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. கடிவாளம் சதுரமான கண்ணாடி வில்லைகளால்

39 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன் 2021.03.14.

அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளது. கழுத்திலிருந்து மார்பு வரை மாலைகள் இடப்பட்டு ராஜகோலத்தில் காட்சியளிக்கிறது. தொடைப் பதக்கம், கால் சிலம்பு போன்றவற்றில் சிறிய கண்ணாடித் துண்டுகளும் ஒருவகையான சிறிய வர்ணக் கற்களும் பதிக்கப்பட்டுள்ளன. காலின் மூட்டுகளில் வட்ட வடிவமான முடிச்சுக்கள் அக்கால்களின் வலிமையைக் கூட்டுகின்றன. சுருண்டு வளைந்த இரு கொம்புகளும் கடாயின் அடங்காக் கோபத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன. சுவாமிநாதனின் அடைக்கலத்தோட்டம் கந்தசாமி கோயில் கடா வாகனத்தை (படம். 7) இதனுடன் ஒப்பிட்டால் அது ஒரு காலை முன்னே வைத்து உதட்டை மேலே வளைத்து கண்களை விரித்து சண்டைக்குத் தயாராய் நிற்பதாக வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. இரண்டு ஆட்டுக் கடாக்களின் சடைகளும் தீச் சுவாலை போன்று மோடிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஒப்பீட்டளவில் பெடியரின் வாகனத்தினை விட சுவாமிநாதனின் வாகனத்தின் ஆபரணச்செழிப்பு குறைவாகவே காணப்படுகிறது. சுவாமிநாதனின் கடா வாகனத்தின் ஆபரணங்கள் அதிகம் உயர் புடைப்பாக மக்கினால் உருவாக்கப்படுவதால் அவை கனமானவையாக உள்ளன. ஒப்பீட்டளவில் சுவாமிநாதனின் படைப்பிலுள்ள கண்ணாடி வேலைப்பாட்டை விடப் பெடியரின் படைப்பில் அதிகமான கண்ணாடி வேலை செய்யப்பட்டுள்ளது. இதனால் இரவு வேளையில் இவ்விரண்டு வாகனமும் வீதியுலா வரும் போது பெடியரின் வாகனத்தில் ஒளி பட்டுத்தெறிக்க அதிக பரப்பிருப்பதால் பெருங்காட்சி அதிகமாகவே காணப்படும். இருப்பினும் இவ்விரண்டு வாகனமுமே இலட்சியப்படுத்தப்பட்ட உடல்வாகைக் கொண்டுள்ளன.



படம்.7 : சுவாமிநாதன் ஆசாரியின் ஆட்டுக்கடா வாகனம், அடைக்கலத்தோட்டம் கந்தசாமி கோயில், புகைப்படம்: கனுஜா.

நல்லார் (நல்லதம்பி) அப்புத்துரை (1902-1974)

உடுப்பிட்டி கும்பாவாலி ஆலயத்தில் சோடிக்குதிரை வாகனம், ஊரெழு பிள்ளையார் கோவிலில் யானை வாகனம், கரணவாய் முதலைக்குழி முருகமூர்த்தி ஆலயத்தின் சூரன், சுதுமலை அம்மன் கோவிலில் ஏழு குதிரை வாகனம், கரணவாய் வெற்றியாட்டுப்பிள்ளையார் கோவிலில் சூரன், கொக்குவில் மஞ்சவனப்பதி ஆலயத்தில் சோடிக் குதிரை வாகனம், ஆனைக்கோட்டை மூத்தவிநாயகர் கோயிலில் மூன்று பாம்பு வாகனங்கள், அன்ன வாகனம், சிங்க வாகனம், குதிரை வாகனம், சுன்னாகம் மயிலணி கந்தசாமி கோயில் சிவப்புக் குதிரை

வாகனம், சுன்னாகம் ஐயனார் கோவில் காராம்பசு வாகனம், காரைநகர் மணற்காட்டு அம்மன் கோவில் குதிரை வாகனம், வட்டுக்கோட்டை வீரபத்திரர் சிவன் கோயில் பூத வாகனம், அடைக்கலந்தோட்டம் கந்தசாமி கோயில் இடும்பன் வாகனம், மூளாய் சித்திவிநாயகர் கோயில் பூத வாகனம் போன்றன இவரால் செய்யப்பட்ட வாகனங்களில் சிலவாகும்⁴⁰.



படம். 8: அப்புத்துரை ஆசாரியின் இடும்பன் வாகனம், அடைக்கலந்தோட்டம் கந்தசாமி கோயில், புகைப்படம்: கனுஜா.

அடைக்கலந்தோட்டம் கந்தசாமி கோயில் இடும்பன் வாகனமானது அலங்காரம் நிறைந்த நுணுக்கமான படைப்பாகும். இவரும் இவரது தந்தையும் கூத்திற்கான மர வேடவடைகளைச் செய்பவர்கள் என்பதால் இவர் உருவாக்கிய இடும்பன் (படம். 8) வாகனமானது கூத்துக் கதாப்பாத்திரத்தின் ஒப்பனையை ஞாபகமூட்டுகிறது. இவ்வாகனம் ஒரு காலை மடக்கி மறு காலை முன்னே நிமிர்த்தி கையில் கதாயுத்ததுடன் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. காதுகளை மறைத்த வண்ணம் நீண்ட கிரீடத்துடனும் கழுத்திலிருந்து மார்பு வரையான ஆபரணமும் இடும்பில் ஒட்டியானம், கையில் காப்பு, காலில் சிலம்பு, தோளில் புகு கீர்த்தி அல்லது புகுசெட்டைகள் என்பனவற்றால் வாகனம் மெருகேற்றப்பட்டுள்ளது. அப்புத்துரை மணவறை அலங்கார வேலையும் செய்யக்கூடியவர். அதனால் இவரது வேலையில் அதிகளவான கண்ணாடி வேலைகளும் காணப்படுகின்றன⁴¹.

மகேந்திரன் (1963)

மகேந்திரன் அப்புத்துரையின் மகனான நாகரத்தினத்தின் மகனாவார். இவர் முதன் முதலாக 1983ஆம் ஆண்டில் நல்லூர் வெயில் உகந்த பிள்ளையார் கோவிலுக்கு ஒரு

40 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன் 2021.03.14.

41 மேலது.

வாகனம் செய்துகொடுத்தார். அதனைத் தொடர்ந்து யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு, கிளிநொச்சி, சிலாபம், திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு போன்ற இலங்கையில் உள்ள இடங்களிலும் கனடா, டென்மார்க், சிங்கப்பூர் போன்ற வெளிநாடுகளிலுமுள்ள கோயில்களிற்கும் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட வாகனங்களை உருவாக்கியுள்ளார். இவற்றில் தேர்கள், பாம்பு வாகனம், அன்ன வாகனம், குதிரை வாகனம், இடப வாகனம், கிளி வாகனம், கந்தர்வ வாகனம், காராம்பசு வாகனம் என்பன அடங்கும். இவர் வட்டுக்கோட்டைப் பாரம்பரியத்தினருக்குரிய பிரமாண்டத்தில் வாகனங்களை வடித்துள்ள அதேவேளை சிறிய வாகனங்களையும் செய்துள்ளார். ஆலயங்களில் வாகனங்களைக் காவக் கிடைக்கும் பக்தர்களின் எண்ணிக்கை அண்மைக் காலங்களில் வாகனங்களின் அளவைத் தீர்மானிப்பதாக அவர் குறிப்பிடுகிறார்⁴².

இவர் சூரன், கைலாச வாகனம், குதிரை எனப் பலவற்றைச் செய்திருந்தாலும் இவருடைய காராம்பசு மிகவும் கலை நயப்புக் கொண்டதாகப் பார்க்கப்படுகிறது. இவருடைய காராம்பசு வாகனங்கள் உடுப்பிட்டி கொம்மாந்துறை மனோன்மணி அம்மன் கோவில், உரும்பிராய் முருகன் கோயில், உரும்பிராய் கருணாகரப் பிள்ளையார் கோவில், திருகோணமலை வில்லூண்டிக் கந்தசாமி கோயில், வல்வெட்டித்துறை சிவன் கோயில் போன்றவற்றில் காணப்படுகின்றன. இவ்வாகனங்களில் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக்குரிய அம்சங்கள் கெடாமல் இன்றும் அதன் பாணி தொடரப்படுகிறது. சுவாமிநாதனின் காராம்பசு வாகனத்தினைப் போன்று புன்சிரிப்பு இவரின் காராம்பசு வாகனத்திலும் காணலாம். அதைப்பற்றி மகேந்திரன் குறிப்பிடும் போது 'சுவாமிநாதனின் காராம்பசுவைப் பார்க்கும் போது புன்முறுவல் வெளிப்படும் அந்தத் தன்மையை நான் விரும்புகிறேன். நான் காராம்பசு செய்யும் போது சுவாமிநாதனின் காராம்பசுவை மனதில் வைத்துக்கொண்டே செய்வேன்' எனக் குறிப்பிட்டார்⁴³. சுவாமிநாதன் காராம்பசுவை பொன் நகையால் அலங்கரிப்பதை விட புன்நகையால் மெருகூட்டுவதையே விரும்பியுள்ளார் என்பது அவரின் படைப்பினூடாகத் தெரிய வருகிறது. வளத்தினதும் செல்வத்தினதும் உருவகமாகப் பார்க்கப்படும் காராம்பசுவானது மனிதப் பெண்ணின் முகத்தினையும் பசுவின் உடலையும் பிற்புறத்தில் மயிலின் தோகையையும் உடலின் இருபுறமும் செட்டைகளையும் கொண்டுள்ளது. பொதுவாக இதன் கீழ் லிங்கம், அல்லது பசுக்கன்று வைக்கப்பட்டிருக்கும். அந்தவகையில் வட்டுக்கோட்டை பரம்பரையினரான கந்தையா, சுவாமிநாதன், மகேந்திரன் போன்றோர் உருவாக்கியுள்ள காராம்பசுவிருக்க கீழ் காராம்பசுக் கன்றே வைக்கப்பட்டுள்ளது. இது வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையின் மரபாகும்⁴⁴. இங்கு கந்தையாவின் காராம்பசுவானது ரவுக்கை அணிந்து காணப்படுகிறது. சுவாமிநாதன் மற்றும் மகேந்திரத்தின் காராம்பசுக்களுக்கு ரவுக்கைக்கு மேல் தாவணி அணிவிக்கப்பட்டுள்ளது. இம்முன்று வாகனங்களினதும் காதணிகளிலும் சிறிய இறக்கை போன்ற அமைப்பு கொண்டுவரப்பட்டுள்ளது. கந்தையாவின் வாகனத்தில் மற்றையவற்றுடன் ஒப்பிடுகையில் அதிக ஆபரணம் கொண்டு அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆண் வாகனத்தை அதீத கோபத்துடனும், வீரத்துடனும் உருவாக்கும் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினர் பெண்ணின் முகத்தில் சாந்தத்தையும் புன்சிரிப்பையும் கொண்டுவருகின்றனர். முகத்தின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தலை கந்தையாவை விட சுவாமிநாதனும் மகேந்திரனும் தேர்ந்தவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர்.

42 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன் 2021.03.14.

43 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன் 2021.03.14.

44 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2019.05.23.

சில வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைப் படைப்பாளிகளின் தகவல்களைப் பெறமுடியவில்லை என்பதுடன் சிலர் பற்றி அறிதாகவே அறிய முடிந்தது. அவர்களின் வாகனங்களைப் பார்க்க முடியாததால் அவர்களின் பாணியை அடையாளம் காண முடியவில்லை. அவர்களும் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் என்பதால் அவர்கள் பற்றிக் கிடைத்த தகவல்களை எதிர்கால ஆய்வுகளுக்காக இங்கு இணைத்துள்ளேன்.

நாகலிங்கம்

இவரால் விசுவத்தனை முருகன் கோவில் மற்றும் பறாளை முருகன் கோயில்களுக்கு நேர்த்திக்காக இரண்டு கடா வாகனங்கள் செய்யப்பட்டது என சபாரத்தினம் கூறினார்⁴⁵.

வைவநாதன் (1987)

சுவாமிநாதனின் மகன் வைவநாதன் ஒரு பிரமச்சாரியாவார் என இவர் பற்றிக் கணேசநாதன் குறிப்பிட்டார்⁴⁶. 'இவரின் வேலை மிக நுட்பமானதாகும். இவர் ஒரு நாளில் ஒரு வாகனம் செய்யக்கூடிய திறன் கொண்டவர். இவரிடம் இருக்கின்ற ஒரு நல்ல விசயம் என்னென்பது இவரிடம் வேலை பழகிறவருக்கு ஒரு மறைப்பும் இல்லாமல் எல்லா நுட்பங்களையும் சொல்லித்தருவார்'⁴⁷. இவரினால் செய்யப்பட்ட இடும்பன் வாகனத்தின் தலையை இன்றும் தான் வைத்திருப்பதாகவும் தனது வேலையில் அவ்வாகனத் தலையைப் பார்த்து அதன் நுட்பத்தை கொண்டுவர முயற்சிப்பதாகவும் கணேசநாதன் குறிப்பிட்டார். இவர் செய்த இடப வாகனம் மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயிலிலும் மானிப்பாய் மருதடி பிள்ளையார் கோயிலில் கைலாச வாகனமும் காணப்படுகிறது. மூளாய் சித்தி விநாயகர் கோயில் அன்ன வாகனமும் இவரது வேலைப்பாடாக அறியப்படுகிறது.

இராமசாமி (சுவாமிநாதனின் சகோதரன்)

தொண்டைமனாறு சந்நிதி முருகன் கோயில் சிங்க வாகனமும், சித்தங்கேணி சிவன் கோயில் இடப வாகனமும் மூளாய் சித்திவிநாயகர் கோயில் காராம்பசு வாகனமும் இவர் உருவாக்கியவை.

சோமசுந்தரம் (தெட்சணம்)

அடைக்கலந்தோட்டம் கந்தசுவாமி கோவில் அன்ன வாகனம், அராலி அம்மன் கோயில் இடப வாகனம் என்பன இவரால் செய்யப்பட்டவை. தெட்சணத்தின் அன்ன வாகனம் பற்றி இவரது மகன் நாதர் குறிப்பிடுகையில் "அடைக்கலந்தோட்டம் கோயிலில் சட்டத்தரணி ஏகாம்பரம் தலைவராக இருக்கும் காலத்தில் அம்பலவாணர் அன்ன வாகனம் செய்து தரும்படி தெட்சணத்திடம் கேட்க அதற்கு அவரும் ஒப்புக்கொண்டார். ஏகாம்பரம் அம்பலவாணரிடம் தெட்சணம் சிறப்பாக செய்து தரமாட்டார் எனக் கூறினார். அதைக் கேட்ட அம்பலவாணர் தெட்சணத்திடம் சென்று 'உனக்கு அன்னம் தெரியாது, காகம்தான் தெரியும் அன்னமாக வந்தால் உனக்கு புண்ணியம் காகமாக வந்தால் அந்த பாவமும் உனக்கே' எனக் கூறிச் சென்றார். அதைக் கேட்டு மன வருத்தம் அடைந்த தெட்சணம் அக்காலத்தில் இந்தியாவிலிருந்து நல்லூர் கோவிலுக்குச் சின்ன மஞ்சம் செய்ய வந்த சுப்பிரமணியம் ஆசாரியிடம் மால் எடுத்து சிறப்பாக அன்ன வாகனத்தைச் செய்து முடித்தார்" எனக் கூறப்படுகிறது⁴⁸.

45 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2023.04.08.

46 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் கணேசநாதன், 2019.04.11.

47 மேலது.

48 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2019.05.23.

ஆறுமுகம் கணேசநாதன்

மூளாய் சித்திவிநாயகர் கோயில் பெருச்சாளி மற்றும் அன்ன வாகனங்கள் இவரால் செய்யப்பட்டவை.

கதிரவேலு செல்லையா

மூளாய் சித்தி விநாயகர் கோயில் குதிரை, யானை, பொன்னாலை வரதராஜப்பெருமாள் கோயில் காரம்பசு, மூளாய் வைரவர் கோயில் நாய் என்பன கதிரவேலு செல்லையாவின் சில படைப்புகளாகும்.

கதர்காமர் கதிரவேலு

மூளாய் சித்தி விநாயகர் கோயில் மயில், சிங்கம், கூரன், இடும்பன் வாகனங்களும் பொன்னாலை வரதராஜப்பெருமாள் கோயில் பாம்பு வாகனமும் இவரால் செய்யப்பட்டவையாகும்.

வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினரின் வாகனங்களில் மரபும் மாற்றமும்

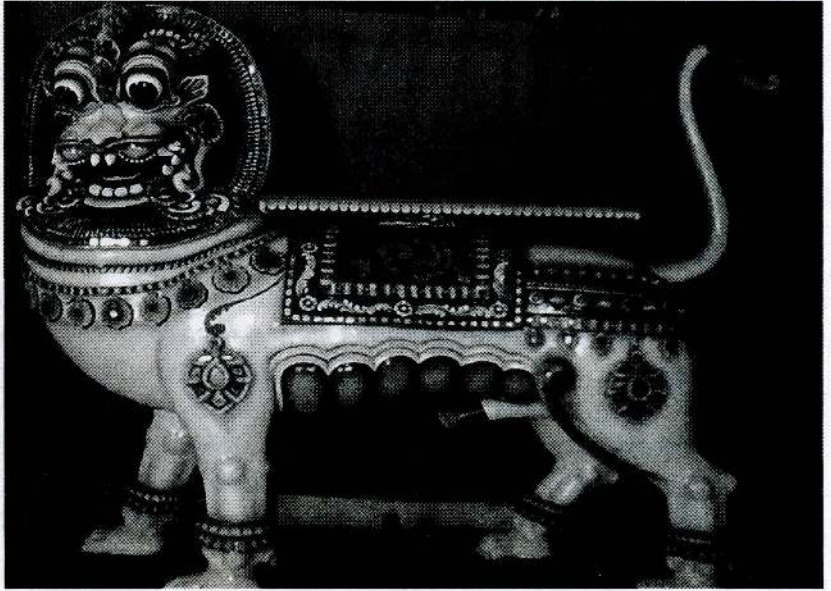
படைப்பாளியின் கற்பனை, போசுகளின் விருப்பம், சமூக - பொருளாதார - அரசியல் காரணிகள், தொழில் நுட்பம், நடப்பு வழக்கு வெளிச்செல்வாக்கு, ஊடகம் போன்றவற்றால் மரபு என்பது தொடர்ந்து மாற்றத்துக்குள்ளாகிறது. இதற்கு வட்டுக்கோட்டை வாகனப் பட்டடையும் விதிவிலக்கல்ல. கிடைக்கப்பெற்ற ஆதாரங்களை அடிப்படையாகக்கொண்டு வட்டுக்கோட்டை வாகனங்களின் தொடக்க காலமாக 1800இன் பின்னரைப் பகுதியை நோக்கலாம். அக்காலத்துப் படைப்புகளின் பாணியமைப்பையே பின்வந்த படைப்புகளுக்கான அளவு கோலாக அல்லது மரபாக நோக்கப்பட்டுள்ளன. நானும் இதையே எனது ஆய்விற்கு அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளேன். அந்த மரபு அதற்குப் பின்வரும் காலத்தில் எப்படியான மாற்றத்தை எதிர்கொண்டது? அம்மாற்றத்துக்கான காரணம் யாது? இம்மாற்றத்தின் தற்போதைய நிலை என்ன? இம்மரபைக் கடத்தும் சந்ததிகளின் நிலையும் வகிபாகமும் என்ன? என்பதைப் பின்வரும் காலகட்டங்களினூடாக வாசிக்க முயன்றுள்ளேன். வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினரின் ஆறு, ஏழு தலைமுறையினரின் பெயர்கள் அறியப்பட்டாலும் நான்கு அல்லது ஐந்து தலைமுறைகளின் படைப்புக்களையே அடையாளப்படுத்த முடிகிறது. எனவே கிடைக்கப்பெற்ற தலைமுறையினரின் படைப்புக்களை அடிப்படையாக வைத்தே மரபும் மாற்றமும் பற்றிப் பேச முடியும்.

1800களின் காலப்பகுதி

இன்றுள்ள ஆதாரங்களின் அடிப்படையில் வட்டுக்கோட்டைப் பாரம்பரியத்தின் ஆரம்ப காலமாக இக்காலம் பார்க்கப்படலாம். இக்காலக் கலைஞராக சின்னெட்டியார், கதர்காமர், பெடியர் என்போரை அடையாளம் காணலாம். இங்கு பெடியர் எனும் கலைஞர் தமிழகத்தில் இருந்து வந்து மருதடி விநாயகர் தேர் செய்ததாக வே. அம்பிகைபாகன் தனது "யாழ்ப்பாணத்து இந்து ஆலயத் தேர்ச்சிற்பங்கள்" என்ற நூலில் குறிப்பிடுவது கவனத்துக்குரியது⁴⁹. பெடியரின் வாகனங்கள் தமிழக வாகனங்களைப் பெருமளவில் ஒத்துள்ளன. இக்காலத்தில் இயங்கிய பிற படைப்பாளிகளின் படைப்புகளையும் இந்தியப் படைப்புகளையும் பாணி ரீதியாக வேறுபிரிப்பது என்பது சற்றுக் கடினமானது. அதாவது இவ்வாகனங்கள் அனைத்தும் அதிக மோடிப்படுத்தலுக்கும் இலட்சியப்படுத்தலுக்கும் உள்ளாகியுள்ளன எனலாம்.

49 அம்பிகைபாகன், யாழ்ப்பாணத்து இந்து ஆலயச் தேர்ச்சிற்பங்கள். 56.

1800களின் காலத்துக்குரிய மூளாய் சித்தி விநாயகர் கோவிலிலுள்ள சின்னெட்டியாரின் யாழிச்சிங்கம் (படம். 9). சாதாரண சிங்கத்தைக் காட்டிலும் நிறம், அலங்காரத்தனம், வெளிப்பாடு என்பனவற்றில் கற்பனையும் மோடிப்படுத்தலும் மிக்கதாகக் காணப்படுகிறது. பக்கப்பாட்டு வாகனமான இது மிடுக்காகத் தலையை சற்றுப் பக்கப்பாட்டில் திருப்பி வாலை உயர்த்தியவாறு வடிக்கப்பட்டுள்ளது. அதில் வெளிப்படுத்தப்படும் சிங்கத்தனத்துக்கு மேலதிகமாக தான் இறைவிக்கிரகத்தைக் காவுகிறேன் என்ற பணிவும் பெருமையும் வெளிப்படுகிறது. முகம் முற்றாக மோடிப்படுத்தப்பட்டு திறந்த வாய் அழகிய பற்கள் உருண்ட கண்கள் கோலமயமான பிடரி ரோமம் என்பனவற்றுடன் காணப்படுகிறது. இயற்கையான சிங்கத்தை விட மார்பு முன்தள்ளப்பட்டதாகவும் தொடைப்பகுதிகள் தசைப்பிடிப்பாகவும் வயிற்றுப்பகுதியில் தசைகள் இறுக்கமாகவும் கட்டிறுக்கமாகக் காணப்படுகிறது. அதன் கழுத்தணிகலன்களிலும் துடைப்பதக்கங்களிலும் துடைப்பட்டிகளிலும் கண்ணாடிகள் பொருத்தப்பட்டுள்ளன. அதன் கடை வாயிலிருந்து வரும் அலங்காரங்களும் கிளப்பப்பட்ட வால் நுனியிலுள்ள அலங்காரத்துடன் ஒத்திசைவதுடன் ஒரே மட்டத்தில் காணப்படுகின்றன⁵⁰.



படம். 9 : சின்னெட்டியாரின் யாழிச் சிங்க வாகனம், மூளாய் பிள்ளையார் கோயில், புகைப்படம்: ம. ரெஜினேபன்.

சின்னெட்டியாரின் யாழிச்சிங்கம், பல்லவர் காலத்தில் கட்டப்பட்ட காஞ்சி கைலாசநாதர் கோவிலிலுள்ள தூண் சிற்பங்களில் காணப்படும் சிங்கத்தின் உருவவியலை ஞாபகமுட்டுகின்றன. இது அக்காலக் கலைஞர்களுக்கும் தென்னிந்தியச் சிற்ப ஓவிய மரபிற்குமிருந்த நெருக்கமான பிணைப்பை எடுத்துக்காட்டுகிறது. இது பிரித்தானியர் ஆட்சிக் காலத்தில் இந்தியக் கலைஞர்களுக்கும் யாழ்ப்பாணத்துக்குமிருந்த கட்டுப்பாடுகளற்ற போக்குவரத்துத் தொடர்புகளால் சாத்தியமாகியிருந்திருக்கலாம். எவ்வாறு இக்காலப் படைப்பாளிகள் தமது படைப்புக்கு அடிப்படையாக இயற்கையிலுள்ள விலங்குகளையல்லாமல் ஏற்கனவே கலையில் படைக்கப்பட்டிருந்த மோடிப்படுத்தப்பட்ட விலங்குகளை எடுத்துக்கொண்டார்கள்

50 இதை எனக்குச் கட்டிக்காட்டிய தா. சனாதனனுக்கு எனது நன்றிகள்.

என்பதையும் இது எடுத்தியம்புகின்றது. சின்னெட்டியார் ஆபரணங்கள் ஊடாகவும் யாழ்ச்சிங்கத்தை அலங்காரமாக மாற்றியுள்ளார். ஆடம்பரம், படோபகரம் என்பது அதிகாரத்தின் குறியாக இங்கு மாறியுள்ளது. யாழ்ப்பாணத்தில் இரவிரவாக நடந்த கோயில் திருவிழாக்களில் பெருங்காட்சியை உருவாக்குவதில் வாகனங்கள் வகித்த பங்கை உணர்ந்து கொள்ள இவ்வாகனம் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். மின்சாரம் அற்ற காலத்தில் தீப்பந்தங்களின் ஒளியில் கண்ணாடி அலங்காரங்களும் சரிகை வேலைகளும் மாய உலகைத் தோற்றுவித்திருக்கும். மேலும் அக்காலத்தில் திருவிழாக்களை ஆடம்பரமாகச் செய்யும் கோயில்களின் எண்ணிக்கை குறைவாக இருந்ததும் வேறு பொழுதுபோக்கு சாதனங்கள் பெரியளவில் அறிமுகமாகாத நிலையில் கோயில் திருவிழாக்கள் அதிகமானோரைக் கவர்ந்திருந்தன. இதனால் இப்பாரிய வாகனங்களைக் காவுவதற்கான ஆட்பலம் சுலபமாகக் கிட்டியது எனலாம். மறுபுறத்தில் பாரிய வாகனங்கள் நுணுக்கமானதும் படோபகரமானதுமான அலங்கார வேலைப்பாடுகளுக்கான பரப்பினையும் வாய்ப்பினையும் நல்கின எனலாம்.

1900-1940 வரையான காலப்பகுதி

இக்காலப் பகுதியில் இயங்கிய கலைஞர்களாக சுவாமிநாதன், வைரவநாதன், வேலுப்பிள்ளை, அப்புத்துரை, இராமசாமி என்போரை அடையாளப்படுத்தலாம். இவர்கள் இவர்களுக்கு முற்பட்ட கலைஞர்களின் மகன்மார் அல்லது மருமகன்மாரே. அந்த வகையில் இவர்கள் தமது ஆண்வழி உறவினரிடமே வாகனம் செய்யும் அறிவையும் நுட்பங்களையும் அழகியலையும் கற்றுக்கொண்டனர். “இக்காலம் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டையின் செழிப்பு மிக்க காலமாகப் பார்க்கப்படுகிறது” என்கிறார் சபாரத்தினம்⁵¹. இக்காலத்திலேயே “இலங்கையில் பல கோயில்களுக்கு முதன் முதல் வாகனங்கள் செய்து கொடுக்கப்பட்டதாகவும், வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக்காரர்களின் சொந்த பந்தம் அனைத்தும் சேர்ந்து வேலை செய்த காலமாகவும் இது இருந்தது” என மகேந்திரன் குறிப்பிட்டார்⁵². இக்காலத்தில் முதல் முதல் இலங்கைக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட வாகனம் பற்றி மகேந்திரன் குறிப்பிடுகையில் “சுவாமிநாதன் நயினாதீவு அம்மன் கோவிலுக்கு கைலாச வாகனமும் நல்லூர் சிவன் கோவிலுக்கு யமனும் முதல் முதல் செய்து கொடுத்தார்” எனக் கூறினார். இக்காலத்தில் மகிடாகூரன், கஜமுகாகூரன், நரகாகூரன், இராவண கூரன் எனப் பல அரக்கர்களின் வடிவங்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. இவை தீமையை நன்மை வெற்றிகொண்டதைச் சொல்லும் பல புராண மற்றும் இதிகாசக் கதைகளை நிகழ்த்திக்காட்டுவதற்கான பொம்மைகள் போன்றவை.

இந்தவகையில் சுவாமிநாதனின் கூரன் நல்லூர் சிவன் கோயில், இசுபத்தனை முருகன் கோயில், அடைக்கலந்தோட்டம் கந்தசாமி கோயிலிலும் அப்புத்துரையின் கூரன் கரணவாய் முதலைக்குழி முருகமூர்த்தி ஆலயம், கரணவாய் வெற்றியாட்டு பிள்ளையார் கோயிலிலும் காணலாம். இவ்வாறு வெவ்வேறு கோவில்களில் கூரன் காணப்படுவதால் கோயில் திருவிழாக்காலத்தில் வாகனத்துக்கு முக்கியமளித்தது போல கூரன்போர் நிகழ்வுக்கும் அதிகம் முக்கியத்துவம் அழித்துள்ளனர் எனப் புலப்படுகிறது. இக்காலத்தில் கோயில்களில் தெய்வ-அசுர போர் ஆனது நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்ட நிலையில் இப்பேற்பட்ட வடிவங்களுக்கான கிராக்கியும் அதிகரித்துள்ளதை நோக்கமுடிகிறது. சுவாமிநாதனின் கூரன் உருவவியலுடாக அதன் பாணி பற்றி நோக்கினால், அது புராணங்களில் சித்திரிக்கப்படும் அசுரர்கள் என்ற

51 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2020.10.14.

52 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன் 2021.03.14.

படிமத்தின் பிரதிநிதித்துவமாகக் காணப்படுகிறது (படம் 10). சூரன் வீறுகொண்டு நெஞ்சை நிமிர்த்தி ஒருகாலை முன்னோக்கி வைத்தவாறு வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளான். முகத்தில் கோபத்தையும் பயங்கரத்தையும் கொண்டுவர வெளித்தெரியும் கடவாய்ப்பற்கள், பருத்த மீசை, உருண்ட அகன்ற கண்கள், சிவப்பு நிறம் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தலையில் கண்ணாடி வில்லைகளால் அலங்கரிக்கப்பட்ட கிரீடம் புயங்களில் வேலைப்பாடு நிறைந்த இறக்கை போன்ற புஜக்கட்டைகள், ஒட்டியாணத்திலிருந்து கீழிறங்கும் அலங்காரமான உடைதார்ப்பலகை என்பனவற்றினூடு சூரனின் தோற்றம் கனதியாக்கப்பட்டுள்ளது. புஜ இறகின் விளிம்பில் சிறு வளைவுகள் உருவாக்கப்பட்டு அவ்வளைவுகளில் சிறிய கண்ணாடி வில்லைகள் பொருத்தப்பட்டுள்ளன. அதன் நடுப்பகுதியில் பெரிய சூரத்தை வில்லையை வைத்து அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளது. புஜ இறகிலுள்ள அலங்காரத்தை ஒத்ததாகவே இடுப்பின் இரு பக்கமுமுள்ள உடைதார்ப்பலகையும் அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வலங்காரத்திலும் ஒட்டியாணத்திலும் நுணுக்கமாக செய்யப்பட்ட சிறிய நாசித்தலைகள் காணப்படுகின்றன. நாசித்தலை பெரிய பிதுங்கிய கண்களுடனும், அகன்ற பெரிய வாயுடனும் வாய்க்குள் வரிசையான பற்களுடனும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஒட்டியாணத்தின் நடுவிலுள்ள நாசித்தலை நேரே பார்ப்பதாகவும் இடுப்பின் இரு மருங்கிலுமுள்ள உடைதார்ப்பலகையில் உள்ளவை பக்கத்தோற்றத்திலும் காணப்படுகின்றன. சூரனின் வடிவத்திற்கும் இடும்பன் மற்றும் பூத வாகனங்களுக்குமிடையில் உருவவியல் ரீதியிலான பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன.



படம்.10 (இடது): சுவாமிநாதனின் சூரன் வாகனம், அடைக்கலம் தோட்டம் சுந்தசுவாமி ஆலயம், புகைப்படம்: சுனுஜா.

படம்.11 (வலது): 1905ஆம் ஆண்டு அஞ்சல் அட்டையில் வந்த புகைப்படம். மூலம்: www.arayampathy.tk.

உதாரணமாக அப்புத்துரையின் இடும்பன் சுவாமிநாதனின் சூரனின் உருவவியலிலேயே காணப்படுகிறது. முகத்தின் அமைப்பு முற்று முழுதாக ஒத்ததாகவே காணப்படுகிறது: உருண்ட விரிந்த கண்கள், விரிந்த பெரிய மூக்கு, நெற்றியில் திருநீறு, தடித்த மீசை, கோபத்தால் சிவந்த மேனி என்பன, காதுகளை மூடிய நீண்ட கிரீடத்தினை இருவரும் அணிந்துள்ளனர். புஜ இறகிலும் இடுப்பிலுள்ள உடைதார்ப்பலகையிலும் அலங்காரம் விரிந்து செல்லும் இறகு

போல் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அவ்வலங்காரத்தின் விளிம்புப் பகுதியை ஆழமாகக் குடைந்து கண்ணாடிகள் வைக்கப்படும் நடுப்பகுதியில் சற்றுப் புடைப்பாக்கப்பட்டு கண்ணாடி பொருத்தப்பட்டுள்ளது. சூரனின் கழுத்தில் குறைந்தளவான ஆபரணங்கள் காணப்படினும் இடம்பனின் கழுத்திலிருந்து மார்புவரை ஆபரணத்தினாலேயே போர்க்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வருவங்களில் காலின் துடைப்பகுதிவரை அரைக் காற்சட்டை போன்ற ஆடை அணியப்பட்டதாகக் காணப்படுகின்றது. சூரனின் காற்சட்டைக்கு மேல் இடுப்பிலிருந்து முழங்கால் வரை கண்ணாடிகள் பொருத்தப்பட்ட கீலங்கள் தொங்குகின்றன. இவ் உருவவியலைப் பார்க்கும் போது 1905ஆம் ஆண்டில் வெளியிடப்பட்ட அஞ்சல் அட்டையொன்றில் காணப்படும் நிழற்படத்திலுள்ள தமிழ் நாடகக் குழுவின் ஆடை ஆபரண ஒப்பனை ஞாபகத்துக்கு வருகிறது (படம், 11). இந்த இடத்தில் "வட்டுக்கோட்டைப் பட்டையினர் நாடகப் பொருட்களை வடிவமைத்துக் கொடுத்தனர்" என்ற மகேந்திரனின் கருத்து பொருத்திப் பார்க்கத்தக்கது. அந்தவகையில் அவரது தகப்பன், பாட்டன், பூட்டன் போன்றோரும் நாடக வேட உடைகளைச் செய்ததாகக் கூறி அவர்கள் செய்த சில மர நாடக ஆடைகளையும் அவர் காண்பித்ததைப் பொருத்திப் பார்க்கலாம். மேலும் இக்காலத்தில் சூரத்தை வில்லைகள், மாபிள்களின் வரவு முன்னரை விட குறைவாகக் கணப்பட்டதாக மகேந்திரன் குறிப்பிட்டார்⁵³. இக்காலகட்டத்தின் பிற்பகுதியில் படைக்கப்பட்ட படைப்புகளுக்கு அப்புத்துரையின் பூதவாகனம், இராமசாமியின் மயில் வாகனம் என்பன சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயிலின் இந்திர மயில் பற்றி அக்கோயில் குருக்களான இராசரத்தின சபாபதிக் குருக்கள் "மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயிலில் முதன் முதலாக இந்திர மயில் வாகனம் செய்தவர் இராமசாமி. அது எங்களிட இருந்த வாகனத்திற்குள்ளே பெரிய வாகனமாகத்தான் இருந்தது" எனக் கூறினார்⁵⁴. நமக்கு நேராக முகம் காட்டி வரும் நேர்முகமாக மயில் பிரணவாகார மயில் (ஓங்கார மயில்) எனப்படும். அழகான நளினத்துடன் இம்மயில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாகனத்திற்கு ஒருவகையான அலங்காரத்தாள் ஒட்டப்பட்டுள்ளது. அத்தோடு தலையின் கொண்டைப் பகுதி கம்பியினால் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. கண்கள் மாபிளாலானவையல்ல. ஆரம்பத்தில் வாகனங்களின் அனைத்துப் பாகங்களும் மரத்தால் ஆக்கப்பட்டவையாகும். இரும்போ வேறு ஊடகமோ மரவாகனத்தில் பயன்படுத்தப்படவில்லை. அலங்காரத்திற்கு மட்டுமே மாபிள் கண்கள், சூரத்தை வில்லைகள், மக்கி வேலைப்பாடுகள் செய்யப்பட்டன. மரத்தைப் பொருத்த மர ஆணிகளே பயன்படுத்தப்பட்டன. ஆனால் இராமசாமியின் இந்திர மயிலின் தலையில் உள்ள கொண்டை வேறொரு ஊடகத்தில் செய்யப்பட்டுள்ளது. அதற்கு வர்ணம் தீட்டப்பட்டிருந்தாலும் அதன் ஊடக மாற்றத்தினை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இம்மயில் வாகனத்தின் கழுத்தில் மூன்று மெல்லிய மாலைகளும், தடித்த அட்டியல் போன்ற ஆபரணங்களும் சூட்டப்பட்டுள்ளன. அட்டியலில் நிறக் கற்களால் ஒட்டப்பட்டிருந்தாலும் அவற்றில் பல இன்று இழக்கப்பட்டுவிட்டன. அப்புத்துரையின் பிற்காலத்தில் செய்யப்பட்ட படைப்பிலும் சில மாற்றங்களை அடையாளம் காணமுடிகிறது. வட்டுக்கோட்டை வீரபத்திரர் சிவன் கோயிலில் உள்ள பூதவாகனத்தைப்

53 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன் 2021.03.14.

54 நேர்காணல்: மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயில் குருக்கள் து.ஷ. இராசரத்தின சபாபதிக்குருக்கள், 2021.04.10. மயில் வாகனமானது தோகை விரித்து, தோகை விரிக்காமல் என இரண்டு நிலையில் காணப்படும். மேலும் திருவிழாக் காலங்களில் முருகனுக்கு தேவ மயில், அகர மயில், இந்திர மயில், பிரணவாகார மயில் என்ப பலவிதமான மயில்கள் வாகனமாக இருக்கின்றன.

பார்க்கும் போது இக்காலத்தில் முன்பகுதியில் செய்த இடும்பன் வாகனத்திலிருந்து அது பல்வேறு மாற்றத்தை எடுத்துக்காட்டுகிறது. இக்காலத்தில் வாகனத்தின் உடற் திரட்சி மற்றும் முகத்தின் உணர்வு பூரணமாக முன்னைய இலட்சியப்படுத்தலுடன் ஒத்துப்போகவில்லை. பூத வாகனத்துக்கு அணிவிக்கப்பட்டுள்ள ஆபரணமானது மக்கியினால் உயர் புடைப்பாக செய்யப்பட்டிருந்தாலும் அது முன்னையதை விட வெறுமையானதாகக் காணப்படுகிறது. இடும்பில் அலங்காரம் இக்காலத்தில் அணியப்படும் இடும்புப்பட்டி போன்று எந்த அலங்காரமும் அற்றுக் காணப்படுகிறது. ஆனால் முற்காலத்தில் ஒட்டியாணம் அணிவிக்கப்பட்டு அதற்கு நுட்ப வேலைகள் செய்து கொண்டனர். புஜ இறகுகள், உடைதாரப்பலகை அலங்காரம் என்பன இங்கும் கொண்டுவரப்பட்டுள்ளது எனினும் அவற்றில் அலங்கார வேலைப்பாடுகள் குறைவாகவே காணப்படுகிறது. மரத்தில் அதிக இடைவெளிகளுடன் செதுக்கப்பட்டதாக இவை காணப்படுகின்றன. கண்ணாடி வேலைப்பாடு அரிதாகச் சில இடங்களிலேயே செய்யப்பட்டுள்ளது. இதே காலப்பகுதியில் தான் சின்னெட்டியாரின் மகன் வைரவநாதன் துறட்டிப்பனை அம்மன் கோயிலில் சின்னெட்டியார் மூளாய் பிள்ளையார் கோயிலில் செய்த யாழிச்சிங்கத்தை ஒத்த வாகனத்தை உருவாக்கினார். வைரவநாதனின் யாழிச்சிங்கத்தைப் பார்க்கும் போது அவருடைய தந்தையாரின் சிங்கத்தின் சாயல் காணப்பட்டாலும் கலையம்சத்தில் சின்னெட்டியாரின் யாழிச்சிங்கத்தை விட வைரவநாதனின் யாழிச்சிங்கம் குறைவானது.

1940-1970 வரையான காலப்பகுதி

ஒருவகையில் 1940களிலேயே இந்தியாவிலிருந்து சூரத்தை வில்லைகள் மற்றும் மாபிள் கண்களின் வரவு குறைகிறது. இக்காலப்பகுதியில் புகைப்படம், சினிமா போன்றவற்றின் அறிமுகத்தால் யாதார்த்தவாதச் சித்தரிப்பு முறை மிகவிரைவாகப் பரவுவதுடன் அதுவே கலை வெளிப்பாட்டிற்கான நியமமாகவும் கொள்ளப்படும் நிலைமை உருவாகிறது⁵⁵. இது மோடிப்படுத்தலிலிருந்து படிப்படியாக வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினர் விலகக் காரணமாகிறது. அந்தவகையில் இக்காலப்படைப்புகள் மோடிப்படுத்தலுக்கும் யதார்த்தத்திற்கும் இடைப்பட்டனவாகக் காணப்படுகின்றன. இக்காலத்தின் படைப்பாளிகளாக சிவசுப்பிரமணியம், கந்தையா, செல்லையா, கதிரவேல், நாகரத்தினம், தட்சணாமூர்த்தி போன்றோர் காணப்படுகின்றனர். முதலில் கந்தையாவின் தொடக்க காலப் படைப்புகளான பனிப்புலம் அம்மன் கோயிலிலுள்ள பாம்பு மற்றும் பூதவாகனங்களில் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையின் பொதுப்பண்புகளில் அதிக மாற்றம் இல்லை எனலாம். அவற்றுக்குப் பின் செய்யப்பட்ட பூத வாகனத்தின் உடல் அமைப்பில் முன்னையதை விட கல் வேலையோ, கண்ணாடி வேலையோ குறைவாகவே காணப்படுகிறது. குறிப்பாக மூன்று சிறிய கண்ணாடியே பதிக்கப்பட்டுக் காணப்படுகிறது. பூதம் கையில் வைத்திருக்கும் கடாயுதம் பூதத்தின் தோற்றத்தை விட மிகச் சிறிதாக காணப்படுகிறது. கந்தையாவின் வாகனத்திலுள்ள கடாயுதத்தை இது ஞாபகமூட்டுகிறது. செல்லையாவால் வடிவமைக்கப்பட்ட நாய் வாகனமும் அதிக யதார்த்தப்பண்பு கொண்ட பூலோக நாயாகவே காணப்படுகிறது. இங்கு முன்னைய கலைஞர்கள் கொண்டுவந்த நாடகத்தனமான கற்பனையும் காட்சி விதானிப்பும் கைவிடப்பட்டுள்ளது எனலாம். இதனால் இவ்வகைத்திலல்லாமல் தேவலோகத்தில் சஞ்சரிப்பவையான இவ்வாகனங்கள் பூலோக யதார்த்தத்திற்கு கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. பிதுக்க வேலைகளும் குறைந்து அவை வர்ணத்தால் வரைந்து காட்டப்பட்டுள்ளன.

55 இவ்விடயத்தை எனது கவனத்துக்கு கொண்டுவந்தமைக்காக தா. சனாதனனுக்கு எனது நன்றிகள். மேலும் வாசிப்பிற்கு காண்க. சனாதனன்.தா. யாழ்ப்பாணத்தில் நவீனவாதமும் காண்பியக்கலைகளும் (1920-1990).

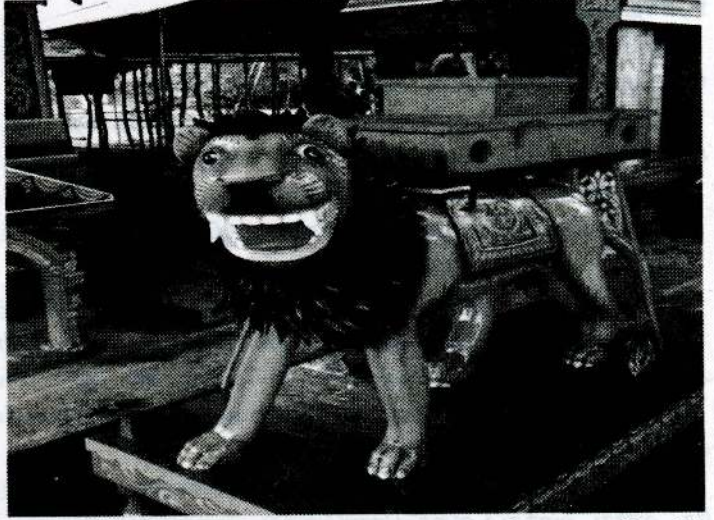
1970ஆம் ஆண்டு முதல் இன்று வரையான காலப்பகுதி

இக்காலப்பகுதியில் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையின் பாணி ரீதியான அடையாளங்களில் பாரிய மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. இந்தியாவிலிருந்து சூரத்தை வில்லைகள், மாபின் கண்கள் என்பனவற்றின் வரவு முற்றாகத் தடைப்படுகிறது. அலங்காரத்துக்கான கண்ணாடிகள் உள்ளூர் ரிலிருந்தே பெறப்பட்டனவாகவும் முன்னையதை விடத் தடிப்பானதாகவும் காணப்படுகின்றன. அந்த மாற்றம் கலைப்படைப்பிலும் வெளிப்படுகிறது. ஆரம்பத்தில் வர்ணம் தீட்ட சாயத்தூள்களே பயன்படுத்தப்பட்டன. இவை மினுக்கமற்ற அமைதியான வர்ணங்களாகும். இவை வாகனத்தின் மேற்பரப்பால் உறிஞ்சப்பட்டு வெளுறிய தன்மையில் காணப்படும். பின்னர் அறிமுகமான எனாமல் (Enamel) வர்ணம் பிரகாசமாக பலநிறங்களில் கிடைப்பதுடன் இவை அதிக மினுமினுப்புத் தன்மை கொண்டனவாகவும் காணப்படுகின்றன. இது பற்றி மகேந்திரன் குறிப்பிடுகையில் "வாகனத்திற்கு வர்ணம் தீட்ட சாயத் தூள் நீரில் கலந்து பூசப்படும், அது எங்கட அப்பர்ட காலத்தில இருந்தே இல்லாம போச்சு." என்று குறிப்பிட்டார். மேலும் மக்கிவேலை இல்லாமல் போய் அந்த இடத்தை மரப்புடைப்புகளும் நிற வரைதல்களும் பிடித்துக்கொள்கின்றன. சில சந்தர்ப்பங்களில் நகைகளின் மினுக்கத்திற்கு சருகைத் தாள்கள் ஒட்டப்பட்டுள்ளன. அத்துடன் பாம்பின் நாக்கு, மயிலின் கொண்டைக்கால் போன்றவற்றிற்கு கம்பி பயன்படுத்தப்படுவதால் அது மரத்தின் வாழ்க்கைக் காலத்தைப் பாதிப்பதுடன் இரும்பு ஆணிகளும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

1980களின் நடுப்பகுதியில் இருந்து 2009ஆம் ஆண்டு வரை போரும் இடப்பெயர்வுகளும் கோயில் சார் கலைகளில் பலத்த பாதிப்பை ஏற்படுத்தியுள்ளன. போரினால் வெளிநாடுகளுக்குப் புலம்பெயர்ந்தவர்களும் புதிய உள்ளூர்ப் பணக்காரர்களும் தமது வேண்டுகளை நிறைவேற்றவும் தமது கீர்த்தியை வளர்த்துக்கொள்ளவும் உள்ளூர்க் கோயில்களை வாகனங்களால் நிரப்பி வருகின்றனர். இவ்வாகனங்கள் போலிகளின் நிதிநிலைமை, கோயிலின் அளவு என்பவற்றால் பாதிப்புற்று உருச்சிறுத்தனவாக மாறிவருகின்றன. இதனால் பாரம்பரியவாகனத்தின் பிரமாண்டமான தோற்றம் இழக்கப்படுகிறது. புலம்பெயர் நாடுகளிலுள்ள கோயில்களுக்காகவும் வாகனங்கள் இங்கிருந்து செய்து அனுப்பப்படுகின்றன. அவை வெளிநாட்டுக்கு அனுப்ப ஏற்றதாக பாரம் குறைந்த சிறிய வாகனங்களாக செய்விக்கப்படுவதுடன் அவற்றின் கண்ணாடி வேலை போன்ற ஒளிபட்டுத்தெறிக்கும் வேலைப்பாடுகளைத் தவிர்க்குமாறு சிற்பிகள் வேண்டப்படுகிறார்கள். ஒளித்தெறிப்பு புகைப்படத்தின் அழகைக் குறைத்துவிடும் என நம்பப்படுகிறது. மேலும், வாகனங்கள் செய்வதற்கான அழைப்புகள் இறுதி நேரத்தில் வருவதனால் நுணுக்க வேலைப்பாட்டுக்கான போதிய நேரத்தைச் செலவழிக்க முடியாதுள்ளது. இதனால் வாகனங்களில் அலங்கார வேலைப்பாடுகள் குறைந்து செல்வதை அவதானிக்க முடிகிறது.

பல்வேறு காரணங்களால் கோயில் திருவிழாவிற் குச் செல்லும் ஆண்களின் எண்ணிக்கை குறைவடைவதால் பாரிய வாகனங்களைக் காவப் போதிய ஆட்களைப்பெறுதல் கடினமாகியுள்ளது. இதற்கான தீர்வாகச் சிறிய வாகனங்கள் விரும்பப்படுகின்றன. மேலும் வாகனங்களை சகடைகளில் வைத்து தள்ளிச் செல்லும் வழக்கமும் அதிகரித்துவருகிறது. குறிப்பாக காவுவதற்கு ஆள் இல்லாததால் வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையின் பழைய பாரிய வாகனங்கள் திருவிழாக்களில் கைவிடப்பட்டுள்ளதுடன் அவற்றைக் கோயில் நிர்வாகங்கள் தென்னிலங்கையிலுள்ள அரும்பொருள் சந்தைக்கு விற்றுவிட்டுப் பதிலாகச் சிறிய வாகனங்களைச் செய்விக்கும் நிலை உருவாகியுள்ளது.

இந்தவகையில் இக்காலத்துக்குரிய வாகனமாக மகேந்திரனின் சிங்க வாகனம் (படம். 12) இந்த மாற்றத்தைத் துல்லியமாக எடுத்துக்காட்டுகிறது. இவரது சிங்கத்தில் வட்டுக்கோட்டைப் பாணியின் எந்தச் சாயலையும் காணமுடியாதுள்ளது. வாகனமானது அளவில் சிறியதாக ஆபரண வேலைப்பாடுகள் அற்று வெறுமையாகக் காணப்படுகிறது. கண்கள் இறப்பர் போத்தலில் வெட்டி எடுக்கப்பட்டு வர்ணம் தீட்டப்பட்டவை. மிருகக்காட்சிச் சாலையிலுள்ள சிங்கத்தை உருவாக்க சிற்பி முயற்றுள்ளது இதனூடு தெரிய வருகிறது. முன்னர் பார்த்த புராணங்களில் வர்ணிக்கப்பட்ட தேவலோகத்தில் சஞ்சரிப்பதாகப் பேராற்றலும் ஆழகும் மிக்க தென்னிந்திய சிற்ப மற்றும் ஓவிய மரபுகளால் கதையாடப்பட்ட சிங்கம் காணாமல் போயுள்ளது.



படம்.12 : மகேந்திரனின் சிங்க வாகனம், தொல்புரம் வழக்கம்பரை முத்துமாரி அம்மன் கோயில், புகைப்படம்: கனுஜா.

வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையினரின் வாகனங்களில் அழகியலில் விறைத்த நீண்ட ஆண் உறுப்புகளுக்கு முக்கிய பங்குண்டு. அவை வளம், வீரியம், படைப்பாற்றல், புரணத்துவம் போன்றவற்றின் குறியீடாகவும் வடிவமைப்பு ரீதியான அழகியற் தேவையாகவும் காணப்படுகின்றன. தொல்புரம் வழக்கம்பரை அம்மன் கோயிலிலுள்ள இடப வாகனங்கள் இதற்கு நல்ல உதாரணமாகும். ஆனால் இக்காலத்தில் செய்யப்பட்ட வாகனங்களில் ஆணுறுப்பு அதன் முன்னைய முக்கியத்துவத்தை இழந்து வருவது கண்கூடு. வழக்கம்பரை இடப வாகனம் செய்யப்பட்டு ஆலயத்துக்கு வந்தகாலத்தில் இடபவாகனத்தின் ஆண்குறியின் அளவு வழிபாட்டுக்குத் தடையாக உள்ளதாக ஒரு வழக்குப் போடப்பட்டதை அறிய முடிகிறது. வாகனத்தின் பிரமாண்டத்திற்கு ஏற்ற அளவிலேயே ஆண்குறி உள்ளதாக நீதிமன்றம் தீர்ப்பு வழங்கி இந்த சர்ச்சையை முடிவுக்கு கொணர்ந்தது. இங்கு கவனத்துக்குரியது⁵⁶. 1940களிலிருந்து கண்களுக்கான பளிங்குகள் கிடைக்காத நிலையில் மரத்தினால் உயர் புடைப்பாகச் செதுக்கி வர்ணத்தால் கண்ணை வரைவது, போத்தலின் வளையும் பகுதியை வெட்டிக் கண்ணாக வடிவமைப்பது போன்ற மாற்று வழிகள் கையாளப்பட்டுள்ளன. இது பாரம்பரிய வட்டுக்கோட்டைப் பாணியின் தனித்துவத்தை இல்லாதொழித்துள்ளதுடன் அதைப் பிற பட்டடைகளிலிருந்து பிரித்துப் பார்க்க முடியாத நிலையை உருவாக்கியுள்ளது.

56 நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2019.05.23.

சபாரத்தினம், கணேசநாதன், மகேந்திரன், நாதர் என்ற சமகாலச் சந்ததியினரை அடுத்து இக்கலையைத் தொடர அவர்களின் குடும்பங்களில் யாரும் இல்லை என்பது கவலைக்குரிய விடயமாகும். வாரிசு அல்லது ஆண்வாரிசு இல்லாமை, இருக்கும் ஆண் வாரிசுகளும் வேறு துறைகளில் ஆர்வம்காட்டுவதும் இதற்கான காரணங்களாகும். அந்தவகையில் யாழ்ப்பாணத்துச் சிற்பப் பாரம்பரியத்தை உருவாக்கக் காரணமாயிருந்ததும் தரமான பல கலைப்படைப்புகளை தந்ததுமான வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடையும் அதன் பாணியும் தற்போது முடிவின் எல்லையில் நின்றுகொண்டிருக்கின்றன.

உசாத்துணை

Housser, Arnold. *Social History of Art. From Pre Historic Times to the Middle Ages. Volume One*. London: Routledge & Kegan Poul. 1962 (1951).

அம்பிகைபாகன், வே. "யாழ்ப்பாணத்து இந்து ஆலயத் தேர்ச்சிற்பங்கள் - ஓர் ஆய்வு." ஆய்வுக் கட்டுரை, உயர் பட்டப்படிப்புகள், இந்து நாகரிகத்துறைக்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்டது, 2004.

இராசநாயகம், செ. *யாழ்ப்பாணச் சரித்திரம்*. புதுதில்லி: ஆசிய கல்விச் சேவை, 2003.

கவிராசர், முத்துராச. *கைலாயமாலை*. காங்கேசன்துறை: செட்டியார் அச்சகம், 1983.

குமரன், ஸ்ரீ. *சிற்பரத்தினம்*. தஞ்சாவூர்: சரஸ்வதி மகால், 1998.

சபாநாதன், கு. *யாழ்ப்பாண வைபவ மாலை*. கொழும்பு: சரஸ்வதி புத்தகசாலை, 1953.

சனாதனன், தா. "கறுப்பு வெள்ளையினிடையே.." In *Between the Lines: Drawing by K. M. Adhimoolam, Between 1962 and 1996*, 24-38. சென்னை: வல்யூ பவுண்டேசன். 1997.

சனாதனன், தா. *நவீனத்துவமும் யாழ்ப்பாணத்தில் காண்பியப்பயில்வம் (1920- 1990)*. கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம், 2018.

சனாதனன், தா. *யாழ்ப்பாணத் திருமண மண்டபங்களின்: சமூக மாற்றமும் வெகுசன வெளிப்பாடும்*. தே. லூர்து அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு. பாலையங்கோட்டை: நாட்டார் வழக்காற்றியல் துறை மற்றும் ஆய்வு மையம், தாய சவேரியார் கல்லூரி, 2020.

ஞானசேகர ஐயர், தி. பிரம்மஸ்ரீ. *நகுலநாதம்: யாழ்ப்பாண கீரிமலை ஸ்ரீநகுலாம்பிகா சமேத நகுலேஸ்வரகவாமி தேவஸ்தானம் மஹாகும்பாபிஷேக சிறப்பு மலர்*. இலங்கை: ஸ்ரீநகுலாம்பிகா சமேத நகுலேஸ்வரகவாமி தேவஸ்தானம், 2012.

மானசாரம் பகுதி-2 (தமிழாக்கம் வெங்கட சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி நீ. வை). தஞ்சாவூர்: சரஸ்வதி மகால் 1963.

வேலுப்பிள்ளை, க. *யாழ்ப்பாண வைபவக் கௌமுகி*. புதுதில்லி: ஆசிய கல்விச் சேவை, 2004.

ரெஜினேபன், மதனகோபாலகிருஷ்ணன். "மூளாய் சித்தி விநாயகர் ஆலய மரவாகனங்களின் வடிவமைப்புகளும் அலங்காரங்களும்." யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திற்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட நுண்கலைமாணிப் பட்டத்திற்கான ஆய்வுக்கட்டுரை, 2010 (பிரசுரிக்கப்படாதது).

நேர்காணல்கள்

நேர்காணல்: மாவிட்டபுரம் கந்தசாமி கோயில் குருக்கள் து.ஷ. இராசரத்தின சபாபதிக்குருக்கள், 2021.04.10.

நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் கணேசநாதன், 2019.04.11.

நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் சபாரத்தினம், 2020.10.14.

நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் நாதர், 2019.05.23.

நேர்காணல்: வட்டுக்கோட்டைப் பட்டடைக் கலைஞர் மகேந்திரன் 2021.03.14

யாழ்ப்பாணம் வயது 400: இரத்தினவேலுப்பிள்ளை மயூரநாதனுடனான நேர்காணல்

மம்மு ஜகரியா சீனா

ஆய்வுச்சுருக்கம்

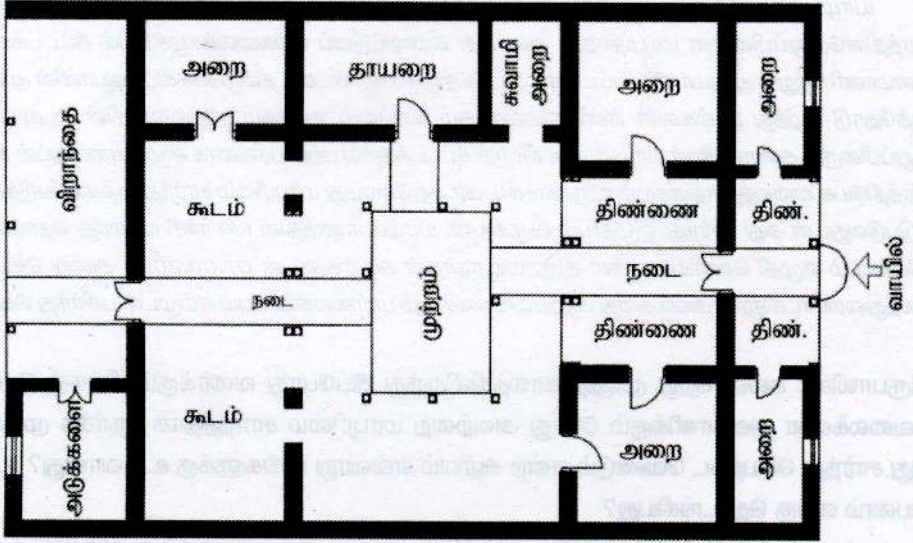
யாழ்ப்பாணத்தில் கட்டடக்கலை சார்ந்தும் மரபுரிமை சார்ந்தும் தொடர்ந்து இயங்கிவரும் இரத்தினவேலுப்பிள்ளை மயூரநாதன் அவர்கள் மொறட்டுவப் பல்கலைக்கழகத்தில் கட்டடக்கலையில் இளமாணி மற்றும் முதுமாணிப் பட்டங்களைப் பெற்றுக்கொண்டவர். தமிழ் விக்கிப்பீடியாவின் மூலகர்த்தர். அத்தோடு ஈழத்து நூல்களை எண்ணிமவாக்கம் செய்யும் 'நூலகம்' நிறுவனத்தின் ஆளுகைச்சபை உறுப்பினரும் ஆவார். இவர் யாழ்ப்பாண வீட்டுக் கட்டடக்கலை பற்றி பரவலாக எழுதியுள்ளதுடன் அதற்கான பிரத்தியேக வலைத்தளத்தையும் உருவாக்கியவர். தற்பொழுது மரபுரிமை சார்ந்த ஆணைப்படுத்தல்களில் ஈடுபடுவதுடன் அது சார்ந்து எழுதியும் வருகிறார். யாழ்ப்பாணத்தின் வளர்ச்சி வரலாறு தொடர்பான நூலினையும் எழுதி வெளியிடவுள்ள திரு. மயூரநாதன் அவர்களுடன் 07.09.2022 அன்று செய்யப்பட்ட கலந்துரையாடலினூடு அவர் தனது அனுபவங்களையும் பார்வைகளையும் எம்முடன் பகிர்ந்து கொண்டார்.

கிருபாலினி: கல்வி கற்று முடித்த காலத்திலிருந்து இப்போது வரைக்கும் நீங்கள் செய்துள்ள வேலைகளை அவதானிக்கும் போது அவற்றை மரபுரிமை சார்ந்ததாக நோக்க முடிகின்றது. இது சார்ந்து செயற்பட வேண்டும் என்ற ஆர்வம் எவ்வாறு உங்களுக்கு உருவானது? உங்களது பயணம் எங்கு தொடங்கியது?

நான் நாவலர் பாடசாலை, மனோகரா திரையரங்கு என்பனவற்றுக்கு அருகில் வண்ணார் பண்ணையில் வளர்ந்தேன். இது ஒரு மரபுரிமைகள் நிறைந்த இடம். இப்போது பார்த்தால் அவ்வாறு தெரியாது, பல மாற்றங்கள் நிகழ்ந்துவிட்டன. ஆனால் நாங்கள் பிறந்து வளர்ந்த காலங்களில் அது வெளிப்படையாகத் தெரியும். நாங்கள் இருந்த பகுதிக்கு முற்காலத்தில் "செட்டித் தெரு" என்ற பெயர் வழங்கியது. இந்தியாவிலிருந்து வந்து வணிகம் செய்த செட்டிமார் செறிவாகக் குடியேறியிருந்த இடம் என்பதால் இப்பெயர் ஏற்பட்டது. அக்காலத்தில் இவர்களின் வீடுகள் வீதியின் இரு பக்கமும் வரிசையாகக் காணப்படும். அவற்றுள் பெரிய நாற்சார் அமைப்பும் மர வேலைப்பாடுகளும் கொண்ட வீடுகளும் அடங்கும். அத்தோடு தேசிய எழுச்சியின் தொடக்கமாக நாவலரின் பாடசாலை ஆரம்பித்ததும் மதமாற்றங்களுக்கு எதிரான செயற்பாடுகள் நிகழ்ந்ததும் அவ்விடத்திலேயே. அதுமட்டுமன்றி நாவலரது அச்சகம், இராமகிருஷ்ண சங்கத்தின் வைத்தீஸ்வர வித்தியாலயம், வைத்தீஸ்வரன் கோயில் என்பனவும் இந்தச் சூழலிலேயே அமைந்திருந்தன.

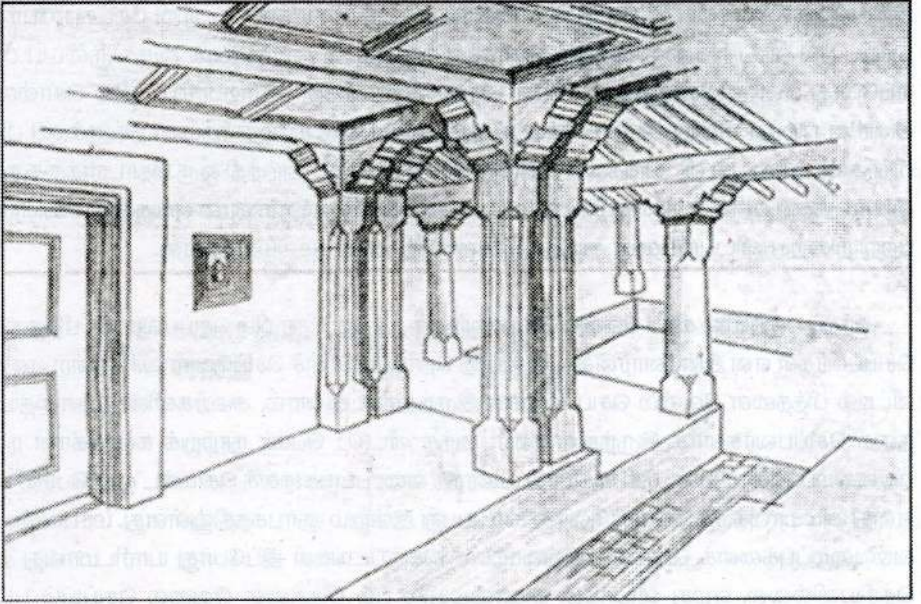
அக்காலத்தில் என்னுடைய சூழலை இரண்டு விதமாகப் பார்க்கலாம். ஒன்று என்னுடைய வீட்டுச் சூழல் மற்றையது எனது அயலிலிருந்த வெளிச் சூழல்.

என்னுடைய வீட்டுச் சூழல் என்னும்போது எனது அப்பாவின் பாட்டி தான் முதலில் நினைவுக்கு வருவார். வண்ணார்பண்ணையில் நாங்கள் வசித்த வீடு அவருக்குச் சொந்தமானது. அது ஒரு செட்டியார் கட்டிய நாற்சார் வீடு (படம். 1, 2). இருபது வருடங்களாக அங்கு தான் வசித்தேன். அந்த இடத்தில் அதைவிடப் பெரிய நாற்சார் வீடுகள் சில இருந்தாலும் எங்களுடைய வீடு சிறப்பான மரவேலைப்பாடுகளைக் கொண்டிருந்தது. அதுமட்டுமல்லாமல் அங்கிருந்த தளபாடங்கள் பழமையானவை. நீண்ட காலமாக அந்த வீட்டிலேயே பயன்பாட்டில் இருந்தவை. அவ்வீட்டில் பழங்காலத்திற்குரிய பித்தளைப் பாத்திரங்கள், அண்டா, குண்டா போன்ற பெரிய பாத்திரங்கள், பெரிய தாம்பாளங்கள், கருவிகள், தளபாடங்கள் மற்றும் ஏடுகள், சாதகக் குறிப்புகள், ஒல்லாந்தர் காலத்தவை உள்ளிட்ட கையால் எழுதப்பட்ட பழைய உறுதிகள் என எங்கு பார்த்தாலும் பழைய பொருட்கள் தான் காணப்படும். பழங்கால ஓவியங்கள், முத்திரைகள், யாழ்ப்பாணத்தில் புகைப்பட வரலாற்றையே கூறும் வகையிலான குடும்பப் புகைப்படச் சேகரிப்புகளும் காணப்பட்டன.



படம். 01: வண்ணார்பண்ணையில் நான் பிறந்து வளர்ந்த நாற்சார் வீட்டின் தளப்படம், மூலம்: இ.மயூரநாதன்.

வீட்டின் நடுமுற்றத்தைச் சூழ்விருந்த நான்கு பக்கச் சுவரிலும் இரண்டு வரிகளில் சட்டமிட்ட குடும்பப் புகைப்படங்கள் மாட்டப்பட்டிருந்தன. எனது அப்பாவின் பாட்டியின் காலத்திலிருந்து நிகழ்ந்த எல்லோரது திருமணத்தின்போதும் எடுக்கப்பட்ட எமது மூன்று, நான்கு தலைமுறையினரின் புகைப்படங்கள் இருந்தன. புதிதாக வீட்டுக்கு வருபவர்கள் அவற்றைச் சுற்றிப் பார்த்துவிட்டே செல்வர். அவற்றில் பல இடப்பெயர்வின்போது சேதமாகி விட்டன. யுத்தத்தாலும் இடப்பெயர்வுகளாலும் ஏறத்தாழ எல்லாப் பொருட்களும் இல்லாமற் போய்விட்டன என்பது கவலைக்குரிய விடயமே. இப்போதும் சில விடயங்களைப் பற்றித் தேடும் போது அவை பற்றிய ஞாபகங்கள் வருவதுண்டு. அதே போன்று வெள்ளியிலே செய்யப்பட்ட பாக்கு வெட்டிகள், பாக்கு வெற்றிலை வைக்கும் பித்தளைப் பெட்டிகள், பணம் வைப்பதற்கான ஓலையாற் செய்த கொட்டைப் பெட்டிகள் என



படம். 02: வீட்டின் உட்புறத்தோற்றம், மூலம்: இ.மயூரநாதன்.

ஏராளமான பொருட்கள் அங்கே இருந்தன. கொட்டைப் பெட்டிகளுக்குள் ஒல்லாந்தர் காலத்து நாணயங்கள் உள்ளிட்ட பல பழைய நாணயங்கள் காணப்பட்டன. அந்நாணயங்களைப் பாட்டி இறந்ததற்கு பின்னரே நான் எடுத்துக்கொள்ளக் கூடியதாய் இருந்தது. அவற்றைப் பத்திரமாக சேர்த்து வைத்திருந்தேன். ஆனால் போர்க் காலத்தில் அவையும் காணாமல் போய்விட்டன.

அவ்வீடு ஒரு சிறிய அருங்காட்சியகம் போலவே தோற்றமளித்தது. ஆனால் எங்களுக்குச் சிறு வயதில் அவை வெறுமனே பழைய பொருட்களாகவே தோன்றின. இவ்வாறானது தான் எங்களுடைய வீட்டுச் சூழல்.

அதுமட்டுமன்றி நடைமுறைகளும் சற்று வேறுபட்டவையாக இருக்கும். காலையில் பல் துலக்குவதை எடுத்துக்கொண்டால், கிராமப்புறங்களில் சிலர் வேப்பங் குச்சியால் பல் துலக்குவர். பலர் அடுப்பிலிருந்து கரியை எடுத்து வாயில் போட்டுப் பல்லால் பொடி செய்து பல் துலக்குவதைப் பார்த்திருக்கிறேன். எங்கள் வீட்டில், அயலிலுள்ள நெல் குற்றும் ஆலைக்கு போய் உமி எடுத்து வருவோம். அதை சட்டியில் போட்டு அடுப்புத் தண்ணிலில் ஒருநாள் முழுக்க எரிய விட்டு அதைக் கரித்தூள் ஆக்குவார்கள். பிறகு அதை, சேகரித்து வைத்த நாள் கலண்டரின் தினத் தாள்களில் ஒரு நேரத்துக்கு அளவாக எடுத்து மடித்துப் பெட்டியொன்றில் போட்டு வைப்பார்கள். நாங்கள் காலையில் எழுந்ததும் அதில் ஒன்றை எடுத்துக்கொண்டுபோய்ப் பல் துலக்குவோம். இவ்வாறு பல விடயங்களில் இறுக்கமான ஒழுங்குமுறை பேணப்பட்டது.

வெளிச் சூழலை எடுத்துக் கொண்டால், நாங்கள் போய் வருகின்ற எல்லா அயல் வீடுகளும் இது போன்ற பழைய வீடுகள் தான். சில மிகவும் பெரிய வீடுகளாக இரண்டு முற்றங்கள் அல்லது சார் கொண்ட வீடுகளாகக் காணப்பட்டன. எனது வீட்டிற்கு இரண்டு வீடுகள் தள்ளி 80 வயது

மதிக்கத்தக்க ஒரு பாட்டி இருந்தார். அவரிடம் ஒரு விடயத்தைப் பற்றி கேட்கப் போனால் அது பற்றிப் பல விடயங்களை அறிந்து கொண்டு வரலாம். உதாரணமாக ஒருவருடைய பிறந்தநாள் எப்போது என்று விசாரித்தால், அவர் அந்தக் கேள்விக்கு நேரடியாகப் பதில் சொல்லமாட்டார். அவரின் பிறந்த அன்று ஊரில் என்ன நடந்தது, யார் வீடு கட்டி எத்தனை நாளுக்குப் பிறகு அவர் பிறந்தவர் எனப் பல விடயங்களை ஒன்றோடொன்று தொடர்புபடுத்தி ஒரு தொடராகக் கூறுவார். ஒரு வினாவுக்குப் பதில் கூறுகையில் பல விடயங்களைக் கூறுவார். நான் எங்களுடைய சுற்றாடலைப் பற்றி நிறைய விடயங்களை அறிந்து கொண்டது அவர் மூலமாகத்தான்.

அந்தப் பகுதியில் சிற்ப வேலை செய்பவர்கள், நகைத் தொழில் செய்பவர்கள், பித்தளை வேலை செய்பவர்கள் என இன்னோரன்ன மரபுவழித் தொழில்களைச் செய்வோர் வசித்தனர். எனது பக்கத்து வீட்டில் பித்தளை வேலை செய்பவர்கள் இருந்தனர். ஆனால், அவர்களின் மூதாதையர் யாரோ நகை செய்பவர்களாக இருந்துள்ளனர். அந்த வீட்டுப் பெண் நூற்றுக் கணக்கான நகைகளின் வடிவமைப்புகளைக் காட்டும் கையால் வரைந்த வரைபடங்களைக் கொண்ட ஒரு பெரிய புத்தகத்தை எனது அம்மாவுக்குக் கொண்டுவந்து காட்டியது இன்றும் ஞாபகத்திலுள்ளது. மரபுவழியான நகை வடிவமைப்புகளைக் கொண்ட இவ்வாறான வரைபடங்கள் இப்போது யாரிடமாவது இருக்குமா தெரியவில்லை. எமது வீட்டுக்கு அண்மையில் பல பித்தளை வேலை செய்யும் பட்டறைகள் இருந்தன. சில பட்டறைகளில் பாத்திரங்கள் செய்தல், ஈயம் பூசுதல் முதலிய வேலைகளைச் செய்வர். சிலவற்றில் கோயில்களுக்குத் தேவையான திருவாசிகள், கொடி மரங்கள், உலோகத் தகடுகள் போர்த்திச் செய்யப்படும் வாகனங்கள் செய்யப்படுவதை நான் பார்த்திருக்கிறேன். இவ்வாறான பட்டறைகள் இன்றும் அப்பகுதியில் உள்ளன. அதேபோலச் சிற்பிகள் தெய்வ உருவங்களைச் செய்யும்போது அவற்றைப் போய் பார்த்துக்கொண்டிருப்பது இன்னும் நினைவிலுள்ளது.

அப்பகுதியில் சாக்கு வியாபாரம் செய்யும் தெலுங்கு பேசுபவர்களும் இருந்தனர். அவர்களை நேரடியாக மரபுரிமையோடு தொடுக்க முடியாது ஆயினும் அவர்களது குடும்பத்தின் இயங்கியல் சுவாரசியமானது. ஆண்கள் சாக்கு வியாபாரம் செய்வார்கள். பெண்கள் வீட்டிலிருந்தபடியே சாக்கில் செய்யக்கூடிய உப உற்பத்திகளில் ஈடுபடுவர். கடைகளில் மளிகைப் பொருட்களைப் பொதி செய்யப் பயன்படும் சணல் நூற்பந்துகள், வாடிகையாளர் சுருட்டுப் பற்றவைக்கக் கடைகளில் தொங்கவிடப்படும் சாக்குத் திரி, நெல் காய வைப்பது முதலிய தேவைகளுக்கான பெரிய சாக்குப் படங்குகள் முதலியவை இவ்வாறான உற்பத்திகள். தேவைகள் அருகிவிட்டதாலும் மாற்று உற்பத்திகள் வந்துவிட்டதாலும் இவற்றை இப்போது காண முடியாது.

எங்களது அயலிலே வண்ணார்பண்ணைச் சிவன் கோயில் காணப்பட்டது. சிறுவயதில் நான் போய் வந்த கோவில் அது. ஒல்லாந்தர் காலத்தில் கட்டப்பட்ட முதலாவது சிவன் கோயில், பழமையான கோயில். அந்தக் கோயிலின் பழைய தோற்றம் இன்றும் என் நினைவிலுள்ளது. அதன் கற்பக்கிரகத்தின் விமானத்தில் அல்லது வேறோர் இடத்தில் குதிரையில் ஏறிய ஒல்லாந்தத் தேசாதிபதியின் ஒரு சிற்பம் இருந்தது. இப்போது அது இல்லை. தற்போது யாரிடமும் அதைப்பற்றிய தகவலும் இல்லை என்பதால் உறுதிப்படுத்த முடியவில்லை. ஆனால் எனக்கு சிறுவயதில் பார்த்த ஞாபகம் உள்ளது. அதேபோல் நகரத்தின் பழைய கட்டடங்கள், குறிப்பாக பழைய சந்தை, கங்கா சத்திரம் போன்றவற்றின் ஞாபகமும் எனக்கு உள்ளது. எமது வீட்டுக்கு அருகிலிருந்த வைத்தீஸ்வர வித்தியாலயத்திலே நான் படித்தேன். ஆனால், எங்களது விளையாட்டு மைதானம் கோட்டைக்கு

முன்னாலே காணப்பட்டமையால் நகரத்தின் தெரு வழியே நடந்து போகும்போது இக்கட்டங்கள் எனக்குப் பழக்கமாகின. ஆனால், இவைவெல்லாம் மரபுரிமை சொத்துகள் என்றோ இவற்றுக்குப் பண்பாட்டுப் பெறுமதி உண்டு என்றோ எனக்கு அப்போது தெரியாது. வீட்டில் உள்ள பழைய பொருட்கள் என்னைப் பொறுத்தவரை பழைய பாவனைப் பொருட்களாக மட்டுமே தோன்றின. வண்ணார்பண்ணைச் சிவன் கோவில் தேர்த் திருவிழாவில் மடை வைப்பதற்காக எங்களுடைய வீட்டிலிருந்தும் பெரிய தாம்பாளங்களையும் பித்தளைப் பாத்திரங்களையும் எடுத்துச் செல்வர். அவ்வாறான பழைய பொருட்களுக்கு முக்கியத்துவம் உள்ளது என்ற சிந்தனை அப்போது என்னிடம் காணப்படவில்லை. பாடசாலைக் கல்வியை முடித்துப் பல்கலைக்கழகம் செல்லும் வரை இவ்வெண்ணம் தோன்றவில்லை.

நான் கட்டடக்கலை கற்பதற்காக மொரட்டுவப் பல்கலைக்கழகத்திற்குத் தெரிவானேன். எங்களுக்குக் "கட்டடக்கலையின் வரலாறு" என ஒரு பாடம் இருந்தது. பழங்காலக் கட்டடக்கலை, சமகாலக் கட்டடக்கலை என இரண்டு பகுதிகளாக அதை எமக்கு கற்பித்தனர். இதில் பழங்காலக் கட்டடக்கலையை கட்டடக்கலைஞரான பிலிமோரியா என்பவர் கற்பித்தார். இவர் எமக்கு கற்பிக்கும் போது 75 வயதை எட்டி இருந்தார். இவர் பனிஸ்டர் /பிளெச்சர் என்பவரின் 'கட்டடக்கலையின் வரலாறு' (*History of Architecture*) என்னும் பெரிய புத்தகத்திலிருந்து உரோமானிய, கிரேக்க கட்டடக்கலை உள்ளிட்ட பல்வேறு காலகட்டங்களுக்குரிய கட்டடக்கலைகளைப் பற்றிக் கற்பிப்பார். அது எம்மோடு பெரிதும் தொடர்புபடாது எனினும் அதில் எம்மிடம் ஆர்வத்தைத் தூண்டும் சில விடயங்கள் உண்டு. உதாரணமாக உரோமன் காலத்து வீடுகள் கிட்டத்தட்ட இங்குள்ள நாற்சார் வீடுகளைப் போன்றே காணப்படும். சமகாலக் கட்டடக்கலையிலும் தொழிற் புரட்சிக்குப் பிந்திய தொழில்நுட்பங்களினால் ஏற்பட்ட கட்டடக்கலை வளர்ச்சிகளைப் பற்றியும் மேனாட்டுக் கட்டடக்கலைப் பாணிகள் பற்றிய விடயங்களுமே கற்பிக்கப்பட்டன. உலகமயமாக்கச் சூழலில் இவை தேவையானவையே. ஆனால் அவை மேற்கத்தியப் பண்பாடுகளுடன் தொடர்புடைய விடயங்களாகவும் எம்முடைய பண்பாட்டோடு பெரிதும் தொடர்பு இல்லாதவையாகவுமே காணப்பட்டன.

மூத்த பேராசிரியர்களுடன் இளைய தலைமுறை விரிவுரையாளர்களும் எமக்குப் பல்வேறு பாடங்களைக் கற்பித்தனர். இவர்கள் வெளிநாடுகளில் உயர் கல்வி பெற்றவர்கள். இவர்களுட் சிலர், இலங்கையின் பல பகுதிகளிலும் உள்ள சாதாரண மக்களின் கட்டடங்களைத் தேடி அளந்து ஆவணப்படுத்தும் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டிருந்த பாபரா சன்சோனி, ஓவியர் லக்கி சேனாநாயக்க ஆகியோருடன் தொடர்பிலிருந்தனர். தாங்களும் இவ்வாறான கட்டடங்களைப் பார்வையிட்டு அவை பற்றிய அறிவைப் பெற்றிருந்தனர். அவர்களில் ஒருவரும் உள்ளூர்க் கட்டடக்கலை பற்றி மிகுந்த ஆர்வம் உடையவருமான ஆஷ்லி டி வொஸ் என்பவர் எங்களுக்கு விரிவுரையாளராக இருந்தார். நான் கங்காசத்திரத்தை சிறு வயதிலே அறிந்திருந்தாலும் இவர் சொல்லித்தான் இச்சத்திரம் பற்றியும், கிட்டங்கி ஓவியங்கள், அரசடி வீதியிலிருந்த செல்லப்பிள்ளையார் மடம், வட்ட வீடுகள் ஆகியவற்றின் முக்கியத்துவம் பற்றி அறிந்துகொண்டேன்.

அத்தோடு இஸ்மத் ரஹீம் எனும் கட்டடக்கலைஞர் பகுதி நேரமாக எமக்கு "Free Hand drawing" கற்றுக்கொடுக்க வருவார். இது முதலாம் வருடத்தில் எங்களுக்கு ஒரு பாடமாகக் காணப்பட்டது. அவர், தான் வரைந்த பழைய கட்டடங்களின் வரைபடங்களை எடுத்துக்காட்டாகக் காட்டுவார்.

அவற்றைப் பார்த்தபோது எமது சூழலிலுள்ள கட்டடங்களையும் வரையலாமே என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டது. அடுத்த தடவை விடுமுறைக்கு யாழ்ப்பாணம் வந்தபோது என்னுடைய வீட்டின் உட்புறத் தோற்றத்தை வரைந்து கொண்டு சென்றேன். அதைப் பார்த்துவிட்டுத் தாங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் சில வீடுகளை அளந்து வரைந்திருப்பதாகவும், இந்த வீடு இருப்பது தெரிந்திருந்தால் இதையும் ஆவணப்படுத்தியிருக்கலாம் என்றும் குறிப்பிட்டார். இது எமது சூழலிலிருந்த பழைய வீடுகளின் மரபரிமைப் பெறுமானத்தை எனக்கு உணர்த்தியது. அதேபோல் “பௌத்த துறவுமடக் கட்டடக்கலை” (Buddhist Monastic Architecture) என்ற புத்தகத்தை எழுதிய தொல்லியலாளரான சேனக்க பண்டாரநாயக்க தனது நூலை வெளியிட்டு முடித்துப் பிரித்தானியாவிலிருந்து அப்பொழுதுதான் திரும்பி வந்திருந்தார். அவரும் எமக்கு வருகைதரு விரிவுரையாளராக இருந்தார். எங்களுடைய மரபு சார்ந்த விடயங்களில் எனக்கு ஆர்வம் ஏற்பட்டதில் இவருடைய பாங்களிப்பும் உண்டு. இவ்வாறாக, மரபரிமை தொடர்பாக எனக்கு விழிப்புணர்வு ஏற்பட்டது இந்தக் காலகட்டத்தில்தான்

கட்டடக்கலை இறுதி ஆண்டில் பல்கலைக்கழகத்தில் இரண்டு கட்டுரைகள் எழுத வேண்டும். ஒன்று சமூகம் சம்பந்தப்பட்டது இன்னொன்று கட்டடக்கலை வரலாறு சம்பந்தப்பட்டது. அப்போது வரலாறு சம்பந்தப்பட்டதற்கு நாற்சார் வீடுகளைப் பற்றி ஆய்வு செய்யலாம் என்று யோசனை தோன்றியது. அதையே தலைப்பாக வழங்கினேன். நான் மட்டும் இவ்வாறு உள்ளூர்க் கட்டடக்கலைப் பற்றி ஆய்வு செய்யவில்லை. என்னுடன் கற்ற சில தமிழ், சிங்கள மாணவர்களும் தங்களையுடைய பகுதியிலுள்ள மரபுசார் கட்டடங்கள் பற்றியே எழுதினார்கள். இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் கட்டடக்கலைப் பட்டப் படிப்புத் தொடங்கிய பின் கட்டடக்கலை கற்கச் சென்ற மூன்றாவது அணி எங்களுடையது. அதற்கு முன் அது டிப்ளோமாக் கற்கையாகவே காணப்பட்டது. அக்காலத்தில், இலங்கையில் மிகவும் வசதியான பின்னணியிலிருந்து வந்தவர்களே கட்டடக்கலையைக் கற்றனர். அவர்களுக்கு இவ்வாறான சாதாரண மக்கள்சார் கட்டடக்கலையுடன் தொடர்புகள் குறைவு. எமது அணி அவ்வாறின்றி பல்வேறு பின்னணியிலிருந்து மாணவர்கள் வந்திருந்த சூழலில் பலர் தங்களையுடைய மரபு சார்ந்த தலைப்புகளைக் கட்டுரை எழுதுவதற்குத் தெரிவு செய்தனர். நானும் எமது பாரம்பரியம் சார்ந்த, நாற்சார் வீடுகளை எடுத்துக்கொண்டு “வண்ணார்பண்ணையின் மரபுவழி நாற்சார் வீடுகள்” எனும் தலைப்பில் 1975 ஆம் ஆண்டு ஆய்வை மேற்கொண்டு கட்டுரை எழுதினேன். எங்களுடைய அணியினருக்கு பிறகு வந்த பல அணியினரும் இவ்வாறான உள்ளூர் விடயங்களான வட்ட வீடுகள், காலனியத் தாக்கமுள்ள நாற்சார் வீடுகள், மடங்கள் மற்றும் ஒல்லாந்தர் கால வீடுகள் போன்ற தலைப்புகளில் ஆய்வு செய்தனர். இவையெல்லாம் நன்றாகத்தான் இருந்தது. தொடக்கங்களில் இளமாணிப் பட்டத்திற்குச் செய்த ஆய்வுக் கட்டுரைகள் பொதுவாகக் களத்தில் நேரடியாகச் சேகரித்த தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. ஆனால், பிற்காலத்தில் முதுமாணிப் பட்டப் படிப்பு மாணவர்களும் இவ்வாறான தலைப்புகளில் ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதினர். அவர்களின் சிலர் இளமாணி மாணவர்களின் ஆய்வுக் கட்டுரைகளிலிருந்து தகவல்களையும் படங்களையும் தாராளமாகப் பயன்படுத்தியபோதும், அவற்றின் மூலங்களை மேற்கோள் காட்டவில்லை. முதுமாணி ஆய்வுக் கட்டுரைகளுக்கு பெறுமதி கூட என்பதாலும் இளமாணிக் கட்டுரைகள் நீண்ட காலம் சேமித்து வைக்கப்படுவதில்லை என்பதாலும், தொடக்க கால ஆய்வுகளுக்கு உரிய மதிப்பு இல்லாமல் போகும் ஆபத்து உண்டு.

இந்த நாற்சார் வீடுகளைப் பற்றிச் செய்த ஆய்வுக்குப் பின்னர், எனக்குப் பின் வந்த அணியினருக்கு தலைப்புக்களைத் தெரிவு செய்வதில் உதவுவதிலும் ஆலோசனைகளை வழங்குவதிலும் ஈடுபாடு இருந்தது. நான் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து வெளியேறிய பின் ஏழு, எட்டு வருடங்களாக

மாணவர்கள் ஆலோசனைகளைக் கேட்டு வருவது வழக்கம். அதனால், அவர்களுடன் ஆய்வுக்குரிய இடங்களுக்குச் சென்று பார்வையிட்டதும் அவர்களுடைய கட்டுரைகளை வாசிக்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்ததும் இத்துறை சார்ந்து எனக்கு மேலும் ஆர்வத்தை தூண்டின.

நான் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து 1993 ஆம் ஆண்டு தொழிலுக்காக ஐக்கிய அரபு இராச்சியத்திற்குச் சென்றேன். இருபத்து மூன்று வருடங்கள் அங்கே இருந்த காலத்தில் மரபுவழிக் கட்டடங்கள் தொடர்பாக களத் தகவல்களைத் திரட்டக்கூடிய வாய்ப்புகள் இல்லை. எனினும், உலக அளவில் மரபுவழி அல்லது நாட்டார் கட்டடக்கலை தொடர்பான ஆய்வுக் கட்டுரைகள், நூல்கள் முதலியவற்றைத் தேடி வாசித்து இவ்விடயத்தைப் பற்றிய எனது அறிவை மேம்படுத்திக்கொண்டேன். என்னுடன் ஐக்கிய அரபு அமீரகத்தில் இருந்த நண்பர்கள் பலர் இலகுவாக ஆஸ்திரேலியா, கனடா போன்ற நாடுகளுக்குப் புலம்பெயர்ந்து சென்றார்கள். ஆனால், தொடக்கத்திலிருந்தே யாழ்ப்பாணத்துக்குத் திரும்பி வரும் எண்ணம் எனக்கு இருந்தது. மரபுரிமைக் கட்டடக்கலையைப் பற்றிய ஆய்வில் ஈடுபடும் ஆர்வம் இதற்கான காரணங்களில் ஒன்று.

கிருபாலினி: வட்ட வீடுகளும் யாழ்ப்பாணக் கட்டடக்கலையின் ஓர் அங்கம் எனினும் இன்று அவற்றைக் காணமுடியாதுள்ளது. அவற்றைப் பற்றி மேலும் சொல்ல முடியுமா? அவற்றை நீங்கள் ஆவணப்படுத்தியுள்ளீர்களா?

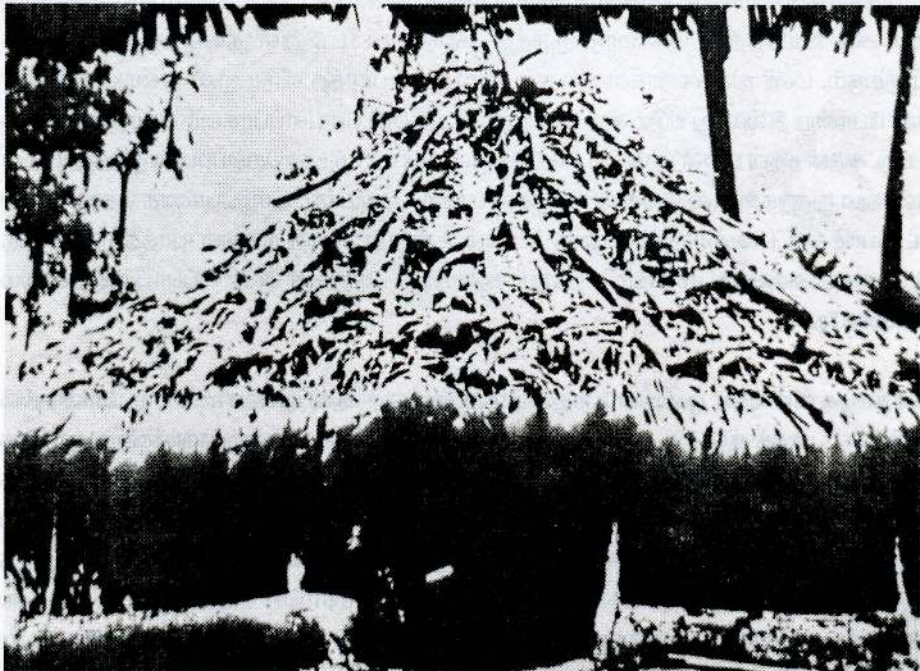
வட்டவீடு என்பது சாதாரண குடிசை வீடுகள் போன்று மண்ணாலும் மரத்தாலும் கட்டப்பட்டு பனை ஓலையால் வேயப்பட்ட கூம்பு வடிவான கூரையைக் கொண்டது. கூரையின் உச்சியைத் தாங்குவதற்கு வட்ட அறையின் நடுவில் ஒரு மரத் தூண் இருக்கும். நான் பார்த்த வட்டவீடுகள் மிகவும் துப்புரவானவையாகவும் நேர்த்தியானவையாகவும் காணப்பட்டன. தாவாரம் நிலத்திலிருந்து இரண்டரை அடி உயரத்தில் அமைந்திருந்தது. ஆகவே வீட்டினுள் தவழ்ந்துதான் போக வேண்டியிருக்கும். மண் திண்ணைகள் காணப்படும். நான் பார்த்த வீடுகளுள் ஒன்று சாதாரண சிவப்பு மண் போன்று இல்லாது கரும் கறுப்பு நிறத்தில் மிகவும் பளபளப்பாகவும் நேர்த்தியாகவும் காணப்பட்டது. அதன் கதவு பனை மரத்தில் செதுக்கு வேலைப்பாட்டுடன் செய்யப்பட்டிருந்தது. பனை மரத்தில் மிகவும் நுணுக்கமான வேலைப்பாடுகள் செய்ய முடியாது. யாழ்ப்பாணத் தொல்லியல் அருங்காட்சியகத்தில் பனைமரத்தால் ஒரு படலை உள்ளது அதை நீங்கள் பாத்திருப்பீர்கள். வட்டவீட்டின் கதவு அதைவிட மிகவும் சிறியது. ஆனாலும், செதுக்கு வேலைப்பாட்டின் தன்மை அதைப் போன்றதே.

பல்கலைக்கழக விரிவுரை ஒன்றின்போது, விரிவுரையாளர் ஆஷ்டி வொஸ், யாழ்ப்பாணத்தில் வட்டவீடுகள் இருப்பதைக் குறிப்பிட்டு, அவற்றைப் பார்த்திருக்கிறீர்களா என்று எங்களைப் பார்த்துக் கேட்டார். அவ்வாறான வீடுகளைப் பற்றி நாங்கள் அப்போது அறிந்திருக்கவில்லை. அடுத்த விடுமுறைக்கு யாழ்ப்பாணம் வந்தபோது, நானும் வேறு இரண்டு கட்டடக்கலை மாணவர்களும் பருத்தித்துறை நகருக்குச் சென்று விசாரித்தோம். அங்கும் பலருக்கு வட்டவீடுகளைப் பற்றித் தெரிந்திருக்கவில்லை. ஒரு கடைக்காரர், வட்டவீடுகள் வடமராட்சி கிழக்கிலுள்ள அம்பன், குடத்தனை ஆகிய பகுதிகளில் இருக்கக்கூடும் எனத் தகவல் தந்ததுடன் பருத்தித்துறைக்கு வேறு வேலையாக வந்திருந்த அப்பகுதிக் கிராம அலுவலரையும் அறிமுகப்படுத்தி வைத்தார். அவர் எங்களை வட்டவீடுகள் இருந்த இடங்களுக்கு அழைத்துச் சென்றார். ஒரு காலத்தில் பல வட்டவீடுகள்

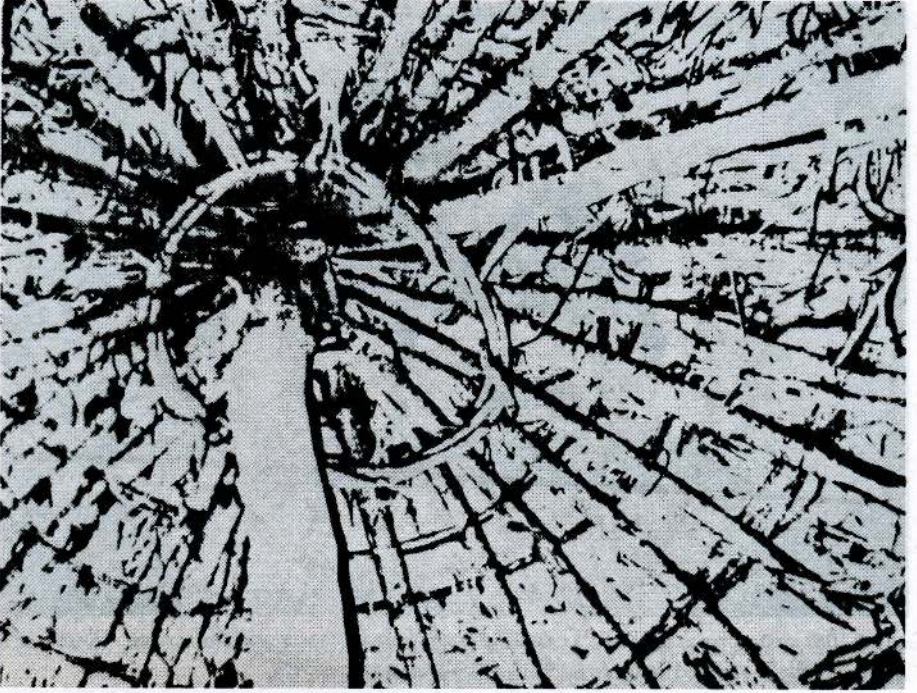
இருந்த அப்பகுதியில், நாங்கள் சென்ற காலத்தில் (1975) இரண்டு வீடுகள் மட்டுமே காணப்பட்டன. அதில் மிகவும் வயது முதிர்ந்தவர்களே வசித்து வந்தனர். இளம் வயதினராக இருந்திருந்தால் நிச்சயம் இவ்வீட்டை உடைத்து புதிய வீடு கட்டி இருப்பார்கள். வயது முதிர்ந்தோர் என்பதால் அதைப் பாதுகாத்து அதில் வாழ்ந்து வந்தனர். அவற்றைப் பார்க்கும் வாய்ப்பும் எமக்குக் கிடைத்தது.

அக்காலத்தில் புகைப்படம் எடுக்கும் வசதி எங்களிடம் இருக்கவில்லை. இக்காலத்தில், பரவலாகப் பலரிடமும் இருக்கக்கூடிய கைப்பேசிகளைப் பயன்படுத்தி இலகுவாகவும் மலிவாகவும் ஆயிரக் கணக்கில் படங்களை எடுக்க முடிகிறது. 1970 களில் புகைப்படம் எடுப்பதற்கு அதிக செலவு பிடிக்கும். ஆகவே, இவ்வட்ட வீடுகளைப் பருமட்டாகக் கையால் வரைந்து எடுத்துக் கொண்டு வந்தோம். பொதுவாகவே, தற்காலத்தில் மிகவும் இலகுவாகக் கிடைக்கக்கூடிய பல தொழில்நுட்பங்கள் அந்தக்காலத்தில் அரிதாகவே கிடைத்தன. போட்டோப் பிரதித் தொழில்நுட்பம் ஒரு எடுத்துக்காட்டு. அக்காலத்தில் போட்டோ பிரதி எடுக்கும் வசதி பெருமளவு புழக்கத்துக்கு வரவில்லை. அதனால், எமது ஆய்வுக் கட்டுரைகளிற்குக்கூட புகைப்படங்களை அப்படியே ஒட்டித்தான் சமர்ப்பிப்போம்.

சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் இரண்டு கட்டடக்கலை மாணவர்கள் வட்ட வீடுகளைப் பற்றி ஆய்வு செய்து கட்டுரை எழுதினர். அவர்கள், யாழ்ப்பாண மாவட்டத்திலும் முல்லைத்தீவு மாவட்டத்திலும் பல வட்ட வீடுகளைக் கண்டறிந்து, அவற்றை வரைபடங்களாக வரைந்ததுடன் புகைப்படங்களையும் எடுத்தனர். (படம். 3, 4). 1983 ஆம் ஆண்டு இனக் கலவரத்தில் இவற்றின் மூலப் பிரதிகள் அழிந்துவிட்டன. அதேபோல் செல்லப் பிள்ளையார் கோவிலையும் அளந்து ஆவணப்படுத்தினோம். எனக்குப் பின்னர் படித்த வேறு இரண்டு மாணவர்கள் கங்கா சத்திரத்திலும் வங்கசாலை வீதிக் கிட்டங்கிகளிலும் காணப்பட்ட ஓவியங்களைப் புகைப்படங்களில் பதிவுசெய்தார்கள். அவ்வாறு



படம். 03: வட்ட வீடு, மூலம்: K.Kaleaswaran, G. "A Study of Traditional Domestic Architecture of Jaffna upto Colonial Influenced House." M. Sc. Diss., University of Moratuwa, 1983.



படம். 04: வட்ட வீடு கூரை உட்புறத்தோற்றம், மூலம்: K.Kaleaswaran, G. "A Study of Traditional Domestic Architecture of Jaffna upto Colonial Influenced House." M. Sc. Diss., University of Moratuwa, 1983.



படம். 05: கங்கா சத்திரத்திலிருந்து ஒரு ஓவியம், மூலம்: க.சிவபாலன், "Resting Places and Resting Halls in Jaffna". B.S.c.Diss., University of Moratuwa, 1978.



படம். 06: வங்கசாலை வீதிக்கிட்டங்கியிலிருந்த ஓவியம், மூலம்: க. சிவபாலன், "Resting Places and Resting Halls in Jaffna". B.S.c.Diss., University of Moratuwa, 1978.

எடுத்த பழைய புகைப்படங்கள் சில இன்றும் தப்பிப் பிழைத்துள்ளன (படம். 5, 6).

கிருபாலினி: வட்ட வீடுகள் பற்றிக் கூறினீர்கள் அதேபோல உங்களது ஆய்வு நாற்சார் வீடு சார்ந்தது அவ்வகையிலே வீட்டுக்கட்டக்கலை பற்றிய பிரத்தியேகமான ஆர்வம் உங்களிடம் காணப்பட்டதா அல்லது தற்செயலானதா?

இல்லை வீட்டுக் கட்டக்கலை தொடர்பான என்னுடைய ஆர்வம் இயல்பானதோ தற்செயலானதோ அல்ல. அது எனது இளமைக்கால அநுபவங்களதும் பல்கலைக்கழகக் காலத்தில் பெற்றுக்கொண்ட அறிவினதும் கூட்டு விளைவு.

அந்தக் காலத்தில் பல்கலைக்கழகத்தில் கட்டக்கலையின் வரலாறு, மரபு என்பவற்றைப் பற்றிக் கற்கும்போது தாஜ்மஹால் போன்று மிகவும் பிரம்மாண்டமான பழமைவாய்ந்த கட்டடங்கள், ஐரோப்பாவில் உள்ள பெரிய தேவாலயங்கள், மாளிகைகள் போன்றனவே கற்பிக்கப்பட்டன. இவற்றுக்கு இருந்த முக்கியத்துவம் சாதாரண மக்களின் வீடுகளுக்கோ அல்லது பிற கட்டடங்களுக்கோ தரப்படவில்லை. அதே மாதிரியான பிரச்சினை கலை வரலாற்றிலும் கூட இருந்திருக்கும். 1960களை அண்டிய காலப்பகுதிகளில்தான் சாதாரண மக்களது கட்டடங்களின் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்தும் புத்தகங்களும், ஆராய்ச்சிகளும் வெளிவரத் தொடங்கின. அந்தக் காலம்தான் சாதாரண மக்களின் வீடுகள், கட்டடங்கள் என்பன கட்டக்கலை என்னும் தகுதியைப் பெற்ற காலம் ஆகும். 1970 களிலேயே எமக்கு அவ்வாறான புத்தகங்கள் கிடைத்தன.

அனூரா ரத்னவிபூஷண எனும் எமது முதலாவது வருட விரிவுரையாளர் ஐரோப்பாவில் படித்து விட்டு வரும்போது போல் ஒலிவர் என்பவரின் "ஆபிரிக்காவில் வதிவிடங்கள்" (Shelters in Africa) எனும் புத்தகம் உட்படச் சாதாரண மக்களின் கட்டக்கலை தொடர்பான சில புத்தகங்களைக்

கொண்டு வந்தார். “ஆபிரிக்காவில் வதிவிடங்கள்” எனும் நூலில் ஆபிரிக்காவின் வெவ்வேறு பிரதேசங்களில் காணப்பட்ட வீடுகளின் வர்ணப் புகைப்படங்கள், விளக்கங்கள், வடிவமைப்புகள் என்பவற்றைப் பற்றிய விவரங்கள் காணப்பட்டன.’ அதேபோல “வீடுகளின் வடிவங்களும் பண்பாடும்” (House form and culture) எனும் அமோஸ் ரப்பப்போர்ட்டுடைய நூல் காலநிலை, பொருளாதாரம் முதலியவற்றைவிடப் பண்பாடு தான் வீடுகளின் வடிவத்தைத் தீர்மானிக்கின்றன என்ற கருதுகோளை முன்வைக்கிறது.² இவ்விரு நூல்களும் சாதாரண மக்களின் வீடுகளை முக்கியத்துவம், அவற்றில் பண்பாட்டின் தாக்கம் என்பவற்றைக் கோட்பாட்டு ரீதியாக விளங்கிக்கொள்ள உதவின. இவற்றை வாசித்ததன் ஊடாகவும் ஏற்கனவே கூறியது போல மரபுவழி வீடுகளின் சூழலில் வாழ்ந்து பெற்ற அநுபவங்களாலும் மரபுவழி வீட்டுக் கட்டடக்கலையில் ஆர்வம் ஏற்பட்டது. கட்டடங்களை ஆய்வு செய்யும்போது, சமூகம் சார்ந்து ஆய்வு செய்வதன் அவசியத்தை எனக்கு உணர்த்தியவர் முதுநிலைக் கற்கையின்போது எமக்கு விரிவுரையாளராக இருந்த காலஞ்சென்ற கலாநிதி விதுர சிறீ நம்முனி என்பவர். இவரது கருத்துக்களும் எனக்கு ஊக்கம் தந்தன.

கிருபாலினி: உங்களது அணியே முதலாவதாக இவ்வாறான சாதாரண கட்டடங்கள் பற்றிய ஆய்வைத் தொடங்கியதாகவும் பல சிங்கள ஆசிரியர்களிடம் கல்வி பயின்றதாகக் கூறினீர்கள். உங்களது ஆசிரியர்கள் அவர்களது சிங்களப் பண்பாட்டுக்குரிய வீடுகளையும் விகாரைகளையுமே உதாரணம் காட்டிக் கற்பித்து இருப்பார்கள். அவ்வாறிருக்கையில் தமிழ் பிராந்தியக் கட்டடங்களின் முக்கியத்துவம் உணர்தல், அதனைப் பற்றி ஆய்வு செய்யலாம் எனும் தத்துணிவு எவ்வாறு உங்களுக்கு வந்தது?

சாதாரண மக்களின் கட்டடக்கலை வரலாறு தொடர்பாக எங்களுடைய பாடத்திட்டத்தில் எதுவும் இருக்கவில்லை. இதனால் தமிழ், சிங்கள வேறுபாடின்றி இருபாலாருக்கும் ஒரே நிலைதான். ஏற்கெனவே சுட்டிக்காட்டியபடி உலக அளவில் சாதாரண மக்களின் கட்டடக்கலை தொடர்பாக விழிப்புணர்வு ஏற்பட்டது. ஏறத்தாழ அதே காலப்பகுதியில் கொழும்புக்கு வெளியிலிருந்த சாதாரண குடும்பங்களிலிருந்து மாணவர்கள் கட்டடக்கலைப் பாடநெறிக்கு அனுமதி பெற்றனர். இவ்விரு நிகழ்வுகளும் இலங்கையிலிருந்த சாதாரண மக்களுடைய கட்டடக்கலை பற்றிய ஆய்வுகளை ஊக்குவிக்கும் சூழலை உருவாக்கின. என்னுடைய ஆய்வு முயற்சிகளின் பின்புலமும் இதுதான்.

கிருபாலினி: நீங்கள் ஏன் கட்டடக்கலை படிக்க வேண்டும் என முடிவெடுத்தீர்கள்?

அது தற்செயலாக நடந்த ஒன்று. நான் உயர்தரத்தில் கணிதப் பாடத்தைக் கற்றேன். உங்களுக்கு எமது நாட்டின் பல்கலைக்கழக அனுமதி முறை பற்றித் தெரியும் தானே. கல்விப் பொதுத் தராதரப்பத்திர உயர் தரத்தில் கணிதம் எடுப்பவர்கள் எவ்வாறாயினும் பொறியியல் துறைக்கு விண்ணப்பிப்பது வழக்கம். அதற்கு அடுத்த தெரிவாகப் பொதுவாகப் பௌதீக விஞ்ஞானத்துக்கு விண்ணப்பிப்பார்கள் ஆனால் நான் எனது இரண்டாம் தெரிவாகக் கட்டடக்கலையைத் தெரிவு செய்தேன். இரண்டாவது தெரிவான கட்டடக்கலைக்கே தெரிவானதால் அதைக் கற்றேன். முதலாவது தெரிவான பொறியியல் துறை கிடைத்திருந்தால் அதற்குத்தான் சென்றிருப்பேன்.

கிருபாலினி: அந்தக் காலத்தில் மரபுரிமைப் பாதுகாப்பு சார்ந்த விழிப்புணர்வு சமூக மட்டத்தில் காணப்பட்டதா? உங்களது காலத்தில் வேறு எந்த அமைப்புக்கள் அல்லது நபர்கள் இந்த மாதிரியான ஆவணப்படுத்தல் அல்லது மரபுரிமை சார்ந்து தொழிற்பட்டனவா?

அக்காலத்தில் எமது சமூகத்தில் மரபுரிமைகள் தொடர்பான விழிப்புணர்வு மிகவும் குறைவு. 1980களின் முற்பகுதியில் யாழ்ப்பாண நகர மத்தியில் அமைந்திருந்த பழமையான, அழகிய

மரபுரிமைக் கட்டடமான கங்கா சத்திரத்தை இடிப்பதற்கு யாழ்ப்பாண மாநகரசபை முடிவு செய்தது. தொல்பொருள் ஆர்வலரான “கலைஞானி” என அறியப்பட்ட க. செல்வரத்தினம் என்னும் ஒரு தனியாளர் தான் தொல்லியல் திணைக்களத்துக்கு அறிவித்து இதைத் தடுப்பதற்கான செயற்பாடுகளை முன்னெடுத்தார். சில பேராசிரியர்கள் உட்பட மிகச் சிலரே இந்த மரபுரிமை அழிப்பை எதிர்த்துப் பத்திரிகைகள் ஊடாகக் குரல் கொடுத்தனர். கலைஞானி அவர்கள் கொடுத்த முறைப்பாட்டின் பேரில் தொல்லியல் திணைக்களம் சிலகாலம் கட்டடத்தை இடிக்காமல் நிறுத்தி வைத்திருந்தது. அக்காலத்தில் அக்கட்டடத்திற்கு 75 வருடம் தான் ஆகி இருந்தது. நூறு ஆண்டு பூர்த்தியாகி இருக்கவில்லை. இதனால், தொல்லியல் திணைக்களத்தால் நேரடியாகச் சம்பந்தப்பட முடியவில்லை என்று தோன்றுகிறது. எதிர்ப்பின் வீரியமும் போதாததால் இறுதியில் மாநகர சபை விடாப்பிடியாக அதனை உடைத்துத் தள்ளியது. 1903 இல் கட்டப்பட்ட அக்கட்டடம் இப்போது இருந்திருந்தால் அது நூற்று இருபது வருடங்களுக்கும் மேற்பட்ட பழமை உடையதாக இருந்திருக்கும். இவ்வாறான சில முயற்சிகளையும் அவற்றின் பலனின்மையையும் அறிவேன். அதேவேளை மரபுரிமைப் பாதுகாப்புத் தொடர்பாகத் தொழிற்புலவர்கள் பலர் இருந்தார்களா என்பது பற்றி எனக்கு முழுமையாகத் தெரியும் என்றில்லை.

மேலுள்ள சம்பவத்தோடு, இன்னொரு விடயத்தையும் கூறலாம். 1987-1992 காலப்பகுதியில் ஐந்து வருடங்கள் நான் யாழ்ப்பாணத்தில் பணிபுரிந்த காலத்தில், விழிப்புணர்வு பிரச்சாரம் ஒன்றைச் செய்ய எண்ணி “பாரம்பரியக் கட்டடங்களில் பொதிந்துள்ள அறிவுச் செல்வத்தை எதிர்காலத்துக்காகப் பாதுகாப்போம்” எனும் தலைப்பில் பொது விண்ணப்பம் ஒன்றை எழுதி அதில் 100 பிரதிகள் எடுத்து பல்கலைக்கழகத்திற்குள் விநியோகித்தேன்¹. அதை அப்போது யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் உபவேந்தராக இருந்த பேராசிரியர் துரைராஜாவிடமும், வரலாற்றுத்துறை உட்படப் பல துறைகளைச் சார்ந்த பேராசிரியர்களிடமும் கொடுத்து மாணவர்களை இவ்வாறான மரபுரிமைகளை ஆவணப்படுத்தும் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுத்துமாறு கேட்டுக்கொண்டேன். அதனால் பெரிதாக மாற்றங்கள் எதுவும் நடக்கவில்லை. நான் தனியாகச் சில கட்டடங்களை ஆவணப்படுத்தினேன். 1993 இல் நான் ஐக்கிய அரபு அமீரகத்துக்குச் சென்றுவிட்டேன். நான் அங்கு இருந்த காலத்தில் கட்டடக்கலை பற்றிய கருத்தரங்கு ஒன்று யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத்துறையில் இடம் பெற்றதாக அறிந்தேன். “கூழமைவுபடுத்துதல் யாழ்ப்பாணக் கட்டடக்கலை: பாணிகளும் அம்சங்களும்” (2002) எனும் இந்தக் கருத்தரங்கு தான் யாழ்ப்பாணத்தில் முதன் முதல் மரபுரிமைகள் பற்றிய விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்துவதாகக் காணப்பட்டது என நான் நினைக்கிறேன்². அதற்குப் பின்னரும் நுண்கலைத்துறை மரபுரிமைகளைப் பாதுகாப்பதிலும் அவற்றை ஆவணப்படுத்துவதிலும் காத்திரமான பங்களிப்புச் செய்துள்ளதை அவதானிக்க முடிகிறது.

கிருபாலினி: மரபுரிமைகள் சார்ந்த ஆர்வமும் சிந்தனையுமே ஐக்கிய அரபு அமீரகத்திலிருந்து மீண்டும் திரும்பி வருவதற்கு காரணம் என்று குறிப்பிட்டு இருந்தீர்கள். அவ்வகையில் உங்களைத் தொடர்ந்து உந்திக்கொண்டிருந்த அந்த ஆர்வத்தை விரிவாகக் குறிப்பிட முடியுமா?

மரபுரிமை பற்றிய ஆர்வமும் தூண்டுதலும் என்னிடம் ஏற்கனவே வலுவாக இருந்ததற்கிணங்க ஐக்கிய அரபு அமீரகத்திலிருந்த காலத்திலும் என்னுடைய ஆர்வத்தையும் தொடர்பையும் கைவிடவில்லை. அக்காலத்திலும் வீட்டுக் கட்டடக்கலை, மரபுரிமைகள் பற்றிய கட்டுரைகளைத்

1 மயூரநாதன், “பாரம்பரியக் கட்டடங்களில் பொதிந்துள்ள அறிவுச் செல்வத்தை எதிர்காலத்துக்காகப் பாதுகாப்போம்,” வரையறுக்கப்பட்ட பிரச்சாரம் 1987.
2 “University of Jaffna, Department of Fine Arts: Seminar/ Conferences”

தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் எழுதினேன். “யாழ்ப்பாணத்துக் கட்டடக்கலை மரபுகளைப் புரிந்துகொள்ளல்” (Understanding Architectural Traditions of Jaffna) என்னும் எனது ஆங்கிலக் கட்டுரை இலங்கைக் கட்டடக்கலைஞர் சங்கத்தின் ஆய்விதழில் வெளியாகியுள்ளது³. அதைவிட “யாழ்ப்பாண மரபரிமை: யாழ்ப்பாணத்தின் மரபுவழிக் கட்டடங்கள்” (Heritage of Jaffna-Traditional Buildings of Jaffna) எனும் வலைப்பக்கத்தை ஆரம்பித்து நடத்திவந்தேன்⁴. இப்பொழுது அந்த வலைத்தளம் எனது பாவனையில் இல்லை. ஆனால், காப்பகப்படுத்திய நிலையில் உள்ளது. பார்வையிட முடியும். அவ்வலைப் பக்கம் இயங்கிக்கொண்டிருந்த காலத்தில் கருத்துப் பகுதியில் பலர் தமது கருத்துக்களை இடுவர். சிலர் தனிப்பட்ட மின்னஞ்சல்களையும் அனுப்புவதுண்டு. அவ்வாறு வந்தவற்றுள் சிலரது கருத்துக்கள் இன்றும் எனக்கு ஞாபகத்தில் இருக்கின்றன. மூன்றாவது தலைமுறையாக அமெரிக்காவில் வசித்துவந்த தமிழ் தெரியாத வாலிபர் ஒருவர் ஒரு கருத்துப் பதிவிட்டிருந்தார். தனது தந்தையின் பெற்றோர் யாழ்ப்பாணத்தில் பிறந்து வளர்ந்தவர்கள் என்பதைத் தவிரத் தனக்கு யாழ்ப்பாணத்தைப் பற்றி எதுவும் தெரியாது என்று குறிப்பிட்டிருந்தார். அவருடன் படிக்கும் மாணவர்களும் நண்பர்களும் அவர்களுடைய வேர்கள், பண்பாடுகள், அடையாளங்கள் என்பவற்றைப் பற்றிப் பேசும்போது, தன்னைப் பற்றிச் சொல்வதற்கு எதுவும் தெரியாது என்பதில் தனக்குக் கவலை எனக் குறிப்பிட்டிருந்த அவர், என்னுடைய வலைப்பக்கத்தில் யாழ்ப்பாணப் பண்பாட்டின் சில அம்சங்களைப் பற்றி அறிய முடிந்ததற்கு மகிழ்ச்சி அடைவதாக எழுதியிருந்தார். இன்னொருவர் வெளிநாட்டிலிருந்து கலாநிதிப்பட்ட ஆய்விற்காக இங்கு வந்திருந்தவர். முன்னரே இதைப் பார்த்திருந்தால் தனது ஆய்வுத் தலைப்பில் சில மாற்றங்களைச் செய்திருக்கலாம் என்று குறிப்பிட்டிருந்தார். இவ்வாறான கருத்துக்கள் மரபுவழிக் கட்டடங்கள் தொடர்பான ஆய்வுகளின் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்தியதுடன், இவ்விடயத்தில் ஆழமாக ஈடுபட என்னைத் தூண்டின.

கிருபாலினி: 2016 ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணம் திரும்பியதிலிருந்து இன்றுவரை நீங்கள் செய்துகொண்டிருப்பவை பற்றிக் கூறுங்கள்?

2016 நான் ஐக்கிய அரபு அமீரகத்திலிருக்கும்போது இங்கு திரும்பி வந்ததும் யாழ்ப்பாணத்து வீடுகள் பற்றி முழுமையான ஒரு ஆய்வைச் செய்ய வேண்டும் என்றே நினைத்தேன். ஆனால் நான் அங்கு இருக்கும்போது இன்னொரு யோசனை தோன்றியது. 2021 இல் யாழ்ப்பாண நகரம் 400 வருடப் பூர்த்தியை அடையப் போகிறது. ஆகவே, அதைப் பற்றிய ஒரு வரலாற்று நூலை முதலில் எழுதலாம் என நினைத்தேன். நான் வரும்போது, 2021 ஆம் ஆண்டில், யாழ்ப்பாண நகரத்தின் 400ஆம் ஆண்டுப் பூர்த்தியை இங்கு விமரிசையாகக் கொண்டாடுவார்கள், அதில் ஆர்வமாக இருப்பார்கள் அந்நேரத்தில் என்னுடைய ஆய்வு அக்கொண்டாட்டத்திற்கான ஒரு பங்களிப்பாக இருக்குமென்று எண்ணினேன். இங்கு அதைப்பற்றிய ஆர்வமோ அக்கறையோ துளியளவுகூட யாரிடமும் காணப்படவில்லை.

இந்த நிகழ்வையொட்டி ஏதாவது செய்வதானால், யாழ்ப்பாண மாநகர சபையே அதற்கான முன்முயற்சிகளை எடுக்க வேண்டும். எனவே, நான் இங்கு வந்த பின்னர், 2018 ஆம் ஆண்டளவில், மாநகர சபையின் விசேட ஆணையாளரைச் சந்தித்துப் பேசியதுடன், அவ்விடயங்களை எழுத்து மூலமும் கையளித்தேன். இது குறித்து அவருக்கு ஆர்வம் இருந்தது. ஆனால் சிறு தயக்கமும் காணப்பட்டது. நிறுவுவதற்குப் போதுமான சான்றுகள் இல்லாவிட்டாலும், இன்று நகரம் இருக்கும் இடம் நீண்ட காலமாகவே ஒரு நகரமாக இருந்தது என்று கருத்துச் சிலருக்கு உண்டு.

3 Mayoornathan, “Understanding the Architectural Traditions of Jaffna,” 21-28.

4 “Traditional Buildings of Jaffna,” Heritage of Jaffna.

அவ்வாறிருக்கையில் இந்நகரத்திற்கு 400 ஆண்டுகள் தான் வயது என்று கூறுவதில் பலருக்கு விருப்பமிருக்காது. இன்றைய நவீன யாழ்ப்பாணத்துக்கு 400 வயது எனக் கொண்டாலும், அது போர்த்துக்கேயர் அமைத்தது என்பதால் அது எங்களுடையது அல்ல எனக் கருதுபவர்களும் பலர் உள்ளனர். முதலில் பத்திரிகையில் ஒரு கட்டுரையை எழுதி மக்களின் கருத்தை அறிய எண்ணினேன். ஆனால் அது நடக்க முன்னரே அவர் இடமாற்றம் பெற்றுச் சென்றுவிட்டார். தெரிவு செய்யப்பட்ட சபை அமைந்த பின்னர் பதவியேற்ற நகர முதல்வர்களிடமும் இதைப் பற்றிக் கதைத்துக் கடிதம் கொடுத்தேன். எதுவும் பெரிதாக பயன் அளிக்கவில்லை. யாருக்கும் இதில் ஆர்வம் இருக்கவில்லை.

ஒரு நகரம் 400 ஆண்டுகளை நிறைவு செய்யும் நிகழ்வு வெறுமனே பிறந்த நாட்களைக் கொண்டாடுவது போன்றது அல்ல. இது பல நல்ல விடயங்களை முன்னெடுப்பதற்கான வாய்ப்பு. மக்களை ஒன்று திரட்டி அபிவிருத்தித் திட்டங்களைச் செய்யலாம், கண்காட்சிகள், கருத்தரங்குகளை ஒழுங்குபடுத்தி எங்களது வரலாற்றைப் பற்றியோ எங்களுடைய பொருளாதாரம், வளம் பற்றியோ ஒரு விழிப்புணர்வை உருவாக்கலாம் இவை எல்லாவற்றுக்குமான சந்தர்ப்பமாக அது அமைந்திருக்கும். அதைச் செய்ய முடியவில்லை. கொரோனாக் காலப்பகுதியில் புத்தகம் எழுதுவதும் சற்றுத் தடைப்பட்டது. உண்மையில் அந்நூலை 2021 இல் வெளியிட்டிருக்கவேண்டும் ஆனால் இன்னும் வெளியிடவில்லை. இனிமேல் தான் அதாவது 400 வது ஆண்டுக்குப் பிறகுதான் அதையும் வெளியிட வேண்டியுள்ளது. கூடிய விரைவில் வெளியிடுவதற்கான ஆயத்தங்கள் செய்து கொண்டிருக்கிறேன். சிலவேளைகளில் அது வெளியான பின்னர் சர்ச்சைகளும் எழலாம்.

கிருபாலினி: சர்ச்சைகளும் எழலாம் என நீங்கள் கூறுவதற்கான காரணம் என்ன அந்நூலில் அவ்வாறு என்ன விடயங்கள் உள்ளன?

நான் ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டபடி யாழ்ப்பாண நகரின் தோற்றக் காலம், பழைய காலத்தில் இருந்ததாகக் கருதப்படும் யாழ்ப்பாண நகரத்துக்கும் நவீன யாழ்ப்பாண நகரத்துக்கும் இடையிலான தொடர்பு என்பவை குறித்து நான் முன்வைத்துள்ள கருத்துக்கள் தொடர்பில் கருத்து வேறுபாடுகள் எழக்கூடும். அண்மைக்காலத்தில் கோட்டைப் பகுதியை அகழ்வாராய்வு செய்து 2700 வருடங்களுக்கு முன்பிருந்தே அப்பகுதியில் மனிதச் செயற்பாடுகள் இருந்ததற்கான ஆதாரங்களைக் கண்டெடுத்துள்ளனர். மிகப் பழங் காலத்திலிருந்தே இந்தியர், உரோமர், அரேபியர், சீனர் ஆகியோருடன் வணிகத் தொடர்பு இருந்ததற்கான சான்றுகளும் கிடைத்துள்ளன. இவற்றுள் நல்லூர்க் காலத்துக்குரிய தொல்பொருட்களும் உள்ளன. இவ்விடத்தில் இருந்த ஒரு நகரத்தின் தொடர்ச்சியாகவே நவீன யாழ்ப்பாணம் உருவானதை இது காட்டுவதாகச் சிலர் கருதுகின்றனர். இப்பகுதியில் நீண்டகால வணிகச் செயற்பாடுகள் இருந்ததை மேற்படி சான்றுகள் காட்டுகின்றன என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால், இவ்விடத்தில் போர்த்துக்கேயர் காலம்வரை தொடர்ச்சியாக நகரம் ஒன்று இருந்தது என்று நிறுவ வேலும் சான்றுகள் தேவை என்ற கருத்தை நான் முன்வைத்துள்ளேன். அவ்விடத்தில் நல்லூர் தலைநகரமாவதற்கும் முன்னான பழைய யாழ்ப்பாண நகரம் இருந்திருக்க வாய்ப்புகளுண்டு. ஆனால், அந்நகரம் அவ்விடத்திலேயே தொடர்ந்தும் இருந்ததா என்பது பற்றித் தெரியாது அது கேள்விக்குரியதே.

கோட்டு, கேரோஸ் முதலிய போர்த்துக்கேய பாதிரிமார்கள் எழுதிய நூல்களைப் பார்க்கையில் அவர்கள் எவரும் கோட்டைப் பகுதியில் நகரம் இருந்தது பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை”.

5 Queyroz, The Temporal and Spiritual Conquest of Ceylon; Donald Ferguson, “History of Ceylon from the Earliest-Times to 1600 A. D.”

போர்த்துக்கேயர் மூன்று முறை நல்லூர் மீது படையெடுத்துள்ளனர்⁶. அவர்களது படைகள் எப்பொழுதும் கொழும்புத்துறையில் தரையிறங்கிக் கரையோரமாக வந்து காங்கேசன்துறை வீதி வழியாகச் சுற்றித்தான் நல்லூரை வந்தடைந்துள்ளன. கொழும்புத்துறையிலிருந்து நல்லூருக்கு நேராக வரவில்லை. இடையில் குளங்கள், சதுப்பு நிலங்கள், பற்றைக் காடுகள் என்பன காணப்பட்டதால் நேராக நல்லூருக்குச் செல்வது கடினம். முதலாவது தடவை வரும்போது வண்ணார்பண்ணைப் பனங்கூடலில் போர் நடந்தது பற்றிக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது⁷. கோட்டை, அதனை அண்மித்த இடம் நகரமாக முக்கியமாக இருந்திருப்பின் இப்படைகள் வந்த பாதை குறிப்பிடும்போது வண்ணார்பண்ணைப் பனங்கூடலின் பெயர் குறிப்பிட்டதுபோல் அவ்விடத்தின் பெயரும் குறிப்பிட்டிருப்பார்கள்.

இரண்டாம் தடவை நல்லூரின் மீதான படையெடுப்பு பற்றிக் குறிப்பிடுகையில், கோட்டை அமைந்துள்ள பகுதியில் முஸ்லிம் வர்த்தக நிலையங்கள், குடியேற்றங்கள் காணப்பட்டதாகவும் அவற்றிலிருந்து 400 நெல் மூட்டைகளைக் கொள்ளையடித்தது பற்றியும் எழுதப்பட்டுள்ளது⁸. இவ்விரிப்புகளிலும் அவ்விடத்தின் பெயர் குறிப்பிடப்படவில்லை. அது நகரமாக இருந்திருந்தால் கட்டாயம் அதைக் குறிப்பிட்டு எழுதியிருப்பார்கள். ஆகவே, கோட்டைப்பகுதி போர்த்துக்கேயர் யாழ்ப்பாணத்தைக் கைப்பற்றும்வரை நகரப்பகுதியாகத் தொடர்ந்து இருந்தது என உறுதியாகக் கூறுவதற்கு இயலாது.

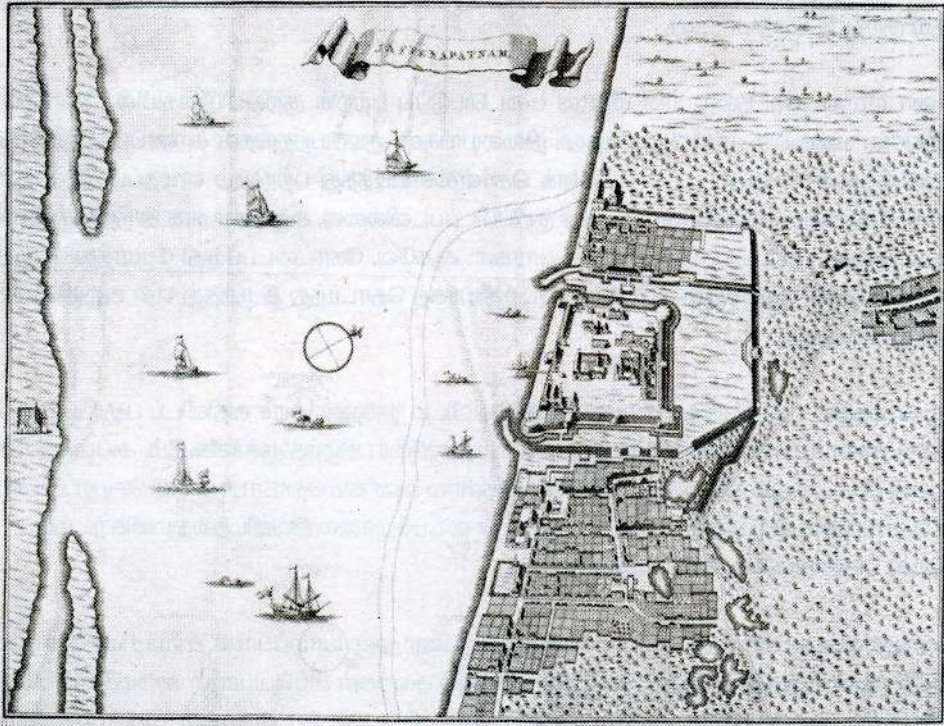
ஒரு காலத்தில் வளமான நகரமாகவிருந்த இவ்விடம் 'நல்லூர்' அரசு வதிவிடப் பகுதியாகவும் தலைநகரமாகவும் மாறிய காலத்தில் நகரம் என்ற தகுதியை இழந்திருக்கக்கூடும். அப்பகுதியில் துறைமுகம் தொடர்ந்தும் இயங்கியிருக்கலாம். அதனால் வணிகம் தொடர்பான சில செயற்பாடுகள் இங்கே தொடர்ந்தும் இருந்திருக்கலாம். யாழ்ப்பாண வைபவமாலை இவ்விடத்தை மனித நடமாட்டம் குறைவான பகுதியாகவே குறிப்பிடுகிறது.⁹

போர்த்துக்கேயர் "ஜாஃப்னாபட்டவ்" என்னும் பெயரை முழு யாழ்ப்பாண இராச்சியத்தையுமே குறிப்பிடப் பயன்படுத்தினர். எந்தவொரு நகரத்தையும் அவர்கள் இப்பெயரால் அழைக்கவில்லை. இராச்சியத்தின் தலைநகரைக் குறிக்க நல்லூர் என்ற பெயரையே அவர்கள் பயன்படுத்தினர். போர்த்துக்கேயர் புதிய நகரத்தை அமைத்தபோது அதை "சிதாதி ஜாஃப்னாபட்டவ்" (யாழ்ப்பாணப் பட்டின நகரம்) இது சிங்கப்பூர் நாட்டின் தலைநகரைச் "சிங்கப்பூர் நகரம்" என அழைப்பது போன்றது.

போர்த்துக்கேயர் காலத்தில் அவர்களது யாழ்ப்பாண நகர அமைப்பைக் காட்டுவதற்கான வரைபடம் எதையும் அவர்கள் வரையவில்லை. ஆனால், ஒல்லாந்தர் காலத்தின் தொடக்கத்தில் வரைந்த யாழ்ப்பாண நகரின் வரைபடங்கள் போர்த்துக்கேயரின் நகரத்தையே காட்டுகின்றன. சில வரலாற்றாசிரியர்கள் போர்த்துக்கேயர் காலத்தில் கோட்டையும் அதைச்சுற்றி சில வீடுகளும் மட்டுமே இருந்ததாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். உண்மையில் ஒல்லாந்தர் கால நகரத்தை விட போர்த்துக்கேயர் கால நகரம் பெரிதாகக் காணப்பட்டுள்ளது. தற்பொழுது கோட்டையின் ஒரு புறமே நகரம் உள்ளது ஆனால் போர்த்துக்கேயர் காலத்தில் கோட்டையின் இரு பக்கமும் நகரம்

6 1560, 1591, 1619 ஆகிய ஆண்டுகளில் போர்த்துக்கேயர் யாழ்ப்பாண இராச்சியத்தின்மீது படையெடுத்தனர்.
 7 Queyroz, The Temporal and Spiritual Conquest of Ceylon vol II, 631.
 8 Queyroz, The Temporal and Spiritual Conquest of Ceylon, 451.
 9 சபாநாதன், யாழ்ப்பாண வைபவமாலை, 68-69.

காணப்பட்டுள்ளதை மேற்படி நிலப்படங்களிலிருந்து அறியலாம். (படம். 7). போர்த்துக்கேயர் காலத்திலிருந்த பல கட்டடங்களை ஒல்லாந்தர்கள் அழித்து விட்டனர். குறிப்பாக போர்த்துக்கேயர் காலத்தில் கோட்டைக்குள் இருந்ததுடன் சேர்த்து நகரத்தில் மட்டும் நான்கு தேவாலயங்கள் இருந்துள்ளன. இவற்றை இவர்கள் உடைத்துவிட்டனர். ஒல்லாந்தர்கால நகரத்தில் தேவாலயங்களுக்கு முதன்மை இல்லை. ஒல்லாந்தர் காலத்தில் அவர்கள் வீதிகள் யாவற்றையும் ஒழுங்காக முறைப்படுத்தி சட்டக வடிவில் இணைத்துள்ளனர். இவற்றைப் பற்றி வெளிவரவிருக்கும் எனது நூலில் விவரமாக எழுதியுள்ளேன்.



படம். 07: போர்த்துக்கேயர்கால யாழ்ப்பாண நகரத்தைக் காட்டும் நிலப்படம், மூலம்: Valantyn, Francois., Oud en nieuw Oost-Indiën, vervattende een naaukeurige en uitvoerige verhandelinge van Nederlands mogentheyd in die gewesten, benevens eene wydluiftige beschryvinge der Moluccos ... en alle de eylanden onder dezelve landbestieringen behoorende; het Nederlands comptoir op Suratte, en de levens der Groote Mogols .. Amsterdam: Gerard onder de Linden, 1726.)

யாழ்ப்பாணக் கோட்டையில் நிகழ்ந்த தொல்லியல் ஆய்வுகளின் அடிப்படையில் கட்டுரைகள் எழுதியவர்கள் அங்கு நிலத்தின் கீழ் பழைய கட்டடங்களின் அடித்தளங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டமை பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றனர். குறிப்பாக ஆய்விதழொன்றில் வெளியான ஒரு கட்டுரையில் கோட்டையின் நடுப்பகுதியில் எண்கோண வடிவில் ஒரு அத்திவாரம் உள்ளது என்றும் அதைத் தெரிந்த எந்தக் கட்டடத்துடனும் பொருத்திப் பார்க்க முடியவில்லை என்றும் குறிப்பிட்டிருந்தது¹⁰. ஆனால், இது அடித்தளத்துடன் கைவிடப்பட்ட ஒரு தேவாலயம் என்ற தகவல் ஒல்லாந்தரின்

10 Coningham, et al, "Geophysical Survey, Archaeological Risk Maps and Heritage Protection at Jaffna Fort and its Environs, Sri Lanka.", 27.

நிலப்படமொன்றில் உள்ளது. நீண்ட காலமாக எம்மிடம் இருக்கும் நிலப்படங்களை நாம் முறையாக ஆய்வு செய்யாததால் அவற்றிலுள்ள பல தகவல்கள் வெளிச்சத்துக்கு வரவில்லை. எடுத்துக்காட்டாக, யாழ்ப்பாண நகரத்தைக் காட்டும் நிலப்படங்களைப் பல தற்கால ஆய்வாளர்கள் தமது நூல்களில் பயன்படுத்துகின்றனர். இந்த நிலப்படங்களில் அக்கால யாழ்ப்பாண நகரம் நான்காம் குறுக்குத் தெருவையும் தாண்டி வளர்ந்துவிட்டது தெளிவாகத் தெரிகிறது. ஆனாலும், ஒல்லாந்தரின் யாழ்ப்பாணம் மூன்றாம் குறுக்குத் தெருவுக்கு மேல் வளரவில்லை என்ற ஜோன் மார்ட்டினின் “யாழ்ப்பாணம் பற்றிய குறிப்புகள்” என்னும் நூலிலுள்ள தகவலையே பலர் மேற்கோள் காட்டி வருகின்றனர். இன்று நமக்குக் கிடைக்கக்கூடிய பல நிலப்படங்களையும் வரைபடங்களையும் ஆராய்ந்து பல புதிய தகவல்களை எனது நூலில் கொண்டுவர முயற்சிசெய்துள்ளேன். நான் முன்னர் குறிப்பிட்ட போர்த்துக்கேயர்கால யாழ்ப்பாண நகரத்தைக் காட்டும் நிலப்படத்தை ஆய்வு செய்ததில் நகரின் வரலாறு தொடர்பான புதிய விடயங்களை வெளிக்கொண்டுவர முடிந்துள்ளது.

காலனியத்துக்கு முற்பட்ட பழைய நல்லூரக் கோவில் முத்திரைச் சந்திக்கு அண்மையில் இன்று சென் ஜேம்ஸ் தேவாலயம் அமைந்துள்ள இடத்தில் இருந்தது என்பதை தற்காலத்தில் பொதுக் கருத்தாக உள்ளது. சில ஒல்லாந்தர் கால வரைபடங்களை ஆய்வு செய்ததில் பெற்ற தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு, மேற்படி கோயிலின் முன்னைய அமைவிடத்தை உறுதிப்படுத்துவதில் போதாமைகள் உள்ளன என்பதை நூலில் சுட்டிக்காட்டியுள்ளேன். குறிப்பாக, பழைய கந்தசாமி கோயிலை இடித்துவிட்டு அவ்விடத்தில் கட்டப்பட்ட மண்ணாலான போர்த்துக்கேயத் தேவாலயமும், பிற்காலத்தில் சென். ஜேம்ஸ் தேவாலயமாகத் திருத்தி அமைக்கப்பட்ட ஒல்லாந்தர் காலத் தேவாலயமும் ஒரேயிடத்தில் இருந்தவை என நிறுவுவதற்குப் போதிய சான்றுகள் எம்மிடம் இல்லை. புதிய சான்றுகளைத் தேடவேண்டும்.

நல்லூரிலுள்ள முக்கியமான தொல்லியல் எச்சங்களுள் யமுனா ஏரியும் ஒன்று. இது யாழ்ப்பாண இராச்சியக் காலத்தைச் சேர்ந்தது என யாழ்ப்பாண வைபவமாலை தரும் தகவலே தற்காலத்தில் பொதுக் கருத்தாகவும் உள்ளது. இதன் தோற்றக் காலத்திலிருந்து தற்காலம்வரை இதற்குப் பல நூற்றாண்டு கால வரலாறு உண்டு. இந்தக் காலப்பகுதியில் இதன் பயன்பாடு, வகிபாகம், அமைப்பு என்பன பல்வேறு மாற்றங்களை அடைந்திருக்கும். யாழ்ப்பாண இராச்சியக் காலத்தில் இது ஒரு நீச்சல் குளமாக இருந்தது என்றும் கந்தசாமி கோயிலின் தீர்த்தக் குளம் என்றும் இருவேறு கருத்துகள் உள்ளன. ஒல்லாந்தர் காலத்தில் அவர்களுடைய செமினரியின் ஒரு பகுதியாக யமுனாரி பயன்பட்டதற்கு வரைபடச் சான்றுகள் இருக்கின்றன. மேலும் ஒல்லாந்தர் காலத்தைச் சேர்ந்த நிலப்படங்களையும் வரைபடங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு அக்காலத்தில் முத்திரைச் சந்தைப் பகுதியிலிருந்த சில கட்டடங்களினதும் வசதிகளினதும் அமைவிடங்களை அடையாளங்காண முடிகிறது. இதுபற்றியும் எனது நூலில் விவரங்கள் உள்ளன.

சனாதனன்: ஒரு கட்டடக் கலைஞனாகப் பயிற்றுவிக்கப்பட்டதானது எவ்வாறு இந்த மரபுரிமைகள் பற்றிய கல்விக்கு உதவுகின்றது அல்லது எவ்வாறு மரபுரிமை பற்றிய வாசிப்பை மீள்கட்டமைக்க உதவுகின்றது? கட்டடக்கலைப் பின்னணியில்லாமல் வருபவருக்கும் ஒரு கட்டடக்கலைஞனாகப் பயிற்றுவிக்கப்பட்டு வருபவருக்கும் இடையில் எவ்வாறான வேறுபாட்டைப் பார்க்கிறீர்கள்?

கட்டடங்கள், கட்டடச்சூழல்கள் சார்ந்த மரபுரிமை ஆய்வுகளைப் பொறுத்தவரை, கட்டடக்கலைப் பயிற்சி ஒரு சாதகமான அம்சமே. கட்டடக்கலைக் கல்வியினூடாகக் கிடைக்கின்ற வடிவமைப்பு, பாணி, கட்டுமான நுட்பங்கள் தொடர்பான அறிவு கட்டட மரபுரிமை ஆய்வுகளில் முக்கியமானவை.

ஒரு காலகட்டத்தின் பண்பாடு, சமூகநிலை, பொருளாதாரம் ஆகியவை அக்காலத்துக்குரிய கட்டடங்களில் பிரதிபலிக்கின்றன. இதனால், கட்டடங்களினூடாக ஒரு குழுவினரின் சமூக, பொருளாதார, பண்பாட்டு வரலாற்றைப் புரிந்து கொள்வதிலும் கட்டடக்கலை அறிவு சாதகமான அம்சம்.

சனாதனன்: தொல்லியலும் வரலாறும் பொருள் (object) பற்றிய கற்கையாகவே பார்க்கிறோம். கட்டடக்கலைக் கல்வியில் கட்டி அமைத்தல் எனும் பகுதி உள்ளது. இது வெளி பற்றிய ஒரு கற்கையாகும். இந்த வரைபடங்களினை வாசிக்கும்போது எவ்வாறு வெளி பாவிக்கப்பட்டுள்ளது, குறித்த கட்டடம் குறித்த வெளியுடன் எவ்வாறு ஊடாடியது அதில் நடந்துள்ள நடவடிக்கைகள் என்பவற்றையும் இணைத்தே கூறினீர்கள். கட்டடத்தை தனியாகப் பிரித்து வாசிக்காமல் அதன் முழு வெளியையும் இணைத்து வாசித்தலைச் செய்கிறீர்கள். இவ்வாறான பார்வை வடக்குக் கிழக்கு பற்றி எழுதப்பட்டுள்ள வரலாற்றில் பெரிதாகக் கவனிக்கப்படவில்லை. சிகிரியாவைப் பற்றி எழுதியுள்ள வரலாற்றிலும் கூட தனிக்குன்றை எடுத்து வாசிக்கிறார்களே தவிர அதைச் சூழ உள்ள நிலப்பரப்புடன் வெளியுடன் பொருத்தி வாசிக்கப்படவில்லை. இப்படி ஒரு கட்டடம் இருக்கவேண்டுமாயின் இதுக்குப் பக்கத்தில் என்னவெல்லாம் இருந்திருக்கும், பக்கத்தில் இருந்த கட்டடங்கள், வெளி எவ்வாறு இயங்கியிருக்கும் எனும் கற்பனை என்பது அவர்களிடம் இல்லை ஆனால் நீங்கள் ஒரு இடத்தை வைத்துக்கொண்டு அதனோடு அருகிலுள்ள எல்லாவற்றையும் இணைத்துப் பார்த்தலைச் செய்கிறீர்கள். ஆகவே, கட்டடக்கலைஞனாகப் பயிற்றுவிக்கப்பட்டதென்பது மரபுரிமையைப் பார்க்கும்போதும் அது ஒரு பொருள் பற்றியதாக இல்லாது, வெளியைக் கட்டமைக்கும் கலந்துரையாடலாக மாறுகின்றதை அவதானிக்க முடிகின்றது.

கிருபாலினி: நீங்கள் நூலக நிறுவனத்துடனும் இணைந்து செயற்படுகிறீர்கள். அந்த வகையில் நூலக நிறுவனத்துடனான செயற்பாடுக்கும் மரபுரிமை சார்ந்த உங்கள் ஆர்வத்திற்கும் இடையிலான தொடர்பு எவ்வாறானது?

நான் ஐக்கிய அரபு அமீரகத்தில் இருந்த காலத்திலேயே நூலக நிறுவனத்தைப் பற்றி எனக்குத் தெரிந்திருந்தது. அக்காலத்தில் அந்நிறுவனம் இலங்கைத் தமிழ் பேசும் சமூகங்களின் நூல்களை எண்ணிமப்படுத்திப் பாதுகாப்பதுடன் அவற்றை இணைய வழியில் வழங்கும் செயற்பாட்டை முன்னெடுத்துவந்தது. எழுத்தாவணங்கள் எமது மரபுரிமையின் ஒரு பகுதி என்ற வகையிலும் நான் ஒரு புத்தக ஆர்வலன் என்ற வகையிலும் இந்தச் செயற்பாட்டில் எனக்கு ஆர்வம் உண்டு. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் நமது சமூகத்தின் பல்வேறு விடயங்களைப் பல்லூடக முறைகளில் ஆவணப்படுத்தும் திட்டங்களை நூலக நிறுவனம் செயற்படுத்தி வருகிறது. இவற்றில் ஊர்களை ஆவணப்படுத்தும் செயற்றிட்டங்களில் பங்களிப்புச் செய்கிறேன். பல்லூடக ஆவணப்படுத்தலூடாக எனக்கு மிகவும் நெருக்கமான கட்டடச்சூழல் சார்ந்த அம்சங்களை ஆவணப்படுத்தும் செயற்றிட்டங்களை உருவாக்கக்கூடிய வாய்ப்புகள் உள்ளன. குறிப்பாக மரபுவழிக் கட்டடங்களை ஆவணப்படுத்தும் எண்ணம் உண்டு.

கிருபாலினி: கட்டடங்களை ஆவணப்படுத்தும்போது எவ்வாறு திட்டமிட்டு ஆவணப்படுத்த நினைத்தீர்கள், நினைக்கிறீர்கள்?

மரபுவழிக் கட்டடங்களை ஆவணப்படுத்தும் செயற்பாடுகள் நீண்ட காலமாகவே உலகின் பல நாடுகளிலும் இடம்பெற்று வருகின்றன. இவற்றை முறைப்படுத்துவதற்காகப் பல்வேறு அரச,

அரசகாரா அமைப்புகள் வழிகாட்டல்களையும் கையேடுகளையும் வெளியிட்டுள்ளன. கட்டடங்களை ஆவணப்படுத்துவதில் அளவு வரைபடங்கள் (measured drawings) முக்கியமானவை. தளப்படங்கள் (plans), நிலைக்குத்துப் படங்கள் (elevations), குறுக்குவெட்டுப் படங்கள் (sections), கட்டடக்கூறுகளின் விவரப் படங்கள் (details) ஆகியவை இவற்றுள் அடங்கும். கட்டடங்களின் பல்வேறு கூறுகளைத் தெளிவாகக் காட்டும் ஒளிப்படங்களும் ஆவணப்படுத்தலில் இன்றியமையாதவை. சில அமைப்புகள் கறுப்பு வெள்ளை ஒளிப்படங்களையே பரிந்துரைக்கின்றன. இவை வண்ணப் படங்களிலும் நீண்ட காலம் நிலைக்கக்கூடியவை. வீடியோக்களும் பயனுள்ளவை.

அண்மைக் காலத்தில் சிக்கலான பெரிய கட்டடங்களையும் முப்பரிமாண வடிவில் துல்லியமாக வரையக்கூடிய லேசர் துருவ கருவிகள் அறிமுகமாகியுள்ளன. ஆனாலும், தற்போதைய நிலையில் இவற்றின் விலை மிகவும் அதிகம். எதிர்காலத்தில் இவ்வாறான கருவிகளின் விலைகள் குறையக்கூடும். எங்களுடைய பகுதிகளிலுள்ள கட்டடங்கள் சிக்கலானவை அல்ல. அவற்றை ஆவணப்படுத்துவதற்கு அளவு வரைபடங்களும் ஒளிப்படங்களும் இப்போதைக்குப் போதுமானவை. வெறுமனே ஆவணப்படுத்தி வைத்தல் போதாது. நூல்களாக வெளியிட்டோ இணையத்தினூடாகவோ அவற்றைப் பொதுவில் பகிர்ந்து கொள்வதும் முக்கியம். இது, குறித்த விடயங்கள் தொடர்பான விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்துவதுடன் ஆய்வுகளையும் ஊக்குவிக்கும்.

நேணுகா: நீங்கள் ஆவணப்படுத்திய விடயங்கள் பற்றி கூறும்போது அதிகமாகக் கட்டடங்கள் பற்றியே கூறினீர்கள் ஆனால் நீங்கள் வளர்ந்த சூழலில் வெவ்வேறான மரபுரிமைப் பொருட்கள் காணப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறிருக்கையில் கட்டடம் தவிர வேறு விடயங்களை நீங்கள் ஆவணப்படுத்தல் செய்துள்ளீர்களா? ஆவணப்படுத்தல் தவிர பாதுகாப்பு, பேணுகையில் ஈடுபடுகின்றீர்களா?

வேறு பொருட்களை நான் ஆவணப்படுத்தவில்லை. ஆனால், வீட்டிற் கிடைத்த பழைய நாணயங்கள், கடிதங்கள், கடித உறைகள், தபால் தலைகள், ஆவணங்கள் முதலியவற்றைச் சேகரித்து வைத்திருந்தேன். வீட்டில் பழைய ஒல்லாந்தர் கால நாணயங்களும், பிரித்தானியர் கால வெள்ளி, பித்தளை, செப்பு ஆகிய உலோகங்களிற் செய்த பல்வேறு பெறுமதிகளைக் கொண்ட நாணயங்களும் குறிப்பிடத்தக்க அளவு கிடைத்தன. 1980 களில் யாழ்ப்பாணம் சென் பற்றிக்ஸ் கல்லூரியில் ஒரு கண்காட்சியில் வைத்திருந்தபோது யாரோ திருடிவிட்டனர். சேகரிப்பிலிருந்த ஏனைய பொருட்களும் உள்நாட்டுப் போர்க் காலத்தில் அழிந்துவிட்டன. அதற்குப் பின்னர் பழைய பொருட்கள் சேகரித்தல் தொடர்பில் பெரிதாக நான் ஒன்றும் செய்யவில்லை.

மரபுரிமைப் பாதுகாப்பு, பேணுகை முதலிய நடவடிக்கையிலும் நான் ஈடுபடவில்லை. அவற்றைத் தனியாகச் செய்யமுடியாது. அவற்றை ஒரு குழுவாக அல்லது அமைப்பாக இணைந்தே செய்ய முடியும். இருபத்து மூன்று வருடங்களாக ஐக்கிய அரபு அமீரகத்திலிருந்த பின்னர் இங்கு வந்தபோது ஆர்வ மேலீட்டால் பல விடயங்களில் ஈடுபட்டதால் நேரமும் கிடைப்பதில்லை. மரபுரிமை சார்ந்த பேணுகை, பராமரிப்பு ஆகியவை தொடர்பில் என்னுடைய உள்ளீடுகள் தேவைப்படும்போது அவற்றை வழங்கியிருக்கிறேன். இவ்வாறான செயற்பாடுகள் இடம்பெறும்போது ஏதாவது பிரச்சினை பற்றித் தெரியவந்தால் நானாகவே எனது கருத்துகளை மின்னஞ்சல் மூலமோ வேறு வழிகளிலோ உரியவர்களுக்கு அறிவிப்பதுண்டு.

கிருபாலினி: யாழ்ப்பாணத்தில் மரபுரிமைச் சொத்துக்களைப் பேணுதல் தொடர்பாக நடைபெற்று வரும் செயற்பாடுகள் பற்றி நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

மரபுரிமைக் கட்டடங்களைப் பேணிப் பாதுகாக்கும் முயற்சிகளை மிகக் கவனமாக முன்னெடுக்க வேண்டும். இத்தகைய கட்டடங்களிலுள்ள பெரிதும் சிறிதுமான ஒவ்வொரு கூறும் முக்கியமானவை. அவற்றின் அளவுகள், வடிவங்கள், கட்டடப் பொருட்கள், கட்டுமானத் தொழில்நுட்பங்கள், அலங்காரங்கள் முதலியவை பல பெறுமதியான தகவல்களைத் தம்முள் பொதித்து வைத்திருப்பவை. இவற்றில் மாற்றங்கள் அல்லது திரிபுகள் ஏற்படும்போது அவற்றில் பொதிந்துள்ள தகவல்களை இழந்துவிடுவோம். எடுத்துக்காட்டாக, ஆனைக்கோட்டை ஆறுகால் மடத்தை மீளக் கட்டியபோது அதன் வடிவமைப்பு, கட்டடப்பொருட்கள் என்பவை தொடர்பான பல தகவல்கள் இல்லாமற் போய்விட்டன. மரபுரிமைக் கட்டடங்கள் அல்லது அவற்றின் எச்சங்கள் தொடர்பில் திருத்த வேலைகள் அல்லது மீளமைப்பு வேலைகள் செய்வதற்கு முன்னர் அவை இருந்த நிலையைத் துல்லியமாக ஆவணப்படுத்த வேண்டும். மேற்படி வேலைகளின்போது தவறுதலாகவோ வேலைத்திறன் குறைபாடுகளாலோ இழக்கப்படும் தகவல்களை மீளருவாக்கம் செய்ய இவ்வாவணங்கள் உதவும்.

நல்லூரில் எஞ்சியுள்ள மரபுரிமைக் கட்டடங்களுள் மந்திரிமனை முக்கியமானது. இதன் பகுதிகள் வெவ்வேறு காலங்களுக்கு உரியவை. பிற்காலத்திலும் பல தடவைகள் திருத்த வேலைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. இவ்வேலைகளில் அவ்வக் காலங்களுக்குரிய கட்டடப் பொருட்கள், கட்டுமான நுட்பங்கள் என்பன பயன்படுத்தப்பட்டதால் கட்டடத்தின் மூல இயல்புகள் பல இடங்களில் மாற்றமடைந்துள்ளன. தூண்கள் முதலிய கூறுகளின் அழகியல் அம்சங்கள் புதிய சாந்துப் பூச்சுகளால் திரிபடைந்துள்ளன. தற்போது மேற்பூச்சு உதிரந்த நிலையிலுள்ள கூறுகளில் பழைய வடிவங்களைக் காணமுடிகிறது. இவற்றை அப்படியே பேணுவது நல்லது. அண்மைக்கால உள்நாட்டுப் போரில் முற்றாக அழிந்துபோன கட்டடங்களை மீளமைப்புச் செய்ய முற்படும்போது, அவற்றின் பழைய அமைப்பை மாற்றமின்றித் திரும்பக் கொண்டு வருவதில் அக்கறை தேவை. இத்தகைய கட்டடங்களைப் பயன்படுத்தியவர்களும் அடிக்கடி பார்த்துப் பழகியவர்களும் பலர் இன்னும் உயிரோடு இருக்கின்றனர். இவர்களுடைய உள்ளீடுகளைப் பெறுவது மிகவும் முக்கியம். போதிய ஆய்வுகளின்றி மீளமைப்பு முயற்சிகளில் ஈடுபடுவதைத் தவிர்ப்பது நல்லது.

இறுதியாக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக கலைவரலாற்றுத் துறையினருக்கும் மரபுரிமையோடு தொடர்புடைய பிற துறைகளைச் சேர்ந்தோருக்கும் நான் சொல்லவிரும்புவது யாதெனில், பழைய கச்சேரிக் கட்டடம், மந்திரிமனை முதலிய சிறியனவும் பெரியனயவுமான பல கட்டடங்கள் இப்போது அழியும் நிலையில் உள்ளன. அவற்றை நீங்கள் தெரிவு செய்து ஆய்வு செய்யவேண்டும். நான் அண்மையில் மந்திரிமனைக்குச் சென்றிருந்தேன். ஆலமர வேர்களின் காரணமாக சுவர்களில் முதல் இருந்ததைவிடப் பாரிய பிளவு ஏற்பட்டிருந்தது. அக்கட்டடம் உடைந்து விடும் நிலையில் உள்ளது.

மந்திரிமனை போன்ற பலரும் அறிந்த கட்டடங்கள் ஒருபுறமிருக்க, நமது பண்பாட்டு வரலாற்றின் அடையாளங்களான பல கட்டடங்கள் அவற்றின் முக்கியத்துவம் அறியப்படாத நிலையில் அழிந்துகொண்டிருக்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாகக் கலைப் புலவர் நவரத்தினம் கலாநிலையத்தை நடாத்திய கட்டடம் இன்று பிரப்பங்குளம் வீதியில் சிதைந்து போயுள்ளது. அதுவும் எமது பண்பாட்டு மரபுரிமையின் ஒரு பகுதி ஆகும். கலாநிலையம் அக்கட்டடத்தில் இயங்கியதால் மட்டுமல்ல,

தொடக்கத்தில் அது ஒரு வெள்ளிக்கிழமை மடமாக இருந்தது." 1926 இல் விபுலானந்த அடிகள் அக்கட்டத்திலேயே இராமகிருஷ்ண சங்கத்தின் முதல் சிறுவர் இல்லத்தைத் தொடங்கினார்¹². அந்த இல்லம் 1929 இல் மட்டக்களப்புக்கு மாற்றப்பட்டு, கல்லடியில் இப்போதும் இயங்கிவருகிறது.¹³ இதற்குப் பின்னரே க. நவரத்தினம் இவ்விடத்தில் கலாநிலையத்தை ஆரம்பித்தார். இன்றும் அக்கட்டம் எச்சமாக இருக்கிறது. ஆனால், இதன் முழுமையான வரலாறு தெரிந்தவர்கள் யாராவது இருக்கிறார்களா என்று தெரியவில்லை. எனக்கும் அதில் கலாநிலையம் இருந்தது மட்டுமே தெரியும் பின்னர் வைத்தீஸ்வராக் கல்லூரி வரலாறு எழுதும்போதே இதனைப் பற்றிப் பல விடயங்களை அறிந்துகொண்டேன். இவை சிறிய விடயங்களாக இருந்தாலும் எமது பண்பாட்டு வரலாற்றின் அடையாளங்கள். அவற்றை நாம் இனங்காணாமல் கவனயீனமாக இருக்கின்றோம்.

நல்லூர் அரசடி வீதியில், பிராமணக்கட்டுக் குளத்துக்கு அருகில் இற்றைக்கு ஏறத்தாழ 40 ஆண்டுகளுக்கு முன்வரை ஒரு அழகிய மடக் கட்டடம் இருந்தது. (படம் . 8). செல்லப்பிள்ளையார் மடம் என அறியப்பட்ட இக்கட்டத்தின் பெறுமதியை அறியாமல், அதை இடித்துவிட்டு அவ்விடத்தில் சிறிய கோயிலொன்றைக் கட்டியுள்ளனர். இறுதியாக இருந்த மடக் கட்டடம் எவ்வளவு பழமையானது என்பது தெரியாவிட்டாலும் இவ்விடத்தில் ஏறத்தாழ 300 ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே ஒரு மடம் இருந்ததை ஒல்லாந்தர் கால நிலப்படம் ஒன்றிலிருந்து அறிய முடிகிறது. இவ்வாறான விடயங்களை ஆழமாக ஆய்வு செய்வதன் மூலம் காலனியக் காலத்தில் நமது பண்பாட்டு வரலாறு தொடர்பான பல தகவல்களைப் பெறமுடியும்.



படம். 08: செல்லப்பிள்ளையார் மடம் முகப்புத்தோற்றம், மூலம்: "Resting Places and Resting Halls in Jaffna". B.S.c.Diss., University of Moratuwa, 1978.

- 11 Jivanananda, "Ramakrishna Mission Students' Home", 29.
- 12 மேலது.
- 13 மேலது.

மந்திரிமனையிலுள்ள திராவிடப் பாணியில் அமைந்த மரப் போதிகைகள் அக்கட்டத்தின் பொதுவான பாணியுடன் பொருந்தாததால், இவை வேறொரு பழமையான கட்டத்திலிருந்து எடுத்துப் பொருத்தப்பட்டிருக்கலாம் எனப் பேராசிரியர் சிவசாமி தனது கட்டுரையொன்றில் குறிப்பிட்டுள்ளார்¹⁴. இங்குள்ள தூணின் போதிகை திராவிடப் பாணியில் இருந்தாலும் அதன் தம்பம் திராவிடப் பாணிக்கு உரியது அல்ல. அவை இக்கட்டத்திலிருக்கும் முருகைக் கல்லாலான தூண்களுடன் ஒத்துப்போகின்றன. (படம். 9) அத்துடன் போதிகையின் சில கூறுகளை ஒத்த அலங்கார வடிவங்கள் திரி-ஓலக்க வாயில் எனப்படும் முகப்புக் கட்டத்திலும் காணப்படுகின்றன. ஆகவே, இங்குள்ள மரத் தூண்களும் போதிகைகளும் முகப்புக் கட்டம் கட்டப்பட்ட காலத்துக்கு உரியவையாகவே தோன்றுகின்றன.



படம். 09: முகப்புக் கட்டத் தூண்களும் உட்பகுதி மரத்தூண்களும், புகைப்படம்: இ.மயூரநாதன்.

14 சிவசாமி, “நல்லூரும் தொல்பொருளும்.”³.

மந்திரிமனையின் முகப்பு மண்டபத்தில் உள்ள தூண்கள் இரண்டு வகையாக உள்ளன. சில முழுவதும் பொழி கற்களால் செய்யப்பட்டவை, மற்றவை முருகைக் கற்களால் ஆனவை. இவை வெவ்வேறு காலங்களைச் சேர்ந்தவையாக இருக்கலாம். பொழிகற்களால் செய்யப்பட்டவை காலத்தால் முந்தியவையாக இருக்கக்கூடும். அவ்விடத்திலிருந்த பழைய முகப்பின் பகுதியாக மேற்படி பொழிகற்றூண்கள் இருந்திருக்கக்கூடுமா என்பது ஆய்வுக்குரியது. மந்திரிமனைக் கட்டடத்தின் பிரதான வாயிற் கதவுக்குச் சற்று மேலே சுவரில் மனித முகம் போன்ற அலங்கார வடிவம் உள்ளது. பிரதான வாயிலுக்கு நேரே பின் பக்கச் சுவரில் அமைந்துள்ள நீள்வட்ட ஜன்னலில் மேலும் இவ்வலங்காரம் உள்ளது. இவ்விரண்டு இடங்களில் மட்டும் மேற்படி அலங்காரக்கூறு அமைக்கப்பட்டதற்கு ஏதாவது சிறப்புக் காரணங்கள் உள்ளனவா தெரியவில்லை. இவ்விரண்டையும் இணைக்கும் கோடு ஒரு காலத்தில் வீட்டிற்குள் போக்குவரத்து அச்சாக இருந்திருக்கக்கூடும்.

மந்திரிமனையின் முகப்புக் கட்டடத்துக்குப் பின்னாலுள்ள பிரதான கட்டடத்தின் காலம் தொடர்பாகப் பல்வேறு கருத்துகள் உள்ளன. இது ஒல்லாந்தர் காலத்து என்றும், அதற்குப் பிற்பட்டது என்றும், யாழ்ப்பாண மன்னர் காலத்துக்குரிய சுரங்கம் முதலியன இருக்கின்றன என்றும் கருத்துகள் நிலவுகின்றன. இக்கட்டடத்தின் வடிவமைப்பைப் பல்வேறு காலகட்டங்களுக்குரிய வடிவமைப்புகளோடு ஒப்பிட்டு ஆராய்வதன் மூலம் இதற்கு விடை கிடைக்கலாம். பிற்காலத்தில் சேர்க்கப்பட்டதாகக் கருதப்படும் சுவர்களை அகற்றிவிட்டுப் பார்க்கும்போது, அதன் தள வடிவமைப்பில் ஒல்லாந்தர் காலக் கூறுகளை அடையாளம் காண முடிகிறது. இதை வைத்து இக்கட்டடம் ஒல்லாந்தர் காலத்தில் கட்டப்பட்டதாகக் கருதலாம். ஆயினும் இது குறித்து ஆழமான ஆய்வுகள் செய்வதற்கு வாய்ப்புகள் உள்ளன. கட்டடம் முற்றாக இடிந்து அழிவதற்கு முன்னர் யாராவது இவ்வாறான தகவல்களைத் திரட்டி ஆய்வுகளைச் செய்யவேண்டும். அதுமட்டுமல்லாது சங்கிலியின் தோப்பில் உள்ள குளத்துக்கு அருகில் இருக்கும் அத்திவார எச்சங்கள், யமுனாரிக் கேணி முதலியவை பற்றியும் முறையான ஆய்வுகள் தேவை.

எனக்கு மரபுரிமை பற்றி எதுவுமே தெரியாத காலத்தில் நான் பார்த்த, என்னைச் சூழவிருந்த விடயங்களே பின்னர் மரபுரிமைகளைப் பற்றி விழிப்புணர்வு ஏற்பட்டபோது அவற்றை ஆய்வு செய்வதற்கான எண்ணத்தை ஏற்படுத்தியது. ஆனால், அதற்குள் எனக்குப் பழக்கமாக இருந்த எத்தனையோ மரபுரிமைச் சொத்துகள் அழிந்துவிட்டன. ஆகவே காலம் கடப்பதற்கு முன்னர் எஞ்சியிருக்கும் மரபுரிமைச் சொத்துகளை ஆவணப்படுத்த முயற்சி செய்யுங்கள். இச்செயற்பாடுகளுக்கான வசதிகளை ஏற்படுத்திக்கொள்வதும் தற்காலத்தில் இலகுவானது. கடந்த காலத்திற் செய்யப்பட்ட சில ஆவணப்படுத்தல்களும் ஆய்வுகளும் உரிய பலன் தராமற் போனதைப் பற்றி ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டேன். எதிர்காலத்தில் இவ்வாறான தகவல்களைக் காலம் தாழ்த்தாது பரவலாக மக்களுக்குக் கிடைக்கச் செய்யவேண்டும்.

உசாத்துணை

Donald Ferguson, *History of Ceylon from the Earliest Times of 1600 A.D.* New Delhi: Navrang, 1993.

far.jfn.ac.lk, "National Seminar on Contextualizing Jaffna Architecture: Styles and Aspects." Accessed on March 28, 2002. <https://www.far.jfn.ac.lk/index.php/seminar-conferences/>

Mayooranathan, R. "Understanding the Architectural Traditions of Jaffna," *The Sri Lanka Architect* 104, no. 1 (Sep 2002-feb 2003)

oocities.org, "History of Jaffna: Traditional Building of Jaffna." Accessed on Oct 2009. <http://www.oocities.org/rmayooranathan/introduction.html>

Queyroz, F. *The Temporal and spiritual conquest of Ceylon*. New Delhi: Asian Educational Services, 1992.

Researchgate.net, "Geophysical Survey, Archaeological risk maps and heritage Protection at Jaffna fort." Accessed on December 2021. https://www.researchgate.net/publication/367964114_Geophysical_SurveyArchaeological_Risk_Maps_and_Heritage_Protection_at_Jaffna_Fort

Rkmshome.org, "Ramakrishna Mission Students Home." Accessed on August 8, 2023. http://www.rkmshome.org/Ramakrishna_Mission_Students_Home.html

சபாநாதன், கு. "யாழ்ப்பாண வைவமலை" கொழும்பு: சரஸ்வதி புத்தகசாலை, 1953.

சிவசாமி, வி. "நல்லூரும் தொல்பொருளும்" நல்லூர் ஒளி: நல்லைநகர்ச் சிறப்பிதழ், 1972.

கட்டுரைப் பங்களிப்பாளர்கள்



பிரியாந்தி அருமைத்துரை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம். சமூகவியல் கற்கையில் 2010ஆம் ஆண்டு இளங்கலைமாணிப் பட்டத்தையும் 2021ஆம் ஆண்டு பண்பாட்டியல் கற்கையில் முதுமாணிப் பட்டத்தையும் பெற்றுக்கொண்டார். இவர் தற்போது சண்டிவிப்பாய் பிரதேச செயலகத்தில் அபிவிருத்தி உத்தியோகத்தராகக் கடமையாற்றி வருகின்றார்.

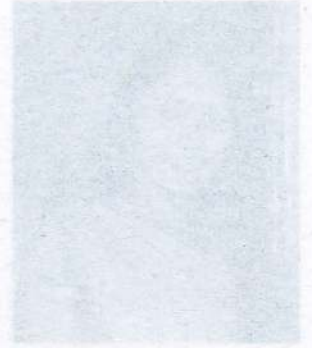
மேரி கலிந்ரா திருச்செல்வம் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் 2001ஆம் ஆண்டு நுண்கலைத்துறையில் சிறப்புக்கலைமாணிப் பட்டத்தைப் பெற்றுக்கொண்டவர்.



கனூஜா மணிவண்ணன் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், நுண்கலைத்துறையின் கலை வரலாறு கற்கைநெறியில் 2021ஆம் ஆண்டு சிறப்புக்கலைமாணிப் பட்டத்தைப் பெற்றுக்கொண்ட மாணவர்.



மம்மு ஜகரியா சீனா யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத்துறையில் கலை வரலாறு கற்கைநெறியில் பொதுக்கலைமாணிப் பட்டத்தினை இரண்டாம் வருடத்தில் தொடர்ந்து வரும் 2018/ 2019 கல்வியாண்டுக்கான மாணவியாகும்.



கலை வரலாறு ஆய்வேட்டின் நோக்கங்கள்

கலை வரலாறு ஆய்வேட்டானது வருடம் இருமுறை கலை வட்டம், நுண்கலைத்துறை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தால் வெளியிடப்படும் காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபறிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேட்டாகும். மாணவர்களதும் இளம் ஆய்வாளர்களதும் ஆய்வு முயற்சிகளை வெளிக் கொணர்வதையும் உள்ளூர்க் கலை வரலாறு பற்றிய தொடர் புலமைசார் உரையாடலைப் பேணுவதையும் நோக்கமாகக் கொண்டது.

ஆய்வேட்டிற்கான கட்டுரை சமர்ப்பிக்க வேண்டிய முறை

1. கலை வட்டம், நுண்கலைத்துறை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் அழைப்பின் பெயரில் கட்டுரை வழங்க முடியும்.
2. கலை வரலாறு ஆய்வேட்டின் நோக்கங்களுக்கு உட்பட்டு எவரும் கட்டுரைகளைச் சமர்ப்பிக்கலாம்.

கட்டுரை ஆசிரியர்களுக்கான சீலேசனை

1. இவ்விதழில் ஆவணப்படுத்தல் நோக்கமாகக் கொண்ட விபரணக் கட்டுரைகள், கோட்பாட்டு நிலைப்பட்ட விமர்சன ரீதியான ஆய்வுக் கட்டுரைகள், நேர்காணல்கள், நூல் விமர்சனங்கள் மற்றும் காட்சிகள் பற்றிய விமர்சனக் கண்ணோட்டங்கள் ஆகியன பொருத்தமான நடுவர்களின் சிபாரிசின் அடிப்படையில் பிரசுரிக்கப்படும்.
2. கட்டுரைகளைப் பிரசுரிப்பதற்கான முடிவு முற்று முழுதாக ஆசிரியர் குழு சார்ந்ததாகும்.
3. கட்டுரையினைச் சமர்ப்பிக்கையில் Baamini, Times and New Roman, font size -12, Single space இருப்பதோடு உசாத்துணையானது Chicago Manual of style இல் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். கட்டுரையானது அடிக்குறிப்பு முறையினைப் பின்பற்றியிருத்தல் வேண்டும். கட்டுரைகளினையே படங்கள், விளக்கப்படங்கள் பாவிக்கும் போது அவற்றிற்கும் Image captions: Image name, year, Resource, copy rights, medium & material ஆகியன உள்ளடங்கலாக இருத்தல் வேண்டும்.

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

1.
2.

... ..
1.
... ..
... ..

2.
3.
... ..
... ..
... ..

ஐந்தாவது இதழ் தை - ஆனி 2022

கூலை வரலாறு

காண்பியக்கலை: காண்பியப் பண்பாடு. மரபரிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேடு

ISSN 2792-1433

நினைவேந்தல்களின் அரசியல்: அடக்குமுறையும்
எதிர்ப்பும் தாக்குப்பிடிப்பும்

மிரியாந்தி அருமைத்துரை

உடக்குப்பாஸ் பொம்மைகள்: காண்பியம். வரலாறு,
அழகியல்

மேரி கலிஸ்ரா திருச்செல்வம்

வட்டுக்கோட்டை மரவாகனப் பட்டடை: பாணியும்
மாற்றமும்

கனுஜா மணிவண்ணன்

யாழ்ப்பாணம் வயது 400

மம்மு அகரியா சயீனா

கலைவட்டம். நுண்கலைத்துறை. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்