

பண்பாடு

PANPĀDU பருவ இதழ்

மலர் 5

இதழ் 1

1995 ஆவி

- ❁ பார் இந்த கர்ல் பொப்பர் (KARL POPPER) ?
- ❁ பூநகரியிற் சங்ககாலப் பண்பாடு - சில தொல்லியற் சான்றுகள்
- ❁ தமிழிற் கவிதை பற்றிய இலக்கணமயப்பட்ட நோக்குகளும் தமிழிலக்கியத்தின் உள்ளார்ந்த படைப்பாற்றில் நெகிழ்வுணர்வும்
- ❁ ஈழத்தில் பத்திவித் தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்புடைய பாரம்பரியங்கள்
- ❁ அரங்கியலில் காட்சிப் படிமங்கள்
- ❁ புலம் பெயர் கலாசாரமும் புகலிட இலக்கியங்களும்

10வது சிறப்பிதழ்

வெளியீடு:

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்

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

பதிப்பு: 1995 ஆனி

விலை ரூபா 25/-

பத்தாவது சிறப்பிதழின் கட்டுரையாசிரியர்கள்

01. கலாநிதி சோ. கிருஷ்ணராஜா

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் மெய்யியல் துறையின் சிரேஷ்ட விரிவுரை யாளராகக் கடமையாற்றுகின்றார். மெய்யியல், இந்து நாகரீகம், கலைகளின் வரலாறு தொடர்பான பல ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதியுள்ளார்.

02. திரு. ப. புஷ்பரட்ணம் எம். ஏ.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் வரலாற்றுத் துறையின் சிரேஷ்ட விரிவுரை யாளராகப் பணி புரிகின்றார். வரலாறு தொடர்பான பல ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதியுள்ளார். கல்வெட்டுகளை ஆராய்ந்து அரிய தகவல்களை சேர்த்து வருகின் றார். 'பூநகரித் தொல் பொருள் ஆய்வு' என்னும் நூலின் ஆசிரியர்.

03. பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி எம். ஏ. பிஎச்சி

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தின் தமிழ் துறைத்தலைவராக பணிபுரிகின்றார். தமிழ், இலக்கிய வரலாறு விமர்சனம் தொடர்பான பல நூல்களையும் ஆய்வுக் கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார்.

04. செல்வி க. தங்கேஸ்வரி பி. ஏ. (சிறப்பு)

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தில் கலாசார உத்தியோகத்த ராக கடமையாற்றுகின்றார். தொல் பொருளியல் துறையில் தனது பட்டப் படிப்பை மேற்கொண்டவர். 'குளக்கோட்டன் தரிசனம்' என்னும் நூலினை எழுதியுள்ளார்.

05. பேராசிரியர் இரா. இராசு எம். ஏ. பிஎச்சி

புதுவைப் பல்கலைக் கழகத்தில் இணைப் பேராசிரியராக பணி புரிகின்றார். அரங் கியலில் மிகவும் புலமை மிக்க இவர் அத்துறை பற்றிய ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதியுள்ளார்.

06. திரு. செ. யோகராசா எம். ஏ.

கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்தில் தமிழ்துறை விரிவுரையாளராகப் பணி புரிகின்றார். தமிழ், இலக்கியம் தொடர்பான நூல்களையும் ஆய்வுக் கட்டுரைகளையும் எழுதி யுள்ளார்.

பண்பாடு பருவ இதழில் பிரசுரமாகியுள்ள கட்டுரைகளில் கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் யாவும் கட்டுரையாசிரியர்களின் சொந்தக் கருத்துக்களேயாகும். இவை இவ்விதழை வெளியிடும் திணைக்களத்தின் கருத்துக்களைப் பிரதிபலிப்பனவாகா.

— ஆசிரியர்

பண்பாடு

(பத்தாவது சிறப்பிதழ்)

மலர் 5

இதழ் 1

1995

ஆனி

ஆசிரியர்

க. சண்முகலிங்கம்

—★—

உதவி ஆசிரியர்

எஸ். தெய்வநாயகம்

—★—

வெளியீடு:

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்.

இல. 98, வேடட் பிளேஸ்,
கொழும்பு - 08.

பொருளடக்கம்

யார் இந்த கால் பொப்பர் (KARL POPPER) ?

01

சோ. கிருஷ்ணராஜா

பூநகரியிற் சங்ககாலப் பண்பாடு - சில

தொல்லியற் சான்றுகள்

08

ப. புஷ்பரட்ணம்

தமிழிற் கவிதை பற்றிய இலக்கணமயப்பட்ட நோக்குகளும்

தமிழிலக்கியத்தின் உள்ளார்ந்த படைப்பாற்றல் நெகிழ்வுணர்வும் 14

கா. சிவத்தம்பி

ஈழத்தில் பத்தினித் தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்புடைய

பாரம்பரியங்கள்

29

செல்வி க. தங்கேஸ்வரி

அரங்கியலில் காட்சிப் படிமங்கள்

38

இரா. இராசு

புலம் பெயர் கலாசாரமும் புகலிட இலக்கியங்களும்

48

செ. யோகராசா

யார் இந்த கால் பொப்பர் (Karl Popper) ?

சோ. கிருஷ்ணராஜா

01 இருபதாம் நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த விஞ்ஞான அறிவுக் கொள்கையாளரான கால் பொப்பர் [1902 - 1994] தனது 92 வயதில் காலமானார். இந்த நூற்றாண்டில் பொப்பரினது சிந்தனையின் ஆளுகைக்குட்பட்டாத அறிவுத்துறையென எதுவுமே இல்லை யெனலாம். கலை வரலாறு முதற்கொண்டு மருத்துவம் ஈதாகவுள்ள சமூக, இயற்கை விஞ்ஞானத்துறைகள் அனைத்திலும் பொப்பரின் செல்வாக்கு குறிப்பிடத்தக்க முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

08 விஞ்ஞானக் கண்டு பிடிப்பின் தருக்கம் (The Logic of Scientific Discovery), திறந்த சமூகமும் அதன் எதிரிகளும் - (இரண்டு பாகங்கள்) (The Open Society and Its Enemies), வரலாற்று நியதி வாதத்தின் வறுமை (The Poverty of Historicism), ஊகங்களும் நிராகரித்தலும் (Conjectures and Refutations) சார்பற்ற அறிவு (Objective Knowledge) என்பன பொப்பரால் எழுதப்பட்ட பிரதான நூல்களாகும். பெருந்தொகையான கட்டுரைகளையும் பொப்பர் எழுதியுள்ளார், 14 இவற்றில் சில இவரது மாணவர்களால் தொகுக்கப்பட்டு மூன்று நூல்களாக வெளியிடப்பட்டுள்ளன, இம் மூன்று நூல்களும் பொப்பரின் முதலான விஞ்ஞான கண்டு பிடிப்பின் தருக்கம் என்பதில் முன்மொழியப்பட்ட வாதங்களிற்கு அனுசரணையாகத் தொகுக்கப்பட்டனவாகும். 29 “முடிவிலாத் தேடல்” (Unended Quest) என்ற தலைப்பிலான சுயசரிதையொன்றும் பொப்பரால் எழுதி வெளியிடப்பட்டுள்ளது. இவைதவிர ஜே. சி. ஈசெல்ஸ் என்பாருடன் இணைந்து உயிரும் அதன் மூளையும் (The Self and Its Brain) என்ற தொகு நூலையும் இவர் எழுதியுள்ளார். 38 48

கால் மார்க்ஸ், சிக்மன்ட் ஃபிராய்ட், ஐயன்ஸ்ரைன் என்ற மூவரதும் கண்டு பிடிப்புகளும் இளமை காலத்தில் தன்னை

மிகவும் ஆர்க்ஷித்தவையாக இருந்தன வென்று தனது சுயசரிதையில் கூறுகிற கால் பொப்பர், இவர்களில் முதலிருவர்களதும் கொள்கைகளைக் காலப்போக்கில் தான் நிராகரித்து விட்டதாகவும், ஐயன்ஸ்ரைன் மட்டுமே உண்மையான விஞ்ஞான மனப்பான்மையுடைய சிந்தனையாளராகக் காணப்பட்டாரெனவும் குறிப்பிடுகிறார். சமூகத்தின் வரலாற்று ரீதியான வளர்ச்சி சில விதிகளின்படி இயங்குகிற தெனக் கருதிய கால்மார்க்ஸ், வரலாற்றுப் பொருள் முதல்வாதம் என்ற கொள்கையை முன்மொழிந்தார். அதே போல சிக்மன்ட் ஃபிராய்ட் என்ற மருத்துவரும் தன்னிடம் நோயாளராக வந்தோரில் கணிசமான தொகையினர் உள நோயுடையவர்களாகவே இருப்பதைக் கண்டு, அவர்களின் உளநோயைத் தீர்க்கும் வகையில் ‘உளப்பகுப்பாய்வு’ என்ற செல்வாக்குப் பெற்ற உளவியற் கொள்கையொன்றை உருவாக்கினார். கால் மார்க்ஸும், ஃபிராய்ட்டும் தமது கொள்கைகள் உண்மையான விஞ்ஞானக் கண்டுப் பிடிப்புக்களே என்பதை நிறுவுவதற்கான தமது ஊகங்களிற்குச் சாதகமான தரவுகளைத் திரட்டுவதிலேயே பெரு முயற்சியுடன் ஈடுபட்டனர். தமது கொள்கைகள் பொய்யாகவிருக்கலாம் என்று அவர்கள் கிஞ்சித்தேனும் சிந்திக்க வில்லை. இதுவே கால் மார்க்ஸும், ஃபிராய்ட்டும் விடுத்த பெருந்தவறென பொப்பர் குற்றம் சாட்டுகிறார். இவருடைய அபிப்பிராயப்படி எந்தவொரு விஞ்ஞானக் கொள்கையையும் அறுதியாக நிறுவலாமென கருதுவது தவறானது. மேலும் அது விஞ்ஞான மனப்பான்மைக்கு முற்றிலும் எதிரானதென பொப்பர் குறிப்பிடுகிறார்.

தொலமியின் புவிமையக் கொள்கையை நிராகரித்ததாலேயே கொப்பநிக்கசின் சூரிய மையக்கொள்கை சாத்தியமாயிற்று; காலம் வெளி பற்றிய நியூட்டனது

கருத்தை நிராகரித்ததாலேயே சார்புக் கொள்கை கண்டு பிடிக்கப்படலாயிற்று. புவிமையக் கொள்கையையோ அல்லது நியூட்டனின் காலம், வெளி பற்றிய கொள்கையையோ அறுதியாக நிறுவப் பட்ட உண்மைகளென விஞ்ஞானிகள் ஏற்றுக் கொண்டிருந்தால் விஞ்ஞானம் இன்றைய வளர்ச்சியைப் பெற்றிருக்க முடியாது. பழைய கொள்கைகள் நிராகரிக்கப்பட்டதாலேயே புதிய கொள்கைகள் முன்மொழியப்பட்டு அதனூடாக விஞ்ஞானமும் வளர்ச்சியடைந்துவருகிறது.

ஐயன்ஸ்ரைன் தனது கண்டு பிடிப்புகள் நிராகரிக்கப்படலாமென ஏற்றுக் கொண்டிருந்தார். வானத்தின் தொலைதூரத்திலிருந்து வருகிற ஒளியில் சிவப்பு வரி விலகல் காணப்படுவதென் என்கிற பிரச்சனைக்கு பாரிய வானத்துப் பொருட்களைக் கடந்துவர நேரிடுவதாலேயே ஒளியானது ஈர்ப்பு விசைக்குட்பட்டு வளைந்து வருகிறது. இதுவே திரிசியக் கோட்டில் சிவப்பு வரி விலகலுக்கு காரணமாயிருக்கலாமென ஐயன்ஸ்ரைன் ஊகித்தார். நீண்ட காலம் வெறும் விஞ்ஞான ஊகமாக இருந்து வந்த இவ் விளக்கம் 1919ல் நிகழ்ந்த பூரண கிரகணத்தின் பொழுது வெற்றிகரமாகப் பரிசோதிக்கப்பட்டது. திரிசியக்கோட்டில் சிவப்பு வரி விலகலிற்கு ஈர்ப்பு விதி காரணமாக இல்லாதுவிடின் சார்புக்கொள்கையின் பொதுத் தத்துவம் தவறானதாக இருக்குமென ஐயன்ஸ்ரைன் எழுதினார். அவதானிக்கப்பட்ட நேர்வினடிப்படையில் தன்னால் மொழியப்பட்ட விஞ்ஞானக் கொள்கையையே நிராகரிக்கத் தயாராக ஐயன்ஸ்ரைன் இருந்தமையே விஞ்ஞான மனப்பாங்கென்று கூறுகிற பொப்பர் பழைய விஞ்ஞானக் கொள்கைகள் பொய்ப் பிக்கப்படுவதன் மூலம் புதிய கொள்கைகளை நாடி விஞ்ஞான அறிவு வளர்ச்சி யுறுகிறதென வாதிடுகிறார்.

விஞ்ஞான ஆராய்ச்சி எப்பொழுதும் பிரச்சனைகளிலிருந்தே ஆரம்பமாகிறது. பிரச்சனைகளிற்கான தீர்வைக் காண வேண்டுமெனின் முதலில் அதனை நாம்

விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும். விளக்கம் தீர்விற்கான முன் நிபந்தனையாகுமென கூறுகிற பொப்பர், விஞ்ஞானத்தின் நோக்கம் திருப்திகரமான விளக்கத்தைப் பெறுதலேயென எடுத்துக் காட்டுகிறார். உண்மையான விளக்கம் என்பதற்குப் பதிலாக திருப்திகரமான விளக்கம் என்ற பதத்தை பொப்பர் பயன்படுத்துவதேன் என ஒருவர் கேட்கலாம். பொப்பருடைய அபிப்பிராயப்படி விஞ்ஞான விளக்கங்கள் கொள்கைகள் அனைத்தும் தற்காலிக ஊகங்களேயாகும். எனவே தற்காலிக ஊகங்களை உண்மையான விளக்கம் என்ற பதிலும் பார்க்க திருப்திகரமான விளக்க மென்பதே மிகவும் பொருத்தமானதென இவர் கருதுகிறார்.

ஒரு விஞ்ஞானப் பிரச்சனைக்குத் தரப்பட்ட விளக்கம் திருப்திகரமான விளக்கமென எவ்வாறு தீர்மானிக்கலாமென்பதற்கு 'நம்பகத்தன்மையுடைய தாயிருக்கிற விளக்கமே' திருப்திகரமான விளக்கமாகுமென பொப்பர் பதிலளிக்கிறார். இதன்படி இன்று நம்பகத் தன்மையுடையதாகயிருக்கிறதொரு விஞ்ஞான விளக்கம் நாளை தனது நம்பகத் தன்மையை இழந்து விடலாம். இதனிடத்தை புதியதொரு விஞ்ஞான விளக்கம் பெறலாம். இவ்வாறே விஞ்ஞானக் கொள்கைகளும் அவதானிக்கப்பட்ட புதிய நேர்வுகளால் [தகவல்களால்] தம் நம்பகத் தன்மையை இழப்பதுடன் புதிய விஞ்ஞானக் கொள்கைகளிற்கு வழிவிடுவதன் மூலம் வளர்ச்சியடைகிறன. இதுவே 'தவறுகளைக் களைவதன் மூலம் விஞ்ஞானம் முன்னேறுகிறதென' பொப்பர் குறிப்பிடுவதன் தாற்பரியமாகும்.

தவறுகளை களைவதன் மூலமே விஞ்ஞானம் முன்னேறுகிறதெனில், இவ்வளர்ச்சியில் விஞ்ஞானியின் பங்கென்ன வென்பதற்கு, விஞ்ஞானியானவன் எச்சந்தர்ப்பத்திலும் எவ்விஞ்ஞானக் கொள்கையையும் நிறுவ வேண்டுமென முயற்சித்தல் கூடாதெனவும் மாறாக முன்மொழியப்பட்ட விஞ்ஞானக் கொள்கைகளை பொய்ப்பிக்கவே முயலுதல் வேண்டுமெனவும் பொப்பர் வாதாடுகிறார். நிறுவ

விற்குப் பதிலாக நிராகரித்தலை வற் புறுத்துவதன் மூலம் பிரான்ஸிஸ் பேக்கன் என்பவரால் தொடக்கி வைக்கப்பட்டு பாரம்பரியமாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டு வந்த விஞ்ஞான முறைக்குப் பதிலாக பொய்ப்பித்தற்கோட்பாடு என்ற முற் றிலும் புதியதொரு விஞ்ஞான முறையை பொப்பர் முன்மொழிகிறார்.

பாரம்பரியமாக விஞ்ஞான முறை யானது ஒன்றையொன்று தொடரும் ஆறு படி முறைகளைக் கொண்டதாக எடுத்துக் காட்டப்பட்டது. முதலாவது படி நிலையில் நோக்கலும் பரிசோதனையும், இரண்டாவது படிநிலையில் தொகுத் தறிப் பொதுமையாக்கமும், மூன்றாவது படிநிலையில் கருதுகோள் உருவாக்கமும், நான்காவது படிநிலையில் கருதுகோளை வாய்ப்புப் பார்த்தலும் நடைபெற்று அதனடியாக விஞ்ஞான அறிவு பெறப் படுமெனக் கூறப்பட்டது. பொப்பர் இதற்குப் பதிலாக விஞ்ஞான முறை யானது முதலாவது படிநிலையில் எப் பொழுதும் ஒரு பிரச்சனையுடனேயே ஆரம் பமாகிறதெனக் கூறி, அப்பிரச்சனை வழக் கமாக ஏலவேயுள்ளதொரு கொள்கையை அல்லது எதிர்பார்க்கையை மறுதலிப்ப தாகவே இருக்க வேண்டுமென்கிறார். இண்டாவது படி நிலையில் மறுதலிக்கப் பட்ட பழைய கொள்கைக்குப் பதிலாகப் புதிதாக முன்மொழியப்பட்ட விஞ்ஞானக் கொள்கை இடம் பெற வேண்டுமென்றும், மூன்றாவது படிநிலையில் புதிதாக முன் மொழியப்பட்ட கொள்கையிலிருந்து பரி சோதிக்கக் கூடிய தரவுகளை உய்த்தறிதல் இடம் பெறவேண்டுமென்றும், நான்காவது படிநிலையில் பரிசோதனை-அதாவது மறு தலிக்கப்படவேண்டிய கொள்கையை, பெறப்பட்ட புதிய தரவுகளினடிப் படையில் நிராகரிக்க முயற்சிப்பது இடம் பெறவேண்டுமென்றும், ஐந்தாவது படி நிலையில் பழைய விஞ்ஞானக் கொள் கையா அல்லது போட்டியிடும் புதிய விஞ்ஞானக் கொள்கையா எது ஏற்புடையதெனத் தீர்மானிக்கும் தீர்ப்புச் சோதனை இடம் பெற வேண்டுமென்றும் தனது விஞ்ஞான முறை பற்றிப் பொப்பர் விளக் குகிறார்.

விஞ்ஞான முறை பற்றிய பொப்ப ருடைய விளக்கம் - அதாவது பொய்ப் பித்தற் கோட்பாடு, தொகுத்தறிதலை அடிப்படையாகக் கொண்ட விஞ்ஞான முறை எதிர்நோக்குகிற பிரச்சனைகளைத் தீர்ப்பதுடன், விஞ்ஞானத்தை விஞ்ஞான மல்லாதவற்றிலிருந்து வேறு படுத்தி அறிய உதவுமெனவும் வாதிடப்படுகிறது.

தொகுத்தறிவு முடிவுகள் நிச்சயமான முடிவுகள் அல்லவென்றும், அவை வெறும் எதிர்ப்பார்ப்புக்களே என்றும் டேவிட் கியூம் என்ற நவீனகால மெய்யியலாளர் எடுத்துக்காட்டினார். இவரது அபிப்பிராயப்படி தருக்க நிச்சயம் தொகுத்தறி முடிவுகளிற்கில்லை. அவை உளவியல்சார் நம்பிக்கையால் விளைந்த எதிர்பார்க்கையே. இவ்வாறு கியூமினால் எடுத்துக் காட்டப்பட்ட விமரிசனத்தை கருத்திற் கொண்ட தற்கால விஞ்ஞான முறையிய லாளர்கள் நிகழ்தகவுக் கோட்பாட்டை அறிமுகப்படுத்துவதன் மூலம் தொகுத்தறி முடிவுகளின் நிகழ்திறத்தை அதிகரிக்க முயன்றனரெனினும், இம் முயற்சியினால் தொகுத்தறிதலிற் கெதிராக கியூமினால் முன்வைக்கப்பட்ட குற்றச்சாட்டை அகற்ற முடியவில்லை. சான்றுகளின் தொகையை அதிகரிக்க அதிகரிக்க நிகழ்திறம் அதிகரித்துச் செல்லுமெயொழிய நிச்சயத்தன்மையை அது ஒரு பொழுதும் எய்துவதில்லை. ஒரு விஞ்ஞானக் கொள் கையை அது உண்மையெனக் காட்ட ஆயிரக்கணக்கான சான்றுகளைச் சேகரித் தாலும் அதனை ஒருபொழுதும் அறுதியாக நிறுவமுடியாதென்ற நிலைப்பாட்டை ஏற்றுக்கொண்ட பொப்பர் இப்பிரச்சனையிலிருந்து விடுபடுவதற்கு பொய்யாக்கற் தத்துவம் பயனுடையதென எடுத்துக் காட்டினார்.

ஒரு விஞ்ஞானக் கொள்கை ஏற்புடையதேயென நிறுவுதற்கு எத்தனை சான்றுகள் தேவைப்படுமென எவராலும் தீர்மானிக்க முடியாதென்பது உண்மையே. ஆனால் அக்கொள்கை பொய்யானதென நிராகரிப்பதற்கு அக்கொள்கையை மறுதலிக்கும் ஒரு சான்று உளதென்று எடுத்துக் காட்டுவதே போதுமானதென்பதால், விஞ்

ஞானக் கொள்கையை நிறுவுதற்குப் பதிலாக நிராகரிக்க முயல வேண்டுமென்று கூறுவதன் மூலம் தொகுத்தறிதலிற் கெதிராக கியூமினால் எடுத்துக் காட்டப் பட்ட பிரச்சனையை பொப்பர் தீர்க்கிறார்.

பொப்பரின் அபிப்பிராயப்படி; விஞ்ஞான அறிவின் முன்னேற்றம் ஏலவே யுள்ள விஞ்ஞானக் கொள்கைகளை மறு தலிப்பதன் மூலம் புதிய கொள்கைகள் உருவாதற்கு வழியமைத்துக் கொடுப்ப தாலேயே சாத்தியமாகும். பழைய கொள் கைகள் நிராகரிக்கப்படாதவரை புதிய கொள்கைகளிற்கு இடமில்லையென்பதால் விஞ்ஞானிகள் தமது ஆய்வை பொய் யாக்கற் தத்துவத்தினடிப்படையிலேயே செய்ய வேண்டியதாகிறதெனக் கூறியதன் பின்னர், பொய்ப்பிக்கப்படுதலே விஞ்ஞானக்கொள்கைகளின் இலட்சணம் என்ற முடிவிற்கு வருகிறார். பொய்ப்பிக்க முடியாதிருக்கும் விஞ்ஞானக்கொள்கையென இதுவரை காலமும் எந்தவொரு கொள் கையும் இருக்கவில்லை. எனவே பொய்ப் பிக்கக் கூடியதாயிருத்தலே விஞ்ஞானக் கொள்கைகளின் இயல்பென்றும், எந்த வொரு அறிவுத்துறையிலும் பொய்ப்பிக்க முடியாக் கொள்கைகள் உளதென ஒருவர் வாதிடுவராயின் அவ்வுறிவுத்துறை விஞ்ஞானமேயல்ல என்றும் பொப்பர் வாதிடு கிறார். இவருடைய அபிப்பிராயப்படி மார்க்சிசம் பொய்ப்பிக்க முடியாக் கொள்கை எனக் கூறப்படுவதால், அது விஞ்ஞானமல்ல [மார்க்சிசத்திற்கெதிரான பொப்பரின் விமரிசனம் ஏற்புடையதல்ல. மார்க்சிசம் என்றால் என்னவென தான் விளங்கிக் கொண்ட தொரு கொள்கை யையே பொப்பர் விமரிசிக்கிறார். மார்க் சிசம் நியூட்டன்தோ அல்லது ஐயன்ஸரை னினதோ கொள்கைகளைப் போன்ற தொரு விஞ்ஞானக் கொள்கையல்லவென் பதையும், அதுவோர் உலக நோக்கா கவும், முறையியலாகவுமே இருக்கிறதென் பதையும் பொப்பர் உணர்த்தவறிவிட்டா ரென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.] என்ற முடிவிற்கு வருகிறார். இதுபோலவே வர லாறும் விஞ்ஞானமல்லவென்பது அவரது நிலைப்பாடு.

விஞ்ஞானத்தை விஞ்ஞானமல்லாத வற்றிலிருந்து வேறுபடுத்தும் தத்துவமாக பொய்ப்பித்தற் கோட்பாட்டை அறிமுகப்படுத்திய பொப்பர் இதனடிப்படையில் அறிவுக்கொள்கை யொன்றையும் விருத்தி செய்து கொள் கிறார். உண்மை எதுவென எவரும் அறியார். நாம் செய்யக் கூடியதெல்லாம் அறியாமையிலிருந்து எம்மை விடுவித்துக் கொள்வதே. முடிவிலியாய்த் தொடரும் இப்பயணத்தை அறிவின் பரிணாம வளர்ச்சிக் கொள்கையென அழைப்பர். அறியாமையிலிருந்து அறிவை நோக்கிய இப்பயணம் பிரச்சனை தீர்க்கும் முறையிலமைகிறதென்பது பொப்பரது வாதம். இதனைப் பின்வருமாறு விளக்குகிறார்.

$$P_1 \rightarrow TS \rightarrow EE \rightarrow P_2$$

அறிதல் முயற்சி எப்பொழுதும் ஒரு பிரச்சனையுடனேயே ஆரம்பமாகிறது. இதனை P_1 குறிக்கிறது. TS என்பது முன்மொழியப்பட்ட தீர்வு முயற்சியையும் EE என்பது முன்மொழியப்பட்ட தீர்வில் காணப்படும் தவறுகளைக் களைதலையும் P_2 என்பது தவறுகள் களையப்பட்டதன் பின்னர் உள்ள நிலையையும் குறிக்கிறது. P_1 உம் P_2 உம் சாராம்சத்தில் பிரச்சனை களேயெனினும், P_1 பிரச்சனையின் தொடக்கத்தையும், P_2 முன்மொழியப் பட்ட தீர்வினடிப்படையில் தவறுகள் களையப்பட்ட நிலையையும் அதேசமயம் புதிய பிரச்சனையொன்றின் தொடக்கத் தையும் சுட்டுகிறது. இவ்வாறு $P_1 \rightarrow TS \rightarrow EE \rightarrow P_2 \rightarrow TS \rightarrow EE \rightarrow P_3$ என அறிவானது உண்மையை நோக்கி பிரச்சினை தீர்க்கும் முறையினூடாக வளர்ச்சியடைந்து செல்கிறது. பொதுவாக அறிவுலகத்தையும், குறிப்பாக விஞ்ஞான அறிவையும் பொறுத்தவரையில் முடிவிலியாய்த் தொடரும் இத்தேடலில் பழைய கொள்கைகள் (ஊகங்கள்) நிராகரிக்கப் பட்டு புதிய கொள்கைகள் (ஊகங்கள்) வந்தவண்ணமேயிருக்கின்றன. அறிவும் வளர்ச்சி அடைந்து கொண்டே செல்கிறது. எந்தவொரு அறிவுத்துறையில் எக்கணத் தில் இவ்வளர்ச்சி தடைப்படுத்தப்பட்டு, இருப்பதுடன் திருப்தியடைய

நேரிடுகிறதோ அக்கணத்தில் அவ்வறிவுத் துறை விஞ்ஞானம் என்ற அந்தஸ்தை இழந்து விஞ்ஞானமல்லாததாய், சித்தாந்தமாய்ப் போய்விடுகிறது.

ஊகமும் நிராகரிப்புமாக வளர்ந்து செல்வதே விஞ்ஞான பூர்வமான அறிவு என்ற நிலைப்பாட்டிலிருந்து கொண்டு நிர்ணயமில்வாதம் என்ற கோட்பாட்டைப் பொப்பர் முன்மொழிகிறார். நிர்ணய மில்வாதமென்பது நிர்ணயவாதத்திற்கு எதிரானது. இயற்கை விஞ்ஞானங்களிலும், சமூக விஞ்ஞானங்களிலும் நிர்ணயவாத மென்பது ஒரு அதிதக்கொள்கையாக (Meta theory) அதாவது அறிவைப் பெறுவதற்கு ஆதாரமாயிருக்கின்ற தத்துவமாக எண்ணப்பட்டது. காரணத்தைத் தேடுவதன் மூலம் காரியத்தை விளங்கிக்கொள்ளலாம் என்ற காரணக்கோட்பாடும் நிர்ணயவாதத் தையே ஆதாரமாகக் கொண்டது. நிர்ணய வாதத்தையும் காரணக்கொள்கையையும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் எனலாம். அரிஸ்ரோட்டலின் காலத்திலிருந்தே காரணக்கொள்கை அறிவைப் பெறுவதற் கானதொரு திறவுகோலாய் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுவந்தது. நியூட்டனின் விஞ்ஞானமும், நிறைபோட்டிப் பொருளாதாரமும், திட்டமிடல் தொடர் பான கொள்கைகளும் உள்பொருளிய லடிப்புடையில் நிர்ணயவாதமாகவும் அறிவாராய்ச்சியலடிப்படையில் காரணக் கொள்கையாவும் ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டது. நிர்ணயவாதமும் காரணக் கொள்கையும் இயற்கை விஞ்ஞானங்களில் நியதிவாதத்திற்கும் சமூக விஞ்ஞானங் களில் விதிவாதத்தை ஆதரிக்கும் மூடுண்ட சமூக விஞ்ஞானக் கொள்கைகளுக்கும் இட்டுச் செல்லுமென எச்சரித்து, நிர்ணய மில்வாதத்தை ஆதரிக்கிறார். இயற்கை விஞ்ஞானங்களில் ஒன்றான பௌதீகத்தில் “குவாண்டும் மெக்கானிக்ஸ்” (சக்திச் சொட்டுக் கொள்கை) நிர்ணயமில் வாதத்தை ஆதரிக்கிறதென்றும் நிர்ணய மில்வாதம் சமூகவிஞ்ஞானங்களில் குறிப்பாக அரசியலில் திறந்த சமூகத்திற்கு இட்டுச்செல்லுமென்றும் பொப்பர் குறிப்பிடுகிறார். இவரது அபிப்பிராயப்

படி திறந்த சமூகமே நீதியான சமூகமாகும். பொப்பரின் வழியில் திறந்த சமூகத்தின் பொருளாதாரம் பற்றிச் சிந்தித்த பெருளியலாளர்களில் கயக் (H y e k) குறிப்பிடத்தக்கவர்.

திறந்த சமூகம் என்பது பொப்பருடைய அபிப்பிராயப்படி விமரிசனத்தை அனுமதிக்கிற, சகிப்புத்தன்மையுடன் தாங்கிக் கொள்கிற சமூகமாகும். சமூகம் தொடர்ச்சியாக மாறிக்கொண்டிருக்கிறது. இம்மாற்றம் எவரினதும் தேவைகருதியோ அல்லது யாதேனுமொரு திட்டத்தின் படியோ நிகழ்வதில்லை. எனவே சமூக நிறுவனங்களை உருவாக்கும் பொழுதும், சமூகம் தழுவிய தீர்மானங்களை எடுக்கும் பொழுதும் அதனோடு தொடர்புடைய வர்கள் மிக்க அவதானத்துடன் செயற்பட வேண்டியவர்களாவர். அனைவர்க்கும் நன்மை பயக்குமெனக் கருதும் அரசியற் கொள்கைகள் அனைத்தையும் பொப்பர் நிராகரிக்கிறார். ஒரு சமூகத்திற்கு இன்றி யமையாதவை இன்னவை என்ற திட்டத் துடன் அரசியலை அணுகுபவர்கள் சமூகத்தை ஆபத்தான பரிசோதனைக்கு உள்ளாக்குபவர்களாவர். விளைவுகளின் பலாபலன்களை முன்கூட்டியே அறியும் வல்லமை மனிதர்க்கில்லை. எதிர்காலத்தின் தேவைகள் பற்றிய இன்றைய கணிப்பீடு ஒருபொழுதும் சரியாக இருக்கமுடியாது. மனிதனின் அறிவு வளர்ந்துகொண்டே போகிறது. சமூகத்தின் தேவைகளும் மாறிக்கொண்டே போகின்றன. எனவே எதிர்காலத் தேவைகள் எவையாக இருக்கலாமென்று தெரியாத நிலையில் எதிர்காலத்திற்காக நாம் இன்று எவ்வாறு திட்டமிடமுடியுமென பொப்பர் வாதிடு கிறார். இவரது அபிப்பிராயப்படி சமூகத்தை முழுமையும் ஒரேயடியாக மாற்றமுயலாது சீர்திருத்தங்களைச் செய்வதன் மூலம் படிப்படியாக முன்னேறிச் செல்லவேண்டும். விமரிசனத்தை அனுமதிப்பதன் மூலம் சீர்திருத்தங்களின் நன்மை தீமைகளை அறியமுடிகிறது, திருத்திக்கொள்ளவும் முடிகிறது. மேலும் நடைமுறைப்படுத்தப் பட்டதொரு சீர்திருத்தம் சமுதாயத்திற்கு தீங்கு பயக்குமெனக் கண்டுகொண்டால்

குறைந்தளவு இழப்புடன் அதனைச் சீர் செய்து கொள்ளவும் முடிகிறது. ஆனால் முழுமையான மாற்றத்தை சமூகம் தழுவி நடைமுறைப்படுத்தும் பொழுது தீமைகளைத் தவிர்ப்பதற்கு சந்தர்ப்பமில்லாது போவதுடன், திருத்திக் கொள்ளவும் இடமில்லாது போய்விடுகிறது. அதிகளவு இழப்புக்களையும் சந்திக்க நேரிடுகிறது.

முழுமையான சமூகம் தழுவி மாற்றங்களிற்குப் பதிலாக, படிபடியான சீர்திருத்தக் கொள்கையை முன்மொழிகிற பொப்பர் அதனை எவ்வாறு நடைமுறைப்படுத்துவதென்பதற்கு ‘‘சந்தர்ப்பத்தின் தருக்கம்’’ (Logic of situation) என்ற கோட்பாட்டை முன்மொழிகிறார். எத்தகைய முற்கற்பிதங்களும் இல்லாது புத்தியூர்வமாக, தனித்தனியாக பிரச்சனைகளை அணுகுவதன் மூலம் பொருத்தமான சீர்திருத்தங்களை மேற்கொள்வதே சந்தர்ப்பத்தின் தருக்கம் என்பதன் தாற்பரியமாகும். சமூகம் முழுமைக்குமான சிபார்சுகள் என்றோ அவை எக்காலத்திற்குமுரியவை என்றோ கருதாது ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பமும் அதற்கேயுரிய சிறப்பியல்புகளுடன் அணுகப்படல் வேண்டும்.

பிளோட்டோ முதல் மார்க்ஸ் ஈறாக சமூகம் பற்றிச் சிந்தித்தவர்களெல்லாம் தமது திட்டங்களுக்கியை சமூக மாற்றத்தை ஏற்படுத்த விரும்பினர். இவர்களது இவ்விருப்பம் அரசியலில் அதிகாரம் செய்யும் சர்வாதிகாரிகளையே தோற்றுவிக்கும். தாம் விரும்பும் சமூக அமைப்பு எவ்வாறிருக்க வேண்டுமென்பதில் மக்களிடையே கருத்து வேறுபாடுகள் இருப்பது இயல்பே. மாற்றத்தை அதிகம் விரும்பாத பழமைவாதிகள், தாராண்மைவாதிகள், சோசலிஸ்டுக்கள் என மாறுபட்ட அரசியலார்வம் கொண்டவர்களை ஒரு சமூகத்திற் காணலாம். இக்குழுக்களின் தன்மை எதுவாயிருப்பினும், அரசியலதிகாரத்தைப் பெறும் பொழுது அவர்கள் தமது அரசியற் திட்டங்களையே நடைமுறைப்படுத்த விரும்புவர். ஒரு திறந்த சமூகத்தில் எதிர்கருத்துடையவர்களின் விமரிசனம் ஆட்சியாளர்களை

விழிப்புடன் செயற்பட உதவும். முழுச் சமூகத்திற்கும் பொதுவான இலட்சியங்கள் என்ற கருத்தாக்கத்திற்கு திறந்த சமூகத்தில் இடமில்லை. கற்பனாவாத இலட்சியங்களை கொண்ட அரசியலோ முழுச்சமூகத்திற்குமான பொதுநோக்கென ஒன்றை அமுல்படுத்துவதாகக் கூறிக் கொண்டு சர்வதிகாரத்திற்கு வழிவகுக்கிறது.

பாரிய அளவிலான தீவிர புனரமைப்புகள் மிகவும் நீண்ட காலத்தை எடுக்கும். இவ்விடைக்காலத்தில் நோக்கங்களும், இலட்சியங்களும் மாறாமல் தொடக்கத்தில் இருந்தது போலவே இருக்குமென எவரும் எதிர்பார்க்கமுடியாது. நோக்கங்களும் இலட்சியங்களும் மாறமாற, அதற்கேற்ப மாற்றங்களும் எல்லையற்று நீண்டு கொண்டே போகும். முடிவில் துன்பமும் விரக்தியுமே மிஞ்சும். இலட்சிய சமூகம் எப்பொழுதும் இலட்சியமாகவே இருப்பதால், அடையமுடியாத ஒன்றாகவே இருக்கிறது. மாற்றம் ஒரு பொழுதும் ஓய்ந்து விடுவதுமில்லை, மாற்றமுறாது எதுவும் இருப்பதுமில்லை. எனவே இலட்சிய சமூகத்திற்கான மாற்றமுறா திட்டமென்பது அர்த்தமற்றதொன்றென பொப்பர் வாதிடுகிறார். சுதந்திரம் என்றால் என்ன? சமுத்துவம் என்றால் என்ன? சனநாயகம் என்றால் என்ன? என்பது போன்ற வினாக்களிற்கு ஒரு பொழுதும் முடிவான பதிலைக் கூற முடியாது. இத்தகைய வினாக்களிற்குரிய விடை, அடிப்படையில் சாராம்சவாதத்திற்கும் கற்பனா வாதத்திற்குமே இட்டுச் செல்லும். எனவே சமூகப் பிரச்சனைகளை அணுகும் பொழுது ‘‘இத்தகைய சந்தர்ப்பத்தில் நாம் என்ன செய்ய வேண்டும்’’, ‘‘நீர் என்ன கருதுகின்றீர்’’ என பரஸ்பர விமரிசனத்துடன் கூடிய வழிவகைகளைக் கண்டறிந்து செயற்படுத்துதல் வேண்டும். விஞ்ஞானத்தில் மேற்கொள்ளப்படுவது போலவே அரசியலிலும் ஆட்சியாளர்களின் ஊகங்கள் பொய்யாக்கப்படலாம் என்ற எதிர்பார்ப்புடன் விமரிசனத்தை வரவேற்றுச் செயற்படுதல் வேண்டும்.

இறுதியாக வரலாறு பற்றியதொரு குறிப்புடன் இக்கட்டுரையை நிறைவு செய்யலாமெனக் கருதுகிறேன். “‘திருந்த சமூகம் அதன் எதிரிகளும்’” என்ற நூலின் இரண்டாம் பாகத்தின் இறுதியில் “‘வரலாற்றிற்கு யா தேனு மொரு பொருளுண்டா’” என்றதொரு கட்டுரை உளது. அக்கட்டுரையில் நாகரீகத்தின் வரலாறு, ஒரு சமூகத்தின் அல்லது நாட்டின் முழுமையான வரலாறு என வரலாற்று அறிஞர்கள் கூறுவதை சுத்தமான அபத்தம் என பொப்பர் குறிப்பிடுகிறார். ஒரு சமூகத்தின் வரலாற்றை பண்பாட்டுக் கூறுகள்

பலவற்றின் வரலாறாக, அரசியல் வரலாறாக, சாதியின் வரலாறாக, சமயத்தின் வரலாறாக வர்க்கங்களின் வரலாறாக பலவகையில் எழுதலாம். அவையனைத்தும் மெய்யான வரலாற்றின் நிரப்புக் கூறுகளாக இருப்பதுடன், வரலாற்றாசிரியர்களின் ஊகங்களாகவே இருக்கின்றன. கடந்த காலம் “‘இவ்வாறு தான் இருந்ததென’” கூறுபவன் அக்காலம் பற்றிய தனது விளக்கத்தைத் தருகிறானே ஒழிய உண்மையை கூறுபவனாக ஒரு பொழுதும் இருக்கமாட்டான், அவ்வாறு இருக்கவும் முடியாது.

தகவல்:

பேராசிரியர் நொபொரு கராஷிமா

பண்டைய இடைக்காலத் தமிழகத்தின் சமூக, பொருளியல் வரலாறு பற்றிய ஆய்வு நூல்களையும் கட்டுரைகளையும் எழுதிப் புகழ் பெற்றவரான நொபொரு கராஷிமா யப்பானில் தயிஷோ பல்கலைக்கழகத்தில் இந்தியவியல் பேராசிரியராக உள்ளார். இதற்கு முன்னர் 1974 - 1993 காலத்தில் தோக்கியோ பல்கலைக் கழகத்தில் தென்னாசிய வரலாற்றுப் பேராசிரியராகப் பணிபுரிந்தார். சோழர் காலக் கல் வெட்டுக்களையும், விஜய நகரக் காலக் கல் வெட்டுகளையும் சிறப்பாய்வுப் புலமாகக் கொண்டு தென்னகத்தில் நிலவுடமை, சமூகம் மற்றும் அரசமைப்பு ஆகியன பற்றிப் பல ஆய்வுகள் செய்துள்ளார். தென் கிழக்காசியா, சீனா ஆகியவற்றுடன் தென்னகம் கொண்டிருந்த வணிக - பண்பாட்டு உறவுகளை ஆராய ஒரு இந்திய - யப்பானிய ஆய்வுக் குழுவை உருவாக்கி நடத்தி வருகிறார். ஜப்பானிய மொழியிலும் ஆங்கிலத்திலும் பல நூல்களைப் பிரசுரித்துள்ளார்.

இவருடைய ஆங்கிலக் கட்டுரைகளை மொழிபெயர்த்து “‘வரலாற்றுப்போக்கில் தென்னகச் சமூகம்’” என்னும் நூலாக தமிழகத் தொல்லியல் கழகம் வெளியிட்டுள்ளது. இந்நூலின் முதலாம் பாகம் சோழர் காலம் (850 - 1300) பற்றியது. இரண்டாம் தொகுதி விஜய நகர காலத்தைப் பற்றியதாக இருக்கும். தஞ்சாவூர் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகப் பேராசிரியர் எ. சுப்பராயலு தலைமையிலான அறிஞர் குழு இத் தமிழாக்கப் பணியினைச் செய்துள்ளது.

வரலாற்றுப் போக்கில் தென்னகச் சமூகம்
சோழர் காலம் (850 - 1300)

வெளியீட்டாளர்;

தமிழகத் தொல்லியல் கழகம்
மே/பா. கல்வெட்டியல் துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்
தஞ்சாவூர் - 613005

விலை ரூபா 100/-

நூலகப் பதிப்பு ரூபா 150/-

பூநகரியிற் சங்ககாலப் பண்பாடு - சில தொல்லியற் சான்றுகள்

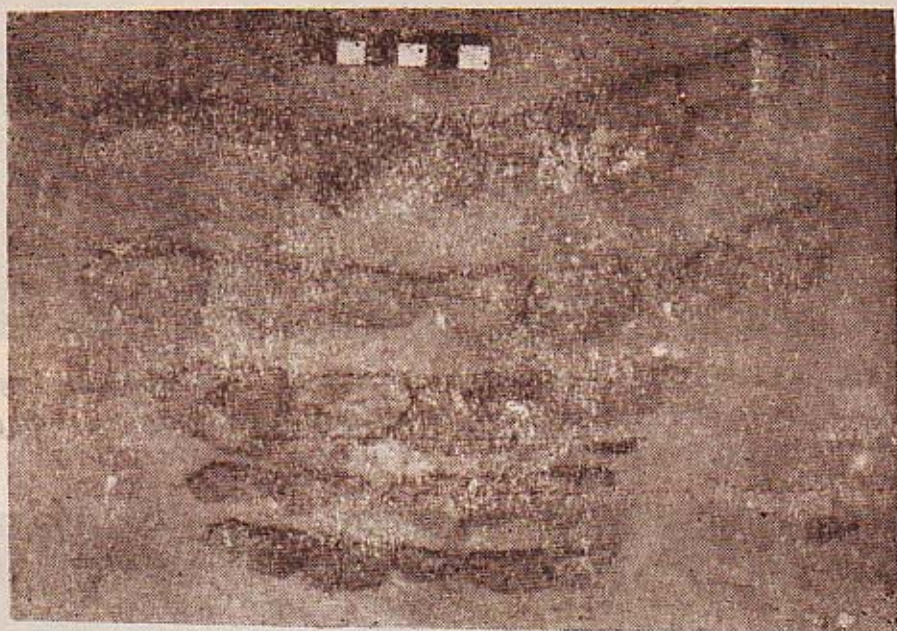
ப. புஷ்பரட்ணம்

தமிழகத்திற்கு தொன்மையான தொடர்ச்சி குன்றாத நீண்ட கால வரலாறு உண்டு. அந்த நீண்டகால வரலாற்றின் ஒரு காலப் பகுதியாக சங்க காலம் விளங்குகின்றது. இச் சங்ககாலம் எக்காலப் பகுதிக்குரிய தென்பதில் ஒரு தெளிவான நிலை இன்னும் அறிஞர் களிஷ்டையே தோன்றவில்லை. இதற்குச் சங்கஇலக்கியங்கள் குறிப்பிட்ட ஒரு காலப் பகுதிக்குள் பாடிமுடிக்கப்படாது, பல்வேறு காலப்பகுதிக்குள் பாடப்பட்ட மை காரணமாக இருக்கலாம். தொல்லிய ளாளர் சங்க இலக்கியங்களோடு சங்க காலக் கல்வெட்டுக்கள், நாணயங்கள், தொல்பொருட் சான்றுகள், வெளி நாட்டார் குறிப்புகள் என்பனவற்றை அடிப்படையாக வைத்து சங்க காலம் என்பது கி. மு. 3க்கும் கி. பி. 3க்கும் இடைப்பட்ட 600 ஆண்டு காலம் என வரையறை செய்துள்ளனர்.¹ இக் காலக் கணிப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு இலங்கையில் குறிப்பாக, பூநகரியிற் கிடைத்த சங்க காலச் சான்றுகளை நோக்கலாம்.

இலங்கையில் பெருநிலப் பகுதியையும் யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டையும் இணைக்கும் தொடக்கவாயிலாக அமைந்த பகுதியே பூநகரியாகும். இப்பெயர் கல்முனை தொட்டு மாதோட்டத்தின் வடஎல்லை வரையிலான பரந்த பிரதேசத்தைக் குறிக்கும். இதன் அமைவிடம் தமிழ்நாட்டிற்கு நேரெதிரே மிகக்கிட்டிய தூரத்தில் அமைந்துள்ளது. இதனால் தமிழ்நாட்டில் காலத்திற்குக் காலம் தோன்றி வளர்ந்த பண்பாட் டலைகள் சமகாலத்தில் இப்பிராந்தி யத்திலும் செல்வாக்குச் செலுத்தத் தவற வில்லை. சங்ககாலத்தில் இருந்து இலங்கை தமிழ்நாட்டு அரசியல், வர்த்தகப்பண்பாட்டு

உறவிற்கு மன்னார்(மாதோட்டம்) முக்கிய போக்கு வரத்துத்துத் துறைமுகமாகத் திகழ்ந்ததை இருநாட்டு இலக்கியங்களும் எடுத்தியம்புகின்றன. கமில் வி. சுவலெபில் என்ற அறிஞர் திராவிடப் பண்பாடு முதன் முறையாக இலங்கைக்கும் இந்தியா விற்கும் இடைப்பட்ட மன்னார் வளை குடாவின் இரு மருங்கிலும் உள்ள கரை யோரப்பகுதிகளில் தோன்றி வளர்ந்த தென்றார்.² மலோனி என்ற அறிஞர் சங்ககாலப் பாண்டியர் ஆட்சியும் பண்பாடும் வளர சிந்து மாநிலத்தில் இருந்து மன்னார் வளைகுடா வரை வளர்ந்த வர்த்தகமே காரணம் என்றார்.³ மன்னாரின் வடஎல்லைப் பிராந்திய மாகப்பூநகரி இருப்பதனால் இவற்றின் செல்வாக்கு சம காலத்தில் பூநகரியிலும் ஏற்பட்டிருக்கும் எனக் கருதலாம். அதை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் அண்மையில் (1989-91) நாம்மேற்கொண்ட தொல்லியல் மேலாய்வின் போது பல்வேறு காலப் பகுதிக்குரிய பல சான்றுகள் கிடைத் துள்ளன. அவற்றுள் சங்கக்காலப்பண்பாடு தொடர்பான தொல்லியற் சின்னங்கள் சிறப்பாக குறிப்பிடத்தக்கன.

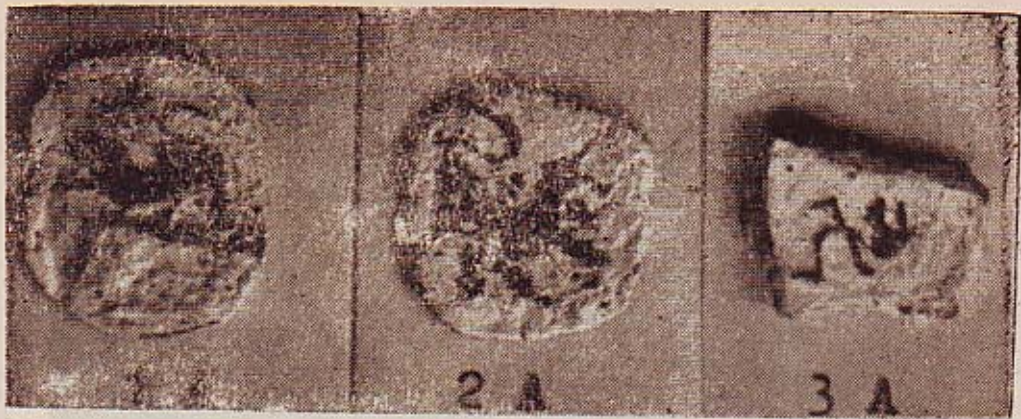
தமிழ் நாட்டில் சங்க காலப் பண்பாடு தோன்றி வளரப் பெருங் கற்காலப் பண்பாடே (Megalithic Culture) பின்னணியாக இருந்தது என்பது அறிஞர்களின் கருத்தாகும். பெருங் கற்காலப் பண்பாடென்பது ஆதியில் திராவிட மக்கள் இறந்தோரை அடக்கம் செய்வதில் பின்பற்றிய பண்பாட்டு அம்சத்தைக் குறிப்பதாகும். இவ்வடக்க முறை நாட்டின் பௌதீகச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப பல வடிவங்களைப் பெற்றிருந்தன. இவற்றைத் தொல்லியலாளர், முது மக்கள் தாழி (Urn burial), குழி அடக்கம் (Pit burial) கல்லறைகள், (Cist burial) கற்



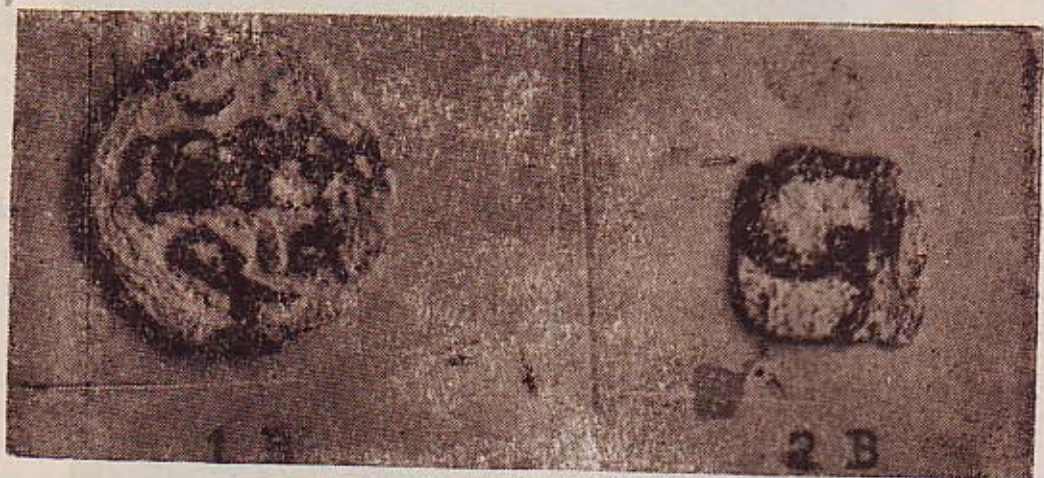
படம். 1 பூநகரியிற் கிடைத்த சங்ககால முதுமக்கள் தாழிகளின் உடைந்த பகுதிகள்.



படம். 2 பூநகரியிற் கிடைத்த வேளீர் என்ற பெயர் கொண்ட சங்ககாலச் சிற்றரசு.



படம். 3 பூநகரியிற் கிடைத்த சங்ககால சோழ நாணயங்கள் அவற்றில் ஒன்று கி. பி. 1ஆம் நூற்றாண்டுக்குரிய பிராமி எழுத்தைக் கொண்டுள்ளது.



படம். 4 பிராமி எழுத்தில் “மலையமா” என்ற பெயர் கொண்ட சங்ககால மலையமான் நாணயம்.



படம். 5 பூநகரியிற் கிடைத்த சங்ககால ஈழம் என்ற பெயர் கொண்ட சாசனம்.

கிடைகள் (Rock out burial) எனப் பலவாறு அழைத்துள்ளனர். தென் தமிழ் நாட்டைப் பொறுத்தவரை புதைகுழியும், தாழியடக்க முறையுமே பெருமளவுக்கு பின்பற்றப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. இத்தகைய ஒரு பண்பாட்டு முறையையே சங்க கால இலக்கியத்தில் புறநானூறில்⁴

“...நெடுமாவளவன்
தேவருலக மெய்தின னாதலின்
அன்னோற் கவிக்கும்
கண்ணகற்றாழி”

எனவும், நற்றிணையில்⁵

“மாயிருந் தாழி கவிப்பத்
தாவின்று கழிக என் கொள்ளக்
கூற்றே”

என்றும், மணிமேகலையில்

“சடுவோர் இடுவோர்
தொடுகுழிப் படுவோர்
தாழ் வயினடைப் போர்
தாழியிற் கவிப்போர்”

என்றும் கூறப்பட்டுள்ளன. இக்கூற்றுக்கள் பெருங் கற்காலப் பண்பாடு தொடர்பாக தமிழகத்தில் கிடைத்து வரும் சான்றுகளை உறுதிப்படுத்துகின்றன. ஈ ம ச் சின்ன முறையை அடிப்படையாகக் கொண்டு இப்பண்பாடு பெருங் கற்காலப் பண்பாடு என்ற பெயரைப் பெற்றிருந்தாலும் அதைவிட முக்கியத்துவம் வாய்ந்த பல பண்பாட்டு அம்சங்களையும் இது குறித்து நிற்கின்றது. தென்னிந்தியாவில் இரும்பின் உபயோகம், நீர்ப்பாசன விவசாயம், கறுப்பு சிவப்பு நிற மட்பாண்ட பயன்பாடும், அரசமைப்பு என்பன பெருங் கற்காலப் பண்பாட்டுடனேயே தோற்றம் பெறுகின்றன. சங்க காலத்தில் சிறப்புற்றிருந்த சேர, சோழ, பாண்டிய அரசுகளும், ஆய், வேள் போன்ற சிற்றரசுகளும் இப்பண்பாட்டின் பின்னணியிற் தோன்றியவையாகும். இத்தகைய ஒரு பண்பாட்டுப் பரவலோடுதான் இலங்கையில் நீர்ப்பாசன நாகரீகத்தை மையமாகக்கொண்ட அரசுகளும் நகரங்களும் தோற்றம் பெற்றன என்பதை நாட்டின் முக்கிய பண்பாட்டு மையங்களிற்கண்டு பிடிக்கப்பட்ட சான்றுகள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. இச்சான்றுகள் தென்

இந்தியப் பெருங் கற்காலப் பண்பாட்டைப் பெருமளவு ஒத்திருந்தாலும் மாதோட்டத்திற்கு எதிரே அமைந்த அரிக்கமேடும், பொம்பரிக்கு எதிரே அமைந்த ஆதிச்ச நல்லூரும் பெருங் கற்காலப் பண்பாட்டில் ஒரே பிராந்தியம் எனக் கருதும் அளவிற்கு நெருங்கிய ஒற்றுமைத் தன்மையுடையன⁶.

பூநகரியிற் சங்க காலப் பண்பாட்டுச் செல்வாக்கின் தொடக்கமாக பெருங் கற்காலப் பண்பாட்டைக் கூறலாம். இப்பண்பாடு பரந்த அளவில் இப்பிராந்தியத்தில் இருந்திருக்கலாம் எனக் கருதக் கூடிய சான்றுகள் காணப்பட்டாலும், மண்ணித்தலை, வெட்டுக்காடு, பள்ளிக்குடா, ஈழஊர் ஆகிய இடங்களில் மட்டுமே இப்பண்பாட்டிற்கே சிறப்பான கறுப்பு சிவப்பு நிற மட்பாண்டங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன.⁷ மண்ணித்தலையில் உள்ள இரு தொல்லியல் மையங்களில் தாழி அடக்க முறை பின்பற்றப்பட்டிருந்ததை உறுதிப்படுத்தும் முதுமக்கள் தாழியின் உடைந்த பாகங்கள் கிடைத்தன (படம் 1). இத்தாழிகள் காணப்பட்ட இடங்களில் இருந்து தான் பெருங்கற்கால மக்கள் பயன்படுத்திய மணிகள், கைவளையல்கள், காற்சலங்கைகள், எலும்பிலான மாலை, இரும்பாயுதங்கள், கறுப்பு சிவப்பு நிற மட்பாண்டங்கள் என்பனவும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இச்சான்றுகள் தென் தமிழ் நாட்டை ஒத்த தாழியடக்க முறை இங்கும் பின்பற்றப்பட்டதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. மண்ணித்தலையின் இன்னோர் இடத்தில் பெருங் கற்காலப் பண்பாட்டில் பின்பற்றப்பட்ட கற்குவை அடக்கமுறை இருந்ததற்கான சான்றுகள் காணப்படுகிறது. இவ்வடக்க முறை புறநானூறு, நற்றிணை, பதிற்றுப்பற்று ஆகிய சங்க இலக்கியங்களில் வரும் முறையை நினைவுபடுத்துகின்றன.

பள்ளிக்குடா என்ற இடத்தில் கிணறொன்று வெட்டும் போது சில அடி ஆழத்தில் மனித எலும்புக்கூடும் அதைச் சுற்றிப் பல மட்பாண்டங்களும் காணப்

பட்டன. இந்த இடத்தில் பின்னர் நாம் ஆய்வு செய்த போது பெருங் கற்காலப் பண்பாட்டிற்குரிய கறுப்பு சிவப்பு நிற மட்பாண்ட ஓடுகளையும், மணிகள், கை வளையல்கள், மனித எலும்புக் கூட்டின் சில பகுதிகள், படையலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட முழுமையான மண்சட்டி, இரும்பாயுதங்கள் என்பன வற்றைக்கண்டுடுத்தோம். இச்சான்றுகள் தமிழகத்தில் பின்பற்றப்பட்ட குழி அடக்க முறை (Pit burial) இங்கும் இருந்ததை உறுதிப்படுத்துகின்றன. ஈழஊரில் எத்தகைய அடக்க முறை பின்பற்றப் பட்டதென்பதை நிச்சயப்படுத்தக்கூற முடியவில்லை. ஆனால் அங்கு பெருங் கற்காலக் குடியிருப்புக்கள் செறிவாக இருந்ததை சான்றுகள் உறுதிப்படுத்து கின்றன. பொதுவாகப்பூநகரியிற் கிடைத்த ஈமச் சின்னங்கள் தொடர்பான சான்றுகள் சங்க கால இலக்கியத்திற் பேசப்படும் தாழி அடக்க முறையையும், குழியடக்க முறையையும் உறுதிப்படுத்து கின்றன.

பெருங் கற்காலப் பண்பாட்டின் முதிர்ச்சி நிலையிலேயே ஆதித் திராவிட அடிப்படையில் இருந்து தமிழ்மொழி செம்மைப்படுத்தப்பட்டு சங்க இலக்கியம் படைக்கும் அளவிற்கு வளர்ச்சியடையக் காரணமாயின. இதை தமிழ் நாட்டுப் பெருங் கற்கால மையங்களில் இருந்து கண்டு பிடிக்கப்பட்ட தமிழ்ப் பிராமிக் சா த ன ங் க ள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. இலங்கையிற்கூட பெரும்பாலான பிராமிக் சாசனங்கள் பெருங் கற்காலப் பண்பாடு நிலவிய பிராந்தியங்களிலேயே கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆயினும் இவற்றில் பெரும் பாலான சாசனங்கள் பிராகிருத மொழியில் பௌத்த மதம் சார்ந்த செய்திகளையே கூறுகின்றன. பூநகரியில் பெருங் கற்கால மட்பாண்டங்களுடன் மங்கிய நிலையில் ஓரிரு வரிவடிவங்களைக் கொண்ட பல மட்பாண்டப் பிராமிக் சாசனங்கள் மண்ணித்தலை, வெட்டுக்காடு, பரமன்கிராய், ஈழஊர் ஆகிய இடங்களில் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இலங்கையில் இவ்வளவு பெருந் தொகையான மட்பாண்ட பிராமிச் சாசனங்கள் கண்டு

பிடிக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. இது தமிழ் நாட்டில் அரிக்கமேடு அகழ்வாய்வில் கிடைத்த பிராமிச் சாசனங்களை நினைவு படுத்துகின்றது. இவை வடிவ அமைப்பில் தமிழ் பிராமி எழுத்துக்களை ஒத் திருப்பதோடு தமிழ் மொழிக்கே சிறப்பான இ, ம, ற, ன, ள, ழ போன்ற எழுத்துக் களையும் கொண்டுள்ளன. இதன் மூலம் பூநகரியிற் தமிழ் மொழியின் உபயோகம் இற்றைக்கு 2300 வருடங்களுக்கு முன்னரே ஏற்பட்டுவிட்டதெனக் கூறலாம்.

சங்க காலத்தில் மூன்று அரசுகளும், சில சிற்றரசர்களும், நிலக் குழுத் தலைவர்களும் தமிழகத்தை ஆட்சி புரிந்ததாக சங்க இலக்கியங்கள் கூறு கின்றன. இதைத் தமிழகத்தில் கிடைத்த சில பிராமிக் சாசனங்களும் உறுதிப் படுத்துகின்றன. இவ்வரசுகள் பெருங் கற்காலப் பண்பா டாடு தோன்றிய தென்பது அறிஞர்களின் கருத்தாகும். பூநகரியிற் பரமன்கிராய் என்ற இடத்தில் மட்பாண்டம் ஒன்றில் மூன்று எழுத்துக்கள் கொண்ட பிராமிக் சாசனம் ஒன்று கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் முதலிரு எழுத்துக்களுக்கும் வே, ள என்ற ஒலிப் பெறுமானங்களைக் கொடுத்து வேள் அல்லது வேளிர் என வாசிக்க முடிகின்றது. மூன்றாவது எழுத்து 'தூ' வாக இருக் கலாம். இச்சா னம் வேளிர் என்ற சிற்றரசு பற்றிக் கூறுகின்றது. (படம் 2, தமிழ் நாட்டின் முதன்மைச் சாசனவிய லாளர்களில் ஒருவரான ஐராவதம் மகா தேவன் அவர்கள் மூன்றாவது எழுத்தை 'ன' என வாசித்து 1 மு.2ஆம்/கி.மு.3ம் நூற்றாண்டுக்குரிய தீத்தமிழ் பிராமிக் சாசனம் சங்கக் காலத்தைப் போல் பூநகரியிலும் வேளிர் என்ற சிற்றரசின் ஆட்சியிருந்ததைச் சாசனம் உறுதிப்படுத் துவதாகக் கூ ண் ற ார்.⁸ இதன் மூலம் சங்க காலத்தை ஒத்த சிற்றரசு ஒன்று சங்க காலத் தமிழகச் செல்வாக்கால் பூநகரியிலும் தோன்றியதெனக் கூறலாம்.

சங்க காலப் பண்பாடு பூநகரியிற் பரவியமைக்கு அக்காலத்தில் பூநகரிக்கும் தமிழ் நாட்டிற்கும் இடையே இருந்த நெருக்கமான வர்த்தகத் தொடர்பு

காரணம் எனக் கூறலாம். இதை உறுதிப் படுத்தும் முக்கிய சான்றாக நாணயங்கள் விளங்குகின்றன. நீண்ட காலமாக இந்திய அறிஞர்கள் பலரும் சங்ககால மன்னர்கள் நாணயங்களை வெளியிடவில்லை என்ற கருத்தையே கொண்டிருந்தனர். புகழ் பூத்த வரலாற்றறிஞரான பேராசிரியர் நீலகண்ட சாஸ்திரி கூட பண்டமாற்று நிலவிய சங்க காலத்தில் நாணயப் பயன்பாடு இருக்கவில்லை என்ற கருத்தையே கொண்டிருந்தார்.⁹ ஆனால் அண்மையில் சுருர், மதுரை, திருக்கோவலூர், காவேரிப் பூம்பட்டினம் ஆகிய இடங்களில் கிடைத்த நாணயங்கள் இக்கருத்தை மாற்றி அமைத்துள்ளன.¹⁰ பூநகரியில் இதுவரை பதினேழு சங்ககால நாணயங்கள் கிடைத்துள்ளன. இவ்வளவு நாணயங்கள் இலங்கையின் ஏனைய பாகங்களில் கிடைத்ததாகத் தெரியவில்லை. இவற்றுள் பெரும்பாலானவை பூநகரியின் மேற்குக் கடற்கரைப் பக்கமாக உள்ள கல்முனை, மண்ணித்தலை, வெட்டுக்காடு, ஈழஊர், வீரபாண்டியன்முனை ஆகிய இடங்களில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டவையாகும்.

சங்க கால மன்னர்களுள் முதலில் நாணயங்களை வெளியிட்ட பெருமை பாண்டியருக்குரியதாகும்.¹¹ இவர்களது நாணயங்கள் சிலவற்றில் பெருவழுதி என்ற பெயர் காணப்படுகின்றது. பூநகரியில் சங்க காலப் பாண்டியர் வெளியிட்ட ஏழு வகையான பதினொரு நாணயங்கள் கிடைத்துள்ளன. இக்காலத்தில் வலுவுள்ள அரசவம்சமாக சேரர் திகழ்ந்தனர். சேர நாட்டிற்கும் இலங்கைக்கும் இடையே இருந்த வர்த்தக உறவு பற்றி கி.பி. 1ஆம் நூற்றாண்டிற்குரிய பிளினி தனது நூலில் குறிப்பிட்டு உள்ளார். பூநகரியிலும் இவர்களது வர்த்தகத் தொடர்பு இருந்திருக்கலாம் என்பதை இங்கு கிடைத்த இரு நாணயங்கள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. தமிழகத்தை ஆட்சிபுரிந்த மூவேந்தர்களுள் சோழருக்கு தொன்மையான வரலாறு உண்டு. கி. மு. 2ஆம் நூற்றாண்டில் ஆட்சி புரிந்த எல்லாளன் சோழுவம் சத்திற்கு உரியவன் என மகாவம்சம் கூறுகின்றது.

பூநகரியிற் சங்க காலச் சோழர் வெளியிட்ட மூன்று நாணயங்கள் கிடைத்துள்ளன. இவற்றுள் முதலிரு நாணயங்களிலும் சோழரின் அரச இலட்சினையான புலி வலக்காலை உயர்த்தி, கர்ச்சிக்கும் நிலையில் வாயைப் பிளந்து, வாலை உயர்த்தி நிற்கின்றது. மூன்றாவது நாணயத்தின் முற்பக்கத்தில் யானையும் குதிரையும் ஒன்றன்பின் ஒன்றாகச் செல்லும் காட்சி இடம் பெற்றுள்ளது. பின்பக்கத்தில் மிகத் தெளிவாக இரு பிராமி எழுத்துக்கள் உள்ளன. இந்நாணயத்தின் இரு பக்கங்களும் உடைந்து இருப்பதினால் இதில் இடம் பெற்றிருக்கக் கூடிய ஏனைய எழுத்துக்கள் எவை என அடையாளம் காண முடியவில்லை. தமிழகத்தில் எழுத்துக்களுடன் கூடிய சங்க காலச் சோழ நாணயங்கள் எவையும் இதுவரை கண்டு பிடிக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. அந்த வகையில் பூநகரியிற் கிடைத்த சோழ நாணயம் அதி முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகத் தெரிகின்றது. (படம் 3) சங்க காலத்தில் மூவேந்தர்கள் மட்டுமன்றி அவர்களுக்குக் கீழ்ப்பட்டிருந்த சிற்றரசர்களும் நாணயங்கள் வெளியிட்டதாகத் தெரிகின்றது. இதற்கு தமிழகத்தில் கிடைத்த மலையமான் நாணயங்கள் சிறந்த எடுத்துக் காட்டாகும். பூநகரியில் இரு வகையான மலையமான் நாணயங்கள் கிடைத்துள்ளன. அவற்றுள் ஒன்று பிராமி எழுத்தில் 'மலையமா' என்ற பெயரைக்கொண்டுள்ளது. (படம் 4)

பூநகரியிற் கிடைத்த நாணயங்கள் சங்க காலத்தில் பூநகரிக்கும் தமிழ்நாட்டிற்கும் இடையே ஏற்பட்ட நெருக்கமான வர்த்தக உறவுக்குச் சிறந்த தொரு சான்றாகும். இவ்வர்த்தக உறவு பூநகரியுடன் மட்டுமன்றி இலங்கையின் ஏனைய பாகங்களிலும் ஏற்பட்டிருந்ததை இரு நாட்டு வரலாற்று மூலங்களும் உறுதிப்படுத்துகின்றன. இலங்கையில் அநுராதபுரம், பெரிய புளியங்குளம், குடுவில் போன்ற இடங்களில் கிடைத்த பிராமிக் சாசனங்கள் தமிழ்நாட்டு வணிகர்கள் பற்றிக் கூறுகின்றன.¹² தமிழ்நாட்டில் திருபரங்குன்றத்தில் கிடைத்த பிராமிக்

சாசனம் இலங்கை நாட்டு வணிகர்கள் பற்றிக் கூறுகின்றது. தமிழ் நாட்டு வரலாற்று மூலங்களில் இலங்கை ஈழம் என்ற பெயரால் அழைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் தமிழ் நாட்டுடன் இலங்கை கொண்டிருந்த அரசியல், வர்த்தக உறவு பற்றிக் கூறும் பானி இலக்கியங்கள் எதிலும் இலங்கை ஈழம் என அழைக்கப் பட்டதற்குச் சான்றுகள் காணப்படவில்லை. இந்த இடத்தில் பூநகரியிற் கிடைத்த இரு பிராமிக் சாசனங்கள் அதிமுக்கியத்துவம் வாய்ந்த வரலாற்றா தாரங்களாகக்கொள்ளத்தக்கன. அவற்றுள் ஒரு சாசனம் 'ஈழ' எனவும் மற்றொரு சாசனம் 'ஈல' எனவும் கூறுகின்றன. இவை இரண்டும் ஈழம் என்ற நாட்டுப்பெயரையே சுட்டுகின்றன. (படம் 5) கங்ககால உள்நாட்டு, வெளிநாட்டு வர்த்தகத்தில் பொருட்களின் கொள்கலன்களாக மண்பாணைகள் பயன்படுத்தப்பட்டதால் அவற்றில் நாடுகளின் பெயர் பொறிக்கப் பட்டதென்பதை இச்சாசனங்கள் உறுதிப்படுத்தலாம். ஆதிகாலத்தில் ஓர்இடத்தைக் குறித்த பெயர் காலப் போக்கில் பரந்த பிரதேசத்தையும் சில வேளைகளில் ஒரு நாட்டினையும் குறிக்கப் பயன்படுத்தப் பட்டதற்குப் பல ஆதாரங்கள் உண்டு. இதனால் சங்க காலத்தில் ஈழம் என அழைக்கப்பட்ட பெயர் இலங்கையின் ஒரு பாகத்தைக்குறிக்கப்பயன்பட்டிருக்கலாம். பூநகரியில் ஈழம் என்ற பெயர் பாரம்பரியமாக இருந்து வருகின்றதென்பதற்கு மேற்கூறப்பட்ட இரு சாசனங்கள் மட்டுமின்றி அங்கு இருக்கும் ஈழஊர் என்ற இடப் பெயரும்சான்றாகும். இவ்ஈழஊருக்கு சற்று தெற்காக ஓர் இடம் சோழ மண்டலம் என அழைக்கப்படுகின்றது. தமிழகத்தின் கிழக்குப் பகுதி சங்க காலத்தில் இருந்து சோழ மண்டலம் என அழைக்கப்பட்டு வந்தது. இச் சோழ மண்டலத்தில் உள்ள காவேரிப்பூம்பட்டினத் துறைமுகத்திற்கே ஈழத்தில் இருந்து உணவு வந்ததாகப் பட்டினபாலைகூறுகின்றது. இவ்வாதாரங்கள் சங்ககால ஈழத்தைப்பூநகரியுடன்தொடர்புபடுத்தி ஆராயத் தூண்டுகின்றன, இதை எதிர்கால ஆய்வுகள் தான் உறுதிப்படுத்த வேண்டும்,

பொதுப்பட பூநகரியிற் கிடைத்த புதைகுழி, தாழியடக்கமுறைதொடர்பான ஈமச் சின்னங்கள், தமிழ் பிராமி வரி வடிவங்கள், சிற்றரசு தொடர்பான சாசனம், சங்ககால மன்னர்கள் வெளியிட்ட நாணயங்கள் என்பனவற்றை நோக்கும் போது தமிழகத்தில் தோன்றி வளர்ந்த சங்ககாலப் பண்பாடு சம காலத்தில் இப்பிராந்தியத்திலும் செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளதென எடுத்துக் கொள்ள இடமளிக்கின்றது. இவைபோன்ற சான்றுகள் இலங்கையின் ஏனைய பாகங்களிலும் ஆங்காங்கே கிடைத்துள்ளன. இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு தமிழகத்தில் தோன்றி வளர்ந்த சங்க காலப்பண்பாடு அப்படியே இலங்கையிலும் வளர்ந்ததாக கருத்தில் எடுத்துக்கொள்ள முடியாது. அதே வேளை தமிழகத் தொடர்பு இன்றி இவை இலங்கையிலேயே தனித்துவமாகத் தோன்றி வளர்ந்த தெனவும் கூறமுடியாது. எவ்வாறாயினும் இவை போன்ற சான்றுகள் தான் இலங்கைத் தமிழரின் தொன்மையான, தொடர்ச்சியான வரலாற்று ஆய்வுக்கு அடிப்படை ஆதாரமாக அமைகின்றன என்பது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

பௌத்தத்திற்கு முந்திய இலங்கைப் பண்பாட்டில் இன, மத வேறுபாடு அற்ற பொதுத் தன்மையைக் காணலாம். இப்பண்பாடு சிறப்பாக தமிழ் நாட்டுப் பண்பாட்டுடன் ஒருமைத் தன்மை கொண்டதென்பது பெரும்பாலான தொல்லியலாளரின் கருத்தாகும். கி. மு. 3ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் இந்தியாவின் கிழக்குப் பிராந்தியங்களில் இருந்து பரவிய பௌத்த மதமும், பௌத்தப் பண்பாடும் இலங்கையில் ஏற்கெனவே இருந்த பண்பாட்டுடன் கலக்க நேரிட்டது. இது இலங்கையின் பண்பாட்டு வரலாற்றில் ஒரு பிரிகோடாகும். இப்பண்பாட்டுக் கலப்போடு மொழி, மத வேறுபாடு கொண்ட இரு இனப் பண்பாடுகள் தோன்றின. இதில் தமிழரின் பண்பாட்டு வரலாறு பானி இலக்கியங்களில் பௌத்த பண்பாட்டோடு ஒன்றிணைந்தும், மறைக்கப்பட்டும், உள்வாங்கப்

பட்டும் காணப்படுகிறது. அதனை
வேறுபடுத்தி இனங்காண்பது தொல்லிய
லாளரின் கடமையாகும். அம் முயற்சி

வெற்றி அளிக்கும் என்பதற்கு பூநகரியிற்
கிடைத்த மேற்கூறப்பட்ட தொல்லியற்
சின்னங்கள் சான்றாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. காசிநாதன், நடன. தொல்லியல் நோக்கில் (சென்னை: 1983) பக். 1-16.
2. Svelabil K. V, **Journal of Tamil Studies** Vol. 23 June 1983.
3. Maloney C.T. "The beginnings of Civilization in South India" **The Journal of Asian Studies** (May 1970).
4. துரைசாமிப்பிள்ளை து. (பதிப்பு) புறநானூறு (திருநெல்வேலி: 1962) பாடல் 228
5. நாராயணசாமி ஐயர் (உரை) நற்றிணை (சென்னை: 1956) பாடல் 271
6. Sitrapalam S. K. **The Megalithic Culture of Sri Lanka** Unpublished Ph.D. Thesis, (Poona: 1980) pp 112-155
7. புஸ்பரட்ணம் ப. பூநகரி தொல்பொருளாய்வு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு (திருநெல்வேலி: 1983) பக். 16-20
8. மகாதேவன் ஐ, "பண்டய ஈழத்தில் வேளிர் - புதிய சான்று" தினமணி (சென்னை: 1-7-1990)
9. Nilakanta Sastri A. K. **The Colas** (Madras:) 1975 p. 89
10. கிருஷ்ணமூர்த்தி இரா. பாண்டியர் பெருவழுதி நாணயங்கள் (சென்னை: 1987)
11. மேற்படி ப. 111
12. Paranavitane S. **Brahmi Inscriptions of Ceylon** (Colombo; 1970)

தமிழிற் கவிதை பற்றிய இலக்கணமயப்பட்ட நோக்குகளும் தமிழிலக்கியத்தின் உள்ளார்ந்த படைப்பாற்றல் நெகிழ்வுணர்வும்

[தொல்காப்பியம் முதல் பாட்டியல் நூல்கள் வரை காணப்படும்
செய்யுளிலக்கண மரபு பற்றிய சில குறிப்புகள்]

கார்த்திகேச சிவத்தம்பி

தமிழிற் கவிதையியல் (Poetics) பற்றிப் பேசும் நூல்கள் அரிஸ்ரோற்றில் 'கவிதையியல்' பற்றி எழுதியது போன்றோ. இன்றேல் வடமொழி இலக்கிய மரபில் 'ரஸ' 'த்வனி'க் கோட்பாடுகள் இலக்கியக் கொள்கைகளாக விரித்தெழுதப்பட்டது போன்றோ. விவரண விளக்க முறையில் அமையாதுள்ள தன்மையை அவதானிக்கலாம்.

இப்பண்பு காணப்படும் அதே வேளையில், தமிழின் கவிதை வெளிப்பாடுகளைக் கால ஓட்டத்தில் வடமொழிக் கவிதை இலக்கிய மரபின் பின்னணியில் வைத்து நோக்கும் ஒரு பண்பு அடிப்படையாக வளர்ந்து வருவதை கி. பி. ஏழாம், எட்டாம் நூற்றாண்டின் பின்னர்க் காணக் கூடியதாகவுள்ளது.

இந்தச் செல்நெறி தவிர்க்கப்பட முடியாத ஒன்று ஆகும். தமிழின் படைப்பிலக்கிலக்கியப்பாரம்பரியத்தை வரலாற்று நிலை நின்று நோக்கும் பொழுது அவ்வுண்மை புலப்படுகிறது. வரலாற்றுப் பரப்பினுள் முதன் முதலில் தெரியவரும் பொழுது தமிழ் நாட்டின் குழல் முற்றிலும் பண்பாட்டுக்கு இயைந்ததொன்றாகக் காணப்படும். இந்தக் கவிதை மரபு அடுத்துவரும் காலப்பகுதிகளில் அதிகரித்து இந்திய மயப்பாடு (வடமொழி ஊடாட்டம்) காரணமாக இந்தியப் பொதுமையினுள் இணைந்து அந்த இந்தியப் பொதுமைக்குத் தன் பங்களிப்பினைச் செய்து பின்னர் இந்திய மரபுக்கப்பாலானவையான

பண்பாட்டுச் செல்வாக்குகள் வந்து சேர மத, உலகப் பொதுவான ஓர் இலக்கிய நெறியைத் தழுவிக்கொள்வதைக் காண்கின்றோம். அகம், புறம் முதல் காப்பியம் வரையிலான வளர்ச்சியையும், காப்பியங்கள் முதல் பக்தி இலக்கியங்களும் வரையிலான வரலாற்றையும், சைவ, வைணவ பக்தி இலக்கியங்கள் முதல் இஸ்லாமிய, கிறிஸ்தவ இலக்கியங்களின் தோற்றம் வரையிலான விரிவையும், இவற்றுக்கும் பின்வரும் புனைகதை, புதுக் கவிதை முதலான இலக்கிய வகைகளையும் பார்க்கும் பொழுது இவ்வுண்மை நன்கு புலனாகின்றது. தமிழிற் கவிதையியல் பற்றிய சிந்திப்புக்களிலும் இப்பண்பு காணப்படுவது இயல்பே.

ஆயினும் இவ்வாறு வளர்ந்து விரிந்து செல்லும் தமிழ்க் கவிதைப் பரப்பில், இலக்கியப் படைப்பு 'செய்யுள்' (செய்+உள்) உள்ளே ஆக்கப்படுவது, நிர்மாணிக்கப்படுவது என்றே சிந்தனையிற் பதிவு செய்யப்பட்டது 'உண்டாக்கப்படுவது' எனும் இக்கருத்து கிரேக்க இலக்கியத்துக்கும் பொருந்துவது என்பதனை அறிஞர்கள் (காமில் ஸ்வெலபில் 1991) சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். இந்தச் 'செய்கை' யானது பொதுவான இந்திய மரபிற்குமையத் தமிழிலும் விதிமுறையான 'இலக்கண விதி' களாகவே எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன. படைப்பு முறைமையினை இலக்கண நிலைப்படுத்தும் பொழுது, குறிப்பிட்ட செய்யுள் மரபு வேறுபாடற்ற விதி நிலைப்பட்டு நிற்பது போன்ற ஒரு

மனப்பதிவு ஏற்படுவது இயல்பு. ஆனால் இந்த விதிமுறைப் பிரிவுக்குத் தளமாக அமையும் படைப்புக்களை(செய்யுள்களை) நோக்கும் பொழுது அவற்றில் ஒரு இலக்கிய நெகிழ்வு நிலையினை அவதானிக்காமலிருக்க முடியாது விதிகள் படைப்புகளின் புத்தாக்கத்திறனை மறைத்து நிற்கின்றமையைக் காணலாம்.

தமிழின் செய்யுளிலக்கியத்தின் தோற்றவிப்பு உருவாக்கம் பற்றிய இந்த இலக்கண மயப்பாட்டினையும் அதே வேளை அந்த இலக்கியப் பாரம்பரியத்தினுட் செறிந்து கிடக்கும் படைப்பாக்க நெகிழ்வையும் சுட்டிக்காட்டுவதே இந்த ஆய்வின் நோக்கமாகும்.

இந்தச் செல்நெறியினைச் சில இலக்கிய வரலாற்றுக் கட்டங்களின் பின்புலத்தில் வைத்துக் காண்பித்தல் பொருத்தமாக இருக்குமெனக் கருதுகின்றேன்.

(i) அக, புறத்திணைகள் பற்றிய இலக்கண இறுக்கமும் சங்க இலக்கியங்களின் படைப்பாக்க நெகிழ்வு நிலையும்.

(அக, புறத்திணைத் தொகை நிலை மரபின் தர்க்க ரீதியான வளர்ச்சியாகச் சிலப்பதிகாரம் அமையும் தன்மை)

(ii) பக்தி இலக்கியங்களுக்கான இலக்கிய/கவிதைக் கொள்கை நமது செய்யுளிலக்கண நூல்களில் இல்லாதுள்ளமையும்

(iii) தண்டியலங்கார வழி நிற்கும் பெருங்காப்பிய, காப்பிய மரபும்

(iv) கம்பராமாயணம், பெரிய புராணத்தையுள்ளடக்க முடியாத இந்தப் பெருங்காப்பியக் கொள்கையும்

(vi) பாட்டியல் நூல்கள் கட்டும் இலக்கிய ஆக்க உண்மைகளும் அவற்றின் சமூக அழகியல் முக்கியத்துவமும்

தமிழரின் மிகப்புராதனமான கவிதையியற் கொள்கை. தமிழின் செய்யுட்படைப்புக்களை அகம், புறம் என்ற பொருள் வரையறைக்குள் வைத்துப்பார்க்கும். அகம் புறம் என்பன யாவை என்பது பற்றிய தன்னியல்பான ஒரு வரைவிலக்கணத்தைத் தொல்காப்பியம் தரவில்லையெனினும், ஒன்றுக்கொன்று துணை நிலைப்பட்டது. என்ற ஒரு கொள்கையினைப் புறத்திணையியல் முதலாவது நூற்பாவிலேயே ‘...வெட்சி தானே குறிஞ்சியது புறனே’ என எடுத்துக் கூறிச் செல்கின்றது. குறிஞ்சி, முல்லை எனவரும் நிலங்களில் நடைபெறும் ஆண் - பெண் உறவால் அகத்திணை ஒழுக்கமும் அவ்வந்நிலத்தின் சமூக ஆட்சிப் பண்புகளாற் புறத்திணைக் குரிய ஒழுக்கங்களும் நிர்ணயிக்கப்படுகின்றன என்ற கருத்தே மேலோங்கி நிற்கின்றது. உரைகாரர்கள் இவற்றிற்கு எழுதிய விளக்கங்கள் இவற்றினை வேறுபடுத்திக்காட்டுவனவாகவுள்ளன. மாணவ நிலையில் இவை ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்டவைகளாகவே வற்புறுத்தப்பட்டு வந்துள்ளன,

சற்று நுண்ணிதாக நோக்கும் பொழுது, அகத்திணைக்கும், புறத்திணைக்குமுள்ள அடிப்படைக் கவிதைக் கொள்கைகளில் வேறுபாடு இருப்பதை அவதானித்தல் வேண்டும். தொல்காப்பியர் அகத்திணைப் பாடல்கள் பற்றிப் பேசும் பொழுது இந்தப்பாடல்களின் தளமாக அமையும் முதல், கரு உரி என்பன பற்றிப் பேசுகின்றனர். இங்கு முதல் ‘பிரதானமானது’ (Primary) என்ற கருத்திலேயே வழங்கப்படுகின்றது. ஒரு குறிப்பிட்ட பிரதேசத்தில், (அகம்) ஒரு குறிப்பிட்ட பருவ காலத்தில், அல்லது வேளையில், ஒரு குறிப்பிட்ட இயற்கை. சமூகச் சூழலில் (கரு) வாழ்பவர்களுக்கு ஆண் பெண் உறவில் ஒரு பிரதான உணர்ச்சி நிலை மேலோங்கி நிற்கும். (உரி) இந்த நிலை குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பங்களில் (துறை) மேல்கிளம்பும் என்பதே தொல்காப்பிய விளக்கமாகும். இவ்வாறு மேற்கிளம்பும் கவிதை வெளிப்பாடானது அவ்வந்நில வாழ்க்கையின் மனித அனுபவங்களை ஒவ்வொரு உணர்வு நிலைப்

(Emotional Situation) படுத்தி அதாவது சூழமைவுப்படுத்திக் கூறுகின்றது. இந்தக் கவிதைக் கொள்கைநிலை நின்று பார்க்கும் பொழுது இது உணர்வு நிலைப்பட்டவரின் நோக்கு வழியாக அவரது குறிப்பிட்ட ஒரு உணர்வு நிலையினை எடுத்துக் காட்டுவதாக அமையுமே அன்றி வாழ்க்கை முழுவதையும் படர்க்கை நிலையில் நின்று எடுத்துக் கூறுவதாக அமையாது. வாழ்க்கையை (மனித உறவின்) உணர்வு நிலைக் கட்டங்களாகவே இக்கவிதை நோக்குக் காணும். அகத்திணை என்பது சூழலால் வாழ்க்கை தீர்மானிக்கப்படும் ஒருநிலையில் தோன்றும் கவிதை வெளிப்பாடு ஆகும்.

புறத்திணை பற்றிப் பேசும் பொழுது முதல், கரு, உரி பற்றிப் பேசப் பெறவில்லை. அதன் தோற்றத்துக்கான களம் பற்றிய திட்டவட்டமான குறிப்பு எதுவும் தொல்காப்பியத்தில் இல்லை, ஆனால் புறத்திணைப் பாடல்கள் அகத்திற் பேசப்படும் திணைகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் 'புற'மானவை என்று இணைக்கப்படுகின்றன.

வெட்சி	-	குறிஞ்சி
வஞ்சி	-	முல்லை
உழிஞை	-	மருதம்
தும்பை	-	நெய்தல்
வாகை	-	பாலை
காஞ்சி	-	பெருந்திணை
பாடாண்	-	கைக்கிளை

அகத்திணை மரபில் வற்புறுத்தப்படும் திணை - நில இயைபு (நடுவண் ஐந்திணை நடுவணது ஒழியப்படுதிரைவையம் பாத்திய பண்பே) புறத்தில் வற்புறுத்தப்படவில்லையெனினும் நிலத்தின் பண்பு அதற்குரிய போரின் இயல்பாக இயைத்துள்ள மையைக் காணலாம். ஆயினும் காஞ்சியும் பாடாணும் எவ்வாறு முறையே கைக்கிளைக்கும் பெருந்திணைக்கும் 'புற'மாக அமையுமென்பது உரையாசிரியர்களாலேயே விளக்கிக் கூறப்பட்டுள்ளது.

அகத்திணை இயலில் யார் யார் எவ் வெச்சந்தர்ப்பங்களில் எவ் வெவ் விடயங்களை (உணர்வு நிலைகளில் நின்று)

எடுத்துக் கூறலாமெனக் கூறப்பட்டுள்ளது போன்று அல்லாது புறத்திணை இயலில், இந்த இந்தப் போர் நிலைச் சந்தர்ப்பங்கள் பாடப்படுதற்குரியன என்று வற்புறுத்தப்பட்டுள்ளது.

இதனடியாகவும் ஒரு சந்தர்ப்பச் சூழமைவுக் கவிதை இறைமையே (Situational Poetry) வற்புறுத்தப்படுகின்றது. புறத்திணை மரபினைத் தொல்காப்பியம் பதிவு செய்துள்ள முறைமை புறப்பொருள் வெண்பாமாலை பதிவு செய்துள்ள முறைமையிலிருந்து வேறுபட்டு நிற்பதென்பதும் புறநானூற்றில் வரும் செய்யுட்கள் புறப்பொருள் வெண்பாமாலை வழி வரும் விளக்க முறைமையினையே பெரிதும் ஒட்டி வருகின்றன என்பதும் அறிஞர்களால் எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. புறப்பொருள் வெண்பாமாலை பாடாண், காஞ்சியைக் கைக்கிளை பெருந்திணையின் புறமாகக் கொள்ளவில்லை. புறநானூற்றில் பாடல்கள் தொகுக்கப்பட்டுள்ள முறையை தொல்காப்பியத்தையும் விடப்புறப் பொருள் வெண்பாமாலையை ஒட்டி அமைந்துள்ளது என்பது நிறுவப்பட்டுள்ளது (Marr).

கவிதைக் கொள்கை என்ற தளநிலை நின்று நோக்கும் பொழுது அகத்துக்கும் புறத்துக்குமிடையே பாடுபவர் நிலையில் வேறுபாடு உண்டு. அகம் ஒரு பாத்திரத்தின் கூற்று ஆகவே அமையும். ஆனால் புறத்திற் பாடுபவர் நேரே நின்று பாடுகின்றார். இது ஒரு முக்கியமான வேறுபாடு ஆகும். கவிஞனின் பாடுதிறன் உண்மை நிலையில் முற்று முழுதாகத் தொழிற்படுவதற்கு இடம் உள்ளது போன்று அகத்திணையின் கவிஞர் 'நேரடி' யாகத் தொழிற்படவில்லை, பாத்திரத்தின் 'கூற்று' ஆகவே அகத்தில் வரலாம்.

இந்தக் கவிதையியல் உண்மை இன்று நமக்குக் கிடைத்துள்ள 'செய்யுள்' களின் இலக்கிய வளர்ச்சி நிலையை அறிந்து கொள்ள உதவுகின்றது. சங்க இலக்கிய அகத்திணைப் பாடல்களைப் பாடி 'புலவர்கள்' பெயர்களும் (பெரும்பாலும் அவர்கள் எவ்வெப்பாத்திர நிலையி

நின்று 'பாடினார்கள்' என்பதும் எமக்கும் தெரியும். இந்த நிலையில் நிற்குகொண்டு நாம் இதற்கு முந்திய இரண்டு மூன்று நிலைகளை ஊகித்துக் கொள்ளலாம்.

1. பாத்திரம் தானே தனது மன நிலையைத் தெரிவித்துப்பாடுதல்.
2. பாத்திரம் பாடுவதாகப் பாணர் பாடுதல்.
3. பாணர் மரபு வழியைப் புலவர்கள் பின்பற்றிப் பாடல்.

சங்க இலக்கிய அகத்திணைப் பாடல்களை நோக்கும் பொழுது பாடிய புலவர்களின் பெயர்கள் எமக்குத்தெட்ட தெளிவாகத் தெரிகின்றன, (பாட்டும் தொகையும்) புலவர்கள் சிலர் தங்கள் பாடல்களில் தங்களைப் பாணர்களாகக் கற்பித்து அக்கற்பித நிலையில் நின்று பாடியுள்ளனர் எனக் கைலாசபதி எடுத்துக் காட்டுவார். (Kailasapathy; 1968) பாணரின் பாடு முறைமைக்கும் புலவரின் பாடு முறைமைக்குமிடையே வேறுபாடு உண்டு, பாணர்கள் பொதுவில் இசையுடனும் பாடலுடனும் (Song) இணைத்து நோக்கப்பட புலவர்கள் சொற்றிறனுடன் இணைத்துப் பார்க்கப்படும் ஒரு தன்மையும் காணப்படுகின்றது. (Sivathamby : 1981 : 198) இவ்வுண்மையை நோக்கும் பொழுது நமக்குக் கிடைத்துள்ள சங்க இலக்கியச் செய்யுள்கள் பிரக்ஞை பூர்வமான(சொற்றிறனுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும்) புலமைநிலை ஆக்கங்களே என்பது தெரியவில்லை.

இலக்கியங்கள் எனும் அடிப்படையில் நோக்கும் பொழுது அகம், புறம் என்பன இரு வேறு கவிதைக் கொள்கைகளின் அடியாகப் பிறக்கின்றவை என்பதை இதுவரைக் கண்டோம். ஆனால் நம்மிடையே யுள்ள சங்க இலக்கியங்களை நோக்கும் பொழுது அவை அகம், புறம் என்ற இரு கவிதைக் கொள்கையையும் ஒன்றுடன் ஒன்றை இணைத்து நோக்கும் ஒரு நிலையிலேயே தோன்றியுள்ளன என்பது தெரிய வரும். அகத்திணைப் பாடல்களைப் புறத்திணைச் செய்திகளைத் தருவதற்கான

ஊடகமாகப் புலவர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர். (அகநானூறு 15, 55, 57, 65, 78, 83, 105, 122, 142, 143, 145, 208, 209, 211, 216, 217, 353, 356, 359) அகநானூறு 288 அரசு புரவலர்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுவதாகக் கைலாசபதி குறிப்பிடுவார். (1968 : 9)

பத்துப் பாட்டு நூல்களுள் பட்டின பாலை கரிகாலன் புகழைப்பாடுவதற்கு ஒரு கற்பித அகத்திணைச் சூழலை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறது. நெடுநல் வாடை போரின் தாக்கத்தால் ஏற்படும் குடும்ப நிலைப் பிரிவுகளை எடுத்துப்பேசுகின்றது. புறநானூறு வீரத்தின் சிறப்பை மாத்திரமல்லாது போரின் கொடூரங்களையும், வைதவ்வியம் நிர்ப்பந்திக்கும் இன்னல்களையும் எடுத்துப் பேசுகின்றது. (குறிப்பாக 200வது பாடலுக்கு மேல்)

இக்கட்டத்தில் தொல்காப்பியம் தமிழ்க்கவிதை மரபினை எவ்வாறு நோக்குகின்றது என்பதனைக் குறித்துக் கொள்ளுதல் பொருத்தமுடையதாகும்.

தொல்காப்பியம் பொருள்திகாரத்தில் முதலில் மற்றைய இந்திய மொழி (குறிப்பாக வடமொழி) இலக்கியங்களினோடு ஒப்புநோக்கும் பொழுது காணப்படும் சிறப்புக் கவிதைப் பண்பினையும் அந்த வகைபாடு சார்ந்தனவற்றையும் குறிப்பிடுகின்றது. (அகத்திணையியல் புறத்திணையியல் களவியல், கற்பியல், பொருளியல்) இவற்றுள் களவியல் முதல் பொருளியல் வரையுள்ளவை சகலவற்றையும் தொல்காப்பியக் கூற்றுக்களாகக் கொள்ளக் கூடாது. எனப் பல அறிஞர்கள் கூறுவர் (Marr) இந்த வகைப்பாடுகளையும் அவற்றுக்கான கவிதையியல் விவரணங்களையும் தந்த பின்னர் இப்பாடல்களுக்கு [குறிப்பாக அகப்பாடல்களுக்கு] அடித்தளமாக அமையும் உணர்ச்சிக்குத் தளம் (மெய்ப்பாடு) பற்றி எடுத்துக் கூறுகின்றார். பாடல்களின் 'பாவ' தளத்தைப் பார்க்கும் இப்பண்பு 'ரஸ'க் கொள்கையினடியாக வருவதாகும். அதனைத் தொடர்ந்து இலக்கியங்களில் இம்மெய்ப்பாட்டு வெளிப்பாட்டுக்கான பிரதான

இலக்கிய உத்தியான 'உவமை' பற்றிப் பேசுகின்றார். அதனைத் தொடர்ந்து செய்யுளின் அமைப்புப் பற்றி நீண்ட விளக்கம் தருகிறார். தமிழ் யாப்பின் அமைப்புப் பற்றிய விளக்கங்கள் மிக விரிவாகத் தரப்படுகின்றன. இவற்றைத் தொடர்ந்து தமிழின் சொற்பயன் பாட்டு மரபு பற்றி எடுத்துக் கூறுகிறார்.

இந்த அமைப்பினை நோக்கும் பொழுது தொல்காப்பியம் தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியத்தினை அதனுடன் அதிகப் பரிச்சயம் அற்றவர்களுக்கு அறிமுகம் செய்யும் ஒரு நோக்கினைக் கொண்டுள்ளதென்பது தெரியவருகின்றது. அவ்வாறு அறிமுகம் செய்யும் பொழுது ஏற்கனவே அவருக்குப் பரிச்சயமான வடமொழி இலக்கண இலக்கிய மரபுகளைத் தமது கட்டமைப்பாகக் கொண்டிருந்தது என்பதும் புலனாகின்றது. இப்பண்பு சொல்லதிகாரத்தில் காணப்படுகின்றது. பொருளதிகாரத்திலும் காணப்படுகின்றது. இதனால் களவு என்னும் நிலையைக் கந்தர்வத்துடன் இணைத்து (களவியல் 1) நோக்கும் ஒரு பண்பு காணப்படுகிறது. அகத்திணைச் செய்யுளாக்க மரபில் வரும் 'உள்ளுறை'யைத் தொல்காப்பியம் 'உவமை' (வடமொழிக் கருதுகோள் உபமா) யாகவே காணுகிறது. இதுபின்னர் உவமவியலிற் செய்யுளின் உவமை முறைமை பற்றிப் பேசும் பொழுது பல கருத்து மயக்கங்களுக்கு இடமளிக்கின்றது.

தொல்காப்பியம் செய்யுட்களை அடிவரைவு உள்ளவை. அடிவரைவு அற்றவை என வகுத்து நோக்குவது கூர்ந்து கவனிக்கப்பட வேண்டியது.

செய்யுள் உறுப்புக்களைப் பற்றிப் பேசிய பின்னர் 'யாப்பு' (ஆக்குதல்) என்பது யாது என்பது எடுத்துக் கூறப்படுகிறது. (எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியின் குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல் யாப்பு என மொழிப யாப்பு அறிபுலவர்) (செய்-74)

பின்னர் அவற்றின் வகைகளை பாட்டு, உரை, நூல், வாய்மொழி, பிசி, அங்கிரம், முதுசொல் எனத் தருகின்றது.

அதனைத் தொடர்ந்து அடிவரைவுடையன எனச் சிலவற்றைக் குறிப்பிட்டு [ஆசிரியப் பாட்டு, வெண்பாப் பாட்டு, அங்கதப்பாட்டு, கலிவெண்பாட்டு, பரிபாடல்,] அடிவரைவு, இல்லன என.

நூல், உரை, பிசி, முதுமொழி, மந்திரம், குறிப்பு, பண்ணத்தி என்பனவற்றைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

சங்க இலக்கியங்கள் என இன்று நம்மிடையே உள்ள இலக்கியங்கள் அகம்,

புறம் சார்ந்தனவாக இருக்கின்றனவேயன்றி நூல், உரை, பண்ணத்தி போன்றனவற்றினைச் சாராதனவாகவேயுள்ளன.

தொல்காப்பியம் கூறும் இலக்கிய மரபு இன்று எமக்குக் கிட்டியுள்ள தொகுத்தோன், தொகுப்பித்தோன் முறைமை காரணமாகக் கிடைக்காமற் போயிருக்கலாம். இதனூடே இன்னுமொரு வினாவும் உண்டு. கிடைத்துள்ள இலக்கியங்கள் சுட்டும் இலக்கியப் பண்பாட்டினில் (Literary Culture) நூல், உரை, மந்திரம் போன்ற படைப்புக்களுக்கு இடம் இருந்திருக்க முடியுமா என்பதே அவ்வினாவாகும். அவ்வாறாயின் தொல்காப்பியம் கூறும் நூல், உரை ஆகியன எந்த இலக்கியப்பண்பாட்டுக்கு உரியவை. அவை தமிழில் எவ்வாறு வந்து இணைந்துள்ளன முக்கியமாக அவை ஏன் பேணப்படவில்லை என்பன மிகமுக்கியமான வினாக்களாகும்.

இது ஒரு புறமிருக்க, இன்னொரு புறத்தில் உள்ள பாடல்களுக்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ள உரை விளக்கங்கள் அவற்றின் உண்மையான தன்மையை மறைப்பவனாக உள்ளமையை இங்குக் குறிப்பிடல் வேண்டும். பரிபாடலில் வரும் பாடல் கூற்றிகான உரை விளக்கங்கள் இவ்வுண்மையை விளக்குகின்றன. பரிபாடலில் வையை பற்றி வரும்பாடல்கள் [6, 7, 10, 11, 12, 16, 20, 22] காமநுகர்வு சம்பந்தப்பட்டவை என உரை விளக்கங்களிற் கூறப்பட்டுள்ளன. ஆனால் வையை பற்றிய பாடல்கள் யாவற்றிலும் [20 வது ஒரு குறைச் செய்யுளாகும்]

இறுதியில் வையை ஆற்றை விளித்துப் பாடு வனவாகிய பகுதிகள் உள்ளன. வையை பற்றிய பாடல்களில் வரும் நீராடலானது வெறுமனே இன்பத்தினைப்பாக இல்லாது சடங்காசாரமாக நிகழ்த்தப் பெற்றவை என்பது தெரியவரும். இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது அப்பாடல்கள் வையை யை விளித்துப் பாடுவனவாக அமையக்கூடிய சாத்தியப் பாடுகளை உடையதாய் இருத்தலை மறந்துவிடுதல் கூடாது. நில வளம், நீர்வளம் பெருக வேண்டுமென்ப தற்காகவும், கருவளச் சடங்கு என்ற வகையிலும் நீராடல் இடம் பெற்றிருக்க வேண்டுமென்பது புலனாகின்றது. பரங் குன்றிலும் இத்தகைய ஒரு வழி பாட்டு மரபு நிலவிற்று என்பதற்கு எட்டாவது பாடல் சான்றாகும். வையை பற்றிய பாடல்களும் வழி பாடு சம்பந்தப்பட்ட னவாயின பரிபாடலில் நமக்குக் கிடைத் துள்ள பாடல்கள் யாபும் மத வழிபாடு பற்றினவாக அமையும். அவ்வாறு அமைகின்ற பொழுது தமிழில் பக்தி இலக்கியத்துக்கான தொடக்கம் பரி பாடலிற் காணப்படுகின்றது எனும் வாதம் வலுவடைவதை அவதானிக்கலாம்:

இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது தமிழின் கவிதையியல் வளர்ச்சி பற்றிய ஆய் வொன்று தொல்காப்பிய இலக்கியக் கொள்கைகளையும் அவை சங்க இலக் கியங்களுடன் இணையுமாற்றையும் நுண்ணிதாக நோக்குவதாக அமைய வேண்டுவதற்கான புலமைத் தேவை புல னாகின்றது.

அகத்திணைச் செய்யுள் மரபுக்கு ம் புறத்திணை மரபுக்குமுள்ள உறவுகள் மேலும் ஆராயப்படல் வேண்டும்.

அப்படி ஆராய்கின்ற பொழுது சங்க இலக்கியத்தில் வரும் தொகை நிலை மரபி லிருந்து சிலப்பதிகாரத்திற் காணப்படும் தொடர் நிலைச் செய்யுள் மரபுக்கான வளர்ச்சியும் தெள்ளிதிற் புலப்படும்.

சங்க இலக்கியங்கள் சூழமைவுப் பாடல்களாக அமைகின்றமை எடுத்துக் கூறப்பட்டது. அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்தி

ரத்தின் மனநிலை எடுத்துக் கூறப்படு கின்றது அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட போர் நிகழ்ச்சியினடிப்படையில் ஒருவன் புகழ் பாடப்படுகிறது. இது பின்னர் 'சந்தர்ப்பம் சுட்டாத தனிப் புகழ்ச்சி முறையாக மாற்றிற்றெனினும், அகத்திணை மரபில் சூழமைவு போற்றப்பட்டே வந்துள்ளது. அந்த நிலையில் அது வரையறுக்கப்பட்ட உணர்ச்சித் தளத்தைக் கொண்டதாகவே அமைகின்றது.

இதன் அடுத்த தர்க்க ரீதியான வளர்ச்சிக் கட்டம் ஒரு குறிப்பிட்ட சம்பவத்தை அல்லது சந்தர்ப்பத்தை மையமாகக் கொண்டு முழு வாழ்க்கை யையும் பார்ப்பதாகும். சிலப்பதிகாரம் இதனையே சொல்கின்றது. அதாவது அந்த வாழ்க்கையில் அல்லது சம்பந்தப் பட்டவர்களின் வாழ்க்கைகளில் 'சிலம்பு' என்னும் பொருள் [ஆபரணம்] அதிகாரப் பட்டு நிற்கிறது. அதை மையமாகக் கொண்டு அவர்களின் வாழ்க்கை முழு வதையும் எடுத்துக் கூறும் ஒரு பண்பு சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படுகிறது. ஒரு பின்னணி, ஒரு சந்தர்ப்பம், ஒரு மனித உறவு, அனுபவ வெளிப்பாடு என்ற நிலையிலிருந்து ஒரு பின்னணி, ஒரு சந் தர்ப்பம் [விடயம்] என்ற மைய நிலையி லிருந்து முழு மனிதன் உறவு அனுபவங் களையும் வெளிப்படுத்துகின்ற ஓர் இலக் கியவடிவம் மேற்கிளம்புகின்றது.

இதனாலே தான் இளங்கோ தமிழின் முதலாவது மகாகவி [பெருங்கவிஞன்] ஆகிறார். தனக்கு முன் வந்த கவிதைப் பாரம் பரியத் தளத்தில் நின்று கொண்டு ஒரு புதிய வளர்ச்சிக்கு தம்மை இட்டுச் செல்கின்றார். அது வரை ஒரு நிலை பற்றிப் பேசிய பாடல்கள் [அவை தொகை நிலையாகவும் இருந்தன] இளங்கோவின் கையில் தொடர் நிலையாக மாறுகின்றன. தமிழ்க் கவிதை வளர்ச்சியில் இது ஒரு பிரதானமான வளர்ச்சிக் கட்டமாகும்.

இந்தக் கருத்து தமிழின் இலக்கிய வளர்ச்சிகள் பற்றிய ஒரு முக்கிய வினா வினை எழுப்புகிறது. அதாவது எற்கனவே கவிதைப் பாடல்கள் இல்லையா என்பது

கதைப் பாடல்கள் இருந்திருக்கலாம். சிலப்பதிகாரத்தின் பாடல் தலைப்புக்களே காதை (Gatha) மரபிருந்ததை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. காதை காதையாகக் கதையைச் சொல்கின்ற முறைமை தமிழில் சிலப்பதிகாரத்துடன் ஒரு முக்கிய இலக்கிய வழக்காகின்றது. சிலப்பதிகாரம் தமிழ்க் கவிதை வளர்ச்சியில் ஒரு முக்கிய மைல் கல்லாகின்றது. தொடர் நிலை செய்யுள் என்ற விவரணம் இந்த உண்மையை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. ஆனால் இந்த வளர்ச்சி பிற இலக்கிய பண்பாட்டு ஊடாட்டங்களினால் நேரிதாக அமையாது சிக்கற்படுத்தப்படுகின்றது. தொடர் நிலைச் செய்யுள் மரபு காப்பிய மரபினோடு கலக்கின்றது.

அந்த வரலாற்றையும் அது கிளப்பும் சிக்கல்களையும் பார்ப்பதற்கு முன்னர் பக்தி இலக்கியத் தோற்றம் தமிழ்க் கவிதையியலில் ஏற்படுத்தும் மாற்றத்தினை நோக்குவோம்.

தமிழின் பக்தி இலக்கியம் தமிழ் இந்தியப் பண்பாட்டுக்கு வழங்கியுள்ள அரும் பெரும் நிதியாகும். சைவ, வைணவ வழிபாடுகளுடன் தொடர்புபட்டு நிற்கும் இப்பாடல்கள் [தேவாரம், திருவாசகம், திருப்பாசுரங்கள்] கடவுளுடன் மனிதன் ஏற்படுத்த முனையும் ஆள் நிலைப்பட்ட மனித உறவுத் (Personalized Human Relationship) தொடர்பின்படியாகத் தோற்றுவனவாகும். சமூகத்தில் நிலவும் மனித உறவுகளின் அடிப்படையில் கடவுளுடன் உறவு வைத்துக் கொள்ளும் தன்மை அங்குக் காணப்படுகின்றது. ஆண்டான் அடிமை, கணவன் - மனைவி, தகப்பன், மகன், நண்பர்கள், தாய், பிள்ளைகள், காதலன்-காதலி இன்றுள்ள நிலையில் சைவம், வைணவம் ஆகிய மதங்களின் வளர்ச்சி முறைமை காரணமாக இப்பாடல்கள் [பிற்காலத்தில்] தொகுக்கப் பெற்றுள்ளமையைக் காண்கின்றோம். சைவத்திற்கு காணப்படாத ஓர் உரை விளக்கப் பாரம்பரியம் வைணவத்தினுள் தொழிற்பட்டு வந்துள்ளது. எவ்வாறாயினும் பின்னர் செய்யப்பட்டதொகுப்புகள்

காரணமாக இவை தொகுதிகளாக திருமுறைகள் திவ்யப் பிரபந்தமாக இன்று நமக்குக் கிட்டியுள்ளன. நாமும் அவற்றைப் பக்தி இலக்கியங்கள் என்றே கூறுகின்றோம். ஆனால் இது சம்பந்தமாக முக்கியமான ஒரு வினா உள்ளது. இவை தோன்றிய சம காலத்தில் இலக்கியங்களாக இவை ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டனவா என்பதாகும். இன்று நாம் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் இவற்றை ஏற்றுப் பக்தி இலக்கியக் காலம் என்று கூறுவது போன்ற ஓர் இலக்கியப் பிரக்ஞை. இவை பற்றி தோன்றிய காலத்திற்கு காணப்பட்டதா? அக்கால இலக்கியங்களிலோ அன்றேல் பின்னரோ இவை இலக்கியங்களாகக் கொள்ளப்பட்டு உள்ளனவா? உரையாசிரியர்கள் தேவாரங்களை இலக்கிய உதாரணங்களாகக் காட்டவில்லை என்பது இலக்கிய வரலாற்றுண்மையாகும். ஆழ்வார்கள் பாசுரங்களுக்கான உரைகள் மதநிலை நின்று எழுதப்பட்ட விளக்கங்களே. அவற்றை இலக்கிய முயற்சியாகக் கொள்ளுதல் மரபன்று.

இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது பக்தி தேவார திருவாசகம் பாசுரங்கள் அவை தோன்றிய காலத்தில் இலக்கியப் பாரம்பரியத்தின் இணை பிரியா அங்கமாக எடுத்து பேசப்பட்டனவா என்பது ஒரு முக்கிய வினாவாகின்றது.

இவற்றுக்கான ஓர் இலக்கியக் கொள்கை தமிழில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளதா என்பதே முக்கியமான வினாவாகும். தொகைநிலை, தொடர்நிலை, முறைமை போன்றோ, அகப்பொருளைக் கோவைப்படுத்தும் முறைமை போன்றோ, பக்தி இலக்கியத்தின் அடிப்படைகளைக் கவிதையியற் கொள்கையாக வகுக்கு ஒரு இலக்கிய இலக்கணப் போக்குக் கடினப்படவில்லை என்றே கூறல் வேண்டும்.

இலக்கிய வரலாற்று நிலை நின்று கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு முதல் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரை நடந்த பிரக்ஞை பூர்வமான இலக்கிய முயற்சிகளை நோக்கும் பொழுது புறத்திணைத் தேவை

கட்காக அகத்திணைக் கிளைகளைக் கோவைப் படுத்திப் பார்க்கும் ஒரு செல் நெறிவளர்வதைக் காணலாம். முத்தொள்ளாயிரம், பாண்டிக் கோவை, நந்திக் கலம்பகம் இப்பண்புகளைக் காட்டுவனவே. இவை ஒரு புறமாக மறுபுறத்தில் தொடர்நிலைச் செய்யுள் மரபு சமண, பௌத்தர்களால் கையேற்கப்பெற்று பக்தி இலக்கியங்கள் தனியே நிற்கின்றன. தாண்டகம் போன்ற ஒருயாப்பு வடிவத்துக் கான இலக்கண விளக்கம் பன்னிரு பாட்டியலியே தரப்படுகின்றதெனில் பக்தி இலக்கியத்தின் இலக்கிய அடிப்படையையோ வெளிப்பாட்டு முறைமையையோ விளக்கும் சமகால இலக்கணச் சிந்தனைகள் எதுவும் இலக்கிய வரலாற்றிலே தெரியவில்லை எனலாம்.

தமிழ்க் கவிதையியற் சிந்திப்பு எந்த அளவுக்குத் தனது கவிதைப் பாரம் பரியத்திற் காலுன்றி நின்றதென்பதற்கு இது போதுமான தடயமாகும்.

• அற இலக்கியங்கள் பற்றியும் இத் தகைய ஒரு நிலையே காணப்படுகின்ற தெனினும் (அதாவது அவற்றின் உருவ பொருள் மொழி பற்றிய இலக்கண / இலக்கிய விளக்கங்கள் இல்லாமை) தொல் காப்பியத்தினுள் பேசப்பெறும் முதுமொழி போன்ற குறிப்புகள் வழியாகத் தமிழில் முதுரை (Gnomic literature) இலக்கியத்துக்கு ஒரு வழி முறையைக் காணலாம். ஆனால் பக்தி இலக்கியத்தை விளக்குவதற்கு, “காமப் பகுதி கடவுளும் வரையார் ஏனோர் பாங்கினும் என்மனார் புலவர்” எனும் புறத்திணை (23) நூற்பா போதாதென்றே கொள்ளல் வேண்டும்.

இதன் காரணமாகப் பக்தி இலக்கியத்தின் தோற்றம் பற்றி அண்மைக்கால ஆய்வுகள் சிரத்தை செலுத்துவதை ஏ. கே. ராமானுஜன், நோமன் கட்லர் போன்றோரது எழுத்துக்களில் காணலாம். பொரும்பாலான மேனாட்டறிஞர்கள் தெய்வத்தைப் பராவும் பண்பைப் புறத்திணையிலிருந்து வளர்ந்ததாகக் கொள்ள தமிழ் நாட்டுச் சிந்தனை மரபோ அதனை

அகத்திணை மரபு வழிப்படுத்தி நோக்கும் தன்மையை உடைத்தாயுள்ளது. சைவ மரபில் பக்தி மரபும் வரன் முறையான இலக்கிய மரபும் மாணிக்கவாசகரின் திருக்கோவையாரலே இணைகின்ற மையைக் காணலாம்.

பரிபாடலைப் பக்தி இலக்கிய மரபின் தொடக்கமாகக் கொள்ளும் ஒரு மரபு இன்று வளர்ந்துள்ளது. (Kamil Zvelabil) பரிபாடலில் வரும் தெய்வம் பரவு முறைமைக்கும் தேவார திருவாசக திருப்பாசுர மரபில் வரும் தெய்வம் பரவு முறைமைக்கும் ஓர் அடிப்படையான வேறுபாடுள்ளது. பரிபாடலில் வழிபாடு கூட்டு வழிபாடாகவே தெரிகின்றது. காரைக்காலம்மையார் முதலாழ்வார்கள் முதல் வரும் பக்தி வெளிப்பாட்டு மரபில் இறைவனுடன் ஒரு தனிநிலைப்பட்ட, ஆள்நிலைப்பட்ட (Individualized Personalised Relationship) உறவு இருப்பதனை அவதானித்தல் வேண்டும்.

இங்கு முனைப்புறுத்தப்பட வேண்டியது யாதெனில். தமிழ்க் கவிதையியற் சிந்திப்புக்களிற் பக்தி இலக்கியத்தைத் தனியாக ஓர் இலக்கிய வெளிப்பாட்டு முறையாக நோக்கும் பண்பு பொருளிலக்கண மரபிற் காணப்பெறவில்லை என்பதாகும்.

பக்தி வெளிப்பாட்டில் முக்கியத்துவம் பற்றிய இச்சிரத்தையிமை தமிழ் நாட்டின் “காப்பிய வளர்ச்சி” பற்றிய நோக்கில் சில சிக்கல்களை ஏற்படுத்துகின்றது.

தமிழிற் “காப்பிய” வளர்ச்சி பற்றிய இலக்கிய வரலாற்றுண்மைகளும், இலக்கண விளக்கங்களும் சுவையான பல விடயங்களை வெளிக்கொணருகின்றன.

பொருட்டொடர் நிலைச் செய்யுட்களான காப்பியங்கள் பற்றிய தமிழிலக்கணம் தண்டியலங்காரத்திலேயே (கி. பி. 12ம் நூற்றாண்டு) பேசப்பெறுகின்றது. ஆனால் அதற்கு முன்னரே வடமொழிக் காப்பிய மரபையொட்டித்

தமிழிற் காப்பியங்கள் என்று கொள்ளப்படும் நூல்கள் எழுந்து விட்டன. பெருங்கதை, சீவகச்சிந்தாமருடாமணி ஆகிய நூல்கள் தண்டியலங்காரம் தோன்றுவதற்கு முன்னரே தோன்றி விட்டன.

தமிழில் பெருங் காப்பியம், சிறு காப்பியம் என்று தொகுத்து நோக்குகின்ற ஒரு மரபு உண்டு. பெருங்காப்பியத்தினுள் வரமுடியாதவையான சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை பெருங்காப்பியங்களாக எடுத்துப் பேசப்பட்டுள்ளன.

பெருங்காப்பிய, சிறுகாப்பிய மரபில் எடுத்துப் பேசப் பெறும் நூல்கள் சமணப் பௌத்த மதங்களைச் சார்ந்தவை. சிலப்பதிகாரம் தவிர்ந்த மற்றைய கதைகள் பௌத்த சமணக் கதைப் பாரம்பரியங்களினடியாக வருபவை. (மணிமேகலை பௌத்த மத வழக்காற்றினைத் தளமாகக் கொண்டது.

தண்டியலங்காரம், வடமொழி நூலாகிய காவ்யா தர்சத்தைப் பெரும்பாலும் அடியொற்றியே எழுதப்பட்டதென்பர். தமிழ் நிலைப்பட்ட தொகை நிலை, தொடர்நிலை முறைமைகளை அது விளக்கிக் கொண்டதெனினும் அதன்கட்டமைப்பு வடமொழி மரபு வழிப்பட்டதே என்பது அது கூறும் செய்யுள் நெறி. அணிவகைகள் என்பனவற்றால் நன்கு தெரியவரும். தண்டியலங்காரம் காப்பியங்களைப் பெருங்காப்பியம், காப்பியம் என இரு வகையினவாகப் பிரிக்கும், சீவக சிந்தாமணி, பெருங்காப்பிய இலக்கண அமைதிகட்கேற்ப எழுதப் பெற்ற பெருங்காப்பியம் என்பது எல்லோருக்கும் ஒப்பமுடிந்த உண்மை.

தமிழிற் பேரிலக்கியங்கள் பற்றிய இலக்கண வகுப்பு முறைமை பற்றிப் பேசும் பொழுது வடமொழி இலக்கிய மரபில் பேசப்பெறும். புராண, இதிகாச மரபு தமிழிற் போற்றப்படுவதில்லை என்ற உண்மையையும் பதிவு செய்து கொள்ளல் அவசியம்.

தமிழிற் காப்பியங்கள் பற்றிய இலக்கண அமைதிகளைக் கூறும் நூல்களின்

அடிப்படையில் தமிழின் மிகச்சிறந்த பேரிலக்கியங்களான கம்பராமாயணம், பெரிய புராணம் ஆகிய இரண்டினது இலக்கிய வகைப்பாட்டுத் தன்மை பற்றிய தெளிவின்மை காணப்படுகின்றது. தண்டியலங்காரத்து விதிகளின் அடிப்படையில் கம்பராமாயணம், பெரிய புராணம் ஆகிய வற்றைப் பெருங்காப்பியங்கள் என்று கொள்ளலாமா?

இக்கட்டத்தில் கம்பராமாயணமும், பெரிய புராணமும் உருவாக்கப்பட்ட முறைமை பற்றிய ஒரு குறிப்பினைத் தெளிவுப்படுத்துதல் அவசியம். கம்பராமாயணம் இந்தியப் பொது இதிகாச மரபில் வருவது. ஆனால் கம்பன் இராமாயணத்தை எடுத்துக் கூறியுள்ள (Narrate) முறைமையானது. இராமாயணத்தைத் தமிழ் இலக்கிய வழியாகச் சொல்லது ஆகும். தமிழின் இலக்கிய மரபுக்கியையச் சொல்வதுடன் மாத்திரம் நின்று விடாது. தமிழ் நாடு வளர்த்தெடுத்த பக்தி இலக்கியப் பாரம்பரியத்தினுள்ளும் அது நிலைகொண்டு நிற்பதாகும்.

கம்பனின் கவிதையியல் இவ்விடயத்தில் நன்கு தெளிவுப்படுத்தப்பட வேண்டும். இந்து மதப் பாரம்பரியத்தின் செவி வழிக்கதை, அலங்காரங்கள் முக்கிய இடம்பெறும் ஒரு 'காவியநடை' (இந்நடையில் காவிய மிகைப்பாடு (Epic Conceit) ஓர் இயல்பான பண்பு ஆகும். அவற்றைத் தமிழ் நாட்டின் இலக்கியப் பண்பாட்டுக்குள் நிலை நிறுத்திக் கூறும் திறன் (அகபுறத்திணை மரபு, பக்தி இலக்கிய முறைமை) ஆகியன கம்பராமாயணத்துக்குத் தனித்துவமான ஒரு கவிதையியற் பண்பினை அளிக்கின்றன. இந்தியப் பொதுமையையும் தமிழின் தனித்துவங்களையும் இணைத்து ஒன்றின் பின்புலத்திதில் மற்றதைச் சித்தரிக்கும் திறன் கம்பனிடத்து இருந்தது. எந்தச் செய்யுளிலக்கண நூலாவது கம்பராமாயணத்தைத் தமிழ்க் கவிதையியல் வளர்ச்சிக்குள் வைத்துக் காட்டும் முயற்சியில் இறங்கவே இல்லை. இனங்கண்டு கொள்ளவில்லை.

இந்நிலையே பெரிய புராணத்தையும் பாதிக்கின்றது. வடமொழிப் புராண இலக்கணங்களுக்குக் கூறப்படும் விதிகளை ஏற்க முடியாததாகவும் பெருங்காப்பிய இலக்கண மரபுக்குள் வராததாகவும் அமைகின்ற பெரிய புராணம், தமிழிலக்கியப் பண்பாட்டின் தனித்துவமான இரண்டாவது உதாரணமாகும்.

காப்பிய மரபைத் தமிழ் மயப்படுத்திய கம்பனும், சேக்கிழாரும் தமிழ்க் கவிதையியலிற் பெறும் இடத்தினை விவரிக்கும் இலக்கிய நோக்கினை, தமிழின் இலக்கண மயப்படுத்தப்பட்ட கவிதையியல் விளக்கத்தினாலே தரமுடியவில்லை என்பது நன்கு புலனாகின்றது. இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது தான் நமது கவிதையியற் சிந்தனைப் பாரம்பரியத்தின் போதாமை உன்னிப்பாகத் தெரிகிறது, அத்துடன் செய்யுளிலக்கண நூல்களின் இயந்திரத் தன்மையும் புலப்படுகிறது.

கி. பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு முதல் தமிழில் பாட்டியல் நூல்கள் தோன்றத் தொடங்குகின்றன என்பது இலக்கிய வரலாற்றாசிரியர்கள் முடிபு ஆகும்.

- பன்னிரு பாட்டியல்
- (12 நூற்றாண்டு)
- வெண்பாப்பாட்டியல்
- (12ம் நூற்றாண்டு)
- நவநீதப் பாட்டியல்
- (14ம் நூற்றாண்டு)
- சிதம்பரப் பாட்டியல்
- (16ம் நூற்றாண்டு)
- பிரபந்த மரபியல்
- (16ம் நூற்றாண்டு)
- இலக்கண விளக்கம்
- (17ம் நூற்றாண்டு)

ஆகியன பெரிதும் எடுத்துப் பேசப் பெறும் பாட்டியல் இலக்கண நூல்களாகும்.

பன்னிருபாட்டியலையும் வெண்பாப் பாட்டியலையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு நோக்கும் பொழுது பாட்டியல் நூல்கள் கூறும் கவிதையாக்கப் பண்பு, பன்னி

ரண்டாம் நூற்றாண்டில், சோதிடம் முதலாம் நம்பிக்கைகளுடன் இணைந்து விட்டதென்பதையும் இந்தியச் சாதி முறையான சமூக அதிகார அடக்கு முறை இலக்கிய ஆக்கத்தில் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பிடித்து விட்டதென்பதையும் தெட்டத்தெளிவாகப் புலப்படுத்துகின்றது

பாட்டினை இவர்கள் முதலில் எழுத்துக்களின் தொகுதிகளாகவே பார்க்கின்றனர். அந்த எழுத்துக்கள் வருணத்தின்படையிற் பிரிக்கப்படலாம் என்றும் அவை வானவர், மக்கள், நரகர், விலங்குகள் எனக் கதி நிலைப்பட நோக்கப்படலாம் என்றும் எழுத்துக்களில் அமுத எழுத்துக்கள், நஞ்செழுத்துக்கள் உண்டென்றும். எழுத்துக்கள் ஆண்பால், பெண்பால், எழுத்துக்கள் எனப் பிரிக்கப்படலாமென்றும், குழந்தை நிலை, குமார நிலை, அரசு நிலை, மூப்புநிலை, மரணம் ஆகிய ஒவ்வொரு நிலையை சுட்டும் எழுத்துக்கள் உண்டென்றும் ஒவ்வொரு நட்சத் திரத்துக்கும் சிற்சில எழுத்துக்கள் உள்ளன வென்றும் விரிவாகக் கூறிச் செல்லும். இவ்வாறு வகுக்கும் பொழுது நூலுக்குதால் சிற் சில வேறுபாடுகள் உள எனினும் அவற்றினூடே சொற்களின் பயன்பாடு பற்றிய இயற்கையத்தீத நம்பிக்கை யொன்று நிலவிற்று என்னும் கருத்து நிலையூன்றி நிற்பதைக் காணலாம்.

பன்னிரு பாட்டியலில் எழுத்தியலைத் தொடர்ந்து சொல்லியல் பாடலின் முதற் சீரின் கண் அமையும் சொல்லினது பொருத்தம் கூறப்படுகிறது, மங்கலச் சொல் என்ற கோட்பாடு அங்குத்தொழிற்படுவதைக் காணலாம்.

உதாரணமாக, கலம்பகம் பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது,

தேவர்	— 100 பாடல்கள்
முனிவர்	— 95 பாடல்கள்
அரசர்	— 90 பாடல்கள்
அமைச்சர்	— 70 பாடல்கள்
வணிகர்	— 50 பாடல்கள்
வேளாளர்	— 30 பாடல்கள்

எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இவற்றினை நோக்கும் பொழுது சேழர் காலத்தில் கவிதையாக்கமானது ஒரு நிலையில் சமூக அதிகார வரன் முறையுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டு, அக்காலத்து நிலவியசோதிடக் கருத்துக்கள் முதலானவற்றை உள்ளடக்கி நின்றது என்பது நன்கு புலனாகின்றது. இங்குக் கவிதையியல் சமூக அதிகார வரன் முறையால் நிர்ணயிக்கப்படுகின்ற ஒரு தன்மையினை அவதானிக்கலாம்.

பல்வேறு பாடல் வகைகள் பட்டியல் படுத்தப்படுவதன் மூலம் புகழ்ச்சி முறையும் தரப்படுத்தப்படுவதை நாம் அவதானிக்கலாம். அதிகார வரன் முறையுள்ள சமூகத்தின் தவிர்க்க முடியாப்பண்பு இது.

சோழராட்சிக் காலத்தின் பின் கூறு முதல் தமிழ்நாட்டில் ஏற்படும் பிரபுத்துவ வளர்ச்சியுடன் இந்தக் கவிதையியற்பண்பு இணைத்து நோக்கப்பட வேண்டுவது அவசியமாகும்.

இப்பாட்டியல் நூல்களை நாம் புலவர் அருக்கான கைநூல்களாகவே கொள்ள வேண்டும்.

இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது அக் காலத்திற் புலமை எவ்வாறு நோக்கப்பட்டது, கவிஞர் என்போர் எவ்வாறு கண்டறியப்பட்டனர் எனும் விடயங்கள் முக்கியமாகின்றன. அவ்வகையில் வெண்பாப்பாட்டியல் தரும் தகவல்கள் மிக முக்கியமானவையாகும்.

முதல் நிலையில் புலவர் (புலமையுடையோர்) நான்கு நிலைப்பட வகுக்கப்பட்டனர்.

கவி - கவிஞன்

கமகன் - எந்நூலுக்கும் பொருள் விரிக்கக்கூடிய அறிஞன்.

வாதி - தான் எடுத்துக்கொண்டதை தனது வாத்தினால் நிலை நிறுத்தக் கூடியவன்,

வாக்கி - அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகிய நாற்பொருள் பயனையும்

கேட்போர் விரும்ப இனியன கூறும் ஆற்றலுடையவன்.

கவிஞர் பின்வரும் முறையில் வகுக்கப்பட்டிருந்தனர்.

ஆசுகவி: இவ்வெழுத்தாலே பாடுக, இச்சொல்லாலே பாடுக, இப்பொருளாலே பாடுக, இவ்வாய்ப்பாட்டாலே பாடுக, இவ்வலங்காரத்தாலே பாடுக, என்றொருவன் சொன்ன உள் உரைக்கு அவன் எதிரேபாடப்படுவது ஆசுவியாகும்.

மதுரகவி: ஓசையும் பொருளமினி தாய் முழுதுஞ் சொல்லாய் அலங்காரமும், தொடையும் தெற்றென்று கேட்டார் துதிக்கும்படி பாடுவது.

சித்திரகவி: மாலை மாற்று, சக்கரம், சுழிகுளம், ஏகபாதம், ஏழு கூற்றிருக்கை, காதை கரப்பு, கரந்துறைப்பாட்டு, தூசங் கொள்ளல், வாவனாற்றி, கூடசதுக்கம், கோமூர்த்திரி, ஒரெழுத்துப்பா, வல்லினப்பாட்டு, மெல்லினப்பாட்டு, இடையினப்பாட்டு, சித்திரக்கா, விசித்திரக்கா, வித்தாரக்கா, விகற்பநடை, வினாவுத்தரம், கருப்பதோ பாத்திரம், எழுத்துருவத்தனை, நாகபந்தம், முரசபந்தம், நீரோட்டகம், சிந்து, ஒரு பொருட்பாட்டு, பல பொருட்பாட்டு, மாத்திரைப் பெருக்கம், மாத்திரைச்சுருக்கம், எழுத்துப் பெருக்கம், எழுத்துச் சுருக்கம் இன்னனு பிறவுமாகிய பல விகற்பத்தாற் செய்யப்பட்டு ஓசை கெடாமல், எழுத்துக்குற்றம், சொற்குற்றம், பொருட்குற்றம், யாப்புக்குற்றம், அலங்காரக் குற்றம் என்னும் குற்றங்கள் படாமல் பாடப்படுங்கவி சித்திரக்கவியாகும்.

சித்தாரகவி (இவர்கள் அகலக்கவி எனப்படுவர்) பல செய்யுட்கள் கூடிவந்த தொடர் நிலைச் செய்யுளுள் அடிபலவாய் நடக்கும் தனிப்பாச் செய்யுளும் என்னும் இரு அம்சமும் அகலக்கவியாம்.

வச்சிணந்தி மாலை என்னும் மெய்ப்பாப்பாட்டியலில் தரப்படும் இவ்விளக்கங்களை நோக்கும் பொழுது புதுமைத்

தொழில் எவ்வெவ் விடயங்களை உள்ளடக்கி நின்றதென்பதும், அவற்றுக்குள் கவியாக்கம் எவ்வாறு கருதப்பட்டது என்பதும் தெரியவருகின்றது. இந்த வகுப்பின் படி ஆசகவி, சித்திரக்கவி, சித்தாரக் கவிக்குரிய இட அமைவு முக்கியத்துவம் விரிந்த நூலைப் பாடும் (அகலக்கவி) புலவனுக்கிருக்கவில்லை என்பது தெரிகின்றது. செய்யுளின் ஆற்றுகைக்கே (Performance) இங்கு முதலிடம் கொடுக்கப்படுகின்றது என்ற உண்மையையும் அவதானிக்கத் தவறக்கூடாது.

இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது இன்னுமொரு முக்கியமான உண்மையும் தெரியவருகிறது. பாட்டியல் நூல்கள் கூறும் கவிதை மரபானது புலவர் உறவினை முக்கியப்படுத்துவதாக அமைவதை அவதானிக்கலாம். அதாவது பாடப்படுபவர் நோக்கிலே செய்யுள் அமையும் நிலை. இத்தகைய ஒரு சூழலில் 'ஆன்றவிந் தடங்கிய' புலமை மரபு அதிகம் முக்கியப்படுத்தப்பட்டாது விடப்படலாம்.

இந்த உண்மை புன்கவிகளையார் என்று குறிப்பிடப்படுவதன் மூலமும் தெரிய வருகின்றது.

ஆரொருவன் பாக்களை
ஆங்கொருவனுக்களிப்போன்
சோரகவி சார்த்தொலியற்
சொல்லும் அவன் - சீரிலாப்
பிள்ளைக்கவி சிறந்த
பின்மொழிக்காக
புன்மொழிக்காம்
வெள்ளைக்கவளின் வேறு.

(ஒருவன் பாட்டை மற்றொருவனுக்குக் கொடுப்போன் கள்ளக் கவியாகும். ஒருவன் கவியிசையில் வேறொரு செய்யுட் புணர்ப் போன் சார்த்து கவியாம். தனக்கென ஒன்றின்றி முன்னோர் மொழிந்த சொன்னடை பொருணடை கண்டு கவிபாடுவோன் பிள்ளைக் கவியாம். புன்மொழிகளா வொன்று கவிபாடுவோன் வெள்ளைக் கவியாகும்.)

கவிஞர்களது தொழிற்பாட்டை விதிமுறை இலக்கணமாக எடுத்துக் கூறுமளவுக்கு இந்த இணக்கண நூல்கள் அமைகின்றன. இந்தச் செல்நெறியின் வளர்ச்சியே பின்னர் இன்ன இன்னவற்றுக்கு இன்ன இன்ன உவமைகள் பயன்படுத்தப்பட வேண்டுமென்ற இலக்கிய மரபினை இலக்கண விதியாக மாற்றியமைக்கின்ற தெனலாம். உவமான சங்கிரம் போன்ற நூல்களில் இப்பண்பைக் காணலாம்,

கி. பி. 12ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தோன்றிய இலக்கியங்களின் பின்னணியில் பாட்டியல் நூல்கள் தரும் தகவல்களைப் பார்க்கும் பொழுது இச்செல்நெறி ஒரு குறிப்பிட்ட சமூக மட்டத்தை யே சார்ந்தது என்பதை அறிந்து கொள்ளலாம். சோழர் காலத்திற் கோயிற் பண்பாட்டையே களமாகக் கொண்டு இலக்கியச் செயற்பாடுகள் அமைந்திருந்தன. கோயில் அரண்மனைகளுக்கும் வழிப்பாட்டிடத்துக்கும் பொதுச் சொல்லாகும். மத நிலைப்படைப் பாக்க உந்துதல், மதுரகவி, அகலக்கவி நிலைகளிலேயே இடம் பெறும். அரசவை மரபிலேயே சித்திரக்கவி, ஆசகவி என்பன முதன்மை பெறும். எனவே பாட்டியல் கூறும் கவிப்பயில்வு மரபு, அரசு, பிரபுத்துவக்குழு மட்டத்திலேயே பெரிதும் நிகழ்ந்திருத்தல் வேண்டும்.

அத்துடன் புலமை என்பது ஒரு சிறப்புத் தொழிற் பிரிவாகக் காணப்படும் ஒரு நிலைமையும் (Specialised labour Skill) இந்தக் குறிப்புக்கள் மூலம் தெரிய வருகின்றன.

இத்தகைய சூழலில் கவிதையாக்கம் என்பது பொருளைக் கூட உருவ நிலை நின்று பார்க்கும் ஒரு தன்மையையே வளர்க்கின்றது செய்யுள் யாப்பு. அணி பற்றிய விடயமாகி விடுகிறது.

தமிழில் கவிதையாக்கம் பற்றிய புலமை விளக்க முயற்சிகளில் செய்யுளாக்கமே யாப்புப் பற்றிய அறிவே முக்கியமாக எடுத்துப் பேசப்பட்டு வந்துள்ளது.

தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் செய்யுளின் அமைப்பு முதல் அழகியலம்சங்கள் வரை கூறுகின்றது. அங்கு 'யாப்பு' எனப் படுவதற்குத் தரப்படும் விளக்கம் மிகத் தெளிவானதாகும்.

“எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியின் குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல் யாப்பு என மொழிப - யாப்பு அறி புலவர்” (செய் 75)

யாப்பு என்பது ஆக்கப்படும் முறைமையேயாகும். செய்யுளியல் தொடர்ந்து செய்யுளாக்கத்தின் புலமைத் தொழிற் பாடுகள் முழுதையும் விளக்கி ஆக்கங்களின் வகைகளை அடிவரைவுள்ளன. அடிவரைவற்றன என வகுத்து அதன் மேல் பாத்திரங்கள், கிளவிகள் பற்றிப் பேசி, இறுதியில் செய்யுள்வனப்புகள் பற்றிப் பேசும், அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோல், விருந்து, இயைபு, புலன், இழைபு என்பன தொல்காப்பியம், கூறும் வனப்புகளாம். ஆக்கத்தின் அக உருவாக்கம் பற்றிச் செய்யுள் உறுப்புக்கள் விளக்க வனப்பு படைப்பின் அமைப்பொழுங்கை வற்புறுத்துவதாகும். தொல்காப்பியர் உவமவியல் என்பாரே தவிர ‘அணியியல்’ என ஓர் இயலை வகுக்கவில்லை.

தொல்காப்பியர் புறநிலையாக நின்று தமிழ்ச் செய்யுளாக்கத்தின் அமைப்பு, பண்புகளைத் தெளிவு படுத்தி அறிமுகம் செய்ய, செய்யுளாக்கம் பற்றிய கருத்து வரும் நூல்கள் ஆக்கமுறைமை என்னும் வட்டத்துள் நின்று கொண்டு செய்யுளின் ஆக்கப்பாட்டு முறைமையை விளக்குகின்றன. யாப்பருங்கலம் செய்யுளாக்கத்தை இந்த முறையிலேயே நோக்குகின்றது. யாப்புப் பற்றிய முதற் சூத்திரத்திலேயே இந்த அழுத்த வேறுபாட்டை அவதானிக்கலாம்.

“எழுத்தசை சீர்தளை அடிதொடை தூக்கொடு இழுக்கா நடையது யாப்பு எனப்படுமே”

இதனை யாப்புப் பற்றிய விளக்கத்துடன் இணைந்து நோக்கல் அவசியமாகும். யாப்பருங்கலம் செய்யுளியற்றுவோன் நிலை நிற்கின்றது எனலாம்.

இந்த நோக்கு செய்யுளை யாப்பு - அணி என இரண்டு நிலைப்பட வைத்துப் பார்க்கும் மரபினை ஏற்படுத்தி விடுகிறது.

‘அணி’ என்பது வட மொழியில் வரும் அலங்காரம் என்பதன் தமிழ்ப் பெயர்ப்பாகும். செய்யுளின் அமைப்பினுள்ளேயே அதன் அழகு உள்ளது என்ற கருத்து இங்கு மறுதலிக்கப்படுகின்றது.

செய்யுள் பற்றிய நன்னூல் விளக்கம் மிக முக்கியமானதாகும்.

* ‘பல்வகைத் தாதுவின் உயிர்க்கு உடல் போல், பல சொல்லால், பொருட்கு இடனாக உணர்வின் வல்லோர் அணி பெறச் செய்வன செய்யுள்’ (நன்னூல் 268)

தோல், இரத்தம், இறைச்சி, மேதை, எலும்பு, மச்சை, சுவேத நீரேன்னும் ஏழுவகைத் தாதுக்களினாலும் உயிர்க்கிடனாக இயற்றப்பட்ட உடம்பு போல், இயற் சொல், திரிசொல், திசைச் சொல், வட சொல் என்னும் நால்வகைச் சொற்களால் பொருட்கிடனாகக் கல்வியறிவினால் செய்யுளியற்ற வல்லோர் அலங்காரம் பெற இயற்றுவன செய்யுளாம்.

—சிவஞான முனிவர்

தொல்காப்பியர் காலத்திற் செய்யுள் பற்றியிருந்த நோக்குக்கும் கி. பி. 12ம் நூற்றாண்டளவில் செய்யுள் பற்றி நிலவிய நோக்குக்குமுள்ள வேறுபாடு இந்த நூற்பாவில் நன்கு காட்டப்படுகின்றது. இந்தக் காலம் முதல் செய்யுள் என்பது யாப்பு, அணி என்ற இரு செயற்பாடுகளுக்கு இடம் கொடுக்கும் படைப்பாக்கம் எனும் கருத்து வலுப்பெறுகின்றது. இக்கருத்து வலுப்பெற, தமிழின் இலக்கணப் பரப்பும் விரிவடையத் தொடங்குகின்றது. எழுத்து, சொல், பொருள் என்றிருந்த இலக்கண

மரபு இப்பொழுது, யாப்பியலையும், அணியியலையும் சேர்த்துக் கொள்கிறது, இந்தக் கட்டத்திலிருந்து அணியிலக் கணம் தனியாகவே விரிவடையத்தொடங்குகின்றது.

இந்தப் பண்பு தமிழ் நாட்டுச் சிற்ப கட்டடக் கலைகளிலும் காணப்படுகின்றது. அலங்காரம் என்பது பயன்பாட்டு நிலைக்கு மேலான மிதமிஞ்சிய வேலைப்பாடு என்கின்ற நிலமையினைச் சிற்ப கட்டடக்கலைகளிலும் காணலாம்.

அலங்காரம் கவிதையில் சப்தாலங்காரம், அர்த்தாலங்காரம் என மேலும் வேறு படுத்திப் பார்க்கப்படுகிறது.

இவ்வாறு கவிதை யாப்பு அணியாகப் பார்க்கப்பட்டு இலக்கண விதிகளாக எடுத்துச் சொல்லப்படும் முறைமை இறுக்கத்துடன் செல்லும். அதே வேளையில் அந்த முறைமையை மறுதலிக்கின்ற படைப்புக்கள் அடுத்து வரும் நூற்றாண்டுகளிலே தோன்றத் தொடங்குவதைக் காணலாம். குமரகுருபரர், தாயுமானவர், அபிராமிபட்டர் ஆகியோரது கவிதைகளில் இந்த இலக்கண மயப்பாட்டுக்கு எதிரான செல் நெறியொன்று வளரத் தொடங்குவதைக் காணலாம். சொல்லெளிமையும் பொருளழகும் பாடல்களின் பண்பாக மேற்கிளம்புகின்றன.

இன்னொரு புறத்தில் அடிநிலை மக்களின் பாடலோசைகளான சிந்து கண்ணி முதலியன படிப்படியாக மேற்கிளம்பத் தொடங்குகின்றன. இவையும் இலக்கண இறுக்கங்களைத் தவிர்ப்பவையாக அமைகின்றன. இந்த அணியிலக்கண இறுக்கங்கள் உயர்நிலைப்பட்ட செய்யுட்பயில் விலேயே காணப்படுகின்றன. அடிநிலை வெளிப்பாடுகள் தெரிய வர வர இங்கு இறுக்கங்கள் மாறுவதை அவதானிக்கலாம்.

முடிப்புரையாக ஒன்றினைக் கூறுதல் வேண்டும். இந்த இறுக்கம் படிப்படியாக

நெகிழ்த் தொடங்குகின்றது, அதற்கு இரண்டு காரணங்கள் உண்டு.

1. பிறப்பண்பாட்டு வருகைகள்.

குறிப்பாக இந்தியப் பண்பாட்டு வட்டத்துக்கு அப்பாலான செல்வாக்குகள்.

இஸ்லாம், கிறிஸ்தவம், மேனாட்டுச் சமூகத் தாக்கம்.

2. அரசியல், சமூக, பொருளாதார மாற்றங்கள், வாழ்க்கைக் கண்ணோட்டங்களில் ஏற்படுத்திய மாற்றங்கள்.

இந்த மாற்றங்களுடன் இலக்கிய உற்பத்தி முறைமைகளில் பெரு மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன.

இந்த மாற்றங்களின் வெளிப்பாடாக, இளங்கோ, கம்பனின் பின்னர் தமிழின் மூன்றாவது மகாகவிஞன் தோன்றுகின்றான். காலமும் திறமையும் அவனிடத்தினையே அவன் நிறைந்த நன்னம்பிக்கையுடன்

“புவியனைத்தும் போற்றிடவான

புகழ் படைத்துத்

தமிழ் மொழியைப் புகழிலேற்றும்

கவியரசர் தமிழ் நாட்டுக்கில்லை

யென்னும்

வசையென்னாற் கழிந்ததன்றே

சுவை புதிது, பொருள் புதிது,

வளம் புதிது.

சொற் புதிது, சோதி மிக்க

நவகவிதை எந்நாளும்ழியாத

மகா கவிதை...”

தானாக்குவதாக அறைகூவல் விடுகின்றான் குமரகுருபரர் காலம் முதல் மாறி வந்த தமிழ்க் கவிதை பாரதியில் ஒரு திருப்பு முனையை எய்துகின்றது. அந்த திருப்பு முனையிலிருந்து செல்வது தான் புதுக் கவிதை. அதுபாரதிக்குள் இருந்து பிறந்து தமிழை இருபத்தோராம் நூற்றாண்டுக்கு இட்டுச் செல்கின்றது.

கட்டுரையாக்கத்துக்கு உதவிய துணை நூல்கள்

1. **Chidambaranathachettiar A.** (1943) Advanced Studies in Tamil Prosody, Annamalai.
2. **Kailasapathy K.** (1968) Tamil Heroic Poetry, Oxford.
3. **Kamil Zvelabil** (1991) Comments on the Tolkappiyam Theory & Literature, Archiv Orientation 59 Praha.
4. **Marr J. R.** (1958) The Eight Tamil Anthologies, Ph.D. Thesis, SOAS London.
5. **Sivathamby K.** (1981) Drama in Ancient Tamil Society, Madras.
6. சுந்தரமூர்த்தி இ. உவமான சங்கிரகம் (பதிப்பு)
7. பாட்டும் தொகையும் (1981) NCBH சென்னை.

உயர் கலாசாரமும் வெகுஜன கலாசாரமும்

வெகுஜன கலாசாரம் என்ற தொடருக்கு தரக்குறைவானது என்ற இழிவுப் பொருளும் உள்ளது. இதற்குக் காரணம் ‘‘நுண்மான் நுழைபுலம்’’ இல்லாதவர்களும், சாதாரண மக்கள் எனக் கருதப்படுவோரும் வெகுஜனக் கலாசாரத்தோடு தொடர்புற்று இருப்பது தான். அதே சமயம் ‘‘வெகு ஜனங்கள்’’ சமூக மாற்றத்தின் கருவி ஆதலால் வெகுஜனக் கலாசாரத்தில் ஜனநாயகப் பண்பு உண்டு என்று கருதுவோரும் உள்ளனர். இதன் காரணமாக ‘மக்களின் கலாசாரம்’ என்ற உயர்வுப் பொருளும் இத் தொடருக்கு உண்டு. உயர் கலாசாரம் இரு வகையில் தன்னை வெகுஜனக் கலாசாரத்திலிருந்து வேறு படுத்திக் கொள்ளுகிறது. (1) அழகியல், இலக்கியம், விஞ்ஞானம் என்னும் கோட்பாட்டு வரையறைகளின் பின்னணியில் உயர் குழாம் ஒன்றினால் அதன் கண்காணிப்பின் கீழ் உயர் கலாசாரம் உருவாக்கப் படுகிறது. (2) அதன் விமர்சன அளவு கோல்களும் தர நிர்ணயமும் நுகர்வோனில் இருந்து தனிப்படுத்தப்பட்டு, சுயமான முறையில் உருவாக்கப் படுகின்றன. இதற்கு மாறாக வெகுஜன கலாசாரத்தின் படைப்புக்கள் வெகுஜனச் சந்தையைக் கருத்தில் கொண்டு அதற்காகவே படைக்கப்படுவன. அக்கலைப் படைப்புக்களின் இன்றியமையாத்துணை இயல்புகளாக பண்டத்தின் தரப் படுத்தல் (Standardization) அதனை நுகரும் போது காணப்படும் வெகுஜன நடத்தை (Mass Behaviour) என்பன அமைகின்றன.

ஆதாரம்:

Mass Communication
Theory - An Introduction
Denis Mcquail
Sage publications (1983)

ஈழத்தில் பத்தினித் தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்புடைய பாரம்பரியங்கள்

செல்வி க. தங்கேஸ்வரி

காளியம்மன், மாரியம்மன், பேச்சியம்மன், கண்ணகியம்மன், துர்க்கையம்மன், திரௌபதியம்மன் எனப் பல பெயர்களில் ஐம்பதுக்கும் மேற்பட்ட பெண் தெய்வங்கள் தமிழ் இந்துக்களால் வழிபடப்படுகின்றன. இவற்றுள் ஈழத்தில் பிரபல்யமாக விளங்குவது கண்ணகியம்மன் வழிபாடு ஆகும். கிழக்கிலங்கையில் இவ் வழிபாடு மிகவும் பிரபல்யம் பெற்றது. பத்தினி வழிபாடு என்பது கண்ணகி வழி பாட்டினையே குறிக்கும். பத்தினி வழிபாடு நெடுங்காலப் பழமையுடையது.

1. ஈழத்தில் பத்தினி வழிபாடு

ஈழத்தில் பத்தினி வழிப்பாட்டினைக் கொண்டு வந்தவன் முதலாம் கஜபாகு மன்னனாவான். இது பற்றி சிலப்பதிகாரத்தில் பின்வருமாறு கூறப்பட்டுள்ளது.

“கடல்குழிலங்கைக் கயவாகு வேந்தனும்
எந்நாட்டாங்கண் இமய வரம்பனின்
நன்னாட் செய்த நாளணி வேள்வியில்”

மகாவம்சம், இராஜாவலிய முதலிய பானி வரலாற்று நூல்களாலும் இதை அறிய முடிகிறது. சிங்கள மக்கள் மத்தியில் கணகி “பத்தினி தெய்யோ” என அழைக்கப்படுகிறாள். தமிழ் மக்களிடையேயும் பத்தினி வழிபாடு என்றே இன்று வரை இது நிலைத்து நிற்கிறது.

2. பத்தினி கோயிலில் இடம் பெறும் சடங்குகள்

கஜபாகு மன்னன் காலத்தில் ஆடிப் பூரண தோறும் “பெரஹரா” என்னும் விழா எடுக்கப்பட்டது. பிற்காலத்தில்

புத்த சமயச் சடங்குகளும் இவ்வழிபாட்டு முறையோடு சேர்ந்து கொண்டன. ஆனால் தமிழர் பாரம்பரியங்களோ பல்வேறுபட்டதாகத் தொடர்கிறது. கோயில் கதவு திறப்பதற்கு முன்னர் “வண்ணான்கூய்” சொல்லுதல் தொடக்கம் ஊர்காவல் பண்ணுதல், கதவு திறத்தில், பறை அடித்தல், மடை வைத்தல், கலியாணக் கால் வெட்டுதல், மடிப் பிச்சை எடுத்தல், நெல்லுக் குற்றல், தோரணம் கட்டுதல், விநாயகப் பாணை ஏற்றுதல், ஏடுபடித்தல், பூப்பந்தல் கொண்டு வருதல் முதலாம் குளிர்ச் சடங்கு வரை பல சடங்குகள் தமிழக வழிபாட்டு முறையில் இடம் பெறுகின்றன.

இவற்றிடையே காவடி எடுத்தல், அலகு குத்துதல், அங்கப் பிரதட்சணம் செய்தல், மடைப் பெட்டி கொடுத்தல், அடையாளம் கொடுத்தல் போன்ற நேர்த்திக் கடன் நிகழ்ச்சிகளும் கூத்து, கும்மி, கரகம், வசந்தன், கொம்புமுறி, குரவைக் கூத்து முதலாம் கலை நிகழ்ச்சிகளும் இடம்பெறும்.

இந்த நிகழ்ச்சிகள் ஒவ்வொன்றும் ஊருக்கு ஊர் வேறுபட்டாலும் அடிப்படை அம்சங்களில் ஒன்றாகவே காணப்படுகின்றன. சக்தி வழிப்பாட்டின் பாரம்பரியங்களை அவை நினைவூட்டுகின்றன.

3. “வண்ணான் கூய்” அறிவிப்பு

கதவு திறப்பதற்கு முன்னே ஊர் மக்கள் கூட்டம் கூடி சகல ஏற்பாடுகளையும் தீர்மானிப்பர். கதவு திறப்பதற்கு மூன்று நாட்களுக்கு முன்பே இரவு வண்ணான் “கூய்” போடுதல் இடம் பெறும். பிரசவம் ஆனோர், பூப்படைந்தோர், வீட்டுக்குத் தூரமானோர் ஊரை

விட்டு வெளியேறும்படி கூறி கூப்பாடு போடப்படும், அவர்கள் ஊரை விட்டு வேறிடம் செல்வார்கள். இந் நிகழ்வுடன் புலால் உணவு உண்ணுதலும் விலக்கப்படும். இதனால் ஊரே சுத்தமடையும். ஊர் மக்கள் கூடி ஆலய வளவு தொடக்கம் அயல்முழுவதையும் சுத்தம் செய்வர். வெளியிடங்களில் தங்கியுள்ள சகலருமே கண்ணகை அம்மன் சடங்கு என்றவுடன் ஊர் திரும்பி விடுவது மரபாகும். இன்றும் கூட பெரும்பாலானோர் இதனைக் கடைப்பிடிக்கின்றனர்,

4. ஊர் காவல் பண்ணுதலும் கதவு திறத்தலும்

வைகாசி மாத பூரணையிலே அம்மன் குளிர்த்தி இடம் பெறும். குளிர்த்திச்சடங்கு 'கதவு திறத்தல்' நிகழ்ச்சியுடன் ஆரம்ப பிக்கும். பெரும்பாலான இடங்களில் ஒரு ஞாயிறு இரவு கதவு திறத்தல் இடம் பெறும். சில ஊர்களில் வெள்ளி இரவும் ஆரம்பமாகும். ஒன்பது நாட்கள் அல்லது பதினொரு நாட்கள் சடங்கு நடைபெறும். சில கிராமங்களில் கதவு திறத்தல் சடங்கிற்கான சாப்பாடு முதலியன தலைமை வண்ணக்கர் வீட்டிலும் இடம்பெறும். கதவு திறப்பதற்கு 'முன்பு கட்டாடியார்' என்று அழைக்கப்படும் பூசகர் முழுகி 'மாத்து' உடுத்தி ஊர் முழுவதும் புனிதமான தீர்த்தம் தெளித்து ஊரைக் காவல் பண்ணும் சடங்கினைச் செய்வார். இதன் பின்பே பூசைப்பொருட்களை தட்டத்தில் வைத்து கோயில் திறப்பையும் அதில் வைத்துப் பயபக்தியுடன் வெளிப் பூசை செய்வார். அப்போது மடையும் வைப்பார். சில கிராமங்களில் கதவு திறக்காதவிடத்து ஏழு தரம் முழுகி ஏழு மாற்று உடுத்தி திறப்பதாகவும் பேசப்படுகிறது. சில ஊர்களில் கலியாணக்கால் வெட்டி, கடல் நீர் கொண்டு வந்து தெளித்து கதவு திறக்கும் மரபும் உண்டு.

5. கட்டாடிகளும் பூசை முறைகளும்

(அ) கட்டாடிகள்

அம்மனுக்குப் பூசை செய்வவர் கட்

டாடியார் என அழைக்கப்படுவர். இவர் வெண்பட்டை இருப்பிலே உடுத்தி பட்டுச் சால்வையினால் மார்பிலே ஏகாவடம் போட்டு, பட்டுச் சால்வையிலே தலைப் பாகையும் கட்டிக் கொள்வார். கழுத்திலே உருத்திராக்கம் மா லையும், கையிலே சிலம்பும் அணிந்து மேனியெங்கும் திருநீறும், மஞ்சளும் பூசி பொட்டும் இட்டு அம்மன் போலவே திகழ்வார். இருப்பிலே வேப்பிலை சொருகியிருப்பார். கட்டாடியார் எனப்படும் இவர் சில இடங்களில் கப்புறாளை எனவும் அழைக்கப்படுவார். இவ்விரு சொற்களும் சிங்களச் சொற்கள். சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இருந்து பத்தினி வழிபாடு பரவியது என்பதற்கு இது ஒரு சான்று ஆகும்.

(ஆ) புறக்கட்டாடியார்

கட்டாடியாருக்கு உதவியாக புறக் கட்டாடியார் எனப்படும் உதவி செய்வோர் இருப்பர். இவர்கள் கோயில் நிர்வாகிகளான வண்ணக்கு மா ரு ட ன் மடை வைத்தல் தொடக்கம் சகல கோயில் தொண்டுகளிலும் ஈடுபடுவர்.

(இ) சடங்கு வழிபாடு

ஆகமங்களில் கண்ணகி வழிபாடு பற்றிக் கூறப்படவில்லை. கி.பி.3ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் ஏற்பட்ட இந்த வழிபாடு மந்திர சுலோக வேதகிரியைகள் எதுவுமற்ற முறையிலே பத்ததி முறைப்படி செய்யப்படும் சடங்கு ஆக விளங்குகிறது. இது சடங்கு என்றே அழைக்கப்படும். இச் சடங்கில் உடுக்கு அடித்தல் காவியம் பாடல் என்பன இடம் பெறும்.

பலவகை பழங்களை நிவேதனமாக படைப்பர். இது மடை எனப்படும். வேப்பிலை, க மு க ம் பா ளை, தாமரைப்பூ முதலியவற்றைக்கொண்டு மடையை அலங்கரிப்பர். கற்பூரதீபம் ஏற்றிய பின்பு கதவு திறக்கப்படும்.

மந்திரமின்றி தீபாராதனை இடம் பெறும். பூசகர் வாய்க்கு சீலை கட்டியே பூசை செய்வார். அவரது கையிலே இருக்கும் மணி ஒலிக்கும், அவர் உருவேறி ஆடிக் கொண்டே பூசை செய்வார். மாதர் 'குரவை' ஒலி எழுப்புவர். அரோகரா சத்தம் உடுக்கு அடித்து உடுக்குச் சிந்து பாடுதல், சிலம்பு, அம்மன் காய் கிலுக்குதல் ஆகியன பேரொலியாக ஒலிக்கப்பூசை நடைபெறும். பூசை முடிவுற்ற பின் உடுக்குச் சிந்து பாடப்படும். பூசை முடிவில் மக்களுக்கு திறுநீரும். தீர்த்தமும் (பாணக்கம்) வழங்கப்படும். பத்தினி கோயில்களில் மஞ்சளை அரைத்துப் பொட்டிடிவர். மஞ்சளும் குங்குமமும் உபயோகிப்பர், சந்தனம் உபயோகிப்பதில்லை,

6. கலியாணக்கால் வெட்டுதலும் கலியாணச் சடங்கும்

கதவு திறத்தல் முதலாக ஒவ்வொரு நாளும் மத்தியானம் இரவு என இரு நேரம் மட்டுமே சடங்குகள் நடைபெறும். திருக்குளிர்த்திக்கு முன்பு கலியாணச் சடங்கு நடைபெறும். சில கிராமங்களில் கலியாணக்கால் வெட்டுதலுடனே சடங்கு தொடங்குதலும் உண்டு.

பெரும்பாலான கோயில்களில் கலியாணக்கால் வெட்டு நிகழ்வு குளிர்த்திக்கு முதல் நாளே இடம் பெறும். கட்டாடியார் பெண் போல சேலை உடுத்தி முக்காடிட்டு பறைமேளம் ஒலிக்க பெண்களின் குரவை ஒலிக்க 'அரோகரா' சத்தத்துடன் கலியாணக்கால் வெட்டும் இடத்திற்குச் செல்வார். முன்பே பார்த்து தீர்மானித்த மரத்தடியிலே மடை வைத்து பூசை செய்யப்படும். பின்பு அம்மரம் சுட்டாடியாரால் வெட்டப்படும். பூவரசு மரம் அல்லது வேப்ப மரம் போன்றவற்றில் கலியாணக் கால் வெட்டப்படும். வெட்டிக் கொண்டு திரும்பும் போது கட்டாடியார் உருவேறிய நிலையிலே ஓட்டமாகவே ஆலயம் செல்வார். இவ்வாறான கல்யா

ணக்கால் வெட்டும் சடங்கு பெளத்தர்களின் பத்தினி வழிபாட்டிலும் கடைப்பிடிக்கப்படுகிறது.

7. கல்யாணச் சடங்கு

கொண்டு வரப்பட்ட கலியாணக்கால் மூலஸ்தானத்திற்கு முன் உள்ள கலியாணடிண்டபத்திலே நடுவே இதற்கென அமைக்கப்பட்டிருக்கும் சிறு மேடையிலே நடப்பட்டு அலங்கரிக்கப்படும். அழகான சரிகைச் சேலையினால் அக்கலியாணக்கால் அலங்கரிக்கப்படும். பெண் போன்ற தோற்றம் தரும் வகையில் கலியாணக்கால் அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

கலியாணக்காலுக்கு முன் பூரண கும்பம் வைக்கப்படும். கலியாணக்காலைச் சுற்றி மடைகளும் வைக்கப்படும். இம் மடைகள் பூரண கும்பம் வெற்றிலை, பாக்கு, கமுகம்பாளை, தாமரைப்பூ, வாழைப்பழம். வேப்பிலை கொண்டு அலங்கரிக்கப்படும். பெரும்பாலான கோயில்களில் இரவு வேளைகளில் பூசைதெரடங்கி விடியும் போது முடிவுறும். பகலில் பூசை நடை பெறும் கோயில்களும் உண்டு. உடுக்கு ஒலி, அம்மன் காய், சிலம்பு, கிலுக்கும் ஒலி, பெண்களின் குரவை அரோகரா ஒலி, பூசகரின் மணி ஒலி என்பன ஒன்று சேர்ந்து பேரொலியாக ஒலிக்கும். நேர்த்திக்கடன் வைத்தோர் கல்யாணக்காலைச் சுற்றிவர பூசை நடை பெறும். திருநீறு, தீர்த்தம் வழங்கும் போது மணம் கமழும் வெற்றிலை பாக்கும் கல்யாணப் பலகாரமும் மக்களுக்கு வழங்கப்படும்.

8. கும்பச் சடங்கு

ஆலயத்திற்கு முன் மண்டபத்திலே கால்கள் நாட்டி அழகான மண்டபம் அமைக்கப்பட்டு அலங்கரிக்கப்படும். இம் மண்டபக் காலில் கலியாணக்கால் போன்று அழகான கொய்தகம் வைத்து சேலை உடுத்தப்படும். இது பெண் உருப் போன்று காணப்படும். இக் கால் களிலே கமுகு பாளை, வேப்பிலை

வைத்து அலங்கரிக்கப்படும். மண்டபத்தின் நடுவே பூரண கும்பம் எனப்படும் கும்பத்தில் நெல் குவியலாகக் கொட்டப்படும். நெல் குவியலில் மேல் அழகான கும்பம் ஒன்று வைக்கப்படும். சில ஆலயங்களில் மூலஸ்தானத்தில் நெல் கொட்டப்பட்டு கும்பங்கள் வைக்கப்படும். அம்மனுக்கு ஒரு கும்பம் வைக்கப்பட்டு, அக் கும்பத்துடன் திருக்குளிர்த்திக்கு அம்மன் வருவது மரபு.

9. தோரணம் ஏற்றுதல்

கிராம மக்கள் சேர்ந்து தோரணம் கட்டுவர். புதிதாக கம்புகள் வெட்டப்பட்டு விதி முறைப்படி திட்டமிடப்பட்டு அனுபவம் வாய்ந்தோரால் அழகாக கட்டப்படும். வேறு கிராமங்களில் இருந்து கட்டப்பட்டு ஊர்வலமாகக் கொண்டு வரப்பட்டு ஏற்றப்படும் வழக்கமும் உண்டு. அங்கேயே கட்டப்பட்டு ஏற்றும் நிகழ்ச்சியும் உண்டு. தோரணம் ஏற்றும் போது மடைவைத்து பூசை செய்து அம்மன் ஆலயமுன் முகப்பில் ஏற்றிவைக்கப்படும். மூன்று தோரணங்களும் ஏற்றப்படும்.

10. ஏடு படித்தல்

அம்மனின் வரலாறு கூறும் ஏடு, கலியாண ஏடு, குளிர்த்தி ஏடு என மூவகைப்படும் ஏடுகள் உள். ஆலயத்திலேயே ஒரு புறத்தே பூசை தவிர்ந்த நேரங்களில் வரலாறு கூறும் ஏடு படித்தல் தினமும் இடம் பெறும். மடைவைத்து முறைப்படி பூசை செய்து தொடக்கப்பட்ட இவ்வைபவம் தொடர்ந்து நடைபெறும். பக்தர்கள் பயபக்தியுடன் குழமி இருந்து கேட்பர், கலியாண சடங்கின் போது அம்மனின் கலியாண ஏடு படித்தல் இடம் பெறும். கலியாணச் சடங்கு முடிவுற ஏடு படித்தவுடன் கலியாணச் சடங்கு நிறைவுறும். குளிர்த்தியின் போது குளிர்த்தி ஏடு படிக்கப்படும். இதற்கென சோடிக்கப்பட்ட மண்டபத்திலே அம்மனைக் கொண்டு வந்து தீர்த்தச் சட்டியின் மேல் அமர்த்தி குளிர்த்தி ஆடும் போது இந்த ஏடு படிக்கப்படும், இருவர் மாறி மாறிப்

படிப்பர். குத்து விளக்கு ஒளியிலே சீர் பொருத்தும் ஐங்கரனே என்ற விநாயகர் காப்புப் பாடலுடன் தொடங்கும் குளிர்த்தி ஏடு இசையோடு பாடப்படும்.

11. மடிப்பிச்சை எடுத்தல்

அம்மன் சடங்குகளில் அம்மன் தொண்டாகவும், நேர்த்திக்கடனாகவும் பெண்கள் இதைச் செய்வர். முழுகி மாத்து உடுத்தி பெண்கள் தலையிலே வேப்பிலை சூடி மடி கொய்து சீலை உடுத்துவர். அம்மடியிலே தம் வீட்டிலிருந்து சிறிது நெல்லும், வேப்பம் பத்திரத்தையும் போட்டு வீடு வீடாகச் சென்று மடிப்பிச்சை எடுப்பர். “கண்ணகி அம்மன் பேராலே மடிப்பிச்சை போடு” என்று கேட்டுப் பெறும் நெல்லை அம்மன் ஆலயத்திலே கொடுப்பர்.

12. நெல்லுக் குத்துதல்

மடிப்பிச்சை நெல் நேர்த்திக் கடன் நெல் என்பன ஆலய வீதியிலே காயவிடப்பட்டு உரல் நாட்டிக் குத்தப்படும். குளிர்த்திப் பூசை அன்று பின்னேரம் இந்த நிகழ்ச்சி இடம் பெறும். பெண்கள் கூடி குற்றி புடைத்து அரிசி ஆக்கிக்கொடுப்பர். இந்த நிகழ்ச்சியும் மடைவைத்து பூசை வைத்தே ஆரம்பிக்கப்படும். இந்த அரிசி விநாயகப் பாணை பொங்கும் போது சேர்துக் கொள்ளப்படும்.

சில கிராமங்களில் இவ்விதம் குற்றப் பட்ட அரிசி, மரக்கறி சமையல் பொருட்கள் எல்லாம் ஒன்றாகப் போட்டுச் சமைத்து அம்மனுக்கு படைத்து பிரசாதமாக வழங்கும் வழக்கமும் உண்டு.

13. விநாயகப் பாணை எழுந்தருளல் (ஏற்றுதல்)

மேலே கூறியவாறு குற்றி எடுக்கப் பட்ட அரிசியினை அம்மனுக்காக பொங்கும் நிகழ்வே இது. விநாயகப் பாணை என்னும் இந்நிகழ்வு குளிர்த்தி சடங்கின் போது முக்கியமான ஒரு வைபவ

மாகும். புதிதாக வாங்கிய வேலைப் பாடுகளுடன் செய்யப்பட்ட மண்பாணையிலே பொங்கப்படும். ஆலய முன்றிலிலே புதிதாக அடுப்பு மூட்டி மடைவைத்து தீபாராதனை செய்து பாணைகளை அடுப்பில் ஏற்றுவர். மூன்று பாணைகள் வைத்தல் மரபு. பாணையில் பால் பொங்கும் வேளையில் நடுவில் உள்ள பாணைப் பாலை மூலஸ்தானத்திற்கு கொண்டு போய் அம்மனுடைய மடையில் பக்குவமாக வைப்பர். ஆண்டு தோறும் விநாயகப் பாணை புதிதாக வாங்கப்படும்.

மாட்டுப்பட்டி உள்ள கிராமங்களில் மக்கள் பாலைக் கறந்து கோவிலுக்குக் கொடுப்பர். ஆலயத்தில் இதற்கென பெரிய பாணைகளும் அண்டாக்களும் வைக்கப் பட்டிருக்கும். பக்தர்கள் தத்தமது பட்டியின் பாலை கொண்டு வந்து ஊற்றிப் போவார்கள். இப்பாலைக் கொண்டே விநாயகப் பாணை பொங்கப்படும். நேர்த்தி கடனில் பொங்கும் எல்லோருக்குமே இப்பால் பகிர்ந்தளிக்கப்படும். இறுதியில் எல்லோரினதும் பானையிலுமே மூன்று அகப்பை அள்ளப்பட்டு அம்மனுக்கு படைக்கப்படும். இதில் பொதிந்துள்ள சமத்துவக் கருத்து கவனத்திற் கொள்ளத் தக்கது.

14. நேர்த்திக் கடன்கள்

சடங்கு காலத்தில் பக்தர்கள் பல விதமான நேர்த்திக் கடன்களை நிறைவேற்றுவர். தீச்சட்டி ஏற்றல், மடிப் பிச்சை எடுத்தல், காவடி எடுத்தல், அலகு குத்தல், அங்கப் பிரதட்சணம் செய்தல், மடைப்பெட்டி கொடுத்தல், பிள்ளைவிறல், அடையாளம் கொடுத்தல் என அவை பல விதமாக அமையும்.

(அ) காவடி எடுத்தல்

இது பால் காவடி, முள்ளுக்காவடி, தேர்க்காவடி எனப்பல வகைப்படும். சிறுவர்கள் பால் காவடி எடுப்பர். முழுகி காவியுடுத்தி உருத்திராட்ச மாலை அணிந்து தயாரானதும் பெரியவர்கள் காவியம் பாடி உடுக்கு

அடித்து உருவேற்றுவர், பின் காவடியை தோளில் வைத்து அரோகரா சத்தத்துடன் பலர் தொடர்ந்து வர காவடி ஆலயத்திற்குள் செல்லும்.

இவ்விதமே முள்ளுக்காவடி எடுப்பவர் முதுகிலே பல முட்கள் குத்தி எடுக்கப்படும். ஒருவர் செடில் பிடித்து இழுக்க காவடி தாங்கியவர் தாளத்திற்கேற்ப ஆடுவர், தனியேயும் கூட்டமாகவும் மத்தளம் சல்லாரியுடன் தாளத்திற்கேற்ப ஆடியபடி காவடி ஆலயத்தை அடையும்.

இவ்விதமே தேர்க்காவடி, பறவைக் காவடி போன்றவையும் எடுப்பவரின் உடலை வருத்து வனவாய் இருக்கும். தேர்க்காவடி தேரை இழுப்பதாகவும், பறவைக் காவடி தேரிலே தொங்குவதாயும் அமையும்.

(ஆ) அலகு குத்துதல்

அலகு குத்துபவரின் வாயில் ஊசி ஏற்றி அலகினைப் பொருத்துவர். மந்திர உச்சாடனத்துடன் அலகு குத்தும் போது பக்தர் உருவேறிய நிலையில் காணப்படுவார். பெரும் பாலும் பெண்களே அலகு குத்துவதுண்டு. அலகு குத்திய பெண்கள் ஊர்வலமாக கோயிலை நோக்கிச் செல்வர்.

(இ) அங்கப்பிரதட்சணம்

காவியுடுத்தி உருத்திராட்சமணிந்து கையில் தேங்காயுடன் பக்தர்கள் அம்மன் ஆலயத்தினைச் சுற்றிவருவர். இது கிராம புறத்தில் நமசிவாயம் உருளல் எனப்படும். இவர்கள் எல்லோருமே காலை முதல் உபவாசம் இருந்து நேர்த்தி முடிவுற்ற பின்னரே இளநீர் அருந்துவர்.

(ஈ) னை விறுதல்

நேர்த்திக் கடன்களில் இதுவுமொன்று. பெற்றோர் தமது சிறு

குழந்தைகளை பூசாரியிடம் கொடுத்து விலை கூறச் செய்து பின் தாமே அக் குழந்தையைப் பெற்றுக் கொண்டு காணிக்கை செலுத்துவர்,

(உ) அடையாளம் கொடுத்தல்

ஆலயத்திலே அடையாளப் பொருட்கள் விற்கப்படும். குறிப்பிட்ட நேர்த்திக் கடனுக்குரிய பொருட்கள் வெள்ளி, தங்கம், போன்றவற்றிலும் செய்தும் கொடுக்கப்படும். ஆலய முகப்பிலே அடையாளப் பொருட்கள் பாக்கு, பழம், வெற்றிலை போன்ற வற்றுடன் வழங்கப்படும். வழங்கிய பின் பெட்டியில் வைத்து வெள்ளைத் துணியால் மூடி தலையில் வைத்து கோயிலை வலம் வந்து கொடுத்த வுடன் தீர்த்தம் தெளித்து பெற்றுக் கொள்ளும் பூசகர் விபூதி பிரசாதம் கொடுப்பார்.

இவை தவிர ஆடு, மாடு, கோழி, தென்னங்கன்றுக, முகம்கன்று போன்ற பலவும் நேர்த்திக் கடனுக்காகக் கொடுக்கப்படும்.

15. கதவு திறத்தல் தொடக்கம் குளிர்த்திச் சடங்கு வரை இடம் பெறும் பாரம்பரிய ஆடல்கள்

கதவு திறத்தல், நிகழ்வின் பின்பு குளிர்த்தி முடியும் வரை இரவிலும் பகலிலும் பல பாரம்பரிய ஆடல்கள் இடம் பெறுகின்றன. கூத்து, கொம்பு விளையாட்டு, குரவை கூத்து, கரகம், கும்மி, வசந்தன், கோலாட்டம் எனப் பல வகையான கலை நிகழ்ச்சிகள் கோயில் முன்றலில் அல்லது விசேடமாக அமைக்கப்பட்ட மேடைகளில் நடைபெறும்.

அ. கூத்து

வடமோடி, தென்மோடி, என இரு வகையான கூத்துக்கள் பண்டு தொட்டு இன்று வரை இடம் பெற்று வருகின்றன.

இவை விடியும் வரை ஆடப்படும். ஆலய முன்றலிலே இதற்கென விசேட களரி கட்டப்படும். வடமோடி, தென்மோடி இரண்டு கூத்துக்களும் தாளம், பாடல், ஆட்டம், உடை என்பனவற்றால் வேறுபடும். இவை வட்டக் களரியிலே மேடையேற்றப்படும். மக்கள் விடியும் வரை இருந்து பார்ப்பர். களரி தோரணம் கட்டி மடை, கும்பம் வைக்கப்பட்டு அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும். வடமோடி பாரமான உடை அலங்காரங்களைக் கொண்டது, தென்மோடி இலகுவான உடையாகவும் மணிகள் பூக்கள் பாராமற்றமுடி என்பன கொண்டதாயும் அமையும். வரவுப்பாடல் சபையோரால் பாடப்படும். இக்கூத்துக்கள் பெரும்பாலானவை பாரதக் கதைகளைக் கொண்டதாகவே அமையும்.

ஆ. கொம்பு விளையாட்டு

பத்தினி வழிபாட்டு பாரம்பரியங்களில் பழமையான சிலப்பதிகார காலம் முதல் தொடர்ந்து வருவதும் சிறப்பானது மான ஒரு கலையாடல் கொம்பு விளையாட்டாகும். இதனை கொம்பு முறி என்றும் குறிப்பிடுவர். இக் கொம்பு முறி போர்த் தேங்காய் அடித்தல் போன்ற விளையாட்டுக்கள், சிங்களவர் மத்தியிலும் பத்தினி வழிப்பாட்டோடு தொடர்புபட்டு நிலவி வருகிறது. கொம்பு முறி விளையாட்டின் விபரம் வருமாறு: கிராம மக்கள் வடசேரி, தென்சேரி என இரண்டாகப் பிரிந்து கொள்வர். வடசேரி கோவலன் கட்சியாகவும், தென்சேரி கண்ணகி கட்சியாகவும் கருதப்படும். கரையாக்கன் மரத்தின் வேர்களிலிருந்து கொம்பு செதுக்கப்படும். பில்லி எனப்படும் குறுந்தடிகளினால் கொம்பு இணைத்து இறுக்கி வரிந்து கட்டப்படும். மந்திர உச்சாடனம் செய்யப்படும். ஒரு மரத்தில் பூட்டிய அரிப்பு (வடம்) எனும் கயிற்றில் தென்சேரிக் கொம்பு தொங்க விடப்பட்டு அதில் வடமோடிக் கொம்பினையும் பிணைத்து அவ் வட்டத்தினைப் பிடித்து இழுப்பர்.

(இ) போர்த் தேங்காய்

கொம்பு விளையாட்டின் முதற் கட்டமாக கொம்புகளை எடுத்து பிரார்த்தனை செய்து போர்த்தேங்காய் அடித்தலுடன் ஆரம்பிப்பர். கொம்புகள் கொண்டு வரும் போது மக்கள் நிறைகுடம் வைத்து வரவேற்பர், கொம்பு இழுத்து முறித்த பின்னர் உடைத்த ஓடகத்துக்குதிய முடியை கழற்றி வெற்றிக் கொம்பிற்கு மாலை அணிவித்து அதை ஊர்வலமாகக் கொண்டு செல்வர், அதனை மஞ்சள் நிராட்டி மக்கள் வரவேற்பர்,

‘ஆற்றோரம் போது மயில் அது
ஆண் மயிலோ பெண் மயிலோ
பார்த்து பாடவா வடசேரியான்
உனக்கு
பாவற்பழம் போல மாலை
தாரேன்’
எனப் பல கொம்பு முறிப்பாடல்கள் உள.

கொம்பு முறி விளையாட்டு நடாத்தப்படுவதனால் அம்மன் நோய்கள் பரவாது என நம்பப்படுகிறது. குளிர்த்திச் சடங்கு முடிவடையும் முன் இடம்பெறும் ஒரு முக்கிய நிகழ்ச்சி இதுவாகும்.

(ஈ) கரகம்

பத்தினி கோயில்களில் இடம் பெறும் பிறிதோர் மரபுக் கலையாடல் கரகமாகும். இது காத்தவராயன் கதைப் பாடல்களையே கொண்டது. வேப்பிலைகள் மலர்கள் ஆகியவற்றால் அலங்கரிக்கப்பட்ட செம்பினை மந்திரித்து தலையிலே வைத்து ஆடுவர். செம்பு விழாமல் சுழன்று சுழன்று ஆடுவர். இதுவும் ஒரு வித அற்புதமே.

(உ) கும்மி

குரவைக் கூத்தைப் போன்று அம்மனைக் குளிர்விக்க ஏற்பட்ட ஒரு ஆடல் இது. பெண்கள் கூடி கும்மி கொட்டுவர். பாடலுக்கும் தாளத்திற்கும் ஏற்ப கைகொட்டி வட்டமாக ஆடி வருவர்.

(ஊ) வசந்தன் ஆட்டம்

இது ஆண்கள் ஆடுவது. பன்னிருவர் வட்டமாக நின்று கோல் கொண்டு தாளம்

பிசகாது ஆடுவர். வெவ்வேறான சத்தங்கள் கொண்ட பாடல்கள் பாடப்படும். மத்தளம் சல்லரி இசைக்கப்படும். வேளான்மை வெட்டு வசந்தன், அம்மன் பள்ளு வசந்தன், முசுற்று வசந்தன் எனப் பல பாடல்கள் உள. இப்பாடல்கள் கண்ணகி வரலாற்றினைக் கூறும் வகையில் அமைந்திருக்கின்றன. இவ்வசந்தன் ஆடல் நிகழ்ச்சி வயல் வெட்டி முடியும் காலங்களிலும் இடம் பெறும்.

(எ) குரவைக் கூத்து

சிலப்பதிகாரத்தில் குரவைக் கூத்து ‘ஆச்சியர் குரவை’ ‘குன்றக் குரவை’ எனப் பல வகைகளில் இடம் பெற்ற குரவை இன்று பத்தினி கோயில்களில் சடங்கின் போதும், பிற மங்கள நிகழ்ச்சிகளிலும் இடம் பெறுகிறது.

16. பூம்பந்தல் கொண்டு வருதல்

கலைநிகழ்ச்சிகள் எல்லாம் முடிவடைந்த பின் இறுதி நாளன்று காவடி, அலகு குத்துதல், மடைபெட்டி, நேர்த்திக் கடன் போன்றனவே அதிகமாக இடம் பெறும். வேறு ஒரு கோயிலிலிருந்து அல்லது வேறு கிராமங்களிலிருந்து பூம்பந்தல் கொண்டு வரப்படும், சில ஆலயங்களிலும் ஒவ்வொரு நாளும் ஒவ்வொரு கிராமத்து மக்கள் கொண்டு வருவர். சில கோயில்களில் இறுதிநாள் விசேடமான முறையிலே அலங்கரிக்கப்பட்டு கொண்டு வரப்படும். அம்மன் இதன் கீழ் வந்து அமர்ந்தே குளிர்த்தி ஆடுவார்,

இதை ஊரவர் கூடி அமைப்பர், சரிகைச்சீலைகள், கண்ணாடி, மாவிலை, பூக்கள், வேப்பிலை வேறும் பல அலங்காரிப்புப் பொருட்களைக் கொண்டு இது அமைக்கப்படும். நான்கு கால்களையும் நால்வர் தாங்கி வர, நடுவே பூசாரியார் கும்பத்துடன் வருவார், மடைவைத்து பூசை செய்த பின்பே பூம்பந்தல் தூக்கப்படும், நடு இரவிலே ஆரம்பித்து ஆலய வீதியை அடைய வெகு நேரமாகும். பறைமேளம் அடிக்க பெண்கள் குரவை போட ‘அரோகரா’ சத்தம் முழங்க உடு

கடித்து சிந்துபாட ஊர்வலமாக நகரும். முன்னே கற்பூரச் சட்டிகள் ஏந்தியோர் செல்வர். இதனைத் தூக்கி வருவோர் முதல் கட்டாடியார் வரை உருவேறி ஆடுவது வழக்கமாகும்.

17. பாளை விற்பனை

பாளை விற்பனை அண்மைக் காலத்தில் ஏற்பட்ட ஒரு நிகழ்வாகும். குளிர்த்திற்கு முதல் நாள் இரவு மடை வைத்து பாளை விற்பனையை கட்டாடியார் ஆரம்பித்து வைப்பார். பின் பொது மக்கள் தமக்கு விரும்பிய பணம் கொடுத்து பாளையின் விலையை அதிகரித்துக் கொண்டு போவார்கள், குளிர்த்திச்சடங்கு அன்று இறுதியாக விலை கூறப்படும், இறுதி விலை கொடுத்து வாங்குவோர் இதனை சகல சம்பிரதாயங்களுடனும் கோயிலுக்குள்கொண்டு போய் அம்மனுக்கு சாத்துவர்,

18. திருக்குளிர்ந்தி ஆடல்

“வருடம் ஒரு முறை வைகாசித் திங்களில் வருவேன்” என்று கண்ணகை அம்மன் வாக்கு கொடுத்தபடி வைகாசிப் பூரணையில் திருக்குளிர்ந்தி ஆடல் இடம் பெறும். திங்கட்கிழமை பின் இரவு இது நிகழும். பூம்பந்தலின் கீழே உரல்கள் வைக்கப்பட்டு அதன் மேல் பெரிய பாளைகள் வைக்கப்பட்டு தீர்த்தம் கரைக்கப்படும். இது கரும்பு, கற்கண்டு, பால், பலவிதப்பழங்கள், தேன், சர்க்கரை, நெய் முதலான பதார்த்தங்கள் சேர்ந்ததாகும். பாளைகள் வெள்ளைத் துணியால் மூடி இருக்கும். பூசாரி பெண் வேடமுற்று முக்காடிட்டு அம்மனைக் கொண்டு வருவார். குளிர்ந்தி ஏடு படிக்கப்படும். இருவர் மாறி மாறி குளிர்ந்திப் பாடலைப் பாடுவர்.

“ஆழியுடை சூழ் காவிரிப்பூம் பட்டினத்தில்

வாழ் வணிகன் தம்குலத்து மாதே குளிர்ந்தருள்வாய்”

என்ற அடி பாடும் போது முதலாவது தடவையாக தீர்த்தம் அம்மனுக்கு தெளித்து மக்களுக்கும் தெளிக்கப்படும்.

இடையிடையே வேப்பிலைக் கட்டினால் அள்ளி மக்களும் வீசுவர். கடைசியாக வாழி பாடி குளிர்ந்தி முடிவுறும்.

திருக்குளிர்ந்தி பாடி முடிவடையும் நேரம் மாலைப் பொழுது முடிந்து இருள் சூழ்ந்து விடும். அவ்வேளை அம்மனை ஆராதனைகளுடன் கோயிலுக்குள் கொண்டு செல்வர். குளிர்ந்தி என்னும் பாணக்கம் எல்லாருக்கும் வழங்கப்படும்.

இறுதி நிகழ்வாக நேர்த்திக் கடன் பொருட்கள் விலை கூறி ஏலத்தில் விற்கப்படும். மூலஸ்தான கருமங்கள் முடிவடைந்ததும் கட்டாடியார் உள்ளே தூண்டாமணி விளக்கை எரியவிட்டு பயபக்தியோடு கதவை மூடுவார். பின் ஒவ்வொரு கதவாக அடைக்கப்படும்.

19. எட்டாஞ் சடங்கு

கதவு மூடிய பின்னரும் பெரும் பாலான கோயில்களில் சிலம்புச் சத்தம், மேளச்சத்தம், உடுக்குச்சத்தம் போன்றன கேட்பதாயும் கூறுவர். எட்டாம் நாள் காலையில் கட்டாடியார் கோயிலுக்குச் செல்வார். பெரும் பாலும் எட்டாம் நாள் திங்கட்கிழமையாகவே அமையும். முழுகி மாத்து உடுத்தி மடைவைத்து பக்தியோடு கதவு திறக்கப்படும். மூலஸ்தான படியிலே விசேட மடை வைத்து கழுவி சுத்தப்படுத்தி இரவு எட்டாம் சடங்கு நடைபெறும். இதனோடு அடைக்கப்படும் கதவு மீண்டும் அடுத்த வருடமே திறக்கப்படும்.

20. வேறு சில பொதுவான பாரம்பரியங்கள்

சடங்கு நாட்களில் பொதுவாக மஞ்சள் இடிப்பது, அரிசி இடிப்பது, பொரிப்பது, பலகாரம் சுடுவது போன்றன தவிர்க்கப்படும். கலியாணச் சடங்கன்று மாவிடித்து பலகாரம் சுட்டு அம்மனுக்கு கொடுப்பது வழக்கம்.

உடுக்கு, சிலம்பு, அம்மாணைக் காய், பறைமேளம் என்பன பத்தினி கோயில்களில் இடம் பெறுவது வழக்கமாகும்.

உடுக்குச் சிந்து, மழைக் காவியம், அம்மன் காவியம், என்பன பாடப்படுவதும் வழக்கமாகும்.

திருநீறு, மஞ்சள், பாணக்கம், வேப்பிலை, என்பன வழங்கப்படுவதும் வழக்கமாகும்.

ஆலயக் கதவு திறந்தது தொடக்கம் திருவிழா முடிவுறும் வரை குத்துவிளக்குகள் எல்லாவிடத்தும் தொடர்ந்து எரிந்து கொண்டே இருக்கும். விளக்கு அணைந்து போகாமல் எண்ணெய் விடுவர். நேர்த்திக் கடனாக எண்ணெய் மக்கள் கொடுப்பதும் மரபாகும்.

கோயில் வருமானத்திற்கான நிலங்கள் நிலந்தம் என வழங்கப்படும். இவை குத்தகைக்கு கொடுக்கப்பட்டு வருமானம் பெறப்படும். வண்ணார் போன்றோர் சிலைகட்டல், துணி துவைத்தல் போன்ற விவகாரங்களுக்கு வழங்கப்படும் கூலி 'இலவிகம்' எனப்படும்.

தொகுப்புரை:

கண்ணகி வழிபாடு, வெளி நாட்டு, ஆய்வாளர் பலரது கவனத்தை ஈர்த்துள்ளது. இது பற்றி ஆங்கில நூல்கள் சிலவும் வெளி வந்துள்ளன. இக்கட்டுரையில் 'பத்தினி வழிபாடு' தொடர்பான சடங்குகளையும் பாரம்பரியங்களையும் மட்டும் விபரித்துள்ளேன்.

மேலே விபரித்துள்ள சடங்குகளை அல்லது பாரம்பரியங்களை ஆழ்ந்து

நோக்கும் போது சில முக்கியமான வரலாற்றுச் சமூகவியல் பண்புகளை நாம் அவதானிக்கலாம். அவற்றுள் சில வருமாறு:—

(அ) சிங்கள மன்னன் கஜபாகு மூலம் இலங்கைக்கு வந்த கண்ணகி வழிபாடு, கிழக்கிலங்கையில் மட்டுமே ஆழமாக வேரூன்றியுள்ளது.

(ஆ) கிராமத்தில் உள்ள அனைவரும் இவ் வழிபாட்டில் மிகுந்த பயபக்தியுடன் ஈடுபடுகின்றனர். சம்பிரதாயங்களை பேணுகின்றனர்.

(இ) ஆண்டுக்கொரு முறை இடம் பெறும் உற்சவமாக இது அமைந்தாலும், மிக நீண்ட காலமாக வழிபாட்டு முறைகள் நலிவடையாமலும், சம்பிரதாயங்கள் மாற்றமடையாமலும் தொடருகின்றன.

(ஈ) கிராமத்து மக்களிடையே இவ் வழிபாடு, சமத்துவத்தையும், சகோதரத்துவத்தையும் நிலைநிறுத்துகிறது. சாதி வேறுபாடுகள் இவ்வழிபாட்டில் பாராட்டப்படுவதில்லை.

(உ) மழை பொழியவும், வளம் பெருகவும், நோய் நொடிகள் நீங்கவும், கிராமத்து மக்கள் அனைவரும் ஒன்றித்து மேற்கொள்ளும் வழிபாடாக இது அமைகிறது.

உறுதுணை நூல்கள்

- (1) நெல்லை மாவட்ட நாட்டுப் புற தெய்வங்கள் — டாக்டர் துளசி இராமசாமி 1985
- (2) சிந்தனை — ஆடி 1983 பக்கம் 48 பேராசிரியர் சி. க. சிறும்பலம் கட்டுரை
- (3) சிலப்பதிகாரம்
- (4) வரலாற்றுக்கு முன் வடக்கும் தெற்கும் — அ. மு. பரமானந்த சிவம் 1990

அரங்கியலில் காட்சிப் படிமங்கள்

இரா. இராக

எழுத்து வடிவில் உள்ள நாடகப் படிமம் காட்சிப் படிமங்களாக மாற்றப்படும் பொழுது அது காட்சிகளை மையமாகக் கொண்ட நாடகமாகிறது. நாடகம் ஒரு நிகழ்வுக் கலையாகும். நாடகத்தை நிகழ்த்த நடிகர், இடம் (தளம் காலம்) பார்வையாளர் ஆகிய கூறுகள் தேவைப்படுகிறது. இவைகளில் ஏதேனும் ஒரு கூறு இல்லையெனினும் நாடகம் நிகழ்த்துவது இயலாத ஒன்றாகி விடும். கதை, கவிதை காப்பியம் போன்றவற்றைப் படிப்பதற்கு இக்கூறுகள் தேவையன்று. “நாடகம் பார்க்கப் போகிறேன்” என்ற சொல் வழக்கு நடைமுறையில் உள்ளது. எனவே நாடகம் என்பது காட்சிக் காவியமாகும். காட்சிப் படிமங்களே நாடகத்தில் முதன்மை இடம் பெறுகின்றன. இதனாலே நாட்டிய சாஸ்திரம் என்ற நாடக இலக்கண நூலில் “நாடகம் காவியமாகக் கருதப்பட்டாலும் படிக்கும் காவியம் என்பதை விடக் காட்சிக் காவியமாகவே நமது மரபில் கருதப்பட்டது” என்பது கவனிக்கத் தக்கது. காட்சிகளை மையமாகக் கொண்ட இக்கலை வடிவங்களில் கேட்பதைவிட காண்பதில் நாம் அதிக ஆர்வம் காண்பித்து வருகிறோம். நாடக மேடையில் பேசுவதைவிட செயலில் ஈடுபடுதல் அல்லது காட்சிப்படுத்துதல் போன்றவை நாடகத் தன்மை எளிதில் பார்வையாளனுக்குச் சென்றடையச் செய்கிறது. எனவே தான் நாடகக் கலையை “திருஷ்யகலா” அதாவது பார்த்து அனுபவிக்கும் கலை என்று கூறுவர்.

“காட்சி” என்பது வெற்று மேடை (Empty Stage) அல்லது வெளியைச் சலனமாக்குதல் அல்லது அவ்வெளியை நாடகத் தன்மைக் கேற்ற சூழலுக்குட்படுத்துதல் ஆகும். இதனால் பொருளற்ற “வெளி” பொருள் படுத்தப்படுகிறது. இறுதியில் அது நாடக வெளியாக உரு

வாக்கப்படுகிறது. நாடக வெளியானது உயிர் பெற்று “இருத்தல் நிலையைப்” (Presence) பெற்று விடுகிறது. இவ்விருத்தல் நிலையை ஏற்படுத்துவது மேடையில் தோன்றும் அசைவுப்பொருள்களான கதாப்பாத்திரங்களும் அசைவற்றப் பொருட்களான தளம் (Platforms, Ramps, Steps) சப்தம் மற்றும் மேடைப் பொருட்களும் ஆகும். அசையும் பொருளான நடிகன் அசைவற்ற பொருட்களைப் பயன்படுத்தும் பொழுது அவைகளும் உயிர் பெற்று இருத்தல் நிலையை அடைந்து விடுகிறது.

உதாரணமாக ஆடை அணிகலன்கள், ஒப்பனை மேஜை, நாற்காலி, ஜன்னல், தரைவிரிப்பான் மற்றும் பாடும் பாட்டு போன்றவை நாடக காட்சிகளுக்கேற்ற முறையில் உபயோகத்திற்குள்ளாகும் பொழுது அவை உயிர் பெற்று இருத்தல் நிலையை அடைந்து விடுகிறது. இருத்தல் நிலை கொண்ட வெளியானது நாடக நிகழ்வை (Dramatic Action) ஏற்படுத்தி சலன உணர்வினை கொடுக்க கூடியதாக இருக்கும்.

நீண்ட செவ்வக வடிவமைந்த ஒவியக் கட்டத்தில் (Canvas) ஒரு புள்ளி வைக்கத் தொடங்கியவுடன் அந்தக் கட்டத்தினுள் சலனம் (Movement) ஏற்படுகிறது, இது போல் இருண்ட வெற்று வெளியில் ஒளிக் கதிர் அல்லது பாத்திரத்தின் (பாத்திரங்களின்) சலனம் ஏற்பட்டவுடன் அவ்வெற்று வெளி உபயோகத்திற்கான தளமாகி விடுகிறது, சலனத்திற்குள்ளாகும் வெளி அனைத்தும் நாடக வெளி ஆகுமா? ஆகாது. ஏனெனில் நாடகச் செயல் வேறு. நாடகமல்லாத செயல் வேறு. நாடகக் கூறுகள் என்றால் என்ன? இல்லாததை இருப்பது போல் பாவித்து அவைக்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள தொடர்பை வெளிப்

படுத்துவதற்குத் தூண்டுதலாக அமையும் கூறுகளே நாடகக் கூறுகளாகும். இது ஒரு குறிப்பிட்ட இடம் காலம் என்ற வரையறைக்குட்படுத்தப்பட்டதாக அமையும். இவற்றிற்கு உதவுவதாக மனிதனின் உடலசைவுகள், சைகைகள், முத்திரைகள், சப்தங்கள் பார்வையாளரின் பங்கேற்பு முதலியன அமைய வேண்டும்.

ஒரு குறிப்பிட்ட இடம் கால அளவிற்கு உட்பட்டு உள்ள எந்த நிகழ்ச்சியையும் உயிருள்ள மனிதனின் வழி பார்வையாளர் களுக்கு வழங்குவது நாடக நிகழ்ச்சி ஆகும். இவைகள் நெகிழ்வுத் தன்மையைப் பெற்றிருப்பதாகவும் அமைய வேண்டும். நாடக நிகழ்ச்சிகளில் நாடக கூறுகளும் (Dramatic) நாடகக் கூறுகள் அல்லாத பிறவும் கலந்தே இருக்கும் என்பது கவனிக்கத் தக்கது.

இங்கு நாடகமல்லாத இயல்பினைத் தெளிவு படுத்துவது நல்லது. வேட்டைக்குச் சென்று வந்த மனிதன் தான் வேட்டையாடிய முறையினை நிகழ்ச்சியாக காட்டுவது நாடக செயலாகும். இதில் வேட்டையாடப்பட்ட மிருகத்தின் சாயலை மனிதன் தன் உடலசைவுகள் மூலம் காண்பிப்பதும் அம்மிருகம் தப்பிச் செல்லும் முறையினைக் காட்டுவதும் இதற்காக வேட்டையாடிய விலங்கின் தோலை மனிதன் போர்த்திக் கொண்டு அம்மிருகத்தின் அசைவுகளைச் செய்வதும் நாடகமாகும். ஆனால் ஒரு மனிதன் ஒரு மிருகத்தை வேட்டையாடும் உண்மை நிகழ்ச்சியில் நாடக தன்மை இருந்தாலும் அது நாடகமாகக் கருதப்படாது. அதாவது இல்லாத ஒன்றினை இருப்பது போல் பாவித்து நிகழ்த்திக் காட்டுவதே நாடகமாகும். உண்மை நிகழ்ச்சியை உண்மையான பொருட்களுடன் அப்படியே நிகழ்த்திக் காட்டுவது நாடகமாகாது. எடுத்துக் காட்டாக சர்க்கசில் இடம்பெறும் பளு தூக்கும் நிகழ்ச்சியில் உண்மையான பளுவைப் பளு தூக்குபவர் தூக்கிக் காட்டுவது நாடகமாகாது. (Non - Dramatic) ஆனால் அதே நிகழ்ச்சியை எடை இல்லாமலேயே

எடையைத் தூக்குவது போல் பாவித்துச் செய்து காட்டுவது நாடகச் செயலாகும். (Dramatic) உண்மைச் செயலைச் செய்தலில் நெகிழ்வுத் தன்மை இல்லை. போலச் செய்தலாகிய நாடகத் தன்மையில் நெகிழ்வுத் தன்மை உண்டு. இதனால் நிகழ்த்துபவருக்கும் பார்வையாளனுக்கும் கற்பனை வளமும், அழகியல் அனுபவமும் ஏற்படுகிறது. உண்மை நிலையில் வெளிப்படுத்தும் நிகழ்ச்சிகளுக்கு உயிர் இருப்பதில்லை, யதார்த்தத்தைத் தாண்டிய நிலையில் உள்ள குறியீடுகளும் சைகைகளும் உடலசைவுகளும் மனிதனைத் தட்டியெழுச் செய்து உந்துதல் சக்தியைக் கொடுக்கின்றன. இச் செயல்களுக்கும் சக்திக்கும் உந்துதலாக நாடக வெளி அமைய வேண்டும். நாடக வெளியானது பல தளங்களைக் கொண்ட காட்சிப் படிமங்களை உருவாக்கும் தளமாகச் செயல்பட வேண்டும். இச் செயலை மேற்கொள்ளும் கலைஞனின் பார்வை படைப்பாக்கத்துடன் இருத்தல் அவசியம்.

இக்காட்சிப் படிமங்கள் முதலில் தொழில் நுட்பக் கூறுகளாக உருவெடுத்து இறுதியில் கலை நுட்பம் கொண்ட நாடகப் படைப்பாக பார்வையாளரைச் சென்றடைகின்றன. நாடகமேடையில் உள்ள காட்சிப் படிமங்களை ஒட்டு மொத்தமாகக் காட்சியமைப்பு என்று கருதலாம். இக் காட்சியமைப்பில் காட்சியமைப்பாளர், ஒளியமைப்பாளர், ஆடை அணிகலன் அமைப்பாளர், ஒப்பனை அமைப்பாளர் மற்றும் நாடக இயக்குநர் எனப் பல் வேறுபட்ட தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள் ஈடுபட்டு உள்ளனர். இவர்கள் அனைவரும் நாடக இயக்குநரும் ஒருமித்தக் கருத்துடன் நாடகக் காட்சிகளை உருவாக்கி அதில் வரும் கதாப்பாத்திரங்களை உறவாடச் செய்து கூட்டு முயற்சி கொண்ட நாடக படைப்பினை உருவாக்குகின்றனர். நாடக ஆக்கம் மற்றும் தொழில் நுட்ப கலைஞர்களின் தலைமையை ஏற்று நடத்துபவராக இயக்குநர் விளங்குகின்றார். எனவே காட்சியமைப்பானது கலைநுட்பம் மற்றும் தொழில் நுட்பக் கூறுகளை உள்ளடக்கியதாக உள்ளது.

கலை நுட்பமானது படைப்பாக்கத் தன்மையுள்ள கலைஞனின் வழி நாடகச் சூழல் மற்றும் உட்கருத்தை வெளிப்படுத்தும் காட்சிப்படிமங்களாக அமைகின்றது. இப் படிமங்கள் உருவாகத் துணை செய்பவையான வரைதல், உருவாக்குதல், வண்ணம் தீட்டுதல், காட்சிப் பொருட்களை இணைத்தல், பிரித்தல் போன்றவை தொழில் நுட்பக்கூறுகளாகும். கலை நுட்பம் தொழில் நுட்பம் ஆகிய இருவகைக் கூறுகளும் இணைந்து இயைந்த ஒன்றே காட்சியமைப்பாகும். எனவே காட்சியமைப்பு என்பது முப்பரிமாணம் (Three Dimension) மற்றும் இருபரிமாணம் (Two Dimension) கொண்ட பொருட்களை மேடையில் பொருத்தி அதன் வழி நாடக நிகழ்விற் கான தளத்தை உருவாக்குதலாகும். இப் பொருட்களை நிறுத்தி வண்ணம் தீட்டி ஒளியைப் பாய்ச்சும் பொழுது இவை நாடகத்தின் பின்னணிச் சூழலாகவும், நடிப்புத் தளமாகவும் மாறுகிறது. இத்தளம் இருத்தல் நிலை கொண்டும் நெகிழ்வுத் தன்மையுடனும் செயல் பட வேண்டும்.

உயிர்பெற்று இருத்தல் நிலையை உணர்த்துவதில் முதலிடம் பெறுபவர் நடிகர் எனலாம். ஏனெனில் நடிகனின்வழி பிற தொழில் நுட்பக் கூறுகள் உயிர்பெற்று இருத்தல் நிலையைப் (Stage Presence) பெறுகிறது. நடிகனை மையமாகக் கொண்ட நாடக அரங்கமே சீர்பெற்றுச் சிறப்புடன் விளங்கி வந்துள்ளது.

கிரேக்க நாடக மேடையில் நடிகள் எந்தக் காட்சியமைப்புப் பொருட்களும் இன்றி உடல் மற்றும் குரல்வழி தான் எந்த நிலையில் எங்கு எப்படி இருக்கிறோம் என்பதனைத் தெளிவுபட உணர்த்தியிருக்கிறான். மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தோன்றிய ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் இரண்டு அல்லது மூன்று அடுக்கு மேடையில் கூட நடிகனின் ஆதிக்கம் தழைத்தோங்கி இருந்தது. அதே போன்று 17ஆம் நூற்றாண்டில் பிரான்ஸ் நாட்டில் வாழ்ந்த ‘‘மோலியர்’’ என்ற நாடகக் கலைஞரின்

நாடகங்களில் வெற்று மேடையில் நடிகர்களின் வழி மிகச் சிறந்த நகைச்சுவை நாடகங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டன என்பது வரலாற்று உண்மை. எனவே காட்சியமைப்பு என்பதுவது மேடையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் உயிரற்ற பொருட்கள் என்பதோடு நில்லாது உயிருள்ள பொருளான நடிகளும் காட்சி அமைப்பின் ஒரு அங்கமே என்பது மேற்கூறப்பட்டச் சான்றுகளின் வழி தெரியும்.

சில நேரங்களில் காட்சியமைப்பாளரின் அதிக ஆர்வத்தின் காரணமாக காட்சியமைப்பின் பிற கூறுகள் உந்தப்பட்டு நடிகள் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டு விடுகிறான். இதனால் நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாடு குறைந்து காணப்படுகிறது. பார்வையாளரின் கவனம் நடிகனின் சுற்றுப்புறச் சூழலில் நிலைத்து நின்று விடுகிறது. நடிகள் எவ்வளவு முயன்று பாத்திர வெளிப்பாட்டை வெளிக் கொணர செய்தாலும் காட்சியமைப்பு உந்தி நிற்கும் நிலையில் பாத்திர வெளிப்பாடு பயனற்றுப் போய்விடுகின்றது. எனவே நாடகத்தில் காட்சியமைப்பும் நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாடும் இணைந்து சீர்நிலை பெற்று விளங்க வேண்டும்.

தற்கால காட்சியமைப்பு

இருபதாம் நூற்றாண்டின் காட்சியமைப்பு வல்லுநர்கள் காட்சியமைப்புப் பற்றிய புதிய சிந்தனைகளையும், கோட்பாடுகளையும் தோற்றுவித்துள்ளனர். இப்புதிய பார்வையில் மேடையில் நடிகனின் நிலைப்பாடு, (Actor's Presence) அல்லது மீண்டும் நிலைப்பாடு பெறுதல் காட்சியமைப்பு நாடக நிகழ்வை (Dramatic Action) மையம் கொண்டிருத்தல் போன்ற கொள்கைகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. நடிகள் மற்றும் அவனைச் சுற்றியுள்ள பொருட்களின் இருத்தல் நிலை (Presence) வழி நாடகத்தின் உண்மையான சூழல் (Mood) நாடகநிகழ்வு (Dramatic Action) ஆகியவை பார்வையாளனுக்குச் சென்றடையும்.

தற்கால நாடக ஆசிரியர்கள் நீண்ட நெடிய வர்ணனை கொண்ட வசனங்களைத் தவிர்த்து வருகின்றனர். ஏனெனில் இது போன்ற நீண்ட வசனங்களினால் நாடகத்தில் உள்ள நாடக நிகழ்வில் [Dramatic Action] தொய்வு நிலை ஏற்படுவதே இதற்குக் காரணமாகும். எனவே உரையாடல் வழி வர்ணனைகளை விளக்குவதற்குப் பதிலாக காட்சியமைப்பில் இவ்வர்ணனைகளின் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவதில் கவனம் செலுத்துகின்றனர். எனவே காட்சிப் பொருட்கள் எந்த இடத்தில் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதில் தற்கால நாடக இயக்குநர்கள் கவனம் கொள்கின்றனர்.

நாடக அரங்கிற்குள் நுழையும் பார்வையாளர் உரைச் செய்தியை (Text) கேட்பதற்காக வருவதில்லை, பார்வையாளன் உள் உரையைப் (Sub-Text) பார்ப்பதற்காக வருகிறான் என்று ஸ்டானிஸ் லாவஸ்கி கூறுவது இங்கு நினைவு கூரப்பட வேண்டும். அவருடைய கொடுக்கப்பட்ட சூழல் (given Circumstances) என்ற கொள்கைக்குச் செயல்வடிவு கொடுப்பதாக காட்சியமைப்பு இருக்கவேண்டும்.

எனவே தற்கால காட்சியமைப்பு முறை, நாடகப் பாத்திர வெளிப்பாடு மற்றும் நாடக நிகழ்வுச் சூழலை மட்டும் கொடுக்கக்கூடியது என்ற நிலையில் இல்லாமல் நாடக பாத்திரங்களின் பாத்திரப் படைப்பிற்குத் துணை புரிவதாகவும் உள்ளது. இதன்வழி தற்கால நாடக நிகழ்ச்சியின் சூழலை உயிர்பித்துக் கொண்டிருப்பது காட்சியமைப்பு எனக் கருதலாம். நாடக ஆசிரியர் மற்றும் நாடக இயக்குநரின் பாத்திரப் படைப்பாக மேடைக்குள் பிரவேசிக்கும் நடிகன் மேடையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் காட்சியமைப்பின் வழி தன் சூழலைப் புரிந்து கொண்டு பண்பட்ட அர்த்தமுள்ள கதா பாத்திரத்தை வெளிப்படுத்துகிறான்.

காட்சியமைப்புக் கூறுகள் (Elements of Design)

பொருளற்றதாகவும், சலனமற்றதாகவும் உள்ள வெற்றுவெளியை (Empty

Space) பொருள் பொதிந்ததாகவும் சலனமுள்ளதாகவும் மாற்றக் கூடியதே காட்சியமைப்பாகும். காட்சிப்படுத்தும் கூறுகள் (Elements of Design) அனைத்துச் சூழல்களிலும் ஒரே நிலையைப் பெற்றுள்ளன. இவற்றை எடுத்துக் கையாளும் படைப்பாக்கக் கலைஞன் அமைப்புக் கூறுகளின் தன்மையை உணர்ந்து முறைப்படுத்தி அவைகளை வேண்டிய வடிவில் பொருத்தும் பொழுது ஒவ்வொரு கலையிலும் அதன் தோற்றம் வெவ்வேறு கோணத்தில் வெளிப்படுகின்றது. உதாரணமாக உளியின் உதவியால் கல்லைச் செதுக்கிச் செயல் வடிவம் கொடுக்கும் சிற்பியிடமும், வண்ணக் கலைவகளின் உதவியால் ஒவியத்தைத் தீட்டும் கலைஞனிடத்தும் அல்லது உளி கொண்டு மரத்தைக் குடைந்தெடுக்கும் தச்சுக்கலைஞனிடத்தும் மேற்கூறப்பட்ட அமைப்புக் கூறுகள் பொதுவானவையாக அமைகின்றன.

அமைப்புக் கூறுகளான கோடு (Line) வண்ணம் (Colour) வடிவம் (Form) மற்றும் முப்பரிமாண உருவம் போன்றவைகளின் தனித்தன்மை ஒவ்வொரு படைப்பாக்கக் கலைஞனிடமும் உள்ளது. இவ்வமைப்புக் கூறுகள் நிலை கொண்டு அதனுள் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றன. ஒன்று புற அளவில் காணும் காட்சிகளின் தாக்கம். இரண்டாவது அமைப்புக் கூறுகளின் பாதிப்பால் அக அளவில் ஏற்படும் தாக்கம் இவைகளை முறையே உள்ளத்தில் புலக்காட்சி உள்ளத்தில் அகக்காட்சி என்று கூறலாம். நாம் வெளி உலகில் காணும் காட்சிகளின் தாக்கத்தால் மனதில் உண்டாகும் கற்பனை வடிவத்திற்கு உள்ளத்தின் புலக்காட்சி வடிவம் என்று கூறலாம். இவ்வகையான பல்வேறுபட்ட தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள் ஈடுபட்டுள்ளனர். இவர்களைவரும் நாடக இயக்குநரும் ஒருமித்த கருத்துடன் நாடகக் காட்சிகளை உருவாக்கி அதில் வரும் கதாபாத்திரங்களை உறவாடச் செய்து கூட்டு முயற்சி கொண்ட நாடகப் படைப்பினை உருவாக்குகின்றனர். நாடக ஆக்கம் மற்றும்

தொழில் நுட்பக் கலைஞர்களின் தலைமையை ஏற்று நடத்துபவராக நாடக இயக்குநர் விளங்குகிறார்.

நாடகத்தில் இயக்குநரின் பணியானது நடிகர்களை நடிக்க வைப்பது அன்று. இவரின் குறிப்பிடத்தக்க பணியானது முரண்பாட்டுத் தன்மை (Conflicts) கொண்ட நாடக நிகழ்வினை உருவாக்கி அதனை (Action of the Play) நெறிப்படுத்திக் கொண்டு செல்வதாகும். இந்நாடக நிகழ்வினைக் காட்சிப் பிம்மங்களாக மாற்றும் பொழுது அவை நாடகத் தன்மையைப் பெறுகிறது. இக்காட்சிப் படிமங்களுக்கான இடம், காலம் மற்றும் சூழலை உருவாக்கும் பணியினைச் செய்பவர்களாக தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள் இருக்கின்றனர். இவர்கள் அனைவரும் நாடகப் படைப்பின் தொழில் நுட்பக் கூறுகளான மேடையமைப்பு, ஒளியமைப்பு, உடை மற்றும் ஒப்பனை ஆகியவற்றில் ஈடுபட்டு ஒன்றுடன் ஒன்று இணைத்து காட்சியமைப்பாகப் படைக்கின்றனர். இத்தொழில் நுட்பக் கூறுகள் மேடையமைப்பிற்கு எவ்வாறு துணை புரிகின்றன என்றும் காட்சியமைப்பில் இவைகளில் பங்கு பற்றியும் காணலாம்.

நாடகப்படைப்பின் அடிப்படைத் தளமாக விளங்குவது எழுத்துருவில் உள்ள நாடகப்படி ஆகும். இப்படியை உயிருள்ளதாக மாற்றும் பொறுப்பு நாடக இயக்குநருடையதாகும். நடிகரின் பாத்திர வெளிப்பாட்டின் வழி இயக்குநர் இப்பணியைச் செய்து காட்டுகிறார். எழுத்துக் கலை (Art of writing) நடிப்புக் கலை மற்றும் நெறிப்படுத்தும் கலை [Direction] போன்றவைகள் தனித்துவம் வாய்ந்த திறமைகளின் அடிப்படையில் இருப்பினும் நாடகப்படைப்பில் இவைகள் அனைத்தும் தனிக் குணங்களைக் கொண்டிருப்பினும் இறுதியில் நாடகப் படைப்பிலிருந்து இவைகள் பிரிக்க முடியாதவைகளாக ஆகின்றன. இத்தகைய தனிக்குணம் கொண்ட கூறுகளை ஒன்றுடன் ஒன்று இணைத்து நாடக வடிவம் கொடுப்பவர்

இயக்குநர் ஆவார்.

உடை மற்றும் ஒப்பனை, மேடையமைப்பும் காட்சியமைப்பில் யதார்த்த தன்மை கொண்டதாக அமையும். இரண்டாவது வகையான உள்ளத்தின் அகக்காட்சி வடிவம் என்பது காட்சியமைப்புக் கூறுகளான கோடுகள், வண்ணக் கலவைகள், வடிவங்கள் மற்றும் உருவங்களினால் மனதினுள் ஏற்படும் கற்பனை வடிவங்களைக் கொண்டதாக அமையும். குறியீட்டுத் தன்மை கொண்ட இவ்வகைக் காட்சி வடிவத்தில் யதார்த்தக் கூறுகள் குறைந்த குறையீட்டுத் தன்மைகள் அதிக அளவில் இடம் பெற்றிருக்கும். குறியீடு என்பது ஒன்று மற்றொன்றினைக் குறிப்பதாகக் காட்சியமைப்பில் இடம் பெறும். குறியீடு எளிதாக்கப்பட்ட வடிவமாகும். அது பார்வையாளரின் எண்ணப் படிமங்களுடன் இணைந்து செயல்பட வேண்டும். அது பல கருத்தாக்கங்களை உட்கொண்டதாக செயல்பட வேண்டும். அமைப்பாளருக்கு குறியீடு என்பது சக்தியுள்ள ஆயுதம் ஆகும். குறிப்பிட்ட இடம் காலம் கொண்ட தளத்தை கருத்தியலான முறையில் கோடுகளையும் வடிவங்களையும் கொண்டு கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்திட குறியீடுகள் உதவும். மேற்கூறப்பட்ட இருவகை காட்சி வடிவம் மற்றும் முப்பரிமாண உருவம் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் இவ்விருவகை காட்சி வடிவங்களும் தனித்து நின்று செயல்படுவதும் இணைந்து ஒன்றையொன்று கலந்து செயல்படுத்துவதும் காட்சியமைப்பாளரின் கையாலும் முறையைப் பொறுத்ததாகும்.

எழுத்து வடிவில் உள்ள நாடகப் படிவம் (Script) காட்சிப் படிமங்களாக மாற்றப்படும் பொழுது அது காட்சிகளை மையமாகக் கொண்ட நாடகமாகிறது. இக்காட்சிப் படிமங்கள் முதலில் தொழில் நுட்பக் கூறுகளாக உருவெடுத்து இறுதியில் கலைநுட்பம் கொண்ட நாடகப் படைப்பாக பார்வையாளனைச் சென்றடைகிறது. பிற நுண்கலைகளில் கலைப் படைப்பின் இரு நிலையை பார்வையா

ளர்கள் காண்கிறார்கள். ஆனால் நாடக அரங்கத்தில் பார்வையாளர்கள் கலைப் படைப்பின் உருவாக்க முறையைக் காண்கிறார்கள். நாடக மேடையில் உள்ள காட்சிப் படிமங்களை ஒட்டுமொத்தமாக காட்சியமைப்பு என்று கூறலாம். இக்காட்சியமைப்பில், காட்சியமைப்பாளர், ஒளி அமைப்பாளர், ஆடை அணிகலன் அமைப்பாளர், ஒப்பனை அமைப்பாளர் மற்றும் நாடக இயக்குநர் ஆகியோர் பங்கு பெறுகின்றனர். ஒப்பனை மேடையமைப்பும் (Setting) உடையமைப்பும் இணைந்தும் இயைந்தும் செல்லக்கூடிய நாடகக்கூறுகளாக உள்ளன. இரு கூறுகளிலும் உள்ள நாடக நிகழ்வின் (Action) காலம், (Period) பாணி (Style) மற்றும் வண்ணக் கலவை (Colour Mixture) ஆகியவை இவ்விரண்டிலும் உள்ளதால் காலமும் பாணியும் வண்ணங்களுடன் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து செல்வதாக உள்ளன. மேடையமைப்பும் உடையமைப்பும் நாடகக் காலத்தினை (Period of the Play) வெளிப்படுத்துபவைகளாக இருப்பினும் இவைகளின் கருத்து வெளிப்பாடும் இதனை வெளிப்படுத்தும் முறையில் இரு அமைப்புக்கூறுகளும் இணைந்து செயல்படுவது அவசியமாகிறது. மேடையமைப்பாளர் குறிப்பிட்ட வண்ணக் கலவைகளைக் கொண்டு நாடகச் சூழலை உருவாக்க நினைக்கலாம். உடையமைப்பில் உள்ள வண்ணங்களும் கோடுகளும் அவைகளில் வடிவங்களும் நடிகர்களின் பாத்திரவெளிப்பாட்டிற்கு உதவலாம். ஆனால் மேடையமைப்பின் சூழலை நடிகர்கள் அணிந்துள்ள உடையமைப்பு முறை இணைந்தும் இயைந்தும் செயல்பட வேண்டும். இவ்விரு அமைப்பாளர்களும் கருத்து ஒற்றுமையில் வேறுபட்டிருப்பினும் இதனைச் சீர்படுத்தும் பொறுப்புடையவராய் இயக்குநர் செயல்பட வேண்டும். சிறந்த நாடகப் படைப்பில் மேடையையும் உடையமைப்பும் இணைந்து செயல்பட வேண்டும்.

உடை அமைப்புடன் அணிகலன்களும் ஒப்பனையும் இணைந்திருப்பதால் இவை பற்றித் தனியாக எடுத்து கூறப்படவில்லை. நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்

டிற்குத் துணையாக அமைவது ஒப்பனையாகும். நாடக நிகழ்வின் சூழலுக்குத் துணை செய்யும் கூறுகளாக மேடையமைப்பும், உடையமைப்பும் விளங்குவது போல் நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்குத் துணை செய்வதாக ஒப்பனை விளங்குகிறது. உடை மற்றும் ஒப்பனையின் வழி நாடகப் பாத்திரத்தின் வயது உடல் தலம், தொழில் முறை, சமூகத்தில் உள்ள நிலை, இடம் மற்றும் காலம் போன்ற பாத்திரப் படைப்பின் குணங்களை வெளிப்படுத்தலாம்.

ஒளி, உடை, ஒப்பனை அமைப்பாளரின் பணிகள் ஒளியமைப்பாளரினால் உயிர் பெறுகின்றன. ஒளியில் இல்லை என்றால் மேடையில் எதனையும் காண்பது அரிது. எனவே ஒளியமைப்பானது மேடையில் ஒளியைக்கட்டுப் படுத்துவதுமட்டுமல்லாது அவ்வொளி மேடையில் நடைபெறும் நாடக நிகழ்வின் நுட்பமான செயற்பாடுகளை எடுத்துக்காட்டுவதாகவும் விளங்க வேண்டும். இதன் வழி நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்கு முன்பே பார்வையாளர்களின் கற்பனையைத் தூண்டுவதாக ஒளியமைப்பு அமைதல் வேண்டும். சாதாரணமாக மனோதத்துவப் (Psychological) பாதிப்பினை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக உள்ள ஒளியை மேடையில் பயன்படுத்தும்பொழுது நாடக நிகழ்வினை உணர்த்தக் கூடிய நாடகச் சூழலை மிகவும் சக்திவாய்ந்ததாக ஆக்கலாம் நாடகப் படைப்பின் சிறந்த தொழிற் கூறாக உள்ள ஒளியமைப்பினை படைப்பாக்க முறையில் பயன்படுத்தும் முறையினை அறிந்து கொள்ளல் அவசியம். தற்காலத்தில் சிறந்த ஒளியமைப்பைச் செய்வதற்குப் புதுவகையான ஒளியமைப்புச் சாதனங்கள் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இவைகளைப் பயன்படுத்தும் முறையினை அறிந்திருப்பதால் இவைகளைச் சிறந்த நாடகஉத்திகளுக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். ஒளியமைப்பில் ஒளிக்கட்டுப்பாட்டு கருவியானது நாடகச் சூழலான மனநிலை (Mood) சுற்றுப்புறச் சூழல் நேரம் (Time) தூரளவம் இடம் (Space) போன்றவற்றை நெறிப்படுத்தலாம்.

மேலும் ஒளிக்கதிர்களில் உள்ள வண்ணங்களும், மேடையமைப்புகளும் உடையமைப்பிலுள்ள வண்ணங்களும் நாடகச் சூழலுக்கு ஏற்றாற்போல் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். நீல வண்ண ஆடை அல்ல மேடையமைப்பில் சிவப்பு வண்ண ஒளியைப் பாய்ச்சும் பொழுது நீல நிறம் கருமையாகிவிடும். எனவே இதுபோன்ற பெரிய தவறுகளைக் களைய மேடை அமைப்பாளர், உடை ஒப்பனை அமைப்பாளர் மற்றும் ஒளியமைப்பாளர் அனைவரும் ஒன்று பட்டு கருத்துப் பரிமாற்றத்துடன் செயல்பட வேண்டுவது நாடகப் படைப்பில் அவசியமாகிறது. எனவே ஒளியமைப்பானது “பார்க்கச் செய்யும்” (Visibility) பணியுடன் மட்டும் முடிந்துவிடும் பெரும் கூறு அல்ல. இதர தொழில் முறைக் கூறுகளைப் போன்ற ஒளியமைப்பும் நாடகச் சூழலை உருவாக்கும் வெளி, காலம் போன்ற நாடகப் பின்னணியினை உருவாக்கும் தொழில் நுட்பக்கலை வடிவமாகச் செயல்படுகின்றது.

மேடைப் பொருட்களை (Stage Properties) மேடைப் பொருட்கள் எனப் படுவது மேடையமைப்பில் பொருந்தும் பொருட்களும் நடிகர்கள் மேடையில் உபயோகப்படுத்தும் பொருட்களும் ஆகும். மேடையமைப்பிலுள்ள கூற்றில் (Flats) பதிக்கக்கூடிய நிழற் கண்ணாடி, புகைப் படம், மேசை, நாற்காலி போன்றவை மேடைக் காட்சிப் பொருட்களாகும். இதற்கு மேடையமைப்புப் பொருட்கள் (Set Properties or Stage Properties) என்று பெயர். நடிகர்கள் தன் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்காக கையாளும் பொருட்களான மூக்குக் கண்ணாடி, கைத்தடி, (ஊன்று கோல்) கைப்பை (Hand bag) போன்ற பொருட்களுக்குக் கையாளும் பொருட்கள் (Hand Properties) என்று பெயர். இவ் விருவகையான பொருட்களையும் மேடையில் உள்ள நடிகர்கள் பயன்படுத்தும் பொழுது தான் அவைகள் நாடகத் தன்மை கொண்ட பொருட்களாகப் பரிணமிக்கின்றன. இல்லையெனில் இப் பொருட்கள் பொருளற்ற மேடை அலங்காரங்களாகி விடுகின்றன. தற்கால

நாடகத்தில் மேடையில் உள்ள ஒவ்வொரு பொருளும் நாடக நிகழ்விற்குத் துணை போவதாக உள்ளன.

ஒரு நாடகத் தயாரிப்பில் பல திறப்பட்ட கலைஞர்கள் பங்கேற்கின்றனர். நாடகங்களில் பங்குபெறும் கலைஞர்களின் எண்ணிக்கையில் ஒரு அளவுகோல் இல்லை. இவர்கள் அனைவரும் தத்தம் பணிகளைச் செய்பவர்களாயினும் இவர்களின் செயல், சிந்தனை, ஒற்றுமையுணர்வு ஆகிய அனைத்தும் சிறந்த நாடகப் படைப்பைப் படைக்கும் நோக்கில் இருக்க வேண்டும். கருத்தொற்றுமை இல்லையெனில் முழுமையான நாடகத்தை காண இயலாது. எனவே நாடகத் தயாரிப்பு என்பது கூட்டு முயற்சியை உட்கொண்ட கலை வடிவமாகும். ஒரு தனிமனிதனால் [நாடக ஆசிரியர்] எழுதப்பட்ட நாடகப் படியின் நாடகக் கருத்து இயக்குநரால் உள்வாங்கப்பட்டு பல தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள், நடிகர்கள் ஆகியோரின் கூட்டு முயற்சியால் நாடகப் படைப்பாக வடிவெடுக்கிறது. நாடக இயக்குநர் கருத்துக்களை காட்சிப் படுத்துவது நாடகப்படிமங்களாகும். (Stage images) படைப்பாக்கக் கலைஞர் என்று ஒத்துக்கொள்ளப்பட்ட நாடக இயக்குநர் நாடகப் படிமங்களையும், நாடக வசனங்களையும் கட்டுப்படுத்தத்தவறினால் தற்கால நாடகம் மீண்டும் 19ஆம் நூற்றாண்டினை நோக்கிப் பின் சென்று விடும். 19ஆம் நூற்றாண்டு நாடக மேடையில் மேடைநிர்வாகி(Stage Manager) என்பவர் தற்கால இயக்குநர் நிலையில் இருந்து செயல்பட்டவர் தான். இக் காலக் கட்டத்தில் ஒரு நாடகத்திற்கென்று தனியாக காட்சியமைப்பு இருந்ததில்லை.

பொதுவான காட்சியமைப்புப் பொருட்கள் (Stock Sceneries) என்று கூறப்படும் காட்சியமைப்புப் பொருட்களைக் கொண்டு மேடையமைப்பு போடப்படும். இக்காலக்கட்டத்தில் நாடக வடிவங்கள் (Form) ஒரே அமைப்பு முறையில் இருந்து வந்தால் இக்காட்சி பொருட்களும் இவ்வகை நாடகங்களுக்குப் பொருந்தி வந்தன. இவைகளில் தனித்

துவம் இல்லை. கலை நயம் இல்லை. ஆனால் தற்கால நாடகங்களின் கருத்தும் வடிவமும் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று மாறுபட்டவையாக இருக்கின்றன. எனவே தயார் நிலையில் காட்சி யமைப்புப் பொருட்களைப் (Stock Sceneries) பயன்படுத்தும் நிலை மாற்றப்பட்டு நாடகத்தின் நாடக நிகழ்வுகளை மையமாகக் கொண்டு புது விதமான காட்சியமைப்பு முறை மேற்கொள்ளப்படுகிறது. மிகுந்த பொருட் செலவைக் கொடுப்பதாக இவைகள் இருப்பினும் நாடகத் தன்மையும், கலை நயமும் தற்கால நாடகங்களில் இருப்பதைக் காண முடிகின்றது. தற்கால நாடகத்தில் கதாபாத்திரங்களின் அமைப்பு முறையானது எதிர் நிலையில் ஒருவரை ஒருவர் வெறுமனே சந்திப்பது அல்ல. நாடகமேடை அமைப்பில் வைக்கப்பட்டுள்ள மேடைப்பொருட்கள் கதாபாத்திரங்களுடன் உறவாடல் செய்யும் பொழுதுதான் நாடக காட்சிப் படிமங்களாகின்றன. இந்நிலையை உருவாக்கும் தலையாய பொறுப்பு நாடக இயக்குநரைச் சார்ந்ததாகும். நாடகக் கூறுகளின் சமநிலையும் (Balance) நாடகக் கூட்டிணைப்பும் (Stnthesis) நாடகத்திற்குத் தேவையானவையாகும். இக்கூட்டிணைப்புக் கொள்கையின் மையமாக விளங்குவது சமநிலை. நாடகக் கூறுகளான நாடகப்படி [Script] நடிகர்கள் (Actors) மற்றும் நாடக அமைப்பு (Design) போன்றவைகள் சமநிலையின்றியும், இணைப்பில்லாமலும் இருந்தால் நாடகத்தில் கூட்டிணைப்பு இருக்காது, எனவே தலைமை அமைப்பாளரான நாடக இயக்குநர் தனித்துவம் வாய்ந்தவராக செயல்பட வேண்டியது அவசியமாகிறது. நாடக இயக்குநர் ஒரு படைப்பாகக் கலைஞராகவும் தனித்துவம் கொண்டவராகவும், புதுணர்ச்சியைக் கொடுப்பவராகவும் இருக்க வேண்டும். இயக்குநர் என்பவர் அறிவியல் நுட்பத்துடன் செயல்படுபவராக இருக்க வேண்டும், கனவுகளில் சஞ்சரிப்பவராக இருத்தல் கூடாது. காட்சியமைப்பாளர் (Scenic Designer) இதுவரை நாடகத்தின் காட்சியமைப்பில் பிற தொழில்

நுட்பக் கலைஞர்களின் தொடர்பு பற்றி பார்க்கப்பட்டது. மேலும் இதுவரை கூறப்பட்ட கருத்துக்கள் அனைத்தும் மற்றும் மேடையமைப்பு தொடர்பான காட்சியமைப்பு செய்திகளாகும். மேடையமைப்பின் பொறுப்பாளரான காட்சியமைப்பின் தலைமைக்கலைஞராக விளங்கும் காட்சியமைப்பாளரின் பண்புகள் (Qualities of the Designer) நாடக ஆசிரியரின் கற்பனைகளை செயல்படுத்துபவராகவும் இயக்குநரின் கருத்து வெளிப்பாட்டிற்குத் (Interpretation) துணைபோகிலருமாக காட்சியமைப்பாளரின் பணி உள்ளது. ஒரு நாடகத்தின் கருத்தினை மையமாக வைத்துக் கொண்டு அதனைச் செயல்வடிவில் கொண்டு வரும் பாணியில் ஒவ்வொரு இயக்குநரும் மாறுபடுவர். கருத்திற்கேற்ற (Content) வடிவத்தைக் (form) கொடுப்பதற்கு இயக்குநருடன் மேடையிலும், மேடையில் பின்னிலும் பங்கேற்கும் பிற கலைஞர்கள் இணைந்தும் இயைந்தும் செயல்பட வேண்டும். இதனால் நாடக நிகழ்வில் பின்புலச் சூழலைத் தெளிவாகக் காட்சியமைப்பாளரால் அமைத்துக்காட்ட இயலும். இதனால் நாடகத்தில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் எங்கு எப்படி இருக்கிறார்கள் என்ற உணர்வு வெளிப்படும். இதன்வழி நாடக நிகழ்வின் (Action) காட்சிப் படிமங்களையும் அதில் உலாவும் பாத்திரங்களின் மனநிலையையும் உணர முடியும். இவ்விரு உணர்வுகளும் நாடகத்தின் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும். உதாரணமாக இன்பச்சூழல், துன்பச்சூழல், கனவுச்சூழல் போன்ற தன்மைகளைக் கொண்ட மனநிலையை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும். சுருங்கக் கூறினால் காட்சியமைப்பானது, அமைப்பு முறை (Design) அதன் செயலாக்கம் (Execution) மற்றும் ஒளியமைப்பின்வழி உணர்வு பெறச் செய்தலாகும். நாடகக் காட்சியமைப்பு என்பது பல்வேறுபட்ட கட்டுப்பாடுகளுடனும் (Limitations) அதற்குத் தேவையானாலும் கிடைக்கக்கூடியதுமான பொருட்களின் தன்மை இவற்றுடன் நாடகத்திற்கான காட்சிப் படிமங்களை செயல்படுத்துவதாகும். எனவே காட்சியமைப்பாளர் என்பார்.

i) காட்சியமைப்பு பற்றிய தொலை நோக்குப் பார்வையும் (Vision) கொண்ட படைப்பாக்கக் கலைஞராக இருத்தல் வேண்டும். அதாவது அமைப்புக் கூறுகளான (Elements of Design) வண்ணம், கோடு, வடிவம் மற்றும் பளுஉருவம் (Mass) ஆகியனபற்றி நன்கு அறிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும்.

ii) படைப்பாக்கக் கலைஞர் மட்டுமின்றி கற்பனையைச் செயல் வடிவமாக்கும் தொழில் நுட்பக் கலைஞராகவும் இருத்தல் வேண்டும்.

iii) நாடகங்களைப் பற்றியும், பல்வகைப்பட்ட நாடக மேடைகள் பற்றியும் அறிந்தவராகவும் இருத்தல் வேண்டும். மேலும் நாடக இயக்குநர், நடிகர்கள், நாடக ஆசிரியரைப் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும்.

iv) நாடக மேடையில் உள்ள தொழில்நுட்பத்தினை அறிந்தவராகவும் அதில் பயன்படுத்தப்பட்டுவரும் பொருட்களின் தொழிற்கூறுகள் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் அவசியம். அதாவது நாடகத்தில்வரும் காட்சிகள் பற்றியும் அவைகளை மாற்றும் உத்திகள் பற்றியும் அறிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும். பெட்டி வடிவ அரங்கு(Proscenium Stage) சுழல் மேடை (Revolving Stage) வட்ட வடிவ அரங்கு (Areana Stage) மற்றும் திறந்தவெளி அரங்கு (Open Air Stage) போன்றவற்றைப் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும். காட்சியமைப்பாளர் என்பவர் பிறதொழில் நுணுக்க வல்லுநர்களான உடை அமைப்பாளர், ஒளி அமைப்பாளர் போன்ற தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களோடு ஒன்றுபட்டு மேடையில் உலாவும் நடிகர்களின் அசைவுகள் [Movements] கருத்தினை வெளிப்படுத்தும் முறை [Interpretation] போன்றவற்றைத் திறம்பட அறிந்து ஆலோசித்துச் செயல்படுபவராக இருத்தல் வேண்டும். செயல்கள், நாடகக் காட்சியமைப்பாளர் நாடக வடிவத்தினையும் நாடக நிகழ்வினையும் அமைப்பின்வழி வெளிப்படுத்துபவராக செயல்படுத்தல் வேண்டும்.

நாடக நிகழ்வினை மையப்படுத்துவதனால் நாடகத்தின் மனநிலை [Dramatic Mood] கருத்து மற்றும் நாடகக் கதையினைத் தெளிவாகச் சொல்ல முடியும்.

அனைத்து வகையான நாடகக் கூறுகளும் ஒன்றுபடுத்தப்படுவதால் காட்சிப் படிமங்கள் உண்டாகின்றன. இதனால் நாடகத் தளமானது ஒன்றிற்கும் மேலான தளங்களாக பரிணமிக்கின்றன இவ்வகையான காட்சிப் படிமங்கள் பார்க்கத் தக்கவையாகவும், உணரக்கூடியதாகவும், நாடக நிகழ்வின் பின்புலமாகவும் விளங்குகின்றன. எனவே காட்சியமைப்பாளரின் செயல் வடிவமானது நாடக நிகழ்விற்கான சுற்றுப்புறச்சூழலான காலத்தையும் (Time) இடத்தையும் (Locate) ஏற்படுத்துவதாக அமைய வேண்டும்.

நாடகத்தைப் பார்க்கும் பார்வையாளனுக்கு நாடகத்தின் [பாத்திரங்களின்] மனநிலை, கருத்து மற்றும் கதையின் போக்கு விளங்குவதாக இருக்க வேண்டும். இம்மூன்று கூறுகளோடு மனநிலை (Mood) கருத்து (Content) மற்றும் கதை ஆகியன நாடகத்தில் இருப்பினும் ஒன்று மற்ற இரண்டினை வலியுறுத்துவதாக இருக்கும். அதாவது நாடகத்தின் மனநிலை உள்ளுணர்வின் - [Mood] முதன்மையாகக் கொண்டும் மற்ற இரண்டு கூறுகளான கருத்து, கதையம்சம் ஆகியவற்றை இரண்டாம் நிலையாகக் கொண்டும் செயல்பட வேண்டும். நாடகத்தின் மனநிலையினை வெளிப்படுத்தும் முறையில் காட்சியமைப்பு அமைந்திருத்தல் வேண்டும். ஆனால் யதார்த்தவகை நாடகங்களில் கதையமைப்பு மேலோங்கியும் கருத்து பின்னடைந்தும் காணப்படும். யதார்த்தத் தன்மை கொண்ட நாடகமாக இருக்குமாயின் யதார்த்த குணங்கள் கொண்ட காட்சிகளை விளக்குவதாக காட்சியமைப்பு அமைய வேண்டும். காட்சியமைப்பில் கருத்தினை [Content/ குறிப்பிடும்படி வெளிப்படுத்த இயலாது. நாடக வசனத்தில் வரும் உட்பொருள் /Subtext/ கொண்ட உரையாடல்கள், குறியீடுகள் ஆகியவற்றின் வழி நாடகக் கருத்தினை வெளிப்படுத்தலாம்.

BIBLIOGRAPHY

- | | | | |
|----|-------------------------|-------|----------------------------------|
| 1. | Adya Rangacharya | | The Indian Theatre |
| 2. | Engclopeadia Britanica | | |
| 3. | Allar Dyce Nicoll | | World Drama |
| 4. | Allar Dyce Nicoll | | The Development of the Theatre |
| 5. | A. S. Gillette | | An Introduction to Scenic Design |
| 6. | Harrop Cohen | | Creative play Direction |
| 7. | Hubert C. Heffner, Etc. | | Modern Theatre Practice |
| 8. | Macgowan and Melnitz | | The Living Stage |

நவீன இலக்கியத் திறனாய்வு

நவீன இலக்கியத் திறனாய்வு எப்போது தோற்றம் பெறுகிறது என்றால், நவீன இலக்கியங்கள் பற்றிய சொல்லாடல்கள் பெருகும் போது தான். தம்மேய் பாட்டுக் கொள்கை அடிப்படையில் பழைய இலக்கியப் பெருமையில் மூழ்கிக் கிடந்த கல்வியாளர்கள் நடுவே சிறுகதை, புதினம், புதுக்கவிதை, ஆகிய புதிய இலக்கிய வகைகளை நிலை நாட்டும் முயற்சியில், இக் காலத் திறனாய்வு-அதாவது மேலை நாட்டுத் திறனாய்வைப் பின் பற்றும் திறனாய்வு - வலுவாக உருப்பெற்றுள்ளது. பாடு பொருளை மையமாக வைத்தே கல்வியாளர்கள் இலக் கியத்தை அணுகிக் கொண்டிருந்த போது, நவீன இலக்கியம் சார்ந்த இவர்கள், ஆழ்கியல், இலக்கியச் சுவை, வடிவம், உத்தி, சோதனை என்னும் இலக்கியத் திற்குள்ளேயே நின்று பேசினார்கள். இவர்கள் பெரும்பாலும் படைப்பாளிகளா கவும், வாசகர்களாகவும், திறனாய்வாளர்களாகவும் ஒரே நேரத்தில் விளங்கி னார்கள். அதனால் தான் “திருக்குறள் இலக்கியமா?” என்ற ஒரு பெரிய குண்டைத் தூக்கிப் போட்டுத் தமிழ் உலகைக் க. நா. ச. வால் அதிர்ச்சிக் குள்ளாக்க முடிந்தது. இவர்கள் இலக்கியத்தில் தெய்வீக ஆற்றல், பேருணர்ச்சி, அனுபூதிநிலை, உன்னதம், தரிசனம், அனுபவம் முதலிய சொற்களால் இலக் கியத்தை எல்லாவற்றையும் விட மேலாகக் கொண்டாடினர். இலக்கியத்தை ஒரு தனி ‘உயிரி’ யாக அடையாளம் கண்டனர்; சார்பற்றது என்றனர்; எதற் காகவும் இலக்கியத்தை விட்டுக் கொடுத்து விடக்கூடாது என்று வாதாடினர்.

டாக்டர் க. பஞ்சாங்கம்

புலம்பெயர் கலாசாரமும் புகலிட இலக்கியங்களும்

செ. யோகராசா,

1. முன்னுரை

ஏறத்தாழ எண்பதுகளின் பின்னர் இலங்கையிலிருந்து ஐரோப்பிய நாடுகள் கனடா, அவுஸ்திரேலியா ஆகியவற்றிற்குப் புலம்பெயர்ந்து அவ்வவ் நாடுகளில் வாழ்கின்ற தமிழர்களது கலாசாரமே புலம்பெயர் கலாசாரம் எனப்படும்.¹ அத்தகையோர் படைக்கும் இலக்கியங்களே புகலிட இலக்கியங்கள் எனப்படும்.²

புலம்பெயர் கலாசாரத்தின் முக்கியமான பண்புகள் பற்றி அறிவதற்கு குறிப்பிட்ட நாடுகளிலிருந்து வெளிவரும் சஞ்சிகைகளில் இடம்பெறும் கட்டுரைகளும் கருத்தரங்குத் தொகுப்புகளும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. புகலிட இலக்கியங்கள் பற்றி ஆராய்வதற்கு அவ்வவ் நாடுகளில் இருந்து வெளிவந்துள்ள நூல்கள் மட்டுமன்றி சஞ்சிகைகளும் பயன்பட்டுள்ளன.

புலம்பெயர்வு ஐரோப்பிய நாடுகள், கனடா, அவுஸ்திரேலியா எனப் பரந்தாலும் இங்கு ஐரோப்பிய நாடுகள் மட்டுமே கவனத்திற்கெடுக்கப்படுகின்றன.

2. புலம்பெயர்ந்த தமிழர்களது இயல்புகள்

தமிழர்கள் இலங்கையிலிருந்து பல தடவைகள் புலம்பெயர்ந்து பிற நாடுகள் சென்றுள்ளனர். 1980க்களின் பின் சென்றோர் முன் சென்றோரை விட தனித்துவ இயல்புகள் சிலவற்றைப் பெற்றிருந்தனர்³

இவர்களுள் பலரும் உயர்கல்வி கற்காத இளைஞர்கள்; ஆங்கிலம் தெரியாதவர்கள்; தொழில் நிமித்தம் செல்லாதவர்கள்; கலவரங்களால் பாதிக்கப்பட்ட

வர்கள். சிலர் இயக்கங்களின் நடவடிக்கைகளால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள்.

மேற்கூறியோருட் சிலர் இலக்கிய ஆர்வங் கொண்டவர்கள். இவர்களுட் சிலர் இலங்கையிலிருந்து புலம்பெயர்ந்த போதே எழுத்தாளர்கள். இத்தகையோரே புகலிட இலக்கியங்களைப் படைத்து வருகின்றனர். ஓரளவு நிதி வசதியும், தொழில் நுட்ப வசதியும், ஓய்வும் அதற்கு வாய்ப்பளிக்கின்றன.

3. புலம்பெயர் கலாசாரத்தின் முக்கியமான பண்புகள்:⁴

3.1. வேறுபட்ட சூழல்: இனம், மதம், மொழி, நிறம், பண்பாடு என்பன தொடக்கம் காலநிலை வரை முற்றிலும் வேறுபட்ட சூழலில் வாழ்கின்றமை, அந்நியப்பட்ட நிலை உருவாதல்.

3.2. அகதி நிலை:

3.2.1. புலம்பெயர்ந்தோருள் பெரும்பாலானோர் தஞ்சம் கோரி அகதி முகாம்களிலே வாழ்கின்றமை (ஜேர்மனியில் இத்தகையோர் 95%)

3.2.2. அகதி முகாம்களின் குறைபாடுகள்: எ-டு: ஜேர்மனியில் 100 பேருக்கு ஒரு மலசல கூடம், ஒரு சமையல் அறை. அகதி முகாம்களில் வெவ்வேறு மதத்தவர் (எ-டு: முஸ்லீமும் கிறிஸ்தும்) நாட்டவர் (எ-டு: யூதர், லெபானியர்) ஓரறையில் வசித்தல். இதனால், தனிமையை அனுபவிக்க நேரிடுதல்; மோதுதல் ஏற்படுதல்; தாயக நினைவுகள் பெருகுதல், உடல் புகலிடத்திலும் உள்ளம் தாயகத்திலும் என்ற

இரண்டுங்கெட்டான் வாழ்க்கைநிலை? உறங்குவதிலும் ரீ. வி. பார்ப்பதிலும் காலங் கரைதல்.

3.3. குடும்ப நிலை:

3.3.1. வாழ்க்கைச் செலவு அதிகரிப்பு: (எ-டு: ஜேர்மனியில் இலங்கையைவிட 25 மடங்கு அதிகரித்த வாழ்க்கைச் செலவு) அதனால் ஏற்படும் விளைவுகள்:

- அ. கடின உழைப்பு
- ஆ. கணவன் - மனைவி இருவரும் உழைக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம், குடும்ப வாழ்க்கை பாதிப்படைதல்
- இ. தற்கொலை அதிகரிப்பு; காரணம் கடன்பளு; வீண் சந்தேகம், அதிக குடி.
- ஈ. போசாக்கற்ற உணவு உண்ணுதல்

3.3.2. முதியோர் நிலை பொழுது போக்கின்மை; முதுமை மறுப்பு

3.3.3. இலங்கையிலிருந்து வரும் மணப்பெண்கள் இவர்களது குடும்ப வாழ்க்கை.

3.4. பெண்கள் நிலை:

3.4.1. மாறுபட்ட சூழலில் பெண்கள் மத்தியில் சமத்துவ உணர்வு பெருகுதல்

3.4.2. பெண்களது சுதந்திர நிலை யினால் ஆண் அடக்குமுறை அதிகரித்தல்.

3.4.3. வேலையற்ற பெண்களின் தனிமை நிலை.

3.5. இளைஞர்கள் நிலை:

3.5.1. பண்பாட்டுச் சீரழிவு: போதைவஸ்துக்கு அடிமை; போதை வியாபாரம் விபச்சார விடுதிகளை நாடு தல்; திருட்டு வேலைகளில் ஈடுபடல்

3.5.2. விரக்தி நிலை

3.5.3. கடின உழைப்பு

3.5.4. சிலரது இலக்கிய ஈடுபாடு

3.5.5. குழு மோதல்

3.6. குழந்தைகள் நிலை:

3.6.1. கல்வி மொழிபற்றிய பிரச்சினை விகவருபமெடுத்தல்

3.6.2. பண்பாட்டு வேறுபாடு, நிற வேறுபாடு முதலியன பாடசாலையில் ஏற்படுத்தும் பிரச்சினைகள்.

3.6.3. குழந்தைகளுக்கான புகலிட நாட்டுச் சட்ட உரிமைகள் பற்றிய அறிவும் அதனால் தமிழ்க் குடும்பங்களில் ஏற்படும் பெற்றோர் குழந்தைகள் மோதலும்.

3.7. தமிழர்களது மனோநிலை:

3.7.1. சாதி மரபுகள் புகலிட நாடுகளிலும் பேணப்படுதல்

3.7.2. சீதனம் வாங்கும் முறை பேணப்படுதல் (சீதனத் தொகை அதிகரிப்பு; கட்டுப்பாடுகள் விதிக்கப்படுதல்)

3.7.3. சீட்டுப் பிடிக்கும் வழக்கம்

3.7.4. இளைஞர்களிடம் ஏற்படும் கோஷ்டி மோதல்கள்

3.7.5. வீண் ஆடம்பரங்களில் நாட்டம்;

எ-டு: பிறந்தநாள், பூப்புனிதநீராட்டு விழாக் கொண்டாட்டங்கள்.

3.7.6. ஆதரவு ஊர்வலங்களில் பங்குபற்றாமை.

3.8. புகலிட நாட்டு வாழ்க்கை முறை:

3.8.1. யந்திரமான வாழ்க்கை

3.8.2. நெருக்கடி மிகுந்த வாழ்க்கை விபத்துக்கள் அதிகரித்தல்

3.8.3. மனோநிலை பாதிப்புறல்

3.9. நிர்வாகக் கெடுபிடிகள்;

3.9.1. புதிய புதிய கட்டுப்பாடுகள் விதிக்கப்படல்

3.9.2. பலாத்காரமான நாடுகடத்தல்.

3.9.3. வாழிடங்களைவிட்டு ஏனைய மாநிலங்களுக்கு செல்ல இயலாமை

3.10. புதிய நாளிகளின் தோற்றம்:

3.10.1. அகதிக்கெதிரான சுதேச தீவிரவாத இளைஞர்களுட் சிலர் புதிய நாளிகள் என்ற தீவிரவாத அமைப்பினைத் தோற்றுவித்தல்; எழுபதுகளில் இங்கிலாந்தில் உருவான இவ்வமைப்பு இன்று பல நாடுகளிலும் செயற்படுதல்.

3.10.2. கனரக ஆயுதங்கள் ஏந்திச் செயற்படுதல்; கொலை; ஆட்கடத்தல், கட்டிட எரிப்பு என்பவற்றில் ஈடுபடுதல். அகதிகள் பற்றிய பத்திரிகை வார்த்தைகள்:-

“அகதிகள் வெள்ளம்”

“பொருளாதார அகதிகள்”

“வள்ளம் நிறைந்து விட்டது”

நாளிகள் குழுவின் தேர்தல் பிரசாரக் கவிதை:-

“தள்ளாடியபடியே நான் இங்கு வருகையில் யாரது வீட்டு வாசலில் நிற்பது? வீடுதேடும் கள்ள தமிழன் ஒருவன்”

4. புகலிட கலை இலக்கிய முயற்சிகள்:-

- 4.1. சஞ்சிகைகள்⁵
- 4.2. பத்திரிகைகள்⁶
- 4.3. நூல்கள்⁷
- 4.4. விழாக்கள்⁸
- 4.5. கருத்தரங்குகள்⁹
- 4.6. வீடியோ சஞ்சிகைகள்¹⁰
- 4.7. தொலைக்காட்சிச் சேவை¹¹
- 4.8. திரைப்படங்கள்¹²
- 4.9. தென்னிந்திய கலைஞர்களது வருகை¹³

5. புகலிட இலக்கியங்கள்:-

5.1. கவிதை

5.1.1. உள்ளடக்கம்

5.1.1.1. தாயகம்

5.1.1.1. குடும்பப் பிரிவு

தன்பாட்டும் தாலாட்டும்

கி. பி. அரவிந்தன்

“தொட்டிலில் நீ

ஆடாயென்றும்

தாலாட்டுப் பாடலையே

கேளாயென்றும்

இரசாயன நெடியினையே

நுகர்வாயென்றும்

கருவறை போலவே

நிலவறையுள்

வதிவாயென்றும்

யாரேதும்

முன் எழுதிச் சென்றதுண்டோ?”

“கண்டறியா தேசத்தில்

இயந்திர பற்களுக்குள்

கனவுருகி - வாழ்வுருகி

உன்னப்பன் நானிருக்க

உன்காதுள் பஞ்சடைத்து

தன்னுக்குள் உனைப் போர்த்து

உன் அன்னை காத்திருப்பாள்

மெல்ல நீ நண்ணுறங்கு

கண்ணுறங்கு கண்மணியே”

5. 1. 1. 2. புகலிட அனுபவங்கள்:

5. 1. 1. 2. 1. அகதி நிலை 13 அ

அகதி

-அ. கந்தசாமி

“பொய்யான நாட்டின்

பாஸ்போட் ஒன்றினுள்

பொறித்த என் தலையை

வெறுப்புடன் பார்த்தனர்

.....

அடிமையாய் அங்கு நீ

அழிவது உன்விதி

காட்டுமிராண்டி நாட்டிலிருந்து

கனவாய் வந்த நீ

திரும்பிப் போய்விடு”

“ஆடு மாடு தோட்டம்

ஏன் என்

அம்மாவைக் கூட

அட்மானம் வைத்து

அகதியாய் வந்து

அப்பாவி மனிதன் நான்”

5. 1. 1. 2. 2. அந்நியம்:

அந்நியம்-நாடோடி

“.....

பெயர் தெரியாத
சிறகுகள் முளைக்காத
சின்னக் குருவி
என் சின்ன அறையில்
சின்னஞ் சிறு குருவியிருக்கும்
கூடு கட்டும் தகைமை கூட
எனக்கு
சின்னக் குஞ்சு
என்னதான் தின்னுமாக்கும்
என் அறிவுக்கு எட்டவில்லை
நேற்று வரை
தாயின் கூட்டில்
இன்று
அன்னியமாகிப்
போன என்னுடன்
.....
கீக்.....கீ என்று
பசியால் கத்தும்
சின்னக் குருவிக்கு
தின்னக் கொடுக்க
என்ன உண்டு என்னிடம்
பழஞ்சோற்றுப் பருக்கைகள்
ஊட்டிப் பார்த்தேன்
பழக்கமில்லாதக் குருவி துப்பிவிட்டது
துப்பிவிட்டது
அன்னியமாகப் போன
என் சின்ன அறையில்
என்னுடன்
பட்டினிக்குத் துணையாக
என்னுடன்”

5. 1. 1. 2. 3. இனவாதம்

ஜேர்மன் கலைத்த கனவு
—ராகுலன்

“என் சோலைப் பசுமைகளைச் சுமந்து
நான் பறந்தேன் கிளியே
சிறகுகள் வெட்டி வெட்டி
காகங்கள் குட்ட
பன்றியின் வாயிலும் குதிரையின் காலிலும்
வந்து விழுங்கியிருந்தேன் கிளியே
பன்றிகள் முகம் சுளித்து எச்சில் துப்ப
மென்று விழுந்தேன் கிளியே”
(பன்றி, குதிரை என்பன ஜேர்மன் இன

வாத அடையாளங்கள்)

5. 1. 1. 2. 4. செய்தொழில்:

ஒரு படிப்பாளியின் ஆதங்கங்கள்
—ஆனந்த பிரசாத்

“நானாறு பாகை நரகக் கொதி நிலையில்
தானாறு வருகின்ற பீங்கானும்
கோப்பைகளும்
முக்காலுந் தானுணர்ந்த முனிவர்கள்
தாம் வளர்க்கும்
அக்கினியின் கர்ப்பத்தில் அவை
சுத்தமாக்கி வர
கையாற் தொட முடியாக் கருமம்
பிடிச்ச கொதி
மெய்யாலும் குடேறி மெலிகின்ற நேரத்தே
குளிர்ப்பதன அறையினில் குதூகலந்தான்
பழவகைகள்
தளிரிலைகள் தின்று தாகம் தணித்திட
லாம்
குக்கரின் பேயறுவை குறி பறிந்து
சிரித்தாலோ
அற்புதமாய் ஒருணவு அன்பளிப்பாய்
வீற்றிருக்கும்
சற்றே இளைப்பாறி சலாட்டையோர்
கைபார்த்து
மீண்டும் உயிர் பெற்று மெகினருகே
போனாலே
கோப்பை நிறைந்து குவிந்து
வழிந்திருக்கும்
சாப்பிட்ட யாவுமே சடுதியில் மறைந்துவிட
தட்டிற் கிடப்பதைத் தட்டிவிடும்
போதெல்லாம்
பட்டப் படிப்பின் சான்றிதழ்களாய்த்
தெரியும்”

5. 1. 1. 2. 5. புகலிட வாழ்வு-கெடுபிடிகள்

— ஜெகன்

“இரவல் காருடன் நின்று
நானனுப்பிய
புகைப் படத்தைப் பார்த்து
சுதந்திரமும் சந்தோஷமும்
தேடி மாத்திரம்
வந்து விடாதே
ஆலை இயந்திரத்துடன்
நானுமோற் இயந்திரமாய்
வீடு வந்ததும்

என் உணர்வுகளைக்
கொன்று தின்னும்
தனிமையான அறையுமாய்
என் காலம்
நானிருக்கும் ஜேர்மனியில்
என் நகரம் தாண்டி
அடுத்த நகரம்
செல்லும்
சுதந்திரம் மறுக்கப்பட்ட
நிலையில்
இங்கு நான்''

5. 1. 1. 3. பெண்நிலை வாதம் 14

புகலிட நாடுகளைச் சேர்ந்த பெண்களது
சுதந்திர நிலையும் சமத்துவ நிலையும்
தமிழ்ப் பெண்கள் மத்தியில் பெண் நிலை
வாத நோக்கினை வேரூன்றிச் செய்தல்

பின்வரும் விடயங்கள் பற்றித் தமிழ்ப்
பெண் கலைஞர்கள் எழுதுதல்:

பெண்ணடிமைத் தனத்தை இனங்காணல்
ஆணாதிக்க எதிர்ப்பு

சீதனம்

அடிமைத்துவக் கலாசார எதிர்ப்பு

புதிய சூழலில் பழமையில்

பலவந்தம்

''தனியாய் குழுவியிருந்த போது

ஏதோ பகிடிவிட்டு

வாய்விட்டு நாம் சிரித்தோம்

.....

அப்போ நீ சொன்னாய்

ஐயைய்யோ பெண்பிள்ளைகள்

இப்படிச் சிரிக்கலாமா?''

நாமும் மனிதராய் - மைத்ரேயி

''தம்பி தலையில் குட்டினால்

எதற்காக என்று கேட்டேன்

ஆணோடு சரிநிகரோ?

அடங்காத குமரியென்றாள் அம்மா''

அடக்கம் - பானுபாரதி

''லொவி மரத்தினில்

ஏறிக் கொள்ளவும்

நல்ல பழங்களைப் பிடிங்கி உண்ணவும்

இனி எனக்கு விலக்கப்பட்டுள்ளதாம்

நான் இனி வளர்ந்த பெண்ணாம்

.....

மணற் குவியலில் புரளவும்
தம்பியுடன் சண்டை பிடிக்கவும்
இனி என்னால் முடியாதாம்''

ஏனிந்த வித்தியாசங்கள்? - மல்லிகா

''சீதனத்திற்கு
வழியில்லாததால்
எம்மைச் சுற்றி
உரசிப் பார்க்கும்
இளைஞரில்
ஒருவன் கூட
புருசனாய் வர
தகுதியழந்தான்''

*- கன்னி பி.ஆர். ரஞ்சினி

''மாப்பிள்ளை வாங்கல்லியோ
மாப்பிள்ளை வாங்கல்லியோ
விலைகளை நிறுத்தி
விருப்புகளுக்கு
இனியாவது
முதலிடம் கொடு''

''சமையல் தொடங்கி
படுக்கைவரை
இலவச சேவை
வழங்கியது போதும்
சுமைகளும்
துளிதுளியான
துன்பத்தின்
வெளிப்பாடுகளும்
மட்டும்
உனதல்ல
சூழவுள்ள சகலவற்றிலும்
உனக்கும் சம பங்குண்டு
வெளியே வா''

= 'விற்பனை' பாயினி

5.1.1.4. சர்வதேச விவகாரங்கள்:

புகலிட நாட்டு வெகுசனத் தொடர்புச்
சாதனங்களின் முன்னேற்றம் சர்வதேச
விவகாரங்கள் பற்றி நன்கு அறிந்து
கொள்ளும் வாய்ப்பினை அளித்தல்; இவை
பற்றியும் கவிதை எழுதுதல்.

எ-டு: ஈரானிலுள்ள ஹவல்ஜா
நகரில் ஈராக் நடத்திய தாக்குதல்:

“இன்றாவது போர்நீங்கி
அமைதி பிறக்கட்டும்
அல்லாவே
பள்ளிவாசலில்
தொழுகை நடாத்திய
அந்த மனிதர்களும்
இறந்தே போயினர்
ஹலப்ஜா நகரில்
இரத்தத்தை உறையவைக்கும்
மரணத்தின் ஓலம்
விஷக் காற்றின் உட்புகலால்
மனித ஜீவன்கள்
பூச்சுத் திணறி
நெஞ்சடைபட்டு.....
எனினும்
அந்த முல்லாக்களும்
மனித குலத்தின் விரோதிகளும்
அதிகார வெறியோடு
போரினைத் தொடர்வர்
தேன்கவை தரும்
பேரிச்சம் பழங்களைச்
சுமந்த படிக்கே
சுச்சை மரங்கள்
நிழலை விரிக்கும்
முழுதும் நெஞ்சை
அடக்கியபடிக்கே
நம்பிக்கையோடு
பாட்டி சொல்வாள்.

“உன் அப்பனும்
அம்மையும்
இறந்துவிட்டனர் :
எனினும் நான்
இன்னும் வாழ்வேன்
அந்தப் பிசாசுகளுக்கு
பாடம் புகட்டத்தான்
நீயுள்ளாய் செல்வமே”
மனித நேயத்தின்
உன்னதமறியா
அந்த முல்லாக்களும்
அதிகார வெறியர்களும்
இன்னும் தீர்க்கமாய்
போரினை தொடர்வர்
எதிரில் தோண்டப்படுகின்ற
சவக்குழிகளை
அறிந்திடாமலே”

- ராகவன்

5.1.1.5 மொழிபெயர்ப்புக் கவிதைகள்:

சமகாலப் பிறமொழிக் கவிதைகள்
பல மொழிபெயர்க்கப்படுதல்; அவை
சமகால உள்நாட்டுப் பிரச்சனைகளுடன்
பொருந்துமாறு அமைதல்.

கைவிடல்

ஸமி அல் - கனிம்: தமிழில்: மணி

“நான் அவளைக் கண்டேன்
நான் அவளைச் சதுக்கத்திற் கண்டேன்
நான் அவளைச் சதுக்கத்திற் குருதி
சொட்டக் கண்டேன்
இவளது பாதுகாவலன் யாரென்று
அவன் சுத்தியபோது
நான் அவளை அறிவேன் என்பதை
மறுத்தேன்
நான் அவளைச் சதுக்கத்தில் விட்டுச்
சென்றேன்
நான் அவளைச் சதுக்கத்தில் குருதி வழிய
விட்டுச் சென்றேன்.
நான் அவளைச் சதுக்கத்தில் தடுமாற
விட்டுச்சென்றேன்
நான் அவளைச் சதுக்கத் திற் சாகவிட்டுச்
சென்றேன்
நான் அவளைவிட்டு”

பேசத் துடித்த - வாங்ஸ்டன் க்யூக்ஸ்

“.....
உனக்குத் தேவைப்படுவது போலவே
எனக்குச் சுதந்திரம் தேவை”

5.1.2. உருவம்

5.1.2.1. புதிய படிமங்கள், குறியீடுகள்

உவமைகள்:-

“மக்பாய் மக்பாய்
எல்லாப் பறவைகளும்
என்னுடைய தாய் நாட்டின் திசைகளிலே
சூரியனைத் தேடிப் புலம்பெயரும்
குளிர்நாளில்
நீ மட்டுமிந்தத் துருவத்தில் தரித்த
தென்ன?
மக்பையோ உனக்கிவைகள் புரியாது
என்பது போல் தலையசைக்கும்

“எனக்கிவைகள் புரியாதா?”*

உனக்கெப்படிப் புரியும்
வானில் ஒரு பரதேசிபோல்
குளிர்ந்து போன சூரியனின் பரிதாபம்
மண்ணில்
மஞ்சளாய்த் தலை நரைத்து

மரங்களின் கீழ்

பொன்னாய் இறகசைத்து
வண்ணத்துப் பூச்சியாய்ப் பகட்டி
‘பேர்ச்’ இலைப் பழுத்தல் ஒன்று
புல்லில் தரையிறங்கும்
ஒரு புது அகதி வந்தது போல்”

இக்கவிதையில் வரும் மக்பை என்ற
பறவை ஒரு குறியீடு ஆகும். மக்பை
பறவை குளிர் காலத்திலும் புலம்
பெயராதது. புலம் பெயரும் தமிழரது
இயல்புக்குச் சாட்டையடி கொடுப்பது
போல் அக்குறியீடு அமைகிறது. சூரியன்
ஒரு பரதேசியாக உருவகிக்கப்படுவது
தமிழிற்குப் புதிதே.

5. 1. 3 வெளிப்பாடு:

5. 1. 3. 1. தனி அனுபவம் மக்களின்
கூட்டு அனுபவமாதல்:

எ-டு: அகதி என்ற கவிதை:

5. 1. 3. 2. இலங்கை அகதிகளின் அனுபவம்
உலக அகதிகளின் அனுபவமாதல்:

தலைப்பு: - நிருபா

“எனது மகள்
வளர்ந்தவளானாள்
வினாக்களை வரிசையாக
அடுக்கினாள்:
அம்மா
நாங்கள் ஏன்
அகதிகளானோம்?
என் தாய்நாடு எங்கே?
என் தாய்மொழி எது?
நாங்கள் ஏன்
கறுப்பர்களாயிருக்கிறோம்
‘அவர்களால்’ ஏன்
ஒதுக்கப்படுகிறோம்
துருக்கித் தோழி ஏன்
எரிக்கப்பட்டாள்?

5. 1. 3. 5. புகலிடக் கவிஞர்கள்:

5. 1. 3. 1. ஐரோப்பா: வி.ஐ. ஜெயபாலன்
சி. பி. அரவிந்தன், இளவாலை விஜேந்
திரன், தமயந்தி, செல்வம், ராகவன்,
ராகுலன், ரமணன், இரா. ரஷீன்குமார்,
மைத்ரேயிநிருபா, பானு பாரதி, ஆதவன்,
விக்னாபாக்கியநாதன், அருந்ததி, மல்லிகா,
கல்யாணி, பி. ஆர். ரஞ்சனி, பாமினி,
முல்லை அமிழ்தன், தம்பா, கலிஸ்ரா.

5. 1. 3. 3 கனடா ஆனந்தபிரசாத், சிவம்,
ஜயகரன், செழியன், அ. கந்தசாமி.

6. சிறுகதை

புகலிடத் தமிழ்க் கவிதைகளுடன் ஒப்பிடும்
போது அங்கிருந்து வெளிவரும் தமிழ்ச்
சிறுகதைகள் குறைவு.

6. 1. உள்ளடக்கம்:

6. 1. 1. தாயகம்

6. 1. 1. 1. இன ஒடுக்கு முறைகள்:

‘ஆண்மை’ லெ. முருகபூபதி
குடும்பத்தவர் அழிவு

6. 1. 1. 2. இயக்கங்களின் செயற்பாடுகள்

பல சிறுகதைகள்

6. 1. 1. 3. குடும்பநிலை:

தவிப்பு - லெ. முருகபூபதி: போரினால்
குடும்பத்தவர் அழிவு

6. 1. 2. புகலிட அனுபவங்கள்:

6. 1. 2. 1. குடும்பம்

குடும்ப உறவுகள்:

எ-டு: ‘போயின போயின’ : தேவகி
இராமநாதன்:

வீண் அவதூறு கிளம்பும் தமிழ் இளை
ஞர்கள் சிலரது செயலினால் கணவ
னொருவன் மனைவி மீது சந்தேகப்பட்டு
கொடுமைகள் இழைத்தல் பற்றியது.

6. 1. 2. 2. தனிமை:

தனிமையில் இருக்கும் ஒரு பெண்ணுடன் தொலை பேசியில் ஆபாசமாக உரையாடுதலும் அப்பெண் பதிஷ்டி கொடுத்தலும் பற்றியது.

6. 1. 2. 3. பண்பாட்டு மாற்றங்கள்:

எ-டு: கன்னிகா தானங்கள் - அருள் விஜய ராணி ஈழத்திலிருந்து சென்ற முதியவர் பார்வையில் புகலிட இளைஞர் தலை முறையினரின் புதிய பண்பாடு,

ஏக்கங்கள்:- நிருபா: புகலிட நாட்டுப் பாடசாலையில் ஆசிரியர் - மாணவர் உறவு நிலை, (மாணவியரே ஆசிரியருக்கு வகுப்பறை அமைத்தல்)

6. 1. 2. 4. இரண்டாம் தலைமுறையினர் இனத்தை மறத்தல்

எ-டு: அத்தனை பேரும் நிகராமோ? மாத்தளை சோழ, புதிய தலைமுறைத் தமிழ்ச் சிறுவனொருவன் கறுப்பு நிற முடைய இன்னொரு தமிழ்ச் சிறுவனை நீக்ரோ எனக் கருதுதல்.

மொழியை மறத்தல்

எ-டு: மொழி லெ, முருகபூபதி தமிழ் மொழியை ஆங்கிலத்தில் எழுதி படித்தல்.

6- 1. 2. 5. கடின தொழில்:

எ-டு: ஒரு சனிக்கிழமை பின்னேரம் சுகன் இளைஞர்களது தொழில் அனுபவங்களையும் கடின உழைப்பு குடும்ப உறவுகளில் ஏற்படுத்தும் பாதிப்புக்களையும் வெளிப்படுத்துதல்.

6. 1. 2. 6. இளைஞர் நிலை:

6. 1. 2. 6. 1. பாலுறவு

எ-டு: புருஷ லீதிகள் ந, சுசீந்திரன் மனைவியைப் பிரிந்து வாழும் தமிழ் இளைஞனொருவன் வெறி மீதார இன்னொரு பெண்ணுடன் உடலுறவு கொள்ளுதல் 'ஒரு இலையுதிர் காலத் தொடக்

கமும் மூன்று ஆண்டுகளும் ஒரு பெண்ணும்' கலாமோகன்: மூன்று தமிழ் இளைஞர் களினதும் ஒரு பெண்ணினதும் பாலியல் உணர்வுகள்.

6.1.2.6.2. மனநிலை:

எ-டு: வெறுமை க, கலாமோகன்: இளைஞர் மனநிலை,

6.1.2.7. அகதி நிலை:

'புதிர்க்.....காடுகளில் லெ. முருகபூபதி ஈழ வியட்னாம் அகதிகளின் சந்திப்பு,

6.1.2.8. புகலிட நாட்டு (சுதேச) மக்கள் வாழ்க்கை

'தரையில் ஒரு நட்சத்திரம்' - பொ: கருணாகரமூர்த்தி தனது நாட்டு அரசியல் மாற்றங்களினால் அவல நிலைக்குள்ளான இசையுலக மேதை ஒருவரது பரிதாப கரமான வாழ்க்கை,

'இன்று புதிதாய்ப் பிறந்து' சாள்ஸ் விளையாடும் குழந்தைகளின் செயல்கள்

6.2: புகலிட சிறுகதை ஆசிரியர்கள் சிலர்:

6.2.1. ஐரோப்பா - கலாமோகன், பார்த்தீபன், ந. சுசந்திரன், நிருபா, தேவகிராம நாதன், சாள்ஸ், சுகன், கலைச்செல்வன், பொ- கருணாகரமூர்த்தி, எஸ். அகஸ்தியா

6.2-2- கனடா: விக்கிரகம், குமார், மூர்த்தி, சரண்யா

6.2.3: அவுஸ்திரேலியா: லெ முருகபூபதி எஸ். பொன்னுத்துரை அருள்விஜயராணி மாத்தளை சோழ

7. தொடர்கதை / நாவல்:

புகலிடத் தமிழ்ச் சிறுகதைகளுடன் ஒப்பிடும் போது அங்கிருந்து வெளிவரும் தொடர்கதைகளோ நாவல்களோ குறைவு

7.1. உள்ளடக்கம்:

7.1.1: தாயகம்:

7.1.1.1. சீதனப் பிரச்சினை:

‘ஆண்கள் விற்பனைக்கு’ - பார்த்தீபன் நாவலின் முன்னுரை:

“சீதனம் என்பது இப்போது பெரிய பிரச்சினை அல்ல என்பது போல பலர் பேசிக் கொள்ளுகிறார்கள் அது தவறானது என்பதை என்னால் நேரடியாகவே கண்டு கொள்ள முடிந்தது சகோதரி களுக்காக பன்னிரண்டு மணித்தியாலங்களுக்கும் மேலாக காச் சம்பளத்தில் அடுப்பு வெக்கைக்கு முன்னால் வெந்து கொண்டிருக்கும் சகோதரர்களைச் சந்தித்த போதும் அட்டகாசமான திருமணக் கொண்டாட்டங்களில் பங்கு பற்றும் பலர் தங்களுக்குள் மணமக்களைப் பற்றிக் கதைத்துக் கொள்ளும் போதும் அரசியல் தஞ்சம் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டவர்கள் வேலை செய்பவர்கள் குடியேற்ற அந்தஸ்து கிடைத்தவர்கள் தங்களுடைய ‘விலை’ கூடிவிட்டதாக அறிக்கும் போதும் ஊரிலுள்ள ஆதனங்களை விற்று கூடவே குடும்பத்தையும் கடனாளியாக்கிவிட்டு சீதனப் பொதியுடன் பிரான்போர்ட் விமான நிலையத்தில் வந்து குவியும் தமிழ்ப் பெண்களைப் பார்த்த போதும் சீதனம் என்பதன் பாதிப்பு தெளிவாகப் புரிந்தது”

7.1.1.2. சாதிப்பிரச்சினை

“வித்தியாசப்படும் வித்தியாசங்கள்”
- பார்த்தீபன்

7.1.1.3. விடுதலைப் போராட்டம்

‘மண் மணம்’ - ஆதவன்

7.1.2. புகலிட அனுபவம்

மேற்கு ஜெர்மனியில் தமிழ் இளைஞர்களது வாழ்க்கை

‘கனவை’ மிதித்தவன் - பார்த்தீபன்

7.1.3. தொடர்கதை/நாவல் ஆசிரியர்கள் சிலர்

ஐரோப்பா பார்த்தீபன், ஆதவன், தமயந்தி

8. மதிப்பீடு:

8.1. கவிதை

8.1.1, புகலிட இலக்கியங்களுல் கணிசமானவை கவிதைகளே

8.1.2 புதிய அனுபவங்கள் - மேற்குலக அனுபவங்கள் - கவிதைப் பொருளாகின்றமை

8.1.3. அவை தனியொருவர் குரலாக வன்றி கூட்டுக் குரலாகவும் உலகின் குரலாகவும் வெளிப்படுதல்

8.1.4. எதிர்ப்பு இலக்கியம் இன்னொரு வகையான பரிமாணம் பெறுதல் அதாவது விடுதலை இயக்கங்களின் செயற்பாடுகளும் விமர்சனத்திற்குள்ளாகுதல்

8.1.5. பெண் நிலைவாதக் கவிதைகள் பெருகுதல். அதற்கான சூழல் நிலவுதல்

8.1.6. புதிய கவிஞர்கள் பலர் குறிப்பிடத்தக்க கலைஞர்களாகியுள்ளமை

8.2. சிறுகதை:

8.2.1. கவிதைகளுடன் ஒப்பிடும் போது சிறுகதைகள் வெளிவருவது குறைவே

8.2.2. புதிய அனுபவங்கள் - மேற்குலக அனுபவங்கள்-கடந்த ஒரு சில வருடங்களாகவே சிறுகதைப் பொருளாதல் 14 ஆ

8.2.3. மிகக் குறுகிய காலத்துள் குறிப்பிடத்தக்க எழுத்தாளர் சிலரே

8.3. தொடர்கதை/நாவல்:

3.3.1. சிறுகதைகளுடன் ஒப்பிடும் போது இவை வெளிவருவது மிகக் குறைவு

8.3.2. வெளி வந்தனவற்றுள் கணிசமானவை தாயகத்துடன் தொடர்புபட்டவை

8.4. மொத்த மதிப்பீடு

8.4.1. ஈழத் தமிழிலக்கியம் புகலிட இலக்கியங்களுடாக சர்வதேச மயப்படுத்தப்படும் நிலை.

8 4 2 தற்சமயம் தமிழகத்தவரது கவனிப்புக்குள்ளாகுதல்.

9. வளர்ச்சிக்கான ஆலோசனைகள்:

9.1. படைப்புக்கள் விமர்சனத்திற்குட்படுத்தப்படல்.

9. 2. தரமான படைப்புக்கள் அறிமுகமாதல்.

9. 3. ஆங்கிலத்தில் அல்லது சுதேச மொழியில் மொழி பெயர்க்கப்படுதல்.

9. 4. புகலிட நாட்டு மக்களது வாழ்க்கையுடன் ஒன்றுதல்.

9. 5. விற்பனை அதிகரிக்கப்படல்.

9. 6. தமிழகத்திற்கும் ஈழத்திற்கும் அனுப்பப்படுதல்.

10. சவால்கள்:

10. 1. புகலிட நாடுகளில் ஏற்பட்டு வரும் எதிர்ப்பு

10. 2. அடுத்த தலை முறையினரின் வாழ்கை முறை மாற்றத்துக்குள்ளாகும் நிலை

10. 3. எதிர்காலம் கேள்விக் குறியாகுதல்:

10. 4. தமிழக கலை, கலாசாரப் பரிவத்தனையினால் ஏற்படும் பாதிப்பு. (தமிழக ஜனரஞ்சகம் படைப்புக்கள் இறக்குமதியாதல்: நடிகர்களது படையெடுப்பு

அடிக்குறிப்புகள்

1. ஈழத்தமிழரது புலம் பெயர் கலாசாரம் பற்றி மிகக் குறைவாகவே ஆய்வுகள் நிகழ்ந்துள்ளன. இவற்றுள் ஐரோப்பிய எழுத்தாளர் சந்திப்பு (இல. 2) சமுத்திரன்

எழுதிய ஆய்வுக்கட்டுரை விதந்துரைக்கப் படவேண்டியது. துவிர காலம் (கனடா) சஞ்சிகையில் (1991.3) குமாரமூர்த்தி எழுதிய கட்டுரைகளும் பயனுடையன. அண்மையில் தஞ்சாவூர் தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம் அயல் நாடுகளில் தமிழர் (1989) என்றொரு நூலை வெளியிட்டுள்ளது. இதில் மிகச் சுருக்கமாக மேற்கு ஜேர்மன் (பக்.376-81) பற்றிய தகவல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன.

2. புகலிட இலக்கியங்கள் பற்றிய சுருக்கமாக கட்டுரைகள் புகலிடச் சஞ்சிகைகளில் அவ்வப்போது வெளிவருகின்றன. இலங்கையில் புகலிடச் சஞ்சிகைகள் அறிமுகம் பற்றி வெளியான கட்டுரைகளுள் திசை பத்திரிகையில் மௌ. சித்திரலேகா எழுதிய கட்டுரை குறிப்பிடத்தக்கது. புகலிடக்கவிதைகள் பற்றி இக்கட்டுரையாளரினால் இலங்கைச் சாதித்திய மலரில் (1992) ஒரு கட்டுரை எழுதப்பட்டுள்ளது.

மௌ. சித்திரலேகா எண்பதுகளில் ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியப் போக்குகளும் சவால்களும் சுவடு (நவ.92) சஞ்சிகையில் எழுதிய கட்டுரையிலும் புகலிட இலக்கியங்கள் பற்றிய சுருக்கமாக ஆய்வு செய்துள்ளார். (பக். 19-22)

3. சமுத்திரன் முற்குறிப்பிட்ட கட்டுரையில் இவை பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்து உள்ளார்.

4. இவ்விடயம் பற்றி தொடர்ந்து வரும் பல தகவல்களும் புகலிடச் சஞ்சிகைகளிலிருந்து பெறப்பட்டவை.

5. இப்போது வெளிவரும் சஞ்சிகைகளுள் முக்கியமானவை பின்வருவன:

மேற்கு ஜேர்மனி: தூண்டில், இரவல் தூண்டில், சிந்தனை;

பிரான்ஸ்: ஓசை, மௌனம், சிரித்திரு, சமர்.

சுவிற்சிலாந்து: மனிதம்.

நோர்வே: சுவடுகள், சக்தி.

நெதர்லாந்து: அஃஇ:

இங்கிலாந்து: தாகம், உயிர்ப்பு, தமிழ், அகதி,

டென்மார்க்: சஞ்சனி.

கனடா: நான்காவது பரிமாணம், காலம், தேடல்:

அவுஸ்திரேலியா: மரபு, அவுஸ்திரேலிய மரபு.

வெனிவந்து நின்று போனவை:

பிரான்ஸ்: பள்ளம், புதுமை, கண், சிந்து.

இங்கிலாந்து: பனிமலர்.

நெதர்லாந்து: உரிமை.

ஜேர்மனி: தேன், ஏலையா, அக்னி, தென்றல், அறுவை, வெளிச்சம், தாயகம், புதுயுகம்.

அவுஸ்திரேலியா: அக்கினிக்குஞ்சு.

6. இப்போது வெளிவரும் சில பத்திரிகைகள்:

பிரான்ஸ்: பரீஸ், ஈழநாடு, ஐரோப்பிய முரசு.

இங்கிலாந்து: ஈழகேசரி, தமிழன்.

சுவிற்சிலாந்து: தமிழ்நாடு.

ஜேர்மனி: ஈழமணி.

7. ஐரோப்பிய புகலிடக் கவிதைத் தொகுப்புகளுள் சிலவற்றின் விபரங்கள் பின்வருமாறு:-

துருவச் சுவடுகள்: வ, ஜ, ச. ஜெயபாலன் உட்பட ஏழு கவிதைகளின் தொகுப்பு: புகலிட முதற் கவிதைத் தொகுப்பு இது வாகலாம்.

அகதியின் பாடல்: வ, ஜ, ச, ஜெயபாலன்

முகம் கொள்: கி, பி, அரவிந்தன்

இனி ஒரு வைகறை: கி, பி, அரவிந்தன்

கட்டிடக் கூட்டிற்குள்: செல்வம்

அதிகாலை விடியலில்: செல்வம்

20ம் நூற்றாண்டு ஈழத்துப் புறநானூறு-
இரா, ரஜின்குமார்

கரும்பனைகள்: வி, ரி, இளங்கோவன்

எரியூட்டப்படும் நகரங்கள். திரன்

இரண்டாவது பிறப்பு: அருந்ததி

கவிதைச் சோலை: விக்னா பாக்கியநாதன்
அகதி. கௌரி

மறையாத மறுபாதி. பலரது கவிதை
களின் தொகுப்பு

8. “பரீஸ் ஈழநாடு” பத்திரிகைகளில் இத்தகைய விழாக்கள் பற்றி அடிக்கடி விளம்பரங்கள் வெளிவருகின்றன. பொதுவாக இத்தகைய விழாக்களில் பொழுது போக்கு நோக்கே முதன்மை பெறுகிறது.

9. இவ்விதத்தில் ஐரோப்பிய எழுத்தாளர் சந்திப்புகளும் அதனையொட்டி வெளிவரும் கருத்தரங்கு-தொகுப்புகளும் விதந்துரைக்கப்படவேண்டியவை. 16வது இலக்கியச் சந்திப்பு மலர் (07-8 ஆவணி93) அண்மையில் வெளிவந்துள்ளது.

10. பொழுது போக்கு நோக்குடன் வீடியோ கலை இலக்கிய சஞ்சிகைகள் வெளியிடப் பட்டுவருகின்றன. எ-டு, பாரீஸ் வீடியோ மலர் (காலாண்டு சஞ்சிகை)

11. பிரான்சில் அண்மையில் இத்தகைய முயற்சி மேற் கொள்ளப்பட்டது.

12. இவ்விதத்தில் ஞானப்பிரீஸ் பிரான்சி விருந்து தயாரித்து வெளிவரும் வீடியோ திரைப்படங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. அண்மையில் 3வது தயாரிப்பாக ‘நீ ஒரு தெய்வம்’ வெளியாகியுள்ளது.

13. தென்னிந்தியக் கலைஞர்கள் - குறிப்பாக ரசிகர்களது பேரபிமானம் பெற

றுள்ள திரைப்பட நடிகர், நடிகைகள் அடிக்கடி வரவழைக்கப்படுவது இப்போது சாதாரணமான விடயமாகும். இதனால் பணம் வீண் விரயமாவதுடன் கலை, பண்பாட்டுச் சீரழிவுகளும் தலைக் காட்டத் தொடங்கியுள்ளன, இவர்களது வருகையை ஆட்சேபித்து எதிர்ப்புக் குரல்கள் கிளம்பத் தொடங்கியுள்ளன.

13. அ. இரு கவிதைத் தொகுதிகள் தலைப்புக்களைக் கவனிக்க அகதி, கௌரி (1993)

ஒரு அகதியின் பாடல், வ. ச. ஐ. ஜெய பாலன் (1992)

14. பெண் எழுத்தாளர் சந்திப்புகள்- கடந்த மூன்றாண்டுகளாக இடம் பெற்று வருவதும் குறிப்பிடத்தக்கது. பெண்கள் சஞ்சிகைகள் சிலவும் வெளியாகின்றன.

(எ-டு சக்தி, ஊதா) அண்மையில் மறை யாத மறுபாதி என்ற தலைப்பிலான கவிதைத் தொகுப்பு வெளியாகியுள்ளது. (புகலிடக் கருத்து இலக்கியம் -பரீஸ் 1992) பெண்கள் சந்திப்பு மலர் (3) பிர சுரமாகியுள்ளது (ஜேர்மனி 93)

14. அ. ஒரு சிறுகதைத் தொகுப்பின் தலைப்பினைக் கவனிக்க-
“மண்ணைத் தேடும் மனங்கள்”

14. ஆ. இவ்விதத்தில் அஆஇ சஞ்சிகை வெளியிட்ட சிறுகதைச் சிறப்பு மலர் (ஆடி 1993) கவனிக்க வேண்டியது.

15. இவ்விடயம் பற்றி சரிநிகரில் வெளியான கருக்கமானதொரு கட்டுரை குறிப்பிடத்தக்கது. (புகலிட இலக்கியங்கள்: சில தேவைகளும் சில சவால்களும் வி. அபிமன்யு, சரிநிகர் ஜனவரி 94 சிறப்பு பிதழ்)

தமிழ் இலக்கியமும் மறுமலர்ச்சிக் கால கல்வியாளர்களும்

இன்றைக்கு நமது கையில் இருக்கிற பழைய இலக்கியப் பிரதிகள், அப்பிரதிகளுக்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள விளக்கங்கள் எல்லாமே. மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தின் கருத்தாக்கங்களுக்கு ஏற்பத் தயாரிக்கப் பட்டவைதாம் என்ற விழிப்புணர்வு, இந் நூற்றாண்டின் இறுதியில் வாழ்கிற நமக்குத் தேவைப்படுகிறது. இந்த மறுமலர்ச்சிக் காலக் கருத்தாக்கங்களை உள்வாங்கிக் கொண்டு செயல்பட்டவர்களில் ‘கல்வியாளர்கள்’ பெரும்பங்கு வகிக்கிறார்கள். தமிழ்ச் சமூகத்தில் புதிதாக உருவான இக்கல்வியாளர்கள் இந்நூற்றாண்டில் கருத்துக்களைப் பரப்புவதில் பெரும் பங்கு வகிக்கிறார்கள். இவர்களால் பழைய இலக்கியங்கள் சமூகத்தில் பரவலாக அறிமுகமாயின; ‘பற்றி’ நூல்களும், மலிவுப் பதிப்புகளும் குவிந்தன. கல்வி எல்லோர்க்கும் என்பது போலவே இலக்கியமும் எல்லோர்க்கும் என்று ஆனது முக்கியமான ஒரு நிகழ்வு ஆகும். பத்திரிகைகளின் வளர்ச்சியினால் எங்குப் பார்த்தாலும் ‘அரசியல்’ சொல்லாடல்கள் பெருகியது போலவே இலக்கியம் பற்றிய சொல்லாடல்களும் நிகழத் தொடங்கின. வாசித்தல் என்பதைத் தாண்டி, வாசித்ததைப் பற்றிப் பேசுதல் என்பதற்கான அடித்தளம் இம்மறுமலர்ச்சிக்கால எழுத்துகளால் போடப்பட்டுள்ளது. இவர்கள் பின்பற்றிய உரைமரபுத் திறனாய்வு, இடைக்கால உரையாசிரியர்கள் தங்கள் உரையில் மாணவர்களுக்கு ‘நடத்துவது, போல நடத்திக் காட்டும்’ ‘நிகழ்த்துதல்’ என்ற ஓர் உயிரான பகுதியை இழந்து நிற்பதால், இவற்றைப் ‘பண்டிதத்தனம்’ என்றும், வெறும் விவரப்பட்டியல் என்றும், அனுபவத் தரித்திரம் மிக்கவை என்றும், மலட்டுத்தனமும் மொண்ணைத் தனமும் நிறைந்தவை என்றும் நவீனத் திறனாய்வாளர்கள் விமர்சித்துள்ளனர்.

பாக்டர். க. பஞ்சாங்கம்

“பண்பாடு” முன்னைய இதழ்கள் விற்பனைக்கு உள்ளன. இலக்கம்: 98, வோட் பிளேஸ், கொழும்பு-8 இல் அமைந்துள்ள திணைக்கள அலுவலகத்துடன் தொடர்பு கொண்டு அலுவலக நேரங்களில் பெற்றுக் கொள்ளுங்கள். பத்து (10) பிரதிகளையும் ஒருசேரப் பெற விரும்புவோர் ரூபா. 200/- செலுத்தி பெற்றுக் கொள்ளலாம். எட்டாவது, ஒன்பதாவது இதழ்களின் பொருளடக்கம் கீழே தரப்பட்டுள்ளது.

எட்டாவது இதழ்

- | | |
|---|-------------------|
| நாட்டார் இலக்கியத்தில் காதல் பாடல்கள் | - எம். ஏ. நுஃமான் |
| தட்சிண கைலாசபுராணம் - ஓர் ஆய்வு | - சி. பத்மநாதன் |
| தமிழ் இலக்கிய விமர்சனம் - அமைப்பியல் வாதமும் பிற வியாக்கியான முறைகளும் பற்றிய ஓர் மதிப்பீடு | - சுரேஷ் கனகராஜா |
| சுதேச மித்திரனில் பாரதியார் | - பெ. சு. மணி |
| நூல் அறிமுகம் - பூநகரித் தொல்பொருளாய்வு | - ப. புஷ்பரட்ணம் |

ஒன்பதாவது இதழ்

- | | |
|--|--------------------------|
| மட்டக்களப்பு மான்மியம் | - டி. சிவராம் |
| தமிழ் இலக்கிய விமர்சனம் - அமைப்பியல் வாதமும் பிற வியாக்கியான முறைகளும் பற்றிய ஓர் மதிப்பீடு | - சுரேஷ் கனகராஜா |
| (முன்னைய கட்டுரைத் தொடர்ச்சி) | |
| வடமராட்சி வடக்கு கரையோர மக்களிடையே நிலவும் பிறப்புச் சடங்கு | - அம்மன்கிளி முருகதாஸ் |
| மைக்கேல் பாங்ஸ் (BANKS) எழுதிய “யாழ்ப்பாணத்தில் சாதி” என்னும் கட்டுரை - ஒரு விமர்சன அறிமுகம் | - க. சண்முகலிங்கம் |
| தமிழில் மொழிபெயர்ப்பும் மொழிப்பதங்களும் | - செல்வி. திருச்சந்திரன் |
| அடித்தள மக்கள் மீதான பாலியல் வன்முறையும் நாட்டார் வழக்காறுகளும் | - ஆ. சிவசுப்பிரமணியன் |
| குறிப்புகள் | - க. சண்முகலிங்கம் |

ஈ வைபவ மாலை

ஆசிரியர்: முதலியார் குல. சபாநாதன்

விலை: ரூபா 35/-

யாழ்ப்பாண வரலாற்றைக் கூறும் இந்நூல் ஏறக்குறைய 250 ஆண்டுகளின் முன் எழுதப்பட்டது. மாதகல் மயில்வாகனப் புலரால் எழுதப்பட்ட இவ்வரிய நூல் 1884ஆம் ஆண்டிலே சென்னையில் முதன்முதலாக அச்சிடப்பட்டது.

முதலியார் குல. சபாநாதன் அவர்கள் பாடபேதங்களுடனும் ஆராய்ச்சிக் குறிப்புரை களுடனும் 1949 ல் இந்நூலின் முதற்பதிப்பினை வெளியிட்டார். இரண்டாம் பதிப்பு 1953 ல் வெளியானது. தற்போது 42 ஆண்டுகளின் பின்னர் மூன்றாம் பதிப்பு வெளி வருகிறது. இம் மூன்றாம் பதிப்பினை இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் வெளியிட்டுள்ளது.

தக்ஷிணகைலாச புராணம்

பகுதி 1

ஆக்கியோன்

யாழ்ப்பாணத்து நல்லூர்

மகா வித்துவான் சிங்கைச் செகராசசேகரன்

பொருளாக்கம்

பண்டிதர் கா. செ. நடராசா

பதிப்பாசிரியர்

பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்

வெளியீடு

இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்

விலை: ரூபா 100/-

“இனிய சந்தங்கள் பொருந்திய விருத்தப்பாக்களில் அமைந்த கைலாசபுராணம் படிப்பதற்கும் கேட்பதற்கும் இனிமையானது. இலகுவிலே புரிந்து கொள்ளக் கூடியது. சிலேடை, மடக்கு முதலிய இலக்கியப் பண்புள் விரவிய வண்ணமாகவும் பாட்டியல் இலக்கணங்களுக்கு அமையவும் அது பாடப்பெற்றுள்ள போதும் கவர்ச்சியான இலக்கிய மாகவே காணப்படுகின்றது, இலக்கியப் பண்புகளைப் பொறுத்த வரையில் இதற்கு நிகரான நூலெதுவும் இலங்கையிலே தோன்றியதாகத் தெரியவில்லை இலங்கையிலே தமிழரின் ஆதிக்கமும், வித்துவத்திறனும், சைவசமயமும் உன்னத நிலையிலிருந்த காலமொன்றினைக் கைலாசபுராணம் பிரதிபலிக்கின்றது.”

இந்த இரு நூல்களையும் இல 98, வோட் பிளேஸ், கொழும்பு-8 இல் அமைந்துள்ள இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தின் விற்பனைக் கரும பீடத்தில் பெற்றுக் கொள்ளலாம்.

Printed by: SERENE OFFSET, Colombo - 8. T'Phone: 687800.

