

பண்பாடு

PANPĀDU பருவ இதழ்

Journal

மலர் 7

இதழ் 4

1997 மார்ச்சு

- ❖ சங்க இலக்கியத்தில் குடும்பம்
- ❖ பாரதி ஆய்வுகள் - சில குறிப்புகள்
- ❖ புதிய தமிழ் மொழி இலக்கணம்:
அதன் தேவையும் சிக்கல்களும்
- ❖ சமூகத்தை நோக்கி நகர்கின்ற நாடகத்துறை
- ஒரு புதிய பரிமாணம்
- ❖ யாழ்ப்பாணப் பிரதேசக் கவிதை இலக்கியம்
- ❖ மானுட மேம்பாட்டின் சமூகவியல்
- ❖ ஓவியம், ஓவியர், ஆய்வு

இதழ் 18

வெளியீடு:

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்

பதிப்பு - 1997 மார்ச்சு

விலை - ரூபா 25/-

பதினெட்டாவது இதழின் கட்டுரையாசிரியர்கள்

1. பேராசிரியர் அ. பாண்டூரங்கன்

தமிழ்நாடு, புதுவைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்த்துறைத் தலைவராகவும் பேராசிரியராகவும் பணிபுரிபவர். மிகுந்த தமிழ்ப் புலமை பெற்றவர். தமிழ் ஆங்கில மொழிகளில் பல ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதியுள்ளதோடு, தமிழ் மொழி தொடர்பான நூல்களையும் வெளியிட்டுள்ளார்.

2. திரு. பெ. சு. மணி

தமிழகத்தின் சிறந்த ஆய்வாளர்களுள் ஒருவர். பல நூல்களையும், ஆய்வுக்கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார். பாரதியியலில் மிகுந்த ஆர்வங்கொண்டவர்.

3. பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ்

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்த்துறைத் தலைவராகப் பணிபுரிகின்றார். மொழியியல் தொடர்பான நூல்களும் ஆய்வுக் கட்டுரைகளும் எழுதி வருபவர்.

4. திரு. ஜே. ரெங்கராஜன்

தமிழகம், சென்னையைச் சேர்ந்த நாடகவியலாளர், 'நாடகவெளி' என்னும் ஆய்விதழின் ஆசிரியராக விளங்குபவர். நாடகத்துறையில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டவர்.

5. திரு. மு. பொன்னம்பலம்

சிறந்த கவிஞர், விமர்சகர், இலங்கையின் நவீன இலக்கியத்துறை தொடர்பான ஆய்வுக் கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார்.

6. கலாநிதி என். சண்முகலிங்கன்

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் சமூகவியல்துறையில் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிகின்றார். சமூக விஞ்ஞானத்துறை தொடர்பான ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதி வருபவர்.

7. கலாநிதி ந. வேல்முருகு

பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் புவியியல் துறையில் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிகின்றார். சமூக விஞ்ஞானம், தமிழியல் தொடர்பான ஆய்வுக்கட்டுரைகளையும் எழுதி வருபவர்.

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

ஆசிரியர்.

பண்பாடு

(பதினெட்டாவது இதழ்)

மலர் 3	இதழ் 4	1997	மார்கழி
--------	--------	------	---------

ஆசிரியர் :
சாந்தி நாவுக்கரசன்



உதவி ஆசிரியர்:
எஸ். தெய்வநாயகம்



வெளியீடு :
இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்
இல : 98, வோட் பிளேஸ்,
கொழும்பு - 07.

பொருளடக்கம்

- * சங்க இலக்கியத்தில் குடும்பம் 01
அ. பாண்டூரங்கள்
- * பாரதி ஆய்வுகள் - சில குறிப்புகள் 10
திரு.பெ. சு. மணி
- * புதிய தமிழ் மொழி இலக்கணம் : அதன் தேவையும் சிக்கல்களும் 13
பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ்
- * சமூகத்தை நோக்கி நகர்கின்ற நாடகத்துறை - ஒரு புதிய பரிமாணம் 20
திரு. ஜே. ரெங்கராஜன்
- * யாழ்ப்பாணப் பிரதேசக் கவிதை இலக்கியம் 29
தி.மு. பொன்னம்பலம்
- * மாணாட மேம்பாட்டின் சமூகவியல் 38
கலாநிதி என். சண்முகலிங்கம்
- * ஒவியம், ஒவியர், ஆய்வு 41
கலாநிதி ந. வேல்முருகு

சங்க இலக்கியத்தில் குடும்பம்

நூலகம் அ. பாண்டிரங்கன்

பத்துப் பாட்டும் எட்டுத் தொகையும் சங்க இலக்கியங்கள் என்று போற்றப்படுகின்றன. தமிழ் மொழியின் மிகப் பழமையான இலக்கியங்கள் சங்க நூல்கள்; அவை பண்டைத் தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன. தமிழர்கள் தங்கள் வாழ்வை, அகம் என்றும் புறம் என்றும் பாகுபாடு செய்து கொண்டனர்; அவ்வாழ்க்கைக்கு ஏற்ப, இலக்கியங்களும் அகம் என்றும் புறம் என்றும் பேசப்பட்டன. அகம் என்பது காதல்; அன்பு வாழ்க்கை; ஒருவனும் ஒருத்தியும் கூடி வாழும் இன்ப வாழ்க்கை; அகம் அல்லாதன எல்லாம் புறம். போர், கொடை, நட்பு, பகை என்ற எல்லாம் புறம். குடும்பம் பற்றிய செய்திகள் அகப் பாடல்களிலும் புறப்பாடல்களிலும் காணப்படுகின்றன. தலைவன், தலைவி, தோழி, நற்றாய், செவிலி, பாங்கன் முதலிய உறுப்பினர்கள் அகப்பாடல்களில் இடம் பெறுகின்றனர். புறப்பாடல்களில் கணவன், மனைவி, தாய், குழந்தை ஆகியோர் இடம் பெறுகின்றனர்.

இலக்கியம் என்பது என்ன என்பது குறித்துப் பல்வேறு கருத்துகள் உள்ளன. தமிழ் மொழிக்கு இலக்கணம் வகுத்த தொல்காப்பியர் அகப்பொருள் இலக்கியத்தைப் பற்றிக் கூறும் போது, “நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்” என்று கூறுகிறார். நாடக வழக்கு என்பது புனைந்துரை; கற்பனை. உலகியல் என்பது உலக நடப்பு; உலக நடைமுறை; நடப்பியல் (Realism). புலனெறி வழக்கம் புலவர்கள் வகுத்த நெறி. வாழ்க்கையைத் தான் புலவன் பாடுகின்றான்; ஆனால், அதனை அவன் அப்படியே - உள்ளதை உள்ளபடியே - பாடுவதில்லை. கவைக்க வேண்டும் அல்லவா? எனவே, தான் சொல்ல வந்ததைச் சற்று கற்பனையில் குழைத்துக் கூறுகின்றான். ஒரு பெண்ணைக் காண்கிறான் ஓர் ஆண்மகன்; அவன் உள்ளத்தில் அவள் மீது காதல் அரும்புகின்றது; அவள் தொலைவிலிருந்து நடந்து வருகின்றான். அணங்கு

கொல்லோ? வருத்துகின்ற தெய்வமோ? என முதலில் ஐயறுகிறான். அவள் அருகில் வருகிறாள்; அவள் அணங்கு அல்லள் என்று தெரிகின்றது. அவளின் சாயலும் நடையும் ஓயிலும் மயிலை நினைவூட்டுகின்றன. ஆய் மயில் கொல்லோ? ஆராய்ந்து எடுத்து மயிலோ? என்று மயங்குகிறான். அவள் அவன் பக்கத்தில் வந்து விட்டாள்; ஏறிட்டுப் பார்த்தால், அவள் பெண்; அவள் அணங்கும் அல்லள்; ஆய் மயிலும் அல்லள். அழகான குழைகள் காதில் ஊசலாட அருகில் வரும் காதல் மகள்! கணங்குழை மாதர். ஐயோ! என் நெஞ்சம் இவளைக் கண்டு மயங்குகிறதே! “மாலும் என் நெஞ்சு”, என்கிறான். தலைவன் ஒரு பெண்ணைக் கண்டு மயங்கி, காதல் கொண்டான் என்பது தான் நடந்தது. ஆனால், புலவன் அதனை அப்படியே கூறாமல், கற்பனையில் குழைத்து ஒரு சொல் சித்திரம் தீட்டி விடுகின்றான். இதனைத்தான் தொல்காப்பியர் “நாடக வழக்கு” என்கிறார். இதனைப் புனைந்துரை என்றும் கூறலாம். ஒரு நிகழ்ச்சியை இப்படித்தான் பாட வேண்டும் என்று புலவர்கள் சில விதிகளை வகுத்து விடுகின்றனர். தலைவனும் தலைவனும் கூடுவது எந்த இடத்திலும் - எந்த நிலத்திலும் - நிகழலாம்; ஆனால், அது குறிஞ்சியில் நிகழும் என்றும் நள்ளிரவில் - யாமத்தில் - நிகழும் என்றும் புலவன் பாடுவது புலனெறி வழக்கம். புலவன் உலக வாழ்வைத் தான் பாடுகிறான்; ஆனால், அதனைக் கற்பனையோடு சில விதிமுறைகளுக்கு உட்படுத்திப் பாடுகின்றான். சங்கப் புலவன் பாடுவது, கற்பனை வாழ்க்கையை அன்று; இல்லாத வாழ்க்கையை அன்று; உலகில் உள்ள வாழ்க்கையைத்தான் - புனைந்துரை கலந்து, சில நெறிகளுக்கு உட்படுத்திப் படைக்கிறான். இவ்வாறு படைக்கப் பெறுவதால் அகப்பாடல்களில் இடம்பெறும் தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி, நற்றாய் போன்ற குடும்ப உறுப்பினர்கள் உயர்ந்தோராகவும் இலட்சியப் பாத்திரங்களாகவும் காணப் பெறுகின்றனர்.

சங்க காலச் சமுதாயம் ஒரு கூட்டுக் குடும்பச் சமுதாயம். குடும்பத்தின் தலைவன் ஆண்மகன்.

குடும்பத்தைக் காப்பாற்றும் பொறுப்பு அவனுக்கே உண்டு. இல்லறத்தை நல்லறமாக நடத்துவதற்குப் பொருள் தேவை. அந்தப் பொருளை ஈட்டுவதற்காகத் தலைவன் தலைவியை விட்டுப் பிரிந்து வேற்று நாடுகளுக்குச் சென்று பொருளீட்டி வருவான். மனைவி வீட்டில் இருந்து கொண்டு அறவோர்க்கு அளித்தல், அந்தணர் ஓம்பல், விருந்தினரை எதிர் கொள்ளல் போன்ற குடும்பக் கடமைகளைச் செம்மையாகச் செய்து, கணவனுக்குப் பெருமை தேடித் தருவான்.

சங்க காலத்தில் பெண்களுக்குத் தம் கணவனைத் தானே தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்ளும் உரிமை இருந்தது. பெற்றோர்க்குத் தெரியாமல், அவள் தன் காதலனோடு தொடர்பு கொண்டிருப்பாள். இந்த வாழ்க்கை களவு எனப்படும். அதாவது, உற்றார், உறவினர், ஊரார் அறியாமல் கொள்ளும் அன்பு உறவு களவு. இந்தக் களவு கற்பாக மாற வேண்டும். பலர் அறியத் திருமணம் நடைபெற வேண்டும். திருமணத்துக்குப் பெண்ணின் பெற்றோர் இணங்குவர்; தம் வீட்டிலேயே தன் மகளை விரும்பியவனுக்குகே மணம் முடிப்பர். சிலர் மகளின் காதல் வாழ்வை ஏற்றுக் கொள்ள மறுக்கலாம். அத்தகைய சந்தர்ப்பங்களில் தலைவி, தான் விரும்பியவனுடன் சென்று அவனை மணந்து கொள்வாள்; இது உடன் போக்கு என்று கூறப்படும். பெண்ணின் காதல் வாழ்வில் அவளுக்குப் பெருந்துணையாக இருப்பவர்கள் தலைவியின் தோழியும் செவிலியும் ஆவர். செவிலி பெற்ற தாய் அல்லள்; வளர்ப்புத் தாய். ஆனால், பெற்ற தாயை விடப் பன்மடங்கு அன்புடையவளாகச் செவிலியை அகப்படல்கள் சித்திரிக்கின்றன. தோழி செவிலியின் மகள். தலைவியைப் பெற்றவள் நற்றாய் என்று கூறப்படுகிறாள். அகப்படல்களில் இவள் பெயரளவில் வருகிறாளே தவிர மகளுடைய குடும்ப வாழ்க்கையில் இவளுக்குப் பெரும் பங்கில்லை!

திருமணம் பெற்றோர் வீட்டில் நடக்கின்றது. மகளின் திருமணக் கோலத்தைக் காண்பதில் தாய்க்கு இருக்கும் ஆவலை விளக்க முடியுமா? அந்த மகிழ்ச்சிக்கு இணையாக வேறு ஏதாவது ஒரு மகிழ்ச்சியைக் கூற முடியுமா? முடியாது. தன் செல்வ மகளின் திருமணக் கோலத்தைக் காண விரும்பிய தாய், அதனை இழந்து விட்டால் அடையும் துன்பத்தை எவ்வாறு வருணிப்பது? நற்றிணையில் ஒரு காட்சி!

தலைவி தன்னுடைய காதலன் பின் சென்று விடுகின்றாள். மிகவும் அன்பாக வளர்க்கப்பட்டவள் மகள்! அந்த அன்பை எல்லாம் மறந்து விட்டு, பெற்றோர்களை உதறி விட்டு, கட்டுக் காவல்களை எல்லாம் ஏமாற்றி விட்டு, அவள் காதலனுடன் சென்று விடுகின்றாள். காதலன் வீட்டில் - மணமகன் வீட்டில் அவளுக்குத் திருமணம் நடந்து விடுகின்றது. திருமண நாளுக்கு முதல் நாள், பெண்ணின் காலில் அணிந்திருக்கும் சிலம்பை அகற்றி விடுவார்கள். அது சிலம்புகழி நோன்பு என்று கூறப்படும். ஒரு பெண் மணப்பருவம் அடைந்து விட்டாள்; ஆடி ஓடித் திரியும் பருவத்தை அவள் கடந்து விட்டாள், என்பதன் அறிகுறியாகவே சிலம்பினைக் காலிலிருந்து கழற்றி வைப்பர். மணமகனின் தாய், தன் வீட்டுக்கு மருமகனாக வந்த காதலியின் சிலம்பு கழி நோன்பை நடத்தினாள். இதனைக் கேள்வியுற்ற பெற்ற தாய் துடிதுடித்து விடுகிறாள். சிலம்புகழி நோன்பைத் தான் காணக் கொடுத்து வைக்கவில்லையே என்று வருந்துகிறாள். அவளுடைய இளமைப் பருவத்தில் அவள் காலில் தான் அணிந்து சிலம்புகள் ஒலிக்க அவள் ஓடி, ஆடி விளையாடக் கண்டு மகிழ்ந்த தான் அந்தச் சிலம்பை அகற்றும் மங்கல நிகழ்ச்சியில் கலந்து கொள்ள முடியவில்லையே என்று தாய் கலங்குகிறாள். அவள் காலில் சிலம்பணிந்து மகிழ்ந்த நான், சிலம்பை அகற்றும் அழகிய காட்சியைக் காண முடியாதவாறு காதலின் பின் சென்று விட்டாளே! என் மகளின் கால்கள் பாலை வழியில் எப்படி நடந்தனவோ? என்று வருந்துகின்றாள்:

அதர் உழந்து அசையின் கொல்லோ ததர்வாய்ச்
சிலம்பு கழீ இய செல்வம்
பிறர் உணக் கழிந்த என் ஆயிழை அடியே!

- நற்றிணை, 279

மகள் தான் விரும்பும் காதலனைக் கைப்பிடித்து உடன் போக்கில் சென்று மணந்து கொள்வதைச் சங்க காலச் சமுதாயம் ஏற்றுக் கொண்டிருந்தது. அவ்வாறு ஒரு பெண் நடந்து கொள்வது இயல்பு; இயற்கை. இந்த உண்மை தாய்க்குத் தெரியாதா? தெரியும். ஆனால் அவள் தன் மகள் மேல் கொண்டிருந்த பாச உணர்வு அவள் அறிவுக் கண்ணை மறைத்து விடுகிறது. அவளை நான் எப்படி எல்லாம் வளர்த்தேன்? என்னிடம் கூட, ஒரு சொல் சொல்லாமல் போய் விட்டாளே! என்னை ஏங்கவிட்டுப் போய் விட்டாளே! வீட்டின் முன்புறம் வளர்ந்திருந்த வயலைக் கொடியை நேற்று

ஒரு பசு தின்று விட்டதாகக் கூறிக்கொண்டு பந்தையும் பாவையையும் வீசி எறிந்து விட்டு, வாயிலும் வயிற்றிலும் அடித்துக் கொண்டு ஓடி வந்து, விம்மி விம்மி அழுதவள் இன்று போய் விட்டாளே? அவள் அழுகையை நிறுத்துவதற்காகத் தேனும் பாலும் கலந்து உணவை ஊட்டிய போதும், அதனை உண்ண மறுத்துப் பிடிவாதம் செய்து அழுதவள், நேற்று வந்த எவனோ ஒருவனை நம்பி அவன் பின்னால் போய்விட்டாளே! அந்தப் பொய்யன் பேச்சை நம்பிச் சென்று விட்டாளே! கல்லும் முள்ளும் நிறைந்த காட்டுவழியில் அந்தக் காளையோடு நடந்து விட்டாளே! அவளுடைய முருந்தேர் வெண்பல் முகிழ் நகையை - முத்துப் போன்ற சிரிப்பை எப்போது நான் காண்பேன்? என்று புலம்புகின்றாள், செவிலித்தாய். அவளுக்கு வரும் சினத்தில், அவளுடைய காதலன் பொய்யன் ஆகிறான். நற்றிணைப் பாடல் ஒன்று இந்தத் தாயின் மனநிலையைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றது.

இல் எழு வயலை ஈற்றா தின்றெனப்
பந்து நிலத்து எறிந்து, பாவை நீக்கி
அவ்வயிறு அலைத்த என் செய்வினைக் குறுமகள்,
மான் அமர்ப்பன்ன மையல் நோக்கமொடு
யானும் தாயும் மருப்பத் தேனொடு
தீம்பால் உண்ணாள்; வீங்குவனள் விம்மி,
நெருநலும் அனையள் மன்னே; இன்றே
மை அணற் காளை பொய்புக லாக
அருஞ்சுரம் இறந்தனள் என்ப; தன்
முருந்து ஏர் வெண்பல் முகிழ்நகை திறந்தே

-நற்றிணை, 179

களவு வாழ்க்கையில், தலைவி காதலுடன் உடன் போக்கில் சென்று விட்டால், அவளை வளர்த்த செவிலித்தாய் அவளைத் தேடிச் செல்வதும் உண்டு. கலித்தொகையில் பாலைக் கலிப்பாடல் ஒன்றில் செவிலித்தாய் தன் மகளைத் தேடிச் செல்கின்ற காட்சி! எதிர்ப்பக்கத்திலிருந்து முக்கோல் பகவர்கள் வருகின்றனர்; அவர்கள் சான்றோர்கள்! எல்லாம் உணர்ந்தவர்கள்! அவர்களிடம் செவிலித்தாய் என் மகள் ஒருத்தியும், பிறள் மகன் ஒருவனும் சேர்ந்து சென்றதைக் கண்டீர்களா?" என்று, கேட்கிறாள். அதற்கு அவர்கள், "ஆம் கண்டோம். ஆண் எழில் அண்ணலையும் மாண் எழில் மடவரலையும் கண்டோம். நீவிர் அவருடைய தாயார் போலும்! அம்மா! சந்தனம் மலையில் பிறந்தாலும், மலைக்கு அதனால் என்ன

பயன்? முத்து கடலுள் பிறக்கின்றது. ஆனால், கடலுக்கு முத்தால் என்ன சிறப்பு? யாழிலே இசை பிறக்கின்றது. ஆனால், இசையால் யாழுக்கு என்ன நன்மை? ஒன்றும் இல்லையே! உன் மகளும் அப்படித்தான்! அவளால் உங்கள் வீட்டுக்கு என்ன பெருமை? சேர வேண்டிய இடத்தில் அவள் சேர்ந்து விட்டாள். சிறந்த கற்புடையவள் உன் மகள்; சிறந்தவன் ஒருவனையே தலைவனாகத் தேர்ந்தெடுத்து, அவனுடன் சென்றுள்ளாள். பெண்களுக்குச் சிறப்பு புகுந்த வீடு தான்; பிறந்த வீடு இல்லை" என்று கூறிச் செவிலியை அனுப்புகின்றனர். குடும்பம் என்ற அமைப்பில் ஒரு வீட்டில் பிறந்த பெண், மற்றொரு வீட்டுக்குத் தான் செல்ல வேண்டும் என்றும் எழுதாச் சட்டம் அக்காலத்தில் நிலவியதைப் பாலைக்கலிப்பாடல் காட்டுகின்றது.

சங்க இலக்கியங்கள் காட்டுகின்ற குடும்ப வாழ்க்கை இலட்சிய வாழ்க்கை. அந்த இலட்சிய வாழ்க்கை சொல்லோவியங்களாகப் பல பாடல்களில் தீட்டப்பட்டுள்ளது. இலட்சிய வாழ்க்கையின் சில அம்சங்களை எடுத்துக் கூறுபவளாகச் செவிலித் தாய் படைக்கப்பட்டுள்ளாள். செவிலித் தாயின் கடமை தலைவியை வளர்ப்பதிலும் மணம் முடித்துக் கொடுப்பதிலும் மட்டும் நின்று விடுவதில்லை. அவள் தொடர்ந்து தலைவியின் வாழ்க்கையில் ஈடுபாடு காட்டி வருவாள். திருமணமாகிப் புக்ககம் போய்விட்ட மகளைப் பார்ப்பதற்காக அவள் வீட்டுக்குச் செல்வாள். மகள் நடத்தும் அருமையான குடும்ப வாழ்க்கையை நேரில் கண்டு, மகிழ்ந்து, அம்மகிழ்ச்சியைப் பெற்றவளிடம் தெரிவிப்பாள், செவிலி.

தலைவி செல்வக் குடும்பத்தில் பிறந்தவள் அவளை வளர்ப்பதற்குப் பலர் இருந்தனர். தேன் கலந்த பால்; அதனை அழகான பொற்கிண்ணத்தில் ஊற்றிக் குழந்தையைப் பருகும் படி செவிலி வேண்டுகிறாள். குழந்தையோ பாலைக் குடிக்க மாட்டேன் என்று அங்கு மிங்கும் ஓடி, ஆட்டம் காட்டுகின்றது. அவள் ஆடி ஓடும்போது அவள் காலில் அணிந்துள்ள சிலம்புகளில் உள்ள முத்துப் பரல்கள் ஐல் ஐல் என்று, அவள் ஆட்டத்திற்கேற்பத் தாளம் போடுகின்றன. செவிலியின் கையில் குழந்தையைப் பயமுறுத்துவதற்கு ஒரு பிரப்பங்கோல்; அந்தப் பிரப்பங்கோல் குழந்தையின் மேனியில் பட்டால், அவள் மேனி கன்றி விடுமே என்று

அஞ்சி செவிலி அதன் நுனியில் பூக்களைக் கட்டி வைத்திருக்கிறாள். பாலைக் குடிக்காமல் குழந்தை இங்கும் அங்கும் ஓடுகின்றது. செவிலியால் அவள் பின்னால் தொடர்ந்து ஓட முடியவில்லை. அவள் வயது முதிர்ந்தவள்; மூச்சு இரைக்கின்றது. மேலும் ஓட முடியாத செவிலி, அவளைப் பார்த்துப் “பாலைக் குடித்து விடு; இல்லாவிட்டால் இந்தப் பிரம்பால் உன்னை அடிப்பேன்” என்று பயமுறுத்துகின்றாள். அப்படியும் குழந்தை மசியவில்லை; பாலைக் குடிக்கவில்லை. முல்லைப் பந்தரின் பக்கம் ஓடி “நான் குடிக்க மாட்டேன்” என்று கூறிவிட்டு ஓடி விடுகின்றது.

இப்போது, அந்தக் குழந்தை வளர்ந்து பெரியவளாகி, மணப்பருவம் அடைந்து ஒருவனைக் காதலித்துக் கைபிடிக்கின்றாள். ஆனால் அவள் கணவன் குடும்பமோ செல்வச் செழிப்பு இல்லாதது; எளிய குடும்பம். அங்கே வறுமை தாண்டவம் ஆடுகின்றது. மூன்று வேளைகளிலும் வயிறார்ச் சாப்பிடுவதற்கும் வழியில்லை. ஒரு வேளை உணவைத் தியாகம் செய்தால் தான் குடும்பம் நடத்த முடியும்! இந்த வறுமையை மகிழ்ச்சியோடு ஏற்றுக் கொண்டு, ஒரு வேளை பட்டினி கிடந்து, வாழ்க்கை நடத்துகிறாள் தலைவி. மகள் வீட்டின் வறுமை நிலையை அறிந்து தந்தை, தன் மகளுக்காக நிறையப் பொருள்களை அனுப்புகிறான்; மானம் மிக்க அம்மங்கை, அதனை ஏற்றுக் கொள்ளாமல் திருப்பி அனுப்பி விடுகிறாள். ஒவ்வொருவரும் உழைத்துப் பொருள் தேடி வாழ்வதில் தான் சிறப்பு! பிறர் பொருளைக் கொண்டு வாழ்வது இழிவு. கணவன் வருவாய் கொஞ்சமாக இருந்தாலும், அந்த வருவாயைக் கொண்ட குடும்பம் நடத்துவது தான் பெருமை; பேரின்பம் எனத் தலைவி நினைக்கின்றாள். வறுமையை மகிழ்ச்சியோடு ஏற்றுக் கணவனோடு இல்லறம் நடத்துகிறாள். இந்த வறுமை வாழ்க்கையை நேரில் பார்த்து செவிலி வியப்படைகிறாள். சின்னஞ்சிறு வயதில் தங்கக் குவளையில் பால் குடிக்க மறுத்துப் பிடிவாதம் செய்த அவளா இவள்? என்று வியக்கிறாள். இந்த அறிவையும் ஒழுக்கத்தையும் அவள் யாரிடம் கற்றுக் கொண்டாள்? என்று பெற்றவளிடம் கேட்கின்றாள். நற்றிணைப் பாடல் ஒன்று இக்குடும்பக் காட்சியை நயமுறத் தீட்டுகின்றது. பாடல் இதோ!

பிரசம் கலந்த வெண்கவைத் தீம்பால்
விரிகதிர்ப் பொற்கலத்து ஒருகை ஏந்திப்,
புடைப்பின் சுற்றும் பூந்தலைச் சிறுகோல்
உண் என்று ஒக்குபு புடைப்பத், தெண்ணீர்
முத்துஅரிப் பொற்சிலம்பு ஒலிப்ப ஓடி,
ஏவல் மறுக்கும் சிறுவிளை யாட்டி,
அறிவும் ஒழுக்கமும் யாண்டு உணர்ந்தனள் கொல்!
கொண்ட கொழுநன் குடிவறன் உற்றெனக்,
கொடுத்த தந்தை கொழுஞ்சோறு உள்ளாள்!
ஒழுகு நீர் நுணங்க அறல்போலப்,
பொழுது மறுத்துண் னும்சிறு மதுகையளே -

- நற்றிணை, 110

இதிலிருந்து மாறுபட்ட மற்றொரு குடும்பக் காட்சியைக் குறுந்தொகை காட்டுகின்றது. தலைவி நற்றிணைத் தலைவியைப் போல, செல்வக் குடும்பத்தில் பிறந்தவள்! பெற்றோர் குடும்பத்துக்கு அவள் ஒரே ஒரு மகள்! செல்வ மகள்; அவளைப் பெற்றோர் திருமகள் போல வளர்த்தார்கள். அவளுக்கு வீட்டு வேலைகள் எதுவும் செய்யத் தெரியாது. சமையல் அறைப்பக்கம் அவள் போனதே இல்லை. அவள் காதலனை மணந்து புக்ககம் புகுந்தாள். சமையல் வேலையைத் தொடங்க வேண்டியதாயிற்று; காலையில் எழுந்து நீராடித் தூய பட்டாடையை உடுத்தினாள்; முற்றிய தயிரைத் தன் காந்தள் மெல்விரல்களால் பிசைந்தாள்; அதற்குள் அவள் விரல்கள் சிவந்து விட்டன. அவள் கட்டியிருந்த பட்டாடை சிறிது நெகிழ்ந்தது; கைகளைக் கழுவி விட்டுப் பட்டாடையை இறுக்கிக் கட்ட நேரம் இல்லை. தயிரை அப்படியே பட்டுப் புடவையில் துடைத்து விட்டு, ஆடையைச் சரிப்படுத்திக் கொள்கிறாள். தாளிக்கத் தொடங்குகிறாள். தாளிக்கும் போது உண்டான நறும்புகை அவளுடைய கண்களில் குப்பென்று படுகின்றது. கண் கரிக்கின்றது. கண்ணீர் வழிகின்றது. பக்குவம் தவறி விடுமோ என்று பயந்து, கண்களைத் துடைத்துக் கொள்ளாமல், புளிந்தயிரைப் பக்குவமாகத் தாளித்து இறுக்குகின்றாள். கணவனுக்கு உணவு பரிமாறுகின்றாள்! கணவன் அவள் ஆக்கிய புளிம்பாளிதத்தைச் சுவைத்து, “ஆகா! என்ன சுவை! என்ன ருசி!” என்று பாராட்டுகின்றான்; மனைவியின் கைவண்ணத்தைப் பாராட்டிக் கொண்டு உண்ணுகின்றான். இப்போது தலைவியின் முகம் மலர்கின்றது! ஒரு புதிய சோபை பெறுகின்றது! உள்ளக் களிப்பு அவளுடைய முகத்தில் சிறு புன்னகையாக

நடனமாடுகிறது. இந்த அன்புக் காட்சியைச் செவிலி காண்கிறாள். அன்பு இருக்குமானால், எல்லாம் இன்பம் தான், என்ற உண்மையை நாம் உணர்ந்து கொள்கிறோம். செவிலியும் உணர்ந்து கொள்கிறாள். இந்த இலட்சியத் தம்பதியின் இன்ப அன்புக் கூட்டு வாழ்வைப் பெற்றவளிடம் கூறுகின்றாள் செவிலித்தாய். அந்த அன்புக் காட்சி இதோ பாடல் வடிவில்:

முனிதயிர் பிசைந்த காந்தள் மெல்விரல்
கழுவுறு கலிங்கம் கழாஅது உடஇக்,
குவளை உண்கண் குய்ப்புகை கழுமத்
தான் துழந்து அட்ட தீம்புளிப் பாகர்
இனிதுஎனக் கணவன் உண்டலின்,
நுண்ணிதின் மகிழ்ந்தன்று
ஒண்ணுதல் முகனே!

குறுந்தொகை- 167.

குடும்பத் தலைவியாக விளங்கும் பெண், இலட்சியப் பாத்திரமாகச் சங்க இலக்கியங்களில் வார்த்து எடுக்கப்பட்டுள்ளாள். அவளுக்கு கணவனே எல்லாம். இந்த இப்பிறவியில் மட்டும் அல்லாமல் இனிவரும் பிறவிகளிலும் அவனே தன் கணவனாக வர வேண்டும் என்று வழிபாடு செய்யும் மனநலம் உடையவர்கள் சங்கத் தலைவியர்கள்:

இம்மை மாறி மறுமை ஆயினும்
நீயாகியர் என் கணவனை
யானாகியர் நின்னெஞ்சு நேர்பவளே

- குறுந்தொகை, 49

சங்கத் தலைவி சாவைக் கண்டு அஞ்ச மாட்டாள். இறந்தால், மறுபிறப்பில் அவளை அடைய முடியாமல் போய்விடுமோ? என்பது தான் அவளின் அச்சம். குடும்ப வாழ்வுக்காகத் தலைவன் பொருளீட்டச் சென்று விடுகின்றான். அவன் வருவதாகக் கூறிவிட்டுச் சென்ற காலத்தில் அவன் வரவில்லை. வழியைப் பார்த்துப் பார்த்துக் கண்கள் பூத்துப் போயின. அவளுடைய துயரம் பெருகுகிறது; அவளைத் தேற்றுவதற்கு தோழி முன்வருகிறாள். தலைவி தோழியிடம் கூறுகிறாள்:

அன்புத் தோழியே! காதலர் வருகையை எதிர்பார்த்துக் காத்துக் கிடந்த என் தோள்கள் அழகு

அழிந்து தளர்ந்தன; அவன் வரும் வழியைப் பார்த்துப் பார்த்துக் கண்கள் பூத்துப் போயின. அவரையே நினைத்துக் கொண்டிருந்ததால், என் அறிவு மயங்கி பித்தாகி விட்டது. நான் இறக்கும் நிலையை அடைந்து விட்டேன். இதோ, மாலை நேரமும் வந்து விட்டது. அவர்கள் தான் வரக் காணோம்; நான் என்ன ஆகப் போகிறேனோ, எனக்குத் தெரியவில்லை. நான் சாவதற்கு அஞ்சவில்லை; அஞ்சுகிறேன் என்று எண்ணாதே. செத்து விட்டால், அடுத்து வரும் பிறப்பில் எம் காதலரை மறந்து விடுவேனோ என்று தான் அஞ்சுகிறேன் என்கிறாள் தலைவி; தன் காதலனை மறுபிறப்பிலும் மறவாதிருக்க விரும்பும் மங்கையின் மாண்பு நம் உள்ளத்தைத் தொடுகின்றது. இதனை விளக்கும் நற்றிணைப் பாடல்:

தோளும் அழியும், நாளும் சென்றென;
நீள் இடை அத்தம் நோக்கி, வாள் அற்றுக்
கண்ணும் காட்சி தெளவின; என் நீத்து
அறிவும் மயங்கிப் பிறிது ஆகின்றே;
நோயும் பேரும்; மாலையும் வந்தன்று;
யாங்காகு வென்கொல் யானே? ஈங்கோ,
சாதல் அஞ்சேன்; அஞ்சவன், சாவில்
பிறப்புப் பிறிது ஆகுவதாயின்,
மறக்குவென் கொல் என் காதலன் எனவே .

- நற்றிணை, 397

அகப்பொருள் மரபில் இன்ப துன்பங்கள் தலைவனுக்கும் தலைவனுக்கும் வெவ்வேறாக வாரா; இருவர்க்கும் அவை ஒன்றாகவே வரும். ஒன்றாகவே இருக்கும். தலைவன் இல்லாத இடத்தில், தலைவிக்கு எதுவும் இன்பம் தருவதில்லை. ஒரு காலத்தில் இன்பம் செய்தன எல்லாம் அவன் இல்லாத நேரத்தில், துன்பமாகவே தோன்றும். இன்பமும் துன்பமும் நுகர்வாரின் மனநிலையைப் பொறுத்தன. ஒரு காலத்தில் இன்பமாகத் தோன்றிய ஒரு பொருள், பிறிதொரு காலத்தில், துன்பமாகவும் மாறிவிடும். இந்த உளவியலின் அடிப்படையில் நற்றிணையில் தலைவி ஒருத்தியின் சித்திரம் தீட்டப்பட்டுள்ளது.

தலைவன் பொருள் தேடுவதற்காகப் பிரிந்து சென்று விட்டான்; வேளிற் காலத்தில் வருகிறேன் என்று நம்பிக்கை அளித்துவிட்டுப் பிரிந்து சென்றான். வேளிற் காலமோ வந்துவிட்டது; வாக்களித்துச்

சென்றவன் மட்டும் வரவில்லை. “அவன் சொன்ன சொல் தவறாதவன்; எப்படியும் வந்து விடுவான்” என்ற நம்பிக்கையோடு தலைவி காத்திருக்கிறாள்; வீட்டுக்குள்ளேயே அடைந்து கிடக்கின்றாள். குயில்களின் குக்கூ ஒலி அவளது கலக்கத்தை மிகுதிப்படுத்துகிறது; அது வெந்த புண்ணில் வேல் பாய்ச்சியது போல் பழைய நினைவுகளைக் கிளறி விடுகின்றது. துன்பத்தை மறப்பதற்காக, வெளியில் வந்து, ஆற்றங்கரைப் பக்கம் வந்தாள். பளிங்கு போல் தெளிந்த நீரில் காதலனும் காதலியும் களித்தாடுவதைக் கண்டாள்; குயிலின் குரலை விட, இது அவளை மேலும் வருத்தியது. வீட்டுக்குத் திரும்பினாள். மாலை நேரம் வந்தது. தெருவில் பூக்காரி பூ விற்றுக்கொண்டு சென்றாள். மாலைக் காலத்தில் மகளிர் ஆடுவதற்கு ஏற்ற மாதவியையும் சண்பகத்தையும் கலந்து தொடுத்த கதம்ப மாலைகளை அவள் விற்றுக் கொண்டு சென்றாள். அவளது பூக்குடலையுள் உள்ள மாலைகளை வண்டுகள் மொய்த்து யாழ் போல் முரன்றன; பூக்காரி “பூ வாங்கலையோ பூ” என்று இனிமையாகக் கூவிக் கொண்டு விற்கிறாள். அவளின் இனிய கூவல், தலைவிக்கு எரிச்சலை ஊட்டுகிறது. அந்தக் குரலைக் கேட்கவே அவளுக்கு வெறுப்பாக இருக்கிறது. என்ன காரணம்? தலைவன் அவள் அருகில் இல்லை அல்லவா? எனவே, கோலக் குயிலோசையும் அவள் காதுகளில் குத்தல் எடுத்து விடுகின்றது. இன்றைய நிலை என்ன? “இன்று நல்ல திரைப் படமாம். இன்று தான் கடைசி ஆட்டமாம். உங்களுக்காக நான் காத்திருக்க முடியுமா? நான் மட்டும் போய்ப் படம் பார்த்து விட்டு வருகிறேன்” என்று கூறும் புதுமைப் பெண்டிர் வாழும் உலகம் இது. பாடலைக் கேட்போம்:

அழுந்துபடு விழுப்புண் வழம்பு வாய்புலரா
எவ்வ நெஞ்சத்து எஃகு எறிந்தாங்கு
பிரிவின புலம்பி நுவலும் குயிலினும்
தேறுநீர் கெழியு ஆறுநனி கொடிதே;
அதனினும் கொடியாள் தானே, மதனில்
துய்த்தலை இதழ்பைங் குருக் கத்தியொடு
பித்திகை விரவு மலர் கொள்ளீரோ என
வண்டு சூழ் வட்டியள் திரிதரும்
தண்டலை உழவர் தனிமட மகளே .

-நற்றிணை, 97

அகப்பொருள் இலக்கியம் காட்டும் காதல் வாழ்வில் தோழியே தலைமையான பங்கு வகிக்கின்றாள். அவள் செவிலியின் மகள் என்பர் தொல்காப்பியர். தலைவியுடன் பிறந்து, அவளோடு பாலுண்டு, விளையாடி, ஒன்றாக வளர்ந்தவள் தோழி என்று அகப்பொருள் இலக்கணம் விளக்கும். அவள் தலைவிக்கு உற்ற தோழியாக இருப்பதோடு, அவளை இடித்துரைத்து, அறிவு கொளுத்தும் நல்ல அமைச்சனாகவும் விளங்குவாள்.

குறுந்தொகையில் ஒரு காட்சி. தலைவி ஒருவனைக் காதலித்தாள்; களவு வாழ்க்கை மேற்கொண்டாள். பெற்றோர் அவர்கள் திருமணத்துக்கு இசைவு தர மாட்டார்கள் போல் தெரிந்தது. தலைவனுடன் உடன்போக்கில் செல்வதைத் தவிர அவருக்கு வேறு வழியில்லை. தோழியுடன் சேர்ந்து உடன்போக்கில் புறப்படும் நாளையும் குறித்து விட்டாள்; குறித்த நாளும் வந்து விட்டது. அவளை அழைத்துக் கொண்டு செல்லத் தலைவனும் வந்துவிட்டான். ஆனால் இப்போது தலைவிக்கு வெட்கம் வந்து விட்டது. அவள் பெரிய குடும்பத்தில் பிறந்தவள். யாரிடமும் சொல்லிக் கொள்ளாமல் தலைவன் பின்பு போய் விட்டால், ஊரார் என்ன நினைப்பார்கள்? பெற்றோர்கள் என்ன செய்வார்கள்? என்று எண்ணத் தொடங்கினாள். நாணம் அவளைத் தடுத்தது. “இன்றைக்குப் போக வேண்டாம்; நாளைக்குப் போகலாம்” என்றது மனம். தோழியிடம் தன் மனநிலையைத் திறந்து காட்டினாள் தலைவி. உடனே, தோழி அவளை இடித்துரைத்து அறிவுரை கூறுகிறாள்:

“நீ உடன்பட்டதால் தானே, நான் உடன் போக்குக்கு ஏற்பாடு செய்தேன். தலைவனும் நாம் சொன்ன இடத்துக்கு வந்து விட்டான். இந்த நேரத்தில், நீ இன்றைக்குச் செல்லாமல், நாளை செல்கிறேன் என்கிறாய். உன் கால்களும் கைகளும் உன்னை உடன்போக்கில் செலுத்தும் நிலையில் உள்ளன; ஆனால், நீயோ நாணத்தால் உள் நடுங்கி, தீயில் கருகின்ற மெல்லிய தளிரைப் போல் வருந்தி, நாளைக்குச் செல்வேன் என்கிறாய்; இந்த நிலையில் நான் செய்யக் கூடியது ஒன்றும் இல்லை” என்கிறாள் தோழி. உயிரை விடச் சிறந்தது நாணம்; நாணத்தை விடச் சிறந்தது கற்பு. அந்தக் கற்பைக் காப்பாற்றிக்

கொள்ள வேண்டுமானால் நாணத்தை விட்டுத்தான் ஆக வேண்டும். அவனுடன் இப்போதே நீ செல்ல வேண்டும் என்று தோழி இடித்துரைக்கின்றாள். அக்குறுந்தொகைப் பாடல்:

நீ உடம் படுதலின் யான்தர வந்து
குறிநின் றனனே குன்ற நாடன;
இன்றை அளவை சென்றைக்கு என்றி;
கையும் காலும் மொய்வன ஒழுகத்
தீயறு தளிரின் நடுங்கி
யாவதும் இலையான் செயற்குரி யதுவே - 383

உடன் போக்கிலே தலைவியை அனுப்பும்போது, அவளை அவன் கையில் ஒப்படைத்து - ஒம்படை செய்யும் போது தோழியின் அன்பு நெஞ்சம் வெளிப்படுகின்றது. இவளுடைய அழகு ஒரு நாள் மாறலாம்; இவள் மார்பகங்கள் தொய்ந்து தளர்ந்து சாய்ந்து விடலாம்; இவளுடைய கன்னங்களில் கூந்தல் நரைத்துத் திரைத்து வெண்பஞ்சு போல் ஆகலாம். உன் சொல்லை நம்பி உன்னுடன் வருகின்ற இவளை, என்ன காரணத்தைக் கொண்டும் கைவிட்டு விடாதே என்கிறாள் தோழி. காதல் என்பது வெறும் உடல் கவர்ச்சி அன்று; அது இரு உள்ளங்களின் கலப்பே என்பதைத் தோழி சுட்டிக் காட்டுகிறாள். ஆண்களின் சபல புத்திக்கும் ஒரு சவுக்கடி கொடுப்பது போல தோழியின் கூற்று அமைகின்றது. பாடலைக் கேட்போம்:

அண்ணாந்து ஏந்திய வனமுலை தளரினும்,
பொன்றேர் மேனி மணியின் தாழ்ந்த
நல்நெடுங் கூந்தல் நரையொடு முடிப்பினும்,
நீத்தல் ஓம்புமதி பூக்கேழ் ஊர்!... நின்
பிழையா நல்மொழி தேறிய இவட்கே
- நற்றிணை, 10

சங்க இலக்கியங்கள் காட்டும் குடும்பத்தில் தலைவன், தலைமகன் என்று பேசப்படுகின்றான். அவன் எல்லா நற்குணங்களும் வாய்ந்தவன்; மனத்துணிவு உடையவன். துன்பம் வந்த காலத்தில் நெஞ்சம் அழிந்து வருந்துதல், இன்பம் வந்த காலத்தில் மகிழ்தல் போன்ற எளியோரிடம் காணப்படும் குணங்கள் இல்லாதவன். இன்பத்தையும் துன்பத்தையும் சமமாகப் பாவிப்பவன் அவன். “பெருமையும் உரனும் ஆடுஉமேன்” என்கிறார் தொல்காப்பியர். இத்தகையோன் கடமையை நிறைவேற்றுவதில் கண்ணும் கருத்துமாக இருப்பான். வினையே ஆடவர்க்கு உயிரே” என்பார் சங்கப் புலவர். உயர்குடியில் பிறந்தவனாகிய தலைவன்

கடமையின் காரணமாக உற்றார் உறவினர்களைப் பிரிவானே தவிர வேறு காரணங்களுக்காக அவர்களைப் பிரிந்து செல்ல மாட்டான். கபிலரின் குறிஞ்சிக் கலிப்பாடல் ஒன்று “தலைவனை உலகம் புரப்பான் போல்வதோர் மதுகையும் உடையவன்; வல்லார்களை வழிபடுவன்; நல்லோர்களிடம் அடங்கி நடப்பவன்; இல்லாதவர்களுக்கு ஈத்துவக்கும் வள்ளல் தன்மை உடையவன்” என்று பாராட்டுகின்றது. தலைவன் இவ்வாறு எல்லா நற்பண்புகளும் பொருந்தியவனாக இருப்பதால் தான் தலைவனைக் கணவனாக மட்டும் அல்லாமல் அன்னையாகவும் தந்தையாகவும் குறுந்தொகைத் தலைவி கருதுகின்றாள். “அவர் நமக்கு அன்னையும் அத்தனும் அல்லரோ? தோழி” (குறுந்தொகை, 93) என்பது புலவர் வாக்கு.

பண்டைத் தமிழர்கள் தம் முன்னோர்கள் திரட்டிய செல்வத்தைக் கொண்டு வாழ்க்கை நடத்தும் இயல்பினர் அல்லர். தம்முடைய வாழ்க்கைக்குத் தேவையான பொருளைத் தானே உழைத்து ஈட்ட வேண்டும் என்பது அவருடைய கொள்கை. திருமணம் செய்வதற்குத் தேவையான பொருளைக் கூட, ஆடவன் தன் பெற்றோர்களிடமிருந்து கேட்டு வாங்க மாட்டான்; தானே பொருள் தேடித் தான் திருமணம் செய்து கொள்வான். “உள்ளது சிதைப்போர் உளர் எனப்பட்டார்” என்பார் பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ (குறுந்தொகை, 283).

தலைவனை மணந்து அவனோடு இல்லறம் நடத்தி இன்பம் துய்த்த தலைவி, தன் தோழியிடம் அவனைக் கணவனாகப் பெற்றது தன் நல்வினை என்கிறாள். திருமணம் நடந்து சிறிது காலம் சென்ற பிறகு தோழி, தலைவன் இல்லத்துக்கு வருகிறாள். அவளிடம் தன் கணவனைப் பற்றித் தலைவி 3 எல்லாம் எவனோ பதடி வைகல் பாணர் படுமலை பண்ணிய எழா அலின் வானத்து அஞ்சுவர நல்லிசை வீழ்ப் பெய்த புலத்துப் பூத்த முல்லைப் பசுமுகைத் தாது நானும் நறுநுதல் அரிவை தோள் அணைத் துஞ்சி, கழிந்த நாள் இவண் வாழும் நானே!
-குறுந்தொகை, 323

குடும்ப வாழ்க்கையின் முதல் நோக்கம் மக்கள் பேறே ஆகும். “மங்கலம் என்ப மனைமாட்சி; மற்றதன் நன்கலம் நன்மக்கள் பேறு” என்கிறார் திருவள்ளுவர்.

மக்கட்பேற்றின் பெருமையை அகநானூற்றுத் தலைவி ஒருத்தி பேசுகின்றாள். மக்கள் பேற்றால் இம்மையில் புகழும், மறுமை உலகமும் தட்டின்றிக் கிட்டொழும். பகைவரும் விரும்பும் குற்றமற்ற அழகிய மக்களைப் பெறுவோர் இவற்றை உறுதியாகப் பெறுவர் என்று பெரியோர்கள் கூறுவது உண்மை அல்லவா என்கிறாள் தலைவி.

மக்கள் செல்வத்தால் கணவனும் மனைவியும் அடையும் இன்பத்தை ஐங்குறு நூறு செவிலி கூற்றில் தெளிவாக விளக்குகின்றது. தலைவியின் இல்லத்துக்குச் சென்ற செவிலி, புதல்வன் நடுவில் படுத்திருக்க, அவனுடைய இரண்டு பக்கங்களிலும் மானும் பிணையும் கிடந்தது போலக் கணவனும் மனைவியும் படுத்திருந்த காட்சியைக் கண்டு, உவந்து நற்றாயிடம் சொல்கின்றாள். இந்த இன்பத்துக்கு இம்மண்ணுலகும் விண்ணுலகும் ஈடாகுமோ? என்கிறாள் செவிலி.

மறியிடைப் படுத்த மான்பிணை போலப்
புதல்வன் நடுவண் ஆக நன்றும்
இனிது மன்றவர் கிடக்கை; முனிவின்று
நீன்ற வியலகம் கவை இய
ஈனும் உம்பரும் பெறலரும் குரைத்தே

—ஐங்குறு, 401

பாண்டியன் அறிவுடை நம்பியின் புறப்பாட்டு (188) மக்கட் செல்வத்தின் சிறப்பைக் கூறுகின்றது. எத்தனையோ செல்வங்களைப் பெற்றிருந்தாலும், குறுகுறுவென்று நடந்து, சிறுகை நீட்டி, தட்டில் இருக்கும் உணவைத் தரையில் கொட்டியும், அதனைப் பிசைந்து தோண்டியும், வாயால் கவ்வியும், கையால் துழாவினும், அதனைத் தன் உடம்பின் மேல் சிதறியும் விளையாடும் குழந்தை இல்லாதவர்களின் வாழ்க்கை பயனற்ற வெறுமைதான் என்கிறான் பாண்டியன் அறிவுடை நம்பி.

படைப்புப் பலபடைத்துப் பலரோடு உண்ணும்
உடைப்பெரும் செல்வ ராயினும், இடைப்படக்
குறுகுறு நடந்து, சிறுகை நீட்டி,
இட்டும் தொட்டும் கவ்வியும் துழந்தும்
நெய்யுடை அடிசில் மெய்பட விதிர்ந்தும்
மயக்குறை மக்களை இல்லோர்க்குப்
பயக்குறை இல்லைத் தாம்வாழும் நாளே

—புற நானூறு (188)

சங்க இலக்கியம் காட்டும் குடும்பம் கூட்டுக் குடும்பம். அக்குடும்பத்தில் தலைவனின் பெற்றோர், தம்பி, தங்கையர் மற்றும் பலரும் வாழ்கின்றனர். அது செல்வக் குடும்பம்; அன்னப் பறவைகள் துணையோடு விளையாடும் காப்புடைய இல்லம் - கட்டுக் காவல் நிறைந்த வீடு. பொருள் தேடச் சென்ற தலைவன், தன் வேலையை முடித்துக் கொண்டு வீட்டுக்குத் தேரில் திரும்பி வருகின்றான். அவனோ அண்மையில் தான் திருமணம் செய்து கொண்டவன்! இளம் மனைவி மேல் எழுந்த காதல் அவனை பிடர்பிடித்துத் தள்ளுகின்றது. பாகனை நோக்கித் தேரை விரைவாகச் செலுத்துமாறு தூண்டுகின்றான்.

அவனுடைய தலைவி அவனுடைய வருகையை எதிர்பார்த்து வழிமேல் விழி வைத்துக் காத்துக் கிடக்கின்றாள். அவள் கையில் பைங்களியை ஏந்தி இருக்கிறாள்; கிளியோடு மெல்லப் பேசுகின்றாள். வீட்டில் உள்ளவர்கள் தன்னைப் பார்த்து நகைக்கலாம் என்று அஞ்சி மெல்லப் பேசுகின்றாள்; “கிளியே! கிளியே! என் துணைவர் இன்று வருவாரோ? சொல்” என்று, நாணத்தோடு கிளியிடம் கொஞ்சுகிறாள். “அந்த நாணம் மிக்க அரிவை மாண்நலம் பெறுவதற்காக, பாகனே! தேரை விரைந்து செலுத்து” என்கிறான் தலைவன். பாடலைக் கேட்போம்.

செந்தார்ப் பைங்களி முன்கை ஏந்தி,
'இன்றுவரல் உரைமோ, சென்றினோர் திறத்து' என
இல்லவர் அறிதல் அஞ்சி, மெல்லென
மழலை இன்சொல் பயிற்றும்
நானுடை அரிவை மாண்நலம் பெறவே.

—அகநானூறு, 34

அகப்பாடல்களில் இலட்சிய மாந்தர்களைப் படைத்த தமிழ்ப் புலவர்கள், புறப்பாடல்களில் உள்ளதை உள்ளபடியே பாடினார். இங்கே நாடக வழக்கு இல்லை; புலனெறி வழக்கு இல்லை; உலகியல் தான் பாடுபொருள். புறநானூற்றில் இடம்பெறும் பாடல்களில் பல பண்டைத் தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையின் மறுபக்கத்தைக் காட்டுகின்றன.

பெருஞ்சித்திரனார் என்னும் புலவர் வள்ளல் குமணனைப் பாடும்போது, அவரது குடும்பமே ஒரு பட்டினிப் பட்டாளமாக வருணிக்கப்படுகின்றது. அவருடைய தாய் கண்ணொளி இழந்து, இன்றோ நாணையோ என்று முடிவை எதிர்நோக்கி இருப்பவள். அவருக்கோ பல குழந்தைகள்; தாயின் இடுப்பிலும் காலடியிலும் குழந்தைகள்; பால் இல்லாத வறிய

மார்புகள். குப்பைக் கீரை தான் உணவு; அதுவும் உப்பின்றி வேக வைத்த உணவு. கூழுக்காகப் பானையைத் திறந்து பார்த்து, ஒன்றுமில்லாமல் போனதால் வீட்டை விட்டே வெளியேறும் புதல்வன்; அழுகின்ற குழந்தைகள்; அவற்றின் அழுகையை அடக்க அம்புலியைக் காட்டியும் அழுகை அடங்கவில்லை. புலி புலி என்று பயமுறுத்தியும் பயனில்லை. வயிற்றில் பற்றி எரியும் பசித்தீ குழந்தைகளை வீறிட்டு அழ வைக்கின்றது. அழுகையை மாற்ற, “எங்கே உன் தந்தையின் முகம் எப்படி இருக்கும்? காட்டு” என்று குழந்தைகளைத் தாய் திசை திருப்பும் முயற்சி. இவை எல்லாம் பெருஞ்சித்திரனார் பாடல்களில் சோகச் சித்திரங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன.

வறுமையில் வாடிய புலவர் பெருஞ்சித்திரனார் குமண வள்ளலிடமிருந்து பெரும் பொருளைப் பரிசிலாகப் பெறுகின்றார். வறுமையின் கோரப் பிடியில் சிக்கிய புலவன், அதனைச் சேமித்துப் பாதுகாக்க எண்ணினாரா? இல்லை. “நின்னயந்து உறைநர்க்கும் நீ நயந்து உறைநர்க்கும் பன்மாண் கற்பின் கிளை முதலோர்க்கும்” பரிசில் பொருளைப் பங்கிட்டுக் கொடு என்கிறார் புலவர். புலவரை நம்பி ஒரு கூட்டமே இருப்பது தெளிவாகின்றது. இதுவும் பண்டைத் தமிழ் மக்கள் கூட்டுக் குடும்பமாக வாழ்க்கை நடத்தினார்கள் என்பதைத் தெளிவுபடுத்துகின்றது.

குடும்ப வாழ்வின் அவலமாகப் பரத்தமை விளங்கியது. அகப்பாடல்களில் பரத்தமை மருதத் திணையில் பேசப்படுகின்றது. ஆனால், அதனை நாடக வழக்கும் உலகியல் வழக்கும் கலந்த புலனெறி வழக்கம் என்று கூறலாம். புறநானூற்றில் பரத்தமை தெளிவாகவே பதிவு பெற்றுள்ளது. கடையெழு வள்ளல்களில் ஒருவனான வையாவிக்கோப்பெரும் பேகன் தன் மனைவி கண்ணகியைத் துறந்து, பரத்தை ஒருத்தியோடு வாழ்ந்தான் என்று தெரிகின்றது. அவனைத் திருத்தி மீண்டும் அவனை மனைவியோடு சேர்த்து வாழ வைப்பதற்கு அரிசில் கிழார், கபிலர், பரணர், பெருங்குன்றூர் கிழார் என்னும் நான்கு பெரும்புலவர்களும் முயன்றுள்ளனர்.

குடும்ப வாழ்வில் கணவன் இறந்துபடுகின்றான். அவன் உடலை முதுகாட்டில் புதைப்பதற்காக வேட்கோவன் ஈமத்தாழி செய்கிறான். இறந்துபட்ட தலைவனின் மனைவி, தானும் அவனோடு இறக்க விரும்புகின்றாள். அவன் ஈமத்தாழி செய்யும்

வேட்கோவனைப் பார்த்து எனக்கும் அவனோடு இடம் அமையத் தக்க வகையில் பெரிதாக ஓர் ஈமத்தாழியைச் செய்து தரும்படி கேட்கின்றாள் (புறம் 256). அவனோடு தீப்பாய்வதற்கும் மனைவி ஆயத்தமாகின்றாள். பூதப்பாண்டியன் மனைவி கோப்பெரும்பெண்டு தன் கணவன் உடலோடு தானும் தீயில் பாய்ந்து உயிர் இழந்தது புறநானூற்றில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது (264, 247). உடன் கட்டை ஏறுவதற்குத் துணியில்லாத பெண்கள் கைம்மைக் கோலம் பூண்டு வாழ்கின்றனர். கணவனை இழந்த மனைவியின் கூந்தல் கொய்யப்பட்டு, வளையல்கள் உடைக்கப்படுகின்றன. கைம்மையின் கொடுமை பூதப் பாண்டியன் தேவி கோப்பெரும் பெண்டின் பாடலில் (246) பதிவாகி உள்ளது.

பண்டைத் தமிழ்க் குடும்பங்களில் வீரம் செறிந்த ஆண்களும் பெண்களும் இருந்தனர். “கெடுக சிந்தை கடிதிவள் துணிவே” எனத் தொடங்கும் புறநானூற்றுப் பாடலில் (279) ஒரு குடும்பமே போரில் பலியாவதைக் காண்கிறோம். முன்னாளில் நடைபெற்ற போர் ஒன்றில் இவள் தமையன் யானையைக் கொன்று, போர்க்களத்தில் மடிந்தாள்; நேற்று நடைபெற்ற போரில் இவளுடைய கணவன் பெருந்தொகுதியாக ஆநிரைகளைப் பகைவர்கள் கவர்ந்து செல்வதைத் தடுக்கும் போரில், பகைவர்களால் கொல்லப்பட்டான். இன்றும் போர்ப்பறை ஒலிக்கின்றது, நாடு காக்க மக்களை வா வா என்று பறை அறை கூவுகின்றது. மறக்குடியில் பிறந்த இவள், புகழ்மீது விருப்பம் கொண்டு, தன்னிலை மறந்து மகனைப் போர்க்கு அனுப்புகிறாள். அவளுக்கு இருப்பதோ ஒரே ஒரு மகன் தான்! என்றாலும், அவனையும் போருக்கு அனுப்புகிறாள். தெருவில் விளையாடிக் கொண்டிருந்த சிறுவனாகிய தன் மகனை இழுத்து வந்து, அவனுடைய வறண்ட தலையிலே எண்ணெய் தடவி, அவனுடைய இடுப்பிலே தூய ஒரு வெள்ளாடையை உடுக்கச் செய்து, வேலினை அவன் கையிலே கொடுத்து, போர்க்களம் போய்வா என்று அனுப்புகிறாள் வீரத்தாய். வெறும் கற்பனைக் காட்சி அன்று; தமிழனின் வரலாறு.

அகப்பாடல்களிலிருந்தும் புறப்பாடல்களிலிருந்தும் குடும்பம் தொடர்பாகச் சங்கப் புலவர்கள் தீட்டியுள்ள சொல்லோவியங்கள் எளிமையாகவும், நேர்மையாகவும், உண்மையாகவும் இருக்கின்றன. அவற்றில் மிகையான கற்பனைகள் இல்லை; மாறாக அவை உணர்ச்சி ததும்பும் உண்மை வடிவங்கள். நலிவ்தொறும் நயம் பயக்கும் செவி நகர் கணிகள்!

பாரதி ஆய்வுகள் - சீல குறப்புகள்

(1950 முதல் 1990 வரையில்)

பெ. சு. மணி

“பாரதியின் இலக்கிய அந்தஸ்தையும், சமூக கண்ணோட்டங்களையும் எல்லாத்தரப்பினரும் பெருத்த எதிர்ப்பின்றி ஏகோபித்து ஏற்றுக் கொண்ட கால கட்டமாக 1945 - 1949 காலகட்டத்தைக் கருதலாம்” என்று பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் அ. மார்க்ஸ் “பாரதிமறைவு முதல் மகாகவிவரை” எனும் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இந்தக் கருத்தின் அடிப்படையில் 1950 முதல் வெளிவந்த பாரதி ஆய்வுகளை, நாற்பது ஆண்டுகாலகட்டத்தில் மதிப்பீடு செய்யும் முறையில் ஆய்வுக்கட்டுரையின் தலைப்பு அமைந்துள்ளது.

1950 முதல் 1990 வரையில் வெளிவந்த பாரதி ஆய்வுகளின் எண்ணிக்கையாக கிட்டத்தட்ட 400 நூல்களைக் கொள்ளலாம். அண்மையில் வெளிவந்த டாக்டர் ஐசக் சாமுவேல் நாயகத்தின் “பாரதியார் கவிதை நூல்கள் பற்றிய ஆய்வுகள் மதிப்பீடு” எனும் 1987 வரையில் வெளிவந்த ஆய்வு நூல்கள் 330 எனக் கூறப்பெற்றுள்ளது.

பாரதி ஆய்வுகளைப் பற்றி மதிப்பீடு செய்து வெளிவந்த முதல் நூல் பேராசிரியர் க. கைலாசபதியின் “பாரதி ஆய்வுகள்” (1984) எனும் நூலாகும். இந்த ஆய்வுக்கட்டுரை, பின்வரும் தலைப்புகளில் அமைந்துள்ளது.

1. பாரதி நூல்கள் பதிப்பு வரலாறு பற்றிய ஆய்வுகள் - ஒருமதிப்பீடு
2. பாரதியார் வாழ்க்கை வரலாற்று நூல்கள் பற்றிய ஆய்வுகள் - ஒரு மதிப்பீடு
3. அரசியல், சமய, சமூக, இலக்கிய நோக்குகளில் வெளிவந்த ஆய்வுகள் - ஒரு மதிப்பீடு
4. பாரதியார் பத்திரிகைப் பணி பற்றிய ஆய்வுகள் - ஒரு மதிப்பீடு
5. பாரதியார் பற்றிய ஒப்பாய்வுகள் - ஒரு மதிப்பீடு

பாரதியார் நூல்கள் பதிப்பு வரலாறு பற்றிய ஆய்வுகள்

“பாரதி பதிப்புகள் வரலாறு தனியே ஆராயப்படக்கூடியது என்று பேராசிரியர் கைலாசபதி கூறியதோடு தாமே அந்த ஆய்வை முதன் முதலில் தொடக்கிவைத்தார். இதையடுத்து தொ. மு.சி. ரகுநாதன், சீனி. விகவநாதன் முதலானோர் ஆய்வுகள் செய்துள்ளனர். மூலபாடத் திறனாய்வு நோக்கில் ஓரிரு கருத்துகளை முதலில் புதுமைப்பித்தன் குறிப்பிட்டிருந்தாலும் முறையான விரிவான ஆய்வைச் செய்தவர் பேராசிரியர் கைலாசபதி என்பது ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

பாரதியார் வாழ்க்கை வரலாற்று நூல்கள் பற்றிய ஆய்வின் முடிவாக, ஆதாரபூர்வமான முழுமையான வரலாறு இன்றுவரை வரவில்லை என்பது எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. பாரதியார் வாழ்க்கை வரலாற்றைப் பற்றிய நாடகங்கள் வெளிவந்துள்ளதைக் குறிப்பிட்டு, இவற்றுள் 1985ல் வெளிவந்த ஆதவனின் புழுதியில் வீணை சிறந்ததொரு நாடகப் படைப்பிலக்கியமாக விளங்குவது ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

அரசியல் நோக்கில் வெளிவந்த முதல் ஆய்வு நூலாக தொ. மு.சி. ரகுநாதனின் “காலமும் - கருத்தும்” குறிப்பிடப் பெற்றது. இந்நூலில் ஆசிரியர், பாரதியார் வன்முறையில் ஆயுதப் புரட்சியில் குறிப்பிட்ட காலகட்டம் வரையில் நம்பிக்கை கொண்டிருந்தார் எனும் கருத்து நா. அ. பத்மநாதன், கே. செந்திவேல், கோ. கேசவன் ஆதவன், பெ.சு. மணி முதலானோரின் கருத்துக்களைக் கொண்டு மறுக்கப்பட்டுள்ளது.

சமய - ஆன்மீக நோக்கில் முழுமையான ஆய்வு வெளிவரவில்லை என்பது விவாதிக்கப்பட்டுள்ளது. “பாரதியின் ஆன்மீக ஆளுமை உருவாக்கம் பற்றி

விரிவாக நோக்கப்படவில்லை, ஆராயப்படவில்லை” எனும் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பியின் கருத்து என்பது எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. சுவாமி விபுலானந்தர், வ. ரா. ராஜாஜி, ஜீவானந்தம், ப. கோதண்டராமன், சாலை இளந்திரையன் மா. சண்முக சுப்பிரமணியன், டாக்டர் முத்துக் கண்ணப்பன் ந. ரவீந்திரன் ஆகியோர் நூல்கள் கட்டுரைகளில் இருந்து சான்றுகள் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன.

சமூக நோக்கில் வெளிவந்துள்ள ஆய்வுகளில் முதலில் வெளிவந்ததும் முழுமையானதுமான ஆய்வு நூல் பெ.சு. மணியின் “பாரதியாரும் சமூக சீர்திருத்தமும்” எனும் நூல் என்பது விளக்கப்பட்டுள்ளது. பாரதியார் தம்மை முதன் முதலில் 1904ல் ஒரு சமூக சீர்திருத்த அமைப்பின் உறுப்பினராகக் குறிப்பிட்டதையும் பாரதியார் வாழ்ந்த காலத்திலேயே 1916ல் ராஜாஜி. பாரதியாரை “A Living poet and Social Reformer” என்று குறிப்பிட்டதையும் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. பாரதியாரின் சமூக சீர்திருத்தச் சிந்தனைகளை பரவலாக வலியுறுத்திப் பிரசாரம் செய்ததில் முன் நின்றவர்கள் பாவேந்தர் பாரதிதாசன் வ.ரா.ஜீவானந்தன் என்பது விளக்கப்பட்டுள்ளது.

பாரதியாரை மத அடிப்படை வாதியாகவும் பார்ப்பனிய ஆதரவாளராகவும் விமர்சனம் செய்தவர்களை ஆய்வு நோக்குடன் மறுத்தவர்கள் கருத்துக்களும் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. பேராசிரியர் கைலாசபதி, ஜீவானந்தம், தா. பாண்டியன் பெ. மணியரசன், வளவன் ஆகியோர் பாரதியார் மீது சுமத்திய குற்றச் சாட்டுகளை எவ்வாறு மறுத்துள்ளனர் என்பதும் ஆய்வு, செய்யப்பட்டுள்ளது.

இலக்கிய நோக்குகளில்

பாரதியார் ஆக்கங்களை இலக்கிய நோக்கில் ஆய்வு செய்யும் முயற்சி பாரதியார் காலத்திலேயே 1919ல் தொடங்கிவிட்டது. அவருடைய தேசிய பாடல்களை மட்டுமே ஏ.வி. சுப்பிரமணிய ஐயர் “நியூ இந்தியா” எனும் சென்னை நாளிதழில் ஆய்ந்தார். இந்த ஆய்வு 1919 சூன் 7ல் வெளிவந்தது. பாரதியார் இந்த ஆய்வைப் படித்து மகிழ்ந்தார் எனும் செய்தியும் கூறப்பட்டுள்ளது.

தேசிய பாடல்களை, மட்டுமல்லாது அவருடைய பிற பாடல்களையும் பகுத்து, வகுத்து முதன் முதலில் ஆய்வு செய்தவர் சுவாமி விபுலானந்தரே என்பதும் நிறுவப்பட்டுள்ளது.

இலக்கிய நோக்கில் பாரதியார் ஆய்வு செய்வதில் புதிய திருப்பம் ஏற்பட “பாரதியார் மகாகவியா இல்லையா?” எனும் இலக்கிய விவாதம் காரணமாயிற்று. இவ்வகையில் 1935ல் வெளிவந்த “கண்ணன் என்கவி” முதன் முயற்சியாகும். பாரதியார் மகாகவியா? இல்லையா? எனும் கருத்துப் போர் “பாரதி பற்றிய ஆய்வில் மாத்திரமல்லாது இலக்கிய வரலாற்றாய்வுப் பிரச்சனையொன்று தொடர்பாகவும் முக்கியமுடையதாகும்.” என்று கா.சிவத்தம்பி - அ. மார்க்ஸ் சுட்டிக்காட்டியதும், ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

இலக்கிய நோக்குகளில் வெளிவந்த சில நூல்கள் மட்டுமே இக்கட்டுரையில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் “மகாகவி பாரதி - ஒரு திறனாய்வு” (1978) “மகாகவி பாரதி பற்றி சோவியத் அறிஞர்கள்” (1982) கம்பன் பாநிலை (1979) பாரதியின் வாழ்க்கையும் நூல்களும் (1985) குறிப்பிடத்தக்கன. பாரதியாரை இந்தியாவின் பிற மாநிலங்களில் அறிமுகம் செய்ய கல்கத்தா பாரதி சங்கம் 1970ல் வெளியிட்ட “Essays on Bharathi” எனும் தொகுப்பு நூலும் குறிப்பிடத்தக்கது. பல கோணங்களில், பலநோக்குகளில் பலபார்வைகளில் முதலான பல தலைப்புகளில் நூல்கள் வெளிவந்த போதிலும், விஞ்ஞான பூர்வமான ஆய்வு நூல், இவ்வழியில், கொழும்பில் நிகழ்ந்த பாரதி ஆய்வுகளின் தொகுப்பான “பன்முகப்பார்வையில் பாரதி” (1984) என்பதாகும்.

இலக்கிய நோக்கில் “பாரதியாரும் நவீனத்துவமும்” என்னும் பொருளில் வெளிவந்த இருகட்டுரைகள் ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. ஒன்று டாக்டர் வைத்திய நாதனின் “Understanding Bharathi Someissues (1985) மற்றொன்று டாக்டர், நுஃமான் எழுதிய ‘பாரதியும் நவீனத்துவமும்’ என்பதாகும். அ.வெ. சுப்பிரமணியம் பாரதியை ஒரு கவிதை இலக்கண ஆசிரியனாக நிறுவி “பாரதி கண்ட கவிதைத் தலைவி”

எனும் நூலில் ஆய்வு செய்துள்ளதும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இலக்கிய நோக்கில் வெளிவந்த ஆய்வு நூல்களில் க. நா. சுப்பிரமணியத்தின் "பாரதியில் காட்சி" (1989)யும் ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. சுவாமி விபுலானந்தர் கு.ப. ராஜகோபாலன் இருவரும் பாரதியாரின் காட்சியை வியந்து நயந்து செய்த ஆய்வு ஒரு முன்னோடி ஆய்வு என்பதும் எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளது. புகழ்பூத்த இலக்கிய விமர்சகர் பேராசிரியர் எஸ் இராமகிருஷ்ணன் "Prose poetry" என்பதும் "Free Verse" என்பதும் புதுக்கவிதை ஆய்வாளர்களால் ஒரே பொருளில் ஆயப்பட்டு வருவதைச் சுட்டிக்காட்டி பாரதியார் காட்சி வகையைச் சார்ந்தது என்று விளக்கியதும் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது.

"பத்திரிகையாளர் பாரதியார்" (1989) எனும் நூல் முதன் முறையாக பாரதியாரின் பத்திரிகைப் பணி ஆய்வு தொடர்பாக வெளிவந்தது என்பது ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

இந்திய நாட்டுக் கவிஞர்களுடனும் பாரதியாரை ஒப்பாய்வு செய்த தமிழ், ஆங்கில நூல்கள் மதிப்பீடு செய்யப் பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் பின்வருவன குறிப்பிடத்தக்கன.

1. கம்பனும் பாரதியும், ஜீவானந்தம் 1958
2. இரு மகாகவிகள், கைலாசபதி 1962
3. கங்கையும் காவிரியும் - ரகுநாதன் - 1966
4. வள்ளலாரும் பாரதியும் - ம. பொ. சி-1965
5. பாரதியும் திரு. வி. கவும், சங்கரகுமார் 1963

6. பாரதி- பாரதிதாசன் கவிதை மதிப்பீடு- சி.கனகசபாபதி -1979
7. பாரதி வள்ளத்தோல் ஓர் ஒப்பாய்வு- (ஆங்கிலம்) டாக்டர் சிற்பி பாலசுப்பிரமணியம் - 1991
8. மகாகவியும் - மகாயோகியும் (ஆங்கிலம்) - ஆர். கோபாலன் சாஸ்திரி
9. பாரதியாரும் தமிழ்ப்புலவர்களும் பெ.சு. மணி 1991
10. விட்மனும் - பாரதியும் ஓர் ஒப்பாய்வு (ஆங்கிலம்) வை. சச்சிதானந்தன் - 1976
11. பாரதியும் ஷெல்லியும் - ரகுநாதன் 1964
12. ஷெல்லியும் பாரதியும் ஜி. ஜோன் சாமுவேல்
13. பாரதியும் கீட்சம் - பாலா 1982
14. Robert Frost -என் சுப்பிரமணியன் - (ஆங்கிலம்) 1984
15. பாரதியும் மில்டனும் (தமிழ்) எம். சோலையன் - 1984

"இந்திய இலக்கியத்தில் பாரதியார் படைப்புக்கள்" எனும் ஆய்வுக்கட்டுரையில் (1993) இந்தியாவின் பல்வேறு மொழிகளைச் சார்ந்த 28 கவிஞர்கள் - படைப்பாளர்களின் தேசிய சிந்தனைகளுடன் பாரதியாரின் தேசியச் சிந்தனைகள் ஒப்பாய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன.

முடிவுரை

சிறு சஞ்சிகைகளில் வெளிவந்துள்ள பாரதி ஆய்வுகள், டாக்டர் பட்ட ஆய்வேடுகள், பிறமொழிகளில் வெளிவந்துள்ள கட்டுரைகள் முதலானவற்றை காலவரிசையில் தொகுப்பதற்கான முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும்.



புதிய தமிழ்மொழி இலக்கணம்: அதுன்

தேவையும் சீக்கல்களும்

ஆ. சண்முகதாஸ்

முன்னுரை

இலக்கணம் என்பது 'இலட்சணம்' அல்லது 'இயல்பு' என்று கொள்ளில் தமிழ்மொழியின் இலட்சணங்களை அல்லது இயல்புகளைக் கூறுவது தமிழ் மொழி இலக்கணம் எனப்படும். ஆனால், எம் மொழியின் இலக்கண வரலாற்றை நோக்கில், தமிழ் மொழிக்கு மட்டுமன்றி, அம்மொழியாலான இலக்கியங்களுக்கும் இலக்கணம் வகுக்கும் மரபு இருந்து வந்துள்ளதை நாம் அறிவோம். 'இலக்கியங் கண்டதற் கிலக்கண மியம்பும்' போக்கு ஐந்திலக்கணங்கள் வகுக்கும் போக்கு. இலக்கிய மொழிக்கே இலக்கணம் வகுக்கும் போக்கு ஆகியன இம் மரபின்பாற்படுவன.1 தற்போது, மொழியாலான இலக்கியங்களின் இயல்புபற்றித் திறனாய்வு என்னுந்துறை விரிவாக ஆராய்கின்றது. இலக்கியங்களுக்கும் மொழிக்குமுள்ள தொடர்பு குறித்து நடையியல் என்றொரு புதியதுறை பேசுகின்றது. எனவே இலக்கணம் என்னுஞ் சொல்லினை மொழியினுடைய இயல்புகளை மட்டும் விவரணஞ் செய்யும் முயற்சிக்கு உரியதாக வழங்குவது பொருத்தமாகும்.

1. புதிய இலக்கணத்தின் தேவை

மரபுவழிவந்த தமிழ் இலக்கண நூல் எனக் கடைசியாக வெளிவந்தது ஆறுமுகநாவலரின் இலக்கணச் சுருக்கம் என்பதாகும். இதனைத் தொடர்ந்து பல சிறு இலக்கண நூல்கள் வெளியிடப்பட்ட போதிலும், இவை எவையேனும் வளர்ச்சியடைந்த தமிழ் மொழிக்கேற்ற இலக்கண நிலைகளைக் கூறவில்லை. எம்முடைய மரபுவழிவந்த இலக்கண நூல்களுக்கெல்லாம் வழிகாட்டியாயமைந்த தொல்காப்பியம், வடமொழிக்கு அமைக்கப்பட்ட இலக்கண மாதிரியை தமிழ் மொழிக்கும் அமைத்துக் கொண்டது. தமிழ்மொழி சமஸ்கிருத மொழியைப் போலன்றி, மொங்கொலிய, யப்பானிய மொழிகளைப் போல் ஓர் ஒட்டுமொழியென்பது மரபுவழி இலக்கண நூலாராலே உணரப்படவில்லை. அவ்வாறு

அவர்கள் உணர்ந்திருந்தால், தமிழ்மொழியின் இடைச் சொற்களுக்குள்ள முதன்மைப் பண்பினை அறிந்து அதற்கேற்றபடி இலக்கணம் வகுத்திருப்பார். இதனால், சங்கப் பாடல்களிலும் பிற்கால இலக்கியங்களிலும் நுணுக்கமான உணர்வுப் பொருளையும், சொற்றொடர் ஒழுங்கையும் நல்கிய இடைச் சொற்கள் உரைகாரர்களாலே இசை நிலைகளும், அசை நிலைகளும் இடம்பெறுமாயின், அச் செய்யுளைப் பாடிய சங்கப் புலவன் சொற்பஞ்சமுடையவனோ என்று எண்ண வேண்டியுள்ளது. சமஸ்கிருத மொழி இலக்கண மாதிரியைப் பின்பற்றித் தமிழ் இலக்கணம் அமைந்ததால் இதுபோன்ற பல இடர்ப்பாடுகள் ஏற்பட்டன.

தமிழ்மொழியின் வளர்ச்சி நிலைகளை நன்கு இனங்கண்டு, அம்மொழியின் ஒலியமைப்பு, சொல்லமைப்பு, தொடரமைப்பு ஆகியனவற்றுக்கெல்லாம் இலக்கணங் கூறும் முயற்சிகளை இந் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலிருந்து நவீன மொழியியலாளர் மேற்கொண்டுள்ளனர். இவர்கள் கூட, தாம் தாம் ஏற்றுக் கொண்ட இலக்கண மாதிரிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே விளக்கங்கள் கொடுத்தனர். மேலைத்தேய மொழிகளின் செல்வாக்கிலே உருவாகிய நவீன மொழியியற் கோட்பாடுகளைக் கற்ற நாம், தமிழ்மொழி அம்மொழிகளினின்றும் வேறுபட்ட பண்புகளையுடையது என்பதை மறந்துவிடுகிறோம். ஐரோப்பிய மொழிகளிலே இடைச்சொற்கள் முதன்மைத் தன்மை பெறுவதில்லை. அங்கு இடைச்சொற்கள் 'Minor Particles' என்னுந் தொடராலே குறிக்கப்பட்டது. இதே தொடரைத் தமிழ் இடைச் சொற்களைக் குறிப்பிடவும் உபயோகிப்பின், நாம் தமிழ்மொழியின் உண்மையான அமைப்பினைத் தெளிவுற விளங்கிக் கொண்டு அம்மொழிக்கு இலக்கணம் வகுக்கின்றோம் எனக் கூறமுடியாது. அத்துடன், மொழியியலாளர் தத்தமக்கேற்றபடி கலைச் சொற்களை உபயோகித்து உள்ளனர். இவற்றுக்கிடையே இன்னும் ஒருமைப்பாடு காணப்படவில்லை. தமிழ் மொழிக்கு இலக்கணம் எழுத

முற்பட்ட மொழியியலாளர்களும் முழுமையான ஓர் இலக்கண நூலை இதுவரை அமைத்தாரில்லை. தமிழ்மொழிக்கு தற்கால அடிப்படையில் புதிய முழுமையான இலக்கணம் அமைக்க வேண்டியது சிறப்பான கட்டாயமான தேவை என்பதை நாம் உணரும் அதேவேளை, அத்தகைய இலக்கணத்தை அமைப்பதிலே உள்ள பல சிக்கல்களையும் நெஞ்சிருத்த வேண்டியுள்ளது.

2. இலக்கணம் அமைப்பதிலுள்ள சிக்கல்கள்

2.1 இருவழக்குப் பண்பும் பேச்சு வழக்குகளும்

இன்றைய தமிழ்மொழிக்கு இலக்கணம் அமைப்பதெனின், இன்றைய இலக்கியங்களிலே கையாளப்படும் மொழிவழக்கு, இன்றைய தமிழ் மக்களின் பேச்சு வழக்குகள் என்பனவற்றையெல்லாம் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டும். இவை தொடர்பாக (1) தமிழ்மொழியின் 'இரு வழக்குப் பண்பு' (2) தமிழ்மொழியின் பல்வேறு பேச்சு வழக்குகள் என்னும் இரு விடயங்கள் விரிவாக நோக்கப்படவேண்டும்.

தமிழ்மொழியின் 'இருவழக்குப் பண்பு' அல்லது 'இருநிலை மொழி' (சண்முகம் 1986) பண்டைக்காலந்தொட்டே தமிழ்மொழியிலே காணப்பட்டு வருவதாகும். இத்தன்மையைச் சண்முகம்பிள்ளை (1960), சண்முகம் (1978) சண்முகதாஸ் (1977) ஆகியோர் சுருக்கமாகவும், தெய்வசுந்தரம் (1981) விரிவாகவும் நோக்கியுள்ளனர். இன்றைய தமிழ் இலக்கியங்களெல்லாம் பேச்சு வழக்கில் மட்டுமோ, இலக்கிய வழக்கில் மட்டுமோ அமைவனவல்ல. இருவழக்குகளுமே அவற்றில் பயின்று வருகின்றன. இலக்கிய வழக்கு ஒன்று எம்மிடம் இருப்பதால் இன்றைய இவ்வழக்குக்கும் இலக்கணம் அமைக்கப்படுவது இன்றியமையாததாகும்.

இனி, தமிழ்ப் பேச்சு வழக்குகளை எடுத்துக் கொண்டால், பருமட்டாக இந்தியத் தமிழர் பேச்சு வழக்கு, ஈழத்தமிழர் பேச்சுவழக்கு என இரு பெரும் பிரிவுகளாகப் பாகுபாடு செய்துகொள்ளலாம். இவ்விரு வழக்குகளுக்கு இடையேயுள்ள பல வேறுபாடுகள் பற்றி சுவாமி விபுலாநந்தர் (1940, 1941), சுவெலெபில் (1959, 1966), சண்முகம்பிள்ளை (1962, 1968), வேலுப்பிள்ளை (1972), சுசீந்திரராஜா (1973, 1982, 1984), யேசுதாசன்

(1977, 1979), சண்முகதாஸ் (1983) ஆகியோர் நோக்கியுள்ளனர். இன்றைய தமிழ் இலக்கணம் அமைக்கும் போது இவ் வேறுபாடுகளையெல்லாம் நெஞ்சிருத்தியே முயற்சிக்க வேண்டும். அவ்வாறு முயற்சி செய்யினும், ஈழத் தமிழிலே யாழ்ப்பாணப் பேச்சு வழக்கு, மட்டக்களப்பு பேச்சு வழக்கு என இரு பெரும் பாகுபாடு இருப்பதையும், இந்தியத் தமிழில் பிராமணர் வழக்கு அல்லாதோர் வழக்குத் தொடக்கம் பல்வேறு வழக்குகள் இருப்பதையும் நாம் மறக்கலாகாது. எனவே இன்றைய பேச்சுத் தமிழுக்கு இலக்கணம் எழுத முயற்சிப்பின்.

1. எல்லாத் தமிழ்ப் பேச்சு வழக்குகளுக்கெல்லாம் பொதுப்படையாக அமையும் இயல்புகளை முதலிலே இனங்காண வேண்டும்.
2. ஒவ்வொரு பேச்சு வழக்குக்குமுள்ள சிறப்பியல்புகளை இனங்கண்டு அவற்றைப் பொதுவியல்பு ஒவ்வொன்றுடனும் தொடர்புறுத்தி நோக்க வேண்டும்.

எனவே, இவற்றையெல்லாம் அடிப்படையாகக் கொண்டு, ஒவ்வொரு இலக்கண வகைமைக்கும் இலக்கணக் கூறுக்கும் பொது விதிகளை வகுக்கின்ற வேளையில், பல்வேறு பேச்சு வழக்குகளை நெஞ்சிருத்தி சிறப்பு விதிகளும் வகுக்க வேண்டிய தேவையுண்டு.

இன்றைய தமிழ் இலக்கணம் அமைக்கும் போது வேறுசில சிக்கல்களும் உண்டு. தமிழில் இதுவரை எழுந்த தமிழ் இலக்கணங்கள், இனங்கண்ட இலக்கண வகைமைகள், இலக்கணக் கூறுகள் பற்றி வழங்கப்பட்டுள்ள விளக்கங்கள் பொருத்தமானவையா, பொருந்தாவிடின், இன்றைய தமிழ்மொழியின் நிலைப்பாடுகள் என்ன என்பது தெளிவாக்கப்பட வேண்டும். இது தொடர்பாகப் பின்வரும் தலைப்புகள், நுணுகிய நோக்கிற்கு உட்பட வேண்டியன.

2.2 உச்சரிப்பும் வரிவடிவமும்

மொழி முதலிலும், இரண்டு உயிர் ஒலிகளுக்குமிடையிலும், தன்னின வெடியொலிகளுக்குப் பின்பும், தன்னின மூக்கொலிகளுக்குப் பின்பும் இடம்பெறும் க், ச், ட், த் வெடியொலிகளின் உச்சரிப்பு வேறுபாடுகள் பற்றி பல மொழியியலாளர்கள்

நோக்கியுள்ளனர். ஒரே வரிவடிவம் இரண்டு அல்லது மூன்று வகையான உச்சரிப்புகளையுடையன என்னும் உண்மை வெளிக்கொணரப்படும்படியாக விளக்கங்களோ விதிகளோ அமைக்கப்பட வேண்டும். /ற்/ என்னும் வரிவடிவுக்கும் உச்சரிப்புக்கு மிடையேயுள்ள சிக்கலும் தெளிவுறுத்தப்பட வேண்டும். தொல்காப்பியர் /ற்/ எழுத்தினுடைய பிறப்புப்பற்றிக் கூறுமிடத்து,

“அணரி நுனிநா வண்ண மொற்ற றஃகா னஃகா னாயிரண்டும் பிறக்கும்”
(எழுத்ததிகாரம், சூ. 94)

என்று கூறுகின்றார். நாவினுடைய நுனிமேல் நோக்கிச் சென்று அண்ணத்தைத் தீண்ட /ற்/, /ன்/ என்னும் ஒலிகள் பிறக்கும் எனக் கூறப்படுகின்றது. எனவே, தொல்காப்பியர் காலத்தில், கற்பு, பற, கன்று என்னும் சொற்களிலே இடம் பெறும் /ற்/ ஒலி ஆங்கில /T/ யினுடைய உச்சரிப்புப் போன்ற முன்னண்ண ஒலியாகவே அமைந்திருந்தது. நன்னூலாரும் அதே சூத்திரத்தை அப்படியே திருப்பிக் கூறுகின்றார். ஆனால், இன்று நாம் காட்டிய மூன்று சொற்களிலும், கற்பு என்பதில் இடம்பெறும் /ற்/ ஒலியை மட்டும் தொல்காப்பியர், நன்னூலார் குறிப்பிட்ட உச்சரிப்புக்கமைய உச்சரிக்கிறோம். ஏனைய இரு சொற்களிலுமுள்ள /ற்/ ஒலியை ஆடொலியாகவே உச்சரிக்கிறோம்.³ இவ்வொலி பற்றி மரபு வழிவந்த எத் தமிழ் இலக்கண நூலிலும் விளக்கம் கொடுக்கப்படவில்லை. இவ்வொலி மாற்றம் எக்காலகட்டத்திலே ஏற்பட்டது என்பதும் ஆராய்ந்து நோக்கப்பட வேண்டியதொன்றாகும். எனினும், இன்றைய தமிழ்மொழி இலக்கணம் இவ்வெழுத்தின் இருவேறு ஒலிக்கூறுகள் பற்றிய விளக்கமுடையதாக அமையவேண்டியது இன்றியமையாததாகின்றது.

இன்றைய தமிழ் இலக்கணம் எழுத முயற்சிப்பவர் எதிர்நோக்க வேண்டிய இன்னொரு சிக்கல் /ழ்/, /ள்/ என்னும் எழுத்துக்கள் தொடர்பானதாகும். இன்று தமிழிலுள்ள எல்லாப் பேச்சு வழக்குகளிலுமே /ழ்/, /ள்/ ஆகிய இரண்டும் /ள்/ என்று உச்சரிக்கப்படுகின்றன. எனினும், எம்முடைய மொழியிலே /ழ்/, /ள்/ ஆகியன ஒலியன்களாக இடம்பெறும் குறையொலி இணைகள் பலவற்றை எடுத்துக் காட்டுக்களாகக் காட்டலாம் (வாழ் : வாள்; கிழவி கிளவி: இழை : இளை) இன்றைய பேச்சு

மொழிக்கு இலக்கணம் வகுக்கும் போது /ள்/ என்றொரு ஒலி இருப்பதாகவே கூறவேண்டியுள்ளது. அப்படியாயின் /ழ்/ வரிவடிவு இடம்பெற்ற சொற்களிலே அதற்குப் பதிலாக /ள்/ வரிவடிவு இட்டுத்தான் காட்டவேண்டும். இது பொருத்தமான முறையாக அமையுமா? இச்சிக்கலை நாம் ஆழமாக நோக்கித் தீர்க்க வேண்டியதொன்று.

2.3 சார்பெழுத்துக்கள்

குறுக்கங்கள், அளபெடைகள், ஆய்தம் எனப்பட்டவற்றை உள்ளடக்கிய சார்பெழுத்துக்கள் என்னும் பாகுபாடு இன்றைய தமிழ் இலக்கண அமைப்பிலே மிகவும் வேண்டப்படுவதொன்றோ என்பதும் ஆராயற்பாலது, செய்யுளுக்காக முதன்மைப்படுத்தப்பட்ட குறுக்கங்கள் பேச்சு வழக்கிலே பின்பற்றப்படுவனவாயில்லை. ஆனால், பேச்சு வழக்கிலே சிற்சில சந்தர்ப்பங்களில் நெட்டொலிகள் நீண்டொலிப்பது இயற்கையாகவே நிகழ்கின்றது. எழுத்துக்கள் அவற்றின் ஒலிகள் பற்றிக் கூறுமிடத்து இவ்வியல்பினைச் சிறப்பாகக் கூறிவிடலாம். ஆய்தம் என்றொரு எழுத்தினை இக்காலத்திலே நாம் எவரும் உபயோகிப்பதில்லை. இக் குறியீட்டை, தேவையேற்படின், மொழியின் ஏதாவது சிறப்புத் தேவைக்கு உபயோகித்துக் கொள்ளலாம். ஒட்டு மொத்தமாக நோக்குமிடத்து, சார்பெழுத்து என்றொரு பாகுபாடு இக்காலத் தமிழ்மொழி இலக்கண அமைப்பில் தேவையற்றதொன்றென்றே கருதவேண்டியுள்ளது.

2.4 சொற்பாகுபாடு

தொல்காப்பியர் தொடக்கம் எல்லா மரபுவழித் தமிழிலக்கண நூலாரும் தமிழ்ச் சொற்களை (1) பெயர் (2) வினை (3) இடை (4) உரி என்னும் நான்கு பிரிவாகப் பாகுபாடு செய்துள்ளனர். இன்றைய தமிழ்மொழி இலக்கண அமைப்பிலே இத்தகைய பாகுபாடு ஏற்புடையதா இல்லையா என்பதும் ஆய்வுக்குரியதாகும். சொற்பொருளை விளக்கும் பல்வேறு வகைப்பட்ட அகராதிகள் உள்ள இக்காலத்திலே, சொற்பொருள் தெளிவுற விளங்காச் சொற்களென ஒரு பாகுபாடு தேவையற்றதாகின்றது. பண்டைக் காலத்திலும் இடைக்காலத்திலும் இப்பாகுபாடு தேவையானதொன்றாயிருந்திருக்கலாம். சண்டுகம் (1986 : 176 - 77) உரிச்சொல் பற்றி ஆராய்ந்து முடிவுரையிலே,

“எனவே உரியியலை, 1) ஒரு நோக்கில் சொற்பொருளியலை விளக்கும் இயலாகக் கொண்டு அங்கு சொல்லிக்கண நோக்கில் அகராதியன் (Lexeme) பற்றியே பேசுகின்றது என்று கொள்ளலாம். அப்படியானால் முதல் சூத்திரமும் கடைசி எட்டு சூத்திரங்களும் சொற்பொருளியல் பற்றிய பொதுக் கருத்தாகவும், ஏனைய சூத்திரங்கள் சொற்பொருள் உதாரணங்களாகவும் கொள்ள வேண்டும். வெளிப்பட வாராத சொற்களின் பொருளினைய விளக்குவதால் மேலும் இரண்டுவித நோக்கும் புலனாகிறது. 2) இலக்கணத்தின் நோக்கம் இலக்கியக் கல்விக்கு உறுதுணை இருப்பதென்பது. 3) இது மறைமுகமாக ஒரு மொழியில் மொழி ஆராய்ச்சி தோன்றிய துவக்கக் கட்டத்தை அதாவது, பழைய இலக்கியங்களை அறிந்து கொள்ள உதவுவதற்காகத்தான் மொழி ஆய்வு தோன்றியது என்பதையும் புலப்படுத்துகிறது. பயிலாத சொற்களுக்குப் பொருள் கூறுவது என்பது இலக்கியக் கல்விக்கு மொழி அளவில் உரியியல் உதவி செய்கின்றது என்று ஆகிவிடுகின்றது. 4) இதனால் இலக்கியத்தின் வடிவத்தையும் உள்ளடக்கத்தையும் (பொருளையும்) கூறும் பொருளாதிகாரத்தைத் தொல்காப்பியரே இயற்றியிருக்கக் கூடும் என்ற கருத்தையும் கூட சூசகமாகப் புலப்படுத்துகின்றது.”

என்று கூறியுள்ளமையை நோக்குமிடத்து இத்தகைய ஒரு சொற்பொருளை சொற் பொருளை அடிப்படையாக வைத்து ஏற்படுத்தப்பட்டதென்பது புலனாகின்றது. எனவே இக்கால இலக்கண அமைப்புக்கு இத்தகைய பாகுபாடு தேவையற்றதாகி விடுகின்றது.

இடைச்சொல் என்னும் பாகுபாடும் இன்றைய தமிழ் இலக்கண அமைப்பிலே மீளாய்வு செய்து அமைக்கப்பட வேண்டியதொன்றாயுள்ளது. தமிழ்மொழி ஒட்டுமொழி வகையைச் சார்ந்தது. ஓர் அடிச்சொல் அல்லது வேர்ச் சொல்லுடன் பல பின்னிலைகள் ஒட்டப்பட்டு ஒரு சொன்னீர்மைப்பட்டு நடக்கும் வடிவங்கள் தமிழிலே பலவுள். எடுத்துக் காட்டாக, விடுவிக்கப்பட்ட என்னும் வடிவத்தினைப் பகுப்பாய்வு செய்யின்,

- விடு - அடிச்சொல்
- வி - பிறவினை காட்டும் ஒட்டு
- க்க - நிகழ்காலத்தை உணர்த்தும் ஒட்டு
- அ - எதிர் கால வினை எச்ச ஒட்டு
- படு - செய்ப்பாட்டு வினை ஒட்டு
- ட் - இறந்தகாலம் உணர்த்தும் ஒட்டு
- அ - பெயரெச்ச ஒட்டு

இவ்வாறு அடிச் சொல்லுக்கும் பின்னாலே ஒன்றன் பின் ஒன்றாகப் பல பின்னிலைகளை ஒட்டிச் சொல் வடிவங்களை ஆக்கும் பண்பு ஒட்டு மொழிகளிலே காணப்படுவதொன்று ஆகும். ஆனால், இவ்வாறு ஒட்டப்படும் பின்னிலைகள் பல்வேறு செயல் திறன் உடையன. தொல்காப்பியர் இடைச் சொற்களைப் பின்வருமாறு பாகுபாடு செய்கிறார்:

அவைதாம்,
 புணரிய நிலையிடைப் பொருணிலைக் குதநவும்
 வினைசெயன் மருங்கிற் காலமொடு வருநவும்
 வேற்றுமைப் பொருள்வயி னுருபா குநவு
 மசை நிலைக் கிளவி யாகி வருநவுந்
 தத்தங் குறிப்பிற் பொருள்செய் குநவு
 மொப்பில் வழியாற் பொருள்செய் குநவுமென்
 றப்பன் பினவே நூலுங் காலை.”
 (சொல்லதிகாரம், சூ. 250)

இப் பாகுபாட்டினுள் திணை - பால் - எண் - இடம் - உணர்த்தும் இடைச்சொற்கள் அடக்கப்படவில்லை, அவற்றை எப் பாகுபாட்டினுள் அடக்குவது? எனவே, இக்காலப் பயன்பாட்டை நோக்கி, இடைச் சொற்கள் பின்வருமாறு பாகுபடுத்தப் படவேண்டும்.

1. திணை - பால் - எண் - இடம் - உணர்த்துவன. (எ-டு : அன், ஆன், அள், ஆள், அ, மார்)
2. வேற்றுமை உருபுகள். (எ-டு : ஐ, கு, இன்)
3. வினைத்துணை நிலைகள் (காலங்காட்டும் இடைநிலைகள், எச்சம், பிறவினை, செய்ப்பாட்டுத்தன்மை ஆகியனவற்றை உணர்த்துவன)
4. சொல்லாக்கப் பின்னிலைகள் (எ-டு : தொழிற்பெயர் ஈறுகள்)
5. சாரியைகள் (அடிச்சொல்லும் பின்னிலைகளும் சேருமிடத்து பொருள் வேறுபடாமலிருக்க அவற்றிடையே இடம்பெறும் இடைச்சொற்கள். எடுத்துக்காட்டாக பல - ஆல் என்பது பலவால்

என ஆகிவிடாமல் பொருளைப் பாதுகாக்க வற்றுச் சாரியை இடையே வந்து பலவற்றால் என்றாகிவிடும்.)

6. ஒப்புமை உணர்த்துவன (எ-டு போல)
7. பேசுவோன் குறிப்பு, உணர்வு ஆகியனவற்றை உணர்த்துவதுடன் தொடர்களைத் தொடுப்பனவும் முடிவுநிலையில் நிற்பனவும்.

இறுதியாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள இடைச்சொற் பிரிவுபற்றிச் சிறிது விரிவாகக் கூற வேண்டும். இடைச் சொற்களான ஏ, ஓ, உம். தான் ஆகியன பேசுவோனுடைய வினா, தோற்றம், ஐயம் போன்ற குறிப்புகளை உணர்த்தவல்லன. இவை மரபு வழி இலக்கண நூலாராலும் குறிப்பிடப்பட்டவை. ஆனால் தொடர் அடிப்படையில் எழுவாயை முதன்மைப்படுத்துவது போன்ற பயன்பாடுகள் பற்றி அவர் குறிப்பிட்டாரில்லை, எடுத்துக் காட்டாக, பின்வரும் தொடர்களை நோக்குக (எடுத்துக்காட்டுகள் யாவும் ராஜம் கிருஷ்ணனின் கரிப்பு மணிகள் நாவலிலிருந்து பெறப்பட்டன. பக்க விவரம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது):

1. “சோறோ கஞ்சியோ போட்டு அவியளே வச்சிருக்காவ.” (ப 25)
2. “நானும் அவனுமே வாரி வய்ப்பம்” (ப.27)
3. “மூட முக்காருவாயியிண்டு இங்க வாங்கி இவனுவளே மத்தவனுக்கு விக்க துரோவம் செய்யிறா” (ப. 84)
4. “ துட்டுக் குடுத்தா சொந்த பந்தத்தையே கொலை செய்யத் துணியிறா.” (ப. 149)

மேற்காட்டிய தொடர்களில் முதல் மூன்றிலும் அவியளே, அவனுமே, இவனுளே என இடம்பெறும் வடிவங்களில் வரும் ஏ' கார இடைச்சொல் எழுவாயை முதன்மைப்படுத்தும் பயன்பாடுடையதாயுள்ளது. இறுதி எடுத்துக்காட்டில், தொடரின் சிறப்பு நிலையினை 'ஏ' காரம் (சொந்தபந்தத்தையே) முதன்மைப் படுத்துகின்றது.⁴ இவ்வாறு, ஏ, ஓ, தான் போன்ற இடைச் சொற்களின் இக்காலப் பயன்பாடுகள் தெளிவுற இனங்காணப்பட வேண்டும். இன்னும், இவ்விடைச் சொற்களில் 'உம்', தொடரின் இடையில் மட்டுமே இடம்பெறுவதாகும். மற்றையவை, இடையிலும் இறுதியிலும் இடம்பெறுகின்றன. இவ்வாறு இடம்பெறும் இடைநிலைகள் தொடரமைப்புடன் எவ்வாறு தொடர்புறுகின்றன என்பதும் விரிவாக நோக்கப்பட வேண்டியதாகும்.

இயற்சொல், திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல் என்னும் பாகுபாடே இக்காலத் தமிழ்மொழி இலக்கண அமைப்புக்கு வேண்டியதொன்றல்ல. இயற்சொல், திரிசொல் என்னும் வேறுபாடு செய்யுள் வழக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டதாகும். அகராதி வசதியுடைய இக்காலத்திலே இப்பிரிவு தேவையற்றதாகிவிடுகின்றது. திசைச்சொல், வடசொல் என்பனவற்றையெல்லாம் பிறமொழிச்சொல், என்னும் ஒரு பகுதிக்குள் அடக்கிவிடலாம். எனவே தமிழ்மொழிச் சொல் - பிறமொழிச்சொல் என்னும் பாகுபாடு மட்டும் இன்றைய மொழி அமைப்புக்குப் போதுமானதாயமைகின்றது.

2.5 குறிப்புச் சொல்

தமிழ்மொழியிலே 'மை' யீற்றுச் சொற்கள் பல இருக்கின்றன. இவை மையீறு கொண்டமையும் போது பண்புப் பெயர்களாகவும், மையீறு கெட்ட நிலையிலே பெயர் அடையாகவும், பெயரெச்சமாகவும், வினையெச்சமாகவும். பயனிலைச் சொல்லாகவும் பயன்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாகப் பின்வருவன வற்றை நோக்குக:

- | | |
|-----|-----------------------------|
| i | அவன் பெருமை உடையவன் |
| ii | பெரு மலை |
| iii | பெரிய மலை |
| vi | மலைபெருத்துத் தோன்றுகின்றது |
| v | இந்த மலை பெரிது |

முதல் வாக்கியத்திலே பெரு என்னும் அடிச்சொல் 'மை' யீறு பெற்றுப் பண்புப் பெயராகப் பயன்படுகிறது. இரண்டாவது தொடரில், பெரு அடிச்சொல்லும் மலை பெயர்ச் சொல்லும் சேர்ந்து ஒரு சொன்னீர்மைப்பட்டுத் தொகையாக அமைகின்றது. இங்கு பெரு பெயரடையாகப் பணிபுரிகின்றது. மூன்றாவது தொடரிலே பெரிய என்பது பெரு அடிச் சொல்லிலிருந்து அமைந்தவடிவமாகி, பெயர்ச்சொல் ஒன்றை முடிக்குஞ் சொல்லாக எதிர்நோக்கி நிற்பது. இங்கு மலை என்னும் பெயரினாலே முடிவடைகின்றது. இங்கு பெரிய என்னும் வடிவம் பெயரெச்சம் என்னும் இலக்கணக் கூறுக்குரிய பணி செய்கின்றது. நான்காவது தொடரிலே பெருத்து என்பது வினையெச்ச வடிவமாக அமைகின்றது. இறுதித் தொடரிலே பெரிது என்னுஞ் சொல் பயனிலையாகப் பணிபுரிகிறது. பெயராகவும் வினைபோலவும், அடையாகவும், முடிக்குஞ் சொல்லாகவும் ஒரே சொல் பயன்படுவதாயின், அத்தகைய சொற்களை பெயர்ப் பாகுபாட்டினுள் அடக்குவதா, வினைப் பாகுபாட்டினுள் அடக்குவதா என்ற சிக்கல் ஏற்படுகின்றது. இத்தகைய சொற்களை

ஒரு தனிப் பாகுபாடாக அமைப்பதே பொருத்தமாகத் தோன்றுகின்றது. இக்கருத்தினை அரண் செய்யும் வகையில் யப்பானிய மொழியிலிருந்து ஓர் எடுத்துக்காட்டைத் தருகின்றோம். யப்பானிய மொழியிலும் எம்முடைய மையீற்றுச் சொற்களைப் போலப் பெருந்தொகையான சொற்களுண்டு. பின்வரும் எடுத்துக் காட்டுகளை நோக்குக.

- | | | |
|------|-------------|------------------|
| i. | Kuro Yama | கருமலை |
| ii. | Kuroki Yama | கரிய மலை |
| iii. | Kuroku Miyu | கருத்து மிளிரும் |
| iv. | Yama Kurosi | மலை கரிது |

யப்பானிய மொழியிலே kuro போன்ற சொற்கள் பெயரடையாகவும், எச்சமாகவும், முடிக்குஞ் சொல்லாகவும் பயன்படுகின்றன. இத்தகைய சொற்களை அம்மொழியிலே பெயருக்குள்ளோ வினைக்குள்ளோ அடக்காமல் தனிப்பிரிவாக பாகுபடுத்தியுள்ளனர். தமிழ்மொழிக்கும் இத்தகையதொரு தனிப்பாகுபாடு பொருத்தமாயிருக்குமெனக் கொள்ளலாம். தமிழ் மொழியிலே குறிப்புவினை என்றொரு பிரிவினை வினையிலே இனங்காணுவதை விட, குறிப்பு வினையாகப் பயன்படும் சொற்களையும் மையீற்றுச் சொற்களையும் குறிப்புச் சொல் என்றொரு தனிப் பாகுபாட்டினுள் அமைத்தல் இன்றியமையாததாகும்.

2. 6. வேற்றுமை.

தமிழில் வேற்றுமையினை முதலாம் வேற்றுமை, இரண்டாம் வேற்றுமை என்று பாகுபடுத்துவதோ; 'ஐ' வேற்றுமை 'ஓடு' வேற்றுமை 'கு' வேற்றுமை என்று பாகுபடுத்துவதோ பொருத்தமானதொன்றல்ல. பெயர்ச்சொல் ஒன்றுடன் வேற்றுமை உருபு சேருவதால் அப்பெயர் என்ன பொருளை உணர்த்துகின்றதோ அதனை அடிப்படையாகக் கொண்டு அது என்ன வேற்றுமை என நாம் இனங்காண வேண்டும். இன்றைய தமிழ்மொழியில், வேற்றுமை அமைப்பினைப் பின்வருமாறு பாகுபடுத்தலாம்.

- i எழுவாய் வேற்றுமை
பூங்குன்றன் பாடினான்
- ii செயப்படுபொருள் வேற்றுமை
அரசன் பூங்குன்றனைப் புகழ்ந்தான்
- iii கருவி வேற்றுமை
பூங்குன்றனால் அக்கருத்து முன்வைக்கப்பட்டது
- iv உடனிலை வேற்றுமை
பூங்குன்றனுடன் உதியன் சென்றான்.
- v அடைதல் வேற்றுமை
இலக்கியப் பரிசு பூங்குன்றனுக்கு வழங்கப்பட்டது

vi நீங்கல் வேற்றுமை

பூங்குன்றனிடமிருந்து பாடலைப் பெற்றனர்

vii உடைமை வேற்றுமை

பூங்குன்றனது புலமை

viii இட வேற்றுமை

பூங்குன்றனில் நல்ல திறமையைக் கண்டனர்

ix விளி வேற்றுமை

பூங்குன்றா வா!

ஒவ்வொரு வேற்றுமையின் தொடரியல் நிலை தெளிவாக இனங்காணப்பட்டு விளக்கம் பெறவேண்டும்.

2. 7 தொடரியல்

மரபுவழித் தமிழ் இலக்கணங்களிலே தொடர்களின் அமைப்புப் பற்றித் தெளிவாகவும் பகுப்பாய்வு முறையிலும் விளக்கம் கொடுக்கும் ஓர் இயலே அமைக்கப்படவில்லை. புதிய மொழியியலாய்வாளர்களே தமிழ் மொழியின் தொடரியலை நுணுக்கமாக ஆராய்ந்து எழுதியுள்ளார்கள். அவர்களுடைய எழுத்துக்களை பெல்லாம் அடிப்படையாக வைத்துக்கொண்டு புதிய தமிழ் இலக்கணத்திலே தொடரியல் என்னும் பகுதி விளக்கம் பெறவேண்டும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. இவைபற்றிய விளக்கங்களுக்குப் பார்க்கவும் சண்முகதாஸ் (1989 : 23 -42)
2. எடுத்துக் காட்டாக, கண், அக்கம், மகன், திங்கள் என்னும் நான்கு சொற்களிலும் /க்/ இடம்பெறுகின்றது. ஒரே வரிவடிவம் இடம் பெற்றாலும் மூன்று வகையான உச்சரிப்புகள் இடம் பெறுகின்றன. முதலிரு சொற்களிலும் ஒலிப்பில் அடியண்ண ஒலியான (க்) / ஆக ஒலிக்கின்றது. மூன்றாவது சொல்லில் ஆங்கில (h) போன்ற ஒலியிலும் நான்காவது சொல்லில் ஆங்கில (g) போன்ற ஒலியிலும் ஒலிக்கின்றது.
3. ஈழத்தமிழில் ஆடொலி பற்றிய கைமோகிராம் பலற்றோகிராம் மூலம் பெற்ற விவரங்களுக்குப் பார்க்கவும், தனஞ்செயராசசிங்கம் (1972), சண்முகதாஸ் (1972)
4. தமிழில் 'ஏ' காரம் இவ்வாறு பயன்படுவது போல, யப்பானிய மொழியில் ya என்னும் இடைச்சொல் பயன்படுகின்றது. இவ்விரண்டினுடைய பயன்பாடுகளை இக்கட்டுரையாசிரியர் ஒப்பிட்டு நோக்கியுள்ளார். தகவல்: சண்முகதாஸ் (1991).
5. மேலும் விவரங்கள் பின்வரும் கட்டுரையிலே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன: சண்முகதாஸ் 1991

துணை நூற்பட்டியல்

சண்முகம், செ. வை.	1978	"பேச்சும் எழுத்தும்", மொழியியல் 2.3 பக். 57 - 85, அண்ணாமலை நகர்.
.....	1986	சொல்லிலக்கணக் கோட்பாடு, அனைத்திந்திய தமிழ் மொழியியற் கழகம், அண்ணாமலைநகர்,
சண்முகதாஸ், அ.,	1977	"ஆக்க இலக்கியமும் மொழியியலும்" ஆக்க இலக்கியமும் அறிவியலும், (பதிப்பாசிரியர்: அ. சண்முகதாஸ்), தமிழ்த்துறை வெளியீடு, யாழ்ப்பாண லுளாகம், இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் பக் 51 - 76.
.....	1989	தமிழ்மொழி இலக்கண இயல்புகள், முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம், யாழ்ப்பாணம், இரண்டாம் பதிப்பு (புதுக்கியது).
சண்முகம்பிள்ளை, எம்.,	1968	"யாழ்ப்பாணத் தமிழ்", இக்காலத் தமிழ், முத்தமிழ் பதிப்பகம், மதுரை.
யேசுதாசன், சி.,	1979	"பேச்சுத் தமிழ்: இலங்கையிலும் தமிழகத்திலும்", மொழியியல் 2 .2 பக். 65 - 88, அண்ணாமலை நகர்.
விபுலாநந்தா, சுவாமி.	1941	"சோழ மண்டலத்துத் தமிழும் ஈழமண்டலத்துத் தமிழும்", கலைமகள், பக். 22 - 30.
வேலுப்பிள்ளை, ஆ.,	1972	"ஈழநாட்டுத் தமிழும் செட்டி நாட்டுத் தமிழும்" பாவலர் துரையப்பாப்பிள்ளை வெள்ளி விழா மலர், பக். 66 - 72
Deivasundaram N.,	1981.	Tamil Diglossia , Nainar Pathipakam.
Sanimugadas A.,	1972	The Phonology of Verbal Forms in Colloquial Ceylon Tamil , Ph. D. dissertation. (Unpublished), University of Edinburgh.
.....	1983 "	Separation of Sri Lanka Tamil from Continental Tamil", Tamil Civilization . Tamil University, Tanjavur, pp. 75 - 82.
.....	1987.	"Quality Words in Tamil and Japanese", Paper presented to Sixth International Conference / Seminar of Tamil Studies, Kuala Lumpur.
.....	1991.	"Comparative study of Tamil / e/ and Japanese / wa/ ", Transactions of the International Conference of Orientalis is in Japan No. xxxvi 1991 The Institute of Eastern Culture Tokyo, pp. 148 - 150.
Shanmugampillai, M.,	1962.	" A Tamil Dialect of Ceylon" Indian Linguistics 23, pp. 90 - 98.
Suseendirarajah, S.,	1973.	Phonology of Sri Lanka and Indian Tamil Contrasted", Indian Linguistics 34, pp. 171 - 179.
.....	1975.	"Indian Tamil and Sri Lanka Tamil: A Study in Contrast (Noun system)" Indian Journal of Linguistics II. 2, Calcutta, pp. 107 - 117
.....	1982	"Unique Kinship Terms in the Dialect of Jaffna and Kanyakumari", International Journal of Dravidian Linguistics , XI: 1, Kerala, pp. 201 - 202
.....	1984	"Lexical Differences between Jaffna Tamil and Indian Tamil", Tamil Civilization 2. 2 Tamil University, Tanjavur, pp 22 - 32.
Thananjayarajasingham, S.	1972.	The Phonology of Nominal Forms in Jaffna Tamil Ph. D. Dissertation (Unpublished), University of Edinburgh.
Vipulananda, Swamy.	1940.	"Tamil Phonetics" <i>Modern Review</i> , Calcutta.
Jesudhason C.,	1977.	"Jaffna Tamil and Mainland Tamil" 9th Seminar, Department of Tamil, Madurai -Kamaraj University, Volume II, pp. 300 - 305
Zvelebil, Kamil V.	1959.	"Notes on two Dialects of Ceylon Tamil <i>Transactions of the Linguistic Circle of Delhi</i> pp. 28 - 36
.....	1966.	" Some Features of Ceylon Tamil", <i>Indo - Iranian Journal</i> 9 : 2, pp. 113- 138

சமுசுத்தை நோக்கி நகர்கின்ற நாடகத்துறை

ஒரு புதிய பரிமாணம்

ஜே. ரெங்கராஜன்

நாடகம் என்பது ஒரு அற்புதமான விஷயம். காலங்காலமாக மனிதனின் படைப்புணர்வுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருப்பது அது. சிக்கல்களும் மோதல்களுமான மனித வாழ்க்கை துவங்கிய போதே நாடகமும் துவங்கி விட்டதாகத் தோன்றுகிறது. எண்ணற்ற நாடகங்களை மனித வாழ்க்கை நிகழ்த்திக் கொண்டிருக்கிறது. இந்த உலகம் ஒரு நாடக மேடை என்று சேக்ஸ்பியர் சொன்னது, அந்த வார்த்தைகளை விடவும் அதிகப் பரிமாணங்கள் கொண்டதாகத் தோன்றுகிறது. நாடகம் என்பது என்றைக்கும் எளிய மனிதனின் மனதுக்குகந்த கலையாக இருந்திருக்கிறது. ஆடல் என்றும், பாடல் என்றும் பல வழிகளில் அவன் தன்னுடைய சந்தோஷ மனத்தை வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறான். ஆடலும் பாடலும் மனித வாழ்க்கையில் சிறப்பான இடத்தைப் பெற்றிருக்கின்றன. என்னுடைய மாணவப் பருவத்தில் காலையில் எழுந்து படித்துக் கொண்டிருக்கும் போது சீரங்கம் கோவிலிலிருந்து திருப்பாவைப் பாட்டு ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும். “சிறற்றஞ்சிறுகாலே வந்துண்ணைச் சேவித்து...” என்று துவங்கும் திருப்பாவைப் பாடலில் வரும் “எற்றைக்கும் ஏழேழ் பிறவிக்கும் உன் தன்னோடு உற்றோமேயாவோம். உமக்கே நாம் ஆட்செய்வோம், மற்றை நம் காமங்கள் மாற்றேலோ ரெம்பாவாய்” என்ற வரிகளில் வரும் உருக்கமும் நெகிழ்வும் அப்படியே என் மனதைப் பிடித்துக் கொள்ளும். திருவெம்பாவைப் பாடலில் ஒலிக்கும் “மங்களம் வருமோ” என்ற வரி வாழ்க்கையின் ஒவ்வொரு நிலையிலும் என்னைத் தொடர்ந்து கேட்டுக் கொண்டிருப்பது போல் தோன்றும்.

பாரதியார் பாடல்களைப் பலமுறை படித்திருந்தாலும் டி. கே. பட்டம்மாள் பாரதியார் பாடலைப் பாடுகிறபோது ஏற்பட்ட கிளர்ச்சி எனக்கு ஒருபோதும் ஏற்பட்டதில்லை. “ஆடுவோமே பள்ளுப் பாடுவோமே” பாடலில் வரும் “நாமிருக்கும் நாடு நமதென்பதறிந்தோம். நமக்கே உரிமையாம் என்பதறிந்தோம். பூமியில் எவர்க்கும் இனி அடிமை செய்யோம்.

பரிபூரணனுக்கேயடிமை செய்து வாழ்வோம்” என்ற வரிகளைக் கேட்கும் போது ஏற்படும் உணர்ச்சியை விவரிக்க இயலாது. துன்பப்படும் போதெல்லாம் மனம் பாட்டடைத்தான் நாடும். “துன்பம் நேர்கையில் யாழெடுத்து நீ இன்பம் சேர்க்க மாட்டாயா. அன்பிலா நெஞ்சில் கவிதைபாடி நீ ஆடிக்காட்ட மாட்டாயா” என்று கவிஞர் பாடுவது ஆடலிலும் பாடலிலும் மனம் பெறும் உணர்வைக் காட்டும். நான் ஒருமுறை கிழக்காசிய ஆதிவாசிகள் பற்றிய ஒரு படத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். அவர்கள் அடிமைப்பட்டும் அடக்குமுறைக்கு ஆளாகியும் பல துன்பங்களுக்கு உள்ளாகிறார்கள். ஒரு நாள் எங்கிருந்தோ ஒரு கழைக்கூத்தாடி வந்து மெல்லிய குரலில் பறையொலியை எழுப்புகிறான். அந்த ஒலி அவர்கள் மனதில் புதைந்துள்ள துயரங்களைத் தட்டி எழுப்புகிறது. அவர்கள் கண்களில் கண்ணீர் பெருக்கெடுத்து ஓடுகிறது. தங்கள் நிலையை அவர்கள் உணர்கிறார்கள். இவ்வாறு பாடல் நம்முடைய உணர்ச்சிகளை ஒருமுகப்படுத்திக் கொண்டும் ஆடல் நம்முடைய சுதந்திரத்தின் எல்லைகளை விரிவுபடுத்திக் கொண்டும் தொடர்ந்து வந்து கொண்டிருக்கிறது.

ஆடல், பாடலுடன் ஒரு கதை நிகழ்வு மூலம் சிறப்பான ஒரு கருத்தைச் சொல்லுதல் என்ற நிலையில் நாடகம் தோன்றுகிறது. இங்கு வேறு ஒரு தளம் உருவாகிறது. அந்தக் கருத்தையும் அது உருவாக்கும் தளத்தையுமே நாம் பிரதி என்ற நிலையில் வைத்துப் பார்க்கிறோம். எழுதப்பட்டதோ, எழுதப்படாமலோ அவை நாடகத்தை இயக்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. தமிழில் இதுவரை அறிமுகமான நாடகங்களில் எப்படிப்பட்ட பிரதிகள் செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன, அந்தப் பிரதிகளில் எப்படிப்பட்ட கண்ணோட்டம் செயல்படுகிறது, அவை உருவாக்கும் தளங்கள் என்ன என்பதைப் பார்க்கும் போது நம்முடைய மரபான நாடகங்களில் குறிப்பிட்ட சில அணுகுமுறைகளைக் காண முடியும்.

1. தலைவன் அல்லது கடவுளின் சிறப்பை வழிபடுதல்.
2. நல்லொழுக்கம் மற்றும் மத உணர்வுகள்.

ஆகிய இவைபோன்ற உணர்வுகளால் உந்தப்பட்ட பெரும்பாலான நாடகப் பிரதிகளே உருவாகியிருக்கின்றன. தங்கள் கருத்தை விளக்க ஒரு காவியப்பாங்கு (epic style) கையாளப்பட்டிருக்கிறது. இவைகள் உருவாக்கும் தளம் குறிப்பிட்ட நிலைகளைத் தாண்டி விரிவடைவதில்லை. கிட்டத்தட்ட 17ம் நூற்றாண்டுவரை இந்த நிலை நீடித்திருக்கிறது. மன்னர்களின் மங்கல விழாக்களையும், அவர்களுடைய வெற்றிச் சிறப்பையும், நாயன்மார்களின் வரலாற்றையும், இறைவனின் அருட் செயல்களையுமே நாடகமாக்கி மன்னர்களின் அரண்மனைகளிலும், ஆலயங்களிலுள்ள நாடக அரங்குகளிலும் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இத்தகைய வழிபாட்டு உணர்வுகள் குறிப்பிடப்பட்ட தளங்களிலேயே இயங்குகின்றன. இவைகளிலிருந்து மாறுபட்ட அணுகுமுறைகள் கொண்ட சில பிரதிகளை நாம் ஆராயும்போது பிரதியின் பல்வேறுபட்ட சாத்தியங்கள் குறித்த ஒரு கண்ணோட்டத்தை நாம் பார்க்க முடியும்.

இத்தகைய மாறுபட்ட அணுகுமுறைகளும், பார்வைகளும் கொண்ட பிரதியாக முதலில் நமக்குத் தென்படுவது சிலப்பதிகாரம். பலவீனங்கள் நிறைந்த மனித வாழ்க்கை இங்கு பிரதியாகிறது. மனித இயல்புகளின் ஏற்றத் தாழ்வுகளை பிரதி, இயங்குதளமாக எடுத்துக் கொள்கிறது. முன் அனுமானங்களின்றி வாழ்க்கையின் ஒட்டத்துடன் பிரதி நகர்ந்து செல்கிறது. ஒரு காவியப் பாங்குடன் கோவலனுடைய வாழ்க்கை வரலாற்றை நாடகம் சொல்லிக் கொண்டு போவதில்லை. நாடகத்துக்குத் தேவையான விஷயங்களை மட்டும் ஆசிரியர் எடுத்துக் கொள்கிறார். நாடகமே, கோவலன் கண்ணகி திருமணத்துடன் தான் துவங்குகிறது. சம்பவங்கள் காலப்பின்னணியில் அடுக்கப்படாமல் உணர்வு நிலைகளின் மாற்றத்துக்கு ஏற்ப களன் மாறுகிறது. ஒரு காதையின் முடிவு, அடுத்த காதையின் தொடக்கமாக அமையாமல் தனிப்பட்ட காட்சிகளை தொடர்பற்ற முறையில் தொடங்கி, பார்ப்பவர்களை சிந்திக்க வைத்து, இடையிலுள்ள நிகழ்ச்சிகளை அவர்களே தொடர்பு படுத்திக் காணுமாறு செய்கிறார். அண்மையில் கிரிஷ் கர்னாட் எழுதிய "பலிபிடம்" நாடகத்தில் கூட இந்த அணுகுமுறையைப் பார்க்கலாம். off stage என்று

சொல்லப்படும் நாடகத்துக்கு வெளியிலான வாழ்க்கை குறித்த ஒரு இடைவெளியை உண்டாக்கி, பல அனுமானங்களுக்கும், கற்பனைகளுக்கும் நாடகம் இடமளிக்கிறது.

புகார், மதுரை, வஞ்சி என்று நாடகத்தின் களம் மாறிக் கொண்டே இருக்கிறது. இடையில் குன்றக்குறவர்களின் குரவைக்கூத்து வருகிறது. காட்சி மாற்றங்களை அமைக்கும் போது அவற்றைக் குறிப்பிட்டுக் காரணம் காட்டி விளக்கிச் சொல்லும் காப்பிய மரபு கையாளப்படவில்லை. கதைப்போக்கில் காட்சி மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. ஆசிரியரின் குறுக்கீடு இல்லாமல் நாடகப் பாத்திரங்களே நாடகத்தை நகர்த்திச் செல்கின்றன.

நாடகத்தின் உணர்ச்சி நிலைகளை வலுப்படுத்த பல்வேறு குரவைக் கூத்துக்கள் இடையிடையே அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றன. கிட்டத்தட்ட ஒரு தெருக்கூத்து போன்ற அமைப்பை இந்த நாடகம் கொண்டுள்ளது.

கோவலன் கண்ணகியோடு இன்பம் அனுபவித்தல், கண்ணகியைப் பிரிந்து மாதவியோடு சேர்தல், மாதவியைக் கடற்கரையில் பிரிதல், கண்ணகியை அடைந்து மதுரைக்கு செல்லுதல் என்றவாறு நிகழ்ச்சிகள் விரைந்து அமைகின்றன. பல நிகழ்ச்சிகள் நேரடியாக சொல்லப்படுவதில்லை. கோவலன் மாதவியுடன் வாழ்ந்தபோது மணிமேகலையை மகளாகப் பெற்றது, தானம் வாங்க வந்த மறையவனை யானையிடமிருந்து கோவலன் காப்பாற்றியது, மனைவியின் மீது கோபம் கொண்டு அவளைத்துறந்து காடு சென்ற கணவனை அழைத்து வந்து பொருள்கொடுத்து அவர்களை ஒன்று சேர்த்தது, பத்தினியின் மீது பழிச்சொல் வீசி பூதத்தின் வாய்ப்பட்ட ஒருவனின் தாயையும் அவன் உறவினர்களையும் காப்பாற்றியது ஆகிய நிகழ்வுகள் அனைத்தும் அவர்கள் மதுரைக்குச் செல்லும் வழியில் சந்தித்த மாடலமறையோனின் கூற்றாக ஒரு நனவோடை உத்தியில் சொல்லப்படுகின்றன. தேவையற்ற சம்பவங்கள் எதுவும் நாடகத்தில் இல்லை. மாதவியைப் பிரிந்த அன்றே இரவோடிவாக மதுரைக்குப் புறப்படுதல், கோவலன் மதுரை சென்ற அன்று மாலையே கொலையுறத்தல், மறுநாள் காலை கண்ணகி மதுரையை எரித்தல் என்று நாடகத்தின் காலத்தை மட்டுமே ஆசிரியர் கவனத்தில் கொள்கிறார். நூல் முழுவதும்

மக்கள் எளிதில் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய ஆசிரியப்பாவினால் இயற்றப்பட்டுள்ளது. பிரதியைப் பற்றிய கலைத் தன்மையுடன் கூடிய ஒரு பார்வை, அதற்கேற்ற உத்திகள் வாழ்க்கையின் ஓட்டத்தில் மனிதர்கள் அடித்துச் செல்லப்படுவது குறித்த ஒரு நிதர்சன நோக்கு ஆகியவை ஒரு விரிந்த தளத்தை உருவாக்குகின்றன. இந்த நாடகம் பல நூற்றாண்டுகளைக் கடந்து 17ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பள்ளு, குறவஞ்சி நாடக அமைப்புக்கும் தெருக்கூத்து நாடக அமைப்புக்கும், ஒரு ஆரம்பமாக அமைகிறது. இந்தப் பின்னணியில் மிக முக்கியமான ஒரு நாடகப் பிரதியாக இதை நாம் கொள்ள முடியும்.

சங்கப் பாடல்களிலும் அவ்வப்போது சில இயற்கையான down to earth நாடக உரையாடல்கள் தென்படுகின்றன. கலித்தொகையில் வரும் ஒரு காட்சியில், ஒரு தலைவன் தலைவி உரையாடல், அவள் மோர் விற்றுத் திரியும் ஒரு பெண், அவளுடைய வழியை இவன் மறிக்கிறான். தலைவி சொல்கிறாள்.

தலைவி : கடன் கொடுத்தவர்கள் வழியை மறித்துக் கொண்டு பெட்டியைப் பிடித்து என்ன வைத்திருக்கிறாய் என்று கேட்பது போல என்னை மறிக்கிறாய். உன்னிடம் எந்தப் பொருளை நான் கடன் வாங்கினேன் ?

தலைவன் : நீயா என்னிடம் வாங்கவில்லை ? நான் சொல்லுகிறேன். கேள். அன்றொரு நாள் செம்முல்லை நெருங்கியதோர் காட்டின் சிற்றாங்கரையில் நான் நின்று கொண்டிருந்தபோது நீ மோர் விற்று மீண்டு சென்று கொண்டிருந்தாய் அல்லவா? அப்போது உன்னுடைய மாவடு பிளந்தாற்போன்ற கண்ணினால் என் நெஞ்சத்தைப் பறித்துக் கொண்டு சென்றாயே. நீ கள்ளி அல்லையோ ? அது உனக்குத் தெரியாதோ ?

தலைவி : நன்றாக இருக்கிறதே உன் பேச்சு. உன்னுடைய நெஞ்சத்தை நான் ஏன் வாங்குகிறேன்? அதனால் எனக்கு என்ன ஆதாயம்? உன் நெஞ்சம் திணைப்புனத்திலிருக்கும் என் தமையனுக்கு உணவை எடுத்துக் கொண்டு செல்லுமா? பசுக்கூட்டங்கள் நடுவே நிற்கும் என் தந்தையிடம் கறவைக் கலங்கள் கொண்டு செல்லுமா? அல்லது திணையறிந்த தாளிடத்தே என் தாய்க்குப் பதிலாக நின்று கன்றுகளை மேய்க்குமா? உன் நெஞ்சம் எனக்கு என்ன வேலை செய்யும்?

இவ்வாறு உரையாடல் செல்கிறது. இப்படி சில ஓரங்க நாடகங்களை கலித்தொகையிலும் சில தனிப்பாடல்களிலும் பார்க்க முடியும். இவற்றில் வாழ்க்கையோடு ஓட்டிய பல செய்திகள் உண்டு. வாழ்க்கையின் அடித்தளத்தில் உள்ளவர்களும், உருக்குலைந்தவர்களும், உருமாறியவர்களும் இந்த நாடகங்களில் இடம் பெறுகிறார்கள்.

இவ்வாறு அவ்வப்போது சில பிரதிகளில் வெளிப்பட்ட நாடகங்கள் 17ம் நூற்றாண்டின் பள்ளு, குறவஞ்சி மற்றும் நொண்டி நாடகங்களில் ஒரு புதிய பிரதியை நமக்கு அடையாளம் காட்டுகிறது. மிகவும் அடிப்படையான குணாம்ச ரீதியிலான ஒரு மாற்றத்தை இந்தப்பிரதிகளில் நாம் பார்க்க முடியும். இவை வாழ்க்கையின் அடித்தளத்தில் ஒதுக்கப்பட்டிருந்த மக்களின் வாழ்க்கையைப் படம் பிடிப்பனவாக அமைந்தன. செந்நெறி மரபுகளுக்கு மாற்றாக வெளிப்பாட்டில் ஒரு எளிமையான, நாட்டுப்புற வழக்காடல்கள் நிறைந்த ஒரு பாணி கையாளப்படுகிறது. அரண்மனைகளிலும், ஆலயங்களிலும் ஆட்சி செய்த நாடகக்கலை, மக்கள் மன்றத்துக்கு வருகிறது. இவையும் தாங்கள் வழிபடும் கடவுளின் பெருமையையும், வள்ளல்களின் சிறப்பையும் எடுத்துக்காட்டினாலும் இவற்றின் பெரும்பகுதி வாழ்வியல் நிகழ்ச்சிகளுக்கே ஒதுக்கப்பட்டு அவை ஒரு மாறுபட்ட தளத்தை உருவாக்குகின்றன. பள்ளு நாடகங்கள் பள்ளர்களின் வாழ்க்கை முறையையும் அவர்களுடைய அழகியலையும் முன் நிறுத்துகின்றன. மூத்த பள்ளியின் முறையீட்டினால் பண்ணைக்காரன் பள்ளனைக் குட்டையில் அடித்தலும், அவன் விடுதலை பெற்று வேளாண்மைத் தொழிலில் ஈடுபடுதலும், விளைந்த நெல்லைப் பங்கிடுவதில் வந்த கருத்து வேறுபாட்டினால் மூத்த பள்ளியும், இளைய பள்ளியும் ஒருவரை ஒருவர் ஏகவதும், பேசுவதும் பின் இருவரும் சமாதானமடைந்து இறைவனை வழிபடுதலும் என்ற ரீதியில் பள்ளு நாடகங்கள் அமைகின்றன. அந்த மக்களின் வாழ்க்கையில் காணப்படும் நிகழ்ச்சிகளைப் பின்னணியாகக் கொண்டு அவர்களுடைய பேச்சு மொழியிலேயே உரையாடல்கள் அமைகின்றன. இதேபோல் குறவஞ்சி நாடகம் குறவர்களின் வாழ்க்கை முறையைப் படம் பிடிக்கிறது. தலைவனைப் பார்த்து பெண்ணொருத்தி மயங்க, குறத்தி வந்து குறி கூறுகிறாள். குறவன் குறத்தியைத் தேடித் திரிதலும், குறத்தியைக் கண்டு உரையாடுதலும், இருவரும் கடவுளைப் போற்றிப் பணிதலும் என்று குறவஞ்சி நாடகம் அமைகிறது.

இந்த அமைப்புக்குள்ளேயே நொண்டி நாடகங்கள் எனப்படுபவை வேறொரு பிரதியை வழங்குகின்றன. திருடி அகப்பட்டுத் தண்டனையாக கால்கள் துண்டிக்கப்பட்டு நொண்டியான ஒருவன் கடவுளை வழிபட்டு திருந்துவதாக இந்த நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன. திருடர்களின் இயல்புகள், அவர்கள் வாழ்வில் படும் துன்பங்கள் ஆகியவற்றை இந்த நாடகங்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன. குறிப்பிட்ட கடவுளின் பெருமையைப் பரப்ப இவை எழுதப்பட்டவை என்றாலும் திருடியும், போலித்துறவிகளாக வேடமிட்டும் மக்களை ஏமாற்றிப்பிழைத்த கூட்டத்தினரின் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த கொடுமைகளை ஒரு Monologue பாணியில் இவை காட்டுகின்றன. இந்த நாடகங்கள் சமூகத்தின் விளிம்பில் உள்ள மக்கள் குறித்த ஒரு பரிவுணர்வையும் அவர்கள் வாழ்க்கை முறையின் அழகியல் தன்மைகளையும் விளக்குவனவாக அமைக்கின்றன. இன்றைய தலித் மற்றும் ஒடுக்கப்பட்டோர் அரங்கு குறித்த பார்வைகளை இந்த நாடகங்கள் தமக்குள் கொண்டிருப்பதை நாம் பார்க்க முடியும்.

இது போன்ற கண்ணோட்டத்தில் எழுந்த இன்னொரு முக்கியப் பிரதி கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை. சேக்கிழாரின் பெரிய புராணத்தை எடுத்துக் கொண்டு தம் காலத்து சிக்கல்களை மையமாகக் கொண்ட ஒரு புதிய பிரதியை இவர் உருவாக்குகிறார். அன்றைய சமூக மனிதன் பலநிலைகளில் மேற்கொள்ளும் போராட்டத்தை பிரதி மையப்படுத்துகிறது. எளியவர்களுக்கும், செல்வர்களுக்கும் இடையிலான போராட்டம், உயர்ந்த ஜாதியினர் என்று கருதிக் கொள்பவர்களுக்கும் தாழ்த்தப்பட்டவர்களுக்கும் இடையிலுள்ள போராட்டம் தம் இனத்துப் பழமைவாதிகளுடனும், வைதிக அந்தணர்களுடன் இன்னொரு போராட்டம் என்று பிரதி ஒரு சமூகச் சிக்கலை முன் வைக்கிறது. நந்தனார் பாத்திரம் இங்கு ஒரு குறியீடாகிறது.

பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி மற்றும் கீர்த்தனை நாடகங்களின் ஒரு வளர்ச்சி பெற்ற பிரதியாக தெருக்கூத்தை நாம் பார்க்க முடியும். பாடல்களும் பாடல்களின் விளக்கமாக உரைநடைப்பகுதி என்ற வகையில் தெருக்கூத்துப்பிரதி அமைந்துள்ளது. நாட்டுப்புற மக்களிடமும், பாமர மக்களிடமும் நாடகம்

என்கிற வடிவத்தை பரவலாகக் கொண்டு சென்றது இந்தக் கூத்துப் பிரதியின் முக்கிய அம்சம். ராமாயணம், மகாபாரதம், கந்தபுராணம், பெரியபுராணம், மதுரைவீரன், பவளக்கொடி, நல்ல தங்காள், ஆரவல்லி, சூரவல்லி, காத்தவராயன், அரிச்சந்திரன் கதை எல்லாம் தெருக்கூத்துகளாக நடிக்கப்பெற்றவை. தெருக்கூத்து அடிப்படையில் ஒரு காவிய மரபைப் பின்பற்றினாலும் நாடகத்துக்கான ஒரு பரந்த வெளியை அது உருவாக்கியது. உடை, ஒப்பனை, உடல் அசைவுகள், இடவெளியை உபயோகித்தவிதம், பாத்திரச் சித்திரிப்பு, நிறங்கள் பற்றிய உணர்வு ஆகிய எல்லாவற்றிலும் தெருக்கூத்து ஒரு புதுமொழியை உபயோகித்தது. தெருக்கூத்துக்கு அடிப்படையாக ஒரு பிரதி இருந்தாலும், ஒவ்வொரு நிகழ்விலும் ஒரு பிரதியை உருவாக்கியது. பரம்பரை பரம்பரையாகவும், வாய் மொழியாகவும் கற்ற பல பிரதிகள் காலப்போக்கில் உருவாயின. தெருக்கூத்து வெறும் நாடக வடிவமாக மட்டும் இயங்காமல் முழுச் சமூகத்தின் அடையாளமாகவும் அது உருமாறியது. சமூகப் பரிவர்த்தனை மற்றும் கலாசார உரையாடலுக்கான ஒரு தளத்தையும் அது வழங்கியது. நான் அண்மையில் “திரௌபதி வஸ்திராபரணக் கூத்து” பார்த்த போது பிரெக்டிள் அந்நியமாதல் கோட்பாட்டு மிகவுய் இயற்கையாக நமக்குரிய ஒரு தளத்தில் செயல்படுவதைப் பார்த்தேன். ஒரு செறிவான நாடக வெளியை உருவாக்கியதும், கட்டியங்காரன் மூலப் நாடகத்தை பல தளங்களுக்கு விரியச் செய்த தன்மையும் தமிழ் நாடகத்துக்கு தெருக்கூத்தின் பங்களிப்பாகும்.

இத்தகைய ஒரு பின்னணியில் தான் சமுதாய நாடகங்களின் தோற்றம் உருவாகிறது. அரசியல் ரீதியாக பல மாற்றங்களை உலகம் சந்திக்கிறது. ஐரோப்பியர் வருகை, தொழிற்புரட்சியின் பின்னணியில் எழுந்த தொழில்நுட்ப மாறுதல்கள், குழுச்சமூகம் சிதறுபடல், அச்ச எந்திரத்தின் தோற்றம் ஆகியவை உலகம் முழுவதும் கலை இலக்கியம் குறித்த புதிய அணுகுமுறைகளை உருவாக்குகின்றன. பாடல் வடிவில் அமைந்த நாடக மரபிலிருந்து விலகி உரைநடை நாடகங்கள் தோன்றுகின்றன. உலக அரங்கில் சேக்ஸ்பியரின் தாக்கம் காரணமாக, பரிதிமாற் கலைஞர், சுந்தரம்பிள்ளை போன்றவர்கள் சேக்ஸ்பியர் போன்று ரொமன்டிஸ பாணி நாடகங்களை உருவாக்குகிறார்கள். ஆங்கிலேயர்களின் வரவால் சமூக அமைப்பில் ஏற்பட்ட

மாறுதல்களில் பின்னணியில், சமூக விமர்சனத்தை உள்ளடக்கிய ஒரு புதிய பிரதியும் உருவாகிறது. பெரும்பாலும் ஒரு epic பாணியிலேயே இந்த நாடகங்களின் தளம் அமைகிறது.

ப்ரொசீனிய மேடை அறிமுகத்தாலும், மேற்கத்திய நாடகக் கோட்பாடுகளின் தாக்கத்தினாலும் பம்பல் சம்பந்த முதலியாரும் வேறு சிலரும் சில வேறுபட்ட பிரதிகளை அறிமுகப்படுத்துகிறார்கள். பெரும்பாலும் இன்பியல் நாடகங்களாகவே இருந்த போக்குக்கு மாறாக, துன்பியல் நாடகப் பிரதிகளும் இந்த வகையில் தமிழுக்கு அறிமுகமாகின்றன. மேலைநாட்டு நாடகங்களில் காணப்படும் ஒவ்வொரு புதிய வகையும் தமிழில் கொண்டு வரவேண்டும் என்ற ஆர்வத்தை பம்பல் சம்பந்த முதலியார் செயல்படுத்துகிறார். நீண்ட நாடகங்களே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த ஒரு காலகட்டத்தில் 3 அல்லது 5 மணி நேரத்தில் நடித்து முடிக்கப்பட்டக் கூடிய அளவு சிறிய நாடகங்களை அவர் துவக்கி வைத்தார்.

இவ்வாறு, மேற்கத்திய கோட்பாடுகளின் பாதிப்புகளை நம்முடைய நாடகத்தில் செயல்படுத்தி புதிய பிரதிகளை உருவாக்குவதில் பம்பல் சம்பந்தமுதலியார் முன்னணியில் இருந்ததுபோல, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நம்முடைய மரபின் புதிய உருவாக்கங்களை தம்முடைய பிரதியில் செயல்படுத்தினார். நாட்டுப்புறக்கதைப் பாடல்களாகவும், தெருக்கூத்துக்களாகவும் உலவிவந்த பல கதைகளை நம்முடைய தார்மீக நிலைப்பாடுகளுக்கு ஏற்ப புதிய முறையில் நாடகமாக்கினார். அவருடைய நாடகங்களில் இசை ஒரு முக்கிய அம்சமாக இருந்தது. தம்முடைய காலத்தில் தோன்றிய பல இசை நாடகங்களுக்கு இவர் ஆதர்சமாக விளங்கினார். கற்புடைய பெண்ணின் சிறப்பு, தெய்வபக்தி, நல்லொழுக்கம் ஆகிய தார்மீகக் கோட்பாடுகளால் உந்தப்பட்டவராகவே அவர் பிரதிகளை மறுஉருவாக்கம் செய்கிறார். கோவலன் சரித்திரத்தை நாட்டுப் புறவடிவில் சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து மாறுபட்ட நிலையில் உருவாக்கம் செய்யும் போது, கோவலன் ஸ்திரீலோலனாகவும், மாதவி கொடுமைக் காரியாகவும் சித்திரிக்கப்படுகிறார்கள். சந்தப் பாடல்களால் அமைந்த தருக்கப் பாடல்களையும், தர்க்கங்கள் கொண்ட வசன அமைப்பையும் தம்முடைய பிரதிகளில் அவர் பயன்படுத்துகிறார். கல்வி, செல்வம், வீரம், கற்பு, இறையருள், தத்துவம், ஒழுக்கம் போன்ற பலதுறை

பற்றிய கருத்துக்களையும் விவாதிக்கும் தளமாக தம்முடைய நாடகப்பிரதிகளை அவர் உருவாக்குகிறார்.

பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் மேற்கத்திய நாடகக் கோட்பாடுகளின் தாக்கத்தால் விளைந்த நாடகப் பிரதிகளையும், சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் மரபின் மறுஉற்பத்தியாக அமைந்த நாடகப் பிரதிகளையும் ஆதர்சமாகக் கொண்ட 20 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப கால நாடகப் பிரதிகள் அமைந்தன. திராவிட இயக்கங்களின் எழுச்சி இவைகளிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்ட பிரதிகளைத் தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்தியது. பாடல்களின் ஆதிக்கத்திலிருந்து, ஒரு கருத்து ஆதிக்கத்தை ஏற்படுத்தியவை திராவிடர் இயக்க நாடகங்கள். வர்ணாசிரம எதிர்ப்பு, பிராம்மண எதிர்ப்பு, கடவுள் மறுப்பு, புராண மதிப்பீடுகளை கேலி செய்வது, சமூக பேதங்கள் பற்றிய கேள்விகளை எழுப்புவது என்ற நிலையில் அந்த உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாட்டு வடிவங்களாக இந்த நாடகங்கள் அமைந்தன. சமூகம் மற்றும் மரபு பற்றிய விமர்சனத்தளங்கள் உருவாகின்றன. அண்ணாவின் சந்திரோதயம் நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரம் பேசுகின்றது.

“என்ன கல்நெஞ்சமாய் உனக்கு. இந்த ஏழையும் மனிதன்தானே உம்மைப்போல. அன்பே சிவம். சிவமே அன்பு என்று பேசுகிறீர்கள். ஏழையைக் கண்டால் கட்டுத்தள்ள வேண்டுமென்கிறீர். அந்த ஏழைக்கும் ஒரு காலம் வரும். அந்த உலர்ந்த உதடுகளிலிருந்து உக்கிரம் பிறக்கும். கண்கள் கணலைக் கக்கும். புழுவுமே போரிடும். அப்போது உங்கள் செல்வம், அந்தஸ்து, சாஸ்திரம் யாவும் மண்ணோடு மண்ணாய்ப் போகும். உழைக்கிறான் மாடு போல, ஆனால் உண்டு கொழுப்பது நீங்கள். வீட்டைக் கட்டிக்கொடுத்த அவனுக்கு தங்குவதற்கு இடமின்றி வீதியிலே விழுந்து கிடக்கிறான். அவன் இடுப்பிலே உடுத்தியிருப்பது கந்தல். ஆனால் உள்ளே ஆலயத்தில் பள்ளி கொண்டிருக்கும் ஆண்டவனுக்குப்பட்டு பீதாம்பரம் எதற்காக? அவன் குடியிருப்பதற்கு இவ்வளவு பெரிய மண்டபம் எதற்காக? அதே நேரத்தில் நீர் பட்டு மெத்தையிலே கொகவலைக்கு ஊடே துயிலுவதை காண்கிறேன். அவன் உள்ளம் கொதிக்காதோ? ஆண்டவன் படைப்பில் ஏன் இந்த ஏற்றத்தாழ்வு என்ற வினா அவனுக்கு எழாதா? எழுந்தால் உங்களைப் போன்றோர் நிலை என்ன என்பதை அறிந்து திருந்துங்கள். இல்லையேய்.....!”

நாடகங்களை தூரத்தில் இருந்து பிரமிப்புடன் பார்த்துக் கொண்டிருந்த ஒரு காலகட்டத்தில் சக

மனிதன் பிரச்சினைகளைப் பேசி ஒரு நெருக்கத்தை ஏற்படுத்தியவை இத்தகைய நாடகங்கள். எளிய சமூக உணர்வுகளும், பகுத்தறிவு வாதங்களும், கருத்துப் போராட்டங்களும் கூட நாடகமேடையை அலங்கரிக்க முடியும் என்பதற்கு இவை நிரூபணமாக இருந்தன. இந்த அமைப்பில் கூட ஒரு வேறுபட்ட உருவகப்படுத்தினார்கள் எம். ஆர் ராதாவும், என். எஸ். கிருஷ்ணனும். எம் ஆர் ராதா தறிகெட்டு அலைந்த ஒருவனை நாயகனாக்கி ஒரு கலகப் பண்பாட்டை முன் நிறுத்தினார். என். எஸ். கிருஷ்ணன் வேதம், புராணம், பக்தி என்ற பிராம்மணக் கலாசாரத்துக்கு மாற்றாக எளிமை, மனிதாபிமானம், சமத்துவம் என்ற ஒரு மக்கள் கலாசாரத்தை முன்வைத்தார். அவருடைய “நல்லதம்பி” இதற்கு ஒரு உதாரணம். புதிய சமூக நீதிக்கான தளங்கள் நாடகத்தில் உருவாயின. இதே அடிச்சுவட்டில் இடதுசாரி இயக்கங்கள் சுரண்டலற்ற சமதர்ம சமுதாயம் குறித்த பார்வைகள் கொண்ட பிரதிகளை முன்வைத்தன. இவையெல்லாம் தமிழில் சில எதிர்ப்பு நாடகப் பிரதிகள் உருவாகக் காரணமாக அமைந்தன. இவை பரவலாக மக்களைச் சென்றடைந்தாலும் இவற்றின் தளம் ஆழமாக விரிவடையவில்லை.

இவ்வாறு மரபுகுறித்த கண்ணோட்டமும், மேற்கத்திய கோட்பாட்டுத் தாக்கங்களால் விளைந்த புதிய பிரதிகளும் சூழ்ந்த ஒரு காலகட்டத்தில் தமிழில் நவீன நாடகம் குறித்த பிரக்ஞை தோன்றுகிறது. 20ஆம் நூற்றாண்டின் இலக்கிய மறுமலர்ச்சியின் பின்னணியில் கவிதை, உரைநடை போன்றவை பெரும் மாற்றங்களை சந்தித்தன. பாரதி, பிச்சமூர்த்தி போன்றவர்கள் கவிதையில் புதிய வீச்சுக்களைக் கொண்டுவந்தனர். இந்தப் புத்திலக்கிய அடிச்சுவட்டில் புதுமைப்பித்தன், மௌனி, கு.ப.ரா. அழகிரிசாமி, ஜெயகாந்தன், சுந்தரராமசாமி, ஜானகிராமன், அசோகமித்திரன் போன்றவர்கள் தமிழ் உரைநடைக்கு புதிய பார்வைகளையும் அணுகு முறைகளையும் அளித்தனர். சி.சு செல்லப்பா தம்முடைய “எழுத்து” பத்திரிகையின் மூலம் கவிதை பற்றியும், உரைநடை பற்றியும் புதிய விமர்சன நோக்குகளை அறிமுகப்படுத்தினார். “மணிக்கொடி” புதிய சிறுகதை ஆசியர்கள் அறிமுகப்படுத்தியது. இந்தப் பின்னணியில் புதிய நாடகப் பிரதிகளை தேடல் துவங்குகிறது.

இந்த சந்தர்ப்பத்தில் தமிழ்ச்சூழலிலும், உலக அரங்கிலும் கலாசாரத் தளத்தில் ஏற்பட்டுள்ள பல

மாற்றங்களை நாம் பார்க்க வேண்டும். உலகப்போர்கள் மனித மதிப்பீடுகளின் சரிவையும், மனித வாழ்க்கையின் அலகத்தையும் உணர்த்தின. கடவுளற்ற - மதிப்பீடுகள் அற்ற - உலகத்தில் வாழ மனிதர்கள் நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறார்கள். இந்த உணர்வுகளின் தாக்கத்தில் ஆல்பர்ட் காம்யு “மனிதர்கள் இறக்கிறார்கள். அவர்கள் சந்தோஷமாக இல்லை” என்று தம்முடைய காலிகுலா நாடகத்தில் முழங்குகிறார். இன்று வாழ்க்கை epic like ஆக இல்லை. அது துண்டுகளாக சிதறியிருக்கிறது. சிதறிப்போன பிம்பங்களும், கலைந்து போன கனவுகளுமாக இருபதாம் நூற்றாண்டு மனிதன் மிகவும் சிக்கலான வாழ்வு முறைக்குள்ளே இயங்குகிறான். நவீன நாடகாசிரியனும் இந்தத் தளத்தில்தான் வாழ்வைச் சந்திக்க வேண்டியிருக்கிறது.

இந்தப் புதிய புரிதலின் துவக்கத்தை பாரதியிடமே நாம் பார்க்க முடியும். “ஐகத் சித்திரம்” என்ற பாரதியாரின் நாடகத்திலே ஒரு காட்சி:

இடம் : கடற்கரை

நேரம் : நள்ளிரவு, முழு நிலாப் பொழுது.

இரண்டு பாம்புகள் ஒரு பாலத்தடியே இருப்புநின்று வெளிப்பட்டு நிலா வீசி ஒளிரும் மணல் மீது வருகின்றன.

ஆண்பாம்பு: உன்னுடன் கூடி வாழ்வதில் எனக்கின்பயில்லை. உன்னால் எனது வாழ்நாள் விஷமயமாகிறது. உன்னாலேதான் என்மனம் எப்போதும் அனலில்பட்ட புழுவைப்போல் துடித்துக் கொண்டிருக்கிறது.

பெண்பாம்பு: உன்னுடன் கூடி வாழ்வதில் எனக்கின்பயில்லை. உன்னால் எனது வாழ்நாள் நரகமாகின்றது. உன்னால் என் மனம் தழலிற்பட்ட புழுவைப்போல் இடையறாது துடிக்கிறது. •

ஆண்பாம்பு: நான் உன்னைப் பகைக்கிறேன்

பெண்பாம்பு: நான் உன்னை விரோதிக்கிறேன்.

ஆண்பாம்பு: நான் உன்னைகொல்லப்போகிறேன்.

பெண்பாம்பு: நான் உன்னை கொல்லப்போகிறேன்.

ஒன்றையொன்று கடித்து இரண்டு பாம்புகளும் மடிகின்றன.

வாழ்க்கையில் வெறுப்பு, அன்பின் அழிவு, சமூக வாழ்க்கை நசிந்து, குரோதம் மிகுந்து கொலை விழுதல் ஆகியவை இந்தக் காட்சியில் கூறப்படுகின்றன. பாம்பின் வாழ்நாளே விஷமயமாகி விடுவதென்றால் எப்படியிருக்கும். அதுவும் இந்தப்புதுவிஷம் வாழ்க்கையைக் கொல்லும் தன்மையதாக இருக்கிறது. பாம்பு தன்னைப் பழுவாக அறிகிறது. இரண்டும் தாங்கள் பாம்பென்ற அடையாளத்தையே இழந்து விட்டிருக்கின்றன. கூட்டு வாழ்க்கை சிதைவு, பரஸ்பர விரோதம், அடையாள இழப்பு ஆகிய இந்த நூற்றாண்டு மனித வாழ்க்கையின் அவலங்களை இந்தக் காட்சி காட்டுகிறது.

ந. முத்துசாமியும் தம்முடைய நாடகங்களில் இருபதாம் நூற்றாண்டின் சிதறுண்ட முகமிழந்த மனிதர்களைப் பற்றிய பேசுகிறார். அவருடைய 'நாற்காலிக்காரர்' நாடகம் அரசியல், விளையாட்டாகிப் போவதையும் சம்பந்தப்படாத பொதுமனிதன் அதில் சிக்கலாவதையும் விளக்குகிறது. 'காலம் காலமாக', 'அப்பாவும் பிள்ளையும்' ஆகிய நாடகங்கள், மதிப்பீடுகளில் தொடர்ந்து நிலவிவரும் தலைமுறை இடைவெளியை ஒரு அபத்தபாணியில் வெளிப்படுத்துகின்றன. இந்த நாடகங்களில் தனிப்பட்ட பாத்திரங்கள் இல்லை. ஆனால் கோரஸ் போன்று குறிப்பிட்ட உணர்வுநிலைகளை பாத்திரங்கள் உருவகம் செய்கின்றன. பாத்திரங்கள் மரபான வசனங்களைப் பேசுவதில்லை. உடைந்துபோன வார்த்தைகளில் மனநிலைச் சித்திரங்களாக வார்த்தைப் பிரயோகங்கள் உபயோகமாகின்றன. இவை பல்வேறு சாத்தியங்களைப் பேசுவதால் பலவிதமான அனுமானம் கொள்ளவும், அர்த்தம் கொள்ளவும் வாய்ப்பளிக்கின்றன. கூத்தின் பாதிப்பு, நாடக வெளி பற்றியும் மனித அசைவுகள் பற்றியும் புதிய பிரக்ஞையை இவருக்கு அளிக்கிறது. நம்முடைய சமூக வாழ்வில் சுவரொட்டிகள் பெறும் அந்தஸ்தை விளக்கும் 'சுவரொட்டிகள்' நாடகமும், ஆண் பெண் உறவுச்சிக்கல்களை சித்தரிக்கும் 'கட்டியங்காரன்' நாடகமும், இன்றைய வளர்ச்சிக்கேற்ற புதுமனிதர்களாக நாம் இல்லை என்பதை விளக்கும் 'உந்திச் சுழி' நாடகமும் கூத்தின் அசைவுகளை பின்புலமாக கொண்டவை. இந்தப் பின்புலம் இவருக்கு கட்டற்ற சுதந்திரத்தை வழங்குகிறது. வாழ்க்கையின் சலனங்கள் அதன்

சிறுசிறு துகள்களில் அர்த்தப்படுகின்றன. புதிய புதிய வடிவங்களை இந்தப் பிரதிகள் அடையாளம் காட்டுகின்றன.

மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் அடையாளக் குழப்பங்கள், Ego போராட்டங்கள், உறவுப் பிறழ்ச்சிகள் ஆகியவை கொண்ட நாடகப்பிரதிகளை இந்திரா பார்த்தசாரதி உருவாக்குகிறார். சரித்திரத்துடன் ஒரு உரையாடலை மேற்கொண்டு ஓளரங்கசீப், நந்தன் கதை, கொங்கைத்தீ ஆகிய பிரதிகளில் ஒரு புதிய யதார்த்தத்தை அவர் பார்க்கிறார். இன்றைய சமூக யதார்த்தத்தின் சில வினோதமான சித்திரங்களை ஜெயந்தனுடைய பிரதிகளிலும் பார்க்க முடியும். இலக்கியப் பின்னணியுடன் நாடகத்துக்கு வந்த எம். டி. முத்துக்குமாரசாமி, எஸ். ராமகிருஷ்ணன், நிஜந்தன், பிரேம் போன்ற நவீன எழுத்தாளர்கள் வாழ்க்கையின் பல சாத்தியங்களை உள்ளடக்கியதும் பன்முக வாசிப்புக்குரியதுமான பிரதிகளை முன்வைக்கிறார்கள். மனித உடல் குறித்த பல கட்டுமானங்கள் இன்று தகர்க்கப்படுகின்றன. குறியீட்டுத் தன்மையும், பிம்பச் சிதறல்களும் கொண்ட இரண்டு பிரதிகளை எடுத்துக் கொண்டு தமிழில் புதிய பிரதிகள் இயங்கும் தளத்தை அடையாளம் காட்ட முடியும் என்று நினைக்கிறேன்.

ஒன்று முத்துசாமியின் 'நற்றுணையப்பன்' நாடகம். இந்த நாடகம் முகமூடி மனிதர்களைப் பற்றியது. எம். ஜி. ஆர். போன்ற ஒரு அரசியல் தலைவரின் மக்கள் பின்னணியும், அதன் வரலாற்றுத் தொடர்புகளும் நாடகத்தின் விஷயங்கள். தன்னுடைய மரண ஊர்வலத்தைப் பார்க்க முடியாத சோகத்தை உணர்ந்த ஒரு முதல்வர் தம்முடைய மரண ஊர்வலத்தைப் பார்க்க விரும்பி ஒரு போலி மரண ஊர்வலத்தை ஏற்பாடு செய்கிறார். ஊர்வலத்தின் முடிவு நாடகத்தன்மையதாக இருக்கும் என்பதை ஊகித்த ஒரு சமூக விஞ்ஞானி தன்னுடைய கண்டுபிடிப்பாகிய நற்றுணையப்பன் என்னும் நவீன மனிதனை முதல்வர் முகமூடி அணிவித்து ஊர்வலத்தில் விடுகிறார். இங்கு எல்லோரும் சொந்தமுகம் மறைத்து முகமூடி அணிபவர்கள். முகமூடி அழகுணர்ச்சியின் சின்னம் இங்கு. முகமூடியை நீக்கி மற்றவன் சொந்தமுகத்தைப் பார்ப்பது மரண தண்டனைக்கு ஒப்பானதாகக் கருதப்படுகிறது. இந்த நற்றுணையப்பனை, நற்றுணையப்பன் தெய்வம் தான் செம்மனார் கோவிலிலிருந்து வந்து விட்டதாக சமூக விஞ்ஞானி நம்புகிறார். அதனால் புதைத்தாலும் அவனுக்கு ஊர்வலம்

இல்லை என்று முதல்வரை மறைத்து நற்றுணையப்பனை ஊர்வலத்தில் அனுப்புகிறார். தரை மூலமாகவும், வானத்திலிருந்து நூலேணிகள் மூலமாகவும் ஆட்கள் திரளுகிறார்கள்.

இந்த நவீன மனிதன் குப்பைகளைத் தின்று தீர்ப்பவன். தூர்வாரும் அசுத்தங்களை உட்கிரகித்து மணத்தைப் பரப்பவன். நாம் கூச்சம் கொள்ளும் நம்முடைய அசுத்தங்களுக்கு எதிராக அவற்றை உள்வாங்கி மணம் பரப்பும் புதிய கண்டுபிடிப்பு இந்த நவீன மனிதன். அவன் மீது இன்னும் சோதனைகள் செய்யக் காத்திருக்கிறார் சமூக விஞ்ஞானி. புதைக்கப்பட்ட நிலையில் தன் உடலிலிருந்து ஒரு வசீகரிக்கும் நறுமணத்தை உருவாக்குகிறான் நற்றுணையப்பன். சமூக விஞ்ஞானி தன்னைக் கருவியாகப் பயன்படுத்தி வித்தைகள் செய்வதற்கு எதிராகவும், முதல்வர் போலிமரணத்தைப் பயன்படுத்தி அந்தப் பதவிக்கு சதிசெய்யும் அரசியல்வாதிகளுக்கு எதிராகவும், அவர்களின் மனைவிகளை வசியப்படுத்தி மருள வைக்க இந்த நறுமணத்தைப் பயன்படுத்துகிறான். இந்த நறுமணச் சிக்கல், அரசியல் சதிகளுக்கும் ஊர்வலத்தின் நாடகத் தன்மைக்கும் முடிவாக அமைகிறது. Myth, parody, absurdity என்று பல கூறுகளின் ஊடாக நாடகம் செல்கிறது. மரபின் தொடர்ச்சியும் விமர்சனமும் இதில் உண்டு. கால, இடமாற்றத்திக்கு நூலேணிகள் பயன்படுகின்றன. நாடகம் சுலபமாக இடம் பெயர்ந்து கொண்டே போகின்றது. மையமிழந்த சமூகத்தின் பிம்பங்கள் வந்து கொண்டே இருக்கின்றன.

இன்னொரு நாடகம் வேலுசரவணனின் 'பனிவாள்'. சிறுவர் உலகின் விளையாட்டுச் சித்திரங்கள் இவருடைய பிரதிகளாகின்றன. பனிவாள் அன்புக்கும், வெறுப்புக்கும் இடையிலான மனிதனின் போராட்டம். ஒருவர் மற்றவரின் பிம்பமாக இருவர் இந்த வேறுபட்ட நிலைகளை உருவகப்படுத்துகிறார்கள். முன்பகை காரணமாக ஒருவரை ஒருவர் கொல்வதற்குத் தேடி அலைகிறார்கள். பனி விழுந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு கடுமையான இரவில் ஒருவரை ஒருவர் தேடி ஒரு குகையை அடைகிறார்கள். பார்வையைப் பனி மறைக்க ஒருவரை ஒருவர் பார்க்க முடியாத நிலையில் சந்திக்கிறார்கள். தூங்கி விட்டால் அவர்கள் பனியில்

உறைந்து போய் விடக்கூடும். எனவே அவர்கள் விழித்திருக்க வேண்டும். ஒருவர் விழித்திருக்க மற்றவர் பேசிக் கொண்டிருக்க வேண்டும். விழித்திருக்க உதவி செய்தால் மறுநாள் எதிரியைக் கொண்டு, அதற்கு நன்றிக்கடனாக உனக்கு என் உயிரைக் கொடுப்பேன் என்கிறான் ஒருவன். மற்றவனுக்கும் இதேநிலை. தங்களுடைய பல்வேறு கடந்தகால பிம்பங்கள் அவர்களுக்குள் நிழலாட இரவு நீடித்துக் கொண்டிருக்கிறது. அந்த அமைதியை உடைக்க அவர்கள் ஏதாவது செய்ய வேண்டும்.

நாடகம் ஸ்தூலமாகச் சொல்லப்படுவதில்லை. பலவித பிம்பங்களுடனான விளையாட்டு போல் நாடகம் செல்கிறது. தன்னுடைய சிறு பிராயத்தில் மனதில் படிந்த நாட்டுப்புறப் படிமங்களை நாடகமாக்கியிருக்கிறார் வேலுசரவணன். நாடகத்தில் வசனங்கள் அதிகம் இல்லை. ஒருவித குழந்தைத் தன்மையும், கவிதைத்தன்மையும் நாடகம் முழுக்க விரவியிருக்கின்றன. நிகழ்காலத்துக்கும், கடந்த காலத்துக்குமான இடைவிடாத பயணம் நடந்து கொண்டிருக்கிறது. விளையாட்டு, ஓட்டம், அன்பில் களிப்பு, குரோதம், வீழ்ச்சி, மரணம் என பாத்திரங்கள் அலைபாய்கின்றன. கற்பனைக்கெட்டாத தூரத்தில் சிந்திக்கிற குழந்தைகளாக இருப்போம் என்ற ஒரு nonentity உடன் நாடகம் முடிகிறது. ஒரு வகைப்படுத்த முடியாத தெளிவற்ற நிலையை நாடகம் பிரதிபலிக்கிறது.

இத்தகைய ஒரு பிரமாணத்தில் தான் நாம் நவீன அரங்கைப் பார்க்கிறோம். இன்று மாற்று அரங்கத்தில் பலவிதமான பிரதிகள் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. நடுத்தர வர்க்கப் பார்வையாளருக்கான நாடகம், தமிழ் அடையாளத்தை முன்நிறுத்தும் நாடகம், வீதி மற்றும் அரசியல் நாடகம், தலித் மற்றும் ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான நாடகம், பெண்ணியம், மற்றும் பாலியல் சுதந்திரம் குறித்த குரல்கள் ஆகியவை தமக்கான பிரதிகளை உருவாக்கிக் கொண்டு வருகின்றன. சமூகத்தின் குறிப்பிட்ட தேவைகளுக்கான தளங்களை இவை அடையாளப்படுத்துகின்றன. மிகைப்படுத்தப்பட்ட உணர்ச்சிகளையும், நடிப்பு முறைகளையும் தவிர்ந்தல், கதைப் போக்கை விட உணர்வு நிலைகளுக்குள்

ஊடுருவிச் செல்லுதல், பாத்திரங்கள் முடிவுகளை நோக்கி உந்துப்படுவதைத் தவிர்த்து வாழ்க்கையின் முடிவற்ற தன்மையைப் பிரதிபலித்தல் ஆகியவற்றை இன்றைய பிரதிகளின் முக்கியமான போக்குகளாகப் பார்க்க முடியும்.

இன்று மனிதன் முரண்பட்ட உணர்வுநிலைகளுக்குள் செயல்படுகின்றான். பாத்திரத்தின் குறிப்பிட்ட உணர்வு நிலையைப் பார்வையாளனுக்குத் தொற்ற வைக்கும் அரிஸ்டாடலின் நாடகக் கோட்பாட்டை இன்றைய பிரதி மறுக்கிறது. அது முடிவுகளைச் சொல்வதில்லை. நிகழ்வுகளின் சாத்தியங்களை மட்டும் அது முன்வைக்கிறது. நாடக இயக்குனன் ஏற்கனவே உள்ள பிரதியிலிருந்து தன்னுடைய பிரதியைத் தேர்வு செய்கிறான். வாழ்க்கைக்கும் நாடகத்துக்கும் இடையிலான கோட்டை அழித்து புதிய இயங்கு தளத்தை இன்றைய பிரதி முன்வைக்கின்றது.

ஆனால் எழுப்புவதால் மட்டும் ஒரு நாடகம் முழுமை அடைவதில்லை. நிகழ்த்தப்படும் போதுதான்

அது முழுமையடைகின்றது. நிகழ்த்துதலின் நுட்பங்களையும், மனோதத்துவங்களையும் எட்டாமல் வெறும் பிரதியின் பலத்தில் நாடகம் செய்யமுடியாது. நாடகத்தின் காலம், இடம் மற்றும் வெளியை உருவகப்படுத்த இலக்கியம், கவிதை, சங்கீதம், நாட்டியம் ஆகிய எல்லாக் கலைகளின் பங்களிப்பும் வேண்டும்.

இன்று நாடகத்தின் இடம் என்ன என்பது ஒரு கேள்விக்குரிய விஷயமாக இருந்து வருகிறது. ஆனால் நாடகம் என்பது, என்றைக்கும் எளிய மனிதனின் சொத்தாக இருந்து வருகிறது. ஒரு நல்ல நாடகம் என்பது ஒரு சமூகக் கலாசாரத்தின் ஆரோக்கியத்தைப் பிரதிபலிக்கும் விஷயமாக இருக்கிறது. நாடக அரங்கில் நடிகன் பார்வையாளனுடன் கொள்ளும் கலாபூர்வமான தொடர்புக்கு இணையாக வேறு எதுவும் கிடையாது. இன்று சினிமா என்பது பொய்களையும், போலிக் கனவுகளையும் சுமந்து கொண்டு உண்மையிலிருந்து வெகுதூரம் போய்விட்டது. நம்முடைய நாடகம் உண்மைகளைப் பேசமுயல்கிறது.

(1994 ஆம் ஆண்டு திணைக்களம் ஏற்பாடு செய்து நடத்திய தமிழ் அரங்கியல் - மரபும் மாற்றங்களும் கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரை.)

யாழ்ப்பாணப் பிரதேசக் கவிதை இலக்கியம்

மு. பொன்னம்பலம்

ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதை பற்றிப் பேசுமுனையும் எவரும் அதன் தொன்மை மிக்க பாரம்பரியத்தைச் சுட்டும்முகமாக அதைச் சங்ககாலப் பூதன் தேவனார்வரை எடுத்துச் செல்லப் பின் நிற்பதில்லை. அத்தகைய தொன்மைமிக்க, ஆழமான கவிதைப் பாரம்பரியம் நமக்கு உண்டென்பதும் இத்தகைய வளமான கவிதைப் பாரம்பரியத்துக்கு யாழ்ப்பாணம் மையமாக இருந்து வந்திருக்கிறது, இருந்துவருகிறதென்பதும் மறுக்க முடியாத ஒன்று.

இத்தகைய வளமான பின்னணியைக் கொண்டதான யாழ்ப்பாணப் பிரதேசக் கவிதைப் போக்கு, இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பகாலத்திலிருந்து இன்றுவரை எடுத்துள்ள செல்நெறி, அதன் சாதனை, அதன் பலவீனம் அதன் வளர்ச்சிக்கு சாதக பாதகமாகமாய் இருந்த காரணிகள் போன்றவற்றை மேலோட்டமாகவேனும் ஆய்வுக்கெடுப்பதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பகால யாழ்ப்பாணக் கவிதைப் போக்குக்கு உந்து சக்தியாக இருந்த முக்கிய காரணிகளில் ஒன்று பாரதியின் செல்வாக்காகும். பழமையின் பிடியில் சிக்கியிருந்த தமிழ்க்கவிதை உலகின் விலங்கறுத்தவனாக நிமிர்ந்த பாரதியின் பாதிப்பு, ஈழத்துக் கவிதை மரபிலும் தனது செல்வாக்கைச் செலுத்தவே செய்தது. ஆனால் அதேவேளை, இதற்குச் சமாந்தரமாக இக்காலத்தில் ஓடிவந்த இன்னொருபோக்கு, நமது யாழ்ப்பாண நவீன கவிதைப்போக்கு உத்வேகம் கொண்டெழுத்து பழமைக்குள் கட்டுப்போடும் பாதகமான விளைவையும் ஏற்படுத்தியமை பற்றியும் நாம் அறிய வேண்டும். இப்போக்குத்தான் நாவலரால் ஆரம்பித்து வைக்கப்பட்ட -சமயம் சாராத இலக்கியங்களை - அதாவது சைவசமயம் சாராத இலக்கியங்களை ஒதுக்கித்தள்ளும் உதாசீனப் போக்காகும். இதுவே யாழ்ப்பாணக்

கவிஞரான சுப்பையாவால் எழுதப்பட்ட கனகிபுராணம் போன்ற நல்ல கவிதைநூல் சிதைந்து போனதுக்குரிய காரணமாகும். இப்போக்கின் செல்வாக்கைக் காட்டுவதற்கு இன்னொரு உதாரணத்தையும் நாம் இங்கு சுட்டலாம். காந்தியார் இலங்கைக்கு வந்த காலத்தில் அவர் பற்றி மட்டரகமான துண்டுப்பிரசுரம் வெளியிட்டு அவரைச் சாடிய ஆசுகவி கல்லடி வேலுப்பிள்ளையின் போக்குப்பற்றி கனக செந்திநாதன் என்னிடம் ஒருமுறை குறிப்பிட்டார். அதாவது சாதியம், தனிப்பட்ட சமயம் போன்றவற்றைக்கடந்த காந்தியாரின் வேதாந்தப் போக்குக்கு எதிரான நாவலரின் குறுக்கத்தின் செல்வாக்கே இது எனலாம். இதனால்தான் 20ம் நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணப் பிரதேசக் கவிதைப் போக்கின் ஆரம்பகர்த்தாக்களாக விளங்கிய பாவலர் துரையப்பாபிள்ளை, ஆசுகவி கல்லடி வேலுப்பிள்ளை, மகாலிங்கசிவம், முத்தமிழ்ப்புலவர் மு. நல்லதம்பி, நவாலியூர் சோமசுந்தரப்புலவர் ஆகியோரிடம் பாரதியின் பாதிப்பைவிட பழமையே மேலோங்கியிருந்ததெனலாம். உண்மையாகச் சொல்வதானால், பாரதியின் செல்வாக்கு யாழ்ப்பாணக் கவிதைப்போக்கில் 20ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதிக்குச் சற்றுமுந்தியே முளைகொள்ளத் தொடங்குகிறது எனலாம். அதாவது முன்னர் குறிப்பிட்ட கவிஞர்களுக்கு அடுத்துவந்த தலைமுறையினரான அ.ந. கந்தசாமி, வரதர், நாவற்குழியூர் நடராசன், சாரதா க.இ. சரவணமுத்து, மஹாகவி போன்ற கவிஞர்களிடமே பாரதியின் செல்வாக்கு களைகட்டத் தொடங்குகிறது.

எவ்வாறாயினும் நவாலியூர் சோமசுந்தரப்புலவர் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட அவரது சமகாலத்தவர்களில் இருந்து மிகவும் வேறுபடுவது இங்கு குறிப்பிடப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். யாழ்ப்பாண மக்களின் பேச்சோசைப் பண்பை கவிதைகளில் புகுத்தியவர் என்று பாராட்டப்படுபவர் மஹாகவி. இவருக்கு முன்பு இத்தகைய பண்பை தனது கவிதைகளில்

எடுத்தாண்டமைக்கு உதாரணமாக சுப்பையா எழுதிய கனகிபுராணத்தின் கவிதைகள் சிலவற்றைக் காட்டலாம்.

புல்லைமேய்ந்தாங்கு நின்ற தமிழ்ப்புரி இடபக்கன்று கல்லையும் இழுத்துக்கொண்டு காட்டிடை ஓடும்...!! என்ற கவிஞர் சுப்பையா அவர்களின் கவிதையில் இப்பேச்சோசைப் பண்புமிளிர்வதைக் காணலாம். இதன் முற்றிய முழுப் பிரவகிப்புக்கு உதாரணமாக மகாகவி நிற்கிறார் என்றால், அதற்கு இடைப்பட்ட போக்கை அவரது முந்திய தலை முறையினரான நவாலியூர் சோமசுந்தரப்புலவரிடம் காணலாம். இவர் பெரியவர்களுக்காக எழுதிய கவிதைகளைவிட சிறுவர்களுக்காக எழுதிய கவிதைகளிலேயே இப்போக்கு அதிகம் தலைகாட்டுகிறது.

“ஆடிப்பிறப்புக்கு நாளை விடுதலை
ஆனந்தமானந்தம் தோழர்களே”

என்று ஆடிப்பிறப்புப் பற்றிப்பாடும் போதும்

கத்தரித்தோட்டத்தின் மத்தியிலே நின்று காவல்
புரிகின்ற சேவகா, காவல் புரிகின்ற சேவகா”

என்று கத்தரித்தோட்டத்து வெருளி பற்றிப்பாடும் போதும், பலியிடக்கொண்டு போன தன் மகளை இழந்த தாய் ஆடு புலம்புவதாகப் பாடும் போதும், ‘ஆற்றுவெள்ளம் நாளைவரத் தோற்றுதே குறி’ என்று ஆற்றுவெள்ளம் பற்றிப்பாடும் போதும் நாம் சோமசுந்தரப்புலவரின் தனியாளுமையைத் தரிசிக்கின்றோம்.

11

பாரதியாரின் கவிதைகள் தமிழ்க்கவிதையுலகில் செலுத்திய செல்வாக்குப்பற்றி தமிழகக்கவிஞரும் விமர்சகருமான சிற்பி அவர்கள் குறிப்பிடுகையில், “பாரதியாரின் தமிழ்ப்பற்று, மூடக் கொள்கைகளுக்கு எதிரான போர்க்குரல் போன்றவற்றுக்கு உதாரணமாக பாரதிதாஸனும், அவரது இந்திய தேசியம், விடுதலைப் போராட்டம் போன்றவற்றுக்கு நாமக்கல் கவிஞரும் ; மென்போக்கான சமூக உணர்வுக்கு தேசியவிநாயகம் பிள்ளையவர்களும் நிற்கிறார்கள்” என்று கூறினார்.

ஆனால் பாரதியாரின் முக்கிய அம்சமும் மேதமையுமான “பாட்டுத்திறத்தாலே வையத்தை பாலிக்கும்” – முழு உலகுக்குமே பொதுமையாக விரியும் ஆத்மார்த்தப்பண்பின் வாரிசுகளாக அவருக்குப்பின் எவருமே அதேவீச்சோடு தமிழ்நாட்டில் தோன்றவில்லை என்பதே முக்கியமாகும்.

இந்தப்பண்பு சோமசுந்தரப் புலவருக்கு அடுத்துவந்த யாழ் பிரதேசக் கவிஞர்களிடம் காணக்கூடியதாக உள்ளதா? பாரதியாரின் ஆத்மார்த்தப்போக்கின் வாரிசுகளாக இவர்களில் யாரும் இருக்கிறார்களா என்று பார்ப்பது அவசியம். இதன் மூலம் நமது கவிஞர்களின் பலம், தனித்தன்மை போன்றவற்றை அறிவதோடு நம் பலவீனங்களையும் அறியக்கூடியதாக இருக்கும்.

யாழ்ப்பாணப் பிரதேசத்தின் நவீன தமிழ்க்கவிதை 1942ல் வெளிவந்த மறுமலர்ச்சி சஞ்சிகையுடன் ஆரம்பிக்கப்பட்டதாகக் கூறிய போதும், உண்மையில் இப்போக்கானது 1930களில் வெளிவந்த ஈழகேசரிப் பத்திரிகையின் காலத்திலேயே முளைகொள்ளத் தொடங்கிவிட்டது எனலாம். ஆனால் மறுமலர்ச்சி சஞ்சிகையின் தோற்றமானது யாழ்ப்பாணத் தமிழ்க் கவிதையுலகில் அல்லது, பொதுவாக ஈழத்து தமிழ் இலக்கியத்துறையில் புதிய கருத்தியலின் தோற்றத்தைக் குறிப்பதாக இருப்பதே இதன் முக்கியத்துவமாகும். இம்மறுமலர்ச்சியோடு சம்பந்தப்பட்டவர்களாக நாவுற் குழியூர் நடராசன், வரதர், அ.ந. கந்தசாமி, மஹாகவி, சாரதா போன்றவர்கள் வருகின்றனர். அல்வாயூர் கவிஞர். மு. செல்லையா ஈழகேசரி காலத்தில் எழுதத் தொடங்கியபோதும் இக்காலத்தவராகவே கொள்ளப்படுகிறார்.

மறுமலர்ச்சிக் காலக் கவிதைப்போக்கு பழமைக்கு எதிரானதாக மையங்கொண்ட போது, அது பாரதியாரின் பல்வகைப் புதுமை எழுச்சியின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டதில் விடப்படவில்லை. ஆனால் இக்காலத்தின் முக்கியமான இலக்கிய கர்த்தாவாக விளங்கிய அ.ந. கந்தசாமி (கவீந்திரன் என்ற புனைப்பெயரில் கவிதைகள் எழுதியவர்) மார்க்சீய இடதுசாரிக் கருத்துக்களால் கவரப்பட்டவர். கூடவே இப்போக்குகளுடைய மலையக

இலக்கிய கர்த்தாவான கே. கணேஷ் அவர்களின் செல்வாக்குக்குட்பட்டவராகவும் இருந்ததால் மறுமலர்ச்சி இலக்கிய கவிஞர் குழாம் மத்தியில் ஒருவித இடதுசாரிப் பார்வைக்கீற்றுக்களும் இழையத் தொடங்குகின்றன. இதுவே பின்னர் ஐம்பதுகளில் முழுவேகங்கொண்டு ஈழத்துத்தமிழ் இலக்கிய உலகில் முற்போக்கு முகங்கொள்ளத்தொடங்குகிறது.

இப்பின்னணியில் நாம் முக்கியமாக அவதானிக்க வேண்டிய விஷயம், யாழ்ப்பாணப் பிரதேச தமிழ்க் கவிதைப் போக்கானது, இத்தகைய கருத்தியல் ரீதியான மாற்றங்களால் பெற்ற சாதகபாதகமான விளைவுகள், அத்துடன் அவ்விளைவுகளின் கர்த்தாக்களாக இருந்து அதை முன்னெடுத்துச் சென்றவர்கள், இதனால் ஒதுக்கப்பட்டவர்கள், இவற்றை மீறி தமது தனித்தன்மையோடு எழுந்தவர்கள் பற்றியவையாகும். அத்தோடு இத்தகைய மாற்றங்களின் மத்தியில் பாரதியின் செல்வாக்கு எங்கே வந்து பொருந்துகிறது என்பது மற்றொரு அவதானிப்புக்குரிய விஷயமாகும்.

அ.ந.கந்தசாமி, நாவற்குழியூர் நடராசன், வரதர், மஹாகவி என்பவர்களின் ஆளுமையில் வளர்ந்து வந்த மறுமலர்ச்சிக் கவிதைப் போக்கானது, ஐம்பதுகளின் நடுப்பகுதியில் இடதுசாரிப் பார்வையுடைய முற்போக்கென்றும் அதிலிருந்து வேறுபட்ட தமிழ் உணர்ச்சி, யதார்த்தப்போக்கென்றும் இரு கூறுகளாகப் பிரிகின்றது. இவ்விரண்டு போக்குகளுக்கிரியவர்கள் தமது கவிதைகளில் பாரதியின் எளிமைக்கும் துள்ளலுக்கும் பங்களிகளாக இருந்த போதும் அவரது ஆத்மார்த்தப் போக்கை கோட்டை விட்டவர்களாகவே இருக்கின்றனர்.

மஹாகவியின் 'வள்ளி'யில் வரும் கவிதைகள் பாரதியின் துள்ளலுக்கும் எளிமைக்கும் உதாரணம்.

“கோட்டையைப் பிடிக்கவென்று
கும்மாளம் போடுகின்ற
நாட்டரசனே கொஞ்சம் கேளு”

என்ற பாடல் இதை நன்கு எடுத்துக்காட்டும். ஆனால் மஹாகவியின் ஆரம்பக் கவிதைகளில் பாரதியின் செல்வாக்கு தெரிகிற அளவுக்கு பிந்திய

கவிதைகளில் அவை இல்லை என்று கூறலாம். இதற்குக் காரணம் பாரதியின் செல்வாக்கைவிட (தமிழ் நாடகக் கவிஞர்) கலைவாணனின் செல்வாக்கே தன்னை அதிகம் பாதித்ததாக மஹாகவியே அடிக்கடி கூறுவார்.

“பாண்டியனே எங்குற்றாய் பழிகாரா உன்னுடைய
தூண்டுதலினால் அன்றோ தமிழ்வளர்த்தோம்”

என்று நாவற்குழியூர் நடராசன் பாடும் பாடல், தமிழ் உணர்ச்சிக் கவிதைக்கு உதாரணமாகும். இன்றைய ஈழத்தில் தமிழ் மொழிக்கு நேர்ந்துள்ள இன்னல்கண்டு, அதிலிருந்து விடுபெற, சங்கம் அமைத்து தமிழ் வளர்த்த பாண்டியனை மீண்டும் அழைக்கும் பாடல் இது.

கவீந்திரன் என்ற பெயரில் அ.ந. கந்தசாமி எழுதிய 'தேயிலைத் தோட்டத்திலே' என்ற கவிதை, முற்போக்கு அணியின் கவிதைப் போக்குக்கு உதாரணம். பாரதியார் எழுதிய 'கரும்புத்தோட்டத்திலே' என்னும் கவிதையை நினைவூட்டும் இக்கவிதை, மலையகத் தமிழர் இலங்கையில் படும் அவலத்தை பின்வருமாறு காட்டுகிறது.

“பானையிலே தண்ணீரில் இட்டிருந்த
பழையதனை எடுத்தே உண்டு மிஞ்ச
மானை நிகர் கண்ணாள் தன் மணவாளர்க்கு
மற்றதனை வைத்துவிட்டு விரைந்துசென்று
கானகத்து மூங்கிலிலே வேய்ந்த கூடை
கழுத்தினிலே பின்புறமாய்த் தொங்கவிட்டு
தானெழுந்து விரைவாள்தன் வேலைக்காடு
தன்கண்ணில் துயரத்தைத் துடைத்துக்
கொள்வாள்”

இவை பாரதியாரின் செல்வாக்கு, யாழ்ப்பிரதேசக் கவிஞர்களின் கவிதைகளில் ஊடாடியமைக்கு உதாரணமாகும். ஆயினும் பாரதியாரின்,

“வாயினிலே அமுதாறுதே கண்ணம்
மாவென்ற பேர் சொல்லும் போழ்திலே - உயிர்த்
தியினில் வளர் சோதியே”

போன்ற ஆத்மார்த்தப் பண்பை எழுப்பும் கவிதைகளை நிகர்த்த கவிதைகள் இக்காலத்தில் யாழ்ப்பாணப் பிரதேசக் கவிஞர்களால் எழுதப்படவில்லை.

இந்தப்பண்பானது இவர்களிடம் வேர்கொள்ளாது, கிழக்குப்பிரதேசக் கவிஞர்களான நீலாவணன், நுஃமான், சண்முகம் சிவலிங்கம் போன்றவர்களிடம் சென்று செழுமை பெற்றதையே நாம் காண்கிறோம்.

இக்காலத்தில் தமிழ் உணர்ச்சிக் கவிதைகள் எழுதிய க. சச்சிதானந்தன் கவிதைகளில் இப்பண்பு சிறிதளவு காணப்பட்டது எனலாம்.

“சாவில் தமிழ்ப்படித்துச் சாகவேண்டும்
சாம்பர் தமிழ்மணத்து வேக வேண்டும் . . .
ஓடையிலே என் சாம்பல் மிதக்கும் போதும்
ஓன்தமிழே சலசலத்து ஓடவேண்டும்”

என்னும் இவர் கவிதைகளில் இந்த ஆத்மார்த்தப்பண்பின் கீற்றுக்கள் தெரிகின்றன. ஆயினும் இவை பெரியளவுக்கு எழுச்சிக்கொண்டு பல பக்கங்களையும் இணைத்த கவிதைகளாக வீரியமுறவில்லை. யாழ் பிரதேசக் கவிதை வளர்ச்சியில், ஆத்மார்த்தப் பண்புக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்காத இந்நிலையானது 60களின் இறுதிவரை நீடிக்கிறதென்றே கூறவேண்டும்.

111

அறுபதுகளில் யாழ் பிரதேச தமிழ்க்கவிதையானது தனக்குரிய தனித்தன்மையை அடைகிறது.

மஹாகவியின் சமகாலத்தவர்களாகக் கவிதை எழுதியவர்களும் அவருக்குச் சற்றுப் பின்னர் கவிதைத் துறையில் ஈடுபட்டவர்களுமான சில்லையூர் செல்வராசன் (தான்தோன்றி) முருகையன், காரை சுந்தரம்பிள்ளை, கந்தவனம் சொக்கன், க. வீரகத்தி, பார்வதி நாதசிவம், தில்லைச்சிவன் போன்ற கவிஞர்கள் இக்காலத்தில் அதிகம் எழுதுகின்றனர். ஆயினும் இவர்களுக்கெல்லாம் நடுநாயகமாக மஹாகவியே நிற்கிறார். இவரது கவிதைகள் ஒவ்வொன்றும் யாழ்ப்பாணப் பிரதேசத்தின் யதார்த்த வார்ப்புகளாக வெளிவருகின்றன. நடுத்தர வர்க்க யாழ்ப்பாண மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளை இவர் தன் கவிதைகள், காவியங்கள், பாநாடகங்கள் போன்றவற்றில் கருப்பொருளாகக்

பாவித்த போதும், அவர் அவற்றை ஒரு கருத்தியலின் பின்னணியில் வைத்துச் செயல்படவில்லை என்றும் அதனால், அவரது ஆக்கங்கள் ஒரு முற்போக்கான சமூகப்பார்வையற்றவையாக உள்ளன எனவும் சிலர் சொல்வது உண்டு. எது எவ்வாறாயினும் கனகிபுராணம் எழுதிய கவிஞர் சுப்பையாவிடம் காணப்பட்ட யாழ்ப்பாணப் பேச்சோசை மிளிரும் கவித்துவ ஆற்றல் ஆனது நவாலியூர்க் கவிஞர் சோமசுந்தரப்புவர் ஊடாக வந்து மஹாகவியிடமே முழுவடிவம் கொள்கிறது. இவரது ‘ஒரு சாதாரண மனிதன் சரித்திரம்’ ஒன்றே இத்தகைய இவரது கவிதை ஆளுமையை காட்டப்போதுமானதாகும்.

இவரது சமகாலத்தவர்களாக, மேலே குறிப்பிட்ட ஏனையவர்களுள் தான் தோன்றிக் கவிராயரான சில்லையூர் செல்வராசனும், இ. முருகையன் அவர்களுமே யாழ் பிரதேசக் கவிதை வளர்ச்சிக்கு ஒரு புது உத்வேகத்தை - அதாவது மஹாகவியிடம் காணப்படாத ஒரு கருத்தியல் ரீதியான ஒரு புது உத்வேகத்தைத் தந்தவர்களாக நிற்கின்றனர். இவ்விருவருள்ளும் முருகையன் அவர்களே இதன் முக்கிய சிருஷ்டி கர்த்தாவாக நிற்கிறார். இவரது ‘நெடும்பகல்’ காவியம், ‘கடூழியம்’ பாநாடகம் போன்றவை இவரது இத்தகைய ஆளுமைக்கு எடுத்துக்காட்டாக உள்ளன. விஞ்ஞானம், சைவசித்தாந்தம், சமூக விஞ்ஞானம் போன்றவற்றின் சரியான உள்வாங்கல் இவர் கவிதைகளை ஓர் இடதுசாரிக்கருத்தியல் ரீதியாக ஆற்றுப்படுத்த உதவுகின்றன. ஆயினும், இவரிடம் உள்ள சைவசித்தாந்த வழிவரும் - இறுக்கமான நாவலரிடம் காணப்பட்ட - பண்டிதப் போக்கின் கீற்றுகள், பாரதியின் ஆத்மார்த்த தளத்தை எட்டவிடாது தடுத்து விடுகின்றன.

சில்லையூர் செல்வராசன் தனது பிரபல்யத்துகேற்றவாறு கவிதையுலகில் பெரிதாகச் சாதிக்கவில்லை என்று அறுதியிட்டுக் கூறலாம். அவரது ‘ஊடரங்கு வாழ்வு’ மேலே முன்வைத்த அளவுகோலுக்கு ஈடுகொடுக்கக் கூடியதெனச் சொல்லமுடியாது. அவர் முற்போக்கு எழுத்தாளர் வட்டத்தோடு சம்பந்தப்பட்டவராய் இருந்தபோதும், அவர் தனது கவிதை ஆற்றலை, ஆக்கரீதியான முற்போக்கு

சிருஷ்டிகளைத் தரும் பணியில் செலுத்தவில்லை. அவருக்கு இருந்த பிரபல்யம் கவியரங்குக் கவிதைகளால் ஏற்பட்டதே. இவ்வாறு ஆக்கரீதியான கவிதைச் சிருஷ்டிகளில் ஈடுபடாது, கவியரங்குக் கவிதைகளில் மினக்கெட்டவர்களாகவே மேலே குறிப்பிட்ட கந்தவனத்திலிருந்து பார்வதி நாதசிவம் வரை நிற்கின்றனர்.

இப்பின்னணியில் யாழ் பிரதேசக்கவிதை வளர்ச்சிக்கு சிலையூர் செல்வராசனின் பங்களிப்பு என்பது அவரது அங்கதக் கவிதைகளே. இவ்வங்கதக் கவிதை வளத்துக்கு உதாரணமாக, அவரது பாரதிதரிசனக் கவிதை சம்பந்தமாக அவருக்கும் முருகையனுக்கும் இடையே நடந்த கவிதாச் சமரும், பின்னர் இவர்களை விளக்குப் பிடிக்க வந்த கவிஞர்களுக்கு அவர் முறையாகக் கொடுத்த பாணியும் நிற்கின்றன. இப்படி விளக்குப்பிடிக்க வந்தவர்களுள் நவாலியூர் சோமசுந்தரப்புவரின் மகனான வித்தியாரத்தினம் சோ. நடராசாவும் ஒருவர் ஆவார். அவர் தனக்கு மோட்டுக்கவிராயர் என்ற புனைப்பெயரிட்டு எழுதியிருந்தார். அவருக்கு பின்வருமாறு சிலையூர் கொடுத்த அடி, அங்கதத்தின் உச்சத்தையே தொட்டதெனலாம்.

“ ஐயர் மகன் ஐயரெனில்

அவ்விதமே பாவினையர்

செய் தொழிலும் வம்சவழி

செல்லாதெனக் காட்டப்

பல்லுடைக்கும் பாஷையிலே

பாயாத்துத் தந்தார் ஓர்

நல்லறிஞர், தகீச

நகைப்பெயரும் போட்டார் அம்

மோட்டுக் கவிராயர் !

மொத்துதற்கு அந்நாரின்

பாட்டில் சரக்கி ல்லை

பாவம், அவரை விடு !”

இவ்வாறே, இவர் பேராசிரியர் சதாசிவத்துக்கும் ஓர் அம்மானை பாடினார். “பாதிமதியுடையாய், பாம்பணிந்த சிவனே” என்றும் “என்றும் சிவமே”

என்றும் பலவாறு அவரைக் குறிப்பிட்டு சிலேடையில் எழுதிய பாடலும் இவரின் இத்தகைய ஆற்றலுக்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டாகும்.

இக்காலத்தில் முற்போக்கு அணியினால் கவிதை எழுதியவர்களில் முருகையனையும் சில்லையூர் செல்வராசனையும் தவிர, ஏனையோர் இடதுசாரி நோக்கை வரித்திருந்தாலும் அவர்கள் எழுதியவை கவிதைகளாக நிமிரவில்லை. தமிழ்நாட்டில் இடதுசாரிச் சாய்வுடையவரான சிதம்பர ரகுநாதன் எழுதிய கவியரங்குக் கவிதைகள் போன்ற வெற்றுக்கவிதைகளாகவே இவை வீழ்கின்றன. அவ்வாறே, முற்போக்கல்லாத எதிர்த்தரப்பில் நின்றவர்களில் மஹாகவியைத்தவிர மற்றவர்களின் கவிதைகள் எதுகை மோனை சொற்குவியல்களாகவே சலசலப்புக் காட்டி ஓய்கின்றன. இதற்கு முக்கிய காரணம் இவர்களிடம் கவிதை எழுதும் ஆற்றல் இருந்தபோதும், அதைக் கனதி ஆக்கும் பார்வை விரிவின்மையே.

IV

எழுபதுகளின் ஆரம்பத்தோடு யாழ்ப்பாணப் பிரதேசக் கவிதையானது, தான் இதுகாலவரை இழந்திருந்த ஆத்மார்த்தப் பண்பின் அருட்டல்களை முதன்முதலாகக் காணத்தொடங்குகிறது. அறுபதுகளின் இறுதியிலேயே இதற்கான கருக்கட்டல்கள் தொடங்கிவிட்டன எனலாம்.

இக்கால கட்டத்தில் இப்பகுதியில் இளங்கவிஞர் குழாம் ஒன்றே பெரிதாகத்திரண்டது. பா. சத்தியசீலன், மு. பொன்னம்பலம், ச.வே. பஞ்சாட்சரம், கருணை யோகன், சோ. பத்மநாதன், அ. யேசுராசா, மு. புஷ்பராஜன், சுபத்திரன், புதுவை இரத்தினதுரை, கல்வயல் குமாரசாமி, தா. இராமலிங்கம், சபா. ஜெயராசா என்று பலர் எழுதத் தொடங்கினர். இவர்களுள் தா. இராமலிங்கம், அ. யேசுராசா, மு. புஷ்பராஜன், மு. பொன்னம்பலம் போன்றவர்கள் எழுதிய கவிதைகளில் ஆரம்பத்தில் குறிப்பிட்ட ஆத்மார்த்தப் பண்பு தலைகாட்டுவதைக் காணலாம்.

இக்காலத்தில் யாழ்ப்பாணக் கவிதை வளர்ச்சியில் இன்னொரு முக்கியமான மாற்றம் ஒன்று ஏற்படுவது கவனத்துக்குரியதாகும். தமிழ்நாட்டில் எழுத்துச் சஞ்சிகை மூலம் அறுபதுகளின் ஆரம்பத்தில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட புதுக்கவிதைப் போக்கானது, ஈழத்துக்கவிஞர்களிடையேயும் சிறிது பாதிப்பை ஏற்படுத்தத் தொடங்கியிருந்ததெனலாம். யாப்புக்கவிதை எழுதுவதிலேயே அதிகம் ஊறிப்போயிருந்த யாழ்ப்பாணத்துக் கவிதை மரபானது, புதுக்கவிதையைத் தூர நின்றே பார்த்தது. இக்காலத்தில் மிகச்சிலரே புதுக்கவிதை எழுதுவதில் அக்கறை காட்டினர். அவர்களில் ஒருவராக மு. பொன்னம்பலம் சிறக்கிறார் இவர் எழுதிய 'மின்னல்' என்ற கவிதை. அறுபதுகளின் ஆரம்பத்தில் 'எழுத்து' சஞ்சிகையில் வெளியாயிற்று.

“ஜன்னல் இடுக்கிடையே

மின்னல் தெறிக்கிறது

பருக விழிவாயின்

கதவு திறபடுமுன்

நழுவும் அணில்வாலா?

அரவின் எயிற்றிடையே

நெரியும் தவளையின் 'கால்

கிண்ணி நடுக்கமென....”

என்று விரியும் அக்கவிதை ஆத்மார்த்தப் பண்பின் அருட்டல்களைக் கொண்ட கவிதைக்கு உதாரணம். இதன்பின்னர் அறுபதுகளின் நடுப்பகுதியில் தா. இராமலிங்கம் அவர்களின் 'புதுமெய்க்கவிதைகள்', 'காணிக்கை' ஆகிய இரண்டு தொகுப்புகள் வெளிவருகின்றன. இவை ஈழத்துப் புதுக்கவிதையுலகின் சாதனையாகவும் தமிழகப் புதுக்கவிதைப்போக்கிலிருந்து தம்மைப் பெரிதும் வேறுபடுத்திக்காட்டும் தொகுதிகளாகவும் நிற்கின்றன. 'பள்ளர் குடிப்பிறந்தாள் இட்ட பன்னாங்கில்..' என்று ஆரம்பமாகும் 'ஆசைக்குச் சாதியில்லை' என்ற இவரின் கவிதை, யதார்த்தமும் ஆத்மார்த்தமும் ஒன்றோடொன்று பின்னிப்பிணையும் உயர்ந்த

கவிதைகளில் ஒன்றாகும். இதனால்தான் இவரின் கவிதை பற்றிப் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் கூறும்போது, "புதுக்கவிதையை அதன் இலட்சணப் பொலிவுடன் கையாளத் தொடங்கியவர்களுள் ஈழத்தைப் பொறுத்தவரை முக்கியமானவர் தா. இராமலிங்கம் ஆவார்" என்கிறார்.

இவ்வாறே அ. யேசுராசா எழுதிய 'சங்கம்புழைக்கும் மயக்கோவல்கிக்கும்', 'புதிய சப்பாத்தின் கீழ்' போன்ற கவிதைகளும் மு. புஷ்பராஜன் எழுதிய 'கரைவு' போன்ற கவிதைகளும் யதார்த்தச் செறிவோடு ஆத்மார்த்தத்தன்மை கொண்ட கவிதைகளாகத் திகழ்கின்றன. இவ்விடத்தில் பா. சத்தியசீலன் பற்றியும் குறிப்பிடுவது அவசியமாகும். மரபுக்கவிதை எழுதுவதில் வல்லவரான இவர், கவிதை எழுத ஆரம்பித்த அறுபதுகளில் யாழ்பிரதேசக் கவிதையுலகில் மிகுந்த சாதனைக்குரியவராகத் திகழப்போகிறார் என்னும் நம்பிக்கையைத் தந்தவர்.

“தாவாடும் சொற்கள் தழைத்தாடும் என் நாவில்
பாவாட விட்டவளைப் பாடிப் பரவுகிறேன்”

என்று அவர் நாமகளைப் போற்றி கவியரங்கில் பாடிய கவிதை பலரால் பாராட்டப்பட்டது. ஆனால், அவர் பின்னர் தனது ஆற்றலை சிறுவர் கவிதைகளில் மட்டுமே புதைத்துக்கொண்டது பேரிழப்பாகும்.

சுபத்திரன், பசுபதி போன்ற கவிஞர்கள் எழுபதுக்குப் பின்வந்த இடதுசாரி கவிஞர்கள் எனக் கொள்ளப்படுகின்றனர். இவர்களை சிறந்த மார்க்சீயக் கவிஞர்களாக பேராசிரியர் கைலாசபதி போற்றுமளவுக்குச் சோபிக்கவில்லை என்றே கூறவேண்டும். இந்நோக்கில் பார்க்கும் போது யாழ்ப்பாண பிரதேசத்து இக்கவிஞர்களைவிட கிழக்கிலங்கைக் கவிஞர்களும், இவர்களுக்கு முந்தியவர்களான எம். ஏ. நுஃமான், சண்முகம் சிவலிங்கம் போன்றவர்கள் இடதுசாரி நோக்கில் ஆழமான கவிதைகளைத் தந்துள்ளனர் என்றே கூற வேண்டும்.

புதுவை இரத்தினதுரை ஆரம்பத்தில் மார்க்சிய சித்தாந்தத்திற்கேற்ப கவிதை எழுதிய போதும், பின்னர் தனக்கென ஓர் பாதை வகுத்துக் கொண்டு தமிழர் உரிமைக் கவிதைகள் எழுதத்தலைப்பட்டார். இதேவேளை சுபத்திரன், பசுபதி ஆகியோரால் வர்க்க உணர்வு, சாதிப்பாகுபாட்டுக்கு எதிரான கவிதைகள் ஒப்பீட்டளவில் அதிகமாக எழுதப்பட்டன என்பதை மறுப்பதற்கில்லை.

எண்பதுகளின் ஆரம்பத்தோடு யாழ் பிரதேசக் கவிதைத்துறையானது புரட்சிகரமான மாற்றங்களுக்குள்ளாகி, புதுப்பரிமாணம் கொள்கிறது எனலாம். இதற்குக்காரணம் இலங்கையில் ஏற்பட்ட சமூக, அரசியல் மாற்றங்களே. வடக்கு கிழக்கு வாழ் தமிழ் பேசும் இனங்களுக்கெதிராக கட்டவிழ்த்து விடப்பட்ட அடக்குமுறை காரணமாக, தமிழ் இளைஞர்கள் தம்மினத்தின் உரிமையைப் பேணுவதற்காக ஆயுதப்போராட்டத்தில் குதித்தமை, வன்முறைக் கலாசாரம் தலை தூக்கியமை, தமிழ் இளைஞர் இயக்கங்கள் தமக்குள்ளேயே முரண்பட்டு தாம் தூக்கிய ஆயுதங்களை பரஸ்பரம் தமக்கெதிராகவே பாவிக்கத் தொடங்கியமை, சட்டம் ஒழுங்கு சிதைந்த நிலையில் உள்நாட்டுப்போர் பெரிய அளவில் தமிழ்ப் பிரதேசங்களை சூறையாடத் தொடங்கியமை, மக்கள் அகதிகளாக இடம்பெயர்ந்தமை, தமிழர் கலாசாரத்தில் புலம்பெயர் வாழ்க்கையும் ஓர் அம்சமாகச் சேர்ந்தமை எல்லாம் சேர்ந்து ஈழத்து இலக்கியத்திலும் பலவித மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின.

அத்தோடு உலகெங்கும் முனைப்புக் கொண்ட பலவித தத்துவ சிந்தனைத் தேடல்கள், குறிப்பாக பெண்கள் விடுதலை சம்பந்தமாக எழுந்த பெண்ணியக் கருத்துக்கள், ஈழத்தமிழர் சிந்தனைப் போக்கிலும் பலவித மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. இவற்றின் பலனாக இக்கருத்துக்களுக்குக் குரல்கொடுக்கும் பெண் கவிஞர்கள் இக்காலகட்டத்தில் தோன்றுகின்றனர்.

மரணமும் அவலமும் வாழ்க்கையாகிவிட்ட இக்காலத்தின் குரலாக, 31 கவிஞர்கள் எழுதிய 82 அரசியல் கவிதைகள் கொண்ட நூல் 'மரணத்துள் வாழ்வோம்' என்னும் தலைப்பில் வெளிவருகிறது. பழைய கவிஞர்களையும், புதிய இளங்கவிஞர்களையும்

உள்ளடக்கிய இந்நூலில் அனேகமானோர் யாழ் பிரதேசக் கவிஞர்களே. ஏற்கனவே மேலே குறிப்பிட்ட கவிஞர்களைவிட எழுபதுகளின் இறுதியில் புதுவித வீச்சோடு எழுதியவர்களாக வ.ஐ. ச. ஜெயபாலன், சு. வில்வரத்தினம், சேரன், இளவாலை விஜயேந்திரன், சபேசன், பாலசூரியன், செழியன், நிலாந்தன், உதயன், அருள், விமல், ரஞ்சகுமார், துஷ்யந்தன், வண்ணச் சிறகு என்று பலர் வெளிவருகின்றனர்.

இதேகாலத்தில்தான் பெண்ணியவாதக் கருத்துக்களில் முனைப்புக் கொண்ட பெண் கவிஞர்களின் குரலாக 'சொல்லாத சேதிகள்' கவிதைத்தொகுப்பும் வெளிவருகிறது. அ. சங்கரி, சி. சிவரமணி, சன்மார்க்கா, ரங்கா, மசூறா, ஏ.மஜீட், ஓனாவை, மைத்ரேயி, பிரேமி, ரேணுகா நவரட்ணம், ஊர்வசி ஆகிய பெண்கவிஞர்களின் கவிதைகளைக் கொண்ட இந்நூல் ஈழத்தமிழர் மத்தியில் மிகமுக்கியமாகத் தேவைப்படும் இன்னோர் அம்சமான பெண்விடுதலையின் பிரகடனமாக ஒலிக்கிறது.

இந்நூலுக்கு முன்னுரை வழங்கிய கலாநிதி சித்திரவேகா மௌனகுரு அவர்கள், 'மனித குலத்தின் அரைப்பகுதியினராகிய தம்மை மனிதம் அற்ற வெறும் யந்திரங்களாகவும், கருவிகளாகவும் கருதும் நிலை மாறவேண்டும் என்பதும் இன்றைய பெண்நிலைவாதப் போராட்டங்களின் முக்கிய கோரிக்கையாகும். இக்காலகட்டத்தில் நாம் பெண்களுக்கான ஒரு கலை இலக்கிய நெறியை உருவாக்குவது முக்கிய தேவையாகும். இப்பெண்நிலை வாதநோக்குநிலை பெண்விடுதலைப் போராட்டத்தின் ஒரு முக்கிய அங்கமாகும்' என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இதன் கருத்துருவாகவே, "என் இனிய தோழிகளே, இன்னுமா தலைவார கண்ணாடி தேடுகிறீர்? சேலைகளைச் சரிப்படுத்தியே வேளைகள் வீணாகின்றன" என்று சிவரமணி கூறும் வார்த்தைகளும், "தோழி, எழுந்துவா, இன்னும் என்னடி இருட்டினில் வேலை?" என்ற ஓனாவையின் முழக்கமும்,

'எனக்கு

முகமில்லை

இதயமில்லை
ஆத்மாவும் இல்லை
அவர்கள் பார்வையில்-
இரண்டு மாட்புகள்
நீண்ட கூந்தல்
சிறிய இடை
பருத்த தொடை

இவைகளே உள்ளன” என்ற சங்கரியின் ஆதங்கமும் ஒலிக்கின்றன எனலாம். இச்சந்தர்ப்பத்தில் இன்னொன்றையும் நாம் கூறவேண்டும். எவ்வாறு நமது தமிழர் விடுதலைப் போராட்டமானது ஒரு சிறந்த கருத்தியலை அடிப்படையாகக் கொள்ளாத போராட்டமாக இருக்கிறதோ அவ்வாறே பெண்கள் விடுதலைப் போராட்டமும் எங்கும் செல்லுபடியாகும் சிறந்த கருத்தியலை அதன் வழிவரும் ஒழுக்கவியல் கொண்டதாக இல்லாமல் இருக்கிறது. இதை அண்மையில் ‘கோணேஸ்வரிகள்’ சம்பந்தமான கவிதையில் பெண்ணிலைவாதிகள் சிலர் எடுத்துக் கொண்ட வெவ்வேறு நிலைப்பாடுகளில் இருந்து. உரிமைப் போராட்டத்திற்கும் இத்தகைய சிறந்த கருத்தியல் ரீதியான அடித்தளம் இல்லாமை பெருங்குறைபாடே. இந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்தின் போது, கிழக்கத்தேயப் பார்வையில் முன்வைக்கப்பட்ட காந்தியம் என்னும் நோக்கு, தனக்கே உரிய உலகம் தழுவிய கோட்பாடாக இருந்தது. இத்தகைய ஒரு சிறந்த அடித்தளம் நமது இனத்துவப் போராட்டத்திலும் காணப்படாமையே ‘மரணத்துள் வாழ்வோம்’ கவிதைகளும், அதன்பின்னர் வந்த யாழ்ப்பிரதேசக் கவிதைகளும் இதையொட்டிய ஏனைய கவிதைகளும் மக்கள் முகங்கொள்ளும் அவலத்தையும் அடக்குமுறையின் குரூரங்களையும், விடுதலைப் போராட்டத்தின் உள் குத்துவெட்டுகளால் நேர்ந்த மனக்கசப்பு, விரக்தி, தமிழ்த்தேசியத்துக்கெதிரான குரோதம் போன்றவையும் காட்டுவனவாய் உள்ளனவே ஒழிய, பாரதி பாஞ்சாலி சபதத்தில் காட்டுவதுபோல் போராட்டத்தின் பல பக்க தத்துவார்த்த, கருத்தியல் வெளிக் கோடுகளைக் காட்டுவனவாய் இல்லை.

எது எவ்வாறாயினும் 80 களுக்குப் பின் யாழ்ப்பிரதேசக் கவிதை வளர்ச்சியில் புதிய பரிமாணங்கள் வந்து சேர்கின்றன என்பதை மறுப்பதற்கில்லை. சேரனின் ‘இரண்டாவது சூரியோதயம்’, சு. வில்வரத்தினத்தின் ‘அகங்களும் முகங்களும்’ வ.ஐ.ச. ஜெயபாலனின் ‘சூரியனோடு பேசுதல்’ போன்ற கவிதைத் தொகுப்புகளில் இவற்றைக் காணலாம்.

‘கனகிபுராணம்’ கவிஞர் சுப்பையாவில் தொடங்கி, சோமசுந்தரப் புலவர் வழியாக வந்து மஹாகவியிடம் முழுஅளவில் ஆட்சி செலுத்திய பேச்சோசை-யதார்த்த அம்சமும், மஹாகவியிடம் அதிகம் செல்வாக்குச் செலுத்தாத ஆத்மார்த்த அம்சமும் இக்கவிஞர்களிடம் நிறைவே கோலோச்சுகின்றன. புதுக்கவிதையை எடுத்துச் சொல்லும் முறையில் சேரன் மாற்றம் செய்ய முயன்றிருக்கிறார். இதற்கு உதாரணமாக அவரது ‘இராணுவ முகாமிலிருந்து கடிதங்கள்’ கவிதையைக் காட்டலாம். சு. வில்வரத்தினம் தொன்மைக் கருத்துக்களை மீட்டெடுத்து புதுப்பார்வையில் தருவதை அழகுறச் செய்துள்ளார்.

இவர்களுக்குப்பின் 90களில் பிரகாசிக்கத் தொடங்கிய கவிஞர்களாக மைதிலி, ஆகர்ஷியா, இந்திரன், நட்சத்திரன் செவ்விந்தியன், அஸ்வகோஸ் ஆண்டி போன்றவர்கள் வருகின்றனர். இவர்களும் யாழ்ப்பிரதேச மண்வாசனையை எழுப்புவர்களாகவும் கவித்துவ நடையில் கவனம் செலுத்துபவர்களாகவும் உள்ளனர். மைதிலியின் ஆரம்பகாலக் கவிதைகளில் காணப்பட்ட வேகம், தற்போது சிறிது குன்றியது போலவே உள்ளது. அஸ்வகோசின் ‘வனத்தின் அழைப்பு’ என்ற கவிதைத் தொகுப்பு அவரின் எதிர்காலப் பெரு விரிவுகளைக் கோடிகாட்டுவதாய் உள்ளது. பொதுவாக, இவ்விளங்கவிஞர்களுக்கு எதிர்காலம் நிறையவே உண்டு எனலாம்.

VI

இறுதியாக இன்றைய நமது யாழ்ப்பிரதேசத்தின் கவிதையானது இன்றைய உலக கவிதைப் போக்கோடு

ஒப்பிடக்கூடிய வளர்ச்சியைக் காட்டுகிறதா என்பது பற்றியும் நாம் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டும்.

சிறுகதை, நாவல் எழுதுவதைவிடக் கவிதை எழுதுவதே இலகுவானது என்று பலர் கூறுவதுண்டு. இன்று பத்திரிகைகளில் வரும் கவிதைகளின் தொகையைப் பார்க்கும் போது இக்கூற்று உண்மையென்பாரும் உளர். ஆனால் இன்று பத்திரிகைகளில் வரும் கவிதைகளில் பல கவிதைகளே அல்ல என்றே கூறவேண்டும். இவை பழைய ஒற்றைப் பரிமாண கருத்து வடிவ அமைப்புக்களில், கவிதை என்ற பேரில், கட்டி எழுப்பப்படும் வெறும் சொற்படிக்கட்டுகள் என்றே கூறவேண்டும்.

இன்று உலக இலக்கியப் போக்கில் பற்பல சிந்தனைத் தளத்திற்கு ஏற்ப அதற்குரிய புதுச்சொல்லாக்கங்களோடு, புதுப்புது உருவங்களில் கவிதைகள் எழுதப்படுகின்றன. அண்மையில் கவிதை-நாவல் என்ற தலைப்பிலே ஆக்கங்கள் வெளிவந்துள்ளன. கவிதைக்கென ஒதுக்கிய பிரிவுத் துறைகள் உடைபடுகின்றன. இவை இனி கவிதைத்துறையில் அல்லது, பொதுவாகக் கூறுவதானால் இலக்கியத்துறையில் ஏற்படப்போகும் பலவித மாற்றங்களைக் கோடி காட்டுவனவாக உள்ளன.

இவற்றின் அடிப்படையில் பார்க்கும்போது, இவை பற்றிய பிரக்கையோடு கவிதை எழுதுபவர்கள் யாழ் பிரதேசக் கவிஞர்களில் மிகச்சிலரே எனலாம். சொற்பிரயோகம், கருத்தியல், உருவப் பிரயோகம் பற்றிய தெளிவோடு எழுதுபவர்கள் மிகச் சிலரே.

எனது நான் எனக்கு மிகவும் சிறிதாக இருக்கிறது என்பதை உணர்கிறேன்' என்று கவிஞன் மயக்கோவ்ஸ்கி கூறியதை இன்றைய கவிதைப் போக்கிற்குப் பொருத்திப் பாப்பது மிகவும் பொருத்தமாக இருக்கும். அதாவது இன்று நாம் 'கவிதை' என்று

ஈடுபடும் அல்லது புகுந்துள்ள துறையானது, நம்முன்னே விரிந்துகொண்டிருக்கும் உலகக் கவிதைப் பரப்போடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது மிகச்சிறிது என்பதை நாம் உணரவேண்டும். இந்த உணர்வும், அதன் வழிவரும் தெளிவும், நம் எதிர் காலக் கவிதைச் சிருஷ்டிக்கு நல்ல பசளையாக இருக்கும்.

இந்த உணர்வு இன்று கவிதை முயற்சியில் ஈடுபடும் புலம்பெயர் இலக்கிய கர்த்தாக்களிடமும் காணப்படாதது வருத்தத்திற்குரியதே.

இன்று புலம்பெயர் கவிதையுலகில், கி.பி. அரவிந்தன், பாலகணேசன், அ.கந்தசாமி சக்கரவர்த்தி, தமயந்தி, என். கே. மகாலிங்கம், சோதியா, பாலரஞ்சனி சர்மா, அழகக்கோன், அர்ச்சனா, ராஜன் வரதராஜன் போன்றவர்கள் ஆளுமை செலுத்தும் வடபிரதேசக் கவிஞர்களாவர். அ. கந்தசாமி 'கானல்நீர்' என்னும் கவிதைத் தொகுப்பையும், சக்கரவர்த்தி 'யுத்தசன்யாசம்' என்னும் தொகுப்பையும், என். கே. மகாலிங்கம் 'உள்ளொலி' என்னும் தொகுப்பையும் வெளியிட்டுள்ளனர்.

உசாத்துணை நூல்கள்:

1. புறநாநாறு முதல் புதுக்கவிதை வரை
(தமிழ் நூல் வெளியீட்டு விநியோக அமையம்)
2. Sri Lankan Tamil Society Politics.
Sri Lankan Tamil Society Politics.
- Karthigesu Sivathamby
3. புதுமை இலக்கியம் - 1996
4. யதார்த்தமும் ஆத்தமார்த்தமும்
5. மரணத்தின் வாழ்வோம் - 1985
6. சொல்லாத சேதிகள் - 1985.

மாணுட மேம்பாட்டின் சமூகவியல்

Sociology of Human Development

என். சண்முகலிங்கன்

எங்கு பார்த்தாலும் மேம்பாடு (Development) என்பதே பேச்சாகவிருக்கின்றது. அரசியல் வாதிகளிலிருந்து ஆய்வாளர்கள்வரை, வலதுசாரிகள், இடதுசாரிகள், கீழை - மேலை தேயத்தவர் என எல்லோராலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. ஆனாலும் 'அவரவர் அவர் வழி' என்ற விதமாய் பொருள் கொள்ளப்படுகிறது. இதனால், இந்தப் பதம் தனக்குரிய அறிவியல் அந்தஸ்தை இழக்க நேரிடுகிறது, இந்நிலையில் தான், சமூகவியலின் புதிய கிளையாக முகிழ்த்துள்ள மேம்பாட்டின் சமூகவியல் (Sociology of Development) கைகொடுக்கிறது. மேம்பாடு தொடர்பாக நிலவும் வேறுபட்ட கருத்தியல்களை விளங்கிக் கொள்ளவும், அவற்றினை ஒழுங்குபடுத்தி, அந்த பதத்திற்கு உரிய அர்த்தம் காணவும், சமூகவியலின் முழுதளாவிய அணுகுமுறை (Holestic Approach) துணையாகிறது. இந்த அறிவின் வழி, நிலவும் மேம்பாடுபற்றிய கருத்தியல்களைப் பகுப்பாய்வு செய்வதும், அர்த்தமுள்ள விளக்கம் காண்பதுமே இந்தக் கட்டுரையின் நோக்கமுமாகும்.

நிலவும், மேம் பாடுபற்றிய அத்தனை கருத்தியல்களையும் இரண்டு முக்கிய சிந்தனைக் குழுமங்களுக்குள் அடக்கி விடமுடியும்.

- i. மாக்ஸியர் அல்லாதோர் (Non - Marxist)
மாக்ஸிய எதிர்ப்பாளர் (Anti - Marxist)
- ii. மாக்ஸியவாதிகள் (Marxist)

சில அறிஞர்கள், முதல்வகையினரை முதலாளித்துவ அல்லது சமூக நலநோக்கினராகவும், இரண்டாம் வகையினரை சமூக சமத்துவ நோக்கினராகவும் குறிப்பிட விரும்புவர்.

மாக்ஸியர் அல்லாதோர் பார்வையிற்:

சமூகமேம்பாடு என்பது வாழ்க்கைத்தர வளர்ச்சியாகவே இவர்களால் பெரிதும் கருதப்படுகிறது. உதாரணமாக வாணர் (Warnar, 1971) 'சமூகத்தில் மக்கள் வாழ்விற்கான வாய்ப்புக்களை அதிகரிப்பதே

மேம்பாடு என்பதனை குறிப்பிடலாம். வாழ்க்கை வாய்ப்புக்கள் பற்றிய அர்த்தம் விரிந்தது. மக்ஸ் வெபரிலிருந்து (Max Weber), இன்றைய ஐக்கிய நாடுகள் சபை வரைவிலக்கணம் வரை இந்தப் பொருள் விரிவு புலப்படும்.

மேம்பாட்டின் இறுதி இலக்கு, அனைத்து மக்களுக்கும்மான வாய்ப்புக்களை அதிகரிப்பதாகும்; இதற்காய் கல்வி, உடல்நலம், சத்துணவு, வீட்டுவசதி, சமூக நலம்சார் வாய்ப்புக்களை விரிவாக்குதல், மற்றும் சூழல் வாய்ப்புக்கான ஏற்பாடுகளை காணல் வேண்டும். (U. N. O. 1975)

என்பது ஐ. நா. வின் எதிர் பார்ப்பு. மேம்பாட்டின் வழி சமூக ஒழுங்கு (Social Order) பேணப்படல் வேண்டும் என்பது, இவர்களின் கருத்தியல் குவிமையம்.

மாக்ஸியவாதிகள் பார்வையிற்:

மேம்பாடு என்பது, இவர்கள் கருத்தியலில், நவீன சமத்துவ விழுமியங்களினடியானது. சமூகமேம்பாடு தொடர்பான கிம் (Kim) தரும் வரைவிலக்கணம், இவர்களை நன்கு பிரதிபலிக்கும்.

வாழ்வின் அனைத்துத் தளங்களிலும், குறிப்பாக சமூக -பொருளாதார நீதி, பொருளாதார செழிப்பு, அரசியல் சுதந்திரம், சுகாதாரம், கல்வி என்பவற்றில் தமக்குரிய பங்கினை பெறமுடியாதவாறு மறுக்கப்பட்ட மக்கள், எந்தளவிற்கு அவற்றினைக் கேட்கவும், பெறவும் முடிகிறது என்பதனை பொறுத்தே சமூக மேம்பாடு.

என்பார் கிம். இங்கு சுரண்டல்வழி சமூக ஒழுங்கினின்றும் விடுதலை காண்பதே, மேம்பாட்டின் இலக்காகிறது. மாற்றத்துக்கான இயங்கியல், இவர்கள் கருத்தியலின் குவிமையம்.

மேம்பாடு தொடர்பான பரந்த இந்த அணுகுமுறைகளில் ஒன்றை தத்தமது கருத்தியல்களினடியாக ஆய்வாளர்கள் தெரியவேண்டியிருந்தது. ஆய்வாளர்கள் மட்டுமன்றி அனைத்துத் தரப்பினர் நிலையும் இதுவாகவேயிருந்தது. இங்கும் இரு வகையினர்; ஒரு வகையினர் குறித்த கருத்தியல்களை அப்படியே ஏற்றுக்கொண்டு செயற்படுபவர்கள்: மற்றவர்கள் விமர்சன வழி செய்படுபவர்கள்.

இந்த இருவேறு சிந்தனைக் குழுமங்களின் முரண்பாடுகளையும் ஆக்க பூர்வமான முறையில் தர்க்கித்து பொருத்தமான முறையில் அவற்றை இணைத்து, புதிய சிந்தனைகளைக் காணும் திசையிலும் சில ஆய்வாளர்கள், 'வாழ்க்கைத் தரம்' என்பதனை வாய்ப்பாடாகச் சொல்லி, தலாவித வருமானக் கணக்குகளுக்குள் - மேம்பாட்டைக் காண்பது சாத்தியமானதா? எல்லாத் தலைகளையும் இந்தவளம் சேர்கிறதா? அப்படி எல்லாத்தலைகளுக்கும் கிடைத்தபோதும் தனியே 'பொருள்வளம்' மட்டும் மேம்பாடாகிவிடுமா? நவீன மயமாக்கத்தின் வழி மேம்பாடு; நவீன மயமாக்கலின் வழிதான் மேம்பாடு என்றெல்லாம் பேசப்படும். ஆனால் நவீனமயமாக்க, தொழில் மயமாக்க, சமூகங்கள், 'இயற்கை மனிதனுக்கு' அந்நியப்பட்டுப் போயினவே: சமூக ஒழுங்கமைவின்மையும், தனிமனித குழப்பங்களும் தானே மேம்பட்டன, என கை நீல்சன் (Nielson, 1981) போன்றோர் விமர்சிப்பார்கள்.

'மேம்பட்ட மனிதனை' - 'நவீன மனிதனை' தேடும் ஆராய்ச்சி, வெறும் சந்தை ஆராய்ச்சியாக, சந்தையை மையமாகக் கொண்ட நுகர்வோரைத் தேடும் முயற்சியாகவே முடிந்து போனது உண்மைதான்.

மேம்பாட்டின் பெயரால் இப்படி மானிடம் விலை போவதா? மாக்ஸியவாதிகளிலிருந்து பின் நவீனத்துவவாதிகள் வரை (Post Modernist) கேட்பது, நியாயமாகத்தான் இருக்கின்றது. சமூக ஆய்வானது, நடைமுறைப்பயன்பாடும், ஒழுக்கநிலை சார்பும் கொண்டதாக அமைய வேண்டியதன் அவசியம் இன்றைய சமூக சிந்தனையில் முதன்மை பெறுவதும் இந்தப் பின்னணியில் தான் (Sudman & Wagner 1992).

கோட்பாடு ஒன்றாக, செயற்பாடு பிறிதொன்றாகிப் போகின்ற நிலைமையில்,

மாக்ஸியவாதிகளும் விமர்சனத்துக்குள்ளாவது தவிர்க்க முடியாததே. அதிகாரமற்ற, ஆதிக்கமற்ற எல்லோர்க்கும் வாழ்வென்ற சமூகமமைத்து - புதிய சமூக உறவுகளைக் காண்பது என்ற தமது இலக்கிலிருந்து விலகி, புதிய அதிகாரத்தினை நிறுவ முற்படும் இடங்களில், இவர்களும் இடறிப்போவது இயல்பே. மிகுந்த தூரதரிசனத்துடன் விமர்சன கோட்பாளர்கள் (Critical theorist) எழுப்பிய வினாக்களை (Held, 1980) இன்று மாக்ஸியவாதிகள் கருத்திலெடுக்க வேண்டியது தவிர்க்க முடியாததாகியுள்ளது.

இவ்வாறு நீண்ட விவாதங்கள், விமர்சனங்களின்வழி வெறும் பொருள்சார் கூறினான் குறுகிப்போன 'மேம்பாடு', இன்று பரந்த பொருளில் வாழ்வின் அனைத்து சமூக பண்பாட்டு கூறுகளையும் உள்ளடக்கியதாக வளர்க்கப்பட்டுள்ளது. 3ம் உலக நாடுகளின் மேம்பாட்டின் சமூகவியலை வரையறுக்க முற்பட்ட போர்டீஸ் (Portes, 1981) உருவாக்கிய செயற்பாட்டு வரைவிலக்கணம், இன்றைய நிலையினை நன்கு பிரதிபலிக்கும்.

1. பொருளாதார உருமாற்றம்:

தேசிய உற்பத்தியில் நிலைபேறான துரித அதிகரிப்பு; உற்பத்திசார் முடிவுகளை எடுக்கும் மையங்களை ஆட்கொண்டு, நாட்டின் எதிர்கால விருத்தியை நோக்கி அவற்றினை இயங்கச் செய்தல்.

2. சமூக உருமாற்றம்:

வருமானத்தினை சமத்துவமான திசையில் பகிர்தல்; சமூகப் பொருட்களான கல்வி, சுகாதார சேவைகள், போதுமானளவு வீட்டுவசதிகள், பொழுதுபோக்கு வாய்ப்புக்கள், மற்றும் அரசியல்சார் முடிவுகளை எடுப்பதில் பங்குபற்றுதல் என்பன அனைத்து மக்களுக்கும் கிடைக்கும் திசையிலான செயற்பாடு.

3. பண்பாட்டு உருமாற்றம்:

தேசிய அடையாளங்களை, மரபுகளை மீள் உறுதி செய்தல்; மேட்டுக் குடி-பொதுமக்கள் (Elite - Masses) என்ற வேறுபாடு அகன்ற, புதியதொரு சுயபிரதிமையுடன் (Self Image), நாம் யார்க்கும் குடியல்லோம், 'இரண்டாம் தர பிரஜைகள் அல்ல' என்னும் நிலையினை எய்தல்

மேம்பாட்டின் இந்த சமூகவியல் தரிசனம், பிரிக்க முடியாதபடி இணைந்துள்ள சமூக பொருளாதார பண்பாட்டுக் கூறுகளை தன்னகத்தே கொண்டு, மேம்பாட்டுக்கு முழுமையானதோர் அர்த்தத்தினைத் தருகின்றது. இந்த மூன்றினதும் வளர்ச்சியில்தான் மேம்பாட்டில் மக்களின் அர்ப்பணமும் சாத்தியமாகும். தமது தேசிய தனித்துவம் - சுயபிரதிமையை காணும் ஆர்வமே அவர்களை மேம்பாட்டுப் பணியில் இணைய வைக்கும் தூண்டல் கருவியுமாகும் எனும் ஹொரேன்ஸ் (Horowitz, 1970) கூற்று மிகவும் அர்த்தமுள்ளது. எங்களது இன்றைய நிலமையில் மிக மிக அர்த்தமுள்ளது.

இவ்வாறாக 'மேம்பாடு' என்பது புதிய பரிமாணம் பெற்று புதிய கருத்தியல் வடிவம் பெற்ற போதிலும், அதன் நடைமுறை, அதனை யார் கட்டுப்படுத்துகிறார்கள்? என்ற கேள்வியிலேயே போய் முடிகிறது. அவற்றின் கொள்கை, திட்டமிடல் வழியேதான், மேம்பாட்டின் தன்மையையும் தீர்மானிக்கப்படுகின்றது. மேம்பாடு தொடர்பான தெளிந்த - அது சார்ந்த அனைத்து அம்சங்களையும் ஒன்றிணைந்த பார்வையும் நீதியான நடைமுறையும் இணையும் போது நீதியான தேசிய அரசுகளை காணும் வரை மேம்பாடு என்பது தனக்குரிய அர்த்தத்தைப் பெற முடியாமல் போவது தவிர்க்க முடியாதது.

மேம்பாட்டின் சமூகவியல் எமக்குச் சொல்லும் பாடம் இதுதான். இந்தப் பாடத்தை படிப்பதற்கும், விளங்குதற்கும் பல்துறைசார் - ஒன்றிணைந்த அறிவு அவசியம் என்பதும் கூடவே வலியுறுத்தப்பட வேண்டியது. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக மாணுட சமூக மேம்பாடு என்பது வெறுமனே தலைசார்ந்த அறிவினால் மட்டும் கிட்டிவிடாது; செயலில், இதயம் சார் உணர்வும் கலந்திட வேண்டும். அப்பொழுதுதான் சமூகம் மேம்படும்; மாணுடம் வாழும்.

உசாத்துணைகள்:

Held, David 1980 -

An Introduction to critical Theory: Horkheimer to Herbermas, Hutchinson & Co. (Publishers) Ltd.

Horowitz, Irving Louis 1970 -

Three Worlds of Development; The Theory and Practice of International Stratification, London Oxford Univ. Press.

Kim, Kynog Dong 1973 -

Toward A Sociological Theory of Development, Rural Sociology Vol. 38, No.4

Nielson, Kai 1981 -

Impediments of Radical Egalitarianism, American Phylosophical Quartely, Vol 18, No 2. pp 121 - 29

Portes. Alejandro 1976 -

The Sociology of National Development - Theories, & Issues, American Journal of Sociology, Vol. 82, No 2. pp 55 - 85

Sudman, Steven & David Wagner 1992 -

Post Modernism and Social Theory, Blackwell, Cambridge

UNO 1975 -

Poverty, Unemployment and Development Policy, Newyork. pp. iv

Warner, W. Keith 1971 -

Structural Matrix of Development in G. M. Beal R. C Powers & E. C. Colward, Jr (ed), Sociological Perspective of Domestic Development, Ames: Iowa: State Univ. Press.

நன்றி - மாணுடம் சமூகவியல் ஏடு.

ஓவியம், ஓவியர், ஆய்வு!

ந. வேல்முருகு

1. அறிமுகம்

1950 ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1995 ஆம் ஆண்டு வரையான நாற்பத்தைந்து வருட காலத்தில் ஓவியக் கலையுடன் தொடர்பான சுமார் பதினான்கு ஆய்வு நூல்கள் தமிழில் பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளன. (அட்டவணை :1) இவற்றிற் சில முழுமையான ஓவிய நூல்களன்று. இவற்றில் பல கட்டுரைகளின் தொகுப்புகளாகவும், சில நூல்கள் ஓவியம் பற்றிய சிறு பகுதிகளை உள்ளடக்கியவையாகவும் விளங்குகின்றன. ஒரு சிலவே ஓவியம் சம்பந்தமான தனி நூல்களாக உள்ளன. சில நூல்கள் ஆங்கில மூலத்திலிருந்து தமிழுக்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டவையாகும். கலைப்புலவர் க. நவரத்தினம் பி. கோதண்டராமன், ஆ. தம்பித்துரை மே. சு. இராமசுவாமி, சிவராமமூர்த்தி, கோ தங்கவேலு தேனுகா என்னும் சீனிவாசன், க.சி. கமலையா, ப்ரகாஷ், இந்திரன், சோ. கிருஷ்ணராஜா ஆகியோரது நூல்களும் அ. யேசுராசா முதலானோர் தொகுத்த நூலும் இக்கட்டுரையில் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன.

அட்டவணை : 1

பிரசுரிக்கப்பட்ட ஓவிய நூல்கள்

பிரசுரிக்கப்பட்ட வருடம்	நூல்களின் எண்ணிக்கை	நூலாசிரியரின் பெயரும், நூலின் தலைப்பும்
1954	1	க. நவரத்தினம், இலங்கை கலை வளர்ச்சி
1956	1	பி. கோதண்டராமன், இந்திய ஓவியக் கலை
1961	1	ஆ. தம்பித்துரை, ஓவியக் கலை
1972	1	மே. சு. இராமசுவாமி, இந்திய ஓவியம்
1974	1	கு. சிவராம மூர்த்தி, இந்திய ஓவியம்
1976	1	கோ. தங்கவேலு, இந்தியக் கலை வரலாறு
1987	2	தேனுகா, வண்ணங்கள் வடிவங்கள் அ. யேசுராசா (தொகுப்பு) தேடலும் படைப்புலகமும்
1990	1	க.சி. கமலையா, தமிழகக் கலை வரலாறு
1991	2	தேனுகா, வியனார்டோ டாவின்சி தேனுகா, மைக்கேலேஞ்சலோ
1992	1	ப்ரகாஷ் தமிழின் முதல் ஓவிய விமர்சனம் இலக்கியம்
1993	1	இந்திரன், தமிழ் அழகியல்
1994	1	சோ. கிருஷ்ணராஜா, இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஓவியக் கொள்கைகள்.

இந்நூல்களின் உள்ளடக்கச் சுருக்கங்களும், அவர்கள் மேற்கொண்ட அணுகுமுறைகளும், அவற்றின் முக்கிய பண்புகளும் எடுத்துக் காட்டப்படுவதுடன் ஆய்வுகள் முன்னெடுத்துச் செல்லும்போது எதிர் கொண்ட பொதுவான பிரச்சினைகள் பற்றியும் எதிர்காலத்தில் மேற்கொள்ளக் கூடிய நடவடிக்கைகள் பற்றியும், எடுத்துக் காட்டுவதே இக்கட்டுரையின் பிரதான நோக்கமாகும்.

2. பிரசுரிக்கப்பட்ட நூல்களும் அவற்றின் உள்ளடக்கமும்

தென்னிந்திய சிற்ப வடிவங்கள் என்ற ஆசிரியர் கலைப்புலவர் க. நவரத்தினம் எழுதி ஈழகேசரி பொன்னையா நினைவு வெளியீட்டு மன்றம் பிரசுரித்த (1954) இலங்கையிற் கலை வளர்ச்சி¹ என்னும் நூலில் இந்தியாவுக்கும் இலங்கைக்குமிடையேயான தொடர்புகள், இந்திய கலாதத்துவம், இலங்கையிற் சிற்ப வளர்ச்சி என்பன விரிவாகக் கூறப்படுவதோடு எட்டாமியலில் இலங்கை ஓவியங்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் நான்கு பக்கங்களில் மாத்திரமுள்ளன.

ஓவியக் கலையின் தோற்றம், ஓவியக் கருவிகளும் வரையும் முறைகளும், ஓவிய இலக்கணம், மிகப்பழைய கால ஓவியங்கள், பௌத்த கால ஓவியம், அஜந்தா ஓவியங்கள், சிகிரியா ஓவியங்கள், சித்தன்ன வாசல் ஓவியங்கள், இடைக்கால ஓவியங்கள், தென்னாட்டு இடைக்கால ஓவியங்கள், மொகலாய ஓவியங்கள், ராஜபுதன ஓவியங்கள், பிற்கால வரலாறு, ரவிவர்மா ஓவியங்கள், இந்திய ஓவியக் கலையின் மறுமலர்ச்சி, சம கால ஓவியங்கள் என்பவற்றைப் பொருளடக்கமாகக் கொண்ட பி. கோதண்டராமனின் இந்திய ஓவியக் கலை (வரலாறு) என்னும் ஆய்வு நூல் 1956 ஆம் ஆண்டில் பிரசுரமாயிற்று.

1961 ஆம் ஆண்டில் தெல்லிப்பழை மகாஜனக் கல்லூரியில் சித்திர ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்த

ஆ. தம்பித்துரை எழுதிய ஓவியக் கலை³ என்னும் தலைப்புடன் வெளிவந்த நூலில் கலையின் தத்துவம், கலையின் பயன், ஓவியக் கலை, ஓவியத்தோற்றம், ஓவியக் கதைகள், ஓவியப்பிரிவுகள் கோடு, உருவம், மெய்ப்பாடு, வண்ணம், மூல வண்ணம். வண்ணக் கலவை, வண்ணங்களின் வகைகள், தனித்தன்மை ஓவியத்தின் சந்தம், ஓவிய வளர்ச்சி என்பன விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்திய ஓவியம்⁴ என்ற தலைப்பில் மே.சு. இராமசுவாமி என்பார் (1972 ஆம் ஆண்டில்) பண்டைய ஓவியங்கள், சில இலக்கியக் குறிப்புகள், யோகிமாரா அஜந்தா, பாக், வாதாபி - எல்லோரா தமிழர் ஓவியம் - இலக்கியச் சான்றுகள், தமிழ் நாட்டு ஓவியங்கள் வங்காள, கூர்ஜர ஓவியங்கள், முகலாய ஓவியங்கள் இராஜபுத்திர ஓவியங்கள், தக்கிண ஓவியங்கள் தென்னிந்திய ஓவியங்கள், தற்கால ஓவியங்கள் இந்திய ஓவியம் - சில இயல்புகள் என்பன பற்றி ஆராய்ந்துள்ளார்.

புகழ்பெற்ற கலாவிற்பன்னரும் ஆய்வாளருமான அறிஞர் சிவராமமூர்த்தி ஆங்கிலத்தில் எழுதிப் பிரசுரித்த இந்திய ஓவியம்⁵ என்ற ஆய்வு நூலினை மே. சு. இராமசுவாமி தமிழாக்கம் செய்து புதுடில்லியிலுள்ள நெஷனல் புக் டிரஸ்ட் 1974 ஆம் ஆண்டில் பிரசுரித்துள்ளது. இவ்வாய்வு நூலின் ஓவிய நூல்கள், கலைக் காட்சிக் கூடங்கள், ஓவியன், கருவிகளும் மூலப்பொருள்களும், கலைத்திறனாய்வின் விதிகள், வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட ஓவியங்கள், சாதவாகனர் - கி.மு. 2ஆம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. 2ஆம் நூற்றாண்டு வரை, குஷாணர் - கி.பி. 1-3 ஆம் நூற்றாண்டுகள், குப்தர் கி.பி. 4-6 ஆம் நூற்றாண்டுகள், வாகாடகர் - கி.பி. 4-6 ஆம் நூற்றாண்டுகள், முற்கால மேலைச் சாளுக்கியர் - கி.பி. 6-8 ஆம் நூற்றாண்டுகள், பஞ்சா கி.பி. 8 ஆம் நூற்றாண்டு, பல்லவர் கி.பி. 7-9 ஆம் நூற்றாண்டுகள், முற்காலச் சேரர் - கி.பி. 8-9 ஆம் நூற்றாண்டுகள், இராஷ்டிரகூடர் கி.பி. 8-10 ஆம் நூற்றாண்டுகள், சோழர் கி.பி. 9-13 ஆம் நூற்றாண்டுகள், ஹைய்சனர் கி.பி. 11-13 ஆம் நூற்றாண்டுகள், காசுதீயர் - கி.பி. 11-13 ஆம் நூற்றாண்டுகள், விஜயநகரம் - கி.பி. 14-17 ஆம் நூற்றாண்டுகள் நாயக்கர் - கி.பி. 17-18 ஆம் நூற்றாண்டுகள், இடைக்காலக் கேரளம் கி.பி. 16-18 ஆம் நூற்றாண்டுகள், பாலர் - மத்தியகால கிழக்கத்திய பாணி - கி.பி. 9-16 ஆம் நூற்றாண்டுகள், மத்திய கால மேற்கத்திய பாணி - கி.பி. 11-15 ஆம் நூற்றாண்டுகள்,

முகலாயர் கி.பி. 16-18 ஆம் நூற்றாண்டுகள், இராஜஸ்தானி பஹாரி - கி.பி. 16-19 ஆம் நூற்றாண்டுகள், தக்கிணமும் அதைச் சார்ந்த கலைப்பாணிகளும் கி.பி. 17-19 ஆம் நூற்றாண்டுகள், கவிகள், நூல்கள் பற்றிய சிறு குறிப்புகள், அரும் பதவுரைத் தொகுதி என்பன எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ள துடன், விளக்குவதற்கென பதினொரு வரிவடிவச் சித்திரங்களும், முப்பது விளக்கப்படங்களும் பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளன.

சென்னையிலுள்ள தமிழ் நாட்டுப் பாட நூல் நிறுவனம் 1976 ஆம் ஆண்டில் பிரசுரித்துள்ள கோ. தங்கவேலு எழுதிய இந்தியக் கலை வரலாறு⁶ என்ற நூலின் இரண்டாம் பாகத்தில் சுமார் 118 பக்கங்களில் இந்திய ஓவியக் கலை பற்றிப் பின்வரும் உபதலைப்புக்களில் ஆராயப்பட்டுள்ளது.

வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முற்பட்ட ஓவியங்கள், சாதவாகனரின் ஓவியங்கள், குசானரின் ஓவியங்கள், குப்தரின் ஓவியங்கள், வாகாடகரின் ஓவியங்கள், மேலைச் சாளுக்கியரின் ஓவியங்கள், பல்லவரின் ஓவியங்கள், பாண்டியரின் ஓவியங்கள், இராட்டிரகூடரின் ஓவியங்கள், சோழரின் ஓவியங்கள், ஓய்சாளரின், காசுதீயரின், விசயநகர, நாயக்கர், இடைக்காலக் கேரள பாலகர்கள், சேனர்கள், ஒட்டரநாட்டார் ஓவியங்கள், இராசபுத்திரரின் ஓவியங்கள், தக்கண ஓவியங்கள், மொகலாயரின் ஓவியங்கள், தற்கால ஓவியங்கள்.

1987 ஆம் ஆண்டில் பிரசுரிக்கப்பட்ட வண்ணங்கள் வடிவங்கள்⁷ என்ற தேனுகாவின் (சீனிவாசன்) நூலிலுள்ள எம். வி. வெங்கடராம் எழுதிய யார் இந்த தேனுகா என்ற அறிமுகமும், கி.பி. விட்டலரால் எழுதிய முன்னுரை என்பனவும், தோற்றம் பின்னுள்ள உண்மைகள் சந்தானராஜின் ஓவியப் பெருவெளி, அரங்கராசன் எனும் கலை ஆளுமை, காவிரிக்கரையில் கலைகளுக்கென ஒரு கல்லூரி, டாக்ஸிடெர்மிஸ்டுகள் தேவை, ஆன்ம ஒத்தடங்கள், அல்பான்சாவின் கோணக் கோடுகள், இராஜரத்தினத் தர்பார், வண்ணங்கள் வரைகோடுகள், பியத்மொந்திரியானின் வண்ணக் குறைப்பும், வடிவக் குறைப்பும் என்ற கட்டுரைகளும் விளக்கப்படங்களும் கலைத்துவமிக்கவை.

அதே ஆண்டில் அ. யேசுராசா, இ. பத்மநாப ஐயர், க. சுகுமார் ஆகிய மூவரும் இணைந்து தொகுத்த தேடலும் படைப்புலகமும்⁸ (ஓவியர் மாற்கு சிறப்பு மலர்) யாழ்ப்பாணத்தில் தமிழியல் பிரசுரமாக வெளியிடப்பட்டது. இத்தொகுப்பு நூலில் ஓவியர் மாற்கு பற்றிய ஐந்து கட்டுரைகளும் மாற்குவின் ஓவியங்கள், சிற்பங்களின் ஒளிப்படங்களும் ஆவணப் படுத்தப்பட்டுள்ளன அத்துடன் இலங்கை ஓவியக் கலைஞர்களான அ. இராசையா, ஆ. இராசையா, சிரித்திரன் சுந்தர், கைலாசநாதன் ஆகியோர் பற்றியும் எழுதப்பட்டுள்ளன. இதே நூலில் பலராலும் எழுதப்பட்ட நவீன ஓவியம் சில விளக்கங்கள். மொடேர்ன் ஆர்ட் பற்றி, டிக்ஷனரி அல்ல, சமுதாயத்தில் கலையின் நிலை என்ன? கலை விழிப்பைக் காண முடியுமா? ஓவியத்தில் நவீன பாணி நமக்குப் புராதனமானதுதான், கலையெனப்படுவதும் கைவினையென்பதும், முதலான கட்டுரைகளும் உள்ளன. தமிழக ஓவியர் பி.கிருஷ்ணமூர்த்தியின் கூத்து ஓவியங்கள், ஆர்.பி. பாஸ்கரன் பற்றிய விபரங்கள் என்பன இந்நூலை அணி செய்கின்றன. ஐரோப்பிய ஓவியர்களான கோயா, வான்கோ, அமெதியோ மொடிலியானி, பிக்காஸோ, மாட்டா பற்றிய சிறிய கட்டுரைகளும் இந் நூலில் இடம் பெற்றுள்ளன.

க.சி. கமலையாவின் தமிழகக் கலை வரலாறு⁹ என்ற ஆய்வுநூல் 1990 ஆம் ஆண்டில் பிரசுரிக்கப்பட்டது. இந்நூலில் சுமார் பதினான்கு பக்கங்களில் சித்தன்னவாசல் தஞ்சைப் பெரியகோயில், கேரளத்து ஓவியங்கள், இரவிவர்மா, இராமலிங்க விலாசத்து ஓவியங்கள் என்பன விளக்கப்பட்டுள்ளன.

ஐரோப்பிய மறுமலர்ச்சிக்கால ஓவியர்களான வியனாட்டோ டாவின்சி¹⁰ மைக்கேலேஞ்சலோ¹¹ ஆகியோர் பற்றி தேனுகா 1991 ஆம் ஆண்டில் இரு சிறு நூல்களில் ஆய்ந்துள்ளார். இந்நூல்களில் வியனாட்டோ டாவின்சி, மைக்கேலேஞ்சலோ ஆகியோரின் வாழ்க்கைக் குறிப்புகள், அவர்கள் ஈட்டிய உலகப் புகழ்பெற்ற ஓவியங்கள் பற்றிய விளக்கங்கள், மைக்கேலேஞ்சலோவின் கவிதைகள் மைக்கேலேஞ்சலோ எழுதிய கடிதங்களிற் சில, அவ்விரு ஓவியர்களின் ஓவியங்கள், சிற்பங்கள் என்பனவற்றின் ஒளிப்படங்கள் சில ஆகியன பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளன.

பர்காஷ் ஆய்ந்தெழுதிய தமிழின் முதல் ஓவிய விமர்சன இலக்கியம்¹² (1992) என்ற நூலில்,

1. தமிழின் முதல் ஓவிய விமர்சன இலக்கியம் தேனுகாவின் வண்ணங்கள் வடிவங்கள் எனும் கட்டுரையும்,
2. தேனுகாவின் சொற்சிற்பம் வித்யாசங்கர் ஸ்தபதியின் சிற்ப - மொழி எனும் கட்டுரையும் இடம் பெற்றுள்ளன. தமிழக ஓவியர்களான ஆர். வரதராஜன், வித்தியாசங்கர் சி. அரங்கராசன், ஏ.பி. சந்தானராஜ், ஜி. இராமன் ஆகியோர் வரைந்த கோட்டுச் சித்திரங்கள் இந்நூலினை அலங்கரிக்கின்றன.

இந்திரன் 1993 ஆம் ஆண்டில் பிரசுரித்த தமிழ் அழகியல்¹³ என்ற நூலில் கலை பற்றிய இருபத்திரண்டு கட்டுரைகள் பின்வரும் ஒழுங்கில் இடம் பெற்றுள்ளன.

கலை, அழகியல், கோடு வண்ணம், வெளி கலை அடையாளம், குறியீடு, கலைப்பார்வை, நமக்கென்று ஒரு அழகியல், தமிழ் அழகியல் சில வினாக்கள், மாமல்லபுரத்தில் கொற்றவையின் போர், திருப்பருத்திக்குன்ற ஓவியத்தில் இயக்கம், கைலாசநாதர் கோயில் கிளிகள், நிழலாகத்தேயும் தோற்பாவைக் கூத்து, ஆதிமூலமும் மக்கள் கலைகளின் உருமாற்றமும், சந்துருவின் எருதுகள், மூக்கையாவின் சுடுமண் சிற்பங்கள், நவீன கலையில் மக்கள் பண்பாடு, பாம்படம் - ஒரு நவீன சிற்பம், அச்சப் பதிவுகளின் கலைப்பாணிகள், புலி ஆட்டம், தமிழனின் மனக்குகை ஓவியங்கள் இந்நூலில் சந்துரு, ஆதிமூலம், மருது, செழியன், இந்திரன் ஆகியோரின் சித்திரங்களும் இடம் பெற்றுள்ளன.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் முது நிலை விரிவுரையாளராகக் கடமையுரியும் கலாநிதி சோ. கிருஷ்ணராஜா எழுதியுள்ள இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஓவியக் கொள்கைகள்¹⁴ (1994) என்ற சுமார் எண்பது பக்கங்களைக் கொண்ட ஆய்வு ஐரோப்பாவின் வளர்ச்சியடைந்த ஓவியச் செல்நெறிகளை,

1. மனப்பதிவு வாதம் (Impressionism)
2. வெளிப்பாட்டு வாதம் (Expressionism)
3. தற்குறிப்பேற்றக்கலை (Futurism)
4. போவிசம் (Fauvism)
5. கியூபிசம் (Cubism)
6. அருப ஓவியம் (Abstract Art)
7. சர்ரியலிசம் (Aurrealism)

பற்றியும் அநுபந்தங்களில் வியனாட்டோ டாவின்சி, சல்வடோர் டாலி ஆகிய இரண்டு ஓவியர்கள் பற்றியும் ஆராய்ந்துள்ளார். இந்நூலில் ஆறு ஓவியங்களின் ஒளிப்படங்களும் பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளன.

3. ஓவியம் பற்றிய ஆய்வுகளின் பாகுபாடுகள்

இந் நூல்களைப் பின்வரும் நான்கு தலைப்புக்களின் கீழ் பாகுபடுத்தலாம்.

3.1 இலங்கை ஓவியங்கள், ஓவியர்கள் என்பன பற்றிய ஆய்வு முயற்சிகள்.

3.2 இந்திய ஓவியங்கள், ஓவியர்கள் என்பன பற்றிய ஆய்வு முயற்சிகள்.

க. சிவராமமுர்த்தியின் இந்திய ஓவியம் இந்திய ஓவியங்களைப் பற்றியும், தேனுகாவின் வண்ணங்கள் வடிவங்களில் இடம் பெற்றுள்ள சந்தானராஜின் ஓவியப் பெருவெளி, அரங்கராசன் எனும் கலை ஆளுமை, அல்பான்சாவின் கோணக் கோடுகள் என்பன இந்திய ஓவியர்களின் கலைப் படைப்புக்கள் பற்றியும் ஆய்வன.

3.3 ஐரோப்பிய ஓவியங்கள், ஓவியச் செல்நெறிகள் பற்றிய ஆய்வுகள் தேனுகாவின் வியனாட்டோ டாவின்சி, மைக்கேலேஞ்சலோ முதலிய நூல்களும் சோ. கிருஷ்ணராஜாவின் இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஓவியக் கொள்கைகள் என்ற நூலும் இவ்வகையுள் அடக்கத்தக்கன

3.4 பிற ஆய்வுகள்
ஆ. தம்பித்துரை எழுதிய ஓவியக்கலை, ப்ரகாஷ் எழுதிய தமிழின் முதல் ஓவிய விமர்சனம் இலக்கியம், இந்திரன் எழுதிய தமிழ் அழகியல் முதலியவை பிற ஆய்வுகள் என்ற வகைக்குட்படுத்தத்தக்கன.

4. ஓவியம் பற்றிய ஆய்வுகளின் அணுகு முறைகளும், முக்கிய பண்புகளும்

4.1 ஓவியக் கலையின் வளர்ச்சியை வரலாற்றுடன் இணைத்து, வரலாற்று விளக்கங்களும் விவரணங்களும் இணைந்த அணுகு முறைகளைப் பலரும் கையாண்டிருப்பதைக் க. சிவராமமுர்த்தி, தேனுகா, க.சி. கமலையா, க. நவரத்தினம், பி. கோதண்டராமன் மே. சு. இராமசுவாமி, கோ. தங்கவேலு ஆகியோரின் ஆய்வுகளில் பரக்கக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. இவ்வாய்வாளர்கள் இந்திய ஓவியங்களை ஆராயும் போது ஆங்கில மொழியில் முன்னோடி ஆய்வு முயற்சிகளை மேற்கொண்ட இ.பி. ஏவல் (E.B. Havell)¹⁵ ஓ.சி கங்கொலி (O.C. Gangoly)¹⁶, ஆனந்தகுமாரசுவாமி (Ananda K. Coomarseamy)¹⁷ வின்சென்ட் ஏ.சிமித் (Vincent A. Smith)¹⁸, கிளாட்ஸ்ரோன் சொலமன் (W.E. Gladstone Solomon)¹⁹, பெஞ்சமின் றோலண்ட் (Benjamin Rowland)²⁰ ஸ்ரெல்லா கிரம்ரிச் (Stella Kramrisch)²¹ போன்றோரினைப் பின்பற்றித் தமது ஆய்வுகளையும் அணுகு முறைகளையும் மேற்கொண்டனர் எனலாம்.

4.2 19 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் 20 ஆம் நூற்றாண்டிலும் ஓவியச் செல்நெறிகளில் பல்வேறு மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன (அட்டவணை :2) இவற்றைப் பற்றி ஆங்கிலத்தில் அநேக ஆய்வு நூல்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. தமிழில் சோ. கிருஷ்ணராஜா நவீன ஓவியச் செல்நெறிகளில் மனப்பதிவு வாதம், வெளிப்பாட்டு வாதம், தற்குறிப்பேற்றக் கலை, போவிசம், கியூபிசம், அருப ஓவியம், சர்ரியலிசம் என்பன பற்றி எழுதியுள்ளார்.

4.3 ஓவியர்களின் வாழ்க்கை வரலாறுகள், அவர்களின் கலைப்படைப்புகள், அவர்கள் பற்றிய உளவியல் ஆய்வுகள், அவர்கள் எழுதிய சுயசரிதங்கள் என்பனவும் ஐரோப்பிய மொழிகளில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

அட்டவணை : 2

நவீன ஓவியச் செல்நெறிகளும், பிரதான ஓவியர்களும்

ஓவியச் செல்நெறிகள்	பிரதான ஓவியர்கள்
பதிவு நவீற்சி Impressionism 1870	மோனே (Monet 1840 - 1926) பிச்சாரோ (Pissarro 1830-1903) ரென்னவா (Renois 1841-1991) டெகா (Degas 1834-1917)
பதிவு நவீற்சிக்குப் பிற்பட்ட Post - Impressionism 1880	செசான் (Cezanne 1839 -1906) கோகான் (Gauguin 1848-1903) வான்கோ (Van Gogh 1853-1890)
புதிய பதிவு நவீற்சி Neo-Impressionism 1885	சியோரா (Seurat 1859 - 1891) சின்யாக் (Signac 1863 - 1935)
போவிலிசம் Fauvism 1905	மற்றிஸ் (Matisse 1869-1954) டிரான் (Serain 1880 - 1954) பிளாமிக் (Vlaminck 1876-1958) மொன்க் (Munch 1863-1944)
வெளிப்பாட்டு நவீற்சி Expressionism 1905	மார்க் (Marsc 1880-1916)
கனவடிவ நவீற்சி Cubism 1906	பிராக் (Braque 1881-1963) பிக்காசோ (Picasso 1881-1993) கிஹ் (Gris 1887-1927) டுசொன் (Duchamp 1887-1968)
தற்குறிப்பேற்ற நவீற்சி Futurism 1909	காரா (Carra 1881-1966) பாலா (Balla 1871-1958)
டாடாயிசம் Dadaism 1916	டுசொன் (Duchamp 1887-1968) ஏன்ஸ்த் (Ernst 1819-1976)

புதிய முப்பரிமாணம் Neo-Plasticism 1917	மொன்றிபான் (Mondrian 1872-1944)
அடிமன நவீற்சி Surrealism 1924	சகால் (Chagall 1887-1985) டாலி (Dali 1904) மீரோ (Miro 1893-1983) மாக்ரீற் (Magritte 1898-1967)
அருப ஓவியம் Abstract art	கண்டின்ஸ்கி (kandinsky 1866-1944) குப்கா (Kupka 1871-1957) போக்கிலே (Paul Klee 1879-1982)
கேத்திர கணித அருபம் Geometric Abstraction	நிக்கல்சன் (Nicholson 1894-1982)
முறைசாரா அருபம் Informal Abstraction or Action Painting	போலக் (Pollock 1912-1956)

உலகப் பிரசித்தி பெற்ற மறுமலர்ச்சிக்கால ஓவியர்களிலிருந்து ஏலவே சுட்டப்பட்ட நவீன ஓவியர்கள் வரை பலரைப் பற்றியும், ஏராளமான நூல்கள் பிரசுரமாகியுள்ளன. இவற்றை அடியொற்றித் தேனுகா தனது வியனாட்டோ டாவின்சி,மைக்கேலேஞ்சலா ஆகிய நூல்களை எழுதியுள்ளார் எனலாம்.

4.4 ஓவிய நுட்பங்கள், அடிப்படைத் தத்துவங்கள் பற்றிய விளக்கங்களை ஆ. தம்பித்துரையின் ஓவியக் கலை எனும் நூலில் காணலாம். உதாரணமாக, ஓவியத்தில் கோடு, உருவம், மெய்ப்பாடு, வண்ணம், வண்ணக் கலவை வண்ணங்களின் வகைகள், ஓவியத்தின் சந்தம் என்ற விளக்கங்களைக் குறிப்பிடலாம்.

4.5 இந்திரனின் தமிழ் அழகியல் என்ற நூலில் இடம் பெற்றுள்ள கட்டுரைகள் அழகியல் அணுகுமுறையில் நோக்கப்பட்டுள்ளன.

4.6 ஓவிய விமரிசனத்தை விமரிசனம் செய்யும் நூலாகப் ப்ரகாஷ் எழுதிய தமிழின் முதல் ஓவிய விமரிசன இலக்கியம் திகழ்கின்றது.

5. ஓவியம் பற்றி ஆய்வோர் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகள்

5.1 போதிய பிரசுர வசதிகள் இன்மையால் பல ஆய்வாளர்கள் சிறு சிறு கட்டுரைகளை எழுதி அவற்றைச் சஞ்சிகைகளிலும் செய்தித்

தாள்களிலும் பிரசுரித்த பின்னரே, தமது நூல்களை வெளியிட்டுள்ளனர். பல நூல்கள் கட்டுரைகளின் தொகுப்புக்களாக விளங்குகின்றன (அட்டவணை :3)

5.2 சர்வதேசச் சட்டங்களின்படி முன் அநுமதியின்றி ஓவியங்கள் பற்றிய விளக்கப்படங்கள், ஒளிப்படங்கள் என்பவற்றைப் பிரசுரிக்க முடியாமலும், பிறமொழி நூல்களை மொழிபெயர்க்க முடியாமலும் உள்ளது.

5.3 ஓவியக் கலையில் ஆர்வமுடையோர் மிகமிகக் குறைவாகவுள்ளமையால் வெளியீட்டாளர்கள் அந் நூல்களைப் பிரசுரிக்கத் தயக்கம் காட்டுகின்றனர்.

“ஓர் ஆயிரத்தைப் போட்டு, மூன்று, நான்கு, ஐந்து என்று பல ஆண்டுகள் காத்திருக்க வேண்டிய நிலையில் இப்படிப்பட்ட ஒரு நூல் வரிசையை போட வேண்டும் என்ற பிரியம் விவேகமான வியாபார முடிவாக இருக்க முடியாது” என்பது வியனாட்டோ டாவின்சி என்ற நூலின் பதிப்புரையில் எம். பாலாஜியின் கூற்றாகும்.

அட்டவணை 3

கட்டுரைகள் பிரசுரிக்கப்பட்ட சஞ்சிகைகள், செய்தித்தாள்களின் பெயர்கள்

ஆசிரியரின் பெயரும் நூலின் பெயரும்	கட்டுரைகள் பிரசுரிக்கப்பட்ட சஞ்சிகைகள் செய்தித்தாள்களின் பெயர்கள்
1. ஆ. தம்பித்துரை ஓவியக்கலை	தமிழன்
2. தேனுகா, வண்ணங்கள் வடிவங்கள்	நுண்கலை
3. அ. யேசுராசா (தொகுப்பு), தேடலும் படைப்புலகமும்	நுண்கலை, கூரியர், கணையாழி புது யுகம் பிறக்கிறது. அலை, மல்லிகை
4. க.சி. கமலையா தமிழகக் கலை வரலாறு	செந்தமிழ்ச் செல்வி, திருக்கோயில்
5. இந்திரன் தமிழ் அழகியல்	மண், தினமணி, அரங்கேற்றம், சுபமங்களா, கணையாழி, நுண்கலை, விருட்சம், இலக்கியச் சிந்தனை
6. சோ.கிருஷ்ணராஜா இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஓவியக் கொள்கைகள்	முரசொலி

“பதிப்புச் செலவுகள் மிகவும் உயர்ந்துள்ள நிலையில் எமது முயற்சியின் எல்லைகளைத் தடைப்படுத்தும் முக்கிய காரணியாய், பணப் பிரச்சினை அமைந்தது” இவ்வாறு தேடலும் படைப்புலகமும் என்ற நூலின் பதிப்புரையில் (பக் V) உள்ளது.

5.4 ஓவியங்கள் பற்றிய கருத்தரங்குகள், ஓவியக் கண்காட்சிகள் முதலியன மிகக் குறைவாக நடைபெறுவதனால் கருத்துக்களைப் பரிமாற முடியாதிருக்கின்றது.

5.5 இலங்கையிலும் இந்தியாவிலும் நிரந்தர வளர்கலைக் கூடங்கள், அருங்காட்சியங்கள் (Galleries) ஆகியவை குறைவாக இருப்பதால் ஓவியங்களைக் காட்சிப்படுத்த முடியாதுள்ளது.

6. ஆய்வுகளை முன்னெடுத்துச் செல்லல், எதிர்காலத்தில் மேற்கொள்ள வேண்டிய நடவடிக்கைகள், ஆய்வுகள் என்பன

6.1 இலங்கை சம்பந்தமாகப் பின்வரும் ஆய்வுகள் தமிழில் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டியுள்ளன.

அனுராதபுரக் கால ஓவியங்கள் பொலநறுவைக்கால ஓவியங்கள் கண்டிய ஓவியங்கள்

ஜோர்ஜ் கீர், றிச்சட் கப்ரியல், டேவிட் பெயினர் முதலான நவீன ஓவியர்கள் பற்றிய விரிவான ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டியுள்ளன.

6.2 இந்தியா சம்பந்தமாகப் பின்வரும் ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படலாம். வரலாற்றுக்கு முற்பட்டகால ஓவியங்கள், நவீன ஓவியர்கள் பற்றிய விரிவான ஆய்வுகள்.

6.3 ஏனைய நாடுகள் குறித்துப் பின்வரும் ஆய்வுகள் இன்றியமையாதவையாகவுள்ளன. பலியோலித்திக் கால குகை ஓவியங்கள் உட்பட வரலாற்றுக்கு முற்பட்டகால ஓவியங்கள், எகிப்திய ஓவியங்கள்.

மறுமலர்ச்சிக் கால ஓவியர்கள், (Renaissance paintings) நவீன ஓவியர்கள் பற்றி விரிவான ஆய்வுகள் தேவை

வளர்கலைக்கூடங்கள், அருங்காட்சியகங்கள் பற்றிய விபரங்கள் தமிழில் இல்லாமலுள்ளது. சீன, ஜப்பான் நாட்டு ஓவியங்கள் பற்றிய ஆய்வுகள் விரிவாக மேற்கொள்ளப்பட வேண்டியுள்ளன.

6.4 பாமரரும், மாணவர்களும் ஓவியங்களையும் ஓவிய நுட்பங்களையும் புரிந்து ரசிக்கக்கூடிய மனப்பக்குவத்தினையும், அறிவினையும் ஊட்டக்கூடிய (Understanding Art) நூல்கள் இன்றைய இன்றியமையாத தேவையாகவுள்ளன. அத்தகை அறிவூட்டும் நூல்களில் பின்வரும் விடயங்களை விளக்குவது சிறப்பானதாக விருக்கும்.

(அ) ஓவியத்தை நோக்க வேண்டிய முறைகள் (Looking at painting)

(ஆ) ஓவிய மொழியின் முக்கிய அம்சங்களான (The Language of painting) அளவுத்திட்டமும் ஓவிய மேற்பரப்பும் (Scale and space) ஓவிய மேற்பரப்பின் வகைகள் (Types of Pictorial space), எறியம் (Projection) தூரநோக்கு (Perspective) காட்சிக்கோணம் (Viewpoint) பருமம், திண்மம், வீறமைதி (Volume, mass and Gravity) கோடு, உருவம் (Line, Shape, Contour) கட்புல இயக்கம் (Visual Dynamics) அசைவு (Movement) வண்ணமெருகூட்டும், வண்ண ஒளிநயமும் (Illumination and tonality), இழையியல்பும் ஓவியத்தளமும் (Texture and surface), கரைகளின் தன் குறியீடுகள் (Symbols) மைகள் (Edge Qualities) கோலம் (Pattern) நிறத்தின் பரிமாணங்கள் (The Dimensions of colour) நிறத்தைப் பயன்படுத்தும் முறைகள் (Ways of using Colour) பட ஒழுங்கு (Pictorial Organization) விகிதாசாரம் (Proportion) அருபமாக்கல் (Abstraction) மொழியும் பாணியும் (Language and Style) என்பவற்றை விபரித்தல்.

(இ) ஓவியந்தீட்டும் முறைகளையும் சாதனங்களையும் விளக்குதல்.

6.5 சிக்மன்ட் பிராய்ட் (Sigmund Freud) எழுதிய Leonardo da vinci A Psychosexual study of an Infantile reminiscence ²² போன்று ஓவியர்கள் பற்றிய உளப்பகுப்பாய்வுகள் அவசியமாகும்.

6.6 ஆங்கிலம், சிங்களம் ஆகிய மொழிகளிலும் ஏனைய மொழிகளிலும் எழுதப்பட்டுள்ள ஓவிய நூல்கள், ஓவியர்களின் சுயசரிதைகள் என்பன தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட வேண்டியுள்ளன.

- 1) ஆனந்த குமாரகவாமியின் Rajput Painting
- 2) சிவராம மூர்த்தியின் South Indian Painting
- 3) வான்கோ பற்றி இர்விங் ஸ்டோன் எழுதிய Last for life எனும் நாவல் தமிழில் ஓவியக்காதல் ²³ என்ற பெயரில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருப்பது போன்று போல் கோகான் எழுதிய Noa Noa Noyage to Tahiti²⁴ எனும் சுயசரிதையும் மொழிபெயர்க்கப்படுவது அவசியமாகும்.

6.7. இந்திய ஓவியக் கலையைக் கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஆடல், பாடல் என்பனவற்றையும் நன்கு புரிவதற்கு உதவியாகப்பின்வரும் மரபு வழி நூல்கள் பற்றிய ஆய்வுகள் தேவைப்படுகின்றன.

- 1) குப்தர் காலப் பிற்பகுதியில் எழுதப்பட்ட விஷ்ணுதர்மோத்திரம்,
- 2) பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட அபிலாஷிதார்த்த சிந்தாமணி என்ற கலைக் களஞ்சியம்
- 3) பதினாறாம் நூற்றாண்டில் ஸ்ரீ குமாரரால் எழுதப்பட்ட சிற்பரத்தினம் என்ற சிற்ப நூல்,
- 4) அபிலாஷிதார்த்த சிந்தாமணியைத் தழுவி பதினேழாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட சிவதத்துவரத்தினாகரம் என்ற சிற்ப நூல்,
- 5) காலம் நிச்சயமாகத் தெரியாத பிற்காலச் சிற்ப நூல்களான சரசுவதி சிற்பம், நாரத சிற்பம் என்பன.

6.8 மேற் குறிப்பிட்டுள்ள ஆய்வுகளுக்குப் பல்கலைக் கழகங்கள், அரசு நிறுவனங்கள் அரசு சார்பற்ற நிறுவனங்கள், சஞ்சிகைகளை வெளியிடும் நிறுவனங்கள், நூல் வெளியிட்டாளர்கள் என்போரின் உதவிகளும் பங்களிப்புகளும் பெருமளவில் தேவைப்படுகின்றன.

உசாவியவையும் குறிப்புகளும்

- | | | |
|-----|---|---|
| 01. | க. நவரத்தினம், 1954 | இலங்கையிற் கலை வளர்ச்சி ஈழகேசரிப் பொன்னையா நினைவு வெளியீட்டு மன்றம், குரும்பசிட்டி |
| 02. | பி.கோதண்டராமன், 1956, | இந்திய ஓவியக் கலை வரலாறு தேவி நூற்பதிப்பகம், திருவண்ணாமலை. |
| 03. | ஆ. தம்பித்துரை 1961 : | ஓவியக் கலை சன்மார்க்க சபை, குரும்பசிட்டி |
| 04. | மே. சு. இராமசுவாமி, 1972: | இந்திய ஓவியம், வாசகர் வட்டம், சென்னை |
| 05. | க. சிவராமமூர்த்தி, 1974: | இந்திய ஓவியம் (தமிழாக்கம் மே.சு. இராமசுவாமி), நெஷனல் புக்டிரஸ்ட், புதுடில்லி. |
| 06. | கோ. தங்கவேலு, 1976: | இந்தியக்கலை வரலாறு, தமிழ்நாட்டுப்பாடநூல் நிறுவனம் சென்னை. |
| 07. | தேனுகா (சீனிவாசன்) 1987: | வண்ணங்கள் வடிவங்கள், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம். |
| 08. | அ. யேசுராசா, இ. பத்மநாப ஐயர்
க. சுகுமார், (தொகுப்பு 1987): | தேடலும் படைப்புகளும் |
| 09. | க.சி. கமலையா, 1990: | தமிழகக்கலை வரலாறு மணிவாசகர் பதிப்பகம் சென்னை. |
| 10. | தேனுகா, 1991: | லியனாட்டோ டாவின்சி, சவுத் ஏசியன் புக்ட்ஸ், சென்னை. |
| 11. | தேனுகா, 1991: | மைக்கேலேஞ்சலோ, சவுத் ஏசியன் புக்ட்ஸ், சென்னை. |
| 12. | ப்ரகாஷ், 1992: | தமிழின் முதல் ஓவிய விமர்சன இலக்கியம் சக்தி பதிப்பகம், சென்னை. |
| 13. | இந்திரன், 1993: | தமிழ் அழகியல், தாமரைச் செல்வி பதிப்பகம், சென்னை. |
| 14. | சோ. கிருஷ்ணராஜா, 1994: | இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஓவியக் கொள்கைகள், சவுத் ஏசியன் புக்ட்ஸ், சென்னை. |
| 15. | EB. Havel 1908: | Indian Sculpture and painting john Murray, London.
(இது தவிர வேறும் நூல்கள் எழுதியுள்ளார்.) |
| 16. | O.C. Gangoly, 1915: | South Indian Bronzes Ccutta |
| 17. | Ananda K. Coomaraswamy, 1916: | Rajput Painting , Oxford, 1927 History of Indian and Indonesisn and Edward Goldston, London முதலான நூல்கள் |
| 18. | Vincent A. Smith 1930: | A History of fine art in Indian and Ceylon , The Clarendon Press Oxford. |
| 19. | W.E. Gladstone Solomon, 1932: | Essays on Mogul Art Oxford University Press, Bombay. |
| 20. | Benjamin Rowland, 1953: | The Art and Architecture of India , Penguin Books, Middlesex |
| 21. | Stella Kramsisch, 1954: | The Art of India , The Phaidon Press, London. |
| 22. | Sigmund Freud, 1932: | (Translated by A.A. Brull Leonardo da vini A Psycho Sexual study of an Infantile Reminiscence, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co Ltd, London |
| 23. | இர்விங் ஸ்டோன், 1965: | (தமிழாக்கம் எஸ். வேதரத்தினம்) ஓவியக்காதல், (வான் கோ பற்றிய நாவல்) அன்னை நிலையம், சென்னை. |
| 15. | Paul Gauguin (வருடம் தரப்படவில்லை) | Noa Noa, Voyage to Tahiti (Translated by Jonathan Griffin) Bruno Cassirer, Oxford
(மூல நூல் 1901 ஆம் ஆண்டில் பிரசுரமாயிற்று) |

திணைக்களத்தில் விற்பனைக்குள்ள நூல்கள்

1.	நல்லதோர் வீணை தி. முத்துக்கிருஷ்ணன்	ரூபா.	50.00
2.	இலக்கியமும் பண்பாடும் டாக்டர். இ. சுந்தரமூர்த்தி	ரூபா.	40.00
3.	பொருள் கோள் ச. அரங்கராசன்	ரூபா.	68.75
4.	மக்கள் பெயராய்வு டாக்டர். ச. சக்திவேல்.	ரூபா.	30.00
5.	கலித்துறைப் பாட்டியல்	ரூபா.	50.00
6.	வ. உ. சி. வாழ்க்கை வரலாறும் இலக்கியப் பணிகளும் அ. சங்கரவல்லி நாயகம்	ரூபா.	120.00
7.	பொன்வால் நரி பாரதியார்	ரூபா.	12.50
8.	நவீன இலக்கியச் சிந்தனைகள் பனைவர் ம. மதியழகன்	ரூபா.	87.50
9.	புதுக்கவிதையில் இலக்கிய இயக்கம் டாக்டர். இரா. சம்பத்.	ரூபா.	150.00
10.	அறிவியல் உருவாக்கத் தமிழ்	ரூபா.	32.00
11.	தமிழியல் ஆய்வு வரலாறு முனைவர் ம. மதியழகன்	ரூபா.	100.00
12.	தற்கால இந்தியச் சிறுகதைகள் பாகம் 1	ரூபா.	125.00
13.	அறிவியல் அகராதி	ரூபா.	312.50
14.	பெரியபுராணம் ஓர் ஆய்வு பேராசிரியர் அ. ச. ஞானசம்பந்தன்	ரூபா.	420.00
15.	கோணேசர் கல்வெட்டு	ரூபா.	60.00
16.	இந்துக் கலைக்களஞ்சியம் பகுதி 1, 2, 3 (பகுதி ஒன்றின் விலை)	ரூபா.	250.00
17.	கதிரை மலைப்பள்ளம்		
18.	ஆறுமுகநாவலர் பிரபந்ததிரட்டு		
19.	திரி கோணாசல புராணம் (மேற்படி நூல்களை திணைக்கள விற்பனை நிலையத்தில் காலை, 9.30 மணியிலிருந்து பி.ப. 3.00 மணிவரை பெற்றுக் கொள்ளலாம்)	ரூபா.	150.00

