

மெய்க்கல்

தொகுதி : 4. எண் : 1-2017



மெய்துல்

ஆய்விதழ்

தொகுதி: 4, எண்: 1 ஆடி - மார்ச்சு 2017



சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்

மொழிதல்

ஆய்விதழ்

சுகந்திர ஆய்வு வட்டத்தினால் வருடம் இரு இதழ்களாக (ஆனி, மார்கழி) வெளியிடப்படும் மீளாய்வுச் (Referee) சஞ்சிகையாகும். இது துறைசார் உள்நாட்டு, வெளிநாட்டுப் புலமையாளர்களால் மீளாய்வு செய்யப்பட்டு வெளியிடப்படுகின்றது.

தொகுதி: 4, எண்: 1 - ஆடி - மார்கழி 2017

ISSN 2386 - 1630

ஆசிரியர்

கலாநிதி ச. சிவரெத்தினம்

உதவி ஆசிரியர்கள்

கலாநிதி வ. இன்பமோகன்

கலாநிதி சி. சந்திரசேகரம்

ஆசிரியர் குழு

கலாநிதி க. இராஜேந்திரம்

முனைவர் ந. முத்துமோகன் (தமிழ்நாடு)

பேராசிரியர் எம்.எஸ்.எம். அனஸ்

பேராசிரியர் வ. மகேஸ்வரன்

வெளியீடு

சுகந்திர ஆய்வு வட்டம்

முன் அட்டை ஓவியம்

ஓவியர் மருது

தொடர்பு

110/3, கண்ணகி அம்மன் கோயில் வீதி,

மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

தொலைபேசி: 0776647375, 0770075898, 0774749441

மின்னஞ்சல்: mozhithal2014@gmail.com

அச்சு

குமரன் அச்சகம்

39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு - 6

மின்னஞ்சல்: kumbhik@gmail.com

விலை: 300.00

மொழிதலில் பிரசுரமாகும் கட்டுரைகளை ஆசிரியரின் அனுமதியுடன் மாத்திரமே மறுபிரசுரம் செய்யலாம். இவ்விதழிலே பிரசுரமாகியுள்ள கட்டுரைகளில் கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் அனைத்தும் கட்டுரை ஆசிரியர்களின் சொந்தக் கருத்துக்களாகும். - ஆசிரியர்

மொழிதல்

மொழிதல்

மொழிதலின் ஒவ்வொரு இதழும் அவ்வவ் காலத்தின் முக்கிய சமூக, அரசியல், பொருளாதார விடயங்களை உள்ளீர்த்த ஆய்வுகளைத் தாங்கி வெளிவர வேண்டும் என்பது எங்களுடைய அவாவாக இருக்கின்றது. இவ்வாறு ஆய்வுகள் வரும்போது சமகாலப் போக்குகள் தொடர்பாகவும் அதன் அறிவார்ந்த உரையாடல் தொடர்பாகவும் எமது சமூகத்தவர்கள் பிரஞ்சு உடையவர்களாக இருப்பதுடன் அந்தப் போக்கில் இழுபட்டுச் செல்பவர்களாக இல்லாமல் அதனை அறிவியல் ரீதியாக அறிந்துகொண்டு செயலாற்றக் கூடியவர்களாகவும் இருக்கமுடியும். இவ்வாறான ஆய்வுக் கட்டுரைகளை அவ்வப்போது மொழிதல் வெளியிட்டு வந்தாலும் அவை போதியளவானதாக இல்லை என்பதையும் எங்களால் உணரமுடிகின்றது.

மொழிதலின் தரத்தினைப் பேணிக்கொண்டு குறித்த காலப் பகுதிக்குள் மேற்கூறிய நோக்கத்தில் மொழிதலை வெளிக்கொண்டு வருவதென்பது தனியொருவருடைய முயற்சியையோ அல்லது உழைப்பையோ சார்ந்தது அல்ல. அது ஒட்டுமொத்த எமது ஆய்வுலகைச் சார்ந்ததாக இருக்கின்றது. ஆய்வுகளையும் அந்த ஆய்வுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட கற்பித்தலையும் பணியாகக் கொண்ட நூற்றுக்கணக்கானவர்கள் எமது சமூகத்தில் இருந்தும் எம்மால் மொழிதலை குறித்த காலப்பகுதிக்குள் வெளியிட முடியாதிருக்கின்றது. ஆய்வாளர்கள் எனக் கூறிக் கொள்ளும் பலர் முகப்புத்தகத்திலும் சுயவிபரக் கோவையிலும் தங்கள் ஆய்வு எண்ணிக்கையினைக் காட்டிக் கொள்பவர்களாக இருப்பதுடன் இன்னும் சிலர் ஆய்வு அணுகுமுறையின்றி எழுதப்படுவதையெல்லாம் தரமான ஆய்வாக அங்கீகரித்து அவற்றை ஊக்குவிப்பதற்காக தளம் அமைத்துக் கொடுக்கின்றனர். நாம் இதனை மிகச் சூட்சுமமான அறிவின் அடக்குமுறையாக காண்கின்றோம். இந்தப் போக்கு எமது அறிவுச் சமூகத்துக்கு ஆபத்தானதும் எம்மை நலிவிப்பதுமாகும். இவ்வாறான ஆய்வுப் போலிகளுக்குள் திருப்தி கண்டு செயற்படுவ திலிருந்து எமது ஆய்வாளர்கள் விடுபடுதல் வேண்டும்.

மொழிதல் பல்துறைசார் ஆய்வாளர்களினதும் புலமையாளர்களினதும் காத்திரமான ஆய்வுகளை வெளியிடத் தயாராக இருப்பதோடு அவற்றினூடாக அறிவுச் சமூகத்துக்கு வலுவூட்டவும் முனைகிறது.

ஆசிரியர்

பொருளடக்கம்

1. அறிவின் உலகமயமாக்கலும் அறிவுச் சமூகங்கள்
பண்பாட்டில் வேர்கொள்ளல் எனும் தேவையும் 1
- ஆங்கிலத்தில்: முனைவர் ந. முத்து மோகன்
- தமிழில்: இந்திரா மோகன்
2. ஈழத்தமிழ் நவீன அரங்கு - பனுவலும் ஆற்றுகையும்
1950 - 70 கள் வரையான நவீன அரங்கப்போக்குகள்
பற்றிய ஓர் மீள்புரிதல் 14
- கலாநிதி க. சிதம்பரநாதன்
3. ஆன்மாவிற்கு உணவாகும் சூபி இசை -
சூபி இசை மரபும் அதன் அழகியல் பரிமாணமும் 38
- பேராசிரியர் எம்.எஸ்.எம். அனஸ்
4. கலை - பண்பாடு - கலப்புத்தன்மை (Hybridity)
ஓர் பிராரம்ப உசாவல் 56
- கலாநிதி வடிவேல் இன்பமோகன்
5. வ.வே.சு. ஐயரின் கம்பராமாயணத் திறனாய்வுகள்
ஒரு நோக்கு 78
- கலாநிதி ஸ்ரீ. பிரசாந்தன்
6. தமிழிற் செயப்பாட்டுவினைப் பாவணை: 88
ஒரு அவதானக் குறிப்பு
- பேராசிரியர் சி. சிவசேகரம்

1

அறிவின் உலகமயமாக்கலும் அறிவுச் சமூகங்கள் பண்பாட்டில் வேர் கொள்ளல் எனும் தேவையும்

ஆங்கிலத்தில்: ந. முத்து மோகன்
தமிழில்: இந்திரா மோகன்

மரபும் நவீனமும் குறித்த பெருங்கேள்வியில் உலகமயமாக்கல்

உலகமயமாக்கல் என்னும் கருத்து சமகாலத்திய வரலாற்றுச் சூழலுக்கு உரிய நிகழ்வாக உள்ளது. இந்நிகழ்வு தெற்காசிய மக்களுக்கும் அறிஞர்களுக்கும் முழுக்க புதியதோ புரிய முடியாததோ அல்ல. முதலில் நான், 'உலகமயமாக்கலை' உலகின் இப்பகுதியில் உள்ள நாடுகளில் 'மரபும் நவீனமயமாக்கலும்' என்ற நிகழ்வுகளுக்கு இடையிலான நீண்ட விவாதங்களின் ஒரு பகுதியாக அடையாளம் காட்ட விரும்புகிறேன். தெற்காசிய நாடுகள், தங்களால் பெரிதும் பேணப்பட்டு வந்த பழமையான மத, மொழி, பண்பாடு குறித்த மரபுகளுடன், நவீனமயமாக்கலில் நீண்ட அனுபவத்தைக் கொண்டிருக்கின்றன என்பதனை இங்கு நான் ஞாபகப்படுத்திக் கொள்ள விரும்புகிறேன். தெற்காசியாவில் நடைபெறும் மரபுகளுக்கும் நவீனத்திற்கும் இடையிலான விவாதம், ஆழமான வலிகளை உள்ளடக்கிய காலனிய காலம், தெற்காசிய விழிப்புணர்வுக் காலம், சுதந்திரத்திற்கான போராட்டங்கள், இறுதியாக நாட்டுவிடுதலைக்குப் பிறகான பின்னைக் காலனியச் சூழல் என்ற நெடிய பலபடித்தான வரலாற்றைக் கொண்டதாக அமைந்துள்ளது.

நமது நெடிய அனுபவம், மரபுக்கும் நவீனத்திற்கும் இடையில் முழுக்க எதிர்வுகளைக் கற்பிக்கும் அணுகுமுறையை நாம் பயன்படுத்துதல் கூடாது எனத் தெரிவிக்கின்றது. இவ்விவாதத்தை 'இது அல்லது அது' (இரண்டில் ஒன்று) என்ற வகையில் கொண்டு செல்ல முடியாது. நமக்குத் தேவை சரியானதாகவும் தகுந்த அளவிலுமான இரண்டின் சேர்க்கை ஆகும். அதாவது மரபையும் நவீனத்தையும் சரிவிகிதத்தில் கையாளுதல் ஆகும். இவ்வாறு இவ்விவாதம் ஒரு சிக்கலான நிகழ்வைக் குறிக்கிறது. இதனை நான், ஓர் 'இயங்கியல் நிகழ்வு முறை' எனப் பெயரிடுகிறேன். எனது கருத்துப்படி குறைந்தபட்சம் அது முக்கியமான நான்கு

தெற்காசிய
நாடுகள்,
தங்களால்
பெரிதும்
பேணப்பட்டு
வந்த
பழமையான
மத, மொழி,
பண்பாடு குறித்த
மரபுகளுடன்,
நவீனமய
மாக்கலில் நீண்ட
அனுபவத்தை
கொண்டிருக்
கின்றன.

மரபையும்
 நவீனத்தையும்
 சரிவிகிதத்தில்
 கையாளுதல்
 ஆகும்.
 இவ்வாறு
 இவ்விவாதம்
 ஒரு சிக்கலான
 நிகழ்வைக்
 குறிக்கிறது.
 இதனை நான்,
 ஓர் 'இயங்கியல்
 நிகழ்வு
 முறை' எனப்
 பெயரிடுகிறேன்.

கூறுகளைக் கொண்டது. அவையாவன முதலாவதாக, நமது மரபுகள் மேற்கத்திய வகைப்பட்ட நவீன யுகத்தைச் சந்தித்தபோது அவை வரையறுக்கப்பட்ட ஒரு கட்டமைப்பையும் நமது மரபு குறித்த தெளிவையும் கண்டுகொண்டன. (அவை பெரும்பாலும் மேற்கத்தியர்களைப் போல் பாவனை செய்துகொண்ட மேட்டுக்குடி தேசிய வாதிடலால் மேலிருந்து நிர்மாணிக்கப்பட்டன). இரண்டாவதாக, கடந்த காலம் குறித்து, ஒரு விமர்சன மனப்பாங்கினை நவீனச் சூழலில் நாம் ஏற்படுத்திக் கொண்டோம். குறிப்பாக நமது மரபின் பிரிக்கவொண்ணா பகுதியாக உள்ள சாதி அமைப்பு, பிராமணியம், நிலப் பிரபுத்துவம், ஆணாதிக்கம் போன்றவற்றை விமர்சன நோக்கில் அணுகும் போக்கினை நாம் வளர்த்துக் கொண்டோம் எனக் கொள்ளலாம். மூன்றாவதாக, மரபுக்கும் நவீனத்திற்கும் இடையிலான விவாதம், மேற்கத்திய வடிவிலான நவீனம் குறித்த திருப்தியின்மைகள், வரம்புகள் ஆகியவற்றை நமக்குச் சுட்டிக்காட்டின. காலனியம், கருத்தியல் மேலாண்மை (எட்வர்ட் சையதின் கீழைத்தேயவாதம்), அதிகார நுண்ணரசியல் (மிகயில் பூக்கோ) போன்றவற்றை நம்மால் உணர முடிந்திருக்கிறது. இவ்வாறாக மேற்கத்திய நவீனம் குறித்து ஒரு வகையான விமர்சன அணுகுமுறையை நம்மால் எட்ட முடிந்திருக்கிறது. இறுதியாக மேற்கத்திய நவீனம், தேசியம், மதச் சார்பின்மை, பகுத்தறிவு, அடையாள அரசியல், சமத்துவம், சனநாயகம், சமூகநீதி, வளர்ச்சி போன்ற கருத்தாக்கங்களை நமது அரசியல், மற்றும் பண்பாட்டுத் தளங்களில் தோற்றுவித்துள்ளது. மேற்கூறிய நால்வகைக் கூறுகளும் ஒன்றாக இணைந்து, தெற்காசிய நாடுகளில் மரபிற்கும் நவீனத்திற்கும் இடையிலான விவாதத்தில் உண்மையில் ஒரு சிக்கலான தோற்றத்தை, மீண்டும் பழைய நிலைக்கு மீளமுடியாத அளவுக்கு உருவாக்கியுள்ளது.

மரபுக்கும் நவீனத்திற்கும் இடையிலான இச்சிக்கலான விவாதமானது, தெற்காசிய நாடுகளைச் சேர்ந்த நம்மை, நவீனத்திற்குள் ஊடுருவச் செய்வதுடன் அக்கருத்தினை மறுவரையறை செய்யவும் தூண்டுகிறது. இங்கு மேற்கத்திய நவீனத்தை கட்டுடைப்பு செய்வதற்கான வாய்ப்பும் மறுகட்டமைப்புச் செய்வதற்கான சாத்தியமும் தோன்றுகின்றன. இதன் தொடர் விளைவாக மாற்று நவீனம் (Alternative Modernity) என்ற கருத்தாக்கம் உருவெடுக்கிறது. வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதானால், நவீனமயமாக்கலின் அடிப்படைப் பண்புகளில் ஆகப்பொதுவானவற்றை ஏற்றுக் கொள்ளும் அதே வேளையில், தெற்காசிய நாடுகள் மேற்கத்திய நவீனத்தின் விதிமுறைகளுக்கு அப்பால் சென்று, தமது சொந்த சமூகங்களின், அதாவது தெற்காசியக் கூறுகளை அவற்றுக்கு முன்மொழிகின்றன. அவை இந்நாடுகளின் குணாதிசயங்களைக் கருத்தில் கொண்டு,

பாரம்பரியக் கட்டமைப்புகளையும் இச்சமூகங்களின் உள்ளார்ந்த பிரச்சினைகளையும் உள்ளடக்கியதாகத் தோற்றம் பெறுகின்றன. சமீப காலங்களில், குறிப்பிடத்தக்க சில பின்நவீனத்துவ அறிஞர்கள், எவ்வாறு மேற்கத்திய நாடுகளுக்கே உரிய தொழில்மயமாக்கல் மற்றும் அறிவொளிச் சூழல்களில் தோற்றம் பெற்று பயிர் செய்யப்பட்ட நவீனச் சொல்லாடல்கள் உலகளாவிய வகையில், எல்லாப் பண்பாடுகளுக்கும் பொருந்து வனவாகக் காட்டப்படுகின்றன? என்ற கேள்வியை எழுப்புகின்றனர். இன்னும் கூடுதலாக, மாற்று நவீனத்துவம் என்ற கொள்கை ஒரு திறந்த பிரச்சினையாக, புவியியல் மற்றும் பண்பாட்டுத் தளங்களுக்குள்ளும் கருத்தியல் மறுசார்புகளுக்குள்ளும் தொழில்படும் வகையில் முன்வைக்கப்படுகிறது. முதலாளியம் மற்றும் காலனியச் சூழல்களில் உருவெடுத்த நவீனம் என்பது காலனிய நீக்கம் அல்லது சோசலிச சார்புகளுக்குள் இணைந்து தொழில்படும் கருத்தாக்கமாக வெளிப்படுகிறது. சோசலிச சார்புடன் மாற்று நவீனத்துவம் என்பது தீவிரப்பண்புகளை ஏற்றுக்கொள்ளும் சாத்தியமும் உருவாகிறது.

அண்மைக் காலத்தில் அறிஞர்கள் சிலர், உலகமயமாக்கல் என்னும் தற்போதைய அலை, காலனியச் சூழலில் மேற்கு உலகினரால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட நவீனத்துவம் மற்றும் அறிவொளிக் காலம் என்ற சட்டகத்திற்குள் அடங்காதது என்ற கருத்தைத் தெரிவித்து வருகின்றனர். அது பின்னை நவீனத்துவப் பரப்பைக் கொண்டது என்றும் அது ஐரோப்பிய மையவாதத்தைத் தாண்டிவிட்டது என்றும் குறிப்பிட்டு வருகின்றனர். அது பன்மீய மையங்களைக் கொண்டுள்ளது என அவர்கள் வாதிடுகின்றனர். இது குறித்து நமக்கு பலமான சந்தேகங்கள் இருந்த போதிலும் இது ஐரோப்பிய மையவாதத்திலிருந்து விலகிச் சென்று, தென்கண்ட நாடுகளுடன் உண்மையான உரையாடலுக்கு ஒத்துப்போவதாக இருந்தால் நமக்கு அது மகிழ்ச்சி அளிப்பதாகவே இருக்கும்.

உலகமயமாக்கலின் அரசியல்

எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, இன்றைய உலகமயமாக்கல் என்னும் தற்போதைய அலையை உற்று நோக்கினால், அது 20ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பத்தாண்டுகளில், சோவியத் சோசலிசத்தின் சரிவுக்குப் பின்னால் உருவாக்கப்பட்ட ஒரு போர் வியூகம் என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டும். இந்த அடிப்படை உண்மையைக் கொண்டு பின்னை சோசலிச உலகமயமாக்கலின் (Post Socialist globalization) நோக்கமும் குறிக்கோளும் புரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டும். மூன்றாம் உலக நாடுகளில் (ஆசிய, ஆப்ரிக்க, லத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளில்) முந்தைய சோசலிச அமைப்பு மற்றும் கருத்தியலின் செல்வாக்கினால்

குறிப்பிடத்தக்க சில பின்நவீனத்துவ அறிஞர்கள், எவ்வாறு மேற்கத்திய நாடுகளுக்கே உரிய தொழில் மயமாக்கல் மற்றும் அறிவொளிச் சூழல்களில் தோற்றம் பெற்று பயிர் செய்யப்பட்ட நவீனச் சொல்லாடல்கள் உலகளாவிய வகையில், எல்லாப் பண்பாடு களுக்கும் பொருந்து வனவாகக் காட்டப்படு கின்றன? என்ற கேள்வியை எழுப்புகின்றனர்.

முதலாளித்துவ உறவுகளுக்குப் பொருத்தமான அரசியல் சூழல்களை விரிவடையச் செய்வதே இன்றைய உலக மயமாக்கலின் நோக்கம் ஆகும்.

மூன்றாம் உலக நாடுகளின் சனநாயக எதிர்ப்பியக் கங்கள் தம்மை வெகுசனத் திரளாக ஒன்றுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டிய அவசரம் ஏற்பட்டு வருகிறது.

உருவாக்கப்பட்டிருந்த பொதுத்துறை வளர்ச்சி, மக்கள் நலப் பொருளாதாரம், நிலச்சீர்திருத்தம், வெளிநாட்டு முதலீடுகளுக்கான கட்டுப்பாடுகள் போன்றவற்றை நீக்கிவிட்டு, அந்நாடுகளில் முதலாளித்துவ உறவுகளுக்குப் பொருத்தமான அரசியல் சூழல்களை விரிவடையச் செய்வதே இன்றைய உலகமயமாக்கலின் நோக்கம் ஆகும். மூன்றாம் உலக நாடுகளில் எந்தவிதமான தட்டுத் தடங்கல்கள் இன்றி மூலதனம் சுதந்திரமாக செயல்பட வேண்டும் எனும் வேலைத்திட்டம் முன்வைக்கப்படுகிறது. இன்னும் கூடுதலாக, தற்போதைய உலகமயமாக்கல், மூன்றாம் உலக நாடுகளில், மேற்கத்திய செல்வாக்கு சுதந்திரமாக பரவுவதற்கு இடையூறாக உள்ள அனைத்து ஜனநாயகரீதியான எதிர்ப்பு இயக்கங்களையும் வட்டாரத் தன்மைகளைக் கொண்ட பண்பாட்டு அடையாள இயக்கங்களையும் முற்றிலுமாக அழித்து நிர்மூலப்படுத்துவதாகும். எல்லாவிதமான இடதுசாரி, சனநாயக மற்றும் அடையாள இயக்கங்களுக்கும் இன்றைய உலகமயமாக்கலின் பண்டிதர்கள் பயங்கரவாத இயக்கங்கள் என்று பெயரிட்டுள்ளனர். இன்றைய உலகமயமாக்கல் முற்றிலும் ஆசிய, ஆப்ரிக்க, லத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளை நோக்கியது என்பதனைத் தெளிவாக உணரமுடிகிறது. மேற்கு நாடுகளில் எதிர்ப்பியக்கங்களைக் கிட்டத்தட்ட இல்லாமலாக்கி விட்டதாக நம்பும் உலக மூலதனம், அவ்வகை எதிர்ப்பின் பலவகை வடிவங்கள் ஒன்றுபடாமல் சிதறி அமைந்துள்ள மூன்றாம் உலக நாடுகளை நோக்கித் திரும்பி உள்ளது. இன்றைய உலக அரசியலின் முரண்பாடு ஐரோப்பா, மேற்கு நாடுகள் ஆகியவற்றைக் கடந்து உலக மூலதனம் மூன்றாம் உலக நாடுகள் எனத் திடப்பட்டு வருகிறது. இது ஒரு புதுவகைச் சூழல் என்பது அங்கீகரிக்கப்பட வேண்டும். இத்தகைய புதுச்சூழலில் மூன்றாம் உலக நாடுகளின் சனநாயக எதிர்ப்பியக்கங்கள் தம்மை வெகுசனத்திரளாக ஒன்றுபடுத்திக்கொள்ள வேண்டிய அவசரம் ஏற்பட்டுவருகிறது.

உலகமயமாக்கலை தலைமை ஏற்று நடத்துகின்ற பன்னாட்டுப் பெருநிறுவனங்கள், கட்டுப்பாடற்ற மூலதனப் பாய்ச்சலையும் தொழில்நுட்ப அறிவினையும் உயர்-செலவுப் பகுதிகளிலிருந்து குறை - செலவு பகுதிகளுக்கு (Shifting from High-Cost areas to Low-Cost areas), அதாவது 'ஐரோப்பிய நாடுகளிலிருந்து வளர்ந்து கொண்டிருக்கும்' என அழைக்கப்படுகின்ற நாடுகளுக்கு நகர்த்தி வருகின்றன. மூன்றாம் உலக நாடுகளின் உழைப்புச் சக்தியை குறைந்த விலைக்குச் சுரண்டுவது என்ற வேலைத்திட்டம் இங்கு செயல்படுகிறது. மேற்கு நாடுகளேகூட எதிர்பார்த்திராத அளவுக்கு அதிகப்பட்ச உபரி மதிப்பு இதன்மூலம் திரட்டப்படுகின்றது.

இன்னொருபுறம், மூன்றாம் உலக நாடுகளின் முதலாளியம் புதுவேகத்துடன் தன்னைப் பலப்படுத்திக்கொள்கிறது.

முதலாளியப் பண்பு கொண்ட உலகமயமாக்கல் மூன்றாம் உலக நாடுகளைக் குறிவைத்துச் செயல்படுவதில் சிக்கல்கள் இல்லாமலில்லை. அதிநவீன தொழில்நுட்பங்களை ஏற்றுக்கொள்வதற்கான உள்கட்டுமானத் (Infra-Structural) தயாரிப்பு மூன்றாம் உலகநாடுகளிடம் இல்லை. அத்தகைய உள்கட்டுமானத் தயார்நிலையை உருவாக்க ஒன்றிணைந்த அரசு மற்றும் சமூக அளவிலான தீவிர முயற்சிகள் தேவை. புரட்சிகரமான மாற்றங்கள் நிகழ்ந்த சமூகங்களிலேயே அத்தகைய முயற்சிகள் சாத்தியப்படும். ரஷ்யாவிலும் சீனாவிலும் புரட்சிகர கட்டுமானங்கள் நிகழ்ந்த காலங்களில் வெகுமக்கள் உற்சாகம் அத்தகைய தீவிர மாற்றங்களுக்கு ஆதரவாக இருந்தன. மூன்றாம் உலக நாடுகளில் உலகமயமாக்கத்திற்கு ஆதரவாக சிறு அளவில்கூட வெகுமக்கள் உற்சாகம், ஆதரவு ஆகியவை தொழிற்படவில்லை. சில மேட்டுக்குடி சார்ந்த அசைவுகள் மட்டுமே தென்படுகின்றன. மூலதனப் பகாசுரர்களால் அம்மாதிரியான சமூகம் தழுவிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்த முடியாது. மாறாக முதலாளிய அடிப்படையிலான அதிநவீன தொழில்மயப்படுத்தல் பல சீரழிவுகளையும் பேரிடர்களையும் ஏற்படுத்துகின்றன. சமூக அக்கறை சிறிதும் இல்லாத முதலாளிய உலகமயமாக்கலால் மூன்றாம் உலக நாடுகளில் லஞ்சம், ஊழல், சமூகப் பண்பாட்டு வாழ்வில் மிகக் கோரமான தனிமனித வாதச் செயல்பாடுகள், சுற்றுச் சூழல் அழிவு, தொழில்துறைப் பேரிடர்கள், விபத்துக்கள், குற்றங்கள், சுகாதாரக் கேடு, புதிய நோய்கள் ஆகியவை பெருகுகின்றன.

முதலாளிய
உலக
மயமாக்கல்
மூன்றாம் உலக
நாடுகளின்
இயற்கை
வளங்களையும்
குறிவைக்கிறது.

முதலாளிய உலகமயமாக்கல் மூன்றாம் உலக நாடுகளின் இயற்கை வளங்களையும் குறிவைக்கிறது. வளர்ச்சியடைந்த முதலாளிய நாடுகள் ஏற்கனவே தமது இயற்கை வளங்களை அழித்து, அவற்றை இழந்த, ஒருவகை இயற்கை - ஆதார - வறுமை (Poverty of Natural Resources) நிலையில் வாழுகின்றன. இயற்கை ஆதாரங்களுக்காக அந்நாடுகள் மூன்றாம் நாடுகளை நாட வேண்டியிருப்பது அந்நாடுகளின் நிர்ப்பந்தம். ஆயின் அவ்வகை இயற்கை ஆதாரங்களுக்காக அல்லது சுற்றுச் சூழல் பாதுகாப்புக்காகத் தம் லாபத்தில் ஒரு பகுதியைச் செலவளிப்பதற்கும் அந்நாடுகள் தயாராக இல்லை. மூன்றாம் உலக நாடுகளை உலகமயமாக்குகிறோம் என்ற பெயரில் அந்நாடுகளின் இயற்கை வளங்களைக் கொள்ளையடிக்கும் விரிந்த வடிவிலான புதுக்காலனியத்தை நோக்கியே அவை நகருகின்றன.

அறிவின் உலகமயமாக்கல் நோக்கிய நகர்வு

சமீபகாலத்திய
உலக
மயமாக்கல்
கட்டமானது,
'அறிவு'
என்பதனை
நேரடியான,
உடனடி
உற்பத்தி
சக்தியாக
உருவாக்கி
யுள்ளது.

நான் இப்போதுதான், நேரடியாக உலகமயமாக்கலில் அறிவுச்சமூகம் (Knowledge Society) என்ற தலைப்பிற்கு வருகிறேன். உலகமயமாக்கலில் அறிவுச்சமூகம் என்பதும் கூட ஒரு நீண்ட வரலாற்று நிகழ்வே ஆகும். இருந்த போதிலும் அதனுடைய சமீபகாலத்தியக் கூறுகளை அடையாளம் காண முயலுவோம். சமீபகாலத்திய உலகமயமாக்கல் கட்டமானது, 'அறிவு' என்பதனை நேரடியான, உடனடி உற்பத்திச் சக்தியாக உருவாக்கியுள்ளது. ஆரம்பக்கல்வி, உயர் கல்வி (Primary, Secondary and Higher secondary) என்ற இரண்டு கட்டங்களைக் கடந்து தொழில்முறை ஆய்வுக் கல்வி (Tertiary Education) என்ற மூன்றாவது நிலையின் மீது அதன் முழுக்கவனமும் இப்போது குவிகிறது. இதன் விளைவுகள் மிகத்தீவிரமானவை. உற்பத்தித் திறனை உத்திரவாதப்படுத்துபவை மட்டுமே இன்றைய உலக மயமாக்கலில் அறிவு என்ற அங்கீகாரத்தை ஈட்டுகின்றன. பொதுக்கல்வி என்ற சொல் அர்த்தத்தை இழந்து வருகிறது. ஒரு சதவீதமேனும் உற்பத்தித் திறனைக் குறைத்து விடுபவை தடைகளாகக் கருதப்படுகின்றன. அது முதலாளியத்தின் உபரிக்கான உயர் தொழில்நுட்பப் போட்டியில் ஈடுபடுவதால், அம்மாதிரியான தடங்கல்கள் ஒரு தரப்பின் பெரும் தோல்விக்கு இட்டுச் சென்றுவிடுகின்றன.

அறிவு
இன்றைய உலக
மயமாக்கலில்
எத்துணை
வேகத்தில்
வளர்ச்சி
அடைந்து
வருகிறதோ
அதே வேகத்தில்
அதன்
சமூகப்பண்பை
இழந்து
வருகின்றது.

அண்மைக் காலத்தில் உலகமயமாகிவரும் அறிவு பொருளாதார அறிவு என்று அழைக்கப்படுகிறது. அது தொழில்நுட்ப அறிவு என்று அறியப்படுகிறது. அது உயர் ஆற்றல் கொண்ட நிர்வாக அறிவு, மேலாண்மை அறிவு என்று மதிக்கப்படுகிறது. அது எந்திர அறிவாகவும், பொறியியல் அறிவாகவும், மின்னறிவாகவும் உள்ளது. இவையெல்லாம் அந்த அறிவின் சிறப்புக்கள் ஆகும். ஆயின் அது சமூக அறிவாக இல்லை, மானுட அறிவாக இல்லை. சமூக நீதி, அறம், அழகியல், பண்பாடு ஆகியவை இவ் அறிவில் இடம்பெறுவது இல்லை. அறிவு இன்றைய உலகமயமாக்கலில் எத்துணை வேகத்தில் வளர்ச்சி அடைந்து வருகிறதோ அதே வேகத்தில் அதன் சமூகப் பண்பை இழந்து வருகின்றது. பௌதீக எதார்த்தத்தைவிட, சமூக எதார்த்தத்தைவிட அதிக ஆற்றல் கொண்ட மிகை எதார்த்தம் (Surreal) ஒன்றை இன்றைய அறிவு கட்டியெழுப்புகிறது. அந்த மிகை எதார்த்தம் இன்றைய நிலையில் அறவே சமூகப்பண்பு அற்றதாக உள்ளது. அந்த மிகை எதார்த்தத்தின் நீளம், அகலம், எடை போன்ற அளவைகள் பௌதீக எதார்த்தத்துடன் தொடர்பற்ற வையாக அந்நியப்பட்டு உள்ளன. இது தற்செயலானதல்ல. அதிநவீன தொழில்நுட்ப உற்பத்தியின் உரிமையாளர்களான கார்ப்பரேட் கம்பெனிகளின் நலன்களுக்கு அதுவே உகந்தது.

இதன் மூலம் பொருளாதாரம் என்பது உயர் செயல்திறன் மிக்கதாகவும், அறிவை மூலதனமாகக் கொண்டதாகவும் திகழ்வதாகப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. இவ்வுலகில் ஏராளமான நாடுகள் உலகச் செயல்திறன் போட்டியில் (Global Skill Race) பங்குபெற்றுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது. சில சமயங்களில் 'அறிவுப் போர்' (Knowledge Wars) என்றும் இது அழைக்கப்படுகிறது. ஒரு மாநிலம் அல்லது நாட்டில் பல்கலைக்கழக அல்லது கல்லூரி அளவில் அதி நுட்பத் தொழிற்பயிற்சிக் கல்வியில் (Tertiary Professional Education) மற்றவர்களை விஞ்சி நின்று வெற்றி பெறும் செயல்திறனைக் கொண்டு அந்நாடு அல்லது மாநிலத்தின் மொத்த வெற்றி அளவிடப்படுகிறது.

நம் கவனத்தை ஈர்க்கக் கூடிய விடயமாக, சீனா, இந்தியா போன்ற ஆசிய நாடுகளும் இந்த உலகச் செயல்திறன் போட்டியில் நுழைந்திருக்கின்றன என்பதாகும். ஆசிய நாடுகள் பன்னாட்டுப் பெருநிறுவனப் பகுதிக்குள் நுழைவு பெற்றமையின் காரணம், இந்நாடுகளால் குறைந்த சம்பளத்திற்கு, உயர்தொழில் சக்தியை அப்பெரு நிறுவனங்களின் பயன்பாட்டிற்காக அளிக்க முடியும் என்பதே ஆகும். பெருநிறுவன அறிஞரொருவர் இவ்வாறு எழுதுகிறார். பெரிய நிறுவனங்கள், ஆராய்ச்சி மற்றும் வடிவமைப்பு போன்ற உயர்முடிவு நடவடிக்கைகள் ஐரோப்பிய, வடஅமெரிக்க, ஐப்பானிய உயர்மதிப்பு பொருளாதாரத்திற்குள் மட்டுமே நிகழ வேண்டும் என்ற பழைய எல்லையை இப்போது தாண்டிச் செல்லுகின்றன. குறை செலவு நாடுகளின் உயர் திறன் மக்கள் திடீரென பன்னாட்டுப் பெருநிருவனங்களின் விருப்பத்திற்கு ஈர்க்கப்படுகின்றனர். பல்கலைக்கழக நிறுவனங்களும் அவற்றின் நாடளாவிய வலைத்தளங்களும் பொதுத்துறையின் செலவில் உயர்மதிப்புள்ள தொழிற்பயிற்சி பெற்றவர்களை உருவாக்கி உலகப் பெருநிறுவனங்களுக்கு கவர்ச்சி மிக்க சொத்தாக வழங்கி வருகின்றன. ஆசிய மேய்ப்பு நிலங்கள் இப்பன்னாட்டு நிறுவனங்களுக்கு பெரும் வேட்டைக் காடுகளாக மாறிவருகின்றன. ஏனென்றால் இவை எல்லைகளற்ற, உயிரினப் பல்வகைமை கொண்டனவாகவும் இயற்கை ஆதாரங்கள் மிகுந்தனவாகவும் உள்ளன. நிகழ்காலத்திய அறிவின் உலகமயமாக்கல் அலையில், ஆசிய கண்டத்தை நோக்கி ஏராளமான இரகசிய செயல்திட்டங்கள் (Hidden Agendas) இருக்கின்றன என்பதில் யாதொரு சந்தேகமும் இல்லை.

பல்கலைக்கழக நிறுவனங்களும் அவற்றின் நாடளாவிய வலைத்தளங்களும் பொதுத்துறையின் செலவில் உயர்மதிப்புள்ள தொழிற்பயிற்சி பெற்றவர்களை உருவாக்கி உலகப் பெருநிறுவனங்களுக்கு கவர்ச்சி மிக்க சொத்தாக வழங்கி வருகின்றன.

அறிவுச் சமூகங்கள்

செயல்திறனும், தொழில்முறைத்திறனும் கொண்ட கல்வி அமைப்புப் பரவலைத் தொடர்ந்து, பெருநிறுவன அறிஞர்கள், எதிர்கால சமுதாயம் பின்னைத் தொழில்மய அறிவுச் சமூகமாக (post-industrial knowledge society) உருவாகும் என முன்கூட்டியே ஆரூடம் வழங்கிவிட்டனர். மேலும் அது, சமீபத்திய அறிவுச் சமூகத்தில் கருத்தால் உழைக்கும் மூளைத் தொழிலாளர்கள், செல்வத்தை உருவாக்குவதில் அடிப்படை ஆற்றல் கொண்டவர்களாகக் கருதப் படுகின்றனர். அறிவுச் சமூகத்தில் இனி உடலுழைப்போ, தனி உடமையோ, அரசியல் அதிகாரமோ தீர்மானிக்கும் காரணியாக இருக்கப் போவதில்லை என அவர்கள் அறிவித்து வருகின்றனர். இந்த சமூகமே அறிவொளி பெற்றவர்களைக் கொண்ட சமூகமாகத் திகழும் என எதிர்பார்க்கின்றனர். ஏதாவது போர்கள் நிகழுமானால் அவையும் அறிவுத்திறன் போர்களாகவோ, அல்லது அறிவுச் சமூகப் போர்களாகவோதான் அமையும் எனச் சொல்லுகிறார்கள். சமூகப் பகுப்பும் கட்டமைப்பும் பொறிளியாளர்கள், மருத்துவர்கள், கணினி மற்றும் வலைத்தளப் பணியாளர்களைக் கொண்டனவாகவே அமையும். இது ஒரு மேட்டுக்குடி கல்வியாளர்களின் சமூகமாக மாறும், அறிவு என்பதே அதிகாரமாகும், அவ்வறிவே உலகை ஆட்சி செய்யக் கூடியதாகவும் அமையும்.

அறிவு என்பதே அதிகாரமாகும், அவ்வறிவே உலகை ஆட்சி செய்யக் கூடியதாகவும் அமையும்.

இது நடைமுறைக்கு அப்பாற்பட்ட ஒரு பெருங்கற்பனை! முன்பு நாம் குறிப்பிட்ட மிகை எதார்த்தப் புனைவாகவே இதுவும் அமைந்துள்ளது. எப்படியாயினும், இது உலகளாவிய ஏற்றத் தாழ்வுகளையும், புதிய சமூகப் படிநிலை அமைப்புகளையும் உருவாக்கும் என முன்கூட்டியே சொல்ல முடிகின்றது. இது சிறப்பான அறிவுத்திறன்களின் அடிப்படையில் புதிய சமூகப் பிரிவுகளை உருவாக்க முனையும் என யூகிக்க முடிகிறது. இது ஒரு சமூக மின் எண்ணியலை, அதாவது விஞ்ஞானரீதியில் நிர்வாகம் நடைபெறக்கூடிய ஒரு சமுதாயத்தை நினைவுக்குக் கொண்டு வருகிறது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் நேர்க்காட்சிவாத தத்துவவாதிகள் இப்படி ஒரு கற்பனை தேசத்தை முன்மொழிந்தனர்.

காலனிய ஆட்சிக் காலத்திலும் தேசிய எழுச்சி ஏற்பட்ட காலத்திலும் கல்வி குறித்த ஆர்வம் குறைவு படாமலேயே இருந்து வந்துள்ளன.

பண்பாட்டு வேர்கொள்ளல்

மேற்கத்திய அறிவுகளான இயற்கை விஞ்ஞானம், சமூக விஞ்ஞானம், மனிதவியல் போன்றவற்றை அறிவதிலும், அவற்றைக் கற்பதிலும் தெற்காசிய நாடுகள் எப்போதும் ஆர்வமும் தீவிரப் பற்றும் கொண்டிருந்து வந்திருக்கின்றன. காலனிய ஆட்சிக் காலத்திலும் தேசிய எழுச்சி ஏற்பட்ட காலத்திலும் கல்வி குறித்த ஆர்வம் குறைவுபடாமலேயே இருந்து வந்துள்ளன. தெற்காசிய

மொழிதல்

துணைக்கண்டத்தில் பரவி வளர்ந்துள்ள கல்வி மற்றும் ஆராய்ச்சி வலைத்தளங்கள், மேற்கத்திய அறிவை ஈட்டுவதிலும் அதனைப் படித்து அறிந்து கொள்வதிலும் தங்களுடைய முன்னுரிமையையும் முனைப்பையும் காட்டி வந்துள்ளன. கிறித்துவக் கல்வி நிறுவனங்கள், இப்பிரிவில் ஆரம்பக் கட்டத்திலும் அதன் பின்பும் தலையாய முறையில் செயல்பட்டன என்பதும் நாம் அறிந்ததே. வடிவத்தில் அவற்றைத் தொடர்ந்து, உள்ளடக்கத்தில் அவர்களிடமிருந்து ஓரளவு வேறுபட்டு தேசிய, மத, மொழிப் பிரிவினர் ஆங்கில மற்றும் வட்டாரப் பண்புகள் இணைந்த (Anglo-Vernacular) பாடத்திட்டங்களின் அடிப்படையிலான கற்கை முறைகளை உருவாக்கும் முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். ஆங்கில மற்றும் வட்டாரப் பண்புகளின் சேர்க்கை என்பது மேற்கு மற்றும் கிழக்கு நாடுகளின் கல்வி முறைகளின் இணைப்பு ஆகும். தெற்காசிய நாடுகளின் நவீனக் கல்வியானது, அதுவாகவே, மரபுகளுக்கும் நவீனத்திற்கும் இடையிலான மிகப்பெரும் கலந்துரையாடலாகத்தான் அமைந்து போயிற்று. ஈழத் தமிழர் களுக்கிடையில், ஆறுமுகநாவலர், இந்தியாவில் ஆர்ய சமাজத்தின் தயானந்த சரஸ்வதி ஆகியோரின் செயல்பாடுகள், வட இந்தியாவின் ஆங்கிலோ - வேதப் பள்ளிகள், தயானந்தா கல்லூரிகள் ஆகியவை மரபும் நவீனமும் இணைந்து அமைந்த கல்வி முறைமைகளுக்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டுக்களாகும். நாவலரும், தயானந்தரும் அவர்களுடைய மத மரபுறுதியையும் மீட்புணர்வுகளையும் தாண்டி, அடிப்படையில் மேற்கத்திய கல்வி முறையைப் பயின்று உட்கிரகித்துக் கொள்ள ஒத்துக்கொண்டவர் களாகவே இருந்தனர். இன்னொருபுறம் பாரம்பரியம் என்னும் மூடியைக் கொண்ட நவீனக் கல்வியாகவே அது இருக்க வேண்டும் என்பதில் அவர்கள் உறுதியாக இருந்தனர். அதனை நிலை நாட்டவே முயற்சித்தனர்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் கடைசி மற்றும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பக்கால தமிழ் அறிஞரான மனோன்மணியம் சுந்தரம்பிள்ளை, அவருடைய மிகச்சிறந்த நூல்களில் ஒன்றான நூற்றொகை விளக்கம் என்னும் நூலில் ஆங்கிலோ வட்டார மொழி அறிவுத்திட்டம் என்பதனைத் தோராயமாக வழங்கியுள்ளார். இந் நூலில் சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள், மேற்கத்திய விஞ்ஞானங்களுடன் சைவசித்தாந்தத்தை தத்துவார்த்தமாக இணைவாக்கம் செய்யும் முயற்சியினை மேற்கொண்டுள்ளார். மேற்கத்திய பௌதீகம், இரசாயனம், உயிரியல் அல்லது புவியியல் அறிவுகள் சைவ சித்தாந்த கருத்துக்களுக்கு முரண்பாடானவை என்ற கருத்தை சுந்தரனார் இந்நூலில் மறுதலிக்கிறார். இயற்கை விஞ்ஞானங்கள் அனைத்தும் உலகம் குறித்த நேர்க்காட்சிப் பண்பு கொண்டவை என வரையறுக்கும் அவர், அவற்றின் யதார்த்தத்தையும் பயன் பாட்டையும் சைவ சித்தாந்தம் ஏற்றுக் கொள்கிறது என்பதைத்

தயானந்தரும்
அவர்களுடைய
மத
மரபுறுதியையும்
மீட்புணர்வு
களையும்
தாண்டி,
அடிப்படையில்
மேற்கத்திய
கல்வி
முறையைப்
பயின்று
உட்கிரகித்துக்
கொள்ள ஒத்துக்
கொண்டவர்
களாகவே
இருந்தனர்.

சைவ
சித்தாந்தத்தில்
உலகமும் உலக
அறிவும் மாயப்
பொருட்களல்ல.
அவற்றின்
ஊடாகச்
சென்றே
அவற்றைக்
கடக்க
வேண்டும்.

சைவ சித்தாந்தக்
குடையானது
பகுப்பாய்வு
விஞ்ஞானங்
களைத் தன்னுள்
அடக்கி
நிற்பதாகச்
சித்தரிக்கப்
படுகிறது.

தெளிவுபடுத்துகிறார். அவ்வாறு உலகியல் அறிவைப் பெற்று, உலகியல் பயன்பாடுகளைத் துய்த்து வாழும் போழ்தே, ஒரு மனிதன் அவ்வாழ்வின் குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் சைவ சித்தாந்த உயர் (இறை) உண்மையை அறிந்து கொள்ளவேண்டும் எனும் நிலையை எட்டுகிறான். உலக அறிவைப் பெறுவதன் மூலமாகவே அது பக்தனை மேலான அறிவை அடைவதற்குத் தயார்ப்படுத்துகிறது. உலக அறிவே அதன் எல்லைகளைச் சுட்டிக்காட்டி, பக்தனை உயர் அறிவை நோக்கி இட்டுச் செல்லுகிறது அல்லது செலுத்துகிறது. சைவ சித்தாந்தத்தில் உலகமும் உலக அறிவும் மாயப்பொருட்களல்ல, அவற்றின் ஊடாகச் சென்றே அவற்றைக் கடக்க வேண்டும். நேர்க்காட்சி உலகையும் அது குறித்த அறிவுத் தொகுதிகளையும் அனுபவித்துப் பின் அகற்றுதல் என்ற முறையியலைச் சைவ சித்தாந்தம் கடைப்பிடிக்கிறது. உலகியல் விஞ்ஞானங்கள் பகுப்பாய்வுத் தரவுகள் என்ற நிலையைக் கொண்டிருப்பனவாகவும் சைவ சித்தாந்தத் தத்துவம் அனைத்தையும் தழுவி நின்று ஒருங்கிணைத்தல், மற்றும் அனைத்தடக்கப் பாங்கினைக் கொண்டும் அமைகிறது. சைவ சித்தாந்தக் குடையானது பகுப்பாய்வு விஞ்ஞானங்களைத் தன்னுள் அடக்கி நிற்பதாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறது. இவ்வாறாக சுந்தரம்பிள்ளை மேற்கத்திய விஞ்ஞானங்களை சைவ சித்தாந்தத்தினுள் தகவமைத்துக் கொள்கிறார். சித்தாந்தம், சைவம் ஆகியவற்றின் தனித்த பண்புகளைப் பின் நிறுத்திவிட்டு, மரபுக்கும் நவீனத்திற்கும் இடையில் நடந்த ஒரு விவாதமாக இதனைக் கொள்வோமெனில், நவீன விஞ்ஞானங்கள் பண்பாட்டில் வேர் கொள்ளல் (Cultural Embeddedness) என்ற நிகழ்வின் ஓர் எடுத்துக்காட்டாக இதனைப் புரிந்துகொள்ள முடியும். புதிதாக இணைத்துக் கொள்ளப்பட்ட மேற்கத்திய விஞ்ஞானங்கள் பாரம்பரியச் சட்டகத்திற்குள் இதமாக அமர்ந்துகொள்ளும் ஒரு சந்தர்ப்பத்தை இங்கு சந்திக்கிறோம்.

மேலே கூறப்பட்டுள்ள பண்பாட்டு வேர்கொள்ளல் என்ற கருத்தினைத் தெளிவுபடுத்துவதற்கு நான் மதங்கள் மற்றும் விஞ்ஞான வரலாறுகளிலிருந்து மேலும் ஒரு எடுத்துக்காட்டைச் சொல்ல விழைகிறேன். இங்கு நான், இயற்கை விஞ்ஞானம், புவியியல், மருத்துவம், பொருளாதாரம் போன்ற துறைகளில் அரபு நாடுகள் மிகப்பெரும் சாதனைகளைக் குவித்த காலங்களில் அவற்றோடு இஸ்லாம் ஏற்படுத்திக் கொண்ட உறவுகளை நினைவுக்குக் கொண்டுவர விழைகிறேன். இஸ்லாத்தின் பொற்காலமாக கி.பி. 10ஆம் நூற்றாண்டு கொண்டாடப்பட்டது. அந்தக் காலக்கட்டத்தில் இயற்கை விஞ்ஞானங்களும் அவற்றின் புதிய கண்டுபிடிப்புகளும் இஸ்லாமிய தத்துவத்தால் எந்தவிதமான கட்டுப்பாடுகளும் இன்றி, மிக நெகிழ்வான அரவணைப்புக்கு ஆட்படுத்தப்பட்டன. கட்டுப்பாடற்ற,

தயக்கமற்ற, நெகிழ்வுத் தன்மையும் விரிவியல்பும் கொண்ட உறவுகள் இயற்கை விஞ்ஞானங்களையும் இஸ்லாமியத் தத்துவத்தையும் அன்று இணைத்து நின்றன. அவை ஒன்றுக்கொன்று தங்களுக்குள் உதவிக்கொண்டன. இறை உண்மை, இறைப் படைப்பான உலகம், உலக வாழ்வில் இறை அறம் என்ற குடையின் கீழ் பௌதீக விஞ்ஞானங்கள் தகவமைக்கப்படும் நிகழ்வை இங்கும் சந்திக்கிறோம். இது பௌதீக உலகம் இறை உலகம் உறவாடிக் கொண்ட ஒரு சந்தர்ப்பமாகும். விரிந்த பொருளில் பண்பாட்டு வேர்கொள்ளல் என்பதற்கு இது மற்றொரு உதாரணமாகும்.

சமூகப்
பண்பாட்டுத்
தகவமைப்பு,
வேர்கொள்ளல்
போன்ற
கருத்தாக்கங்கள்
இருபதாம்
நூற்றாண்டிற்கு
உரியவை.

சமூகப் பண்பாட்டுத் தகவமைப்பு, வேர்கொள்ளல் போன்ற கருத்தாக்கங்கள் இருபதாம் நூற்றாண்டிற்கு உரியவை. ஹங்கேரியப் பொருளாதார அறிஞர் காரல் பொலானி (Karl Polanyi) நவீன பொருளாதாரத்தைச் சமூகம் மற்றும் பண்பாடு என்னும் சட்டகத்திற்குள் அமர வைக்கிறார். பொருளாதாரம் எந்த ஒரு சமுதாயத்திலும் முற்றிலுமாக சுயாதீனமான பாத்திரம் வகிக்கக்கூடிய ஒன்றல்ல என்ற கருத்தை பொலானி முன்வைக்கிறார். மாறாக, பொருளாதாரம் சமூகத்தாலும் அதன் பண்பாட்டாலும் கட்டுப்படுத்தப்படவும் ஒழுங்குபடுத்தப்படவும் நிர்வகிக்கவும் படவேண்டும். இக்கருத்துப்படி, உற்பத்தியில் பங்கேற்கும் இயற்கை மற்றும் மானிட அறிவுகள் உருவாகித் தொழில்படும் சூழலமைப்பாகவும் முன்நிபந்தனையாகவும் சமூகம், பண்பாடு ஆகியவை விளங்குகின்றன. விஞ்ஞான அறிவு, படைப்பாற்றல், அறிவியல் முயற்சிகள், கற்பனை போன்றன சமூகத்திலும் பண்பாட்டிலும் வேர்கொண்டுள்ளன என்கிறார் காரல் பொலானி. பண்பாட்டு வேர்கொள்ளல் சில கலாசார மதிப்புகளுக்கும் நடைமுறைகளுக்கும் மாத்திரம் வரையறுக்கப்படவில்லை. மற்றொரு வகையில் அது காலம் - வெளி, இருத்தல் - மாற்றம், பருவகாலங்கள் - சுற்றுச்சூழல், தனிநபர்கள் - சமூகம் போன்றவற்றைப் பண்பாடு எவ்வாறு புரிந்துகொள்ளுகிறது என்பதனுடன் தொடர்பு கொண்டது. பண்பாடானது பௌதீக உலகையும் அதனைக் கடந்த உலகையும் இயற்கையையும் சமூகத்தையும் மிக இயல்பாக இணைக்கின்றது. மார்க்ஸியர்களுக்கு இடையில், மூத்த அறிஞர்களான ஈ.பி. தாம்ஸன் (E. P. Thompson), எரிக் ஹாப்ஸ்பாம் (Eric Hobsbawm) போன்றோரும் தன்னைத்தானே அராஜகவாதி என்று கூறிக்கொள்ளும் ஜேம்ஸ் ஸ்காட் (James C. Scott) என்பாரும் இது போன்ற மற்றொரு கருத்தினை முன்வைக்கிறார்கள். அறம் சார் பொருளாதாரம் அல்லது அறத்தில் வேர்கொண்ட பொருளாதாரம் (Morally Embedded Economy) என்ற கருத்தாக்கத்தை இவர்கள் பரிந்துரைக்கின்றனர்.

பொருளாதாரம்
சமூகத்தாலும்
அதன்
பண்பாட்டாலும்
கட்டுப்படுத்த
தப்படவும்
ஒழுங்குபடுத்த
தப்படவும்
நிர்வகிக்கவும்
படவேண்டும்.

அறிவுத் தோற்றவியலின் பன்முகம்

ஒரு கட்டத்தில் இருத்தலியல் தத்துவம் மேற்கத்திய விஞ்ஞானங்களின் புறநிலைவாத அணுகு முறையையும் அது எப்படி மனித அறிவு உற்பத்திக் கூறினை ஓரங்கட்டியது என்பதனையும் குறித்தும் தீவிர விசாரணைக்கு உட்படுத்தியது.

தெற்காசிய நாடுகளை நோக்கிப் பரவி வருகின்ற அறிவின் உலகமயமாக்கல் குறித்த விவாதங்களில் மேற்கிற்கும் கிழக்கிற்கும் இடையில் நிலவிவரும் அறிவுத் தோற்றவியல் வேறுபாடுகள் (Epistemological Differences) முன்னுக்கு வருகின்றன. ஏராளமான தத்துவப் பள்ளிகளும் மானுடவியல் ஆய்வுகளும் அறிவு உற்பத்தி மற்றும் அதன் பெருக்கம் பற்றிய அறிவுத் தோற்றவியல் பிரச்சினைகளில் பங்களித்துள்ளன. ஒரு கட்டத்தில் இருத்தலியல் தத்துவம் மேற்கத்திய விஞ்ஞானங்களின் புறநிலைவாத அணுகு முறையையும் அது எப்படி மனித அறிவு உற்பத்திக் கூறினை ஓரங்கட்டியது என்பதனையும் குறித்தும் தீவிர விசாரணைக்கு உட்படுத்தியது. மார்க்ஸியம், ஒருதலைப்பட்சமாகத் தொழில்படக் கூடிய புறநிலைவாத முறையை ஆட்சேபித்ததுடன், அதன் ஊடாக அகம் - புற இயங்கியல் கோட்பாட்டை வலியுறுத்துகிறது. நீண்ட காலமாக தத்துவவாதிகள் மேற்கு மற்றும் கிழக்கின் மெய்ப்பொருள் துறைகளின் தனித்த அடையாளங்களையும் அவற்றிற்கு இடையிலான வேறுபாடுகளையும் குறித்துப் பேசி வருகின்றனர். இருபதாம் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பத்து ஆண்டுகளில், தென்கிழக்கு ஆசிய அறிஞர்களை மையமிட்டு நடந்துவருகின்ற ஆசியத் தகவுகள் குறித்த விவாதம் (Asian Values Debate > Asia As Method) இங்கு குறிப்பிடத் தக்கது. கிழக்கு உலகைப் பொறுத்தமட்டில் கன்பூசியத் தகவுகளே மையமானவை எனச் சில அறிஞர்கள் வாதிட்டு வருகின்றனர். இன்னும் சில அறிஞர்கள் பௌத்தமே தெற்கு, தென்கிழக்கு ஆசியாவின் மிகப்பெரிய அறிவுப்புலம் எனக் கூறிவருகிறார்கள். மேலும் பல தத்துவவாதிகள் மேற்கத்திய அறிவு உற்பத்தியானது பகுப்பாய்வு அணுகுமுறை, கருத்தாக்கங்களைத் தூய வடிவில் முன்வைப்பது, அவற்றைத் தனிமைப்படுத்தல், எதிர்வுபடுத்தல் ஆகியவற்றின் மீது அதிக அழுத்தம் தருவதைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றனர். மாறாக, கிழக்கின் சிந்தனை முறைகள் பரஸ்பரத் தொடர்பு, சார்புநிலை, முழுமை ஆகியவற்றை நோக்கியனவாக இருப்பதாகக் கூறப்படுகிறது.

பின்னை நவீனத்துவ அறிஞர்கள் ஒரு முடிவுக்கு வருகின்றனர். அதாவது கிழக்கும் மேற்கும் உலகை அறிதலில் இணை நீரோட்டங்களாக விளங்குகின்றன என்றும், இவை போன்ற இன்னும் பல சிந்தனை வகைமைகளும் இருக்க முடியும் என்றும் அவர்கள் கருதுகின்றனர். அவர்கள் உலகளாவிய காலப்பரப்பிலும் பிரதேச வெளியிலும் பன்மீயப் பண்பு கொண்ட அறிவுத் தோற்றவியல்கள் பரவிக் கிடப்பதாக அறிவிக்கின்றனர். பல மையங்கள் கொண்ட (பன்மீய) அறிவுத் தோற்றவியல் (Polycentric Epistemology) என்ற ஒரு புதிய கருத்தாக்கத்தை அவர்கள் பயன்பாட்டிற்குக் கொண்டு

வந்துள்ளனர். காலம் மற்றும் புவிப் பரப்புகளில் அறிவு உற்பத்திக்கான பலவகைச் சட்டகங்கள் (Epistemes) நிலவி வருகின்றன என அவர்கள் வாதிடுகின்றனர். அவற்றில் ஒரே ஒரு அறிவு உற்பத்தி முறைமைக்கு மட்டுமே உலகு தழுவிய அதிகாரம் உள்ளதாகக் கொள்ள முடியாது எனவும் பிற அறிவுத் தோற்றவியல் சட்டகங்களை அழித்தொழிக்க வேண்டும் எனக் கூறுவது தவறு எனவும் இந்த வாதம் தொடர்கிறது. இதன் பொருள் யாதெனில், பல்வேறுபட்ட அறிவுத்தோற்றவியல் சட்டகங்களுக்கு இடையிலான விரிந்த உரையாடல் மட்டுமே நம் முன் நிற்கும் ஒரே சாத்தியப்பாடு என்பது வலியுறுத்தப்படுகிறது.

காலம் மற்றும் புவிப் பரப்புகளில் அறிவு உற்பத்திக்கான பலவகைச் சட்டகங்கள் (Epistemes) நிலவி வருகின்றன என அவர்கள் வாதிடுகின்றனர்.

முடிவாக

அறிவின் உலகமயமாக்கல் என்னும் இன்றைய சூழலின்படி, தெற்காசிய நாடுகள் தவிர்க்க முடியாத நிலையில் மேற்கத்திய அறிவுச் சமூகத்திற்கும் ஆசிய எதார்த்தங்களுக்கும் இடையிலான விரிவான உரையாடல்களை நிகழ்த்துவதற்கான சந்தர்ப்பமாக அமைந்துள்ளது. முதற்கட்டமாக நாம், அறிவின் உலகமயமாக்கல் என்பது ஒருவழிப் போக்கானது அல்ல என்பதை ஆழமாகப் புரிந்து கொள்ளுகிறோம். மற்றொரு பக்கம், அதனை ஓர் உரையாடலாகவும் பரஸ்பரத் தொடர்பு, ஒருவரிடமிருந்து மற்றொருவர் கற்றுக்கொள்ளுதல் போன்றன பெரும்பங்கு பெற்றிருப்பதையும் புரிந்துகொள்ளுகிறோம். மேற்கத்திய விஞ்ஞானங்களோடு கீழைநாட்டு அறிவுத்துறைகளின் இயங்கியல் ரீதியான கொடுக்கல் வாங்கல்கள், கீழைச் சமூகங்களின் பிரத்தியேக சமூகப் பண்பாட்டுப் பிரச்சினைகள், கீழை உலகின் சுற்றுச்சூழல் பாதுகாப்பு போன்ற பலவகையான பின்புலங்கள் இந்த உரையாடலில் பங்கேற்க வேண்டி உள்ளது. அறிவுத் தோற்றவியல் அடித்தளத்திலும் கூட கிழக்கிற்கும் மேற்கிற்கும் இடையில் ஒரு விரிவான மீளாய்வும் பேச்சுவார்த்தையும் தேவைப்படுகின்றன. அவை நிகழ வேண்டும்.

அறிவின் உலக மயமாக்கல் என்பது ஒருவழிப் போக்கானது அல்ல என்பதை ஆழமாகப் புரிந்து கொள்ளுகிறோம்.

இலங்கையின் மட்டக்களப்பு கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், ஆண்டு தோறும் கல்வியாளர்களுக்கு இடையில் ஆராய்ச்சி மாநாடு ஒன்றை நடத்தி வருகிறது. இந்த ஆண்டு அதன் 12ஆவது மாநாட்டை (1-டிசம்பர் 2015 அன்று) அறிவின் உலகமயமாக்கலில் புதியன சாதித்தல்: பிரச்சினைகளும் எதிர்பார்ப்புகளும் என்ற மிகப் பொருத்தமான தலைப்பு ஒன்றில் நடத்துவது ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்கதாக உள்ளது. நான் இம் மாநாட்டு அமைப்பாளர்களுக்கு, குறிப்பாக கலாநிதி நதிரா மரியசந்தனம், பேராசிரியர் மற்றும் தலைவர், தமிழ் கற்கை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை அவர்களுக்கு, என்னை இந்தத் தலைப்பில் ஆழ்ந்தாரயல்வு செய்வதற்கு அழைத்தமைக்கு நன்றி தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

ஈழத்தமிழ் நவீன அரசங்கு - பனுவலும் ஆற்றுக்கையும்

1950 - 70 கள் வரையான நவீன அரசங்கப்போக்குகள்
பற்றிய ஓர் மீள்புரிதல்

க. சிதம்பரநாதன்

அறிமுகம்

ஈழத்து அரசங்கப் பாரம்பரியத்தில் 1950களிலிருந்து 1970கள் வரை தமிழ்த்தேசிய நாடக வடிவத்திற்கான தேடல் முயற்சிகள் என்ற அடிப்படையில் ஈழத்து அரசங்கப் பாரம்பரியத்தை நவீனப்படுத்த இடம்பெற்ற முயற்சிகள் பற்றிய ஓர் மீள்புரிதலை ஏற்படுத்த இக்கட்டுரை முயல்கின்றது.

இலங்கையில் நவீனமயமாக்கம் என்பது மேற்குடனான தொடர்பின் விளைவாக தோன்றியதாகும். அதாவது மேற்கின் இயற்பண்பு வாதம் மற்றும் யதார்த்தவாத நாடகங்களுடனான தொடர்பு காரணமாக இலங்கையின் நவீனநாடகம் உருவாகிறது. இந்த நவீன நாடக உருவாக்கத்தின் நிலைக்களனாக இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் விளங்கியது. இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரும், இலவச கல்வி அறிமுகத்தின் காரணமாக சுயபாசையில் கல்வி கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரும் இலங்கையில் நவீன நாடகத்தை உருவாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டனர்.

ஈழத்தில் நவீன நாடகப்போக்கு ஐம்பதுகளின் பின் பெருமை மிக்க பாரம்பரியமாக விளங்கியது எனக் கூறும் சிவத்தம்பி இந்தப் போக்கின் மைற்கற்களாக,

- 1950 களின் பிற்கூற்றில் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கம்

இவரது நாடகங்கள் பல்கலைக்கழகத்தால் வடக்கு கிழக்கில் அரங்கேற்றப்படல்.

- 1960 களில் வித்தியானந்தன் பேராதனையில் ஏற்படுத்திய திருப்பம்
- 1970களில் ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத்தலைமையை ஏற்றுக் கொண்டமை போன்றவற்றை குறிப்பிடுகின்றார் (2005: xvii).

மேற்கின்
இயற்பண்பு
வாதம் மற்றும்
யதார்த்த
வாத நாடகங்
களுடனான
தொடர்பு
காரணமாக
இலங்கையின்
நவீன நாடகம்
உருவாகிறது.

இந்த மூன்று முயற்சிகள் பற்றியும் ஓர் மீள்பரிதலுக்கு இக்கட்டுரை முயல்கின்றது.

மேற்குடனான தொடர்பு காரணமாக இந்த முயற்சியாளர்களிடம் நாடகம் செய்தல் பற்றிய புதிய வழிகள் அறிமுகமாகியதோடு நாடகம் சமூகத்தில் என்ன செய்யும் என்பதை புதிய வழியில் புரிந்து கொள்ளும் நிலமையும் ஏற்பட்டது. இவர்கள் நாடகத்தில் நவீன வடிவம் பற்றியதும், தேசிய உள்ளடக்கம் பற்றியதுமான தேடலில் ஈடுபட்டனர். இலங்கை சுதந்திரமடைந்ததன் பின் ஈழத்து அரங்கில் நவீனமயமாக்கல் செயற்பாடும், தேசிய அடையாளம் நோக்கிய செயற்பாடும் உத்வேகமடைந்து அரங்கத்துறையில் குறிப்பிடத்தக்க பரீட்சார்த்த முயற்சிகளுக்கு இட்டுச்சென்றது.

1970இன் முன் பின்னாக நிகழ்ந்த நெறியாளர் அரங்கு என சிவத்தம்பி போன்ற நாடக விமர்சகர்களால் அழைக்கப்பட்ட நாடக முயற்சிகள் ஈழத்தமிழ்த் தேசிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்கல் என்ற நோக்கத்தை வெளிப்படையாகவே பிரகடனப்படுத்தின. வித்தியானந்தனின் கூத்து மீளுருவாக்க முயற்சி தமிழ் தேசிய நாடக வடிவத்திற்கான ஆரம்ப முயற்சியாக விளங்கியது. கணபதிப் பிள்ளையின் நாடக முயற்சிகள் இந்நோக்கத்தை வெளிப்படையாக பிரகடனப்படுத்தாதுவிட்டாலும் தேசிய நிலைப்பாட்டிலிருந்து செய்யப் பட்ட அவரது முயற்சிகள் தமிழ்த்தேசிய நாடக வடிவ தேடலுக்கான வித்தினை இட்டது என நாம் கூற முடியும்.

ஈழத்தமிழரிடையே நிலவும் நாடக அரங்கக் கற்கை நெறியில் மேற்குறிப்பிடப்பட்ட மூன்று முயற்சிகள் பற்றியும் முக்கியத்துவம் கொடுத்து அதிகம் பேசப்பட்டாலும் அந்த கருத்தால்கள் இப் போக்குகளை புரிந்துகொள்வதில் குறைபாடான விளக்கங்களையே உள்ளடக்கியுள்ளது.

இந்தப் போக்குகள் நவீன அரங்கு என்று சொல்லப்படுவதை விட நவீன நாடகம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. இந்த இடத்தில் நாடகமா? அரங்கா? என்பது பற்றிய தெளிவின்மை நிலவுகின்றது. இங்கு அரங்கை (நாடக) இலக்கியமாக பார்க்கின்றனர். இலக்கியமாக பார்க்கையில் அது வாய்மொழியூடாக (சொற்களுடான) உருவாக்கப்படும் நாடகப்பனுவல் (dramatic text); ஆகும். இப்பனுவல் சிறுகதை இலக்கியம், நாவல் இலக்கியம் போல் வாசிப்பதினூடாக நயக்கப்படலாம், மதிப்பிடப்படலாம்.

நாடகப்பனுவல் ஆற்றுகையாக மாற்றப்படும் முறைமையில் பனுவலில் எழுத்தாளரால் (Author) தரப்பட்டுள்ள நிலையான (fixed) அர்த்தத்தை (meaning) நெறியாளர் கண்டுபிடித்து அதை நடிகர்கள் மூலம் மேடையில் கொண்டுவரும் தொழிற்பாட்டை செய்ய வேண்டும். இது நாடகம்சார் அரங்கு (dramatic theatre) எனப்படுகின்றது. இந்த

இலங்கை
சுதந்திர
மடைந்ததன்
பின் ஈழத்து
அரங்கில் நவீன
மயமாக்கல்
செயற்பாடும்,
தேசிய
அடையாளம்
நோக்கிய
செயற்பாடும்
உத்வேக
மடைந்து
அரங்கத்
துறையில்
குறிப்பிடத்தக்க
பரீட்சார்த்த
முயற்சிகளுக்கு
இட்டுச்சென்றது.

அரங்கின் நெறியாளர் மேற்கூறிய இந்த தொழிற்பாட்டை செய்வதற்காக நடிகர்களை கட்டுப்படுத்துகிறார். நடிகர்கள் பொம்மைகளாக இயங்கவேண்டிய நிலை ஏற்படுகின்றது. நெறியாளர் தான் நினைத்ததை மேடையில் கொண்டு வருவதற்காக நடிகர்களை நீண்ட சலிப்பு மிகுந்த ஒத்திகைகளில் ஈடுபட நிர்ப்பந்திக்கின்றார். இந்த நிர்ப்பந்தத்தின் காரணமாக நடிகர்களின் விருப்பங்கள், ஆசைகள், கற்பனைகள், கெட்டித்தனங்கள், புதிதளிக்கும் ஆற்றல்கள் என அனைத்தும் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. அதாவது அவர்களுடைய படைப்பாற்றல் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றன.

மறுபுறத்தில் அரங்கை ஆற்றுகையாக பார்க்கலாம். ஆற்றுகை எனில் அது நிகழ்த்தப்படுவதனுடாக அனுபவிக்கப்படுவது, மதிப்பிடப்படுவது. கீழைத்தேய அரங்கப்பாரம்பரியம் ஆற்றுகைப் பாரம்பரியம் ஆகும்.

அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப்பனுவலாக பார்க்கும் பார்வை எவ்வாறு உருவாகியது?

ஈழத்து தமிழ் அரங்கப்பாரம்பரியம் ஒரு வளமான பாரம்பரியம். அது ஒரு ஆற்றுகைப் பாரம்பரியம். காலனித்துவத்துடன் மேற்கத்தேய நவீன நாடகம் இங்கு புகுந்த போது படித்த மத்தியதர வர்க்கம் அதனால் ஈர்க்கப்பட்டது. நமது பாரம்பரிய மரபுகள் சீரழிந்தவையாக, அநாகரிகமானவையாக கருதப்பட்டு அவற்றை 'நாகரிகப்படுத்தும்' நவீனமயமாக்கற் செயற்பாடுகள் ஆதிக்கஞ் செலுத்தின. அநேகமாக இந்த நவீனமயமாக்கமென்பது மேற்கு மயமாக்கமானதாக நடைபெற்றது உண்டு. ஆனால் சுதேசியக் கலைகளில் பற்றுறுதியுடையோர் நவீனமயமாக்கலின்போது வேறு முறைகளை - கலப்பு முறைகளைக் கையாண்டதுமுண்டு.

மேற்கூறியவாறு ஈழத்து அரங்கின் நவீன மயமாக்கற் செயற்பாட்டில் நிலவிய மேற்கின் ஆதிக்கம் காரணமாக அரங்கு என்ற எண்ணக்கருவை புரிந்துகொள்வதிலும், ஈழத்தமிழரிடையே நிலவும், நிலவிய வெவ்வேறு அரங்கப்போக்குகளைப் புரிந்து கொள்வதிலும் குறைபாடான விளக்கமே நிலவுகின்றது. இது அரங்கு பற்றிய குறைபாடான விளக்கத்திற்கு இட்டுச்சென்றது.

அரங்கு என்பது நாடகம் என்பதாக இனங்காணப்படுகின்றது. அரங்கு என்பது நாடகப்பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒன்று என விளங்கிக்கொள்ளப்படுகின்றது. நாடகப்பனுவல் இலக்கியத்தை ஊடகப்படுத்தும் ஆற்றலைக்கொண்டே அரங்கை வரையறை செய்ய முற்படுகின்றனர். அத்தோடு அரங்கக்கற்கையில் நாடகப் பனுவல் பற்றிய படிப்பே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. அரங்கக் கற்கை என்பது நாடகமும் அரங்கியலும் என அழைக்கப்படுகின்றது.

ஈழத்து தமிழ் அரங்கப் பாரம்பரியம் ஒரு வளமான பாரம்பரியம் அது ஒரு ஆற்றுகைப் பாரம்பரியம்.

அரங்கின் சாரமாக நாடகப்பனுவலை கருதுவதற்கான கோட்பாட்டு ரீதியான நியாயப்பாட்டை அரிஸ்ரோட்டலின் கவிதை இயல் வழங்குகின்றது. கவிதையியலில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சம் அது கவித்துவ பனுவலுக்கு (poetic text) கொடுக்கும் முக்கியத்துவம் ஆகும். அரிஸ்ரோட்டலின் கவிதையியலின்படி நாடகத்தின் மிக முக்கிய மூலகம் பனுவலாகும். இங்கு ஆற்றுகையின் தேவை மதிப்பிற்க்கம் செய்யப்படுகின்றது. திறஜெடியின் (tragedy) விளைவு ஆற்றுகையிலும், நடிகர்களிலும் தங்கியில்லை என்றும் திறஜெடியின் விளைவை வாசிப்பதன் மூலம் அடையலாம் என்பதுமே இங்கு நிலைப்பாடு. ஆற்றுகை என்பது இங்கு வெறும் அலங்காரம் (icing) என்பதாக கருதப்படுவதோடு அநேகமாக விளைவைக் குழப்புவதாக அமைந்துவிடும் என்றும் கருதப்படுகின்றது. பனுவலுக்கு வழங்கப்படும் இந்த முக்கியத்துவம் மேற்கத்தேய நாடகக் கோட்பாட்டில் முக்கியமாக பிரித்தானியா, அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் மிகவும் அண்மைக் காலம் வரை பேணப்பட்டு வருகின்றது.

அரங்கு, நாடகம் என்பவற்றிற்கிடையேயான அடிப்படை வேறுபாட்டை புரிந்துகொள்ளாநிலை இங்கு காணப்படுகின்றது. அரங்கு மற்றும் ஆற்றுகைக்கான ஒக்ஸ்போர்ட் கலைக்களஞ்சியம் நாடகம் என்பதை 'செய்வதற்கான ஒன்று' அதாவது 'ஆற்றுகை செய்யப்பட வேண்டும்' (செய்தே தீர் வேண்டும்) என ஆவல் தருகின்ற 'ஏதோ ஒன்று' ஆக கருதுகிறது. இந்த 'ஏதோ ஒன்று' அதன் ஆற்றுகையை விட சுயாதீனமான இருப்புக்கொண்டது. அது ஒரு எண்ணமாக இருக்கலாம் அல்லது பிரதி (script) ஆக இருக்கலாம் ஆனால் பிரதியாகதான் இருக்க வேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை என்றும் அரங்கு என்பதை அந்த ஒன்றை "செய்வதற்கான இடம்" என்பதுமாக விளக்குகின்றது.

ஜேர்மனியில் மக்ஸ் ஹேர்மான் (Max Herrmann) என்பார் நாடகமும் அரங்கும் ஒன்றுக்கொன்று எதிரானவை என்று கூறுவதோடு அரங்கிற்கும் நாடகத்திற்குமிடையேயான கூர்மையான வேறுபாட்டை கோடிட்டுக் காட்டுகையில் ஒரு நாடகம் என்பது தனி ஒருவரால் சொல்லை அடிப்படையாக கொண்டு மேற்கொள்ளப்படும் கலைப் படைப்பாக்கம் என்றும் அரங்கு என்பது பார்வையாளர்களினதும் அவர்களுக்கு சேவை புரிபவர்களினதும் விளைவு என்றும் குறிப்பிடுகின்றார் (Fisher – Lichte 2005: 19).

மனிதர்களிடம் தமது மனநிலைகளை அதாவது மனதில் தோன்றுவதை உடல்ரீதியாக வெளிப்படுத்தி செய்யவேண்டும் என்ற அவா பிறப்பிலிருந்தே வருகின்ற இயல்பான ஒரு மனித அவா. இது ஒரு மானிடவியல் தேவையாகும். நாளாந்த வாழ்க்கையில் மனிதனுடைய மனதில் 'செய்வதற்கான' எண்ணம் உதிக்கின்றது.

அரங்கின் சாரமாக நாடகப் பனுவலை கருதுவதற்கான கோட்பாட்டு ரீதியான நியாயப்பாட்டை அரிஸ்ரோட்டலின் கவிதை இயல் வழங்குகின்றது.

அரங்கு மற்றும் ஆற்றுகைக்கான ஒக்ஸ்போர்ட் கலைக்களஞ்சியம் நாடகம் என்பதை 'செய்வதற்கான ஒன்று' அதாவது 'ஆற்றுகை செய்யப்பட வேண்டும்' (செய்தே தீர் வேண்டும்) என ஆவல் தருகின்ற 'ஏதோ ஒன்று' ஆக கருதுகிறது.

அதை 'செய்ய வேண்டும்' என்ற உந்தவா மேலெழுகின்றது. நாளாந்த வாழ்வில் செய்ய முடியாத உணர்ச்சிசார் விடயங்களை முக்கியமாக நாளாந்த வாழ்வில் அடக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகளை செய்வதற்கான உந்தவா. அந்த உந்தவாவை நிறைவேற்றுவதற்குரிய வாய்ப்பான வெளிக்கு (அரங்கிற்கு) சென்று அதை செய்கிறான் (ஆற்றுகை செய்கிறான்). தனது உந்தவாவை அரங்கில் நிறைவேற்றுகிறான். புராதன சமூகத்தில் அரங்கு என்பது மக்கள் ஒன்றுகூடி ஆற்றுவோர், பார்ப்போர் என்ற பிரிப்பின்றி கூட்டாக ஆடுவது என்று இருந்ததாக மானிடவியலாளர் எடுத்துக்கூறுவர். அதாவது அரங்கின் சாரமான அம்சமாக ஆற்றுகை உள்ளது.

ஈழத்தில்
1980 களில்
சுர்மையடைந்த
தேசிய
முரண்பாட்டுச்
சூழல் ஈழத்து
தமிழ் அரங்கத்
துறையிலும் ஒரு
படைப் பாக்கப்
பாய்ச்சலுக்கு
வழிவகுத்தது.

ஈழத்தில் 1980 களில் சுர்மையடைந்த தேசிய முரண்பாட்டுச் சூழல் ஈழத்து தமிழ் அரங்கத்துறையிலும் ஒரு படைப்பாக்கப் பாய்ச்சலுக்கு வழிவகுத்தது. இன ஒடுக்குமுறைக்குட்பட்ட ஈழத்தமிழர் தமது தேசிய விடுதலை போராட்டத்தின் கலைநிலை முயற்சியாக தமது ஒடுக்கப்பட்ட அபிலாசைகளை வெளிப்படுத்த முற்பட்டபோது ஆற்றுகை அரங்கொன்று (performance theatre) மேற்கிளம்பியது. இந்த அரங்கில் நடிகர்கள் / ஆற்றுவோர்கள் படைப்பாளிகளாக (creators) பரிணமித்தனர். படிப்படியாக பார்வையாளர்கள் அதாவது மக்களும் அந்த படைப்பாக்க சூழலில் இணைந்துகொள்ளும் நிலையேற்பட்டது. 'ஆற்றுகை' என்ற எண்ணக்கரு படிப்படியாக முதன்மைபெறத் தொடங்கி ஈழத்தில் 'ஆற்றுகை அரங்கின்' (performance theatre) மேற்கிளம்புகைக்கு வழிசமைத்தது. இங்கு அரங்கு ஓர் சமூகக் கொண்டாட்டமாகப் பரிணமித்தது.

அரங்கின் மிக முக்கிய அம்சமாக ஆற்றுகை அமைகிறது என்ற அரங்கு பற்றிய இந்த புதிய வரையறையின் அடிப்படையில் நம்மிடையே நிலவிய, நிலவும் அரங்குகளை மீள்புரிதலுக்கு உட்படுத்த வேண்டிய தேவையுள்ளது. காலனித்துவ நிலை நின்று எழுதப்பட்டு புரிந்துகொள்ளப்பட்ட எமது அரங்கப்போக்குகளை திருப்பி எழுதி மீள்புரிதலுக்கு உட்படுத்த வேண்டிய தேவை உள்ளது.

“காலனிய எழுத்தாளர்கள், ஏகாதிபத்திய தத்துவவாதிகள், அவர்களுடைய மேட்டுக்குடி பிரதிநிதிகள் அல்லது அவர்களது உள்நாட்டு தகவலாளிகள் ஆகியோரின் கரங்களாலும் பேனாக்களாலும் சுதந்திரத்திற்கு முந்தைய காலங்களில் தொடரப்பட்ட எல்லாவற்றையும் ஒன்றுவிடாமல் திருப்பி எழுதுவதே பின்னைக் காலனிய விமர்சனம்” என்று புருஷோத்தம பிலிமோரியா என்ற ஒரு பின்னைக்காலனிய அடித்தள வரலாற்றாசிரியர் குறிப்பிடுகிறார் (முத்துமோகன். ந., 2016: 25).

முப்பது வருடங்களாக ஈழத்து அரங்கத்துறையில் ஆராய்ச்சி மனோநிலையோடு ஈடுபட்ட அனுபவநிலை நின்று இந்த எடுத்துரைப்பு

தரப்படுகின்றது. குறிப்பாக மேற்படி மூன்று அரங்கப்போக்குகளிலும் ஈடுபட்ட பலருடன் எனக்கு இருந்த நேரடித்தொடர்பு மூலம் என்னுள் சேகரிக்கப்பட்ட ஞாபகங்களும், இன்றும் வாழுகின்றவர்களுடன் நான் மேற்கொண்ட உரையாடல்களும் இக்கட்டுரையை எழுதுவதற்கு முக்கியமான வளமூலங்களாக விளங்கின. முக்கியமாக பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் மௌனகுரு ஆகியோருடன் நெருங்கிய உறவுநிலை நின்று பொதுவாக ஈழத்து அரங்கு பற்றியும் குறிப்பாக இம்மூன்று அரங்கப்போக்குகள் பற்றியும் பல விடயங்களை பகிர்ந்துள்ளேன். மேலும் சர்வதேச அரங்கப்போக்குகளுடன் உள்ள ஊடாட்டம் காரணமாக அங்கு பனுவலை அடிப்படையாக கொண்ட அரங்கிற்கு அப்பால் 'ஆற்றுகை' என்ற எண்ணக்கரு சம்மந்தமாக நடைபெறும் விவாதங்களும் அண்மைக்காலங்களில் அரங்கக்கற்கையை நாடகம்சார் அரங்குடன் (Dramatic Theatre) சம்ப்படுத்தி பார்ப்பதை பலத்த விமர்சனங்களுக்குள்ளாக்கும் விவாதங்களும், இந்த விவாதங்களினடியாக நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கையிலிருந்து ஆற்றுகை கற்கைகள் (Performance Studies) என்ற புதிய கற்கைநெறி பரிணமிப்பதன் தேவை பற்றிய விவாதங்களும் இந்த எடுத்துரைப்புக்கு கோட்பாட்டு பின்புலத்தை வழங்குகின்றன.

நாடகமும்
அரங்கியலும்
கற்கையி
லிருந்து
ஆற்றுகை
கற்கைகள்
(Performance
Studies)
என்ற புதிய
கற்கைநெறி
பரிணமிப்பதன்
தேவை பற்றிய
விவாதங்களும்
இந்த எடுத்
துரைப்புக்கு
கோட்பாட்டு
பின்புலத்தை
வழங்குகின்றன.

இந்தப்பின்புலத்தில் நின்று மேற்கூறிய மூன்று முயற்சிகள் ஒவ்வொன்றிலும் பனுவலும், ஆற்றுகை நோக்கமும் எவ்வாறு ஊடாடி நின்றன என்பதை எடுத்துக்கூறி இறுதியாக இன்மூன்று முயற்சிகளையும் தொகுத்து அதில் மேற்கிளம்பும் பொதுவான அம்சங்களை எடுத்துக் காட்டி அவை எவ்வாறு பனுவலும், ஆற்றுகையும் ஊடாடி நிற்பதற்கு வழிவகுத்தன என்பதும் எடுத்துக்கூறப்படும்.

1950 களின் பிற்கூற்றில் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கம்

இவரது நாடகங்கள் பல்கலைக்கழகத்தால் வடக்கு கிழக்கில் அரங்கேற்றப்படல்

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பயின்று பின் மேற்கில் ஆராய்ச்சி மாணவனாக பயிற்சி பெற்ற ஒருவர். இவர் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்துறைப் பேராசிரியராக கடமையாற்றியவர்.

அக்காலப்பகுதி பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் தம்மை உயர்ந் தோராக கருதிய காலப்பகுதி. ஆங்கிலம் மேலானதாக கருதப்பட்டு ஆங்கிலத்தில் பேசுவது கௌரவத்தின் அடையாளமாக கருதப்பட்டது. தமிழ்ப்படித்தோர் “பனங்கொட்டைகள்” என்று பரிகாசம் செய்யப் பட்டதுமான காலப்பகுதி.

பேராசிரியர்
கணபதிப்
பிள்ளை யாழ்ப்
பாணத்து
வாழ்க்கையை
யும். யாழ்ப்
பாணத்து பேச்சு
வழக்கையும்
மேடையில்
காட்ட
விருப்பப்பட்டார்.

அக்காலத்தில்
இழிசனர்
வழக்கு என
கருதப்பட்ட
சாதாரணமக்
களின்
பேச்சுவழக்கை
மேடையில்
துணிச்சலோடு
கையாண்டமை
இவரது
காலனித்துவ
எதிர்ப்பு மனோ
பாவத்தை
காட்டுகிறது

இப்பின்னணியில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையையும், யாழ்ப்பாணத்து பேச்சு வழக்கையும் மேடையில் காட்ட விருப்பப்பட்டார். பல்கலைக்கழக மாணவர்களின் ஒன்றுகூடல் தினங்களின்போது இதை நடிப்பதற்காக நாடகங்கள் எழுதினார்.

முப்பதுகளின் முற்பகுதியில் லண்டனிலே ஆராய்ச்சி மாணவனாக இருந்த வேளையில் பெர்னாட்சாவின் நாடகங்களையும் ஐரோப்பிய நாடக ஆசிரியர் சிலரின் ஆக்கங்களையும் கண்டுகளித்த கணபதிப் பிள்ளை அவர்கள் மொழியியல் ஈடுபாடுடையவராயும் இருந்தமையால் நாடகவியலில் கொண்டிருந்த அக்கறையையும் மொழியியல் அறிவையும் இணைத்து நாடகங்கள் எழுதினார் எனக் கருதுவது தவறாகாது என 'நாடகம் நான்கு' நூலின் முன்னுரையில் கூறும் பேராசிரியர் கைலாசபதி கல்வித்துறையிலும் பொது வாழ்க்கையிலும் அரசாட்சியிலும் ஆங்கிலமே அரசோட்சிய காலப்பகுதியில் தமிழ் படித்தோர் 'பனங்கொட்டைகள்' என்று பரிசாசம் செய்யப்பட்ட காலப்பகுதியில் பல்கலைக்கழகத்திலே மாணாக்கர் நடிப்பதற்கு உகந்த நாடகங்களை தமிழில் எழுதிய மையும், வீட்டிலும் வீதியிலும் பேசுவது போலவே ஆடுவோர் பேசல் வேண்டும் என்று கொள்கைப் பிரகடனம் செய்ததையும் சுட்டிக்காட்டுகின்றார்.

தனது நாடக வடிவமாக மேற்கத்தேய பாணியில் அமைந்த யதார்த்த நாடக வடிவத்தை இவர் கைக்கொண்டார். அத்தகைய யதார்த்த வடிவ நாடகங்களின் சொல்லாடல்களாக யாழ்ப்பாண பேச்சுவழக்கு அமைந்திருந்திருந்தது.

மேற்கத்திய பாணியில் அமைந்த யதார்த்த நாடகங்களை யாழ்ப்பாண மொழி நடையில் எழுதியமை ஒரு புறமிருக்க இவர் அக்காலத்தில் இழிசனர் வழக்கு என கருதப்பட்ட சாதாரண மக்களின் பேச்சுவழக்கை மேடையில் துணிச்சலோடு கையாண்டமை இவரது காலனித்துவ எதிர்ப்பு மனோபாவத்தை காட்டுகிறது என்றும் இவருடைய "சங்கிலி" வரலாற்று நாடகம் தமிழ் தேசியத்தின் குரலாக அமைவதைக் காணலாம் என்றும் கூறும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, வளர்ந்து வரும் சிங்கள மேலாண்மைக்கு எதிராக தமிழ் நிலைப்பட்ட அவரது படைப்பாக்க பதிவாக "சங்கிலி" விளங்குகிறது என்றும் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை நாடகத்திரட்டு நூலுக்கான முன்னுரையில் குறிப்பிடுகின்றார்.

இவர் தனது நாடகப்பணியின் நோக்கமாக மேலாண்மை போக்கால் புறக்கணிக்கப்பட்ட 'குரலை' - அது யாழ்ப்பாண வாழ்க்கையின் குரலாகவோ தமிழ்த் தேசியத்தின் குரலாகவோ இருந்தது - வெளிப்படுத்தும் விருப்பத்தை கொண்டிருந்தார் என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

பேராசிரியரது அரங்கின் சிறப்பியல்புகளாக நாம் பின்வருவன வற்றை குறிப்பிட முடியும்.

1. மேற்கத்தேய நவீன நாடக பாணியைக் (யதார்த்த நாடகப் பாணியை) கைக்கொண்டமை
2. சமகால சமூகப் பிரச்சினைகளையும், அரசியல் பிரச்சினைகளையும் தனது நாடகங்களின் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டமை

தனது நாடகங்களின் முக்கிய மூலகமாக சொல்லாடல்களைக் கைக்கொண்டதும் அச்சொல்லாடல்களை யாழ்ப்பாண குடாநாட்டுக்கு பொதுவாயும் பருத்தித்துறைப் பகுதிக்கு சிறப்பாயும் அமையும் பேச்சுமொழியாக அமைத்தமையும் முடிவைக் காணவில்லை.

இவரது நாடகங்கள் பிரதானமாக பல்கலைக்கழகத் தமிழ் மாணவர்கள் வருடத்துக்கு ஒருமுறை நாடாத்தும் ஒன்றுகூடல் தினத்தன்று அரங்கேற்றப்படுவதற்காக எழுதப்பட்டவை என்பது இவர் தனது நாடகங்களை வெறுமனே வாசிப்புக்காக அன்றி ஆற்றுகையை மனதில் கொண்டு எழுதியதை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. இவரது நாடகங்களின் நெறியாளராக வித்தியானந்தன் விளங்கினார். இவரது நாடகங்களில் நடிகர்களாக பட்டதாரி மாணவர்கள் விளங்கினார்கள். இலங்கை பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டதாரி மாணவர்கள் தமக்கே உரிய தன்னம்பிக்கையுடனும், சுவையுடனும் இவரது நாடகங்களில் பங்குபற்றினர். இவரது “உடையார் மிடுக்கு” நாடகத்தில் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி உடையாராக நடித்துள்ளார். ஒத்திகைகளின் போது தாங்களே பழகிக்கொள்வதாகவும் அவற்றைப் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் பார்த்துக்கொண்டிருந்து அதிகம் தலையிடாது அவ்வப்போது சில கருத்துக்களைக் கூறுவதாகவும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி ஒருமுறை என்னிடம் குறிப்பிட்டார். தான் உடையார் பாத்திரத்தை சிறப்பாக செய்வதற்காக பருத்தித்துறை உடையாரை அவதானித்ததாகவும் ஆனால் மேடையில் செய்கிற போது தனது கற்பனையோடு செய்ததாக பேராசிரியர் சிவத்தம்பி குறிப்பிட்டார்.

அத்தருணத்தில் அங்கு மாணவர்களாக இருந்து இவருடைய நாடகங்களில் நடித்தவர்கள் அல்லது பரிட்சயமுடையவர்கள் இந் நாடகங்களை ஊர்ப்புறங்களுக்கு எடுத்துச் சென்றார்கள். அத்தகைய யோருள் ஒருவராக அராலியூர் சுந்தரம்பிள்ளை காணப்படுகிறார். இவர் தான் பல்கலைக்கழகப் படிப்பை முடித்துக்கொண்டு ஊருக்குத் திரும்பிய போது ஊர் இளைஞர்கள் மாலை நேரங்களில் சனசமூக நிலையத்தில் கூடி வீண் பொழுதுபோக்குகளில் ஈடுபட்டிருந்ததாகவும் தான் அவர்களுக்கு இந்த பொழுதை பிரயோசனமாக கழிப்பதற்கு நாடகம் நடிக்கலாம் என்று கூறியதாகவும் அவர்கள் தங்களுக்கு நாடகம் நடிக்கத்தெரியாது என்று கூறியதாகவும் அந்த வேளையில்

இவரது நாடகங்களின் நெறியாளராக வித்தியானந்தன் விளங்கினார். இவரது நாடகங்களில் நடிகர்களாக பட்டதாரி மாணவர்கள் விளங்கினார்கள். இலங்கை பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டதாரி மாணவர்கள் தமக்கே உரிய தன்னம்பிக்கையுடனும், சுவையுடனும் இவரது நாடகங்களில் பங்குபற்றினர்.

தான் அவர்களுக்கு நாடகம் பழக்குகிறேன் என்று கூறி தான் நவீன நாடகங்களை எழுதி அதில் அவர்களை நடிக்க வைத்ததாகவும் கூறுகிறார்.

கிராமப்புறங்களில் இத்தகைய நாடகங்கள் சமூக நாடகங்கள் எனவும் வசன நாடகங்கள் எனவும் அழைக்கப்பட்டன. இந்நாடகங்கள் நவீன யதார்த்த வகை நாடகத்தினைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டவை என்றாலும் இவ்வகை நாடகங்களில் சொல்லாடலே பிரதான தொடர்பாடல் மூலகமாக அமைந்திருந்தாலும்கூட கிராமப்புறங்களில் இந்நாடகங்களில் பாடல்களும் சேர்க்கப்பட்டன. நகைச்சுவை காட்சிகள் முக்கிய இடம்பெற்றன. இதன் காரணமாக இந் நாடகங்களின் நடிப்புமுறையில் புதிதளித்தல் செய்வதற்கான வாய்ப்பு நடிக்கர்களுக்கு இருந்தது. இதன் காரணமாக ஊர்களில் இளைஞர்கள் இந்நாடகங்களில் நடிப்பதற்கு ஆர்வம் காட்டினர்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை 1935, 1940களில் அரங்கேற்றப் பட்ட நாடகங்களின் சூழல் தாக்கம் பற்றி பின்வருமாறு நினைவு கூர்ந்ததாக பேராசிரியர் சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகின்றார்.

பேராசிரியர்
கணபதிப்
பிள்ளை
புறக்கணிக்கப்
பட்ட குரலை
அரங்கில்
ஆற்றுகை
செய்ய
விரும்பினார்
என்பதையும்
அந்த
ஆற்றுகையை
அரங்காடு
வதற்காக
நாடகப்
பனுவல்களை
எழுதினார்
என்பதையும்
புரிந்துகொள்ள
முடிகின்றது.

அந்தகாலத்தில் யுனிவர்சிற்றி படிப்பென்பது மிக மிகச் சிலருக்கு உரிய விடயமாக இருந்தது. சமூகத்தின் உயர் மட்டங்களிலிருந்தே மாணவர்கள் வந்தார்கள். இடைநிலை அடிநிலையிலிருந்து வந்த மாணவர்களுக்கும்கூட பல்கலைக்கழகத்துக்கு வந்ததும் உயர் மட்ட நட்பு கிடைத்துவிடும். அந்தக் காலத்தில் கொழும்பில் வாழ்ந்த உயர் மட்டத்தினர் தங்களை மிக உயர்ந்தவர்களாக கருதிக்கொள்வர். அவர்கட்கு யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையைப் பார்ப்பதும், அந்த பேச்சு வழக்கைக் கேட்பதும் தாங்கள் விட்டு வந்த வாழ்க்கையின் நினைவுகளை கொடுப்பவையாக அமைந்தது. அவற்றை பார்த்து சிரித்து மகிழ்ந்தார்கள். மகிழ்ந்து சிரித்தார்கள். யாழ்ப்பாணம் அவர்கட்கு தொலைவிலுள்ள ஒரு வாழ்க்கை முறையாகத் தென்பட்டது (2002: v).

தொகுத்துப் பார்க்கையில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை புறக்கணிக்கப்பட்ட குரலை அரங்கில் ஆற்றுகை செய்ய விரும்பினார் என்பதையும் அந்த ஆற்றுகையை அரங்காடுவதற்காக நாடகப் பனுவல்களை எழுதினார் என்பதையும் புரிந்துகொள்ள முடிகின்றது. அத்தோடு அவரது நாடகப்பனுவல்களின் சொல்லாடல்கள் யாழ்ப்பாணத்து பேச்சு வழக்கில் அமைந்திருந்ததும், பனுவல்களில் அங்கதச்சுவை விரவியிருந்ததும், ஒத்திகைகளில் நட்பார்ந்த சூழல் நிலவியிருந்ததும் நடிக்கர்களின் கற்பனைக்கு இடம் தந்து ஆற்றுகையை வலுவாக்கியிருக்கிறது என்பதையும் புரிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

1960 களில் வித்தியானந்தன் பேராதனையில் ஏற்படுத்திய திருப்பம்

வித்தியானந்தன் ஒரு தமிழ்துறை பேராசிரியர்.
பல்கலைக்கழகத்தில் பணி புரிந்தவர்.

அறுபதுகள் தமிழ் தேசிய எழுச்சியின் ஒரு முக்கியமான கால கட்டமாகும். 1956இல் நிறைவேற்றப்பட்ட தனிச்சிங்களச் சட்டம், 1958இல் தமிழர்கள் மீது நிகழ்த்தப்பட்ட இன வன்முறை என்பன காரணமாக தமிழ்த் தேசிய எழுச்சி ஏற்பட்டது. தமிழர்கள் உரிமை வேண்டி அறப்போராட்ட இயக்கத்தை நடாத்திய காலம் அது. அவ்வறப்போராட்ட இயக்கத்தில் இணைந்திருந்த வித்தியானந்தன் அக்காலத்தில் நிலவிய தமிழ்த் தேசிய எழுச்சியின் கலை வெளிப்பாட்டை ஆற்ற முன்வந்தார்.

தமிழ்த் தேசிய கலைவடிவங்களை மீட்டெடுத்து அதை தமிழ்த் தேசிய நாடக வடிவமாக புத்தமைப்பது (நவீனமாக்குவது) இவரின் நோக்கமாக இருந்தது. 1960களில் வித்தியானந்தன் கிராமங்களில் நிலவிய நாட்டுக்கூத்துக்களை நவீனமாக்கும் முயற்சிகளில் ஈடுபடுகின்றார். கிராமங்களில் நிலவிய கூத்தின் வலிமையை அதாவது ஆட்டத்தின் வலிமையை நகரத்தில் வாழ்ந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்கு இன்னும் சொல்லப்போனால் சிங்கள மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்கு காட்டுவது இவரது நோக்கமாக இருந்தது.

“ஆடலின் வலுவை பேராதனையில் காட்ட வேண்டும் முக்கியமாக சிங்கள மக்களுக்கு காட்ட வேண்டும் என்பதே வித்தியின் அடிமன உணர்ச்சி” என பேராசிரியர் மௌனகுரு குறிப்பிட்டார் (தனிப்பட்ட தொடர்பாடல், 2017 புரட்டாதி).

தமிழ்த் தேசிய வாதத்தின் முதற் பண்பாட்டு குரலாக, கலை இலக்கிய குரலாக வித்தியானந்தன் அமைந்துள்ளார் எனும் உண்மை நன்கு புலனாகின்றது என்று சிவத்தம்பி குறிப்பிடுவதை நாம் கவனிக்கலாம் (2007: 77).

பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் இம்முயற்சி ஒரு தனிமனித முயற்சியல்ல. இவரது செயற்பாட்டில் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் சண்முகதாஸ், உட்பட பலர் இணைந்திருந்தனர். இவர்கள் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் மாணவர்கள் என்றாலும் கூட இவர்களுக்கிடையில் நட்புறவு நிலவியது. இந்த நட்புறவு இம்முயற்சியில் ஒரு செயல்வேகத்தை அவர்களுக்கு அளித்திருந்தது என்பதை பேராசிரியர் சிவத்தம்பியுடனான எனது நேரடி உரையாடலில் உணர்ந்துகொள்ள முடிந்தது.

கிராமங்
களில் நிலவிய
கூத்தின்
வலிமையை
அதாவது
ஆட்டத்தின்
வலிமையை
நகரத்தில்
வாழ்ந்த
மத்தியதர
வர்க்கத்
தினருக்கு
இன்னும்
சொல்லப்
போனால்
சிங்கள
மத்தியதர
வர்க்கத்
தினருக்கு
காட்டுவது
இவரது
நோக்கமாக
இருந்தது.

இவர்கள் ஈழத்தின் கிராமப்புறங்களுக்குச் சென்று அங்கு நடந்த பாரம்பரிய கூத்துக்களை பார்த்தார்கள். அவ்வாறு அவர்கள் சென்றபோது மட்டக்களப்பில் பாடசாலை மட்ட கலை விழாவில் மௌனகுரு ஆடியதை பார்த்தார்கள். மௌனகுருவின் ஆட்டத்தின் வீச்சு அவர்களை கவர்ந்து கொண்டது. இந்த ஆட்டங்களின் வீச்சை பேராதனை பல்கலைக்கழகத்தில் காட்ட வேண்டும் என்பதே அவர்களின் நோக்கமாக இருந்தது. அதாவது கிராமத்தில் நிலவிய கூத்தின் சலங்கை ஒலியை நகரத்தில் கேட்கவைக்க வேண்டும் என விரும்பினர்.

- மட்டக்களப்பைச் சேர்ந்த செல்லலையா அண்ணாவியரை பேராதனைக்கு அழைத்து வந்து அவருடன் கலந்துரையாடலை மேற்கொண்டனர்.
- செல்லலையா அண்ணாவியாரால் தரப்பட்ட கூத்துப்பிரதியை சுருக்கும் பணியை மௌனகுருவிடம் ஒப்படைத்தனர்.
- கூத்தில் ஆடுவதற்காக பல்கலைக்கழக மாணவர்களை சேர்த்தனர். இவர்களில் அநேகமானோர் ஏற்கனவே கூத்தில் பரிட்சயமற்று இருந்தவர்கள்.
- சுருக்கப்பட்ட பிரதியை தட்டச்சு செய்து எல்லோருக்கும் கொடுத்தனர்.
- ஒவ்வொரு நாளும் மாலை 5 மணியிலிருந்து இரவு 8 மணிவரை ஏறக்குறைய ஒரு மாதமளவில் ஒத்திகையை நிகழ்த்தினர். இந்த ஒத்திகைகளில் ஆடற்பயிற்சி முக்கியமாக இருந்தது.
- இம்முழுச் செயற்பாட்டின் மையமாக வித்தியானந்தனின் வீடு அமைந்திருந்தது.

நவீனமாக்கும் முயற்சி என்பது பாரம்பரிய கலைகள் ஒழுங்கற்ற சீரழிந்த வடிவங்களாக உள்ளன என கூறி அவற்றை மேற்கத்தைய நவீன அரங்க உத்திகளுக்கு அமைய முறைமை படுத்தி படச்சட்ட மேடையில் மேடை ஏற்றுவதாகும்.

இவரது நவீனமாக்கும் முயற்சி என்பது பாரம்பரிய கலைகள் ஒழுங்கற்ற சீரழிந்த வடிவங்களாக உள்ளன என கூறி அவற்றை மேற்கத்தைய நவீன அரங்க உத்திகளுக்கு அமைய முறைமைப் படுத்தி படச்சட்ட மேடையில் மேடை ஏற்றுவதாகும். இங்கு இவர்கள் பாரம்பரிய ஆற்றுகையின் “சீரழிவு” என்று இனங்கண்டது யாதெனில் அப்பாரம்பரிய ஆற்றுகையின் கடும் வெளிப்பாட்டு முறைமையையே. அதாவது கத்திப்பாடுகிறார்கள் என்றும் கட்டுப்பாடு (discipline) இல்லாத ஆட்டம் எனவும் குறை கூறினர். மேடையமைப்பு, ஆட்ட முறைமை, வேட்புனைவு ஆகிய பலவற்றில் பல திருத்தங்களைச் செய்யவேண்டியிருந்தது என்றும் ஒளி, ஒலி அமைப்பினை பயன்படுத்தல், ஆட்டங்களை உணர்ச்சி பூர்வமான நடப்பாக்குதல் போன்ற பல செயல்களில் கவனஞ் செலுத்தப்பட்டது என்றும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகின்றார். (2005: xxi).

பாரம்பரிய கலைகள் சடங்கின் ஒரு பகுதியாக அமைபவை. நேரக்கட்டுப்பாடு இன்றி விடிய விடிய நிகழ்பவை. அவற்றை தனித்த 'நாடக மேடையேற்றம்' என்ற எண்ணக்கரு நிலைநின்று ஆற்றுகையை இரண்டு மணித்தியாலங்கள் அளவில் உள்ளதாக சுருக்கப்பட்ட நாடகப்பனுவலாக்கப்பட்டுள்ளது.

பனுவலாக்கல் முயற்சியின்போது கூத்தின் பாத்திரங்கள் உளவியல் ரீதியாக அணுகப்பட்டு நாடகப் பாத்திரங்களாக மாற்றப்படுகின்றது. பனுவலாக்கல் முயற்சி ஒரு இலக்கிய முயற்சியாகவும் அமைந்திருந்தது என்பதையும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி எடுத்துக் கூறுகின்றார். இது கவனத்துக்குரிய ஒன்று. இது உளவியல் ரீதியான யதார்த்த வகை நடிப்பின் தலையீட்டுக்கு வழிவகுத்தது. இங்கு நாம் ஒரு விடயத்தைக் கவனிக்க வேண்டும். கூத்தரங்கு ஒரு அளிக்கை வடிவமாகும் (presentational form). இங்கு இடம்பெறுவது நடிப்பு அல்ல. ஆற்றுகை ஆகும். பாரம்பரியத்தில் இந்த ஆற்றுகையை 'விளையாடுவது' என்று சொல்வார்கள். மேற்கூறிய மீளருவாக்க முயற்சியில் உளவியல் ரீதியான யதார்த்த நடிப்பின் தலையீடு காரணமாக கூத்தரங்கின் ஆற்றுகையில் இயல்பாக உள்ள "விளையாட்டுத்தன்மை" குறைவடைந்து போவதற்கான நிலமை ஏற்பட்டுவிட்டது. இந்நிலமையின் காரணமாக மீளருவாக்கப்பட்ட அரங்கில் நடிக்கர்களுக்கு கட்டுப்பாடு அதிகரிப்பதற்கான சாத்தியம் உருவாகி விடுகின்றது. இது நடிக்கர்களின் படைப்பாக்க வெளியை குறுக்கி அவர்களின் உற்சாகத்தைக் குறைப்பதற்கான ஏதுநிலை உண்டு.

இந்நாடகம் படச்சட்ட மேடையில் 'மேடையேற்றம்' செய்யப் பட்டது. பாரம்பரிய கூத்து வட்டக்களரியில் ஆடப்படுவது. பாரம்பரிய கலைஞர்களுடனான எனது உரையாடலில் தாம் படச்சட்ட மேடையில் ஆடுகின்றபோது ஆடமுடியாமல் 'முட்டாக' இருந்ததாக என்னிடம் குறிப்பிட்டார்கள். அதாவது படச்சட்ட மேடையில் ஆற்றுகைக்கான வாய்ப்பு குறுக்கப்படுகின்றது. மேலும் பார்வையாளர்களும் வட்டக்களரி அரங்கவெளியில் அனுபவிக்கும் சுதந்திரத்தையோ, தளர்நிலை (relax) மனநிலையையோ இங்கு அனுபவிக்க முடியாது.

இந்த மேடையேற்றத்தின் இலக்குப் பார்ப்போராக மத்தியதர வர்க்கத்தினர் இருந்தனர். வடிவப்புதுமை படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தினரை - நகரப் பார்வையாளரை - வெகுவாகக் கவர்ந்தது. பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் இடம்பெற்ற ஆற்றுகையொன்றின் இறுதியில் பார்வையாளர்கள் "தமிழ்கலை வாழ்க" என கோஷமிட்டதாக பேராசிரியர் மௌனகுரு நினைவு கூர்ந்தார்.

காலனித்துவ தாக்கத்தால் புறந்தள்ளப்பட்ட சதேசிய வடிவத்தை மீட்டெடுத்து அந்த வடிவத்தை மறந்து போய் இருந்த மத்தியதர

கூத்தரங்கு ஒரு அளிக்கை வடிவமாகும் (presentational form). இங்கு இடம்பெறுவது நடிப்பு அல்ல. ஆற்றுகை ஆகும். பாரம்பரியத்தில் இந்த ஆற்றுகையை 'விளையாடுவது' என்று சொல்வார்கள்.

வர்க்கத்தினருக்கு அந்த வடிவத்தை அறிமுகப்படுத்தியதாக இம்முயற்சி அமைந்திருந்தது என்ற வகையில் இம்முயற்சி முற்போக்கானதாக கருதப்பட்டாலும், பாரம்பரிய ஆற்றுகை மரபின் உள்ளார்ந்த ஆற்றலை புரிந்துகொள்ளாமல் அதன் வீரியத்தை செயலிழக்க செய்யும் வகையில் இம்மீட்டெடுக்கும் முயற்சி அமைந்திருந்தது என்பதையும் இவ்விடத்தில் சுட்டிக்காட்டுவது அவசியம்.

1956 ஆம்

வருடத்தை

யொட்டி

இலங்கையில்

சிங்கள

தேசிய எழுச்சி

உத்வேகம்

பெற்றது.

இது சிங்கள

நாடக உலகில்

விழிப்புணர்வை

ஏற்படுத்தியது.

1970 களில் ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத்தலைமையை ஏற்றுக்கொண்டமை. அதாவது நெறியாளர் அரங்கின் தோற்றம்.

1970கள் இளம் நெறியாளர்களான சுந்தரலிங்கம், தாசீசியஸ், மௌனகுரு, சுஹைர் ஹமீட், பாலேந்திரா போன்றோரின் வருகையை ஈழத்தமிழ் நாடக உலகு கண்டது. இவர்கள் பட்டதாரி இளைஞர்கள். பல்கலைக்கழக படிப்பை முடித்து தொழில்களில் அமர்ந்தபோது தமது நாடகப்பணியை விடாமல் தொடர்ந்தார்கள். இது அவர்களின் அர்ப்பணிப்பு மனோபாவத்தை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இவர்களை பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அரங்கப்படையெனப் பெயரிட்டு அழைத்தார்.

1956 ஆம் வருடத்தையொட்டி இலங்கையில் சிங்கள தேசிய எழுச்சி உத்வேகம் பெற்றது. இது சிங்கள நாடக உலகில் விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தியது. அறுபதுகள், எழுபதுகள் அரசியலரீதியில் ஒரு முக்கியமான கால கட்டமாகும். நாடளாவிய ரீதியில் குறிப்பாகத் தெற்கில் வர்க்கப் புரட்சி பற்றிய சிந்தனையோடு கூடிய இடதுசாரி அரசியல் மேலோங்கியகாலம். அறுபதுகளின் பிற்பகுதியில் எழுபதுகளின் முற்பகுதிகளில் இலங்கையில் இடதுசாரி அரசியல் போக்கு ஒன்று மேலெழுந்தது. இலங்கையில் சமூக முரண்பாடுகள் கூர்மையடையத் தொடங்கியிருந்தன. எனினும் இடதுசாரி அரசியல் தெற்கில் வர்க்கப் போராட்டத்தை கூர்மையடைய செய்ய முயற்சித்தது, வடக்கில் சாதி ஒடுக்குமுறைக்கு எதிரான போராட்டம் இடதுசாரிகளால் தீவிரமாக்கப்பட்டது. இந்த இடதுசாரி சிந்தனை கலை உருவாக்கத்தில் செல்வாக்கு செலுத்தியது. 'சோசலிசம்' இக்காலத்தின் முக்கிய அரசியல் கருத்துநிலையாக விளங்கிற்று.

போராட்ட இயக்கங்களுக்கும் கலை இலக்கிய பணிகளுக்கு மிடையே உள்ளார்ந்த தொடர்பு இருக்க வேண்டும் என்பது இவர்களின் சிந்தனையாக இருந்தது. 'கலை கலைக்காக' அல்ல 'கலை மக்களுக்கானதாக' அமையவேண்டும் என்ற கோட்பாட்டு விவாதங்களில் இவர்கள் ஈடுபட்டார்கள். பேராசிரியர்களான கைலாசபதி, சிவத்தம்பி போன்றவர்கள் இந்த நெறியாளர்களின் கருத்துநிலை வழிகாட்டிகளாக விளங்கினர். இவர்கள் கலையில்

மார்க்சிய அழகியலை வற்புறுத்தினர். சோசலிச யதார்த்தவாதம் இவர்களின் கலை அழகியல் பற்றிய கருத்து நிலையாக விளங்கிற்று

இக்கருத்துநிலையால் உந்தப்பெற்ற இளம் நெறியாளர்களான சுந்தரலிங்கம் தாசிசியஸ்; மௌனகுரு, சகையிர் ஹமீட், பாலேந்திரா போன்ற இளம் நெறியாளர்கள் தற்புதுமையான ஆக்கங்களை எழுதி நெறிப்படுத்தினர். இவர்களின் கூட்டு முயற்சிகளின் களமாக “சுத்தாடிகள்”, “நாடோடிகள்”, “நடிகர் ஒன்றியம்”, “எங்கள் குழு” “மட்டக்களப்பு நாடக சபா” போன்ற நாடகக்குழுக்கள் நிறுவப்பட்டு பிரக்ஞை பூர்வமான முயற்சிகள் முன்னெடுக்கப்பட்டன. அதாவது இவர்களது முயற்சிகள் தனிநபர் முயற்சிகளாக அன்றி கூட்டு முயற்சிகளாக அதாவது குழு முயற்சிகளாக அமைந்திருந்ததை கவனிக்க வேண்டும். ஏனெனில் இந்த அம்சம் அவர்களின் அரங்கை வலிமைப்படுத்திய ஒரு காரணி என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

இவர்களைப் பொறுத்தவரையில் நாடகம் மக்களுக்கு “செய்தி” (message) சொல்வதற்கான ஊடகம் என்பதாகும். ஆனால் இங்கு செய்தி என்பது தனியொரு எழுத்தாளருடையது என்பது அல்ல. ஒரு குழுவினுடையது அல்லது கட்சியினுடையது. இங்கு தொடர்பாடல் முக்கியமாகின்றது. இதற்காக இவர்கள் நாடகங்களை எழுதி அவற்றை பார்வையாளர் முன்மேடையேற்றினர். இங்கு “நல்ல கருத்துக்களை” உள்ளடக்கிய நாடகப் பனுவல்களை எழுதுதல் என்பது முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுகின்றது. சுந்தாவின் “விழிப்பு”, முருகையனின் “கடுழியம்”, மௌனகுருவின் “சங்காரம்”, சிவானந்தனின் “காலம் சிவக்கிறது”..... என்பவற்றை நாம் உதாரணமாக எடுத்துக் காட்டலாம். இங்கு தனியொரு எழுத்தாளரும் அவர் எழுதிய பனுவலும் முக்கியப்படுவதான தோற்றத்தை நாம் அவதானிக்கலாம். என்றாலும் இந்த பனுவல்களை எழுதுகின்றபோது இப்பனுவல்களை நெறியாள்கை செய்த நெறியாளர்களின் ஆலோசனையும் இடம் பெற்றதாக அறிய முடிகின்றது. அத்தோடு நாடகத் தயாரிப்பின் போது நெறியாளர் பனுவலை வியாக்கியானம் செய்வதற்கான வெளியையும் கொண்டிருந்தார் என்பதையும் அறியமுடிகின்றது. இதன் காரணமாகவே இதனை நெறியாளர் அரங்கு என அழைக்கின்றோம்.

தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கம் சாதிய ஒடுக்கு முறைக்கான போராட்டங்களை நடத்திக்கொண்டிருந்த வேளையில் அவ்வியக்கத்தின் முதலாவது மாநாட்டை ஒட்டி மௌனகுருவின் “சங்காரம்” நாடகம் மேடையேறியது. தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கம் ஆலய பிரவேசப் போராட்டத்தை நடத்திக்கொண்டிருந்த போது அம்பலத்தாடிகள் குழு மரபுவழிக் காத்தான் கூத்தின் சிந்து

நாடகம்
மக்களுக்கு
“செய்தி”
(message)
சொல்வதற்கான
ஊடகம்
என்பதாகும்.
ஆனால் இங்கு
செய்தி என்பது
தனியொரு
எழுத் தாளரு
டையது என்பது
அல்ல. ஒரு
குழுவினுடையது
அல்லது
கட்சியினுடையது.

நடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தி “கந்தன் கருணை” எனும் நாடகத்தை இளைய பத்மநாதனின் நெறியாள்கையில் யாழ்ப்பாணத்தின் பல பகுதிகளிலும் கொழும்பிலும் மேடையேற்றுகிறார்கள். இந்த உதாரணங்கள் இவர்கள் சமூக விழிப்புணர்வுக் கருத்துக்களை பார்வையாளர் மத்தியில் பரப்ப முயன்றமையை எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

விழிப்புணர்வுக்கான கருத்துக்களை உள்ளடக்கி எழுதப்பட்ட நாடகப்பிரதிகளை மேடை உருவமாக்குவதற்கு நீண்ட ஒத்திகைகளைப் பயன்படுத்தினர். இந்த நெறியாளர்கள் சிங்கள நாடக கலைஞர்களுடன் தொடர்பும் நட்பும் கொண்டிருந்தனர். எழுபதுகளின் பல சிங்கள கலைஞர்கள் மேற்கில் நீண்டகாலம் நாடகப் பயிற்சியை பெற்றவர்களாக இருந்தார்கள். இதன் காரணமாக நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நெறியாளர்களும் மேற்கத்தேய முறைகளுக்கு பரிட்சயமாக இருந்தனர். அத்தோடு மேற்கிலிருந்து கொழும்புக்கு வருகை தந்த மேற்கு நாட்டு நாடகவியலாளர்களின் பயிற்சி நெறிகளிலும் நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நெறியாளர்கள் பங்குபற்றியிருந்த சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. இவற்றின் காரணமாக இவர்கள் தமது ஒத்திகைகளில் மேற்கத்தேய முறைமைகளை ஒட்டி நெறியாள்கை செய்தனர். ஸ்டனிஸ்லாவஸ்கியின் முறைமையை இவர்கள் கையாண்டார்கள். இவர்களுடைய ஒத்திகைகள் பொதுவாக கடுமையானதாகவும் சர்வாதிகாரம் மிக்கதாகவும் இருந்ததுண்டு. இதனால் இவர்களது ஒத்திகைகள் நீண்ட சலிப்பு மிகுந்தவைகளாக நடிகர்களுக்கு இருந்ததுண்டு.

ஒத்திகைகள் மூலம் நாடகப் பணுவலில் எழுத்தாளரால் தரப்பட்ட அர்த்தத்தை ‘நடிகர்களில்’ கொண்டுவர வேண்டும் என்பதே நவீன நாடகத்தின் விதி. இதற்காக ஒத்திகைகளின் போது நெறியாளர் சர்வாதிகாரியாக நடப்பதுண்டு.

பொதுவாக நவீன நாடகத்தின் ஒத்திகைகள் - குறிப்பாக நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கை நிறுவனங்களில் - மிக நீண்டதாகவும் சலிப்பானதாகவும் இருப்பது உண்டு. ஒத்திகைகள் மூலம் நாடகப் பணுவலில் எழுத்தாளரால் தரப்பட்ட அர்த்தத்தை ‘நடிகர்களில்’ கொண்டுவர வேண்டும் என்பதே நவீன நாடகத்தின் விதி. இதற்காக ஒத்திகைகளின் போது நெறியாளர் சர்வாதிகாரியாக நடப்பதுண்டு. இங்கு நடிகரின் கற்பனை, விருப்பங்கள், துடுக்குத் தனங்கள், புதிதளிப்பு.... போன்றவற்றிற்கு இடமிருப்பதில்லை. நடிகர் ஒரு பொம்மையைப் போல நெறியாளனால் கையாளப்படுகிறார். இது நடிகர்களுக்கு சோர்வையும் வெறுப்பையும் ஏற்படுத்தி விடுகின்றது. இன்றைய அரங்கக் கற்கையில் இது ஒரு பாரிய பிரச்சினையாக உருவெடுத்துள்ளது.

எனினும் ஆர்வம் தரக்கூடிய ஒரு விடயத்தை இங்கு நாம் குறிப்பிடலாம். இந்த நாடக முயற்சிகளில் ஈடுபட்டவர்கள் அல்லது தொடக்கியவர்கள் தனிநபர்களாக இல்லாமல் குழுவாக நண்பர்களாக இருந்தார்கள். அத்தோடு இந்நாடகங்களில் நடப்பதற்காக வேறு பலரை இவர்கள் சேர்த்த போது அவர்களும் ஏதோ ஒரு வகையில்

இவர்களின் நண்பர்களாக இருந்தனர். அநேகமாக இவர்களது ஒத்திகைகள் இவர்களது வீடுகளில் நடப்பதும் உண்டு. இவை ஒப்பீட்டு அளவில் நடிகர்களுக்கு ஒரு நட்பும், சுதந்திரமும் மிக்க சூழலை வழங்கியிருந்ததையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும். அத்தோடு இவர்களது நாடக முயற்சிகள் இவர்களின் அரசியல் ஈடுபாடு காரணமாக சமூகம் பற்றிய தமது எண்ணங்களை தொடர்பாடுவதாகவும் இருந்தது. இது நாடகப் பனுவலை நடிகர்கள் தமது நிலைப்பாட்டிலிருந்து வியாக்கியானம் செய்வதற்கு சந்தர்ப்பம் அளித்ததால் நடிகர்களுக்கு ஓரளவு சுதந்திரம் இருந்ததையும் தமது கற்கணையை ஆற்றுகை செய்ய முடிந்ததையும் குறிப்பிட்டுக் காட்டலாம். இத்தகைய காரணங்களால் ஒத்திகைகள் ஒருபக்கம் சலிப்பைக் கொடுத்தாலும் மறுபக்கம் ஆர்வத்தையும் நடிகர்களுக்கு கொடுத்தது.

மௌனகுருவின் நெறியாள்கையில் புதியதொரு வீடு நாடகத்தில் நடத்த எனது அனுபவம் ஒன்றை இந்த இடத்தில் குறிப்பிடலாம். புதியதொருவீடு நாடகத்திற்கான ஒத்திகை ஏறக்குறைய இருபது நாட்கள் நடந்தது. மௌனகுரு மட்டுமன்றி அவரின் மனைவி சித்திரா அக்காவும் (பேராசிரியர் சித்திரலேகா) ஒத்திகைகளில் கலந்து கொள்வது வழக்கம். ஒத்திகைகளின் போது மாசிலன் பாத்திரத்தை நான் நடத்தபோது எனது கற்பனை, விருப்பம், துடுக்குத்தனம் என அனைத்தும் அந்த நடப்பில் இடம்பெற்றது. இவற்றை மௌனகுரு அதற்கு மேலாக சித்திரா அக்கா பாராட்டினார்கள். அது எனக்கு பெருத்த உற்சாகத்தைத் தந்தது. பெரும் ஈடுபாட்டோடு ஒத்திகைகளில் கலந்துகொண்டேன். ஏனைய மாணவர்களைவிட ஒழுங்காக ஒத்திகைகளுக்கு பிரசன்னமாகும் ஒருவனாக நான் இருந்தேன்.

மௌனகுரு தமிழ்ப் பாரம்பரிய அரங்கின் பரிட்சயங்களோடு மேற்கிளம்பிய ஒருவர். ஒரு ஆற்றுகையாளர். இந்தப் பின்னணி தனது படைப்புக்களை குறிப்பாக “புதியதொருவீடு” போன்ற நவீன நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்த போதும் நடிகரின் உளக்கிடக்கையைப் புரிந்துகொண்டு ஒத்திகையில் அவர்களது விருப்பத்திற்கு, கற்பனைக்கு இடமளிக்கும் மனப்பான்மையை அவரிடம் உருவாக்கியிருக்கலாம். அவரது இந்தப் பண்பு அவரது அரங்கில் நடிகர்களை மேலும் ஈடுபாட்டோடு கலந்துகொள்ள வழிவகுத்திருக்கும். எனக்கு நடந்ததும் அது தான். விஞ்ஞான பாட கற்கையில் சலிப்புற்றிருந்த எனக்கு மௌனகுருவின் அரங்கு எனது கற்பனை, விருப்பங்கள் செயற்பட இடம் தந்தபோது எனக்கு அதுவொரு உற்சாகத்தையும் ஈடுபாட்டையும் தந்ததோடு நம்பிக்கை ஒன்றையும் கட்டி வளர்த்தது. அந்த நாட்கள் இனிமையான நாட்களாகக் கழிந்தன.

நாடகப்
பனுவலை
நடிகர்கள்
தமது நிலைப்
பாட்டிலிருந்து
வியாக்கியானம்
செய்வதற்கு
சந்தர்ப்பம்
அளித்ததால்
நடிகர்களுக்கு
ஓரளவு சுதந்திரம்
இருந்ததையும்
தமது
கற்கணையை
ஆற்றுகை
செய்ய
முடிந்ததையும்
குறிப்பிட்டுக்
காட்டலாம்.

இந்நாடக செயற்பாட்டாளர்கள் நாடகத்தின் சமூகப்பணியில் மட்டுமல்ல அரங்க நுணுக்கங்கள் மேடை உத்திகள் போன்ற கலை அம்சங்களிலும் அக்கறை கொண்டிருந்தனர். புதிய அரங்கை மேற்கத்தேய அரங்க மாதிரியையும் சுதேசிய மூலகங்களையும் இவர்கள் கலந்து உருவாக்கினார்கள். மகாகவியின் “புதியதொருவீடு” நாடகத்தில் இதைத் தெளிவாக காணலாம். இந்த நாடகம் மேற்கத்தேய மருட்கை அரங்க மாதிரிக்குள் இடையிடையே எமது மரபுவழி மூலகங்களை (ஆடல், பாடல்) சேர்த்தாகவே வெளிப்பட்டது. இந்த நாடகங்கள் மோடிமை நாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டது. ஆற்றுகை பாடங்களின் குறிகள் யதார்த்த பண்புடையவையாகவும் குறியீட்டு பண்புடையவையாகவும் இருந்தன. உதாரணமாக மகாகவியின் புதியதொரு வீடு நாடகத்தில் சாப்பிடுதல், வலை பின்னுதல் போன்ற வற்றிற்கான ஊமங்கள் யதார்த்த பண்புடையவையாகவும் புயலைக் காட்டுகின்ற ஆட்டங்கள், பாடுநர்களின் வேடஉடுப்பு, ஒப்பனை போன்றவை மோடிமைப் பண்புடையவையாகவும் இருந்தன.

இந்த அரங்கு பல குறிமுறைமைகள் மூலம் தன்னை பார்வையாளருக்கு வெளிப்படுத்தியது. நடிகர், காண்பியங்கள், இசையும் சத்தமும், சொற்கள் போன்ற குறிமுறைமைகள் போதிய கவனத்தைப் பெற்றன. இந்த குறிமுறைமைகள் எமது பாரம்பரிய அரங்கிலிருந்தும் பண்பாட்டிலிருந்தும் பெறப்பட்டன. உதாரணமாக அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை பாரம்பரிய காத்தவராயன் கூத்தின் சிந்து நடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தின. நா. சுந்தரலிங்கத்தால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட முருகையனின் கடுழியம் கிறீஸ்தவப் பண்பாட்டில் வரும் மலைப்பிரசங்கத்தையும் குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் நாளை மறுதினம் சைவப் பண்பாட்டில் திருமணக்கிரியையில் தாலிகட்டும் போது பயன்படுத்தப்படும் மந்திர உச்சாடனத்தையும் பயன்படுத்தின.

இவர்களது ஆற்றுகைகள் படச்சட்ட மேடையிலேயே இடம்பெற்றன. ஆனால் பல சமயங்களில் படச்சட்ட மேடையின் கட்டுப்பாடுகளை மீறி படச்சட்டத்துக்கு வெளியே வந்து முன்மேடையில் ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டனர். மேலும் இசைஞர்களை படச்சட்ட மேடைக்கு வெளியே மண்டபத்தில் பார்வையாளருக்கு தெரியும்படியாக இருத்தினர். இது பார்வையாளரின் துலங்கல்கள் இசைஞர் மீது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி அவர்களின் ஆற்றுகையில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. இத்தகைய ஒரு சந்தர்ப்பத்தை இங்கு குறிப்பிட்டுக் கூறமுடியும். கூடி விளையாடு பாப்பா என்ற சிறுவர் நாடகம் கொழும்பில் சரஸ்வதி மண்டபத்தில் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்தது. ஆண்களும் பெண்களும் பெருமளவு பார்வையாளர்கள் திரண்டிருந்தனர். இப்பார்வையாளர்கள் மேடைக்கு அண்மையாக இசைஞர்களை சூழவும் நின்று கொண்டிருந்தார்கள்.

இவர்களது ஆற்றுகைகள் படச்சட்ட மேடையிலேயே இடம்பெற்றன. ஆனால் பல சமயங்களில் படச்சட்ட மேடையின் கட்டுப்பாடுகளை மீறி படச்சட்டத்துக்கு வெளியே வந்து முன்மேடையில் ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டனர். மேலும் இசைஞர்களை படச்சட்ட மேடைக்கு வெளியே மண்டபத்தில் பார்வையாளருக்கு தெரியும்படியாக இருத்தினர். இது பார்வையாளரின் துலங்கல்கள் இசைஞர் மீது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி அவர்களின் ஆற்றுகையில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. இத்தகைய ஒரு சந்தர்ப்பத்தை இங்கு குறிப்பிட்டுக் கூறமுடியும். கூடி விளையாடு பாப்பா என்ற சிறுவர் நாடகம் கொழும்பில் சரஸ்வதி மண்டபத்தில் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்தது. ஆண்களும் பெண்களும் பெருமளவு பார்வையாளர்கள் திரண்டிருந்தனர். இப்பார்வையாளர்கள் மேடைக்கு அண்மையாக இசைஞர்களை சூழவும் நின்று கொண்டிருந்தார்கள்.

இசைஞர்களின் இசைக்கு அவர்கள் தமது உற்சாகத்தைக் காட்டினார்கள். அதனால் இசைஞர்கள் தூண்டப்பட்டு ஏற்கனவே ஒத்திகையில் தீர்மானிக்கப்பட்டதுக்கு அப்பால் புதிதளிப்பு இசையினை இசைத்தார்கள். மண்டபம் கலகலப்பில் ஆழ்ந்தது.

இந்த அரங்கு ஈழத்து தமிழ் அரங்கப்போக்கில் ஒரு புதிய அரங்காக மேற்கிளம்பியது. இதில் காணப்பட்ட புதுமை அம்சம் மத்தியதர வர்க்க பார்வையாளர்களை வசீகரித்தது. இந்த அரங்கு செய்யப்பட்ட முறைமையை வழக்கறிஞரும் அரசியல் செயற்பாட்டாளருமான தேவராசா விஞ்ஞானரீதியான அணுகுமுறை என ஒருமுறை என்னிடம் குறிப்பிட்டார்.

இந்த அரங்கு சமூக விழிப்புணர்வுக் கருத்துக்களை பார்வையாளர் மத்தியில் பரப்ப முயன்றபோதும் இந்த அரங்கு ஒரு ஜனரஞ்சக அரங்காக பரிணமிக்க முடியவில்லை. இந்த அரங்கு நகரம் சார்ந்த படித்தவர்கள் மத்தியிலேயே செல்வாக்கு பெற்றதாக விளங்கியது. பரந்துபட்ட மக்கள் திரளினரிடமிருந்து புதிய பார்வையாளர்களை பெருமளவில் இது கவர்ந்திருக்கவில்லை.

புதிய அரங்கின் பரிசோதனை முயற்சிகள் பெரும்பாலும் முழுமையாக மேற்கில் இருந்து கடன் வாங்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடைக்குள்ளேயே நிகழ்த்தப்பட்டது. இதனுடன் சேர்த்து இந்த நாடகங்கள் மேற்கின் கலை, அழகியல் நியமங்களைக் கடன் வாங்கிக் கொண்டது; அவற்றை பிரதி பண்ணியது. நடிகர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்ட அசைவுகள், பேச்சு முறைகள் மேற்கத்தைய அரங்கின் சாயலில் இருந்தன. உதாரணமாக இவ்வரங்கில் மேற்கொள்ளப்பட்ட 'ஊமம்' ஆசிய மரபிலுள்ள மோடிப்படுத்தப்பட்ட ஊமமாக இல்லாது மேற்கத்தேய யதார்த்தப் பண்புடையதாகவே இருந்தது. இவ்வரங்கு மோடிமை அரங்கு என்று நாடக விமர்சகர்களால் அழைக்கப்பட்டாலும் இதில் யதார்த்தப்பண்பே மேலோங்கியிருந்தது. இது அரங்கு பற்றிய கீழைத்தேய எண்ணக்கருவிற்கு அந்நியமான நிலையாகும்.

புதிய அரங்கின் பெரும்பாலான நெறியாளர்கள் ஸ்டனிஸ்லா வஸ்கிக்கு தம்மை 'அர்ப்பணித்தவர்களாக' விளங்கினர். எனவே புதிய அரங்கின் நடப்புமுறை பெரும்பாலும் ஸ்டனிஸ்லவஸ்கியின் நடப்பு முறையை பின்பற்றியதாக விளங்கியது. நடிகன் பாத்திரத் துடன் ஒன்றுகின்ற இந்த நடப்பு முறை நடிகனுக்கும் பாத்திரத்திற்கும் இடையே ஓர் இடைவெளியைப் பேணுகின்ற கீழைத்தேய நடப்பு முறையில் இருந்து வேறுபட்ட ஒன்றாகும்.

புதிய அரங்கு பொதுப் பார்வையாளர்களால் புரிந்துகொள்வதற்கு கடினமானதாக அமைந்திருந்தது. பொதுப் பார்வையாளர்களால் இத்தகைய நாடகங்கள் குறியீட்டு நாடகங்கள் என பொதுவாக

இந்த அரங்கு ஈழத்து தமிழ் அரங்கப் போக்கில் ஒரு புதிய அரங்காக மேற்கிளம்பியது. இதில் காணப்பட்ட புதுமை அம்சம் மத்தியதர வர்க்க பார்வையாளர்களை வசீகரித்தது.

நடிகன் பாத்திரத்துடன் ஒன்றுகின்ற இந்த நடப்பு முறை நடிகனுக்கும் பாத்திரத்திற்கும் இடையே ஓர் இடைவெளியை பேணுகின்ற கீழைத்தேய நடப்பு முறையில் இருந்து வேறுபட்ட ஒன்றாகும்.

இந்த அரங்கு
தனது
உள்ளடக்கமாக
வர்க்க முரண்
பாட்டையும்,
வர்க்க விடுதலை
யையுமே
கொண்டிருந்தது.
இது
அந்நாட்களில்
இலங்கையில்
தீவிரமாகி வந்த
இனமுரண்பாட்டை
அக்கறைக்குரிய
விடயமாக
கருதாமையால்
ஏற்பட்டதாகும்.

அழைக்கப்பட்டன. விளங்காத நாடகங்கள் என்றும் சிங்கள நாடகங்கள் என்றும் அடையாளப்படுத்தப்பட்டன, சிங்கள நாடகங்களாக கருதப்பட்டன. மேற்கூறிய இந்நிலைமை காரணமாக இவ்வரங்கை புரிந்துகொள்வதற்கு பார்வையாளர்களிடம் அரங்கு பற்றிய பரிட்சயம் அதிகமாகவும், கட்டாய கவனிப்பும் கோரப்பட்டது. இதன் காரணமாக இந்த அரங்கைப் பொதுப் பார்வையாளர் தமக்கு சலிப்பூட்டுவதும் எரிச்சல் ஊட்டுவதுமான ஒன்றாகவே உணர்ந்தனர்.

இவ்வாறாக இந்த புதிய அரங்கில் மேற்கத்திய அரங்க மரபே மேலாண்மை செலுத்துகிறது. மேற்குமய நீக்கம் இடம்பெறவில்லை. அத்தோடு இந்த அரங்கு தனது உள்ளடக்கமாக வர்க்க முரண் பாட்டையும், வர்க்க விடுதலையையுமே கொண்டிருந்தது. இது அந்நாட்களில் இலங்கையில் தீவிரமாகி வந்த இனமுரண்பாட்டை அக்கறைக்குரிய விடயமாக கருதாமையால் ஏற்பட்டதாகும். இந்த அரங்கின் நெறியாளர்களில் பலர் இலங்கையின் ரஸ்ய சார்பு, சீன சார்பு கொழும்புனிஸ்ட் கட்சிகளுடன் உறுப்பினர்களாக அல்லது அனுதாபிகளாக இருந்தனர். இவர்கள் மாக்கிய அறிதல் முறையுடு இலங்கையின் பிரதான முரண்பாட்டை வர்க்க முரண்பாடாகவே அறிந்து கொண்டார்கள். ஆனால் இனங்களின் ஆழ்மனதில் இனமுரண்பாடு குடிகொண்டிருந்தது. தாம் எந்த மக்களிடம் அரங்கை நிகழ்த்தினார்களோ அந்த மக்களின் ஆழமான உணர்வு நிலையை இவர்கள் உணர்ந்திருக்கவில்லை அல்லது தாம் சார்ந்திருந்த கருத்தியல் நிலைப்பாட்டின் காரணமாக பொருட்படுத்தியிருக்கவில்லை. இக்காரணங்களினால் இந்நாடகங்கள் சாதாரண பொது மக்களிடமிருந்து அந்நியப்பட்டவையாகவே விளங்கின. இப்படைப்புக்கள் நமது மண்ணில் ஆழ வேர்விடாததன் காரணமாக இவற்றில் பார்வையாளருக்கான 'பரிட்சயத்தன்மை' அற்றுப்போயிற்று.

இவர்கள் மேற்கத்தேய அரங்கியல் விருத்தியினதும் அக்கால சிங்கள அரங்கப்போக்கினதும் தாக்கத்திற்கு உட்பட்டவர்களாக இருந்தனர். இவர்கள் கலையின் அரசியலில் நாட்டம் கொண்டிருந்த போதிலும் அக்காலத்தில் குறிப்பாக 68இல் மேற்கெங்கிலும் நிலவிய 'நிறுவப்பட்ட மரபுகளுக்கு எதிராக' (anti-establishment) சனநாயக சீர்திருத்தம் வேண்டி மாணவர்கள், இளைஞர்கள் நடத்திய கிளர்ச்சியின் உயிர்ப்பில் மேற்கிளம்பிய அரங்கச் செயற்பாட்டாளர்கள் பொதுப் பார்வையாளருக்கான அரங்கை மாற்று அரங்க வெளிகளில் மேற்கொண்டமையின் தாக்கம் இவர்களின் அரங்க முயற்சிகளில் தெரிந்திருக்கவில்லை. பேராசிரியர் மொளனகுரு அங்கு நிலவிய வீதிநாடகங்கள் பற்றி என்னிடம் கதைத்துள்ளார். இதே காலத்தில் சிங்கள அரங்கில் காமினி கத்தொட்டுவகம தனது அரசியல் செயற்பாட்டு வாதத்தின் வெளிப்பாடாக வீதி நாடக முயற்சிகளை

முன்னெடுத்திருந்தார். காமினி பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தற்காலிக விரிவுரையாளராகவே இருக்க முடிந்தது. நிறுவனத்தால் வெறுக்கப்பட்ட ஒருவராகவே தான் வாழ்ந்து வருவதை ஒரு முறை என்னிடம் நேரில் தெரிவித்தார். சிங்கள நாடகங்களோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்த நாம் குறிப்பிடும் நெறியாளர்கள் மேடை நாடகங்களையே அளிக்கை செய்தனர். மேற்கில் நிலவிய மாற்று அரங்கு அல்லாத நிறுவனமயப்பட்ட நவீன அரங்கின் சாயலிலேயே இவர்களது அரங்குகள் அளிக்கை செய்யப்பட்டன. அத்தோடு அக்காலத்தில் மேலோங்கி வந்த தமிழத்தேசிய எழுச்சியை இவர்கள் தமது உள்ளடக்கத்தில் கையாளவில்லை.

இக்காரணங்களால் இவ்வரங்குகள் பரந்துபட்ட பொதுமக்களிடம் செல்வாக்கு பெற முடியாமல் போயிற்று. எனினும் நகரம் சார்ந்த படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தில் சிறுபகுதியினரிடம் அநேகமாக நாடகம் பற்றிய பரீட்சார்த்த முயற்சிகளை எதிர்பார்ப்பவர்களிடம் இந்த அரங்கு செல்வாக்குப் பெற்றதாக விளங்கிற்று. இந்த முயற்சிகள் குறிப்பிட்ட நாடக ஆர்வலர்கள் மட்டத்தில் நாடகம் ஒரு 'காத்திரமான' (serious) விடயம் என்ற மனப்பதிவை ஏற்படுத்திற்று.

மேற்கில்
நிலவிய
மாற்று அரங்கு
அல்லாத
நிறுவன
மயப்பட்ட
நவீன அரங்கின்
சாயலிலேயே
இவர்களது
அரங்குகள்
அளிக்கை
செய்யப்பட்டன.
அத்தோடு
அக்காலத்தில்
மேலோங்கி
வந்த
தமிழத்தேசிய
எழுச்சியை
இவர்கள் தமது
உள்ளடக்கத்தில்
கையாளவில்லை.

மூன்று அரங்கப்போக்குகளில் மேற்கிளம்பும் பொதுவான சிறப்பியல்புகள்

1. நாம் இதுவரை கூறிய அரங்க முயற்சிகளில் ஈடுபட்டோர் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்கள், பட்டதாரி மாணவர்கள். மேற்படி முயற்சிகளை பல்கலைக்கழகத்துள்ளும் வெளியேயும் நிகழ்த்தினார்கள். தமது பல்கலைக்கழக படிப்பை முடித்து வெளியில் வந்த பின்பும் தமது முயற்சிகளைத் தொடர்ந்தார்கள். இது அவர்களின் அர்ப்பணிப்பு மனோபாவத்தை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. அக்காலத்தில் பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் சுதந்திர உணர்வு மிக்கவர்களாக இருந்தார்கள். சமூகம் விதித்திருந்த பண்பாட்டு நியமங்களுக்கு அப்பால் 'வித்தியாசமாக' சிந்தித்து செயல்படுபவர்களாக இருந்தார்கள். தமது வித்தியாசங்களை ஆற்றுகை செய்ய விரும்பி அதற்காகவே நாடகப்பணியில் ஈடுபட்டனர். இதனால் இவர்களது முயற்சிகள் சமூகத்தில் நிலவிய வழமையான அரங்கப் போக்கில் இருந்து மாறுபட்டதாக, புதுமையானதாக இருந்ததுண்டு. இந்த புதுமை அக்கால மத்தியதர வர்க்க பார்வையாளர்களைக் கவர்ந்த ஒரு விடயம்.
2. இவர்கள் தமது அரங்கச் செயற்பாடுகளை புரிந்த சமூகப் பிண்ணனி இவர்களுக்கு உணர்ச்சியைக் கொடுக்கக்கூடியதாக இருந்திருக்கின்றது.

- யாழ்ப்பாணத்து பேச்சுவழக்கு இழிசனர் வழக்கு என கேலி பண்ணப்பட்டமை
- தமிழ் பாரம்பரிய கலைகள் மதிக்கப்படாமலிருந்தமை
- சமூகத்தில் நிலவிய ஏற்றத்தாழ்வு முக்கியமாக சாதி ஏற்றத்தாழ்வு

இத்தகைய சமூகப்பிண்ணணி நாம் மேலே குறிப்பிட்ட கலைஞர்களின் உணர்சியைக் கிளறி அவர்கள் தம்முடைய கலைகளை செய்து காட்ட வேண்டும், வெளிப்படுத்த வேண்டும், தொர்பாட வேண்டும் என்ற விருப்பத்தைக் கொடுத்துள்ளது. இந்த விருப்பத்தை நிறைவேற்றுவதற்காக அவர்கள் அரங்கில் ஆற்றுகை செய்ய விரும்பினர்.

3. தமது அரங்கச் செயற்பாடுகளை மேற்கொள்வதற்காக தமிழ் சுதேசிய கலை மூலகங்களையும் மேற்கத்தேய கலைகளையும் ஊடாட விடுவதே இவர்கள் எண்ணமாக இருந்தது. எனினும் சாராம்சத்தில் இந்த நவீனமயமாக்கத்தின்போது ஏற்கனவே நிலவிய பாரம்பரிய ஆற்றுகை முறைமைகள் பெருமளவிற்கு மேற்கத்தேய மாதிரிகளால் மாற்றீடு செய்யப்பட்டன.

மேற்கத்தேய
நவீன
நாடகத்தின்
சட்டகத்தை
பிரதிபண்ணும்
முயற்சி
இப்புதிய
அரங்கின்
நடிகர்களுக்கு
பல
கட்டுப்பாடுகளை
விதித்து
சலிப்பைத்
தந்தாலும்
சுதேசிய
மூலகங்களின்
ஆற்றுகை, சமூக
- அரசியல்
விடயங்களின்
ஆற்றுகை
என்பன
நடிகர்களின்
படைப்பாக்க
வெளியை
அதிகரித்திருந்தன.

அ. பனுவலின் (text) முக்கியத்துவம் அதிகரித்தமை

ஆ. வாழ்வை யதார்த்த ரீதியாக பிரதிநிதித்துவம் செய்தல் என்ற அடிப்படையில் உளவியல் ரீதியான நடப்பின் அறிமுகம்

இ. படச்சட்ட மேடையின் அறிமுகம்

போன்ற மேற்கத்தேய நாடக உத்திகள் ஈழத்து நாடகத்தில் புகுந்துகொண்டன.

4. நாம் இதுவரை கூறிவருகின்ற ஈழத் தமிழ் அரங்கவியலாளர்களின் சமூக - அரசியல் ஈடுபாடு காரணமாக இவர்களது அரங்க முயற்சிகள் மேற்கத்தேய நவீன நாடகத்தின் சட்டகத்துள் சுதேசிய தமிழ் அடையாளங்களையும், சமூக - அரசியல் பார்வையையும் உள்ளடக்கியதாக இருந்தன.

மேற்கத்தேய நவீன நாடகத்தின் சட்டகத்தை பிரதிபண்ணும் முயற்சி இப்புதிய அரங்கின் நடிகர்களுக்கு பல கட்டுப்பாடுகளை விதித்து சலிப்பைத் தந்தாலும் சுதேசிய மூலகங்களின் ஆற்றுகை, சமூக - அரசியல் விடயங்களின் ஆற்றுகை என்பன நடிகர்களின் படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்திருந்தன. எனவே இத்தகைய முயற்சிகளில் ஏற்கனவே சமூகநோக்கு கொண்டிருந்த மத்தியதர வர்க்க இளைஞர்கள் ஆர்வத்தோடு கலந்து கொண்டார்கள். இதுவே ஈழத்தில் நாடகத்தை கற்கை நெறியாக கொண்டு வரும் முயற்சிக்கு உந்துகோலாயிருந்தது.

5. இந்த அரங்கவியலாளர்கள் சமூக அரசியல் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இருந்தார்களேயன்றி சமூக - அரசியல் செயல்வாதிகளாகவோ, (activists) புரட்சியாளர்களாகவோ செயற்பட்டவர்கள் என்று கூறமுடியாது. அத்தோடு அந் நாட்களில் எழுச்சி பெற்று வந்த தமிழ்த் தேசிய விடுதலை போராட்டத்தின் ஆழத்தை புரிந்துகொண்டவர்கள் என்றும் கூறமுடியாது. அதற்கு அப்பால் அக்காலத்தில் தமிழ் மக்கள் மீது தேசிய ஒடுக்குமுறையை தீவிரப்படுத்திய ஐக்கிய முன்னணி அரசாங்கத்துடன் இவர்களில் பலருக்கு உறவும் இருந்தது. இந்தப் பின்னணியில் தமிழ் தேசிய வெளிப்பாட்டை ஆற்றுகை செய்தே தீர்வேண்டும் என்ற உந்தவா இவர்களிடம் ஏற்பட்டிருக்கவில்லை. இதன் காரணமாக இவர்களின் அரங்கு ஆற்றுகை அரங்காக பரிணமிக்கவில்லை. அத்தோடு பரந்துபட்ட பார்வையாளர்களைக் கவரவும் இல்லை.

இந்த அரங்கவியலாளர்கள் சமூக அரசியல் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இருந்தார்களேயன்றி சமூக - அரசியல் செயல்வாதிகளாகவோ, (activists) புரட்சியாளர்களாகவோ செயற்பட்டவர்கள் என்று கூறமுடியாது.

ஈழத்து நவீன அரங்கில் பனுவலும் ஆற்றுகையும்

நவீனமயமாக்கலினூடு மேற்கிளம்பிய வெவ்வேறு நாடகப்போக்குகளின் பொதுத்தன்மை மக்களுக்கு (பார்வையாளருக்கு) அறிவுட்டுதல் (educating the audience) என்ற நிலைப்பாடு இருந்தது.

- யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையைக் காட்டுவது
- பாரம்பரிய வடிவங்களை மீட்டெடுத்து மீளருவாக்கி சமூகத்திற்கு (மத்தியதர வர்க்கத்திற்கு) அறிமுகப்படுத்துவது இந்த மீளருவாக்க முயற்சியில் கருத்துநிலை சார்ந்த நிலைப்பாடும் இருந்தது. உதாரணமாக இராவணேசன் மீளரு வாக்கக் கூத்தில் இராவணனை துன்பியல் நாயகனாக (கிரேக்க துன்பியல் நாடகப் பாணியில்) சிருஸ்டித்து பார்வையாளருக்கு காட்டல்.
- சமூக அரசியல் பிரச்சினைகளை நாடகத்தினூடு மக்களுக்கு எடுத்துச்செல்வது

அதாவது இந்த அரங்குகளில் போதனைப் பண்பு மேலோங்கியிருந்தது. மேலும் இவர்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்திய முறைமை மேலிருந்து கீழான மனப்பான்மையுடையதாகவே இருந்தது. சமூகத்தில் அறிவாளிகளான நாடகக் கலைஞர்கள் மேடையில் ஏறிநின்று மேடையின் கீழே இருட்டினில் அமர்ந்திருக்கும் எம் பார்வையாளர்களுக்கு புத்தி சொல்வதாகவே இவர்களது மேடையேற்றங்கள் காணப்பட்டன. அதாவது மேற்கத்தேய கல்வி முறையை பின்பற்றுகின்ற ஆசிரியர்கள் போல் 'நீங்கள் பாவமான மக்கள் உங்கள் மீது நாங்கள் கருணை கொண்டுள்ளோம். உங்கள் பிரச்சினைகள் பற்றியும் அவற்றை எவ்வாறு தீர்ப்பது என்பது பற்றியும் கூறுகிறோம். கேட்டு ஒழுக்குங்கள் என்பதாக இவர்கள் மனப்பாண்மை இருந்தது.

போதனையை தாக்க வண்மையான முறையில் செய்வது இந்த நாடகங்களின் முக்கிய நோக்கமாக இருந்தது. இன்னொரு விதமாக சொல்லப்போனால் இந்த நாடகங்களின் நோக்கம் செய்தி சொல்வது. அந்த செய்தியை சிறப்பாக சொல்லும் பொருட்டு 'நாடகப்பனுவல்' எழுதும் செயற்பாட்டிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தனர்.

பனுவலை அமைப்பதில் தீர்மானகரமான செல்வாக்குச் செலுத்தும் விதிகள் சம்மந்தமான விவாதம் ஐரோப்பிய அரங்கக் கோட்பாட்டில் அதிகளவில் ஆதிக்கம் செலுத்தி வந்துள்ளன. அரிஸ்ரோட்டலின் நிலைப்பாட்டில் பனுவலை கட்டமைப்பது என்ற எண்ணம் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. இந்த கட்டமைப்பில் ஒரு துண்டை நீக்கினாலும் அந்த கட்டமைப்பு குலைந்து போகும் என்பதாக அந்த விளக்கம் அமைந்துள்ளது. இந்நிலைப்பாட்டில் பனுவலை அமைக்கும் போது பாத்திரவாக்கம் முக்கியமானதாக கருதப்படுகின்றது. பாத்திரமொன்றின் வரலாறு, ஆள்நிலைப்பட்ட சிறப்பியல்புகள் என்பவற்றை வரையறுத்துக்காட்டும் இறுக்கமான கதைப்பின்னல் முறை வேண்டப்படுகின்றது.

ஆனால் நாம் குறிப்பிடும் அரங்குகள் சமூகப் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்திய படியாலும் மீளுருவாக்க கூத்து ஐதீக கதையை கொண்டிருந்தமையாலும் கதைசொல்லும் பாங்கைக் கொண்டிருந்த இந்தப் பனுவல்கள் episodic கட்டமைப்பைக் கொண்டதாயிருந்தது. பாடல்களை உள்ளடக்கியதாயிருந்தது. இதன் காரணமாக நடிகருக்கான படைப்பாக்க வெளி ஒப்பீட்டளவில் திறந்து விடப்பட்டிருந்தது. நடிகர்கள் நாடகப்பனுவலை தமது கற்பனையைத் தூண்டுவதற்கான கருவியாக பயன்படுத்த இடமிருந்தது. இதனால் நடிகர்கள் தமது கற்பனைகளை ஆற்றுகை செய்யும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. இதன் வழியாக இந்த அரங்குகள் எப்போதும் ஆற்றுகை அரங்கை நோக்கி நகரும் வாய்ப்பைக் கொண்டிருந்தன.

உதாரணமாக மௌனகுருவினது சங்காரம் ஆற்றுகை தீண்டாமைக்கு எதிரான போராட்டம் தீவிரம் பெற்றிருந்த காலத்தில் உருவானது. கூட்டாக வாழ்ந்த சமூகம் எவ்வாறு வர்க்கங்களாக பிளவுண்டுபோனது எனவும், மீண்டும் ஒரு பொதுவுடைமைச் சமூகத்தை உருவாக்குவதற்கு ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் திரண்டெழுந்து போராட வேண்டும் எனவும் மார்க்சிய மரபிலிருந்து தான் பெற்றுக்கொண்ட "சிந்தனைகளை" மக்களுக்கு பரப்ப வேண்டும் என்ற எண்ணத்தோடு 'சங்காரத்தை' ஆற்றுகை செய்ய மௌனகுரு முன்வந்தார். மௌனகுரு ஒரு வளமான ஆற்றுகைப் பாரம்பரியத்திலிருந்து ஆற்றுகைக்காக அரங்கிற்கு வந்தவர்.

ஆற்றுகைக்கான ஒன்றாகவே அவரது சங்காரம் பிரதி தயாரிக்கப்பட்டது. நவீன நாடகக் கோட்பாடுகள் கூறும் நாடகப் பனுவல் பற்றிய எண்ணங்களான சூழமைவு (plot) பாத்திரங்கள் (characters)

நாம் குறிப்பிடும் அரங்குகள். சமூகப் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்திய படியாலும் மீளுருவாக்க கூத்து ஐதீக கதையை கொண்டிருந்தமையாலும் கதைசொல்லும் பாங்கைக் கொண்டிருந்த இந்தப் பனுவல்கள் episodic கட்டமைப்பை கொண்டதாயிருந்தது.

என்பவை சங்காரம் பிரதியில் கட்டவிழ்ப்பு செய்யப்பட்டன. இதை episodic structure இல் அமைந்தது என கூறலாம்

இப்பிரதி பல பாடல்களைக் கொண்டிருந்தது. பிரதியில் காணப்பட்ட இத்தகைய பண்புகள் ஆற்றுகையாளருக்கான படைப்பாக்க வெளியை சாத்தியமாக்கின. இதன் காரணமாக சங்காரம் ஆற்றுகை வீச்சானதாக வெளிவந்தது.

இவரது பிரதி (script) நாடக இலக்கியம் அல்ல. ஆற்றுகைக்காக ஆற்றுகையின் முன் - இருப்பாக (pre-exist) தயாரித்து கையில் வைத்துக் கொண்ட பிரதியே அது. அதாவது இது ஆற்றுகைக்காக எழுதுதல் (writing for performance) என்பதாகும்.

முடிப்புரை

நவீனமயமாக்கற் செயற்பாட்டில் மேற்கின் ஆதிக்கம் காரணமாக பனுவல் முக்கியத்துவம் பெற்றதை நாம் கண்டோம். எனினும் இந்த நவீனமாக்கல் முயற்சியில் ஈடுபட்ட கலைஞர்களின் சுதேசிய பண்பாட்டின் மீதான பற்றுறுதி காரணமாகவும் அவர்கள் வரித்துக் கொண்ட சமூக, அரசியல் ஈடுபாடு காரணமாகவும் இவர்களிடம் 'ஆற்றுகை' நோக்கம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இங்கு பனுவல் என்பது அநேகமாக ஆற்றுகைக்காக எழுதப் படுவதாக அமைந்திருந்தது என்பதை நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். இதன் காரணமாக ஈழத்தின் நவீன அரங்கை பனுவல் மற்றும் ஆற்றுகை என்பவற்றின் ஊடாட்டத்தில் விளைந்த ஒன்றாக நாம் புரிந்துகொள்ளமுடியும்.

பனுவல் என்பது
அநேகமாக
ஆற்றுகைக்காக
எழுதப் படுவதாக
அமைந்திருந்தது
என்பதை நாம்
கவனத்தில்
கொள்ள
வேண்டும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

- சிவத்தம்பி. கா, (2002): "ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கியல் துறையில் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை", பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாடகத்திரட்டு, பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.
- சிவத்தம்பி. கா, (2005): '1950 முதல் நடந்தேறியுள்ள ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் வரலாற்று பெருமை மிக்க வளர்ச்சியும் அந்த வரலாற்றில் மௌனகுருவுக்குள்ள இடமும், பழையதும் புதியதும், மௌனகுரு. சி., விபுலம்: மட்டக்களப்பு.
- சிவத்தம்பி. கா, (2007): 'வித்தியானந்தனின் எழுத்துக்களை விளங்கிக்கொள்ள', ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கப் பாரம்பரியம் மு.அம்மன்கிளி (தொ.ஆ.), குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.
- முத்துமோகன். ந, (2016) இந்தியத் தத்துவங்களும் தடங்களும், நியு செஞ்சரி பக் ஹவுஸ்: சென்னை.
- மௌனகுரு. சி, (1980): நாடகம் நான்கு, நடிகர் ஒன்றியம்: கொழும்பு.
- Carlson, Marvin, (2004), Performance: A Critical Interduction, Routledge: London.
- Erika Fischer-Lichte, (2005), Theatre Sacrifice, Ritual, Routledge: NY.
- Erika Fischer-Lichte, (2008), The Transformative Power Of Performance, Routledge: NY.

ஆன்மாவிற்கு உணவாகும் சூபி இசை சூபி இசை மரபும் அதன் அழகியல் பரிமாணமும்

எம்.எஸ்.எம். அனஸ்

சூ.பிஸம்
என்பது
வெறுமனே
கோட்பாடும்
சித்தாந்தமும்
அல்ல அதன்
நேரடி இலக்கும்
உணர்வும்
ஆன்மீகத்தில்
உயர் ஐக்கிய
நிலையை
அடைவதும்
அதற்கான
பயிற்சியில்
ஈடுபடுவதும்
ஆகும்.

சூபிப் பிரிவினரின் பக்தி அல்லது ஆன்மீக இசையையே சூ.பி இசை என்ற சொல் குறிக்கிறது. ஒலியும் இசையும் சூ.பிகளின் ஆன்மீகப் பயிற்சிகளிலும் தியானங்களிலும் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன சூ.பிஸம் என்பது வெறுமனே கோட்பாடும் சித்தாந்தமும் அல்ல. அதன் நேரடி இலக்கும் உணர்வும் ஆன்மீகத்தில் உயர் ஐக்கிய நிலையை அடைவதும் அதற்கான பயிற்சியில் ஈடுபடுவதும் ஆகும்.

இறைவனை நெருங்குதலுக்கான தியானப் பயிற்சிக்கு உதவும் உபகரணமாக இசையைச் சூ.பிகள் பயன்படுத்துகின்றனர். சடர்தியான உடலைக் கடந்து ஆன்மீக உலகிற்குள் பிரவேசிப்பதற்கும், ஆன்மீக உணர்வுகளை விசாலிப்பதற்கும் சூ.பி இசை பயன்படுவதாக சூ.பிகள் நம்புகின்றனர்.

அகநிலை அனுபவங்கள்

உண்மையை உணர்தலும் அகநிலை அனுபவங்களும் சூபித்து வத்தின் அடிப்படைகளாகும். இறைகாதலும் இறைபக்தியும் ஒன்றிணைந்த தியானப்பயிற்சி மற்றும் வாழ்க்கை நெறிகளுடாக பேருண்மையை அறிவதற்கும் நெருங்குவதற்கும் ஒரு சூபி முயல்கின்றார். இந்த ஆன்மீக வழி அரபு மொழியில் 'தரீக்கத்' எனப்படும். இறைவனை அடைவதற்கான ஆன்மீகப் பாதை என்பது இதன் பொருள்.

இறை நேசத்தையும் நெருக்கத்தையும் தன் உணர்வால் பெற்றுக் கொள்ளும் பெரிய ஆன்மீக முயற்சி இது. சூபிப் பாதையில் இறைகாதலும் இறைநெறியும் ஒன்றுகலந்துள்ளன. தெய்வீக ஒழுக்கம் ஒரு சூபியை நெறிப்படுத்தும் சக்தியாகும். அகத் தூண்டலின் ஒளியை அக உலகில் உணரும் ஒரு ஆனந்த நிலைக்காக ஒரு சூ.பி காத்திருக்கின்றார்.

இதற்காக அவர் எம்மைப் போல் அறிவு ரீதியான நிரூபணங்களின் பின்னால் ஓடுவதில்லை. சாட்சியங்கள் தர்க்க நியாயங்கள் சூபியின்

கண்ணில் படுவதில்லை. சூபியின் இலக்கு காதல் உணர்வினாலும் ஒழுக்க நெறியினாலும் அக நிலை ஆன்மீக உணர்வை மேம்படுத்துவதுமாகும். சூ.பி என்பவர் இறை காதலர். எல்லாக் காதலர்களையும் போலவே இறை காதலில் தனது அகவுணர்வை மிக உருக்கமாக அவர் வெளிப்படுத்துகிறார். அக்காதலுக்கு உண்மையாக இங்கிருக்க தனக்கு அவர் பயிற்சி தருகின்றார்.

சூ.பியை மறைஞானி எனக் கூறலாம். குர் ஆன் கூறும் மறைவான உள் பொருளின் அடிப்படையில் சூ.பி வாதம் தனது ஆன்மீக பயிற்சிகளையும் கொள்கைகளையும் வகுத்துள்ளது என்று சூ.பி ஞானியர் நம்புகின்றார். மறைபொருள் உண்மைகளைத் தேடுவதில் அவர்கள் ஆவலுடன் செயற்படுகின்றனர். இறைவனை அடையும் பாதையில் மேலும் மேலும் தன்னை ஈடுபடுத்துவது அதற்காக முயற்சிப்பது சூ.பிஸத்தின் அடிப்படையாகும். இதற்காக தியானங்களையும் உள் மனப் பார்வைகளையும் ஒரு சூ.பி விருத்தி செய்கிறார். அந்தக் கல்வியையும், பயிற்சியையும் தமது குழுக்களுடன் அவர் பகிர்ந்து கொள்கிறார்.

எல்லா சூ.பிப் பிரிவுகளும் இசைக்கு முக்கியத்துவம் தருவதில்லை. இசைக்குப் பதிலாக அவை 'திகர்' அதாவது கடவுளைத் தியானித்தலுக்கு முக்கியத்துவம் தருகின்றன. 'மவ்லீத் அந்நபவீ' அதாவது திருத்தாதர் நபியைப் புகழ்ந்து அவரது அருள் வேண்டிப் பாவிசைப்பது சில சூ.பிப் பள்ளிகளின் மரபாகும். முஹமத் (ஸல்) மீது அன்பை வெளிப்படுத்தும் மவ்லீது பாஓதல்களும் இதில் அடங்கும்.

கி.பி 620-1100 காலப் பிரிவு சூ.பித்துவத்தின் தொடக்க காலமாக கருதப்படுகின்றது. இக்காலத்தில் சூபிகள் ஷெய்குகள் என்று அழைக்கப்பட்டனர். குர் ஆன் வசனங்கள் பலவற்றைத் தனது சூ.பித்துவ சிந்தனைத் தூண்டலுக்கும் சமயரீதியிலான நியாயப் படுத்தலுக்கும் அவர்கள் பயன்படுத்துகின்றனர். வைதிக மரபாளர்களில் சில பிரிவினர் சூ.பித்துவத்திற்கு எதிராகத் தமது கருத்துக்களை முன்வைக்கின்ற போதும் சூ.பிஸத்தின் செல்வாக்கானது பரந்த புவியியல் பரப்பிற்குச் சொந்தமானது. சூ.பித்துவமும் சூ.பி சமுதாயங்களும் இஸ்லாம் தோன்றிய திலிருந்து மொறக்கொவிலும் மத்தியாசியாவிலும் தென் ஆசியா விலும் துருக்கி, ஈரான், சீரியா, வடஆபிரிக்கா, மேற்கு ஆபிரிக்கா, இந்திய உப கண்டத்தின் பல பாகங்களிலும் பரவிக் காணப்படுகிறது.

ஆன்மாவுக்கான இசை

உலகியல் எண்ணங்களைக் கடந்து ஆன்மாவின் உணர்வை சூ.பி இசை சூ.பிகளிடம் மேலெழச் செய்கிறது. ஆழமான ஆன்மீகத்

எல்லா சூ.பிப் பிரிவுகளும் இசைக்கு முக்கியத்துவம் தருவதில்லை இசைக்குப் பதிலாக அவை 'திகர்' அதாவது கடவுளைத் தியானித்தலுக்கு முக்கியத்துவம் தருகின்றன.

தொடர்புகளை இது ஏற்படுத்துகிறது. ஒரு சூ.பி முஸ்லிமைப் பொறுத்தவரை இறைவனுடனான நெருக்கத்திற்கு இது வாய்ப்பளிப்பதாக அவர் உறுதியாக நம்புகிறார். இறைவனின் அருளும் ஒளியும் பரவும் இவ் ஆன்மீக நிலைக்கு வழியமைக்கும் இவ்விசையை 'ஆன்மா இசை' (Soul Music) என்று சூபிகள் அழைக்கின்றனர்.

சூ.பி இசையை ஆன்மாவின் உணர்வு (கீஸா - கி - ரூஹ்) என்று சூ.பிகள் கூறுகின்றனர். சூ.பி இசை ஆன்மீகத்துக்கான தூண்டுதல் என்று சூ.பிப் பெரியார் முர்ஷித் இனாயத்கான் கூறுகின்றார். இசையானது உடலிலும் உள்ளத்திலும் அதிர்வுகளை தோற்றுவிக்கின்றன. இதன் மூலம் சூ.பி ஒருவர் ஆன்மீக உச்சத்தை அடைகிறார் என்று இனாயத்கான் கூறுகிறார். இறைவனின் படைப்பில் ஓசையும் ஆன்மீக அபிவிருத்தியில் இசையும் என்பன அவரது பிரதான ஆய்வுப் பொருள்களாக இருந்துள்ளன.

ஹஸரத் இனாயத்கான் (1882 - 1927) இந்தியாவின் சூபி அறிஞர். 'மேற்குலகின் சூபித்துவப் பாதை' என்ற அமைப்பை உருவாக்கியவர். அவர் ஒரு இசைக்குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர். அவரது பாட்டனார் புகழ் பெற்ற இசைக்கலைஞர். இனாயத்கான் ஒரு வீணை வாத்தியக் கலைஞர். சிஷ்தி, காதிரி, நக்ஸ்பந்தி சூபிப் பாதைகளின் சூபித்துவ மரபுகளில் பயிற்சி பெற்ற இனாயத்கான் இஸ்லாமிய சூபித்துவக் கருத்துக்களோடு சூபிப் பொதுமைவாதத்தையும் சமயங்களிற்கிடையிலான பொதுப் பெறுமானங்களைப் பற்றிய கருத்துக்களையும் வளர்ப்பதில் ஈடுபட்டார். ஆன்மீகப் பண்புகளை மேம்படுத்துவதில் இசையைப் பயன்படுத்தி புதிய கலந்துரையாடல் களுக்கு அவர் வழிவகுத்தார்.

இயக்கம் வாழ்வின் முக்கிய அம்சம். இயக்கத்தின் விதிலயமாகும் வாழ்வின் எல்லா விடயங்களிலும் லயம் வெளிப்படுகின்றது. மாறு வேடமணிந்து எல்லாவற்றிலும் அது உள்ளடங்கி உள்ளது. குழந்தைகளின் பொம்மை விளையாட்டில், தொட்டிலின் ஆட்டத்தில், கிரிகட் ஆட்டத்தில், மல்யுத்தத்தில் எங்கும் இது உள்ளது என்பது இசை பற்றிய இனாயத்கானின் கோட்பாடுகளில் வெளிவரும் செய்திகளாகும்.

தொன்மை சூ.பிகளைப் போல் மறை பொருள் உண்மைகளை ஒலியினாலும் இசையினாலும் இனாயத்துல்லாகான் வெளியிட முயன்றார். இசை நரம்புகளை மீட்டும் போது ஒவ்வொரு ஆன்மாவையும் ஒவ்வொரு இசைக் குறியாக உணர்ந்தேன். எல்லா உயிர்களும் இசையாகியதாக உணர்ந்தேன். எனது மெய்யியலில் ஏதாவது இருக்குமாயின் அது ஒத்திசைவின் விதியாகும். ஒவ்வொரு வரும் தம்மை ஒத்திசைவாக்கம் செய்து கொள்ள வேண்டும். ஒவ்வொரு வார்த்தையிலும் இசைப் பெறுமானம் இருப்பதாக நான் உணர்கிறேன்.

எனது
மெய்யியலில்
ஏதாவது
இருக்குமாயின்
அது
ஒத்திசைவின்
விதியாகும்
ஒவ்வொருவரும்
தம்மை
ஒத்திசைவாக்கம்
செய்து கொள்ள
வேண்டும்.
ஒவ்வொரு
வார்த்தையிலும்
இசைப்
பெறுமானம்
இருப்பதாக
நான்
உணர்கிறேன்.

மொழிதல்

உணர்கிறேன். ஒவ்வொரு சிந்தனையிலும் ஒரு இனிய ராகம் உள்ளது. எல்லா உணர்ச்சிகளிலும் இருப்பது ஒத்திசைவுதான். எனது இசையைக் கேட்பவர்களுக்கு எளிய முறையில் இதைத்தான் விளக்குகின்றேன். 'நான் வீணையை இசைக்கின்றேன். எனது இருதயம் வீணையாக மாறும் வரை' என்று இனாயத்துல்லாகான் கூறுகிறார். (The spiritual message of Hajarat Inayat Khan - Mysticism of music [https:// wahiduddin.net](https://wahiduddin.net))

சூ.பித்துவ நோக்கில் இசைக்குரிய அம்சங்கள் பற்றி ஹஸாத் இனாயத்தகான் குறிப்பிடுவதைச் சுருக்கமாக இவ்வாறு கூறலாம்.

- தரப் : இசை உடல் இயக்கங்களைத் தூண்டுகிறது.
 குல் : இசை உணர்ச்சிகளை உருவாக்குகிறது
 நிதா : இசை அக உணர்வை எழுப்புகிறது
 சவத் : இசை அருவமானது.

ஒவ்வொரு சிந்தனையிலும் ஒரு இனிய ராகம் உள்ளது. எல்லா உணர்ச்சிகளிலும் இருப்பது ஒத்திசைவுதான். எனது இசையைக் கேட்பவர்களுக்கு எளிய முறையில் இதைத்தான் விளக்குகின்றேன்.

ஸமா இசை

ஸமா இசை ஊடாகத்தான் நாம் சூபி இசை வகையை அல்லது இசையும் நடனமும் கலந்த பக்தி - தியானப் பாதையை அறிகின்றோம். இனிய இசை நடனத்தின் வழியாக நிகழும் தியானமுறை என்றும் பரிபூரணத்தை அடையும் வழிமுறை என்றும் இது வர்ணிக்கப்படுகிறது. 'ஸமாவின் குறிக்கோள் வாஜித்தை அடைவதாகும். 'வாஜித்' என்பது ஒரு மெய்மறந்த பரவச நிலையாகும்'. (ஜலாலுத்தீன் ருமி, தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கவிதைகள் 2015)

ஸமா இசை அடிப்படையில் ஆன்மீக தூண்டலுக்கு வழி ஏற்படுத்துவதை நோக்காக கொண்டிருந்த போதும் ஏனைய இசைப் பரிணாமங்களையும் ஸமா இசை வெளிப்படுத்தலாம். ஒருவருக்கு அது தூய ஆன்மீக உணர்வையும் மற்றொருவருக்கு தூய இசை இன்பத்தையும் அது வழங்குதல் கூடும்.

சூபி இசை என்று பொதுவாகப் பேசப்படும் இசை மரபு 'ஸமா' இசையில் இருந்து ஆரம்பமாகிறது. ஆன்மீகப் பயிற்சிக்கும் ஆன்மீக உணர்வுத் தூண்டலிற்கும் 11ம் நூற்றாண்டுடில் இருந்து சூபிப் பிரிவினர் மத்தியில் இன்றும் கொண்டாடப்படும் இசை மரபே ஸமா ஆகும்.

சூ.பி ஸமா இசை ஆன்மீகத்துடன் மட்டுமே தொடர்புடையது என்று ரெகியூலா பர்ச்சட்டன் போன்றோர் வாதிடுகின்றனர். மிக்கோ வித்ததாமக்கி இதை மறுத்து வாதிடுகிறார். ஸமா இசைக்கென ஒரு இசைப் பரிமாணம் உண்டு. அங்கு பல்வேறு இசைப் பண்புகளும் பண்முறைகளும் ஒன்றுகலக்கின்றன. ஆன்மீக ஒன்றுகூடல்களில்

ஸமா
இசைக்கென
ஒரு இசைப்
பரிமாணம்
உண்டு. அங்கு
பல்வேறு
இசைப்
பண்புகளும்
பண்முறை
களும் ஒன்று
கலக்கின்றன.

இசையுடன்
தியானமும்
வசன
உச்சாடனமும்
ஒன்றுசேரும்
போது ஒருவரின்
உடலிலும்
உள்ளத்திலும்
ஏற்படுத்தும்
தாக்கங்கள்
அதிகமானது.

இசைக்கப்படும் ஸமாவிிற்கும் பொது மக்கள் இசை அரங்குகளில் இசைக்கப்படும் ஸமா இசைக்கும் வேறுபாடுகள் இல்லை என்பது அவரது வாதம். பெரும்பாலும் அது அவ்வாறுதான் நிகழ்ந்துள்ளது. மத்திய கிழக்கு, மத்திய ஆசிய, இந்திய உபகண்ட மக்களை மட்டுமன்றி இன்று சர்வதேச அளவில் இது இசை ஆர்வலர்களின் கவனத்தை ஈர்த்துள்ளது. இந்திய சினிமா இசையிலும் இதன் செல்வாக்கு ஆழமானது. டெல்லிக்கும், இஸ்தன்பூலுக்கும், கென்யாவிிற்கும், தூன்ஷியாவிிற்கும் இன்னும் பல முஸ்லீம் நாடுகளுக்கும் நகரங்களுக்கும் இவ்விசையை நேரடியாகப் பார்த்து ரசிக்க மக்கள் பயணங்களை மேற்கொண்டு வருகின்றனர்.

சமாவின் மூலத்தோற்றம் 'திக்ர்' இறை நாமத்தை நினைவுபடுத்தி ஓதப்படும் தியான நிகழ்வுடன் தொடர்புடையது. தியானத்தில் ஈடுபடும்படியும் இறைவனைப் புகழும்படியும் சூபித்துவம் அடியார்களைப் பணிக்கின்றது. தியான நிகழ்வுகளில் அடிப்படைக் கூறுகளாகக் குர்ஆனின் வாக்கியங்களும் ஓதப்படுகின்றன. இவ்வகைப் பயிற்சிகள் ஆன்மீக விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்துகின்றன. அவற்றின் உச்ச நிலையாக 'மெய்மறந்த மகிழ்ச்சி' நிலையை ஒருவரில் அவை கொண்டு வருகின்றன. தியானம் மனித மனத்தை ஒருமைப்படச் செய்கிறது. உளநிலை மாற்றங்களும் அங்க அசைவுகளில் மாற்றங்களும் இங்கு நிகழும். ஆனால், இசையுடன் தியானமும் வசன உச்சாடனமும் ஒன்றுசேரும் போது ஒருவரின் உடலிலும் உள்ளத்திலும் ஏற்படுத்தும் தாக்கங்கள் அதிகமானது. முக்கியமாகத் தியானங்களில் பிரயோகிக்கப்படும் வசன உச்சாடனங்களுக்குப் பொதுவாகவே இந்த ஆற்றல் உண்டு என்று ஸமா நிகழ்வின் உளவியல் தாக்கங்களை ஆய்வு செய்பவர்கள் கூறுகின்றனர்.

ஸமா என்ற சொல்லுக்குப் பல பொருள்கள் உள்ளன. 'கேட்டல்' என்பது அதில் ஒன்று. சூபிகளின்படி பார்த்தால் இது 'ஆன்மீகக் கேட்டல்' (Spiritual listening) ஆகும். அதாவது உள நிலையில் ஒரு உயர்வையும் 'மெய்மறந்த மகிழ்ச்சி'யையும் பெறுவதற்காக இசை இங்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆன்மாவை வளப்படுத்துதல் என்று சூபிகள் இதனைக் கூறுகின்றனர். இங்கு இசையும் பாடல்களும் ஆன்மீகமயப்படுத்தப்படுகின்றன.

தொடக்க கால சூ.பி நெறியை விளக்குவதில் மிகவும் ஆதார பூர்வமான படைப்பாக கருதப்படும் சூபிப் பாதையின் சிறப்பினைக் கூறும் நூலில் (கிதாப் அல்லுமா பில் தஸ்வுப்) அதன் ஆசிரியர் முஹம்மத பின்யஹ்யா அல்-ஸராஜ் அல்தூஸி (இற. கி.பி 988) குர் ஆன் ஹதீஸ் மூலாதாரங்களில் இருந்து ஸமா இசை தியானத்தின் போது தியான உச்சாடனங்கள் நடைபெறுவது பற்றியும் அங்கு நிகழும் ஓதல்களின் முக்கியத்துவம் பற்றியும் கூறுகின்றார்.

இஸ்லாம் மார்க்கத்தில் இசை ஏற்கப்பட்டதா இல்லையா என கருத்துப் பேதங்கள் உள்ளன. வைதீகக் கொள்கைகளை அனுசரிப்போர் இஸ்லாமில் இசை தடுக்கப்பட்டது (ஹராம்) என்ற கருத்தை ஆதரிக்கின்றனர். மாறாக இசை ஆகுமானது என்று கூறி அதற்காக வாதிடுவோரும் உள்ளனர். எனினும் சூ.பிகள் இந்த விவாதங்களில் இல்லை. அனால் ஆன்மீக உணர்வை வெளிப்படுத்துவதிலும் பௌதீக நிலைக்கு அப்பால் ஆன்மீக அக வெளிப்பாட்டை அறிவதிலும் இசையினதும் கவிதைகளினதும் பங்கினை அவர்கள் ஆழமாக உணர்ந்துள்ளனர்.

சூ.பிப் பாடல்கள் திரும்பத் திரும்ப இறைவனின் புகழையும் திருத்தாதரின் புகழையும் எடுத்துரைக்கின்றன. அனைத்திற்கும் மேலாக ஆன்மீக உணர்வின் அருவ நிலையின் உச்சத்தைப் பெறும் தேடலில் இசையும் பாடலும் சூ.பி மரபில் பெற்றுள்ள இடம் முக்கியமானதாகும்.

ஜலாலுத்தீன் ரூமியின் மஸ்னவியும் திவானி 'ஷம்ஷம்' கிழக்கிலும் மேற்கிலும் புகழ் பெற்ற சூ.பி இலக்கியங்களாகும். கற்பனைகளும் குறியீடுகளும் பரவிய இறை காதலைப் பேசும் ஆன்மீக இலக்கியங்கள் அவை. அன்புக்குரியவரை பிரிகின்ற அல்லது பிரிந்த துயரை சூ.பிக் கவிஞர்கள் மறைஞானப் பின்னணியில் பாடி இருப்பதை இவற்றில் காணமுடியும்.

முற்காலத்தில் போலவே தற்காலத்திலும் இவ்வாறான பாடல்களும் கவிதைகளும் வெளிவந்த வண்ணம் உள்ளன. வட ஆபிரிக்கா, மத்திய கிழக்கு நாடுகள், இந்தியா, இலங்கை வரை இம் முயற்சிகளில் சூ.பியாக்கள் ஈடுபட்டு வருவதைக் காண முடிகிறது.

இசையும் இசையுடன் கலந்த நடனமும் சில சூ.பிப் பிரிவுகளில் பின்பற்றப்படுகின்றன. சூ.பியாக்களின் இவ்விசை மரபும் நடனங்களும் உலக கலைகளிற்கான பெரிய பங்களிப்பாக இன்று போற்றப்படுகின்றது.

தமது தியான வழிபாட்டுச் சபைகளில் இசைக்கருவிகளுடன் சூ.பிகள் தமக்கென சிறப்பாக அமைந்த இசையை பயன்படுத்துகின்றனர். அல்லாஹ் மற்றும் முஹம்மது நபிகள் பேரிலான பக்திப் பாடல்கள் அங்கு இசைக்கப்படுகின்றன.

தொடக்க காலத்தில் சூ.பியச் சிந்தனைகளும் வழிமுறைகளும் வாய்மொழி மரபாகவே பெரிதும் காணப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறு ஆரம்பித்து சுமார் 800 ஆண்டுகளின் பின்னரே அதன் போதனைகளும் கோட்பாடுகளும் எழுத்துருவம் பெற்றன. அடுத்த நான்கு நூற்றாண்டுகளில் சூ.பிகளுக்கான கையேடுகள், மறைஞானக் கதைகள், வாழ்கை வரலாற்றுச் செய்திகள், இறையியல் சிந்தனைகள், சூ.பித்துவப் பாடல்கள் என்பன எழுத்து வடிவம் பெறலாயின.

இஸ்லாம் மார்க்கத்தில் இசை ஏற்கப்பட்டதா இல்லையா என கருத்துப் பேதங்கள் உள்ளன. வைதீகக் கொள்கைகளை அனுசரிப்போர் இஸ்லாமில் இசை தடுக்கப்பட்டது (ஹராம்) என்ற கருத்தை ஆதரிக்கின்றனர்.

இசையும் இசையுடன் கலந்த நடனமும் சில சூ.பிப் பிரிவுகளில் பின்பற்றப்படுகின்றன. சூ.பியாக்களின் இவ்விசை மரபும் நடனங்களும் உலக கலைகளிற்கான பெரிய பங்களிப்பாக இன்று போற்றப்படுகின்றது.

சூ.பிகள் ஒன்று
சூடுவதற்கும்
தியான
வழிபாடுகளில்
ஈடுபடுவதற்குமான
நிலையங்கள்
உருவாக்கப்
பட்டன.

கதைகளும் வாழ்கை வரலாற்றுக் கதைகளும் சூ.பி இலக்கியங் களாகப் போற்றப்பட்டன. இவற்றுள் அதிகமானவை மறைஞானத்தை விளக்கும் போதனைக் கதைகளாகும். அத்தாரின் 'பறவைகளின் மாநாடு', சஆதியின் 'ரோஜாத் தோட்டம்' எனப் பல சூ.பி இலக்கியங்கள் தோன்றின. மறைஞான அறிவைப் பரப்புவதற்காக சூ.பிகள் கவிதைகளையும் இசைப்பாடல்களையும் பயன்படுத்தினர். இப்பன் அல் - வலீத், சா அதி, ஹாபிஸ், ஜாமி, ரூமி போன்ற சூ.பி மகான்களின் இலக்கியப் படைப்புக்கள் உலக அளவில் புகழ் பெற்றவை.

தமது தியான வழிபாட்டு மண்டபங்களில் சூ.பிகள் தியான வழிபாட்டுடன் இசைக்கும் இடமளித்தனர். ஆன்மீக உணர்வினை மேலோங்கச் செய்வதற்கு இசையை ஒரு கருவியாக சூ.பிகள் பயன்படுத்துகின்றனர். உயர் உண்மையை அறியும் ஆன்மீகத் தேடலின் இலக்கை அடைவதற்கு ஒவ்வொரு சூ.பியும் முயல்கிறார். இறை ஐக்கியத்திற்கான முயற்சி என்று சூ.பிகள் இதனைக் கருதுகின்றனர்.

13ம், 16ம் நூற்றாண்டுகளுக்கு இடைப்பட்ட காலப் பிரிவில் இஸ்லாமிய உலகு முழுக்க சூ.பித்துவச் சிந்தனைக் காலாசாரமும் ஆன்மீக வழிபாட்டு முறைகளும் வேகமாகப் பரவின. சூ.பிகள் ஒன்று சூடுவதற்கும் தியான வழிபாடுகளில் ஈடுபடுவதற்குமான நிலையங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. இந் நிலையங்கள் 'கான்கா' என்று அழைக்கப்பட்டன. பெரும்பாலும் தர்ஹாக்கள், இறை நேசர் களின் அடக்கஸ்தலக் கட்டிடங்கள், பள்ளிவாசல்கள், மத்ரஸாக் களுக்கு அருகாமையில் இவை அமைக்கப்பட்டன. அவற்றுள் சில இப்போதும் இயங்கி வருகின்றன.

வட ஆபிரிக்காவில் "கான்கா" ஸாவியா என்று அழைக்கப்பட்டது. துருக்கியிலும் உதுமானிய சாம்ராஜ்யங்களின் கீழ் இருந்த அல்பேனியா, பொஸ்னியா போன்ற நாடுகளிலும் கான்காவைத் தக்கியா என்று அழைத்தனர். இலங்கையில் கொழும்பிலும் தென் மாகாணத்திலும் பல ஸாவியாக்களும் தக்கியாக்களும் தரிக்காக் களின் வழிபாட்டு நிலையமாக இயங்கி வந்துள்ளன. தொழுகை, தியானம், சூ.பிஸ் வழிமுறைகள் என்பவற்றைச் செயற்படுத்தக் கூடிய சிறப்பு கட்டட அமைப்பை இவை கொண்டிருந்தன. அரபு உலகில் ஸாவியா என்பது சூ.பிகளின் தங்குமிடம் என்று பொருள் கொள்ளப்பட்டது.

துருக்கி இஸ்தன்பூலில் உள்ள புகழ் பெற்ற சலைமானியாப் பள்ளிவாசல் சூ.பிகளுக்கான தங்குமிடத்தையும் நூல் நிலைய வசதிகளையும் கொண்ட பெரிய வளாகமாகும். இவ்வாறு 17ம், 18ம் நூற்றாண்டுகளில் பள்ளிவாசல்களோடும் தர்ஹாக்களோடும்

துருக்கி
இஸ்தன்பூலில்
உள்ள புகழ்
பெற்ற
சலைமானியாப்
பள்ளிவாசல்
சூ.பிகளுக்
கான தங்கு
மிடத்தையும்
நூல் நிலைய
வசதிகளையும்
கொண்ட பெரிய
வளாகமாகும்.

சூ.பி நிறுவனங்களும் இணைந்தே இயங்கி வந்துள்ளன. இக்காலப் பகுதியிலே (சூபி) தரிக்காப் பிரிவுகள் இலங்கையிலும் செல்வாக்குப் பெறுவதைக் காணமுடிகிறது.

காண்கா போன்ற சூ.பி தியான நிலையங்கள் சிலவற்றில் சூ.பி தியானங்களுடன் இசை நிகழ்ச்சிகளும் இடம்பெற்றன. சூ.பிகளின் ஸமா நடனங்களும் இதனுடன் இணைவதுண்டு. மிகவும் குறைவான சூ.பிப் பள்ளிகளே நடனத்தையும் தமது கூட்டுப் பிரார்த்தனைகளில் ஒரு அங்கமாக இணைத்துக் கொண்டன.

மேற்கூலகில் இந்நடனம் 'தர்வேஷ் சுழற்சி நடனம்' என்று அழைக்கப்படுகிறது. கட்டுப்பாட்டோடும் ஒழுங்குடனும் நடைபெறும் இந்த நடனத்தினை சூ.பி அண்ணாவி ஒருவர் மேற்பார்வை செய்வார்.

சூபி ஒருவர் மேற்கொள்ள வேண்டிய பல பயிற்சிகளும் செயல் முறைகளும் சூ.பி நடனத்தில் உள்ளன. தியானம், அதற்கான வழிமுறைகள், உடல் இச்சைக் கட்டுப்பாடுகள், குரல், இசை, உடல் சார் இயக்கங்கள் அசைவுகள் எனப் பல விதங்களில் சூ.பி ஒருவர் தொடர் பயிற்சிகளில் தன்னை ஈடுபடுத்துகிறார்.

உள்ளமும் இசையும்

மத்திய கால மெய்யியலாளரான இமாம் அல்-கஸ்ஸாலி தமது 'சமய மறுமலர்ச்சிக்கான விஞ்ஞானம்' (இஹ்யாவு உலூமுத்தீன்) என்ற நூலில் 'ஸமா' என்ற அத்தியாயத்தில் இசை கவிதை என்பவற்றின் அடிப்படைப் பண்புகளை விளக்கி உள்ளார். அவற்றின் முக்கியத்துவத்தையும் புலன் உணர்வுக்கும் மனித மனத்திற்கும் அவை தரக்கூடிய பயன்களையும் கஸ்ஸாலி விபரித்துள்ளார். இசையின் மறைஞான தாற்பரியங்களையும் அதில் அவர் பேசி உள்ளார். வீண் கேளிக்கைகளுக்காக ஸமாவைப் பயன்படுத்துவது அனுமதிக்கப்பட்டதல்ல என்று கஸ்ஸாலி எச்சரிக்கின்றார். ஓசையின் அழகை கேட்டு மகிழ்தல் மற்றும் ஆன்மீக உணர்வை மேம்படுத்துதல் என்பவற்றிற்குத்தான் ஸமா இசையில் அங்கீகாரம் உண்டு என்றும் கஸ்ஸாலி வலியுறுத்துகின்றார்.

இந்த விதிகளுக்கு உட்பட்ட வகையில் ஆன்மீகத்திற்கும் உள நிறைவிற்கும் அழகியல் மீட்டலுக்கும் இசை எவ்வளவு முக்கியமானது என்பதை இமாம் கஸ்ஸாலியின் ஸமா அத்தியாயம் விரிவாகப் பேசுகிறது.

மனிதனுடைய உள்ளமும் அதன் அடித்தளத்தில் புதைந்து கிடக்கும் எண்ணற்ற எண்ணங்களும், வைரச்சுரங்கத்திற்கும், அதில் பதிந்து கிடக்கும் வைரத்திற்கும் நிகராகும். இரும்பிலும்,

ஓசையின் அழகை கேட்டு மகிழ்தல் மற்றும் ஆன்மீக உணர்வை மேம்படுத்துதல் என்பவற்றிற்குத்தான் ஸமா இசையில் அங்கீகாரம் உண்டு என்றும் கஸ்ஸாலி வலியுறுத்து கின்றார்.

கற்பாறையிலும், நெருப்பு ஒழிந்து கிடப்பதைப் போலவும், புழுதி படிந்த நிலப்பரப்பிற்கடியில் நீர் தேங்கி நிற்பதைப் போலவும், மனிதனின் உள்ளத்திலும் வைரத்திற்கொப்பான உயர் கருத்துக்கள் உறங்கிக் கிடக்கின்றன. வைரச்சுரங்களில் இருந்து வைரத்தை இரும்புக் கருவிகளைக் கொண்டு தோண்டி எடுக்கின்றோம். ஆனால் உள்ளத்தில் உறங்கும் விதவிதமான உணர்ச்சிகளைத் தட்டி எழுப்ப வேண்டுமாயின் அது இசையைக் கேட்டு மகிழ்வதாலும் பாட்டை ரசிப்பதாலும்தான் முடியும். மனமெனும் சுரங்கத்திற்கு செவிதான் இரகசிய வழி. ஆகவே முறைப்படி மீட்டப்பட்ட இனிய நாதம் தன்மட்டில் பற்பல உணர்ச்சிகளை ஏந்தி மிதந்து வரும் மனிதனுடைய உள்ளத்தைத் தாக்கி அதை நெகிழ வைத்ததும் அவனுடைய மனதில் அடங்கிக் கிடக்கும் பற்பல உணர்ச்சிகளும் வீரிட்டெழுகின்றன. இனிய கீதத்தை கேட்பது மனதிற்கு இதமளிக்கின்றது. நல்லிசையின் ஜீவனானது மனிதனின் மனதைத் தாக்கியதும் அச்சமயம் அவனுடைய உள்ளத்தில் எந்த உணர்ச்சி அதிகமாக பரவியிருந்ததோ அதைத்தான் அது முதலில் மிகைக்கச் செய்கிறது.

இறைவன் மீது
தனது அன்பை
அர்ப்பணிக்க
விரும்புவவர்
களுக்கும்
அதனால்
நன்மையை
நாடுபவர்
களுக்கும்
ஸமா சிறந்த
பயன்களை
வழங்கும்
என்பது இமாம்
கஸ்ஸாலியின்
கருத்து

ஆன்மீக உணர்வை மேம்படுத்துவதிலும் அதை வலுப்படுத்துவதிலும் இசையினதும் பாடல்களினதும் முக்கியத்துவத்தை இமாம் கஸ்ஸாலி தமது ஸ்மாவில் இவ்வாறு விளக்கி உள்ளார்.

இறைவன் மீது தனது அன்பை அர்ப்பணிக்க விரும்புவவர் களுக்கும் அதனால் நன்மையை நாடுபவர்களுக்கும் ஸமா சிறந்த பயன்களை வழங்கும் என்பது இமாம் கஸ்ஸாலியின் கருத்து (பார்க்க: அஸ்ஸமாவு 1990). ஸமாவில் பங்கேற்போரின் நடத்தையும் அவர்களது ஈடுபாடும் முக்கியமானது என்றும் நேரம், இடம், தியானம் என்பவை பொருத்தமானதாக அமைவது ஸமாவுக்கு அவசியம் என்றும் கஸ்ஸாலி கூறுகிறார்.

ஸமா நூலில் இமாம் கஸ்ஸாலி இசையின் அழகியல் பண்புகளையும் இசையை இரசிப்பதன் முக்கியத்துவத்தையும் விளக்கி இருப்பது அவதானத்துக்குரியதாகும். மனத்திற்கு இதமான ஒலியிலும், இசையிலும் இனிமையும் இதமும் இருப்பதாக கஸ்ஸாலி கூறுகிறார். இதற்கு மார்க்கத்திலும் தடை இல்லை என்றும் கூறுகிறார்கள் (பார்க்க: அஸ்ஸமாவு 1990). இசை ஆகுமானது என்பதை வலியுறுத்தியும் இமாம் கஸ்ஸாலி சில வாதங்களை முன்வைத்துள்ளார். ஒவ்வொரு புலன்களுக்கும் உரித்தான இனிமையும் அவற்றிற்கான நயப்புக்களும் உள்ளன. ஒவ்வொரு புலனுக்கும் இனிமையும் இதமும் தரப்பட்டிருப்பது போல் செவிப்புலனுக்கு குயிலின் குரலினிமையும் குழலின் இன்னோசையும் இதத்தையும் இனிமையையும் வழங்குகிறது என்பது கஸ்ஸாலியின் கருத்து. சட்டரீதியாக கூறப்போனால் தன்னுடைய படைப்பிற்கு அவ்வுணர்ச்சிகளையும்

அவற்றுக்கான இனிமைகளையும் இறைவன்தான் கொடுத்துள்ளான் என்பதை சூர்ஆனின் வசனங்களைப் பயன்படுத்தி கஸ்டாலி வாதிடுகிறார்.

இன்னொரு வகையில் கூறுவதாயின் சூர்.பிஸத்தின் மொத்த ஆன்மீக - தத்துவார்த்தக் கட்டமைப்பில் அழகியல் ஒரு முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றது. சூர்.பிப் பாதையில் உலக அனுபவமும் அதன் எண்ணங்களும் மறைஞான வடிவத்தினூடான அழகியல் உணர்வுகளாக இயங்குகின்றன. பிரபஞ்ச அழகின் மீதான நயப்பினால் தனது இதயத்தை நிறைவு செய்ய ஒரு சூர்.பி முயல்கிறார். அதன் மூலம் பிரபஞ்ச உறவுகளுடன் அவரது உள்ளமும் நெருக்கமடைகிறது. மேலும் உலகின் ஆழகினாலும் அன்பினாலும் பிரபஞ்சத்துடன் தொடர்பு கொள்ளும் திறந்த உள்ளத்தை சூர்.பி பெறுகிறார். அதன் மூலம் பிரபஞ்ச உறவுகளுடன் ஒரு ஆன்மீக - அழகியல் உறவை ஒரு சூர்.பி ஏற்படுத்திக் கொள்கிறார். பிரபஞ்ச இயக்கத்துடன் முழுமையான ஒத்திசைவையும் புரிதலையும் நோக்கி 'தர்வேஷ் சுழல் நடனமும் ஸமா இசையும்' சூர்.பி ஒருவரை அழைத்துச் செல்கிறது.

மக்காம் இசை

மக்காம் என்பது சுருதி வகைகளைக் கொண்ட 13 வகை இராக சூத்திரத்தைக் குறிக்கிறது. இராக இயக்கத்தின் குறித்த வகையான ஒழுங்கமைப்பு இதுவாகும். அரபு இசை மரபின் இவ்வாறு பல டசின் மக்காம்கள் இருப்பதாக இசை ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர். புதியதாக மக்காம்கள் உருவாக்குவதற்கும் சந்தர்ப்பங்கள் உண்டு என்றும் கூறப்படுகின்றது.

மத்தியாசியாவில் தஜ்கிஸ், துருக்கர், உஸ்பெக்ஸ் மக்களின் இசை மக்காம் என்று கூறப்படுகிறது. மக்காம் என்றால் அரபு மொழியில் 'நிலையம்'. சூர்.பிஸத்தில் இது ஒரு ஆதார வார்த்தை. ஒரு சூர்.பிக்கும் கடவுளுக்கும் உள்ள இடைவெளியின் கட்டங்களும் 'மக்காம்' என்றே கூறப்படுகிறது. அதனால் சூர்.பிஸத்தின் வேராக மக்காம் இசை அமைந்துள்ளது. மக்காம் இசையின் ஆழமான வேர்கள் நாட்டார் இசையுடன் தொடர்புபட்டுள்ளன. மத்தியாசியாவில் முஸ்லிம்களின் சமய இசையானது (1) சூர்.பிப் பிரிவினரின் இசை (2) பாசுரங்கள், பெருநாள் தினக் கீதங்கள், மல்லீது, நாத் என்ற நபிகளின் பிறந்தநாள் தின வாழ்த்துப் பாடல்கள் இசைக்கப்படும் மரபு உஸ்லெக்கிஸ்தானிலும் தஜ்கிஸ்தானிலும் கஸ்கஸ்தானிலும் இன்றும் காணப்படுகின்றன.

மத்தியாசியா சூர்.பிப் பிரிவுகளின் தோற்றத்திற்கும் சூர்.பிப் பிரிவிற்கான இசை வளர்ச்சிக்கும் பங்காற்றிய முக்கியமான

சூர்.பிஸத்தின் மொத்த ஆன்மீக - தத்துவார்த்தக் கட்டமைப்பில் ஒரு அழகியல் ஒரு முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றது. சூர்.பிப் பாதையில் உலக அனுபவமும் அதன் எண்ணங்களும் மறைஞான வடிவத்தினூடான அழகியல் உணர்வுகளாக இயங்குகின்றன.

பிராந்தியமாகும். மத்திய ஆசியாவில் மக்காம் இசை மரபானது சமய கலாசார மற்றும் சமூக வாழ்விலும் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. 'மக்காம்' சூ.பித்துவத்தை அறிய வைக்கும் சொல்லாகும். பல சூ.பிப் பிரிவுகள் மத்தியாசியாவிலேயே தோன்றி உள்ளன. சூ.பி இசை மரபிற்கு மக்காம் இசையும் நாட்டார் இசையும் பங்களிப்பு செய்துள்ளன.

மெவ்லவி மரபு

மெவ்லவி
(மவ்லவி) மரபு
'சுழல் நடன
தர்வேஷ்கள்
என்றும்
கூறப்படும்.
சூ.பிப்
பாதையில்
தம்மை
அர்ப்பணித்துச்
செயல்படு
வோரைச் சுட்டிக்
காட்டும் சொல்
தர்வேஷ் ஆகும்.
'சுழல் நடனம்'
திக்ர. தியான
வழிபாட்டின் ஒரு
பகுதியாகும்.

சூ.பி இசை மற்றும் ஸமா நடன வளர்ச்சியில் துருக்கிய (உதுமானிய) சமூகம் முக்கிய பங்கினை வகிக்கின்றது. அந்தோலியாவின் தலைநகர் கொன்யா இதன் பிறப்பிடமாகும். இங்குதான் மெவ்லவி மரபு தோற்றம் பெறுகிறது.

இஸ்லாமிய இறையியல் வாதியும் சூ.பி மறைஞானியும் சூபிக் கவிஞருமான ஜமாலுத்தீன் ரூமி 13ம் நூற்றாண்டில் மெவ்லவி மரபைத் தோற்றுவித்தார். மெவ்லவி (மவ்லவி) மரபு 'சுழல் நடன தர்வேஷ்கள்' என்றும் கூறப்படும். சூ.பிப் பாதையில் தம்மை அர்ப்பணித்துச் செயல்படுவோரைச் சுட்டிக்காட்டும் சொல் தர்வேஷ் ஆகும். 'சுழல் நடனம்' திக்ர, தியான வழிபாட்டின் ஒரு பகுதியாகும்.

தர்வேஷ்கள் ஏழ்மையையும் துறவறத்தையும் விரும்பினர். சிலர் வீடு வீடாகச் சென்று யாசித்து வாழ்ந்தனர். ஸமா மரபின் பிரதான சொந்தக்காரர்கள் இவர்கள்தான். இவர்கள் ரூமியில் சூபித்து சிந்தனைகளுக்கும் அவரது தியான மற்றும் இசைப் பயிற்சிகளுக்கும் முக்கியத்துவம் தந்தனர்.

ரூமி (1207-1273) ஆங்கிலம் பேசும் உலகிலும் தமிழ் கூறும் உலகிலும் புகழ்பெற்ற பெயர். ரூமியின் முழுப் பெயர் ஜலாலுத்தீன் முஹமத் ரூமி. ரூமி என்பது இடத்தைக் குறிக்கும். அரபியில் இது நிஸ்வா என்று கூறப்படும். ரூமி என்பது ரோமன் துருக்கி - அந்தோலியாவைக் குறிக்கிறது. அந்தோலியா ஒரு காலத்தில் பைஸாந்தியரின் கீழ் இருந்த நாடு. மிக அண்மைக் காலத்திலேயே முஸ்லிம்கள் ரோம் அந்தோலியாவை கைப்பற்றினர். அரேபியரும் துருக்கியரும் பாரசீகரும் இன்றும் புவியியல் ரீதியில் அந்தோலியாவை ரோம் என்றே அழைக்கின்றனர். ரூமி என்பது அரபு வழக்கில் 'உரோமன்' என்பதைக் குறிக்கின்றது. இன்னொரு கருத்தில் ரூமி என்றால் அந்தோனியாவைச் சேர்ந்தவர் என்பதாகும்.

மெவ்லவி (அரபு, பாரஸீகம்) மெவ்லானா (துருக்கி) என்பதன் பொருள் 'எமது குரு' என்பதாகும். 17ம் 18ம் நூற்றாண்டுகளில் மதச்சார்பற்ற சூழல் காலங்களில் துருக்கியில் நடைமுறையில் இருந்த இசை வளர்ச்சி ஒரு முக்கிய இடத்தைப் பெற்றிருந்தது.

இதனால் துருக்கியின் இசை வரலாற்றில் சூ.பி தர்வேஷ்களின் பங்கு முக்கியமானதாக கருதப்படுகின்றது.

ரூமி ஒரு பாரசீக சுன்னி முஸ்லிம். ரூமியின் செல்வாக்குத் தேசங்களையும் இனங்களையும் கடந்து ஈரானிலும், தஜிகிஸ்தானிலும் துருக்கியிலும், கிரேக்கத்திலும் பஷ்தூண்களிடத்திலும் இந்திய உப கண்டத்திலும் இலங்கையிலும் பல மேற்கு நாடுகளிலும் பரவியுள்ளது. தென் ஆசிய முஸ்லிம்களிடத்தில் காணப்படும் ரூமியின் செல்வாக்கையும் இங்கு குறிப்பிடலாம்.

ரூமியின் தந்தை மத போதகர் பரம்பரையைச் சேர்ந்தவர். அவரும் ஒரு இஸ்லாமிய அறிஞராகவும் உலமாவாகவும் விளங்கினார். தஜிகிஸ்தானைச் சுற்றி அன்று வளர்ந்த சூ.பி மற்றும் இஸ்லாமிய மரபுகளினதும் பண்பாட்டினதும் வாரிசுகளாக ரூமியும் அவரது முன்னோரும் இருந்துள்ளனர். ரூமியின் அநேகமான கவிதைகள், ஈரானிய, ஆப்கானிஸ்தானிய செந்நெறி இசை மரபின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளன.

மெவ்லவி இசை மரபிற்கு துருக்கியில் பெரிய செல்வாக்கு இருந்தது. ஆன்மீக மற்றும் சமயச் சார்பற்ற வழிகளில் இசைக்கு மக்களும் மன்னர்களும் ஆதரவளித்தனர். செல்வந்தர் வீடுகளில் இசை நிகழ்ச்சிகள் நடந்தன. அவற்றில் பிரதான இசைக் கலைஞர்களாக தர்வேஷ் இசைவாணர்களும் பங்கேற்றனர். ஆன்மீக இசைக் குழுவினர்க்கும் சமயச் சார்பற்ற இசைக் குழுவினர்க்கும் இடையிலான ஒத்துழைப்புடன் இவ்விசை நிகழ்ச்சிகள் நடந்துள்ளன.

எனினும் படிப்படியாக தர்வேஷ்களின் சூ.பி இசைக்கும் சமயச் சார்பற்ற இசைக்கும் இடையில் வேறுபாடுகள் தோன்றின. துருக்கிய இசை வரலாறு உள்ளிட்ட ஏனைய முஸ்லிம் நாடுகளின் இசை வரலாற்றை நோக்கினாலும் இசை இஸ்லாமிய உலகில் விளிம்பு நிலையிலோ பொது மக்கள் மற்றும் அரச ஆதரவுகள் அற்ற நிலையிலோ இருக்கவில்லை என்பதை உணர முடியும். (Sufism: music & society in Turkey Anders Hammarlud, Istanbul 2005)

அதனால் சூ.பி இசை ஆராய்ச்சியின் ஒரு பகுதி இஸ்லாமிய இசை ஆய்வின் ஒரு பகுதியாகும். சூ.பி இசை பற்றி இரு விடயங்கள் வலியுறுத்திக் கூறப்படுகின்றன. சூ.பி இசை பள்ளி வாசல்களில் இடம் பெறுவதில்லை. உத்தியோக பூர்வ இஸ்லாமி யத்தின் சமய இசையாகவும் அது எடுத்துக் கொள்ளப்படுவதில்லை. சூபி இசை சூபிகளாலும் அவ்விசையை விரும்பி ரசிக்கும் முஸ்லிம் களாலுமே பாதுகாக்கப்பட்டுவருகிறது.

சூ.பி இசை
பள்ளி
வாசல்களில்
இடம்பெறு
வதில்லை.
உத்தியோக
பூர்வ இஸ்லாமி
யத்தின் சமய
இசையாகவும்
அது எடுத்துக்
கொள்ளப்
படுவதில்லை.
சூபி இசை
சூபிகளாலும்
அவ்விசையை
விரும்பி ரசிக்கும்
முஸ்லிம்
களாலுமே
பாதுகாக்கப்
பட்டுவருகிறது.

திக்ர் - இசை

மத்திய
கிழக்கிற்கும்
துருக்கிக்கும்
உரிய
பாரம்பரியப்
பொது இசைப்
பண்புகளும்
இசை
மரபுகளுமே
ஸமா
இசையைப்
பெரிதும்
செழுமைப்
படுத்தி உள்ளன.

திக்ர் என்றால் நினைவூட்டுதல் என்று பொருள். சூ.:பித்துவத்தில் இது ஒரு கூட்டு நிகழ்வாக நடத்தப்படுகிறது. ஒதல், தியானம், மூச்சுப் பயிற்சி என்பவற்றோடு நடனமும் இசையும் இதில் இடம் பெறும். இந்த திக்ர், தியான முறையில் இடம் பெறும். இசையையும் உள்ளிட்டதாகவே இது 'ஸமா' என்று கூறப்பட்டது. தியானமும் ஆன்மாவைத் தொடும் இசையும் ஒன்று கலப்பதே ஸமா வாகும்.

முன்னர் குறிப்பிட்டது போல் சில சூ.:பிப் பிரிவுகள் குறிப்பாக மெவ்லாவிப் பிரிவினரே ஸமாவை அதிகம் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். துருக்கியிலும் மத்திய கிழக்கு நாடுகள் சிலவற்றிலும் மெவ்லாவி சூ.:பிப் பிரிவின் செல்வாக்கைக் காண முடியும். மத்திய கிழக்கிற்கும் துருக்கிக்கும் உரிய பாரம்பரியப் பொது இசைப் பண்புகளும் இசை மரபுகளுமே ஸமா இசையைப் பெரிதும் செழுமைப்படுத்தி உள்ளன. குறிப்பாக இவ்விசையின் அளவீடுகள், லயம், இராகங்களின் சூத்திரம் என்பன பொதுவாக மேற்காசிய மரபிற்குரியதாகும். இது சூ.:பிய இசைக்கோ இஸ்லாமிய இசைக்கோ மட்டுமான மரபுகள் அல்ல. இப் பிராந்தியங்களில் வாழும் கிறிஸ்தவர்களும் யூதக் குடிகளும் பெரும்பான்மை முஸ்லிம்களோடு சேர்ந்து இதே இசை மரபுகளையே பின்பற்றுகின்றனர்.

புல்லாங்குழல் இசை

சூபி இசைக்கான இசைக்கருவிகள், கலாசாரத்துக்கு கலாசாரம் வேறுபடுகின்றன. துருக்கி, ஈரான், வட ஆபிரிக்க நாடுகளில் 'நேய்' என்ற வாத்தியம் மிக முக்கிய இடத்தைப் பிடித்துள்ளது. இது புல்லாங்குழல் வகையைச் சேர்ந்தது. ரோமானியர் இதை 'நேய்' என்று அழைத்தனர்.

நேய் வாத்தியத்துடன் சந்தூர், ரபாப், ஸால் (பக்லாமா) போன்ற கம்பி வாத்தியங்கள், இணைவாத்தியங்களாக பயன்படுத்தப்படும் ஊத் (கம்பி வாத்தியம்) மற்றும் து.:ப் (மேளம்) கருவிகளும் பயன்படுத்தப்படும்.

தென் ஆசிய சூ.:பி இசைக் கலாசாரத்தில் சூ.:பி இசையில் ஹார்மோனியம் பிரதான இடத்தை வகிக்கின்றது. குறிப்பாக கவ்வாலி இசையில் ஹார்மோனியம் தவிர்க்க முடியாத ஒரு பாத்திரத்தை வகிக்கின்றது. இரு ஹார்மோனியங்கள் தப்லாவோடு இணைந்து வாசிக்கப்படும் போது கவ்வாலி இசையின் அழகு வார்த்தைகளுக்கு அப்பாற்பட்டது.

மெவ்லானா ரூமியின் காலத்தில் சூ.:பி இசையின் தவிர்க்க முடியாத பெருமைக்குரிய கருவி புல்லாங்குழல் (நேய்) ஆகும்.

தென் ஆசிய
சூ.:பி இசைக்
கலாசாரத்தில்
சூ.:பி இசையில்
ஹார்மோனியம்
பிரதான
இடத்தை
வகிக்கின்றது.

ஈரான், துருக்கி ஆகிய நாடுகளோடு மத்தியாசியாவின் முக்கிய கருவி நேய். இஸ்லாம் தோற்றம் பெறுவதற்கு முன்னரே பல்வேறு சடங்குகளில் இக்கருவி பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. தன்பூர், லைரா போன்ற கருவிகளும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மத்திய கிழக்கு மற்றும் துருக்கிய இசைக் கருவிகளில் முக்கியத்துவம் பெறும் மற்றொரு கருவி கானூன் ஆகும். ஆயினும் ஸமாவின் தாய் வாத்தியம் புல்லாங்குழல்தான். ரூமி தனது சூபிப் பாடல்களில் புல்லாங்குழலிற்கு பெரிய இடத்தை வழங்கியுள்ளார். புல்லாங்குழல் சூபி இசையின் இசை அடையாளம்.

ஸமாவின் தாய்
வாத்தியம்
புல்லாங்
குழல்தான். ரூமி
தனது சூபிப்
பாடல்களில்
புல்லாங்
குழலிற்கு
பெரிய இடத்தை
வழங்கியுள்ளார்.
புல்லாங்குழல்
சூபி இசையின்
இசை
அடையாளம்.

‘ஓடிச் செல்லும் அருவிகளை மனம் விரும்புவது போல் ஓ இறைவா இதயம் உன்னை விரும்புகிறது.’ என்று பைபிளின் ‘சங்கீதங்கள்’ அத்தியாயத்தில் ஒரு பிரபலமான வாசகம் உண்டு. இதற்கு ஒப்பான பாடல்களை ரூமி தனது மஸ்ஸனவியில் தந்துள்ளார். அருவிக்குப் பதிலாக ரூமி பயன்படுத்துவது நேய் எனும் புல்லாங்குழல். நேய் வாத்தியக்காரர்களின் கைகளில் இருக்கும் புல்லாங்குழல் தனது மூலாதாரத்தின் உறவைப் பேசுகிறது. தர்வேஷ் ஸமா மரபில் புல்லாங்குழல் ஒரு முக்கிய வாத்தியக் கருவியாகும். மெவ்லவி சூபிப் பிரிவில் இசை பெற்றுள்ள இடத்திற்கு புல்லாங்குழல் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும் (Anders Hammarlund 2005).

இந்த இசைக்குழு அனைத்திலுமே மிகவும் அதிர்ஷ்ட சாலி யார்
புல்லாங்குழல்தான்
இசையை கற்றுக் கொள்ள அதன் அதரங்கள் உன் உதடுகளை
ஸ்பரிக்கிறது.

மற்றோர் சந்தர்ப்பத்தில் ரூமி பின்வருமாறு பாடுகின்றார்.

இந்தப் புல்லாங்குழல்
எப்படி முறையிடுகிறது என்று
கவனமாய்க் கேள்
அது பிரிவாற்றாமை பற்றிய கதையைச் சொல்கிறது

.....
புல்லாங்குழலில் உண்டாகும் நாதம்
செந்தழாலாய் இருக்கிறது
அது வெறும் ஓசை மட்டுமன்று
இந்த நெருப்புப் பற்றாதார் இல்லாமல் போவது நலம்

தப்ரீஸியிலிருந்து கென்யா வந்தடைந்த ஷம்ஸ் என்ற அறிஞர் ரூமியின் உள்ளத்தில் பெரும் ஆன்மீகச் சுவாலையை ஏற்றுவித்தார். ஷம்ஸ் மூலமாகத் தனக்குள் நிகழ்ந்து வந்த மறை தன்மையான மாற்றங்களை ரூமி தனது கவிதைகளில் படைத்தார். ரூமி ஒரு

‘யாராவது
மூச்சுக்
காற்றினைப்
பயன்படுத்தினால் தான்
இசை பிறக்கும்’.
இசை பற்றிய,
காதல் பற்றிய
ரூமியின்
தத்துவங்கள்
இங்கிருந்துதான்
ஆரம்பிக்கின்றன.

மார்க்க அறிஞர். எனினும் இசையின் ஊடாக தனது உணர்வுத் தூண்டல்களையும் அக அனுபவங்களையும் வெளியிடுவதில் அவர் பெரிய முன்னோடியாக விளங்கினார்.

ரூமியிடம் இசை ஒரு தெய்வீக அல்லது ஆன்மீக உணர்வலையைத் தோற்றுவித்திருந்தது. மஸ்னவியின் பல பாடல்கள் இதனை உணர்த்துகின்றன. ‘யாராவது மூச்சுக்காற்றினைப் பயன்படுத்தினால் தான் இசை பிறக்கும்’. இசை பற்றிய, காதல் பற்றிய ரூமியின் தத்துவங்கள் இங்கிருந்துதான் ஆரம்பிக்கின்றன.

நேயனை விட்டுப் பிரிந்த யாருக்கும்
புல்லாங்குழல் உற்ற நண்பனாகும்
அதன் இனிய கீதம்
எங்கள் திரைகளைக் கிழித் தெறிகிறது
காதலின் செங்குருதி படிந்த கரடு
முரடான பாதையை
அது எடுத்தியம்புகிறது
மஜ்னூனின் காதல் வெறியை
அது பகிரங்கமாக்குகிறது.

காதலின் மூச்சுக்காற்றின்றி இசை ஓசை எழாது என்றும் ‘நபாஸ் அர்ரஹ்மான்’ கருணையாளான இறைவனின் மூச்சு இன்றி மனிதனால் ஒன்றும் செய்ய இயலாது என்றும் ரூமி கூறுகின்றார். சரியாகச் சொல்லப் போனால் புல்லாங்குழல் மனிதனுக்கான குறியீடு. அவன் அவனது மூலதாரத்திலிருந்து (புல்லாங்குழல் போல்) பிரித்தெடுக்கப்பட்டுள்ளான். ‘புல்லாங்குழல் அதன் மூலதாரப் புதர்களில் இருந்து வெட்டிப் பிரிக்கப்பட்டிருப்பதைப் போல்’ என்று மஸ்னவியில் ரூமி இதனை விளக்குகிறார். நேய் (புல்லாங்குழலின்) ஓசையைச் சில சூபிகள் மனிதக் குரலுக்கு ஒப்பிடுகின்றனர்.

கவ்வாலி இசை

இந்திய உப கண்டத்தின் சூஃபிஸமானது சூஃபிஸ இசைச் செல்வாக்குள்ள மற்றொரு சிறப்பு மையமாகும். செழிப்பு மிக்க இந்திய சூஃபித்துவ பங்களிப்புகளில் இசை முக்கிய இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. சிஷ்தி (சூஃபி) கவ்வாலி இசை மரபு இங்கு ஆன்மீக இசையாகவும் சமய சார்பற்ற இசையாகவும் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. சிஷ்தி சூஃபிப் பிரிவில் சூஃபி இசை அல்லது கவ்வாலி இசை பல நூற்றாண்டுகளாக ஒரு இசை மரபாக இயங்கி வருகின்றது. சிஷ்தி பிரிவின் அஜ்மீர் ‘ஷரீப் இதன் மையத் தலமாகும்.

கவ்வாலி தென் ஆசியாவின் சூஃபி இசை என்று கூறுவது மிகவும் பொருத்தமானது. பஞ்சாப்பிலும் பாக்கிஸ்தானின் சிந்துப்

மொழிதல்

பிராந்தியத்திலும் இதன் செல்வாக்கை காண முடியும். இந்தியாவில் ஹைதராபாத், டெல்லியிலும் பங்களாதேஷிலும் இதன் செல்வாக்கைக் காணலாம். வேறு வகையில் கூறுவதானால் இது தர்ஹா சங்கீதம். ஹஸரத் அமீர் குஷ்ரூ திஹ்லாவி சிஷ்தி 13ம் ஆண்டில் உருவாக்கிய புதிய இசை மரபின் தொடர்ச்சிதான் அஜ்மீர் ஷரீப் கவ்வாலி மரபு இசை. இன்றுவரை சூபி இசையாகவும் முஸ்லீம் களின் சமயச் சார்பற்ற பொது இசையாகவும் இந்தியாவிலும் பாகிஸ்தானிலும் பங்களாதேஷிலும் பிரசித்தி பெற்று கவ்வாலி விளங்குகிறது.

கவ்வாலி 11 ஆம் நூற்றாண்டின் ஸமா இசையுடன் ஒத்ததாக வளர்ந்த இசை மரபு. ஷெய்க் நிஸாமுதீன் அவுலியாவிற்கு முன்னர் இருந்தே வளர்ந்த இசை வகை என இது கருதப்படுகின்றது. நிஸாமுதீன் அவுலியா ஒரு இறை நேசர். தனது இறை வழிபாட்டுக் கூடங்களில் இவ்விசை வகையைப் அவர் பயன்படுத்தினார். அப்போது இது டெல்லியில் பதற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. சமய சட்ட மரபை இறுக்கமாக பின்பற்றுவோர் இதனை எதிர்த்தனர். இனிய இசைக்கலவையை உருவாக்கி அதனை தர்ஹா வழிபாடுகளில் ஷெய்க் நிஸாமுதீன் பயன்படுத்தினார். மக்களுக்கு உயர் உண்மையின் ஆன்மீக உணர்வுகளின் தத்துவங்களைக் கூறும் பாடல்களாக அவை அமைந்திருந்தன.

எனினும் கவ்வாலி இசையின் தனிப் பெரும் தலைவராகப் போற்றப்படுவர் அமீர் குஷ்ரூ ஆவார். திஹ்லாவி அமீர் குஷ்ரூ ஒரு இசை மேதை, தத்துவஞானி, அறிஞர், பெரிய கவிஞர். இந்திய உபகண்டத்தின் பண்பாட்டின் தவிர்க்க முடியாத சிறப்பு சின்னமாக அவர் போற்றப்படுகிறார். அமீர் குஷ்ரூ ஒரு சூ.பி ஞானி. டெல்லி நிஸாமுதீன் அவுலியாவின் சீடர். பாரஸீக் மொழியில் அவர் கவிதைகள் இயற்றினார். இந்திய சூ.பி இசையின் தந்தையாகவும் அமீர் குஷ்ரூ போற்றப்படுகிறார். பாரஸீக், அரபு இசை நுட்பங்களை இந்திய செவ்வியல் இசை மரபிற்கு அறிமுகம் செய்து இந்திய இசை மரபில் பெரிய பண்பாட்டு மாற்றத்திற்கு அவர் வழிவகுத்தார்.

கவ்வாலி அவர் கைகளால் மெருகூட்டப்பட்ட புதிய இசை வகை. பாரஸீக், அரபு, துருக்கி இசைப்பண்புகளின் நுட்பமான கலவையுடன் கவ்வாலி அழகுபடுத்தப்பட்டது. ஏராளமான கவிதைகளையும் கஸல் இசைப்படல்களையும் பாரஸீக் மொழியிலும் ஹிந்தாவி மொழியிலும் குஷ்ரூ பாடினார். வட இந்தியாவிலும் பாகிஸ்தானிலும் அவரது பாடல்களும் இசையும் இன்றும் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்குகின்றன. பன்மைக் கலாசார, பன்மை அடையாள முனைப்பிற்கு இந்தியாவிற்கான முக்கிய அடையாளமாகவும் குஷ்ரூ கருதப்படுகிறார். பாகிஸ்தானிலும் இந்தியாவிலும் இன்னும் அவரது

அரபு இசை நுட்பங்களை இந்திய செவ்வியல் இசை மரபிற்கு அறிமுகம் செய்து இந்திய இசை மரபில் பெரிய பண்பாட்டு மாற்றத்திற்கு அவர் வழிவகுத்தார்

பன்மைக் கலாசார, பன்மை அடையாள முனைப்பிற்கு இந்தியாவிற்கான முக்கிய அடையாளமாகவும் குஷ்ரூ கருதப்படுகிறார்.

பாடல்களும் இசை வடிவங்களும் சமய இசையாகவும் பொது இசையாகவும் புகழ்பெற்று விளங்குகின்றன.

பாரஸீக அரபு இசைப் பண்புகளின் பிரதான 'மக்காம் இசை' நுட்பத்தை இந்திய இராக முறையில் குஷ்ரு ஒன்றிணைத்தார். மக்காம் என்றால் அதன் நேர் பொருள் இடம். இது அரபு இசையில் இனிய மெல்லிசை இராகங்களுக்காக பயன்படுத்தப்படும் முறையென்றும் ஒவ்வொரு மக்காமும் ஒரு குறித்த உணர்ச்சியை எழுச்செய்யக் கூடியது என்றும் கூறப்படுகின்றது. காதல், பெருமை, ஆற்றல், மனவலிமை, துயரம் போன்ற உணர்ச்சிகளை இது தொடர்புபடுத்துகிறது.

'இசை சரியான முறையில் பயன்படுத்தப் படுமானால் மனித உணர்வுகளை மிக உயர் நிலைக்கு கொண்டு செல்லும் ஆற்றல் அதற்கு உண்டு'.

கவ்வாலி இசை மேதையான மறைந்த நுஸ்ரத் பத்தே அலிகான் கவாலி இசை பற்றி பின்வருமாறு கூறியிருந்தார். 'இசை சரியான முறையில் பயன்படுத்தப்படுமானால் மனித உணர்வுகளை மிக உயர் நிலைக்கு கொண்டு செல்லும் ஆற்றல் அதற்கு உண்டு'. கு.பி இசையின் உன்னதம் பற்றி கு.பி இசை ஆய்வாளர் வருன் சோனி பின்வருமாறு கூறுகின்றார்.

மக்களின் பொழுதுபோக்கினை நோக்காகக் கொண்டு வெகு மக்கள் இசை (Populer music) ஆக்கப்படுகிறது. ஆனால், கு.பி இசை மனித ஆன்மீக உணர்வுகளை மேம்படுத்துவதை நோக்காக கொண்டது.

காலம் சென்ற சப்றி சகோதரர்கள் பாடிய மிகப் பிரபலமான ஒரு கவ்வாலி இசைக்கான பாடல் வரிகளை இங்கு நோக்கலாம். 'தார்டுஜோலி' என்று அப்பாடல் ஆரம்பமாகிறது. பாடகர் ஒரு யாசிப்பவர் நிலையில் திருத்தூதர் முஹம்மத் நபி முன்னிலையில் உணவு தரும்படி யாசகம் கேட்கிறார். உடலுக்கான உணவை அல்ல ஆன்மீக நிறைவுக்கான உதவியையே அவர் கேட்கிறார். 'எனது பையை நிரப்புங்கள்' என்பது அப்பாட்டின் தலைப்பு

மதீனாவின் அரசரே

எனது விண்ணப்பத்தைக்

கேளுங்கள்

உங்கள் கருணையைக் காட்டுங்கள்

இறைவன் அருள் புரிவார்

ஒரு பரதேசியாக இங்கு நான் வந்துள்ளேன்

உங்கள் வாசல் அருகில் நிற்கிறேன்

நான் யாசகத்திற்காக வந்துள்ளேன்

ஓ! முஹமத் எனது பையை நிரப்புங்கள்

வெறுங்கையுடன் செல்வதற்கு நான்

இங்கு வரவில்லை.

உங்கள் வாசலுக்கு வந்து

வெறுமனே திரும்பிச் செல்வதாக
யாராலும் கூற முடியுமா

எனது பையை நிரப்புங்கள்
நீங்கள் தான் நன்பர்களுக்கு உதவுபவர்
யார் வந்து கேட்டாலும் உதவும்
மனம் உங்களுடையது
மதினாவின் பிரபுவே
எனது பையை நிரப்புங்கள்
நான் துயரிலும் வேதனையிலும்
சிக்கி உள்ளேன்
என் கைகளைப் விரித்து எதனையாவது
பெற்றுச் செல்ல உங்கள்
வாசலுக்கு நான் வந்துள்ளேன்
ஓ முஸ்தபா நான் உங்களின் யாசகன்
மதினாவின் பிரபுவே
என் பையை நிரப்புங்கள்

சூபி இசையைப் போலவே சூபிக் கவிதைகளுக்கும் பக்தி நிலையும் ஆன்மீகக் காதலும் சிறப்புப் பண்புகளாக விளங்குகின்றன. மேற்காசிய, மத்திய ஆசிய இசைப் பண்புகளும் இந்திய இசை மரபும் சந்திக்கும் இடமாக கவ்வாலி இசையைச் சுட்டிக்காட்டலாம். ஸமா இசையும் கவ்வாலி இசையும் சூபிப் பள்ளிகளின் பிரதான இசைப் பாரம்பரியமாக விளங்கும் அதேவேளை சமயச் சார்பற்ற பொது இசையாகவும் பரிணாமம் அடைந்திருப்பதையும் இங்கு சுட்டிக்காட்டலாம்.

உசாத்துணைகள்

- இமாம் கஸ்ஸாலி, (1990) கிதாபுஸ் ஸமாஉ: இசை கேட்பதன் ஒழுங்குகள், (மொ.பெ) சென்னை: மு. முஹம்மது கவுஸ்.
- கனி, ஆர்.பி.எம்., 2003 (1961) மௌலானா ருமியின் கிதாபுல் மஸ்னவி, தர்ஹாடவன் இலங்கை.
- ஜலாலுத்தீன் ருமி, (2015) தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கவிதைகள் (மொ.பெ) என். சத்திய மூர்த்தி, நாகர் கோயில், இந்தியா.
- Mikko Vithamaki (2015) Poetry in sufi practice, Dissertation, Helsinki : University of Helsinki.
- Sufism music and society. In Turkey and middle East (2005), (ed) Ander's Hammarlund, Tord olsson and others England.

சூபி இசையைப்
போலவே
சூபிக்கவிதை
களுக்கும்
பக்தி நிலையும்
ஆன்மீகக்
காதலும் சிறப்புப்
பண்புகளாக
விளங்குகின்றன.

கலை - பண்பாடு - கலப்புத்தன்மை¹ (Hybridity)

ஓர் பிராரம்ப உசாவல்

வடிவேல் இன்பமோகன்

கலையின் மூலம்
ஒன்றைப்
படைப்பதும்
அதனுடாக
அக்காலத்தை
பற்றிய
விளக்கத்தை
நோக்கி
நகர்த்துவதும்
அடிப்படை
யானது.
இதன் மூலம்
பண்பாட்டு
ரீதியான
விளக்கத்தை
பெற்றுக்
கொள்வது
நோக்கமாகும்.

சுவைத்தலை நோக்காகக் கொண்டு படைக்கப்படும் கலை இருவிதமான ஆற்றலைக் கொண்டது. ஒன்று அக்காலத்தைப் பதிவுசெய்வது, மற்றையது உலகளாவிய மனிதப்பெறுமானத்தை வெளிப்படுத்துவது. இவை பல்வேறுவிதமான மூலங்களுடன் தொடர்புபட்டனவாகக் காணப்படும். அவை தனிமனித மற்றும் குழுவினரின் அடையாளங்கள், ஒழுக்கம், சமயம், அரசியல் ஒழுங்கு முறைகள், பாலியல் ரீதியான அனுபவம், பால்நிலை மற்றும் அழகியல் பெறுமானம் என்பனவாகும். கலையின் மூலம் ஒன்றைப் படைப்பதும் அதனுடாக அக்காலத்தை பற்றிய விளக்கத்தை நோக்கி நகர்த்துவதும் அடிப்படையானது. இதன் மூலம் பண்பாட்டு ரீதியான விளக்கத்தைப் பெற்றுக்கொள்வது நோக்கமாகும். நாங்கள் கலையை சர்வதேச ரீதியான மனிதப் பெறுமானத்தை வெளிப்படுத்துவதாகக் கருதி அதற்கு மதிப்பளிக்கின்றோம். கலை உலகப் (Universal) பொதுமையானதாக விளங்குவதால் எந்தவொரு குறிப்பான இடத்திலும் கட்டி வைக்கப்படக்கூடியதல்ல.

பண்பாடு பற்றிய ஆய்வில் பண்பாட்டிற்கு அளிக்கப்பட்டுள்ள பல்வேறு விளக்கங்களினுள் இரண்டு விளக்கங்கள் முக்கியமானவை. அதில் ஒன்று பண்பாடு என்னும் பதத்திற்கான மானிடவியல் அர்த்தம். அது ஒத்த பண்புகளைக் கொண்ட மக்கள் குழுவினரைக் குறிக்கும். இது சில வேளையில் புவியியலுடன் நெருக்கிய தொடர்புடைய தன்மை, பங்கீடு செய்யப்படும் மொழி, அறிவாற்றல், கலைத்துவ மரபு, அரசு, சமயம், பொருளாதாரம், அரசியல் முறைமை போன்ற வற்றை உள்ளடக்கியிருக்கும் (Leuthold, Steven, M., 2011:10). பண்பாடு குறிப்பிடும் உலகப்பார்வை, வாழ்க்கைப் பழக்கவழக்கங்கள் என்பன ஒரு மக்கள் குழுவினரை மற்றைய மக்கள் குழுவினரில் இருந்து வேறுபடுத்துகின்றது. பண்பாட்டினுடைய வேறுபாட்டை உருவாக்குகின்ற

1. Hybrid என்னும் சொல்லுக்கான தமிழ் பதமாக கலப்பு என்பதும், Hybriditation என்னும் சொல்லுக்கு கலப்பாக்கம் என்பதும், Hybridity என்னும் சொல்லுக்கு கலப்புத்தன்மை என்பதும் இவ்வாய்வில் பயன்படுத்தப் படுகின்றது.

செயற்பாடுகளில் ஒரு சிலவற்றை கலையும் மேற்கொள்கின்றது. பண்பாடு பற்றிய அறிவு கலையை மேலும் முழுமையாகப் புரிந்துகொள்ள உதவும்.

இந்த மானிடவியல்சார்ந்த சட்டத்தினுள் நின்று நோக்கும் போது, பண்பாடு என்பது ஒரு கருத்துருவாக்கமாகும். அக் கருத்துருவாக்கம் பல்வேறு மட்டங்களில் அணுகப்படுகின்றது. மக்கள் பெரியளவிலான புவியியல் பிராந்தியங்களுடன் பண்பாட்டு ரீதியாக இணைக்கப்பட்டுள்ளனர். அவற்றை கீழைத் தெற்காசியா, தென்கிழக்காசியா, மேற்கு ஆபிரிக்கா, தென்னாபிரிக்கா, மேற்கு ஐரோப்பா என வரையறுத்துக் கொண்டு செல்லலாம். இவை உறுதிப்படுத்தப்பட்ட பண்பாட்டுப் பிரதேசங்களாக எம்மால் அடையாளப்படுத்தப்பட்டு ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றன. ஏனென்றால் இப்பிரதேசங்களில் புவியியல் ரீதியான நெருங்கிய பண்பாட்டுத் தொடர்பின் தன்மையை அவர்கள் பங்கீடு செய்யும் மொழி, ஒற்றுமையான உலக நோக்கு, பொதுவான வர்த்தக வலைப்பின்னல் என்பனவற்றால் காணமுடிகின்றது. அவ்வாறு இருந்தும் பண்பாடானது பல்வேறு படிநிலைகளில் புரிந்துகொள்ளக்கூடியது. இந்தப்படிநிலைகளுக்கு பெறுமானமோ அல்லது நிலையோ வரையறுக்கப்படுவதில்லை. பண்பாட்டில் ஒன்றைவிட இன்னொன்று உயர்ந்ததென்று உணரமுடியாது. மானிடவியல் சார்ந்த பண்பாட்டு ரீதியான புரிதல் இங்கு அடிப்படையானது. இவ்விளக்கங்கள் பண்பாட்டுப் பொதுமை, பண்பாட்டுத் தனித்துவம் பற்றிய தெளிவை வழங்குகின்றன.

சமகாலத்தில் கலை வரலாறு போலவே பண்பாடு, பண்பாட்டின் பகுப்பாய்வு தொடர்பான புரிந்துகொள்ளலும் ஒரு துறையாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டுள்ளது. வேறுபட்ட சமூகக் குழுக்களின் கலை வெளிப்பாடு பண்பாட்டு வேறுபாட்டை அறிந்து கொள்வதற்கான ஒரு வழியாகக் கொள்ளப்படக்கூடியது. இருந்தும் ஒரு சமூகத்தின் பண்பாட்டு வெளிப்பாடு இன்னொரு சமூகத்தின் பண்பாட்டு வெளிப்பாட்டைவிட சிறந்தது என்பதை தீர்மானிப்பதற்கான ஒரு பெறுமானமாக இது அமையாது. பரந்தளவில் பண்பாட்டைப் பகுப்பாய்வு செய்யும் போது சமூகத்தில் இருப்பவரின் தனிப்பட்ட பண்பாட்டு நோக்கைக் கூர்ந்து பார்ப்பதும், வேறுபட்ட பண்பாடுகளில் காணப்படும் உற்பத்திகளுக்கு சமவளவு முக்கியத்துவம் அல்லது பெறுமதி அளிப்பதும் காணப்படுகின்றது. இருந்தபோதிலும் இது ஒரு முறையாக அமைவதில்லை. கடந்தகாலங்களில் கலை வரலாற்று ஆசிரியர்கள் குறிப்பிட்ட சில கலைஞர்களுக்கும் பண்பாட்டிற்கும் குறித்த காலப்பகுதிக்கும் முக்கியத்துவம் அளித்துள்ளனர். ஒவ்வொருவரும் அவர்கள் தேர்ந்தெடுத்த விடயங்களில் பகுப்பாய்வு செய்துள்ளனர். வரலாற்றாசிரியர்கள் அவர்கள்

மானிடவியல்
சார்ந்த
சட்டத்தினுள்
நின்று நோக்கும்
போது, பண்பாடு
என்பது ஒரு
கருத்துரு
வாக்கமாகும்.

வேறுபட்ட
சமூகக்
குழுக்களின்
கலை
வெளிப்பாடு
பண்பாட்டு
வேறுபாட்டை
அறிந்து
கொள்வதற்கான
ஒரு வழியாகக்
கொள்ளப்
படக்கூடியது.

தேர்ந்தெடுத்த குறிப்பிட்ட முக்கியமான கலைஞர்கள், பண்பாடுகள், கலைகளில் இருந்து பெறுமதி மிக்க தீர்மானங்களை மேற்கொண்டுள்ளனர். குறிப்பிட்ட விடயங்களை உள்ளடக்கிய கலையை முக்கியத்துவப்படுத்திய இவ்வாறான நிலைமை பண்பாடு பற்றிய இரண்டாவது விளக்கத்தை நோக்கி எம்மை நகர்த்துகின்றது.

பண்பாடு பற்றிய இரண்டாவது விளக்கம் பண்பாடு என்பது பின்பற்றப்படுவது, பயன்படுவது, சுவைக்கப்படுவது, பெறுமதி மிக்க சமூகத்தை இணைப்பது (Leuthold, Steven, M., 2011:11) எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. சில குறிப்பிட்ட குழுவினரால் மேற்கொள்ளப்படும் முக்கியமான நடவடிக்கைகளை பண்பாடு சுட்டிநிற்கின்றது. இவை ஏனையோராலும் பின்பற்றப்பட வேண்டியவையாகின்றன. சிலவேளைகளில் இந்த உள்ளாந்த இயல்பு வாய்ந்த பண்பாட்டுக் கூறுகள் மேற்கு நாடுகளில் காணப்படும் உயர் பண்பாட்டுடன் இணைக்கப்படுகின்றன. உயர் பண்பாடு (High culture) அவற்றின் கலைத்துவ உற்பத்திகளுக்கு பாரம்பரியமாக உயர் கலைத்துவ முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டு வருவதை சுட்டிநிற்கின்றது. உயர் பண்பாட்டிற்கான மேலைத்தேசத்தில் காட்டக்கூடிய ஒரு உதாரணமாக லியனாடோ டாவின்சியின் ஓவியத்தைக் குறிப்பிடலாம். தமிழ்ப் பண்பாட்டில் பரதநாட்டியம், கருநாடக சங்கீதம் என்ப வற்றைச் சுட்டிக்காட்டலாம்.

நாங்கள் சில கலைகளை ஒரு இடத்தில் நிகழ்த்துகை செய்யும் போது அல்லது காட்சிப்படுத்தும் போது அக்கலை நிகழ்த்துகை மேற் கொள்ளப்படும் சமூகத்தின் அங்கீகாரத்துடனும் ஒத்துழைப்புடனும் மேற்கொள்கின்றோம்.

இதுபோன்று சில சமகால கீழைத்தேச / மேலைத்தேசப் பழங்குடியினரின் பண்பாடுகள் குறிப்பான சில பாரம்பரிய பழக்க வழக்கங்களை விளக்குகின்றன. இலங்கையில் வேடர்களிடம் காணப்படும் இசை மரபு, கதை சொல்லுதல் மரபு, இனக்குழுச் சிற்பங்கள், சடங்காசார நிகழ்வுகள் குறிப்பாக சடங்குடன் இணைந்த அம்பு நடனம்² (The Arrow Dance) (Seligmann, C.G., 1911:212) என்பன இங்கு உதாரணங்களாக குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை குறிப்பிட்ட சில நோக்கங்களுக்காக அச்சமூகங்களினால் உணர்வு ரீதியாக பாதுகாக்கப்படும் புதிதளிக்கப்படும் வருகின்றன. இப்பின்னணியில் இந்த இரண்டாவது விளக்கத்தில் பண்பாடு என்பது ஒரு பெறுமானத்தை சட்டுவதாகவே நாம் கருதவேண்டியுள்ளது. நாங்கள் சில கலைகளை ஒரு இடத்தில் நிகழ்த்துகை செய்யும் போது அல்லது காட்சிப்படுத்தும் போது அக்கலை நிகழ்த்துகை மேற்கொள்ளப்படும் சமூகத்தின் அங்கீகாரத்துடனும் ஒத்துழைப்புடனும் மேற்கொள்கின்றோம். ஏனெனில், அது ஒரு பெறுமானத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட விடயமாகும். குறித்த சமூகங்களின் அங்கீகாரம் அங்கு கிடைக்காதபோது அக்கலை நிகழ்த்துகை அங்கு

2. அம்பை நடுவே நட்டு அதனைச் சுற்றி வேடர்களினால், குறிப்பாக ஆண்களினால் ஆடப்படும் ஒருவகை நடனம்.

சாத்தியமற்றதாகும். எல்லோரும் இவ்வாறான விடயங்களை அங்கிகரிக்கமாட்டார்கள் என்பதும் அங்கு வெளிப்படுகின்றது. இங்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டினைக் குறிப்பிடுவதாயின், பாரம்பரிய விடயங்களில் கருத்தூன்றிய சமூகங்கள் பாரம்பரிய கூத்து நிகழ்த்துகையானது நவீன நாடகம் அல்லது சினிமாவைவிட சிறந்தது என உணரலாம். ஏனெனில், பண்பாட்டு வெளிப்பாடுசார்ந்த பெறுமதியான ஒரு தீர்மானத்தை அவர்கள் அங்கு மேற்கொள்வதே இதற்குக் காரணமாகும்.

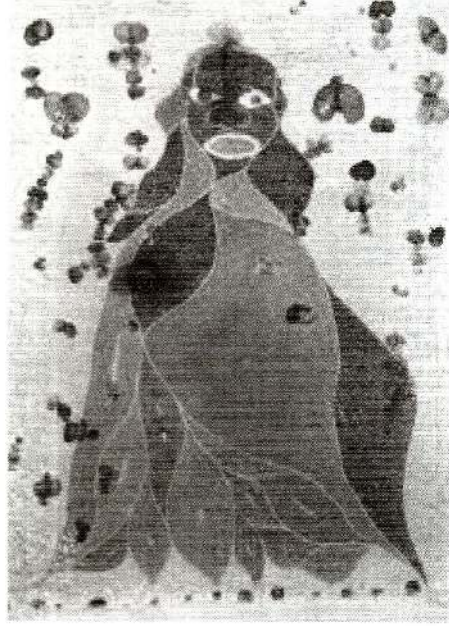
கலைஞர்கள் ஏனைய பண்பாடுகளில் காணப்படும் கலைகளை அலசி ஆராய்ந்துள்ளனர். அவர்களின் ஆராய்ச்சி கணிப்பீடுகள் அவர்களின் சொந்த படைப்பாக்கச் செயற்தொடரினூடாகவே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறான செயற்பாடுகள் பண்பாட்டு இணைப்புத் தொடர்பான அவர்களின் நோக்குநிலையில் இருந்து உருப்பெறுகின்றது. ஒரு பண்பாட்டுடன் ஏனைய பண்பாட்டுக் கூறுகளை இணைக்க முற்படும்போது அது பண்பாட்டு இணைப்பிற்கு வழியமைத்து விடுகின்றது. கலை பற்றிய பண்பாட்டு இணைப்பிற்கான வரைவிலக்கணம் பின்வருமாறு:

“ஐரோப்பிய மற்றும் ஐரோப்பியர் அல்லாத கலைகளில் காணப்படுவதும் காணப்படாததுமான வேறுபாடுகளைச் சூழ்ந்திருப்பதும் மற்றும் ஐரோப்பியக் கலைகளில் இருந்து வேறுபட்டுக் காணப்படுவதும் மற்றும் காலத்திற்கேற்ப மாற்றமடைவதுமான வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருப்பதும் பண்பாட்டு இணைப்பு கலையின் பண்பாகும்” (Morphy, Howard., 2007: 03) எனக் குறிப்பிடுகின்றது. பண்பாட்டு இணைப்பை கலையாக்கத்தில் பிரதிபலிக்கும் கலைஞர் ஒருவரின் கலைப்படைப்பிற்கான உதாரணங்களில் ஒன்றாக கொலி வேர்ஜின் மேரி (Holy Virgin Mary) என்னும் ஓவியத்தைக் குறிப்பிடலாம். இது அவ்ரோ - பிரித்தானிய கலைஞர் (Afro-British Artis) கிறிஸ்ட் ஒவ்லி (Chris Ofili) அவர்களினால் 1996இல் வரையப்பட்டது.

கிறிஸ்ட் ஒவ்லி அவர்கள் தனது ஓவியம் பிரபல்யம் அடைவதற்காக ஒரு யானையின் மலத்தை அந்த வேர்ஜினின் மார்கத்தில் ஓவியவாக்கத்தின் போது பயன்படுத்தியிருந்தார். இச்செயற்பாட்டின் ஊடாகப் பாலியல்ரீதியான ஒரு வாசிப்பை இந்த உருவத்தில் கொண்டுவந்திருந்தார். மதரீதியான குழுக்களின் கோபம் இந்தச் செயற்பாட்டின் ஊடாக வெளிப்படுத்தப்பட்டது. ஆனால் வேர்ஜின் ஓவியத்தின் படைப்பாக்கத்தில் ஒவ்லியால் கொண்டுவரப்பட்ட பாலியல் வெளிப்பாடு அந்த ஓவியத்தின் பெறுமானத்தை அதிகரிப்பதாகவும் இதுவோ ஒவ்லியை ஊக்கு வித்ததாகவும் அமைந்திருந்தது.

ஒவ்லி பாலியல் விடயங்களை ஓவியத்தில் வெளிப்படையாக வெளிப்படுத்தியதை ஒரு அடையாளமாக சமகாலச் சமூகம் கருதியது.

ஓவியம்
பிரபல்யம்
அடைவதற்காக
ஒரு யானையின்
மலத்தை அந்த
வேர்ஜினின்
மார்கத்தில்
ஓவிய
வாக்கத்தின்
போது
பயன்படுத்தி
யிருந்தார். இச்
செயற்பாட்டின்
ஊடாகப்
பாலியல்
ரீதியான ஒரு
வாசிப்பை இந்த
உருவத்தில்
கொண்டு
வந்திருந்தார்.



(Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996, paper collage, oil paint, glitter, polyester resin, map pins & elephant dung on linen, 243.8 x 182.9cm Chris Ofili)³

பண்பாட்டுச் சார்புவாதக் கோட்பாட்டில் பண்பாட்டுக் இணைப்பின் மூலம் உருவாக்கப்படும் கலைப் பொருட்கள் பற்றிய கருத்து தலைகீழாக உள்ளது.

இதனை இழிநிலை ஓவியம் (Pornographic) என்று அழைத்தனர். எனினும் பாரம்பரிய கலைச் செயற்பாட்டாளர்களுக்கு எதிர்பார்க்கையற்ற ஒன்றாகவே இது காணப்பட்டது. சமகாலத்துக்குரிய இப்படைப்பில் ஐரோப்பிய/ஆபிரிக்க பண்பாட்டு வேறுபாட்டை வெளிப்படுத்தியிருந்தார். ஆபிரிக்கச் சமூகங்களில் புனிதமானதாகவும் ஐரோப்பிய சமூகங்களில் அசிங்கமானதாகவும் யானையினுடைய மலம் கருதப்படுகின்றது. இப்பண்பாட்டு வேறுபாட்டை அவரின் கொலி மேரி ஓவியத்தில் பிரயோகித்து வெளிப்படுத்தியதன் மூலம் இவ்விரு பண்பாடுகளுக்கும் இடையே புரிந்துணர்வு ஏற்படுமா? என்னும் வினா இங்கு எழுகின்றது.

இவ்விடத்தில் பண்பாடு பற்றிய மானிடவியல் புரிந்துகொள்ளல் எம்மை பண்பாட்டு சார்புவாதம் (Cultural Relativism) பற்றிய அறிகையை நோக்கிக் கொண்டு செல்கின்றது. பண்பாட்டு இணைப்பில் எல்லாச் சமூகங்களிலும் காணப்படும் நம்பிக்கை, அதன் அளவு என்பன ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புபட்டு அவை எல்லாமே பெறுமானம் மிக்க உணர்வாக உருவாக்கி அவை பண்பாட்டின் ஒரு விடயமாக மாறுகின்றன என்பதைச் சுட்டுகிறது. பண்பாட்டுச் சார்புவாதக் கோட்பாட்டில் பண்பாட்டுக் இணைப்பின் மூலம் உருவாக்கப்படும் கலைப்பொருட்கள் பற்றிய கருத்து தலைகீழாக உள்ளது. இன்னும் விளக்கமாகச் சொல்லப்போனால்

3. Source: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/chris-ofili-the-holy-virgin-mary>

ஒரு குறிப்பிட்ட விடயத்திற்குள்ளேயே கலைகள் படைக்கப்பட்டு வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. சார்புவாதக் கோட்பாடு ஏனைய பண்பாடுகளின் வெளிப்பாடுகளை அவர்களின் விடயத்தின் ஊடாகப் புரிந்து கொள்ளும் ஒரு நிலையை உருவாக்குகின்றது. எப்படியிருந்தாலும் உச்சளவிலான கருத்தினைக் கொண்டதொரு விடயத்தை எடுத்துக் கொண்டால் அதன் தர்க்கரீதியான விளைவு சார்புடையதாக இருக்கும். அந்தக் குறிப்பிட்ட பண்பாட்டைச் சேர்ந்த உறுப்பினர்களால் மட்டுமே அந்த குறிப்பிட்ட பண்பாட்டில் காணப்படும் உற்பத்திகள் மற்றும் அனுபவங்கள் தொடர்பாக உண்மையான விளக்கத்தினையும் அல்லது தீர்மானத்தினையும் மேற்கொள்ளமுடியும்.

பண்பாட்டு இணைப்புப் பற்றிய நோக்கு கலை வெளிப்பாட்டை புரிந்துகொள்வதற்கு உதவுகின்றது. கலைத் தரத்தை பேணும் செயற்பாடுடன் தொடர்புடையதாக இவற்றினை வரையறுத்தல் மற்றும் செயல்முறைப்படுத்தல் என்பன விளங்குகின்றன. பண்பாட்டுச் சார்புவாதம் பற்றிய முற்கற்பித (Perspective) சிந்தனை கலையின் தரத்தினை பண்பாட்டு இணைப்புரீதியாக வரையறுத்து பிரயோகிக்கும் போது யிகுந்த பிரச்சினைக்குரியதாக விளங்குகின்றது. பண்பாட்டுடன் தொடர்புடைய கோட்பாடுகள், நிலையான தரம் என்பன உள்ளார்ந்த ரீதியான பண்பாட்டுச் செயற்பாடுகளின் மூலம் வரையறுக்கப்பட்டு வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. இதனை கலையாக்கத் தரத்தின் தீர்மானங்களை பரவலாக்குபவை எனக் குறிப்பிடுவர். இருந்த போதிலும் கலைக்காட்சிக் கூடங்களின் பொறுப்பாளர்கள் (Curators), கலைப் பொருட்களைச் சேகரிப்போர் (Collectors), எழுத்தாளர், கலையைக் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்கள், கலைஞர்கள் என்போர் ஏனைய பண்பாடுகளில் உருவாக்கப்பட்ட கலை வேலைகளின் முக்கியத்துவம் தரம் பற்றிய தீர்மானங்களை மேற்கொள்பவர்களாக விளங்குகின்றனர். காட்சிப்படுத்தல், கலைப்பொருட் சேகரிப்பு, கலைத் திரட்டு, விரிவுரை வழங்கல் என்பவற்றின் போது எவற்றை உள்ளடக்க வேண்டும், எவற்றை உள்ளடக்கக்கூடாது என்பதைப் பற்றியதாக அவர்களின் தீர்மானங்கள் அமைகின்றன. மாற்றத்தை விரும்பும் சார்புவாதத்தின் ஒரு நிலைப்பாடாக பண்பாடுகளுக்கு இடையில் (Interculture) காணப்படும் அழகியல் தீர்மானத்தின் செயல்தொடரை தட்டிக் கழிப்பது என்பது காணப்படுகின்றது. ஏனெனில் சார்புநிலையில் நின்று அவர்கள் தீர்மானங்களை எடுக்கும் போது அவர்களின் சார்புநிலைக்கு உட்படுத்தப்படாத கலைவடிவங்கள் பற்றிய தீர்மானங்கள் எதிரானதாகக் காணப்படுகின்றன. நாளாந்தம் நடைபெறும் ஒவ்வொரு செயற்பாடுகளும் இதில் உள்ளடக்கப்படும். பல்வேறுபட்ட குழுவின் உறுப்பினர்கள் எடுக்கும் தீர்மானத்தின் தரம் வேறுபட்டு காணப்படலாம். சிலவேளைகளில் ஒன்றுக் கொன்று முரணாகவும்

சார்புநிலையில் நின்று அவர்கள் தீர்மானங்களை எடுக்கும் போது அவர்களின் சார்பு நிலைக்கு உட்படுத்தப்படாத கலை வடிவங்கள் பற்றிய தீர்மானங்கள் எதிரானதாகக் காணப்படுகின்றன.

விமர்சகர்கள்,
கலை கற்பிக்கும்
ஆசிரியர்
போன்றோர்
குறித்த
ஓவியத்தின்
தரம் பற்றிய
கேள்வியை
எழுப்பாமல்
அந்த
ஓவியத்தின்
மொத்த
அணுகுமுறை
பற்றிய
கேள்வியை
எழுப்புகின்றனர்.

இருக்கலாம். ஆனால் சமகால உலகில் இத் தீர்மானங்களின் தரம் உலகளாவிய பண்பாட்டை வரையறுப்பதில் அடிப்படையானதாகும். அதிகமான விமர்சகர்கள் அதிகளவு நேரத்தைக் கீழ்த்தரமான கலை வேலைப்பாடுகள் பற்றிய ஆரோக்கியமற்ற விவாதங்களை மேற்கொள்வதிலேயே வீண்விரயம் செய்கின்றனர். இதில் அவர்களின் சார்புநிலை ஆதிக்கம் செலுத்துகின்றது. அவர்களின் சார்புநிலையால் அவர்களின் தீர்மானங்கள் சிலவேளைகளில் குதர்க்கமாக அமைந்து அறிவியல் உலகிற்கு பயன்படாது போகிறது. இது தமிழ் கலை, இலக்கிய சூழலில் இன்றுவரை தொடரும் ஒரு விடயமாகவே காணப்படுகின்றது. சிறந்த படைப்பு என வாதிப்பதற்கான அடிப்படைகள் இல்லாதபோதும் சார்புநிலை காரணமாக கீழ்த்தரமான வீண் விவாதங்களில் ஈடுபடுகின்றனர்.

இங்கே விமர்சகர்கள், கலை கற்பிக்கும் ஆசிரியர் போன்றோர் குறித்த ஓவியத்தின் தரம் பற்றிய கேள்வியை எழுப்பாமல் அந்த ஓவியத்தின் மொத்த அணுகுமுறை பற்றிய கேள்வியை எழுப்புகின்றனர். இவர்களினுடைய நோக்கமானது நல்லதொரு சமுதாயம் பற்றிய வியாக்கியானமாகவோ அல்லது தீய சமூகத்தினது பாதிப்புப் பற்றியதாகவோ அமையவில்லை என்பதோடு இவை இரண்டிற்கும் இடையில் நின்றுகொண்டு சமூகச் செயற்பாட்டையோ, கலைச் செயற்பாட்டையோ சிறந்த முறையில் மேற்கொள்வதற்கான வழிகாட்டியாகவும் அமையாது அவர்களின் புலமை வெளிப்பாட்டு உரையாடல்களாக அமைந்துவிடுகின்றன. இவ்வுரையாடலினூடாக அவர்கள் எடுக்கும் தீர்மானங்கள் அவர்களின் சார்புநிலையை நியாயப்படுத்துவதாகவே முடிந்துவிடுகின்றன. சார்புவாதத்தின் பின்னணியில் இந்தத் தீர்மானங்களின் தரம் சமூக, கலைச் செயற்பாட்டினை மேற்கொள்வதற்கு கடினமாகவும் கலை உலகில் ஆரோக்கியமற்றதொரு சூழலை தோற்றுவிப்பதாகவும் காணப்படலாம். இருந்தும் நடைமுறையில் இந்தத் தீர்மானங்கள் அடிக்கடி மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

உலகளாவிய பண்பாட்டின் பண்பு தொடர்பான தீர்மானங்கள் சிலவேளையில் உயர் பெறுமானத்தைப் பிரதிபலிக்கக் கூடியவை. ஒரு ஐரோப்பியன் ஒரு ஆசியச் சிற்பத்தை ரசிக்கும் போது அவனுக்குள்ள ஐரோப்பிய கலை பற்றிய வரையறையை வைத்துக் கொண்டு கலைத்தரத்தை வரையறுப்பான். ஐரோப்பிய ஓவியத்தை உயர்வாகக் கருதும் ஒரு ஆசியாவைச் சேர்ந்த ஒருவன் ஆசியா கலை பற்றிய முற்கற்பித்ததை அடிப்படையாகக் கொண்டே அதனை இரசிப்பான். ஆனால் இங்கு ஆசிய, ஐரோப்பிய கலையின் பெறுமானம் பற்றிய தீர்மானத்தைக் கண்டு கொள்வது கடினமான தொன்றாகும். ஏனெனில் ஆசிய, ஐரோப்பிய கலை பற்றிய நோக்கு

அவர்களின் தீர்மானங்களில் உண்மையில் கலந்திருப்பதால் அத்தீர்மானத்தை எடுப்பதற்கு அதிகளவு நேரம் எடுக்கின்றது. அந்தவகையில் பண்பாடுகளின் குறுக்கீடுகள் பண்பாட்டு செயல்தொடரில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஒரு வழியாக அமைகின்றது. பண்பாட்டின் வெளிப்பாடு பற்றிய நோக்கு வழக்கத்திற்கு மாறானதாக புதுமையானதாக (Exotic) கருதப்படும் போது அது இன்னொருவரின் புதிய வெளிப்பாட்டிற்கு ஒத்துழைப்புத் தருவதாக அமைகின்றது. இதற்கான சிறந்த உதாரணமாக குறிப்பிடக்கூடியது 20ஆம் நூற்றாண்டில் காணப்படும் ஜஸ்⁴ (Jazz) மற்றும் ரொக்⁵ (Rock) போன்ற இசை வடிவங்களாகும். இந்த ஒவ்வொரு இசைவடிவமும் ஐரோப்பிய ஒத்திசைவு (Harmonic) மற்றும் ஆபிரிக்க ஒத்திசை மரபு என்பவற்றிலிருந்து புதிய கலப்பு (Hybrid) இசைப் பாரம்பரியத்தை உருவாக்கின. இதுபோன்றே சினிமா இசையில் A.R. ரகுமான் அவர்கள் இந்திய இசைக்கூறுகளுடன் மேற்கத்திய இசைக் கூறுகளை இணைத்து புதியதொரு தமிழ் சினிமா இசை வடிவத்தைக் கட்டமைத்தார். இப்புதிய இசை இந்திய சினிமாவிசைக் கலைஞர்கள் பலரையும் கவர்ந்து முக்கியமானதொரு போக்காக மேற்கிளம்பியது. இதனால் கலப்புத்தன்மை (Hybridity) என்பதை பல்வேறுபாடுகளைக் கலந்து அவற்றை இணைத்து வெளிப்படுத்தல் என்று புரிந்து கொள்ளலாம்.

சில மக்கள் கலப்பாக்கத்தின் மூலம் உருவாக்கப்படும் வடிவங்களை விரும்புவதில்லை. ஏனெனில் அவர்களின் தனித்துவமான பண்பாட்டு வடிவங்கள் கலப்பாக்கத்தால் அவற்றின் தனித்துவத்தை இழக்கின்றன என்னும் அச்சமே இதற்கான அடிப்படையாகும். சில தனித்துவமான பண்பாட்டுப் பாரம்பரியங்கள் கலப்பாக்கத்தின் காரணமாக விடுபட்டுப்போகின்றன. இந்தச் செயற்றொடரினால் ஏற்படும் பண்பாட்டு இழப்பு சிலவேளைகளில் பண்பாட்டு ஓரினவாக்கம் (Homogenization) எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. இச்செயற்பாட்டை ஆசிய மக்கள் மேற்கத்திய மயமாக்கம் எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். ஐரோப்பியர் அமெரிக்க மயமாக்கம் எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். அமெரிக்கர்கள் சிலவேளைகளில் உலக மயமாக்கம் (Globalization) எனவும் குறிப்பிடுகின்றனர். பண்பாட்டின் ஓரினவாக்கம் என்பது உலகளாவிய நிலையில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் மிகப்பெரிய பண்பாட்டின் வெளிப்பாடாக இனங் காணப்படுகின்றது. பொப்பியூலர்

சில மக்கள்
கலப்பாக்கத்தின் மூலம்
உருவாக்கப்படும்
வடிவங்களை
விரும்புவதில்லை.
ஏனெனில்
அவர்களின்
தனித்துவமான
பண்பாட்டு
வடிவங்கள்
கலப்பாக்கத்தால்
அவற்றின்
தனித்துவத்தை
இழக்கின்றன
என்னும் அச்சமே
இதற்கான
அடிப்படையாகும்.

4. ஜஸ் இசையானது ஆபிரிக்க - அமெரிக்கர்களிடம் ஐக்கிய அமெரிக்காவில் காணப்படும் நியூ ஒஸ்லின் என்னும் இடத்தில் 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் 20ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் உருவாக்கப்பட்டது. இவ்விசை வடிவம் பாரம்பரிய மற்றும் பிரபல்யமான வடிவங்களில் இருந்து உருவாக்கப்பட்டது. இவை அனைத்தும் ஆபிரிக்க-அமெரிக்க மற்றும் ஐரோப்பிய - அமெரிக்க மரபில் இருந்து உருவாக்கப்பட்டவை.

இசை (Popular Music), விளம்பரங்கள், ஹொலிவுட் சினிமா, தொலைக்காட்சி போன்றவற்றை பண்பாட்டு ஓரினவாக்கத்திற்கான உதாரணங்களாக சுட்டிக்காட்டத்தக்கவை. கைத்தொழில் உற்பத்திகளாக மேற்கொள்ளப்படும் இப்பண்பாட்டு உற்பத்திகள் பிரதானமாக அமெரிக்காவுடன் தொடர்புடையனவாக அல்லது அமெரிக்காவின் ஆதிக்கத்திற்குட்பட்டனவாகக் காணப்படுகின்றன. பண்பாட்டு ஓரினவாக்கத்திற்கான இன்னொரு பெயராக மக்டொனால்டேசன் (McDonaldization)⁵ கொள்ளப்படுகிறது.

கடந்த 20ஆம் நூற்றாண்டின் கால் அரைப்பகுதியைவிடவும் ஓரினவாக்கம் காரணமாக தனித்துவத் தன்மை இழக்கப்பட்டமை வரலாற்றுரீதியாக மிகவும் ஆழமாக உணரப்பட்டுள்ளது. இச்சிந்தனையின் மூலத்தை காலனியத்துடன் தொடர்புடையதாகவே நோக்கவேண்டும். ஐரோப்பிய நாடுகள், ஐரோப்பிய நாடுகள் அல்லாத நாடுகளின் பண்பாடுகளைப் பொருளாதார ரீதியாக அவர்களின் சொந்தத் தேவைக்குப் பயன்படுத்தியதுடன் அரசியல் ரீதியாகவும் அந்நாடுகளை கட்டுப்படுத்தினர். ஒரு நூற்றாண்டுகால செயற்றொடராக இது நீடித்திருந்தது. இலங்கையில் காலனித்துவத்தின் தாக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடும் மாட்டின் விக்கிரமசிங்க “இலங்கையில் புத்திஜீவிகள் வெள்ளையர்களிடம் இருந்து சுதந்திரத்தைப் பெற்றுக் கொண்டனர். ஆனால் போத்துகேயர், ஒல்லாந்தர், பிரித்தானியர் அறிமுகப்படுத்திய நோயை (காலனித்துவத்தினால் ஏற்பட்ட பாதிப்புக்களை) வேரோடு பிடுங்க முடியாத வேதனைப்பட்டனர். பிரித்தானியர் உள்ளகக் கட்டமைப்பில் ஏற்படுத்திய வடிவம் மிகவும் நச்சுத்தன்மை வாய்ந்ததாகும். இராணுவ முனைப்பற்ற முறையில் பொருளாதார, அரசியல், பண்பாட்டு அம்சங்களால் இதனை ஏற்படுத்தியிருந்தனர்” (Wickramasinha, Martin., 1977: 56) எனக் குறிப்பிடுகின்றார். இலங்கை சுதந்திரம் அடைந்த பின்னரும் இலங்கையரால் அவர்களின் பண்பாட்டு மரபுகளை மீளமைத்துக்கொள்ள முடியாத விதத்தில் காலனியத்தின் பண்பாட்டு ஓரினவாக்கச் செயற்பாடு காணப்பட்டது என்பதை மாட்டின் விக்கிரமசிங்க கவலையுடன் தெளிவுபடுத்து கின்றார். நவகாலனித்துவ அல்லது பிற்காலனித்துவத்துடன் தொடர்புடைய உலகமயமாக்கல் செயற்றொடராக கலைகள் அல்லது மொழிகள் என்பவற்றில் இருந்து உருவானதாக கலப்பாக்கம் பார்க்கப்பட்டது.

நவகாலனித்துவ அல்லது பிற்காலனித்துவத்துடன் தொடர்புடைய உலக மயமாக்கல் செயற் றொடராக கலைகள் அல்லது மொழிகள் என்பவற்றில் இருந்து உருவானதாக கலப்பாக்கம் பார்க்கப்பட்டது.

5. Rock ans Roll என 1950களில் ஐக்கிய அமெரிக்காவில் உருவான மிகவும் பிரபல்யமானதொரு இசை வடிவம் ரொக் இசையாகும். இதன் மூலம் 1940, 1950களில் காணப்பட்ட Rock ans Roll இசையாகும். ரொக் இசை ஏனைய இசைவடிவங்களான Electronic Bloues மற்றும் Rhythm and Bloues, நாட்டுப்புற இசைவடிவம் என்பவற்றைவிடவும் பலமாக வளர்ச்சியடைந்த வடிவமாகும்.

காலனியவாதிகளின் மனநிலை ஐரோப்பிய பண்பாட்டு வெளிப்பாடுகளை கூடுதலானளவு நடைமுறைப்படுத்துவதாகவே அமைந்திருந்தது. இதற்கான சிறந்த உதாரணமாக தென்கிழக்கு அவுஸ்திரேலியப் பழங்குடியினர் அடையாளங்களை காலனியாதிக்கம் இல்லாது ஒழிப்பதற்கு எடுத்த முயற்சியைக் குறிப்பிடலாம். காலனியத்தால் அவர்களின் நிலங்களை இழந்து, நோயால் அழிக்கப்பட்டு, கொலைசெய்யப்பட்டு, அவர்களுக்கான வாழ்விடத்தில் இருந்து விரட்டப்பட்டு, அவர்களின் குழந்தைகளிடமிருந்து வலுக்கடாயமாகப் பிரிக்கப்பட்டு அவர்களின் இயல்பு வாழ்க்கையை மேற்கொள்வதில் பல சிரமங்களை எதிர்கொண்டனர். இவ்வாறான சூழலால் 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்கட்டத்தில் அவர்களின் கலை அடையாளங்களையும் இல்லாது செய்யப்படுவதற்கான செயற்பாடுகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. காலனியாதிக்கத்தின் அரசியல், பண்பாட்டு ஆதிக்கம் அவர்களின் உண்மையான வாழ்க்கையில் இருந்து அவர்களை அன்னியப்படுத்தியது. இக்கட்டத்தில் அவுஸ்திரேலியப் பழங்குடியினர் காலனித்துவ அனுபவங்களை ஐரோப்பிய கலைவடிவம், கலையாக்க நுட்பம் என்பவற்றைப் பயன்படுத்தி வெளிப்படுத்த வேண்டிய நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றனர். அவர்களின் கலையடையாளங்களை அவர்களின் படைப்புக்களில் அவர்கள் பதிக்கமுடியாத விதத்தில் இது அமைந்திருந்தது (Morphy, Howard., 2013:319-320).

இந்நிலையில் உலகமயமாக்கலின் விளைவான கலப்பாக்கத்தின் விருத்தியானது நன்மையானதா அல்லது தீமையானதா என்னும் கேள்வியை எழுப்புகின்றது. இக்கேள்விக்கான பதில் மிகவும் முக்கியமானதொன்றாக இவ்விடத்தில் அமைகின்றது. கலப்பாக்க கலைகள் எதிர்மாறான செயற்பாட்டைக் கொண்டிருக்குமானால் நியாயமற்ற வர்த்தகச் செயற்பாடுகள், உள்ளூர் சந்தைகளின் சரிவு, ஊழியர்களின் உழைப்பினைச் சுரண்டல் என்பன நடைபெறும். இவ்வாறு ஏற்படின் தற்கால உலகச் சந்தையில் கலை உற்பத்தியானது விமர்சிக்கத்தக்கதாகவும் சவால் நிறைந்ததாகவும் விளங்கும். ஆனால் நாங்கள் பொருளாதாரரீதியான தொடர்புடன் எப்போதும் இருப்போம் என வரலாறு கூறுகின்றது. வர்த்தகமானது உலகமயமாக்கச் செயற்பாட்டில் முக்கியமானதொன்று. நவீன பொருளாதார யதார்த்தம் அல்லது உண்மைத் தன்மையினை அதிகரிக்கக்கூடிய அல்லது விமர்சிக்கத்தக்க நோக்காகவே உலக மயமாக்கம் காணப்படுகின்றது. ஆனால் இச்செயற்பாடு நிறுத்தப்படக்கூடியதல்ல.

நவீன
பொருளாதார
யதார்த்தம்
அல்லது
உண்மைத்
தன்மையினை
அதிகரிக்கக்
கூடிய அல்லது
விமர்சிக்கத்தக்க
நோக்காகவே
உலக
மயமாக்கம்
காணப்
படுகின்றது.
ஆனால்
இச்செயற்பாடு
நிறுத்தப்படக்
கூடியதல்ல.

6. தூரித உணவுக்கு (Fast Food) அடிமையாகும் மக்கள் குழுவினரைக் குறிப்பதற்கு McDonaldization என்னும் சொல் கையாளப்படுகின்றது.

ஒரு பண்பாட்டி
னுடைய
பண்புகள்
இன்னொரு
பண்பாட்டிற்கு
தொடர்பு களினூ
டாகப் பரவுதல்
பண்பாட்டுப்
பரவலாக்கம்
எனலாம்.
பண்பாட்டுப்
பரவலாக்கம்
மிகநீண்டதும்
பல்வேறுவிதமான
வரலாறுகளைக்
கொண்டது
மாகும்.

பண்பாட்டு ஓரினவாக்கத்தின் தாக்கத்தின் விளைவுகள் குறிப்பாக கவனம் செலுத்தத்தக்கன. இதனால் குறிப்பாக உள்ளூர் மொழிகள் மற்றும் பாரம்பரியங்களின் பெறுமானங்கள் நுட்பமாக தாக்கப்பட்டதுடன் பொருளாதாரமும் பலவீனப்படுத்தப்பட்டது. சில ஆய்வுகள் ஓரின வாதத்திற்கு எதிரான உள்ளூர் மரபுகளின் எதிர்ப்புக்களைச் சுட்டிக்காட்டின. இருந்தபோதிலும் உலகமயமாக்கம் கைத்தொழில் மயப்படுத்தப்பட்ட பண்பாட்டையே பரப்பியது. ஆய்வாளர்கள் கலைப் போக்கில் இந்த இரண்டுவிதமான பிற்காலச் சாத்தியப்பாடுகளை வலியுறுத்திக் கூறமுனைகின்றனர். நவீன சகாப்தத்தில் கலைஞர்கள் வெகுசனப்பண்பாட்டின் நோக்கின் எதிர்ப்பினை வரையறுகின்றனர். சர்வதேசரீதியான பாணியின் வளர்ச்சிக்கு ஏற்பவே ஆய்வு வடிவமைப்பில் கவனம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. சர்வதேசரீதியான சந்தைகளில் உற்பத்திகளை விருத்தி செய்யும் நிறுவனங்களிலேயே கலை வடிவமைப்பாளர்கள் அதிகளவில் வேலை செய்தனர். கலைஞர்கள் சில வேளைகளில் கைத்தொழில் பண்பாட்டில் காணப் படுகின்ற கலப்பாக்க வெளிப்பாட்டு வடிவங்களைப் பயன்படுத்தி ஆய்வு செய்ய ஆர்வமுடையவர்களாக இருந்ததுடன் கலப்பாக்கத்தின் இயல்புகளை விமர்சனரீதியாக அறிய முயல்பவர்களாகவும் காணப் பட்டனர்.

பண்பாட்டு கலப்பாக்கமானது பண்பாட்டு பரவலாக்கம் (Cultural Diffusion) என்னும் பரந்த செயற்பாட்டின் விளைவாகும். ஒரு பண்பாட்டினுடைய பண்புகள் இன்னொரு பண்பாட்டிற்கு தொடர்பு களினூடாகப் பரவுதல் பண்பாட்டுப் பரவலாக்கம் எனலாம். பண்பாட்டுப் பரவலாக்கம் மிகநீண்டதும் பல்வேறுவிதமான வரலாறுகளைக் கொண்டதுமாகும். இது யுத்தம், வர்த்தகம் ஆகியவற்றின் மூலமே அதிகளவில் இடம்பெறுள்ளது. சமயமே பண்பாட்டு பரவலாக்கம் மற்றும் யுத்தத்திற்கான மிக முக்கியமான காரணியாகும். மிஷனரிகள் நிறுவனப்படுத்தப்பட்ட அமைப்பை அறிமுகப்படுத்தின. பல்வேறு பகுதிகளில் காணப்படும் பூர்வீக (Native) சமூகங்களுக்கு இது கல்வி நிறுவனம் போன்று செயற்பட்டது. கல்வி நிறுவனங்கள், தேவாலயங்கள் என்பவை ஒழங்குபடுத்தப்பட்ட கல்விக்கான ஒரு காரணியாக அமைந்திருந்தன. இருப்பினும் இவை பண்பாட்டு பரவலாக்கத்திற்கான ஒரு கால்வாயாகவே செயற்பட்டன. உலக பண்பாட்டுத் தொடர்புகள் உடன்பாட்டிற்கும் சூழ்ச்சி நயத்திறம் வாய்த் செயற்பாட்டிற்கும் மக்களைக் கொண்டு செல்கின்றன. நிலத்திற்கான உரிமையுடன் இது இணைக்கப்பட்டிருந்தது. உள்ளூர் அரசியல் கட்டுமானங்கள் காலனித்துவ அரசின் விடயங்களின் எதிர்பார்க்கைக்கு உட்பட்டதாக அபிவிருத்தி அடைந்திருந்தன. ஆனால் அவை முன்னைய பாரம்பரிய அரசியல் செயற்பாடுகளின் தொடர்புகளைப் பிரதிலித்தன. உலகில் காணப்படும் அதிகமான

மொழிதல்

சமய நிறுவனங்கள் ஐரோப்பிய சமயங்கள், அரச அமைப்பு, கல்விமுறை என்பவற்றையே பிரதிபலித்ததுடன் உள்ளூர் பழக்க வழக்கங்களுடன் இணைக்கப்பட்டிருந்தன. கலப்பாக்கம் அரசியல் கட்டுமானங்கள், மொழிகள், கலை வெளிப்பாடுகள் என்பவற்றில் மக்களின் பரஸ்பரம் தொடர்பினைப் பிரதிபலிக்கின்றன. முழுமையாக ஒரு குழு இன்னொரு குழு மீது ஆதிக்கம் செலுத்துவதில்லை. இது தொடர்பாடல் பற்றிப் பேசுவதற்கு மிகவும் பொருத்தமான வழியாக இருந்தது. வேறு ஒரு பண்பாட்டிலிருந்து வந்ததால் விசித்திரமான ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதாகச் சொல்லப்பட்டது. பௌத்தர்களாகவும் இந்துக்களாகவும் இலங்கையில் இருந்த தமிழ், சிங்கள மக்களை காலனித்துவத்தின் திணிப்பான கிறித்தவ மதம் சர்வாதிகாரத்தனமான முறையில் கவர்ந்துகொண்டது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

பண்பாட்டுத் தொடர்பு, பண்பாட்டு மாற்றம் என்னும் செயற்பாடுகள் மிகவும் பரந்ததும் வேறுபட்ட பகுதிகளைக் கொண்டதுமாக விளங்குகின்றன. சில பூர்வீகக் குடிமக்கள் (Native People) பண்பாட்டு இணைப்பு (Incorporation) என்னும் முறையினைப் பின்பற்றுகின்றனர். இந்தமுறையில் இவர்கள் பூர்வீகமற்ற (Non-Native) தொழில்நுட்ப பண்பாட்டு நோக்கங்களை உள்வாங்குகின்றனர். ஆனால் உண்மையான பண்பாட்டுரீதியான முறையுடன் இந்த நோக்கங்கள் செயற்பாட்டுரீதியான தொடர்பினைக் கொண்டுள்ளன என உறுதி செய்யப்பட்டுள்ளது. கலப்பாக்கத்தின் ஒரு வடிவமான இது உண்மையான பண்பாட்டின் பண்பினை கொண்டுள்ளது. சிறியளவான பழைய பண்பாடுகள் புதிய பண்பாட்டு முறையுடன் தொடர்புபடுவதனால் அவை மாற்றீடு செய்யப்படுகின்றன. அப்படியிருந்தும் வழக்கிலுள்ள செயற்பாடுகளை சில புதிய செயற்பாடுகள் மேம்படுத்தக்கூடும். ஆபிரிக்க நவீன ஓவியரான இப்ராகிம் எல் சலாரி (Ibrahim El Salari) பிகாசோவின் கியூபிசப் பாணியை தனக்கான சிறந்த முன்மாதிரியாகக் கருதி பின்பற்றி தன்னுடைய நவீன படைப்புக்களை உருவாக்கியதாகவும் அதனுடாக தனது பண்பாட்டு அடையாளத்தைத் தொடர்ந்து பேணியதாகவும் (Kasfir, Sidney.Littleld., 2014: 128) குறிப்பிடும் கருத்துக்கள் இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கன. இதுபோன்று இலங்கையில் தமிழ், சிங்கள நவீன கலைச் செயற்பாட்டாளர்களிடையே பல உதாரணங்களைக் காட்டலாம்.

பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பு (Cultural Assimilation) என்பது ஒரு முனைக்கு (ஒரு பண்பாட்டிற்கு) எதிரான தொடர்பினைக் கொண்டது. இதன்போது பூர்வீக பண்பாட்டுப் பழக்கவழக்கங்கள் ஐரோப்பிய, அமெரிக்க பண்பாட்டு அமைப்புக்களின் நோக்கிற்கு மாற்றீடு செய்யப்படுகின்றன. இது பூர்வீக பண்பாட்டு முறையினை முடிவுக் கட்டத்தை நோக்கிக் கொண்டு செல்வதற்கான தந்திரோபாயமான

கலப்பாக்கம்
அரசியல்
கட்டுமானங்கள்,
மொழிகள்,
கலை
வெளிப்பாடுகள்
என்பவற்றில்
மக்களின்
பரஸ்பரம்
தொடர்பினைப்
பிரதிபலிக்
கின்றன.

பண்பாட்டு
ஒருங்கிணைப்பு
(Cultural
Assimilation)
என்பது ஒரு
முனைக்கு (ஒரு
பண்பாட்டிற்கு)
எதிரான
தொடர்பினைக்
கொண்டது.
இதன்போது
பூர்வீக
பண்பாட்டுப்
பழக்க
வழக்கங்கள்
ஐரோப்பிய,
அமெரிக்க
பண்பாட்டு
அமைப்புக்களின்
நோக்கிற்கு
மாற்றீடு செய்யப்
படுகின்றது.

தொரு முறையாகவே பார்க்கப்படவேண்டியது. பூர்வீக பண்பாட்டு முறைகள் இதனால் இல்லாது ஒழிக்கப்படுகின்றன. 1850 களில் தேயிலை உற்பத்தித் தொழில்துறை இந்தியாவில் வேகமாக வளர்ச்சியடைந்தது. அதற்கான தொழிலாளர்கள் அசாமிற்கு வடகிழக்கு இந்தியாவில் இருந்து பெற்றுக்கொள்ளப் பட்டனர். பிரித்தானிய முதலாளிகள் பெரியளவான தொழிலாளர்களை உருவாக்கினர். ஜாகார்காந் பிராந்தியத்திலிருந்து (Jharkhand State) பெருமளவான தொழிலாளர்கள் பெற்றுக்கொள்ளப்பட்டனர். இவர்கள் வேறுபட்ட இனத்துவ அடையாளத்தைக் கொண்டவர்கள். அவர்களின் அடையாளத்தை அழித்து புதிய அடையாளத்தை தோட்டத் தொழில்துறை உருவாக்கியது. இவர்களின் வாழ்க்கைச் சூழல் புதிய பண்பாட்டைத் தோற்றுவித்தது. இது அங்கிருந்த பல்வேறுபட்ட இனக்குழுக்களினதும் கலவையாக உருவாகியது. ஹிந்தி, வங்காளம் மற்றும் அவர்களின் மொழியில் இருந்து வந்த சில சொற்களின் கலப்புடன் புதிய மொழி உருவானது. அவர்களின் பண்பாட்டு வடிவங்கள் அவர்களின் புதிய வாழ்வியல் முறைமைக்கேற்ப அவர்களின் பாரம்பரிய வடிவங்களான சடங்குகள், பாடல்கள், நடனங்கள் என்பவற்றை இணைத்து உருவாக்கப்பட்டன. கரம் பூஜா (Karam Puja) என்பது இன்று அசாமில் உள்ள தோட்டத்தொழிலாளர் கொண்டாடும் ஒரு விழாவாகும். ஜமூர் (Jhumur) அவர்களின் இன்றைய கிராமிய நடனமாகும் (Sen, Soumen., 2003:10). இவை அவர்களின் புதிய வாழ்வியல் சூழலில் தோன்றிய வடிவங்கள். இருந்தும் இவை அவர்களின் பாரம்பரிய பண்பாட்டு அடையாளங்களைப் பிரதிபலிக்காது. இது காலனிய செயற்பாட்டின் ஒரு விளைவாகவே அமைகின்றது. இந்தியாவில் இனக்குழுக்களிடம் காணப்பட்ட பண்பாட்டு அடையாளங்கள் தோட்டத் தொழில்துறையினுள் அவர்கள் உள்வாங்கப்படுவதன் ஊடாக அழிக்கப்பட்டு, தோட்டத் தொழில் துறையானது அவர்களை அடிமையாக வைத்திருந்து தமது பொருளாதார நோக்கை மேம்படுத்துவதற்கான புதியதொரு கலப்பாக்கப் பண்பாட்டினை உருவாக்கிவிடுகின்றது.

மேற்கத்திய அமெரிக்கப் பண்பாட்டுப் பெறுமானங்களால் ஆசிய, ஆபிரிக்க பண்பாட்டுப் பெறுமானங்கள் மாற்றீடு செய்யப் படுகின்றன. இதற்கான ஒரு எடுத்துக்காட்டாக பல வடஅமெரிக்க, இந்தியப் பழங்குடியினர் (Tribes) பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பினை அனுபவித்துள்ளதைக் குறிப்பிடலாம். இருந்தும் பழங்குடிகளின் நிலம் ஐரோப்பிய அமெரிக்க மக்கள் தொகை சக்தி வளநிலையங்களுக்கு (Power Centers) அருகில் இருக்கும் தன்மையினை சார்ந்ததாகவே ஒருங்கிணைப்பின் வேகம் எண்ணிக்கை என்பன காணப்படும் வடஅமெரிக்காவில் காணப்படும் அனைத்துப் புலம்பெயர் குழுக்களும் இந்த ஒருங்கிணைப்பிற்கான அழுத்தத்தினை

மொழிதல்

அனுபவித்துள்ளன. வரலாற்றுரீதியாக பல அரசுகளினது நோக்கமாக அவர்களுக்குக் கீழ் காணப்படும் மக்களை ஒருங்கிணைத்தல் என்பது காணப்பட்டது.

இலங்கையில் ஏற்பட்ட காலனித்துவ ஆட்சி ஐரோப்பிய பண்பாட்டு பெறுமானங்களுடன் இலங்கை மக்களின் பண்பாட்டு பெறுமானங்களை ஒருங்கிணைப்பதற்கு ஏற்றவிதத்தில் பல்வேறு தந்திரோபாயங்களையும் மேற்கொண்டது. இதனால் இலங்கையில் காணப்பட்ட தமிழ், சிங்கள, மற்றும் பழங்குடி மக்களின் பண்பாட்டுப் பெறுமானங்கள் ஐரோப்பியப் பண்பாட்டால் மாற்றீடு செய்யப் படுவதற்கான முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இருந்தும் சுதந்திரத்தின் பின்னர் தேசிய இனங்கள் அவர்களின் பண்பாடுகளை மீளக் கட்டமைக்க முயற்சித்த போதும் அவர்களால் காலனித்துவத்தால் ஏற்படுத்தப்பட்ட ஒருங்கிணைப்பிலிருந்து விடுபடமுடியவில்லை. இது போல் இலங்கையில் காணப்படும் பழங்குடியினராகிய வேடர்களின் பண்பாடுப் பெறுமானங்கள் சிங்கள, தமிழ் சமூகங்களின் பண்பாட்டுப் பெறுமானங்கள் மாற்றீடு செய்யப்படும் செயற்பாடானது இன்றுவரை நடந்துகொண்டிருக்கிறது. இலங்கை அரசின் நிர்வாகக் கட்டமைப்பு பழங்குடியினர் அவர்களின் பண்பாட்டுப் பெறுமானங்களை தனித்துவமாகப் பேணுவதற்கு இடம் அளிக்கக்கூடிய விதத்தில் அமையவில்லை. காடுகளில் சுதந்திரமாக நடமாடுவது, தேவையான உணவுகளை வேட்டையாடிப் பெற்றுக்கொள்வது, மொழி, சடங்குகள், குழு நிலை வாழ்வு போன்ற விடயங்களைப் பேணுவதற்கும் அரசு சட்டமும் நிர்வாக பொறிமுறையும் இடமளியாது அவர்களை குறித்த நிலப்பரப்பில் வரையறுக்கின்றன. இது இயல்பாகவே பெரும் பான்மைச் சமூகங்களின் பண்பாட்டு அம்சங்களுடன் அவர்களை ஒருங்கிணைத்துக் கொண்டிருக்கின்றது.

பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பின் பாதிப்பு இன்னொரு நிலையில் புலம்பெயர்ந்தவர்கள் புலம்பெயர்ந்த நாடுகளின் தேசிய மொழி மற்றும் பழக்கவழக்கங்களை கற்றுக்கொள்ள வேண்டுமா? என்னும் வினாவை எழுப்புகின்றது. இது புலம்பெயர்வாளர்கள் எதிர்கொள்ளும் முக்கிய பிரச்சினையாகவும் அமெரிக்க, ஐரோப்பிய நாடுகளில் இன்று காணப்படும் உயிர்ப்பான வாதமாகவும் காணப்படுகின்றது. இப்பின்புலத்திலேயே இலங்கையில் இருந்து புலம்பெயர்ந்து அமெரிக்க, ஐரோப்பிய நாடுகளில் வாழும் தமிழர்கள் அவர்களின் பண்பாட்டுக் கூறுகளைப் பேண முயற்சிப்பதும் அதனால் எதிர்கொள்ளும் சவால்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை. புலம்பெயர்ந்தவர்கள் அவர்களின் அடுத்த தலைமுறையினரை அவர்களின் பண்பாட்டு சூழலுக்குள் கொண்டுவர முயற்சிக்கும் போதே இச்சவால்களை எதிர்கொள்கின்றனர். அவர்களுக்குரிய தாய்மொழியில் கற்பிக்கப்

இலங்கையில்
காணப்படும்
பழங்
குடியினராகிய
வேடர்களின்
பண்பாடுப்
பெறுமானங்கள்
சிங்கள, தமிழ்
சமூகங்களின்
பண்பாட்டும்
பெறுமானங்கள்
மாற்றீடு
செய்யப்படும்
செயற்பாடானது
இன்றுவரை
நடந்து கொண்டி
ருக்கிறது.

பண்பாட்டு
ஒருங்கிணைப்
பின் பாதிப்பு
இன்னொரு
நிலையில்
புலம்பெயர்ந்த
தவர்கள் புலம்
பெயர்ந்த
நாடுகளின்
தேசிய மொழி
மற்றும் பழக்க
வழக்கங்களை
கற்றுக்கொள்ள
வேண்டுமா?
என்னும்
வினாவை
எழுப்புகின்றது.

படாமல் புலம்பெயர்வாளர்கள் ஆங்கில /புலம்பெயர் நாடுகளுக்குரிய தேசிய மொழியிலே கற்பிக்கப்படுகின்றனர். இது புலம்பெயர்வாளர்களின் தேசிய மொழியைத் தவிர்ந்து புலம்பெயர்ந்து வாழும் நாடுகளின் தேசிய மொழிகளில் கற்க வேண்டுமா என்னும் கேள்வியை அவர்கள் எழுப்புகின்றனர். இதனால் அதிகளவான புலம்பெயர்வாளர் தமது பண்பாட்டு மரபுகளை விட்டுக்கொடுத்து புலம்பெயர்ந்த நாடுகளின் பண்பாட்டு மரபுகளை பேணும் நிலைக்கு அவர்களை அறியாமலேயே தள்ளப்படுகின்றனர். இங்கு மேற்கத்திய பண்பாட்டால் தங்கள் பண்பாடுகள் மாற்றீடு செய்யப்படுவதை உணர்வுபூர்வமாக உணர்ந்தும் அவர்களால் அம்மாற்றத்திலிருந்து வெளியே வரமுடியாத நிலையே காணப்படுகின்றது.

இந்த ஒருங்கிணைப்பை பலர் ஒரு அச்சுறுத்தலாகப் பார்க்கின்றனர். ஏனெனில் அவர்களின் பண்பாட்டு மரபுகள் இதனால் இல்லாமல் போய்விடும் என அச்சம் கொள்கின்றனர். ஒருங்கிணைப் பிற்கான நவீன விவாதம் பற்றிய சாத்தியக்கூறுகளை இவ்வாறான கொள்கைப் பிடிப்பான செயற்பாடுகள் அதிகரித்துள்ளன. மிகவும் பாதிக்கப்பட்ட இடங்களில் கலப்பாக்கமானது புலம் பெயர்வின் மூலம் கலப்பாக்கத்தை அதிகரிப்பதற்கான சாத்தியப்பாடுகளை அதிகரித்துள்ளது. “Tex Max”⁷ போன்ற பதங்கள்கூட கலப்பாக்க வெளிப்பாட்டினை பக்குவமாக உள்வாங்கியவையாகக் காணப்படுகின்றன.

கலையில் மேற்கத்திய செயற்பாடுகள் உள்வாங்கப்படுவதற்கு கலப்பாக்கம் உதவுகின்றது. ஆபிரிக்கா, இந்தியா, தூரகிழக்கு நாடுகள், அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் பாரம்பரிய ஓவியங்களைக் கொண்டிராத மக்களுக்கான ஈசல் ஓவியம் (Easel Painting) இதற்கு உதாரணமாகும். ஒருங்கிணைப்புக்கூட ஐரோப்பியப் பாரம்பரியத்தில் கலப்பாக்கத்தின் முழு வடிவத்தையும் உள்வாங்கும் போதுதான் முழுமை பெறுகின்றது. பாரம்பரிய வகைப்பாடான நிலைப் பொருட்கூட்டம் (Still Life), உருவ ஓவியம் (Figure Painting), தரைத்தோற்ற ஓவியம், அருவ ஓவியம் போன்ற பல வடிவங்கள் முழுமையாக ஐரோப்பிய அல்லாத மக்களிடம் இருந்தே உள்வாங்கப்பட்டன. ஐரோப்பியர் அல்லாத கலைஞர்கள் பயன்படுத்தும் சமகாலக் கலை வடிவங்களான ஒருங்கிணைப்புக் கலை (Installation Art), காணொளிக் கலை (Video Art), கணினி வரைகலை (Computer Graphic) என்பன கலையில் ஒருங்கிணைப் பிற்கான அடிப்படை என ஒருவர் வாதிடலாம். எப்படி இருப்பினும் நாம் வடிவத்தின் வெளிப்பாட்டை உள்வாங்கி பண்பாட்டு பரவலாக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எதிர்மறையான தீர்மானங்களை தனியாக மேற்கொள்ளும் போது

7. முதல் அமெரிக்க மற்றும் மெச்சிக்க கலப்பைக் குறிப்பதற்கு இப்பதம் கையாளப்படுகின்றது.

கவனமாகக் இருக்கவேண்டும். ஒரு ஐரோப்பிய வெளிப்பாட்டு வடிவத்தினை உள்வாங்குதல் ஐரோப்பியர் அல்லாத ஒருவருக்கு சாத்தியமானதா? என்பதை இவ்விடத்தில் சிந்திக்கவேண்டியுள்ளது.

இச்சாதகமான கருத்துக்கள் பண்பாட்டுப் பரவலாக்கத்திற்கான இன்னொரு வகைப்பாடான பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பை நோக்கி எம்மை நகர்த்துகின்றன. பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பு (Integration) இரண்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட பண்பாட்டு அமைப்புக்களை இணைக்கின்றது. பண்பாட்டு இணைப்பில் பூர்வீகமாக (Native) இருந்துவரும் பண்பாட்டு முறை பாதிக்கப்படுவதுடன் பண்பாட்டு வடிவமானது குறிப்பிட்ட அளவில் மாற்றமடைந்துமுள்ளது. இது பண்பாட்டு ரீதியிலான சேர்மானத்திலிருந்து வரும் வேறுபட்ட ஒருங்கிணைப்பாகும். பூர்வீக பண்பாட்டு முறையானது முழுமையாக மாற்றி செய்யப்பட்டிருப்பதில்லை. இது ஒளிவாக்க (Homogenization) செயற்பாட்டிலிருந்து வேறுபட்டுள்ளது. இந்த இணைப்பை இரட்டைப் பண்பாட்டுடனும் (Bi-Culturalism) தொடர்பு படுத்தி நோக்கமுடியாது. அதிலிருந்தும் வேறுபட்டது. இதில் ஒருவரின் நடத்தைக்கு ஏற்றவாறு அவரது பண்பாட்டு விடயம் மாறுபடும். இரட்டைப் பண்பாட்டுவியல் இரண்டு பண்பாட்டு அமைப்புக்களை உள்ளடக்கியது. இது இரண்டு பண்பாடுகளையும் ஒன்றாக்காது. இது அமைப்புக்களின் ஒருங்கிணைப்பாகும். இதனை பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பின் பிரதான பண்பாகக் குறிப்பிடலாம். இதனை கலப்பாக்கம் என்றும் குறிப்பிடலாம்.

பண்பாட்டு கலப்பாக்கமானது பண்பாட்டுப் பரவலின் குறிப்பிட்ட ஒரு வகையினைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது. பண்பாட்டு இணைப்பு மற்றும் ஒருங்கிணைப்பிலிருந்து இது வேறுபட்டதாகும். இந்த பண்பாட்டுப் பரவலாக்கச் செயல் தொடரின்னூடாக பண்பாடுகள் முன்னேற்றமடையலாம். பொதுவாக இந்த முன்னேற்றத்தினை இணைப்பிலிருந்துதான் ஆரம்பிக்க வேண்டும். குறிப்பாக மேற்கதிய பண்பாட்டில் பொருள் மற்றும் தொழில்நுட்பரீதியான நோக்கில் ஒருங்கிணைப்பில் ஈடுபடவேண்டும். இருப்பினும் மேலாதிக்கம் செலுத்தும் பண்பாட்டில் பொருளாதார வற்புறுத்தல் அல்லது அழுத்தத்தினால் ஒருங்கிணைப்பானது தடுக்கப்படுகின்றது. இருந்த போதிலும் பூர்வீக்குடி (Native) மக்களின் வாழ்வியல் முறையானது படிப்படியாக மறைந்து போவதற்கான காரணம் மிகப்பெரிய தேசிய உறைவிடங்கள் அவற்றினை உறிஞ்சிக் கொள்வதாகும். பிரேசில், இந்தோனேசியா, சீனா, மெச்சிக்கோ, இந்தியா, இலங்கை மற்றும் ஐக்கிய அமெரிக்கா, ஆசியா என்பவற்றில் காணப்படும் பல உள்ளூர் பண்பாடுகள், பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பு காரணமாக ஒன்றிணைந்து அவற்றின் பண்பாடுகள் அழிந்து போவதற்குக் காரணமாகின்றன. சர்வதேச அரசியல், பொருளாதார செயற்பாடுகள்

இரட்டைப்
பண்பாட்டு
வியல் இரண்டு
பண்பாட்டு
அமைப்புக்களை
உள்ளடக்கியது.
இது இரண்டு
பண்பாடுகளையும்
ஒன்றாக்காது.
இது
அமைப்புக்களின்
ஒருங்கிணைப்
பாகும். இதனை
பண்பாட்டு
ஒருங்கிணைப்
பின் பிரதான
பண்பாகக்
குறிப்பிடலாம்.

உள்ளூர் மக்கள் ஒரு புரிந்துணர்வின் கீழ் அவர்களின் அடையாளத்தைத் திரட்டுவதற்கு சவாலாக விளங்குகின்றன. உள்ளூர் மற்றும் மேற்கத்திய வெளிப்பாட்டு வடிவங்களின் சமூகச் செயற்பாடுகளை இந்தப் புரிந்துணர்வு அடிக்கடி ஈடுபடுத்தியுள்ளது.

அதிகளவிலான பண்பாட்டு ரீதியான உற்பத்திகளை மேற்கொண்டு வினையோகம் செய்யும் பண்பாடானது குறைந்தளவு பண்பாட்டு ரீதியான பொருட்களை உற்பத்தி செய்யும் பண்பாட்டை விட அதிகளவில் பாதிக்கப்படும்.

பரவலாக்கச் செயல்முறையானது ஒரு ஒற்றைவழிப் பாதையல்ல. ஐரோப்பிய மரபு சாராத மூலங்களின் மூலம் ஐரோப்பிய அமெரிக்கப் பண்பாடு பரந்தளவில் பாதிக்கப்பட்டுள்ளது. சமகால ஐரோப்பியச் சிந்தனையில் ஆசிய மெய்யியல், சமயம் என்பன செலுத்திய தாக்கத்தினை சமீபத்திய ஆண்டுகளில் அறிஞர்கள் பரந்தளவிலான கிழக்கு/மேற்கு கோட்பாடுகளின் கலவையாகச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். ஆனால் குறித்தளவிலான இந்தப் பாதிப்புக்கள் பண்பாடுகளுக்கிடையே சமமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தாது என்னும் உணர்வினை ஏற்படுத்துகின்றது. இதற்கான காரணம் பண்பாட்டுப் பரவலாக்கம் ஒரு பொருளாதார ரீதியான அளவிலேயே தங்கியுள்ளது. அதிகளவிலான பண்பாட்டுரீதியான உற்பத்திகளை மேற்கொண்டு வினையோகம் செய்யும் பண்பாடானது குறைந்தளவு பண்பாட்டுரீதியான பொருட்களை உற்பத்தி செய்யும் பண்பாட்டைவிட அதிகளவில் பாதிக்கப்படும். கலை மற்றும் பண்பாடுகளுக்கு இடையிலான தொடர்பானது உலக பொருளாதார விடயத்துடன் தொடர்புடையது. சமநிலைப்படுத்தப்பட்ட அதிகாரமானது வளர்ந்து வரும் பண்பாட்டு மாற்றீட்டு முறைமையையே சுட்டிக்காட்டுகின்றது. இது தேசிய அரசியலில் சார்ந்திருப்பதைவிட உலக பொருளாதாரத்தையே சார்ந்திருக்கின்றது. இதற்கான உதாரணமாக நாம் ஒரு கலைப் புத்தகத்தினை பதிப்பிக்கும் நிறுவனத்தைக் குறிப்பிடலாம். இதுவரை கலை பற்றிய அதிகளவான புத்தகங்கள் மேலைத்தேச கலையில் காணப்படும் பிரபல்யமான கலைஞர்கள் மற்றும் மேற்கத்திய கலை வரலாறு என்பவற்றை மையமாகக் கொண்டே வெளியிடப்படுகின்றன. வான்கோவினைப் (van Gogh) பற்றிய புத்தகமானது அமெரிக்கா, ஐரோப்பா, யப்பான் மற்றும் பல நாடுகளில் அதிகளவில் விற்பனை செய்யப்பட்டுள்ளது. இருந்த போதிலும் இவ்வாறான புத்தகங்களுடன் ஒப்பிடும் போது வடஅமெரிக்கா, இந்தோனேசியா, யப்பான் போன்ற நாடுகளில் காணப்படும் சிறந்த கலைஞர்களின் புத்தகங்களை காண்பது அரிதாகும். வாசகர்களுக்கு ஐரோப்பிய கலை அல்லாத கலை பற்றிய அனுபவங்கள் வரையறுக்கப்பட்ட அளவிலேயே கிடைக்கின்றன. அந்த அநீதியான தன்மைக்கு புத்தகத்தை வெளியிடுபவர்களின் இலாபத்தை உழைக்கும் ஆர்வமே காரணமாகும். நன்கு அறியப்பட்ட கலைஞர்கள், கலைப்போக்குகளை சார்ந்திருக்கும் பண்பாட்டுநிலை உலக பொருளாதார செயற்தொடரின் பாதிப்பாலேயே ஏற்பட்டுள்ளது. ஐரோப்பியர் அல்லாத கலைகள் மற்றும்

வடிவமைப்புக்கள் பற்றிய அறிவுப் பரம்பலை ஐக்கிய அமெரிக்காவின் தேசிய முற்சாய்வு* (National Insularity) கருத்துக்கள் தடுக்க முயற்சிக்கலாம். இதற்கு மிகவும் அடிப்படையான பிரச்சினையாக பண்பாட்டிற்கும் பொருளாதாரத்திற்கும் இடையிலான மாறுபடும் தொடர்பைக் குறிப்பிடலாம். தேசிய முற்சாய்வுக் கொள்கையின் தன்மை ஏனைய பண்பாட்டில் காணப்படும் நல்ல விடயங்களைப் படிப்படியாக அரித்து அழித்துவிடும்.

இக்கட்டத்தில் பண்பாடு என்னும் பதத்தின் அர்த்தமானது பண்பாட்டு பரவல் மற்றும் உலகப் பொருளாதாரம் என்னும் கருத்தாடலை நோக்கி மாற்றீடு செய்யப்படுகின்றது. உலக நோக்கு, வாழ்க்கைப் பழக்கங்கள் என்பவற்றின் மூலம் ஒரு குழுவானது இன்னொரு குழுவில் இருந்து வேறுபடுகின்றது. இந்நிலையில் இவ்விவாதமானது எப்படியிருப்பினும் பண்பாட்டிற்கான புதிய கருத்தொன்று இங்கு மேற்கிளம்புகின்றது. அது என்னவெனில், பல்வேறு நாடுகளுடன் தொடர்பு கொள்வதாகும் (Transnational). விரும்பியோ விரும்பாமலோ கலை மற்றும் வடிவங்கள் முந்திய பண்பாட்டு எல்லைகளின் அழிவுடன் தொடர்புடையதாகவும் பல்வேறு நாடுகளுடன் தொடர்புடைய பண்பாட்டுருவாக்கத்தில் ஒரு பகுதியாகவும் காணப்படுகின்றன. இப்பண்பாடு பற்றிய புதிய புரிந்துணர்வானது உலகளாவிய ரீதியில் இரு வழிகளைக் கொண்டது. அவை,

1. உலகளாவிய ரீதியில் அரசியல், பொருளாதார செயற் றொடரின் பிரதிபலிப்பு
2. இந்த உலகளாவிய போக்கிற்கு எதிரான வடிவம் என்பனவாகும்.

கலைகூட நிறுவனங்களினதும் சர்வதேச முதலாளித்துவத்தினதும் போக்கை எதிர்ப்பதற்கு சர்வதேச ரீதியான அங்கிகாரத்தை எதிர்த்தல் செயற்பாட்டினூடாகப் பெறவேண்டும். நவீன கலையானது பயனுள்ளதாக அமைய தனிப்பட்ட விருப்புக்களின் பிரதிபலிப்பாக இருக்கக்கூடாது. உள்ளூர் அனுபவத்தின் மூலம் குறிப்பிட்ட அளவு உள்ளூர் பண்பாட்டின் ஊடாக வேரூன்றி நிற்கலாம். ஒரு குழுமத்தின் சமகால கலைச் செயற்பாட்டுடன் தொடர்பான உள்ளூர் கலை உதாரணங்களுடாக உலகளாவிய கலை விமர்சனக் குழுமத்தில் காணப்படும் பிரச்சினைகள் குறிப்பாகச் சுட்டிக்காட்டப்படலாம். அவர்களுடைய கலைத்துவ வெளியீடுகள் தந்திரோபாய ஊடகம், காணொளி, ஒருங்கிணைப்புக் கலை, மற்றும் நூல்கள் என்பனவற்றை உள்ளடக்கியிருக்கும். இவை அகன்றளவிலான சமூக விடயங்களைக்

விரும்பியோ
விரும்பாமலோ
கலை மற்றும்
வடிவங்கள்
முந்திய
பண்பாட்டு
எல்லைகளின்
அழிவுடன்
தொடர்புடைய
தாகவும்
பல்வேறு
நாடுகளுடன்
தொடர்புடைய
பண்பாட்டுரு
வாக்கத்தில் ஒரு
பகுதியாகவும்
காணப்
படுகின்றது.

8. எங்கள் கருத்துக்களை உயர்வாக மதித்தலும் மற்றவர்களுடைய கருத்துக்களை குறைவாக மதிப்பிடலும் தேசிய முற்சாய்வுக் கருத்தியலாகும்.

குறிப்பிடும். இவை சாதாரண மக்கள் ஆயுதங்களாகப் பயன்படுத்தும் சமகால உளவியல் ரீதியான சுகாதாரச் செயற்பாடுகள், குறியியல் பற்றிய சமூக விமர்சனம் என்பவற்றிலிருந்து பெற்றுக்கொள்ளப்படும்.

பண்பாடுகளுக்கு இடையேயான (Interculture) உலகச் செயற்பாட்டின் முக்கியத்துவத்தை ஒப்புக்கொள்ள முற்படும் ஒருவர் எவ்வாறு உள்ளூர் பாரம்பரியத்தின் அடிப்படையினை உருவாக்க முடியும்? சமகாலக் கலைஞர்கள் மற்றும் வடிவமைப்பாளர்கள் பாவனையில் உள்ள பண்பாட்டுப் பொருட்களை இரவல் வாங்கி தங்களுக்கான மீள்விடயமாக்குவதனை இதற்கான ஒரு தந்திரோபாயமாக கருதுகின்றனர்.

பொருத்தமற்ற முறையில் தனதாக்கிக் கொள்ளல் என்னும் செயற்பாடானது உற்பத்தியினை குறிப்பிட்ட சிந்தனையோட்டத்திற்கு மாற்றுகின்றது. பொருத்தமற்ற முறையில் தனதாக்கிக் கொள்ளப்பட்ட உற்பத்திகள் உண்மையான விடயத்தில் கொண்டிருந்த அர்த்தத்தை தக்கவைத்துக் கொள்ளாது.

பொருத்தமற்ற முறையில் தனதாக்கிக் கொள்ளப்பட்ட (Appropriated) பண்பாட்டு உற்பத்திகள் சில வேளைகளில் மேற்கத்திய கலை வரலாறு, திரள் ஊடகம் (Mass Media) அல்லது மேற்கத்தியப் பண்பாடுகளில் இருந்து வந்திருக்கலாம். ஆனால் பொருத்தமற்ற முறையில் தனதாக்கிக் கொள்ளல் என்னும் செயற்பாடானது உற்பத்தியினை குறிப்பிட்ட சிந்தனையோட்டத்திற்கு மாற்றுகின்றது. பொருத்தமற்ற முறையில் தனதாக்கிக் கொள்ளப்பட்ட உற்பத்திகள் உண்மையான விடயத்தில் கொண்டிருந்த அர்த்தத்தை தக்கவைத்துக் கொள்ளாது. பொருத்தமற்ற முறையில் தனதாக்கிக் கொள்ளல் என்னும் தந்திரோபாய நோக்கானது உற்பத்தி மற்றும் நுகர்வின் மீதான அடாவடித்தனமான கவனத்தை ஈர்ப்பதாகவும் பண்பாட்டிற்கு இடையிலான தொடர்பினை கட்டுப்படுத்துவதாகவும் அமைகிறது. இதனால் பொருத்தமற்ற முறையில் தனதாக்கிக் கொள்ளும் செயற்பாட்டில் வரையறைப்படுத்தல் என்னும் பண்பானது பொருளாதாரச் செயற்பாட்டின் ஊடாக பண்பாட்டு உற்பத்தியில் உளவியல் ரீதியான இடைவெளியினை ஏற்படுத்துகின்றது.

தவறான முறையில் தனதாக்கிக் கொள்ளலானது குறிப்பிட்ட காலத்திற்கே காணப்படுவதால் இது பாதுகாப்பானது என்னும் ஒரு கருத்தும் நிலவுகின்றது. ஏனெனில் பெருமளவில் இந்த முறையில் புதிய தொழில்நுட்ப தந்திரோபாய விதிகளை ஏற்படுத்தலாம் என நம்பப்படுகிறது. பொருட்பண்பாட்டின் உலகமயமாக்கல் செயற்பாடானது தவறான முறையில் தக்கவைத்துக் கொள்ளலை எதிர்ப்பது சாத்தியமற்றது என்பதனை இதன் ஊடாக கணித்துக் கொள்ளமுடியும். ஏனெனில் பண்பாட்டு உற்பத்தியின் உறவுநிலைகூட நெருக்கமற்றதாகவே காணப்படுகின்றது. பண்பாட்டு உற்பத்திகளுக்கான பணியானது (கலைஞர், வடிவமைப்பாளர்) பண்பாட்டு இணைப்பின் விடயமான உலகமயமாக்கல் ஆசையினை மறுசீரமைக்கின்றது. வெற்றாக உள்ள பண்பாட்டுப் பாரம்பரியத்தின் தாக்கம் முற்றிலுமான பொருளாதாரத் தேவையையே அடிப்படையாகக் கொண்டது.

இந்நிலையில் பண்பாடுகளுக்கு இடையேயான (Interculture) ஊடாட்டம் தவிர்க்கமுடியாத விளைவா அல்லது வளர்ந்துவரும் கலை மற்றும் பண்பாட்டுத் தொடர்பிற்கான மறுசீரமைப்பா என்பதை சிந்திக்கத் தூண்டுகின்றது.

முடிவாக

கலை, பண்பாடு என்பவற்றுக்கிடையேயான தொடர்பினை வரையறுக்க பல்வேறு வழிகள் காணப்படுகின்றன. பண்பாட்டின் கூறுகளையும் இக்கூறுகளுக்கு இடையேயான தொடர்பினையும் ஆராந்து பார்க்கக் கூடியதாகவிருந்தது. அழகியலின் வேறுபட்ட கூறுகள் ஒன்று சேர்ந்து தொடர்புபட்டதொரு அமைப்பாக மாறுகின்றன. அழகியல் அமைப்பு ஏனைய பண்பாட்டு அமைப்புக்களுடன் தொடர்புபடுகின்றது. உதாரணமாக அரசியல், பொருளாதாரம், குடும்ப உறவுகளின் அமைப்பு போன்றவற்றின் மூலம் ஒரு மொத்த பண்பாட்டு முழுமையினை உருவாக்குகின்றது. பண்பாட்டிற்கான இரண்டாவது விளக்கமானது கட்டாயமாக பின்பற்றப்பட வேண்டிய பெறுமானங்களாகும். பண்பாடு என்பது சில வேளைகளில் பெற்றுக்கொள்ளுதல் அல்லது தொடர்ந்து பேணுதல் என்னும் செயற்பாடாக அமைகின்றது.

பெறுமானமானது விடயத்துடன் தொடர்புடையது என பண்பாட்டுச் சார்புவாதம் குறிப்பிடுகின்றது. அழகியல் தீர்ப்புக்களில் காணப்படும் பண்பாட்டுக் கலப்பு வேறுபாடுகளை விபரிப்பதற்கு சார்புவாதம் மிகப்பொருத்தமான ஒன்றாகவே காணப்படுகின்றது. ஒரு உலகளாவிய அணுகுமுறை குறிப்பிட்டளவான பெறுமானத்தைக் கொண்டுள்ளது. அழகியல் தீர்மானங்கள் எல்லா வகையான அழகியல் வெளிப்பாட்டினதும் பகுதியாகும் என வலியுறுத்தப்படுகின்றது. சர்வதேசத்துவம் அழகியல் தீர்மானத்தில் காணப்படும் பண்பாட்டுக் கலப்பை விளக்குவதற்கான சிறந்த உதாரணமாகக் காணப்படுகின்றது. ஒன்று இன்னொன்றின் வெளித்தோற்றத்தைத் தடைசெய்வதற்கு மாறாக மிகப் பொருத்தமான மற்றும் தொடர்புடைய இரு முனைகளுக்கு இடையே நாம் வாழ்வதும் சிந்திப்பது மாகும். மற்றையவர்களை அறிந்து கொள்வதற்கும் மதிப்பிடுவதற்கும் ஒவ்வொரு முனையும் எமக்கு உதவுகின்றன. மக்கள் ஏனைய பண்பாடுகளில் காணப்படும் கலைகளில் இருந்து அழகியல் தீர்மானங்களை மேற்கொள்வதே அழகியல் பொதுமைத் தன்மை பற்றிய நிலையில் சார்புடையதாக எமது மனதினைத் திறந்து வைத்திருப்பதற்கான காரணமாகும்.

மற்றவர்களின் பண்பாடுகளில் காணப்படும் பெறுமானங்களைக் கற்பதன் மூலம் பிரதிபலிக்கும் பெறுமானம் அவர்களின் விடயங்களைக் அறிந்துகொள்வதற்கு உதவுகின்றது. பண்பாட்டுக் கலப்பு ஆய்வில் பிரதிபலித்தல் ஒப்பீட்டுரீதியான ஆய்வைவிட முக்கியமானதாகும்.

மக்கள் ஏனைய பண்பாடுகளில் காணப்படும் கலைகளில் இருந்து அழகியல் தீர்மானங்களை மேற்கொள்வதே அழகியல் பொதுமைத் தன்மை பற்றிய நிலையில் சார்புடையதாக எமது மனதினைத் திறந்து வைத்திருப்பதற்கான காரணமாகும்.

கலப்பாக்கம்
என்னும்
சொல்லானது
இயல்பான
பண்பாடு களுக்கு
இடையிலான
செயற்பாட்டினை
மாற்றுதல் எனச்
சுட்டிக்காட்டப்
படுகின்றது.
கலப்பாக்கம்
என்பது
பண்பாட்டுப்
பரவல்
என்னும் பரந்த
செயற்பாடாகக்
கருதப்படுகின்றது.

கலை
பண்பாட்டிற்கு
இடையிலான
தொடர்பு உலக
பொருளாதார
விடயத்துடன்
இப்போதும்
தொடர்பு
படுகின்றது.

ஒரு பண்பாட்டை ஆய்வு செய்யும்போது அது ஒருவர் தன்னுடைய பண்பாட்டை புரிந்துகொள்வதில் பிரதிபலிப்பை ஏற்படுத்துகின்றது. பிரதிபலிப்பு அணுகுமுறை ஒருவர் அழகியல் வெளிப்பாடு என்று கருதும் கருத்தை விருத்தி செய்வதற்கு உதவுகின்றது. ஏனென்றால் பரந்தளவான நடவடிக்கைகள் ஏனைய பண்பாடுகளின் அழகியல் வெளிப்பாடு வாய்ந்தனவாக இருக்கும். இது அவர்களின் பண்பாட்டில் சில விடயங்களை நடைமுறைப்படுத்துவதற்குப் போதுமானதாக இருக்கும். ஏனென்றால் ஏனைய பண்பாடுகளில் காணப்படும் பரந்தளவிலான அழகியல் நடைமுறைகள் தங்களினுடைய பண்பாட்டினுள் பரந்தளவிலானதாக நடைமுறைப்படுத்துவதற்கு உதவியாக இருக்கும்.

கலப்பாக்கம் என்னும் சொல்லானது இயல்பான பண்பாடுகளுக்கு இடையிலான செயற்பாட்டினை மாற்றுதல் எனச் சுட்டிக்காட்டப் படுகின்றது. கலப்பாக்கம் என்பது பண்பாட்டுப் பரவல் என்னும் பரந்த செயற்பாடாகக் கருதப்படுகின்றது. இது இணைப்பு, ஒருங்கிணைப்பு ஒருமைப்பாடு என்பவற்றினை உண்டாக்கியுள்ளது. இதில் இறுதியாகக் காணப்படுவது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பண்பாட்டுப் பாரம்பரியங்களின் தொகுப்பினை ஏற்படுத்தியுள்ளதாகும். சில வேளைகளில் கலப்பாக்கமானது பண்பாட்டு ஓரின வாக்கம் என்னும் கருத்தைக் கொண்டுள்ளது. இது சிலவேளைகளில் மேற்கத்திய மயமாதல், அமெரிக்கமயமாதல், உலகமயமாதல் என்பவற்றைச் சுட்டிக்காட்டலாம். கலப்பாக்கமானது பரஸ்பரம் தொடர்பிலிருந்து உருவான உத்தியாகக் கருதுப்படுகின்றது. பண்பாடுகளுக்கு இடையிலான தொடர்புடைய செயற்பாடுகளின் மூல மாதிரிகளை வேறுபடுத்திப் பார்ப்பதற்கான ஒரு வழியாக கலப்பாக்கம் காணப் படுகின்றது. கலப்பாக்கமானது தொடர்புடைய தொரு கருத்தாகவே மேற்கிளம்புகின்றது. ஏனெனில், கலை பண்பாட்டிற்கு இடையிலான தொடர்பு உலக பொருளாதார விடயத்துடன் இப்போதும் தொடர்பு படுகின்றது. பண்பாடு நாடுகடந்த ஓர் அர்த்தத்தைக் கொண்டுள்ளது. கலையானது உள்ளூர் பண்பாடுகளுடன் இனிப்பிணைக்கப்பட முடியாதநிலை காணப்படுகின்றது. ஏனெனில் கிட்டத்தட்ட அனைத்துக் கலைகளும் ஒரு வடிவத்தில் இருந்து இன்னொரு வடிவத்திற்கு ஏற்றுமதி செய்யப்படக்கூடியவை. பண்பாடுகளுக்கிடையிலான தொடர்பே எமது காலத்தின் பண்பாடாகும்.

References

- Kasfir, Sidney Littlefield., (2014), *Contemporary African Art*, Thames & Hudson World of Art, London, High Holborn.
- Leuthold, Steven, M., (2011), *Cross-Cultural Issues in Art: Frame for Understanding*, New York: Routledge.
- Morphy, Howard., (2007), *Becoming Art : Exploring Cross – Cultural Categories*, New York: Berg, Oxford.
- Morphy, Howard., (2013), *Aboriginal Art*, London: Phaidon Press Limited, Regent's Wharf.
- Seligmann, C.G.,(1911), *The Veddas*, Cambridge, University Press.
- Sen, Soumen., (2003), *Khasi Jaintia Folklore : Context, Discourse and History*, Chennai: National Folklore Support Centre.
- Wickramasinghe, Martin., (1977), *Sinhala Language and Culture*, Colombo, Dehiwala: Tisara Prakasakayo Ltd.

வ.வே.சு. ஐயரின் கம்பராமாயணத் திறனாய்வுகள்

ஒரு நோக்கு

பு. பிரசாந்தன்

முன்னுரை

ஒரு
படைப்பாளியை,
பிற படைப்பாளி
களுடன்
ஒப்பிடுகின்ற
பொழுதுதான்
குறித்த
அப்படைப்
பாளியின் தனித்
தன்மைகள்
உண்மையில்
துலாம்
பரமாகத் தெரிய
வருகின்றன.

ஒப்பிலக்கிய அறிவு இலக்கிய ஆராய்ச்சிக்கு இன்றியமையாததாகும். ஒப்பிலக்கிய ஆய்வுவழி பெற்றுக்கொள்ளப்படும் முடிவுகள், படைப்பாளிகளின் இலக்கிய ஸ்தானத்தை அறிவதற்கு முக்கியமானவை. ஒரு படைப்பாளியை, பிற படைப்பாளிகளுடன் ஒப்பிடுகின்ற பொழுதுதான் குறித்த அப்படைப்பாளியின் தனித் தன்மைகள் உண்மையில் துலாம்பரமாகத் தெரியவருகின்றன. காணப்படும் ஒற்றுமைகளுக்கு மத்தியிலும் இருக்கின்ற வேறுபாடுகள், அவனது உண்மை ஆளுமையைத் தரிசிப்பதற்கு வழி செய்கின்றன.

இவ்வாறு, இலக்கியத் திறனாய்வுக்கு மிகுந்த பயன் நல்கும் அறிவுபூர்வமான ஒப்பிலக்கிய ஆய்வானது தமிழில் ஆரம்பமாவதற்கு, கம்பராமாயணமே முதற்றளமாக விளங்கியது எனலாம். கம்ப இலக்கியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு, கம்பனை, உலகப் பெருங்கவிஞர்களோடு ஒப்பிட்ட முயற்சியோடுதான், தமிழில் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வு முதன்முதலில் தொடங்கியது.

“கம்பர் கற்பனாசக்தியிலும் வருணனை அலங்காரங்களிலும் மில்லனுக்குக் குறைந்தவரல்லர். ஐரோப்பியர்களுடைய ஆதிகவியான ஹோமருக்கு எவ்விதத்திலும் இளையவரல்லர். ப்ரபஞ்ச விலாஸப் புலமையில் ஒருவாறு ஷேக்ஸ்பியரோடொத்தவர்”
(மணி, 2007: 84)

எனும் தி.செல்வக்கேசவராய முதலியாரின் கூற்றுத்தான் ஒப்பிலக்கிய நோக்கிலான முதலாவது கருத்துரைப்பாகும். இதனைச் சிறப்பாக வளர்த்தெடுத்து, தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சிக்குப் பெரும் பயன் செய்தவர், ‘கம்பராமாயண இரசனை’ தந்த பேரறிஞர் வ.வே.சு. ஐயராவார். கம்பனைப் பிற காவியப் புலவர்களுடைய படைப்புகளோடு ஒப்பிட்ட அவர் முயற்சிகளுடனேயே, தமிழில் முறையான - ஆராய்ச்சி பூர்வமான - ஒப்பியல் திறனாய்வு தோற்றங் கொண்டது. எனவேதான் அவரை, தமிழ் ஒப்பியல் துறையின் முன்னோடியாகக் கருதுகிறது ஆய்வுலகு.

தமிழ்க் கவிதையின் உச்சமாக அமைந்துள்ள கம்ப காவியம், எவ்வாறு உலகப் பேரிலக்கிய வரிசையில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது என்பதனை, இவ் ஒப்பியல் அறிஞரின் கம்பராமாயணத் திறனாய்வுகள், ஆய்வு புர்வமாக முன்வைக்கின்றன. கம்பனின் வன்மை, மென்மைகளைக் காட்டும் அவர்தம் ஆய்வு நூல் மற்றும் கட்டுரைகள், தமிழ்க் கவிதை குறித்து நோக்கும் ஆய்வாளர்களுக்கும், தமிழிலக்கிய வரலாற்று மாணவர்களுக்கும் மிகவும் இன்றியமை யாதவையாகும். இத்திறனாய்வுகளில் கம்பராமாயணம் குறித்த ஐயரின் கருத்துகள் ஆங்காங்கே வெவ்வேறிடங்களில் விரவியுள்ளன. அவற்றை ஒரே பார்வையில் தொகுத்து, கம்பனின் தனித்துவங்களாக ஐயர் காட்டும் விடயங்களை அறிவது மிகுந்த பயன் செய்வதாகும். இவ்வாறு, தமிழ் ஆய்வியலில் முக்கியத்துவம் பெறும் ஐயரின் கம்பன் குறித்த திறனாய்வுக் கட்டுரைகளை, இந்த ஆய்வு நோக்கவிழைகின்றது.

வ.வே.சு. ஐயரின் கம்பராமாயணத் திறனாய்வுகள்

தமிழ்த் திறனாய்வு வரலாற்றில் பெருமுக்கியத்துவம் பெறும் வ. வே.சு. ஐயர் கம்பராமாயணத்தை ஆழ்ந்து கற்றவர். அதன் சிறப்புகளை உள்ளபடி அறிந்தவர். இதனால் இக்காப்பிய ஆசிரியரான கம்பனிடம் நல்ல ஈடுபாடு கொண்டவர். தரமான நூல்களை வெளியிடுவதை நோக்கமாகக் கொண்டு, சீநிவாசகாரியருடன் இணைந்து தாம் தொடங்கிய பதிப்பகத்திற்கு 'கம்ப நிலையம்' என்றே அவர் பெயரிட்டார். இதிலிருந்து கம்பன் மீது அவருக்கிருந்த மதிப்புப் புலனாகும்.

பல வழிகளில் கம்ப இலக்கியத்தோடு உறவு கொண்டிருந்த அவர், லண்டனில் வாழ்ந்தபொழுது, 1908ஆம் ஆண்டு கெகேட் யுனிற்றேறியன் சேர்ச்சில் கம்பராமாயணம் பற்றி, ஆங்கிலத்தில் உரையாற்றினார். 1917இல், தமது கம்பன் நிலையம் சார்பாக கம்பராமாயணத்தின் பாலகாண்ட சுருக்கப் பதிப்பை வெளிக் கொணர்ந்தார். பின், பெல்லாரி சிறையில் அடைக்கப்பட்டிருந்தபொழுது (1921இல்) 'Kambaramayana - A Study' எனும் ஆங்கில நூலின் பெரும் பகுதியை எழுதி நிறைவு செய்தார். நிறைவாக, 1924 ஒக்டோபர் முதல் தான் மறையும் வரை தனது பாலபாரதி இதழில் புகழ்பெற்ற 'கம்பராமாயண இரசனை' எனும் கட்டுரைத் தொடரை எழுதிவந்தார்.

இவ்வாறு, கம்ப இலக்கியத்தோடு பல நிலைகளிலும் உறவு கொண்டிருந்த ஐயரின் கம்பராமாயண ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகள், கம்ப இலக்கியத்தின் முக்கியத்துவத்தை - அதுவரை அறியப் படாதிருந்த தனித்துவ விடயங்களை - இலக்கிய உலகிற்கு எடுத்துக்காட்டுவனவாக இருந்தன.

பல வழிகளில்
கம்ப
இலக்கியத்தோடு
உறவு
கொண்டிருந்த
அவர், லண்டனில்
வாழ்ந்தபொழுது,
1908ஆம்
ஆண்டு கெகேட்
யுனிற்றேறியன்
சேர்ச்சில்
கம்பராமாயணம்
பற்றி,
ஆங்கிலத்தில்
உரையாற்றினார்.

இக்கட்டுரைகளை நோக்குவதானது, பின்வரும் இரண்டு வழிகளில் அவசியமானதாகும்:

அ) மேலே நோக்கப்பெற்றது போல, தமிழில் முறையாக ஒப்பிலக்கிய ஆராய்ச்சி மேற்கொள்ளப்படாத ஒரு கால கட்டத்தில், முதன்முதலில் ஆராய்ச்சி பூர்வமாக எழுதப்பட்ட ஒப்பியலாய்வுக் கட்டுரைகள், இவைதாம் என்பதனால் வருகின்ற முக்கியத்துவம்.

ஆ) உலகப் பேரிலக்கிய வரிசையில் வைக்கத்தக்க தமிழ் நூலைக் கண்டு காட்டிய கட்டுரைகள் அவை என்பதால் வரும் முக்கியத்துவம்.

உலகப்
பெருங்காப்பிய
வரிசையில்
வைக்கத்தக்க
உன்னத
இலக்கியங்
களுள்
முதன்மையானது
கம்பராமாயணம்
என்று எடுத்துக்
காட்டியவை
கம்ப இலக்கியம்
குறித்த ஐயரின்
ஒப்பாய்வுக்
கட்டுரைகளே.

உலகின் உன்னத இலக்கியங்கள் பற்றிய அறிமுகம், ஐரோப்பியர் ஆட்சிக்காலத்தில், தமிழர்களுக்கு ஆங்கில மொழி மூலமாகக் கிடைத்த “அத்தகைய உயர் இலக்கியங்களுடன் ஒப்பிட்டுப் பேசத்தக்க நூல், தமிழில்” எது என்பதான எண்ணம், ஆதங்கம் தமிழறிஞர்களிடத்தே எழுந்தது. இவ் ஏக்கத்தை இல்லாது செய்து, உலகப் பெருங்காப்பிய வரிசையில் வைக்கத்தக்க உன்னத இலக்கியங்களுள் முதன்மையானது கம்பராமாயணம் என்று எடுத்துக்காட்டியவை கம்ப இலக்கியம் குறித்த ஐயரின் ஒப்பாய்வுக் கட்டுரைகளே.

1918இல் ‘கவிதை’ எனும் கட்டுரை மூலம் ஒப்பிலக்கியப் புலத்துள் இறங்கிய வ.வே.சு. ஐயர், உலகப் பேரிலக்கியங்களுடன் கம்பராமாயணத்தை ஒப்பிட விழைந்தார். இதற்கென, ஆதி காவிய மாகிய வான்மீகி ராமாயணத்தையும், கம்பராமாயணத்தையும், உலக இலக்கியங்கள் பலவற்றையும் துறைபோகக் கற்று பல்லாண்டுகால நூற்பயிற்சியின் பின்னர் அப்பணியில் ஈடுபட்டார். மிகச் சிறந்த வாசகராக விளங்கிய அவர் ஒருபோதும் “நுனிப் புல் மேய்ந்து..” மேலோட்டமாகத் தமது கருத்துக்களைத் தெரிவித்தவர் அல்லர்.

“தேச பக்தர்களுள் ஐயரைப் போல நூல் பழக்கம் உள்ளவர்கள் யாருமே இல்லையெனச் சொல்லலாம். அபாரமாகப் படிப்பார். வீரர்களின் சரித்திரம், இலக்கியம், யுத்த சாஸ்திரப் புஸ்தகங்கள், பிறநாட்டு நல்லறிஞர்களின் நூல்கள் இவைகளை அய்யர் இடைவிடாது படித்துக் கொண்டிருப்பார்” (மணி, 2009: 39,40).

என அவரது நூற் பழக்கம் பற்றி வ.ரா. கூறும் கருத்துகளை நோக்கினால், ஒரு தேசபக்தர் - சுதந்திரப் போராட்ட வீரர் - எந்தளவு தூரம், இலக்கியத் தாகம் உடையவராக விளங்கியுள்ளார் என்ற வியப்பே தலைதூக்கும்.

கிட்டத்தட்ட பத்தாண்டு காலமாக, கம்பராமாயணத்தையும் பிறவற்றையும் கற்று அவதானித்த விடயங்களையே அவர் ஒப்பாய்வாக வெளிப்படுத்தியுள்ளார். இதை, “தினம் வான்மீகி

ராமாணயத்தில் ஆறு சருக்கங்களும், கம்பனில் நூறு செய்யுள் களுமாக நான்கு மாதகாலம் இரண்டு காவியங்களையும் தொடர்ந்து படித்தும், இந்த நான்கு மாதங்களுக்கு முன்னும் பின்னும் அங்கங்கே அப்போதைக்கப்போது தனித்தனிப் பாகங்களைப் படித்தும், சமார் பத்து வருஷங்களாக சோதித்து, வான்மீகியையும், கம்பனையும் நாம் சீர்தூக்கிப் பார்த்து வந்திருப்பதில்...” (மணி, 2007: 34) எனும் அவர் கூற்றுக்களே தெரிவிக்கின்றன. இவ்வாறு, ஐயர் கூறுவதிலிருந்து, அவர் எத்துணைதூரம் ஒப்பீட்டு ஆய்வு நோக்கில் ஆதிகாவியத்தையும் கம்ப காவியத்தையும் பிற இலக்கியங்களையும், தமது தமிழ், சமஸ்கிருதம், கிரேக்கம், இலத்தீன், ஆங்கில மொழி அறிவுத் துணையுடன் கற்றுள்ளார் என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

பல பிரசித்தமான காவியங்களையும் நூல்களையும் கற்ற ஐயரின் மனதில் சில இலக்கியங்கள் மிக உன்னதமான இடத்தைப் பெற்றிருந்தன. அந்நூல்களை,

“ராமாயணமும் (வால்மீகியினதும், கம்பனதும்) பாரதமும், பாகவதமும், சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் இலியாதும் (Iliad) ஓதூஸியமும் (Odyssey) ஏனையமும் (Aeneid) ஷாஹநாமாவும், லூஸியாதும் (The Lusiads) எருசலேம் மீட்ட காதையும் (Jerusalem Liberated) ஸ்வர்க்க நஷ்ட காவியமும் (Paradise Lost) தெவிட்டாத இன்னமுதாய் விளங்குகின்றன” (மணி, 2009: 265, 266).

என, தமது ‘காவிய உத்தியானம்’ எனும் கட்டுரையில் வரிசைப் படுத்துகிறார் ஐயர்.

இவ்வாறு, உலகில் தோன்றிய கவிச்சிறப்பு மிக்க நூல்களாக, தான் கருதும் இலக்கியங்களுள் ஒன்றாக விளங்கும் கம்பனது காவியம், எவ்விதங்களில் கவிதைப் பேரிலக்கியங்கள் பிறவற்றை விட, மேம்பட்டுச் சிறக்கிறது என்பது குறித்து, தமது ஒப்பியலாய்வுக் கட்டுரைகளில் ஐயர் பல கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளார். இக் கருத்துக்கள், உலகப் பெருங்கவிஞர்கள் வரிசையில் கம்பனும் இடம் பிடித்துள்ளமைக்கான காரணங்களைத் தருகின்றமையோடு, பிற கவிஞர்களிடம் காணப்பெறாமல் கம்பனிடம் காணப்பெறும் தனித்தன்மைகளையும் - அவன் சாதனைகளையும் - எடுத்துரைக்கின்றன. எனவே, தமிழ்க் கவிதை வரலாறு குறித்தும், தமிழ்க் காப்பியங் குறித்தும் ஆராயும் அனைவரும் இக் கருத்துக்களை அறிவது அவசியமானதாகும்.

இவ்வாறு,
உலகில்
தோன்றிய
கவிச்சிறப்பு
மிக்க
நூல்களாக,
தான் கருதும்
இலக்கியங்களுள்
ஒன்றாக
விளங்கும்
கம்பனது
காவியம்,
எவ்விதங்களில்
கவிதைப்
பேரிலக்கியங்கள்
பிறவற்றை விட,
மேம்பட்டுச்
சிறக்கிறது
என்பது
குறித்து, தமது
ஒப்பியலாய்வுக்
கட்டுரைகளில்
ஐயர் பல
கருத்துக்களைக்
கூறியுள்ளார்.

உண்மையாகப் பார்க்கையில் பெருங்காப்பியங்களுக்கு ரசனையே இன்றியமையாதது. ரசனா சுகம் இல்லாமல் வேறு எந்த சுகம் இருப்பினும் பெருங்காவி யங்கள் பெருமையுள்ளனவாகா”

ரசனைத் திறனும் செய்யுளின் காம்பீரியமும் உலக மகா கவிகள் பலரிலிருந்தும் கம்பனை வேறுபடுத்தி, அவனைத் தனித்துவமான கவிச்சக்கர வர்த்தியாக நிலை நிறுத்துகின்றன என்பது ஐயர் முடிவு. இதனை,

1. காப்பிய ரசனைச் சுவை

“ரஸிகனுடைய மனதிற்குத் திருப்தி உண்டாகும்படி எந்தக் கவியின் அமைப்பு அமைந்திருக்கிறதோ அவனைத்தான் ரசனையில் சிறந்தவன் என்று சொல்லலாகும். உண்மையாகப் பார்க்கையில் பெருங்காப்பியங்களுக்கு ரசனையே இன்றியமையாதது. ரசனா சுகம் இல்லாமல் வேறு எந்த சுகம் இருப்பினும் பெருங் காவியங்கள் பெருமையுள்ளனவாகா” (மேலது: 106) எனக்கூறும் ஐயர் கம்பராமாயணத்தில் உள்ள ரசனைச் சுவையை மிக உயர்ந்தது எனப் பாராட்டுகிறார். கம்பன் தரும் இச்சுவை, ரசிகர்களுடைய அறிவுக்கு அமுதமாக இருப்பதாகக் கூறும் ஐயர், கம்பனின் கவித்துவ மேன்மைக்கு இதனை முக்கிய காரணமாகக் கருதுகிறார்.

2. காம்பீரியம்

அடுத்து கம்ப காவியத்தின் உயர்ச்சிக்கு காரணமாக ஐயர் குறிப்பிடுவது, அக்காப்பியத்தில் வெளிப்பட்டுத் தெரியும் காம்பீரியத்தையே. “இனி, கம்பனுடைய கவிதையை ஒரே வார்த்தையில் வர்ணிக்க வேண்டுமானால் அதன் சிறந்த குணம் காம்பீரியம் என்று சொல்லுவோம்” (குப்புசாமி, 2003: 51) என்பது ஐயர் கூற்று. சிருங்காரத்தை அழகாகவும், சோகத்தை வாசகர் கண்ணீர் பெருக்கும் படியும் கூறியுள்ள கவி கம்பன், “வீரத்தையும் வியப்பையும் ரௌத்திரத்தையும் தன் சொந்தமாக்கிக் கொண்டுவிட்டான்” (மேலது: 51) என்கிறார் அவர்.

முதலில் கூறப்பெற்ற ரசனைத் திறனும் செய்யுளின் காம்பீரியமும் உலக மகா கவிகள் பலரிலிருந்தும் கம்பனை வேறுபடுத்தி, அவனைத் தனித்துவமான கவிச்சக்கரவர்த்தியாக நிலைநிறுத்துகின்றன என்பது ஐயர் முடிவு. இதனை,

“ரஸவாதிகளுக்கும் அகப்படாத ஆயிரத்தெட்டு மாற்றுத் தங்கத்துக் கிணையான கம்பீரமான செய்யுட்களும், அவற்றைப் பொருந்த அமைத்து வைக்கும் ரசனைத் திறனுமே கம்பனைப் பிராகிருதமான கவிகளினின்றும், அவன் சாதியைச் சேர்ந்த கலைவல்லாளரான வால்மீகி, வியாசர், ஹோமர், மில்தன் முதலியோரினின்றும் வேறுபடுத்தித் தனிச்சிறப்புத் தருகின்றன” (மணி, 2009: 106).

எனத் தெரிவிக்கிறார் அவர்.

3. மனித உணர்ச்சிச் சித்திரிப்பு

அடுத்து கம்பனின் தனித்தன்மையாக, மனித உணர்ச்சிகளைப் படம் பிடித்தக் காட்டும் கம்பனின் இயல்பைக் காட்டுகிறார் ஐயர். “மனித இதயத்தின் உணர்ச்சிகளையும் பாவங்களையும், இயக்கங் களையும்

வர்ணிக்கையில் கம்பன் வால்மீகியைத் தனக்குப் பின்னே வெகு தூரத்தில் நிறுத்தி விடுகிறான்” (குப்புசாமி, 2003: .51) என்கிற ஐயர், இதற்கு உதாரணமாக, பூக்கொய் படலம், உண்டாட்டுப் படலம், உலாவியற் படலம், பரசுராமப் படலம் ஆகியவற்றிலுள்ள செய்யுட்கள் அனைத்தையுமே சுட்டலாம் என்கிறார்.

மனித உணர்ச்சிகளைப் படம் பிடித்தக் காட்டும் கம்பனின் இயல்பைக் காட்டுகிறார் ஐயர்.

4. கதாபாத்திரங்களின் ஆத்மதைப் பண்பு

அடுத்து கம்ப காவியத்தின் கதாபாத்திரங்களைப் படைக்கும் பொழுது, அப்பாத்திரங்களின் ஆத்மதைப் பண்பு வெளிப்படுமாறு கம்பன் படைத்துள்ள ஆற்றலைக் காட்டுகிறார் ஐயர். “ராமனாகட்டும் சீதையாகட்டும் வாலியாகட்டும் ராவணனாகட்டும் இந்திரசித்தாகட்டும் எல்லா நாயகர்களும் வான்மீகியிலிருப்பதைவிடப் பன்மடங்கு கொண்ட ஆகிருதியுள்ளவர்களாய் இருக்கிறார்கள். இங்கே நாம் சரீர ஆகிருதியைப் பற்றிப் பேசவில்லை ஆத்மதையைப் பற்றித்தான் பேசுகிறோம்” (மேலது: 52) என்கிறார். பாத்திரப் படைப்பின் போது வெளிப்படும் ஆத்மார்த்தப் பண்பை, கம்பனுடைய உன்னத ஆளுமையின் அடுத்த குணமாகக் கொள்ளலாம் என்பது ஐயர் முடிவு.

கதாபாத்திரங் களைப் படைக்கும் பொழுது, அப்பாத்திரங் களின் ஆத்மதைப் பண்பு வெளிப்படுமாறு கம்பன் படைத்துள்ள ஆற்றலைக் காட்டுகிறார் ஐயர்.

5. பேருணர்ச்சி - அகண்ட உணர்ச்சி

வாசகர்கள் கவிதையை வாசித்து அனுபவிக்கும்பொழுது அவர்களின் உள்ளத்தில் பேருணர்ச்சி தோன்ற வேண்டும். அவ்வாறு, அகண்ட உணர்ச்சியை எழுப்பவல்ல கவிதைகளே, உன்னதமான கவிதை களென்பது ஐயர் கருத்து. இவ்வாறு, பேருணர்ச்சி எழுப்பவல்ல கவிதைகளைப் படைத்துத் தந்தமையைக் கம்பனின் அடுத்த சிறப்பாகக் காண்கிறார் அவர். வனத்திற்குச் செல்லுமாறு கைகேயி இராமரிடம் கூறியதும், இராமனைப் பற்றிக் கம்பன் பாடும் “இப்பொழுது எம்மனோரால்” என்னும் பாடலை எடுத்துக்காட்டும் ஐயர், வாசகர் மனதில் அகண்ட உணர்ச்சி கிளப்பவல்ல கம்பனின் கவிதா ஆற்றலுக்கு இதை ஓர் உதாரணமாக நிறுத்துகிறார் (மணி, 2007: 68).

6. பாத்திரப் படைப்பில் பண்பாடு

கம்பன் பாத்திரங்களை தமிழ்ப் பண்பாடு நோக்கி, வார்த்தெடுத்துள்ள பண்பையும் கம்பனின் தனித்தன்மையாகச் சுட்டுவர் ஐயர். அதாவது, வான்மீகியின் பாத்திரங்கள் சிலவேளை குறைபாடுகள் சிலவற்றோடு காணப்படுவதைச் காட்டும் ஐயர், கம்பனின் படைப்பில் அக் குறைபாடுகள் அற்று, நாயகப் பாத்திரங்கள் உயர்ந்து விளங்குகின்றன என எடுத்துக் கூறுகிறார்.

இதற்கு உதாரணமாக அவர் சீதையின் பாத்திர வார்ப்பைத் தமது கட்டுரையில் கூறிச் செல்லுகின்றார். மாரீசன் பொய்க்குரலிட்டுச் சத்தம் செய்தவுடன் இராமனுக்கு உதவிக்கு செல்லாத இலக்குவனைப் பார்த்து, சீதை சொல்லும் வார்த்தைகளை, வான்மீகியிடமிருந்தும் கம்பனிமிருந்தும் எடுத்துக்காட்டும் ஐயர், கம்பன் எவ்வாறு வார்த்தைகளை அளவாக நிறுத்துப் போடுகிறான் என்பதைச் சுட்டுகிறார்.

வான்மீகியின் சீதை “என்னைச் சவீகரிக்க வேண்டும் என்றே தான் நீ இராமனிடம் செல்லாமல் இங்கே நிற்கிறாய்” என்றும், “நீ தனியாக ராமனைப் பின்தொடர்ந்து காட்டுக்கு வந்திருப்பதைப் பார்த்தால் என்னைக் காமித்தோ, அல்லது பரதனுடைய ஏவுதலினாலோ தான் வந்திருக்கிறாய் என நினைக்கிறேன்” என்றும் இலக்குவனிடம் கூறுகின்றார் (குப்புசாமி, 2003: 53,54). ஆனால் கம்பனுடைய சீதை இவ்வாறு அபசுரமான வார்த்தைகளைச் சொல்வது இல்லை எனக்கூறும் வ.வே.சு.ஐயர்,

“குற்றம் வீந்த குணத்தின் எம் கோமகன்
மற்றை வான் அரக்கன் புரி மாயையால்
இற்று வீழ்ந்தனன் என்னவும் என் அயல்
நிற்றியோ இளையோய் ஒரு நீ”

எனவும்.

“நின்ற நின்நிலை இது நெறியிற்று அன்று”

எனவும், கம்பன் காட்டும் சீதை, நாகரிகமாக உரையாடும் பான்மையை எடுத்துக்காட்டுகின்றார் (மேலது: 53,54).

உயர் பாத்திரங்கள் தமிழ்ப் பண்பாட்டைக் கைவிடாது நடைபயிலுமாறு கம்பன் காவியத்தை அமைத்திருப்பது, அவனுடைய தனித்தன்மையைக் காட்டுகின்றது. இதனால்தான், வடமொழிக் காவியத்தின் மொழிபெயர்ப்பாகக் கம்பகாவியத்தை உரைமுடிய வில்லை. அது ஒரு தனிப்படைப்பாக - தற்புதுமையான தமிழ்க் காவியமாக ஒளிக்கின்றது எனலாம்.

“ஒரு உக்கிருஷ்டமான கவிக்குப் பிறகு இன்னொரு கவி அதே கதையைப் பாடினானால், முதல் கவியின் போக்கும் வாக்கும் பின்னவன் காலைச் சுற்றி நிற்கும் ஈயத் தளைபோலாகி விடுகின்றன. ஆனால், கம்பன் பூமண்டலத்தை ஓர் தலையால் தாங்கும் ஆயிரந் தலை ஆதிசேஷன் போல வால்மீகியின் கனத்தை அலஷியமாய்த் தாங்கி நடப்பதோடு, அவனது கதையையும் தனக்குக் குற்றேவல் செய்து தன் உத்பிரேஷைகளை அலங்கரிக்கும் மணிப் பூண்களாகச் செய்துவிடுகிறான்” (மணி, 2007: 116).

இவ்வாறு, கம்பனைப் பிற உன்னத கவிஞர்களுடன் ஒப்பிடும் ஐயர், எல்லா இடங்களிலும் கம்பனை உயர்வாகவே கருதுகிறார் எனச் சொல்வதற்கில்லை. நேரிய ஒப்பியலாய்வாளராக நின்று, சில இடங்களில் கம்பனைப் பிறர் வென்றுள்ள தன்மையையும் அவர் குறிப்பிடவே செய்துள்ளார். எடுத்துக்காட்டாக ஆதிகவியை கம்பனுடன் வைத்து ஒப்பிட்டுப் பேசும் இடத்தில், அவர் எழுதியுள்ள பின்வரும் குறிப்புக்கள் தரத்தக்கன.

“பிரகிருதியின் தோற்றங்களை வருணிப்பதில் காடுகளில் சஞ்சரிக்கும் இயல்பினரான வான்மீகி கம்பனை முற்றிலும் வென்று விடுகிறார்” (குப்புசாமி, 2003: 49).

“இலங்கையை அனுமன் எரிக்கும் சம்பவத்தில், கடல் தாவு படலத்தில் போல வால்மீகியின் வர்ணனை கம்பனைவிட மிகவும் அழகாக இருக்கிறது. கம்பனது உத்பிரேஷைகள் அக்காட்சியின் காம்பீரியத்தைத் திரை போட்டது போல மறைத்து விடுகின்றன” (மணி, 2009: 93).

இவ்வாறு, சில இடங்களில் உலகப்பெருங் கவிஞர்கள் கம்பனை மேவுகின்ற சந்தர்ப்பங்களையும் ஐயர் சுட்டியே செல்கின்றார்.

“ராவணனுடைய காம நோயை வர்ணிக்கக் கம்பன் 80 செய்யுள்கள் எழுதியிருக்கிறார். இது அதி வர்ணனையே... இவ்வர்ணனைகளில் பெரும்பாலான பன்னாட்டு இலக்கியங்களையும் ஆராய்ந்து சுவையறிவைச் சேகரித்தவருக்குச் சுவை கொடா” (மேலது: 93).

“யுத்த காண்டம் கடல் வர்ணனையோடு தொடங்குகிறது. கடல் வர்ணனை மூன்றாந் தரத்ததாகத் தானிருக்கிறது. பைரனுடைய கம்பீரமான சமுத்திர வர்ணனையை நினைவுறுத்தக்கூடிய ரஸிகர் காதில் அடிக்கொரு முறை அவர்கள் விரும்பாமலிருக்கையிலும் கூடக் கொண்டிருக்கக்கூடிய செய்யுள் ஒன்றேனும் இப்படலங்களில் இல்லை. கடல் காண் படத்திலுள்ள பன்னிரண்டு செய்யுட்களும் கேவலம் வார்த்தைகளால், வியர்த்த வார்த்தைகளால், நிரம்பியிருக்கின்றன” (மேலது: 93).

போன்ற சில இடங்களை இத்தன்மைக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாகச் சுட்டமுடியும்.

இவ்வாறு, நேர் நின்று கம்ப இலக்கியத்தை, முக்கியமான இந்தியப் பெருங் காவியங்கள் மற்றும் உலகப் பெருங் காவியங்களோடு ஒப்பிட்ட ஐயர், முடிவுகளாகத் தெரிவிக்கும் கருத்துகள் முக்கியமானவை. அவற்றுள் பின்வரும் மேற்கோள்கள் இரண்டும் மிக முக்கியமானவை.

நேர் நின்று கம்ப
இலக்கியத்தை,
முக்கியமான
இந்தியப்
பெருங்காவி
யங்கள் மற்றும்
உலகப் பெருங்
காவியங்
களோடு
ஒப்பிட்ட ஐயர்,
முடிவுகளாகத்
தெரிவிக்கும்
கருத்துகள்
முக்கிய
மானவை.

“கம்பனுடைய இராமாயணமானது மற்றக் கவிகள் எழுதிய இராம சரிதைகளையும் தமிழில் எழுதப்பட்ட இதர காவியங்களிற் பெரும்பாலானவற்றையும்சூட ‘வெயிலிடைத் தந்த விளக்கொளி போல்’ ஆக்கி விட்டது. இது மாத்திரமல்ல, கம்பராமாயணமானது ஹோமர் எழுதிய இலியாதையும், விரர்க்கிலியன் எழுதிய ஏனையிதையும், மில்டனுடைய சவர்க்க நஷ்டம் என்ற காவியத் தையும், வியாஸ பாரதத்தையும், தனக்கே முதனூலாக இருந்த வால்மீகி ராமாயணத்தையும் சூட, பெருங்காப்பிய லட்சணத்தில் அம்சங்களுள் அனேகமாய் எல்லாவற்றிலும் வென்றுவிட்டது என்று சொல்வோம்” (வ.வே.சு. ஐயர். 2000: 06).

“கவிதா லோகத்தின் பேரரசர் என்று சொல்லத் தகுந்தவர்களெல்லாம் கம்பனுடைய சந்நிதியில் முடிசாய்த்து வணங்க வேண்டியதுதான். மேல்நாட்டாருக்குள் கவி சிரேஷ்டர்கள் என்று கருதப்படுகிற ஹோமர், விரஜில் தாந்தே, ஷேக்ஸ்பியர், மில்டன் மோலியேர், கதே ஆகிய இவர்கள் கவிதையின் உயர்ந்த அம்சங்களில் கம்பனுக்குக் கீழே தானிருக்கிறார்களே ஒழிய அவனை மீறவில்லை” (குப்புசாமி, 2003: 19).

பன்மொழி அறிவும் பன்னூற் பயிற்சியும் நேர்மையுமுள்ள ஓர் ஆய்வறிஞரின் இவ் ஒப்பியலாய்வு முடிவுகள், கம்பனது கவித்துவப் பெறுமதியை உள்ளபடி எடுத்துக்காட்டி, தமிழ் இலக்கியப் பரப்பையும் இந்திய இலக்கியப் பரப்பையும் தாண்டி, உலக இலக்கியப் பரப்பில் அக் கவிஞன் பெறும் முதன்மையை உறுதி செய்வனவாக உள்ளன.

முடிவுரை

கவிதை எனும் கட்டுரை மூலம் ஒப்பாய்வுப் புலத்துள் இறங்கிய வ.வே.சு. ஐயரின் கம்ப இலக்கியங் குறித்த திறனாய்வு நோக்கு, பாலகாண்டத்துக்கான அவரது உரைப் பதிப்பின் முன்னுரையிலும், ‘Kambaramayana - A Study’ எனும் ஆங்கில நூலிலும், ‘கம்பராமாயண இரசனை’ எனும் கட்டுரைத் தொடரிலும் நன்கு வெளிப்பட்டுள்ளது.

அவரது இவ்வாய்வுக் களங்களைத் தொகுத்து நோக்கும்போது, அவரின் ஆய்வுத் தன்மை நுண்மையுற்றும் கூர்மையடைந்தும் சென்றிருக்கக் காணலாம். 1917இல் வெளிவந்த பாலகாண்ட உரைப் பதிப்பின் முன்னுரையில் கம்பனின் காலம், பிறப்பு முதலிய விடயங்கள் குறித்துக் கருத்துரைக்கும் ஐயர், 1921இல் வெளியிட்ட ஆங்கில நூலில் கம்பனின் பாத்திரப் படைப்பாக்கம் குறித்து நுண்மையாக நோக்குகின்றார். பின், அவர் வெளியிட்ட ‘கம்பராமாயண இரசனை’ க்கட்டுரைகளில் அவர் ஆய்வுளும் மேலும் நுண்மையுற்று காப்பியக் கட்டமைப்புத் தொடர்பான ஒப்பாய்வில் ஈடுபட்டுள்ளது. இவ்வாறு கவிஞனின் பிறப்பு முதலியன குறித்த ஐதீகங்கள்,

பன்மொழி
பன்நூல்
அறிஞரான
ஐயரின்
கருத்துகள்தாம்.
தமிழ்த்
திறனாய்வுலகம்
கம்பன் குறித்து
மிக விரிந்த
அளவில்
முதன்முதலாகக்
கண்டு கொண்ட
- தர்க்கரீதியாக
ஏற்புடைமை
மிக்க - ஆய்வு
முடிவுகளாகும்.

மொழிதல்

பாத்திரச் சித்திரிப்பு, காப்பியக் கட்டமைப்பு என, தருக்க ரீதியான வளர்ச்சியாக உள்ளது ஐயரின் ஆய்வுப் புலம்.

பன்மொழி பன்நூல் அறிஞரான ஐயரின் கருத்துகள்தாம், தமிழ்த் திறனாய்வுலகம் கம்பன் குறித்து மிக விரிந்த அளவில் முதன்முதலாகக் கண்டு கொண்ட - தர்க்கரீதியாக ஏற்புடைமைமிக்க - ஆய்வு முடிவுகளாகும். காமம் செப்பாது கண்டது மொழிந்த ஐயரின் தக்க ஆய்வுகள் கம்பனின் இலக்கிய சாதனையை தமிழ் மற்றும் இந்திய எல்லை கடந்து உலக வட்டத்திற்குள் கொண்டு சென்றன. மேலும் தமிழில் ஒப்பியல் ஆய்வுக்கு பலமான அடித்தளமிட்டு பின்னாளில் அத்துறை நெடிது வளரத் தக்க மூலமாய் அமைந்து சிறந்தன.

உசாத்துணை

- குப்புசாமி, எஸ்.என். (ப.ஆ.) 2003. கம்பராமாயணம் சுருக்கம் பாலகாண்டம் உரைக்குறிப்புகள் - வ.வே.சு. ஐயர். சென்னை: உமா பதிப்பகம்.
- மணி, பெ.சு. 2007. கம்பன் புகழ் பரப்பிய வ.வே.சு. ஐயர். சென்னை: பூங்கொடி பதிப்பகம்.
- மணி, பெ.சு. (தொ.ஆ.) 2009. கம்பன் புகழ் பரப்பிய வ.வே.சு. ஐயர். சென்னை: பூங்கொடி பதிப்பகம்.
- வ.வே.சு. ஐயர். 2000. கம்பராமாயண ரஸனை. சென்னை: ஐந்திணைப் பதிப்பகம்.

பன்மொழி
பன்நூல்
அறிஞரான
ஐயரின்
கருத்துகள்தாம்,
தமிழ்த்
திறனாய்வுலகம்
கம்பன் குறித்து
மிக விரிந்த
அளவில்
முதன்முதலாகக்
கண்டு கொண்ட.
- தர்க்கரீதியாக
ஏற்புடைமைமிக்க
- ஆய்வு
முடிவுகளாகும்.

தமிழிற் செய்ப்பாட்டுவினைப் பாவனை: ஒரு சுவதானக் குறிப்பு

சி. சிவசேகரம்

பொதுவாக, வாக்கியங்கள் இரு வகைப்படும். ஒரு வகையின, ஒரு பொருளை அடையாளப்படுத்துவன. அவற்றைக் குறிப்புநிலை வாக்கியங்கள் என்பர். மறு வகையின ஒரு நிகழ்வைக் கூறுவன. அவற்றைத் தெரிநிலை வாக்கியங்கள் என்பர். தெரிநிலை வாக்கியங்களிற் பெரும்பாலானவை எழுவாய், செயப்படுபொருள், வினை எனும் மூன்று கூறுகளையுடையன. எழுவாய் - செயப்படுபொருள் - வினை எனும் வரிசை, சமகாலத் தமிழுக்கு மிக ஏற்றது. ஆயினும், கருத்துக் குழப்பமின்றேல், வரிசை மாற்றியும் எழுதலாம்: “யானை காட்டை அழித்தது” என்பதைக், “காட்டை அழித்தது யானை” “அழித்தது யானை காட்டை” என்றும் பிறவாறும் எழுதலாம்.

வாக்கியத்தின் செயப்படுபொருள் எழுவாயாக அமையுமாறும் வாக்கியத்தை மாற்றி எழுதலாம். அப்போது, வினைச்சொல் அதற்கமைய மாறும். முற்கூறிய வாக்கியம் “காடு யானையால் அழிக்கப்பட்டது” என அமையும். இச் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியம் குறிப்புநிலை வாக்கியப் பண்புடையது. அது “காடு” எனும் எழுவாயை அடையாளப்படுத்துமன்றிக் காட்டின் செயலைக் குறிக்காது. செய்வினையைச் செயப்பாட்டுவினையாக்கப் “படு” என்ற தெரிநிலை வினைச்சொல்லைச் செய்வினையுடன் இணைப்பர்.

தமிழுக்குச் செயப்பாட்டு வினை காலத்தாற் பிற்பட்டதெனினும், செயப்பாட்டுவினைச் சொல்லில் வரும் படு (பட்டது, படும், படுவது ஆகியன) தொல்காப்பியத்தில் உள்ளமையை அறிவோம். எனினும், தமிழ் இலக்கண நூல்களிற் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்கள் பற்றிய விளக்கங்கள் குறைவு. செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்கள் கணிசமாகப் புழங்கும் ஆங்கிலத்திலும் குறிப்பான நோக்கங்கட்கன்றி அவற்றைப் பயன்படுத்தல் அரிது.

செய்வினை வாக்கியங்கள் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களினும் நேர்த்தியானவை என்பது கட்டுரையாளரின் கருத்தாயினும், கட்டுரையின் நோக்கம் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களின் பாவனையை மறுப்பதல்ல. செயப்பாட்டுவினைச் சொற்களின் வலிந்த அல்லது

தமிழ் இலக்கண நூல்களிற் செயப்பாட்டு வினை வாக்கியங்கள் பற்றிய விளக்கங்கள் குறைவு. செயப்பாட்டு வினை வாக்கியங்கள் கணிசமாகப் புழங்கும் ஆங்கிலத்திலும் குறிப்பான நோக்கங்கட்கன்றி அவற்றைப் பயன்படுத்தல் அரிது.

மிகையான பாவனையின் கேடான சில விளைவுகளை விளக்குவதும் பொருத்தமான மாற்றுக்களைச் சுட்டுவதுமே கட்டுரையின் முக்கிய நோக்கம்.

ஒரு வாக்கியத்தின் எழுவாய் நிச்சயமற்றதெனின் அல்லது எழுவாயைத் தவிர்க்க வேண்டின் அதைச் செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியமாக்கல் தகும். உதாரணமாக,

“குழாய் பரிசோதிக்கப்பட்டது”.

இங்கு யார் பரிசோதித்தார் என்பது தெரியாமலோ அதைத் தெரிவிக்க வேண்டாமலோ “பரிசோதிக்கப்பட்டது” என்ற செய்ப்பாட்டு வினையுடன் வாக்கியம் அமைகிறது.

“யாரோ குழாயைப் பரிசோதித்தார்” என அதைச் செய்வினை வாக்கியமாக்கலாம். ஆனால் அது சொல்ல முற்பட்ட விடயத்தினின்று விலகி எவர் பரிசோதித்தார் என்ற விசாரணையின்பால் வாக்கியத்தைத் திசைதிருப்பும்.

தெரிநிலை வாக்கியங்கள், குறிப்புவினை வாக்கியங்கள் என வகைப்படும் வாக்கியங்களிற் குறிப்புவினை வாக்கியங்களில் உண்மையான வினைச்சொல் தோன்றுவதில்லை. தமிழ் இலக்கண மரபு அதனைப் புறக்கணிப்பினும், குறிப்புநிலை வாக்கியங்களிற் செய்ப்புபொருள் இல்லாமையாலேயே அவற்றைச் செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களாக மாற்ற இயலாது.

பின்வரும் குறிப்புநிலை வாக்கியங்கள் மேற்கூறியதை உணர்த்தப் போதியன:

அவன் கரியன். (அவன் கரியன் ஆவான்)

கனவு இனிது. (கனவு இனிது ஆகும்)

தெரிநிலை வாக்கியங்கள் யாவற்றையும் செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களாக்க இயலாது. செய்ப்புபொருளை ஏற்கும் ஒரு வாக்கியத்தையே செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியமாக்கலாம். பின்வரும் தெரிநிலை வாக்கியங்களை நோக்குவோம்:

அவன் எழுந்தான்.

அவன் எடுத்தான். (அவன் எதையோ எடுத்தான்.)

அவன் படித்தான். (அவன் படிப்பில் ஈடுபட்டான்/அவன் நூலொன்றைப் படித்தான்.)

இம் மூன்று வாக்கியங்களில் முதலாவது செய்ப்புபொருளை ஏற்காது. இரண்டாவதற்குச் செய்ப்புபொருள் உண்டெனினும் அது வாக்கியத்தில் இல்லை. மூன்றாவதிற் “படித்தான்” என்பது எதைக் குறிக்கிறதோ அதற்கமையச் செய்ப்புபொருள் இருக்கும் அல்லது இராது.

ஒரு
வாக்கியத்தின்
எழுவாய்
நிச்சயமற்ற
தெனின் அல்லது
எழுவாயைத்
தவிர்க்க
வேண்டின்
அதைச்
செய்ப்பாட்டுவினை
வாக்கியமாக்கல்
தகும்.
உதாரணமாக,

இவற்றைவிட ஏவல் வினைமுற்று வாக்கியங்களும் வியங்கோள் வினைமுற்று வாக்கியங்களும் உள்ளன. அவற்றுக்குரிய உதாரணங்கள் முறையே பின்வருமாறு:

நீங்கள் வாருங்கள்.

தீதெலாம் ஒழிக.

தெரிநிலை வாக்கியங்களில் ஒரு பகுதியின மட்டுமே செயப்படு பொருளை உடையன எனக் காணலாம். எனவே தெரிநிலை வாக்கியங்களைச் செயப்படுபொருள் குன்றிய வாக்கியங்களெனவும் செயப்படுபொருள் குன்றா வாக்கியங்கள் எனவும் வேறுபடுத்துவர். தன்வினை வாக்கியங்களிற் செயப்படுபொருள் இல்லை. பின்வரும் தன்வினை வாக்கியங்கள் மேற்கூறியதை விளக்குவன:

நான் நடந்தேன்.

நீ சிரித்தாய்.

அவன் அழுவான்.

காரணவினை வாக்கியங்களில் எப்போதும் செயப்படுபொருள் இருக்கும். பலர் அவற்றைப் பிறவினைக்குள் அடக்கினும் அவை தனித்துவமானவை என்பதால் அவற்றை வேறாகக் கருதல் தரும் என்பது நு.:மான் உட்பட்ட சிலரது கருத்து.

பிறவினை வாக்கியங்கள் செயப்படுபொருள் குன்றாதவை:

நான் அடித்தேன்.

நீ சமைப்பாய்.

அவன் எடுப்பான்.

பிறவினை வாக்கியங்கள் செயப்படுபொருள் உடையன. இவற்றில் எவரை, எதை என்ற இரண்டாம் வேற்றுமை (ஐ) உருபுடன் கூடியவொரு செயப்படுபொருள் தொக்கிநிற்கிறது.

சில வினைச்சொற்கள் தன்வினையாகவோ பிறவினையாகவோ வரலாம். உதாரணமாக:

நான் யோசித்தேன்.

இதில், எதையும் குறிப்பாக யோசித்தல், நான் இன்னதை யோசித்தேன் என வாக்கியம் கூறும். அவ்வாறு கூறாவிடத்து, நான் என்பாட்டில் மனதை ஓடவிட்டேன் என்பதையே வாக்கியம் குறிக்கும்.

காரணவினை வாக்கியங்களில் எப்போதும் செயப்படுபொருள் இருக்கும். பலர் அவற்றைப் பிறவினைக்குள் அடக்கினும் அவை தனித்துவமானவை என்பதால் அவற்றை வேறாகக் கருதல் தரும் என்பது நு.:மான் உட்பட்ட சிலரது கருத்து. உதாரணமாக:

நான் செய்வித்தேன்.

நீ அழைப்பிக்கிராய்.

அவன் ஆட்டுவிப்பான்.

இவ்வாறான வாக்கியங்களைத் தன்வினை வாக்கியங்களின் அடிப்படையிலும் பிறவினை வாக்கியங்களின் அடிப்படையிலும் பெறலாம். உதாரணமாக:

நான் நடந்தேன். → நான் நடப்பித்தேன்.

நான் சமைத்தேன். → நான் சமைப்பித்தேன்.

மேலுள்ள இரு காரணவினை வாக்கியங்களிலும் யாரை அல்லது எதை என்ற செயப்படுபொருள் தொக்கிநிற்கிறது. எனவே, பிறவினை வாக்கியங்களும் காரணவினை வாக்கியங்களும் செயப்படு பொருளுடையன எனலாம். இவ்வகை வாக்கியங்களைச் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களாக்கலாமெனினும் விலக்குகள் உள்ளன. உதாரணமாக:

அவள் அவனை மணந்தாள்.

நிலவு வாளைப் பிரிந்தது.

உன்னையே நீ அறிவாய்.

இவ்வாறான வாக்கியங்களைச் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களாக்க இயலாது. “அவன் அவளால் மணக்கப்பட்டான்” என்றோ “வானம் நிலவாற் பிரிக்கப்பட்டது” என்றோ எழுதுவதன் அபத்தம் நமக்கு விளங்கும். “நீ உன்னால் அறியப்படுவாய்” என்பது செல்லுமெனினும், அது அதற்குரிய செய்வினை வாக்கியத்தின் முறையான பிரதிபலிப்பல்ல.

எவ்வாறாயினும், தெளிவாகவே ஒரு எழுவாயும் செயப்படு பொருளும் உள்ளபோது செய்வினை வாக்கியங்கள் அமைக்கவும் விளங்கவும் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களை விட எளியன என உணர்த்தக் கீழ்வரும் உதாரணங்கள் போதியன.

ஆசிரியர் பிரம்பை எடுத்தார். → பிரம்பு ஆசிரியரால் எடுக்கப்பட்டது.

ஆசிரியர் பிரம்பை எடுப்பித்தார். → பிரம்பு ஆசிரியரால் எடுப்பிக்கப்பட்டது.

செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்கள் செய்வினை வாக்கியங்களை விட நீண்டவை மட்டுமன்றி விளங்கவுங் கொஞ்சங் கடினமானவை. எவ்வாறாயினும், முன்பு கூறியது போல, எழுவாய் நிச்சயமற்றதெனின் அல்லது தவிர்க்க உகந்ததெனின் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்கள் பொருந்தும் எனக் கீழ்வரும் உதாரணங்களிற் காணலாம்.

நாயை விரட்டி(னார்). → நாய் விரட்டப்பட்டது.

கோலை எடுப்(பார்க்கள்). → கோல் எடுக்கப்படும்.

எழுவாயைத் தவிர்க்கக் காரணம், வினையை ஆற்றியவரைத் தெரியாமையில்லாவிடின் அதைக் கூறாமை தரும் என்பதாயிருக்கலாம்

செயப்பாட்டுவினை
வாக்கியங்கள்
செய்வினை
வாக்கியங்களை
விட நீண்டவை
மட்டுமன்றி
விளங்கவுங்
கொஞ்சங்
கடினமானவை.

எவரையுஞ்
சுட்டுவது
பண்பல்ல
எனக் கருதின்,
முன்னிலை,
படர்க்கை
வாக்கியங்களையும்
செய்ப்பாட்டுவினை
வாக்கியங்களாக்
கலாம்.
எவ்வாறும்,
செய்வினை
வாக்கியங்கள்
செய்ப்பாட்டுவினை
வாக்கியங்களை
விடச்
தெளிவானவை.

விஞ்ஞானக் கட்டுரைகளிற் பொதுவாகத் தன்மை வாக்கியங்களைப் பலருந் தவிர்ப்பர். “நான் இதைச் செய்தேன்” என்பதிலும் “இது செய்யப்பட்டது” என எழுதல் தன்னடக்கமானது. அவ்வாறே, எவரையுஞ் சுட்டுவது பண்பல்ல எனக் கருதின, முன்னிலை, படர்க்கை வாக்கியங்களையும் செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களாக் கலாம். எவ்வாறும், செய்வினை வாக்கியங்கள் செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களை விடச் தெளிவானவை.

இக் கட்டுரையின் முக்கிய நோக்கம், செய்ப்பாட்டுவினையின் விளைவாகச் சிக்கலான சொல்லமைப்புகளும் சொற்றொடர் அமைப்புகளும் அமைவதைச் சுட்டுவதாகும். பின்வரும் உதாரணங்கள் இதை விளக்கப் போதியன.

இரும்பாற் செய்யப்பட்ட கத்தி (இரும்பாலான கத்தி இரும்புக் கத்தி)

மேற்குறித்த நீண்ட சொற்றொடர் “கத்தி இரும்பாற் செய்யப்பட்டது” என்ற செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியத்தினின்று பிறந்தது. “இரும்பாலான கத்தி” என்பது “கத்தி இரும்பாலானது” என்ற தெரிநிலை வாக்கியத்திற் தோன்றியது.

கற்கப்பட்ட பாடம் (கற்ற பாடம்)

விளக்கப்பட்ட சட்டம் (விளக்கிய சட்டம்)

பேசப்படும் விடயம் (பேசும் விடயம்)

மேற்கண்ட உதாரணங்களில், அடைப்புக்குள் உள்ள செய்வினைப் பெயரடைகள் செய்ப்பாட்டு வினைப் பெயரடைகளாகின. வேண்டின், செய்வினை வினையடைகளையும் செய்ப்பாட்டு வினையடையாக்கலாம்.

தெருவில் வீசப்பட்டுக் கிடந்தது. (தெருவில் வீசிக் கிடந்தது)

மரம் வீழ்த்தப்பட்டுத் தெரிந்தது. (மரம் வீழ்த்தித் தெரிந்தது,

மரம் வீழ்ந்து தெரிந்தது)

செய்ப்பாட்டுவினைக்குரிய “படு” என்ற துணை வினைச்சொல்லினின்று பிறந்த “படும்” “பட” என்பன பெயரடைகளிலும் வினையடைகளிலும் அமையலாம்.

பம்பாய் எனப்படும் நகரம் இனி மும்பாய் எனப்படும். (பம்பாய் எனும் நகரம் இனி மும்பாய் எனப்படும்)

(இறுதியில் வரும் “படும்”, யார் அதை மும்பாய் என்பர் என்பதைத் தவிர்க்குமாறு “எனப்படும்” என்ற செய்ப்பாட்டு வினையாகிறது.)

“தில்லை எனப்படுவதும் சிதம்பரம் எனப்படுவதும் ஒன்றா?”
(தில்லை என்பதும் சிதம்பரம் என்பதும் ஒன்றா?)

சரியாகச் சொல்லப்படவேண்டும் (சரியாகச் சொல்ல வேண்டும்)
 சரியாகச் சொல்லப்படுதல் வேண்டும் (சரியாகச் சொல்லுதல் வேண்டும்)

முதலிரு உதாரணங்களையும் மேலுஞ் சிக்கனமாக “பம்பாயை இனி மும்பாய் என்பர்” என்றும் “தில்லையும் சிதம்பரமும் ஒன்றா?” என்றும் எழுதலாம். எனினும், நடைமுறையில் ஒரேவாறு பொருள்கொள்ளப்பெறினும், “என்பர்” என்பது “எனப்படும்” என்பதின் வேறுபட்டது. அவ்வாறே “தில்லையும்” “தில்லை என்பதும்” என்பன வேறுபடுவன.

மேற்கூறிய “ஒழுங்கான” செயப்பாட்டுவினையாக்கங்கட்கும் மேலாகப் பலவாறான ஒழுங்கீனமான செயப்பாட்டுவினைத் தோற்ற முள்ள வினையாலாகு பெயர்களையும் பெயரடைகளையும் வினையடைகளையும் வழக்கிற் காணுகிறோம்.

பெயர் : அடியுண்ணப்பட்டவன் (அடிப்பட்டவன், அடியுண்டவன்)

பெயரடை : பெற்றுக்கொள்ளப்பட்ட (பெற்றுக்கொண்ட, பெறப்பட்ட, பெற்ற)

வினையடை : அறிந்துவைத்துக் கொள்ளப்பட்டபடி (அறிந்துவைத்தபடி, அறிந்தபடி)

செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களை மொழி பெயர்ப்புகளில் அதிகம் கண்டுள்ளேன். செய்தி ஊடகங்களில் அதன் பாவனை மிகுந்து வருவதையுங் கூறவேண்டும். செயப்பாட்டுவினைச் சொல் எப்போதும் அதன் அயல் மூலத்தின்று வருவதாக நான் நம்பவில்லை. பின்வரும் வாக்கியங்களில் எதுவும் ஒரு ஆங்கிலச் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியத்தின் நேரடித் தமிழாக்கமாகாது.

செயப்பாட்டுவினை வாக்கியங்களை மொழி பெயர்ப்புகளில் அதிகம் கண்டுள்ளேன். செய்தி ஊடகங்களில் அதன் பாவனை மிகுந்து வருவதையுங் கூறவேண்டும். செயப்பாட்டுவினைச் சொல் எப்போதும் அதன் அயல் மூலத்தின்று வருவதாக நான் நம்பவில்லை. பின்வரும் வாக்கியங்களில் எதுவும் ஒரு ஆங்கிலச் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியத்தின் நேரடித் தமிழாக்கமாகாது.

“இறந்தவர் கள்வனாற் கொல்லப்பட்டாரென்று பொலிசாராற் சோடிக்கப்பட்ட வழக்குச் செல்லுபடாததென்று மாவட்ட நீதிமன்றத்தாற் தீர்க்கப்பட்டதற்கு மாறாகப் பொலிசாரால் மேன்முறையீடு செய்யப்பட்ட வழக்கு இன்று விசாரணைக்கு எடுக்கப்படும்.”

(“இறந்தவரைக் கள்வன் கொன்றானென்று பொலிசார் சோடித்த வழக்குச் செல்லாதென்று மாவட்ட நீதிமன்றம் தீர்த்ததை மறுத்துப் பொலிசார் மேன்முறையிட்ட வழக்கு இன்று விசாரிக்கப்படும்.”)

வழக்கை யார் விசாரிப்பர் எனத் தெரியாததால் முழு வாக்கியமும் செயப்பாட்டுவினை வாக்கியமாகிறது. அல்லாவிடின் வாக்கியம் அதினுஞ் சிக்கனமாக அமையும்.

“செம்பு பொன்னாக்கப்பட்டு நகையாக்கப்படும் வித்தை எவராலும் சொல்லப்படுமா?” (“செம்பைப் பொன்னாக்கி நகையாக்கும் வித்தையை எவரும் சொல்வரா?”)

ஒரு
வாக்கியத்தை
வலிந்து
செய்ப்பாட்டு
வினை
வாக்கியமாக்கல்
வாக்கியங்களை
நீட்டித்
தெளிவைக்
குறைப்பதை
எளிதாக
அறியலாம்.

ஒரு வாக்கியத்தை வலிந்து செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியமாக்கல் வாக்கியங்களை நீட்டித் தெளிவைக் குறைப்பதை எளிதாக அறியலாம். அத்துடன், செய்ப்பாட்டுவினை சார்ந்த “அரசாங்கத்தால் வழங்கப்பட்ட” (உதவி) போன்ற பெயரடைகளும் “முறிக்கப்பட்டு” (ஒட்டப்படுகின்றன) போன்ற வினையடைகளும் பரவுவதையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும். “அரசாங்கத்தால் வழங்கப்பட்ட உதவி” என்பதை “அரசாங்கம் வழங்கிய உதவி” அல்லது பொருந்துமாயின் “அரசாங்க உதவி” என எழுதலாம். “முறிக்கப்பட்டு ஒட்டப்படுகின்றன” என்பதை “முறித்து ஒட்டப் படுகின்றன” அல்லது “முறித்து ஒட்டுகின்றனர்” என எழுதலாம்.

தமிழின் வலிமை அதன் விஞ்ஞான - முறையான எளிய சொற்களிலும் சொற்றொடர்களிலும் வாக்கியங்களிலும் உள்ளது. மொழிக் கல்வியாளர்கள் இதைப் பாடசாலைகளிலும் உயர்கல்வி நிறுவனங்களிலும் வலியுறுத்தல் நன்று. இக் காரணத்தாற், செய்ப்பாட்டு வினை வாக்கியங்கள் எப்போது தேவை, எப்போது தேவையில்லை என்ற சிந்தனைத் தெளிவு மொழிக் கல்வியின் முக்கியமான ஒரு பகுதியாகிறது.

உசாத்துணை நூல்கள்

- “தொல்காப்பியம்” (1961): (முழுவதும்), புலியூர்க் கேசிகன் தெளிவுரை, சென்னை: பாரி நிலையம்.
- “நன்னூல்” (1992): (காண்டிகையுரை: சொல்லதிகாரம்), ஆறுமுக நாவலர், சென்னை: முல்லை நிலையம்.
- ஆறுமுகநாவலர், “இலக்கணச் சுருக்கம்” யாழ்ப்பாணம்: ஸ்ரீலங்கா புத்தகசாலை.
- நுட்.மான், எம்.ஏ., “தற்காலத் தமிழிலக்கணம்”, கல்முனை: வாசகர சங்கம்.

கட்டுரை ஆசிரியர்கள்

1. பேராசிரியர் ந.முத்துமோகன்
ஸ்ரீ குருகிராந்த் ஷாகிப் கற்கைகள் நிலையம்,
குருநானக் தேவ் பல்கலைக்கழகம்,
அமிர்தரஸ், பஞ்சாப், இந்தியா.
2. கலாநிதி க.சிதம்பரநாதன்
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
நுண்கலைத் துறை,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.
3. பேராசிரியர் எம்.எஸ்.எம். அனஸ்
மெய்யியல்த் துறை,
கலைப் பீடம்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.
4. கலாநிதி வ.இன்பமோகன்
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
நுண்கலைத் துறை,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
5. கலாநிதி ஸ்ரீ பிரசாந்தன்
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
தமிழ்த் துறை,
கலைப் பீடம்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.
6. பேராசிரியர் சி.சிவசேகரம்
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.

Names of Referees

1. பேராசிரியர் வீ.அரசு
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்.
2. பேராசிரியர் சி.மெளனகுரு
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
3. கலாநிதி நாதிரா மரியசந்தனம்
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
மொழித் துறை,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
4. பேராசிரியர் சி.சிவசேகரம்
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.

ISSN 2386-1630



9 772386 163006

விலை ரூபா 300.00