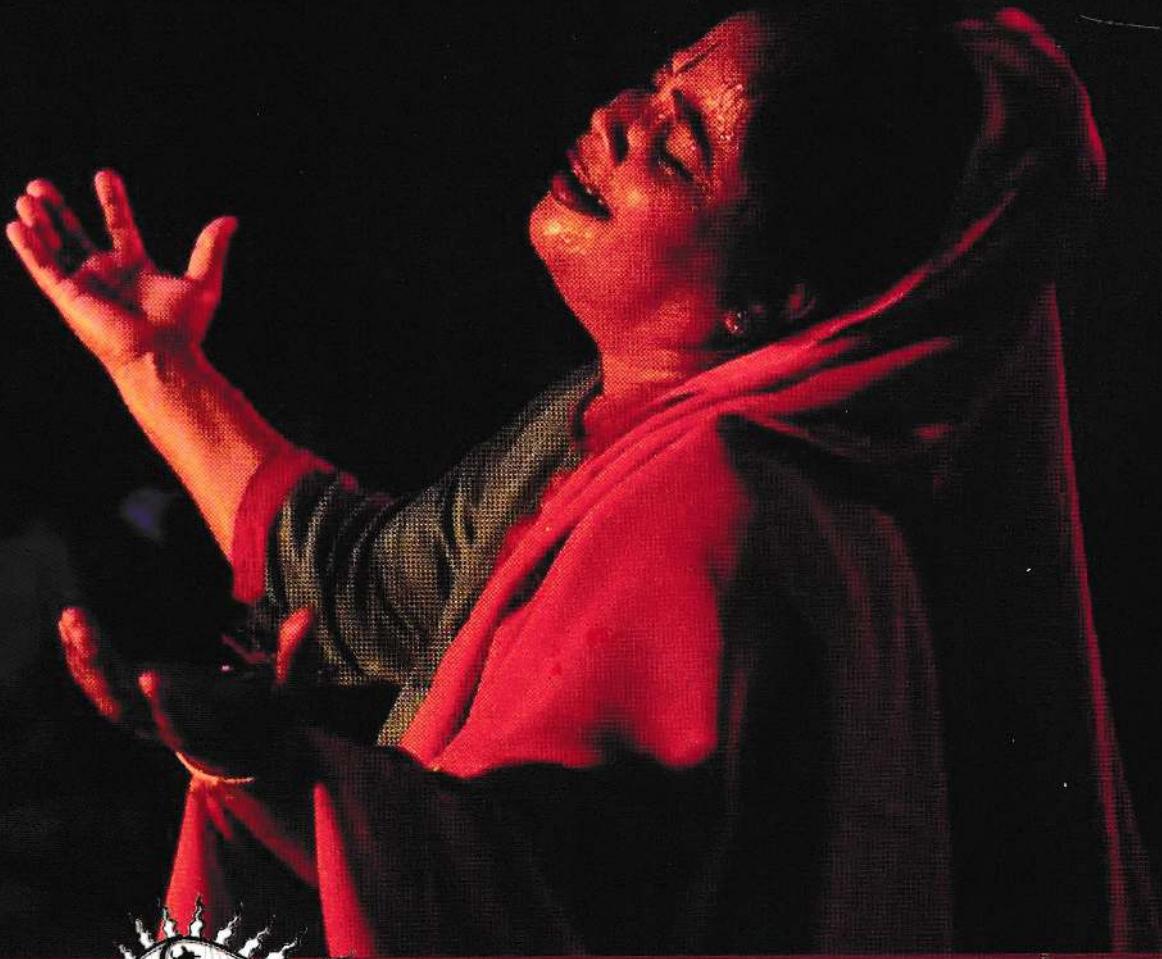


மெய்துதல்

தொகுதி: 6, எண்: 2 - 2019



சப்ணா . இஃபால்

மொழ்தல்

ஆய்விதழ்

தொகுதி: 6, எண்: 2 ஆடி - மார்கழி 2019



சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்

மொழிதல்

ஆய்வறிநர்

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

தொகுதி: 6, எண்: 2 - ஆடி - மார்கழி 2019

ISSN 2386 - 1630

ஆசிரியர்

கலாநிதி சி. சந்திரசேகரம்

ஆசிரியர் குழு

கலாநிதி க. இராஜேந்திரம்

முனைவர் ந. முத்துமோகன் (தமிழ்நாடு)

பேராசிரியர் கி.விசாகநம்பன்

பேராசிரியர் வ. மகேஸ்வரன்

வெளியீடு

சுகந்திர ஆய்வு வட்டம்

முன் அட்டைப்படம்

குமரன் புத்தக இல்லம்

தொடர்பு

110/3, கண்ணகி அம்மன் கோயில் வீதி,

மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

தொலைபேசி: 0776647375, 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

ஒவ்வொரு சமூகக் குழுமத்துக்கும் தனித்தவமான வரலாறும் பண்பாட்டு மரபுகளும் இருக்கின்றன. இவையே அவர்களின் அடையாளங்கள். இவையே அடுத்து வருகின்ற சந்ததிகள் அவர்களை மதிப்பதற்கும் பேசுவதற்குமான ஆவணங்கள். ஆனால் இன்றைய நவீன யுகத்தில் இந்தத் தனித்துவங்கள் பல வகைகளிலே இல்லாமல் செய்யப்படுகின்றன. சுதேசிய பண்பாட்டம்சங்கள் தரக்குறைவானவை என்ற மனோநிலை அதைப் பின்பற்றும் மக்களிடமே ஏற்படுத்தப்படுகின்றது. பிராமணியம், காலனித்துவம், பின்னைக் காலனித்துவம், நவீனத்துவம் முதலான அதிகாரத்துவ அமைப்புகளெல்லாம் மக்கள் குழுமங்களின் தனித்துவ அடையாளங்களை அழிப்பதில் நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் இயங்கின, இயங்கிக்கொண்டிருக்கின்றன. அபிவிருத்தி, சமூக முன்னேற்றம் என்ற மாயத் திரைகளுக்குப் பின்னால் அச்சமூகத்தின் அடையாள அழிப்புகளே இடம்பெற்றுக்கொண்டிருக்கின்றன. மக்களின் உண்மையான சமூக வரலாறுகள் புறக்கணிக்கப்பட்டு அதிகாரத்துவ வரலாறுகளே தொடர்ந்தும் கட்டமைக்கப்பட்டு வந்துள்ளன.

எமது தமிழ்ச் சூழலில் எமது பாரம்பரியச் சடங்குமுறைகளும், பாரம்பரியக் கலைகளும், பாரம்பரிய உணவு முறைகளும், பாரம்பரிய அறிவியல் முறைகளும், பாரம்பரியத் தொழில் மரபுகளும், வாய்மொழி வரலாறுகளும் இழிவானவை - மதிப்பற்றவை என்ற உணர்வு எமக்கு ஊட்டப்பட்டுள்ளமையால் நாம் அவற்றிலிருந்து அன்னியப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றோம். இதற்கு மறுபுறம் பாரம்பரிய அடையாளங்களைத் தேடி உருவாக்குகின்ற, மீட்கின்ற, செம்மைப்படுத்துகின்ற முயற்சிகளும் போராட்டங்களும் இடம்பெற்று வந்துள்ளபோதும் அவற்றால் அடையாள அழிப்புகளுக்கு முகங்கொடுக்க முடியாத நிலையே உள்ளது. எனவே முக்கியமாக கலை இலக்கியவாதிகளும் ஆய்வாளர்களும் சமூக ஆர்வலர்கள் - அமைப்புகளும் இந்த அடையாள மீட்புச் செயற்பாடுகளிலே மேலும் முன்னோக்கிப் பயணிக்கவேண்டும். இந்தப் பயணத்திலே மொழிதலும் தன்னை இணைத்துக்கொள்கின்றது. இந்த வெளியீட்டிலும் அதன் தாக்கத்தை வாசகர்கள் உணர்வர்.

மொழிதலின் வளர்ச்சியில் மற்றுமொரு வளர்ச்சிப் படியாக இந்த வெளியீட்டில் இருந்து மொழிதல் இணையத்தள வெளியீடாகவும் வெளிவர உள்ளது என்பதை உங்களுக்கு மகிழ்வுடன் தெரிவித்துக்கொள்கின்றோம்.

எமக்குப் பக்கத்துணையாக இருந்த கட்டுரையாளர்கள், ஆய்வு மதிப்பீட்டாளர்கள் ஆகியோருக்கும் கூடவே இருந்து செயற்பட்ட நண்பர் கலாநிதி வ. இன்பமோகன் அவர்களுக்கும் குமரன் அச்சகத்தாருக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றிகள்.

கலாநிதி சி. சந்திரசேகரம்

பொருளடக்கம்

1. ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கில் அடையாள உருவாக்கமும்
அடையாளத் திரட்சியும்.
- கலாநிதி க.சிதம்பரநாதன் 1
2. இமையத்தின் 'நறுமணம்' சிறுகதை - தமிழ்
இலக்கியக் கோட்பாட்டு வாசிப்பு
- முனைவர் மோ. செந்தில்குமார் 23
- வே. சந்திரிகா
3. தொல்காப்பியம் - மலையாள மொழிபெயர்ப்புகளின்
பொருத்தப்பாடுகளும் சிக்கல்களும்
- முனைவர் ப. விமலா 38
4. தமிழ்ச் சூழலில் ஔவையார்
- பேராசிரியர் வ. மகேஸ்வரன் 56
5. பண்டிதமணியின் மொழிநடை : நடையியல் நோக்கில்
'கம்பன் அபரபிரமன்' கட்டுரைகள்
- பேராசிரியர் ஸ்ரீ. பிரசாந்தன் 64
6. நாட்டார் வழக்காறும் மாற்று வரலாறும் மலையகத் தமிழ்
நாட்டார் வழக்காறுகளை முன்வைத்து
- எம்.எம். ஜெயசீலன் 80
7. பின்காலனித்துவக் கருத்தியலும் ஈழத்துத்
தமிழ்க் கவிதைகளும்
- த. மேகராசா 99

ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கில் அடையாள உருவாக்கமும் அடையாளத் திரட்சியும்

க. சிதம்பரநாதன்

அறிமுகம்

உலகமயமாக்கல் போக்கு காரணமாக இன்று சிறிய தேசிய இனங்களின் பண்பாட்டு அடையாளங்கள் அழிக்கப்படும் சூழல் நிலவிவருகின்றது. ஈழத்திலும் தொன்மையான தமிழினம் இந்த 'அழிப்பின்' ஆபத்தை எதிர்நோக்குகின்றது. இத்தகைய பின்னணியில் இனங்கள் தமது அடையாளங்களைத் தேடி உருவாக்குவதும், அடையாளங்களை நோக்கித் திரட்சி அடைந்து வருவதும் நிகழ்கிறது.

தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்த பிரளயன் என்ற அரங்கக் கலைஞன், - இவர் கடந்த பல ஆண்டுகளாக வர்க்க ரீதியான அணிதிரட்டலுக்கு அரங்கைப் பயன்படுத்தியவர். - அண்மையில் என்னிடம் 'சனங்கள் அடையாளங்கள் தான் தேவையென்று அதனைத் தேடி ஓடுகிறார்கள்' என்று கூறினார்.

இத்தகைய பின்னணியில் இக்கட்டுரை ஈழத்தமிழ் அரங்கில் அடையாள உருவாக்கமும் அடையாளத் திரட்சியும் பற்றிப் பேசுகின்றது.

அரங்கு ஒரு பண்பாட்டுப் பெறுதி (Cultural Product). பண்பாட்டி லிருந்து மேற்கிளம்புவது. பண்பாட்டிலிருந்து மேற்கிளம்பும் அரங்கில் பண்பாடு, ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்றது. ஆற்றுகை செய்யப்படுவது மட்டுமல்ல, அவ்வரங்கில் பண்பாடு தன்னைத்தானே கண்டு, உணர்ந்து கொள்கிறது. பண்பாடு மீள உருவாக்கப்படுகின்றது. மானிடவியலாளரான ரேனர் (Turner) பண்பாடுகள் அரங்க ஆற்றுகைகளில் தம்மை மிக உயர்நிலையில் பொங்கித்தும்ப வெளிப்படுத்திக்கொள்வதோடு தம்மைத்தாமே உணர்ந்து கொள்ளவும் செய்கின்றன என்று குறிப்பிடு கின்றார் (Schëchner, 1990:1). மில்டன் சிங்கர் என்பார் தான் இந்திய நாடகரிகம் பற்றிய மானிடவியல் ஆராய்ச்சி ஒன்றினைச் செய்தபோது தனது இந்திய நண்பர்கள் தமது பண்பாடானது, சடங்கு மற்றும் விழாக்களில் உள்ளடங்கியிருக்கும் என்ற எண்ணத்தில் அவற்றை அவதானிக்கச் சொன்னதாகக் குறிப்பிடுகின்றார் (Shepherd, 2004:130).

பண்பாடு என்பது ஒரு வாழ்க்கை முறை. மக்கள் குழுமம் ஒன்று தனது சமூக வரலாற்று மாற்றத்தினூடு தான் ஒன்றுகூடி தானே உருவாக்கிக்கொள்வது. பண்பாடு பற்றி உள்ள பல வரை

அரங்கு ஒரு பண்பாட்டுப் பெறுதி (Cultural Product). பண்பாட்டிலிருந்து மேற்கிளம்புவது. பண்பாட்டிலிருந்து மேற்கிளம்பும் அரங்கில் பண்பாடு, ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்றது.

யறைகளில் மானிடவியாலாளரான பக்தவத்சலபாரதியால் தரப்பட்ட எடுத்துக்காட்டுகளில் இருந்து இக்கட்டுரைக்குப் பொருத்தமான வகையில் பண்பாடு என்பது மக்கள் அனைவரும் கூட்டாகச் சேர்ந்து செயற்படும்போது உண்டாகும் நடத்தைமுறைகளின் சேர்மம் என்பதும், அனைவராலும் தமக்குள்ளே பகிரப்படுவது என்பதுமான கருத்து எட்டப்படுகிறது (2011:14,15). இதனால் பண்பாடு எப்போதும் மக்களின் ஈடுபாட்டுக்குரியதாகவும், விருப்பத்துக்குரியதாகவும் மனதில் உறைந்து கிடப்பதாகவும் உள்ளது. இவ்வாறு மக்களுடன் பிணைந்து நிற்கும் பண்பாடானது பல்வேறு அடையாளங்கள் வழியாக வெளிப்பட்டு நிற்கும் மென்றும் அதனையே பண்பாட்டு அடையாளம் என்று குறிக்கலாமென்றும் ஆய்வாளர் சிவசுப்பிரமணியன் குறிப்பிடுகின்றார் (2014:08). புலம்பெயர் தமிழர்களுடனான கலந்துரையாடல் ஒன்றில்,

“பண்பாட்டைச் செய்யும்போது இதமாக இருக்கும்”

என்று முதியவர் ஒருவர் குறிப்பிட்டார். அங்கு வாழும் இன்னொரு இளம் பெண் உளவியலாளர்,

“பண்பாட்டைச் செய்யும்போது தமக்கு உரித்தானதைச் செய்கிறோம் (Belonging) என்ற உணர்வு இருக்கும்” என்று கூறினார் (2019 வைகாசி).

மனிதர்

ஆழமான
விருப்பமுடைய
செய்கைகளை
திரும்பத்
திரும்பச்
செய்வதில்
(ஆற்றுவதில்)
ஆசை
கொள்வர்.
எனவே
பண்பாட்டை
மீள்செய்வதில்
மனிதர் ஆசை
கொள்வர்.

மனிதர் ஆழமான விருப்பமுடைய செய்கைகளை திரும்பத் திரும்பச் செய்வதில் (ஆற்றுவதில்) ஆசை கொள்வர். எனவே பண்பாட்டை மீள்செய்வதில் மனிதர் ஆசை கொள்வர். விருப்பம், ஆசையின்பாற்பட்ட செயல்கள் அரங்கில் ஆற்றப்படும்போது அந்த ஆற்றுகையில் ஆற்றுவோரின் பூரண பிரசன்னம் (Presence) இருக்கும். அது சக்திவாய்ந்த அரங்காக (Energetic Theatre) பரிணமிக்கும். இப்போது அந்த அரங்கில் ஆற்றுவோர் - பார்வையாளர் சக்திப் பரிமாற்றம் நிகழும். இந்த பரிமாற்றத்தாடு ஆற்றுகையில் ‘கலைநிலை’ பெறப்படும். இது ஒரு ஆழமான அனுபவ நிலை. புதியதான எண்ணங்கள், கற்பனைகள் தோன்றும் ஒரு நிலை. இங்கு பரிசோதனைக்கும் புத்தாக்கத்துக்குமான பண்பாட்டு வெளி ஒன்று திறக்கப்படுகின்றது. இந்த நிலையை மானிடவியாலாளரான ரேனர் ‘லிமினாலிட்டி’ (Liminality) என்று அழைக்கிறார். இந்த நிலை புதிய பண்பாட்டின் தோற்றுவாயாக அமையும். இங்கு பழைய பண்பாட்டு அடையாளங்கள் வெளிப்படுத்தப்படுவதோடு புதிய பண்பாட்டு அடையாளங்களும் உருவாக்கப்படுகின்றன.

இது ‘ஆற்றுகை அரங்கு’ (Performance Theatre) எனச் சொல்லப்படும் ஒரு முறைமை ஆகும். பண்பாட்டின் அனுபவங்களை ஆற்றுகை செய்யும் இவ்வரங்கு பண்பாட்டைப் பேணுவது மட்டுமன்றி புதிய பண்பாட்டை உருவாக்கியும் கொள்கிறது.

இந்த வகையில் இது ஒரு உண்மையான அரங்காக பேரின்ப - அரங்காக அமையும். இந்த அரங்கு பெருமளவு பார்வையாளர்களை நோக்கிக் கவரும். ஈழத்தமிழரிடையே தேசிய விடுதலைப் போராட்ட கால கட்டத்தில் இத்தகைய அரங்குகள் மேற்கிளம்பியன. இந்த

மொழிதல்

அரங்குகளில் ஆயிரக்கணக்காக, லட்சக்கணக்காக பொதுமக்கள் கூடியதை இங்கு ஞாபகப்படுத்தலாம். இந்த அரங்கில் தமிழரின் பண்பாட்டு அடையாளங்கள் வெளிப்பட்டு நின்றன, புதிய பண்பாட்டு அடையாளங்கள் உருவாகின. போர் நெருக்கடியின் மத்தியிலும் இந்த அரங்கில் தமிழ் மக்கள் ஒரு பெரும் திரளாகத் திரட்சி அடைந்தனர். உலகம் முழுதும் பழங்குடிகள், விவசாயிகள், சிறுபான்மையினர், பெண்கள் எனப் பலதரப்பட்ட மனிதக் கூட்டத்தினர் சமீப காலங்களில் மறுதிரட்சி அடைந்து வருவதை முத்துமோகன் சுட்டிக்காட்டுகிறார் (2010:5).

அவலம் யாதெனில் ஆற்றுவோர் தமது பண்பாட்டை ஆற்றாமல் வேறு பண்பாடுகளைப் பிரதிபண்ணுகின்ற நிலைமைக்கு ஆளாகின்ற போது அந்த அரங்கு பலவீனமடையும். பண்பாடு ஊடுருவல்களையும், நெருக்கடிகளையும் சந்திக்கும் போது, அதனால் பண்பாடு ஒடுக்கப்படும் நிலைமை உருவாகும். ஒடுக்குமுறைப் பண்பாட்டில் ஒடுக்கப்படுவோரின் சுயம், உடல், பண்பாடு என்பன ஒடுக்கப்படுகின்றன. அவர்கள் ஒடுக்குமுறைப் பண்பாட்டை பிரதி பண்ணும் நிலைமை ஏற்பட்டு விடுகின்றது. இதன் காரணமாக ஒடுக்கப்படும் இனங்களின் அரங்குகள் பலவீனமாகிப்போகின்றன. இன்று தமிழ்ப் பண்பாடும் பல நெருக்கடிகளை எதிர்கொண்டு திரிபுபட்டுள்ளது. இதனால் தமிழ் அரங்கும் பலவீனமாகியுள்ளது.

இத்தகைய ஒரு நிலைமையில் எவை எவை நமது பண்பாட்டின் தவிர்க்கமுடியாத அம்சங்கள்? அதாவது மக்கள் ஈடுபாடு கொள்கின்ற, விரும்புகின்ற தமிழ் பண்பாட்டின் அடையாளங்கள் எவை? என அறிந்து அவற்றை மீட்டு - மீளக் கொண்டுவதன் மூலம் ஈழத்தமிழரிடையே அடையாள அரங்கை உருவாக்கும் தேவை ஈழத்தமிழ் அரங்கவியலாளர்களுக்கு உண்டு. இவ்வாறு அடையாள அரங்கு உருவாக்கப்படுமாயின் அது பெருமளவு மக்களை அணி திரட்டும்; புத்துணர்ச்சி பெறவைக்கும். தமிழ் மக்கள் இன்று தனியன்களாகிப்போகின்ற (Individuals) நிலையில் அடையாளங்களைத் தேடுகின்றார்கள். தம்மைக் குழுமாக்கிக்கொள்ள விரும்புகின்றனர். குழுமமாக வாழ விரும்புவதன் ஒரு பண்புதான் அடையாள உருவாக்கம். போரினால் சிதைக்கப்பட்ட ஒரு இனம் மீண்டும் தன்னைப் புத்துயிர்ப்புக் கொண்டதாக நிலைமாற்றம் (Transformation) செய்துகொள்வதற்கு அடையாள மீட்டுருவாக்கம் தேவைப்படுகின்றது.

தமிழ்ப் பண்பாட்டு அடையாள அரங்கை உருவாக்குதல் என்பதில் இரண்டு அம்சங்கள் அடங்கியிருக்கும்.

1. எவை எவை இல்லாவிட்டால் அரங்கில் நாம் தமிழராக செயற்பட முடியாதோ அந்த அம்சங்களை - கலைக்கூறுகளை - அரங்கிற்குக் கொண்டுவரல்.
2. உருவாக்கப்படும் அரங்கைப் பரந்துபட்ட தமிழ் மக்கள் தமக்கு உரித்தானதாக உணர்ந்துகொள்ளல். இது அவர்களின் அகவயம் சார்ந்தது.

தமிழ் மக்கள் இன்று தனியன்களாகிப்போகின்ற (Individuals) நிலையில் அடையாளங்களைத் தேடுகின்றார்கள். தம்மைக் குழுமாக்கிக்கொள்ள விரும்புகின்றனர். குழுமமாக வாழ விரும்புவதன் ஒரு பண்புதான் அடையாள உருவாக்கம்.

ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கில் அடையாள உருவாக்கமும், அடையாளத் திரட்சியும் பற்றிப் பேசும் இந்த ஆய்வுக்கட்டுரை எனது அரங்க அனுபவ நிலைநின்று எழுதப்படுகிறது. முப்பது வருடங்களுக்கு மேலாக ஈழத்து தமிழ் அரங்க உருவாக்கம் மீதான எனது செயற்பாடே இந்த ஆய்வாக அமைகிறது (Practice – as –Research). இச்செயற்பாட்டின்போது அரங்க வல்லுநர்கள் உட்பட பலருடன் நடத்திய உரையாடல்கள் இந்த ஆய்வுக்கான மூலங்களாக அமைந்துள்ளன. இந்த வகையில் இந்த எழுத்து ஈழத்தமிழரிடையேயான ஆற்றுகைகள் பற்றிய இனவரைவியல் (Ethnography) எழுத்தாகவும் அமைகிறது. ஆற்றுகை, பின்காலனித்துவம், அடையாளம் பற்றிய கோட்பாடுகள் இந்த எடுத்துரைப்புக்கான பின்புலத்தை வழங்குகின்றன.

பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நிலவிய அடையாளங்கள் யாவை? அவை எவ்வாறு நீக்கமடைந்தன? ஈழத்தமிழ்ச் சமூகத்தில் அடையாள மீட்டெடுப்புக்காக நடந்த முயற்சிகள் யாவை? நடைபெற வேண்டியது யாது? போன்ற வினாக்களை அடிப்படையாக வைத்து இந்தக்கட்டுரை எழுதப்படுகிறது.

அரங்கு

தனது தோற்ற

நிலையில்

திறந்த

வெளிகளில்

மக்கள்

எத்தகைய

தளைக்கும்

உட்படாது

ஒன்றுகூடி

ஆடிப்பாடும்

நிகழ்ச்சியாக

அமைந்ததுடன்,

அவர்களிடையே

ஒன்றிணைவை

ஏற்படுத்தவும்

தொழிற்பட்டது.

பண்டைய தமிழ் அரங்கின் அடையாளங்கள்

அரங்கு தனது தோற்ற நிலையில் திறந்த வெளிகளில் மக்கள் எத்தகைய தளைக்கும் உட்படாது ஒன்றுகூடி ஆடிப்பாடும் நிகழ்ச்சியாக அமைந்ததுடன், அவர்களிடையே ஒன்றிணைவை ஏற்படுத்தவும் தொழிற்பட்டது. ஆனால், ஆளும் வர்க்கம் நடிக்கரை பார்வையாளரிடமிருந்து வேறுபடுத்தி மக்களை நடிப்போர்களாகவும் பார்ப்போர்களாகவும் பிரித்தார்களென்றும், நடிக்கரளிடையே கதாநாயகர்கள் மற்றவர்கள் என்ற பிளவை உண்டாக்கினார்களென்றும் போவால் (Boal) குறிப்பிடுகின்றார் (1979:119).

தமிழ்ச் சமூகத்தில் சங்ககாலம் தனித்துவமான பண்பாட்டு அம்சங்களைக் கொண்டதாக அமைந்திருந்தது. தமிழின் தனித்துவமான சில பாரம்பரியங்கள் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது இக்காலத்திலேயே ஆகும். தமிழ் தனது கலை இலக்கிய வெளிப்பாட்டிற்கு சமஸ்கிருத இலக்கிய மரபை உதாரணமாகக் கொண்டிருக்கவில்லை என்பது முக்கியம். ஆரியச் செல்வாக்கற்ற திராவிடச் சிந்தனையின் வெளிப்பாடாக சங்க இலக்கியம் போற்றப்பட்டது போன்ற விடயங்களை பேராசிரியர் சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகிறார் (1989:5,17).

சங்க இலக்கியச் சான்றுகள் பண்டைத்தமிழ்ச் சமூகத்தில் வலுவான ஆற்றுகை மரபு ஒன்று இருந்ததை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இந்த ஆற்றுகை மரபில்

- » இயற்கையைப் பாடினர், வீரரைப் பாடினர், காதலைப் பாடினர்.
- » போர்க்களத்தில் ஆடப்பட்ட களவேள்வியான துணங்கைக்கூத்து, குரவைக்கூத்து.

மொழிதல்

- » அகமரபு சார்ந்து, ஆண்பெண் உறவைப்பாடிய வெறியாடல்.
- » இவற்றை ஆற்றுகை செய்த கூத்தர், பொருநர், பாணர் குழுக்கள் என அங்கு நிலவின.

இவை வாய்மொழி மரபாகவும், கூட்டாகவும், தன்னெழுச்சியாகவும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டன. இந்த ஆற்றுகைகள் கொண்டாட்டமாக அமைந்திருந்தன.

வெறியாடல் என்பது வேலனின் உடலில் தெய்வீக சக்தி வெளிப்பட்டு மக்களோடு ஊடாடுவது (பகிர்வது) ஆகும். வழிபடுவோர் உடம்பிலும் முருகன் ஏறினான் என்ற செய்தி உள்ளது. ஆற்றுகையின் உச்சக்கட்டத்தில் மக்கள் எல்லோரும் ஆடலில் கலந்துகொள்வர். சங்ககாலத்தின் நீட்சி இன்றும் குலதெய்வ வழிபாடுகளில் நிலவுகிறது என்று மானிடவியலாளர் கூறுவர். இன்றும் நமது கிராமங்களில் 'கலை ஏறி' ஆடும் ஆட்டம் நிலவிவருகின்றது. இந்த ஆட்டத்தில் பூசாரியின் உடம்பில் தெய்வம் வெளிப்பட்டு நிற்கும். சங்ககால ஆற்றுகைகளிலும் அதன் நீட்சியாக விளங்குகின்ற கலையாட்ட ஆற்றுகைகளிலும் உடலில் கலை ஏறுவது ஒரு முக்கிய அம்சம். அதாவது இங்கு உடல் ஆற்றுகையாகின்றது. ஆற்றுகையில் உடல் பிரமாண்டமான தோற்றமாகின்றது. இது கலைநிலை சார்ந்த உடல்மரபு. இந்த ஆற்றுகை மரபுகளில் உடல் உருக்கொள்ளும் முறைவழி (embodiment process) முக்கியமானது.

பண்டைத்தமிழ்ப் பண்பாட்டு ஆற்றுகைகள் அதன் நீட்சியான குலதெய்வ வழிபாட்டு ஆற்றுகைகள் என்பவற்றின் அடையாளங்களே இவை. இந்த மரபு, இந்த அடையாளங்களுக்கு என்ன நடந்தது? இவை எப்படி நீங்கின?

தமிழ் அரங்கில் அடையாள நெருக்கடிகள்

சங்ககாலத்தில் தனித்துவமான பண்பாட்டு அம்சங்களைக் கொண்டிருந்த தமிழ்ச் சமூகத்தில் கி.பி 5, 6 இல் சமஸ்கிருத ஊடுருவல் தீவிரமாயிற்று. அதன்பின் விஜயநகர மன்னர் மொகலாயர், நாயக்கர், மராட்டியர் பின் ஐரோப்பியர் என பண்பாட்டு ஊடுருவல்கள் தொடர்ந்தன. தமிழ்ப் பண்பாட்டு அடையாளம் சமஸ்கிருதப் பண்பாட்டாலும், மேற்கத்தேயப் பண்பாட்டாலும் இரு பெரும் நெருக்கடிக்குள் சிக்கிக்கொண்டது. ஒரு வகையில் சொல்லப்போனால் சமஸ்கிருதப் பண்பாட்டால் ஏற்பட்ட நெருக்கடி மிக அதிகமானது. இப்போது மக்களுடன் பிணைந்து நிற்கும் பண்பாடு ஆதிக்கப் பண்பாடாகவும், அடிமைத்தனத்தின் பண்பாடாகவும் பிரிந்து விடுகின்றது. பாணர், புலவர் என்ற மரபினைத் தொடர்ந்து தமிழகத்தில் சங்ககாலத்தின் பிற்பகுதியில் வேர் கொள்ளத் தொடங்கிய பார்ப்பனர் மரபு பாணர்களின் இயங்குதளங்களைத் தங்களின் புராணிக மரபுச் சடங்குகள், நம்பிக்கைகள் வைதீகக் கடவுள்கள் மூலமாகவும் நாநலம் மூலமாகவும் ஆக்கிரமித்துக்கொண்டார்கள் எனவும் பாணர்

தமிழ்ப்
பண்பாட்டு
அடையாளம்
சமஸ்கிருத
பண்பாட்டாலும்,
மேற்கத்தேய
பண்பாட்டாலும்
இரு பெரும்
நெருக்கடிக்குள்
சிக்கிக்
கொண்டது.
ஒரு வகையில்
சொல்லப்
போனால்
சமஸ்கிருத
பண்பாட்டால்
ஏற்பட்ட
நெருக்கடி மிக
அதிகமானது.

மரபின் வீழ்ச்சிக்குப் பார்ப்பனர் மரபின் எழுச்சி முக்கியமான காரணம் எனவும் விளக்குகிறார் தி.சு.நடராசன் (2016:26).

நாம் மேற்கூறியது ஒரு பக்க நெருக்கடியென்றால் மறுபக்க நெருக்கடி மேற்கத்தேய காலனித்துவத்தால் ஏற்பட்டது. அரங்கு மற்றும் நாடகம் பற்றிய மேற்கத்தேய கற்கையின் மையமாக நாடகப்பனுவலே விளங்குவதாகக் கூறும் அரங்க வரலாற்றியலாளரான Zarrilli ஐரோப்பிய காலனித்துவத்தின்போது மேற்கு அல்லாத சுதேசியப் பண்பாட்டு ஆற்றுகைகளுக்கு எதிரான சாய்வு (Bias) விருத்தியடைந்தது என்றும், காலனித்துவம் தன்னை நியாயப்படுத்துவதற்காகதான் நாகரிகமற்றதும் காட்டுமிராண்டித்தனமானதும் என கருதிய பண்பாடுகளுக்கு நாகரிகம் பற்றிய மேற்கத்தேய சிந்தனைகளைக் கொண்டுவந்ததாகவும், மேற்கத்தேய நாடகம் மற்றும் அரங்கின் முன்னோடி மாதிரிகளுக்குப் பொருந்தாத ஆற்றுகை வடிவங்களை இகழ்ந்து ஒதுக்கியதோடு பல பகுதிகளில் அவற்றைத் தொலைத்தொழித்ததாகவும் கூறுகிறார். அத்தோடு ஐரோப்பியர்கள் தாம் தாழ்வாகக் கருதிய பண்பாடுகளில் தமது மூலமாதிரிகளுக்குப் பொருந்திவருகின்ற நாடகங்களைக் காண நேர்ந்தபோது ஆச்சரிப்பட்டதாகவும் எடுத்துக்காட்டுகிறார் (2006:xxiii).

அத்தகைய ஒரு நாடகதான் சமஸ்கிருத நாடகமான காளிதாசரின் சாகுந்தலம். இவ்வாறாக காலனித்துவத்தின்மூலம் அடையாளப்படுத்தப்பட்ட சாகுந்தலம் நாடகம் தமிழ் அரங்கிலும் செல்வாக்கு உடையதாகிற்று. இது தமிழ் மேற்குடி அறிவுஜீவிகளின் போலச்செய்தல் மனோநிலையைக் காட்டுகின்றது. மேற்கத்தேய ஆக்கிரமிப்பால் உருவான மத்தியதர வர்க்கம் மேற்கத்தேய அரங்கைப் பிரதி பண்ணியது. இந்த மத்தியதர வர்க்கம் 'புதுசு புதுசு' என்ற பரிதவிப்போடு எழுந்தது 'ஒட்டுண்ணி' என வர்ணிக்கப்படுவது என திசு நடராசன் எடுத்துக்காட்டுகின்றார் (2008:13,14). இவ்வாறு சமஸ்கிருத நாடகங்களையும், ஆங்கில நாடகங்களையும் பின்பற்றும் போக்கு ஏற்பட்டது.

இங்கு தமிழரின் அரங்க அடையாளமான ஆற்றுகை புறந்தள்ளப் பட்டது. ஆட்டம், பாட்டம், கொண்டாட்டம் என இருந்த தன்னெழுச்சி ஆற்றுகை அகல்கின்றது. பனுவலை அடிப்படையாக கொண்ட புதிய நாடக மரபு - வசன நாடக மரபு - பிரதி பண்ணப்படுகின்றது. இவ்வாறு தமிழ் அரங்கின் அடையாளம் நீங்குகின்றது.

ஈழத்துத்தமிழ் அரங்கில் அடையாள நெருக்கடி

ஈழத்தில் மேற்குடியினரிடம் சமஸ்கிருதப் பண்பாட்டின் மீதும், ஆங்கிலப் பண்பாட்டின் மீதும் ஒரு பெருவிருப்பம் இருந்தது. எனினும் ஈழத்தில் காலனித்துவ ஆட்சியின்மூலம் சைவசமயம் இகழப்பட்டு கிறிஸ்தவ சமயம் தமிழ் மக்களிடையே பரப்பப்படுவதை எதிர்த்து நாவலர் சைவ மீட்டுருவாக்கத்தைக் கொண்டுவந்தார். பொது மனோபாவத்தில் சைவக்கருத்தியலைப் பற்றவைக்கும் நோக்கோடு செயற்பட்டார். தமது நோக்கை அடைவதற்காக கிறிஸ்தவ பிரசாரகர் கையாண்ட

தமிழரின் அரங்க அடையாளமான ஆற்றுகை புறந்தள்ளப் பட்டது. ஆட்டம், பாட்டம் கொண்டாட்டம் என இருந்த தன்னெழுச்சி ஆற்றுகை அகல்கின்றது. பனுவலை அடிப்படையாக கொண்ட புதிய நாடக மரபு - வசன நாடக மரபு - பிரதி பண்ணப்படுகின்றது.

மொழிதல்

அணுகுமுறைகள், வழிமுறைகள், உத்திகளை - உரைநடை, பிரசங்கம் என்பவற்றை இவர் பயன்படுத்தினார்.

சைவ மீட்டுருவாக்கத்தில் சைவ சீர்திருத்தம் முக்கியமானது. இவர் தூய்மையான சமய வாழ்வு, நல்லொழுக்கம் என்பவற்றை வலியுறுத்தினார். தேவதாசிகள், கூத்தாடுபவர்கள் போன்றோர் சீர்கெட்ட ஒழுக்கம், சீரழிந்த வாழ்க்கை முறை போன்றவற்றைப் பின்பற்று வதாகக் கூறி யாழ்ப்பாணச் சைவத்தின் வெகுசன வடிவங்களை அப்புறப்படுத்தினார்.

தமிழர் பாரம்பரியம் 'சைவப் பாரம்பரியம்' என்று வற்புறுத்தப்பட்டதையும் அக்கருத்துநிலை காரணமாக ஏற்பட்ட 'அடிநிலை மக்கள் பண்பாட்டு நிராகரிப்பையும்' குறிப்பாக நாடகத்திற்கு ஏற்பட்ட பாதிப்பையும் சுட்டிக்காட்டும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி நாவலர் சைவசமயிகளுக்கு கோயில்களிலே பொது மகளிருடைய நடன, சங்கீதம், வானவிளையாட்டு முதலியவைகளை ஒழித்து விடுங்கள் என விடுத்த அறைகூவலையும், கோயில் திருவிழாக்களில் நாடகம் என்று கேட்ட உடனே கஞ்சா லேகியம் தின்று வீராவேசத்தோடு ஈட்டி, வளைதடி, கருங்காலித்தண்டு கைப்பற்றி நடந்து நித்திரை விழித்து உலைந்து கொண்டும் நாடோடிகளாய்த் திரிந்து கெடுவதும் திருவிழாக்களால் விளைந்த பிரியோசனங்களன்றோ என விடுத்த கண்டனத்தையும் 'யாழ்ப்பாணத்தின் எழுதவிடப்படாத கலை வரலாறு பற்றி' என எழுதிய முன்னுரையொன்றில் எடுத்துக்காட்டுகின்றார் (1990:xxi,xxii). இவ்வாறு சைவ மீட்டுருவாக்கச் சூழலில் பாரம்பரிய அரங்கிற்கு இடமின்றிப் போகிறது, அத்தோடு நாடகம் மதிப்பிழந்த கலையாகிறது.

அடையாள மறுப்பு, இழிவுபடுத்தல்

நாவலர் வழிவந்தவர்கள் தம் பிள்ளைகளை சடங்கு, கூத்து நடக்கும் இடங்களுக்கு அனுமதிப்பதில்லை. 'கூத்தாடுவதும் குண்டிநெளிப்பதும் ஆத்தாதவன் செயல்' என கூத்து பரிகசிப்புக்குள்ளானது. அதிகமான உடலசைவுகள் அநாகரிகமானது எனச் சொல்லப்பட்டு உடல் கட்டுப்படுத்தப்பட்டது (discipline). தமிழர்களின் பாரம்பரிய இசைக்கருவியான பறை இழிவுபடுத்தப்பட்டது. ஒரு கட்டத்தில் அவற்றைக் கொத்தி எரிக்கவும் செய்தார்கள். அந்தக் கருவிகளைக் கையாண்ட பறையர் சாதியினரையும் ஒதுக்கி வைத்துள்ளனர். கோயில்களுக்குப் பயன்பட்ட பறை படிப்படியாக சாவுக்கு மட்டுமே பயன்படுத்தப்படும் நிலைமை உருவானது. இவ்வாறு தமிழர்களின் அற்புதமான இசைக்கருவியான பறை என்ற பண்பாட்டு அடையாளம் இழிவானதாக மாற்றி அமைக்கப்பட்டது (சிவசுப்பிரமணியன், 2014: 30).

ஆடுவது, சத்தமாகப் பாடுவது என்பன அநாகரிகமாகக் கருதப்பட்டு 'ஆட்டக்காரி' என்ற ஒரு சொற்றொடர் பெண்களைத் தாழ்த்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டது. சில நிறங்கள் குறிப்பிட்ட சாதிக் குரிய

நாவலர்
வழிவந்த
வர்கள் தம்
பிள்ளைகளை
சடங்கு,
கூத்து நடக்கும்
இடங்களுக்கு
அனுமதிப்ப
தில்லை.
'கூத்தாடுவதும்
குண்டி
நெளிப்பதும்
ஆத்தாதவன்
செயல்' என
கூத்து பரிகசிப்
புக்குள்ளானது.

நிறங்களாக அடையாளப்படுத்தப்பட்டு அவை விலத்திவைக்கப்பட்டன. கோயில்களில் சாமிக்கான பிரமாண்டமான சாத்துப்படி அநாகரிகமானதாக சொல்லப்பட்டது. மேற்கூறிய வழக்கங்கள் 'இழிசனர் வழக்கு' எனக் கூறப்பட்டது.

அடையாள மாற்றம்

1911 ஆம் ஆண்டில் இந்தியாவைச் சேர்ந்த பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் சுருணவிலாச சபை கொழும்பில் நாடகங்களை நடத்தியது. 'தமிழ் மேடை நாடகத்தின் 'சேக்ஸ்பியர்' என்று பாராட்டப்பெற்ற பம்பல் சம்பந்த முதலியார் ஒரு வழக்கறிஞர் ஆவார். ஆங்கில நாடகங்களில் நாட்டமுற்றிருந்த இவர் தமிழ் நாடகங்களில் அவ்வளவாக ஈடுபாடு இல்லாமல் இருந்ததையும், தமிழ் நாடகங்களில் பல பாடல்கள் அமைந்திருந்தமை தனக்கு வெறுப்புத் தட்டியது என்பதையும் தனது நாடக மேடை நினைவுகள் எனும் நூலில் குறிப்பிடுகின்றார் (பழனி, 2019:104).

இவரது நாடகங்களின் புதுமையால் கற்றோரில் ஒரு பகுதியினர் கவரப்பட்டனர். அவ்வாறு கவரப்பட்ட கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அந்நாடகங்களில் தாம் வழமையாகப் பார்த்துப் பழகிப்போன நாடகங்களில் உள்ளது போல் பாடிக்கொண்டு துள்ளிப்பாய்ந்து நடிக்காமல் இடம்பெற்ற பாத்திர நடிப்பைத் தான் கண்டுபிரமித்ததாகக் கூறுவதை தமிழ் இலக்கிய ஆய்வாளரான சொக்கலிங்கம் சுட்டிக்காட்டுகிறார் (1977:56).

தமிழறிவும், சமய உணர்வும் உடைய தரப்பினர் சிலர் இக்கால நாடக முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். நாவலர் ஏற்படுத்திய சமய விழிப்புணர்வின் பயனாக நாடகங்களின் ஊடாக சமய உணர்வையும், அறநெறிகளையும் போதிப்பது இவர்களது முக்கிய குறிக்கோளாக இருந்தது. சொக்கலிங்கம் 1917- 1938 இல் உருவான நாடகங்களை சமய தத்துவ அறப்போதனைக் கால நாடகங்கள் என்று கூறி அவை சமஸ்கிருத, ஆங்கிலத் தாக்கத்திற்கு உட்பட்டிருந்ததை எடுத்துக்காட்டுகிறார் (1977:66,72).

இவ்வாறாக புராண, இதிகாச நாடகங்கள் ஈழத்து மேடைக்கு வருகின்றன. மக்களின் நாளாந்த வாழ்வுடன் தொடர்பற்ற புராணக் கடவுளர்களையும், இதிகாச அரசர்களையும் பற்றிப் பேசுவதான நாடகங்கள் மேடைக்கு வருகின்றன. இது பண்டைத்தமிழ்ச் சமூகத்தில் இயற்கையை, வீரத்தை, மக்களின் அனுபவங்களைப் பாடிய ஆட்டமும், பாட்டமும், கொண்டாட்டமுமாய் அமைந்த ஆற்றுகை மரபுக்கு மாற்றானது. மக்களின் பண்பாட்டு வெளிப்பாடான ஆடல், பாடல், கொண்டாட்டம் நீக்கப்பட்டு வசனமாக அமைக்கப்பட்ட அதாவது அடையாள நீக்கம் செய்யப்பட்ட அரங்கு தமிழுக்கு வருகின்றது. ஆடல், பாடல் நீங்கி உரையாடல்கள் நிறைந்த நாடகமாக மாறுகின்றது. அதாவது எழுத்து வழக்கு நாடகம் (Literary Drama) தலையெடுக்கிறது.

மக்களின் பண்பாட்டு வெளிப்பாடான ஆடல் பாடல் கொண்டாட்டம் நீங்கி வசனமாக அமைக்கப்பட்ட அதாவது அடையாள நீக்கம் செய்யப்பட்ட அரங்கு தமிழுக்கு வருகின்றது.

இங்கு அரங்கு மாற்றமுறுகின்றது. ஆடுவதும், பாடுவதுமாக தமது வாழ்வின் பாடுகளை ஆற்றிப் பகிரும் அரங்காக இருந்தது, உரையாடல்கள் மூலம் பனுவலில் தரப்பட்டதை (செய்தியை) மேடையில் உருவமாகக் காட்டும் அரங்காக மாற்றமுறுகின்றது. இங்கு எழுத்து அதிகாரமுடையதாகிறது. உடல்மரபு எழுத்துமரபாக மாறுகின்றது. பாரம்பரிய அரங்கில் காணப்பட்ட வெளிப்பாடு (Manifestation) தொடர்புறுதல் (Communication) ஆக மாறுகின்றது.

எமது அரங்கு அதாவது உண்மையான (Authentic) தமிழ் அரங்கு காணாமல் போய் வேறு பண்பாடுகளைப் பிரதி பண்ணும் அரங்கு உருவெடுத்தது. தமிழ் அரங்க அடையாளங்கள் சாம்பல் மேட்டினுள் புதையத் தொடங்கின. படிப்படியாக அடையாளக் கூறுகள் நீங்கின. சுருக்கமாகக் கூறின் பண்டைய சமூகத்தில் இயற்கையைப் பாடுவதாக, வீரரைப் பாடுவதாக, மக்களின் நாளாந்த பிரச்சினைகளைப் பாடுவதாக, ஆடலாக, பாடலாக, கொண்டாட்டமாக இருந்த அரங்க அடையாளங்கள் அதன் நீட்சி விளிம்புநிலை மக்களிடம் ஒதுங்கிப்போக, மையங்களில் புராணங்கள், இதிகாசங்களில் வரும் கடவுள்களையும், அரசர்களையும் பேசும் வசன நாடகமாகி தமிழரங்கு தன் அடையாளங்களை இழந்தது. ஆனால் சமூக இயக்கங்கள் தமிழருக்கான கலை உருவாக்கத்தில் ஈடுபட்டபோது இந்நிலைமையில் படிப்படியான மாற்றம் ஏற்படலாயிற்று.

சமூக இயக்கங்களின் தலையீடு - அடையாள மீட்பு

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்து ஈழத்தமிழரிடையே சமூக மாற்ற நோக்குடன் சமூக இயக்கங்கள் தொழிற்பட்டன. நிலவுகின்ற சமூகநிலைமையில் அதிருப்தி கொண்டு அந்நிலைமைகளை மாற்றி அமைப்பது அதாவது சமூக மாற்றத்தை ஏற்படுத்துவது அவர்களின் நோக்கமாக இருந்தது.

பிரித்தானிய கல்வியின் ஒரு சாதக விளைவாக ஏற்கனவே நிலவிய சமயம் சார்ந்த நம்பிக்கைகளில் மாற்றம் ஏற்படலாயிற்று. ஐரோப்பாவின் அறிவொளி இயக்க சிந்தனைகள் இங்கு பரவின. சுதந்திரமான சிந்தனை, பகுத்தறிவுச் சிந்தனை என்பன ஏற்படலாயிற்று. மத நம்பிக்கைகள் பிற்போக்குத்தனமானவை எனக் கண்டித்து பகுத்தறிவுப் பாதையில் சமூக சமத்துவம் நோக்கி சமூக இயக்கங்கள் பயணிக்கத் தலைப்பட்டன. இனத்தனித்துவ உணர்வு ஏற்பட்டது. தமிழ்ச் சமூகத்தின் ஒழுங்கமைவின் மீது கேள்விகள் எழுந்தன. இவை சமூக மாற்றத்திற்கான இயக்கங்களின் உள்ளீடுகளாக அமைந்தன.

எமது அரங்கு அதாவது உண்மையான (Authentic) தமிழ் அரங்கு காணாமல் போய் வேறு பண்பாடுகளை பிரதி பண்ணும் அரங்கு உருவெடுத்தது. தமிழ் அரங்க அடையாளங்கள் சாம்பல் மேட்டினுள் புதைய தொடங்கின.

அரங்கில் தமிழ் இன வீரர்களின் கதைகள்

அறுபதுகள் தமிழ்த்தேசிய எழுச்சியின் ஒரு முக்கியமான காலகட்டம். 1956 இல் நிறைவேற்றப்பட்ட தனிச்சிங்களச் சட்டம், 1958 இல் தமிழர்கள் மீது நிகழ்த்தப்பட்ட இன வன்முறை என்பன காரணமாக தமிழ்த் தேசிய எழுச்சி ஏற்பட்டது. தமிழர்கள் உரிமை வேண்டி அறப்போராட்ட இயக்கத்தை நடத்திய காலமது.

இந்தப் பின்னணியில் தமிழ் இன வரலாற்றை அதாவது தமிழ் இன வீரர்களின் வரலாற்றை மீண்டும் எடுத்துரைக்கும் நாடகங்கள் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் மேடையேறியதை நாம் கவனிக்கலாம். அந்நியர்களுக்கு எதிராகப் போராடிய தமிழ் வீரர்களின் கதைகளை இலட்சிய நோக்கு நிரம்பிய நாடகங்களாக மேடையேற்றினர். உதாரணமாக 'இறுதிமூச்சு' என்ற நாடகம் யாழ்ப்பாண இராச்சியத்தை ஆண்ட சங்கிலி செகராச சேகரன் (கி.பி 1519- 1561), என்பான் காக்கைவன்னியன் போன்றோர் செய்த துரோகத்தனத்தால் பறங்கியரால் கைப்பற்றப்பட்டு சிரச்சேதம் செய்யப்படுவதைச் சித்தரிப்பது. 'தணியாத தாகம்' எனும் நாடகம் 17 ஆம் நூற்றாண்டின் கைலாய வன்னியன் என்ற பனங்காமத்து தலைவன் ஒல்லாந்தருக்கு அடிபணிய மறுத்து வரிசெலுத்தாமல் போராடி வீழ்ந்த கதையைக் கூறுகின்றது. பண்டாரவன்னியன் என்ற நாடகம் 19ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கத்தில் ஆங்கில அரசுடன் போராடிய இறுதித் தமிழ் மன்னன் - வன்னி நாட்டு தலைவனின் கதையைக் கூறுவது.

இவ்வாறு
இனத்துக்காக
தம்மைத்
தியாகம் செய்த
வீரர்களின்
கதையைக்
கூறுவதன்
மூலம் தமிழ்
மக்கள்
மத்தியில்
உணர்ச்சியைத்
தூண்டவும்
உரிமைக்குப்
போராட
வைக்கவும்
இந்த
நாடகர்கள்
முயன்றனர்.

இவ்வாறு இனத்துக்காகத் தம்மைத் தியாகம் செய்த வீரர்களின் கதையைக் கூறுவதன் மூலம் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் உணர்ச்சியைத் தூண்டவும் உரிமைக்குப் போராட வைக்கவும் இந்த நாடகர்கள் முயன்றனர். மேற்கூறிய நாடகங்கள் உணர்ச்சி மிகுந்த வசனங்களைக் கொண்டிருந்தன. அநேகமாக அடுக்குமொழி வசனங்கள். தமிழ் நாட்டில் திமுகவின் எழுத்துப் பாரம்பரியத்தால் இந்த நாடகர்கள் கவரப்பட்டிருந்ததைக் குறிப்பிட வேண்டும். இந்நாடகங்களில் நடிகர்கள் உணர்ச்சி மிகுந்த நடிக்பை வெளிப்படுத்தினர். வசனங்களை ஏற்றி இறக்கிப் பேசுதல், கம்பீரமான நடை, விறைப்பான உடல் நிலைகள், சண்டைக் காட்சிகள் (அநேகமாக வாள்சச்சண்டை), குதித்தல், திரும்புதல் என அட்டகாசமான நடிக்பு இந்த நாடகங்களின் பிரதான மூலகங்களாக இருந்தன. இங்கு மொழிஉணர்ச்சி முக்கியப்பட்டது. செம்மொழி, வீரம், மானம், தமிழர் அடையாள அரசியலில் மையங்களாயின.

தமிழ் வீரர்கள் பற்றிய உணர்ச்சி மிகுந்த நடிக்பால் பார்வையாளர் கவரப்பட்டனர். உடம்பு முறுக்கேறும் மயிர்க் கூச்செறியும்... போன்றவை பார்வையாளரின் அபிப்பிராயங்களாக இருந்தன. பெருந்த கைதட்டல்கள் மூலம் பார்வையாளர் ஆரவாரித்தனர். இந்த நிலைமை தமிழ் மக்கள் மத்தியில் பரவலான தமிழ்த் தேசிய ஆதரவைப் பெற்றுத்தந்தது.

ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கில் புராணக் கடவுளர்களையும், இதிகாச அரசர்களையும் காட்டிக்கொண்டு இருந்த நிலை மாறி, தமிழ் வீரத்தைப் பேசும் நிலை வருகின்றது. இது குறிப்பிடத்தக்க தமிழ் மக்களை அணிதிரட்டியதையும் நாம் கவனிக்கவேண்டும். எனினும், அன்று தமிழ் அரசியல் சம்மந்தமாக ஒருமித்த நிலை காணப்படாமையால் இன்னும் சொல்லப்போனால் கட்சி ரீதியாகப் பிளவுண்டிருந்ததால் பெரும் திரட்சி ஏற்பட வாய்ப்பும் இருக்கவில்லை.

அரங்கில் நாட்டார் அடையாளங்கள்

காலனித்துவ எதிர்ப்பு, தேசிய வேட்கை, சமூக மாற்றம் போன்ற குறிக்கோள்களால் உந்தப்பட்ட சமூக இயக்கங்கள் தமது இலட்சியத்தின் பால் மக்களைத் திரட்ட விரும்பினர். இத்திரட்டல் வெகுஜனங்கள் தழுவியதாக அமைந்திருக்க வேண்டும் என்று எண்ணினர். இதனால் ஓரங்களுக்குத் தள்ளப்பட்ட நாட்டார் பண்பாட்டை சமூக இயக்கங்களின் ஒரு பிரிவினரான கலைச்செயற்பாட்டாளர்கள் அரங்கிற்குக் கொண்டு வந்தனர். பண்டிதத் தமிழே சரியான தமிழ் என்ற நிலைப்பாடு ஒருபுறமும், தமிழ்க்கலை என்றால் கர்நாடக சங்கீதம், பரதநாட்டியம் என்பனதான் என்றுமிருந்த சூழலில் கிராமங்களில் நிலவிய பேச்சு மொழி, நாட்டுக்கூத்து என்பவை அரங்கிற்கு வரும் சூழல் ஏற்பட்டது.

1. நாட்டார் பேச்சுவழி

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாட்டுப்பண்பாட்டியல், நாட்டார் வழக்காற்றியல் என்பவற்றில் பெரும் ஆர்வம் கொண்டிருந்த ஒருவர். இவர் அடிநிலை மக்கள்நிலைப்பட்ட நாட்டார் வழக்காறுகளை முதன்மைப்படுத்தினார். அக்காலம் காலனித்துவ பண்பாட்டு ஊடுருவல் நிலவிய காலம் மக்கள் கிராமத்தவர் - நகரத்தவர் எனப் பிளவுண்டிருந்தனர். கிராமங்களிலும், நகரங்களிலும் பண்பாட்டு அடையாளங்கள் வேறு பட்டிருந்தன. கிராமத்தாரை நகரத்தார் 'பட்டிக்காட்டார்' என்றனர். கிராமத்தார் நகரத்தாரைப் 'பட்டணத்தார்' என்றனர். ஒரு பகுதியினரின் பண்பாட்டை மறுபகுதியினர் எள்ளிநகையாடும் போக்கு நிலவியகாலம். இத்தகைய பின்புலத்தில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை கிராமத்துப் பண்பாட்டை, பிரச்சினைகளைக் கிராமத்து மொழியிலேயே பல்கலைக்கழக (உயர்மட்ட) மேடையில் - ஏற்றத் துணிவு கொண்டார். அக்கால பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் பற்றி பேராசிரியர் கூறுகிறார்:

“அந்தக் காலத்தில் யுனிவர்சிற்றி படிப்பு என்பது மிகச் சிலருக்கே உரிய விடயமாக இருந்தது. சமூகத்து உயர் மட்டங்களில் இருந்தே மாணவர்கள் வந்தார்கள். இடைநிலை, அடிநிலையிலிருந்து வந்த மாணவர்களுக்கும் கூட பல்கலைக்கழகத்துக்கு வந்ததும் உயர்மட்ட நட்டிக் கிடைத்துவிடும்” (சிவத்தம்பி, 2002: v).

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாட்டுப்பண்பாட்டியல், நாட்டார் வழக்காற்றியல் என்பவற்றில் பெரும் ஆர்வம் கொண்டிருந்த ஒருவர். இவர் அடிநிலை மக்கள் நிலைப்பட்ட நாட்டார் வழக்காறுகளை முதன்மைப்படுத்தினார்.

நாடகம் என்றால் வாழ்க்கை போலவே இருக்க வேண்டும் என்பது இவரது துணிபு. இவரது நாடகங்களில் கிராமத்துச் சமுதாயங்களின் பிரச்சினைகள் கருப்பொருளாக அமைந்தன. அநேகமாக கலியாணம் பற்றிய பிரச்சினை கருவாக அமைந்திருந்தது. அவர் கூறுகிறார்:

“அரசியலை விட்டு விட்டுப் பார்த்தால் கலியாணம் என்ற ஒன்றுக்குள் யாழ்ப்பாணப் பிரதேசத்தின் சமூகப் பிரச்சினைகள் எல்லாவற்றையும் அடக்கி விடலாம். கல்வி தரும் முன்னேற்றம், அந்த முன்னேற்றத்தால் கிடைக்கும் சமூக உயர்வு, படிப்பால் உத்தியோகம் பெறல், உத்தியோகம் காரணமாக அவரும் அவரது சகோதரர்களும் தங்கள் நிலைக்கு மேலுள்ள நிலையில் கலியாணம் வைத்துக்கொள்ளுதல், சீதனக்கொடுப்பனவுகள் ஆகிய எல்லாவற்றுக்கும் யாழ்ப்பாணச் சமூகத்தில் கலியாணம் ஒரு மையப்புள்ளி” (சிவத்தம்பி, 2002:vi).

பேராசிரியரின் ‘உடையார் மிடுக்கு’ நாடகத்தில் உடையார் ஒருவரின் மிடுக்கு, மாற்றமுறும் பண்பாட்டுக்கு எதிர்நிற்க முடியாது குலைந்து போவது சித்தரிக்கப்படுகின்றது. ஏகாதிபத்தியச் சிந்தனையில் உருவான மனப்போக்குடையவராக உடையார் விளங்குகின்றார். தன்னுடைய மகள் அப்புக்காத்துப் பரீட்சையில் சித்தியடைந்த ஆனால், ஏழையான ‘சுந்தரத்தைக் காதலிப்பது’ அவருக்கு வெறுப்பை அளிக்கின்றது. பெருத்த சீதனம் கொடுத்துத் தன் மகளை அரசாங்க அதிபர் ஒருவருக்குத் திருமணம் செய்ய அவர் பிரயத்தனப்படுகின்றார். இந்த முரணை நாடகத்தின் மையக்கரு. பழைய பிற்போக்குப் பண்பாடானது மேற்கிளம்பி வரும் புதிய பண்பாட்டிடம் தோற்றுப்போவதையே உடையார் மிடுக்கு காட்டுகின்றது.

கிராமங்களை
பட்டிக்காடு
என்றும்
பிற்போக்கானது
என்றும்
புத்திஜீவிகள்
மத்தியில்
இருந்த
கருத்துக்கு
மாற்றாக
கிராமங்களில்
புதிய
முற்போக்குப்
பண்பாடு
உருவாகி
வந்ததை
இவர் தனது
நாடகங்களில்
எடுத்துக்
காட்டினார்.

கிராமங்களை பட்டிக்காடு என்றும் பிற்போக்கானது என்றும் புத்திஜீவிகள் மத்தியில் இருந்த கருத்துக்கு மாற்றாக கிராமங்களில் புதிய முற்போக்குப் பண்பாடு உருவாகி வந்ததை இவர் தனது நாடகங்களில் எடுத்துக்காட்டினார். இது கிராமத்துப் பண்பாடு முக்கியமானது என்ற பதிவு படித்தவர்களிடம் ஏற்பட உதவியது. கடவுளர்களையும், அரசர்களையும் பேசுவதற்குப் பதிலாக கிராமத்து மனிதர்களை, அவர்களின் பண்பாட்டை அரங்கில் கொண்டுவரலாம் என்பதை பேராசிரியர் தொடக்கிவைத்தார்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தனது நாடகங்களில் கிராமத்துப் பொது மக்கள் நாளாந்தம் தமது உரையாடலில் வழங்கி வரும் சொற்கள் (உ+ம் காத்தாலை), சொற்தொடர்கள் (உ+ம் நெய்ப்பிடிக்கோழி), பழமொழிகள் (உ+ம் : பெட்டைக்கோழி கூவியும் பொழுது விடியுறதே) என்பவற்றைக் கையாள்கின்றார். பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையோடு இணைந்து நாடகங்களில் பணியாற்றிய வித்தியானந்தன் இவ்வாறு அவர் கையாண்டது ஆற்றல்மிக்கவையாக அமைந்து பார்வையாளரைக் கவர்ந்ததோடு அவர்களிடம் உணர்ச்சியை உருவாக்கி இன்பம் காண உதவியதாகவும் குறிப்பிடுகின்றார் (1990:91,92).

பேராசிரியரின் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் பல்கலைக்கழக மாணவர்களே நடித்தார்கள். கிராமங்களில் தாம் சந்தித்த பிரச்சினைகளை (கலியாணப் பிரச்சினை, சாதிப் பிரச்சினை), தாம் சந்தித்த பாத்திரங்களை (பணமும் பதவியும் பெற்று மிடுக்குடன் வாழும் உடையார், கமக்கட்டில் பிடியொடிந்த குடையுடன் ஒரு கையில் செருப்பும், மற்றக் கையில் சாதகக் கொப்பியுமாக திருகுதாளம் செய்து திரியும் கலியாணத் தரகர்...) நடித்தபோது அவை நடிகர்களின் படைப்பாற்றலைத் தூண்டியது. பல்கலைக்கழக மாணவர்களின் துடுக்குத்தனம் காரணமாக அவர்கள் இந்த பாத்திரங்களை 'ப்ளே' பண்ணினர். அங்கு அவர்களின் பிரசன்னத்துக்கான வாய்ப்பு இருந்தது. இங்கு அதிகமான புதிதளித்தல் இடம்பெற்றது. கூடுதலாக உடலினூடாக நடித்தல் இடம்பெற்றது. உடலை நெளித்தல், வசனங்களை இழுத்துப் பேசுதல், ஒரு வகையில் வசனம் பேசுதல், இசைத்தல் போன்ற தன்மைகளைக் கொண்டிருந்தது. உடையாராக நடித்த பேராசிரியர் சிவத்தம்பியுடனான உரையாடலில் இவற்றை அறியக்கூடியதாக இருந்தது.

இவை பார்வையாளருக்கு ஆர்வத்தைக் கொடுத்தன. அவர்கள் ரசித்த விதம் பற்றி பேராசிரியர் கூறுகிறார்:

“அந்தக்காலத்தில் கொழும்பில் வாழ்ந்த உயர் மட்டத்தவர் தங்களை மிக உயர்ந்தவர்களாகக் கருதிக்கொள்வார்கள். அவர்களுக்கு யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையைப் பார்ப்பதும், அந்த பேச்சு வழக்கைக் கேட்பதும் தாங்கள் விட்டுவந்த வாழ்க்கை நினைவுகளைக் கொடுப்ப வையாக அமைந்தன. அவற்றைப் பார்த்துச் சிரித்து மகிழ்ந்தார்கள். மகிழ்ந்து சிரித்தார்கள்” (சிவத்தம்பி, 2002:5).

ஈழத்து அரங்கில் நடந்த இந்த முயற்சி அரங்கிற்குச் சாதாரண மக்களின் நாளாந்த வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளைக் கொண்டு வந்தது. அது அரங்கில் இயல்பான நடிப்பாக - நகைச்சுவை நடிப்பாக அமைந்து பார்வையாளரைக் கவர்ந்தது. இது முற்போக்கான விடயம். எனினும் இந்த நாடகப்போக்கின் சீரழிந்த வடிவம் பார்வையாளரிடம் 'தூஷணை' நாடகம் எனப் பெயரெடுத்து நாடகத்தை மதிப்பிழக்கச் செய்ததையும் நாம் மறந்துவிடக் கூடாது.

2. அரங்கில் மீளருவாக்கிய நாட்டுக்கூத்து

காலனித்துவ கிறிஸ்தவ மதப்பரம்பலை எதிர்த்துக் கிளம்பிய சைவ மீட்டுருவாக்கத்தின் விளைவாக கூத்து விளிம்புக்கு தள்ளப்பட்டிருந்தது. 'கண்டபடி ஆட்டம்', 'காட்டுக் கத்தல்', 'சகிக்க முடியாதது' எனக்கூறப்பட்டு கூத்து ஒதுக்கப்பட்டிருந்தது. கிராமங்களில் ஒதுங்கி நலிவடைந்து கிடந்த அத்தகைய நாட்டுக்கூத்தை மரபுகெடாமல் செம்மைப்படுத்தி மேடைக்குக் கொண்டுவரவேண்டும் என்று பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் விரும்பினார்.

கிராமங்களில்
ஒதுங்கி
நலிவடைந்து
கிடந்த
அத்தகைய
நாட்டுக்கூத்தை
மரபுகெடாமல்
செம்மைப்படுத்தி
மேடைக்கு
கொண்டு
வரவேண்டும்
என்று
பேராசிரியர்
வித்தியானந்தன்
விரும்பினார்.

“சிங்கள நாடகத்தில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியைப் பார்த்து நாம் இன்னும் உரையாடல் நாடகத்தைப் போடுகிறோமே என வித்தியானந்தன் வருத்தப்பட்டதாகவும், தமிழ்த்தேசிய வாத்தின் முதல் பண்பாட்டுக் குரலாக, கலையிலக்கியக் குரலாக அவர் செயற்பட்டதாகவும் சிவத்தம்பி கூறுகின்றார்” (தனிப்பட்ட உரையாடல், 2007).

“ஆடலின் வலுவை பேராதனையில் காட்ட வேண்டும் என்பதே வித்தியின் அடிமன உணர்ச்சி” எனப் பேராசிரியர் மௌனகுரு குறிப்பிட்டார் (தனிப்பட்ட உரையாடல், 2017).

1960 களில் வித்தியானந்தன் கிராமங்களில் நிலவிய நாட்டுக் கூத்துக்களைச் செம்மைப்படுத்தி நகரத்தில் வாழ்ந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்குக் காட்டும் நோக்கத்தைக் கொண்டிருந்தார். அவரின் செயற்பாடுகள் பின்வருமாறு அமைந்திருந்தன:

1. மட்டக்களப்பு, மன்னார், யாழ்ப்பாணம், மலைநாடு ஆகிய பகுதிகளில் இருந்து மரபு வழிக் கூத்துக்களை வரவழைத்து அவற்றைப் படித்த தமிழர் மத்தியில் மேடையேற்றியமை.
2. நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் பாடசாலை மட்டங்களில் வெற்றி யீட்டிய கூத்துக்களை பல்கலைக்கழகத்தில் மேடையேற்றியமை (மட்/குருக்கள்மடம் மெதடிஸ்த் மிஷன் பாடசாலை மாணவர்களின் கீசகன் வதை, மட்/வந்தாறுமூலை மத்திய கல்லூரியினரின் அருச்சனன் தவநிலை என்பன பேராதனையில் மேடையேற்றப்பட்ட பாடசாலை நாடகங்களாகும்).
3. கிராமங்களில் நிலவிய நாட்டுக்கூத்தை மரபு கெடாமல் செம்மைப்படுத்தி தானே தயாரித்தமை.

கிராமங்களில் விரும்பப்பட்ட கூத்து படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தால் விரும்பப்பட வேண்டுமாயின் கிராமத்தில் வழக்கிலிருந்த கூத்து செம்மைப்படுத்தப்பட வேண்டும் என்பது இவரது கருத்து. செம்மையாக்கல் என்ற அடிப்படையில் பாரம்பரிய அளிக்கை முறைமையில் பல மாற்றங்களை இவர் கொண்டு வந்த பின்னர் கூத்து நாடகத்தை பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் மேடையேற்றுகிறார். அந்த மேடையேற்றம் இரசிக்கப்பட்ட விதம் பற்றி அவரே கூறுகிறார்.

“நாடக ஆரம்பத்தில் சற்று சலசலத்த மாணவர்கள் நாடகம் ஆரம்பமானதும் நாடகத்துடன் ஒன்றிவிட்டனர். சிங்கள மாணவர்களையும் ஆசிரியர்களையும் இந்நாடகம் வெகுவாகக் கவர்ந்தது. நாட்டுக் கூத்துமுறை இக்காலத்துக்கு ஒத்துவராது என்ற எண்ணத்தை இந்நாடகம் பொய்யாக்கி விட்டது. இசையும் ஆட்டமும் இணைய நாடகம் அமைக்கப்பட்டிருந்த சிறப்பு இக்கால தமிழ் நாடக வல்லார் இதுவரை அடையாததாகும் என்று தினகரன் பத்திரிகை இந்நாடகத்துக்கு ஒரு விமர்சனம் எழுதியிருந்தது” (வித்தியானந்தன், 1990:53).

கிராமங்களில் விரும்பப்பட்ட கூத்து பார்வையாளர்களால் விரும்பப்பட்டு ஈற்றில் தமிழ் மக்களால் விரும்பப்படுவதாக வரவேண்டும் என்பதே வித்தியின் விருப்பம். அதாவது தமிழரங்கின் அடையாளமாக கூத்து வரவேண்டும் என்பது இவரின் விருப்பம். இந்த மீளுருவாக்கக் கூத்தின் பார்வையாளர்களாக அநேகமாக படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தினரே இருந்தனர். அவர்கள் காணாத புதுவிதமான ஆட்டங்களும், பாடல்களும் மேடையில் காட்டப்பட்டபோது அவர்கள் மகிழ்ந்தனர். ஆனால் கூத்தைக் கிராமங்களில் ஆடியவர்கள் 'மீளுருவாக்கப்பட்ட கூத்து கூத்தின் உயிரைப் பறித்துவிட்டதாகக் கூறி அதனை எதிர்த்தார்கள். இங்கு கூத்தர்கள், கிராமங்கள் அந்நியப்பட்டார்கள். இந்த அரங்கு மத்தியதர வர்க்கத்தின் அரங்கானது.

3. அரங்கல் வர்க்கப் போராட்டத்தின் 'குற' (sign) யாக கூத்து

இலங்கையில் 56 இன் பின் அறுபது எழுபதுகளில் வர்க்கப் போராட்டத்தை முதன்மைப்படுத்திய இடதுசாரி அரசியல் பண்பாடு ஒன்று மேற்கிளம்பி வந்தது. இந்நிலைமையில் வர்க்கப்போராட்டப் பண்பாட்டை பாரம்பரிய கூத்தைப் பயன்படுத்தி அரங்கில் கொண்டுவரும் விருப்பம் முற்போக்கு கலை இலக்கிய இயக்கத்தினருக்கு ஏற்படுகின்றது. மொளனகுருவின் 'சங்காரம்' நாடகத்தின் இறுதிக்காட்சியில் தொழிலாளர் தலைவனும், வர்க்க அரக்கனும், சண்டையிடும் காட்சி வடமோடி ஆட்டங்களைப் பயன்படுத்திக் காட்டப்பட்டது. தொழிலாளர் தலைவனும், வர்க்க அரக்கனும், மேடையின் சகல பகுதிகளிலும், சுழன்று ஆடி சண்டையிடும் காட்சியின்போது பார்வையாளராக இருந்த படித்த மத்தியதரவர்க்கப் பார்வையாளர் - அநேகமாக பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் - கைதட்டி ஆர்ப்பரித்தனர். ஆட்டத்தின் வலுவையும், அந்த ஆட்டத்தை நோக்கிப் பார்வையாளர் கவரப்பட்டுத் திரண்டதையும் அந்தச் சம்பவம் எடுத்துக்காட்டிற்று.

1970 கள் புதிய நாடகப்போக்கு ஒன்று மேற்கிளம்பிய காலம். இந்த மேற்கிளம்புகையை முன்னின்று நடத்திய அரங்கவியலாளர்களை பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அரங்கப்படை என்று அழைக்கின்றார். அவர்களிடமிருந்த வர்க்கக் குணாம்சத்தையும், போராட்ட மனோபாவத்தையும், அவர் அடையாளம் கண்டதன் விளைவே அவரது கூற்று எனக்கருத இடமுண்டு. சோசலிசம் அவர்களது கருத்து நிலையாயிற்று. சோசலிச பண்பாடொன்றை உருவாக்க முயன்றனர். ஒடுக்கப்பட்ட மக்களை குறிப்பாக தொழிலாளர் - விவசாயிகளை திரட்சிகொள்ள வைப்பதற்காக அவர்களின் கதை, கலை அடையாளங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன.

இந்த அரங்கவியலாளர்கள் அக்கால தமிழ் நாடகங்களில் ஆடலும், பாடலும் விலக்கப்பட்டிருந்தது பற்றி விசனமுற்றனர். தாம் வெளியிட்ட 'நாடகம் நான்கு' நூல் வெளியீட்டுரையில் பின்வருமாறு எடுத்துக்கூறுகின்றனர்:

1970கள்
புதிய நாடகப்
போக்கு
ஒன்று
மேற்கிளம்பிய
காலம். இந்த
மேற்கிளம்ப
புகையை
முன்னின்று
நடத்திய
அரங்கவியலா
ளர்களை
பேராசிரியர்
சிவத்தம்பி
அரங்கப்படை
என்று
அழைக்கின்றார்.

“ஒரு காலத்தில் நாடகங்களிலே பாட்டு இடம்பறுவது பெரிய பாவமாகக் கருதப்பட்டது. சாமானிய வாழ்வில் எவரும் பாடுவ தில்லையே வாழ்க்கையின் ஒரு துண்டமாகிய நாடகத்தில் மாத்திரம் உரையாடல்கள், செய்யுளாயும், இசைப்பாட்டாயும் வரலாமோ? சாமானிய வாழ்வில் எவரும் தெருவிலே நடக்கும் போது நாட்டியம் ஆடுவதில்லையே? நாடகத்தில் மட்டும் இவர்கள் கூத்து ஆடலாமா? சாமானிய வாழ்வில் உணர்ச்சிகரமான கட்டங்களில் மேளதாளங்கள் கேட்பதில்லையே, நாடகத்தில் அவை கேட்கலாமோ? இந்த விதமான எண்ணங்களே நாடக அரங்குகளில் இருந்து ஆடல்களையும் பாடல்களையும் விலக்கி வைத்தது (1980:iv).

என்று கூறும் இவர்கள் பாட்டும் ஆட்டமும் எமது பழைய கூத்து மரபின் அடியாக வந்தவையாகும் என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றனர். இவர்கள் நாடகம் சம்பந்தமான பரிசோதனைகளில் ஈடுபட்டனர். இவர்களின் நாடகங்களில் ஆடல்களும் பாடல்களும் தொடர்பாடல் நுட்பமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

இவர்களைப் பொறுத்தவரையில் நாடகம் மக்களுக்குச் செய்தி சொல்வதற்கான ஊடகம் என்பதாகும். மனிதகுல வரலாற்றையும், மனித குலம் வர்க்கங்களாகப் பிளவுண்டு போவதையும் ஈற்றில் தொழிலாளர் வர்க்கம் கிளர்ந்தெழுந்து போராடி வர்க்க பேதமற்ற சமுதாயத்தை உருவாக்குவதையும் சங்காரம் செய்தியாக கொண்டுள்ளது. அந்நாட்களில் யாழ்ப்பாணத்தில் தீண்டாமை வெகுஜன ஒழிப்பு இயக்கம் ஆலய பிரவேச போராட்டத்தை நடத்திக்கொண்டிருந்தது. அப்போது அம்பலத்தாடிகள் குழு மரபுவழி ‘காத்தான் கூத்தின்’ சிந்து நடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தி ‘கந்தன் கருணை’ எனும் நாடகத்தை இளைய பத்மநாதனின் நெறியாள்கையில் யாழ்ப்பாணத்தின் பல பகுதிகளிலும், கொழும்பிலும் மேடையேற்றியது.

தாச்சியஸின் ‘பொறுத்தது போதும்’ மீனவத்தொழிலாளர்கள் தங்களை வைத்து வேலைவாங்கிச் சுரண்டும் சம்மாட்டியாருக்கு எதிராகக் கிளர்ந்தெழுந்து போராடுவதைக் காட்டுகின்றது. நாடகத்தில் மீனவத்தொழிலாளர், கரைவலை இழுக்கும் காட்சி இடம்பெறுகின்றது. தாச்சியஸ் தான் வடமராட்சி கிழக்குக் கரையோர மக்களிடம் கால் நடையாகச் சென்று சேகரித்த பாடல்களை அதில் பயன்படுத்தியதாகக் கூறுகின்றார். சங்காரம் நாடகத்தில் தொழிலாளர்களுக்கு கூத்தில் வரும் வீரர்களின் ஆட்டமும், வர்க்க அரக்கனைக் காட்டுவதற்குத் தேரில் வரும் அரசனின் ஆட்டமும், சமுதாயத்திற்கு மண்டோதரியின் ஆட்டமும், எசமானுக்கு பறையனின் ஆட்டமும் பயன்படுத்தப்பட்டன.

இந்த நாடகங்கள் அன்றைய சமுத்தமிழ் நாடக உலகில் ‘புதுமையான’ நாடகங்கள் என அடையாளம் காணப்பட்டன. மத்தியதர வர்க்கத்தினர் குறிப்பாக நாடக அபிமானிகள் இந்நாடகங்களை விரும்பிப் பார்த்தனர். எனினும், இந்த நாடகங்கள் சில மேடையேற்றங்களே

மனிதகுல
வரலாற்றையும்,
மனித குலம்
வர்க்கங்களாக
பிளவுண்டு
போவதையும்
ஈற்றில்
தொழிலாளர்
வர்க்கம்
கிளர்ந்தெழுந்து
போராடி வர்க்க
பேதமற்ற
சமுதாயத்தை
உருவாக்கு
வதையும்
சங்காரம்
செய்தியாக
கொண்டுள்ளது.

கண்டன. இவை கிராமங்களில் மேடையேற்றப்பட்டபோது அநேகமாக இடதுசாரி ஆதரவாளர்களே வந்திருந்தனர். தொழிலாளர்களின் பரவலான அணிதிரள்வு நடைபெற்றிருக்கவில்லை.

இதற்கு அப்பால் சில இடங்களில் பிரச்சினைகளும் தோன்றின. உதாரணமாக கந்தன்கருணை மேடையேற்றப்பட்ட இடங்களில் உயர்சாதிக்காரர் அல்லது உயர்சாதி மனோபாவ ஆதரவாளர்கள் கந்தன் கருணை மேடையேற்றத்தைக் குழப்ப முயன்றுள்ளனர். அந்நேரங்களில் ஏற்கனவே தயார்நிலையிலிருந்த கந்தன் கருணைக் கலைஞர்கள் முருகனின் வேல்போன்ற ஆயுதங்களாக இரும்புக் கம்பிகளை வைத்திருந்து குழப்ப வந்தவர்களை அடித்து விரட்டியிருக்கின்றார்கள். பொறுத்தது போதும் என்ற நாடகம் யாழ் நகரில் மாநகர சபை மண்டபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டபோது அந்தப் பிரதேசத்தில் வாழும் சம்மாட்டியாரின் ஆதரவாளர்கள் மண்டபத்தில் கலகம் விளைவித்திருக்கின்றார்கள்.

இவையெல்லாம் தொழிலாளர் வர்க்கம் முழுமையாக அணிதிரண்டு இருக்கவில்லை என்பதைக் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. ஒருபுறம் இந்த அரங்கு யாருக்காக நிகழ்த்தப்பட்டதோ அந்தத் தொழிலாளர் வர்க்கம் இந்த அரங்கை நோக்கிப் போதியளவு அணிதிரளவில்லை. மறுபுறம் இந்த அரங்கு தமிழ் மக்களின் பிற பகுதியினரை குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடியளவில் அந்நியப்படுத்திவிட்டது என்றே சொல்ல வேண்டும். இந்த முற்போக்குக் கலைஞர்கள் அக்காலத்தில் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் எழுச்சி பெற்று வந்த உரிமைக் குரலைப் பிற்போக்கானது என அடையாளப்படுத்தியமை அதற்கு ஒரு காரணமாகும். இதனால் இந்த அரங்கு ஒரு பொது அரங்காகப் பரிணமிக்க முடியாது போய்விட்டது.

ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கில் நாட்டார் மூலகங்கள் (கிராமத்துப் பேச்சு வழக்கு, கூத்து) கொண்டு வரப்பட்டு ஒரு புதிய அரங்கு கட்டப்பட்டது. விளிம்பில் ஒதுக்கப்பட்டுக் கிடந்த நாட்டார் மொழியும், கூத்தும் மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளருக்கு 'புதுமையாகத்' தெரிந்தது. அவர்கள் கவரப்பட்டனர். எனினும் அந்தப் 'புதுமை' மேலும் வளர்ந்து செல்வதற்கு இந்த புதிய அரங்கில் அவ்வளவு சாத்தியங்கள் இருக்கவில்லை. ஒரே மூலகங்களே தொடர்ந்தும் தொடர்ந்தும் பயன்படுத்தப்படும் நிலைமை இருந்தது. இது மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளருக்குச் சலிப்பையும் கொடுத்த ஒரு விடயமாகப் போய்விட்டது.

எனினும் இந்த புதிய அரங்கின் வருகையால் நாட்டுக்கூத்து கணிப்புக்குரியதாகின்றது. தமிழ் அடையாள வேர்களைத் தேடி மேலும் ஆழச்செல்வதற்கான ஆரம்பப் படிகள் இங்கு இடப்பட்டன.

அரங்கில் சுயம், உடல், பண்பாடு.

இலங்கையில் சுதந்திரத்தின் பின் தமிழ்த்தேசிய இனத்தின் அபிலாசைகள் ஒடுக்குமுறைக்கு உள்ளாக்கப்படும் நிலைமை ஏற்பட்டது. ஒடுக்குமுறை

ஈழத்துத் தமிழ்
அரங்கில்
நாட்டார்
மூலகங்கள்
(கிராமத்துப்
பேச்சு வழக்கு,
கூத்து)
கொண்டு
வரப்பட்டு ஒரு
புதிய அரங்கு
கட்டப்பட்டது.
விளிம்பில்
ஒதுக்கப்பட்டுக்
கிடந்த நாட்டார்
மொழியும்,
கூத்தும்
மத்தியதர
வர்க்கப் பார்வை
யாளருக்கு
'புதுமையாகத்'
தெரிந்தது.

குருமான முறையில் தீவிரமடைந்து இருந்தது. ஒடுக்குமுறையினுள் சிக்கித்தவித்தனர் தமிழ் மக்கள். அவர்களை ஆற்றுப்படுத்த வேண்டிய அவசியத்தேவை ஏற்பட்டது. ஆற்றுப்படுத்தலுக்கான பாதுகாப்பான வெளியாக (safe space), சுதந்திரமான வெளியாக (free space) அரங்கு கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. உருவாக்கப்பட்ட அரங்க வெளிகளில் ஒடுக்கப்பட்ட தமிழ் மக்கள் தமது சுயத்தை வெளிப்படுத்த விரும்பினர்.

ஒடுக்கப்பட்டோருக்கு அரங்கு 'இடம்' தந்தபோது அவர்கள் தமது ஒடுக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகளை 'ஒடுக்குமுறையின் மீதான பயத்தை, வெறுப்பை விடுதலையின் மீதான, வீரர்கள் மீதான விருப்பை' வெளிப்படுத்தினார்கள்.

ஒடுக்கப்பட்டோருக்கு அரங்கு 'இடம்' தந்தபோது அவர்கள் தமது ஒடுக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகளை 'ஒடுக்குமுறையின் மீதான பயத்தை, வெறுப்பை விடுதலையின் மீதான, வீரர்கள் மீதான விருப்பை' வெளிப்படுத்தினார்கள். மனங்களில் ஒடுக்கப்பட்டுக் கிடந்த உணர்ச்சிகள் உடலூடு வெளிப்பட்டது. இந்த அரங்கில் உடலே ஆற்றுகையானது. ஆற்றுகை தன்னைத்தானே மீளப்படைப்பாக்கம் செய்தது. இது பேருணர்ச்சி வெளிப்பாடாக அமைந்தது. அவர்களின் வெளிப்பாடு ஆடலாக, ஆடலன்ன அசைவுகளாக வெளிப்பட்டது. அதற்கு முன்னர் ஒரு போதும் அரங்கில் வெளிப்படுத்தப்பட்டிராத அல்லது உருவாக்கப்பட்டிராத வெளிப்பாடாக அது அமைந்திருந்தது. மரபான, நியமமான முறைமைகளை மீறி வெளிப்பாட்டின் அசைவுகள், நிலைகள், மொழி, மனப்பாங்குகள் மேற்கிளம்பின. உடல் பிரமாண்டமானது, சக்தியானது. அகவயம் உருக்கொண்டு காட்சியளித்தது. ஆற்றுகையில் உடலின் உள்ளார்ந்த இயல்பு, உடலின் மெய்மை, (Corporereality) செறிவடைந்து வெளிப்பட்டது. ஆற்றுவோரும் பார்வையாளரும் தம்மையும், மற்றவரையும் அகவயம் உருக்கொண்ட நிலையில் அனுபவித்தனர். இந்த அரங்கில் உடலின் தளைகள் அறுந்து விட்டு விடுதலையாகிய உடலாகியது. விடுவிக்கப்பட்ட உடல் வெளிப்பாட்டுக்கானதாக மட்டுமன்றி அடங்கிக்கிடந்த பண்பாட்டு உணர்வுகள், எண்ணங்களைத் தட்டி எழுப்புவதாகவும் விளங்கியது.

அரங்கில் ஆடினார்கள், பாடினார்கள், தங்கள் (சுய) கதைகளை எடுத்துரைத்தார்கள், பகிர்ந்தார்கள். கலைநிலையில் ஆற்றுகை செய்தார்கள். இது கலைநிலை சார்ந்த உடல்மரபாகப் பரிணமித்த உணர்ச்சி சங்கம அரங்கானது.

இவர்கள் இப்போது தனியின்கள் இல்லை. ஒரு குழுமமாக ஆகிவிடுகின்றனர். ஆளையாள் தழுவுவர். அழுவர், சிரிப்பர், ... இங்கு ஒருவனுடைய இன்பதுன்பங்கள் அவனுடையதாக மட்டுமன்றி குழுவனுடையதாகின்றது. மெய்சிலிரக்கும் உறவு ஏற்படுகின்றது. தன்னில் மற்றவரையும் மற்றவரில் தன்னையும் காண்கின்ற ஒரு நிலை. உறவு தரும் பலத்தில் அசாதாரண செயலாற்றும் வலிமையுடனான நிமிர்வு ஏற்படுகின்றது. இலக்குகள், குறிக்கோள்கள் நிறைவேறாமல் போகலாம் ஆனால் அந்த கூட்டு வாழ்வில் ஒரு திருப்தி, சாதாரண திருப்தி அல்ல அடிமனதிலிருந்து பீறிட்டுக் கிளம்பும் திருப்தி ஏற்படுகின்றது. அவர்கள் தம்மை ஒரு அரங்கக் குழுவாக்கிக் கொண்டனர். இங்கு ஒரு குழுப்பண்பாடு உருவாகின்றது. அரங்கச் செயற்பாட்டுக் குழுக்கள் என

ஈழத்தமிழர் பிரதேசங்களில் ஒரு அரங்க வலையமைப்பு உருவாகியது.

“தாம் பெற்ற இன்பம் இவ்வையகமும் பெறுகவே” என்ற உணர்வுடன் இந்தக் குழுக்கள் ஊருராகத் திரிந்தனர். மக்கள் மத்தியில் ஆற்றுகைகளை நிகழ்த்தினர். மக்களின் கலைத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்வது மட்டுமன்றி அவர்களின் நாளாந்த வாழ்விலும் தலையிட்டு மாற்றங்களைச் செய்தனர்.

இக்குழுக்கள் இருவகையான அரங்குகளை நிகழ்த்தின.

1. சிற்றரங்கு அல்லது குழும அரங்கு
2. பேரரங்கு அல்லது பொது அரங்கு

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் நிலவிய அகப் பிரச்சினைகளையும் (உறவுப் பிரச்சினை), புறப் பிரச்சினைகளையும் (இனத்தின் ஆக்கிரமிப்புக்கு எதிரான போராட்டம்) இவர்கள் கையாண்டனர். அகப்பிரச்சினைகளைக் கையாள்வதற்கு ‘பட்டறை அரங்கு,’ ‘தெருவெளி அரங்கு’ போன்றவற்றைப் பயன்படுத்தினர். புறப்பிரச்சினைகளைக் கையாள்வதற்கு ‘சடங்கரங்கு,’ ‘விழா அரங்கு’ போன்ற பேரரங்குகளைக் கையாண்டனர்.

இந்த அரங்குகள் இன்னும் இன்னும் அடித்தள மக்களுடன் நெருங்கிப் போவதற்காக கட்டிடங்களை விட்டு வெளியே வந்தன.

இயற்கையிடம் செல்லுதல்,

பண்பாட்டு வெளிகளை (அரங்கவெளிகள்) அமைத்தல்,

தமிழினத்தின் வீரர்களைப் பாடுதல்,

போர்வாழ்வின் அனுபவங்களை ஆடுதல்....

என இந்த அரங்கச் செயற்பாடுகள் அமைந்திருந்தன.

இவ்வரங்குகள் பொது அரங்காக அதாவது வெகுஜனங்கள் திரள்வடையும் அரங்காகப் பரிணமித்தன. இரண்டாயிரத்தின் ஆரம்பத்தில் இலட்சக்கணக்கான மக்கள் ஒன்றுசூடி ஆடியும், பாடியும், உடல் பிரமாண்டமடைந்து தம் அபிலாசைகளை வெளிப்படுத்தும் விழா அரங்குகள் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் நிகழ்ந்தன. கலை நிலையில் விட்டுவிடுதலையாகி ஆடும் அரங்காக, அகவயம் உருக்கொண்டு ஆடும் அரங்காக இது அமைந்தது. இது ஒரு ஆழமான அனுபவம். புதியதான எண்ணங்கள், கற்பனைகள் தோன்றும் ஒரு நிலை. இங்கு பரிசோதனைக்கும், புத்தாக்கத்துக்குமான பண்பாட்டுவெளி ஒன்று திறக்கப்படுகின்றது. இது புதிய பண்பாட்டு அடையாளங்களின் தோற்றுவாய் ஆகும். இது தளைநீக்க அரங்காகும் (Theatre for Liberation). இந்த அரங்கிலேதான் ஆண்கள், பெண்கள், முதியோர், இளைஞர்... என இலட்சக்கணக்கானோர் திரண்டனர்.

சங்ககாலத்தின் வெறியாடலாக அதன் நீட்சியாக இன்றும் குலதெய்வ வழிபாடுகளில் நிகழும் கலையாட்டம் இவற்றின் மீள்கண்டுபிடிக்கப்பட்ட நிகழ்வே தளைநீக்கத்துக்கான அரங்கு.

இரண்டாயிரத்தின்
ஆரம்பத்தில்
இலட்சக்கணக்
கான மக்கள்
ஒன்றுசூடி
ஆடியும்,
பாடியும்,
உடல்
பிரமாண்ட
மடைந்து தம்
அபிலாசைகளை
வெளிப்படுத்தும்
விழா அரங்குகள்
தமிழர் வாழும்
பிரதேசங்களில்
நிகழ்ந்தன.

மேலைநாட்டு அரங்குகளை மற்றும் ஆற்றுகைகள் பேராசிரியர் ஒருவர் இந்த அரங்கில் கலந்து கொண்டு விட்டு இந்த அரங்கை Unique ஆனது என்றார், இன்னொரு சமூகச் செயற்பாட்டாளர் இது ஒரு Magic என்று குறிப்பிட்டார்.

கலந்தாய்வும் முடிவுரையும்

தொன்மை மிகுந்த தமிழினம் தனது பண்டைய நிலையில் வலுவான ஆற்றுகை மரபைக் கொண்டிருந்தது. அந்த மரபு உடலில் தெய்வம் (சக்தி) ஏறி வெளிப்பட்டு நிற்கும் கலைநிலை ஆற்றுகை மரபாகும். இந்த மரபில் ஆற்றுவோரின் உடல் முக்கியமானது. இரட்டைக் காலனித்துவ நெருக்கடிக்கு தமிழ்ப் பண்பாடு உட்பட்டபோது மேற்கிளம்பிய சமூக மேலோங்கிகளின் (Social Elites) போலச்செய்தல் பண்பு காரணமாக தமது அடையாளத்தை விட்டுக்கொடுத்து ஆக்கிரமிப்புப் பண்பாடுகளை பிரதிபண்ண முற்பட்டார்கள். தமிழ் அடையாளங்கள் விளிம்புகளில் ஒதுங்கின.

இந்த பின்புலத்தில் சமூக இயக்கங்கள் சமூக மாற்றத்தை ஏற்படுத்தும் நோக்கில் பல்வேறு சமூகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டன. எனினும், இவர்கள் கலைச் செயற்பாட்டிற்குப் போதிய முக்கியத்துவம் கொடுக்கவில்லை. மேடைப்பேச்சுக்கு, இலக்கியத்துக்கு இருந்த முக்கியத்துவம் அரங்கிற்கு இருக்கவில்லை.

அரங்கத்துறையைப் பொறுத்தவரையில் கோட்பாட்டுரீதியான கருத்தாடல்களும் போதியளவு இடம்பெறவில்லை. இலக்கியகாரர்களே அரங்கத்துறையிலும் ஈடுபட்டனர். இவர்கள் அரங்கை இலக்கியமாகவே பார்த்தார்கள். அரங்கு பற்றிய மேற்கத்தேயக் கோட்பாடுகளை ஒன்றில் பின்பற்றினர், அல்லது அவற்றிலிருந்து முற்றாக விடுபடவில்லை. எனினும் இவர்களின் சமூக ஈடுபாடு, அரங்கு பற்றிய புதிய நோக்குகளை ஏற்படுத்தின. அரங்கப்போக்கில் படிப்படியான மாற்றம் ஏற்பட்டது.

இவர்கள் கடவுளர்களையும் அரசர்களையும் அரங்கில் காட்டுவதை விடுத்து இனத்தின் வீரர்கள், மக்கள், மக்களின் நாளாந்த பிரச்சினைகள், மக்கள் போராட்டங்கள் போன்றவற்றை அரங்கில் கொண்டு வந்தார்கள். அவற்றைப் பார்வையாளருக்கு தொடர்புறுத்த நாட்டார் மொழி (பேச்சுவழக்கு), நாட்டுக்கூத்து என்பவற்றை அரங்கில் பயன்படுத்தினார்கள். இது முற்போக்கானதே. அடையாள உருவாக்கத் திசையில் இது ஒரு முன்னேற்றமே.

இங்கு பிரச்சினை என்னவென்றால் இவர்கள் மேற்கத்தேய அரங்கப் போக்கில் ஆதிக்கம் செலுத்தும் பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகம்சார் அரங்கின் சட்டகத்துக்குள்ளேயே (Paradigm) நின்றார்கள். இந்த அரங்கில் நடிகர்கள் கட்டுப்படுத்தப்பட்டே இருந்தார்கள்.

இரட்டை
காலனித்துவ
நெருக்கடிக்கு
தமிழ் பண்பாடு
உட்பட்ட போது
மேற்கிளம்பிய
சமூக
மேலோங்கிகளின்
(Social Elites)
போலச்செய்தல்
பண்பு
காரணமாக
தமது
அடையாளத்தை
விட்டுக்கொடுத்து
ஆக்கிரமிப்பு
பண்பாடுகளை
பிரதிபண்ண
முற்பட்டார்கள்.
தமிழ்
அடையாளங்கள்
விளிம்புகளில்
ஒதுங்கின.

1. பனுவலில் உள்ளதை அதாவது, பனுவலில் உள்ள பாத்திரத்தைப் 'போலச்செய்ய' நிர்ப்பந்திக்கப்பட்டார்கள்.
2. படச்சட்ட மேடையின் வரையறைக்குள் நடிப்பைச் செய்ய வேண்டியிருந்தது.

இவை நடிகர்களின் படைப்பாற்றலை மட்டுப்படுத்தின. இங்கு உடல் பனுவலில் உள்ள பாத்திரத்தைக் குறிக்கும் ஒரு கருவி மட்டுமே. கூத்தின் ஆட்டம் பனுவலில் உள்ள பாத்திரத்தைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்யும் வடிவமாகவே (form) பிரதியீடு செய்யப்பட்டது. இங்கு குறிகள் (signs) மூலம் ஒரு கலைத் தயாரிப்பு (Art Product) அமைக்கப்படுகின்றது. இந்தக் கலைத் தயாரிப்பு பெரும்பாலும் நிலைத்தன்மை (Static) உள்ளதாகி உறைந்துபோய் இருக்கும். பார்வையாளரையும் பெரும்பாலும் உறைநிலையிலேயே வைத்திருக்கும். பார்வையாளரின் பங்குபற்றல் மிக குறைந்த மட்டத்திலேயே இருக்கும். இவை பொதுப் பார்வையாளர்களுக்கு அந்நியமானவையாகவே இருந்தது. இந்த அரங்குகள் தமிழ் மக்களுக்கு அத்தியாவசியமாகத் தேவைப்பட்ட அரங்காக இருக்கவில்லை.

ஆனால், தேசிய விடுதலைப் போராட்டச் சூழலில் நிலைமை மாறியது. அப்போராட்டம் சுயத்தை மீளக் கட்டியெழுப்புவதற்கான போராட்டம்; கௌரவத்துக்கான போராட்டம். இங்கு அரங்கு என்பது ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் தமது ஒடுக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகளை, எண்ணங்களைத் தமது அபிலாசைகளை ஆற்றும், வெளிப்படுத்திக்காட்டும் ஒரு பாதுகாப்பு வெளியாக மாறிற்று. அதாவது, தமது வாழ்வின் பாடுகளை ஆற்றுவதாக, பகிர்வதாக இருந்தது. இங்கு சுயத்தை, தமது அனுபவங்களை ஆற்றுகை செய்தனர். இந்த ஆற்றுகையில் மனதில் உள்ளதைக் 'கொட்டுதல்' நிகழ்ந்தது. அது உடலாடு வெளிப்பட்டது. இந்த ஆற்றுகையில் உடல் முக்கியமானது. உடலே ஆற்றுகையானது. ஆற்றுகை தன்னைத்தானே மீளப்படைத்தது. கணத்துக்குக் கணம் மாறிச்செல்லும் உடல்சார்ந்த ஒரு முறைவழியூடு (Process) உடல் உருக்கொள்ளல் நிகழ்ந்தது. இங்கு 'உடலின் மெய்மை' (Corporeality) வெளிக்கொண்டுவரப்பட்டது. உடலின் எண்ணற்ற சாத்தியங்கள் வெளிப்பட்டு உடல் பிரமாண்டமானது. இது உடல் சார்ந்த மரபு. இந்த அரங்கில் உடல் சார்ந்த முறைவழி (bodily process) முக்கியம் பெறுகிறது. இதுவே எமது அடையாள அரங்கு. இந்த அரங்கில்தான் இலட்சக்கணக்கான மக்கள் விருப்புடன் திரட்சியடைந்தனர்.

இந்த அரங்கைத் தமிழ்ச் சமூகம் தனது உரிமையானதாக்கிக்கொள்ளும் நிலை பரிணமிக்க வேண்டும். அப்போது மக்கள் ஒன்றிணைந்து தமது மூதாதையர்களை, தலைவர்களை, வீரர்களை, மக்களை நினைந்து எழுச்சி கொள்ளும், அவர்களது அடிமன ஆசையைப் பூர்த்தி செய்யும் இடமாக இந்த அரங்கு அமையும். இந்த அரங்கை உருவாக்குதலில் உருக்கொள்ளலுக்கான முறைவழி (Process of Embodiment) மிக முக்கிய

இங்கு அரங்கு என்பது ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் தமது ஒடுக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகளை, எண்ணங்களை தமது அபிலாசைகளை ஆற்றும், வெளிப்படுத்திக் காட்டும் ஒரு பாதுகாப்பு வெளியாக மாறிற்று.

மானது. சுதேசிகளை 'நாகரிகப்படுத்தும்' காலனித்துவத்தின் செயற்திட்டம் காரணமாக சுதேசிகளின் உடல் கட்டுப்படுத்தப்பட்டு உறைந்துபோயுள்ளது. அத்தோடு பண்பாட்டு ஆக்கிரமிப்பால் சுதேசிகளின் பண்பாடு நாம் மேற்கூறிய முறைவழியுடன் தொடர்பற்றுப் போயிருக்கின்றது. அல்லது அதனை இழந்து போயிருக்கின்றது. இந்த முறைவழியையே ரேனர் சடங்கு முறைவழி (Ritual process) என அழைக்கிறார். இந்த முறைவழி எமது கிராமத்துச் சடங்குகளில் மிக நுணுக்கமாகவும் கவனமாகவும் செய்யப்பட்டு வருகின்றது.

சடங்காற்றுகைகளைக் கற்பதற்கும், மீட்டு - உருவாக்குவதற்கும் கலைச்செயற்பாட்டாளர்கள் அர்ப்பணிப்போடு முன்வரவேண்டும். ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கில் அடையாள உருவாக்கமும் அடையாளத்திரட்சியும் அடைவதற்கு இந்தக் கற்கை மிக இன்றியமையாதது.

உசாத்துனை நூல்கள்

- சிவசுப்பிரமணியன், ஆ., (2014). 'பண்பாட்டு அடையாள போராட்டங்கள்', சென்னை: நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
- சிவத்தம்பி.கா.,(1989), "தமிழ்ப் பண்பாட்டின் மீள் கண்டுபிடிப்பும் நவீனவாக்கமும்", வல்வெட்டித்துறை : நடராஜகோட்டம்.
-, (1990) "யாழ்ப்பாணத்தின் எழுதவிடப்படாத கலை வரலாறு பற்றி", ஈழத்து இசைநாடக வரலாறு, சுந்தரம்பிள்ளை,செ.காரை., யாழ்ப்பாணம்: செட்டியார் அச்சகம்.
- (2002), "ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கியல்துறையில் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை", பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாடகத்திரட்டு, பேராசிரியர் க.. கணபதிப்பிள்ளை கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம்.
- சொக்கலிங்கம், க., (1977), "ஈழத்து தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி", யாழ்ப்பாணம்: முத்தமிழ் வெளியீட்டுக்கழகம்.
- பக்தவத்சல பாரதி, (2011), "பண்பாட்டு மானிடவியல்", இந்தியா : அடையாளம்.
- பழனி, கோ., (2019), "தமிழ்நாடக ஆற்றுகைக் கூறுகளின் வரலாறு", சென்னை: சந்தியா பதிப்பகம்.
- முத்துமோகன், ந., (2010), "அடையாள உருவாக்கமும் அடையாள வேறுபாடுகளும்", ஜெகநாதன், அ., ஜெயச்சந்திரன், இல (தொ.ஆ), மதுரை: குருநானக் ஆய்வு வட்டம்.
- மௌனகுரு, சி., (1980), "நாடகம் நான்கு", கொழும்பு: நடிகர் ஒன்றியம்.
- நடராசன், தி.ச., (2008), "தமிழின் பண்பாட்டு வெளிகள்", சென்னை: நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
- (2016) "தமிழ் அழகியல்" சென்னை: நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்,
- வித்தியானாதன், க., (1990), "நாடகம் நாட்டாரியற் சிந்தனைகள்" தெல்லிப்பளை: தமிழகம் வெளியீடு,
- Boal, Augusto (1989) Theatre of the oppressed, London: pluto press.
- Erika Fischer-Lichte, (2005), Theatre Sacrifice, Ritual, NY : Routledge.
- Schechner, Richard and Appel, Willa, (Ed),(1995), By Means of performance, NY : Cambridge University Press.
- Shepherd,Simon and Wallis, Mick,(2004), Drama/Theatre/Performance, NY : Routledge.
- Zarrilli, P,B McConachie,B,GJ.Williams,and C.F,Sorgenfrei(2006) Theatre Histories, NY: Routledge.

இமையத்தின் 'நறுமணம்' சிறுகதை - தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாட்டு வாசிப்பு

மோ. செந்தில்குமார், வே. சந்திரிகா

தொல்காப்பியம் முன்வைக்கும் இலக்கியக் கோட்பாட்டுச் சிந்தனைகளைத் தற்கால இலக்கியங்களை ஆய்வதற்கான ஆய்வுக் கருவிகளாக வளர்த்தெடுக்கும் முதல் முயற்சியாக கேரளத்தைச் சேர்ந்த ஐயப்பப் பணிக்கர் திணைக்கோட்பாட்டை உருவாக்கினார். அக்கோட்பாடு, உலக இலக்கியங்கள் யாவையும் அளந்தறியும் ஆய்வுக்கருவியாகக் கருதப்பட்டது. 90களில் ச. சிவமணி என்பவரால் பாரதியார் பல்கலைக்கழகத்தில் முனைவர் பட்ட ஆய்வில் நெய்தல் திணை நாவல்களை ஆய்வதற்கான ஆய்வுக் கருவியாகத் திணைக் கோட்பாடு தமிழ்ச் சூழலில் பயன்படுத்தப்பட்டது. அதன் பிறகு பலரும் திணைக்கோட்பாட்டைக் கொண்டு ஆராய்வதற்கான முயற்சியில் இறங்கினர். அதே பல்கலைக்கழகத்தில் பல்வேறு இலக்கிய வடிவங்களை ஆராய்வதற்கான ஆய்வுக்கருவியாக இக்கோட்பாட்டைப் பயன்படுத்தி க. ஜவஹர் என்பார் முனைவர் பட்ட ஆய்வைச் செய்தார். அதன் தொடர்ச்சியாக உலக இலக்கியங்களிலும் இக்கோட்பாட்டுப் பார்வையிலான வாசிப்புகளைச் செய்துவருகிறார். இருந்தபோதிலும், முதல், கரு, உரிப்பொருள்களை அடையாளம் காணுதல் என்ற நிலைக்குள் இவ்வாய்வுப் பார்வை சுருங்கிப்போனது விமர்சனத்துக்கு உள்ளானது. மேலும், மேலை இலக்கியக் கோட்பாடுகளைப் போலவே திணைக்கோட்பாட்டைப் புரிந்துகொள்வதற்கான முயற்சியும் பரந்துபட்ட வாசிப்பும் அற்ற நிலையில் தமிழ்த்துறைகள் அதனைத் தொடர்ந்து அஞ்சுகின்றன.

மேலை
இலக்கியக்
கோட்பாடுகளைப்
போலவே
திணைக்
கோட்பாட்டைப்
புரிந்து
கொள்வதற்கான
முயற்சியும்
பரந்துபட்ட
வாசிப்பும் அற்ற
நிலையில்
தமிழ்த்துறைகள்
அதனைத்
தொடர்ந்து
அஞ்சுகின்றன.

தொல்காப்பியச் சிந்தனைகளைத் தற்காலத் தன்மையுடைய ஆய்வுக் கருவிகளாக மாற்றும் முயற்சியில் பல்லாண்டுகாலமாக ஈடுபட்டு வரும் தமிழவன், மேற்கத்தியச் சிந்தனைகளோடு ஒப்பவைத்துப் பார்த்தபோதிலும் ஒரு முழுமையான ஆய்வுக் கருவியைக் கண்டடைய முடியாது தெளிவற்ற சூழ்ப் நிலையிலேயே நிற்குகொண்டிருக்கிறார். கே. பழனிவேலு, மிகைல் பக்தினின் கூற்றுக்கோட்பாட்டோடு ஒப்பவைத்து "தொல்காப்பியரின் கவிதையில் : கூற்று" (2018:93-115) என்ற கட்டுரையில் 'கூற்று' என்ற செய்யுள் உறுப்பை ஆராய்ந்து அதன் முக்கியத்துவத்தை வெளிப்படுத்தியுள்ளார். சண்முக. விமல் குமார், ஜெயமோகனின் 'சோற்றுக்கணக்கு' என்ற சிறுகதையையும்,

பி. சத்யவதியின் 'ஸுப்பர்மாம் ஸிண்ட்ரோம்' என்ற தெலுங்குச் சிறுகதையையும் 'நோக்கு' என்ற 'கதைசொல்லி அரசியல்' பார்வையில் ஒப்பிட்டு வாசித்துள்ளார். 'சோற்றுக்கணக்கு' சிறுகதை நோக்கொழுங்கு சிதைந்து இலக்கியத்தரம் இழந்துள்ளதையும் 'ஸுப்பர்மாம் ஸிண்ட்ரோம்' சிறுகதை நோக்கொழுங்கு சிதையாது எழுதப்பட்டுள்ளதையும் இவ்வாய்வில் வெளிப்படுத்தியுள்ளார் (பெயல், 2018-19:95-103).

அறிஞர்கள் பலரும் தொல்காப்பியரின் இலக்கியக் கோட்பாட்டாக்கத்தைக் குறித்து விரிவாக உரையாடினாலும் மரபுவழிப்பட்ட பார்வைக்கோணத்திலிருந்து வெளிவருவதற்கான தயக்க மனநிலை உள்ளமையால், தற்கால இலக்கியங்களை வாசிப்பதற்கான புத்தாக்கம் செய்யப்பட்ட தெளிவான ஆய்வுக் கருவிகளை வடிவமைக்கத் தவறினர். இத்தகையதொரு தேக்க நிலையில், கேரளப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறைப் பேராசிரியர் த. விஜயலட்சுமி, தொல்காப்பியத் திலிருந்து தமிழ் மரபுச் சிந்தனை வேர்களோடு புத்திலக்கியங்களை வாசிப்பதற்கான தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாட்டைக் கட்டமைத்துள்ளார்.

கேரளப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறைப் பேராசிரியர் த. விஜயலட்சுமி, தொல்காப்பியத் திலிருந்து தமிழ் மரபுச் சிந்தனை வேர்களோடு புத்திலக்கியங்களை வாசிப்பதற்கான தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாட்டைக் கட்டமைத்துள்ளார்.

'மாத்திரை முதலாக நல்லிசைப் புலவர் செய்யுள் உறுப்பென வல்லதின் கூறி வகுத்துரைத்த' முப்பத்து நான்கு உறுப்புகளைத் தொல்காப்பியர் எடுத்துரைக்கின்றார். அவற்றுள் அசை, சீர், அடி, யாப்பு, தூக்கு, தொடை, பா, அளவியல் போன்றவை வடிவ நோக்குக் கொண்டவை. கூற்று, கேட்போர், களன், காலம், முன்னம், நோக்கு, மாட்டு, எச்சம், பொருள் போன்றவை கருத்துவெளிப்பாட்டு நோக்குக் கொண்டவை. இவற்றுள் கருத்துவெளிப்பாட்டு நிலையில் தற்கால இலக்கியங்களை வாசிப்பதற்குப் பொருந்திப் போகக்கூடிய பதினைந்து உறுப்புகளை எடுத்துக்கொண்டு, அவ்வுறுப்புகள் குறித்து உரையாசிரியர்கள், ஆய்வாளர்கள் முன்வைத்துள்ள கருத்துக்களின் செறிந்த பொருண்மைகளைத் திரட்டி, புத்திலக்கிய ஆய்வுக்கு உரிய வரையறைகளைக் கட்டமைத்து, அவற்றைப் பன்னோக்குக் கருவிகளாக வடிவமைத்துள்ளார். தொல்காப்பியத்தின் வழியாக உருப்பெற்றதென்பதால் இதனைத் "தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு" என்று அடையாளப்படுத்துகின்றார். பயன்பாட்டு நிலையில், இக்கோட்பாட்டுப் பார்வையில் புதுமைப்பித்தனின் 'பொன்னகரம்' சிறுகதையை ஆராய்வதாகவும் அவரது 'தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு' (2019) நூல் அமைந்துள்ளது.

இக்கோட்பாட்டிலிருந்து கூற்று, கேட்போர், களன், காலம், முன்னம் ஆகிய முதல் ஐந்து கருவிகளை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு இமையம் எழுதிய 'நறுமணம்' (2016) சிறுகதையை வாசிப்பதாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது. ஒருபுறம் சாலை விரிவாக்கப் பணிகளால், புதிய சாலைகளை அமைத்தலால் வேளாண் காடுகளும் இயற்கை வளக் காடுகளும் அழிக்கப்படுவது, மறுபுறம் சூழல் பாதுகாப்பு, வேளாண்மைப் பாதுகாப்பு குறித்த சூழலியல் சார்ந்த விழிப்புணர்வு பெற்று எதிர்க்குரல்

எழுப்பும் மக்கள் பெருகிவருவது எனத் தமிழகத்தில் வளர்ச்சி x சூழல் பாதுகாப்பு என்ற முரண்நிலைக் கருத்து நிலைகொண்டுள்ளது. இத்தகைய சூழலில், வேளாண் காடுகளை அழித்து, புறவழிச்சாலை அமைப்பதற்கான அளவீடுகளைச் செய்யும் இரண்டு கதாபாத்திரங்களின் வழியும், அப்பகுதியில் தங்கள் நிலத்தில் குடிசை அமைத்துக்கொண்டு வேளாண் தொழிலில் ஈடுபட்டு வரும் தாத்தா பாட்டியின் வழியும் செழிப்பான வேளாண் நிலத்தையும் அதனோடு ஒன்றிப்போன வாழ் முறையையும் எடுத்துரைத்து, அதன் அழிவு குறித்த புரிதலை வாசிப்பு அனுபவமாகத் தருவதாக இமையத்தின் 'நறுமணம்' சிறுகதையின் கதைப்பொருண்மை அமைந்துள்ளது.

1. கூற்று

கூற்று, கேட்போர் ஆகிய இரண்டு கூறுகளுக்கும் தொல்காப்பியர் அடிப்படை வரைவிலக்கணம் என்று ஒன்றை வகுக்கவில்லை. கூற்று, கேட்போர் ஆகிய இரு செயல்பாடுகளும் அக இலக்கியங்களில் தனித்தனியாக நிகழ்த்தப்படுவதில்லை. இரண்டு கூறுகளும் இணைந்தே இலக்கியப் புனைவில் செயல்படக்கூடியன என்பதால் தனித்தனியான வரையறைகளைத் தொல்காப்பியர் உருவாக்கவில்லை எனக் கருதலாம். களவுக்காலக் கூற்றுக்கு உரியோர், கற்புக்காலக் கூற்றுக்கு உரியோர் என இருவகைக் கைகோள் சார்ந்தும், நேடிக் கூற்றுக்கு உரியோர் கொண்டெடுத்து மொழிவதற்கு உரியோர் என கூற்று நிகழ்த்துவோர் சார்ந்தும் தொல்காப்பியர் கூற்றுக்கான தெளிவுகளைத் தருகின்றார்.

தொல்காப்பியர் சிந்தனைகள் சார்ந்து உரையாசிரியர்கள், செ.வை. சண்முகம், தமிழவன் ஆகியோரின் கருத்துக்களின் அடிப்படையில் கூற்று நிகழ்த்துதற்கு உரியாரைக் கதைசொல்லி (Narrator) என எடுத்துரைப்பியல் சிந்தனை வழிப்பட்டுக் கூற்றுக்கான வரையறையை த. விஜயலட்சுமி கட்டமைத்துள்ளார்.

எடுத்துரைப்பியல் கோட்பாட்டில் முதல் நபர் கதைசொல்லி (First Person Narrator), இரண்டாம் நபர் கதைசொல்லி (Second Person Narrator), மூன்றாம் நபர் கதைசொல்லி (Third Person Narrator) என கதைசொல்லியை மூன்றுவகைப்படுத்துவர். மூன்றாம் நபர் கதைசொல்லியை மேலும் மூன்றாகப் பாகுபடுத்துவர். ஆனால், த. விஜயலட்சுமி எடுத்துரைப்பியல் கோட்பாட்டுப் பார்வைக்குள் செல்லாமல், கதைசொல்லியை இரண்டாகப் பகுத்துக்கொண்டுள்ளார்.

"கூற்றை இரண்டு நிலையில் காணலாம். ஒன்று, கதைசொல்லியின் கூற்று, இதில் படைப்பாளர், கதைசொல்லி, கதைசொல்லிக்குள் இயங்கும் வேற்றுக் குரல்களின் கூற்று என்பனவற்றை அடக்கலாம். இரண்டு, பாத்திரக் கூற்று, இதில் கதைக்குள் வரும் பாத்திரங்களின் உரையாடல், அதன் எதிராடல் போன்றவற்றை உட்படுத்தலாம். இங்குக் கூறப்பட்ட இரண்டு நிலைக் கூற்றுக்களின் ஒழுங்கமைவைச் சோதித்துப்

கூற்று,
கேட்போர்
ஆகிய இரு
செயல்பாடுகளும்
அக இலக்கியங்
களில் தனித்
தனியாக
நிகழ்த்தப்படு
வதில்லை.
இரண்டு
கூறுகளும்
இணைந்தே
இலக்கியப்
புனைவில்
செயல்படக்
கூடியன
என்பதால்
தனித்தனியான
வரையறைகளைத்
தொல்காப்பியர்
உருவாக்க
வில்லை எனக்
கருதலாம்.

நேர்கோட்டுத்
தன்மையில்
அமைந்த
இக்கதையில்
கதை
சொல்லியின்
கூற்று,
ஒட்டுமொத்தக்
கதைக்குமான
நகர்வுகளைக்
கட்டமைப்பதாக
உள்ளது.

பார்த்தலே இந்தக் “கூற்று” கருத்தாக்கத்தின் வரையறை எனலாம்.” (2019:29-30)

இவ்வரையறையை அடிப்படையாகக் கொண்டு ‘நறுமணம்’ சிறுகதையை வாசிக்கும்போது, (1) நேர்கோட்டுத் தன்மையில் அமைந்த இக்கதையில் கதைசொல்லியின் கூற்று, ஒட்டுமொத்தக் கதைக்குமான நகர்வுகளைக் கட்டமைப்பதாக உள்ளது. கதைசொல்லியான படைப்பாளரின் பார்வையில் ஆற்றொழுக்கான வாசிப்பு அனுபவத்தை இக்கதை தருகின்றது. எவருடைய கருத்துக்குள்ளும் உள்நுழையாமல் பாத்திரங்களின் உரையாடல்களையும் நிகழ்வுகளையும் சாட்சியாக இருந்து என்ன நடக்கிறது என்பதை வாசகருக்கு விவரித்தல், பாத்திரங்களின் செயல்களை எடுத்து மொழிதல் என மூன்றாம் நபர் புறநிலைக் (Third Person Objective) கதைசொல்லியாகக் கதை இயக்கத்தில் பங்கேற்கிறார்.

புறவழிச்சாலை அமைப்பதற்காக வேளாண் காடுகளுக்குள் அடையாளமிடும் கதிரேசன், ஆனந்தன் ஆகியோரின் செயல்களைச் சொல்வதன் வழியாக அந்நிலத்தின் வேளாண் வளம் குறித்த புரிதலைக் கதைசொல்லி வாசகருக்குக் கடத்திவிடுகிறார். தன் வேலைக்கு இடையே கூற்றுமுற்றும் பார்க்கும் கதிரேசன் கண்களில் தெரியும் காட்சி, கதைசொல்லியின் கூற்றாக வெளிப்படுகிறது. “அவன் நின்று கொண்டிருந்த இடம் முந்திரிக்காடு. அதை ஒட்டிக் கரும்பு வயல். இரண்டுக்குமிடையேதான் புறவழிச்சாலை அமையப்போகிறது. எங்கு பார்த்தாலும் பசுமையாக இருந்தது. தெற்கில் விருத்தாசலம் நகரத்திலிருந்து செல்போன் டவர்கள் தெரிந்தன.” (ப.7) பசுமையான காட்டையும் அதன் எதிர்நிலையாக நகரத்து செல்போன் டவர்களையும் வாசகனுக்குக் காட்சிப்படுத்துவதன் மூலம் எதிர்காலத்தில் இந்த வேளாண் நிலம் என்னவாக மாறிப்போகும் என்ற புரிதலைக் கொடுத்துவிடுகிறார். கதைசொல்லியால் சொல்லாமல் மௌனமாக விடப்பட்ட இந்தப் புரிதல்தான் கதையின் மூலவேர். அதனைக் கதை நெடுகிலும் மிகச்சரியாக எடுத்துச் செல்வதாக அமைகிறது கதை சொல்லியின் கூற்று.

(2) கதைப்பாத்திரங்களின் கூற்றுகளுக்கு இடமளித்து, கதைசொல்லி நகர்ந்துகொள்வது மூன்றாம் நிலைக் கதைசொல்லியால் சொல்லப்படும் கதையின் இயல்பு. இதனாலேயே இத்தகைய கதைசொல்லல் பலகூரல் தன்மையுடையதாக அமைகின்றது. நறுமணம்’ சிறுகதையில் வரும் நான்கு கதைப்பாத்திரங்களில், கதிரேசன் - ஆனந்தன் உரையாடல், ஆனந்தன் - கிழவன், கிழவி உரையாடல் இக்கதையைப் பலகூரல் தன்மை உடையதாக ஆக்குகின்றன. கதிரேசன் நகரத்துக்கும் கிராமத்துக்கும் இடையில் இரண்டின் மீதும் விருப்பம் கொண்ட ஒரு பண்பாட்டு உடலாக வெளிப்படுகிறான். அவனது மேலதிகாரியான ஆனந்தன், நகரத்துப் பார்வை கொண்ட நுகர்வாளனாக வெளிப்படுகிறான். தாத்தாவும்

பாட்டியும் மண்ணோடு நெருக்கமாகப் பிணைந்த வேளாண் குடிகளின் குரல்களாக வெளிப்படுகின்றன.

கதிரேசன், “இது சாமி கோவில் சார்” எனக் கத்துவதும், “சாமி குத்தம் வந்துடும் சார்” (ப.6) என்று சொல்வதும் நாட்டுப்புறப் பண்பாட்டு மரபு சார்ந்த சமூகக் குரலாக ஒலிக்கின்றது. “எதாயிருந்தாலும் கிளியர் பண்ணித்தான் ஆவணும் நீ நேரா நிலல்லு”, என்றும், ‘அதெல்லாம் பார்த்தா நம்ப நாட்டுல ஒரு அடி ரோடுகூடப் போட முடியாது. பொக்லைன் வந்தா எல்லாத்தயும் ஒரு நிமிஷத்தில் கிளியர் பண்ணிடும், பொக்லைனை சாமிக் குத்தம் ஒண்ணும் செய்யாது. அந்தப் பெரிய ஆலமர வேர்ல பாயிண்ட் பண்ணு.” (பக்.6-7) என்று ஆணையிடும் ஆனந்தனின் குரலில் நகரத்தேவைகளை நிறைவு செய்துகொள்ளும் நுகர்வதிகாரத்தின் குரல் வெளிப்படுகின்றது. நகரம் கிராமங்களின் வளங்களைச் சுரண்டி வாழ்தலை இக்கூற்று தெளிவாக வெளிப்படுத்துகிறது.

அந்தக் காட்டில் மக்கிய கூரை வீட்டில் குடியிருக்கும் கிழவன், கிழவியிடம் தண்ணீர் வாங்கிக் குடிக்கும் ஆனந்தனைப் பார்த்து, “ஏதாச்சும் பிரச்சனை வந்துடப்போவுது சார்” (ப.8) என்று கதிரேசன் பதற்றம் கொள்கிறான். இவ்விடத்தில், வேளாண் காடுகளின் அழிவில் புறவழிச்சாலை அமைவதனால் உருவாகும் சமூகப் பிரச்சினையை எதிர்கொள்ளத் தயங்கும் நகரத்து மனிதனின் குரலாகக் கதிரேசனின் குரல் ஒலிக்கின்றது.

ஆனந்தனின் கேள்விகளுக்கு மாறி மாறிப் பதிலிறுக்கும் கிழவன், கிழவிகளின் குரல்களில் மண்ணோடு வாழ்தலின் விருப்பு, காடுகளுடனான உறவு, வழிப்போக்கர்களை உறவுகளாகக் கருதுதல், ஆடு, மாடு, கோழிகளுடன் உரையாடிக்கொள்ளுதல், கள்ளவீரன் சாமியின் பாதுகாப்பு என நாட்டுப்புறச் சமூகத்தின் பன்மைத்துவமான அடையாளங்கள் வெளிப்படுகின்றன. மேலும், வேளாண்மை சார்ந்த வாழ்முறையும் நகரத்து வாழ்முறையும் ஒன்றோடு ஒன்று மோதிக்கொள்ளும் நிலையில் மண்ணுடனான பிணைப்பை அறுத்துக்கொள்ளும் சமூக மனநிலை மாற்றத்தைத் தமது மகனின் செயல் மூலம் கிழவர் வெளிப்படுத்துகிறார். மகனின் குரலோடு மருமகளின் குரலும் உரையாடாத குரல்களாகக் கதைக்குள் ஒலிக்கின்றன.

தொடக்கத்திலிருந்து எந்த இடத்திலும் புறவழிச்சாலை அமைப்பதற்கு எதிரான குரல் எதுவும் கதைக்குள் ஒலிக்கவில்லை. கதையின் இறுதிப்பகுதியில் கிழவன் - ஆனந்தன் உரையாடலின் முடிவில், அப்பகுதியில் புறவழிச்சாலை அமைப்பதற்கு அளவீடு செய்ய வந்திருப்பதாக ஆனந்தன் கூறுகிறான். “இந்தக் கூர ஊட்டுல நெருப்ப வச்சிடாதிங்க, நாங்க போறதுக்குச் சுடுகாட்டத் தவிர வேற எடமில்ல” (ப.19) என்று அந்தப் புறவழிச்சாலை தமது வீடுள்ள பகுதியில் வந்துவிடுமோ என்று பதற்றம் கொள்கிறார் கிழவன். எதிர்க்குரலாக இல்லாத கிழவனின் குரல், காதில் விழாமலேயே காரில்

நறுமணம்
சிறுகதையில்
வரும் நான்கு
கதைப்
பாத்திரங்களில்,
கதிரேசன்
- ஆனந்தன்
உரையாடல்,
ஆனந்தன் -
கிழவன், கிழவி
உரையாடல்
இக்கதையைப்
பலகுரல்
தன்மை
உடையதாக
ஆக்குகின்றன.

ஏறிப் பயணித்த ஆனந்தன், “காரிலிருந்தபடியே திரும்பிப் பார்த்தான். கிழவியும், கிழவரும், வீடும் தூசு மாதிரி காணாமல் போயிருந்தனர்.” (ப.19) என்ற கதைசொல்லியின் கூற்றோடு கதை முடிகிறது.

“பொக்லைன் எல்லாத்தையும் ஒரு நிமிஷத்துல கிளியர் பண்ணிடும்” (பக். 6-7), என்ற ஆனந்தனின் கூற்றும், “கிழவியும், கிழவரும், வீடும் தூசு மாதிரி காணாமல் போயிருந்தனர்” (ப.19) என்ற கதைசொல்லியின் கூற்றும் எதையும் ஒடுக்கவும், பறிக்கவும் கூடிய அதிகாரத்தின் முன்னால், எந்தவோர் அதிகாரபலமோ ஆதரவோ இல்லாத வேளாண் விளை நிலங்கள், பயிர்கள், அக்காடுகளில் வாழும் மக்களின் வாழ்வாதாரம் எல்லாம் ஒன்றுமில்லாமல் போய்விடும் என்ற குறியீட்டுப் பொருண்மை கொண்டவை.

சமகாலத்திய எட்டுவழிச்சாலை அமைப்புக்கு எதிராக நடந்த பெரும் போராட்டத்தை நன்கு உணர்ந்த தமிழ் வாசகர், நறுமணம் சிறுகதையின் ஒவ்வொரு நகர்விலும் ‘நகரங்களின், பெருமுதலாளிகளின் தேவைகளுக்காக இயற்கை வளம் மிக்க வேளாண் காடுகளை அழிப்பது எப்படி நியாயமாகும்’ என்று தனக்குள் ஒலிக்கும் குரலையும் சேர்த்தே வாசிப்பார். ஆகவே, வாசகனின் குரலும் கதைத் தொடக்கத்தில் இருந்து ஒலித்துக்கொண்டிருக்கும்படியாகக் கூற்றுகளைக் கட்டமைத்து வாசகனைக் கதைக்குள் இழுத்துப் போட்டுக்கொள்கிறார் இமையம். எனவே, ‘கூற்று’ என்ற கூறு இக்கதையாக்கத்தில் கதைசொல்லி - கதாபாத்திரங்கள் - வாசகன் ஆகிய மூன்று நிலைகளில் மிகச்சிறப்பாக ஒத்திசைவுபெற்று கதை இயக்கத்தை நேர்த்தியுடையதாக்குகிறது.

‘கூற்று’
என்ற கூறு
இக்கதை
யாக்கத்தில்
கதைசொல்லி -
கதாபாத்திரங்கள்
- வாசகன்
ஆகிய மூன்று
நிலைகளில்
மிகச்சிறப்பாக
ஒத்திசைவு
பெற்று கதை
இயக்கத்தை
நேர்த்தியுடைய
தாக்குகிறது.

2. கேட்போர்

கூற்று, கேட்போர் ஆகிய இரண்டு கூறுகளும் சேர்த்து வைத்துப் பார்க்க வேண்டியவை. கூறுவோரே கேட்போராகவும், நெஞ்சுடன் கிளத்தலில் தாமே கூறுவோராகவும் கேட்போராகவும், பறவை, கார்காலம் முதலான அஃறிணைக் கேட்போர்களைக் கொண்டதாகவும் தொல்காப்பியத்திலிருந்து கேட்போர் என்ற உறுப்புக்கான செயல்பாடுகளை ஆய்வாளர்கள் தொகுத்துக் கொள்கின்றனர். தொல்காப்பியர் வாசகரைக் கேட்போராகச் சுட்டவில்லை. ஆனாலும், ஒவ்வோர் இலக்கியப் படைப்பின் நோக்கமும் வாசகக் கேட்போருக்கானதே என்ற அடிப்படையில் தொல்காப்பியர் அதனைச் சுட்டாமல் விட்டுள்ளார் என எடுத்துக்கொள்ளலாம்.

இந்த அடிப்படைகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு, (1) செயலற்ற (Passive) கேட்போர், (2) செயல்படும் (Active) கேட்போர் என்ற இரண்டு நிலைகளில் கேட்போரை நான்காகப் பகுத்து விளக்குகிறது தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு.

செயலற்ற கேட்போர்

அ. முதல் நிலைக் கேட்போர் என்றும்,

செயல்படும் கேட்போர்

ஆ. இரண்டாம் நிலைக் கேட்போர்

இ. மூன்றாம் நிலைக் கேட்போர்

ஈ. நான்காம் நிலைக் கேட்போர் என்றும் விவரிக்கப்படுகின்றன.
(ப. 33)

அ. முதல் நிலைக் கேட்போர்

அச்சடிக்கப்பட்ட பிரதிக்கு வெளியே செயலற்ற கேட்போராக இருக்கும் வாசகரை முதல் நிலைக் கேட்போராக வகைப்படுத்துகிறார். (ப.33) ஏனென்றால், வாசகர் கதைக்குள் இயங்குவதில்லை. இருந்தபோதிலும் ஒரு வாசகர் ஓரிலக்கியத்தை வாசிக்கின்றபோது கதைக்குள் சொல்லப்படாத மௌனங்களைத் தன்னுடைய எண்ணங்களால் இட்டு நிறைத்து, கூற்றுக்கு உரியவராகத் தனக்கான ஒரு வாசகப் பிரதியை (Readers Text) உருவாக்கிக்கொள்ளுமிடத்து, அந்த வாசிப்பில் அவரும் அச்சடிக்கப்பட்ட பிரதிக்கு வெளியே செயல்படும் கேட்போராக இருக்கிறார். கதையில் வெளிப்படும் கருத்துக்களுக்கு எதிர்நிலைக் கருத்துக்களையோ ஆதரவு நிலைக் கருத்துக்களையோ தொடர்ச்சியாக வெளிப்படுத்தி, கதையில் பங்கெடுத்துக்கொள்வதால் வாசிப்புக்கணத்தில் வாசகர் கேட்போராகவும் கூற்று நிகழ்த்துபவராகவும் செயலூக்கம் பெறுகின்றார். இந்தச் செயல்பாடுதான் வாசகர் ஓரிலக்கியப் பிரதியை வாசிப்பதற்கான அடிப்படைக் காரணி. ஆனால், அந்த வாசகப்பிரதி, வேறு ஒரு வாசகருக்கு அச்சடித்த பிரதியாக அக்கதைக்குள் வாசிக்கக் கிடைக்காது என்பதால் வாசகர் செயலற்ற கேட்போர் நிலையிலேயே வைத்துப் பார்க்கவேண்டியவராக உள்ளார். கதைக் கருத்துக்களுக்கு எதிர்வினையாற்றுவதால் வாசிக்கும் கணத்தில் மட்டும் வாசகர் செயலுடைய கேட்போராக இருக்கிறார்.

'நறுமணம்' சிறுகதை அடிப்படையில் வாசகருக்கானது என்றபோதும், மூன்றாம் நிலைக் கதைசொல்லியின் வாயிலாக எடுத்துரைக்கப்படுவதால் வாசகரிடம் உரையாடுவதாக அக்கதை அமையவில்லை. முதல் நிலைக் கதைசொல்லியின் (First Person Narrator) மூலம் எடுத்துரைக்கப்படும் கதையில், வாசகர் கதைசொல்லிக்கு நேர் எதிரில் இருந்து கேட்கக் கூடியவராக இருப்பார். சான்றாக, புதுமைப்பித்தனின் 'பொன்னகரம்' சிறுகதை முதல்நிலைக் கதைசொல்லியால் நேரடியாக வாசகரிடம் உரையாடுவதாக அமைந்துள்ளது.

'நறுமணம்'
சிறுகதை
அடிப்படையில்
வாசகருக்கானது
என்றபோதும்,
மூன்றாம்
நிலைக் கதை
சொல்லியின்
வாயிலாக
எடுத்துரைக்கப்
படுவதால்
வாசகரிடம்
உரையாடுவதாக
அக்கதை
அமையவில்லை.

அடுத்ததாக, வேளாண் விளைநிலங்களை அழித்து, ஏழை உழவர்களின் வாழ்வாதாரங்களை அழித்து, இயற்கையை அழித்து உருவாக்கப்படும் சாலை வசதிகள் யாருக்காகச் செய்யப்படுகின்றன என்ற நிலையில், இக்கதை, முதலாளிய, வணிக, அரசதிகாரத்துக்கான நுகர்வு உடல்களாக மாறிப்போய் இத்தகைய அழிப்பு வேலைகளுக்கு ஆதரவு அளித்தலையும் வேடிக்கை பார்த்தலையும் செய்துகொண்டிருக்கும் நகர்சார்ந்த பண்ணைக்கோழிச் சமூகத்துக்கும், இத்தகைய அழிப்புச் செயல்களைச் சிறிதும் கருணையற்ற முறையில் செய்யும் அதிகார வர்க்கத்துக்கும் சொல்லப்படுவதாக அமைகின்றது. அதனாலேயே, எதிர்ப்புக் குரல்களோ, மாற்றுத் தீர்வுகளோ குறித்து எந்தக் கருத்தையும் வெளிப்படுத்தாது அவையெல்லாம் மௌனங்களாக வாசகர்களின் முடிவுக்கு விடப்பட்டுள்ளன. ஆகவே, இக்கதைக்கான கேட்போரைப் படைப்பாளர் மிகநுட்பமாக அடையாளப்படுத்துவதை வாசகர்கள் புரிந்துகொள்வதற்கு இவ்வாய்வு வழிசெய்கிறது.

ஆ. ஆரண்பம் நிலைக் கேட்போர்

கதைக்குள் வரும் பாத்திரக் கூற்றைக் கேட்கும் பாத்திரக் கேட்போர் இரண்டாம் நிலைக் கேட்போராவர். இவர்கள் செயல்படும் கேட்போராவர். (ப.33) நறுமணம் சிறுகதையில் கதிரேசன், ஆனந்தன், கிழவன், கிழவி ஆகிய நான்கு கதாபாத்திரங்களுக்கு இடையிலான உரையாடல்கள் கூற்று - கேட்போர் என்ற நிலையில் நகர்கின்றன. இவ்வரையாடல்கள் கதிரேசன் - ஆனந்தன் உரையாடல், ஆனந்தன் - கிழவன், கிழவி உரையாடல், கிழவி - கிழவன் உரையாடல் என மூன்று நிலைகளை உடையனவாக அமைந்துள்ளன. இந்த உரையாடல்கள், கதை நகர்வில் இரண்டு தளங்களில் செயல்பட்டுள்ளன. கதிரேசன் - ஆனந்தன் உரையாடல் நகர்சார்ந்த அறிவு, உணர்வு ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்துவதாகவும், கிழவன், கிழவி உரையாடல்கள் மண் சார்ந்த உணர்வுநிலைப் பிடிப்பை வெளிப்படுத்துவதாகவும் அமைகின்றன. ஆகவே, “மணி ஆயிடுச்ச சார்” என்ற கதிரேசனின் கூற்றுக்கு ஆனந்தனின் எதிர்வினை “நீ நிக்கிற எடத்திலிருந்து பின்னால் நகந்து மார்க் பண்ணு” (ப.5) என ஆதிக்கத் தன்மையுடையதாக இருக்கிறது. ஆனந்தன் கேள்விகளுக்குப் பெரும்பாலும் விளக்கமளிப்பவர்களாக இருந்தபோதிலும் கிழவன், கிழவி கூற்றுகளைக் கேட்கும்போது ஆனந்தனின் எதிர்வினைகள் அதிகாரமற்ற தன்மையுடையனவாக உள்ளன. இதன் வாயிலாக, கேட்போர் நிலையில் கதிரேசன் ஆதிக்கத்துக்கு ஒடுங்கிய கேட்போராகவும், ஆனந்தன் ஆதிக்கக் கேட்போர், சமநிலைக் கேட்போர் என இரட்டைத் தன்மையுடைய கேட்போராகவும், கிழவன், கிழவி சமநிலைக் கேட்போராகவும் கதைப்போக்குக்கு மிகச்சரியாகப் பொருந்திப் போகின்றனர்.

உரிய இடங்களில் கதாபாத்திரங்களின் குரல்களுக்கு இடமளித்து விலகி நின்று கதை நகர்வைச் செழுமைப்படுத்துகிறார் கதைசொல்லியான படைப்பாளர்.

௮. மூன்றாம் நிலைக் கேட்போர்

கதைக்குள் கதை சொல்லலை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு கதாபாத்திரம் மற்றொரு கதாபாத்திரத்திடம் கதை சொல்வதாக அமையும் படைப்புகளில் மூன்றாம் நிலைக் கேட்போரை வகைப்படுத்துகிறார். இக்கேட்போர் இரண்டு வகைப்படுவர். அவர்கள், (1) கதைக்குள் வரும் கதாபாத்திரக் கேட்போர், (2) வாசக மனநிலையில் செயல்படும் கேட்போர் ஆவர். (ப.33)

'நறுமணம்' சிறுகதையில், கிழவன் மூலமாக அவரது மகன்களைக் குறித்த கதையும், கள்ளவீரன் சாமி குறித்த கதையும் ஆனந்தனுக்குச் சொல்லப்படுகின்றன. இவ்விடத்தில் ஆனந்தன் கதைப்பாத்திரம் கதைக்குள் கதை கேட்கும் செயல்படும் கேட்போராக இருக்கிறான். இக் கதைசொல்லலையும், கதை கேட்டலையும் வெளியிலிருந்து கேட்கும் வாசகரும் கேட்போராகிறார். ஆகவே, கதையை வாசிக்கும் வாசகக் கேட்போர், கதைக்குள் கதை கேட்கும் பாத்திரக் கேட்போர் என இரண்டு நிலைகளில் நறுமணம் சிறுகதை எடுத்துரைப்பில் மூன்றாம் நிலைக் கேட்போர் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். கிழவரின் மகன்களைக் குறித்துச் சொல்லுமிடத்தில் ஆனந்தன், வாசகர் இருவரும் தாம் அறியாத கதையைக் கேட்கின்றனர். ஆனால், மரங்கள் சூழ்ந்த சூழலில் அமைந்துள்ள கள்ளவீரசாமி கோவிலும் பெரிய ஆலமரமும் புறவழிச்சாலையாக மாறப்போகின்றன என்பதைக் கதையின் முன் நிகழ்விலேயே அறிந்த பாத்திரக் கேட்போரும், வாசகக் கேட்போரும் அதையறியாத, ஆனால் கள்ளவீரன் சாமியின் கதையை அறிந்த கிழவரின் கூற்றைக் கேட்கின்றனர். கிழவரின் மகன்களின் செயல்பாடுகள், கள்ளவீரன் சாமியின் வீரக்கதை, வழிபாட்டு மரபுகள் ஆகியன குறித்த கதைகள் பின்னோக்கு உத்தியாக அமைந்து தட்டையான வாசிப்புத் தன்மையற்று வேறு வேறு குரல்கள், தளங்கள், காலங்கள் என மையக் கதைக்கு வலுவூட்டுவதாக சலிப்பற்ற வாசிப்பு அனுபவத்தை வாசகக் கேட்போருக்குத் தருகிறது இக்கதை.

௯. நான்காம் நிலைக் கேட்போர்

கதைசொல்லியே கேட்போராகவும் கேட்போரைத் தீர்மானிக்கும் அதிகாரமுடையவராகவும் செயல்படுவது நான்காம் நிலைக் கேட்போர் ஆகும். (ப.33)

'நறுமணம்' சிறுகதையில் கேட்போராகவோ, கேட்போரைத் தீர்மானிக்கும் அதிகாரமுடையவராகவோ கதைசொல்லி செயல்படவில்லை.

ஆகவே,
கதையை
வாசிக்கும்
வாசகக்
கேட்போர்,
கதைக்குள்
கதை கேட்கும்
பாத்திரக்
கேட்போர்
என இரண்டு
நிலைகளில்
நறுமணம்
சிறுகதை
எடுத்துரைப்பில்
மூன்றாம்
நிலைக்
கேட்போர்
அமைந்திருப்
பதைக்
காணலாம்.

சூழலியல்
உணர்வு
மேலோங்கி
வரும்
தற்காலச்
சூழலில்
கேட்போரை
முன்முடிவு
செய்யப்படாத
இக்கதை
உலகளாவிய
தன்மை
யுடையதாக
(Universality)
அமைந்துள்ளது.

புதுமைப்பித்தனின் 'பொன்னகரம்' சிறுகதையில் இத்தகைய கதைசொல்லியை த. விஜயலட்சுமி அடையாளப்படுத்தியுள்ளார். (பக்.33-34) எல்லாவற்றையும் நுகர்ந்து அனுபவித்துவிடவேண்டும் என இயற்கையை ஒரு பொருட்டாக மதிக்காது இயற்கையிடமிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொண்டதோடு அதனைக் கீழ்மைப்படுத்தி ஒடுக்கவும் செய்கின்ற இன்றைய பெரும்பான்மைச் (ஆதிக்க சக்திகளும், நுகர்வு சக்திகளும் உள்ளடங்கிய) சமூகத்திற்குச் சொல்லப்படுவதாக நறுமணம் சிறுகதை அமைந்துள்ளது. ஆகவே, சூழலியல் உணர்வு மேலோங்கி வரும் தற்காலச் சூழலில் கேட்போரை முன்முடிவு செய்யப்படாத இக்கதை உலகளாவிய தன்மையுடையதாக (Universality) அமைந்துள்ளது.

3. களன்

"ஒருநெறிப்பட்டாங் கோரியல் முடியுங்கரும நிகழ்ச்சி இடமென மொழிப (தொல். 1457) என முன்னோர் முடிவை 'இடம்' என்ற செய்யுள் உறுப்புக்கு வரையறையாகக் கூறியுள்ளார் தொல்காப்பியர். 'இடமெனினும் களமெனினும் ஒக்கும்' என்ற பேராசிரியரின் கருத்துவழி நின்று த. விஜயலட்சுமி இக்கூறுக்குக் 'களன்' எனப் பெயரிட்டுள்ளார்.

உரையாசிரியர்களும் தமிழண்ணல், செ. வை. சண்முகம் ஆகிய ஆய்வாளர்களும் நிகழ்வு, இடம் இரண்டிற்குமான ஒத்திசைவு களன் என்பதில் கருத்தொருமிப்பதைச் சுட்டி, நிகழிடம் என்பதைக் கதைச் சூழல் அல்லது பின்னணி என்றும் கரும நிகழ்ச்சி என்பதைக் கதையின் சூழலமைப்பு என்றும் புத்திலக்கியத்துக்கு உரிய கலைச்சொற்களாக மாற்றி த. விஜயலட்சுமி பொருள் கொடுக்கிறார் (ப.37). இந்த அடிப்படையில், "இடமும், இடத்திலுள்ள கருப்பொருள்களும் காலமும் பொருத்தமுற அமைந்த சூழலமைவுடன் கூடிய கதை நிகழ்வுகளின் ஒத்திசைவு களன்" (ப. 38) என வரையறுக்கிறது தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு. அதாவது, (1) கதை நிகழும் இடம், கருப்பொருள்கள், கதை நிகழ் காலம் ஆகியவற்றாலான சூழலமைவும் (2) கதை நிகழ்வுகளும் ஒத்திசைந்துள்ள தன்மையைப் புத்திலக்கியங்களில் ஆராய்ந்து பார்ப்பதாகக் 'களன்' என்ற கூறு வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது.

'நறுமணம்' சிறுகதையில், விருத்தாசலத்திலிருந்து ஆலடிக்குப் போகும் சாலையின் ஒருபுறம் முந்திரிக்காடு, கரும்புத்தோட்டம், நெல் வயல் முதலான வேளாண் காடுகளும் அவற்றிடையே உள்ள கள்ளவீரன் சாமி கோவிலும் மறுபுறம் கிழவன் கிழவி வாழும் குடிசை வீடும் ஆகிய நிலப்பரப்பு கதைக் கருவுக்குப் பொருத்தமான கதை நிகழிடமாக உள்ளது.

கருப்பொருள்களாக, சாலையின் ஒருபுறம் வேளாண்மை சார்ந்து முந்திரி மரங்கள், கரும்பு, நெற்பயிர், ஆலமரம், வேப்பமரம், கொக்குகள் ஆகியனவும், பண்பாடு சார்ந்து கள்ளவீரன் சாமி கோவிலும் உள்ளன.

சாலையின் மறுபுறம் கிழவன், கிழவி, அவர்கள் வளர்க்கும் மாடுகள், ஆடுகள், கோழிகள் முதலானவை கருப்பொருள்களாக உள்ளன. புறநிலைக் கருப்பொருள்களாகச் சாலை அமைப்பதற்காக அளவிட வந்த கதிரேசனும் ஆனந்தனும் உள்ளனர். அடையாளமிடுவதற்கான கதிரேசனின் ஒவ்வொரு நகர்விலும், ஆனந்தன் அடையாளமிடச் சுட்டிக்காட்டும் ஒவ்வொரு இடத்திலும் கருப்பொருள்களின் இருப்பு தொடர்ச்சியாக வாசகருக்குக் காட்சிப்படுத்தப்படுகிறது. அதோடு, “நெல் வயலைப் பார்த்தான் புழுக்களைக் கொத்தித் தின்றுகொண்டிருந்தன கொக்குகள்.” எனவும் “அவன் நின்றுகொண்டிருந்த இடம் முந்திரிக்காடு. அதை ஒட்டிக் கரும்பு வயல். இரண்டுக்குமிடையேதான் புறவழிச் சாலை அமையப்போகிறது” (ப.7) எனவும் கதிரேசனைச் சார்ந்தமைந்த கதைசொல்லியின் கூற்று, கருப்பொருட் சூழலை விவரிப்பதாக உள்ளது. இந்தக் கருப்பொருள்கள், தொன்றுதொட்டு வரும் பண்பாட்டு உணர்வு நிலைகளுடன் பிணைக்கப்பட்ட ஓர் அடர்த்தியான இயற்கை வளம் மிக்க வேளாண் தொழிற்கூழலை வாசகருக்கு வெளிப்படுத்துகின்றன. இத்தகைய வளமான நிலம், புறவழிச்சாலைத் திட்டத்தால் அழிக்கப்படுகிறது என்பதைக் கருப்பொருள்கள் வாயிலாகக் குறியீட்டுப் பொருண்மை நிலையில் வாசகருக்கு எடுத்துரைக்கப்படுகிறது.

கதை நிகழும் காலம், தொல்காப்பியர் சுட்டும் சிறுபொழுதான மாலைப்பொழுது. “கைக்கடிகாரத்தைப் பார்த்தான் கதிரேசன் மணி ஐந்து” (ப.5) எனக் கதையின் முதல் வரியிலும், “நெற்றியில் வழிந்த வியர்வையைத் துடைத்துவிட்டு மேற்கில் பார்த்தான். சூரியன் நல்ல வெளிச்சத்தோடு இருந்தது.” என்று கதைசொல்லியின் கூற்று வழியும் “மணி ஆயிடிச்சி சார்” (ப.5) என்று பணியை முடித்துக்கொள்வதற்கு ஆனந்தனிடம் அனுமதி கேட்கும் கதிரேசனின் கூற்று வழியும் கதையின் தொடக்கத்திலேயே கதை நிகழும் காலம் கூறப்படுகிறது. கதையின் இறுதிப்பகுதியில், “இருட்டாவப் போவது. ஊட்டுல வெளக்க ஏத்தல?” (ப.19) என்று கிழவரிடம் கிழவி கேட்பதாக அமைந்த கூற்று வழியும் கதை நிகழும் காலத்தொடர்ச்சி உறுதிசெய்யப்படுகின்றது. புறக்கருப்பொருள்களாக அளவீடு செய்ய வந்த கதிரேசன், ஆனந்தன் கூற்றுகளில் மாலைப் பொழுதில் காடுகளுக்குள் இருக்கக்கூடாது என்ற நகர்சார் மனநிலை வெளிப்படுகின்றது. இங்கு மிக முக்கியமாகக் கருதவேண்டியது, மாலைப் பொழுது குறியீட்டுப் பொருண்மையுடன் அந்த நிலத்தின் வளத்திற்கு அந்திம காலம் வந்துவிட்டது என்ற கருத்தை மிகச்செறிவாக எடுத்துரைக்கின்றது என்பதுதான். முதியவர்களின் இருப்பும் சார்பும் அழியப்போகிறது என்பதையும் இயற்கை வளம் மிக்க வேளாண் நிலம் தார் சாலையாக மாறப்போகிறது என்பதையும் துயர உணர்வுட்டி, சங்ககாலத் திணைச்சிந்தனை மாலைப் பொழுதுக்கு வகுத்துள்ள புன்செய் மாலையோடு ஒப்ப வைத்து நோக்க இடமளிக்கிறது இச்சிறுகதை.

இத்தகைய வளமான நிலம், புறவழிச்சாலைத் திட்டத்தால் அழிக்கப்படுகிறது என்பதைக் கருப்பொருள்கள் வாயிலாகக் குறியீட்டுப் பொருண்மை நிலையில் வாசகருக்கு எடுத்துரைக்கப்படுகிறது.

கதை, இரண்டு நேரடி நிகழ்வுகளால் சொல்லப்படுகின்றது. ஒன்று, வேளாண் காடுகளுக்குள் கதிர்சேனும் ஆனந்தனும் நிலத்தில் அளவீடு செய்து அவற்றை அடையாளம் செய்யும் நிகழ்வு. இரண்டாவது, அப்பணி முடித்து கார் வந்து அழைத்துச் செல்வதற்கான கால அவகாசத்தில், கொண்டுவந்த தண்ணீர் தீர்ந்துபோனமையால் சாலையின் மறுபுறம் இருக்கும் மக்கிப்போன குடிசை வீட்டில் வசிக்கும் கிழவன், கிழவியிடம் ஆனந்தன் தண்ணீர் கேட்டு வாங்கிக் குடித்துவிட்டு அவர்களுடன் உரையாடும் நிகழ்வு. முதல் நிகழ்வு, வளர்ச்சியின் பெயரால் வேளாண்மையும் இயற்கையும் அழிக்கப்படுவதைக் குறியீட்டுப் பொருண்மையில் எடுத்துரைப்பது. இரண்டாவது நிகழ்வு, ஆதரவற்ற நிலையில் வாழும் கிழவன், கிழவிக்கு அந்த நிலத்தோடும் அந்நிலத்தில் உள்ள கருப்பொருள்களோடும் உள்ள இறுக்கமான உணர்வுப்பூர்வமான நம்பிக்கையுள்ள உறவுநிலையின் வெளிப்பாடு. இவ்விரண்டு எதிர்நிலை நிகழ்வுகளையும் பொருத்தமான இடம், கருப்பொருள்கள், காலம் ஆகிய கூறுகளோடு ஊடுபாவாக ஒத்திசைய இச்சிறுகதை படைக்கப்பட்டுள்ளது.

4. காலம்

முதற்பொருளாகக் காலத்தைக் குறிப்பிடுமிடத்தில் ஆறு பருவ காலங்களையும், ஒரு நாளின் ஆறு பொழுதுகளையும் எடுத்துரைக்கிறார் தொல்காப்பியர். செய்யுள் உறுப்பாகச் சொல்லுமிடத்து 'காலம்' என்ற கருத்தாக்கத்தை நிகழ்காலம், இறந்தகாலம், எதிர்காலம் ஆகிய முக்காலங்களில் 'உள்ளப் பொருள் நிகழ்வு உரைப்பது' என்று தனித்துக் காட்டுகிறார். ஆகவே, திணைக்குரிய முதற்பொருளான காலமும் செய்யுள் உறுப்பான காலமும் வேறுவேறானவை என்பது தெளிவு.

ஓர் இலக்கியப் படைப்புக்குக் கால ஒழுங்கமைவு இன்றியமையாதது என்ற நிலையில், 'உள்ளப் பொருள் நிகழ்வு உரைக்கும்' காலத்தை உரையாசிரியர்கள் வழியும் ஆய்வாளர்கள் வழியும் தெளிந்து, (1) கதை சொல்லப்படும் காலம். இதில், கதை சொல்லியின் காலம் குறித்தும், (2) கதைக்குள் வரும் நிகழ்வுகளின் காலம். இதில், கதைக்குள் வரும் அனைத்து நிகழ்வுகளின் காலம் குறித்தும் கண்டுணர்ந்து, இவற்றின் கால ஒழுங்கமைவை, ஒத்திசைவைக் கண்டறிதலே 'காலம்' என்னும் திறனாய்வுக் கருவியின் வரையறை என்று முடிவு செய்கிறார். (ப.43)

த. விஜயலட்சுமி, 'பொன்னகரம்' சிறுகதையில் புதுமைப்பித்தன் ஏற்படுத்தியுள்ள காலக்குழப்பத்தை/காலமயக்கத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றார். (பக், 44-45) இமையத்தின் 'நறுமணம்' சிறுகதை, நிகழ்காலத்தில் நேர்கோட்டுத் தன்மையில் எழுதப்பட்டுள்ளது. கதைசொல்லியின் கூற்றுகள் வழியும், கதைப்பாத்திரங்களின் கூற்றுகள் வழியும் நிகழ்காலத்தில் கதை இயங்குவதை வாசகரால் எளிதில் உணர்ந்துகொள்ள முடியும். கதையின் இரண்டாம் நிகழ்வில், கிழவர், கிழவி இருவரும் தன் மகன்களைக் குறித்துக் கூறுமிடங்களிலும்

கள்ளவீரன் சாமி குறித்து கிழவர் கூறுமிடத்திலும் பின்னோக்கு உத்தியாக இறந்த கால நிகழ்வுகளுக்குள் கதை பயணிக்கின்றது. இறந்தகாலத்திலிருந்து நிகழ்காலத்திற்கு வருவதும் ஆனந்தன் - கிழவன், கிழவி உரையாடலில் இயல்பாக அமைந்துள்ளது. ஆகவே, நறுமணம் சிறுகதை காலக்குழப்பம் இன்றி வாசிப்புக்கு உகந்ததாக உள்ளது.

5. முன்னம்

உரையாசிரியர்கள், ஆய்வாளர்களின் விளக்கங்களின் வழியாக, 'முன்னம்' என்பது ஓர் இலக்கியம் யார் யாரிடம் கூறுவதாக அமைந்துள்ளது என்பதை அறிவதற்குச் சில குறிப்புகளை அவ்விலக்கியத்தில் வைத்துப் படைத்தல் என்ற புரிதலுக்கு வருகிறார் த. விஜயலட்சுமி. இதனடிப்படையில், (1) 'முன்னம்' என்பது ஒரு பிரதியில் சொல்லப்படும் கூற்று (கதைசொல்லி) யார் கூறுகிறார், யாரை நோக்கிக் கூறப்படுகிறது, அக்கதையைத் தன்மை, முன்னிலை, படர்க்கை என்னும் மூவிடத்தில் எந்த இடத்தில் இருந்து சொல்லிச் செல்கிறார் என்பதையும் உள்ளடக்கியது (ப.48) என வரையறுக்கிறார். மேலும், முன்னம் என்னும் இக்கூறு "கூற்று", 'கேட்போர்', ஆகிய இரண்டு கூறுகளுடனும் 'களன்', காலத்துடனும் தொடர்புடையது. ஏனெனில் இந்நான்கு கூறுகளும் தான் சூழல் என்னும் முன்னத்தின் பொதுநிலைப் பொருளை நிச்சயிக்கின்றன. அதே வேளையில், இந்த நான்கு கூறுகளிலிருந்து மாற்றமும் பெற்றுள்ளது. அதாவது, தனித்தனியே கூறியவற்றை மொத்தமாகப் பொதுநிலையில் கண்டு பொருளைத் தீர்மானிக்கிறது (ப. 48) என முன்னத்தைப் புரிந்து கொள்வதற்கான விளக்கத்தையும் தந்துள்ளார்.

இந்த அடிப்படையில் 'நறுமணம்' சிறுகதையை நோக்கும்போது, படைப்பாளர் படர்க்கையிடத்தில் இருந்து மூன்றாம் நபர் கதைசொல்லியாக இக்கதையைச் சொல்லிச் செல்கிறார். கதை சொல்லி, பாத்திரங்களின் கூற்றுகள் மூலம், இயற்கையை அழித்துப் புறவழிச்சாலை அமைப்பதற்கான பணியில் ஈடுபட்டிருக்கும் கதிரேசன், ஆனந்தன் ஆகியோர் சூழல் காப்புக்கு எதிரான எதிர்நிலைக் கதாபாத்திரத் தன்மையைப் பெற்றிருப்பது உணர்த்தப்படுகின்றது. அவர்களின் சொற்கள், பார்வைக் காட்சிகள் வழியாகவும் கதைசொல்லியின் கூற்றுகள் வாயிலாகவும் கதை நிகழும் நிலம் செழிப்பான வேளாண் விளைநிலம் என்பதைக் கதையின் முதல் நிகழ்வில் வாசகருக்கு விளக்குகிறது. ஆனந்தன் - கிழவன், கிழவி உரையாடலான கதையின் இரண்டாம் நிகழ்வில் அந்த நிலத்துக்கும் கிழவன் கிழவிக்கும் உள்ள உயிர்ப்பான உறவு அவர்களின் கூற்றுகள் வழியாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. பார்வைத் தொலைவில் இருக்கும் 'நறுமணம்' என்ற பெயர் கொண்ட ஊரையும் இக்காட்டையும் சமநிலையில் இயற்கையழியாத சூழலில் உள்ளவை என்பதைச் சுட்டும் கிழவரின் கூற்றையும், தொலைவில் தெரியும் விருத்தாசலத்தைக் காணும் கதிரேசனின் பார்வைக் கோணத்தையும்

உரையா
சிரியர்கள்,
ஆய்வாளர்களின்
விளக்கங்களின்
வழியாக,
'முன்னம்'
என்பது
ஓர் இலக்கியம்
யார் யாரிடம்
கூறுவதாக
அமைந்துள்ளது
என்பதை
அறிவதற்குச்
சில குறிப்புகளை
அவ்விலக்கி
யத்தில்
வைத்துப்
படைத்தல் என்ற
புரிதலுக்கு
வருகிறார்
த. விஜயலட்சுமி.

இணைத்துக் காணும்போது இக்கதையின் முன்னம் கூறு மிக நுட்பமாகக் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளதைப் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

“கதிரேசன் சுற்றுமுற்றும் பார்த்தான்” எங்கு பார்த்தாலும் பசுமையாக இருந்தது. தெற்கில் விருத்தாசலம் நகரத்திலிருந்த செல்போன் டவர்கள் தெரிந்தன.” (ப.7) என்ற கதைசொல்லியின் கூற்றும், “பகலிலேயே இவ்வளவு அமைதியாக இருந்தால் இரவில் எப்படி இருக்கும்? எப்பயும் இங்கதான் குடியிருப்பீங்களா?” என்று கேட்ட ஆனந்தனுக்குப் பதில் சொல்லும் கிழவர், “இங்கிருந்து பாத்தா ஊரும் காடு மாதிரிதான் இருக்கும்” (ப.11) என்ற கிழவரின் கூற்றும் நில, சூழல் இயல்புகளோடு நகர மனிதர்களின் மனங்களையும் கிராமத்து மனிதர்களின் மனங்களையும் எதிர்நிலைப்படுத்துகின்றன. இந்த எதிர்நிலைத் தன்மை, கூற்று, கேட்போர், களன், காலம் ஆகிய கூறுகளின் ஒருங்கிணைவாலான குறியீடுகளாக வெளிப்படுகின்றது. நகரம் X கிராமம், செயற்கை X இயற்கை, ஆதிக்கம் X ஒடுக்கம் எனப் பல எதிர்நிலை முரண் குறிப்புகளால் முன்னம் என்ற படைப்பாக்க உறுப்பு நுட்பமாக நறுமணம் சிறுகதையில் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

நகரம் X
கிராமம்,
செயற்கை X
இயற்கை,
ஆதிக்கம் X
ஒடுக்கம் எனப்
பல எதிர்நிலை
முரண்
குறிப்புகளால்
முன்னம் என்ற
படைப்பாக்க
உறுப்பு
நுட்பமாக
நறுமணம்
சிறுகதையில்
வெளிப்படுத்தப்
பட்டுள்ளது.

முன்னத்தை, “சிந்தித்து உணரும் குறிப்பு” (2012:146) என்கிறார் ச. பாலசுந்தரம். கதையின் இறுதியில் ஆனந்தன், இந்த ஊரின் பெயர் என்ன என்று கேட்க கிழவர், “நறுமணம்” என்று சொல்ல, இதுவரை வாசித்த கதைவெளியெங்கும் அந்த இயற்கையின் தீராத நறுமணம் வாசகப் பிரதிக்குள் பரவி நிறைகிறது. இந்த ஒற்றைச் சொல்லில் நிறைந்து கிடக்கும் குறிப்புப் பொருண்மையைக் கதையின் தொடக்கத்தில் ‘நறுமணம்’ என்று சொல்லியிருந்தால் வாசகனுக்குள் அத்தனை கனமாகப் பரவியிருக்காது. ஆகவே, வாசகனுக்கு எதை எவ்விடத்தில் யார் கூற்றாய்ச் சொல்லவேண்டும் என்ற படைப்புச் செயல்பாட்டில் வெற்றிகண்டுள்ளார் படைப்பாளர். இதுபோன்று வேறுபல குறிப்புகளும் கதையின் ஒட்டுமொத்த நிகழ்வுகளை இணைக்கும் முன்னக் கூறுகளாக இருப்பதை ஆய்வாளர்கள் கண்டடைய முடியும்.

முடிவுரை

ஒரு சிறுகதையின் வெளிப்பாட்டுப் பாங்கினைப் பொறுத்தே அது முழுமையான படைப்புத்தன்மை கொண்டது என்பதைக் கண்டறிவதற்குரிய கருவிகளாகத் தொல்காப்பியரின் செய்யுளாக்க உறுப்புகள் ஆய்வுக் கருவிகளாகச் செயல்படும் தன்மை மேற்கண்ட ஐந்து கூறுகளைப் பொருத்தி ஆராய்ந்ததன் வழி கண்டறியப்பட்டது. கூற்று, கேட்போர், களன், காலம், முன்னம் ஆகிய ஐந்து கூறுகளின் அடிப்படையில், எடுத்துரைப்பு நிலையிலும் பொருண்மை நிலையிலும் ‘நறுமணம்’ சிறுகதை ஒரு சிறந்த சிறுகதையாக வெளிப்படுவதை அறியமுடிந்தது.

படைப்புப் பொருண்மையின் வெளிப்பாட்டு நிலைகளில் வாசகருக்கு அணுக்கமான வாசிப்பு உணர்வுகளைத் தரக்கூடியவை மேற்கண்ட ஐந்து கூறுகள் என்பதை நறுமணம் சிறுகதை வாசிப்பின் மூலம் அறிய முடிந்தது. மீதமுள்ள நோக்கு, மாட்டு, எச்சம், பொருள், மரபு, பயன், மெய்ப்பாடு, அங்கதம், உள்ளுறை, திணை ஆகிய பத்து ஆய்வுக் கருவிகளையும் இச்சிறுகதையில் பொருத்தி ஆராயும்போது, கதையாக்கச் செயல்பாட்டில் எழுத்தாளர் இமையம் கண்டுள்ள வெற்றிகளும் தோல்விகளும் தெளிவுபடுத்தப்படும். இவ்வாய்வின் மூலம் த. விஜயலட்சுமியால் புத்திலக்கிய வாசிப்புக்குரியதாக வடிவமைக்கப்பட்டுள்ள 'தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு' நுட்பமான ஆய்வுக்கருவிகளைக் கொண்டுள்ளது என்பது தெளிவாகிறது.

குண நூற்ப்படியல்

இமையம். (2019), *நறுமணம்*. சென்னை: கிரியா வெளியீடு. (மறு அச்ச)

பழனிவேலு, கே., (2018), *தொல்காப்பியத் திணைக் கோட்பாடு: திறனாய்வியல் நோக்கு*. சென்னை: மாற்றுவெளி

பாலசுந்தரம், ச. (உ.ஆ.). (2012), *தொல்காப்பியம்* (தொகுதி-3, பகுதி-1) பொருளதிகாரம். சேலம் : பெரியார் பல்கலைக்கழகம்.

விமல் குமார், சண்முக. (2018-19), *நோக்கு இலக்கணம் - கதைசொல்லி அரசியல்: ஒப்பிடலும் செய்முறைத் திறனாய்வும்*. பெயல், Vol.5, Issue 1, பக். 95-103.

விஜயலட்சுமி, த., (2019), *தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு*. சென்னை: பூவரசி வெளியீடு.

கூற்று,
கேட்போர்,
களன், காலம்,
முன்னம் ஆகிய
ஐந்து கூறுகளின்
அடிப்படையில்,
எடுத்துரைப்பு
நிலையிலும்
பொருண்மை
நிலையிலும்
'நறுமணம்'
சிறுகதை
ஒரு சிறந்த
சிறுகதையாக
வெளிப்படுவதை
அறியமுடிந்தது.

தொல்காப்பியம் - மலையாள மொழிபெயர்ப்புகளின் பொருத்தப்பாடுகளும் சிக்கல்களும்

முனைவர் ப. விமலா

தமிழ்,
மலையாள
மொழிகளுக்கிடையே
நெருக்கமான
உறவு உண்டு.
எனவே,
இலக்கண
மொழி
பெயர்ப்பிற்கு
இருமொழி
இலக்கணக்
கூறுகளும்,
மொழியும்
உறுதுணையாக
அமைகின்றன.

இலக்கியத் தடத்தில் பயணிக்கும் எந்தவொரு வாசகனும் 'மொழி மாற்றம்' அல்லது 'மொழிபெயர்ப்பு' என்று குறிப்பிடும் இலக்கியத் துறையினூடாகவே பயணிக்க வேண்டியிருக்கிறது. தமிழ் இலக்கிய உலகில் தொடர்ந்து மொழிபெயர்க்கப்பட்டு வரும் இலக்கியங்களில் குறிப்பிடத்தக்க பங்கு வகிப்பவை மலையாள மொழி இலக்கியங்கள். தமிழிலிருந்து மலையாளத்திற்கும் மலையாளத்திலிருந்து தமிழுக்கும் தொடர்ந்து மொழிபெயர்ப்புகள் வந்து கொண்டிருக்கின்றன. அவற்றில் இலக்கண மொழிபெயர்ப்புகளும் அடங்கும்.

இலக்கிய மொழிபெயர்ப்புகளை விட இலக்கண மொழிபெயர்ப்புகள் குறைவாகவே உள்ளன. காரணம் இலக்கண மொழிபெயர்ப்புப் பணி சற்றுக் கடினமானது. இருமொழி அறிவு, இலக்கணப் புலமை, கலைச்சொல் நிகரன், இலக்கண வாசகர் வட்டம், பதிப்பகம், மூல மொழிக்கும் பெறுமொழிக்குமான உறவு ஆகியவை இலக்கண மொழிபெயர்ப்பில் முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்றன. தமிழ், மலையாள மொழிகளுக்கிடையே நெருக்கமான உறவு உண்டு. எனவே, இலக்கண மொழிபெயர்ப்பிற்கு இருமொழி இலக்கணக் கூறுகளும், மொழியும் உறுதுணையாக அமைகின்றன. இப்பின்புலத்தில் தமிழிலிருந்து மலையாளத்திற்குத் தொல்காப்பியம், நன்னூல், வீரசோழியம், நேமிநாதம் ஆகியவையும் மலையாளத்தில் இருந்து தமிழுக்கு லீலா திலகம், கேரள பாணீனியம், ஹெர்மன் குண்டர்ட் எழுதிய மலையாள மொழி இலக்கணம் - சொற்றொடர் காண்டம் ஆகியவையும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளன. தமிழில் கிடைக்கப்பெற்ற முதல் இலக்கண நூலான தொல்காப்பியத்தை மலையாள மொழிக்குக் கொண்டு சென்ற மொழிபெயர்ப்புகளின் பொருத்தப்பாடுகளை ஆராய்கிறது இக்கட்டுரை.

தொல்காப்பிய மொழிபெயர்ப்புகள்

தொல்காப்பியத்திற்கு மலையாளத்தில் 1. கெ. என். எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பு (1959) 2. எம். இளையபெருமாள், எஸ். ஜி. சுப்பிரமணிய பிள்ளை மொழிபெயர்ப்பு (1961) என இரு மொழிபெயர்ப்புகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. (இவர்களில் எழுத்தச்சன் மலையாளத்தைத்

தாய்மொழியாகக் கொண்டவர். பிந்தைய இருவரும் தமிழைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்கள்). எனின், 2013ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த மலையாள நூலான 'மலையாளபாஷா தொல்காப்பியத்தில்' என்னும் நூலில் 'தொல்காப்பியத்திற்கு இளையபெருமானும் புலவர் சுப்பிரமணிய பிள்ளையும் சேர்ந்து செய்த மலையாளத்திலுள்ள ஒரேயொரு மொழி பெயர்ப்பின் அடிப்படையில் ஆய்வு மேற்கொள்ளப்படுகிறது" (ப. 55) என்னும் முன்மொழிதலை முன்னுரையில் தந்துள்ளார் ஆசிரியர். அவ்வாறெனின், 1959இல் வெளிவந்த எழுத்தச்சனின் தொல்காப்பிய மொழிபெயர்ப்பை ஏறக்குறைய 54 ஆண்டு கால இடைவெளியில்கூட மலையாளச் சமூகம் அறிந்து கொள்ளவில்லை / அறிய முற்படவில்லை என்றுதான் கருத வேண்டியுள்ளது. தொல்காப்பியத்தின் மீதான ஆய்வினை நிகழ்த்தும் மலையாளச் சமூகம் நிச்சயமாகக் கேரள சாகித்திய அகாதமி விருதினைப் பெற்ற கெ. என். எழுத்தச்சன் என்ற மலையாளப் பேராசிரியரையும் அவருடைய நூல்களையும் அவரது மொழிபெயர்ப்புகளையும் அறிந்திருத்தல் வேண்டும். மேலும் தர்மராஜ் அடார்ட், கெ. என். எழுத்தச்சனைக் குறித்து எழுதிய 'டோ. கெ. என். எழுத்தச்சன்றெ க்ருதிகள்: ஒரு படனம்' (1990) என்னும் நூலில் இத்தொல்காப்பிய மொழிபெயர்ப்பு குறித்தான குறிப்பு உள்ளது. மேலும், இளையபெருமாளுக்கு முன் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட எழுத்தச்சனின் நூலை இளையபெருமானும் தன்னுடைய மொழிபெயர்ப்பில் சுட்டவோ, எடுத்தாளவோ, விமர்சனத்துக்கு உட்படுத்தவோ செய்யவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இந்நிலையில் எழுத்தச்சன், இளையபெருமாள் & எஸ். ஜி. சுப்பிரமணிய பிள்ளை ஆகியோரது இரு மொழிபெயர்ப்புகளையும் இக்கட்டுரை முதன்மைத் தரவாகக் கொண்டு ஆய்வு செய்கிறது.

இவ்விரு தொல்காப்பிய மலையாள மொழிபெயர்ப்புகளிலும் மூல நூற்பாக்கள் எழுத்துப் பெயர்ப்பு செய்யப்பட்டு, அதற்கான விளக்கங்கள் மலையாளத்தில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. இரு மொழிபெயர்ப்புகளும் உரையாசிரியர்களைப் பின்பற்றியே அமைந்துள்ளன எனினும் எந்த உரையாசிரியர் என்பது இரு நூலிலும் இல்லை. ஆயின், குறிப்பிட்ட சில நூற்பாக்களில் குறிப்பிட்ட உரையாசிரியர்கள் மட்டுமே சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

மலையாள இலக்கிய, ஆராய்ச்சிச் சமூகத்திற்குக் கொண்டு சேர்த்திருக்கும் தொல்காப்பிய மொழிபெயர்ப்புகளில் உள்ள (1) சிறப்புகள், (2) சிக்கல்கள் என்ற அடிப்படையில் இக்கட்டுரை மலையாள மொழிபெயர்ப்புகளைச் சீர்தூக்கி ஆராய்கிறது. இவ்வாய்வுக்குத் தொல்காப்பிய எழுத்ததிகாரத்தின் 'நூன் மரபு', 'மொழி மரபு' ஆகிய இரு இயல்கள் ஆய்வுத் தரவுகளாக அமைகின்றன.

1. சிறப்புகள்

இலக்கணப் புரிதலுக்காகவும் தமிழ் மொழியின் அடிப்படைகளை மலையாள வாசகன் எளிதாகப் புரிந்துகொள்வதற்காகவும் தொல்

1959இல்
வெளிவந்த
எழுத்தச்சனின்
தொல்காப்பிய
மொழி
பெயர்ப்பை
ஏறக்குறைய 54
ஆண்டு கால
இடைவெளியில்
கூட மலையாளச்
சமூகம் அறிந்து
கொள்ளவில்லை

இலக்கணப்
புரிதலுக்காகவும்
தமிழ் மொழியின்
அடிப்படைகளை
மலையாள
வாசகன்
எளிதாகப்
புரிந்து
கொள்வதற்காக
வும் தொல்காப்பி
யத்தை
எளிமையாகக்
கற்பித்தல்
பொருட்டும் இரு
மொழிபெயர்ப்பு
ஆசிரியர்களும்
சில
எடுத்துரைப்புக்
கூறுகளைக்
கையாண்
டுள்ளனர்.

காப்பியத்தை எளிமையாகக் கற்பித்தல் பொருட்டும் இரு மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்களும் சில எடுத்துரைப்புக் கூறுகளைக் கையாண்டுள்ளனர். அவற்றைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

1. கூடுதல் விளக்கமளித்தல்
2. ஒப்பிட்டு விளக்கமளித்தல்
3. தமிழ் இலக்கணக் கலைச்சொல் பயன்பாடு
4. கொண்டுசூட்டிப் பொருள் கொள்ளுதல்
5. உரையாசிரியர்களைச் சட்டி விளக்கமளித்தல்

1.1. கூடுதல் விளக்கமளித்தல்

கால, இட, மொழி, பண்பாட்டு இடைவெளிகளால் தொன்மையான இலக்கணத்தைப் புரிந்துகொள்வதில் தாய்மொழிச் சமூகத்திற்கு உள்ள இடர்ப்பாடுகளைவிட, கடந்த மூன்று நூற்றாண்டுகளாக விலகிச்சென்றுள்ள மலையாள வாசகனுக்குத் தொல்காப்பியத்தைக் கொண்டு சேர்த்தலில் உள்ள சிக்கல்கள் அதிகம். ஆகவே, அவற்றைக் களைவதற்காக மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் சில நூற்பாக்களுக்குக் கூடுதல் விளக்கம் அளித்து, நூற்பாக் கருத்துக்களைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளனர்.

“அகர இகரம் ஐகாரமாகும்” (மொழி. 21) என்னும் நூற்பாவானது ‘அகரமும் இகரமும் சேர்ந்து ஐகாரமாகும்’ என்கிறது. இதற்கான எடுத்துக்காட்டினை இளையபெருமாள் (இ.பெ., & எஸ்.ஜி.ச.), ‘அ + இ = ஐ; கஇ (கை - ராஜசேகரன்றெ வாழப்பள்ளி சாஸனம்)’¹ என்று விளக்கியுள்ளார். அகரமும் இகரமும் கூட்டிச்சொல்ல ஐகாரம் கிடைப்பதைப் போல, ககரமும் இகரமும் கூட்டிச்சொல்ல ‘கை’ கிடைக்கும் என்று மலையாள மொழியில் கிடைக்கப்பெற்ற முதல் கல்வெட்டான ‘ராஜசேகரனின் வாழப்பள்ளி கல்வெட்டி’² இடம்பெற்ற செய்திகளையும் இணைத்து மொழிபெயர்த்துள்ளது சிறப்பாகும்.

‘மகரத் தொடர்மொழி மயங்குதல் வரைந்த/ னகரத் தொடர்மொழி யொன்ப/ தென்ப/ புகரறக் கிளந்த வ.‘றிணை மேன” (மொழி. 49) என்னும் நூற்பாவுக்கான இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பில், “அ.‘றிணையில் வரும் பதங்களின் இறுதியில் வருகின்ற னகாரத்திற்குப் பதிலாக மகாரம் வரக்கூடாத பதங்கள் ஒன்பது உண்டு”² என்று குறிப்பிட்டு எடுத்துக்காட்டுகள் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. தொடர்ந்து அடைப்புக்குள், “அ.‘றிணையில் வரும் மற்ற பதங்களின் இறுதியில் மரம் - மரன், புலன் - புலம் என்று னகார மகாரங்கள் ஒன்றிற்குப்

1. அகரமும் இகரமும் சேர்ந்து ஐகாரமாகும். உதா: அ + இ = ஐ; க இ (கை ஸீ ராஜசேகரன்றெ வாழப்பள்ளி சாஸனம்) (இளையபெருமாள்)
2. அல்திணையில்பெடுந் (திரய்யக்குகளை குறிக்குந்) பதங்களுடெ ஒருவில் வருந் னகாரத்தினு பகரம் மகாரம் வரானனுயோஜ்யமல்லாத பதங்கள் ஒம்பது உண்டு. (இளையபெருமாள்)

பதிலாக மற்றொன்று மாறி வரும்”³ என்று கூடுதல் விளக்கமும் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. அதாவது ‘னகாரத்திற்குப் பதிலாக மகாரம் வரக்கூடாத பதங்கள்’ என்று குறிப்பிட்ட நூற்பாவின் கூடுதல் விளக்கமாகப் ஒன்பது இடங்கள் தவிர்ந்த பிற இடங்களில் பத இறுதியில் நகாரம் மகாரமாக மாறியுள்ளதைச் சான்றாகக் காட்டி இந்நூற்பாவிற்குக் கூடுதல் விளக்கம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும், இம்மொழிபெயர்ப்பில் இந்நூற்பாவின் ஒன்பது பதங்கள் மட்டும் குறிப்பிடப்பட்டிருக்க, எழுத்தச்சன் அப்பதங்களுக்கான மலையாளப் பொருள் விளக்கத்தைத் தர முயன்றுள்ளார். குறிப்பாக, எகின் (அன்னப்பறவை), பயின் (பாலாடை), குயின் (மேகம்), அழன் (உயிரற்ற உடல்), வயான் (பெரிய காகம்) ஆகியவற்றிற்கான பொருள்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

1.2. ஒப்பீட்டு விளக்கமளித்தல்

தமிழ் மொழியோடும் தொல்காப்பிய இலக்கணக் கூறுகளோடும் தொடர்புடைய பிறமொழிக் கூறுகளை ஒப்பிட்டு விளக்குவதன் வழி, மொழிகளுக்கிடையேயான ஒற்றுமைகளையும் வேறுபாடுகளையும் புரிந்துகொள்ள இயலும். அவ்வகையில் தொல்காப்பிய இலக்கணக் கூறுகள் பிறமொழி இலக்கணக் கூறுகளோடு ஒப்பிட்டு விளக்கம் அளிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அவற்றைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்:

1. மலையாளத்தோடு ஒப்பிடுதல்
2. சமஸ்கிருதத்தோடு ஒப்பிடுதல்

1.2.1. மலையாளத்தோடு ஒப்பிடுதல்

தொல்காப்பியத்தின் இலக்கணக் கூறுகள் மலையாள மொழிக் கூறுகளோடு ஒப்பிட்டு விளக்கப்படுதல் மலையாள வாசகருக்கு எளிதில் தொல்காப்பியத்தைப் புரிந்துகொள்வதற்கான வழியாகும்.

எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பில், “அவைதாம்/ குற்றிய லிகரங் குற்றிய லுகரம்/ ஆய்த மென்ற/ முப்பாற் புள்ளியு மெழுத்தோ ரன்ன” (நூன். 2) என்னும் நூற்பாவுக்கான விளக்கத்தில், “இப்போது (∴) இந்தச் சின்னமிட்டுக் காட்டுவதே ஆய்தம். மலையாளத்தில் இதுவும் குற்றியல் இகரவும் இல்லை. குற்றியலுகரம் (உ) மட்டுமே காணப்படுகிறது”⁴ என்றும் “அஇ உஅம் மூன்றுஞ் சுட்டு” (நூன். 31) என்னும் நூற்பாவின் அடிக்குறிப்பில், ‘அ’ தூரச்சொல்லாகவும், ‘இ’ பக்கத்துச் சொல்லாகவும், ‘உ’ இடைப்பட்ட சொல்லாகவும் இருக்கும். ‘உவன்’ மலையாளத்தில் காணப்பட்டிருந்ததோ என்பது ஐயம்” என்றும்

3. அல்திணையில்பெடுத்த மற்று பதங்களுடெ ஒருவில் மரம் - மரன், புலன் - புலம் எந்நிங்கனெ னகாரமகாரங்கள் ஒந்நினு பகரம் மற்றொந்நு மாறிவரும். (இணையபெருமாள்)
4. இப்போள் (∴) ஈ சின்ஹமிட்டு காணியக்குந்தாணு ஆய்தம். மலையாளத்தில் இதும் ஸம்வருதமாய இகரவும் இல்ல. ஸம்வருத உகாரம் (உ) மாத்ரமே உள்ளு. (எழுத்தச்சன்)

தொல்காப்பியத்தின் இலக்கணக் கூறுகள் மலையாள மொழிக் கூறுகளோடு ஒப்பிட்டு விளக்கப்படுதல் மலையாள வாசகருக்கு எளிதில் தொல்காப்பியத்தைப் புரிந்து கொள்வதற்கான வழியாகும்.

மலையாளத்தில்
காணப்படாத
தமிழ்
இலக்கணக்
கூறுகளை
அறிந்து
கொள்வதற்கும்,
'ஐயம்' என்று
குறிப்பிட்டதன்
வழி,
மலையாள
ஆய்வுலகிற்குத்
தொடர்
ஆய்வுக்கான
களத்தையும்
உருவாக்கிக்
கொடுத்துள்ளார்
எழுத்தச்சன்.

தமிழையும் மலையாளத்தையும் ஒப்பிட்டு விளக்கம் அளித்துள்ளார். மலையாளத்தில் காணப்படாத தமிழ் இலக்கணக் கூறுகளை அறிந்து கொள்வதற்கும், 'ஐயம்'⁵ என்று குறிப்பிட்டதன்வழி, மலையாள ஆய்வுலகிற்குத் தொடர் ஆய்வுக்கான களத்தையும் உருவாக்கிக் கொடுத்துள்ளார் எழுத்தச்சன்.

“ஓரள பாகு மிடனுமா ருண்டே/ தேருங் காலை மொழிவயி னான” (மொழி. 24) என்னும் நூற்பாவின் அடிக்குறிப்பாக எழுத்தச்சன், “இடையிலுள்ள ஐகாரம் ஒலிப்பில் விடுபட்டுப் போகின்றது. இடையன் = இடயன். மலையாளத்தில் ஐகாரம் கெடுதல் பதத்தின் இடையில் இருந்து தொடங்கி பதத்தின் இறுதிக்குச் சென்றிருக்க வேண்டும் என்பதே வழி. தமிழில் இன்றைய ஐகாரம் தொடக்கக் காலத்தில் முக்கியத்துவமில்லாத உயிரெழுத்தாக இருந்தது என்பது வருகிறதல்லவா”⁶ என்று தமிழ், மலையாளத்தை ஒப்பிட்டு விளக்கம் அளித்துள்ளார். எனின், இதற்குச் சான்றாக ஆசிரியர் கருதும் தொடக்கக் காலத் தமிழ் இலக்கியங்களிலிருந்தும், தற்கால மலையாள இலக்கியங்களிலிருந்தும் எடுத்துக்காட்டுகள் கொடுக்கப்பட்டிருப்பின் மலையாள வாசகர்களுக்குக் கூடுதல் புரிதல் கிடைத்திருக்கக் கூடும்.

1.2.2. சமஸ்கிருதத்தோடு ஒப்பிடுதல்

சமஸ்கிருத மொழியை மூலாதாரமாகக் கொண்டு உருவானவை இந்திய மொழிகள் என்ற பொதுப்புத்திக் கட்டமைப்புக்கு ஆட்பட்ட நிலையிலும், சமஸ்கிருத இலக்கண விதிகளின் ஆதிக்கம் பெற்றுள்ள மலையாள வாசகருக்குத் தொல்காப்பியத்தின் இலக்கணக் கூறுகளைச் சமஸ்கிருத மொழிக் கூறுகளோடு ஒப்பிட்டு விளக்குதல் நிலையிலும் மொழிபெயர்ப்புச் செயல்பாடுகள் அமைந்துள்ளன.

“மூவள பிசைத்த லோரெழுத் தின்றே” (நூன். 5) என்னும் நூற்பாவுக்கான எழுத்தச்சனின் மொழிபெயர்ப்பினது அடிக்குறிப்பில், “சமஸ்கிருதத்தின் க்ரஸ்வ தீரக புலுதங்களை மனதிற் கொள்க”⁷ என்றும் “எகார வொகரத் தியற்கையு மற்றே” (நூன். 16) என்னும் நூற்பாவின் அடிக்குறிப்பில், “ஏ, ஓ ஆகியவற்றின் மாத்திரையைக் குறைக்க வேண்டி புள்ளி இடப்படுகிறது என்று அர்த்தம். சமஸ்கிருதக்காரர்களுக்கு நெட்டெழுத்திற்குத் தனியான சின்னம் வேண்டா. அது இயல்பாக வரும். தமிழ் எழுத்து முறைக்குச் சமஸ்கிருதத்தோடு உள்ள உறவை இது

5. 'அ' தூராவாசியும், 'இ' ஸம்பவாசியும் 'உ' மத்யவாசியும் ஆணு. 'உவன்' மலையாளத்தில் உண்டாயிருந்துவோ எந்நு ஸம்சயமானு (எழுத்தச்சன்)

6. தன்மூலம் மத்யத்திலே ஐகாரம் ஸம்பாஷணத்தில் விட்டுபோகுந்நு. இடையன் = இடயன். மலையாளத்தில் ஐகாரலோபம் பதமத்யத்தில்நிந்நு துடங்கி பதாந்தத்திலேய்க்கு வ்யாபிச்சதாவானாணு வழி. தமிழிலே இந்நத்தெ ஐகாரம் ஆத்யகாலத்து தூர்ப்பலஸ்வராயிருந்நுவெந்நு வருந்நுண்டல்லோ. (எழுத்தச்சன்)

7. சமஸ்கிருதத்திலே க்ரஸ்வ தீர்க்கப்புலுதங்களெ ஸ்மரிக்குக (எழுத்தச்சன்)

தெளிவுபடுத்துவதாய் தோன்றுகிறது”⁸ என்றும் சமஸ்கிருதத்தோடு தமிழ் எழுத்துக்களைத் தொடர்புபடுத்தி விளக்கமளித்துள்ளார் மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர். தொல்காப்பிய எழுத்து முறை சமஸ்கிருதத்திலிருந்து தோன்றியது என்று கருதி மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர் இவ்விடம் இதனைக் கூறியுள்ளார்.

“குறியதன் முன்ன ராய்தப் புள்ளி (ய்)/ உயிரொடு புணர்ந்தவல் லாறன் மிசைத்தே” (மொழி. 5) என்னும் நூற்பா, ஆய்த எழுத்து, குற்றெழுத்தை முன்பாகவும் உயிரோடு கூடிய வல்லின மெய்யைப் பின்பாகவும் கொண்டு இடையில் வரும் என்கிறது. இந்நூற்பாவுக்கு விளக்கமளிக்கும் எழுத்தச்சன், “சமஸ்கிருதத்தில் உபத்மான்யம் (கற்றபடதி) ஜிஹ்வாமூலியம் (கற்றகரோதி) என்பவற்றிற்கு இணையானது இது. கண்டத்திற்கு முன்பு எனில் ஜிஹ்வாமூலியம். ஒஷ்டயத்திற்கு முன்பு எனில் உபத்மான்யம். பின்வரும் மெய்யெழுத்தின் பிறப்பிடமே இதற்கும் வரும். முன்பில் குற்றெழுத்து நிச்சயமிருத்தல் வேண்டும்... ஆய்தம் பிற்காலப் பண்டிதர்களால் செயற்கையாக உருவாக்கப்பட்டது என்று ஒரு கருத்து உண்டு. இதர திராவிட மொழிகளில் இத்தகைய ஒலிகள் உள்ளது கொண்டு இது சரி என்று கொள்ள வேண்டிய தேவையில்லை. எனினும், சமஸ்கிருதமே ஆய்த எழுத்து உருவாவதற்கு அடிப்படை என்று தோன்றுகிறது”⁹ என்று தமிழ், சமஸ்கிருதம் மற்றும் பிற திராவிட மொழிகள் ஒப்பிட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளன.

“அகரத் திம்பர் யகரப் புள்ளியும்/ ஐயெ நெடுஞ்சினை மெய்பெறத் தோன்றும்” (மொழி. 23) என்னும் நூற்பாவின் அடிக்குறிப்பில், “ஐ = அய், ஔ = அவ். இவ்வாறான தன்மையே தமிழ் நடைமுறை. சமஸ்கிருதத்தைப் போல த்ருட சுபாவம்’ உள்ள சந்தி எழுத்துகள் அல்ல இவை”¹⁰ என்று எழுத்தச்சன் குறித்துள்ளார். சமஸ்கிருத ஐ (ஐ), ஔ (ஔ) ஆகியவற்றை ஒரே எழுத்துக்களாகவும், தமிழ் அய் (ஐ), அவ் (ஔ) ஆகியவற்றைக் கூட்டெழுத்துக்களாகவும்

ஆய்தம்
பிற்காலப்
பண்டிதர்களால்
செயற்கையாக
உருவாக்கப்
பட்டது
என்று ஒரு
கருத்து உண்டு.
இதர திராவிட
மொழிகளில்
இத்தகைய
ஒலிகள்
உள்ளது
கொண்டு இது
சரி என்று
கொள்ள
வேண்டிய
தேவையில்லை.

8. ஏ, ஓ எந்நிவயுடெ மாத்ர குறய்க்கானாணு குத்திடுந்நதெந்நர்த்தம், ஸம்ஸ்க்ருதக்காருடெ தீர்கருபத்தின்னு ப்ரத்த்யேகம் சிஹ்நம் வேண்டா. அது நைஸர்க்கிகமாணெந்நாணு வருந்நது. தமிழ் அக்ஷரமாலய்க்கு ஸம்ஸ்க்ருதத்தோடு உள்ள கடப்பாடு இது தெளியிக்ருந்நதாயித்தோந்நுந்நு. (எழுத்தச்சன்)

9. ஸம்ஸ்க்ருதத்திலே உபத்மான்யம் (கற்றபடதி) ஜிஹ்வாமூலியம் (கற்றகரோதி) எந்நிவயோடு துல்யமாணிது. கண்டயத்தின்னு மும்பிலாணெங்கில் ஜிஹ்வாமூலியம், ஒஷ்டயத்தின்னு மும்பாணெங்கில் உபத்மான்யம். பின் வருந்ந வ்யன்ஜனத்தின்றெ உச்சாரண ஸ்தானம் தன்னெ இதின்னும். மும்பில் க்ரஸ்வஸ்வரம் நிர்ப்பந்தமாணு... ஆய்தம் பிலக்காலத்தெ பண்டிதன்மாருடெ க்ருத்ரிமஸ்ருஷ்டியாணெந்நொரு பக்ஷமுண்டு. இதர த்ராவிடங்களில் இத்தரம் த்வனிகள் உள்ளதுகொண்டு இது சரியாயிக்கொள்ளணெந்நில்ல. எங்கிலும் ஸம்ஸ்க்ருதமாணு ஆய்தகல்பனய்க்கு மார்க்கதர்சனம் செய்தது எந்நுதன்னெ தோந்நுந்நு (எழுத்தச்சன்)

10. ஐ = அய், ஔ = அவ். இங்கனெ சிதிலமாணு தமிழ் ஸம்ப்ரதாயம். ஸம்ஸ்க்ருதத்திலெப்போல த்ருட ஸ்வபாவமுள்ள ஸந்த்யக்ஷரங்களல்ல இவ் (எழுத்தச்சன்)

கொண்டு சமஸ்கிருதத்திற்கு 'த்ருட சுபாவம்' காணப்படுகிறது என்று குறிப்பிட்டுள்ளதாகக் கருத இயலுகிறது.

1.3. தமிழ் இலக்கணக் கலைச்சொல் பயன்பாடு

மொழிபெயர்ப்புகளில் தமிழின் கலைச்சொற்களை அவ்வாறே பயன்படுத்தி, மலையாள வாசகர்கள் தொல்காப்பியக் கலைச்சொற்களை அறிந்துகொள்ள வகை செய்திருக்கின்றன மொழிபெயர்ப்புகள்.

மொழி
பெயர்ப்புகளில்
தமிழின் கலைச்
சொற்களை
அவ்வாறே
பயன்படுத்தி,
மலையாள
வாசகர்கள்
தொல்காப்பியக்
கலைச்
சொற்களை
அறிந்துகொள்ள
வகை செய்திருக்
கின்றன மொழி
பெயர்ப்புகள்.

“குற்றிய லிகர நிறுந் வேண்டும் யாவென் சினைமிசை யுரையசைக் கிளவிக்(கு)/ ஆவயின் வருஉ மகர மூர்ந்தே” (மொழி. 1) என்னும் நூற்பாவானது 'யாவென் உரையசைக் கிளவி' குறித்து விளக்குகிறது. இதற்கு இளையபெருமாள், 'குறிப்பிட்ட அர்த்தமின்றி, உரையாடலில் இயல்பாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்ற 'மியா' என்ற பதத்தில்' என்று குறிப்பிட, எழுத்தச்சன், 'ஒரு நபரை விளிக்கும்போது வினைச்சொல்லோடு சேர்த்துப் பயன்படுத்தப்படும் 'இடைச்சொல்லான மியா'!" என்று விளக்கம் அளித்துள்ளார். 'இடைச்சொல்' என்ற சொற்பயன்பாடு இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பில் இல்லை. மேலும், தொல்காப்பிய நூற்பாவில் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும் 'உரையசைக் கிளவி' என்பதற்கான விளக்கமும் இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பில் தெளிவாக இல்லை. எனின், எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பு ஏறக்குறைய நெருக்கமாக இச்சொல்லை மொழிபெயர்த்துள்ளது. மேலும் 'இடைச்சொல்', 'குற்றியலுகரம்' என்னும் தமிழ் இலக்கணக் கலைச்சொற்களும் அவ்வாறே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. குற்றியலுகரத்திற்கு இணையான 'ஸம்வருத உகாரம்' என்னும் மலையாளச் சொற் பயன்பாட்டினை எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பில் காண இயலுகிறது. அதேபோல, 'நெட்டெழுத்து', 'தொடர்மொழி' (மொழி. 3) ஆகிய கலைச்சொற்களுக்கு முறையே 'தீர்க்கஸ்வரம்', 'தொடர்மொழி (ரண்டோ அதிகமோ அக்ஷரங்களுள்ள பதம்)' என்று எழுத்தச்சன் விளக்கம் அளித்துள்ளார். அவ்வகையில் 'தொடர்மொழி' என்றே எழுத்தச்சன் குறித்துள்ளது கவனிக்கத்தக்கது. எனின், இளையபெருமாளோ, குறிப்பிட்ட கலைச்சொல்லைப் பயன்படுத்தாது அதற்கான விளக்கத்தை மட்டும் கூறிச் செல்லும் பாங்கு தென்படுகிறது.

1.4. கொண்டுசெய்தல் வாரியக் கொள்ளுதல்

தொல்காப்பியத்தின் நூற்பாக்கள் பல முந்தைய, பிந்தைய இயல்களின் நூற்பாக்களோடு கருத்துத் தொடர்பு உடையனவாக இருக்கின்றன. அத்தகைய நூற்பாக்களில் அவற்றோடு தொடர்புடைய நூற்பாக்களைச்

11. ஓராளை அதிஸம்போதன செய்யும்போள் க்ரியயோடு கூடெ உபயோகிக்குந் 'இடைச்சொல்லாய்' 'மியா' எந்நதில், மகாரத்தின்னு பிம்பும் யகாரத்தின்னு மும்பும் க்ரஸ்வமாய இகாரம் (குற்றியலிகரம்) வரும் (எழுத்தச்சன்) ப்ரத்தேக அர்த்தமொந்நும் கூடாதெ, ஸம்பாஷணத்தில் ஸ்வாபாவிகதயக்காயி உபயோகிக்குந் 'மியா' எந்ந பதத்தில் மகாரத்தோடு சேர்ந்நு நிலக்குந் இகாரம் ஸம்வருதமாகுந்நு (இளையபெருமாள்)

கட்டி உணர்த்துதல் மொழிபெயர்ப்புக் கடமை என்பதை உணர்ந்து மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் மொழிபெயர்ப்புகளைச் செய்துள்ளனர்.

“புணரிய நிலையிடைக் குறுகலு முரித்தே/ உணரக் கூறின் முன்னர்த் தோன்றும்” (மொழி. 2) என்னும் நூற்பா, ‘உணரக் கூறின் முன்னர்த் தோன்றும்’ என்று குறிப்பிடுகிறது. ‘முன்னர்’ என்பதற்குக் ‘குற்றியலுகரப் புணரியல்’ என்று உரையாசிரியர்கள் குறிப்புத் தந்துள்ளனர். எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பு உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிட்ட வழியே ‘குற்றியலுகரப் புணரியலில் கூறப்படும்’ என்று குறிப்பிட்டுச் செல்கிறது. இளையபெருமாள், ‘சந்தியின் இடையில் வரும் இகாரம் மாத்திரை குறைந்தும் வரும். அது எவ்வெவ் இடத்தில் என்பது பின்னர் குறிப்பிடப்படும் (நூற்பா. 411)¹² என்று நூற்பாவைச் சுட்டித் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். ஆனால், ‘குற்றியலுகரப் புணரியல்’ என்ற குறிப்பு இல்லை. இயல் தலைப்பைக் கொடுக்காது, அதன் நூற்பா எண்ணை அளித்ததன் வழி மலையாள வாசகர்கள் இரண்டு நூற்பாக்களையும் ஒப்பிடவும், எளிதில் பொருள் புரிந்துகொள்ளவும் இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பு வழி செய்துள்ளது.

1.5. உரையாசிரியர்களைச் சுட்டி விளக்கமளித்தல்

குறிப்பிட்ட நூற்பாக்களில் உரையாசிரியர்களிடையே உரை வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. எனவே, மொழிபெயர்ப்பிலும் அத்தகைய வேறுபாடுகளைச் சுட்டி விளக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது. அவ்வாறு விளக்கப்பெறின் மலையாள வாசகனுக்குத் தொல்காப்பிய நூற்பாக்களின் மாறுபாட்ட பொருள் விளக்கத்தையும், அவற்றின் மீதான ஐயத்தையும் குறைத்துக் கொள்ள இயலும். அவ்வகையில் மொழிபெயர்ப்பிலும் இவ்வாறான விளக்குமுறையைக் காண இயலுகிறது.

“ம.கான் புள்ளிமுன் வவ்வுந் தோன்றும்” (நூன். 28) என்னும் நூற்பாவிற்கு எழுத்தச்சன், “இளம்பூரணர் ‘நிலம் வலிது’ என்று எடுத்துக்காட்டுத் தருகிறார். நச்சினார்க்கினியரோ இந்நூற்பாவின் எடுத்துக்காட்டுகள், ‘மொழியில் அக்காலகட்டத்தில் இருந்தவை; இக்காலத்தில் மறைந்து விட்டன’¹³ என்று குறித்துள்ளதாக உரையாசிரியர்களை ஒப்பிட்டு விளக்கம் தருகிறார். அவ்வாறே “யரழ வென்னும் புள்ளி முன்னர்/ முதலா கெழுத்து நகரமொடு தோன்றும்” (நூன். 29) என்னும் நூற்பாவிற்கு எடுத்துக்காட்டுகள் அளித்த இளையபெருமாள் தொடர்ந்து அடைப்புக்குள் “நகாரம் வருகின்ற பதத்தைப் பயன்பாட்டில் காண முடியவில்லை. வேய்ங்னம்,

குறிப்பிட்ட நூற்பாக்களில் உரையாசிரியர்களிடையே உரை வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. எனவே, மொழிபெயர்ப்பிலும் அத்தகைய வேறுபாடுகளைச் சுட்டி விளக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது.

12. சந்தியில் இடய்க்கு வருந்ந இகாரம் மாத்ர குறஞ்ஞம் வரும். அதெவிடெயெல்லாமாணெந்து பின்னீடு பறயும். (குத்ரம் 411) (இளையபெருமாள்)

13. இளம்பூரணர் ‘நிலம் வலிது’ எந்நுதாஹரிக்குந்நு. நச்சினார்க்கினியருடெ பக்ஷத்தில் ஈ ஸுத்ரத்தினுள்ள உதாஹரணங்கள் பாஷயில்நிந்நு அக்காலத்தேய்க்கு திரோதானம் செய்திரிக்குந்நு. (எழுத்தச்சன்)

வேர்ங்னம், வீழ்ங்னம் என்பவையே இளம்பூரணர் கொடுத்திருக்கும் எடுத்துக்காட்டுகள்”¹⁴ என்று விளக்கம் அளித்துள்ளார். எனின், நச்சினார்க்கினியரும் இதே எடுத்துக்காட்டுகளைக் குறிப்பிட்டு, ‘அக்காலத்தில் வழக்கில் இருந்தன’ என்ற குறிப்பினையும் சேர்த்துள்ளார். எனின், இவ்விடம் நச்சினார்க்கினியர் சுட்டிக்காட்டப்படவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தொல்காப்பிய
மொழி

பெயர்ப்பில்

மலையாள

வாசகர்களிடையே

தொல்காப்பிய

இலக்கண

அறிவு மரபு

குறித்துத்

தவறான

புரிதல்களை

உண்டாக்கக்

கூடியவற்றைச்

சிக்கல்களாகக்

கருதி,

அவை ஆறு

நிலைகளில்

உரையாடலுக்கு

உட்படுத்தப்படு

கின்றன.

2. சீக்கல்கள்

மொழிபெயர்ப்புக்கு எடுத்துக்கொண்ட நூற்பொருண்மை, பெறு மொழியில் உள்ள அதற்கான மொழிப் பண்பாட்டுத் தளம் சார்ந்தும் மொழிபெயர்ப்பாளர்களின் இருமொழி அறிவு நுட்பம் சார்ந்தும் சில மொழிபெயர்ப்புச் சிக்கல்கள் எழுகின்றன. தொல்காப்பிய மொழி பெயர்ப்பில் மலையாள வாசகர்களிடையே தொல்காப்பிய இலக்கண அறிவு மரபு குறித்துத் தவறான புரிதல்களை உண்டாக்கக்கூடியவற்றைச் சிக்கல்களாகக் கருதி, அவை ஆறு நிலைகளில் உரையாடலுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன.

1. மொழி மரபு - பொருள் உணர்த்துதல்
2. தொல்காப்பியத்தைச் சமஸ்கிருத வழிப்பட்டதாகக் கூறல்
3. அச்சுப்பிழை
4. உரை வேறுபாட்டைச் சுட்டாமை
5. கருத்து முரண்
6. தமிழ் மலையாளப் பொதுச்சொற்கள் இருக்க சமஸ்கிருத சொற்களைப் பயன்படுத்துதல்

2.1. மொழி மரபு - பொருள் உணர்த்துதல்

தொல்காப்பிய ‘மொழி மரபு’ இயலின் புறக்கட்டமைப்பினை, இரு மொழிபெயர்ப்புகளுக்கு இடையே ஒப்பிட்டதன்வழி மொழிபெயர்ப்புகளிடையேயான வேறுபாடுகள் கண்டறியப்பட்டன. விவரம் வருமாறு:

‘மொழி மரபு’ என்னும் இயல் தலைப்பானது எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பில், ‘சார்பெழுத்துக்களையும் பதத்தின் முதல் இறுதியில் வரும் எழுத்துக்களையும் பற்றி இவ்வியல் விவரிக்கிறது’ என்றும் இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பில், ‘பதத்தில் வரும் எழுத்துக்களின் அமைப்பு’¹⁵ என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இதற்கு

14. நுகாரம் வருந்த பதம் ப்ரயோகத்தில் காணுந்நில்ல. வேய்ங்னம், வேர்ங்னம், வீழ்ங்னம் எந்நிவயாணு இளம்பூரணர் கொடுத்திட்டுள்ள உதாஹரணங்கள். (இளையபெருமாள்)
15. அபர்தானத்வனிகளேயும் பதத்தின்றெ ஆத்யந்தங்களில் வருந்த வர்ணணங்களேயும் பற்றியாணு ஈ அத்யாயத்தில் விவரிக்குந்நது (எழுத்தச்சன்) பதத்தில் வருந்த அக்ஷரங்களுடெ லக்ஷணம் (இளையபெருமாள்)

இளம்பூரணர் “மொழிகளுக்கெழுத்தான் வருமரபுணர்த்தினமையின் மொழிமரபெனப்பட்டது. இதனுட் கூறுகின்றது தனிநின்ற வெழுத்திற்கன்றி மொழியிடை யெழுத்திற்கெனவுணர்க” என்றும் நச்சினார்க்கினியர் “மேல் எழுத்து உணர்த்திய பின்னர் அவை தம்முட் தொடருமாறும் உணர்த்தி அவ்வெழுத்தானும் மொழியது மரபு உணர்த்துகின்றமையின் இவ்வோத்து மொழி மரபெனக் காரணப் பெயர்த்தாயிற்று” என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அதாவது, உரையாசிரியர்கள் மொழி மரபின் முந்தைய இயலான நூன் மரபினோடு இணைத்து இவ்வியலுக்கான விளக்கத்தை அளித்துள்ளனர். ஆயின், இவ்விரு மொழிபெயர்ப்பிலும் இத்தகைய தன்மையிலான விளக்கம் காணப்படவில்லை. இளையபெருமாள் பொது நிலையில் விளக்கம் அளித்திருக்க, எழுத்தச்சன், இயலினுள் பேசப்படும் இலக்கணக் கூறுகளான சார்பெழுத்துகள், மொழி முதல், மொழி இறுதி ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு விளக்கம் அளித்துள்ளார். எனின், பொது நிலையில் குறிப்பிடுவதைத் தவிர்த்து, இலக்கணக் கூறுகளைக் குறிப்பிட்டு விளக்கம் அளித்தது புரிதலை எளிமையாக்கும் எனக் கருதினும், மொழி மரபு என்னும் இயலுக்கான விளக்கத்தைக் காணும் வாசகன் இம்முன்று கூறுகளுமே இதனுள் அடங்கி உள்ளன எனக் கருதுவதற்கான வாய்ப்பு உண்டு. ஆயின், மொழி மரபு என்னும் இயலினுள் அளபெடை, உரையாசிரியர்கள் சுட்டும் போலி ஆகிய முக்கியமான இலக்கணக் கூறுகளும் பேசப்படுகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

2.2. தொல்காப்பியத்தைச் சமஸ்கிருத வழிபட்டதாகக் கூறல்

மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்களிடம் தொல்காப்பியம் சமஸ்கிருதத்தைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டது என்னும் கருத்து நிலவுகிறது. இதன் மூலம் தொல்காப்பியமும் தமிழ் மொழியும் சமஸ்கிருதத்திற்குப் பிற்பட்டவை என்பதை நிறுவும் பாங்கும் தென்படுகிறது.

“எகர வொகரத் தியற்கையு மற்றே” (நூன். 16) என்னும் நூற்பாவிட்கான எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பில் “தொல்காப்பியர் காலத்தில் எ, ஓ ஆகியவை புள்ளி வைத்து எழுதப்பட்டிருந்தது. இப்போது எ, ஏ, ஒ, ஓ என்று எழுதப்படுகிறது” என்றும் தமிழ் நெடுங்கணக்கு முறைக்குச் சமஸ்கிருதத்தோடு உள்ள உறவு மீண்டும் வெளிப்படுகிறது¹⁶ என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியர் காலத்தில் எ, ஓ ஆகியவை புள்ளி பெற்றிருந்தன என்பதற்குத் “தொல்காப்பியம் (எழு.16), வீரசோழியம் (3), நேமிநாதம் (9), நன்னூல் (98), இலக்கண விளக்கம் (23), தொன்னூல் விளக்கம் (12), முத்துவீரியம் (எழு. 14), சுவாமி நாதம் (20) போன்ற எல்லா இலக்கண

மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்களிடம் தொல்காப்பியம் சமஸ்கிருதத்தைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டது என்னும் கருத்து நிலவுகிறது. இதன் மூலம் தொல்காப்பியமும் தமிழ் மொழியும் சமஸ்கிருதத்திற்குப் பிற்பட்டவை என்பதை நிறுவும் பாங்கும் தென்படுகிறது.

16. (தொல்காப்பியருடே காலத்து எ, ஏ, ஒ, ஓ எந்நிவயெ க்ரமத்தில் இங்கனெயாணு எ (மேல் புள்ளி), எ, ஓ (மேல் புள்ளி), ஓ எழுதியிருந்தது. இப்போள் எ, ஏ, ஒ, ஓ இங்கனெ எழுதுந்நு) ஏ, ஓ எந்நிவயுடே மாத்ர குறய்க்கானாணு குத்திடுந்நெந்நத்தம். ஸம்ஸ்க்ருதக்காருடே தீர்க ரூபத்தின்னு ப்ரத்தேயகம் சின்ஹம் வேண்டா. அது நைஸர்க்கிகமாணெந்நாணு வருந்நது. தமிழ் அக் ஷரமாலயக் கு ஸம்ஸ்க்ருதத் தோடுள்ள கடப்பாடு இது தெளியிக்ருந்நதாயித்தோந்நந்நு. (எழுத்தச்சன்)

நூல்களும் உரைகளும் எகர உகரம் மெய்யைப் போல் புள்ளி பெறும் என்று கூறுகின்றன. மேற்புள்ளி பெற்ற எகர ஓகரம் குறிலாகவும் புள்ளியற்றவை நெடிலாகவும் பண்டு கருதப்பட்டன என்பதற்குத் தண்டியலங்காரம் முதலிய நூல்கள் சான்று பகர்கின்றன (தண்டி: சொல்லணியியல்: 15, 16)” (2007:159) என்னும் கி. நாச்சிமுத்துவின் கருத்து வலுசேர்க்கின்றது. எனின் வடமொழியில் எகர, ஓகரங்கள் இல்லை என்பதை, “எ, ஏ, ஓ, ஓ திராவிட மொழிகளுள் எ, ஓ என்ற குற்றொலிகள் வெகுவாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ‘எ’கர ஓ’கரக் குற்றொழுத்துகள் சமஸ்கிருதத்தில் இல்லை” (கோவிந்தன், கா. ரத்னம், க., 2016:140) என்ற கால்டுவெல்லின் கருத்தும், “சாமவேதம் போன்ற இசை நூல்கள் தவிரப் பிற இடங்களில் எகர ஓகரம் காணப்படாமையும் (சிவஞான முனிவர் முதற் சூத்திரவிருத்தி ப. 28) தொடக்கத் தமிழ்ப்பிராமி எழுத்தில் வடமொழி போன்று எகர ஓகரம் தம் நெடில்களிலிருந்து வேறுபடுத்தப்படாமையும் பின்னர் அவை மாத்திரைக் குறுக்கத்தைக் குறிக்க மெய் புள்ளிப் பெறுவதைப் போலக் குறில் எகர ஓகர உயிரும் தம் நெடில் நோக்கி மாத்திரை குறுகியதைக் காட்டப் புள்ளிப் பெற்றமையும் நோக்கத் தமிழ்ப் பிராமி எழுத்து வடமொழிக்குரிய வேறோர் எழுத்திலிருந்தே தோற்றுவிக்கப்பட்டது என்ற முடிவுக்கு வருகின்றனர் அறிஞர்கள் (ஐ. மாகாதேவன், தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரன்)” (2007:159) என்ற கி. நாச்சிமுத்துவின் கருத்தும், எ, ஓ ஆகியவை பாணினிய சிக்ஷாவில் இல்லை என்பதை “Paniniya Siksa or The Siksa Vedanga ascribed to Panini” (Ghosh, Manomohan., 1938:51) என்ற நூலில் இடம்பெற்றுள்ள அட்டவணையும் உறுதி செய்கின்றன. எனின், தமிழ், சமஸ்கிருத மொழியின் தோற்றம் குறித்த கருத்து வேறுபாடுகளில் காலம் வரையறுக்க முடியாத நிலையில் எம்மொழி எதற்கு முற்பட்டது என்பதை வரையறுக்கையில் இக்கருத்து இன்னும் வலுவடையும் எனக் கருதலாம். அத்துடன், தமிழின் எ, ஓ என்னும் எழுத்துக்களைச் சமஸ்கிருதத்தோடு தொடர்புபடுத்திய ஆசிரியர் மலையாளத்தில் காணப்படும் எ, ஓ ஆகியவற்றைக் கருத்தில் கொள்ளவில்லை. “மலையாளத்தில் எகர ஓகர குறில் நெடில்களில் வேறுபாடு 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலேயே ஏற்படுத்தப்பட்டது. 20ஆம் நூற்றாண்டின் மத்ய காலம் வரை உயிர் மெய்யில் வேறுபாடு காணப்படவில்லை (ரவிவர்மா 1938 (1971): 2). இன்று மலையாளத்தில் காணப்படும் வேறுபாடு (குறிலுக்கு ஒற்றைக் கொம்பும் நெடிலுக்கு இரட்டைக் கொம்பும்) தமிழ் முறையை ஒத்துள்ளதால் இது தமிழைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டுமென்று தோன்றுகிறது” (2007:165) என்கிறார் கி. நாச்சிமுத்து. எனின், மலையாளமானது தமிழ் மொழியைப் பின்பற்றித்தான் எகர, ஓகரங்களை அமைத்துள்ளது என்று மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியருக்குத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். தமிழ், சமஸ்கிருதத்தைப் பின்பற்றுகிறது என்று நிறுவ முயலும் ஆசிரியர், மலையாளம் தமிழைப் பின்பற்றுகிறது என்பதை ஏற்க மறுக்கின்றார் என்றுதான் குறிப்பிட வேண்டி இருக்கிறது. மேலும், தமிழ் நெடுங்கணக்கு

தமிழின் எ, ஓ என்னும் எழுத்துக்களைச் சமஸ்கிருதத் தோடு தொடர்பு படுத்திய ஆசிரியர் மலையாளத்தில் காணப்படும் எ, ஓ ஆகிய வற்றைக் கருத்தில் கொள்ள வில்லை.

முறை, சமஸ்கிருதத்தைப் பின்பற்றியது என்று மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர் கருதுகிறார். எனின், தமிழின் “சிறப்பெழுத்துக்களைப் பின் அமைத்தமையைக் கொண்டு நெடுங்கணக்கு முறையினைத் தழுவல் என்று கூற முடியாது; உயிரெழுத்துக்களுள் சிறப்பெழுத்துக்களான எகர ஓகரங்கள் இறுதியில் வைக்கப்படவில்லை; தமிழ் நெடுங்கணக்கு முறையைப் பார்த்தும் சிந்துவெளியின் எழுத்துக்களைப் பார்த்தும் வடமொழி முறை அமைக்கப்பட்டிருக்கக் கூடும் என்ற கருத்தும் எழுந்துள்ளது” (கிருட்டிணமூர்த்தி, கோ., 1990:81) என்ற க. ப. அறவாணன் கருத்தும் இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கது. எகர ஓகரங்கள் புள்ளி பெறும் என்ற நூற்பா பிழையாக ஏடெழுதுவோரால் எழுதப்பட்டிருக்கலாம் என்றும் மகரக்குறுக்கத்திற்குச் சொல்லியவாறு இகர உகரங்களின் குறுக்கத்தையே அந்நூற்பா குறிப்பிடுகிறது என்று தொல்காப்பிய நூற்பா வைப்புமுறையில் உள்ள கருத்துத் தொடர்ச்சி நோக்கி ச. பால சுந்தரம் தமது தொல்காப்பிய உரையில் “இகர உகரத் தியற்கையு மற்றே” என்று குறிப்பிடுவது முந்தைய கருத்துகள் அனைத்தையும் மறுதலிப்பதாக உள்ளமை கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

“குறியதன் முன்னர் ராய்தப் புள்ளி (ய்)/ உயிரொடு புணர்ந்தவல் லாறன் மிசைத்தே” (மொழி. 5) என்னும் நூற்பாவிட்கான எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பில், ஆய்த எழுத்தினைக் குறித்து, “சமஸ்கிருதத்தில் கற்றபடதி, கற்றகரோதி என்பவற்றிற்கு இணையானது இது” என்றும் “ஆய்த எழுத்தானது பிற்கால ஆசிரியர்களால் உருவாக்கப்பட்டது என்ற கருத்து சிலரிடையே நிலவுகிறது. பிற திராவிட மொழிகளில் இத்தகைய ஓலிகள் இருப்பதால் மேற்கூறிய கருத்து சரி என்று கொள்ள வேண்டியதில்லை; ஆனாலும், சமஸ்கிருதமே ஆய்த எழுத்து உருவாக்கத்திற்கு அடிப்படை என்றே தோன்றுகிறது”¹⁷ என்றும் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறது. ஆய்தத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில், “இது வடமொழியிலுள்ள விஸர்க்கம் போல்வது. விஸர்க்கம் ககர பகரங்கள் வருமிடத்து அவற்றின் ஓலி பெறும்” (கோபாலையர், தி.வே., 2005:61) என்றும் “சமஸ்கிருதத்து விசர்க்கத்தை ஒத்த ஆய்தம் என்ற எழுத்தைத் தமிழ் மேற்கொண்டுள்ளது. அது மட்டுமே சமஸ்கிருத ‘ஹ’கரத்தைப் போல முயன்றொலிக்கப்படும். அதுவும் புலவர்களால் செய்யுட்களில் மட்டுமே பயன்படுத்தப்படும், பயன் எதுவுமின்றி புலவர்களின் புலமையின் கண்டுபிடிப்பு என்றே இலக்கண நூலார் அந்த எழுத்தைப் பற்றி எண்ணுகிறார்கள்” (கோவிந்தன், கா. ரத்னம், க., 2016:137) என்றும் “ஆய்தம் என்ற சொல் ஆய்தம் அல்லது ஆஸ்ரதம் என்ற வட சொல்லின்

தமிழ்,
சமஸ்கிருதத்தைப்
பின்பற்றுகிறது
என்று நிறுவ
முயலும்
ஆசிரியர்,
மலையாளம்
தமிழைப்
பின்பற்றுகிறது
என்பதை ஏற்க
மறுக்கின்றார்
என்றுதான்
குறிப்பிட
வேண்டி
இருக்கிறது.

17. ஸம்ஸ்கிருதத்திலே உபத்மானியம் (கற்றபடதி) ஜிஹ்வாமூலீயம் (கற்றகரோதி) எந்நிவயோடு துல்யமாணிது - ஆய்தம் பின்காலத்தெ பண்டிதன்மாருடெ க்ருத்ரிம ஸ்வடியானெந்நொரு பக்ஷமுண்டு. இதர த்ராவிடங்களில் இத்தரம் த்வனிகள் உள்ளதுகொண்டு இது சரியாயிக்கொள்ளணமெந்நிலல். எங்கிலும் ஸம்ஸ்க்ருதமாணு ஆய்த கல்பனய்க்கு மார்க்க தர்சனம் செய்தது எந்நுதன்னெ தோணுந்ரு (எழுத்தச்சன்)

திரிபாகும் என்பது மு. இராகவையங்காரின் கருத்து” (கிருட்டிணமூர்த்தி, கோ., 1990:91) என்றும் கருதப்படுவதால், மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியரும் ஆய்தம் சமஸ்கிருதத்திலிருந்து தோன்றியதாகக் கூறுகிறார் எனலாம். எனின், ஆய்தம் என்ற எழுத்து, ஆய்தல் என்ற தமிழ்ச் சொல்லடியாகப் பிறந்ததே; நுணுகிய ஒலி என்று பொருள்படும்; ‘ஆய்தல் ஆய்தல் நிகழ்த்தல் சாஅய், ஆயிவண் நான்கும் உள்ளதன் நுணுக்கம்’ என்று, தொல்காப்பிய நூற்பாவைச் சான்று காட்டிக் கா. வெள்ளைவாரணன் விளக்கியுள்ளார். ‘ஆய்தல்’ என்ற சொல் நுணுகிய தன்மையைக் குறிப்பதாலும் ஆய்தத்தின் ஒலித் தன்மையைக் குறிக்கும் வகையில் அது அமைந்துள்ளதாலும் ஆய்தல் என்ற தமிழ்ச் சொல்லடியாக ஆய்தம் பிறந்தது என்னும் கூற்று பொருத்தமானதாகத் தோன்றுகிறது” (1990:91) என்கிறார் கோ. கிருட்டிணமூர்த்தி. ‘எழுத்திலக்கணக் கோட்பாடு’ என்னும் செ. வை. சண்முகத்தின் நூலில், கால்டுவெல், தெ. பொ. மீ, க. பாலசுப்பிரமணியன், பி. எஸ். சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி ஆகியோரின் கருத்துக்கள் சுட்டிக்காட்டப்பட்டு ‘ஆய்தம்’ (2001:62-63) விளக்கப் பட்டிருக்கிறது. அவ்வகையில் இருவேறுபட்ட கருத்துகள் ஆய்வுலகில் நிலவி வருவதால், மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியரும் அவ்வகையிலான இரு கருத்துக்களையும் சுட்டி மொழிபெயர்ப்புச் செய்திருக்க வேண்டும். அவ்வாறன்றி, இந்நூற்பா மொழிபெயர்ப்பானது மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியரின் ஒரு சார்புத் தன்மையையும் சமஸ்கிருதத்தின் மீதான ஈர்ப்புத் தன்மையையுமே காட்டி நிற்கிறது.

இந்நூற்பா
மொழிபெயர்ப்
பானது
மொழிபெயர்ப்பு
ஆசிரியரின்
ஒரு சார்புத்
தன்மையையும்
சமஸ்கிருதத்தின்
மீதான ஈர்ப்புத்
தன்மையையுமே
காட்டி நிற்கிறது.

2.3. அச்சுப்பிழை

இலக்கிய மொழிபெயர்ப்புகளில் ஏற்படுகின்ற அச்சுப்பிழைகள் சொல்ல வந்த கருத்திற்கு மாறாகவும், முரணாகவும் பொருள் புரிதலை ஏற்படுத்த வல்லன. இலக்கண மொழிபெயர்ப்புகளில் அச்சுப்பிழைகள் மிகுந்த பொருட்திரிபை ஏற்படுத்தி நூற்பாவைப் புரிந்துகொள்வதில் சிக்கலை ஏற்படுத்திவிடுகின்றன.

மெய்மயக்கம் குறித்தமையும் “ங்ருண நமனவெனும் புள்ளி முன்னர்த் தத்த மிசைக ளொத்தன நிலையே” (நூன். 25) என்னும் நூற்பாவிற்கான விளக்கத்தைக் கொடுக்குமிடத்தில் “ஙய்க்குக, ஞ - ச; ண - ட; ந - த; ம - ப; ன - ற”¹⁸ என்று இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பில் தத்தம் மிசைகளோடு சுட்டப்பட்டுள்ளது. ங-க என்பதற்குப் பதிலாக இதில் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும் ‘ஙய்க்குக’ அச்சுப்பிழையாகும்.

மெய்மயக்கத்தை முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ள வேண்டிப் படிக்கும் வாசகருக்கு இவ்வச்சுப்பிழை கருத்துத் தொடர்ச்சி தடைபட்டு ஒரு குழப்பமான நிலையை ஏற்படுத்திவிடுகிறது. ஆகையால் இலக்கண மொழிபெயர்ப்புகள் பிழையின்றி அமையவேண்டும்.

18. ஞ, ங, ண, ந, ம, ன எந்நீ வ்யஞ்ஜனங்கள்க்கு அததின்றெ வர்க்காக்ஷரங்கள் பரமாகும். (ஙய்க்குக, ஞ - ச, ண - ட, ந - த, ம - ப, ன - ற) (இளையபெருமாள்)

2.4. உரை வேறுபாட்டைச் சுட்பாமை

தொல்காப்பியத்திற்குப் பல உரைகளும் உரை வேறுபாடுகளும் உள்ளன. எனின், இரு மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்களும் குறிப்பிட்ட உரையாசிரியரை மட்டுமே பின்பற்றுவதாகச் சுட்டவுமில்லை. அவ்வகையில் பொதுநிலை மொழிபெயர்ப்பானது பாரபட்சத்திற்கு இடமின்றி உரை வேறுபாடுகளில் உரையாசிரியர்களின் கருத்துகள் சுட்டப்பட்டிருக்க வேண்டும். எனின், மொழிபெயர்ப்புகளில் பல இடங்களிலும் அத்தகைய நெறிமுறையை மொழிபெயர்ப்பாசிரியர்கள் பின்பற்றவில்லை.

“ம.கான் புள்ளிமுன் வவ்வுந் தோன்றும்” (நூன். 28) என்னும் நூற்பாவிடமிடம் எழுத்தச்சன், “இந்நூற்பாவிடமிடம் இளம்பூரணர் ‘நிலம்வலிது’ என்று எடுத்துக்காட்டுத் தருகிறார். நச்சினார்க்கினியருடைய உரையில் ‘இந்நூற்பாவிடமிடம் உதாரணங்கள் இக்காலத்தில் இல்லை’ என்ற குறிப்பு காணப்படுகிறது”¹⁹ என்ற குறிப்பினைத் தருகிறார். எனின், இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பில் இவ்விருவருடைய உரையையும் சுட்டாமல் ‘தம்வண்டி’ என்றொரு சொல்லை எடுத்துக்காட்டாகத் தந்துள்ளார். அவ்வகையில் இளம்பூரணர், நச்சினார்க்கினியரை முன்னிலைப்படுத்தாமல் தொல்காப்பியத்தை மட்டுமே இளையபெருமாள் முன்னிலைப்படுத்துகிறார் எனக் கருத இயலுகிறது. ஆயின், வேறு இடங்களில் உரையாசிரியர்களைச் சுட்டியும் இவர் விளக்கமளித்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. உரையாசிரியர்களைப் பின்பற்றாமலே மொழிபெயர்ப்பை இளையபெருமாள் கொண்டு சென்றிருப்பின் இத்தகைய சிக்கல் ஏற்பட்டிருக்காது.

2.5. கருத்து முரண்

தொல்காப்பியக் கருத்துக்களுக்கு முரணாக மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்கள் சில இடங்களில் தங்கள் கருத்துக்களையும் தங்கள் தொல்காப்பியப் புரிதலையும் வெளிப்படுத்தியதன் வழி கருத்து முரண் ஏற்பட்டுள்ளது.

“அவைதாம் குற்றிய லிகரங் குற்றிய லுகரம் / ஆய்த மென்ற/ முப்பாற் புள்ளியு மெழுத்தோ ரன்ன” (நூன். 2) என்னும் நூற்பாவிடமிடம், “அந்தச் சார்பெழுத்துகள் எழுத்தின் மேல் புள்ளி வைத்துக் காட்டப்படுகின்ற குற்றியலிகரம், குற்றியலுகரம், ஆய்தம் என்பவையாகும்”²⁰ என்று எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்ட மகரக்குறுக்கத்தை மனதிற்கொண்டு எழுத்தச்சன் இவ்வாறு குறிப்பிட்டிருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. ஆய்தம் மீது புள்ளி வைப்பது

தொல்காப்பியக் கருத்துக்களுக்கு முரணாக மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்கள் சில இடங்களில் தங்கள் கருத்துக்களையும் தங்கள் தொல்காப்பியப் புரிதலையும் வெளிப்படுத்தியதன் வழி கருத்து முரண் ஏற்பட்டுள்ளது.

19. இளம்பூரணர் “நிலம் வலிது” எந்நூதாஹரிக்குந்நு. நச்சினார்க்கினியருடைய பகூஷத்தில் ஈ ஸுத்தரத்திந்நுள்ள உதாஹரணங்கள் பாஷ்யில் நிந்நு அக்காலத்தேய்க்கு திரோதானம் செய்திரிக்குந்நு (எழுத்தச்சன்)

20. ஆ அப்பரதான த்வனிகள் எழுத்தின் மேலே குத்திட்டு காணிய்க்குந்நு குற்றியலிகரம், குற்றியலுகரம், ஆய்தம் எந்நிவயாணு. (எழுத்தச்சன்) அவ “குற்றியலிகரம்” (ஸம்வ்ருத இகாரம்), ‘குற்றியலுகரம்’ (ஸம்வ்ருத உகாரம்), ‘ஆய்தம்’ எந்நிவயாணு (இளையபெருமாள்)

தமிழுக்கும்
மலையாளத்
திற்கும்
பொதுவான
சொற்கள்
இருக்க,
இச்சொற்களைத்
தவிர்த்துச்
சமஸ்கிருதச்
சொற்களையும்
சமஸ்கிருத
மயமாக்கலையும்
உட்படுத்தியதன்
வழி மலையாள
மொழி சமஸ்கிரு
தத்தைத்தான்
பின்பற்றுகிறது
என்று நிறுவி,
தமிழ் மறுப்பு
நிலையை
உருவாக்கும்
தன்மையை
மொழிபெயர்ப்பு
களில் காண
இயலுகிறது.

எவ்வாறு என்ற இயல்பான சிந்தனை எழுத்தச்சனிடம் தோன்றாமல் போயிருக்கக் கூடுமோ என்ற ஐயமும் இவ்விடம் ஏற்படுகிறது. இவ்விடம் 'புள்ளி வைத்தல்' என்பதைத் தவிர்த்து 'குறுகி ஒலித்தல்' என்ற சொற்பயன்பாட்டினை எழுத்தச்சன் பயன்படுத்தியிருப்பின் கருத்து முரண் ஏற்பட்டிருக்காது.

2.6. தமிழ் மலையாளப் பொதுச்சொற்கள் இருக்க சமஸ்கிருத சொற்களைப் பயன்படுத்துதல்
தமிழுக்கும் மலையாளத்திற்கும் பொதுவான சொற்கள் இருக்க, இச்சொற்களைத் தவிர்த்துச் சமஸ்கிருதச் சொற்களையும் சமஸ்கிருத மயமாக்கலையும் உட்படுத்தியதன் வழி மலையாள மொழி சமஸ்கிருதத்தைத்தான் பின்பற்றுகிறது என்று நிறுவி, தமிழ் மறுப்பு நிலையை உருவாக்கும் தன்மையை மொழிபெயர்ப்புகளில் காண இயலுகிறது.

“அவற்றுள்/ அஇஉ/ எஓவென்னு ம்பா லைந்து/ ஓரள பிசைக்குங் குற்றெழுத் தென்ப” (நூன். 3), “ஆ ஈ ஊ. ஏ ஐ. ஒ ஓள வென்னு ம்பா லேமும் ஈரள பிசைக்கு நெட்டெழுத் தென்ப” (நூன். 4)²¹ ஆகிய நூற்பாக்களில் மாத்திரை அளவுகள் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கின்றன. மலையாளத்தில் 'ஒரு மாத்திரை' (ஒரு மாத்ர), 'இரு மாத்திரை' (ரண்டு மாத்ர) என்ற சொற்பயன்பாடுகள் இருக்க, இதைத் தவிர்த்து 'ஏக மாத்ர', 'த்வி மாத்ர'²² என்ற சொற்களைப் பயன்படுத்தியிருப்பதை எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பில் காண முடிகிறது. கேரள பாணியீயத்தின் 99ஆவது நூற்பாவானது “ஏக மாத்ரகமாயுள்ள...” என்றே தொடங்குகிறது. எனவே, 'ஏக', 'த்வி' என்னும் சொற்களை மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர் பயன்படுத்தியிருக்கலாம் எனத் தோன்றினாலும், மலையாளத்தில் காணப்படும் தொல்காப்பியத்திற்கு இணையான சொற்களைப் பயன்படுத்துவதே மூல மொழிக்கும் பெறுமொழிக்கும் நேர்மையாக மொழிபெயர்ப்பதாக அமைய முடியும். இந்நிலையில், மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர் இச்சொற்களைத் தவிர்த்து குறையாகவே கருதப்படுகிறது. அவ்வாறே, “மெய்யி னளபே யரையென மொழிப” (நூன். 11) என்னும் நூற்பாவில் குறிப்பிடப்படும் 'அளவு' என்னும் சொல் மலையாளத்திலும் இருக்க 'தைர்க்கயம்'²³ என்ற சமஸ்கிருதச் சொல்லை எழுத்தச்சன் பயன்படுத்தியிருப்பதைக் காண இயலுகிறது. மொழிபெயர்ப்பாளர்களை இயக்குகின்ற சமஸ்கிருத மொழி அதாவது மூன்றாம் மொழி ஆதிக்கத்தின் வெளிப்பாடாகவே இதனைக் கருத இயலுகின்றது. உரையாசிரியர்கள் எவ்வாறு சமஸ்கிருத ஆதிக்கத்திற்கு ஆட்பட்டு இருந்தார்களோ

21. ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஒ, ஓள எந்நீ ஏழெண்ணத்தெ நெட்டெழுத்துகள் அல்லெங்கில் தீர்க்கங்கள் எந்நு பறயுந்நு. இவையெல்லாம் த்விமாத்ரகங்களாணு. (எழுத்தச்சன்)

22. வர்ண்ணங்களில் அ, இ, உ, எ, ஒ எந்நீ அஞ்செண்ணத்தெ குற்றெழுத்துகள் அல்லெங்கில் க்ரஸ்வங்கள் எந்நு பறயுந்நு. இவ ஏகமாத்ரகங்களாணு. (எழுத்தச்சன்)

23. ஒரு வ்யஞ்ஜனத்தின்றெ தைர்க்கயம் அர மாத்ரயாணு. (எழுத்தச்சன்)

அவ்வாறே மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்களும் சமஸ்கிருத ஆதிக்கத்திற்கு ஆட்பட்டு இருந்தனர் என்பதையே இம்மொழிபெயர்ப்புக் காட்டுகின்றது.

முடிவுரை

எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பின் சிறப்புகளும் சீக்கல்களும்

1. தொல்காப்பிய மலையாள மொழிபெயர்ப்புகளில் மூல நூற்பாக்கள் மொழிபெயர்ப்புச் செய்யப்படவில்லை. மாறாக எழுத்துப் பெயர்ப்பே செய்யப்பட்டுள்ளன. அவ்வகையில் எழுத்துப் பெயர்ப்பு செய்யப்படும் நூற்பாக்களுக்குத் தொல்காப்பியத்தின் மூல வடிவத்தை மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்கள் பயன்படுத்தியிருக்க வேண்டும். ஏனெனில் தொல்காப்பியத்திற்கும், தொல்காப்பியம் தொடர்பான பிற ஆய்வுகளுக்கும், தமிழின் தொன்மைக்கும், இலக்கணம் தொடர்பான பிற தேடல்களுக்கும் மலையாள வாசகன் இந்த மொழிபெயர்ப்புகளையே நாட வேண்டியுள்ளது. அவ்வகையில் மொழிபெயர்ப்புகள் மூலமொழிக்கு நேர்மை செய்வனவாக இருக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது. இந்நிலையில் எழுத்தச்சன் மொழிபெயர்ப்பு இதனைச் செய்துள்ளது எனலாம்.
2. ஒப்பிட்டு விளக்கமளிக்கும் தன்மையை எழுத்தச்சன் மொழி பெயர்ப்பில் காண இயலுகிறது.
3. 'தொல்காப்பியம் சமஸ்கிருத வழிப்பட்டது' என்ற முன்முடிவோடு தொல்காப்பியத்தை மலையாள மொழிக்கு எடுத்துச் சென்றுள்ளார் எழுத்தச்சன்.
4. சமஸ்கிருத மயமாக்கல், சமஸ்கிருதச் சொற்களைப் பயன்படுத்துதல் வழித் தொல்காப்பியத்திற்குச் சமஸ்கிருத வழியிலான விளக்கத்தையும் எடுத்துரைப்பையும் இம்மொழிபெயர்ப்புச் செய்துள்ளது.

இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பின் சிறப்புகளும் சீக்கல்களும்

1. நூற்பாக்களுக்குக் கூடுதல் விளக்கங்கள் தருதல், கொண்டு கூட்டி விளக்கமளித்தல் ஆகிய தன்மைகளை இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பில் காண இயலுகிறது.
2. நூற்பாக்களுக்குச் சான்றுகள் கொடுக்கப்பட்டிருப்பினும், அச்சான்றுகளை அந்நூற்பாவின் விளக்கத்தோடு பொருத்திக் காட்டியிருத்தல் வேண்டும். அவ்வாறு பொருத்திக் காட்டியிருப்பின் இளையபெருமாள் மொழிபெயர்ப்பு இன்னும் சிறப்பாக அமைந்திருக்கும்.
3. இளையபெருமானிடம் கவனக் குறைவு மிகுந்து காணப்படுகிறது. தமிழைத் தாய்மொழியாகக் கொண்ட இளையபெருமாளுக்குத் தமிழ் இலக்கணக் கூறுகளை வெளிப்படுத்துவதில் கூட சிக்கல்கள்

உரையாசிரியர்கள் எவ்வாறு சமஸ்கிருத ஆதிக்கத்திற்கு ஆட்பட்டு இருந்தார்களோ அவ்வாறே மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்களும் சமஸ்கிருத ஆதிக்கத்திற்கு ஆட்பட்டு இருந்தனர் என்பதையே இம்மொழிபெயர்ப்புக் காட்டுகின்றது.

ஏற்பட்டுள்ளன. இச்சிக்கல்கள் தொல்காப்பியத்தின் மீதான மாறுபட்ட பார்வைக்கு வழிவகுக்கலாம்.

4. தொல்காப்பியத்திற்கான எழுத்தச்சனின் மொழிபெயர்ப்பு வெளிவந்த காலகட்டத்தில்தான் இளையபெருமாளின் மொழிபெயர்ப்பும் வெளிவந்துள்ளது. ஆயின், எழுத்தச்சனின் மொழிபெயர்ப்பை இளையபெருமாள் வாசித்துள்ளாரா இல்லையா என்று தெரிந்து கொள்ள இயலவில்லை. வாசித்திருப்பின் அந்த மொழிபெயர்ப்பைவிட மேம்பட்ட ஒரு மொழிபெயர்ப்பைத்தான் இளையபெருமாளால் கொடுத்திருக்க இயலும். இவருடைய மொழிபெயர்ப்புகளின் குறைபாடுகளே இவர் எழுத்தச்சனின் மொழிபெயர்ப்பை வாசிக்கவில்லை என்பதை அடையாளப்படுத்துகின்றன.

பொது நிலையில்,

1. தொல்காப்பியத்தின் 'நூன் மரபு', 'மொழி மரபு' ஆகிய இரண்டு இயல்களில் மட்டுமே இத்தனை சிக்கல்கள் காணப்படுகையில், இச்சிக்கல்கள் அனைத்தும் தொல்காப்பியத்தின் மறு மொழிபெயர்ப்பு தேவையையே உணர்த்தி நிற்கின்றன எனலாம்.
2. இலக்கிய மொழிபெயர்ப்பில், மூலமொழியிலிருந்து பெறுமொழிக்குப் பெயர்க்கையில் மொழிபெயர்க்க இயலாத/ கூடாத சில கூறுகளை மொழிபெயர்ப்புக் கோட்பாடுகள் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. எனின், இலக்கணக் கூறுகளில் எவற்றை மொழிபெயர்ப்பது? எக்கூறுகளை அவ்வாறே பயன்படுத்துவது என்ற தெளிவு இல்லை. காரணம் இலக்கியத்திற்கான மொழிபெயர்ப்புக் கோட்பாடுகளைப் போன்று இலக்கணத்திற்கு மொழிபெயர்ப்புக் கோட்பாடுகள் சரிவர அமையாமையே. எனவே, இலக்கண மொழிபெயர்ப்புக் கோட்பாடுகளுக்கான தேவையை இம்மொழிபெயர்ப்புகள் உருவாக்கியுள்ளன எனலாம்.
3. மொழிபெயர்ப்புகள், மூல மொழியிலிருந்து பெறுமொழிக்கு 'மொழி மாற்றம் மட்டுமே செய்திருக்கின்றன' என்று நம்ப வைக்கப்பட்டிருந்த சூழலில், மொழிபெயர்ப்புகள் மீதான ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்பட்டு, மொழிபெயர்ப்புகள் பல இடங்களிலும் மூலமொழியிலிருந்து விலகி இருப்பது சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன. அவ்வகையில் தொடர்ந்து மொழிபெயர்ப்புகள் மீதான ஆய்வுகளோ, மறு மொழிபெயர்ப்புகளோ வருமாயின் மட்டுமே மொழிபெயர்ப்புகள் வெளிப்படுத்தியுள்ள கருத்துகள், மூலமொழிக்குச் செய்யும் நேர்மை ஆகியவற்றை மூலமொழியில் அறிந்து கொள்ள இயலும்.

இலக்கண
மொழிபெயர்ப்புக்
கோட்பாடு
களுக்கான
தேவையை
இம்மொழி
பெயர்ப்புகள்
உருவாக்கி
யுள்ளன
எனலாம்.

மேற்கண்ட ஆய்வின் வழி, தொல்காப்பிய மொழிபெயர்ப்பு ஒப்பீட்டினைப் போன்றே மலையாளத்திலிருந்து தமிழுக்கும் தமிழிலிருந்து மலையாளத்திற்கும் சென்றுள்ள இலக்கண மொழிபெயர்ப்புகளை மூல நூலோடு ஒப்பிட வேண்டியதன் அவசியத்தையும் இம்மொழிபெயர்ப்புகள் உணர்த்தி நிற்கின்றன.

துணைநூற்பட்டியல்

- இளையபெருமாள், எம்., & எஸ். ஜி. சுப்பிரமணிய பிள்ளை (மொ. பெ.). (1961), *தொல்காப்பியம்*. திருவனந்தபுரம்: கேரளப் பல்கலைக்கழகம்.
- எழுத்தச்சன், கெ. என்., (மொ. பெ.). (1959), "தொல்காப்பியம் எழுத்ததிகாரம்". *Annals of Oriental Research* Vol. 15. சென்னை: சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்.
- கணேசையர் (பதி.). (1937), *தொல்காப்பியம் எழுத்ததிகாரம் (நச்சினார்க்கினியர் உரை)*. கன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.
- கன்னியப்ப முதலியார் (பதி.). *தொல்காப்பியம் எழுத்ததிகாரம் (இளம்பூரணர் உரை)*. சென்னை: அத்திநீயம் அன்ட் டேலி நியூஸ் பிரிஞ்ச், (ஆண்டு அச்சிடப்படவில்லை).
- கிருட்டிணமூர்த்தி, கோ., (1990), *தொல்காப்பிய ஆய்வின் வரலாறு*. சென்னை: சென்னைப் பல்கலைக் கழகம்.
- கோபாலையர், தி. வே., (2005), *தமிழ் இலக்கணப் பேரகராதி (எழுத்து 1)*. சென்னை: தமிழ்மண் பதிப்பகம்.
- கோபிநாதன், ஆர்., (2013), *மலையாளபாஷா தொல்காப்பியத்தில்*. திருவனந்தபுரம்: கேரள பாஷா இன்ஸ்டிடியூட்.
- கோவிந்தன், கா., ரு. க. ரத்னம். (2016), *திராவிட மொழிகளின் ஒப்பிலக்கணம்*. கால்டுவெல் (மூ. ஆ.), சென்னை: முல்லை நிலையம்.
- சண்முகம், செ. வை., (2001), *எழுத்திலக்கணக் கோட்பாடு*. சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.
- நாச்சிமுத்து, கி., (2007), *இலக்கண ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகள்*. கோவை: பேரா. கி. நாச்சிமுத்து மொழி பண்பாட்டு ஆய்வு நிறுவனம்.
- வேங்கடராமையா, கே. எம்., ச. வே. சுப்பிரமணியன், & ப. வெ. நாகராசன். (1996), *தொல்காப்பிய மூலம் பாட வேறுபாடுகள் - ஆழ் நோக்காய்வு*. திருவனந்தபுரம்: பன்னாட்டுத் திராவிட மொழியியற் கழகம்.
- Ghosh, Manomohan, (1938), *Paniniya Siksa or The Siksa Vedanga ascribed to Panini*. Calcutta: University of Calcutta.

தொடர்ந்து மொழிபெயர்ப்புகள் மீதான ஆய்வுகளோ, மறு மொழிபெயர்ப்புகளோ வருமாயின் மட்டுமே மொழிபெயர்ப்புகள் வெளிப்படுத்தியுள்ள கருத்துகள், மூலமொழிக்குச் செய்யும் நேர்மை ஆகியவற்றை மூலமொழியில் அறிந்து கொள்ள இயலும்.

தமிழ்ச் சூழலில் ஔவையார்

வ. மகேஸ்வரன்

தமிழ்ச் சூழலில் ஔவை என்கிற விம்பம் மிகவும் ஆழமாகப் பதிந்துள்ளது. சாதாரணமாகப் பள்ளிச் சிறார்களிலிருந்து இந்த விம்பம் கட்டடமைக்கப்பட்டுள்ளதை நாம் அறிய முடியும்.

ஔவைக் கிழவி நம் கிழவி
அமுதினும் இனிய சொற் கிழவி
செவ்வை நெறிகள் பற்பலவும்
தெரிந்து கூறும் ஒரு கிழவி
சுழுக்காக கவிபாடும் கூனற் கிழவி
அவளினையே வாழும் வாழ்வில் ஒரு
நாளும் மறவோம் மறவோம் மறவோமே

மேற்கூறிய இப்பாடலை வெறுமனே பிள்ளைப் பாடல் எனப் புறந்தள்ளிவிட முடியாது. ஔவை என்கிற பெண்பாற் புலவரின் புறத்தோற்றமும் (கூனற்கிழவி) அவள் பற்றிய கருத்து நிலைகளும் இதில் அடங்கியுள்ளன. அதாவது, அவளுடைய புலமை பற்றிய நிலைபேறாக்கம் (அமுதினும் இனிய சொற்கிழவி), அவள்பாடிய அறநூல்கள் (செவ்வை நூல்கள் பற்பல), அவள் தொடர்பான இடைக்கால கதைமரபுகள் (சுழுக்காகக் கவிபாடல்) ஆகிய பல்வேறு அம்சங்களும் இதனுள் அடங்கியுள்ளன. ஔவையின் நிலைபேறாக்கத்துக்கும் அவள் பற்றிய பல்வேறு விதமான கருத்துநிலைகளுக்கும் இந்தப்பாடல் இடங்கொடுத்திருப்பதையும், அவள் நமது பாரம்பரியத்தின் சொத்து என்பதையும் தெளிவாகப் புலப்படுத்துவதையும் காணமுடிகிறது.

ஔவை பற்றிய கருத்துநிலைகள் தமிழ்ச் சூழலில் பல்வேறு தளங்களில் இயங்கி வந்துள்ளன:

1. சங்ககால பெண்பாற் புலவர்களில் ஒருவர் (அதியமான் மன்னனுடன் தொடர்புபட்ட கதைகளும் புறநானூறு, நற்றிணை, குறுந்தொகை, அகநானூறு ஆகியவற்றில் அவர் பாடியதாகக் கூறப்படுகின்ற பாடல்களும்)
2. இடைக்கால தனிப்பாடற்றிரட்டு குறிப்பிடுகின்ற ஔவையார் (கம்பர், ஓட்டக்கூத்தர், புகழேந்தி ஆகியோருடன் தொடர்புபட்ட கதைகள், பாரிமகளிருடன் தொடர்புபட்ட கதைகள், விருந்துப் பாடல்கள்,

ஔவை பற்றிய கருத்துநிலைகள் தமிழ்ச் சூழலில் பல்வேறு தளங்களில் இயங்கி வந்துள்ளன:

பொதுப்பாடல்கள், முருகனுடன் தொடர்புபட்டவை எனப் பல்வேறு கதைமரபுகளுடன் தொடர்புபட்டவை)

3. நீதிநூற் புலவர் (நல்வழி, ஆத்திசூடி, கொன்றை வேந்தன், ஓளவை குறள், முதலான நூல்களைப் பாடியவர்)
4. வெகுசன ஊடகங்களில் ஓளவையார் என்ற பிம்பம் பெற்ற செல்வாக்கு (கே.பி.சுந்தராம்பாளின் ஓளவையார், ஓளவை சண்முகம், ஓளவை சண்முகி வரை)

மேற்குறித்த தளங்களில் ஓளவையார் பற்றி விரிவாக நோக்கவேண்டிய சூழல் உண்டு.

முதலில் 'ஓளவை' என்ற பெயர் தொடர்பாக நோக்க வேண்டியுள்ளது. ஓளவையார் பற்றி ஆராய்ந்த திரு. சரவணன் பயில்நிலையில் உள்ள ஓளவை என்ற சொல்லே பொருத்தமானது என்கிறார். ஆனால் 'அவ்வை' என்ற பெயரே பொருத்தமானது போலத்தெரிகிறது. ஏனெனில், திராவிட மொழிகளின் மூலவடிவத்தில் 'அவ்வா' என்பது மூத்தாளைக் குறிக்கும் என்பதும் அந்தச் சொல் தற்போது கன்னடத்தில் மூத்த சகோதரியைக் குறிக்க அவ்வா என்றே பயன்படுத்தப்படுகிறது என்பதாலும் தமிழ்ச்சூழலில் 'ஓள' என்ற எழுத்து கூட்டெழுத்தாக பிற்காலத்தில் உருவம் பெற்றதாலும் அவ்வை என்பதே சரியானது போலத் தெரிகிறது.

ஓளவையார் ஒருவரா பலரா என்ற கேள்வி மிக நீண்ட காலமாக நிலவி வருகிறது. சிலர் ஒருவர் என்றே மரபு ரீதியாகக் குறிப்பிடுவர். அதற்குக் காரணம் அதியமானிடம் அவர் பெற்ற நெல்லிக்கனியை உண்டததான் என்பது அவர்களது வாதம். புறநானூறு 91 ஆவது பாடல்,

பெரும! நீயே, அருமிசைக் கொண்ட
சிறியிலை நெல்லித் தீங்கனி குறியாது,
ஆதல் நின் அகத்து அடக்கி,
சாதல் நீங்க எமக்கு ஈத்தனையே!

என்ற பாடலில் 'சாதல் நீங்க' என்ற தொடர் வருவதனால் ஓளவையார் நீண்ட காலம் உயிர் வாழ்ந்தார் என்ற தொன்மம் தமிழ்ச் சூழலில் நிலவுகிறது. மேலும் கரபுரநாதர் புராணம் இக்கருத்தியலைத் தொன்மமாக உறுதிசெய்கிறது. எனினும் ஒருவர் என்றும் வேறுவேறானவர் என்றும் அறுவர் என்றும் பலர் கருத்துக்களை முன்வைப்பர். திருவாளர் சரவணன், சங்ககால ஓளவையார், இடைக்கால ஓளவையார் என்ற இருவரையே முன்னிறுத்துகிறார். இதுவே சரியான முடிவாக இருக்கும்போல் தெரிகிறது. எனினும், சங்ககால ஓளவையார் உண்மையில் பெண்பாற் புலவரா அல்லது ஆண்களே ஓளவை என்ற பெயர்களில் பாடினார்களா என்ற எதிர்க் கருத்துநிலைகளும் உண்டு. பெண்ணிய ஆய்வாளர்கள் அவருடைய கவிதைகளின் வழி

ஓளவையார்
ஒருவரா பலரா
என்ற கேள்வி
மிக நீண்ட
காலமாக நிலவி
வருகிறது. சிலர்
ஒருவர் என்றே
மரபு ரீதியாகக்
குறிப்பிடுவர்.
அதற்குக்
காரணம்
அதியமானிடம்
அவர் பெற்ற
நெல்லிக்கனியை
உண்டது
தான் என்பது
அவர்களது
வாதம்.

ஒளவையார்
என்ற விம்பம்
சமணப் பெண்
துறவியர்களான
குரத்திகளில்
இருந்து
படியெடுக்கப்பட்ட
டதாகவும்
கருத இடமுண்டு.
வெள்ளாடை
உடுத்தல்
என்பது
சுவேதாம்பர
சமணத்திற்
குரியது.

அவரைப் பெண் கவிஞராக முன்நிறுத்துவர். இடைக்கால ஒளவையார் சுமார் கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் வாழ்ந்திருக்கவேண்டும் என்பதும் அவர் கொன்றைவேந்தன், ஆத்திசூடி முதலிய பணுவல்களைப் பாடியிருக்க வேண்டும் என்பதும் ஆய்வாளர்களது கருத்தாகும். ஆனால், சாதல் நீங்க என்ற தொடர் அதியமானுகுரியதா அல்லது ஒளவையாருக்குரியதா என்பது நுனித்து நோக்கத்தக்கது.

இனி, ஒளவையாரின் தோற்றம் பற்றிய ஒரு கருத்துநிலை மிக முக்கிய இடம்பெறுகிறது. (அவர் வயது முதிர்ந்த பெண்ணா அல்லது துறவியா என்பது பற்றி) நீண்டகாலம் உயிர் வாழ்வது என்ற கருத்தியலில் வயது முதிர்ந்த பெண்ணாகக் குறிப்பிடலாம். அல்லது, நீதிபோதனைகளைச் செய்வதால் வயது முதிர்ந்தவள் என்ற கருத்துநிலை ஏற்பட்டிருக்கலாம். எனினும், இவ்விடத்தில் முக்கியமான விடயமொன்றைக் குறிப்பிடல் வேண்டும். ஒளவையார் என்ற விம்பம் சமணப் பெண் துறவியர்களான குரத்திகளில் இருந்து படியெடுக்கப்பட்டதாகவும் கருத இடமுண்டு. வெள்ளாடை உடுத்தல் என்பது சுவேதாம்பர சமணத்திற்குரியது. தமிழ்ச் சூழலில் சமணப்பள்ளிகளில் குரத்திகள் இருந்ததை குகைக் கல்வெட்டுக்கள் மூலம் அறியமுடிகின்றது.

குமரி நாட்டில் 'குரத்தியறை' என்ற இடத்திலுள்ள குடைவரைக் கோவிலில் சமணப் பெண்துறவிகள் வாழ்ந்ததாகவும் சமணப்பெண் துறவிகளின் கல்வி நிலையம் ஒன்று அங்கு இருந்ததாகவும் இன்றுவரை அந்த இடம் 'ஒளவையாரம்மன் கோவில்' என்று வழங்கப்படுவதாகவும் குறிப்பிடுவர். எனவே, ஒளவையார் என்ற விம்பம் சமண குரத்திகளின் வழி தமிழ்ச் சூழலில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதாகவும் இருக்கலாம். எது எவ்வாறாயினும் வெள்ளாடை உடுத்த முதிர்ந்த தோற்றம் கொண்ட விம்பமே தமிழ்ச் சூழலில் நிலைபேறாக்கம் பெற்றுவிட்டது.

ஒளவையின் தோற்றத் தொன்மம் அல்லது, குலமரபுகள் பற்றிய கதைமரபுகள் தமிழ்ச் சூழலில் பலவாறாகக் காணப்படுகின்றன. கபிலர் அகவல், ஞானமிர்தம், புலவர் புராணம், வினோதரச மஞ்சரி, பன்னிரு புலவர் சரிதம், திருவள்ளுவர் கதை ஆகிய ஆறு மூலங்களின் ஊடாக இந்தக் கதைமரபு பேசப்படுகின்றது. இவற்றின் வழி ஒளவையாருடைய தந்தை பகவன் என்பதும் தாய் ஆதி என்பதும் புலப்படுகிறது. இதில் பகவன் உயர்குலத்தைச் சார்ந்தவராகவும் ஆதி தாழ்ந்த குலத்தைச் சார்ந்தவராகவும் (பறையர்) கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளனர். மேற்குறித்த கதை மரபுகளை கட்டமைப்பு அடிப்படையில் ஆராயும் போது அது பின்வருமாறு அமைகிறது.

- தந்தை : மேற்குலத்தவர்
 தாய் : தாழ் குலத்தவர்
 திருமணம் : அறியாமல் நடத்தல் (திருமணப் பெண் தாழ் குலத்தவள் என்பதை அறியாமலே நடத்தல்)
 முரண் : பகவன் மனைவியை பிரிய நினைத்தல் (தாழ்ந்த குலத்தவள் என்று அறிந்ததன் பின்)
 ஒப்பந்தம் : பிரியாமல் இருப்பின் பிறக்கும் குழந்தைகளை அந்தந்த இடத்திலேயே விட்டுவிடுதல்.
 பேறு முடிவு : தனித்து விடப்பட்ட குழந்தைகள் வளர்ந்து பெரும் புலவர்களாதல்.

இவ்வாறு கட்டமைக்கப்பட்ட கதைகள் வழியே பிறந்தவர்களே ஔவைய, உறுவை, உப்பை, வள்ளுவர் முதலான எழுவர் என்பர்.

ஔவையாருடைய கதை மரபில் சங்ககால ஔவையார் மிகவும் மதிக்கப்பட்ட ஒருவராகவும் அரசுகளுடன் இணக்கம் கொண்டவராகவும் அறியப்படுகின்றார். அவருடைய பாடல்களின் வழி அவர் பாணர் மரபைச் சேர்ந்தவர் என்றும் அறியப்படுகிறார். அதியமானுடனான இணக்கமும் அவன் இவருடைய புலமையை அறிந்து நெல்லிக்கனியைக் கொடுத்ததும் அரசர் - புலவர் இணக்கத்துக்கு முன்னுதாரணமாக விளங்குகிறது எனலாம்.

இடைக்காலப் புலவர்களுள் நீதி, அறம் சார்ந்த கருத்துநிலைகளின் ஊடாக அவர் மதிப்பார்ந்த புலமைத்துவம் கொண்டவராக மதிக்கப்படுகிறார். இடைக்காலத்தில் காணப்படுகின்ற இன்னொரு வகையான ஔவையார், சோழ அரசுடனும் - சோழர்காலப் புலவர்களுடனும் தொடர்புபட்டவராகக் கருதப்படுகின்றார். அங்கேயும் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றவாறு கவிபுனையும் சாமர்த்தியம் நிறைந்தவராகவும் ஏழ்மை நிலையில் உள்ளவராகவும் நாடோடியாக அலைந்தவராகவும் பல சமூக நீதிகளைச் சொன்னவராகவும் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளார். இந்தக்கட்டமைப்பு ஒருவகையில் வாய்மொழி சார்ந்த கதை மரபுகளின் சாயலை ஒத்துக் காணப்படுகின்றது. எனினும், பொதுமக்கள் மத்தியில் இந்தக் கதையாடல் பெற்ற முக்கியத்துவம் மிகப் பெரியது.

தனிப்பாடல் திரட்டின் வழியே கட்டமைக்கப்பட்ட கதைகளில் ஔவையார் சைவ மதத்துடன் மிக இணக்கமான தொடர்பைக் கொண்டவராகக் கட்டமைக்கப்படுகிறார். ஆத்திசூடி, கொன்றைவேந்தன் ஆகிய நீதிநூல் தலைப்புக்களும் காப்புச் செய்யுள்களும் இடைக்காலத்து ஔவையாரை சைவ சமயம் சார்ந்தவராகக் காட்டிய போதும் தனிப்பாடல் திரட்டின் வழியே கட்டமைக்கப்பட்ட ஔவையார் சைவக்கதை

ஔவையா
 ருடைய கதை
 மரபில் சங்ககால
 ஔவையார்
 மிகவும்
 மதிக்கப்பட்ட
 ஒருவராகவும்
 அரசுகளுடன்
 இணக்கம்
 கொண்டவ
 ராகவும் அறியப்
 படுகின்றார்.

மரபுகளுடன் இணைத்துப் பேசப்படுகிறார். அவற்றுள் ஒன்று : பெரிய புராணத்தில் சுந்தரமூர்த்தி நாயனாரும் சேரமான் பெருமாள் நாயனாரும் திருக்கையால் சென்று சேரும்முன்னர் விநாயகர் ஓளவையாரை துதிக்கையால் தூக்கி கையால் தூக்கி சேர்த்தது. மற்றையது : இடைச் சிறுவனாக வந்த முருகனுடன் சுட்டபழம் - சுடாதபழம் பற்றி வாதாடியது. “கருங்காலிக் கட்டைக்கு நாணாத கோடரி இருங் கதலித் தண்டுக்கு நாணுமாம்” என்ற தனிப்பாடல் வழி கட்டமைக்கப்பட்ட கதையே இதுவாகும். எனினும் முருகன் வேண்ட ஓளவையார் பெரியது, இனியது, கொடியது, அரியது ஆகியவற்றை பற்றிப் பாடிய பாடல்கள் அதனுள் அடங்கியுள்ளன.

ஓளவையாரை
நீண்ட காலமாக
தாழ்ந்த
குலத்திற்குரிய
குணாம்சங்க
ளுடன் பார்த்த
தமிழ்ச் சூழல்
சிவன், விநாயகர்,
முருகன்
ஆகியோருடன்
இணைத்துப்
பேசலாயிற்று.

இந்த இரண்டு கதை மரபுகளையும் நோக்குகின்றபோது ஓளவையாருக்கான மேநிலையாக்கம் உருவாகியிருப்பது போலத் தெரிகிறது. ஏனெனில் ஓளவையாரை நீண்ட காலமாக தாழ்ந்த குலத்திற்குரிய குணாம்சங்களுடன் பார்த்த தமிழ்ச் சூழல் சிவன், விநாயகர், முருகன் ஆகியோருடன் இணைத்துப் பேசலாயிற்று. தென்தமிழகத்தில் நிலவிய மிகவும் பிரபலமான சமயக் கடவுள்களுடன் அவர் தொடர்புபட்டிருப்பதும் அவர்கள் பற்றிப் பாடுவதும் குறிப்பாக தமிழால் வைதாரை வாழவைக்கும் முருகன் அவரைத் தமிழ் மூதாட்டியாக ஏற்றுக்கொள்வதும் இவ்விடத்தில் முக்கியமான கவனிப்புக்குள்ளாகின்றன.

இனி, தமிழ்ச் சூழலில் ஊடகங்கள் ஓளவையார் என்கிற தொன்மத்தை எவ்வாறு உள்வாங்கின என்பதையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். தமிழில் உருவாகிய ஓளவையார் என்கிற சினிமாவில் ஓளவையாராக நடித்தவர் கே.பி. சுந்தரராமபாள். அவருடைய சொந்த வாழ்வில் ஏற்பட்ட இழப்புக்கள் இவரை ஒரு பெண் துறவியாகவே வாழச் செய்தன. எனவே, அவருடைய உருவமும் கோலமும் இசைஞானமும் கல்வியும் அவரை நிஜ ஓளவையாராகவே ஆக்கிவிட்டன. ஆகவே, தமிழ்ச் சூழலில் ஓளவையார் என்கிற மரபு சார்ந்த விம்பம் கே.பி. சுந்தரராமபாள் மூலம் கட்டமைக்கப்பட்டது. ஓளவையார் என்ற மேடை நாடகத்தில் நடித்த டி.கே.சண்முகம் ‘ஓளவை சண்முகம்’ என்ற முன்னொட்டுப் பெயருடனே அறியப்பட்டார். இவையொரு புறமிருக்க தமிழ்ப் பாடநூல்களில் ஓளவையாருடைய படைப்புக்களும் பல்வேறு தளங்களில் உள்வாங்கப்பட்டன. பாரதியார் இவருடைய ஆத்தி குடியில் பாதிக்கப்பட்டு அதே அமைப்பில் ‘புதிய ஆத்திகுடி’ பாடினார். பாரதி வழியைப் பாரதிதாசனும் பின்பற்றினார். அதேபோலவே ஓளவையாருடைய இலக்கிய வடிவத்தை உள்வாங்கிக் கொண்டு பாடுபொருளை எதிர்வினையாக முன்வைத்தார் எழுத்தாளர் விந்தன்.

ஆலயம் தொழுவது சாலமும் தீது
கிளர்ச்சிகள் இன்றி வளர்ச்சிகள் இல்லை
கீதை உன்னைக் கீழ்மகன் ஆக்கும்
கைம்பெண்ணாயினும் கட்டு தாலியை
கோயில் இல்லா ஊரில் நீ குடி இரு

சாதி ஒழியாமல் சமதர்மம் இல்லை
தொட்டால் தீட்டெனில் தொடாமல் விடாதே
மோட்சத்தைப் போல் ஒரு மோசடி இல்லை
இராவண காவியம் இரசித்துப் படி
மனிதரைக் கெடுத்தது மதமெனும் மாயை

(வீ.அரசு, 2014, இதழ்:10:)

மேற்குறித்த கவிதை ஔவையாருடைய கவிதைக்கு எதிர்வினையாக இருந்தாலும் ஓர் இலக்கிய வடிவத்தின் இடையறாத தொடர் வளர்ச்சியை சுட்டுவதாகவும் அமைகின்றது.

மேற்குறித்த கருத்துநிலைகள் யாவற்றையும் ஒருசேரப் பார்க்கும் போது சில வினாக்களை இவ்விடத்தில் எழுப்புவது அவசியமாகிறது :

1. தமிழ் அறிவுச் சூழலில் பெண் என்கிற விம்பம் எவ்வாறு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.?
2. ஔவையார் பற்றிய கதை மரபுகள் ஏன் சாதியம் சார்ந்த கருத்து நிலைகளில் உருவாக்கப்பட்டன?
3. தனிப்பாடற்றிரட்டில் சித்திரிக்கப்படும் ஔவையார் உண்மையிலேயே பெண்ணாக இருக்கமுடியுமா?
4. சைவ மரபுடன் ஔவையார் இணைக்கப்பட்டதன் நோக்கம் யாது?

மேற்குறித்த வினாக்களை நுணுக்கமாக ஆராயும் போதே ஔவையின் தமிழ்ச் சூழலின் நிலைபேறாக்கம் பற்றிய இன்னொரு புலக்காட்சியை அனுமானிக்க முடியும்.

முதலில் பெண்பாற் புலவர்களின் அல்லது தமிழ் இலக்கியச் சூழலில் பெண்களின் வடிவம் பற்றியது. ஔவை மூதாட்டி ஆகி விடுகிறாள். கண்ணகி அசாதாரணப் பெண்ணாக உருமாற்றம் பெறுகிறாள். காரைக்காலம்மையார் பேய் வடிவாகி விடுகிறார். இவற்றோடு அத்தீமான மீவியல்பு கொண்ட பெண்ணாக ஆண்டாள் கட்டமைக்கப்படுவதனையும் நோக்கலாம். ஔவையார் என்ற கருத்தியலின் வழி மூதாட்டி என்ற தோற்றம் ஒரு விதத்தில் பெண்களுக்கான பாதுகாப்பு அரணாக இருந்திருக்க வேண்டும். எனினும், இது இளம்விறலியாக உருக்கொடுக்கப்பட்டார் என்பதையும் இவ்விடத்தில் நினைவுகூரல் அவசியம். ஆகவே, ஔவையாரை மூதாட்டியாக்கியது நமது ஆணாதிக்க சமூக இருப்பாகலாம் என்ற ஐயம் எழுகிறது. இதிலிருந்து தப்பித்துக் கொள்வதற்காக இவ்வடிவங்களை அவர்கள் வேண்டிப் பெற்றார்கள் என்ற தொன்மத்தையும் உருவாக்கத் தவறில்லை. (ஔவையார் விநாயகரிடம் மூதாட்டி வடிவம் வேண்டிப் பெற்றது)

ஔவையார் பற்றிய கதை மரபுகளில் ஔவையார் தாழ்த்தப்பட்ட பெண்ணுக்கும் உயர்குல ஆணுக்கும் பிறந்த பிள்ளையாகவே கதை மரபுகளில் குறிப்பிடப்படுகின்றார். இதன் உள்நோக்கம் என்னவாக இருக்கும். இக்கட்டுரையில் குறிப்பிட்டபடி ஔவையார் என்கிற

ஔவையார்
என்ற
கருத்தியலின்
வழி மூதாட்டி
என்ற தோற்றம்
ஒரு விதத்தில்
பெண்களுக்கான
பாதுகாப்பு
அரணாக
இருந்திருக்க
வேண்டும்.

கருத்துநிலை சமண வழி தமிழ்ச் சூழலுக்குள் வந்தபோது அதனை நேரடியாகவே ஏற்றுக்கொள்ள மறுத்த வைதீகச் சூழல் அவருக்கான பிறப்புக் கதை மரபை இவ்வாறு கட்டமைத்து அனாலோமக் கருத்தியலின் வழி அவரை வைதீகச் சூழலில் உள்வாங்கியிருக்கக்கூடும் என எண்ணத்தோன்றுகிறது. இதே நிலைதான் வள்ளுவருக்கும் ஏற்பட்டதென்பதை நாம் மனங்கொள்ளல் அவசியம். வள்ளுவர் என்ற பெயரிலேயே தாழ்த்தப்படுத்தும் கருத்துநிலை உருவாகிவிட்டது. வள்ளுவர் ஔவையாரின் கடைசித் தம்பியாகவும் கட்டமைக்கப்பட்டார். சைவப் பக்திப் பேரியக்கம் வள்ளுவரைக் கண்டுகொள்ளவில்லை. வள்ளுவர் வாழ்ந்த காலத்தை இருண்டகாலமாக இருட்டடிப்புச் செய்தது. ஆனால், பிற்காலத்தில் வள்ளுவரின் குறள் தமிழ் வேதமாக அங்கீகரிக்கப்பட்டது. வள்ளுவர் என்கிற விம்பம்சூட ஐயன் திருவள்ளுவன் என்ற நிலையில் இன்றைய புது வடிவம் பெற்று குமரிக் கரையில் நிலைகொண்டுள்ளது. இந்த இடத்தில்தான் ஔவையார் பற்றி இன்னொரு மேனிலையாக்கத்தையும் முன்நிறுத்த வேண்டியுள்ளது. அதாவது, அவர் சைவ மரபுடன் இரண்டறக் கலந்துவிடுகிற தன்மை ஏற்படுகிறது. பிறப்புத் தொடர்பான கதை எவ்வாறு இருப்பினும் அவர் சைவக் கடவுளருக்கு மிகவும் அணுகுமானவர் என்பதும் அவர்கள் இவரை மிகவும் உன்னத ஸ்தானத்தில் வைத்திருந்தார்கள் என்பதும் தனிப்பாடற்றிரட்டுக் கதைகள் மூலம் அறிய முடிகிறது. மேலும், ஔவையார் என்கிற பெரும் புலவரை முருகனின் கதைகளுடன் இணைத்து தமிழ்க் கிழவியாக அங்கீகாரம் கொடுத்தமை மிக முக்கியமான செயற்பாடாகும்.

தனிப்பாடற்றி
ரட்டில் ஔவை
யார் பாடல்
என்று குறிப்பிடப்
படுகின்ற பல
பாடல்கள்
பெண்களைப்
பற்றிய மிகவும்
கீழ்த்தரமான
விமர்சனங்களாக
அமைந்துள்ளன.

தனிப்பாடற்றிரட்டில் ஔவையார் பாடல் என்று குறிப்பிடப்படுகின்ற பல பாடல்கள் பெண்களைப் பற்றிய மிகவும் கீழ்த்தரமான விமர்சனங்களாக அமைந்துள்ளன. பெண்ணைச் சண்டாளி, சூர்ப்பனகை என்று சொல்லாடுவதும் அவள் கணவனுக்கு ஏற்றமனைவியாக இருக்க வேண்டுமென்று காட்டாயப்படுத்துவதும் அப்படி இல்லாவிட்டால் கணவன் கூறாமலே சந்நியாசம் கொள்ளவேண்டும் என வற்புறுத்துவதும் அன்பில்லாமல் அவர்கள் விருந்திடுவதும் கணவரைக் கொண்டு குற்றேவல் செய்விப்பதும் அவர்களைத் தாக்குவதுமான பல சித்திரிப்புக்களை இப்பாடல்களில் காணலாம். பெண்ணே பெண் பற்றிய இழிவான கருத்தாக்கங்களை முன்வைத்திருப்பாரா என்பது வினாவுக்குரியது. பெண்ணின் பெயரில் ஒளிந்து கொண்டு பெண்களைப் பற்றி அவதூறு செய்கின்ற ஆண்பாற் புலவர்களே இவ்வாறு பாடியுக்கூடும் என்று கருதவேண்டியுள்ளது.

மேற்குறித்த கருத்துநிலைகள் எவ்வாறிருப்பினும், தமிழ்ச் சூழலில் ஔவையார் என்கிற விம்பம் அழிக்க முடியாத வகையில் பல்வேறு தளங்களில் நிலைபேறாக்கம் பெற்றுள்ளது என்பதுதான் உண்மை. அதாவது, சங்ககாலம் முதல் இன்றுவரை அவருக்கான கதைமரபுகளும் அவர் காலத்துக்குக் காலம் படைத்த பனுவல்கள் என்று கருதப்படுபவையும் பல்வேறு தளங்களில் நிலைபெற்றுள்ளன. அதனால்தான், இன்றைய ஊடகங்கள், கல்வியாளர்கள், சிறுவர்கள், பொதுமக்கள் ஆகிய சகலரது மனத்திலும் ஆழ வேரூன்றிப் பதிந்துள்ளார்.

உசாத்துணை நூல்கள்

- அரசு, வீ., (2004) *தோழர் விந்தன் தமிழ்ச் சமூக இயக்கத்தில் விந்தனின் ஆளுமை*, உங்கள் நூலகம், இதழ் : 10.
- சரவணன், ப., (2004) *கானல்வரி ஒரு கேள்விக் குறி, 'ஔவை : மறுவாசிப்பு'* சென்னை : யுனிடெட் ரைட்டர்ஸ்.
- பாரதியார், (2008) *பாரதியார் கவிதைகள்*, சென்னை : கொற்றவை வெளியீடு.
- மாணிக்கம், ஆ., (உ.ஆ) (1984) *தனிப்பாடல் திரட்டு (இரண்டாம் பதிப்பு)*, சென்னை : பூம்புகார் பிரசுரம்.
- முருகேசபாண்டியன், ஆ., (உ.ஆ) (2008) *அற்றைத் திங்கள் அவ்வெண்ணிலவில்*, சென்னை : காலச்சுவடு பதிப்பகம்.
- விவேகானந்தன், சிவ, (2009) *குமரி நாட்டில் சமணம்*, சென்னை : காவ்யா வெளியீடு.

தமிழ்ச் சூழலில் ஔவையார் என்கிற விம்பம் அழிக்க முடியாத வகையில் பல்வேறு தளங்களில் நிலைபேறாக்கம் பெற்றுள்ளது என்பதுதான் உண்மை.

பண்டிதமணியின் மொழிநடை நடையியல் நோக்கில் 'கம்பன் அபரபிரமன்' கட்டுரைகள்

ஸ்ரீ. பிரசாந்தன்

தமிழ் உரைநடை வளர்ச்சிக்கு இலங்கைத் தமிழறிஞர் ஆற்றிய பங்களிப்பு கணிப்புக்குரியது. நல்லறிவுச்சுடர் கொளுத்திய ஆறுமுகநாவலர், கற்றார் மட்டுமன்றி மற்றாரும் விளங்கிக் கொள்ளத்தக்கவகையிலே எளிமையான நடையில் நூல்கள் சிலவற்றைப் படைத்தார்; மாணவர், வெகுசனம் என வாசகர்தம் தரவேறுபாட்டுக்கு ஏற்ப, வேறுபட்ட நடைகளில் அவர் எழுதினார்; பிற சமய கண்டனங்களின் போது உணர்ச்சிகரமான நடையைப் பின்பற்றினார்; நிறுத்தக்குறிகளை, தமிழ் உரைநடைக்குத் தக்கவாறு இணக்கப்படுத்தினார். இத்தகைய காரணங்களால், 'வசனநடை கைவந்த வல்லாளர்' எனப் பாராட்டப்பெற்று, தமிழ் உரைநடை வரலாற்றிலே ஒரு கலங்கரை விளக்காக அவர் ஒளிர்கிறார்.

தன் தமிழ்
நடையால்
ஈழத்து
அறிவுலகின்
தனித்த
கவனத்தைப்
பெரிதும்
ஈர்த்தவர்
'பண்டிதமணி'
எனும் விருதுப்
பெயராலே
அறியப்படுகின்ற
சி. கணபதிப்
பிள்ளை
ஆவார்.

அவரைத் தொடர்ந்து அறிஞர் சிலரும், படைப்பாளிகள் சிலரும் இலங்கை அறிவுலகில் தமிழ் உரைநடையை பலவாறாக வளப்படுத்தினர். இவ்வறிஞர் பரம்பரையில் தன் தமிழ்நடையால் ஈழத்து அறிவுலகின் தனித்த கவனத்தைப் பெரிதும் ஈர்த்தவர் 'பண்டிதமணி' எனும் விருதுப் பெயராலே அறியப்படுகின்ற சி. கணபதிப்பிள்ளை ஆவார் (இனி, பண்டிதமணி என, குறிக்கப்பெறுவார்).

மரபுத் தமிழறிஞராக இருந்து பெரிதும் கட்டுரை வரைதலையே தலையாய அறிவுப் பணியாக முன்னெடுத்த அவரின் கட்டுரைகள் இலக்கியவழி, சிந்தனைக் கட்டுரைகள், அத்தை சிந்தனைகள் முதலிய சில தொகுப்புகளாக வெளிவந்தன. தமது பெருவிருப்புக்குரியதாக இருந்த காப்பியத் திலகமாகிய கம்பராமாயணக் குறித்த கட்டுரைகள் பலவற்றையும், 'கம்பராமாயணக் காட்சிகள்' எனும் பெயரிலான தொடர் கவிநயக் கட்டுரைகளையும் அவர் எழுதியிருந்தார். இவற்றுள், 'கம்பராமாயணக்காட்சி' எனும் பெயரிலான - சிறுதொகுப்பு மட்டும் அவர் வாழுங்காலத்தில், வெளிவந்திருந்தது. பின்னாளில் அவர் மாணக்கர்கள் முயற்சியால் கம்பராமாயணக் காட்சிகள், கம்பராமாயணக் காட்சிகள் II எனும் பெயர்களில் மேலும் இருதொகுப்புகள் வெளிவந்தன. இத்தொகுப்புகளில் வெளிவந்த கட்டுரைகளையும், கம்பராமாயணக் குறித்த பிற கட்டுரைகளையும் இணைத்துக்கொண்ட முழுத்தொகுப்பானது, 'கம்பன் அபரபிரமன்' எனும் பெயரில் அகில இலங்கைக் கம்பன்

கழகத்தால் 2005 இல் வெளியிடப்பட்டது. இத்தொகுப்பில் கம்பராமாயணக் கவிநயக் கட்டுரைகள் நூற்றுப் பதினெட்டும், கம்பராமாயணம் குறித்த தனிக் கட்டுரைகள் பத்தும் காணப்பெறுகின்றன. இவ்வாறு மொத்தம் 128 கட்டுரைகள் அடங்கிய பெருந்தொகுப்பாகவுள்ள 'கம்பன் அபரபிரமன்' தொகுப்பானது பண்டிதமணியின் அறிவுச் செழுமைக்கு மட்டுமல்லாது, அவர் நடைச்சிறப்புக்கும் தக்க சான்றாகவுள்ளது.

இந்துசமயத் தொன்மங்கள் படைப்புக்கடவுளாக, பிரமனைக் கருதுகின்றன. அக்கடவுள் பரபிரமன் எனப்படுகிறான். தேவலோகத்தைச் சார்ந்த பிரமன் என்பது இதன் பொருள். அவன்போல படைத்தல் வன்மையால் தன் காப்பியமாகிய பேரிலக்கியத்துள் உலகை, உயிர்களைத் திறம்படச் சித்திரித்துக்காட்டிய கம்பனை, அபரபிரமனாக-அதாவது பூலோக பிரமனாக - பண்டிதமணி விதந்துரைக்கின்றார். அவர் எழுதிய கட்டுரையொன்றின் தலைப்பாகிய 'கம்பன் அபரபிரமன்' எனும் பெயரிலேயே அவரது கம்ப இலக்கியக் கட்டுரைகள் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.

இத்தொகுப்பிலுள்ள கம்பராமாயணக் கவிநயக் கட்டுரைகளை, 'தினகரன்' பத்திரிகையிலே பிரசுரிப்பதற்கென 1950களின் நிறைவுப் பகுதியில் பண்டிதமணி எழுதியுள்ளார். ஏலவே, 1948இல் அதே பத்திரிகையில் 'இலக்கியம்' எனும் தலைப்பில் பண்டிதமணி கட்டுரையொன்றை வரைந்துள்ளார். இது, 1948ஆம் ஆண்டு ஜூலை மாதம் கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கத்தில் அவரால் நிகழ்த்தப்பெற்ற உரையின் எழுத்து வடிவமாகும். இதில், தமிழ்க் காப்பியங்கள் பற்றி 'குறிப்பாக கம்பராமாயணம், சிலப்பதிகாரம் குறித்து - பண்டிதமணி வெளியிட்டிருந்த கருத்துக்கள் சிலவற்றால் இலக்கியவுலகில் சலசலப்புத் தோன்றியது. அதன் விளைவாக, அறிஞர் பலரும், - கம்பராமாயணமா, சிலப்பதிகாரமா சிறப்புடையது? - என்பதாக, நீண்ட தொடர் விவாதத்தை தினகரனிலேயே நடைத்தினர். இதில் கம்பராமாயணக் கட்சியின் மூலவராக இருந்து கருத்துரைத்தவர் பண்டிதமணியே. இவ்வாதங்கள் சில வாரங்களில் நிறைவு பெற்றிருப்பினும், கம்பராமாயணச் சிறப்புப் பற்றிய தன் கொள்கையைத் தாபிக்க அவரால் கம்பராமாயணக் கவிநயக் கட்டுரைத்தொடர் ஓரிரு ஆண்டு இடைவெளியில் எழுதப்பட்டது எனக் கருத இடமுண்டு.

தமிழ் வசனநடைக்கு வளம் சேர்த்த பண்டிதமணிக்கு, தனித்த அடையாளமும் பேரும் புகழும் தந்த கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளில் வெளிப்பட்டு விளங்கும் அவரின் நடையாளுமை குறித்த ஆய்வேதும் இதுவரை வெளிவரவில்லை. முன்னமே வெளிவந்திருந்த 'இலக்கியவழி' முதலிய பண்டிதமணியின் நூல்களில் வெளிப்படும் நடைவன்மை குறித்து, எஸ். சுசீந்திரராசா எழுதிய ஆய்வானது இலக்கிய மீளாய்வாகக் கொள்ளப்பெற்றது. அந்நூல்களை விட கட்டுரைப் பெருக்கத்தால் சிறந்தது 'கம்பன் அபரபிரமன்' எனும் இந்நூலாகும். இது 2006 இலேயே முழுத்தொகுப்பாக வெளிவந்ததால் முற்குறிப்பிடப்பெற்ற ஆய்வில்

தமிழ் வசன
நடைக்கு வளம்
சேர்த்த பண்டித
மணிக்கு,
தனித்த
அடையாளமும்
பேரும்
புகழும் தந்த
கம்பராமாயணக்
கட்டுரைகளில்
வெளிப்பட்டு
விளங்கும்
அவரின்
நடையாளுமை
குறித்த
ஆய்வேதும்
இதுவரை
வெளிவர
வில்லை.

நோக்கப்படவில்லை. இதனை ஆய்வு இடைவெளியாகக்கொண்டு, இப்பெருந்தொகுப்பை மட்டும் முன்வைத்து பண்டிதமணியின் நடை குறித்த இந்த ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பெறுகிறது.

புலமையும் மொழிதல் திறனும்

பொதுவாக நோக்கும்பொழுது, நடையானது கட்டுரையொன்றில் கூறப்படும் பொருள் குறித்ததன்று என்றுதான் சொல்லத்தோன்றும். ஆனால், உண்மையில் நடையின் வெற்றியைத் தீர்மானிப்பது சொல்லப்பகுந்த விடயத்தில் ஆசிரியன் கொண்டுள்ள தெளிவுதான் எனலாம். விடயத் தெளிவற்ற ஆசிரியனின் உரைநடை அலைபாய்ந்து அலைபாய்ந்து தடுமாறும்; ஆற்றொழுக்காகச் செல்லாது. எடுத்துக் கொண்ட பொருளில் உள்ள தெளிவும், அதனை இலாவகமாக வெளிப்படுத்தவல்ல திறனுமே ஒருவரது உரைநடையை விழுமியதானதாக அமைத்து விடுகின்றன. எழுதும் திறனும் புலமைத் திறனும் ஒருங்கிணைந்த ஒருவரின் மொழிநடை குறிப்பிடத்தகுந்ததாக அமையும். (சுந்தரமூர்த்தி, இ., 2013:90)

பண்டிதமணியோ கம்பராமாயணத்தில் மிகுந்த புலமைமிக்கவர். தன் ஆசிரியரான வித்துவசிரோமணியிடம் இக்காவியத்தை வாய்முறிவாய்முறிப்பாடங் கேட்டவர். எனவே, கம்ப இலக்கியத்தில் நிறைந்த பரிச்சயம் அவருக்கிருந்தது. மேலும், ஒரு விடயத்தை மற்றவர் மனங்கொள்ளும்படி எடுத்துரைக்க வல்லவராகவும் அவர் இருந்தார். ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலையில் அவர் மாணாக்கர் உள்ளம் கொள்ளை கொள்ளும் ஆசிரியராக விளங்கினார். விடயமொன்றை, அவர் எடுத்துரைக்கும் பாங்கைச் சிலாகித்து உரைக்கும் மாணவர் பரம்பரை இன்றுவரை தீவெங்கும் உளது. கூடவே, அவர் கேட்டார்ப் பிணிக்கும் தகையவாய்ப் பேசவல்ல சிறந்தவொரு மேடைப் பேச்சாளருமாவார். இவற்றின் கூட்டிணைவால், எடுத்த விடயத்தை பிறர் மனங்களை வசீகரிக்கும் வண்ணம் தரும் பாங்கு அவரது பலமாக இருந்தது. இம் மொழிதல் வல்லமைதான், அக்காலத்தில் பண்டிதர் பலர் இருந்தபோதும், இவரை பண்டித வர்க்கத்தின் குறிகாட்டியாக வெகுசன உலகில் ஆக்கிவிட்டிருந்தது. இவ்வாறாக, பண்டிதமணியின் கம்பராமாயணப் புலமையும், கற்றதை செலச்சொல்லும் எடுத்துரைப்பும் இணைந்த நடைநல்ல கட்டுரைகளின் தொகுப்பாக 'கம்பன் அபரபிரமன்' நூற்கட்டுரைகள் காணப்படுகின்றன.

இத்தகைய கம்ப இலக்கியத் தாடனத்தினால் தன் உரைநடையின் இடையிடையே கம்பராமாயணச் செய்யுட் பதங்களை பண்டிதமணி உள்ளவாறே பயன்படுத்திச் செல்வதைக் காணலாம். கம்ப செய்யுள் இடையிடையிட்ட அவரின் உரைநடைச் செழுமைக்கு பின்வரும் பகுதி தக்க எடுத்துக்காட்டாகும்:

எடுத்த விடயத்தை பிறர் மனங்களை வசீகரிக்கும் வண்ணம் தரும் பாங்கு அவரது பலமாக இருந்தது. இம் மொழிதல் வல்லமைதான், அக்காலத்தில் பண்டிதர் பலர் இருந்தபோதும், இவரை பண்டித வர்க்கத்தின் குறிகாட்டியாக வெகுசன உலகில் ஆக்கி விட்டிருந்தது.

‘கேகயன் தனயை’

கேகயன் புதல்வி - அந்த நாடகமயில் - மடமாள்.

‘தவ்வையாமெனக் கிடந்தனள்’

முத்தவளாகிய மூதேவியாய்க் கிடக்கின்றாள்.

‘கவ்வை கூர்தரக்’

கிடக்கின்றாள். அவளுடைய பழைய நிலையைக் கண்டவர்களுக்குத், துக்கமானது ஒருகாலைக்கொருகால் மிக்கு எழுமாறு அவள் கிடக்கின்றாள். (ப.501)

இப்பகுதியில், கம்ப இலக்கியத்தில் பண்டிதமணி கொண்டுள்ள ஆழமான அறிவானது, அவர்தம் நடைக்குப் புதிய வளம் சேர்ப்பதைக் காணலாம். அதாவது, கம்ப வரிகள், இடமறிந்து உரைநடை வரிகளுடன் அத்துவிதமாய் - வேறுபாடு தெரியாத வகையில் - கலந்து கலந்து இங்கு அமைக்கப்பட்டுள்ளன. உரைநடையின் தொடர் ஆற்றொழுக்கில் - அதன் இன்றியமையாப் பகுதிகளாகவே - கம்பனின் கவிப்பகுதிகள் மிகப்பொருத்தமுறப் பதிக்கப்பட்டுள்ளன. இத்தன்மையானது, கம்பவரிகள் இடையிடையிட்ட இக்கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளின் உரைநடையினை, ‘இலக்கியவழி’ முதலிய கட்டுரைகளின் போக்கிலிருந்து வேறு படுத்துவதாகக் காணப்படுகின்றது.

பண்டிதமணி நடையில் நுட்பம், எளிமை, நகை

நல்ல நடையொன்றின் இன்றியமையாப் பண்புகளாக நுட்பம், எளிமை, நகை ஆகிய மூன்றம்சங்களும் சிறந்திருக்கும் எனச் சுட்டுகின்றார் சாப்மென். (சுந்தரமூர்த்தி, இ., 2013:91) நுண்மான் நுழைபுலமும், எண்பொருளவாகச் செலச்சொல்லும் ஆற்றலும் வாய்ந்த பண்டிதமணியின் கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளிலும் மேற்கூட்டப்பட்ட மூன்றம்சங்களும் பொருத்தமுற விளங்கித் திகழ்ந்து, அவரை, நடையில் நின்றுயர் நாயகராக்கி விடுகின்றன.

பண்டிதமணியின் நுட்பமான நடையானது, அவருக்கு இருந்த கம்பராமாயணப் புலமையையும் அவரது அறிவுக் கூர்மையையும் பறைசாற்றுகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக, விசுவாமித்திரர் உத்தரவிட்டதும் தாடகை வதத்தினை மேற்கொள்ளாமல் ‘பெண்ணென நினைந்து’ இராமன் தாமதித்தபொழுது, விசுவாமித்திரன் கூற்றாக அமையும் கம்பகுத்திரத்தை பண்டிதமணி தருமிடத்தை நோக்கலாம். கம்பனின் பாடல் ‘ஆறிநின்றது அறனன்று’ என்பதுதான். அதாவது, ‘தாமதித்து நின்றமை தருமமன்று’ என்பதையே விசுவாமித்திரர் கூறியதாக இலக்கிய உலகு எடுத்துரைத்து வந்தது. ஆனால், பெண்ணை நினைந்து தாமதித்தவனை ‘பெருந்தகை’ என்று பாராட்டும் கம்பன், இவ்வாறு ‘அறனன்று’ என்றும்பட்டும் சொல்வானா? எனக் கருதும் பண்டிதமணி, அதனை இராமனுக்குரிய விசுவாமித்திரரின் பாராட்டாகவும் எடுத்துக்

கம்ப வரிகள்,
இடமறிந்து
உரைநடை
வரிகளுடன்
அத்துவிதமாய்
- வேறுபாடு
தெரியாத
வகையில் -
கலந்து கலந்து
இங்கு
அமைக்கப்
பட்டுள்ளன.
உரை
நடையின்
தொடர்
ஆற்றொழுக்கில்
- அதன்
இன்றியமையாப்
பகுதிகளாகவே
- கம்பனின்
கவிப்பகுதிகள்
மிகப்
பொருத்த
முறப் பதிக்கப்
பட்டுள்ளன.

சூறுவது அவரது மதிநுட்பத்தைக் காட்டுகிறது. அவரின் நுட்பநடை பின்வருமாறு விரிகிறது:

“அடே ராமா

ஆறிநின்றது அறன், நன்று”

என்று விசுவாமித்திரரே இராமனைப் பாராட்டுகிறார்.” (ப.589)

பண்டித
மணியின்
நடையானது
வசீகரமுடையது,
அதேவேளை
எளிமையானது.
இவரின் நடை
எளிமையாக
இருப்பதற்கு
முதன்மைக்
காரணம் அதிக
பிரயத்தனமின்றி
வாசிக்கக்
கூடியதாயமைந்த
கதை சொல்லும்
பாணியே
எனலாம்.

‘அறனன்று’ எனக் கம்பன் மொழிந்தது இங்கு பண்டிதமணி நடையிலோ ‘அறன், நன்று’ என்றாகிநின்று, அவர் நுட்பத்துக்குச் சான்று பகர்கின்றது.

இரண்டாவதாக பண்டிதமணி நடையின் எளிமை குறித்து எண்ணுதல் பொருத்தமுடையது. பண்டிதமணியின் நடையானது வசீகரமுடையது, அதேவேளை எளிமையானது. இவரின் நடை எளிமையாக இருப்பதற்கு முதன்மைக் காரணம் அதிக பிரயத்தனமின்றி வாசிக்கக் கூடியதாயமைந்த கதை சொல்லும் பாணியே எனலாம். இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக, இராமன் முதலிய நால்வரும் வசிடர் ஆசிரமஞ் சென்று கற்றுவரும் சந்தர்ப்பத்தை பண்டிதமணி காட்டுமிடத்தைச் சுட்டுதல் பொருத்தமானதாகும். கம்பர் இச்சந்தர்ப்பத்தைக் காட்டும் பொழுது, முன்னால் தம்மை எதிர்ப்படவரும் பொதுமக்களிடம் அன்பாக நலம் விசாரிக்கும் இராமனைப் படைத்துக் காட்டுகிறார். “எதுவினை இடரிலை இனிது நும் மனையும் மதிதரு குமரரும் வலியர்கொல்” என்பதே அப்பொதுமக்களிடம் இராமன் உசாவிய நல விசாரணை. நாளை ஆட்சியில் அமரவுள்ள இராமன், தன் குழந்தைப் பருவத்திலேயே, மக்கள்மீதான அக்கறையோடிருப்பதைக் கம்பர் இவ்விடத்தில் நுட்பமாகப் பதிவு செய்து செல்கிறார்.

இச்சந்தர்ப்பத்தைச் சித்திரிக்கப் புகுந்த பண்டிதமணி, இராமனால் வினவப்பட்டனவாய நல உசாவல்களை, கம்பர் குறிப்பிடுவதுபோல அவ்வாறே சேர்த்து ஒன்றாகச் சுட்டவில்லை. மாறாக, வாசிக்கும் சாதாரணரும் புரிந்து கொள்ளும் வண்ணம் அவ்வினாக்களை பிரித்து, இலக்கமிட்டு தனித்தனியே பின்வருமாறு சுட்டுகிறார்:

“ஸ்ரீராமன்,

“முதிர்நரு கருணையின் முகமலர் ஒளிரா” - கருணை குடியிருந்து கனிந்து முதிர்கின்ற, தனது இனிமையாகிய திருமுக மலர் மலர்ந்து ஒளிகால, ஒவ்வொருவரையும் பின்வருமாறு வினவுகின்றான்.

1. எதுவினை
2. இடரிலை
3. இனிது நும் மனையும்
4. மதிதரு குமரரும் வலியர்கொல்”

அந்த அளவிலேசுட பண்டிதமணி அமைந்தாரல்லர். மேலும், இலகுவாகப் புரிந்துவிட வேண்டும் என்பதற்காக, அவ்வினாக்களை எளிமையாக தமது நடையில் மீளவும் விளக்கம் செய்கிறார். அவற்றையும் குழப்பமில்லாமல்

வாசகர் விளங்கிவிட வேண்டும் என்பதற்காக, மேலே இந்து அரேபிய இலக்கங்களில் தரப்பட்ட வினா ஒழுங்கில், அ, ஆ என இலக்கமிட்டு தனித்தனியே பின்வருமாறு தருகிறார்:

“அ. எப்படி முயற்சிகள்

ஆ. சேமந்தானே

இ. வாழ்க்கைத் துணைநலம் இனிதாய் இருக்குமே

ஈ. மக்கள் கல்வியும் ஆற்றலும் படைத்தவர்களாய் இருப்பார்களே”
(ப.55)

இந்தளவுதூரம் எளிமையாக வாசகர்களுக்கு வழங்குவதனால்தான், கற்றோர்க்கு மட்டுமன்றி மற்றோர்க்கும் உரிய கட்டுரைகளாக பண்டிதமணியின் கம்பராமாயணக் கட்டுரைகள் காணப்பெறுகின்றன. சிறிய இளம் வாசகராய் பாடசாலை மாணவர்களுக்கான தமிழ் மொழிப் பாடநூல்களில் பல்லாண்டுகளாக, பண்டிதமணியின் கம்பராமாயணக் கட்டுரைகள் தொடர்ந்து இடம்பிடித்து வந்துள்ளன என்றால், அதற்கு இக்கட்டுரைகளில் காணப்படும் இவ்வெளிமையே முதன்மைக் காரணமாகும்.

அடுத்து, பண்டிதமணி நடையில் நகையை நோக்கினால், அது அவருக்குரிய தனித்துவமானதென்பு புரிந்துகொள்ள முடியும். பண்டிதமணியின் மொழிநடை என்றதும், உடன் நினைவுக்கு வருவது அவருக்கேயுரிய அங்கதமான உரைநடையேதான்.

“புளுகன் ஒருவன் தன் மகன் புளுகுவது போதாதென்று அவனை அடித்து அடித்து தெருவோரத்தில் உள்ள கிணறு ஒன்றில் தள்ளிவிட்டான். அந்த புளுகன் பெருங் குரலெடுத்துக் கதறினான். தெருவிலே சென்றவர்கள் அவனை எடுத்து வெளியேற்றிவிட்டார்கள்.

அவன் வீட்டுக்குச் சென்றான். வீட்டார் “எப்படி வெளியேறினாய்” என்று கேட்டார்கள் ‘மழை துமித்ததை நீங்கள் கவனிக்கவில்லையா? ஒரு துமியைப் பற்றிக்கொண்டு, கிணற்றிலிருந்து வெளியேறினேன்’ என்றான் அந்தச் சின்னஞ்சிறிய புளுகன்” (ப.05)

என்பது பண்டிதமணியின் அங்கதத்துக்கு ஒரு பதச்சோறு. கம்பராமாயணத்தின் ஆரம்பத்தில் வரும் கவிதையொன்றில் வரும் துமி என்பதைக் குறித்துத் தான் வரைந்த கட்டுரையை, மேற்காட்டிய அங்கதச் சுவை பயக்கும் பகுதியைச் சொல்லியே தொடங்குகிறார் பண்டிதமணி.

இவ்வாறு, இயல்பான அங்கத நடைக்குரியவராகப் பண்டிதமணி விளங்கினார். அவர் தம் எழுத்துகளில் வலிந்து நகைச்சுவையைப் புகுத்தியவரல்லர். அது, அவர் வகுப்பறைக் கற்பித்தலில் இயல்பாக வந்தமையுமாறு போலவே கட்டுரைகளிலும் வெகு இயல்பாகவே பயின்று வரலாயிற்று. மரபுக் கல்விப் பின்புலத்திலிருந்து புனைகதைப் படைப்புலகிலும் ஈடுபாடுகாட்டிய படைப்பாளிகள் சிலரின் இலக்கிய

மாணவர்களுக்கான தமிழ் மொழிப் பாடநூல்களில் பல்லாண்டுகளாக, பண்டிதமணியின் கம்பராமாயணக் கட்டுரைகள் தொடர்ந்து இடம்பிடித்து வந்துள்ளன என்றால், அதற்கு இக்கட்டுரைகளில் காணப்படும் இவ்வெளிமையே முதன்மைக் காரணமாகும்.

ஆக்கங்களில் தலைகாட்டும் அங்கத நடை, பண்டிதமணி வழிவந்து எனத் துணிந்து சொல்லமுடியும்.

பண்டிதமணி கையாளும் பல்வேறு நடைகள்

கட்டுரை
யொன்றின்
வெற்றிக்கு
விவரிப்பு நடை,
விளக்க நடை,
கவிதை நடை
என்பவற்றைக்
கலந்து கலந்து
அமைக்கின்ற
பாங்கே பெரிதும்
உதவவல்லது
என்பதை அவர்
விளங்கியிருந்
துள்ளார்.

உரைநடை வகையினை ஆராய்ந்த திறனாய்வாளர்கள், தொடர்கள் அமைகின்ற பாங்கினைப் பொறுத்து மொழிநடையை, கட்டுரை நடை, விளக்க நடை, விவரிப்பு நடை, கவிதை நடை எனப் பலவாறாகப் பிரிப்பர். (நீதிவாணன், ஜெ.,2001:89) இவற்றுள், வெறுமனே விடயங்களை தரவு கூறலாக அமையும் கட்டுரை நடையை பண்டிதமணி தன் கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளின் முதன்மை நடையாக அமைத்துக் கொள்ளவில்லை. கட்டுரையொன்றின் வெற்றிக்கு விவரிப்பு நடை, விளக்க நடை, கவிதை நடை என்பவற்றைக் கலந்து கலந்து அமைக்கின்ற பாங்கே பெரிதும் உதவவல்லது என்பதை அவர் விளங்கியிருந்துள்ளார். எனவே, தன் பிற இலக்கியக் கட்டுரைகளைப் போலவே, கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளையும் அவர் பல்விதமான நடைகளின் சங்கமமாக உருவாக்கியுள்ளார்.

“இந்திர நீலமொத் திரண்ட குஞ்சியொன்றுமே சீதாபிராட்டியின் உயிரை உண்ணுதற்குப் போதுமானதாயிருக்கிறது. அப்படி இருக்கவும் அதைத் தூசிப் படையாகக் கொண்டு அது உட்படச் சதூரங்க சேனைகள் பாவம்! பிராட்டியின் உயிர்மேற் போர் தொடுத்து எழுந்து செல்கின்றன. தூசி - முன்னணிப்படடை. தூசியாகிய இந்திர நீலமொத் திருண்ட குஞ்சியை முன்னிட்டுக் கொண்டு அதனை அடுத்துத் தொடர்ந்து செல்லுகின்றது ஸ்ரீராமனது “சந்திரவதனம்...” (ப. 214).

முதலியவாறாக, கம்பராமாயணக் கதைப்பகுதியை எடுத்துரைத்துச் செல்லுகையில், பண்டிதமணி விவரிப்பு நடையையே பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றார்.

இவ்வாறு, கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளில் விவரிப்பு நடையையே அதிகம் பயன்படுத்துகின்ற பண்டிதமணி, விளக்க நடையையும் பரவலாகப் பயன்படுத்திச் செல்கின்றார். வாசகர்களுக்குத் தெளிவு ஏற்படும் வகையில் அவர் வழங்கும் விளக்கங்கள் பலவிதப்படுகின்றன.

சில இடங்களில் மூலக்கதையாகிய வான்மிகத்தின் பகுதியை எடுத்துக்காட்டி விளக்குகின்றார். சில இடங்களில் புராணக்கதைகளை எடுத்துக்கூறி விளக்குகின்றார்.

சில இடங்களில் கம்பனின் பகுதிகளுக்கு ஆதாரங்களாயமைத்த திருக்குறட் பாக்களைக் பின்வருமாறு சுட்டிக்காட்டி விளக்குகின்றார்.

“நுனிக்கொம்பர் ஏறினார் அ. திறந்துக்கின் உயிர்க்கிறுதியாகிவிடும்” என்பது தேவர் வாக்கு. எதற்கும் அளவு வேண்டும் ஒரு பெண் பேதைமேல் இவ்வாறெல்லாம் படை யெடுப்பது நுனிக்கொம்பர் ஏறுவதேயாகும்” (ப.215).

“பண்புடையார் பட்டுண்டுலகம் அ.து இன்றேல்
மண்புக்கு மாய்வது மன்”

“பண்புடையார் கண்ணே படுதலால் உலகியல் எஞ்ஞான்றும்
உண்டாய் வாராநின்றது. ஆண்டுப்படுதல் இல்லையாயின் அது
மண்ணின்கண் புக்கு மாய்ந்து போவதாம்” என்கிறார் பரிமேலழகர்.

“பண்புடையாராகிய வசிட்டர் உரிய சந்தர்ப்பத்தில் தலைப்பட்டதனால்
தசரதன் அரசியல் மண்புக்குமாயாமல் தப்பியது.” (ப. 82.)

பல இடங்களில், சொற்களுக்கு மேலதிகமான பொருள் விளக்கங்கள்
தருகின்றார்.

பிரை - பாலைத் தயிர் செய்தற்கு இடும் உறை (ப. 206)

அயினி - சோறு கலந்த ஆலத்தி நீர் (ப. 209)

ஓர் கள்வன் - ஒப்பில்லாத கள்வன் - கண்வழி நுழைந்து பெண்மைகள்
அனைத்தையும் வழிப்பறி செய்பவன் (ப.211)

“நவ்வி - மான். துள்ளிக் குதித்துத் தன்னியல்பில் விளையாடுவதொரு
மான்”(ப.501)

அம்முறுவல் - அழகியதொரு முறுவல் முறுவல்களுக்குள்ளே
கட்டிச் சொல்லப்படும் முறுவல் அம்முறுவல் அந்த முறுவல்.
(ப.216.)

அடுத்து, கவித்துவ நடையை எடுத்து நோக்கில், இந்நடை பண்டித
மணிக்குக் கைவந்த கலை எனலாம். கவித்துவ நடையை நடையின்
வகைமைகளுள் ஒன்றாகக் குறிப்பிடும் மொழியியலாளர்கள்,
அந்நடைக்குரிய சிறப்புக்கூறுகள் சிலவற்றை அடையாளங் கண்டுள்ளனர்.
ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அடைகளை ஒன்றுக்கு முன் ஒன்றாக இணைத்து
நீண்ட அடைத்தொடர்களை ஆக்கிக்கொள்வது கவிதை நடையில்
பெரிதும் காணப்படுகின்ற இயல்பு. (நீதிவாணன், ஜெ.,2001:75) இந்நடைக்
கூறானது பண்டிதமணியின் கம்பராமாயணக் கட்டுரைகள் எங்ஙனும்
விரவிநின்று, அவர் கவித்துவ உளத்தை உள்ளபடி காட்டுகின்றது.

‘சின்னஞ்சிறிய சிறுவர்கள் வருகின்றார்கள்’ (ப.586)

‘மிக மிகப் பச்சையான பாலகன்’ (ப.586)

முதலிய பண்டிதமணியின் பிரயோகங்களிலெல்லாம் கவித்துவ நடையின்
இவ்வியல்பே - அதாவது, ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அடைகள் புணர்த்தி
எழுதும் பண்பே - வெளிப்பட்டுத் தெரிகின்றது.

மேலும், கவிதை நடையின் முக்கிய இயல்புகளுள் மற்றொன்றான
இரட்டுற மொழிவதும் அவர் கட்டுரைகளில் பரவலாகக் காணப்பெறும்
இயல்பாகும். கட்டுரை ஒன்றைத் தொடங்கும்பொழுது ‘அவர்கள் பச்சைப்
பாலகர்கள்’ (ப.586) என்று, மரபுத்தொடராக ‘பச்சைப் பாலர்’ என்பதைப்

ஒன்றுக்கு
மேற்பட்ட

அடைகளை

ஒன்றுக்கு

முன் ஒன்றாக

இணைத்து

நீண்ட அடைத்

தொடர்களை

ஆக்கிக்கொள்வது

கவிதை நடையில்

பெரிதும் காணப்

படுகின்ற இயல்பு.

(நீதிவாணன்,

ஜெ.,2001:75)

இந்நடைக்

கூறானது

பண்டிதமணியின்

கம்பராமாயணக்

கட்டுரைகள்

எங்ஙனும்

விரவிநின்று,

பயன்படுத்துகிறார். இதன் அர்த்தம் இராமன் முதலிய நால்வரும் மிகச் சிறியவர்கள் என்பதுதான். அதாவது மரபுத் தொடர்ப் பயன்பாட்டின் மூலம் அவர்களுடைய பாலமை வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆனால், அடுத்த வரியிலேயே 'மிகமிகப் பச்சையான பாலன் முன்னுக்கு வருகிறான்' (ப.586) என, பச்சையை வேறு அர்த்தத்தில் பயன்படுத்துகிறார் பண்டிதமணி. இங்கு பச்சை என்பது வண்ணங்களுள் ஒன்றைக் குறித்து நின்று, அந் நிறத்தையுடையவனான இராமனைச் சுட்டுகின்றது. பச்சை எனும் பிரயோகத்தின் மூலம் பாலமையையும் வண்ணத்தையும் சுட்டுகின்ற கவித்துவ நடையைப் பண்டிதமணி பயன்படுத்தியுள்ளார்.

மேலும், கவிதையில் அமைவது போன்றே பலவேளைகள் உரைநடையிலும் உவமை, உருவகங்களாய் பொருளணிகளையும், எதுகை, மோனை முதலிய சொல்லணிகளையும் அமைத்துச் செல்கிறார் பண்டிதமணி.

“விதி இருந்தவாறு! மந்தரையாகிய படர்கொடி பலித்துப் பழுத்துக் காய்ந்துவிட்டது. இனிக் காய் கனிவதுதான் தாமதம்! அது தானே நனி கனிகின்றது.” (ப.501)

எனும் சிறுபகுதியே இத்தன்மையை எடுத்துக்காட்டப் போதுமானது. இங்கு, இவ்வீரடிக்குள், மந்தரை என்பாள் கொடிக்கு உருவகிக்கப் பட்டுள்ளாள். வெறுமனே கொடி என அவளைச் சுட்டாமல் 'படர்கொடி' எனச் சுட்டியுள்ள நயம் நினையற்பாலது. இவ்வாறு, வினைத்தொகை யாக்கிக் கூறியிருப்பதன் மூலம், படர்ந்த கொடி, படர்கின்ற கொடி, படரும் கொடி என, எப்போதும் கைகேயியைச் சுற்றியிருந்து தீங்கிழைக்கும் தன்மை வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. 'நனி', 'கனிகின்றது' என, எதுகைச் சொற்கள் பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ளன. இவ்வாறு, கம்ப ராமாயணக் கவிநயக் கட்டுரைகளாதலால், கவிதைக்குரிய அமிசங்கள் பலவற்றைத் தாமும் பெற்றுநின்று இவ்வாக்கங்கள் கவித்துவ நடையில் ஒளிர்கின்றன.

ஒரு கவிதையின் முதன்மைப் பதத்தை - அக்கவிதைக்கு பெறுமதி சேர்ப்பதோர் சொல்லை - இலகுவில் அடையாளங் கண்டுவிடும் இரசனை உள்ளம் நிரம்பியவர் பண்டிதமணி. அவ்வாறான முதன்மைச் சொல்லையே அவர்தம் கட்டுரையில் பெரிதும் முக்கியத்துவம் வழங்கி தனித்துச் சுட்டி சிலாகித்துச் செல்வது அவர் கட்டுரை நெறியாக உள்ளது. இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக இராமனைக் கண்டு காதல் கொண்ட சீதையின் எண்ண அரும்புகளில் ஒன்றாக விளங்கும் பின்வரும் பிரசித்தி பெற்ற பாடலுக்கான இரசனைப் பகுதியை எடுத்துக் கூறலாம். தன்னைக் கவர்ந்த இராமனின் மேனியழகை நினைத்துப் பார்க்கும் சீதையின் அகஒலியாக 'இந்திர நீலம்...' எனும் பாடலைத் தருகிறான் கம்பன். இப்பாடலில் இராமனை வருணிக்கும் இந்திரநீலம், இருண்டகுஞ்சி, சந்திரவதனம், தாழ்ந்த கை எனப் பல சொற்றொடர்கள் கவிரசம்

ஒரு
கவிதையின்
முதன்மைப்
பதத்தை -
அக்கவிதைக்கு
பெறுமதி
சேர்ப்பதோர்
சொல்லை
- இலகுவில்
அடையாளங்
கண்டுவிடும்
இரசனை
உள்ளம்
நிரம்பியவர்
பண்டிதமணி.

நிரம்பினவாக உள்ளன. எனினும் இப்பாடல் பற்றிய இரசனைப் பகுதியைத்தொடங்கும் பண்டிதமணியோ இப்பாடலில் இருந்தெடுத்து தன் கட்டுரையின் தொடக்கச் சொல்லாக அமைத்திருப்பது ‘முந்தி’ என்ற சொல்லைத்தான். மேலும் தொடரும் அவர், ‘பிரதாப முதலியாரின் வீரப் பிரதாபத்தில் ‘முந்தி’ என்று ஒரு வார்த்தை வருகின்றது. இந்த ‘முந்தி’ என்ற வார்த்தைக்கு முந்தியே கம்பரில் ‘முந்தி’ வந்துவிட்டது. இலக்கிய உலகில் அது மிகமிக முந்தி நிற்கின்றது” (ப. 212) என்கிறார். கம்பனின் கவிதைகளுடன் தொடர்ந்துறவாடிச் செல்லும் கட்டுரைகளாதலால், கவிநய எடுத்துரைப்புகளால், இயல்பாகவே இவை கவிதை நடையினவாக விளங்குகின்றன.

ஒப்பிட்டு ரீதியில் நோக்குகையில், பொதுவாக பண்டிதமணியின் சமகால ஈழத் தமிழறிஞர்களது ஆக்கங்களில், உள்ளதை உள்ளபடி கூறி நிற்கும் கட்டுரை நடையின் செல்வாக்கையே பெரிதும் காணமுடிகிறது. ஆனால், எடுத்த பொருளை, பண்டித நடையில் கூறிமுடிக்கும் இந்நடையிலிருந்து பலவிதத்திலும் வேறுபடும் பண்டிதமணியின் நடையிலோ, விவரிப்பு நடையின் பிரயோகத்தையே பெரிதும் காணமுடிகிறது. அதுவும் கம்பராமாயணக் காட்சிகள் தொடரிலோ பெரிதும் புனைகதைக்குரிய விவரிப்பு நடையை - படைப்பாள நடையை - பண்டிதமணி பயன்படுத்த நேர்ந்துள்ளது. கம்பராமாயணக் கதையைத் தொடர்ச்சியாக எழுதிச்செல்லும் முயற்சி இது என்பதால், இந் நடையை அவர் பொருத்தமுறத் தெரிவுசெய்துள்ளார் எனலாம்.

“விவரிப்பு நடை தொடர்நிகழ்ச்சியைச் சித்திரிக்கப் பயன்படுகிறது. ஒரு நாவலின் கதையோட்டத்தைக் கூறப் பயன்படுவது இந்நடையே” (நீதிவாணன், ஜெ., 2001:90) இவ்வாறு, படைப்பாள நடையின் முதன்மைக் கூறாகக் கொண்டும் விவரிப்பையே, கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளில் பண்டிதமணி பெரிதும் பயன்படுத்துவதால், இக்கட்டுரைகளில் பண்டித நடையைக் காணமுடியவில்லை. மாறாக, படைப்பாள நடையே மேலோங்கியுள்ளது. “அயோத்திக்கும் மிதிலைக்கும் இடைப்பட்ட இடமெங்கும் உலகம் குழுமியது. உழுந்து இட இடம்இலை - ஒரு கடுகை வித்துவதற்கும் மலர்தலை உலகில் இடம் இல்லையாயிற்று. உலகம் சிரசுகளின் சமுத்திரப் பரப்பாய் அலைமோதியது” (ப.294) முதலிய விவரிப்பு நடையின் செல்வாக்கும், “சதமககேள் என்ற துருவாச முனிவர் இந்திரனை நோக்கி நெருப்பெடுக்கின்றார்” (ப.165), “உலகமாகிய நாடக அரங்கினின்றும் கூனி மறைகின்றாள். கூன் மறையவில்லை” (ப.498) முதலியனவாகக் காணப்பெறும், சம்பிரதாய பூர்வமற்ற - அதேவேளை வாசக ஆர்வத்தைத் தூண்டுகின்ற - கட்டுரைகளின் தொடக்கங்களும், “தந்தையாகிய தாயே தங்கள் பணியை நான் தலைமேற் கொள்ளுகின்றேன்” (ப.560), “கடல் சூழ்ந்த உலகம் முழுவதையும் பரதனே மணிமுடி சூடி ஆள்வானாக” (ப.561) முதலியனவாக விரவியுள்ள பாத்திரக் கூற்றுகளும் உரையாடல்களும்

கம்பனின் கவிதைகளுடன் தொடர்ந்துறவாடிச் செல்லும் கட்டுரைகளாதலால், கவிநய எடுத்துரைப்புகளால், இயல்பாகவே இவை கவிதை நடையினவாக விளங்குகின்றன.

கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளில் பண்டிதமணி பயன்படுத்தியுள்ள நடை படைப்பாள நடையே என்பதை அரண்செய்கின்றன.

பண்டிதமணியின் நடையியல் உத்திகள்

காட்சிகளை
நாடகப்
பாங்கான
உரையாடல்கள்
மூலம்
உணர்த்திச்
செல்லுகின்ற
தன்மையை
இக்கட்டுரைகளில்
பண்டிதமணியிடம்
பெருவழக்காகக்
காணமுடிகிறது.

நடை உத்திகள் பல. அவை, உரையாடல் உத்தி, வினாவுதல் உத்தி, எடுத்துரைப்பு உத்தி முதலியன. இவற்றுள் தத்தம் கட்டுரைகளுக்குப் பொருத்தமானவற்றை அறிஞர் பின்பற்றி நடையை மெருகேற்றுவர். அவர்கள் பயன்படுத்தும் நடை உத்திகளுள் மிகவும் பிரசித்தமான ஒன்றாக உரையாடல் விளங்குகின்றது. பாத்திரங்கள் தமக்குள் உரையாடுவதாக அமையும் பாங்கில் எழுதப்படுவது உரையாடல் உத்தி ஆகும். கம்பராமாயணக் கதைத் தொடர்ச்சியே பண்டிதமணியின் 'கம்பன் அபர பிரமன்' கட்டுரைகளில் களமாக விரிவதனால், காட்சிகளை நாடகப் பாங்கான உரையாடல்கள் மூலம் உணர்த்திச் செல்லுகின்ற தன்மையை இக்கட்டுரைகளில் பண்டிதமணியிடம் பெருவழக்காகக் காணமுடிகிறது.

'ஏ இராமா! நீ காட்டை ஆள் உன் தம்பி பரதன் நாட்டை ஆளட்டும். இது உன் தந்தையின் விருப்பம்'

'அம்மா தந்தையாரின் விருப்பம் என்றும் தாங்கள் சொல்ல வேண்டுமா? தாங்கள் காலாலே காட்டுவதை யான்தலையாலே செய்யேனா!' (ப.125)

முதலியவாறாக இடையிடை பாத்திரங்கள் நேரடியாக உரையாற்றுந் தோரணையில் நாடக நடையில் தம் கட்டுரைகளை, பண்டிதமணி அமைத்துச் சென்றுள்ளார். வேறு சில இடங்களில் பின்வருமாறு நாடகப் பிரதிபோலவே, கூற்று நிகழ்த்துவபரைச் சுட்டி, பின் கூற்றுகளைச் சுட்டும் பாங்கை அவதானிக்க முடிகிறது:

"வான்மீகிதானோ!

இராமன் : "இது ஒன்றுதான் என் மனதை மிகவும் வருத்துகின்றது. என்னிடத்தில் நேராக என் தந்தையார் 'பரதனுக்குப் பட்டாபிஷேகஞ் செய்துவைக்க வேண்டும்;' என்று ஏன் சொல்லக்கூடாது? "எதற்காக அவர் தலைகுனிந்து தரையில் தாரையாகக் கண்ணீர் வடிக்கவேண்டும்?"

கைகேயி : "தாமதிக்காமற் சீக்கிரங் காட்டிற்குப் போ. அரசர் வெட்கத்தினால் உன்னிடத்திற் பேசுதற்கு மனம் எழாமல் இருக்கின்றார். இதற்கு வேறு காரணஞ் சிறிதுமில்லை".

இராமன் : "அம்மா. என்னைப் பொருளாசை கொண்டு உலகத்தில் வாழ்தற்கு எண்ணங் கொண்டவனாக நீர் நினைக்க வேண்டாம். தருமம் என்பதையே எப்பொழுதுங் கைப்பற்றியிருக்கின்ற என்னை ரிஷிக்கொப்பானவன் என்றெண்ணுவீர்" (ப.610).

பண்டிதமணியின் சொல், தொடர் கையாளுகை

ஆக்கமொன்றன் நடைச்சிறப்புக்கு பெரிதும் காரணமாக அமையும் மற்றொரு அமிசம், ஆசிரியர்தம் சொல், தொடர்க் கையாளுகையாகும். தமிழாற்றல் நிரம்பிய பண்டிதமணி, சொற்களையும், தொடர்களையும் இலாவகமாகக் கையாளுந் திறன் பெற்றிருந்தவர். அவரின் இவ்வண்மை இத்தொகுப்புக் கட்டுரைகள் முழுமையும் அவராற்றலைப் பறைசாற்றிய வண்ணம் உள்ளது. இராம காதையை என்றோ நடந்த கதையாகக் கருதாமல் தம் சமகாலத்துக் கதையாக வாசகர் ஈடுபாட்டோடு வாசித்து ரசிக்க வேண்டுமென்பதற்காக, பண்டிதமணி நிகழ்கால வினை வடிவங்களையே பெரிதும் பயன்படுத்திச் செல்லுகின்றார்.

‘இராமனும் தம்பிமாரும் பள்ளியிலிருந்து வருகிறார்கள்’ (ப.586)

‘மாலை நேரத்தில் நகரை நோக்கி வருகின்றார்கள்’ (ப.586)

‘பெண்களும் ஆண்களுமான சாதாரண குடிசனங்களை விசாரிக்கின்றான்’ (ப.586)

போன்ற இடங்களில் எல்லாம் பண்டிதமணி நிகழ்காலக் காட்சிகளாகவே கதையோட்டத்தைச் சித்திரித்துச் செல்லுகின்றார்.

மேலும், இக்கட்டுரைத்தொடர் சுட்டும் கதை நடைபெற்ற காலத்தில் அறிமுகமாகியிராத, பிற்காலப் பொருண்மைகளை இணைத்து, சமகால வாசகர்களுக்கு விருப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்துவது பண்டிதமணியின் நடைக்கூறுகளில் ஒன்று எனலாம். ‘வசிட்டருடைய பல்கலைக்கழக மாணவராகிய’ (ப.588), ‘திடீரென்று அணுகுண்டுப் பிரயோகம் செய்யலாமா?’ (ப.589), ‘எந்தக் கலாசாலைப் படிப்பிலிருந்து வந்தது?’ (ப.589) முதலிய பலவிடங்களில் இத்தன்மையைக் காண முடிகின்றது.

உரைநடைச் சிறப்புக்குக் காரணமாக அமையும் மற்றொரு கூறு, கட்டுரையாசிரியரது சொற்றொடர்ப் பிரயோகமாகும். கட்டுரையொன்றினைச் சிறப்பிக்கும் தொடர்கள் பல. உவமைத்தொடர், விளித்தொடர், அடைத்தொடர், பழமொழித்தொடர் எனப் பல நிலைகளில் தொடர்களை அமைத்துக் காட்டுவர் ஆய்வாளர் (சுந்தரமூர்த்தி, இ.,2013:9). இவர்கள் சுட்டும் தொடர்களுள் பெரும்பான்மையினவற்றை வெற்றிகரமாகக் கையாண்டு நடையில் நின்றுயர் நாயகரானவர் பண்டிதமணி. இவர் நடையில், ‘குழந்தைகள் வளர்பிறை போல வளர்ந்து....’ (ப.588), ‘தாடகை ஆலகால விடம் போல் வாயைத் திறந்துகொண்டு வருகின்றான்’ (ப.588) என அடிக்கடி உவமைத் தொடர்கள் வருகின்றன. ‘ஏ ராம!’ (ப.361), ‘அடே இராமா’ (ப.589), ‘ஏ இராவணா’ (ப.589) என இடையிடை விளித்தொடர்கள் காணப்பெறுகின்றன. “எரிகின்ற கொள்ளியை உள்ளே தள்ளிவிடுவது போல” என ஆங்காங்கே பழமொழித் தொடர்கள் தலைகாட்டுகின்றன. இவ்வாறு, நடைக்கு மெருகும் பல்விதச் சுவையும் சேரும் வண்ணமாக, வேறுவேறு விதமான தொடர்களைக் கலந்துகலந்துதான் கம்பராமாயணக் காட்சிகளை, பண்டிதமணி எழுதியுள்ளார்.

இக்கட்டுரைத் தொடர் சுட்டும் கதை நடைபெற்ற காலத்தில் அறிமுகமாகியிராத, பிற்காலப் பொருண்மைகளை இணைத்து, சமகால வாசகர்களுக்கு விருப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்துவது பண்டிதமணியின் நடைக்கூறுகளில் ஒன்று எனலாம்.

எனினும்
 அவர்கள்
 தம் நடைகளை
 விடவும்
 உத்திமுறை,
 உரையாடல்
 பாங்கு,
 அங்கதச்
 சுவை முதலிய
 அமிசங்களாலே
 பண்டிதமணியின்
 நடை மிகவும்
 நவீனமானதும்
 வாசக
 விருப்பினதும்
 ஆக விளங்கித்
 திகழ்வதை
 அவதானிக்க
 முடிகின்றது.

ஒப்பாய்வுக் களத்தில் பண்டிதமணி நடை

தமிழ் உரைநடை வரலாற்றில் கம்ப இலக்கியம் குறித்து கட்டுரைகள் வரைந்து தமிழ் உரைநடையை வளம் செய்த அறிஞர் பலராவர். கி.வா.ஜகதநாதன், அ.ச.ஞானசம்பந்தன், டி.கே.சி, மு.மு.இஸ்மாயில், எஸ்.இராமகிருஷ்ணன், அ.அருணகிரி, ரா.பி.சேதுப்பிள்ளை என விரியும் இவ்வரிசையில் முதன்மையிடத்தில் அமரும் தகுதி பண்டிதமணிக்கு உண்டு. இத்தமிழக அறிஞர்கள் யாவருமே கம்ப இலக்கியச் சுவையை இரசனைப் பாங்கிலே உணர்ச்சிகரமாகப் பொருத்தமான நடையில் வெளிப்படுத்தினர் என்பதில் மறுப்பில்லை. எனினும் அவர்கள் தம் நடைகளை விடவும் உத்திமுறை, உரையாடல் பாங்கு, அங்கதச் சுவை முதலிய அமிசங்களாலே பண்டிதமணியின் நடை மிகவும் நவீனமானதும் வாசக விருப்பினதும் ஆக விளங்கித் திகழ்வதை அவதானிக்க முடிகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக கம்ப இலக்கிய இரசனையில் ஊறித்திளைத்த டி.கே.சியினது உரைநடைப் பகுதியுடன் பண்டிதமணியின் பகுதி ஒன்றை ஒப்புநோக்குவதன் மூலமாக இதனை நோக்குவது பொருத்தமானதாகும்.

இராமனுக்கு முடிசூட்டு விழா எனக் கேள்விப்பட்ட கூனி, கைகேயியின் அந்தப்புரத்தை நோக்கிச் செல்லும் சந்தர்ப்பத்தை டி. கே. சி. பின்வருமாறு சுட்டுகிறார்:

“கூனி இப்போது எங்கே போய்க்கொண்டிருக்கிறாள். தெரியுமா? கைகேயினுடைய அந்தப்புரத்திற்குத்தான், போகும்போது ராமன் சிறு பையனாயிருக்கையில் வில்லில் களிமண் உருண்டையை வைத்துத் தன்னை எய்ததை நினைத்துக் கொள்கிறாள். அப்போது அந்த விளையாட்டு அவளுக்கு ஆனந்தமாகக்கூட இருந்திருக்கலாம். ஆனால், எதற்கும் ஒரு காரணம் வேண்டுமல்லவா? அதற்காக இப்போது அதை வேண்டுமென்று நினைவூட்டிக் கொள்ளுகிறாள்.

“தொண்டைவாய்க் கேகயன் தோகை கோயின்மேல்
 மண்டினாள் வெகுளியின் மடித்த வாயினாள்
 பண்டைநாள் இராகவன் பாணி வில்லுமிழ்
 உண்டை உண்டதனைத் தன் உள்ளத் துள்ளுவாள்”

(நடராசன், தீ.ப., 2012:40)

இச் சந்தர்ப்பத்தை பண்டிதமணி காட்டும் பாங்கு பின்வருமாறு:

“உண்டை உண்டதனைத் தன் உள்ளத் துள்ளுவாள்”

தான் நிகழ்த்தப் போகின்ற திருவிளையாடலுக்கு, உரு ஏற்றுவதொரு மந்திரமாகத் தன் கூன்போன சந்தர்ப்பத்தைத் தியானம் செய்வாள் ஆயினாள். இது பரிசுத்த அகப்பாவம். முதிரமுதிரக் கூனியின் திருவடிகள் பதறுகின்றன. இனி அவைகள் இந்த நிலத்தில் தரிப்பது இயலாது. ஆடல் கால்களை விழுங்கிவிட்டது. இனிக் கூனி களரியில் தரிப்ப தெங்ஙனம்.

“தொண்டைவாய்க் கேகயன் தோகை கோயில்மேல் மண்டினாள்”

தொண்டை - கொவ்வை. கொவ்வைக்கனி போன்ற சிவந்த வாயை உடையவள். கேகயன் தோகை - விரிந்த தோகையோடு கூடியதொரு மயில் இந்திர கோபத்தைக் கவ்வித் தோன்றுவது போன்று தோற்றமளிப்பவள் கைகேசி. அவள் வையும் மாளிகைகளைக் கூனி,

“மண்டினாள்”

எவ்வளவு விரைந்து நடக்க முடியுமோ, அவ்வளவு விரைந்து நடந்து கைகேசியின் மாளிகை முழுவதும் மற்றொரு பிராணிக்கும் இடமின்றிக் கூனி மண்டினாள். மண்டுதல் - நிறைதல். மாளிகை முழுவதுங் கூனியாயினாள். இனி அம்மாளிகையினின்றும் கூனியைப் பிரிப்பது அரிது. அவள் மண்டிவிட்டாள். மாளிகைதான் கூனி. கூனிதான் மாளிகை என்ற முறையில் கூனி மண்டினாள். (ப.445)

ஓரே சந்தர்ப்பத்தைக் குறித்த இரு அறிஞர்தம் நடைகளையும் நோக்குவார், பண்டிதமணியின் நடை வன்மையை இலகுவில் அறிந்து கொண்டுவிட முடியும். தனியே பாடலின் சந்தர்ப்பத்தைக் கூறி, பின் தனியே பாடலை முழுவதுமாகத் தந்துவிடுகிற பாங்கு டி. கே. சி. யுடையது. கம்பனின் செய்யுள் அடிகளையும் உள்வாங்கி, தம் உரைநடையுள் கலந்து கலந்து அமைத்துச் செல்லும் பான்மை பண்டிதமணியுடையது. மேலும், ‘திருவிளையாடல்’, ‘தியானம்’ ஆகிய சொற்பிரயோகங்களால் பண்டிதமணியின் நடை, மிகவும் பொலிவு பெறுகின்றது. ‘மாளிகை முழுவதுங் கூனியானாள்’, ‘ஆடல் கால்களை விழுங்கிவிட்டது’ போன்ற பிரயோகங்களும் செயற்பாட்டை ஆடலாகவும், இடத்தைக் களரியாகவும் சுட்டும் உருவகங்களும் அவரின் கவித்துவ நடையின் அழகுக்கு அழகு சேர்க்கின்றன.

மதிப்பீடு

கம்பராமாயணத்தை உரைநடைச் சித்திரமாகக் காட்சிப்படுத்தும் கம்பராமாயணக் காட்சிகள் தொடரிலும் பிற கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளிலும் வெளிப்பட்டுத் தெரியும் பண்டிதமணியின் நடைவன்மையானது, அவர்தம் சமகால அறிஞர்கள் மற்றும் படைப்பாளிகள்தம் நடையிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபட்டுள்ளது? என்பது காணப்பட வேண்டும். இது, பண்டிதமணியின் நடையது தனித்துவ அமிசங்களை மதிப்பிட உதவவல்லது.

“புதுமைப்பித்தன்”, கு.ப.ரா. முதலியோர் தமிழ் நடையினைப் பண்டித நடையினின்றும் விடுவித்துக் காலத்துக்கேற்ற நடையினைக் கொண்டு வந்தனர்” (சந்தரமுர்த்தி, இ.,2013:73) என்னும் ஆய்வாளர்கள் பண்டிதமணியின் மொழிநடையை அறிந்திருக்கவில்லை என்றே எண்ணத் தோன்றுகின்றது. இவர்கள் கருத்துப்படி பண்டிதர்களுடைய அக்கால உரைநடை காலத்துக்குப் பொருத்தமற்ற விதத்தில் ‘அசாதாரண அந்தகார’ நடையாக விளங்கியதாகக் கொள்ளலாம். ஆனால், பண்டிதமணியின் நடையோ, இவ்வகைப்பாட்டினைச் சாராதது;

கம்பனின்
செய்யுள்
அடிகளையும்
உள்வாங்கி,
தம் உரை
நடையுள்
கலந்து கலந்து
அமைத்துச்
செல்லும்
பான்மை
பண்டித
மணியுடையது.

தம் சமகாலத்து
 ஈழத்துப்
 புனைகதைப்
 படைப்பாளி
 களது நடையை
 விடவும் பண்டித
 மணியின்
 உரைநடை
 நவீனமான
 தாகவும்
 சித்திரிப்புத்
 திறனுடையதாக
 வும் புனைகதைக்
 குரிய நடையியல்
 சாயல்கள்
 கொண்டதாகவும்
 விளங்கித்
 திகழ்கின்றது.

நவீனமானது. இன்னும் சொல்லப்போனால், தம் சமகாலத்து ஈழத்துப் புனைகதைப் படைப்பாளிகளது நடையை விடவும் பண்டிதமணியின் உரைநடை நவீனமானதாகவும் சித்திரிப்புத் திறனுடையதாகவும் புனைகதைக்குரிய நடையியல் சாயல்கள் கொண்டதாகவும் விளங்கித் திகழ்கின்றது.

நடைத்திறன் வாய்ந்த ஆசிரியர் தம் காலத்திலேயே தமக்கெனத் தனிமுத்திரையைப் படைத்து விடுவதன்றி, அவருக்குப் பின்வந்தவரும் அவ்வகை நடையினைப் பின்பற்றுமாறு செய்து விடுகின்றனர். இஃது அவர் நடைக்குக் கிடைத்த வெற்றி (சுந்தரமூர்த்தி, இ., 2013:24). இது, பொதுவளவில் உண்மையே எனினும் பண்டிதமணியைப் பொறுத்தவரை இக்கூற்று மறுசிந்தனையைத் தூண்டிவிடுகின்றது. அதாவது, பண்டிதமணியிடம் இருந்து மாணவர் பலர் உருவாகினர் எனினும், அவர்களுள் எவரும் பண்டிதமணியின் நடையைப் பின்பற்றவில்லை. இன்னும் தெளிவாகச் சொல்வதானால் அவர்களால் பின்பற்ற முடியவில்லை என்பதுதான் உண்மை. பிறரால் இலகுவில் பிரதிபண்ணிவிட முடியாத நடைத் தனித்துவத்தைக் கொண்டிலங்குகின்றது பண்டிதமணியின் உரைநடை. இத்தனித்துவ நடையே, ஏனைய பண்டித அறிஞர்களிடமிருந்து அவரைத் துலாம்பரமாக வேறுபடுத்துகின்றது.

முடிவுரை

இலங்கைத் தமிழ் உரைநடை வரலாற்றிலே மட்டுமல்ல, தமிழ் உரைநடை வரலாற்றிலேயும் பண்டிதமணியின் நடை தற்புதுமையானது. அவர் நடையானது, அவரின் சமகால ஈழத்துத் தமிழறிஞர்தம் நடையிலிருந்து மிகப் பாரியளவில் வேறுபடுகிறது. அப்பலரும் கடினநடையில் நேரடித் தன்மையுடனான - பண்டித நடையிலான - கட்டுரைகள் வரைந்துவந்த வேளையில், இரசனையும் விறுவிறுப்புமுள்ள நடையை பண்டிதமணிகையாண்டமைக்குக் காரணம் அவரது சுய ஆளுமையே எனலாம்.

சமகாலத்தில் தமிழகத்தில் கம்ப இரசனைக் கட்டுரைகள் வரைந்த ரா.பி. சேதுப்பிள்ளை, டி.கே.சி. முதலிய அறிஞர்களது ஆக்கங்களை விடவும் பண்டிதமணியின் கம்பராமாயணக் காட்சிகள் உயிர்ப்புடன் விளங்குதற்கு, இவரின் நடைச் சிறப்பே காரணமெனத் துணியமுடியும்.

பண்டிதமணி பாரம்பரியமாக மரபுப் பண்டிதர் பலரும், ஆசிரிய பயிற்சிபெற்ற பலரும் இருப்பினும், அவர்களால் பண்டிதமணியின் உரைநடையைப் பின்பற்ற முடியவில்லை. பிறரால் இலகுவில் பிரதிபண்ணிவிட முடியாத நடைத் தனித்துவத்தைக் கொண்டிலங்குகின்றது பண்டிதமணியின் உரைநடை.

தமிழ் மொழிப் பாடநூல்களில், பண்டிதமணியின் கம்பராமாயணக் கட்டுரைகள் தொடர்ந்து இடம்பிடித்து வருகின்றமைக்கு, அவர் கட்டுரைகளில் காணப்படும் நடைச்சிறப்பும், கதைசொல்லும்பாங்கும், நடை எளிமையுமே காரணங்களாம்.

நிறைவாக, கம்பராமாயணக் கட்டுரைகளில் வெளிப்படும் பண்டிதமணியின் நடைச் சிறப்புகளாகவும், தனித்துவ அமிசங்களாகவும் பின்வருவனவற்றை அடையாளப்படுத்தலாம். பழங் கதையாகிய இராமகாதையை என்றோ நடைபெற்றதாக இறந்த கால வினை வடிவங்களிற் கூறாமல், இப்பொழுது நடைபெறுகின்றதான தோரணையில் நிகழ்கால வினைகளிற் கூறுகின்றார். கம்பராமாயணக் காட்சிகள் கட்டுரைத் தொடரில் பண்டிதமணியின் நடையானது, பெரிதும் விவரிப்பு நடையாக உள்ளது. இதற்கு, இக்கட்டுரைத் தொடர் தனக்குக் களமாக கதைத் தொடர்ச்சியை - இராமாயணத்தை - கொண்டுள்ளமையே காரணமெனலாம்.

இந்நடையானது உணர்ச்சிகரமானதாகவும், காட்சிச் சித்திரிப்பு, உரையாடல் உத்தி என்பன மிகுந்ததாயும் காணப்பட்டு, படைப்பாள நடையாக மிளிர்கின்றது. இந்நடையில் காணப்பெறும் கவித்துவச் சார்புக்கு, கம்பனின் கவிதைகளின் செல்வாக்கும் காரணமாகவுள்ளது.

மேற்கண்டவாறு நடைச்சிறப்புகள் மிக்க கட்டுரைகள் பலவற்றை ஆக்கி, தமிழ்ப்புலத்திற்கு வளம் சேர்த்த பண்டிதமணியின் உரைநடைப் பங்களிப்பு உரியவாறு கண்டுகொள்ளப்படவில்லை என்பது துரதிஷ்டமே. இருபதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் உரைநடை வளர்ச்சி குறித்து எழுந்த நூல்கள் பலவும் பண்டிதமணியைக் கண்டுகொள்ளவில்லை. தமிழகத்தில் எழுந்த உரைநடை இலக்கிய வரலாறு குறித்த நூல் ஒன்றுதானும் பண்டிதமணியின் பங்களிப்பைக் காட்டவில்லை. இதற்கு, பண்டிதமணியின் கட்டுரைகள் தமிழகத்தில் வெளிவராமல் ஒரு காரணமாகலாம். எனவே, பண்டிதமணியின் முழுக்கட்டுரைத் தொகுப்பொன்றை தமிழ் நாட்டில் வெளியிடுதல் அவரின் நவீனமான உரைநடைப்பாங்கை தமிழ் விமரிசகர்கள் அனைவரும் உள்ளவாறு அறிந்துகொள்ளவும் பிற அறிஞர்தம் நடைகளுடன் ஒப்பிடவும் வழிசெய்யும் என உறுதியாகக் கூட்டலாம்.

உசாந்துணை

சுந்தரமூர்த்தி, இ., (2013), *நடையியலும் இலக்கியமும்*, சென்னை: நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்.

நடராசன், தீ.ப., *காவ்யா சண்முகசுந்தரம்* (தொகு.), (2012), ரசிகமணி டி.கே.சி. கட்டுரைக் களஞ்சியம், சென்னை: காவ்யா.

நீதிவாணன், ஜெ., (2001), *நடையியல்*, மதுரை: தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரனார் நினைவு அறக்கட்டளை.

பிரசாந்தன், ஸ்ரீ., (ப.ஆ.) (2005), *கம்பன் அபரபிரமன்*. கொழும்பு: அகில இலங்கைக் கம்பன் கழகம்.

வானமாமலை, நா., (1999), *உரைநடை வளர்ச்சி*, சென்னை: மக்கள் வெளியீடு.

ஜெயா, வ., (1989), *பாரதி மொழிநடை*, மதுரை : ஜெயா பதிப்பகம்.

குறிப்பு : இக்கட்டுரைகளில் வெறுமனே பக்க இலக்கங்களுடன் மேற்கோள் காட்டப்பெற்றுள்ள பகுதிகள் 'கம்பன் அபரபிரமன்' நூலிலிருந்து எடுக்கப்பெற்றவை.

இருபதாம்
நூற்றாண்டில்
தமிழ்
உரைநடை
வளர்ச்சி
குறித்து எழுந்த
நூல்கள்
பலவும் பண்டித
மணியைக் கண்டு
கொள்ளவில்லை.
தமிழகத்தில்
எழுந்த
உரைநடை
இலக்கிய
வரலாறு குறித்த
நூல்
ஒன்றுதானும்
பண்டிதமணியின்
பங்களிப்பைக்
காட்டவில்லை.

நாட்டார் வழக்காரும் மாற்று வரலாறும் மலையகத் தமிழ் நாட்டார் வழக்காருகளை முன்வைத்து...

எம்.எம். ஜெயசீலன்

அறிமுகம்

இதுவரை எழுதப்பட்டுள்ள வரலாறுகள் யாவும் முழுமையானவை அல்ல; அவற்றில் பக்கச் சார்பும் தகவல் வன்முறையும் மிகுந்துள்ளன; அவை முற்றிலும் புறவயமானவையும் அல்ல; கருத்தியல் சார்புக்கேற்ப புனைந்துரைக்கப்பட்டவை என்பதை வெளிச்சமிட்டுக் காட்டுவதே அவ்வரையாடல்கள் மையமாக அமைந்துள்ளது.

வரலாறு, வரலாற்று வரைவியல் பற்றிய முன்னையகாலச் சிந்தனைகளைக் கேள்விக்குட்படுத்தும் மாற்று உரையாடல்கள் பல, அண்மைக் காலங்களில் இடம்பெற்றுவருகின்றன. வரலாறு என்பது புறவயமானது; பக்கச் சார்பற்றது; உண்மையானது; ஆதாரங்களின் அடிப்படையில் நிறுவப்பட்டது; உணர்ச்சி கலவாதது; முழுமையானது என முன்னையகால வரலாற்று வரைவியலாளர்கள் கூறுபவை யாவும் போலியானவை என்பதை அம்பலப்படுத்தி, இதுவரை எழுதப்பட்டுள்ள வரலாறுகள் யாவும் முழுமையானவை அல்ல; அவற்றில் பக்கச் சார்பும் தகவல் வன்முறையும் மிகுந்துள்ளன; அவை முற்றிலும் புறவயமானவையும் அல்ல; கருத்தியல் சார்புக்கேற்ப புனைந்துரைக்கப்பட்டவை என்பதை வெளிச்சமிட்டுக் காட்டுவதே அவ்வரையாடல்களின் மையமாக அமைந்துள்ளது. அதனால் முன்னையகால வரலாற்று எழுதுகைகளை மறுதலித்து மாற்று வரலாறுகளை எழுதும்போக்கு பல்வேறு தளங்களிலும் இடம்பெற்றுவருகின்றன. அம்மாற்று வரலாற்று எழுதுகைகள் கீழிருந்து வரலாறு, அடித்தள மக்கள் வரலாறு, சமூக வரலாறு, புதிய வரலாறு, விளிம்புநிலை வரலாறு என வெவ்வேறு வரலாற்று எழுதுநெறிகளின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்டுவருகின்றன. இவ்வரலாற்று எழுதுநெறிகள் தத்தம்மளவில் பொருள் தளங்களிலும் அணுகுமுறைகளிலும் வேறு பாடுகளைக் கொண்டிருந்தாலும் அவை யாவும் இதுவரை எழுதப்பட்டுள்ள வரலாறுகள் எல்லாம் முழுமையானவை அல்ல; அவை ஆளுவோரின் வரலாறாகவும் அவர்களினால் உருவாக்கப்பட்டுள்ள ஆவணங்களின் அடிப்படையிலான வரலாறாகவும் ஒற்றைத்தளத்திலேயே பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன; அவற்றில் சாதாரண மக்களின் வாழ்க்கைப் போக்குகளும் வரலாறுகளும் கவனிக்கப்பெறாமலும் பேசப்படாமலும் விடுபட்டுள்ளன என்கூறி, வரலாற்றில் பேணப்பட்டுவந்துள்ள மெளனங்களையும் இடைவெளிகளையும் நிரப்பக்கூடிய வகையில் மாற்று வரலாறுகளை எழுத முனைகின்றன.

ஒரு சமூகக்குழு அல்லது இனம் அல்லது வர்க்கம் தமது பூர்வீகத்தை உறுதிப்படுத்தவும் தமது ஆதிக்கத்தை நிலைநிறுத்தவும் தமது இருப்பின் தேவையை நியாயப்படுத்தவும் தேவையான கருத்தாக்கங்களை உருவாக்கும் கருத்தியல் கருவியாக வரலாறு விளங்குகின்றது. அதனாலேயே ஒவ்வொரு இனமும் தங்களின் அடையாளத்தை வெளிக்காட்டுவதற்கும் இருப்பை உறுதிப்படுத்துவதற்கும் தமக்கான வரலாற்றினைக் கட்டமைக்கும் முயற்சியில் இறங்கியுள்ளன. இக்காரணங்களாலேயே முன்னைய காலங்களில் வரலாற்றினைக் கட்டமைத்த அதிகார வர்க்கம், தமது நலனுக்கு ஏற்ப வரலாற்றைப் புனைதல், பழைய நிகழ்வுகளுக்கு புதிய விளக்கம் அளித்தல், வரலாற்று எழுதுகை தொடர்பான விதிகளை வகுத்தல், தமக்குச் சாதகமற்ற வரலாற்று ஆவணங்களை நிராகரித்தல் மற்றும் அழித்தல் போன்ற பல நடவடிக்கைகள் மூலம் தமது குழுமத்தின் நலன்களை நியாயப்படுத்தக்கூடிய வகையில் கடந்தகாலம் பற்றிய கருத்துக்களை வளர்த்தெடுத்துள்ளது. எனவேதான் மாற்று வரலாற்று எழுதுகைகளை மேற்கொள்வோர், “சமூகம், பண்பாடு, பொருளாதாரம், அரசியல் ஆகிய நிலைகளில் ஒடுக்குபவர்களுக்கு மாற்றாகவும் எதிராகவும் வரலாற்றைக் கட்டமைக்கத் தொடங்கினர். இதற்கு வாய்மொழித் தகவல்கள், பாடல்கள், கதைகள், தொன்மக்கதைகள், கதைப்பாடல்கள் போன்றவற்றையும் சடங்குகள், நிகழ்கலைகள் போன்றவற்றையும் சான்றாதாரங்களாகப் பயன்படுத்துவது தவிர்க்கமுடியாததாயிற்று” (முத்தையா, இ., 2010:50-51). ஏனெனில் மேட்டுமைச் சமூகம் அடித்தள மக்களின் வரலாற்றாவணங்களைக் காலந்தோறும் அழித்தும் நிராகரித்தும் மாற்றியமைத்தும் வந்துள்ளதால் அச்சமூகக் குழுமங்களின் வரலாற்றை எழுதுவதற்கு மரபுவழிச் சான்றுகள் ஓரளவுக்கே கிடைக்கின்றன. ஆனால், மேட்டுமைச் சமூகத்தின் கரங்களுக்குள் சிக்காது அடித்தள மக்களின் வாழ்விலிருந்து உதித்து, அவர்கள் மத்தியிலேயே நிலைபெற்றுள்ள நாட்டார் வழக்காறுகளில் அவர்களின் வரலாறு உயிர்ப்புடன் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளதைக் காணமுடிகின்றது. அதனாலே நாட்டார் வழக்காறுகள் மாற்று வரலாற்று எழுதுகைக்கான முதன்மைச் சான்றாக கொள்ளப்படுகின்றன. அவ்வகையில் இக்கட்டுரையானது மலையகத் தமிழரின் நாட்டார் வழக்காறுகளில் வெளிப்படும் அச்சமூகத்தின் மாற்று வரலாற்று எழுதுகைக்கான ஆவணங்களை அடையாளப்படுத்த முனைகின்றது.

மலையகத் தமிழர் பற்றிய வரலாற்று எழுதுகைகள்

இலங்கையில் வாழும் தமிழர்களைப் பிரதானமாக ‘இலங்கைத்தமிழர்’, ‘இந்தியத்தமிழர்’ என இருவகைப்படுத்துவர். ‘இலங்கைத்தமிழர்’ என்ற சொற்றொடர் இலங்கையில் பாரம்பரியமாக வாழ்ந்து வருபவர்களையும், ‘இந்தியத்தமிழர்’ என்ற சொற்றொடர் பெருந்தோட்டத் தொழில்துறையின் நிமித்தம் தென்னிந்தியாவிலிருந்து அழைத்து வரப்பட்டவர்களையும் அவர்களது சந்ததியினரையும் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இங்கு

ஒவ்வொரு இனமும் தங்களின் அடையாளத்தை வெளிக்காட்டுவதற்கும் இருப்பை உறுதிப்படுத்துவதற்கும் தமக்கான வரலாற்றினைக் கட்டமைக்கும் முயற்சியில் இறங்கியுள்ளன.

‘இந்தியத்தமிழர்’ என்று அழைக்கப்படுபவர்களே ‘மலையகத்தமிழர்’ என அழைக்கப்படுகின்றனர். ‘இந்தியத்தமிழர்’ என்ற அடையாளம் அவர்களுக்கு இலங்கையில் உள்ள உரிமையை நிராகரித்து, அந்நியர்களாகப் பிரித்துக்காட்டுவதாலேயே அவ்வடையாளம் நிராகரிக்கப்பட்டு, ‘மலையகத்தமிழர்’ என்ற இன அடையாளம் திட்டமிட்ட அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வுருவாக்கத்துக்கு சுதந்திரத்துக்குப் பிறகு நாட்டில் மேலோங்கிய இனத்துவ அரசியலும் மலையகத் தமிழர்களின் சமூக அரசியல் அசைவியக்கமும் பிரதான காரணங்களாக அமைந்தன. இலக்கிய உரையாடல்களிலும் பொதுத்தளத்திலும் மலையகத்தமிழர் என்ற பதமே பயன்பாட்டுநிலையில் இருந்தாலும் அரச ஆவணங்களில் இன்றும் ‘இந்தியத்தமிழர்’ என்ற அடையாளமே பின்பற்றப்பட்டுவருகின்றது. அண்மைக்காலமாக இந்த இந்தியத்தமிழர் என்ற அடையாளத்தை நீங்கி, மலையகத்தமிழர் என்ற அடையாளத்தை அங்கீகரிக்குமாறு அரசுக்கு அழுத்தம் கொடுக்கப்பட்டுவருவதோடு மலையகத்தமிழ் அரசியல், சமூக நிறுவனங்களால் அதனை அடைந்துகொள்வதற்கான செயற்பாடுகளும் முன்னெடுக்கப்பட்டுவருகின்றன.

இலங்கையின்
காலனிய
வரலாறுகளும்
தேசிய
வரலாறுகளும்
மலையகத்
தமிழரின்
வரலாற்றுக்கு
முதன்மையளித்
ததாகத்
தெரியவில்லை.

மலையகத் தமிழர் பற்றிய மாற்று வரலாறு எனும்போது எழுகின்ற முதலாவது வினா: மலையகத் தமிழருக்கு மாற்று வரலாற்றை எழுத வேண்டிய தேவை உள்ளதா என்பதாகும். இதற்கான விடையை இதுவரை எழுதப்பட்டுள்ள மலையகத் தமிழர் பற்றிய வரலாற்று எழுத்துக்களிலிருந்தே கண்டடைய முடியும். இலங்கையின் காலனிய வரலாறுகளும் தேசிய வரலாறுகளும் மலையகத் தமிழரின் வரலாற்றுக்கு முதன்மையளித்ததாகத் தெரியவில்லை. காலனிய வரலாறுகள் மலையகத் தமிழரை வெறும் கூலிகளாகவும் உழைக்கும் இயந்திரங்களாகவும் கருதியதே தவிர அச்சமூகத்தின் சமூக வரலாறு, வாழ்வியல் அம்சங்கள் குறித்து அக்கறை கொள்ளவில்லை. காலனிய அதிகாரிகள் சிலரின் அனுபவப் பகிர்வுகள், காலத்துக்குக் காலம் வெளியிடப்பட்ட காலனிய அறிக்கைகள் போன்றன அம்மக்களின் வாழ்நிலைமை பற்றிய பல தகவல்களை வெளிப்படுத்தினாலும் அவை காலனிய அதிகாரிகளின் நலனில் அக்கறை கொண்டவையாகவே அமைந்துள்ளன. அத்துடன் கீழைத்தேய சமூகங்களின் பண்பாடு, வாழ்வியல் தொடர்பான ஆய்வுகள் பலவற்றை மேற்கொண்ட காலனிய அதிகாரிகள், மலையகத் தமிழரின் வாழ்வியல் குறித்துக் காத்திரமான ஆய்வுகள் எதையும் மேற்கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. இலங்கையின் தேசிய வரலாற்று எழுதுகைகளில் சிங்கள இனத்துவ வரலாறுகள் வரலாற்றின் தொடக்க காலத்திலிருந்தே சிங்கள பெளத்த அடையாளங்கள் இருந்து வருவதாகவும் அக்குழுமத்தினரின் முதன்மை எதிரியாகத் தமிழ் பேசும் இந்துக்கள் இருந்துவருவதாகவும் வரலாற்றைக் கட்டமைத்தன. இதற்கு மாறாக தமிழ்த் தேசிய வரலாறுகள் சிங்கள மேலாண்மையில் இருந்து விலகிய செவ்வியல் யுகமாக யாழ்க்குடாவைக் கட்டமைத்தன (விரிவுக்கு: நு.:மான் (மொ.ஆ.) : 2000). இப்போக்கிலிருந்து மாறுபட்டு

இனத்துவ சார்பற்று வரலாற்றை எழுதியோர், “ஐக்கியம் கொண்ட பல்லினச் சமூகத்தைக் கட்டியெழுப்புதல்” என்ற கருத்துநிலையை அடியொட்டி தமிழ், சிங்களம் ஆகிய இருசாராருடைய இனத்துவ இருப்பை வரலாற்றுப் பாரம்பரிய பின்புலத்துடன் உறுதிப்படுத்த முயன்றனரே ஒழிய, மலையகத் தமிழருடைய வரலாறு, இனத்துவ இருப்பு போன்றன பற்றி அதிக அக்கறை கொள்ளவில்லை. இனத்துவ சார்பற்று எழுதியவர்களுள் வர்க்க நோக்கில் இடதுசாரிப் பின்புலத்தில் வரலாற்றை அணுகிய ஒருசிலரே மலையகத் தமிழரின் இனத்துவ இருப்புப் பற்றி அதிக கரிசனை காட்டியுள்ளனர். அவர்களுள் குமாரி ஜயவர்தனா குறிப்பிட்டுச் சுட்டிக்காட்டத் தக்கவராவார்.

மலையகத் தமிழர் பற்றிய தனித்த வரலாற்று எழுதுகைகள் வெவ்வேறு பின்புலங்களைச் சார்ந்தவர்களாலும் எழுதப்பட்டுள்ளன. ஆரம்பத்தில் காலனிய அதிகாரிகள் தம் அனுபவப் பகிர்வாக எழுதிய நூல்களிலும் காலத்துக்குக் காலம் வெளியிடப்பட்ட காலனிய அறிக்கைகளிலும் அம்மக்களின் வரலாற்றுத் தகவல்கள் சில கிடைக்கின்றன. பிற்காலத்தில் கல்வியலாளர்கள் பலர் தமது ஆய்வுத் தேவைகளின் பொருட்டு மலையகத் தமிழரின் வாழ்வியல், வரலாறு பற்றி சில ஆய்வுகளை மேற்கொண்டுள்ளனர். அத்துடன் மலையகத்திலிருந்து மேற்கிளம்பிய சிலரும், மார்க்ஸிய முற்போக்குவாதச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்ட பலரும் மலையகத் தமிழரின் வரலாற்று எழுதுகைகளை மேற்கொள்ளத் தொடங்கினர். மேற்கூறிய வரலாற்று எழுதுகைகள் சிலவற்றில் மலையகத் தமிழரின் வரலாற்றுப் போக்கின் பல அம்சங்கள் நன்கு வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். குறிப்பாக, ஸி.வி வேலுப்பிள்ளை (1987), எஸ். நடேசன் (1993), பெஸ்தியாம்பிள்ளை (1976), குமாரி ஜயவர்தன (2009), எல். சாந்திகுமார் (1980, 1981), கா. சிவத்தம்பி (1993), சோ. சந்திரசேகரன் (1989), மு.சின்னத்தம்பி (2015), ஒட்டோவர் வுல்லப் (1994), வெசும்பெரும (1986), ஜெயராமன் (1974), சகாதேவன் (1995), அஞ்சலா டபிள்பு லிட்டில் (2002), பி.பி. தேவராஜ் (1985), மா.சே. மூக்கையா (1995), எஸ். சந்திரபோஸ் (2004), சாரல்நாடன் (2003), எ.பி. கணபதிப்பிள்ளை (2011), பெட்ரீக் பீபல்ஸ் (2001) அ. லோறனஸ் (2006), டானியல் பாஸ் (2013) போன்ற பலரது ஆய்வுகள் குறிப்பிட்டுக் கூறத்தக்கனவாகும். இவற்றுள் ஸி.வி. வேலுப்பிள்ளையின் நாடற்றவர் கதை என்ற நூல் மாத்திரமே வாய்மொழி வழக்காறுகளுக்கு முதன்மையளித்து எழுதப்பட்டுள்ளது என்பது இங்குச் சுட்டிக்காட்டத்தக்கது. அந்நூலானது மலையகத் தமிழரின் வருகை, அவர்களது ஆரம்ப கால வாழ்வின் சில அம்சங்கள் ஆகியவற்றையே முன்னிலைப்படுத்தியுள்ளது. ஏனைய ஆய்வுகள் காலனிய மற்றும் தேசிய அறிக்கைகளை முதன்மைச் சான்றாகக் கொண்டே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. சில ஆய்வுகளில் கள ஆய்வுத் தகவல்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆகவே, இதுவரை கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள மலையகத் தமிழரின் வரலாறு பெரிதும் ஆதிக்கக் குழுவினரின்

இவற்றுள் ஸி.வி. வேலுப் பிள்ளையின் நாடற்றவர் கதை என்ற நூல் மாத்திரமே வாய்மொழி வழக்காறு களுக்கு முதன்மை யளித்து எழுதப் பட்டுள்ளது என்பது இங்குச் சுட்டிக்காட்டத் தக்கது. அந்நூலானது மலையகத் தமிழரின் வருகை, அவர்களது ஆரம்ப கால வாழ்வின் சில அம்சங்கள் ஆகியவற்றையே முன்னிலைப் படுத்தியுள்ளது.

மலையகத் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் அண்மைக் காலங்களில் ஏற்பட்டுவரும் அரசியல், சமூக, பொருளாதார எழுச்சியும் மேல்நோக்கிய பெயர்வும் அச்சமூகத்தின் தேசிய அடையாளத்தை உறுதிப்படுத்தவும் நிலைநிறுத்து வதற்குமான தேவையை ஏற்படுத்தியுள்ளன.

ஆவணங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவையாகவே அமைந்துள்ளன. எனவே, அச்சமூகத்துக்கு மாற்று வரலாறு எழுதப்படவேண்டிய கட்டாயத் தேவை உண்டு. அத்துடன் மலையகத் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் அண்மைக்காலங்களில் ஏற்பட்டுவரும் அரசியல் சமூக பொருளாதார எழுச்சியும் மேல்நோக்கிய பெயர்வும் அச்சமூகத்தின் தேசிய அடையாளத்தை உறுதிப்படுத்தவும் நிலைநிறுத்துவதற்குமான தேவையை ஏற்படுத்தியுள்ளன. அதனால் அச்சமூகத்தின் வரலாற்றை மீள்வரைவு செய்வது அத்தியாவசியமானதாகும்.

மலையகத் தமிழரின் நாட்டார் வழக்காறுகளும் மாற்று வரலாறும்

மலையகத் தமிழரின் நாட்டார் வழக்காறுகள் அம்மக்கள் கூட்டத்தின் வரலாற்றுக் கருவூலமாக விளங்குகின்றன. பெருந்தோட்டங்களை நோக்கிப் புலம்பெயர்வதற்கான காரணங்கள், ஆட்சேர்ப்பு நடைமுறைகள், ஆள்கட்டிகள் மக்களைக் கண்டிச் சீமைக்கு அழைத்துவந்த விதம், கடல் மற்றும் தரைப் பயணம், கோப்பி, தேயிலை, இறப்பர் உற்பத்தி முறையும் அதனோடு இணைந்த வாழ்க்கை முறையும், கங்காணி, கண்டாக்கு, கணக்கப்பிள்ளை மற்றும் துரைத்தன அடக்குமுறைகளும் சுரண்டலும், அவற்றுக்கான எதிர்வினைகள், சடங்குகள், சமய வழிபாடுகள், காதல், கல்யாணம் போன்ற அக மற்றும் புற வாழ்க்கைப் பதிவுகளாக அவை விளங்குகின்றன. மலையகத் தமிழர் பற்றிய வரலாற்று எழுதுகைகளில் மேற்கூறிய யாவும் வெவ்வேறு விதங்களில் பதிவு செய்யப்பட்டே உள்ளன. அவ்வெழுதுகைகளில் பரவலாக பதிவு செய்யப்படாத சில மாற்று வரலாற்றுத் தகவல்களை இங்கு நோக்கலாம்.

பெருந்தோட்டத் தொழிலுக்காக புலம்பெயர்ந்து சென்றவர்களைத் தலித்துக்கள், தீண்டத்தகாதவர்கள் என்றும் இந்தியச் சாதிய அடுக்கமைவே அவர்களது புலம்பெயர்வுக்கு முக்கிய காரணம் என்றும் பலரும் தொடர்ந்து எழுதிவருகின்றனர். அக்கூற்றின் உண்மைநிலை ஆய்வுக்குரியது. ஏனெனில் புலம்பெயர்வுக்குப் பிரதான காரணமாக பொருளாதாரப் பலவீனமே விளங்கியுள்ளது. அக்காலத்தில் பண்ணையடிமைகளாகவோ நிலமற்ற கூலிகளாகவோ தொழில் புரிந்தோரே விவசாயம் பாதிக்கப்பட்டதும் மாற்றுத் தொழிலுக்காக பெருந்தோட்டத்துறையை நோக்கி நகர்ந்துள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக;

மானத்தில் மழையும் இல்லை மழைபொழிய காலமில்லை

கூடிமாடி பேசங்கடி நாம கொழும்புச் சீமை போய் பிழைப்போம்

(அர்ணன், ஆர்.எ.டி., 1992:8)

என்ற பாடல் விவசாயத்தில் ஏற்பட்ட பாதிப்பினை உணர்த்துகின்றது. இங்கு முதலில் புலம்பெயர்வுக்குத் தள்ளப்பட்ட நிலமற்ற கூலிகள் பெரிதும் பிற்படுத்தப்பட்ட சாதியினராகவே இருந்துள்ளனர் என்பது உண்மை. ஆனால், புலம்பெயர்ந்தோர் எல்லாம் மீண்டும் நாட்டுக்குத் திரும்பி, சொந்த நிலம் வாங்கி விவசாயம் செய்ய

வேண்டும் என்ற கனவுடனேயே இருந்துள்ளனர். அக்கனவு, ஏக்கம் சாதிய ஏற்றத்தாழ்வைவிட பொருளாதாரப் பலவீனமே அவர்களின் புலம்பெயர்வுக்கு முதன்மைக் காரணம் என்பதை உணர்த்தி நிற்கின்றது. எடுத்துக்காட்டாக:

“அடி அளந்து வீடு கட்டும் நம்ம / ஆண்டமனை அங்கிருக்க
பஞ்சம் பொழைப்பதற்கு / பாற்கடலை தாண்டி வந்தோம்
பஞ்சம் பொழைச்ச நம்ம / பட்டணம் போய் சேலியே
கப்பல் கடந்து / கடல் தாண்டி இங்க வந்தோம்
காலம் செழிச்ச நம்ம / காணி போய் சேலியே”

(சாரல்நாடன், 1993:25)

என்ற ஏக்கம் அவர்களது வளம் சேர்த்து நாடு திரும்ப வேண்டும் என்ற கனவு சிதைந்ததன் வெளிப்பாடாகும். அத்துடன் மலையகத் தமிழர் என்ற சமூகக் குழுமத்தினுள் உயர்சாதியினர் என்று சொல்லப்படுவோரும் தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினர் என்று சொல்லப்படுவோரும் ஆரம்ப காலத்திலிருந்து உள்ளடங்கியே உள்ளனர். உதாரணத்துக்கு: “கள்ளனுக்கு பவரிருக்கு / வெள்ளாளனுக்கு பணமிருக்கு / கவுண்டனுக்கு செருக்கிருக்கு / பள்ளனுக்கு பழியிருக்கு / பறையனுக்கு பாட்டிருக்கு / சக்கிலியனுக்கு சண்டையிருக்கு” (மேற்கோள்: சசிசுமார், சந்திரபோஸ், சிவப்பிரகாசம், 2009:115) என்ற வெளிப்பாடு மலையகத்தில் இருக்கும் சாதிகளையும் சாதியம் சார்ந்து உருவாக்கம் பெற்றுள்ள மாறாவுருநிலைப் படிவுகளையும் பதிவுசெய்துள்ளது. மலையகத்தில் இத்தகைய சாதிய அமைப்பும் அதற்கேற்றாற்போன்ற சமூக கலாசார வாழ்வியலும் நிலவினாலும்கூட தமிழ்நாட்டில் இருந்ததுபோன்ற சாதிய இறுக்கம் அம்மக்களிடையே நிலைபெறவில்லை. உதாரணத்துக்கு:

கண்டி கண்டி எங்காதிங்க / கண்டிப் பேச்சு பேசாதிங்க
சாதிக்கெட்ட கண்டியிலே / சக்கிலியன் கங்காணி

(வேலுப்பிள்ளை, எ.வி., 1976:01)

என்ற பாடல் கண்டியில் (பெருந்தோட்டங்களில்) இடம்பெற்ற சாதிய இறுக்கத் தகர்ப்பையும் (சாதிக்கெட்ட கண்டி) அத்தகர்ப்புக்கான எதிர்ப்பினையும் (சக்கிலியன் கங்காணி) சுமந்துள்ளதைக் காணலாம். தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினரின் மேல்நோக்கிய அசைவை விரும்பாத, தாழ்த்தப்பட்ட சாதியின்கீழ் கட்டுப்பட்டு இயங்க மனமற்ற தமிழ்நாட்டு நிலவுடைமை ஆதிக்கத்தின் கூட்டுமன வெளிப்பாடாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. இருப்பினும் இந்த எதிர்ப்பு ஆழமாக வேரூன்றுவதற்கான சூழல் பெருந்தோட்டங்களில் வாய்க்கவில்லை. குறிப்பாக, அவர்கள் எல்லோரும் உடலுழைப்பாளர்களாக ஒரேவித இருப்பிடத்தில், ஒரேயளவான குறைந்த தினக்கூலியில் படிமுறையான பதவிவுயர்வற்று வாழ்ந்தமை, எல்லோரும் நிலம் முதலான சொத்துக்களற்றிருந்தமை, எல்லோரும் ஒரேவித அடக்குமுறைகளை எதிர்கொண்டமை போன்ற

தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினரின் மேல்நோக்கிய அசைவை விரும்பாத, தாழ்த்தப்பட்ட சாதியின்கீழ் கட்டுப்பட்டு இயங்க மனமற்ற தமிழ்நாட்டு நிலவுடைமை ஆதிக்கத்தின் கூட்டுமன வெளிப்பாடாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது.

காரணங்களால் சாதிய இறுக்கம் அவர்களிடையே தளர்வடையத் தொடங்கியது. இத்தகவல்கள் எல்லாம் கண்டிக்கு தொழில்தேடி நகர்ந்தோர் எல்லோரும் தீண்டத்தகாதோர், தலித்துக்கள் என்று கூறப்படும் புனைவுகளை மறுதலிக்கின்றன.

உழைத்து வளம் சேர்த்து நாடு திரும்புதல் என்ற எண்ணத்தால் ஆரம்ப காலத்தில் ஆண்களே அதிகமாக புலம்பெயர்ந்து வந்துள்ளனர். பிந்திய காலத்திலேயே குடும்பமாக புலம்பெயரும் நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக: “ஈந்தியாவில் பெண்ணைக் கட்டி எலங்கை வந்து மண்ணை வெட்டி பட்ட பாடும் கெட்ட கேடும் போதுமே...” (சிவலிங்கம், மு.,2007:145) என்ற பாடல் மனைவி, மக்களை இந்தியாவில் விட்டுவிட்டு இலங்கை வந்த செய்தியைக் குறிப்பிடுகின்றது. பெருகிவந்த பெருந்தோட்ட உற்பத்தியின் விரிவாக்கமும் தோட்ட உடைமையாளர்களின் இலாப நோக்கமும் குடும்பங்களாகப் புலம்பெயர்வதனை வரவேற்றன எனலாம். காலனிய நிர்வாகம் பெருந்தோட்டத்துறை தொழிலுக்கான குடிவரவு, குடியகல்வு ஆவணங்களை ஆரம்பத்தில் முறைப்படுத்தாததால் அவர்களின் குடிவரவு-குடியகல்வு பற்றி சரியான தகவல்களைப் பெற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. அதனால் எக்காலத்திலிருந்து பெருந்தோட்டக் குடிசன பரம்பலில் ஆண்-பெண் சமநிலை ஏற்பட்டது என்று அறிய முடியாதுள்ளது.

காலனிய
நிர்வாகம் பெருந்
தோட்டத்துறை
தொழிலுக்கான
குடிவரவு,
குடியகல்வு
ஆவணங்களை
ஆரம்பத்தில்
முறைப்படுத்தாத
தால் அவர்களின்
குடிவரவு-
குடியகல்வு
பற்றி சரியான
தகவல்களைப்
பெற்றுக்கொள்ள
முடியவில்லை.

குடிவரவு, குடியகல்வு ஆவணங்களைப் போலவே பிறப்பு-இறப்பு ஆவணங்களும் ஆரம்பத்தில் முறைப்படுத்தப்படாததால் அம்மக்களின் பிறப்பு-இறப்பு வீதம் குறித்த சரியான தகவல்களையும் பெற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. பெருந்தோட்டத்துறை உருவாக்க காலத்தில் இறப்பு வீதம் மிக அதிகமாக இருந்ததாக அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது. உதாரணமாக, “1843க்கும் 1850க்கும் இடையில் இந்தியத் தொழிலாளர்களில் அதிகமானவர்கள் இறந்திருக்க வேண்டும் என்றும் குடிவரவு தொடங்கியபோது இறப்பு வீதம் மிக அதிகமாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும் அக்கால அரசாங்க அதிகாரியான ட்வைனம் கூறியுள்ளார். அப்போது வெளிவந்த ஒப்சேவர் பத்திரிகையும் 1841க்கும் 1849க்கும் இடையில் ஏறத்தாள் 70 000 இந்தியர்கள் அல்லது குடிவந்தவர்களில் 25 வீதமானோர் இறந்ததாகக் கூறியுள்ளது” (சந்திரசேகரன்,1989:58). இம்மரணங்கள் யாவும் வெவ்வேறு காரணங்களினால் ஏற்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் தொழில்களங்களில் வேலை செய்யும்போதும் பல மரணங்கள் நிகழ்ந்துள்ளன. இதனை,

சுனி அடிச்ச மலை கோப்பிக் கன்னு போட்ட மலை

அண்ணனைத் தோத்த மலை அந்தா தெரியுதடி

(வேலுப்பிள்ளை,ஸி.வி.,1976:04)

என்ற பாடல் உணர்த்துகின்றது. பெருந்தோட்டத்துறை உருவாக்கக் காலத்தில் காடு, மலை வெட்டியபோது பல ஆண்கள் மரணித்துள்ளனர். அதனொரு வெளிப்பாடே இப்பாடலாகும். அத்தகைய மரணங்கள்

குறித்து வேறு எந்த ஆவணங்களும் எமக்கு கிடைக்கப்பெறவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அத்துடன் மலையகத் தமிழரின் சமூக உருவாக்கம் எங்கிருந்தோ வந்து இங்கு தயாராக வைத்திருந்த வளத்தினைப் பயன்படுத்தி உருப்பெற்றதில்லை. எந்தவொரு புராதன சமுதாயத்தைப் போலவும் காடு வெட்டி நாடு கொண்ட சமூகமாகவே அவர்களது சமூக உருவாக்கம் இடம்பெற்றுள்ளது. அவர்களும் இம்மண்ணின் மைந்தர்களே என்பதை இச்செய்தி உறுதிப்படுத்துகின்றது.

பெருந்தோட்டத் தொழிலுக்காக இலங்கை வந்தவர்கள் எக்காலம் முதல் இலங்கையில் நிரந்தரமாக வசிக்கத்தொடங்கினர் என்பது குறித்தும் மாறுபட்ட கருத்துக்கள் உண்டு. இலங்கைக்கு வந்ததிலிருந்தே பெரும்பாலானோருக்கு மீண்டும் நாடு திரும்பும் வாய்ப்பு கிடைக்கவில்லை என்றும் கோப்பிப் பயிர்ச்செய்கை பருவகால பயிராகையால் அக்காலப்பகுதியில் இலங்கை வந்தவர்கள் நிரந்தரமாக இலங்கையிலேயே வசிக்காது தாய்நாட்டுக்குத் திரும்பிச் சென்று பருவம் வருகின்றபோது மீண்டும் வந்தனர் என்றும் கோப்பிச் செய்கையில் ஏற்பட்ட வீழ்ச்சியைத் தொடர்ந்து தேயிலைச் செய்கை விரிவாக்கப்பட்டபோதுதான் வருட முழுதும் தொழில் செய்ய வேண்டிய தேவை உள்ளதால் நிரந்தரமாக வசிக்க வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது என்றும் கூறப்படுகின்றன. அத்துடன் “இந்தியாவுக்குச் திரும்பிச் சென்ற மக்கள் தாம் அடைந்த துன்பங்களையும் தோட்ட உடமையாளர்களின் அடக்குமுறைகளையும் அங்குள்ளவர்களுக்கு தெரிவித்தமையால், இக்குடியேற்றங்களுக்குச் செல்லுவோர் தொகை படிப்படியாகக் குறைய ஆரம்பித்தது. அதனால் தோட்ட உரிமையாளர்கள், இந்தியர்கள் தாயகம் திரும்பிச் செல்வதைத் தடைசெய்ய முற்பட்டனர் என்றும் கூறப்படுகின்றது” (சந்திரசேகரன், சோ., 1989:30). எடுத்துக்காட்டாக;

கண்டி கண்டி எங்காதிங்க கண்டி பேச்சு பேசாதீங்க

கண்டி படும் சீரழிவே கண்ட பேரு சொல்லுவாங்க

(வேலுப்பிள்ளை, ஸி.வி., 1976:01)

என்ற பாடல் வரிகள் தமிழ்நாட்டில் கட்டியெழுப்பப்பட்டிருந்த கண்டி பற்றிய, பெருந்தோட்ட அமைப்பு பற்றிய பெரும் புனைவுகளை உடைத்தெறிந்ததன் வெளிப்பாடாகும். இந்த எதிர் மதிப்பீடு தாய் நாட்டுக்குத் திரும்பிச் சென்றவர்களினால் விளைந்ததாகும். அதனால் “புதிய இடங்களில் குடியேறிய இந்தியர்களுக்கு நிலங்கள் வழங்கப்பட்டு அவர்கள் நிரந்தரமாக வாழ்வதற்கு வசதிகள் செய்துகொடுக்கப்பட்டன. ஒப்பந்த காலத்தின் பின்னரும் அவர்கள் தொடர்ந்து வேலை செய்வதை உறுதி செய்ய நடவடிக்கைகள் எடுக்கப்பட்டன” (சந்திரசேகரன், 1989: 30). இந்நிலையால் தம்வாழ்வு செழிக்கும் இடமாகக் கருதி வந்த கண்டி, அவர்களுக்கு வெகுவிரைவிலே கசக்கத்தொடங்கியது. ஆள்கட்டிகளால் ஆரம்பத்தில் புனையப்பட்டிருந்த கண்டி பற்றிய

பெருந்தோட்டத் தொழிலுக்காக இலங்கை வந்தவர்கள் எக்காலம் முதல் இலங்கையில் நிரந்தரமாக வசிக்கத் தொடங்கினர் என்பது குறித்தும் மாறுபட்ட கருத்துக்கள் உண்டு.

சித்திரங்கள் எதிர்மாறாக மாறத் தொடங்கின. எடுத்துக்காட்டாக;

காயுதடி கம்பரிசி கசக்குதடி நம்ம சீமை

இனிக்குதடி கண்டிச் சீமை இனிப்பயணம் தப்பாது

(வேலுப்பிள்ளை, எ.வி., 1976:78)

ஆளு கட்நும் நம்ம சீமை அரிசி போடும் கண்டிச் சீமை

சோறு போடும் கண்டிச் சீமை சொக்குதடி தேகமெல்லாம்

(சிவலிங்கம், மு., 2007:169)

எனப் புனையப்பட்டிருந்த கண்டி பற்றிய சித்திரம், கண்டி வந்ததும் மெல்ல கலையத் தொடங்கியது. கண்டிச்சீமை வாழ்வே கசக்கத்தொடங்கியது. அதனால் மேற்கூறிய பாடல்கள்:

ஆளு கட்நும் நம்ம சீமை அரிசி போடும் நம்ம சீமை

சோறு போடும் கண்டிச் சீமை சொந்தமின்னு எண்ணாதிங்க

(வேலுப்பிள்ளை, எ.வி., 1976: 01)

பாதையிலே வீடிருக்க பழனிச் சம்பா சோறிருக்க

எரும தயிரிருக்க ஏண்டி வந்தே கண்டிச் சீமை (மேலது: 3)

சீரான சீமை விட்டு சீரழியக் காடு வந்தோம்

(சிவலிங்கம், 2007: 143)

கண்டிக்கு

பிழைப்புக்காகத்

தொழில்தேடி

செல்லும்

கனவுகள்

நிறைந்த மனம்,

கண்டிப் பெருந்

தோட்ட வாழ்

வில் கிடைத்த

அனுபவங்களால்

ஏற்பட்ட வெறுப்பு

நிறைந்த மனம்

என எதிர்பார்ப்பும்

ஏமாற்றமும்

கொண்டதாக

அத் தொழிலா

ளர்களின் வாழ்வு

அமைந்திருந்தது.

என எதிர்மறைத் தன்மையைப் பெற்றுள்ளன. அதனால் பலருக்கு தாய் நாட்டு ஏக்கம் பெருகத் தொடங்கியது. “பாலும் வேண்டாம் பழமும் வேண்டாம் பழனிச்சம்பா சோறும் வேண்டாம் ஏழெருமை தயிரும் வேண்டாம் ஏத்திவிடு கப்பலிலே” (அர்ணன், 1992:09) என்ற பாடல் தாய்நாட்டு ஏக்கத்தின் சாரத்தினை வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது. இவற்றின்படி கண்டிக்கு பிழைப்புக்காகத் தொழில்தேடி செல்லும் கனவுகள் நிறைந்த மனம், கண்டிப் பெருந்தோட்ட வாழ்வில் கிடைத்த அனுபவங்களால் ஏற்பட்ட வெறுப்பு நிறைந்த மனம் என எதிர்பார்ப்பும் ஏமாற்றமும் கொண்டதாக அத்தொழிலாளர்களின் வாழ்வு அமைந்திருந்தது. இங்கு தமிழ்நாட்டிலிருந்து அத்தொழிலாளர்கள் பிழைப்புக்காக நகர வேண்டிய நிர்ப்பந்தச் சூழலே அத்தகைய கனவுகள் நிறைந்த மன உருவாக்கத்துக்குக் காரணமாக அமைந்திருந்தது எனலாம். பிரித்தானியக் காலனிய ஆட்சிக் காலத்தில் இந்தியாவிலிருந்து கூலிகளாக மக்கள் குடியகல்வதற்குப் பல்வேறு இழுவிசை மற்றும் தள்ளிவிசைக் காரணிகள் செல்வாக்குச் செலுத்தியதாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. அவற்றுள் முக்கியமான இழுவிசைக் காரணியாக, அடிமைமுறையின் ஒழிப்பும் அதன் உடன்விளைவான நிகழ்வுகளும் அமைந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. 1834ஆம் ஆண்டு அடிமைமுறை ஒழிக்கப்பட்டதும் மேற்கிளம்பிய ஊழியத் தட்டுப்பாட்டை நீக்கி, மலிவான ஊழியத்தைப் பெற்றுக்கொள்வதற்கு

இந்தியா ஒரு மூலமாக மாற்றப்பட்டுள்ளது. அதேவேளை பிரித்தானியக் காலனிய நாடுகளில் ஏற்பட்ட ஊழியத் தேவையை நிவர்த்திசெய்வதற்கு இந்தியத் தொழிலாளர்களைப் பயன்படுத்திக்கொள்ளக்கூடிய சூழல் இந்தியாவிலும் நிலவியுள்ளது. அதனையே தள்ளுவிசைக் காரணிகள் என்று கூறுகின்றனர். ஆங்கிலேயர்கள் தமது தாய் நாட்டின் பொருளாதார முன்னேற்றத்தை முன்னிட்டு கொண்டுவந்த இந்தியப் பொருட்களின் இறக்குமதித் தடைக் கொள்கை, பிரித்தானியர் இந்தியாவில் ஏற்படுத்திய நிலச்சீர்த்திருத்த முறை, சென்னை மாகாணத்தில் ஏற்பட்ட நிலத்தட்டுப்பாடு, விவசாயத்துறையில் ஏற்பட்ட உற்பத்தித்திறன் வீழ்ச்சி, அடிக்கடி ஏற்பட்டுவந்த பஞ்சங்கள், வேதனங்களின் வீழ்ச்சிப் போக்கு, தானியங்களின் விலையேற்றம், இந்திய சாதிய அடுக்கமைவு போன்றனவே அத்தள்ளுவிசைக் காரணிகளாகக் கூறப்படுகின்றன. இவற்றினால் பாதிப்புற்ற மக்கள் அவற்றுக்கெல்லாம் பெருந்தோட்டம் நோக்கிய தொழில்நகர்வு தீர்வாக அமையுமென்று கருதி புலம்பெயர்ந்துள்ளனர். இத்தள்ளுவிசைக் காரணிகளுள் பல, பிரித்தானியக் காலனிய ஆட்சியினால் திட்டமிட்டே உருவாக்கப்பட்டன என்ற கருத்தும் உண்டு. இதன்படி தமது வாழ்தலுக்கான எல்லா திசைகளும் முடக்கப்பட்டு, இயற்கையும் அவர்களை கைவிட்ட நிலையிலேயே கண்டி (பெருந்தோட்டத்தொழில்) அவர்களுக்கான விடிவாக, வாழ்வினை வளமாக்கும் திசையாக விளங்கியுள்ளது. அதற்குக் கண்டி பற்றி தமிழ்நாட்டில் கட்டியெழுப்பப்பட்டிருந்த புனைவுகளும் காரணமாக அமைந்தன. அதனால் கண்டி பற்றிய கனவு மனம் அவர்களிடையே உருவாக்கம் பெற்றுள்ளது. ஆனால், கண்டி வந்ததும் நிலைமை வேறாக இருந்துள்ளது. பெருந்தோட்டத்துறையின் இறுக்கமான நிர்வாகக் கட்டமைப்பு, காலை முதல் மாலை வரையான பணிச்சுமை, குறைந்த தினக்கூலி, அடக்குமுறை போன்றன அம்மக்களின் கனவுகளைச் சிதைத்தன. குறிப்பாக, கண்டி வந்து ஒரு நூற்றாண்டு கடந்த பின்பும் அம்மக்களின் வாழ்வில் எந்த முன்னேற்றமும் ஏற்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. அந்த ஒரு நூற்றாண்டுகால வாழ்வினை ஆய்வாளர்கள் பின்வருமாறு வரையறுப்பர்:

இலங்கையில் ஆகக் குறைவான சம்பளம் இவர்களுக்கு வழங்கப் பட்டுள்ளது. ஆண்களுக்கு ஒரு நாளைக்கு 33 சதமும் பெண்களுக்கு 25 சதமும் வழங்கப்பட்டுள்ளது. சம்பளம் ஒழுங்குமுறையாக வழங்கப்படவில்லை. சில சமயங்களில் மூன்று மாதங்களுக்கு ஒருமுறையும் வழங்கப்பட்டுள்ளது. இவர்கள் என்றும் நிரந்தரமாகக் கடனில் மூழ்கி இருந்துள்ளனர். கங்காணிமார்கள் தொழிலாளர்களின் சம்பளத்தை மோசடி செய்துள்ளனர். சாப்பாடு இல்லாமல் அவர்கள் காலை ஆறு மணி முதல் மாலை ஆறு மணிவரை வேலை செய்துள்ளனர். அவர்களின் மரண வீதமும் சிசு மரணமும் பிரசவ மரணமும் இலங்கையின் தேசிய விகிதாரத்திலும் இரண்டு மடங்காக அல்லது அதற்குக் கூடுதலாக இருந்துள்ளது. 1865ஆம் ஆண்டு லேபர் சட்டத்தின்படி வேலையில்

பெருந்தோட்டத்
துறையின்
இறுக்கமான
நிர்வாகக்
கட்டமைப்பு,
காலை முதல்
மாலை
வரையான
பணிச்சுமை,
குறைந்த
தினக்கூலி,
அடக்குமுறை
போன்றன
அம்மக்களின்
கனவுகளைச்
சிதைத்தன.

அடித்தல்,
கடுமையான
தண்டனை
வழங்குதல்
போன்றவற்றின்
மூலம்
இராணுவரீதியான
கட்டுப்பாடே
தோட்டங்களில்
அமுலில்
இருந்துள்ளது

இருந்து விலகிச் செல்லும் ஒரு தொழிலாளியைக் கைது செய்யவோ காவலில் வைக்கவோ முடியும். சம்பளத்தின் ஒரு பகுதி மாத்திரமே பணமாக வழங்கப்பட்டுள்ளது. எஞ்சிய பகுதி அரிசி போன்ற பொருளாக வழங்கப்பட்டுள்ளது. தோட்டத்தொழிலாளி தான் நினைத்தது போல் தோட்டத்தைவிட்டு விலக முடியாது. அவ்வாறு விலக நினைத்தால் அவரை சிறையில் அடைக்கவும் சட்டம் இருந்துள்ளது. தொழிலாளர்கள் தங்களுக்குத் தேவையான பொருட்களைக் கங்காணியோ தோட்ட நிர்வாகமோ நடத்தும் கடைகளில் இருந்தே பெற்றுக்கொள்ள வேண்டும். அடித்தல், கடுமையான தண்டனை வழங்குதல் போன்றவற்றின் மூலம் இராணுவரீதியான கட்டுப்பாடே தோட்டங்களில் அமுலில் இருந்துள்ளது (குமாரி ஜயவர்தன, 1989: 07,08). தொழிலாளர்களின் முறைப்பாடுகளையோ குறைகளையோ எடுத்துச் சொல்லும் வழிமுறைகள் எதுவும் இருக்கவில்லை. “அருவருப்புத்தரும் அநீதி, கொடுமை”, “நீக்ரோ அடிமைகளை விடக் கேவலம்” என்று அக்காலத்தின் அதிகாரிகள் இதனைக் குறிப்பிட்டுள்ளனர்” (குமாரி ஜெயவர்தன, 2009:73,74). இந்த வெறுக்கத்தக்க வாழ்வே கண்டி பற்றிய வெறுப்பு மனம் உருவாகக் காரணமாகும். என்றாலும் மலையகத் தமிழரின் சமூக உருவாக்கமும் அசைவியக்கமும் தாயக ஏக்கத்தை தூரத் தள்ளி இலங்கையையே தமக்குரிய நாடாக வரித்துக்கொள்ள நிர்பந்தித்துள்ளது. 1920களில் மலையகத் தமிழரிடையே ஏற்பட்ட அரசியல் சமூக எழுச்சி, 1931ஆம் ஆண்டு பெற்றுக்கொண்ட வாக்குரிமை, தொழிற்சங்கச் செயற்பாடுகள், புத்திஜீவிகளின் உருவாக்கம், 1948ஆம் ஆண்டு கொண்டுவரப்பட்ட பிரஜாவுரிமைச் சட்டம், 1964ஆம் ஆண்டு மேற்கொண்ட சிறீமா-சாஸ்திரி உடன்படிக்கை, சிறீமா-சாஸ்திரி உடன்படிக்கையால் இந்தியா சென்றவர்களின் அவல வாழ்வு என்பவற்றால் இலங்கையே அவர்களது தாய் நாடு என்ற நிலை மேலும் அழுத்தம் பெற்றது. தம்மை இலங்கையின் நிலைகுடியாக நிலைநிறுத்த தொடர்ந்தும் போராடி, இலங்கைப் பிரஜை என்ற அந்தஸ்தைப் பெற்றுக்கொண்டனர். அத்துடன் வடக்கு-கிழக்கு தமிழரிடையே தோன்றிய விடுதலைப் போராட்டமும் மலையகத் தமிழர்களின் அரசியல், சமூக, பொருளாதார நிலைப்பாடும் மலையகத் தமிழர்களை உள்ளடக்காத தனிநாட்டுப் போராட்டமும் தனிநாட்டு கோரிக்கைக்குள் உள்ளடங்க முடியாத மலையகத்தின் அரசியல், சமூக மற்றும் பௌதீக நிலைப்பாடும் மலையகத் தமிழர்களைத் தனித்த தேசிய இனமாக உணர வைத்தன. அதனால் இன்று நாட்டின் தேசிய சிறுபான்மை இனங்களில் ஒன்றாக மேற்கிளம்பி தமது மொழி, பண்பாடு, இனத் தனித்துவம் குறித்துச் சிந்திப்பதுடன் தேசிய நீரோட்டத்தில் இணையவும் பல தளங்களில் போராடி வருகின்றனர். இந்நிலையில் எழுதப்படுகின்ற அம்மக்களின் வரலாறானது அவர்களைப் பஞ்சம் பிழைக்க வந்தவர்களாக, பஞ்சப்பராரிகளாக காட்டுவதானது அம்மக்களின் மேல்நோக்கிய எழுச்சிக்கு முட்டுக்கட்டையாகவே அமையும். ஏனெனில் “பஞ்சம் பிழைப்பதற்கு பாற்குலைத் தாண்டி வந்தோம்” என்ற நாட்டார் பாடல் தோன்றிய காலத்து மனநிலையும்

அச்சமுகம் தனது அசைவியக்கத்தில் அடைந்துள்ள இன்றைய நிலையும் முற்றிலும் வேறானதாகும். உலக நாடுகள் முழுதும் பண்டைய காலம் முதல் வாழ்வாதாரத்துக்கான புலப்பெயர்வுகள் இடம்பெற்றுவருவதோடு அவ்வாறு புலம்பெயர்ந்தவர்களுள் சிலர் நாடு திரும்புவதும் சிலர் குடியேறிய பிரதேசங்களிலே நிலைகுடியாகி தனித்த சமூகக் குழுமமாக மேற்கிளம்புவதும் அங்கேயே தம்மை நிலைநிறுத்திக் கொள்வதும் வரலாறு நெடுகிலும் இடம்பெற்றுவந்துள்ளன. அவ்வாறுதான் இன்றைய மலையகத் தமிழரும் வாழ்வாதாரத்துக்காக புலம்பெயர்ந்துவந்து, சிலர் மீண்டும் நாடு திரும்ப, சிலர் நிரந்தரமாக இலங்கையிலேயே வாழ்ந்து இன்று தனித்த சமூகக் குழுமமாக மேற்கிளம்பியுள்ளனர். அம்மக்கள் கூட்டத்தை இன்றும் பரதேசிகள் என்று கூறுவதோ பஞ்சம் பிழைக்க வந்தவர்கள் என்று கூறுவதோ சமகால அரசியல் சூழலில் அச்சமுகத்துக்கு வலுச் சேர்ப்பவை அல்ல. சொற்பொருள் நிலையில் அச்சொற்கள் அம்மக்கள் கூட்டத்தை இரண்டாந்தர பிரஜையாக்குவதுடன் சமூக அந்தஸ்திலும் அங்கீகாரத்திலும் குறைத்து மதிப்பிடுவதாகவே அமைந்துள்ளன. ஆனாலும் மலையகத் தமிழர் வரலாற்றை எழுதும் பலரும் அம்மக்கள் கூட்டத்தைப் பஞ்சம்பிழைக்க வந்தவர்கள், பஞ்சைப் பராரிகள் போன்ற சொற்களால் அழைக்கும் அபத்தம் இன்றும் தொடர்ந்தவண்ணமே உள்ளது. ஆகவே, நாட்டார் வழக்காறுகளை மாற்று வரலாற்று எழுதுகைக்கான முதன்மைச் சான்றாக பயன்படுத்தும்போது அத்தகவலுக்கும் சமகாலச் சூழலில் அச்சமுகத்தின் அசைவியக்கத்துக்கும் இடையிலான பொருத்தப்பாட்டினை கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகும்.

பெருந்தோட்டத் தொழிலுக்காக இந்தியாவிலிருந்து கடல்மார்க்கமாக இலங்கை வரும்போது கப்பல் மூழ்கி பலர் இறந்துள்ளனர். “தோட்டக்கூலிகளை ஏற்றிச் சென்ற 150 தொன் நிறை கொண்ட, ‘ஆதிலெட்சுமி’ என்ற அரசாங்கக் கப்பலொன்று இலங்கை வங்காலையிலிருந்து பாம்பனுக்குச் சென்றுகொண்டிருக்கும்போது திடீரென்று ஏற்பட்ட புயற்காற்றினால் தூக்கி வீசியெறியப்பட்டு மூழ்கிப்போய்விட்டது”. இக்கொடூரச் சம்பவத்தில் மொத்தம் 114 பேர் பலியானார்கள்” என்பது 1864 ஆம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதம் வெளியான The Times of Ceylon பத்திரிகைச் செய்தியாகும் (மேற்கோள்: நித்தியானந்தன், மு., 2014: 19). இக்கப்பல் தவிர கொழும்பு, சாரா ஆர்மிப்பேஜ் ஆகிய கப்பல்களும் கடலில் மூழ்கியதாக வரலாறு கூறுகிறது. இக்கப்பல்கள் அரசு அனுமதி பெற்ற கப்பல்களாகும். அத்துடன் அரசு அனுமதிபெறாத சில கப்பல்களும் பல படகுகளும் கவிழ்ந்திருக்கலாம் என்றும் கப்பல் மூழ்கிய செய்தியை அதிகார வர்க்கத்தினரே திட்டமிட்டு மறைத்திருக்கலாம் என்றும் எண்ணத்தக்க

மலையகத்
தமிழர்
வரலாற்றை
எழுதும் பலரும்
அம்மக்கள்
கூட்டத்தைப்
பஞ்சம்பிழைக்க
வந்தவர்கள்,
பஞ்சைப்
பராரிகள்
போன்ற
சொற்களால்
அழைக்கும்
அபத்தம்
இன்றும்
தொடர்ந்த
வண்ணமே
உள்ளது.

வகையில் தோணி கவிழ்தல், கப்பல் கவிழ்தல் பற்றிய தகவல்கள் மலையக நாட்டார் பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. எடுத்துக்கட்டாக:

தோணி வருகுதுண்ணு துறைமுகமே காத்திருந்தேன்
தோணி கவுந்திருச்சே துறைமுகமே ஆசையில்ல
கப்பல் வருகுதுண்ணு கடற்கரையே காத்திருந்தேன்
கப்பல் கவுந்திருச்சே கடற்கரையே ஆசையில்ல

(சிவலிங்கம், மு., 2007: 167)

என்ற பாடல் வரிகள் தரும் செய்திகளின்படி தோணி, கப்பல் மூழ்கிய சம்பவங்கள் மக்கள் மத்தியில் பீதியையும் அதிர்வையும் ஏற்படுத்தியிருக்கின்றன. ஆகவே, அத்தகைய அசம்பாவிதங்கள் வெகுமக்கள் மத்தியில் பரவுமிடத்து பெருந்தோட்டத்துறையை நோக்கிய தொழிலாளர்களின் பெயர்வு குறைவடைவது இயல்பாகும். அதனால் அத்தகைய சம்பவங்கள் திட்டமிட்டே மறைக்கவும் பட்டிருக்கலாம்.

மலையகத் தமிழ் நாட்டார் வழக்காறுகளில் பெருந்தோட்டத் துறையின் ஆதிக்கக் குழுவினரான துரை (தோட்ட உரிமையாளர், முகாமையாளர்), கணக்குப்பிள்ளை, கங்காணி போன்றோரின் வாழ்வியல், ஆதிக்கம் பற்றிய பல பதிவுகளும் உண்டு.

மலையகத் தமிழ் நாட்டார் வழக்காறுகளில் பெருந்தோட்டத்துறையின் ஆதிக்கக் குழுவினரான துரை (தோட்ட உரிமையாளர், முகாமையாளர்), கணக்குப்பிள்ளை, கங்காணி போன்றோரின் வாழ்வியல், ஆதிக்கம் பற்றிய பல பதிவுகளும் உண்டு. அவற்றுள் தொழிலாளர்களை இரக்கமின்றி வேலை வாங்குதல், தொழிலாளர் உழைப்பைச் சுரண்டுதல், பெண் தொழிலாளர்களைப் பாலியல் இம்சைக்குட்படுத்துதல் ஆகியன பற்றிய பதிவுகளே அதிகமாக இடம்பெற்றுள்ளன. பெருந்தோட்ட முறைமையே ஒரு சுரண்டல் அமைப்பாக விளங்கியமையாலும் தோட்டங்கள் தேசியமயமாக்கப்படும் வரை (1972) அவை தனிராச்சியங்களாக அமைந்திருந்தமையாலும் தொழிலாளர் நலன்பேணும் அமைப்புக்கள் எதுவும் ஆரம்ப காலத்தில் இல்லாதிருந்தமையாலும் அத்தொழிலாளர்கள் உச்ச அளவு சுரண்டப்பட்டுள்ளனர். பொழுது எறங்கிறிச்ச / பூ மரமும் சாஞ்சிருச்சி / இன்னும் எறங்கலையோ / எசமானே ஒங்க மனம் / அவசரமா நா (ன்) போறேன் / அரை பேரு போடாதிங்க, ஓடி நெரே புடிச்ச / ஒரு கூட கொழுந்தெடுக்க / பாவி கணக்கப் புள்ள / பத்து ராத்த போடுறானே, எண்ணிக் குழி வெட்டி / இடுப்பொடிஞ்சி நிக்கயிலே / வெட்டு வெட்டு என்குறானே / வேலையத்த கங்காணி (வேலுப்பிள்ளை, ஸி.வி., 1976:12-13) என்ற பாடல்கள் ஈவிரக்கமற்று தொழிலாளர்களை வேலை வாங்கப்பட்டதையும் அவர்களது உழைப்பு சுரண்டப்பட்டதையும் வெளிப்படுத்தும் சில சான்றுகளாகும். அத்துடன் இந்த அதிகார வர்க்கத்தின் முழுக் கட்டுப்பாட்டில் தோட்டங்கள் நிர்வகிக்கப்பட்டமை, தோட்டங்களில் ஆரம்ப காலத்தில் எவ்வித நீதிப் பரிபாலனமும் அற்று (நீயும் மரம் நானும் மரம் / குள்ள மரமாம் இந்த நீதிக்கெட்ட தோட்டத்திலே / எல்லாம் மரமாம்) துரை, பெரிய கங்காணி முதலிய ஆதிக்க வர்க்கமே நீதிபதிகளாகவும் விளங்கியமை, காலனிய அரசு பெருந்தோட்டச் செயற்பாடுகளில் தலையிடுவது கொள்கையினைப் பின்பற்றியமை போன்ற

பல காரணங்களால் பல்வேறு அடக்குமுறைகளுக்கும் தண்டனை களுக்கும் தொழிலாளர்கள் உட்படுத்தப்பட்டுள்ளனர். அவற்றுள் பெண் தொழிலாளர்கள் பாலியல் இம்சைக்குட்படுத்தப்படுதல் பற்றிய பல பதிவுகள் நாட்டார் வழக்காறுகளில் உண்டு. அந்த இம்சைகளை எதிர்க்கும் வழியற்று, பெண்கள் பலர் தம்மைத்தாமே மாய்த்துக் கொண்டுள்ளனர். அவ்வாறு மாய்த்துக்கொண்ட பெண்களுள் சிலர் தெய்வமாக புனிதப்படுத்தப்பட்டுள்ளனர். உதாரணத்துக்கு: காட்மோர் பகுதியிலுள்ள மறே, அப்கட் பகுதியிலுள்ள சின்ன சூரியகந்த ஆகிய இடங்களில் அவ்வாறு இறந்த பெண்கள் கடவுளாக வழிபடப்படுகின்றனர் (தகவல்: சு. தவச்செல்வன்).

துரை, கணக்குப்பிள்ளை, கங்காணி முதலிய பெருந்தோட்ட ஆதிக்க குழுவினரில் கங்காணி பற்றிய பதிவுகளே மலையக நாட்டார் வழக்காறுகளில் அதிகம் காணப்படுகின்றன. தொழிலாளர்களையும் தோட்ட நிர்வாகத்தையும் இணைக்கும் பாலமாகும் தொழிலாளர்களுக்கு மிக நெருக்கமானவராகவும் கங்காணி விளங்கியமையாலேயே அவர் பற்றிய பதிவுகள் அதிகம் இடம்பெற்றுள்ளன எனலாம். அப்பதிவுகளுள் அதிகமானவை கங்காணியின் ஆதிக்கம், அடக்குமுறை பற்றியதாகவே அமைந்துள்ளன. அவற்றுக்கு அப்பால் கங்காணித்துவ முறையின் படிமுறை வளர்ச்சியையும் தோட்டத்தொழிலாளரின் வாழ்வில் கங்காணி பெற்ற கலாசார முக்கியத்துவத்தையும் அவ்வழக்காறுகளில் கண்டுகொள்ள முடிகின்றது. குறிப்பாக, முதலில் தொழிலாளர்களைத் திரட்டிவரும் ஆள்கட்டியாக விளங்கிய கங்காணி பின்னர் ஆட்களைத் திரட்டிக்கொண்டு இலங்கை வந்தபோது ஒரு கூட்டத்தைத் தன்னோடு வைத்துள்ள தலைவனாக மாறுகின்றான். அந்தச் சந்தர்ப்பத்திலேயே அவனுக்குக் கீழே இயங்கச் சில்லறைக் கங்காணிகளும் உருவாக்கம் பெறுகின்றனர். தொழிலாளர் தலைவன் என்ற ஆதிக்கமும் பெருந்தோட்ட நிர்வாகத்துடனான உறவும் கங்காணியின் கட்டுப்பாட்டுக்குள் முழுத் தோட்டத்தையும் கொண்டுவருகின்றது. “குடிக்கப் பாலும் கொப்பளிக்கப் பன்னீரும் / அடுக்கடுக்காய் தருவதாகச் சொன்னானே கங்காணி..” (சிவலிங்கம், மு., 2007:138) என்ற பாடலையும் “குதிரே வாரதைப் பாருங்கடி குதிரே குனிஞ்சி வாரதைப் பாருங்கடி குதிரே மேலே நம்மையா கங்காணி கும்பிட்டுச் சம்பளம் கேளுங்கடி” (மேலது: 10) என்ற பாடலையும் ஒப்பிட்டு நோக்கின் ஆள்கட்டியாக இருந்து மக்களை அழைத்துவந்த கங்காணி, தோட்டதில் பெரியதுரையை ஒத்த ஆதிக்கத்தைப் பெற்றுக்கொண்டுள்ளதைக் கண்டுகொள்ள முடியும். இந்த ஆதிக்க வளர்ச்சியும் தொழிலாளர் தலைவன் என்ற நிலையும் தொழிலாளர்களின் சமய, சமூக வாழ்வில் கங்காணிக்கு முன்னுரிமையை அளித்தன.

சமூக எதிர்ப்புக் கருவிகளுள் நாட்டார் வழக்காறுகளுக்கு முக்கியமான இடமுண்டு. அடக்குமுறைகளுக்கும் சுரண்டல்களுக்கும் உள்ளான மக்கள், ஆதிக்கச் சக்திகளம்தான எதிர்ப்பை நாட்டார் வழக்காறுகளினூடாக

பெண் தொழிலாளர்கள் பாலியல் இம்சைக்குட்படுத்தப்படுதல் பற்றிய பல பதிவுகள் நாட்டார் வழக்காறுகளில் உண்டு. அந்த இம்சைகளை எதிர்க்கும் வழியற்று, பெண்கள் பலர் தம்மைத்தாமே மாய்த்துக் கொண்டுள்ளனர்.

தீவிர
சுரண்டலுக்கும்
அடக்கு
முறைக்கும்
உள்ளான
மக்கள்
என்றவகையில்
மலையகத்
தமிழரும் தமது
எதிர்ப்புக்
குரல்களை
நாட்டார்
வழக்காறுகளி
னுடாக வெளிப்
படுத்தியுள்ளனர்.

வெளிப்படுத்துவதும் அவற்றின்வழி தம்மை ஆறுதல் படுத்திக்கொள்வதும் இயல்பு. தீவிர சுரண்டலுக்கும் அடக்குமுறைக்கும் உள்ளான மக்கள் என்றவகையில் மலையகத்தமிழரும் தமது எதிர்ப்புக்குரல்களை நாட்டார் வழக்காறுகளினூடாக வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக,

கங்காணி பொண்டாட்டி காசக்காரி என்றிருந்தேன்
பச்சக்காட்டு தொங்கலிலே மொச்சக்கொட்ட விக்கிறாளே
கங்காணி பொண்டாட்டி காசக்காரி என்றிருந்தேன்
அரிசி காச கேட்டதுக்கு ஆட்டுறாளே தண்டட்டியே

(வேலுப்பிள்ளை, ஸி.வி., 1976:12)

எனக் கங்காணியின் மனைவியைக் கேலிக்கு உள்ளாக்குவதன் மூலம் கங்காணி மீதான வெறுப்பினை வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். இவ்வாறே கோமாளியாக வரும் பழன், “கணக்கன் பொண்டாட்டி எனக்கும் பொண்டாட்டி, கணக்கன் பொண்டாட்டி எனக்கும் பொண்டாட்டி” (சிவலிங்கம், மு., 2007:20) எனத் திரும்பத் திரும்ப பாடுவதன் மூலம் கணக்கப்பிள்ளை மீதான எதிர்ப்பு வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். இவற்றுடன் இன்னுமொரு சான்றினையும் கூறலாம். காலனிய பெருந்தோட்ட நிர்வாகிகளின் விசுவாசியாக விளங்கிய கண்டக்டர் ஆ. ஜோசப், 1869ஆம் ஆண்டு வெளியிட்ட கோப்பிக்கிருஷிக்கும்மி என்ற நூலின் முன்னுரையில், கோப்பித்தோட்டத் தொழிலாளர்கள் தமக்குள் பாடித்திரியும் பல்வேறுவிதமான ஆட்சேபகரமான பாடல்களுக்கு மாற்றாகவே கோப்பிக்கிருஷிக்கும்மியைப் பாடியதாகக் கூறியுள்ளார் (நித்தியானந்தன், மு., 2014:25). அந்த “ஆட்சேபகரமான பாடல்களுள்” ஆதிக்க எதிர்ப்புப் பாடல்களும் அதிகமாகப் பாடப்பட்டிருக்கும் எனலாம்.

பெரியதுரை, சின்னதுரை போன்றோரின் வாழ்க்கைமுறை, அதிகாரம், அடக்குமுறை போன்ற பலவும் நாட்டார் பாடல்களில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் அவர்களின் வீடு (பங்களா) அமைப்பு, அதன் சூழல் பற்றிய கருத்துக்கள் சுட்டிக்காட்ட வேண்டியதாகும். குறிப்பாக, தொழிலாளர்களாக இலங்கை வந்து இரு நூற்றாண்டுகள் கடந்த பின்பும் தமக்கென ஒரு துண்டு நிலமும் சொந்தமற்று ஏழு பேர்ச் நிலத்துக்காக இன்றும் போராடிவரும் நிலையில் துரைமார்களின் வாழ்விடங்களானது,

ஆறுடிதான் வங்களாவாம் அறுவதடி பூந்தோட்டம்

(வேலுப்பிள்ளை, ஸி.வி., 1976:07)

கொய்யாப்பழம் பழுக்கும் | கொட மல்லிகே பூ பூக்கும்

சீத்தாப்பழம் பழுக்கும் நம்ம | சின்னத் தொரை தோட்டத்திலே

(மேலது: 07)

என விஸ்தாரமாக அமைந்துள்ளன. ஆனால், தொழிலாளர்களின் குடியிருப்புக்களோ எவ்விதமான வசதிகளும்ற்று ஒடுங்கியதாக அமைந்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக;

எட்டடி குடிசையிலே இருப்பது நியாயமில்லை
எம லோகம் போகலாம் வாடி தாயே (சிவலிங்கம், மு., 2007: 167)

காம்பிரா பத்தாதுடா கங்காணி வடுவா இங்க
காலு நீட்ட எடமில்லையே கங்காணி வடுவா அப்படி
கையை நீட்ட எடமில்லையே கங்காணி வடுவா (மேலது: 56,57)

என்ற பாடல்கள் தொழிலாளர்களின் இருப்பிட வசதி போதாமையுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். தமது உடல் உழைப்பால் இம்மண்ணையும் மக்களையும் செழிக்கச் செய்தவர்கள் சொந்த நிலமுமற்று, எட்டடிக்குடிசைக்குள் முடங்கிக் கிடக்க, அவ்வுழைப்பில் வாழ்பவர்கள் அறுபதுடி பூந்தோட்டம் கொண்ட பங்களாக்களில் வாழும் அவலம் இன்றும் தொடர்கிறது. இவ்வாறு கடுமையாக உழைத்து தமக்கென எதுவுமற்ற வாழ்வை இறப்பர்காலப் பாடலொன்று, இறப்பர் மரமானேன் / நாலுபக்கம் வாதுமானேன் / எரிக்க விறகுமானேன் / இங்கிலீஸ் காரனுக்கு ஏறிப்போக காரானேன் (சாரல்நாடன், 1993:36) எனக் கூறுகின்றது.

மலையகத் தமிழரின் சமய வழிபாடு மற்றும் சடங்குகளிலும் அச்சமுகத்தின் சமூக வரலாற்றுத் தரவுகள் பல அடங்கியிருக்கின்றன. மலையகத் தமிழரின் சமய வழிபாட்டு மரபு முற்றிலும் கிராமிய வழிபாட்டினைச் சார்ந்ததாகும். அண்மைக் காலங்களில் பல ஆலயங்கள் சமஸ்கிருத மயமாதலுக்கு உட்பட்டாலும் இன்றும் கிராமிய வழிபாட்டு மரபே பரந்தளவில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இக்கிராமிய வழிபாட்டு மரபினை தமக்கான பூர்வீகமாகக் கொண்டுள்ள மலையகத் தமிழரின், முதல் பெண் இலக்கிய ஆளுமையாக உருத்திரகணிகை அஞ்சுகத்தை மு.நித்தியானந்தன் தன்னுடைய ஆய்வொன்றில் (“அஞ்சுகம்: மலையக இலக்கியத்தின் முதல் பெண் ஆளுமை” கூலித்தமிழ்) முன்னிறுத்தியிருப்பது பெரும் அபத்தமானதாகும். மலையகத் தமிழரின் கிராமிய வழிபாட்டு மரபு நிறுவனமயமான சமயப் பின்னணியில் மேற்கிளம்பிய உருத்திரகணிகை மரபுக்கு இடந்தருவதாக இல்லை. இந்தியாவிலிருந்து இலங்கை வந்த காரணத்துக்காக மட்டும் அவரை மலையகம் என்ற வரையறைக்குள் கொண்டு வந்தால் வெவ்வேறு காரணங்களால் இந்தியாவிலிருந்து இலங்கை வந்தவர்களையும் மலையகத் தமிழர்களாக கருத வேண்டிய சூழல் வரும். அது மலையகம் என்ற தனி அடையாளத்தையும் அதன் சமூக உருவாக்கத்தையும் சிதைப்பதாகவே அமையும்.

பெருந்தோட்டத்துறையோடு இணைந்த வகையில் பல தொழில்துறை தெய்வங்கள் வழிபடப்படுகின்றன. அத்தெய்வ வழிபாடுகள் அச்சமுக வாழ்வியலின் வெளிப்பாடுகளாக அமைகின்றன. குறிப்பாக, நாட்டார் தெய்வங்கள் மக்கள் வாழ்வுடன் இரண்டறக் கலந்தவையாகும். அத்தெய்வங்களின் தோற்றமும் வடிவமும் குணமும் அவை தோன்றிய சமூகம் சார்ந்தவையாகவே விளங்குகின்றன. தெய்வங்களின் தோற்றம்

மலையகத்
தமிழரின் சமய
வழிபாடு மற்றும்
சடங்குகளிலும்
அச்சமுகத்தின்
சமூக
வரலாற்றுத்
தரவுகள் பல
அடங்கிய
ருக்கின்றன.

மலையகத்
தமிழரிடையே
பெருந்தோட்டத்
தொழில்
துறையோடு
இணைந்த
வகையில்
தோன்றிய
வழிபாட்டு
முறைகள்
அவர்களது
உற்பத்தி
முறையோடு
ஒத்திருப்பதைக்
காணலாம்.

குறித்து ஆராய்ந்த பலரும் அச்சமும் உணவுத் தேவையுமே ஆதி மனிதனின் கடவுளின் உருவாக்கத்துக்கு அடிப்படையாக அமைந்தன என்று கூறுகின்றனர். அதனால் மனிதனின் உற்பத்திமுறைக்கும் கடவுளருக்கும் இடையே நெருக்கமான உறவு காணப்படுவதுடன் ஒவ்வொரு சமூகத்தினரின் உற்பத்திமுறைக்கு ஏற்ப கடவுளர்களின் தோற்றமும் வடிவும் குணமும் உருப்பெறுகின்றன. அவ்வகையில் மலையகத் தமிழரிடையே பெருந்தோட்டத் தொழில்துறையோடு இணைந்த வகையில் தோன்றிய வழிபாட்டு முறைகள் அவர்களது உற்பத்திமுறையோடு ஒத்திருப்பதைக் காணலாம்.

தேயிலைச் செய்கையில் நாற்று நடுதல், கொழுந்து பறித்தல், கவ்வாத்து வெட்டுதல், மட்டம் வெட்டுதல், கொழுந்தினைத் தொழிற் சாலைக்குக் கொண்டு செல்லுதல், தொழிற்சாலையில் கொழுந்தினைத் தேயிலைத் தூளாக்குதல் எனும் செயற்பாடுகள் இடம்பெறுகின்றன. இவ்வொவ்வொரு செயற்பாட்டுக்கும் ஒவ்வொரு கடவுளரை முறையே தவறணைமுனி, கொழுந்துசாமி, கவ்வாத்துசாமி, மட்டத்துசாமி, கம்பிமுனி, றோதைமுனி ஆகிய தெய்வங்களை வணங்கிவருகின்றனர். அத்துடன் அவ்வொவ்வொரு தொழிலிலும் ஈடுபடுபவர்களின் பால்நிலைக்கு ஏற்ப வழிபாட்டு முறைகள் மாறுபட்டு அமைந்துள்ளமையைக் காணலாம். குறிப்பாக, தவறணைமுனி, கவ்வாத்துமுனி, கம்பிமுனி, றோதைமுனி ஆகிய வழிபாடுகள் ஆண்களால் மட்டும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. கொழுந்துசாமி, மட்டத்துசாமி ஆகியன பெண்களின் தலைமையில் இடம்பெறுகின்றன. இவ்வேறுபாடு தொழில் பகுப்போடு தொடர்புடையதாகும். தொழிற்சாலை வேலைகள், கவ்வாத்து வெட்டுதல், தவறணைத் தொழில்கள், கொழுந்தினைத் தொழிற்சாலைக்கு (இஸ்டோருக்கு) கொண்டுசெல்லல் போன்றன ஆண்களினாலேயே முன்னெடுக்கப்பட்டன (தற்காலத்தில் சில இடங்களில் ஆண்களின் தலைமையில் சில பெண்களும் இணைந்து அத்தொழில்களைப் புரிகின்றனர்). அதனால் அத்தொழில்களோடு இணைந்த வழிபாடுகள் ஆண்களால் முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. அவ்வாறே கொழுந்து பறித்தல், மட்டம் வெட்டுதல் என்பன பெண்களால் முன்னெடுக்கப்படுவதால் அத்தொழிலோடு இணைந்த வழிபாடுகள் பெண்களின் தலைமையில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. ஆண் - பெண் இயல்புகள், அவர்களின் வாழ்வியல் முறை என்பனவற்றுக்கேற்ப அத்தெய்வங்களின் வழிபாட்டு முறைகளும் வடிவம் பெற்றுள்ளன. பெண்களால் முன்னெடுக்கப்படும் வழிபாடுகள் ஆண்கள் தமது தொழிலின் நிமித்தம் நிகழ்த்தும் வழிபாடுகளிலிருந்து பல்வேறு வகைகளில் வேறுபட்டுள்ளன. குறிப்பாக, கொழுந்துசாமி, மட்டத்துசாமி வழிபாடுகளில் பலியிடலோ மது, சுருட்டு முதலியன படைக்கப்படுவதோ இல்லை. பதிலாக பொங்கல், கடலை, பச்சரிசி அல்லது துள்ளுமா, பால், பழங்கள், வெற்றிலை, பாக்கு முதலியனவே படைக்கப்படுகின்றன.

ஆண்களின் வழிபாட்டில் ஆடு, சேவல் முதலியன பலியிடப்படுவதுடன் சாராயம், கள், சுருட்டு முதலியனவும் படைக்கப்படுகின்றன.

மலையகத் தமிழர் வரலாற்றில் பெண்களின் வரலாறும் தனித்து நோக்கப்பட வேண்டியதாகும். அரசியல், சமூக, பொருளாதார ரீதியாக தேசிய ரீதியில் அடக்குமுறைகளுக்கும் சுரண்டல்களுக்கும் உட்படுவதோடு தமது சமூகம் மற்றும் குடும்ப அலகிலும் பல்வேறு வன்முறைகளுக்கும் அடக்குமுறைகளுக்கும் உட்படுபவர்களாக அப்பெண்கள் காணப்படுகிறார்கள். அவர்கள் பற்றிய பல பதிவுகளை மலையக நாட்டார் வழக்காறுகளில் காணமுடிகின்றது. அவை யாவற்றையும் திரட்டித் தொகுத்தால் பெருந்தோட்டத்துறைப் பெண்கள் பற்றிய மாற்று வரலாற்றினை கட்டமைக்கலாம். உதாரணத்துக்கு, மலையகத்தின் பல்வேறு இடங்களிலும் சுமைதாங்கிக் கற்கள் காணப்படுகின்றன. இவை மலையகப் பெண்களின் துயர்தோய்ந்த வரலாற்றின் சாட்சியங்களாகும். சுமைதாங்கிக் கற்களானவை, குழந்தையைப் பிரசவிக்காமல் மடிந்துபோன கர்ப்பிணிப் பெண்களின் நினைவாக சனநடமாட்டம் உள்ள, பாதைகள் சந்திக்கின்ற சந்திகளில் நடப்படுவது வழமை. பாதசாரிகள் தமது சுமைகளை அக்கற்களில் இறக்கி வைத்து மீண்டும் சுமந்துசெல்ல இலகுவான வகையில் அக்கற்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. மலையகத்தில் இன்றும் பல்வேறு இடங்களில் எஞ்சி நிற்கின்ற அச்சுமைதாங்கிக் கற்கள், குழந்தைகளைப் பிரசவிக்காமல் கர்ப்பிணிப் பெண்கள் பலர் இறந்துள்ளனர் என்பதன் அடையாளமாக விளங்குகின்றன. அம்மரணங்களுக்கு பெருந்தோட்டத்துறையில் பெண்களுக்கு கர்ப்ப காலங்களிலும் ஒரேவித பணிச்சுமை - மழை, வெயில் என்று பாராது உயர்ந்த மலைகளிலேறி கொழுந்து பறிக்க வேண்டிய சூழல் நிலவியமை, போதிய சுகாதார, வைத்திய மற்றும் உட்கட்டமைப்பு வசதிகள் அற்றிருந்தமை என்பன பிரதானமான காரணங்களாகும். இவற்றினால் உடல் பலவீனமடைதல், இடறி விழுதல், நோய் தொற்றல், போசாக்கு குறைதல் என்பன நேர்ந்து பலர் இறந்திருக்கிறார்கள். எனவே, இந்தச் சுமைதாங்கிக் கற்கள் ஒவ்வொன்றும் காலனிய அறிக்கைகள் மற்றும் மலையக வரலாற்று எழுதியல்கள் என்பவற்றில் பதிவுபெறாத, பெண்களின் துயர வரலாற்றைச் சுமந்துள்ள ஆவணமாக விளங்குகின்றன.

மலையகத் தமிழ் நாட்டார் வழக்காறுகளில் மேற்கூறியவாறு மாற்று வரலாற்று எழுதுகைக்கான பல்வேறு தகவல்கள் குவிந்து கிடக்கின்றன. அத்துடன் அத்தகவல்கள் பெரிதும் பெருந்தோட்ட உருவாக்கம், காலனித்துவ அமைப்பு, அக்கால வாழ்வு போன்றவற்றைப் பதிவுசெய்வனவாகவே அமைந்துள்ளன. 1960களில் உதயமாகிய புதிய மலையகத்தின் எழுச்சியுடன் மலையகத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களைப் பதிவு செய்யும் நாட்டார் வழக்காறுகள் குறைவாகவே கிடைக்கப்பெற்றுள்ளதோடு அவை பற்றிய சேகரிப்புக்களும் பரவலாக

இந்தச்
சுமைதாங்கிக்
கற்கள்
ஒவ்வொன்றும்
காலனிய
அறிக்கைகள்
மற்றும்
மலையக
வரலாற்று
எழுதியல்கள்
என்பவற்றில்
பதிவுபெறாத,
பெண்களின்
துயர
வரலாற்றைச்
சுமந்துள்ள
ஆவணமாக
விளங்குகின்றன.

இடம்பெறவில்லை. ஆனால், அக்காலத்தில் தனிப்பாடல்களாகவும் கொலைச்சிந்துகளாகவும் வெளியிடப்பட்ட சிறு நூல்கள் மலையகத் தமிழரின் மாற்று வரலாற்று எழுதுகைக்கான தகவல் களஞ்சியமாக விளங்குகின்றன.

உசாத்துணை நூறியட்டியல்

- அர்ணன், ஆர்.எ.டி., (க.ஆ.), (1992) "இதய வீணை தூங்கும்போது பாடமுடியுமா?", குன்றின் குரல் - டிசம்பர்.
- குணவர்தன, ஆர்.ஏ.எல்.எச்., (நூ.ஆ.), நுட்.மான், எம்.ஏ (மொ.ஆ.), (2000) *இனமுரண்பாடும் வரலாற்றியலும் : தற்கால இலங்கையில் கந்த காலம் பற்றிய கட்டமைப்பு*, கொழும்பு: சமூக விஞ்ஞானிகள் சங்கம்.
- குமாரி ஜயவர்தனா, (1989) *இலங்கையின் முதலாவது வேலைநிறுத்தம் : அச்சத் தொழிலாளர் போராட்டம்*, கொழும்பு: சஞ்சீவ வெளியீடு.
- சசிசுமார், பா., சந்திரபோஸ், ஏ.எஸ், சிவப்பிரகாசம்,பி.பி., (2009) "இலங்கையிலுள்ள இந்தியத் தமிழ்த் தோட்டத் தொழிலாளர்களிடையே சாதிப்பாகுபாடு", சாதியின்மையா? சாதிமறைப்பா?, கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம்.
- சந்திரசேகரன், சோ., (1989) *இலங்கை இந்தியர் வரலாறு*, மதுரை: வைரவன் பதிப்பகம்.
- சாரல்நாடன், (1993) *மலையக வாய்மொழி இலக்கியம்*, சென்னை: தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையுடன் இணைந்து சுவத் ஏசியன் புகள்.
- சிவலிங்கம், மு., (2007) *மலையகத் தமிழர் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்*, கொட்டகலை: குறிஞ்சித் தமிழ் இலக்கிய மன்றம்.
- நித்தியானந்தன்,மு.,(2014) *கூலித்தமிழ்*, சென்னை: க்ரியா.
- முத்தையா, இ., (2010) *அடித்தள மக்கள் தொடர்பான பண்பாட்டுச் சொல்லாடல்கள்*, சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
- வேலுப்பிள்ளை. ஸி.வி., (1976) *மலைநாட்டு மக்கள் பாடல்கள்*, மாவலிப் பிரசுரம்.

பின்காலனித்துவக் கருத்தியலும் ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைகளும்

த.மேகராசா

அறிமுகம்

இருபதாம் நூற்றாண்டில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட புத்தாக்கக் கோட்பாடுகளுள் பின்காலனித்துவம் பிரதானம் பெறுகின்றது. இது காலனித்துவத்தை மறுதலித்து அதற்கு எதிராகத் தோன்றியதாகும். இப்பின்காலனித்துவ கருத்தியலினடிப்படையில் ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதைகள் பற்றி எடுத்துக்கூறுவதாக இவ்வாய்வு அமைகிறது. குறிப்பாக காலனியத்தின் தொடர்ச்சி எவ்வெவ்விதங்களில் காலனிய நீங்கத்தின் பின்னரும் காணப்படுகின்றது, பின்காலனித்துவச் சூழலில் காலனியத்திற்கு எதிரான - கீழைத்தேயத்தை நிலைநிறுத்துகின்ற போக்குகள் எவை, சுதேச அடையாளங்கள் பற்றிய பிரக்ஞை எத்தகையதாகக் காணப்படுகின்றது முதலானவற்றை ஈழத்துக்கவிதைகளில் இனங்கண்டு வெளிப்படுத்துவதோடு அவற்றின் போதுமை, போதாமை என்ன என்பனவற்றை முன்வைப்பதாக இவ்வாய்வு அமைகின்றது.

பின்காலனித்துவம்

இறைமையுள்ள ஒரு நாடு இன்னொரு நாட்டினை தன் ஆளுகைக்குள் வைத்திருந்தலே காலனித்துவம் (Colonialism). அத்தகைய ஆளுகையினால் சுதேசிகளின் வாழ்க்கை மற்றும் நிலம் என்பவற்றில் ஏற்பட்ட விளைவுகளைப் பற்றி நோக்குகின்ற சிந்தனை முறையே பின்காலனித்துவம் (Postcolonialism). பா.அஜந்தகுமார் கூறுவதுபோன்று பின்னைக்காலனித்துவம் என்ற சொல்லாடல், காலனித்துவத்திற்குப் பிந்திய அல்லது காலனி ஆதிக்கத்திற்குப் பிந்திய காலகட்டத்தில் சமூக, அரசியல், பண்பாடு, இலக்கிய நிலைமைகளைப் பேசுதல் என்ற பொருளில் அறிஞர்களால் விளக்கப்படவில்லை. மாறாக காலனித்துவத்தை எதிர்த்தல், காலனித்துவ சிந்தனைகளிலிருந்து விடுபடுதல், காலனியாதிக்கத்திற்குட்பட்டோர் தமக்குரிய இடத்தைப் பெறுதல் என்ற பொருள்களிலேயே பெரிதும் இன்று பிரயோகம் செய்யப்படுகின்றது (2017:14-15). பின்காலனித்துவம் மூன்றாம் மண்டலப் பிரச்சினைகளுக்கு விமோசனம் தேடும் அறிவியல் முறையாகக் காணப்படுகின்றது. குறிப்பாக மூன்றாம் உலக நாடுகளுக்கான சுயமான,

பின்காலனித்
துவம் மூன்றாம்
மண்டலப் பிரச்சி
னைகளுக்கு
விமோசனம்
தேடும்
அறிவியல்
முறையாகக்
காணப்படு
கின்றது.

சுதந்திரமான கருத்துத்தளத்தை வடிவமைக்கின்ற முயற்சியாகவும் ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்புக்குணம் கொண்ட ஓர் அரசியல் பார்வையாகவும் அது அமைகின்றது. இவ்வகையில் பின்காலனித்துவம் ஆரம்பத்தில் ஒரு எதிர்ப்பு இலக்கியமாகக் காணப்பட்டு பின்னரே ஒரு திறனாய்வுக் கோட்பாடாக வளர்ச்சிபெற்றுள்ளது.

முன்னர் அடிபணியச் செய்யப்பட்ட மக்களின் அரசியல், கலாசார சுதந்திரம் (Cultural independence), இனவாதம் (Racialism) என்பவற்றுடன் தொடர்புடைய கேள்விகளை பின்காலனித்துவ எழுத்துக்கள் முன்வைக்கின்றன.

பின்காலனித்துவ இலக்கியம் என்பது முன்னர் காலனியாதிக்கத்திற்கு உட்பட்டிருந்த மக்களின் இலக்கியங்களையே குறிக்கின்றது. காமன் வெல்த் நாடுகளின் இலக்கியம் என்று சொல்லப்பட்டுவந்த சொல்லாடலுக்கு ஈடாக பின்காலனியத்துவம் என்ற இச்சொல் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இவ்விலக்கியங்கள் அண்டாட்டிக்கா தவிரந்த அனைத்துக் கண்டங்களிலும் காணப்படுகின்றன. முன்னர் அடிபணியச் செய்யப்பட்ட மக்களின் அரசியல், கலாசார சுதந்திரம் (Cultural independence), இனவாதம் (Racialism) என்பவற்றுடன் தொடர்புடைய கேள்விகளை பின்காலனித்துவ எழுத்துக்கள் முன்வைக்கின்றன. மேலும் காலனிய ஆட்சியாளரின் வெளியேற்றத்தின் பின் காலனியம் ஏற்படுத்திய அடையாளங்கள், செயற்பாடுகள், கருத்துக்கள் என்பவற்றுக்கு எதிராகப் போராடுகின்ற எழுத்துக்களும் பின்காலனிய எழுத்துக்களில் முக்கியம்பெறுகின்றன.

ஐரோப்பிய சிந்தனைப் பிடியிலிருந்தும் அதன் செல்வாக்கிலிருந்தும் விடுவிக்கும் வகையிலான சிந்தனைக்கருவியாகப் பின்காலனித்துவம் செயற்படத் தொடங்கியது. ஃபனானன், மிமி, காபறால் முதலான விடுதலை இயக்க எழுத்தாளர்களும் சினுவா ஆட்சிபெ, வோல்லெ சொயிங்கா, கூகி வா தியாங்கோ, டொர்க் வால்காட், ப்ரேட்ட்வையிட் முதலான இலக்கியப் படைப்பாளிகளும் இக்கோட்பாட்டுக்கு மேலும் பங்களிப்புச் செய்துள்ளனர். பின்காலனித்துவ எழுத்தாளர்கள் பெரும்பாலும் தங்கள் கலாசார அடையாளத்தில் பெருமை கொள்கிற வர்களாகவும் தங்கள் வரலாற்றை மீள எழுதுகின்றவர்களாகவும் (Rewriting History), காலனித்துவ மேலாண்மை, தேசிய ஒடுக்குதல் என்பவற்றை எதிர்ப்பவர்களாகவும் உள்ளனர்.

காலனிய ஆட்சியாளர் சமூக, அரசியல், பொருளாதார, பண்பாட்டு விடயங்களனைத்தையும் தமக்குக்கீழ் வைத்து ஆதிக்கம் செலுத்தினர். தத்தமது சமய, அரசியல், பண்பாட்டுச் சிந்தனைகளை வலிந்து பரப்புகின்ற பிரசாரிகளாகவும் சுய அடையாளங்களை - பண்பாட்டு வேர்களை அழித்து, வரலாற்றைத் திரித்து எழுதுதற்குரிய ஏதுநிலைகளை ஊக்கப்படுத்துகின்றவர்களாகவும் காணப்பட்டனர். பரந்த நிலப்பரப்பும் அவற்றுள் அடங்கிய இயற்கை வளங்கள், மனிதர்களின் உழைப்பு முதலானவற்றை காலனிய ஆட்சியாளர்கள் தம் வசம் வைத்திருந்தனர். இலங்கையிலும் இந்நிலை தொடரப்பட்டது. காலனித்துவத்திற்கு உட்பட்ட நாடுகள் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் பல்வேறு போராட்டங்களின் பின்னர் படிப்படியாக விடுதலை பெற்ற நிலையில் மறைக்காலனியாதிக்கம் தொடர்ந்தது. இதற்குப் பின்னரான சூழலில் மறைக்காலனியாதிக்கத்தை எதிர்த்தல்,

சுதேசத்தினை முதன்மைப்படுத்துதல், சிதைக்கப்பட்ட வரலாற்றைத் திருத்தி எழுதுதல், வரலாற்று வேர்களைத் தேடி முன்வைத்தல் முதலான செயற்பாடுகள் இலக்கியப் படைப்பாக்கத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்தின.

ஈழத்துத்தமிழ்க் கவிதைகள்

ஈழத்தின் கவிதை மரபு பல்வேறு அடிப்படைகளில் ஆய்வுக்குட்படுத்தப் பட்டுள்ளது. இக்கட்டுரை அவற்றிலிருந்து வேறுபட்டு பின்காலனித்துவ கோட்பாட்டு நோக்கில் தெரிவுசெய்யப்பட்ட கவிதைப் பிரதிகளை மையப்படுத்தி காலனிய எதிர்ப்பு, மொழியும் இரட்டைக்காலனியாதிக்கமும், தேசிய அரசை எதிர்த்தல், காலனிய புலம்பெயர் மக்கள், மைய மறுப்பும் பொதுமையை நிராகரித்தலும், வேர் தேடுதல், மீளருவாக்கம், கீழைத்தேயம் முதலான அடிப்படைகளில் ஆய்வு செய்யப்படுகிறது.

காலனித்துவத்தை எதிர்த்தல்

காலனித்துவம் நாடுகளைக் கையகப்படுத்தி சுதேசிகளின் மரபுகள், அடையாளங்கள், மொழி முதலானவற்றைச் சிதைத்ததோடு சுயத்தை இழக்கவும் செய்தது. “காலனித்துவம் என்பது ஒரு ஏகாதிபத்தியச் செயற்பாடாகவும் இன்சார்புடையதாகவும் காணப்பட்டது. பூர்வீக மக்களை நாகரிகப்படுத்துதல் என்னும் பெயரில் அம்மக்களிடம் நிலைகொண்டுள்ள மரபுகள், பண்பாட்டம்சங்கள், அறிவியல், கலைகள் என்பனபோன்ற அடிப்படையான அம்சங்களை குற்றமாகக்கருதி அவற்றை அழித்தனர். இங்கு காலனித்துவவாதிகளின் கருத்துக்கள், நம்பிக்கைகளே மேலானவை என்று கருதி அவற்றை விரிவு படுத்தவேண்டுமென்ற நோக்கத்தின் செயற்பாடாக இவை நிகழ்ந்தன” (இன்பமோகன், வடிவேல், 2018:69): இப்பின்னணியில் பின்காலனித்துவ சிந்தனை, ஒடுக்குமுறை ஐரோப்பிய மேலாண்மையினை தீவிரமாக எதிர்ப்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தது. இந்த எதிர்ப்புணர்வை வ.ஐ.ச.ஜெயபாலனின் கவிதை பின்வருமாறு வெளிப்படுத்துகின்றது:

பின்காலனித்துவ சிந்தனை, ஒடுக்குமுறை ஐரோப்பிய மேலாண்மையினை தீவிரமாக எதிர்ப்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தது.

அலைகளின் மீது பனைக்கரம் உயர
எப்போதும் இருக்கிற
என்னுடைய ஆச்சி
காலம் காலமாய் உன்னைப் பிடித்த
பிசாசுகள் எல்லாம் தோற்றுப்போயின
போத்துக்கீசரின் எலும்புகள் மீதும்
தென்னந்தோப்பு.
நானும் என் தோழரும்
செவ்விளநீர் திருடிய தென்னந்தோப்பு.
தருணங்களை யார் வென்றாலும்
அவர்களுடைய புதைகுழிகளின் மேல்
காலத்தை வெல்லுவாள் எனது ஆச்சி.
என்ன இது ஆச்சி

மீண்டுமுன் கரைகளில்
 நாங்கள் என்றோ விரட்டியடித்த
 போத்துக்கீசரா?
 தோல் நிறம் பற்றியும்
 கண்நிறம் பற்றியும்
 ஒன்றும் பேசாதே
 அவர்கள் போர்த்துக்கீசரே.
 எந்த அன்னியருக்கும் நிலையில்லை
 எனது ஊர் நிலைக்கும் என்பதைத் தவிர
 எதனை எண்ணி நான் ஆறுதலடைவேன்.
 நாளையிந்தப் போர்த்துக்கீசரும் புதைய அங்கு
 கரும்பனைத் தோப்பெழும் என்பதைத் தவிர
 எதனை எண்ணி நான் ஆறுதலடைவேன். (1998:6-7)

இக்கவிதை இலங்கையில் செல்வாக்குச் செலுத்திய காலனியரான போர்த்துக்கேயர் தம் வாரிசுகளின் மூலமாக நிலைநிற்பதைப் பூடகமாக எடுத்துக்கூறுவதுடன் அத்தொடர்ச்சியும் நாளை அறுந்துவிடுமென்ற நம்பிக்கையை புலப்படுத்தி நிற்கிறது. இத்தகைய கலப்புறு சமூக உருவாக்கமென்பது காலனித்துவ நாடுகளைனத்தும் சந்தித்ததொன்றாகும். ஆபிரிக்கா, அவுஸ்திரேலியா முதலான பல நாடுகளில் வெளிவந்த படைப்புக்களில் இத்தன்மை பாரிய பிரச்சினையாகவும் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. “பூவுலகைக் கற்றலும் கேட்டலும்” என்ற அவுஸ்திரேலிய ஆதிக்குடிகளின் கவிதைகள் அடங்கிய தொகுப்பு இதற்கு மேலதிக ஆதாரமாயுள்ளது. பின்காலனித்துவச் சூழலில் மேற்கிளம்பும் நவகாலனியாதிக்கத்தை சண்முகம் சிவலிங்கத்தின் “சர்வதேச ஜோக்கர்கள்” என்ற கவிதை சிறந்த முறையில் எடுத்துக் கூறுவதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். “யாதும் ஊரே” என்ற புறநானூற்றுப்படாலடியைத் தலைப்பாகக் கொண்ட சி.சிவசேகரத்தின் கவிதை காலனிய செயற்பாடுகளை எதிர்ப்பதாக அமைந்துள்ளது:

போர்த்துக்கேயரும் டச்சுக்காரரும்
 ஆங்கில நாட்டரும் ஆற்றிய கொடுமை
 கொலனி ஆட்சியின் கொள்ளையடிப்பு
 மரபைப்பேண வகுத்த தடைகள்
 மொழியைப் பேச விதித்த தண்டம்
 மதத்தை மாற்றப் புனைந்த சதிகள்
 பழங்கதை என்றா மறந்து போனோம்? (2007:90)

என்று தொடரும் அக்கவிதை, காலனியாதிக்கர் மேற்கொண்ட சுதேச வளச்சுரண்டல், மரபழிப்பு, மொழித்தடை, மதமாற்றச்சதி முதலான ஆதிக்கச் செயற்பாடுகள் அழியாது மக்களின் மனங்களில் பதிந்து நிற்பதைப் புலப்படுத்துகின்றது.

பின்காலனித்
 துவச் சூழலில்
 மேற்கிளம்பும்
 நவகாலனியா
 திக்கத்தை
 சண்முகம்
 சிவலிங்கத்தின்
 “சர்வதேச
 ஜோக்கர்கள்”
 என்ற கவிதை
 சிறந்த
 முறையில்
 எடுத்துக்
 கூறுவதும்
 இங்கு
 குறிப்பிடத்தக்க
 தாகும்.

மொழியும் இரட்டைக் காலனியாதிக்கமும்

காலனித்துவ காலத்தில் மொழிக்கொலை (linguicide) திட்டமிட்டு இடம்பெற்றது. காலனித்துவ ஆட்சியாளர்கள் தம் கீழிருந்த நாடுகளில் மக்களின் சுயமொழி மற்றும் இன அடையாளங்களை மறுதலித்து தம் ஆங்கில மொழியை அகில மொழியாக ஆக்கும் வகையிலான செயற்பாடுகளை மேற்கொண்டார்கள். ஆங்கிலம் கற்றவர்களுக்கே மதிப்பு, உத்தியோகம், ஆங்கில மொழியில் எழுதப்படும் நூல்களுக்கே உதவிப்பணம் வழங்கல் என்ற காலனியப் போக்குகள் சமூகத்தில் பெரும் பாதிப்பினை ஏற்படுத்தின. சமூக அடையாளப்படுத்தலில் மொழி முதன்மையானதென்பதால் மொழியைச் சிதைத்தல் என்பது சமூகத்தின் முழு அடையாளத்தையும் சிதைப்பதாக அமையுமென்று காலனித்துவ வாதிகள் கருதிச் செயற்பட்டனர். இவ்விடத்தில் க.பஞ்சாங்கம் குறிப்பிடும் பின்வரும் கருத்து கவனிக்கத்தக்கதாகும்:

பின்காலனித்துவச் சொல்லாடலில் மொழி குறித்த உரையாடல்தான் முதன்மையான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. ஏனென்றால், மனிதர்கள் பொருட்களால் சூழப்பட்டிருக்கிறார்கள் என்பதைவிட அந்தப் பொருள் குறித்து மொழி புனைந்திருக்கும் கருத்துக்களால் சூழப்பட்டிருக்கிறார்கள். எனவே மனிதர்களின் உலகத்தில் மொழி முதன்மையான இடத்திற்கு வந்து நிற்கிறது. இந்நிலையில் மொழியைக் கைப்பற்றுவது என்பது, மனிதர்களைக் கைப்பற்றுவதாய் முடிகிறது. இப்படித்தான் காலனித்துவ நாடுகள் பலவற்றிலும் தாய்மொழி நீக்கப்பட்டு, அந்த இடத்தில் ஆங்கில மொழி புகுத்தப்பட்டது (2014:13).

காலனியத்தால் மிக மோசமாகப் பாதிக்கப்பட்ட ஆபிரிக்காவின் கூகி வா தியாங்கோ உள்ளிட்ட பல எழுத்தாளர்கள் தமது தாய் மொழி பற்றிய பிரஞ்சுயால் ஆங்கில மொழியில் எழுதுவதை நிறுத்தி சொந்தமொழியிலே எழுதத் தொடங்கிவிட்டார்கள். டேவிட் டியோப் குறிப்பிடும் பின்வரும் கருத்தே இவர்களின் வாதமாகவும் இருந்தது:

காலனிய ஆதிக்கத்திலிருந்து விடுதலைபெற்ற ஆபிரிக்காவில் எந்தப் படைப்பாளிக்கும் மீள்கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்ட தனது மொழியைத் தவிர வேறு எந்த மொழியிலும் தன் உணர்வுகளையும் தம் மக்களது உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்தத்தோன்றாது (தியாங்கோ, கூகி வா., 2004:33).

கூகி, தாய் மொழியில் தான் எழுதத்திரும்பியதன் நோக்கத்தைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்:

நான் கிகூயு என்ற கென்ய, ஆபிரிக்க மொழியில் எழுதுவது கென்ய மற்றும் ஆபிரிக்க மக்களின் ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்புப் போராட்டத்தின் ஒரு பகுதி என நம்புகிறேன் (2004:36).

இதன்படி காலனியத்துவ காலத்தில் சிதைக்கப்பட்ட தம் மொழியை மீட்டெடுத்து ஏகாதிபத்தியத்திற்கெதிரான தமது

பின்காலனித்
துவச்
சொல்லாடலில்
மொழி குறித்த
உரையாடல்தான்
முதன்மையான
இடத்தைப்
பெற்றுள்ளது.
ஏனென்றால்,
மனிதர்கள்
பொருட்களால்
சூழப்பட்டிருக்
கிறார்கள்
என்பதை விட
அந்தப் பொருள்
குறித்து மொழி
புனைந்திருக்கும்
கருத்துக்களால்
சூழப்பட்டிருக்கிறார்கள்.

எதிர்ப்பை வெளிப்படுத்துவதை பின்காலனித்துவ எழுத்தாளர்கள் முக்கியத்துவப்படுத்துகிறார்கள் என்பது புலனாகின்றது.

இலங்கையில் காலனிய ஆட்சியாளர்கள் ஆங்கில மொழியை முதன்மைப்படுத்தி பலவேறு செயற்பாடுகளை மேற்கொண்ட அதேவேளை தமிழ், சிங்கள மொழிகளைப் புறந்தள்ளினர். ஆங்கிலமொழியில் வெளியிடப்படுகின்ற நூல்களுக்கு அச்சிட்டு வெளியிடும் பணத் தொகையை வழங்கியதோடு ஆங்கிலமல்லாத மொழிகளுக்கு அத்தகைய உதவித் தொகையை வழங்க மறுத்தனர். இடக்குத்தர் கிறீன் ஒரு ஆங்கிலேயராக இருந்தபோதும் அவர் தம் மாணாக்கருடன் சேர்ந்து மொழிபெயர்த்து தமிழில் வெளியிடவிருந்த உடற்கூறும் உடல்நலமும் (Anatomy Physiology and u;giene) என்னும் நூலுக்கு உதவித் தொகை மறுக்கப்பட்டமை சிறந்த உதாரணமாகும். மிசனரிகள் சமயப்பரப்புக்கையை மேற்கொண்ட அதேவேளை உயர் கல்வியையும் ஆங்கில மொழியையும் புகட்டின. மிசனரிகளினால் முன்னெடுக்கப்பட்ட ஆங்கிலக் கல்வித் திட்டத்தை அப்போதைய பயனாளிகளாகவிருந்த மத்தியதரவர்க்கத்தினர் வெகுவாக ஏற்றனர். இதனால் உயர்கல்வி உள்ளிட்ட வாய்ப்புக்களைப் பெற்று காலனிய ஆட்சியில் நன்மைகளையும் கண்டனர். ஆங்கில மொழியையும் தமிழ் மொழியையும் சமனாக வைத்தும் நோக்கினர். ஆரம்பத்தில் தமிழ் மொழிக்கு இருந்த முக்கியத்துவம் குறைந்து ஆங்கிலம் பேசுதலே பெருமையென்றும் தமிழ் பேசுதலால் ஒருவர் பலவீனமானவரென்றும் கருதும் நிலை உருவாகியது. இதனை நீலாவணனின் பின்வரும் கவிதை எடுத்துக்கூறுகின்றது.

மேற்கூறிய

கவி வரிகளில்
கவிஞர்
“என்னருமை
தமிழ்த்தாய்க்கு
இன்னொருத்தி
ஈடோ” என்ற
மனப்பாங்கைக்
கொண்டிருப்ப
தாலேயே தான்
பலவீனமானவ
ரென்று
மற்றவர்களால்
ஒதுக்கப்படும்
நிலையை
எடுத்துக்
கூறியிருப்பதைக்
காணலாம்.

என்னை ஒரு பலவீனன் என்றுரைத்தாய் நண்பா
இதிலென்ன ஆச்சரியம் அட்டாவோ அட்டா
இந்நிலத்து மாந்தரெல்லாம் ஏறுகிற மொழியாம்
இங்கிலீசு மொழியருமை என்னுளமும் ஒப்பும
மன்னுமறை வேதியரின் வேதமொழியான
மறை மொழியாம் சமஸ்கிரத மாண்புதெரிந்திடினும்
என்னருமை தமிழ்த்தாய்க்கு இன்னொருத்தி ஈடோ
என்றெண்ணும் பலவீனம் எனது பலவீனம் (2001:36)

மேற்கூறிய கவிவரிகளில் கவிஞர் “என்னருமை தமிழ்த்தாய்க்கு இன்னொருத்தி ஈடோ” என்ற மனப்பாங்கைக் கொண்டிருப்பதாலேயே தான் பலவீனமானவரென்று மற்றவர்களால் ஒதுக்கப்படும் நிலையை எடுத்துக் கூறியிருப்பதைக் காணலாம். இக்கவிஞர் “இன்று உனக்கு சம்பளமா?” என்ற பிறிதொரு கவிதையிலும் “தமிழா நீ கற்றதுவும் தகாத வார்த்தை” என்று எள்ளலோடு தமிழ்மொழி சந்தித்த பாரிய சவாலை எடுத்தாண்டுள்ளார். காலனியவாதிகள் தமது ஆதிக்க எச்சமாக விட்டுச் சென்ற ஆங்கிலம் கீழை நாடுகளில் வலுவுடனேயே காணப்படுகின்றது. குக்கிராமங்களிலுள்ள கடைகளின் விளம்பரப் பலகைகள்கூட பெரும்பாலும் ஆங்கிலத்திலேயே காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருப்பதைக் காணக் கூடியதாகவுள்ளது. இத்தன்மை காலனிய காலத்தில் ஏற்படுத்தப்பட்ட

மொழிதல்

மிக மோசமான மனநிலையாகும். இத்தகைய செயற்பாடுகள் காலனித்துவத்தின் வெற்றியாகவும் எச்சமாகவும் இன்றும் திகழ்வதைக் காணலாம். இவ்வகையில் தாய்மொழியைப் புறந்தள்ளிய ஆங்கில மொழிப் பயன்பாட்டிற்கெதிரான குரலாக காசி ஆனந்தனின் பின்வரும் கவிதை ஒலிப்பதைக் குறிப்பிடலாம்:

தமிழா நீயும் பேசுவது தமிழா?

அன்னையைத் தமிழ் வாயால் 'மம்மி' என்றழைத்தாய்

அழகுக்குழந்தையை 'பேபி' என்றழைத்தாய்

என்னடா, தந்தையை 'டாடி' என்றழைத்தாய்

இன்னுயிர்த் தமிழைக்கொன்று தொலைத்தாய்

கோலத் தமிழ் மொழியை, ஆங்கிலம் தின்பதா?

கண்டவனை எல்லாம், 'சார்' என்று சொல்வதா?

கண்முன் என் தாய்மொழி, சாவது நல்லதா?

வெள்ளைக்காரன்தான் உனக்கு அப்பனா?

(காசியானந்தன்.)

என ஆவேசக் குரலாகவும் எதிர்ப்பாகவும் கவிவரிகள் விரிகின்றன. குறிப்பாக மேற்படி கவிதையின் இறுதி வரி கவிஞரின் தமிழ்மொழி மீதான பற்றையும் அளவு கடந்து செல்லும் தமிழ்மொழிக் கொலையையும் எடுத்துக்கூறுகின்றது.

இலங்கையைப் பொறுத்தவரையில் பின்காலனித்துவச் சூழலிலும் மொழியின் மீதான ஒடுக்குதல் பிரயோகிக்கப்பட்டது. தேசிய அரசே காலனியாதிக்கர் செயற்பட்ட மொழி ஒடுக்குதல் மனோநிலையில் தமிழ்மொழியை புறந்தள்ளும் செயற்பாடுகளை மேற்கொண்டனர். 1950களிலிருந்து மொழி தொடர்பான பல்வேறு பிரச்சினைகள் இலங்கை அரசியலில் மேற்கிளம்பின. 1956 ஆம் ஆண்டு பிரகடனப்படுத்தப்பட்ட தனிச்சிங்கள மொழிச் சட்டம் பலத்த அதிர்வுகளை ஏற்படுத்தியமையும் மொழியுணர்ச்சிக் கவிதைகள் பல எழுந்ததோடு அறுபதுகள் காலப்பகுதியில் மொழியுணர்ச்சிசார் போராட்டங்கள் இடம்பெற்றமையும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். சிங்கள மொழியின் மேலாண்மைக்கெதிரான தமிழ் உணர்ச்சியின் கொந்தளிப்பாகவே காசியானந்தனின் மேற்குறிப்பிட்ட கவிதை அமைந்திருந்தது. தமிழ் மொழி பேசுவோர் எதிர்கொண்ட இரட்டையாதிக்கத்தைத் தெட்டத்தெளிவாகப் புலப்படுத்துவதாக இப்பதிவுகள் அமைகின்றன.

தேசிய அரசை எதிர்த்தல்

பின்காலனித்துவ சமூகத்தில் மக்களைப் பலவகைகளிலும் ஒடுக்குகின்ற தேசிய அரசுக்கு எதிராகவும் கவிதைகள் வெளிவந்துள்ளன. இத்தகைய கவிதைகள் பேரினவாத தேசியத்தைத் தீவிரமாக விமர்சித்து அதன்மீது

இலங்கையைப்
பொறுத்த
வரையில்
பின்காலனித்
துவச் சூழலிலும்
மொழியின்
மீதான
ஒடுக்குதல்
பிரயோகிக்
கப்பட்டது.
தேசிய அரசே
காலனியாதிக்கர்
செயற்பட்ட
மொழி
ஒடுக்குதல்
மனோநிலையில்
தமிழ்மொழியை
புறந்தள்ளும்
செயற்பாடுகளை
மேற்கொண்டனர்.

கேள்வி கேட்கவும் செய்தது. மன்னராட்சியின் கீழ் பல பிரிவுகளாகக் காணப்பட்ட பிரித்தானிய காலனிய ஆட்சியாளர்கள் 1815 இல் இலங்கையின் ஆட்சியதிகாரத்தை ஒரு நிருவாக அலகின்கீழ் கொண்டுவந்தனர். 1948 இல் இலங்கைக்குச் சுதந்திரம் வழங்கும்போது தொடர்ந்தும் தம் மறைமுக காலனியாதிக்கத்தைச் செலுத்தும்பொருட்டு பாதுகாப்பு ஒப்பந்தம், வெளிவிவகார ஒப்பந்தம், அரச ஊழியர்களுக்கான ஒப்பந்தம் ஆகிய ஒப்பந்தங்களைச் செய்ததுடன் தம் நிருவாகக் கடமைகளுக்கு வசதியாக இலங்கையரான ஆளுநர் நாயகத்தையும் நியமித்தனர். இதற்கும் மேலாக ஒரு தேசமாக இருக்கின்றபோதே முரண்பாடுகள் ஏற்படுமென்றும் தாம் தொடர்ந்தும் தலையிடமுடியுமென்றும் கருதி நிருவாக அதிகாரங்களை பகிர்ந்தளிக்காது கையளித்துச் சென்றனர். இது அவர்களின் பிரித்தானும் சாமர்த்தியத்தியமென்றும் கூறலாம். நேரடியான காலனித்துவ நீக்கம் இடம்பெற்று பத்து வருடங்களுக்குள் மொழி சார்ந்த ஓரங்கட்டல்களுக்கு இலங்கையின் ஒரு பகுதி மக்கள் (சிங்களமொழி பேசாதோர்) முகங்கொடுக்கும் நிலை தோன்றியது. பின்னர் இனம், மதம் சார்ந்த பேதங்கள் அதிகரிக்க அதற்கெதிரான போராட்டங்களும் அழிவுகளும் ஏற்படலாயின. இதனால் பின்காலனித்துவம் கட்டமைத்த மறைகாலனியாதிக்கத்தை மாத்திரமன்றி சாதி, மத, இன, மொழி சார்ந்த தேசிய அரசியலையும் எதிர்க்கும் நிலை தோன்றியது.

இதன் ஒரு வெளிப்பாடாக இலங்கையில் அறுபதுகள் காலப்பகுதியில் மொழி மீட்புக்கான கோசங்களைக் கொண்ட கவிதைகள் வெளிவரத் தொடங்கின.

இதன் ஒரு வெளிப்பாடாக இலங்கையில் அறுபதுகள் காலப்பகுதியில் மொழி மீட்புக்கான கோசங்களைக் கொண்ட கவிதைகள் வெளிவரத் தொடங்கின. எண்பதுகளிலிருந்து இன ஒடுக்குதலை எதிர்க்கும் கவிதைகள் வெளிவரத் தொடங்கின. இன ஒடுக்குதல் தொடர்பாக பல கவிகள் வெளிவந்துள்ளபோதும் சாருமதியின் "அடக்குமுறையை எதிர்த்துப் பாடுவேன்" என்ற கவிதை இந்த இன ஒடுக்குதலின் குரலாக இங்கு சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது:

நாங்கள் போராடுவோம்
 நிச்சயம் போராடுவோம்?
 எல்லாத்துறைகளிலும்
 உங்களுக்கெதிராய்
 எங்களின் போராட்டம்
 என்றும் தொடரும்
 ஒடுக்கச் சிலரும்
 ஒடுங்கப்பலரும்
 இருக்கும் நாட்டை
 இனியுமா பொறுப்போம்?
 எங்களிடம்
 இழப்பதற்கு ஒன்றுமில்லை
 எடுப்பதற்கு இலங்கை உண்டு.
 அடக்குமுறைகளை எதிர்ப்பேன்
 அடக்குமுறைகளை எதிர்ப்பேன் (2010:71-72)

சாருமதியின் இக்கவிதை, இன ஒடுக்குதலுக்குட்பட்ட மக்களை அணிதிரட்டும் கோசமாக அமைகின்றது. “இழப்பதற்கு எதுவும் இல்லை” என்னும் வரி இலங்கை எங்கள் தேசம் என்பதையும் இந்நாட்டின் குடிமக்களாகத் தாங்கள் இருந்தும் தங்களுக்கான உரிமைகள் பலவற்றையும் இழந்துவிட்டோம் என்ற கருத்தை வெளிப்படுத்துவதோடு “எடுப்பதற்கு இலங்கை உண்டு, அடக்குமுறைகளை எதிர்ப்பேன்” என்னும் வரிகள் இழந்த உரிமைகளைப் பெறுவதற்காக போராடுவோம் என ஒடுக்குமுறைக்குட்பட்டோருக்கு எழுச்சியூட்டுவதாகவும் அமைந்துள்ளன.

அரச தீவிரவாதத்தின் காரணமாக ஆசியாவின் முதன்மையான யாழ் நூலகம் எரிக்கப்பட்ட சந்தர்ப்பத்தில் அந்த அடக்குமுறைக்கெதிரான பலமான எதிர்ப்பாக எம்.ஏ.நு.மனின் “புத்தரின் படுகொலை” என்ற கவிதை வெளிவந்தது.

நேற்று என் கனவில்
புத்தர் பெருமான் சுடப்பட்டிற்றந்தார்.
சிவில் உடை அணிந்த
அரச காவலர் அவரைக்கொன்றனர்.
யாழ்நூலகத்தின் படிக்கட்டருகே
அவரது உடல் குருதியில் கிடந்தது. (1983:79-80)

எண்பதுகளுக்குப்
பின்னர்
ஈழத்திலெழுந்த
கவிதைகள்
பெரும்பாலும்
மக்களை இன
ஒடுக்குதலுக்கு
உட்படுத்திய
தேசிய அரசை
எதிர்ப்பதைப்
பொதுப்பண்பாகக்
கொண்டிருப்
பதைக்
காணலாம்.

எனத் தொடரும் கவிதை அக்கால அரசியற் சூழலில் பலத்த வாதப்பிரதிவாதங்களை ஏற்படுத்தியிருந்தது. குறிப்பாக இனவாதம் பேரெழுச்சி பெற்றிருந்த சூழலில் அதிர்ச்சியூட்டுகின்ற படிமத்தினூடாக யாழ் நூலகத்தை எரித்தமை, புத்தரைப் படுகொலை செய்யும் செயலை நிகர்த்ததென்ற கருத்தை முன்னிறுத்தி, நீதியை கொலைசெய்த அரசு அராஜகத்தை வன்மையாகக் கண்டிப்பதாக அமைந்தது. எண்பதுகளுக்குப் பின்னர் ஈழத்திலெழுந்த கவிதைகள் பெரும்பாலும் மக்களை இன ஒடுக்குதலுக்கு உட்படுத்திய தேசிய அரசை எதிர்ப்பதைப் பொதுப்பண்பாகக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம்.

இலங்கையில் இனம், மொழி சார்ந்து மக்களை அணி திரட்டும் அரசியல் செயற்பாடு மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது. இதனால் ஒடுக்குமுறைகளும் இனக்குழு மோதல்களும் கடந்த காலங்களில் மட்டுமன்றி யுத்தத்திற்குப் பின்னரான இன்றைய சூழலிலும் இடம்பெறுகின்றன. இவற்றின் பிரதிபலிப்பாக கவிதைகளும் வெளிவருகின்றமையைக் காணலாம்.

காலனிய புலம்பெயர் மக்கள்

காலனிய காலத்தில் ஒரு நாட்டிலிருந்து இன்னொரு நாட்டிற்கு அழைத்துச் செல்லப்பட்ட மக்களே காலனிய புலம்பெயர் மக்கள் என இங்கு குறிப்பிடப்படுகின்றனர். இலங்கையில் வாழும் மலையகத்தமிழர்கள் காலனிய ஆட்சியாளர்களால் இந்தியாவிலிருந்து

சூலிகளாக அழைத்துவரப்பட்டார்கள். “ஊரான ஊரிழந்தேன் ஒற்றைப்பனைத் தோப்பிழந்தேன் பேரான கண்டியிலே பெற்ற தாயை நானிழந்தேன்” என்ற நாட்டார் பாடல் மலையக மக்கள் தம் நிலத்தையும் உறவுகளையும் இழந்து அனாதரவற்றவராக்கப்பட்ட துயரத்தைக் கூறுகின்றது. காலனியக் குடியேற்றங்கள் அனைத்திலும் உடைமை இழப்பும், மண் இழப்பும் கூடவே ஏற்பட்டுள்ளன. வரலாற்று ரீதியாக அச்சிக்கலைத் தீர்ப்பதும் கடினமாக உள்ளது (ராபர்ட் ஜே.சி.யங், 2007:60). இதற்கு மலையக மக்களும் விதிவிலக்கல்லர். மலையக மக்கள் இந்தியாவிலிருந்து அழைத்துவரப்பட்டு இருநூறு வருடங்கள் கடந்துள்ளபோதிலும் இன்றுவரையும் அம்மக்களுக்கான வாழ்வாதாரத் தேவைகள் நிறைவேற்றப்படாமை காலனிய, பின்காலனிய அரசுகள் அவர்களுக்கு எதிராகப் பிரயோகித்துவருகின்ற ஒடுக்குமுறையை வெளிக்காட்டுகின்றது.

நாட்டின் தேசிய வருவாயில் பெரும்பங்கை ஈட்டிக் கொடுக்கும் மலையகத் தமிழர்களை யாரும் கவனிப்பதில்லையென்ற ஏக்கத்தினை சி.வி.வேலுப்பிள்ளையின் “தேயிலைத்தோட்டத்திலே” என்ற கவிதையில் சிறப்பாக எடுத்துக்கூறியிருந்தார். எட்டியாந்தோட்டை கருணாகரனின் “வெல்லும் என் இனம்” என்ற தலைப்பிலமைந்த கவிதை அடிப்படைத் தேவைகள் மறுக்கப்பட்டு, சுதந்திரங்களைப் பறிகொடுத்தே மலையக மக்களின் இதுவரையான வாழ்வும் கழிந்துள்ளது என்பதை வெளிப்படுத்துவதுடன் காலனித்துவ அதிகாரத்தையும், பின்காலனித்துவ சூழலில் மக்களை ஒடுக்குகின்ற ஏகாதிபத்திய அதிகாரத்தையும் எதிர்ப்பதாகவும் அமைந்துள்ளது.

ஏய் ஏகாதிபத்தியமே!

*நாங்கள் பிழைப்புக்காகப் பிரதேசம் பெயர்ந்தோராயினும்
சகாப்தம் தாண்டிய சரித்திரத்தின்*

தனித்தேசியத் தடங்களைத் தன்னகத்தே தக்கவைக்க

வாய்மொழியில் வரலாற்றை வாழ வைத்த வம்சங்கள்!

(2012:16-170)

என்னும் கவி வரிகள் மலையக மக்களின் ஒன்று திரண்ட உணர்ச்சிகளின் கொந்தளிப்பின் வெளிபாடாக அமைந்துள்ளது. “ஏய் ஏகாதிபத்தியமே” என்ற விளிப்பு தேசிய அரசு மலையக மக்கள் மீது திணிக்கப்பட்ட அடங்குமுறைக்கெதிரான உச்சகட்ட கோபத்தை வெளிப்படுத்துகிறது. மலையக மக்கள் பற்றி அறிந்துகொள்ளத்தக்க வாய்மொழிப் பாடல்கள், கதைகள் என்பனவே தமக்கான வரலாற்று மூலங்களென்பதனையும் இக்கவி வரிகளில் கவிஞர் வலியுறுத்தியுள்ளார். காலனித்துவத்திற்குப் பின்னரான சூழலில் அத்தகைய வாய்மொழி இலக்கியங்களைத் தேடிப்பதிவு செய்யும் முயற்சிகள் பரவலாக மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இதுவும் காலனித்துவத்தால் சிதைக்கப்பட்ட வரலாற்றை மீளவும் கட்டியெழுப்பும் முயற்சியாகவே பார்க்கப்படவேண்டியதாகும்.

காலனித்துவத்திற்குப் பின்னரான சூழலில் அத்தகைய வாய்மொழி இலக்கியங்களைத் தேடிப் பதிவு செய்யும் முயற்சிகள் பரவலாக மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இதுவும் காலனித்துவத்தால் சிதைக்கப்பட்ட வரலாற்றை மீளவும் கட்டியெழுப்பும் முயற்சியாகவே பார்க்கப்படவேண்டியதாகும்.

மொழிதல்

காலனித்துவ கால அடக்குமுறைகளை அது நீக்கம்பெற்ற பின்காலனித்துவச் சூழலில் எதிர்க்கின்ற கவிதைகளும் வெளிவந்துள்ளன. காலனித்துவ காலத்தில் மலையக மக்கள் காலனித்துவ ஆட்சியாளர்களால் மட்டுமன்றி அக்காலனித்துவ ஆட்சியாளர்களின் செல்வாக்கைப் பெற்று அவர்களுக்காகச் சேவையாற்றிய கணக்குப்பிள்ளை, கங்காணி முதலான பதவிநிலைகளில் காணப்பட்ட மலையக சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்களாலும் ஒடுக்கப்பட்டார்கள். இதுவும் இரட்டைக் காலனியாதிக்கமாகும். காலனித்துவ ஆட்சியாளர்கள் அக்காலனியாதிக்கத்திற்கு உட்பட்ட மக்களைக்கொண்டே ஏனைய மக்களை ஒடுக்கியமையினை இது காட்டுகின்றது. பனானின் மொழியில் கூறுவதாயின் கணக்குப்பிள்ளை, கங்காணி முதலானோர் கறுப்புத்தோல் வெள்ளை முகமூடிகளாகச் (Black Skin, White Masks) செயற்பட்டார்கள். காலனித்துவத்திற்குப் பின்னரான சூழலில் எழுந்த கவிதைகள் இத்தகைய காலனித்துவ கால வாழ்வியல் அவலத்தைப் பேசுவனவாகவும் காணப்படுகின்றன. எட்டியாந்தோட்டைக் கருணாகரனின் 'உத்தரவாதம்' என்ற கவிதை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகவுள்ளது.

காலனித்துவத்திற்குப் பின்னரான சூழலில் எழுந்த கவிதைகள் இத்தகைய காலனித்துவ கால வாழ்வியல் அவலத்தைப் பேசுவனவாகவும் காணப்படுகின்றன.

மலையக நாட்டார் பாடல் மரபினை அடியொற்றி சி.சிவசேகரம் எழுதிய கவிதையில் காலனித்துவ காலத்தில் புலம்பெயர்க்கப்பட்டு மலையகத்தில் வாழும் மக்கள் 'பரதேசம் வந்தவர்கள்' என ஏளனப்படுத்தப்பட்டமையும் குடியரிமை மறுக்கப்பட்டமையும் மலையக மக்களின் தலைவர்கள் என்று சொல்பவர்கள் சுயலாபத்தோடு காணப்படுகின்றமையும் எடுத்துக்கூறப்பட்டுள்ளது. அக்கவிதையின் பின்வரும் பகுதி ஈண்டு நோக்கத்தக்கதாகும்:

பரதேசியின்னு சொல்லி
பறிச்சானே குடியரிமை
தட்டிக்கேக்க யாருமில்லே
தங்க ரத்தினமே - நம்ம
தலைவனெல்லாம் திருட்டுப்பய
பொன்னு ரத்தினமே

(2010:23-24)

கொலனி ஆட்சியின் கீழ் கட்டாயமாகவும் கட்டாயமின்றியும் நிகழ்ந்த குடிப்பெயர்வால் ஏலவே சிக்கலான தேசிய அடையாளம், நவகொலனியத்தின் கீழ், உள்நாட்டுப்போர், பொருளாதார நெருக்கடி ஆகியவற்றின் விளைவான பெரும் இடப்பெயர்வுகளால் மேலும் சிக்கலாகிறது (சிவசேகரம், சி, 2019:07). இதற்கமைய இலங்கையைப் பொறுத்தவரையில் காலனிய காலத்தில் குடியேற்றப்பட்ட மலையக மக்கள் தாம் அனுபவித்த துன்பங்களிலிருந்து நீக்கம் பெறும்பொருட்டு இலங்கையிலுள்ள வன்னிப்பிரதேசம் முதலான இடங்களுக்கு குடியேறிச் சென்றனராயினும் இனமுரண்பாட்டுச் சூழல் காரணமாக அத்தகைய இடங்களிலிருந்தும் இடம்பெயர்வும் மேலும் துன்பத்துக்குள்ளாகவும் நேர்ந்தது. இதனை சி.சிவசேகரம் பின்வரும் கவிதை வரிகள் மூலம் வெளிப்படுத்தியுள்ளார்:

வன்னியிலே குடியேறி
காடழிச்ச வயலுமுது
வாழவுன்னு போயிருந்தோம்
தங்க ரத்தினமே - நம்ம
போட்ட கணக்குப் பொய்யாச்சுதே
பொன்னு ரத்தினமே (2010:24)

மக்கள் குடியிருக்கும் தோட்டக்காணிகளை அபகரிக்கின்ற செயற் பாடுகளும் மலையகத்தில் அவ்வப்போது இடம்பெற்றுவந்துள்ளன. இதற்கு எதிரான எதிர்ப்புக்களையும் போராட்டங்களையும் மலையக மக்கள் மேற்கொண்டுவந்துள்ளதன் அத்தகைய போராட்டங்களின்போது பலர் இறந்தும் இருக்கிறார்கள். இத்தகைய சந்தர்ப்பங்களின்போது கவிஞர்களின் கவிதைகளும் மலையக மக்களுக்காக ஒலித்துள்ளன. நுவரெலியா டெவன் பகுதியிலுள்ள மலையகத் தமிழ் மக்களுக்கான 7000 ஏக்கர் தோட்டக் காணியினை அபகரிக்கும் அரசாங்கத்தின் திட்டத்தினை எதிர்த்துப் போராடிய சிவனுலட்சுமணன் கொல்லப்பட்டமையைக் கண்டித்து சுபத்திரன், எஸ்.ராமையா, சிவ.இராஜேந்திரன், சாருமதி எட்டியாந்தோட்டை கருணாகரன் முதலான பல கவிஞர்கள் கவிதை பாடியுள்ளனர்.

காலனித்து
வத்தை
மறுதலிக்கும்
பின்காலனித்
துவச் சூழலில்
மையமறுப்புச்
(De-centring)
செய்தல்
முக்கியம்
பெறாலாயிற்று.
அகிலமனிதன்,
அகில வரலாறு
என்பவற்றைப்
பின்காலனித்
துவம்
முழுமையாக
மறுதலிக்கின்றது.

இவ்வாறு காலனித்துவ ஆட்சியாளர்களால் அடிமைகளாக அழைத்துவரப்பட்டு மலையகப் பிரதேசத்தில் வாழும் மக்கள், காலனித்துவ காலத்தில் மட்டுமன்றி காலனித்துவ நீக்கத்திற்குப் பின்னரான இன்றைய சூழலிலும் துன்பங்களை எதிர்நோக்குகின்றவர்களாகவே உள்ளார்கள் என்பதை கவிதைகளினூடாக அறிய முடிகின்றது.

மையமறுப்பும் பொதுமையை நிராகரித்தலும்

ஆதிக்கவாதிகள் தம்மை மேலானவர்களாகவும் அதிகார வன்மை மிக்கவர்களாகவும் காட்டிக்கொள்ள முற்படுகின்றபோது மையத்தைச் சூழ்ந்துள்ள விளிம்புநிலையை மறுதலித்துக்கொள்கிறார்கள். தமக்கான மையமொன்றை உருவாக்கும் ஆதிக்கவாதிகள் அது பற்றியே எப்போதும் கவனம் செலுத்துகின்றவர்களாக உள்ளனர். மைய முதன்மையே காலனித்துவ வாதிகளின் போக்காகவும் காணப்பட்டது. காலனித்துவத்தை மறுதலிக்கும் பின்காலனித்துவச் சூழலில் மையமறுப்புச் (De-centring) செய்தல் முக்கியம் பெறலாயிற்று. அகிலமனிதன், அகில வரலாறு என்பவற்றைப் பின்காலனித்துவம் முழுமையாக மறுதலிக்கின்றது. அவ்வகையில் புலமைத்துவ அதிகார மையத்தையும் அது மறுதலிக்கின்றது. இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக சி.ஜெயசங்கரின் “முதுசொம் அல்லது புலமை மரபு” என்ற தலைப்பிலமைந்த பின்வரும் கவிதை அமைகிறது:

வேடராய் விருத்தராய்
தோற்றினார் எவரோ - அவரே
மூளைப் புயல் கிளம்ப
முருகராய்த் தோற்றினார் தோற்றினாரே..

.....
பெரியோர் மேலோர் என
நம்பிப் பின்தொடர்ந்தோர் - தாம்
பழனி ஆண்டுகளாய்
ஞானப் பட்டாடை போர்த்திப்
பவனி வரும் நவபக்தி மரபினராகி
பின்வழி வருவோர் அவர்தம்
தடந்தோள்கள் மீதேறிப் பலலக்கூரும்
பெருமாள் பெருமானே என
புகழ்வலம் வந்தனர் வந்தனரே..
அதிகாரத்தேரேறி
அரசு உலா வரும் பொழுதில் - விடுக்கும்
வார்த்தைகளை
விழுங்கி அழித்து ஏப்பமெழும்
பொதுமேடைப் பொழிவுகளில்
நனைந்து நெக்குருகி நிற்பர் நிற்பரே... (2010:43)

காலனித்துவ வாதிகள் கீழைத்தேய சாதி, சமூக அமைப்புக்களையும் அவை சார்ந்த சடங்கு முறைகள், பண்பாட்டம்சங்கள் முதலானவற்றையும் ஆராய்ந்தறிந்து கீழைத்தேயத்தோரின் இத்தகைய அம்சங்கள் நாகரிகமற்றவையென்றும் தமது ஐரோப்பிய வாழ்வியல் கூறுகளே மேலானவையென்றும் கருதி பொதுமைப்படுத்தலை மேற்கொண்டார்கள். ஒவ்வொரு சமூகக் குழுமத்துக்குமான தனித்துவ அடையாளங்கள் காலனித்துவ வாதிகளால் கவனத்திற்கொள்ளப்படவில்லை. இவ்வாறு காலனித்துவம் கட்டமைத்த பொதுமைப்படுத்தலை மறுதலித்து பொதுமைப் படுத்தலினூடாக மறைக்கப்பட்ட வட்டார வழக்கு மற்றும் வட்டாரப் பண்பாடுகள், புறக்கணிக்கப்பட்ட சரித்திரங்களைப் படைப்புக்களினூடாக வெளிப்படுத்துவதும் பின்காலனித்துவ எழுத்துக்களில் காணத்தக்க முக்கியமான அம்சங்களாகும். கவிதையில் பொதுமொழியைத் தவிர்ந்து பிரதேச வழக்கைப் பயன்படுத்துதல் இவ்விடத்திற் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். பேச்சுமொழி வழக்கில் அமையப்பெற்ற சோலைக்கிளியின் 'கொசுமாங்காய்' என்ற கவிதை இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக அமைகிறது:

சிலர்
அலையில் மலம் கரைத்தல்
இவர் மலம் என்ன பொன்சங்கா
செடி நாற்றம்
மாட்டு இறைச்சி மலம்

காலனித்துவம்
கட்டமைத்த
பொதுமைப்
படுத்தலை
மறுதலித்து
பொதுமைப்
படுத்தலினூடாக
மறைக்கப்பட்ட
வட்டார
வழக்கு மற்றும்
வட்டாரப்
பண்பாடுகள்,
புறக்கணிக்கப்
பட்ட சரித்திர
ங்களைப்
படைப்புக்க
ளினூடாக
வெளிப்படுத்து
வதும் பின்
காலனித்துவ
எழுத்துக்களில்
காணத்தக்க
முக்கியமான
அம்சங்களாகும்.

இலைக்கறியை
எண்ணெயிலே வதக்கியது
கடல் மீன் என்ன ஊத்தை வண்டி
வால் உசிரா
அதைச் சவர்க்காரம் ஆக்கி
தினம் போட்டுக் குளிப்பதற்கு (2011:452)

மேற்குறித்த கவிதையில் வட்டாரப் பேச்சுமொழி சிறந்த முறையில் வெளிப்படுத்தப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். சோலைக்கிளியின் அனேகமான கவிதைகள் வட்டாரப் பண்பாட்டைத் தழுவினவாகவே அமைந்துள்ளன. இவரது கவிதைத் தொகுதியொன்று 'அவணம்'²⁴ என்ற பெயரில் அமைந்துள்ளமையும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தமிழர்களின்
இசைக்
கருவிகளில்
பறை, மத்தளம்
முதலானவை
முக்கிய
மானவை.
காலனிய
காலத்தில்
மட்டுமன்றி
பின்கால
னித்துவ
சமூகத்திலும்
தமிழரின்
இத்தகைய
தனித்துவமான
அடையாளங்
களை
அழிக்கின்ற
செயற்பாடுகள்
நடைபெற்றுக்
கொண்டிருக்கின்றன.

வேர் தேடுதல்

குறித்தவொரு இனக்குழுமத்தின் பண்பாட்டுக் கூறுகள் அவ்வினக் குழுமத்தின் பழைய நினைவுகளைச் சமந்து நிற்பனவாகவும் தனித்துவம்மிக்க அடையாளங்களாகவும் உள்ளன. பிரித்தானிய காலனித்துவம் காலனித்துவ கால செயற்பாடுகளினூடாக மக்களின் தனித்துவ அடையாளங்களைச் சிதைத்தது. பிரித்தானியரின் பிடியிலிருந்து அப்பாற்படுத்தப்பட்ட மக்கள் தங்களது அடையாளங்கள், பண்பாடுகள், வரலாற்று வேர்களைத் தேடி வெளிப்படுத்தும் பணிகளில் ஈடுபடத்தொடங்கினர். இதனால் கலாசார அடையாளங்கள், பெருமைகள் முதலானவை பின்காலனித்துவ காலப் படைப்புக்களில் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. சீனுவா ஆச்சிப்பே, கூகி வா தியாங்கோ முதலானோரின் படைப்புக்களில் இத்தன்மைகள் சிறப்பாக வெளிப்பட்டன. ஆனால் இந்தவளவிற்குத் தமிழ்க்கவிஞர்களின் படைப்புக்களில் பின்காலனித்துவப் பிரதிபலிப்பு இடம்பெறவில்லையென்றே கூறலாம்.

தமிழர்களின் இசைக்கருவிகளில் பறை, மத்தளம் முதலானவை முக்கியமானவை. காலனிய காலத்தில் மட்டுமன்றி பின்காலனித்துவ சமூகத்திலும் தமிழரின் இத்தகைய தனித்துவமான அடையாளங்களை அழிக்கின்ற செயற்பாடுகள் நடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கின்றன. அதேவேளை இவற்றை எதிர்த்து தமிழர்களின் வரலாற்று வேர்களைத் தேடி அவற்றை முதன்மைப்படுத்துகின்ற செயற்பாடுகளும் நடைபெறுகின்றன. மட்டக்களப்பில் நடைபெற்ற அண்ணாவினார் மாநாடு, அண்ணாவினாரைக் கௌரவித்தல் முதலானவை இவ்வகையில் முக்கியமானவையாகும். சி.மெளனகுரு எழுதிய 'அறை பறை' என்ற கவிதை பறை வாத்தியத்தின் இசையினை மண்ணின் இசையாக அடையாளப்படுத்துகின்றது. அக்கவிதை இவ்வாறு தொடர்கிறது.

24. விவசாய சமூக அமைப்பில் முப்பது மரைக்கால் நெல் ஒரு அவணம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. அதனை அடிப்படையாகக்கொண்டே கவிதைத் தொகுதிக்கு கவிஞர் 'அவணம்' என்று தலைப்பிட்டுள்ளார்.

அறை பறை அறை பறை
 அறை தமிழா - ஈழம்
 அதிர அதிர பறை
 அறை தமிழா

.....
 வாகினி - ஐ - அலை
 சக்தி என்று அவை
 வருகுது வருகுது
 ஊர்கள் தோறும்

.....
 மேற்குக் குடிகளின்
 இசையினையே - அவை
 மேன்மை இசையெனக் கூறுகிறது.

.....
 மண்ணின் இசைகளை
 மறைக்கிறது - அவை
 மாற்றான் இசையினை
 நுழைக்கிறது
 அறை பறை அறை பறை
 மண்ணின் இசை
 நமது பறை. (2003:ப?)

சண்முகம் சிவலிங்கத்தின் 'ஆக்காண்டி' கவிதையில் நாட்டார் பாடல் மரபு கையாளப்பட்டிருந்தது. இதனையும் இம்மரபிற்குரிய உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம்.

ஆக்காண்டி ஆக்காண்டி
 எங்கெங்கே முட்டை வைத்தாய்
 கல்லைக்குடைந்து
 கடலோரம் முட்டை வைத்தேன்.

.....
 வைத்ததுவோ அஞ்சு முட்டை
 பொரித்ததுவோ நாலு குஞ்சு
 நாலுகுஞ்சும் போர் புரிய
 நடந்து விட்டார் என்னசெய்வேன்?
 ஆனவரைக்கும்
 அந்த மலைக்கப்பாலே
 போனவரைக் காணேன்
 போனவரைக் காண்கிலேன்.. (2013:129)

போர்க்காலத்தில் ஒரே குடும்பத்தைச் சேர்ந்த பலர் போருக்குப் போன சந்தர்ப்பங்களும் வடக்கு மற்றும் கிழக்குப் பிரதேசங்களில் பல நிகழ்ந்துள்ளன. 'ஆக்காண்டி ஆக்காண்டி' என்ற நாட்டார்

பாடலை அடிப்படையாகக்கொண்டு மேற்படி கவிதையில் அதனை வெளிப்படுத்தியிருப்பதைக் காணலாம். நாட்டார் வழக்காறுகளை வரலாற்று மூலங்களாகப் பயன்படுத்துதல், தொன்மங்களைக் கையாண்டு தமது இருப்பை அடையாளப்படுத்துதல் போன்ற செயற்பாடுகளும் பின்காலனித்துவச் செயற்பாடுகளில் முக்கியமானவையாகும்.

தமிழர்களின் தொன்மை வரலாற்றை சமகாலத்துடன் தொர்பு படுத்தி எழுதுவதென்பதும் இலக்கியப் படைப்பாக்கத்தில் மரபு சார்ந்த வெளிப்பாட்டு முறைகளைக் கையாள்வதென்பதும் சுதேசிய மரபுகளை அடையாளப்படுத்தும் செயற்பாடுகளாகவே பார்க்கப்படவேண்டியனவாகும். வ.ஐ.ச.ஜெயபாலன், சு.வில்வரெத்தினம், சிவசேகரம் முதலானோரின் கவிதைகளில் இத்தகைய தாக்கத்தினைக் காணலாம்.

புதுக்கவிதைப்போக்கு மேலைத்தேயத் தொடர்பு காரணமாகத் தமிழுக்கு அறிமுகமானதாயினும் அம்மரபில் சங்ககால கவிதையாக்க முறைகளைப் பயன்படுத்துதல் என்பது கீழைத்தேய மரபை முதன்மைப்படுத்தலேயாகும். அவ்வகையில் சங்ககால பொருள் வெளிப்பாட்டில் முக்கியம் பெற்ற இயற்கைக் கூறுகளையும், இயற்கை வருணனைகளையும் தற்காலக் கவிதையில் முக்கியத்துவப்படுத்துதல் கவனங்கொள்ளத்தக்கதாகும். வ.ஐ.ச.ஜெயபாலன், சு.வில்வரெத்தினம், அனார் போன்ற கவிஞர்களின் கவிதைகளில் இத்தகைய தன்மையினைக் காணலாம்.

கீழைத்தேயம்

காலனித்துவம் அரசியல், கலை, இலக்கியம், பண்பாடு, சமயம், பொருளாதாரம் என அனைத்து நிலைகளிலும் மேற்கே சிறந்ததென்னும் மனோநிலையைக் கட்டமைத்தது. ஆனால் பின்காலனித்துவம் மேற்கத்தேய முதன்மையை மறுதலித்து கீழைத்தேயத்தைப் பார்க்கச்செய்தது. இதனால் பின்காலனித்துவ சூழலில் கீழைத்தேய அறிஞர்கள், படைப்பாளிகள், விடுதலை வீரர்கள் முதலானோர் பற்றிய பெருமிதங்கள், சாதனைகள் முக்கியம் பெற்றன. காலனிய ஆட்சியை எதிர்த்து அதன்காரணமாக சிறைவாழ்க்கை, நாடுகடத்தல் போன்ற ஆங்கிலேய அடக்குமுறைகளை எதிர்கொண்டவர்களுள் பாரதியும் முக்கியமானவர். இவ்வகையில் நீலாவணன் பாரதியைப் பற்றி இவ்வாறு போற்றிப் பாடுவதைக் காணலாம்:

அன்னியர்தம் ஆட்சி அடிமை விலங்கறுக்க
கன்னியர்தம் கண்ணீரைக் கையேந்த - மண்ணின்மேல்
எல்லாமே இன்பம் என இசைக்க வந்தவொரு
வல்லவனாம் பாரதியை வாழ்த்து!
பல்லுடைக்கும் செந்தமிழில் பண்டிதர்கள் பாட்டெழுதி
வல்லவராய் வாழ்ந்த வடுப்போக்க - கல்லார்க்கும்

பின்காலனித்துவம் மேற்கத்தேய முதன்மையை மறுதலித்து கீழைத்தேயத்தைப் பார்க்கச் செய்தது. இதனால் பின்காலனித்துவ சூழலில் கீழைத்தேய அறிஞர்கள், படைப்பாளிகள், விடுதலை வீரர்கள் முதலானோர் பற்றிய பெருமிதங்கள், சாதனைகள் முக்கியம் பெற்றன.

கற்றுத் தெளிந்தார்க்கும் கற்கண்டு போலினிக்கும்
நற்கவிதை தந்தான் நயந்து.
பெண்குலத்தைப் பேயென்றும், பேரடிமை, நாயென்றும்
எண்ணி இருந்தார் இழிவுறவே - பெண்குலத்தின்
காவலனாய் வந்து கவிதை மழைபொழிந்த
பாவலனாம் பாரதியைப் பாடு? (2001:5)

காலனிய ஆதிக்கத்திற்கு எதிராகப் போராடிய சுதேச வீரர்களை, தமிழ் மன்னர்களைப் பற்றிய கவிதைகள் பின்காலனித்துவக் கருத்தியலில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. ஈழத்தின் கடைசிக் குறுநில மன்னனாக விளங்கிய பண்டாரவன்னியன் 1803 இல் கற்சிலைமடுவில் இடம்பெற்ற வெள்ளையருடனான போரில் கொல்லப்பட்டான். இம்மன்னன் பற்றிய கவிதைகளும், காவியங்களும் பலவுள்ளன. “பாலி ஆறு நகர்கிறது” என்ற கவிதையில் வ.ஐ.ச.ஜெயபாலன் பண்டாரவன்னியனை நினைவுறுத்துகின்றார்:

அந்நாளில்,
பண்டார வன்னியனின்
படை நடந்த அடிச்சுவடு
இந்நாளும் இம்மணலில்
இருக்கவே செய்யும், (1987:15)

என அக்கவிதை தொடாகிறது. பிறிதொரு கவிதையில் வ.ஐ.ச.ஜெயபாலன் யாழ்ப்பாணத்தின் இறுதி தமிழ் மன்னனான சங்கிலியனைப் பற்றியும் பாடியுள்ளார் (1987:72) இவ்வாறு கீழைத்தேயத்தை முதன்மைப்படுத்தும் வேறு கவிதைகளும் காணப்படுகின்றன. இத்தகைய கவிதைகள் பின்காலனித்துவ கருத்தியலில் முக்கியம்பெறுகின்றன.

முடிவுரை

காலனியவாதிகளால் சிதைக்கப்பட்ட பண்பாட்டை மீளருவாக்கம் செய்தல், பொதுமையை நிராகரிப்பதோடு மைய மறுப்பினையும் செய்தல், கீழைத்தேயத்திற்கான வரலாற்று, பண்பாட்டு மூலங்களுக்கான வேரைத் தேடி நிலைநிறுத்துதல், காலனித்துவத்தால் கவனிக்கப்படாத மற்றதுகள் பற்றிக் கவனம் செலுத்துதல், கீழைத்தேயத்தை முதன்மைப்படுத்துதல் முதலானவை பின்காலனித்துவ கருத்தியலில் முக்கியமானவையாகும். இத்தகைய பின்காலனித்துவச் சிந்தனைகள் சில ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைகளில் வெளிப்படினும் அவ்வெளிப்பாட்டின் வறிய தன்மையைத் தெட்டத் தெளிவாக உணரமுடிந்தது. பெருமளவிலான கவிஞர்கள் கவிதைகளை எழுதிக் கொண்டிருக்கின்றபோதிலும் அவர்களுள் மிகக்குறைந்தளவானோரின் கவிதைகளிலேயே பின்காலனித்துவத்தின் தாக்கம் காணப்படுகின்றது. எனினும் இத்தகையோரையும் முழுமையாக பின்காலனித்துவ எழுத்தாளர்கள் என்று அடையாளப்படுத்த முடியவில்லை. “திருத்தி எழுதுதல்” என்பது பின் காலனித்துவத்தின்

காலனிய
ஆதிக்கத்திற்கு
எதிராகப்
போராடிய
சுதேச
வீரர்களை,
தமிழ்
மன்னர்களைப்
பற்றிய
கவிதைகள்
பின்காலனித்துவ
கருத்தியலில்
முக்கியத்துவம்
பெறுகின்றன.

ஒரு பண்பாகும். காலனித்துவ காலத்தில் திரிபுபடுத்தப்பட்டு எழுதப்பட்ட வரலாற்றை மறுவாசிப்புச் செய்து மீளத் திருத்தி எழுதுதலை இது குறிக்கிறது. இத்தகைய பண்பின் வெளிப்படுத்துகையை ஆய்வுக்கு உட்படுத்திய கவிதைகளில் காணமுடியவில்லை. அதுபோன்றே விடுதலை இலக்கியம் படைத்தல் என்ற பின்காலனித்துவப் பண்புக்கருக்கமைந்த கவிதைகளையும் அவதானிக்க முடியவில்லை. சி.சிவசேகரம் போன்ற ஒரு சிலரது கவிதைகளில் பின்காலனித்துவப் பார்வை அழுத்தமாகக் காணப்படுகின்றது. படைப்பாளிகளிடையே வாசிப்புப் பழக்கம் அரிதாகிப்போனமையும் கோட்பாட்டு நோக்கிலான விமர்சன முறையின் போதாமையும் ஈழத்துக் கவிதைகளில் பின்காலனித்துவ நோக்கு பரந்தளவில் வெளிப் படாமையான முக்கிய காரணமென்று துணிய இடமுண்டு. இத்தகைய நிலையிருந்து விடுபட்டு ஈழத்துக் கவிதைச் செல்நெறி நமக்கான சிந்தனைத் தளத்தினூடாக அகலமும் ஆழமும் பெறவேண்டியது அவசியமென்பதையே இக்கட்டுரை வலியுறுத்தி நிற்கின்றது.

உசாத்துணைகள்

- இரத்தினகுமார்.ந., (2017). *பின் காலனியம்: சமூகம் - இலக்கியம் - அரசியல்*. சென்னை: பாவை பப்ளிகேஷன்.
- இன்பமோகன், (2018), *காலனித்துவ, பின்காலனித்துவ கருத்தியலுக்குள் பழங்குடியினரின் கலைகள்*, மொழிதல் தொகுதி 5, மட்டக்களப்பு: சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்.
- கருணாகரன்.எம்., (2012). *அவமானப்பட்டவனின் இரவு*, அட்டன்: நாங்கள் மலையகம் வெளியீடு.
- சாரமதி, (2010), *அறியப்படாத மூங்கில் சோலை*, ஹற்றன்: நந்தலாலா வெளியீடு.
- சிவசேகரம், சி., (2010), *முட்கம்பித்தீவு*, இலங்கை: தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை.
- (2019), *தேசமும் சுயநிர்ணயமும்*, மொழிதல்:தொகுதி 06, மட்டக்களப்பு: சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்.
- சோலைக்கினி, (2011), *அவணம்*, இலங்கை: அடையாளம்.
- தியாங்கோ,சுகி வா., (2004). *அடையாள மீட்டி: காலனிய ஓர்மை அகற்றல்*, மங்கை, அ. (மொ.பெ), சென்னை: வல்லினம்.
- நீலாவணன், (2001), *ஓத்திகை - நீலாவணன் கவிதைகள்*. இலங்கை: நன்னூல் பதிப்பகம்.
- நு.மான்,எம்.ஏ., (1983). *மழை நாட்கள் வரும்*, சிவகங்கை: அன்னம்.
- பஞ்சாங்கம்,க., (2014). *பின்காலனித்துவச் சூழலில் ஒரு நூற்றாண்டுத் தமிழிலக்கியம்*, சென்னை: காவ்யா.
- மௌனகுரு.சி.,(பதி), (2002), *சுபத்திரன் கவிதைகள்*, கொழும்பு: தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை.
- ராபர்ட் ஜே.சி.,யங்., (2003), *பின்காலனியம்: மிகச் சருக்கமான அறிமுகம்*, மங்கை,அ. (மொ.பெ), இந்தியா: அடையாளம்.
- ஜெயசங்கர்,சி., (2007), *முதுசொம் அல்லது புலமை மரபு*, வெளி சஞ்சிகை வெள்ளி விழா சிறப்பு மலர், இலங்கை : கிழக்குப்பல்கலைக்கழக கலை கலாசார பீட மாணவர் ஒன்றியம்.
- ஜெயபாலன், வ.ஐ,ச.,(1987), *சூரியனோடு பேசுதல்*, பிரான்ஸ்: ஆசியா.
- (1998), *உயிர்த்தெழுக்கிற கவிதை*, இலங்கை: மூன்றாவது மனிதன்.

கட்டுரையாசிரியர்கள் விபரம்

1. கலாநிதி.க.சிதம்பரநாதன்
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
நுண்கலைத்துறை,
கலைப்பீடம்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
sithamk1@gmail.com.
2. வே. சந்திரிகா
முதுகலைத் தமிழ் இலக்கியம்
தமிழ்த்துறை
அரசு கலைக்கல்லூரி (தன்னாட்சி)
கோயம்புத்தூர் 641 018
தமிழ்நாடு
chandhu1142000@gmail.com
3. பேராசிரியர் வ. மகேஸ்வரன்
தமிழ்த்துறை
பேராதனை பல்கலைக்கழகம்,
இலங்கை,
vallimahes@yahoo.com
4. எம்.எம். ஜெயசீலன்
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
தமிழ்த்துறை, பேராதனைப்
பல்கலைக்கழகம்,
இலங்கை,
jseelanuop@gmail.com
5. முனைவர் மோ. செந்தில்குமார்
உதவிப்பேராசிரியர்
தமிழ்த்துறை
அரசு கலைக்கல்லூரி (தன்னாட்சி)
கோயம்புத்தூர் 641 018
தமிழ்நாடு
senthiephoto@gmail.com
6. முனைவர் ப. விமலா
உதவிப் பேராசிரியர்
தமிழ்த்துறை
கே.எஸ். ரங்கசாமி கலை அறிவியல்
கல்லூரி
திருச்செங்கோடு, தமிழ்நாடு
vimalavai@gmail.com
7. பேராசிரியர் ஸ்ரீ. பிரசாந்தன்
தமிழ்த்துறை
பேராதனை பல்கலைக்கழகம்,
இலங்கை.
pirashanthan01@gmail.com
8. த.மேகராசா,
கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வாளர்,
மொழித்துறை,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,
இலங்கை,
megarajaht@yahoo.com

மதிப்பீட்டாளர்களின் விபரம்

1. இ.முத்தையா
ஓய்வநிலைப் பேராசிரியர்,
மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழகம்,
மதுரை
2. பேராசிரியர் ஞா.ஸ்ஹபன்
துறைத்தலைவர்,
தமிழியல்த் துறை,
மனோன்மணியம் சுந்தரனார்
பல்கலைக்கழகம்,
திருநெல்வேலி - 12.
3. சுந்தர் காணி
தமிழ், இந்திய மொழிகள் மற்றும்
கிராமியக் கலைகள் பள்ளி,
காந்திகிராம கிராமிய
நிகர்நிலைப் பல்கலைக்கழகம்,
காந்திகிராமம்.
4. இரா சீனிவாசன்
இணைப்பேராசிரியர்,
தமிழ்த்துறை, மாணிலக் கல்லூரி,
சென்னை - 600 005.

ISSN 2386-1630



9 772386 163006

விலை ரூபா 300.00