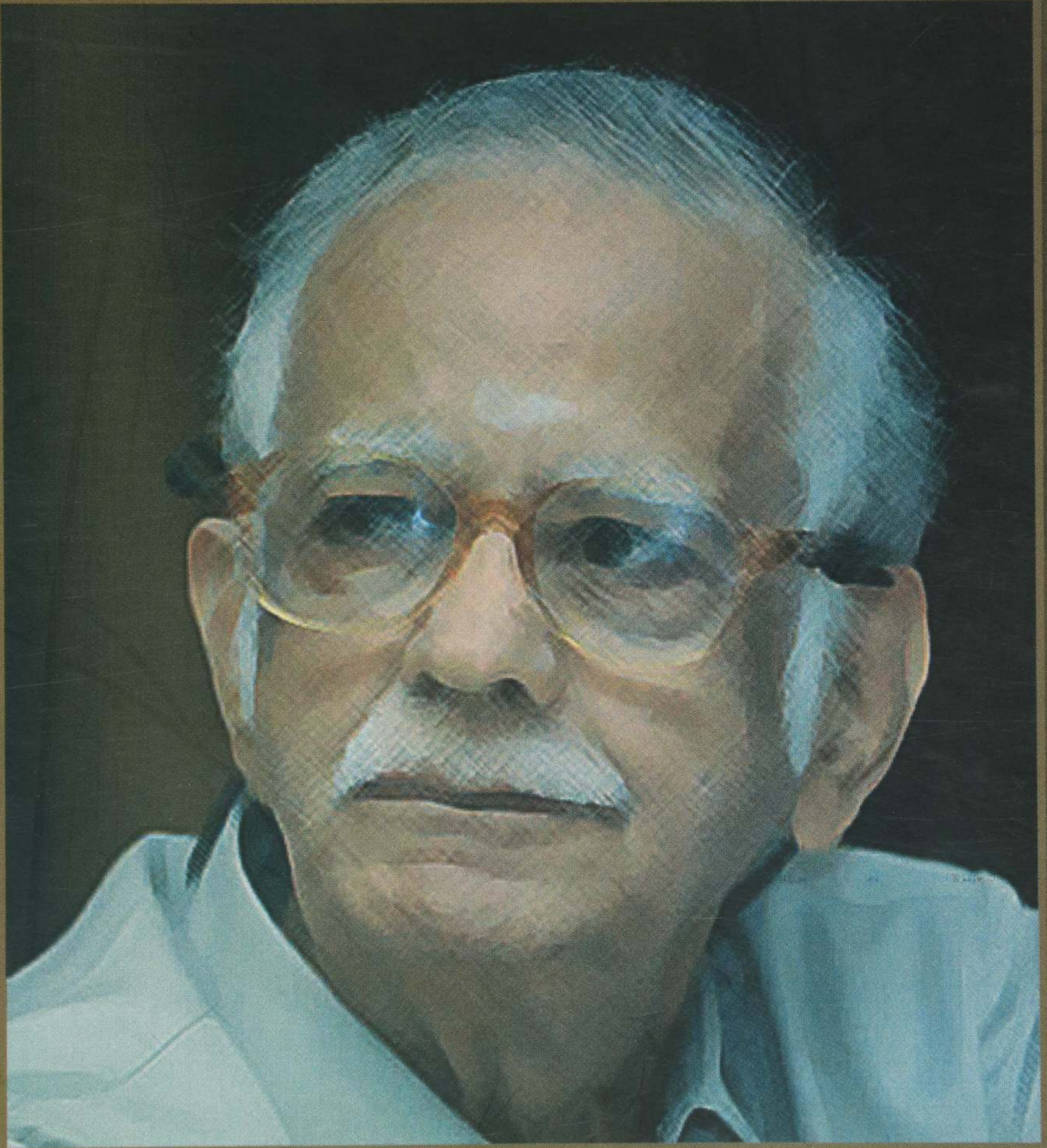


ISSN 2386-1630

# மெய்தல்

தொகுதி: 5, எண்: 2 - 2018



சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்

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



# மொழிதல்

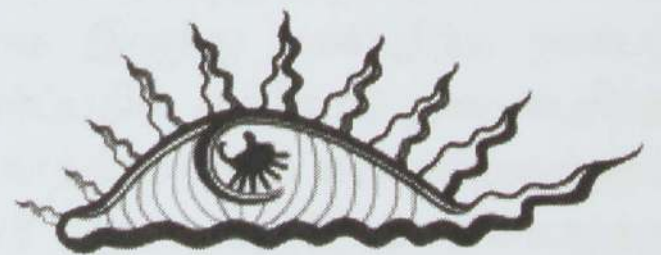
ஆய்விதழ்

தொகுதி: 5, எண்: 2 ஆடி - மார்கழி 2018

17 APR 2019  
 மொழிதல்  
 யாழ்ப்பாணம்

பொதுசன நாலகம்  
 யாழ்ப்பாணம்.

9137C2  
 PL



சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்

## மொழிதல்

ஆய்விதழ்

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

தொகுதி: 5, எண்: 2 - ஆடி - மார்கழி 2018

ISSN 2386 - 1630

ஆசிரியர்

கலாநிதி சி. சந்திரசேகரம்

ஆசிரியர் குழு

கலாநிதி க. இராஜேந்திரம்  
முனைவர் ந. முத்துமோகன் (தமிழ்நாடு)

பேராசிரியர் எம்.எஸ்.எம். அனஸ்

பேராசிரியர் வ. மகேஸ்வரன்

வெளியீடு

சுதந்திர 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

ஒரு ஆய்விதழை முறையாகவும் கால வரிசையாகவும் வெளியிடுவதற்கு மிக அத்தியவசியமாக இருக்க வேண்டிய அம்சங்களில் ஒன்று காத்திரமான ஆய்வாளர்களை உள்ளடக்கிய வாசகர் வட்டமொன்றை அது தன்னகத்தே கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பது. அது கைகூடின் ஆக்கங்களுக்கான வறுமையும் இல்லாது போய்விடும். இந்த நிலையை நாம் இப்போது ஓரளவிற்கு எட்டியிருக்கின்றோம். இலங்கை, இந்திய நாடுகளைச் சேர்ந்த பல புலமையாளர்கள் மொழிதலின் வாசகர்களாகவும் ஆய்வாளர்களாகவும் பங்கேற்றிருப்பது எமக்கு மிக்க மகிழ்ச்சியைத் தருகின்றது. இதற்கும் மேலாக அவர்கள் மொழிதலுக்கு வரும் ஆய்வுகளைச் செப்பனிடவதற்கும் எமக்கு வழிகாட்டுவதற்கும் துணை நிற்கின்றனர். இந்த வழிகாட்டுதல்களின் அடிப்படையில் நாம் தொடர்ந்து முன்னோக்கிக் கொண்டு செல்வதை உணர்கின்றோம். இந்த வளர்ச்சியின் ஓரம்சமாகவே இந்த இதழும் வெளிவருகின்றது. இந்த இதழில் வருகின்ற பல கட்டுரைகள் கனதி வாய்ந்தவை. இதற்கும் மேலாக தமிழர் வரலாற்றில் முக்கியமானதொரு புள்ளியாகத் தன்னைப் பதிவு செய்து கொண்டதொரு ஆளுமைக்கு அஞ்சலி செலுத்தும் இதழாகவும் வெளிவருகின்றது.

மொழிதலின் இவ்விதமுக்குரிய ஆக்கங்கள் செவ்வை பார்க்கப்பட்டு பூர்த்தி செய்யப்பட்டிருந்ததொரு நிலையில் ஐராவதம் மகாதேவனின் மறைவின் துயரச் செய்தியை அறிந்தோம். அப்போது தமிழர் வரலாற்றிற்கு காத்திரமான பங்களிப்பு நல்கிய அன்னாருக்கு எமது சிறு அஞ்சலியாக இந்த இதழைச் சமர்ப்பணம் செய்யவேண்டும் என்று விரும்பி அவர் தொடர்பானதொரு ஆய்வுக்கட்டுரையை விரைவில் தரவேண்டுமென பேராசிரியர் வீ.அரசு அவர்களை வேண்டியிருந்தோம். ஒருவகையில் அவரை நெருக்குதலுக்கு உள்ளாக்கினோம். நிலையைப் புரிந்துகொண்ட அவர் பல்வேறு சிக்கல்களுக்கும் மத்தியில் கட்டுரையை எழுதி அதனைக் கணினி எழுத்துவடிவிலும் அனுப்பியிருந்தார். அவரது முயற்சி இந்த இதழைப் பெருமைப்படுத்தியுள்ளது என்றே நாம் கருதுகின்றோம். மற்றும் இவ்விதமுக்கான ஏனைய கட்டுரைகளை வழங்கிய ஆய்வாளர்கள், அக்கட்டுரைகளை உரிய காலத்திற்குள் மதிப்பீடு செய்து அனுப்பிய மீளாய்வாளர்கள், இந்த இதழைக் கொண்டு வருவதில் என்னோடு பக்கதுணையாக இருந்து பணிபுரிந்த நண்பர் கலாநிதி வ.இன்பமோகன், சரவை பார்ப்பதில் எம்மோடு துணைபுரிந்த நண்பர் கௌரீஸ்வரன், வழமைபோல் காத்திரமாகவும் காலத்திற்குள்ளும் அச்சிட்டுத்தரும் குமரன் அச்சகத்தார் அனைவருக்கும் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

கலாநிதி சின்னத்தம்பி சந்திரசேகரம்

## பொருளடக்கம்

1. பண்டைத் தமிழ்ச்சமூக வரலாறு 'எழுதியல்'  
ஐராவதம் மகாதேவன் அவர்களின் வகிபாகம்  
- பேராசிரியர் வீ.அரசு 1
2. சங்ககாலமும் சமகாலமும்: சில பனுவல்கள், சில பார்வைகள்  
- முனைவர் சுந்தர் காளி 11
3. ஈழத்து அரங்கில் பண்பாட்டு ஊடாட்டம் 1970 தொடக்கம்  
இன்றைய சமகால அரங்கப் போக்குகள் வரை உள்ளடக்கிய  
ஓர் ஆய்வு  
- கலாநிதி க.சிதம்பரநாதன் 29
4. குறிப்பு வினை பற்றிய ஒரு விசாரணை  
- பேராசிரியர் சி. சிவசேகரம் 57
5. காலனித்துவ, பின்காலனித்துவ கருத்தியலுக்குள்  
பழங்குடியினரின் கலைகள்  
- கலாநிதி வடிவேல் இன்பமோகன் 67
6. அகநானூற்றுக்கு எழுந்த ஈழத்து, தமிழகத்து உரைகள்:  
கணேசையரின் அகநானூற்றுரையையும்  
ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அகநானூற்றுரையையும்  
முன்னிறுத்திய ஓர் உசாவல்  
- திரு பெருமாள் சரவணகுமார் 84

நனைவேந்தல் உரையாடல்

## பண்டைத் தமிழ்ச்சமூக வரலாறு 'எழுத்யல்' ஐராவதம் மகாதேவன் அவர்களின் வக்பாகம்

- வீ.அரசு

தொல் வரலாற்றுக் கூறுகளைக் கொண்டதாக தமிழ்மொழி புழங்கும் நிலப்பகுதி உள்ளது. இப்பகுதியின் சமூக வரலாறு எழுதுதல் என்பது பல்வேறு சிக்கல்களைக் கொண்டதாக அமைகிறது. வரலாறு எழுதியலுக்கான தரவுகளை ஆவணப்படுத்தல் என்பது தொடர்ச்சியாக நடைபெறவில்லை. இருப்பினும் அவ்வப்போது புதிது புதிதாகக் கண்டறியப்படும் தரவுகள் சார்ந்து வரலாற்றைக் கட்டமைப்பது அவசியம். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் பல்வேறு புதிய தரவுகள் அறியப்பட்டன. காலனியம் அதற்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. இவ்வகையான புதிய தரவுகள், காலனிய ஆட்சியாளர்கள் 1861இல் உருவாக்கிய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை மூலம் கிடைத்தன. இவற்றைப் பின்கண்டவகையில் தொகுக்கலாம்.

வரலாறு  
எழுத்தி  
யலுக்கான  
தரவுகளை  
ஆவணப்  
படுத்தல்  
என்பது  
தொடர்ச்சியாக  
நடைபெற  
வில்லை.  
இருப்பினும்  
அவ்வப்போது  
புதிது புதிதாகக்  
கண்டறியப்படும்  
தரவுகள்  
சார்ந்து  
வரலாற்றைக்  
கட்டமைப்பது  
அவசியம்.

- இதுவரை அறியப்படாத புதிய குறியீடுகள், எழுத்துருக்கள் ஆகியவை கண்டறியப்பட்டன. அவற்றில் உள்ளவற்றை வாசிக்கும் முயற்சியும் உருவானது. தொல்லெழுதியல்துறை (Paleography) சார்ந்த கண்டுபிடிப்புகள் நிகழ்ந்தன.
- நிலத்தின் அடியிலும் மேல்பகுதியிலும் பல்வேறு நினைவுச் சின்னங்கள் (monuments) கண்டறியப்பட்டன. இதன்மூலம் நாகரிக மரபுகள் (Civilizations) குறித்த உரையாடல் உருவானது.
- பரவலாக அறியப்படாத இலக்கணம், இலக்கியம் மற்றும் பிறதுறை சார்ந்த பிரதிகள் கண்டறியப்பட்டன. இவற்றை அச்சுவழி பரவலாக்க முடிந்தது. பல்வேறு புதிய மரபுகள் அறியப்பட்டன.

மேற்குறித்த தன்மைகள் சார்ந்து புதிய வரலாறுகள் எழுதப்பட்டன. காட்சி, கேட்பு, அச்சு சார்ந்த ஊடகங்கள் நவீன அறிவியல் கண்டுபிடிப்புகளால் மிக வளமாக வளர்ந்தன. இதனால் தரவுகளை பதிவு செய்வது என்பது அவசியமாயிற்று. இந்தப் பின்புலத்தில் இரண்டு துறைகள் கவனத்தில் கொள்ளத்தேவை. அவை:

- தொல்குறியீடுகளை (Symbols) வாசித்து (Decipher) அதன்மூலம் புதிய வரலாற்றைக் கட்டமைத்தல்

- தொல்லெழுத்துக்களை வாசித்து அவற்றில் பேசப்படும் செய்திகளை அறிதல். (Paeleography)

இவ்விரு துறைகள் தொடர்பாக தமிழ்மொழி சார்ந்த ஆய்வுகளில் சிந்துசமவெளிக் குறியீடுகள் மற்றும் தமிழ் அல்லது தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்கள் அமைகின்றன. இந்திய மொழிகள் வேறு எதற்கும் இல்லாத முக்கியத்துவம் திராவிட மூலமொழி சார்ந்து மேற்குறித்த இரு தன்மைகளுக்கும் அமைகின்றன. இதில் தமிழ்மொழி சார்ந்த உரையாடல்கள் முதன்மைப்படுகின்றன. இவ்விரு துறைகள் சார்ந்த ஆய்வுகள் என்பவை பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்காலம் முதல் முன்னெடுக்கப்பட்டு வருவதைக் காண்கிறோம். இவ்விரு துறைகள் சார்ந்து இருபதாம் நூற்றாண்டில் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள் நம் கவனத்தைக் கோரி நிற்கின்றன. இதில் முதன்மையான பங்களிப்பாளராக ஐராவதம் மகாதேவன் (1930 - 2018) அமைகிறார். 2018 நவம்பர் 26 அன்று அதிகாலை அவர் தம் வாழ்வை நிறைவு செய்துகொண்டார். சில மணி நேரங்களுக்கு முன்பு தனது முடிவு வந்துவிட்டது என்று அருகில் உள்ளவர்களிடம் கூறிவிட்டு விடைபெற்றார். அவரை நினைவுகூறும் இந்த நினைவேந்தல் உரையாடலில் மூன்று துறைகள் தொடர்பான அவரது பங்களிப்பை நாம் மீள நினைவுபடுத்தி உரையாட ஏதுண்டு. அவை:

- சிந்து சமவெளிக் குறியீடுகள் தொடர்பான அவரது ஆய்வுகள்.
- தமிழ்-பிராமி எழுத்துருசார்ந்து அவர் நிகழ்த்திய ஆய்வுகள்
- தினமணி நாளிதழில் சில ஆண்டுகள் ஆசிரியராக இருந்து, தமிழ் இதழியல் துறையில் அவர் உருவாக்கிய மரபுகள்.

இந்த நினைவேந்தல் உரையாடலில் முதல் இரண்டு துறைகள் தொடர்பான விவரணங்களை மட்டும் உரையாடலுக்கு உட்படுத்துவோம்.

உலகில் இருந்த தொல் பழம் நாகரிகங்களில் ஒன்றாக சிந்துசமவெளி நாகரிகம் 1924இல் அறிவிக்கப்பட்டது. இந்த நாகரிகத்தில் வாழ்ந்த மக்கள் மற்றும் புழக்கத்தில் இருந்த மொழி ஆகிய பிற தொடர்பான ஆய்வுகள் பல பரிமாணங்களில் முன்னெடுக்கப்பட்டன. ஐராவதம் மகாதேவன் சிந்துசமவெளிப் பகுதிகளில் கிடைத்த பொருட்களில் உள்ள பதிவுகளை, குறிப்பாக இலட்சினைகளைத் தொகுத்து விளக்கப் பட்டியல்(Concordance) ஒன்றை உருவாக்கினார். பல்வேறு புள்ளிவிவரங்களையும் அதில் உருவாக்கித் தந்தார். 2906 பொருட்களின் மேலுள்ள பதிவுகளை இவ்வாறு முறைப்படுத்தினார். கணிப்பொறி உதவியோடு குறியீடுகளை கட்டமைத்தார். இந்த நூல் The Indus Text: Texts, Concordance And Tables எனும் பெயரில் இந்தியத் தொல்லியல் துறையால் 1977 ஆம் ஆண்டு வெளியிடப்பட்டது. சிந்து சமவெளி குறித்த ஆய்விற்கான அடிப்படைத் தரவுகளைக் கொண்ட கையேடாக இந்நூல் அமைந்திருக்கிறது. இத்தொகுப்பைப் பயன்படுத்தி அஸ்கோ பர்ப்போலா, மதிவாணன் போன்ற அறிஞர்கள் சிந்துசமவெளி ஆய்வில் ஈடுபட்டனர். இத்தொகுப்பை மிகச்சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியவர் ஜி. சிரோன்மணி

ஐராவதம்  
மகாதேவன்  
சிந்துசமவெளிப்  
பகுதிகளில்  
கிடைத்த  
பொருட்களில்  
உள்ள  
பதிவுகளை,  
குறிப்பாக  
இலட்சினை  
களைத்  
தொகுத்து  
விளக்கப்  
பட்டியல்  
(concordance)  
ஒன்றை  
உருவாக்கினார்.  
பல்வேறு  
புள்ளிவிவரங்  
களையும்  
அதில்  
உருவாக்கித்  
தந்தார்.

மொழிதல்



(1932 - 1988) ஆவார். சிந்துசமவெளிக் குறியீடுகளின் நகர்சார்ந்த தன்மை, அடுக்கு நிலையில் இருக்கும் குறியீடுகள், குறியீடுகளிடையே உள்ள உறவுகள், பல்வேறு இடங்களில் சிதைந்த குறியீடுகளைப் புவியியல் மரபில் ஆய்வுசெய்வது, கணிப்பொறி வழி சிந்துசமவெளிக் குறியீடுகளை ஆய்வு செய்வதற்கான திட்டம் எனப் பல்வேறு ஆய்வுகளை நிகழ்த்தினார். இவ்வகையில் சிந்துசமவெளி ஆய்விற்கான அடிப்படைத் தரவை உருவாக்கிய பெருமை ஐராவதம் மகாதேவன் அவர்களைச் சேரும். இத்தொகுப்பு சார்ந்து அவரும் பல்வேறு ஆய்வுகளை நிகழ்த்தினார். அவற்றைக் கீழ்க்காணும் வகையில் தொகுக்கலாம்.

- சிந்துசமவெளிக் குறியீடுகள் திராவிட நாகரிக மரபை பேசுபவை
- சிந்துசமவெளிக் குறியீடுகள் திராவிடமொழிக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவை
- சங்க காலத்தில் காணப்படும் பல பண்பாட்டுக் கூறுகளை சிந்து சமவெளிக் குறியீடுகளின் வழி அறிய இயலும்.

சிந்துசமவெளி குறித்த சுமார் இருபதுக்கும் மேற்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரைகளை அவர் எழுதியிருக்கிறார். அவற்றில் மேற்குறித்த மூன்று தன்மைகள், தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் மிகவும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய விடயங்கள் ஆகும். இன்றைய இந்தியாவில் நடைமுறையில் இருக்கும் இரு தொல்மொழிகள் தமிழ், சமஸ்கிருதம் ஆகும். இம் மொழிகள் சார்ந்த தேசிய இனம், பண்பாடு ஆகிய பிற விவரணங்கள் பல பரிமாணங்களில் உரையாடலுக்குட்படுத்தப்படுகின்றன. இந்தியவியல் எனும் மரபில் திராவிடவியல் அல்லது தமிழியல் என்பது தனித்த அடையாளங்களைக் கொண்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். இதற்கான மூல அடையாளங்களை சிந்துசமவெளி சார்ந்த ஆய்வுகளிலிருந்து பெற முடிகிறது. இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் ஐராவதம் அவர்களின் ஆய்வு அமைந்திருக்கிறது. அவரது சொற்களில் அதனை நாம் பதிவு செய்யலாம்.

“சிந்துவெளி நாகரிகம் நகரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அதற்கு மாறாக, வேதகாலப் பண்பாடு கிராமம்- மேய்ச்சல் நிலம் இவற்றைச் சார்ந்திருந்தது. சிந்துவெளி இலச்சினைகளில் பல விலங்கினங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் குதிரை மட்டும் அவற்றில் இல்லை. ஆரக்கால் சக்கரங்கள் உடைய தேரும் அவற்றில் இல்லை. குதிரையும் ஆரக்கால் சக்கரங்கள் உடைய தேரும் ஆரியமொழி பேசும் சமூகங்களை வரையறுக்கும் அடையாளங்கள் ஆகும். இலச்சினைகளில் உள்ள இந்தப் பதிவுகள் வெளிப்படுத்தும் சிந்துவெளி சமயம் என்பது எருமைக் கொம்பு அணிந்த ஆண்தெய்வம், தாய்த்தெய்வங்கள், அரசமரம், பாம்பு மற்றும் அநேகமாக லிங்கச் சின்னம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியது. இத்தகைய வழிபாட்டு முறைகள் இந்து சமயத்தில் ஆதிக்குடிகளின் வழி பெறப்பட்டவை. ரிக்வேதம் காட்டும் சமயத்திற்கு முற்றிலும் அன்னியமானது. பொதுவாக ஆரிய வழிபாட்டுமுறை தீயை (அக்கினியையும் ஹோம குண்டத்தையும்)

இவ்வகையில்  
சிந்துசமவெளி  
ஆய்விற்கான  
அடிப்படைத்  
தரவை  
உருவாக்கிய  
பெருமை  
ஐராவதம்  
மகாதேவன்  
அவர்களைச்  
சேரும்.

பொதுவாக நால்கி  
யாழ்ப்பாணம்.

மையமாகக் கொண்டது. அதற்கு மாறாக, திராவிட வழிபாட்டுமுறை நீரை அடிப்படையாகக் கொண்டது” (2010: 7-8).

ஐராவதம் முன்னெடுக்கும் இவ்வுரையாடல், பஞ்ச திராவிடம் எனும் பழம் சொல்லாட்சியை உறுதிப்படுத்துகிறது. குஜராத், மகாராஷ்டிரம், ஆந்திரம், கர்நாடகம், தமிழ்நாடு எனும் நிலப்பகுதிகள் திராவிட நிலப்பகுதிகளாக கருதப்பட்டன. சிந்துசமவெளி நிலப்பகுதி அதனை உறுதிப்படுத்துகிறது. இன்றைய ஈரான், பலுசிஸ்த்தான், பாகிஸ்தான், திராவிட நிலப்பகுதி ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியது சிந்துசமவெளி. இந்நிலப்பகுதியில் சிந்துப்பகுதியில் பேசப்படும் பிராக்ரீ மொழி திராவிட மொழியாகும். எனவே சிந்து சமவெளி நாகரிகம் என்பது திராவிட நாகரிகமே எனும் கருத்துக்கள் வலுப்பெறுகிறது. சிந்துசமவெளி நாகரிகம் அழியும் தறுவாயில் இருந்த காலங்களில் ஆரியர் வருகை இந்நிலப்பகுதியில் நிகழ்ந்தது. எனவே ஆரியர் வருகைக்கு முன்பு வாழ்ந்த திராவிட இன மக்கள் வாழ்க்கையே சிந்துசமவெளி நாகரிகம். சிந்துசமவெளி எழுத்துக்களின் எச்சங்கள் தென்னிந்திய நிலப்பகுதிகளில் பரவலாகக் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ளன. செம்பியன் கண்டியூரில் கிடைத்த புதிய கற்காலக் கோடரியில் சிந்துவெளி எழுத்துக்கள் உள்ளன. இந்த ஊர் தமிழ்நாட்டில் பூம்புகார் அருகில் உள்ள சிற்றூர். அரிக்காமேடு, கொடுமணல், கீழடி ஆகிய அகழ்வாய்வுகளிலும் சிந்துசமவெளி குறியீடுகள் அடங்கிய பாளை ஓடுகள் கிடைத்துள்ளன. மொழியியல் கண்ணோட்டத்தில் சிந்துசமவெளி எழுத்துக்களை ஆய்வு செய்த ஐராவதம் அவர்களின் பின்கண்ட கூற்றை நாம் கவனத்தில் கொள்வது அவசியம்.

“யாரும் அறியாத எழுத்தை எந்தக் கணினியாலும் படித்தறிய முடியாது. எழுத்து எந்த வகையைச் சார்ந்தது என்பதையும், குறியீடுகளின் பயன்பாடு என்ன என்பதையும் சுட்டிக்காட்டும் அளவிற்கு மட்டுமே கணினி மூலமான வடிவப் பகுப்பாய்வு உருவாக்கலாம். இதற்கு அப்பால் வடிவப் பகுப்பாய்வு வெளிப்படுத்திய ஆதாரங்களுடன் பொருந்திவரக்கூடிய மொழி ஒன்றை ஒருவர் தெரிவுசெய்து கொள்ள வேண்டும். நான் திராவிட மொழியைத் தெரிவு செய்துகொண்டிருக்கிறேன். இதற்கான காரணங்களை நான் முன்னரே எடுத்துரைத்திருக்கின்றேன். சிந்துவெளி வரிவடிவங்களின் பொருளை விளக்கிக் காட்டுவதுதான் என் ஆய்வின் இன்றியமையாத அம்சம். அவற்றைப் படித்தறிவது அல்ல. இரண்டிற்கும் உள்ள வேறுபாடு மிகவும் அடிப்படையானது. படித்தறிய முயல்வோர் ஒவ்வொரு குறியீட்டுடன் சரியான ஒலியையும் கண்டுகொள்ள வேண்டும். அந்தக் குறியீடு படக்கருத்து எழுத்தா அல்லது ஒலியசையா என்பதை பொறுத்து அதற்கு ஒரு ஒலிப்பு, அதிகமாகப்போனால் இரு ஒலிப்பு இருக்கலாம். ஏற்கனவே கூறியது போல், இருமொழிகளில் எழுதப்பட்ட வாசகங்கள் இல்லாத நிலையில் அல்லது நீண்ட தொடர் வாசகங்கள் இல்லாத நிலையில், முழுமையாக ஒலிப்பு முறையில் படிப்பது என்பது இன்றளவும் இயலாத ஒன்று. இதனால் திராவிட, இந்திய-ஆரிய மொழிகள் மற்றும் பண்பாட்டு ஆதாரங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட இருமொழி ஒப்புமைகளின் உதவியால்

எனவே சிந்து சமவெளி நாகரிகம் என்பது திராவிட நாகரிகமே எனும் கருத்துக்கள் வலுப் பெறுகிறது. சிந்துசமவெளி நாகரிகம் அழியும் தறுவாயில் இருந்த காலங்களில் ஆரியர் வருகை இந்நிலப்பகுதியில் நிகழ்ந்தது.

சிந்துவெளி எழுத்துக்களுக்கு பொருள் விளக்கும் ஒரு மாற்று முறையை உருவாக்கியிருக்கிறேன் (2010: 14-15).

இதன்மூலம் அவர் பண்பாட்டுத் தளத்தில், சிந்துசமவெளி குறியீடுகளை ஒப்புமைசெய்து பல்வேறு ஆய்வுகளை நிகழ்த்தியுள்ளார். இதில் சங்க இலக்கியத்தில் உள்ள பல்வேறு செய்திகளை சிந்துசமவெளி குறியீடுகள் சார்ந்து ஆய்வு செய்திருப்பதைக் காண்கிறோம். இதன்மூலம் சிந்துசமவெளியின் பண்பாட்டுக் கூறுகள் சங்க இலக்கியப் பிரதிகளில் எச்சமாக அமைந்திருப்பதைக் காண இயலும். புறநானூற்றுப் பாடல் 02 மற்றும் 201 ஆகியவற்றில் காணப்படும் செய்திகளை சிந்துசமவெளிக் குறியீட்டு எழுத்துக்களோடு ஒப்பிட்டு ஆய்வு நிகழ்த்தியுள்ளார். இதன் மூலம் புறநானூற்றுப் பாடல்களுக்கும் சிந்துசமவெளி குறியீடுகளுக்கும் உறவை நாம் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. சிந்துசமவெளி குறியீடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவர் நிகழ்த்தியுள்ள ஆய்வுகள் பின்வருமாறு:

- அகத்தியர் தொடர்பான தொன்மங்களுக்கும் சிந்துசமவெளி நாகரிகத்திற்கும் உள்ள உறவு
- சிவபெருமானை 'நீலமணிமிடற்றொருவர்' என்று அழைப்பதற்கும் சிந்துக் குறியீடுகளுக்கும் உள்ள உறவு
- சிந்துசமவெளிக் குறியீடுகளில் காணப்படும் உழவுத் தொழில் தொடர்பான சொற்கள்
- ஆரியர்-திராவிடர் தொடர்பான உரையாடல்களை சிந்துசமவெளிக் குறியீடுகள் சார்ந்து புரிந்துகொள்ளும் முறைகள்
- சிந்துசமவெளிக் குறியீடுகளை வாசிப்பதற்கான பல்வேறு முறையியல்கள்

தமிழ்ச்சமூக வரலாறு எழுதுதலில், வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலங்களின், தமிழ்ச்சமூக வரலாற்றுக்கான தரவுகள் எவை என்பதைக் கண்டறிந்தவர் ஐராவதம். இதன்மூலம் வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியைக் காண முடிகிறது. மனித சமூக இடப்பெயர்வு சார்ந்து சமூக வரலாற்றைக் கட்டமைக்க இயலும். இதன்மூலம் ஆரியர் இடப்பெயர்வும் அது திராவிட சமூகத்தில் கொண்ட உறவு குறித்தும் அறிவதற்கான தரவுகள் சிந்துசமவெளி நாகரிகம் மூலம் பெறப்படுவதை ஐராவதம் உறுதிப்படுத்தியுள்ளார். இவ்வகையில் திராவிட சமூகத்தின் தொல்வரலாற்றைக் கட்டமைப்பதில் இவரின் வகிபாகம் முதன்மையாக அமைகிறது.

தொல்லிலக்கியம், தொல்லிலக்கணம் உடைய மொழியாக தமிழ் உள்ளது. இம்மொழிக்கு எழுத்துருவும் மிகப் பழைய காலத்தில் உருப் பெற்றிருப்பதைக் காண முடிகிறது. சிந்து சமவெளிப் பண்பாட்டில் காணப்படும் சித்திர எழுத்துக்களின் தொடர்ச்சியாக தமிழ்மொழிக்கான எழுத்துரு உருப்பெற்றிருக்க வேண்டும். ஆனால் அதற்கான உறுதியான சான்றுகள் இதுவரை கிடைக்கவில்லை. அண்மையில் பல்வேறு கண்டு பிடிப்புகள் மூலம் வரலாற்றுக்கு முந்தைய பொது ஆண்டு ஆறாம் நூற்றாண்டளவில் தமிழ் அல்லது தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்கள் உருப்

இதன்மூலம் அவர் பண்பாட்டுத் தளத்தில், சிந்துசமவெளி குறியீடுகளை ஒப்புமைசெய்து பல்வேறு ஆய்வுகளை நிகழ்த்தியுள்ளார். இதில் சங்க இலக்கியத்தில் உள்ள பல்வேறு செய்திகளை சிந்துசமவெளி குறியீடுகள் சார்ந்து ஆய்வு செய்திருப்பதைக் காண்கிறோம்.

பெற்றிருப்பதைக் காண்கிறோம். பொருந்தல் அகழ்வாய்வில் கிடைத்த பிராமி எழுத்துருக்களைக் கொண்டு இக்காலத்தைக் கணிக்கிறார் பேரா. கே. இராஜன் (2015:404). இந்த எழுத்துரு தொடர்பான ஐராவதம் மகாதேவன் அவர்களது புலமைத்துவ செயல்பாடுகளைப் பின்கண்டவாறு தொகுக்கலாம்.

- தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்களைக் கள ஆய்வு வழி கண்டறிதலில் ஐராவதம் அவர்களின் பங்களிப்பு குறித்த உரையாடல்
- தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்களை ஆவண வடிவில் நிலைப்படுத்திய முறையியல்.
- தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்களில் காணப்படும் வரலாற்றுத் தரவுகள் குறித்த ஆய்வுகள்.
- தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக் கல்வெட்டுக்களில் காணலாகும் சமூக அமைப்பு தொடர்பான உரையாடல்கள்.
- தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்களின் தொல்லெழுத்து மரபு, வடிவ வளர்ச்சி, மொழிஅமைப்பு குறித்த ஆய்வுகள்.

1882-ஆம் ஆண்டுமுதல் தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்கள் குறித்த அறிதல் தொடங்கியது. இராபர்ட் சீவல் (1845 - 1925) மதுரை மாவட்டத்தில் உள்ள மாங்குளம் எனும் ஊரில் பிராமி கல்வெட்டு இருப்பதைப் பதிவு செய்தார். இதனைத் தொடர்ந்து பல்வேறு கல்வெட்டு ஆய்வாளர்களும் அக்கல்வெட்டை அட்டவணையில் பதிவு செய்தனர். ஆனால், அதில் உள்ள அப்பதிவுகளை முதன்முதல் 1965இல் ஐராவதம் வாசித்தார். அதில் நெடுஞ்செழியன், வழி ஆகிய சங்ககாலப் பெயர்கள் இருப்பதைக் கண்டறிந்தார். தமிழின் மிகப் பழைய இக்கல்வெட்டின் காலம் வரலாற்றுக்கு முந்தைய பொது ஆண்டு 2ஆம் நூற்றாண்டு என்பதைக் கணித்தார். இதைப்போல கேரளாவில் உள்ள எடக்கல் என்னும் இடத்தில் சேரர்கள் தொடர்பான தமிழ்-பிராமிக் கல்வெட்டு இருப்பதும் அறியமுடிந்தது. இவ்விதம் தொடக்ககாலத்தில் மேற்குறித்த கல்வெட்டுக்கள் அறிப்பட்டிருந்தாலும் அவை குறித்த விரிவான ஆய்வுகளை மேற்கொண்டவர் ஐராவதம்தான். 1960களில் பேராசிரியர் கே.ஏ. நீலகண்ட சாஸ்திரியார் (1892 - 1975) உதவியோடு அதிகமான புதிய பிராமிக் குகைக் கல்வெட்டுக்கள் அறியப்பட்டன. இம்முயற்சியில் தானும் பங்குகொண்டதாக ஐராவதம் கூறுகிறார் (2014: 21). இதன் உச்ச வளர்ச்சியாகவே தனது நூல் அமைந்திருப்பதாகக் கூறுகிறார். Early Tamil Epigraphy : From the Earliest Times To the Sixth Century C.E. (2014) எனும் நூலில் 96 தமிழ்-பிராமிக் கல்வெட்டுக்களின் அட்டவணையை உருவாக்கியுள்ளார். 33 இடங்களில் கிடைத்த கல்வெட்டுக்களின் முழுமையான வடிவம் இந்நூல். 1882-2012 வரை கண்டறிந்த தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்கள் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. இவ்வகையில் தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்களை விரிவான ஆவணமாக உருவாக்கியவர் இவரே.

தொடக்க காலத்தில் மேற்குறித்த கல்வெட்டுக்கள் அறிப்பட்டிருந்தாலும் அவை குறித்த விரிவான ஆய்வுகளை மேற்கொண்டவர் ஐராவதம்தான்.

மத்திய செம்மொழி தமிழாய்வு நிறுவனத்தின் திட்டமாக தமிழ்-பிராமிக் கல்வெட்டுக்கள் அனைத்தும் நிழற்படமாக எடுக்கப்பட்டது. 2007-2010 ஆண்டுகளில் இத்திட்டத்தை திரு எம்.வி. பாஸ்கர் ஒருங்கிணைத்தார். ஆய்வாளர் காந்திராஜன், நிழற்பட இயக்குநர் சாரங்கன் மற்றும் பல தொழில்நுட்ப உதவியாளர்களுடன் இத்திட்டம் நிறைவேற்றப்பட்டது. இதை வழிநடத்தியவர் ஐராவதம் ஆவார். இதன்மூலம் இக்கல்வெட்டுக்களுக்கான நிலையான ஆவணம் 2014இல் வெளியிடப்பட்டது. நிழற்பட உருவில் உள்ள இக்கல்வெட்டுக்களை, புதிதாக ஆய்வு செய்ய விரும்புவோர் வாசிக்கலாம். எழுத்துக்களை புதிதாக வாசித்து புதிய செய்திகளை வெளிக்கொண்டு வரும் வாய்ப்பு இதன்மூலம் உருவாக்கப்பட்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். தொல்தரவுகள் நவீன தொழில்நுட்பத்தின் மூலம் மிகச் சிறப்பாக பதிவு செய்யப்பட்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். இவ்வகையில் தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்களை ஆவணப்படுத்திய பெருமை ஐராவதம் அவர்களைச் சாரும்.

19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில்தான் நமது செவ்விலக்கியங்கள், செவ்விலக்கணங்கள் ஆகியவை பெரிதும் அறியப்பட்டன. இதன்மூலம் புதிய தமிழ்ச்சமூக வரலாறுகள் உரையாடலுக்கு வந்தன. தொல்பழங்கால அரச மரபுகள், பல்வேறு குடிகள், இயற்கை அமைப்புகள் என பல்வேறு புதிய செய்திகள் பொதுவெளிக்கு வந்தன. இவற்றிற்கான மூல தரவுகள் இலக்கிய மற்றும் இலக்கணப் பிரதிகள் வடிவில் இருந்தன. பல்வேறு தொன்மக் கதைகள் நிலவின. ஆனால் பதிவு செய்யப்பட்ட தரவுகள் இல்லாமல் இருந்தன. இத்தன்மை தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்கள், பழங்காசுகள், பழம்பானையோட்டுக் குறிப்புகள் ஆகிய பிறவற்றின்மூலம் மாறியது. பதிவுசெய்யப்பட்ட ஆவணங்கள் கிடைத்தன. இவ்வகை ஆவணங்களில் முதன்மையானது தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்கள். இவற்றில் காணப்படும் செய்திகள் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றிற்கான அடிப்படைத் தரவுகளாக அமைந்தன. இவை குறித்த விரிவான ஆய்வை நிகழ்த்தியவர் ஐராவதம் மகாதேவன்.

மாங்குளம் கல்வெட்டு மூலம் முற்காலப் பாண்டியர்கள் குறித்த பதிவுகளை வாசித்து அறிவித்தார். பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன், பெருவழுதி ஆகியவை கல்வெட்டு எழுத்துக்களில் காணப்படுவதை உலகுக்கு அறிவித்தார் (2014 : 151-152). இதைப் போன்று புகளூர் கல்வெட்டுக்களில் சேரர் குறித்த பதிவுகளைக் கண்டறிந்தார். பதிற்றுப்பத்தில் பேசப்படும் சேரர் மரபிற்கும் புகளூர் கல்வெட்டில் காணப்படும் 'இரும்பொறை' எனும் சொல்லிற்குமான தொடர்புகளை ஆய்வு செய்தார். சோழர்கள் பற்றி தமிழ்-பிராமிக் கல்வெட்டுக்களில் பதிவுகள் இல்லை. ஆனால் அமராவதி நதிப்பகுதியில் இவர் கண்டெடுத்த தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்களைக் கொண்ட மோதிரத்தில் 'தித்தன்' எனும் பெயர் இடம்பெற்றிருப்பதைக் கண்டறிந்தார். உறையூரில் ஆட்சி செய்த சோழர் மரபின் பெயராக இதனை உறுதிபடுத்தினார். பின்னர் கிடைத்த பல்வேறு தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்களில் 'நெடுங்கிள்ளி' குறித்த பதிவும் கண்டறியப்பட்டது. ஜம்பையில் கிடைத்த தமிழ் - பிராமி கல்வெட்டில் சங்ககால குறுநில மன்னராக அறியப்படும் அதியமான் நெடுமான்

இவற்றில்  
காணப்படும்  
செய்திகள்  
தமிழ்ச் சமூக  
வரலாற்றிற்கான  
அடிப்படைத்  
தரவுகளாக  
அமைந்தன.  
இவை குறித்த  
விரிவான  
ஆய்வை  
நிகழ்த்தியவர்  
ஐராவதம்  
மகாதேவன்.

சங்க இலக்கிய பிரதிகளில் காணப்படும் முற்கால சேரர், சோழர், பாண்டியர் மற்றும் பல்வேறு சிற்றரசர்கள் தொடர்பான பதிவுகள் தமிழ்பிராமி கல்வெட்டுக்களில் பதிவாகியிருப்பதின் மூலம் சங்ககால தமிழ்ச் சமூக வரலாறு உறுதிப்படுகிறது.

அஞ்சி பற்றிய பதிவும் கண்டறியப்பட்டது. இவனை கல்வெட்டு சத்திய புத்திரர் என்று குறிப்பிடுகிறது. அவ்வையோடு நெருக்கமான உறவு கொண்டிருந்த, தகடுரைத் தலைநகரமாகக் கொண்டு ஆட்சிபுரிந்த அதியமான் அஞ்சி குறித்த இப்பதிவு தமிழ்ச்சமூக வரலாற்றில் மிக முக்கியமான பதிவாகும்.

சங்க இலக்கியப்பிரதிகளில் காணப்படும் முற்கால சேரர், சோழர், பாண்டியர் மற்றும் பல்வேறு சிற்றரசர்கள் தொடர்பான பதிவுகள் தமிழ்-பிராமிக் கல்வெட்டுக்களில் பதிவாகியிருப்பதின் மூலம் சங்ககால தமிழ்ச் சமூக வரலாறு உறுதிப்படுகிறது. இலக்கியப் பிரதிகளின் பதிவை கல்வெட்டுப் பதிவுகள் உறுதிப்படுத்துவதன் மூலம் தமிழ்ச்சமூக வரலாறு எழுதுதலின் ஆதாரத்தன்மை கூடுவதைக் காண்கிறோம். இவ்வகையில் தொல்பழம் தமிழ்ச்சமூக வரலாறு எழுதியல் எனும் மரபில் ஐராவதம் மகாதேவன் அவர்களின் பங்களிப்பு குறிப்பிட்டு சொல்லும் வகையில் அமைந்துள்ளது. சிந்துசமவெளித் தொல்பழம் வரலாறு ஒரு வகையான பரிமாணமெனில் இது வேறு பரிமாணமாக அமைகிறது.

செவ்விலக்கியங்கள், இலக்கணங்கள், தமிழில் உள்ள காப்பியங்கள் மற்றும் அறநூல்கள் ஆகியவற்றை உருவாக்கியதில் அவைதீக மரபான பௌத்தம், சமணம் ஆகிய பிற சமயங்களுக்கு முதன்மையான இடமுண்டு. பொது ஆண்டு ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக்கு முன்பான தமிழ் சார்ந்த அனைத்துப் புலமைத்துவ செயல்பாடுகளும் அவைதீக மரபினரால் பெரிதும் நிகழ்ந்துள்ளன. இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்களில் காணப்படும் செய்திகள் அமைகின்றன. இத்தன்மை குறித்த விரிவான ஆய்வை ஐராவதம் நிகழ்த்தியுள்ளார். தமிழ் நிலப்பகுதிகளில் கிடைத்த 96 தமிழ்-பிராமிக் கல்வெட்டுக்களில் 87 கல்வெட்டுக்கள் சமண சமய தொடர்புடையவை. 9 கல்வெட்டுக்கள் மட்டுமே பொதுவானவை. இத்தன்மையை அறிவதன் மூலம் தமிழ்ச் சமூகத்தில் சமண சமயத்திற்கான இடம் எவ்வகையில் இருந்துள்ளது என்பதை அறிகிறோம். மேற்கூறியவாறு இலக்கியம் மற்றும் இலக்கணப் பிரதிகளைப் பெரும்பகுதியாக அவர்களே உருவாக்கியிருப்பதற்கான காரணத்தையும் அறிந்துகொள்கிறோம். தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றுக்கு ஐராவதம் அவர்களின் கொடையாக இதனைக் கருதலாம்.

தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்களைக் கொண்டு சங்ககால சமூக அமைப்பு குறித்த பல புதிய திறப்புக்களை ஐராவதம் செய்துள்ளார். அவற்றில் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்று: சங்ககாலத்தில் இருந்த எழுத்துப்பயிற்சி. இதற்கான காரணமாக பின்கண்ட கருத்துக்களை தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஐராவதம் கூறுகிறார்.

- தமிழ் நிலத்தில் இருந்த ஆட்சியாளர்கள் சுதந்திரமாக இருந்தனர். வேறு அரசுகளின் ஆதிக்கத்தில் இல்லை.
- குறிப்பாக சேர, சோழ, பாண்டியர்கள் மற்றும் சிற்றரசர்கள் மௌரியர்கள் போன்ற பேரரசுகளின் ஆதிக்கத்தில் இல்லாமல்

இருந்ததன் மூலம் தமிழ்மொழி வளமாக வளர்ந்த சூழலைக் காணமுடிகிறது.

தமிழ்ச் சூழலில் இருந்த பாணர் மரபு, சமயக் குருமார்களின் ஆதிக்கமின்மை, வட்டார அளவிலமைந்த சுதந்திர ஆட்சி யமைப்பு, அவைதீக சமயங்களின் இருப்பு, வெளிநாட்டு வணிகத் தொடர்பு ஆகிய பல கூறுகள் தமிழ்ச் சமூகத்தில் இருந்தன. இதனால் சுதந்திரமான மொழிவளர்ச்சி நடைபெற்றது. தமிழ் எழுத்துரு உருபெற்றது. எழுத்துப் பயிற்சியும் மக்களிடம் பரவலாக இருந்தது.

தமிழ்-பிராமிக் கல்வெட்டுக்களில் உள்ள அனைத்து தகவல்களையும் வாசித்து, அவை சங்ககால சமூகத்தில் நிலவிய பல்வேறு தன்மைகளோடு எவ்வகையில் ஒப்பிட முடியும் என்பதை ஐராவதம் செய்துள்ளார். இதன்மூலம் ஆதாரபூர்வமான தமிழ்ச்சமூக வரலாற்றை எழுதுவதற்கான தரவுகளை அவர் ஆவணப்படுத்தியுள்ளார். அவரது இப்பணிக்காக தமிழ்ச் சமூகம் என்றென்றும் நன்றி பாராட்டும்.

தமிழ்த் தொல்லெழுத்து மரபுகளை அறிவதில் ஐராவதம் அவர்களது கருத்துக்களை தமிழகத் தொல்லியல் ஆய்வாளர்கள் முழுமையாக ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் பின்கண்ட கூற்று அமைகிறது.

“பண்டைத் தமிழ் எழுத்துக்கள் வடஇந்திய அசோகன் பிராமியிலிருந்து தோன்றியவை என்ற கருத்தைப் பல்வேறு அறிஞர்கள் கூறியுள்ளனர். அவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் பேராசிரியர் தி.வி. மகாலிங்கம், திரு. ஐராவதம் மகாதேவன் போன்றோர் ஆவர். பேரா. தி.வி. மகாலிங்கம் அவர்கள் தமிழ்நாட்டில் கிடைக்கின்ற பண்டைத்தமிழ் எழுத்துக்களைக் குறித்து விரிவாக எழுதியுள்ள நூலில் பல அறிஞர்களின் வாசிப்பையும் ஒருங்கே கொடுத்துள்ளார். இவற்றுள் பல வாசிப்புகள் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியனவாகக் காணப்படவில்லை. இவர் அசோகன் பிராமியில் இருந்தே தோன்றிய எழுத்துமுறை தமிழ் எனக் கூறுகின்றார்.

அண்மைக் காலம்வரை கிடைத்த கல்வெட்டுக்களை முழுவதும் ஆய்வுசெய்து பலரும் ஏற்றுக்கொள்ளும் நிலையில் கல்வெட்டுப் பாடங்களைச் செம்மை செய்த மற்றோர் அறிஞர் திரு. ஐராவதம் மகாதேவன் அவர்கள் தமிழெழுத்து அசோகன் பிராமியிலிருந்து தோன்றியது என்றும் இதன் காலம் கி.மு.200 என்றும் தமது நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்” (2004: 13).

பேரா. சு. இராசவேலு அவர்களின் மேற்குறித்த பதிவின் மூலம் ஐராவதம் அவர்களின் தமிழ்-பிராமி எழுத்துருவாக்கம், காலம் ஆகியவற்றை ஏற்காத நிலை அறிய முடிகிறது. அண்மையில் பேரா. கே. ராஜன் அவர்களும் ‘பொருந்தல்’ அகழ்வாய்வில் கிடைத்த தமிழ்-பிராமி எழுத்துக்களைக் கொண்டு, இவ்வெழுத்தின் காலம் வரலாற்றுக்கு முந்தைய பொது ஆண்டு ஆறாம் நூற்றாண்டு என்று தமது நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளதை நினைவுபடுத்திக் கொள்ளலாம்.

தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக் களில் உள்ள அனைத்து தகவல்களையும் வாசித்து, அவை சங்ககால சமூகத்தில் நிலவிய பல்வேறு தன்மைகளோடு எவ்வகையில் ஒப்பிட முடியும் என்பதை ஐராவதம் செய்துள்ளார்.

ஐராவதம்  
அவர்களின்  
தமிழ்-பிராமியின்  
மூல வடிவம்  
மற்றும் காலம்  
குறித்த  
வேறுபட்ட  
கருத்துக்கள்  
இருந்தாலும்  
அவ்வெழுத்துக்  
களை ஆவணப்  
படுத்திய  
முறைமை  
மற்றும்  
அவற்றில்  
காணப்படும்  
செய்திகள்  
குறித்த  
ஆய்வைத்  
தமிழ்ச் சமூகம்  
கொண்டாட  
வேண்டும்.

ஐராவதம் அவர்களின் தமிழ்-பிராமியின் மூல வடிவம் மற்றும் காலம் குறித்த வேறுபட்ட கருத்துக்கள் இருந்தாலும் அவ்வெழுத்துக்களை ஆவணப்படுத்திய முறைமை மற்றும் அவற்றில் காணப்படும் செய்திகள் குறித்த ஆய்வைத் தமிழ்ச் சமூகம் கொண்டாட வேண்டும். இதில் முரண்பட்ட கருத்துகள் பெரிதும் இல்லை எனலாம். (அறிஞர் ஐராவதம் மகாதேவன் அவர்களின் மறைவையொட்டி அவரின் நினைவேந்தலாக அமையும் இவ்வுரையாடல்,) சிந்துவெளி எழுத்துருக்கள் சார்ந்த ஆய்வு, தமிழ்-பிராமி எழுத்துருக்களை அவர் கையளித்த முறை ஆகியவை விதந்துப் பேசப்பட வேண்டியவை. இதன்மூலம் அவர் கட்டமைத்துள்ள தமிழ்ச் சமூக வரலாறு புதிது. இருபதாம் நூற்றாண்டில், நமது தொல்வரலாறு குறித்த புதிய பார்வையை உருவாக்கியவர் ஐராவதம் மகாதேவன் என்பதில் இரண்டு கருத்தில்லை.

### உசாத்துணைகள்

1. இராஜவேலு, சு., (2004), காசிநாதன். நடன, நெடுஞ்செழியன். க. தமிழ் எழுத்தியல் வரலாறு. தமிழ்முகம், முதல் பதிப்பு.
2. கோவிந்தராஜ் . ரா., (2016), தமிழ்நாட்டு எழுத்து வளர்ச்சி, தமிழகத் தொல்லியல் கழகம்.
3. சிவத்தம்பி, கா., (2004), பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம், கொழும்பு - சென்னை: குமரன் புத்தக இல்லம்.
4. மகாதேவன் ஐராவதம், (2010), சிந்துவெளிப் பண்பாடும் சங்க இலக்கியமும், செம்மொழித் தமிழாய்வு நிறுவனம். முதல் பதிப்பு.
5. ஸ்ரீதர். தி.ஸ்ரீ. (பதிப்பு), (2006), சு. இராஜகோபால், பொ. இராஜேந்திரன், வெ. வேதாச்சலம், சொ. சாந்தலிங்கம் (உ.ப.). தமிழ்-பிராமி கல்வெட்டுக்கள், தமிழ்நாடு அரசு தொல்லியல்துறை - முதல் பதிப்பு.
6. Buler, Gerog., (2004), Indian Paeleography. Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. First Edition 1904, Reprint 2001
7. Mahadevan Iravatham., (1977), The Indus Script: Text Concordance and Tables, New Delhi: Published by The Director General Archeological Survey of India, First Print.
8. Mahadevan Iravatham., (2014), Early Tamil Epigraphy: From the Earliest Times to the Sixth Century. C.E., Chennai: Central Institute of Classical Tamil. Revised & Enlarged Second Edition. Vol. I Tamil Brahmi Inscriptions. First Edition. 2003.
9. Mahalingam . T.V., (1974), Early South Indian Paleography, University of Madras. First Edition 1967. Reprint 1974.
10. Parpola Asko., (2000), Deciphering the Indus. Script, Cambridge University Press, First Print 1994. First Paper Back Edition. 2000.
11. Parpola Asko., (2010), A Dravidian Solution to the Indus Script Problem. Chennai: Central Institute of Tamil, First Print.
12. Prasad Verma. Thakur., (1971), The Paleography of Brahmi Script in North India, Varanasi. 5: South Praka, First Edition
13. Rajan. K., (2015), Early Writing System: A Journey from Graffiti to Brahmi. Madurai: Pandya Nadu Centre for Historical Research., First Edition.
14. Sharma Savita., (1990), Early Indian Symbols: Numismatic Evidence. Delhi: Agam Kala Prakasam. First Print.



## சங்ககாலமும் சமகாலமும்: சீல பன்னுவல்கள், சீல பார்வைகள்

- சுந்தர் காளி

### I

#### பெருந்திணை என்னும் கருத்தாக்கம்

தொல்காப்பியத்தில் அகத்திணையியலின் முதல் நூற்பா கைக்கிளை முதலாக பெருந்திணை இறுதியாக அகத்திணைகள் ஏழு என்கிறது. இவற்றில் 'நடுவண் ஐந்திணை' என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை ஆகியவை 'அன்பின் ஐந்திணை' எனப்படுகின்றன. அவ்வாறெனில், கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் எத்தகைய இயல்புடையவை? தொல்காப்பியத்திற்கு உரையெழுதிய இளம்பூரணர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோர் பெருந்திணையை 'பொருந்தாத காமம்' அல்லது 'ஒவ்வாத காமம்' என்று வரையறுக்கின்றனர். தொல்காப்பிய அகத்திணையியலின் 54ஆவது நூற்பா ஏறிய மடல்திறம், இளமை தீர்திறம், தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம், மிக்க காமத்து மிடல் ஆகிய நான்கும் பெருந்திணைக் குறிப்புகள் என்கிறது. சுருக்கமாகச் சொன்னால், தமிழ்க் காதல் என்னும் நூலில் பேரா. வ. சுப. மாணிக்கம் கூறுவது போல உரையாசிரியர்களும் பிற்கால இலக்கணகாரர்களும் பெருந்திணைக்குப் பின்வரும் பொருள் களைச் சொல்லிவந்திருக்கிறார்கள்:

தொல்காப்பிய அகத்திணையியலின் 54ஆவது நூற்பா ஏறிய மடல்திறம், இளமை தீர்திறம், தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம், மிக்க காமத்து மிடல் ஆகிய நான்கும் பெருந்திணைக் குறிப்புகள் என்கிறது.

1. பெருந்திணை என்பது பொருந்தாக் காமம்.
2. ஒருவன் ஒருத்தியிடம் கழிகாமம் கொள்ளுதல். அவளை அடையப் பெறாது மடலேறுதல்.
3. தனக்கு இளைய பருவத்தாளைக் கூடுதல் நெறியாகும். அவ்வாறின்றி ஒப்பும் மூப்பும் உடைய பருவத்தாளைக் கூடி நுகர்தல்.
4. தலைவியின் இளமைக்கு ஒவ்வாது ஆடவன் மிக முதிர்ந்திருத்தல்.
5. இளமை தீர்ந்து முதிர்ந்த வயதில் துறவு கொள்ளுதல் நெறி. அவ்வாறின்றி இருவரும் காமநுகர்தல்.
6. தேறுதல் அடையாது அறிவழிக்கும் கழிகாமம் கொள்ளுதல்.
7. கரைகடந்த காமத்தால் விரும்பாதவரை வலிதிற் புணர்தல் (2002: 190).

இவற்றில் மடல் ஏறுதல் என்பது பற்றி ம. பெ. சீனிவாசன் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

“தன்னை விரும்பிய தலைவியை அடைய முடியாத நிலையில் ‘மடலூர்ந்தாயினும் அவளைப் பெறுவேன்’ என்று தலைமகன் சொல்வதாக இத்துறை அமையும். அவன் மடலூரத் துணிந்த நிலையில், பனை மடல்களால் குதிரை வடிவாகச் செய்து அதன்மேல் ஏறிப் பித்தன்போல் ஊர்நடுவே தோன்றுவான். தன் காதலை ஊரறிய வெளிப்படுத்துதலே இதன் நோக்கமாகும். அவன் மடலேறித் துன்புறுதல் கண்டு ஊரார் இரக்கங்கொள்வர். அவன் காதலின் உண்மையை அறிந்த சான்றோர் அவனுக்கு உதவிசெய்வர். பெண்ணின் பெற்றோரும் அவனுக்கு மகட்கொடை அளிக்க இசைவர். இவ்வாறு தன் காதலியை அடைவதற்காகத் தன்னைத் தான் ஒறுத்துக் கொள்ளும் காதலனுடைய நிலையை மடல் ஊர்தல் அல்லது மடல்மா ஏறல் என்று தமிழ் நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன” (1987: 14).

மடல் ஏறுதலை  
மு. இராகவை  
யங்காரும்  
தெ.பொ.  
மீனாட்சி  
சுந்தரனாரும்,  
ம.பெ.  
சீனிவாசனும்  
ஒருவகைத்  
தற்கொலை  
என்று  
கருதுகின்றனர்.  
ஆனால்,  
பனங்கருக்  
கினால்  
செய்யப்பட்ட  
குதிரைமேல்  
ஏறிவருவது  
ஒருவிதத்தில்  
தற்காயடிப்பே  
எனலாம்.

“காமநோய் மிகுவதனாலே ஒருவன் மடலூரத் துணிகின்றான். அவ்வாறு துணிபவன், பனைமடலினாற் குதிரை ஒன்றைச் செய்து கொள்கின்றான். அது புல்லுண்ணாக் குதிரை. எனினும் உண்மைக் குதிரைக்கு ஒப்பானதே என்றும் உணர்த்துகின்றான். அக்குதிரையே புணையாகக் காமக்கடலை நீந்துவதாகவும் கூறுகின்றான். அந்த மடல்மாவிற் கு மணியும் கட்டுகின்றான். ஆவிரம் பூவையும் அணிவிக் கின்றான். மடலேறும் தான், மார்பில் எலும்பு மாலை அணிந்து கொள்கின்றான். தலையில் எருக்க மாலையைச் சூடிக்கொள்கின்றான். அவன் அணியும் பூக்கள் விலைப்படுத்துதற்காகாத பயனற்ற பூக்கள். மடலேறுபவன் நாணத்தை நீத்துவிடுகின்றான். மடற்குதிரையைச் சிறார் இழுத்துச் செல்ல அவன் மடலேறி மறுகில் வருகின்றான். அவனைக் கண்டோர் ஆரவாரிக்கின்றனர். அவன் தன்னை மடலேற வைத்தவளைத் தூற்றுகின்றான். அதனால் அவனுக்கு உரிய தலைவியை ஊரார் அறிகின்றனர். தலைவியையும் பழிக்கின்றனர். இவ்வாறு மடலேறி வந்தவனை ஊரார் எள்ளுகின்றனர்” (மேலது: 31)

என்கிறார் சீனிவாசன். மடல் ஏறுதலை மு. இராகவையங்காரும் தெ.பொ. மீனாட்சிசுந்தரனாரும், ம.பெ. சீனிவாசனும் ஒருவகைத் தற்கொலை என்று கருதுகின்றனர். ஆனால், பனங்கருக்கினால் செய்யப்பட்ட குதிரைமேல் ஏறிவருவது ஒருவிதத்தில் தற்காயடிப்பே எனலாம்.

சங்க இலக்கியத்தில் மடல் ஏற்றம் குறித்த 13 பாடல்கள் உள்ளன. சீனிவாசன் கூறுவது போல, இவற்றைத் தலைவன் ‘மடலேறுவேன்’ எனப் பாங்கியிடம் கூறுவதாக அமைந்த பாடல்கள், தலைவன் மடலேற்றம் பற்றித் தன் நெஞ்சுக்குக் கூறுவதாக அமைந்த பாடல்கள், தலைவன் முன்னிலைப் புறமொழியாகத் தோழி கேட்பத் தன்னுள்ளே

சொல்லுவதாய் அமைந்த பாடல்கள் என மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம் (மேலது: 22). இந்த அடிக்கருத்து பிற்கால நூல்களில் இன்னும் வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது.

தொல்காப்பியர் கூறும் பெருந்திணையின் இரண்டாவது பொருட்குறிப்பு இளமை தீர்திறமாகும். தலைவியும் தலைவனும் பெரிய அளவில் வயது வேறுபாடு கொண்டிருக்க அவர்கள் கூடுதல் ஒருவகைப் பொருந்தாக் காமம். இது மட்டுமின்றி இளமை தீர்ந்து துறவு கொள்ள வேண்டிய முதிர்ந்த வயதில் காமத்தில் ஈடுபடுதலும் பெருந்திணையாகும். மூன்றாவது பொருட்குறிப்பான தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம் தேறுதல் அடையாது அறிவை அழிக்கும் மிகுதியான காமத்தைக் கொள்ளுவது. இறுதிக் குறிப்பான மிக்க காமத்து மிடல் என்பது அளவு கடந்த காமத்தால் தன்னை விரும்பாதவரை வலிதிற் புணரும் வன்புணர்ச்சி.

சங்க இலக்கியத்தில், அகப்பாடல் நூல்களில், கலித்தொகையில் மட்டுமே வெளிப்படையாகப் பெருந்திணை என்று குறிக்கப்பட்டுள்ள பாடல்கள் இடம்பெறுகின்றன. பிற நூல்களில் உள்ள மடல் ஏற்றம் பற்றிய பாடல்கள் பெருந்திணை என்று குறிக்கப்படவில்லை. இன்னுமொரு முக்கியமான விடயமென்னவெனில் கைக்கிளையையும் பெருந்திணையையும் தொல்காப்பியர் அகத்திணைகள் ஏழில் அடக்க, பிற்காலத்தில் சங்க நூல்களுக்கு உரை எழுதியவர்கள், பிற்கால இலக்கணகாரர்கள், சங்கப் பாடல்களைத் தொகைநூல்களாகத் தொகுத்து வகுத்தவர்கள் ஆகியோர் கைக்கிளையையும் பெருந்திணையையும் 'அகப்புறப் பாடல்கள்' என்று குறிப்பிட்டு அவற்றைப் புறப்பாடல் நூலான புறநானூற்றில் சேர்த்துவிட்டனர். எடுத்துக்காட்டாக, புறத்திணை களுக்கு இலக்கணம் கூறும் நூலான புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் 'பெருந்திணைப் படலம்' என்று ஒரு படலம் இடம்பெற்றிருக்கிறது. பெருந்திணையை அகப்புறத் திணையாய்க் கருதி அதில் 19 பெண்பால் பெருந்திணைத் துறைகளும் 17 இருபால் பெருந்திணைத் துறைகளும் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. பிற்கால இலக்கண நூல்களில் மாறனகப்பொருள் மட்டுமே பெருந்திணைக்குச் சற்று வேறுபட்ட விளக்கத்தைத் தருகிறது.<sup>1</sup> முதலில் பொருத்தமில்லாத விருப்பமாக இருந்து பின் பொருத்தமுடைய விருப்பமாக மாறி அமைவது பெருந்திணை என்கிறது அது.

அகப்பொருள் களவு வாழ்க்கை பற்றிப் பேசுகிற மேற்படி உரையாசிரியர்களும், பிற்கால இலக்கணகாரர்களும் தொட்டுக்காட்டுகிற இன்னுமொரு முக்கியமான விடயம் தமிழ் அகமரபும் வடமொழிக் காதல் வாழ்வும் சந்திக்கிற புள்ளியாகும். தொல்காப்பியர் தனது நூலில் களவியலின் முதல் நூற்பாவில் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

“இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு  
அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை மருங்கின்  
காமக் கூட்டங் காணுங் காலை

சங்க  
இலக்கியத்தில்,  
அகப்பாடல்  
நூல்களில்,  
கலித்தொகை  
யில் மட்டுமே  
வெளிப்  
படையாகப்  
பெருந்திணை  
என்று குறிக்கப்  
பட்டுள்ள  
பாடல்கள் இடம்  
பெறுகின்றன.

மறையோர் தேஎத்து மன்றல் எட்டனுள்  
துறையமை நல்யாழ்த் துணைமையோர் இயல்பே.”

மறையோர்  
தேஎத்து மன்றல்  
எட்டு என்பது  
வடமொழி  
மரபில்  
கூறப்படும்  
எட்டுவகைத்  
திருமணங்கள்.  
இவற்றில்  
அன்பின்  
ஐந்திணை  
சார்ந்த மணம்  
என்பது  
'துறையமை  
நல்யாழ்த்  
துணைமையோர்  
இயல்பே'  
என்கிறார்  
தொல்காப்பியர்.

மறையோர் தேஎத்து மன்றல் எட்டு என்பது வடமொழி மரபில் கூறப்படும் எட்டுவகைத் திருமணங்கள். இவற்றில் அன்பின் ஐந்திணை சார்ந்த மணம் என்பது 'துறையமை நல்யாழ்த் துணைமையோர் இயல்பே' என்கிறார் தொல்காப்பியர். பிற்கால இலக்கண நூல்களில் இறையனார் அகப்பொருள் இவ்விடயத்தை விரித்துப் பேசுகிறது:

“அன்பின் ஐந்திணைக் களவெனப் படுவது  
அந்தண ரருமறை மன்ற லெட்டனுள்  
கந்தருவ வழக்க மென்மனார் புலவர்.”

தொல்காப்பியர் கூறிய நல்யாழ்த் துணைமையோர் இயல்பு என்பது கந்தருவ மணமா என்ற கேள்வி ஒருபுறமிருக்க, முதலில், இந்த எட்டுவகை மணங்களைப்பற்றி உரையாசிரியர்களும், பிற்கால இலக்கணகாரர்களும் சொல்லுகிறவற்றைப் பார்ப்போம்.

'அந்தணரருமறை மன்ற லெட்டனுள்' என்பது அந்தணரென்பார் பார்ப்பார். அருமறையென்பது வேதம். மன்றலென்பது மணம். எட்டென்பது அவற்றது தொகை கொடுத்துச் சொன்னவாறு. அவை யாவையோ எனின், பிரமம், பிரசாபத்தியம், ஆரிடம், தெய்வம், காந்தர்வம், அசுரம், இராக்கதம், பைசாசம் என இவை என்னை?

“அறநிலை யொப்பே பொருள்கோள் தெய்வம்  
யாழோர் கூட்ட மரும்பொருள் வினையே  
இராக்கதம் பேய்நிலை யென்றிக் கூறிய  
மறையோர் மன்ற லெட்டிவை யவற்றுட்  
துறையமை நல்லியாழ்த் துணைமையோ ரியல்பிதன்  
பொருண்மை என்மனார் புலமை யோரே”

என்பதன் பொருளென் றுணர்வது. பிரமம் என்பது நாற்பத்தெட்டியாண்டு பிரமசரியங் காத்தாற்குப் பன்னீராட்டைப் பிராயத்தானை அணி கலனணிந்து கொடுப்பது. கொடாவிடின், ஓரிருதுக்காட்சி ஒருவனைச் சாராது கழிந்த விடத்து ஒரு பார்ப்பனக் கொலையோடு ஒக்குமென்பது. அதனை அறநிலையென்பது. பிரசாபத்தியம் என்பது மைத்துன கோத்திரத்தான் மகள்வேண்டிச் சென்றால் மறாது கொடுப்பது. அதனை ஒப்பென்பது. ஆரிடம் ஆவும் ஆனேறும் பொற்கோட்டுப் பொற்குளம்பினவாகச் செய்து அவற்றிடை நீரிற் கொடுப்பது. அதனைப் பொருள்கோளென்பது.

தெய்வம் என்பது, வேள்வியாசிரியற்கு வேள்வித்தீமுன் வைத்துக் கொடுப்பது. அதனைத் தெய்வமென்று வழிபடப்பட்டது. காந்தர்வம் என்பது இருவர் ஒத்தார் தாமே கூடுங் கூட்டம். அதனை யாழோர் கூட்டமென்ப. அசுரம் என்பது, கொல்லேறு கொண்டான் இவளை யெய்தும், வில்லேற்றினான் இவளையெய்தும், திரிபன்றி எய்தான் இவளையெய்தும், மாலை சூட்டப்பட்டான் இவளையெய்தும்,

இன்னதொரு பொருள்தந்தான் இவளையெய்துமென இவ்வாறு சொல்லிக் கொடுப்பது. அ.து அரும்பொருள் வினைநிலையென்பது.

இராக்கதம் என்பது அவள் தன்னினுந் தமரினும் பெறாது வலிந்து கொள்வது. பைசாசம் என்பது மூத்தாள் மாட்டும் துயின்றாள் மாட்டும் களித்தாள் மாட்டுஞ் சார்வது அது பேய்நிலை யெனப்படும். இவ்வெட்டு மணமும் மன்றல் எட்டென்று சொல்லப்பட்டன என உணர்க (பவானந்தம் பிள்ளை, 2006: 31-2).

இத்திருமணங்கள் எட்டனுள் பிரமம், தெய்வம், ஆரிடம், பிரசாபத்தியம் ஆகிய நான்கும் பார்ப்பனர்க்குரியவை. இவற்றில் பிரமத்தைக் கணேசையர் பின்வருமாறு விளக்குகிறார்: “ஒத்த கோத்திரத்தானாய் நாற்பத்தெட்டியாண்டு பிரமசரியங் காத்தவனுக்குப் பன்னீராட்டைப் பருவத்தாளாய்ப் பூப்பு எய்தியவளைப் பெயர்த்து(இரண்டா)ம் பூப்பு எய்தாமை அணிகலன் அணிந்து தானமாகக் கொடுப்பது” (1948: 337-8). அவ்வாறு கொடாவிடில் அது பார்ப்பனக் கொலைக்கு ஒப்பாகும். அசுரவகை மணத்தில் கொல்லேறு கோடல் என்பது ஏறுதழுவுதல். வில்லேற்றுதல் என்பது வில்வளைப்பு. திரிபன்றி எய்தல் என்பது வில்லாளியின் திறமையைச் சோதிப்பதற்குக் காட்டுப் பன்றி வடிவாய் அமைக்கப்பட்ட சூழலும் இலக்கினை எய்வதாகும். மாலை சூட்டப்படுதல் என்பது சுயம்வரம் என்று கொள்ளத்தக்கது.

இந்த எட்டுவகை மணங்களையும் தமிழ் அகத்திணைகளான ஏழு திணைகளோடு பொருத்திக்காட்டுகிற மரபில் பிரமம், பிரசாபத்தியம், ஆரிடம், தெய்வம் ஆகியவை பெருந்திணைக்கு நிகரானவை என்று கூறப்படுகின்றன. பிறர் பார்த்து முடித்துவைக்கும் மணங்களாதலால் முதலில் பொருந்தாதவையாக இருந்து பிறகு பொருந்தும் மணங்களாக மாறுவதால் இவை பெருந்திணையெனப்பட்டன என்கிறது மாறன் அகப்பொருள். ஆனால், பெருந்திணைக்கான பிற வரையறைகளை நோக்கும்போது அசுரம், இராக்கதம், பைசாசம் ஆகியவையே பெருந்திணைக்கு நெருங்கிவருகின்றன. இது எவ்வாறாயினும், ஒத்த தலைவியும் தலைவனும் ஒன்று கூடுகிற களவு வாழ்வும், அது திருமணமும், குடும்பமுமாகிய கற்பு வாழ்வில் நிறைவுபெறுவதுமே பண்டைத் தமிழர்களின் காதல் நெறியாக இருந்தது என்பது தெளிவாகப் புலனாகிறது.

## II

### கலித்தொகையில் ஒரு கருங்கூத்து<sup>2</sup>

கலித்தொகையில் 65ஆம் பாடலில் ‘கருங்கூத்து’ என்ற தொடர் பயின்று வருகிறது. உண்மையில், கருங்கூத்து என்னும் இத்தொடர் இடம்பெறும் ஒரே சங்கப்பாடல் இதுதான். இதை ஆங்கிலத்தில் பயிலும் Black Comedy என்னும் தொடருக்கு நிகரானதாகக் கொள்ளலாம். கபிலர்

இந்த  
எட்டுவகை  
மணங்களையும்  
தமிழ் அகத்  
திணைகளான  
ஏழு  
திணைகளோடு  
பொருத்திக்  
காட்டுகிற  
மரபில் பிரமம்,  
பிரசாபத்தியம்,  
ஆரிடம்,  
தெய்வம்  
ஆகியவை  
பெருந்  
திணைக்கு  
நிகரானவை  
என்று கூறப்  
படுகின்றன.

சங்க  
இலக்கியத்தில்  
பொதுவெளி  
பெண்களுக்குப்  
பாதுகாப்பற்றதாய்  
இருந்தது  
என்பதற்குச்  
சான்றுகள்  
அதிகமில்லை.  
கலித்தொகையில்  
மேற்கூறிய  
இரண்டு  
இடங்களில்  
மட்டுமே  
பெண்களை  
அவர்கள்  
விருப்பத்துக்கு  
மாறாகக்  
கூடமுனையும்  
பாடல்கள்  
காணப்  
படுகின்றன.

பாடிய குறிஞ்சிக்கலியின் இறுதிப் பாடல் இது. இதைத் தொல்காப்பியர் பொருட்படலப் புத்துரை (1964) எழுதிய சோமசுந்தர பாரதியும், தொல்காப்பிய ஆராய்ச்சிக் காண்டிகையுரை (1989) எழுதிய ச. பாலசுந்தரமும் பெருந்திணையுள் 'இளமை தீர்திறம்' என்னும் பொருட்குறிப்பிற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்வர். இப்பாடலின் தனித்தன்மை என்னவெனில் இது பெருந்திணைப் பாடல் என்பது மட்டுமல்ல, ஒரு பெண்ணை வலிந்துபற்ற முயலுகிற ஓர் ஆணைப் பற்றியது. கலித்தொகை 62ஆம் பாடலும் இப்பாடலுமே ஆண்கள் பெண்களை வலிதிற் புணர்தல் பற்றிப் பேசுகின்றன. சங்க இலக்கியத்தில் பொதுவெளி பெண்களுக்குப் பாதுகாப்பற்றதாய் இருந்தது என்பதற்குச் சான்றுகள் அதிகமில்லை. கலித்தொகையில் மேற்கூறிய இரண்டு இடங்களில் மட்டுமே பெண்களை அவர்கள் விருப்பத்துக்கு மாறாகக் கூடமுனையும் பாடல்கள் காணப் படுகின்றன. கலித்தொகை 62ஆம் பாடலில் பெண்களை வலிந்து புணர்தலும் அறமே என்று அறநூல்கள் கூறுவதாக உரைத்து ஒரு பெண்ணை வலிந்து தழுவ முயலுகிறான் ஒருவன். கலித்தொகை 65 ஆம் பாடலோ ஒருபடி மேலே சென்று ஒரு கருங்கூத்தை நிகழ்த்திக் காட்டுகிறது. இரவு வேளையில் தலைவனுக்காகக் காத்திருக்கும் தலைவியை காமவெறி கொண்டு அழைக்கும் தொழுநோயாளியான ஒரு வயதுமுதிர்ந்த பார்ப்பான் இங்கு தலைவியின் களவு ஒழுக்கத்தில் தலையிடுகின்றான்.

“திருந்திழாய்! கேளாய், நம் ஊர்க்கு எல்லாம் சாலும்  
பெருநகை அல்கல் நிகழ்ந்தது, ஒரு நிலையே  
மன்பதை எல்லாம் மடிந்த இருங் கங்குல்,  
அம் துகில் போர்வை அணிபெறத் தைஇ, நம்  
இன்சாயல் மார்பன் குறி நின்றேன் யான் ஆக -  
தீரத் தறைந்த தலையும், தன் கம்பலும்,  
காரக் குறைந்து, கறைபட்டு வந்து, நம்  
சேரியின் போகா முடமுதிர் பார்ப்பானை,  
தோழி! நீ போற்றுதி என்றி - அவன் ஆங்கே,  
பாரா, குறழா, பணியா, 'பொழுது அன்றி,  
யார் இவண் நின்றீர்?' எனக் கூறி, பையென,  
வைகாண் முது பகட்டின், பக்கத்தின் போகாது,  
'தையால்! தம்பலம் தின்றியோ?' என்று, தன்  
பக்கு அழித்து, 'கொண்ம' எனத் தரலும் - யாது ஒன்றும்  
வாயவாளேன் நிற்ப - கடிது அகன்று கைமாறி,  
'கைப்படுக்கப் பட்டாய், சிறுமி! நீ - மற்று யான்  
ஏனைப் பிசாக அருள் என்னை நலிதரின்,  
இவ் ஊப்பலி நீ பெறாமல் கொள்வேன்'  
எனப் பலவும் தாங்காது வாய்பாடி நிற்ப -  
முதுபார்ப்பான் அஞ்சினன் ஆதல் அறிந்து யான், எஞ்சாது,  
ஒருகை மணல் கொண்டு, மேல் தூவக் கண்டே,

கடிது அரற்றிப் பூசல் தொடங்கினன், ஆங்கே,  
 ஒடுங்கா வயத்தின், கொடுங்கேழ், கடுங்கண்,  
 இரும்புவி கொண்மார் நிறுத்த வலையுள் ஓர்  
 ஏதில் குறுநரி பட்டாற்றால்! காதலன்  
 காட்சி அழுங்க, நம் ஊர்க்கு எலாஅம்  
 ஆகுலம் ஆகி விளைந்ததை - என்றும் தன்  
 வாழ்க்கை அதுவாகக் கொண்ட முதுபார்ப்பான்  
 வீழ்க்கைப் பெருங்கருங் கூத்து.”

இதன் உரையாவது:

“திருந்திய அணி புனைபவளே! கேளாய்! நம் ஊர்க்கெல்லாம் பொருதும் ஒரு வேடிக்கை, நேற்று இரவு நடந்தது. மக்கள் எல்லாம் ஒருசேர மடிந்து விட்டனரோ என்பது போல ஆழ்ந்து உறங்கிக் கொண்டிருக்கும் இரவு வேளை. அவ்விரவு வேளையில், அழகிய துகிலாற் போர்த்த போர்வையை அழகுபெற உடுத்து, என்னை மூடிக்கொண்டு, நம்முடைய மென்மை இனிய மார்பை உடைய காதலன் செய்த குறிக்கண் சென்று அவன் வரவிற்காகக் காத்து நின்றேன். யான் நின்றேனா? அங்கே ஒருவன் வந்தான். மயிர் நீங்குதலால் தட்டையான வழக்கைத் தலை. அதன்மேல் ஒரு முக்காடாகப் போர்வை கருங்குட்டத்தால் குறைந்துபோன கைகால்கள். ஒழுக்கம் குறைந்தவன். நம் சேரியை விட்டுப் போகாது ஒளித்துத் திரியும் முடவனான முதிர்ந்த பார்ப்பான்தானா அவன். தோழி, நீ அவனைக் கண்டால் போற்றுதி என்று பலகாலும் கூறுவை. அந்த இரவில் ஆங்கே அவன் குனிந்து பார்த்தான். பணிந்து நின்றான். ‘மகளிர் நிற்கும் காலம் அல்லாத பொழுதிலே இவ்விடத்து நின்ற நீர் யார்?’ எனக் கூறினன். பையெனப் பணிந்து வைக்கோலைக் கண்ட முதிய எருது போல, ‘என்னை விட்டுப் போகாதே,’ என்றான். நின்று, ‘தையால்! தம்பலம் தின்கிறாயோ’ என்று தன் பாக்கிடும் பையைத் திறந்து ‘எடுத்துக்கொள்’ என்று நீட்டினான். யான் அங்கு ஒரு வார்த்தையும் வாய் திறந்து சொல்லாமல் நின்றேன். அவன் விரைந்து அவ்விடத்தினின்றும் சற்று அகன்று சென்றான். தம்பலம் தருவதை நிறுத்தினன். பின்னர் ‘சிறுமியே, நீ என் கையில் வந்து அகப்பட்டுக் கொண்டாய், யான் பெண் பிசாசாகிய நின்னை ஒழிந்த ஆண்பாற் பிசாசு. என்னை ஏற்று அருள்க. எனக்கு அருள் செய்யாது வருத்துவாயானால் இவ்வூரில் நீ பலி கொள்ளவிடாமல், முழுவதும் நானே எடுத்துக் கொள்வேன்’ என்று பலவாறாக வாய்க்கு வந்தவாறெல்லாம் சொல்லி நின்றான். அந்த முதுகரும்பார்ப்பான் என்னைப் பெண் பிசாசென்று கருதி அஞ்சினன் என்பதை யான் அறிந்து கொண்டேன். ஒருகை நிறைய மணலை அள்ளிக் கொண்டு, ஒழியாது அவன்மேலே வீசினேன். அந்நிலையே, அவன் கடிதாகக் கதறி ஊரெல்லாம் கேட்குமாறு கூப்பிடத் தொடங்கினன். அங்கே கெடாத வலிமையும், வளைந்த கோடுகளும் கடுமையான கண்களும் உடைய பெரிய புலியைப் பிடிக்க நினைத்தோர், விரித்த வலையினுள்,

ஒன்றும் உதவாத ஒரு குள்ள நரி வந்து விழுந்ததைப் போலிருந்தது அந்நிகழ்ச்சி. எந்நாளும் தன் தொழில் அவ்வாறு தனித்து நிற்கும் மகளிரைக் கண்டால் தன் காம வேட்கையாலே துன்பந் தருவதை வாழ்க்கையாகக் கொண்ட அந்த முதுபார்ப்பானின் விரும்புதலைக் கொண்ட பெரிய தண்ணிய நாடகம், நம் காதலனைக் கண்டு மகிழ முடியாமற் போனதுடன் நமக்கெல்லாம் துன்பம் தரும் பெருங்கேலிக் கூத்தாகவும் முடிந்தது. ஆதலின் இனி இரவிற்குறி நிகழ்ச்சி இன்று போலும் என்றாள்.”

உரையாசிரியர்களாலும் தொகுத்தோராலும் தோழி கூற்றாக வகுக்கப்படும் இப்பாடல் உண்மையில் தலைவி கூற்றாகவே கொள்ளத்தக்கது. இதுபற்றி உரையாசிரியர் கூறுவது பின்வருமாறு:

“‘இரவுக்குறி அலராம்’ என்று அஞ்சி, தலைவனை நீக்கி நிறுத்தக் கருதிய தோழி, ‘அல்ல குறிப்பிடுதலும் அவள்வயின் உரித்தே, அவன் குறி மயங்கிய அமைவொடு வரினே’ என்னும் சூத்திரத்தான், அல்ல குறிப்பிடுதல் தனக்கும் உரித்தாகலின், அவன் செய்த குறி அறிதற்குப் புறத்துச் சென்ற வழி, ஆண்டுப் பிறந்தது ஒரு ஓர் செய்தியாக, ஒரு பொய்யை நாடக வழக்கும் உலகியல் வழக்குமாகப் புனைந்துரை வகையால் படைத்துக்கொண்டு, பிறறை ஞான்று தலைவன் சிறைப்புறமாகத் தலைவிக்குக் கூறியது. இதனை, ‘இரந்து குறையுற்ற கிழவனைத் தோழி, நிரம்ப நீக்கி நிறுத்தல் அன்றியும் வாய்மை கூறலும் பொய் தலைப் பெய்தலும், நல்வகை உடைய நலத்தில் கூறியும் பல்வகையானும் படைக்கவும் பெறுமே’ எனப் பொருளியல் சூத்திரத்து, ‘பொய் தலைப் பெய்தலையும் படைக்கவும் பெறும் என வழு அமைத்தவாற்றால் கொள்க.’”

இப்பாடலில்  
காணும்  
நிகழ்வு தோழி  
படைத்துக்  
கூறிய பொய்  
என்பதை  
விடவும் தலைவி  
ஒருத்தி பங்கு  
கொண்ட  
மெய்ம்மை  
என்று  
கொள்வதே  
பொருந்தும்.

அதாவது, “தலைவன் தலைவியைச் சந்திக்க இரவுக்குறியில் வருவது கண்டு அஞ்சிய தோழி அத்தலைவன் இரவுக்குறி வராமல் நிறுத்தக் கருதி அவன் செய்த குறி அறிவதற்குக் சென்றாள். அங்கே நிகழ்ந்த விடயமாக ஒரு பொய்யைப் படைத்துக் கொண்டு அதைப் பிறகு ஒரு சமயம் தலைவன் சிறைப்புறத்தானாகத் தலைவிக்குக் கூறினாள்” என்கிறார் உரையாசிரியர். இது “பொய்தலைப் பெய்தலையும் படைக்கவும் பெறும்” என்ற தொல்காப்பிய நூற்பாவின்படி அமைந்தது என்றும் கூறுகிறார். உண்மையில், இப்பாடலில் காணும் நிகழ்வு தோழி படைத்துக் கூறிய பொய் என்பதை விடவும் தலைவி ஒருத்தி பங்கு கொண்ட மெய்ம்மை என்று கொள்வதே பொருந்தும். இந்நிகழ்வின் உறைப்பு வெளிப்பட்டுத் தோன்றாமல் இருக்கவே இதைத் தோழி படைத்துக் கொண்ட பொய் என்றும், இப்பாடல் தோழி கூற்றாக அமைந்தது என்றும் உரையாசிரியர்கள் கூறுகின்றனர். உண்மையில், இப்பாடல் சங்க இலக்கியப் பரப்பில் வைதிகத்தையும் பார்ப்பனரையும் நுட்பமாக விமர்சிக்கும் அரிய பாடல்களில் ஒன்று என்பது குறிப்பிடத் தக்கது.



இப்பாடலைச் சங்க இலக்கியத்துக்கும் வைதிக மதத்துக்குமான தொடர்பை விளக்கும் சங்க நூல்களும் வைதிக மார்க்கமும் (1951) என்கிற தனது நூலில் பி. எஸ். சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி குறிப்பிடவில்லை என்பதில் வியப்பொன்றுமில்லை. ஆனால், கபிலரைப்பற்றி விரிவாக எழுதிய வேங்கடராஜ்லு ரெட்டியார் (1998), மா. இராசமாணிக்கனார் (1996), ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் (1921), புலவர் கா. கோவிந்தன் போன்றவர்களும் குறிப்பிடவில்லை. தமிழ்க் காதல் எழுதிய வ.சுப. மா.வும் தொகுத்தோரையும் உரையாசிரியர்களையும் பின்பற்றி இதைத் தோழி படைத்து மொழிந்த ஒரு கதையாகவே கொள்கிறார். அண்மையில், தி.சு. நடராசன் மட்டுமே தனது தமிழகத்தில் வைதிக சமயம் (2008) என்கிற நூலில் இப்பாடலை ஓரளவு விரிவாக விவாதித்துள்ளார்.

சங்ககாலத்தில் பார்ப்பனர்கள் சமூகத்திலும், அரசியலிலும் உயர்ந்த நிலையில் இருந்தனர். பெரும்பாலான பார்ப்பனர்கள் வேள்வி செய்பவர்களாகவே இருந்தனர். வேதம் ஓதுவதும், வேள்வி செய்வதுமே அவர்களின் பிரதானத் தொழில்களாக இருந்தன. பார்ப்பனர்களுக்குப் புலவர்களையும், பாணர்களையும் போலவே அரசர்கள் பொன்னும் பொருளுமாகிய பரிசில்கள் கொடுத்துச் சிறப்பித்தனர். ஆனால், சங்ககாலத்தின் இறுதியிலேயே பாணர்களின் நிலை வீழ்ச்சியடைய, பார்ப்பனர்கள் உயர்நிலையை அடைந்தனர். தி.சு. நடராசன் கூறுவது போலச் சங்ககாலத்தில் பார்ப்பனர்கள் அனைவரும் ஒரே தரத்தினரோ, வகையினரோ அல்லர்.

“வேறுபட்ட இந்த வாழ்நிலைகளைக் கோடிட்டு இங்கே காட்டவேண்டும்: i) விண்ணந்தாயன் என்ற பார்ப்பனன் (வேள்வி மூலமாகவே) பெருஞ்செல்வந்தனாக ஆனவன். பல பெண்களோடு வாழ்க்கையைத் துய்த்தவன். ii) கபிலர் போன்ற சிறந்த தமிழ்ப் புலவர்கள் iii) வேள்வி செய்யாமல், அதாவது, அதனை ஒரு தொழிலாகக் கொள்ளாத வேளாப் பார்ப்பனர். iv) அரசோடு மிக நெருக்கமாக இருந்தவர்கள். v) பாங்கர்களாகக் காதலுக்குத் தூதுபோனவர்கள். vi) சங்கு அறுப்பவர்களாக ஆனவர்கள். vii) யானைப் பாகர்கள். viii) வக்கிர உணர்வோடு பெண்ணை விரும்பி இரவு நேரத்துத் திரியும் பார்ப்பனன்” (2008: 33).

பார்ப்பனர்கள் பாணர்களையும், விறலியர்களையும் போலக் காதலர்களிடையேயும், கணவன்-மனைவியரிடையேயும் ஊடல் தீர்க்கும் வாயில்களாக இருந்தனர். இது மட்டுமின்றி அரசியல் தூதுவர்களாக இவர்கள் செயற்பட்டமையையும் புறநானூறு 305ஆம் பாடல் விளக்குகிறது. மதுரை வேளாசான் பாடிய இப்பார்ப்பன வாகைப் பாடல் அரசுக்கும் அரசர்களுக்கும் பார்ப்பனர்கள் எவ்வளவு நெருங்கியவர்களாகவும், அவர்களிடம் செல்வாக்கு உடையவர்களாகவும் இருந்திருக்கிறார்கள் என்பதைத் தெற்றென விளக்குகிறது.

பார்ப்பனர்கள்  
பாணர்களையும்,  
விறலியர்  
களையும்  
போலக் காதலர்  
களிடையேயும்,  
கணவன்-  
மனைவியரிடை  
யேயும் ஊடல்  
தீர்க்கும்  
வாயில்களாக  
இருந்தனர்.

“வயலைக் கொடியின் வாடிய மருங்குல்,  
உயவல் ஊர்தி, பயலைப் பார்ப்பான்  
எல்லிவந்து நில்லாது புக்கு,  
சொல்லிய சொல்லோ சிலவே அதற்கே  
ஏணியும் சீப்பும் மாற்றி,  
மாண்வினை யானையும் மணி களைந்தனவே.”

இதன் உரையாவது:

“பசலைக் கொடியைப் போன்ற வாடிய இடையினையும், வருந்துதலை யுடைய, ஊர்ந்து செல்கின்ற நடையினையும் உடைய இளம்பருவத்து அந்தணன் ஒருவன், இரவுப் பொழுதில் வந்து, வாயிற்காவலனால் சொல்லிவிடப் பெறாமல், தானே அரண்மனையுள் புகுந்து, அரசனிடம் உரைத்த சொற்கள் சிலவேயாகும். அவ்வுரை கேட்ட அரசன் மதிலில் ஏறுதற்குரிய ஏணியையும், மதிர்கதவில் அமைந்த சீப்பினையும் நீக்கினான். மாட்சிமைப்பட்ட தொழிலையுடைய யானைகளும், தாம் அணிந்த மணிகளை நீக்கின.”

இதேபோல் சோணாட்டுப் பூஞ்சாற்றூர்ப் பார்ப்பான் கௌணியன் விண்ணந்தாயனை ஆவூர் மூலங்கிழார் பாடிய புறநானூறு 166ஆம் பாட்டு சமூகத்தில் செல்வாக்கோடு வாழ்ந்த ஒரு பார்ப்பனனை விதந்து பேசுகிறது. சங்க இலக்கியத்தில் பார்ப்பனன் ஒருவனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்ட ஒரே பாடல் இதுதான். இந்நீண்ட பாடலில் விண்ணந்தாயன் பற்றிக் கூறப்படுவனவற்றைப் பின்வருமாறு பட்டியலிடுகிறார் தி. சு. நடராசன்:

“i) நீள்நிமிர் சடைமுடி கொண்ட முதுமுதல்வன் (சிவன்) வாயிலிருந்து நீங்காதது நான்கு வேதம். அதாவது சிவன் வாயில் எப்போதும் இருப்பது வடமொழி வேதம் என்கிறது இப்பாடல். ii) வேத நூல்களை மறுத்தவர்களை, மறுத்து விவாதித்தவன் விண்ணந்தாயன். iii) வேள்வி செய்கிறபோது தோளிலே மான்தோல், மார்பிலே பூணூல் அணிவது மரபு. வேள்விகள் இருபத்தொரு வகையின செய்தவன் விண்ணந்தாயன். iv) வேள்விகள் செய்வது, நல்ல வருமானமுடைய ஒரு தொழில். மறைநீங்காத வாய்மொழி கொண்ட கடவுளை நினைத்துச் செய்வது. இதன் பயன் என்ன? பெருஞ்செல்வம், இதனை எப்படி இந்தப் பார்ப்பனன் விண்ணந்தாயன் அனுபவித்தான்? v) சிறுநுதல், பெரிய அகன்ற அல்குல், சிலசொல், பலவாகத் திரண்ட கூந்தல் இவற்றோடு கூடவும், மறங்கடிந்த அருங்கற்பும், கொண்ட - ஒருத்தியோடு அல்ல, பல பெண்களோடு - அவனுடைய நிலைக்கு ஒத்த துணைத்துணைவியர் பலரோடு இருந்து காமம் நுகர்ந்து, வாழ்க்கையை அனுபவிக்கிறான். பரலோகத்துக்குப் பாதை காட்டுவதாகச் சொல்லப்படுபவன், இப்படி லோக சுகத்தை அனுபவிக்கக்கூடாது என்று விதியில்லையே. vi) காட்டுப்பசு, நாட்டுப் பசு என்று பதினான்கு வகைப் பசுக்கள். அவற்றிலிருந்து தாராளமாகக் கிடைத்த நெய். தண்ணீரே நாணும்படியாக அளவின்றி அந்த

சங்க  
இலக்கியத்தில்  
பார்ப்பனன்  
ஒருவனைப்  
பாட்டுடைத்  
தலைவனாகக்  
கொண்ட ஒரே  
பாடல் இதுதான்.

நெய்யை வழங்குகின்றான் விண்ணந்தாயன். vii) இறுதியாகப் புகழ் பரப்பவேண்டாமா? இத்தகைய அவனுடைய புகழை - 'நின்று இருந்து ஏந்து நிலை'யை இந்த மூலங்கிழாரும் அவருடைய ஆட்களும் அங்கே இங்கே வெளியே போகாமல், முன்னே செல்லாமல், தங்கள் ஊரில் கிடைப்பதைத் தின்று, ஆடிப்பாடிப் போற்றிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். கொண்டிருக்கவேண்டும். ஆனால் விண்ணந்தாயன்? அவன், இவர்கள் (அதாவது பாமரர்கள்) வாழ்கிற அந்தப் பக்கம் செல்லவேண்டாது (சமூகத் தகுதியா? தீட்டா?) நீடிய நெடுவரை இமயம் போல் நிலைபெற்று வாழ வேண்டும். இவ்வாறு புலவர் வாழ்த்துகிறார்” (2008: 39-40).

மேற்கூறிய இம்மூன்று வகைப் பார்ப்பனர்களிடமிருந்தும் வேறுபட்டவர் கபிலர். பாரியைப் பலகாலும் பலவாறாய் வாழ்த்திப் பாடிய கபிலர் அவன் இறந்துபட்டபோது அவன் மக்களை ஆதரித்துப் பேணிய கதையை நாம் நன்கறிவோம். சங்க இலக்கியத்தில் அதிகப் பாடல்கள் பாடியவர்களுள் ஒருவர் கபிலர். பார்ப்பனக்குடியில் பிறந்த இவர் புறநானூறு 200, 201 ஆகிய பாடல்களில் தன்னை அந்தணன் என்றே சொல்லிக்கொள்ளுகிறார். ஆனால் ஊன்சோறும் கள்ளும் உண்ணும் புலவராகவே இவர் விளங்குகிறார். கபிலர் தமிழ் மரபில் காலான்றியவர். வேதம் ஒதுவதும், வேள்வி வளர்த்தலுமான வடமரபிலிருந்து வேறுபட்டது இது. எனவேதான் கபிலரின் பாடல்களில் வடமரபு குறித்த குறிப்புகள் காணப்படவில்லை. இதனால்தான் கலித்தொகை 65ஆம் பாடலில் நாம் காணும் முடமுதிர் பார்ப்பான் போன்ற ஒருவனை அவரால் சித்திரிக்க முடிந்திருக்கிறது. ஒருவகையில் பார்த்தால் தன்னையும், தன்குடியையும் பற்றிய சுய விமர்சனத்திலிருந்து எழுகின்ற செயல்பாடு இது.

உண்மையில், கலித்தொகை 65இல் முரண்பட்டு மோதுகிற தலைவியும் முடமுதிர் பார்ப்பானும் தமிழ்மரபும், வடமரபும் மோதுகிற ஒரு சந்தர்ப்பத்தின் குறியீடுகளே.

“அருள் என்னை நலிதரின்,

இவ் ஊர்ப்பலி நீ பெறாஅமல் கொள்வேன்”

என்று முடமுதிர் பார்ப்பான் கூறுவது மேற்படி இருவேறு மரபுகளுக்கிடையிலான முரண்பாட்டையும், மோதலையுமே காட்டுகிறது.

பரிபாடல் 9ஆம் பாடலில் வள்ளியின் தோழியரும் தேவயானையின் தோழியரும் முரண்படுவதும் மோதுவதும் இவ்வாறு இருவேறு மரபுகளுக்கிடையிலான மோதலே.

இப்பகுதியை முடிக்குமுன் ஒரு சுவாரசியமான விடயம். தமிழறிஞர் பலரும் கலித்தொகை 65ஆம் பாடலைத் தொட்டு விவாதிக்கவேயில்லை என்று முன்பு குறிப்பிட்டேன். இதற்கு ஒரே ஒரு விதிவிலக்கு மு. இராகவையங்கார். தன் இலக்கியக் கட்டுரைகள் (2017) என்னும் நூலில் உள்ள “ஒரு கருங்கூத்து” என்னும் சிறுகதையில் இப்பாடலைக்

சங்க  
இலக்கியத்தில்  
அதிகப்  
பாடல்கள்  
பாடியவர்களுள்  
ஒருவர் கபிலர்.  
பார்ப்பனக்குடியில்  
பிறந்த இவர்  
புறநானூறு 200,  
201 ஆகிய  
பாடல்களில்  
தன்னை  
அந்தணன்  
என்றே  
சொல்லிக்  
கொள்ளுகிறார்.  
ஆனால்  
ஊன்சோறும்  
கள்ளும்  
உண்ணும்  
புலவராகவே  
இவர்  
விளங்குகிறார்.

குறிப்பிடுகிறார். இக்கதை ஒற்றையங்க நாடகத்தின் அம்சங்களை நன்கு பெற்றிருக்கிறது என்றும் குறிப்பிடுகிறார். வேடிக்கை என்னவெனில், இக்கதையில் இடம்பெறும் முடமுதிர் பார்ப்பான் தொழுநோயாளி என்பது முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. ஒரேயோர் இடத்தில் மட்டும் “வழுக்கைத் தலையும், வளைந்த முதுகும், அழகிக் குறைந்த கையும்” என்கிற குறிப்பு வருகிறது. மற்றபடி கதை முழுக்க அவன் ஒரு கூனற்கிழவனாகவே சித்திரிக்கப்படுகிறான். பெண்பித்துக் கொண்டவனும், வயது முதிர்ந்தவனுமான உடல்நோய் கொண்ட கூனனாகவே அவன் காட்டப்படுகிறான். இவ்வுடல் நோய் தொழுநோய் என்பதும், ‘முடமுதிர் பார்ப்பான்’ என்பது முடங்கிய விரல்களைக் கொண்ட ஒருவனைக் குறிப்பது என்பதும் எங்கும் சுட்டப்படவில்லை. உரையாசிரியர்களும் தொகுத்தோரும் குறிப்பிடுவதுபோலத் தலைவி கூற்றைத் தோழி கூற்றென்றும், இப்பாடலில் காணும் நிகழ்வு தோழி படைத்துக் கூறிய பொய் என்றும் கூறாவிட்டாலும் நான் மேலே கூறியது போலவே பாடலின் நிகழ்வில் அதன் உறைப்பும் கடுமையும் வெளிப்பட்டுத் தோன்றாமலிருக்கவே இராகவையங்கார் இவ்வாறு கூறுகிறார் என்று கருதத் தோன்றுகிறது.

முடமுதிர்  
பார்ப்பான்  
பற்றிய  
சித்திரிப்புக்குப்  
பிறகு  
இரண்டாயிரம்  
ஆண்டுகள்  
கடந்து ஒரு  
பெண்ணை  
வலிதிற்புணர்  
அழைக்கிற  
ஒரு தொழு  
நோயாளியைப்  
பற்றிய சித்திரம்  
அண்மைக்  
காலத்துச்  
சிறுகதை  
ஒன்றில்  
மீளவும் இடம்  
பெற்றுள்ளது.

### III

#### ‘வாசனை’ கிளறும் யோசனைகள்

முடமுதிர் பார்ப்பான் பற்றிய சித்திரிப்புக்குப் பிறகு இரண்டாயிரம் ஆண்டுகள் கடந்து ஒரு பெண்ணை வலிதிற்புணர் அழைக்கிற ஒரு தொழுநோயாளியைப் பற்றிய சித்திரம் அண்மைக் காலத்துச் சிறுகதை ஒன்றில் மீளவும் இடம்பெற்றுள்ளது. 1973இல் ஞானரதம் இதழில் வெளியான சுந்தர ராமசாமியின் ‘வாசனை’ என்கிற கதை பலவிதங்களில் கலித்தொகை 65ஆம் பாடலோடு ஒப்பிடும்படி உள்ளது.

சுந்தர ராமசாமியின் எழுத்துக்களில் தொழுநோயாளிகள் பற்றிய குறிப்பு அடிக்கடி இடம்பெறுகிறது. அவரது ஜே.ஜே.: சில குறிப்புகள் என்னும் நாவலில் இரண்டு முக்கியமான சந்தர்ப்பங்களில் ஜே.ஜே. என்கிற ஜோசப் ஜேம்ஸ் வாழ்வில் தொழுநோயாளிகள் குறுக்கிடுகிறார்கள். நாவலைப் படித்த அனைவருக்கும் ஜே.ஜே. பேராசிரியர் அரவிந்தாட்ச மேனனிடம் ஒரு தொழுநோயாளியை எதிர்கொண்டதை ஒரு தத்துவப் பிரச்சினையாக விவாதிக்கிற சம்பவம் நினைவிருக்கும் (1981: 75-80).

இதற்கு நேர்மாறாக நாவலின் பிற்பகுதியில் இடம்பெற்றுள்ள ஜே.ஜே.யின் நாட்குறிப்புகளின் ஒரு பகுதி வேறு ஒரு சித்திரத்தைத் தருகிறது:

“28.8.1949: நேற்று பஸ் நிலையத்தில் வினோதமான காட்சியைப் பார்த்தேன். இரு கைவிரல்களும் அற்ற ஒரு குஷ்டரோகி சுருட்டுப் பிடிக்கிறான். ஈர்க்குச்சியைச் சுருட்டில் குத்தி, வணங்குவதுபோல்

கைகளால் ஈர்க்குச்சியைப் பிடித்துக் கொண்டிருக்கிறான். தேவை ஏற்படும்போது மூளை சற்று சுறுசுறுப்பு அடைகிறது. பரவாயில்லை” (மேலது: 169).

மேற்கூறிய இரண்டு சித்திரிப்புகளுக்கும் மாறாக ‘வாசனை’ சிறுகதை வேறொரு தளத்தில் தொழுநோயைப் பற்றிப் பேசுகிறது. கதையின் தொடக்கத்தில் ஒரு கால் முடமான சாம்பசிவன் என்கிற கதைத்தலைவன் தன் இளம் மனைவி லலிதாவுடன் ஒரு புண்ணியத் தலத்துக்கு வந்து சேர்கிறான். அந்த ஊரைப்பற்றிய ஆசிரியரின் பார்வை பின்வரும் சொற்களில் தெளிவாகவே வெளிப்படுகிறது:

“அந்த அக்கிரகாரம், கோயிலின் புதுப்பிராபல்யத்தில் கடைத் தெருவாய் மாற்றமடைந்து அழிய, சொற்ப வீடுகள் மிஞ்சியிருந்தன. அங்கு குடும்பக் காட்சிகள் வியாபாரச் சந்தடியில் குழம்பிக்கொண்டிருந்தது. கடையோரச் சிறுநிழல்களில் ஆண்கள் கூடி அரசியல் கத்திக்கொண்டிருந்தனர். எளிய வீடுகள்முன் போடப்பட்டிருந்த கோலங்களை முரட்டுப் பாதங்கள் மிதித்துச் சிதைத்திருந்தன. உடம்பில் படாமல் கீழ்மட்டத்தில் அடித்துக் கொண்டிருந்த உஷணக் காற்று புழுதி சுருட்டிக் குப்பைகளைச் சிதறத் தள்ளிக்கொண்டிருந்தது. மறுகாற்றுக்குக் குப்பைகள் மீண்டும் மேலெழுந்து பறந்தன” (1976: 57-8).

சாம்பசிவனும் லலிதாவும் கோயிலுக்குச் செல்லுகையில் “பாப்பாத்தி வாடி ராஜாத்தி” என்று அழைக்கிற ஒரு தொழுநோய்ப் பிச்சைக்காரனின் குரல் கேட்கிறது. முதலில் ஒரு காட்டு மிருகத்தின் சத்தம்போல் உரக்கவும், கரகரத்தும் எழுந்த அந்த வார்த்தைகள் பிறகு இரண்டாம் முறை கீழ்ஸ்தாயியில் இறங்கி இளப்பமும் கொஞ்சலும் கொண்டதாய் அமைகின்றன. அந்தக் காட்சியைச் சுந்தர ராமசாமி பின்வருமாறு வருணிக்கிறார்:

“டக்கடைமுன் அந்த ஆசாமி நின்றுகொண்டிருந்தான். நாலைந்து சிறுவர்கள் அவன் முன்னால் சிதறியிருந்தனர். மொட்டைக் கைகளை அந்தரத்தில் அசைத்து, பார்வைக்குப் புலனாகாமல் பறக்கும் ஈக்களைச் சாகடிப்பதுபோல் அவன் கைகள் சேர்ந்து தட்டிக் கொண்டிருந்தான். நாசித் துவாரம் சிதைந்து வாய் மடையில் வழிந்திருந்தது. முகத்தில் பல இடங்களில் இளஞ்சிவப்பு நிறத்தில் ஈரத் தொளைகள் தெரிவதுபோல் தோன்றிற்று. பாதங்கள் வீங்கி அழுகிக்கொண்டிருந்தன. கட்டுப்போட்டுச் சுற்றிருந்த துணியில் சீழ் பட்டுக் கறை படிந்திருந்தது. கால்விரல்கள் திருகி ஒன்றின்மேல் ஒன்று ஏறிக்கொண்டிருந்தன. கழுத்தில் அழுக்குக் கயிற்றில் தொங்கிய தகரக் குவளை விலாவுக்கும் தொப்புளுக்கும் ஆடிக் கொண்டிருந்தது” (மேலது: 59).

சாம்பசிவன் கால் இயல்பாக நடக்கமுடியாத அளவில் ஊன்று கோலூன்றி நடப்பவன். தொழுநோய்ப் பிச்சைக்காரன் ஒரு வகையில் முடங்கியவன் என்றால் இவன் வேறொரு வகையில் முடங்கியவன்.

மேற்கூறிய இரண்டு சித்திரிப்புகளுக்கும் மாறாக ‘வாசனை’ சிறுகதை வேறொரு தளத்தில் தொழுநோயைப் பற்றிப் பேசுகிறது.

உளப்பகுப்பாய்வு  
நோக்கில்  
பார்த்தால்  
இங்கு ஒரு  
காயடிப்புப்  
பதற்றம் செயல்  
படுகிறது.  
தொழுநோய்  
குறியியல்  
தளத்தில்  
காயடிப்புக்கு  
நிகரானது  
என்பதை  
உளப்பகுப்  
பாய்வாளர்கள்  
பலரும் சுட்டிக்  
காட்டியுள்ளனர்.

உளப்பகுப்பாய்வு நோக்கில் பார்த்தால் இங்கு ஒரு காயடிப்புப் பதற்றம் செயல்படுகிறது. தொழுநோய் குறியியல் தளத்தில் காயடிப்புக்கு நிகரானது என்பதை உளப்பகுப்பாய்வாளர்கள் பலரும் சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர். ஒரு வகையில் பார்த்தால் சாம்பசிவனின் முடத்தன்மை தொழுநோய்ப் பிச்சைக்காரனின்மேல் புறத்தேற்றம் (Projection) செய்யப் படுகிறது எனலாம். இந்த நிலையில் “லலிதாமீது வைத்திருக்கும் பிரியத்தை வெளிப்படுத்தவும், அவன் உள்ளூர சந்தேகப்பட்டுக் கொண்டிருப்பதற்கு நேர்மாறாக, நெருக்கடி ஏற்படாமல் அவனால் அவளுக்குப் போதிய பாதுகாப்புத் தர இயலும் என்பதை நிரூபிக்கவும் இச்சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம் என்ற யோசனை அவனுள் மூண்டது” (மேலது: 60). ஆனால், சாம்பசிவனின் கவனம் அச்சந்தர்ப்பத்தில் ஆன்மிகப் பாதையில் திரும்பிக் கொண்டிருந்தது. பிரம்மச்சரிய நெறியைப் பின்பற்றிக் கொண்டிருந்தான். லலிதாவோ முதற் குறைப்பிரசவத்துக்குப் பின் கருவுறவில்லை.

சாம்பசிவனும் லலிதாவும் கோயிலிலிருந்து திரும்பிவரும்போதும் தொழுநோயாளி வாய்கிழியக் கத்திக் கொண்டிருந்தான்:

“எப்படி இந்த வியாதி வந்ததுன்னா கேக்கறாங்க  
இப்பொப் போனா பாரு அதேமாதிரியா ஒரு  
பாப்பாத்தி ஆசையாக் கூப்பிட்டா. போனேன். ஒரே  
ஒரு ராவுதான். இதைத் தந்துப்புட்டா சண்டாளி” (மேலது: 67).

கூட்டத்தினர் சிரித்துக் கொண்டிருந்தார்கள். திரும்பவும் உரத்த குரலில்,

“தந்தயே தேவிடியா, திரும்ப எடுத்துண்டு போயேன்னு  
வாற போற பாப்பாத்தி ஒவ்வொருத்தியையும்  
கொஞ்சிக் கூப்புடறேன், தேவிடியா தாண்டித்  
தாண்டிப் போறாளே ஒழிய வரமாட்டேங்கு  
றாங்களே.... யாருகிட்டெச் சொல்லி அழ” (மேலது: 68).

கதையின் இறுதிப் பகுதியில் சாம்பசிவன் நள்ளிரவில் விடுதியை விட்டு வெளியே சென்று தொழுநோயாளியைத் தாக்குகிறான். அவன் ஆண்மை விழித்துக் கொள்வதாய் இதைச் சித்திரிக்கிறார் சுந்தர ராமசாமி.

“சாம்பசிவன் விளக்கை அணைத்துவிட்டு அவளை இறுகத் தழுவிவாறு கட்டிலில் சாய்ந்தான். அவனுடைய அந்த இரவு நடத்தைகள் தன் கணவனுடையதாக அவளுக்குப் படவில்லை. ஒரு தாக்குதலாகவே அது ஆரம்பமாயிற்று. ஒரு முரட்டு ஜென்மம் அவன் உடலில் புகுந்துகொண்டு வந்திருப்பது மாதிரிப்பட்டது. அவனுள் ஏதோ ஒன்று உடைபட்டுவிட்டது போலிருந்தது. அவனும் அவன் தாத்தாவும் சின்ன அண்ணாவும் கட்டிக் காத்த எல்லா விரதங்களையும் அவன் அவள் உடல்மூலம் கிழித்துக் கொண்டிருப்பது மாதிரிப்பட்டது. மூச்சுத் திணறித் தான் இறந்துபோகக்கூடும் என்று அவளுக்குத் தோன்றியது. தன் உடலில் பல இடங்களில் ரத்தம்

கசிந்துகொண்டிருப்பது மாதிரி அவளுக்குப் பட்டது. தன் கைகளால் அவன் மாற்பைப் பலங்கொண்ட மட்டும் பிடித்துத் தள்ளினாள். அவளால் அவனைத் தள்ள முடியவில்லை” (மேலது: 71-2).

இந்தக் கதையைப் பற்றி அ.: 1974 இதழில் நாரணோ ஜெயராமன் எழுதிய கட்டுரை ‘வாசனை’ இடம்பெற்றுள்ள பல்லக்குத் தூக்கிகள் சிறுகதைத் தொகுதியின் அணிந்துரையாகவும் அமைந்துள்ளது. ‘வாசனை’ கதை பற்றிய இரண்டு பொருள்கோடல்களைத் தருகிற ஜெயராமன், முதலில், பிரம்மச்சரியத்திலிருந்து விடுபட்டு தன் ஆண்மை விழிக்கக் காண்கிற ஒருவனாய்ச் சாம்பசிவனைக் கொள்கிறார். இரண்டாவது பொருள்கோடலோ நேரடியாகவே ‘வாசனை’ கதையின் சாதிய உட்கிடையைத் தொட்டுக்காட்டுகிறது.

“கால் ஊனமுற்ற சாம்பசிவனை நிந்தனைக்குள்ளாக்கப்பட்டு முடமாக்கப்பட்டிருக்கும் பிறாம்மண சமூகத்தின் குறியீடாகக் காண்கிறேன். இப்பொழுது குஷ்டரோகி இதற்கு எதிரான சக்திகளின் குறியீடு. அறிவை மட்டும் நம்பி மௌனமாகப் புழுங்கிவந்த இச்சமூகம் வன்முறையை நாடவேண்டிய ஓர் அவசியம் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறதா என்ற கேள்வி எழுகிறது. சாம்பசிவன் ஆன்மீகம் பயிலுவது, குஷ்டரோகியைத் தாக்கிவிட்டு வருவது ஆகிய இவை இரண்டும் இந்த எல்லைகள்” (மேலது: 12-3).

இந்தக் கதை வெளியான காலத்திலேயே இதன் சாதிய உள்ளடக்கத்தை அம்பலப்படுத்திக் காட்டினார் பிரமிள். கலித்தொகை 65ஆம் பாடலிலிருந்து சமகாலக் கதையான ‘வாசனை’ வரை தொடர்ந்து வந்தருக்கிற இந்த அடிக்கருத்து, ஏற்கெனவே சொன்னதுபோல, ஒரு காயடிப்புப் பதற்றத்தின் அடிப்படையில் அமைவது. கலித்தொகைப் பாடல் காட்டும் கருங்கூத்து, ‘வாசனை’ சிறுகதையில் ஒரு குறியியல் தலைகீழாக்கலின் ஊடாக முற்றிலும் வேறுபட்ட ஒரு கருத்தியல் தளத்திற்கு நம்மை இட்டுச்செல்கிறது.<sup>3</sup>

#### IV

##### வ.சுப. மாணிக்கத்தின் மீள்நோக்கு

தனது தமிழ்க் காதல் நூலின் தொடக்கத்தில் சங்க இலக்கியத்தில் உள்ள 1862 அகப்பாடல்களில் பெருந்திணைக்குப் பத்தே இருப்பதற்குக் காரணம் என்ன என்ற கேள்வியை எழுப்புகிறார் வ.சுப.மா. பெருந்திணை நான்கு துறைகள் கொண்டது என்பது அவர் கொள்கை. ‘பொருட்குறிப்பு’ என்னாமல் துறைகள் என்றே இவற்றை அழைக்கிறார். அவை பின்வருமாறு:

1. காதலியைப் பெறாத நிலையில், காதலன் மடலேறிச் செல்லுதல்.
2. கட்டிளமைக் காலத்து இன்பம் துய்க்காது கணவன் நெடுங்காலம் பிரிந்திருத்தல்.

கலித்தொகை  
65ஆம்  
பாடலிலிருந்து  
சமகாலக்  
கதையான  
‘வாசனை’ வரை  
தொடர்ந்து  
வந்தருக்கிற  
இந்த  
அடிக்கருத்து,  
ஏற்கெனவே  
சொன்னது  
போல, ஒரு  
காயடிப்புப்  
பதற்றத்தின்  
அடிப்படையில்  
அமைவது.

3. எவ்வகையானும் தேறுதல் அடையாமல் மனைவி காமம் முற்றுதல்.
4. காமம் கொண்ட மனைவியின் துணிவுச் செயல் (2002: 89-90).

மேலே கூறிய பத்துப் பாடல்களும் கலித்தொகையில் நெய்தல் திணையில் நல்லந்துவனார் எழுதியனவாகக் காணப்படுகின்றன. இவற்றில் நான்கு ஆண்பாற் பெருந்திணை, ஆறு பெண்பாற் பெருந்திணை (மேலது: 90).

ஆனால் வ.சுப.மா.வைப் பொறுத்தவரை, பிற தொகை நூல்களிலும் பெருந்திணைப் பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. “இடைக்காலத்து முரணான கருத்து மரபாகிய காரணத்தால் ஐந்திணையை ‘அகம்’ எனவும் கைக்கிளை பெருந்திணைகளை ‘அகப்புறம்’ எனவும் ஆளும் பிழையான இலக்கண வழக்காறு ஏற்பட்டு விட்டது காண்” (மேலது: 194).

வ.சுப.மா.வின் கருத்துப்படி, “பெருந்திணைக்கண் எவ்வகையானும் வலிந்த காமத்துக்கு இடனில்லை என்பதும், உள்ளப்புணர்ச்சி என்னும் அகத்திணைப் பண்பிற்கு ஒத்ததுவே பெருந்திணை என்பதும், தொல்காப்பியரும் சங்கப் புலவர்களும் பெருந்திணையை அன்புக் காமமாகவே வகுத்துப் பாடியுள்ளனர்” (மேலது). அவரைப் பொறுத்தவரை, “ஐந்திணையாவது அளவுக்காதல் பெருந்திணையாவது மிகுதிக் காதல். ‘பெரும்’ என்ற அடை அளவினும் மிகுதிப்பாட்டை, மிகையைக் குறிக்கின்றது” (மேலது). மேலும், “நாணமும் காம அடக்கமும் ஐந்திணைப் பண்பு எனவும், நாணாமையும், அடங்காமையும் பெருந்திணைப் பண்பு எனவும் அறிகின்றோம். இம்மாற்றத்திற்குக் காரணம் நிறையாப் புணர்ச்சி, புணர்ந்தும் ஆரமை என்றும் தெளிகின்றோம்” (மேலது: 204). தவிரவும், “நாண்கடந்த செயலால் களவுத் தலைவி பெருந்திணைத் தலைவியாகின்றாள். களவிலாயினும் கற்பிலாயினும் ஆணும் பெண்ணும் நாண்வரை கடத்தலாகாது காண். களவில் நாண் இறப்பினும் பெருந்திணையாம் கற்பில் இறப்பினும் பெருந்திணையாம்” என்கிறார் வ.சுப.மா. (மேலது: 211).

இதனால் பின்வரும் முடிவுக்கு வ.சுப.மா. வருகிறார்:

“பெருந்திணையாவது இருவர் உள்ளமும் பொருத்தாக் காமம், ஒவ்வாக் காமம் என்று, இதுவரை நாம் கற்று வருகிறோமே, அது பிழை என்பது இப்போது தெளிவு. இப்பெருந்திணைக்கண் பெற்றோர் ஒவ்வாமையைக் காண்கின்றோமேயன்றிக் காதலுக்கு உரியோர் ஒவ்வாமையைக் காணவில்லை. சமுதாயப்படி ஒப்பவேண்டும் பெற்றோர் ஒவ்வாவிடனும் (அது முதன்மையன்று), காதல் மாந்தர்கள் அகம் ஒத்த உள்ளப் புணர்ச்சியராதலின், இப்பெருந்திணை அகத்திணைப் பகுதியாயிற்று. களவை நாணின்றி வெளிப்படுத்திக் கற்பாக்கினமையின், ஐந்திணைப் படாது, பெருந்திணைப்பட்டது” (மேலது: 198).

“நாணமும் காம அடக்கமும் ஐந்திணைப் பண்பு எனவும், நாணாமையும், அடங்காமையும் பெருந்திணைப் பண்பு எனவும் அறிகின்றோம். இம்மாற்றத்திற்குக் காரணம் நிறையாப் புணர்ச்சி, புணர்ந்தும் ஆரமை என்றும் தெளிகின்றோம்”



இக்கோட்பாட்டுரீதியான மாற்றத்துக்கு அடிப்படையாயமைந்த சமூக - பண்பாட்டுக் காரணிகளையும் வ.சுப.மா. விளக்குகிறார். “இடைக் காலத்துத் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் மதங்களும் சாதிகளும் பல கோட்பாடுகளை விதைத்தன; பரப்பின; இவற்றைத் தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியம் போன்ற தொன்னூல்களிலும் காண விழைந்தனர். அக்காலப் புலவர்கள் இவ்வேண்டா வேட்கையால், பண்டை எளிய கருத்துகள் அரியவாயின. தெளிந்த கருத்துகள் கலங்கின” (மேலது: 194).

பெருந்திணை என்பது பொருந்தாக் காமம் என்கிற உரையாசிரியர்கள் மற்றும் பிற்கால இலக்கணகாரர்கள் கொள்கையை மறுக்கிற வ. சுப. மா., அதற்கான வலுவான ஒரு மாற்றுப் பார்வையையும் அதற்கான சான்றாதாரங்களையும் முன்வைத்திருக்கிறார். தமிழ் ஆய்வுலகம் இவ்விரு நோக்குகளில் எது பொருத்தமானது என்பதை மேலாய்வுகள் மூலம் கண்டறியவேண்டும்.

### குறிப்புகள்

1. “பொருந்தாக் காமம் பொருந்துதல் பெருந்திணை.” (கோபாலையர் 2005: 6).
2. இப்பகுதியில் இடம்பெறும் சில கருத்துகளுக்கு என் மாணவர் பெ. ஜெயசங்கருக்குக் கடப்பாடுடையேன்.
3. இங்கு கோபால் குருவின் ஒரு கூற்று சுட்டத்தக்கது. முடங்கிய நம் மனங்கள், முடங்கிய நம் உடல்கள், முடங்கிய நம் வாழ்வு இவற்றை விடுதலை செய்வதற்குப் பின்வரும் வழிமுறையை முன்வைக்கிறார் கோபால் குரு:

“It can turn a passive, helpless, quarantined body into a potent weapon – not so much to produce destruction. But on the contrary for liberating the upper-caste bodies that otherwise would remain folded into an estranged being; privileged untouchables. The touch of the despicable untouchable seeks to convert the folded bodies into freely flowing bodies” (Guru 2014: 212).

### உசாத்துணைகள்

1. இராகவையங்கார், மு. (2017). இலக்கியக் கட்டுரைகள். சென்னை: தமிழ் வளர்ச்சி இயக்ககம்.
2. இராசமாணிக்கனார், மா. (1996). நாற்பெரும் புலவர்கள். சென்னை: பூரம் பதிப்பகம்.
3. கணேசையர், சி., பதி. (1948). தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் (முதற்பாகம்). கன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.
4. கலித்தொகை - நச்சினார்க்கினியர் உரையுடன். (1949). திருநெல்வேலி: தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.
5. கலித்தொகை - மூலமும் உரையும். (2004). சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக்ஹவுஸ்.
6. கோபாலையர், தி.வே., பதி. (2005), மாறன் அகப்பொருளும் திருப்பதிக் கோவையும். புதுச்சேரி: பாண்டிச்சேரி பிரெஞ்சு நிறுவனம்.
7. கோவிந்தன், கா. கபிலர். திருநெல்வேலி: தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.

பெருந்திணை  
என்பது  
பொருந்தாக்  
காமம் என்கிற  
உரையாசிரியர்  
கள் மற்றும்  
பிற்கால  
இலக்கண  
காரர்கள்  
கொள்கையை  
மறுக்கிற வ.  
சுப. மா.,  
அதற்கான  
வலுவான  
ஒரு மாற்றுப்  
பார்வையையும்  
அதற்கான  
சான்றாதாரங்  
களையும்  
முன்வைத்திருக்  
கிறார்.

8. சாமிநாதையர், உ.வே., பதி. புறப்பொருள் வெண்பாமாலை. (2003). சென்னை: உ.வே. சாமிநாதையர் நூல்நிலையம்.
9. சீனிவாசன், ம.பெ. (1987). திருமங்கையாழ்வார் மடல்கள். சிவகங்கை: அன்னம்.
10. சுந்தர ராமசாமி. (1976). பல்லக்குத் தூக்கிகள். சென்னை: க்ரியா.
11. சுந்தர ராமசாமி. (1981). ஜே. ஜே.: சில குறிப்புகள். சென்னை: க்ரியா.
12. சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, பி. எஸ். 1951. சங்க நூல்களும் வைதிக மார்க்கமும். திருச்சிராப்பள்ளி: யுனைடெட் பிரிண்டர்ஸ்.
13. சோமசுந்தர பாரதி. (1964). தொல்காப்பியர் பொருட்படலப் புத்துரை (அகத்திணையியல்). பசுமலை: நாவலர் சோமசுந்தர பாரதியார் கல்வி அறப்பணிக் குழு.
14. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் (அகத்திணையியல் / புறத்திணையியல்) - நச்சினார்க்கினியர் உரையுடன், (1947). திருநெல்வேலி: தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.
15. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் (அகத்திணையியல் / புறத்திணையியல்) (முதற்பகுதி) - இளம்பூரணர் உரையுடன், (1986). திருநெல்வேலி: தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.
16. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் (களவியல் / கற்பியல் / பொருளியல்) - நச்சினார்க்கினியர் உரையுடன், (1950). திருநெல்வேலி: தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.
17. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் (களவியல் / கற்பியல் / பொருளியல்) - இளம்பூரணர் உரையுடன், (1986). திருநெல்வேலி: தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.
18. நடராசன், தி.சு. (2008). தமிழகத்தில் வைதிக சமயம். சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக்ஹவுஸ்.
19. நாரணோ ஜெயராமன். (1976). “சுந்தர ராமசாமி, மௌனத்திற்குப்பின்,” பல்லக்குத் தூக்கிகள். சென்னை: க்ரியா.
20. பரிபாடல் - மூலமும் உரையும். (2004). சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக்ஹவுஸ்.
21. பவானந்தம் பிள்ளை, பதி. (2006). இறையனார் அகப்பொருள். சென்னை: முல்லை நிலையம்.
22. பாலசுந்தரம், ச. (1989). தொல்காப்பியம் - ஆராய்ச்சிக் காண்டிகையுரை - பொருளதிகாரம் I. தஞ்சாவூர்: தாமரை வெளியீட்டகம்.
23. மாணிக்கம் வ.சுப. (2002). தமிழ்க் காதல். சிதம்பரம்: மெய்யப்பன் தமிழாய்வகம்.
24. வேங்கடசாமி நாட்டார், ந. மு. (1921). கபிலர். தஞ்சாவூர்: கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம்.
25. வேங்கடராஜலு ரெட்டியார், வே. (1998). கபிலர். சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.
26. Guru, Gopal. (2014). “Archaeology of Untouchability,” in Gopal Guru and Sundar Sarukkai, The Cracked Mirror: An Indian Debate on Experience and Theory. New Delhi: Oxford University Press.

3

## ஈழத்து அரங்கல் பண்பாட்டு ஊடாட்டம் 1970 தொடக்கம் இன்றைய சமகால அரங்கப் போக்குகள் வரை உள்ளடக்கிய ஓர் ஆய்வு

- க. சிதம்பரநாதன்

### அறிமுகம்

ஈழத்தமிழ் அரங்கப் பண்பாடு வளமானது. பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் ஒன்றுகூடி ஆற்றுகையில் ஈடுபட்டு தம்மை வழிப்படுத்தும் அரங்கப் பண்பாட்டை ஈழத்தமிழ் சமூகம் கொண்டிருக்கிறது. போரின் பின்னர் ஈழத்தமிழ் சமூகம் பண்பாட்டு நெருக்கடிகளில் சிக்குண்டுள்ளது. இந்த நெருக்கடியை அரங்கவியலாளர்கள் எவ்வாறு எதிர்கொள்வது? என்ற அக்கறையின் (Concern) வெளிப்பாடே இந்த ஆய்வு எடுத்துரைப்பு (Narrative).

இன்று உலகமயமாதல் போக்கு நிலவுகின்றது. சமூகங்கள் திறந்து விடப்பட்டுள்ளன. பிற பண்பாடுகள் உள்நுழைகின்றன. இன எண்ணக்கரு சிதைந்து இனத்தின் பண்பாட்டு அடையாளங்கள் சிதைந்து போகின்றன. நுகர்வுப் பண்பாட்டிற்கேற்ப பண்பாட்டுப் பண்டங்களை உற்பத்தி செய்வதில் பல் தேசியக் கம்பனிகள் முனைப்பாக உள்ளன.

“நேரடியான காலனியாட்சியின் அபாயம் இன்று நமக்கில்லை. ஆனால் அதைவிட பலமடங்கு அதிக வலு கொண்ட உலகமயமாக்கம் என்ற ஒரு நிகழ்வை இப்போது நாம் சந்தித்து வருகிறோம். பிரதேச பண்பற்ற காலனியாதிக்கமென இதனைக் குறிப்பிடுகின்றனர். அதாவது நாடு பிடித்தல், ஆட்சியைக் கைப்பற்றுதல் என்ற நேரடி முறைகள் பின்பற்றப்படாமல் நாடுகளையும் மக்களையும் பொருளாதார பண்பாட்டு ஆதிக்கத்துக்கு உட்படுத்துதலை உலகமயமாக்கம் குறித்து நிற்கிறது” (முத்துமோகன் 2016:264).

இந்த நிலைமை அதாவது மக்கள் பண்பாட்டுரீதியாக ஒடுக்கப்படுவது அவர்களின் வளர்ச்சிக்கான சாத்தியத்தை குறைத்து விடும் என்பதனை நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். பண்பாடு என்பது மனிதர்களின் மனதில் உறைவது. அவர்களின் விருப்பு வெறுப்புக்களை, ஈடுபாடுகளை எடுத்துக்காட்டுவது.

இந்நிலையில் எமது இனத்தின் பண்பாட்டு அடையாளம் எது? அந்த அடையாளத்தை எடுத்துக்காட்டும் கலைகள் யாவை என்பன போன்ற சொல்லாடல்கள் மேற்கிளம்புகின்றன. இன்னொரு வகையில்

ஈழத்தமிழ்  
அரங்கப்  
பண்பாடு  
வளமானது.  
பல்லாயிரக்  
கணக்கான  
மக்கள்  
ஒன்றுகூடி  
ஆற்றுகையில்  
ஈடுபட்டு தம்மை  
வழிப்படுத்தும்  
அரங்கப்  
பண்பாட்டை  
ஈழத்தமிழ்  
சமூகம்  
கொண்டிருக்கிறது.

இன்று எந்த  
அரங்கப்  
பண்பாடும்  
'தூய்மை  
யானதாக'  
தனித்திருக்க  
முடியாது.  
அதேநேரம்  
இனங்காண  
முடியாதவாறு  
தனித்தன்மைகள்  
இன்றி அரங்கப்  
பண்பாடு  
நிலவும் என்றும்  
கூறமுடியாது.  
அத்தோடு  
தமிழ்ச்  
சமூகத்திற்  
குரியதாக  
ஒரு அரங்கப்  
பண்பாடே  
நிலவும் என்று  
கூறுவதும்  
அபத்தமானது.

சொல்லப்போனால் தாம் விருப்புடன் பங்குபற்றக்கூடிய அரங்குகளைத் தேடும் போக்கு மேற்கிளம்பியுள்ளது.

இன்று எந்த அரங்கப்பண்பாடும் 'தூய்மையானதாக' தனித்திருக்க முடியாது. அதேநேரம் இனங்காண முடியாதவாறு தனித்தன்மைகள் இன்றி அரங்கப் பண்பாடு நிலவும் என்றும் கூறமுடியாது. அத்தோடு தமிழ்ச் சமூகத்திற்குரியதாக ஒரு அரங்கப் பண்பாடே நிலவும் என்று கூறுவதும் அபத்தமானது. தமிழ்ச் சமூகத்தில் பல அரங்கப் பண்பாடுகள் நிலவும், அதேவேளை அவற்றினிடையே தனித்தன்மைகளையும், பொதுத் தன்மைகளையும் இனங்காணவும் முடியும்

“எந்தப் பண்பாடும் தூய்மையானது அல்ல என்பது வேறு. எந்தப் பண்பாட்டிற்கும் தனித்தன்மைகள் - இலச்சினைகள் - கிடையாது என்பது வேறு. அது போல பண்பாடு என்பது பன்முகமானது, பன்மையானது என்பதும் பண்பாடுகளுக்கிடையே ஒட்டுமொத்த தன்மையை கொண்ட கூறுகளும் உறவுகளும் உண்டு என்று சொல்வதும் முரண்பட்டவை அல்ல. தனித்தன்மைகள் கொண்டதாக அல்லது தங்களுக்கு என ஆனதாக ஒரு பண்பாடு உணரப்படுகின்ற போது அல்லது அப்படி ஒன்று கட்டமைக்கப்பட்டு மரபாக அது அங்கீகரிக்கப்பட்டு வருகின்றபோது அது ஒரு சமூகத்தின்-இனத்தின்-அல்லது ஒரு நாட்டின் -பண்பாட்டு அடையாளமாக அமைகிறது” (நடராசன் தி.சு., 2008:7-8).

மறுபுறத்தில் அரங்கின் மேம்பாட்டிற்கு வெவ்வேறு அரங்கப் பண்பாடுகளின் ஊடாட்டம் அவசியமானது. பண்பாடுகள் கலக்குமிடத்தில் அரங்கு நீரிறுக்கமானதாக (Watertight) இருக்க முடியாது. நெகிழ்வானதாகவே (Fluid) இருக்கும். எனவே அரங்கவியலாளர் பண்பாடுகள் கலக்கும், பண்பாடுகள் மோதும் வெளியிலேயே வேலைசெய்ய வேண்டியுள்ளது.

வரலாற்று ரீதியாகப் பார்த்தால் தமிழரங்கிலும் உலக அரங்கிலும் நடந்த பண்பாட்டு ஊடாட்டங்களை நாம் எடுத்துக்காட்ட முடியும்.

சங்க காலத்தில் தனித்துவமுடையதாக விளங்கிய தமிழ் பாரம்பரியம் - தமிழரங்கு - பின்னர் சமஸ்கிருத பண்பாட்டின் சந்திப்பிற்குட்பட்டு மாற்றமடைந்ததைக் காணமுடியும்.

“தமிழில் ஒட்டுமொத்த கலைகளைப்பற்றி 3 விதமான கருத்துக்கள் உள்ளன. 1. தமிழரின் கலைகள் பரந்துபட்ட நிலையில் வடநாட்டுக்கோ சமஸ்கிருதத்திற்கோ கடன் பட்டவை. 2. தமிழரின் கலைகளில் மூலமும் உண்டு, வடமொழிச் சார்பும் உண்டு. இதில் ஒருவகைக் கலப்பு பண்பாட்டின் கூறுகளைக் காணமுடியும். 3. தமிழகக் கலைகள் முழுக்கவும் தமிழருக்கே கடன்பட்டவை. எவற்றையும் சாரவில்லை. இந்த முன்று கருத்துக்களில் இரண்டாம் கருத்தை பலரும் ஏற்றுக் கொள்கின்றனர்” (பெருமாள் அ.கா., 2014, முன்னுரை)

20ஆம் நூற்றாண்டின் முதல் தசாப்தத்தில் யப்பானிய அரங்கிற்கும் ஐரோப்பிய அரங்கிற்கும் ஊடாட்டம் நடந்திருக்கிறது. யப்பானிய அரங்கு அப்போது நிலவிய ஐரோப்பிய அரங்கில் தாக்கத்தை விளைவித்திருக்கிறது. அதேபோல் ஐரோப்பிய அரங்கின் நடிப்பு நுட்பங்களை யப்பானிய அரங்கு தமது அரங்கில் ஒன்றிணைத்து புதிய யப்பானிய அரங்கை உருவாக்கியிருக்கிறது.

20ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் சீன, யப்பானிய அரங்கக் குழுக்கள் ஐரோப்பாவிற்குப் பயணம் செய்து அங்கு தமது தயாரிப்புகளை அளிக்கை செய்தபோது அவற்றால் தூண்டப்பட்ட மேயர் கோல்ட், பிரெக்ற், ஆர்ட்டுவாட்.... போன்றோர் யப்பானிய சீன அரங்குகளின் மூலகங்களையும் நுட்பங்களையும் தமது சொந்தத் தயாரிப்புகளில் தகவமைப்பு செய்து முற்றிலும் புதிய அரங்க வடிவங்களை ஐரோப்பிய பார்வையாளருக்காக உருவாக்கினர் (Erika 2014:115).

Monochikini கிரேக்க திறஜெடியை மேடையேற்றுவதற்காக ஆசிய அரங்கு, ஆடல் என்பவற்றில் தூண்டுதலைப் பெற்று அதனை நடிப்பதற்கான, ஆடுவதற்கான, மற்றும் பாடுவதற்கான ஒன்றாக மீள் கண்டுபிடிப்பு செய்வதாக அரங்க வரலாற்றாய்வாளரான Zarrilli எடுத்துக்காட்டுகிறார் (2006: 487). இவையெல்லாம் அரங்கப் பண்பாடுகள் ஒன்றோடொன்று ஊடாடுவது தவிர்க்க முடியாதது என்பதையும் ஊடாடுவதன் மூலம் அரங்கப் பண்பாடுகளில் மாற்றம் ஏற்படுவதையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

ஆனால் இந்த ஊடாட்டம் மூன்றாம் உலக நாடுகளில் நடக்கின்ற போது இந்நாடுகளில் இடம்பெற்ற காலனித்துவம், உலகமயமாக்கம் என்பன தாக்கம் செலுத்துகின்றன. இங்கு நடைபெறும் ஊடாட்டத்தில் அதிகார சமமின்மை ஒன்று நிலவுகின்றது. பின்காலனித்துவ விமர்சனம் இதனை சுட்டிக்காட்டுகின்றது. செல்வத்தையும் அதிகாரத்தையும் நாடி வந்த காலனித்துவ வாதிகள் கீழைத்தேயத்தை 'மற்றமை' (Other) ஆக இனங்கண்டு கீழைத்தேயத்தை காட்டுமிராண்டித்தனமாக கட்டமைப்புச் செய்து சுதேசிகளை நாகரிகப்படுத்துவது என்ற பேரில் அவர்களின் பண்பாட்டு அடையாளத்தையும் சுய கௌரவத்தையும் அழித்ததை பின்காலனித்துவவாதிகள் விமர்சனம் செய்கின்றனர். காலனித்துவப் படுத்தப்பட்ட கலைஞர்கள் தாழ்வுச் சிக்கலுக்கு உட்பட்டு காலனித்துவ கலை வடிவங்களை பிரதி பண்ணியதையும் பின்காலனித்துவவாதிகள் எடுத்துக்காட்டுகின்றனர். அதிகாரப் படிநிலையில் ஒடுக்கப்பட்ட ஒரு பண்பாட்டிற்கும் மேலாதிக்கமுடைய பண்பாட்டிற்குமிடையில் நடக்கும் ஊடாட்டமாக இது அமைந்துவிடுகிறது.

இன யுத்தத்தால் பாதிக்கப்பட்டு தோல்வியில் துவண்டு பயத்தில் ஒடுங்கிக் கிடக்கும் தமிழ் இனம் தனது படைப்பாக்க சுதந்திரத்தை இழந்துவிட்டிருக்கும் நிலையில் இத்தகைய பண்பாட்டு நெருக்கடிகளை

இவையெல்லாம்  
அரங்கப்  
பண்பாடுகள்  
ஒன்றோடொன்று  
ஊடாடுவது  
தவிர்க்க  
முடியாதது  
என்பதையும்  
ஊடாடுவதன்  
மூலம் அரங்கப்  
பண்பாடுகளில்  
மாற்றம்  
ஏற்படுவதையும்  
எடுத்துக்  
காட்டுகின்றன.

எவ்வாறு சமாளித்து தனது கலை அடையாளத்தை உருவாக்கும் என்பது நாம் எதிர்கொள்ள வேண்டிய ஒரு வினா.

இந்த ஊடாட்டத்தினூடு மேற்கு தனது அரங்கை உருவாக்கம் செய்யும் போது தங்கள் நோக்கத்திற்கு அதாவது தங்கள் பார்வையாளர்களுக்கு உகந்த முறையில் கீழைத்தேய அரங்கப் பண்பாட்டை, அரங்க மூலகங்களை பயன்படுத்துவதுண்டு. பீற்றர் புறாக் கீழைத்தேய இதிகாசமான மகாபாரதத்தை அந்த இதிகாசம் பற்றிய நுண்ணுணர்வு அற்று தமது நோக்கங்களுக்காக பயன்படுத்தினார் என்ற விமர்சனம் இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. இது மேற்கத்தைய சுரண்டலாகவும் மூலப்பண்பாட்டைத் தவறாகப் பிரதிநிதித்துவம் செய்வதாகவும் குற்றம் சாட்டப்படுகிறது.

மேற்கூறிய உதாரணங்கள் பண்பாட்டு ஊடாட்டத்தின்போது பண்பாட்டு மேலாதிக்கம் செல்வாக்குச் செலுத்துவதை எடுத்துக்காட்டுகிறது. இதற்கு மாற்றாக பின்காலனித்துவ விமர்சகர்கள் 'கலப்பினத்தன்மை' என்ற கோட்பாட்டை முன்வைக்கின்றனர்.

“கலப்பினத்தன்மையானது 'காலனித்துவ பண்பாடு உயர்ந்தது சுதேசியப் பண்பாடு தாழ்ந்தது' என்கிற மாயையை உடைத்திருக்கிறது. இரண்டுமே சமமான, பரஸ்பர பரிமாற்றத்திற்கு உரியன என்பதை அழுத்தமாக வலியுறுத்துகிறது” (பஞ்சாங்கம். க., 2014:41).

இன்று ஈழத்து அரங்கில் பல வேற்றுப் பண்பாடுகளின் நுழைவால் நெருக்கடிகள் ஏற்படுகின்றன. இந்நெருக்கடிகளை எதிர்கொண்டு ஈழத்து அரங்கின் அடையாளத்தை எவ்வாறு கட்டியெழுப்புவது என்பது எம்முன்னுள்ள பிரச்சினை.

தமிழின் அடையாளம் குறித்த தேடல் முன்னெப்போதையும்விட இப்போது அதிக முக்கியத்துவம் உடையதாகிறது. அதற்கான தேவை உணரப்படுகிறது. நீண்ட பாரம்பரியத்தைக் கொண்ட இனம் இன்று தான் எதிர்கொள்ளும் பல்வேறு பண்பாட்டு நெருக்கடிகளுக்குள் தனது அடையாளத்தை எவ்வாறு உருவாக்குவது? எவ்வாறு அதை வெளிப்படுத்துவது? இந்த வினாக்களுக்கான சிந்திப்பு இன்று அவசியமாகிறது.

ஈழத்து அரங்கில் எழுபதுகளின் பின் அரங்கப் பண்பாடுகளின் சந்திப்பு பிரக்ஞை பூர்வமாக நடத்தப்பட்டிருக்கிறது. 70களில் கொழும்பை மையமாகக் கொண்டு இயங்கிய நடிகர் ஒன்றியம், யாழ்ப்பாணத்தில் இயங்கிய யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரி, 80களில் யாழ் பல்கலைக்கழக கலாசாரக் குழு, அதன் வழித்தோன்றலான அரங்கச் செயற்பாட்டுக் குழு, 2009இன் பின் அரங்க கற்கை மட்டத்தில் அரசு நிறுவனங்கள் மேற்கொண்ட முயற்சிகள் இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. இம்முயற்சிகள் பற்றிய ஆய்வினை மேற்கொண்டு உகந்த முறையொன்றை பிரேரித்தலையே இக்கட்டுரை செய்கிறது.

ஈழத்து தமிழ் மக்களிடையே வெவ்வேறு மூன்று சமூக - பண்பாட்டுப் பின்னணிகளில் மேற்கிளம்பிய பிரதான ஓட்ட (main stream) அரங்க

இன்று ஈழத்து அரங்கில் பல வேற்றுப் பண்பாடுகளின் நுழைவால் நெருக்கடிகள் ஏற்படுகின்றன. இந்நெருக்கடிகளை எதிர்கொண்டு ஈழத்து அரங்கின் அடையாளத்தை எவ்வாறு கட்டியெழுப்புவது என்பது எம்முன்னுள்ள பிரச்சினை.

நடவடிக்கைகள் பற்றி இந்த ஆய்வுக்கட்டுரை வரையப்படுகிறது. ஆய்வு விசாரணைக்குரிய பிரதான முறையாக குறித்த அரங்கச் செயற்பாடுகளில் பங்குகொண்டமை (Practice as research) அமைகிறது. நேரடியாக பங்குகொண்டவை மூலமும் அம் முயற்சிகளை மேற்கொண்டோருடனிருந்த நேரடித்தொடர்பு மூலமும் பெற்ற அனுபவங்களை பிரதான வள மூலமாக கொண்டு இவ் ஆய்வு எடுத்துரைப்பு (Narrative) தரப்படுகிறது.

குறித்த அரங்க நடவடிக்கைகள் பற்றி எழுதுவதற்கு ஆற்றுகைப் பகுப்பாய்வு (Performance Analysis) முறை பயன்படுத்தப்படுகிறது. அத்தோடு சர்வதேச ரீதியாக 'பண்பாடுகளுக்கிடையேயான அரங்கு' (Intercultural theatre), பின்காலனித்துவ அரங்கு (Post colonial theatre), "ஆற்றுகை" (Performance) பற்றிய விவாதங்கள் இந்த எடுத்துரைப்புக்கான கோட்பாட்டுப் பின்புலத்தை வழங்குகின்றன.

**எழுபதுகளில் மேற்கைத்தேய அரங்கப் பண்பாட்டுடன் ஊடாட்டம்**  
ஈழத்து தமிழரங்கப் போக்கில் பரிசோதனை முயற்சிகள் நடைபெற்ற காலமாக எழுபதுகள் காலப்பகுதியை மௌனகுரு எடுத்துக்காட்டுகிறார் (2004:158).

1956 ஆம் வருடத்தையொட்டி இலங்கையில் சிங்கள தேசிய எழுச்சி உத்வேகம் பெற்றது. எழுபதுகளில் இடதுசாரிப் போக்குடைய ஐக்கிய முன்னணி அரசாங்கம் பதவிக்கு வந்தது. மார்க்சிய சிந்தனையால் கவரப்பட்ட இலங்கை இடதுசாரி அரசியல் வர்க்கப்போராட்டத்தின் மூலம் இலங்கையில் சோசலிச சமூகத்தை உருவாக்க முயற்சித்தது. "சோசலிஸம்" இக்காலத்தின் முக்கிய அரசியல் கருத்துநிலையாக விளங்கிற்று.

இந்த இடதுசாரிச் சிந்தனை, கலை உருவாக்கத்திலும் செல்வாக்கு செலுத்தியது. பேராசிரியர்களான கைலாசபதி, சிவத்தம்பி போன்றவர்கள் இந்த கருத்துநிலையின் தமிழ்நிலை வழிகாட்டிகளாக விளங்கினர். முற்போக்கு இயக்கங்களுக்கும் கலை இலக்கியப் பணிகளுக்குமிடையே உள்ளார்ந்த தொடர்பு இருக்க வேண்டும் என்பது இவர்களின் சிந்தனையாக இருந்தது. 'கலை கலைக்காக' அல்ல 'கலை மக்களுக்கானதாக' அமையவேண்டும் என்ற கோட்பாட்டு விவாதங்களில் இவர்கள் ஈடுபட்டார்கள். இவர்கள் கலையில் மார்க்சிய அழகியலை வற்புறுத்தினர். சோசலிச யதார்த்த வாதம் இவர்களின் கலை அழகியல் பற்றிய கருத்து நிலையாக விளங்கிற்று.

இக்கருத்துநிலையால் உந்தப்பெற்று முற்போக்கு நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட முன்வந்த இளம் நெறியாளர்களாக சுந்தரலிங்கம், தாசிசியஸ், மௌனகுரு, சிவானந்தன், பத்தண்ணா, குழந்தை சண்முகலிங்கம் போன்றவர்களைக் குறிப்பிடலாம். இவர்கள் பல்கலைக்கழக மாணவர்களாக இருந்தபோது நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டவர்கள். பல்கலைக்கழகப் படிப்பை முடித்து தொழில்களில் அமர்ந்த போதும் தமது நாடகப் பணியை விடாமல் தொடர்ந்தார்கள். இது நாடகம்

ஈழத்து  
தமிழரங்கப்  
போக்கில்  
பரிசோதனை  
முயற்சிகள்  
நடைபெற்ற  
காலமாக  
எழுபதுகள்  
காலப்பகுதியை  
மௌனகுரு  
எடுத்துக்  
காட்டுகிறார்  
(2004:158).

மீதான அவர்களின் ஆர்வத்தையும் சமூக அர்ப்பணிப்பு மனோபாவத்தையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இவர்களைப் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அரங்கப் படையென பெயரிட்டு அழைத்து 1970 களில் ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத்தலைமையை ஏற்றுக்கொண்டது என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். 'அடக்குமுறையாளர்களிடமிருந்து உழைக்கும் மக்களை விடுவிக்க நாடகம் உறுதுணையாக அமையவேண்டும்' என இவர்கள் தமது கலை நிலைப்பாட்டைப் பிரகடனப்படுத்தினர்.

அக்காலத்தில் தமிழ் மக்களிடையே தமிழ்த் தேசிய கருத்தாடல் பரவலாகியிருந்தது. இடதுசாரி சிந்தனையுடைய இவர்கள் அக்கால தமிழ்ச் சமூக அரசியலை பிற்போக்கானதாகக் கருதியதோடு அக்காலத்தில் நிலவிய தமிழ் நாடகப் போக்கையும் ஒன்றில் பிற்போக்கானதாக அன்றேல் பொருத்தமற்றதாகக் கருதினர். அன்றைய தமிழரங்கை அழகியல் ரீதியாக காலத்துக்கு ஒவ்வாததாகவும் வரண்டதாகவும் இவர்கள் இனங்கண்டதோடு இலங்கைச் சமூகத்தின் மாறிய சமூக நிலைமைக்கு குறிப்பாக நவீன மயமாக்கத்திற்கு பொருத்தமற்றவையாகவும் கருதினர். அன்று தமிழ் நாடகம் பிழையான திசையில் செல்வதாக இவர்கள் உறுதியாக நம்பினர்.

காலங்காலமாக மாற்றங்களின்றி தேக்கமடைந்துவிட்ட பிற்போக்கு நிலப்பிரபுத்துவ மரபிலிருந்து விடுபட்டு புதுமையை நோக்கிச் செல்லும் புதிய நாடக வடிவமொன்றை நவீனத்துவ அளவுகோல்களுக்கு ஏற்ப கட்டியமைக்க வேண்டுமென்று இவர்கள் முனைப்புக் கொண்டனர்.

### மேற்கைத்தேய நாடகப் பண்பாட்டின் தாக்கம்

இக்காலத்தில் நிலவிய சிங்கள சமூக அரசியலையும், சிங்கள நாடகத்தையும் முற்போக்கு பரிமாணத்தைக் கொண்டதாக இவர்கள் பாராட்டினர். இந்த நெறியாளர்கள் சிங்கள நாடகக் கலைஞர்களுடன் தொடர்பும் நட்பும் கொண்டிருந்தனர். எழுபதுகளின் பல சிங்களக் கலைஞர்கள் மேற்கில் நீண்டகாலம் நாடகப் பயிற்சியைப் பெற்றவர்களாக இருந்தார்கள். இதன் காரணமாக நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நெறியாளர்களும் மேற்கத்தேய முறைகளுக்குப் பரிச்சயமாக இருந்தனர். அத்தோடு மேற்கிலிருந்து கொழும்புக்கு வருகை தந்த மேற்கு நாட்டு நாடகவியலாளர்களின் பயிற்சி நெறிகளிலும் நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நெறியாளர்கள் பங்குபற்றியிருந்த சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு.

மேற்குடனான தொடர்பின் விளைவாக இலங்கையில் நவீனமயமாக்கம் தோன்றியது. அதாவது மேற்கின் இயற்பண்பு வாதம் மற்றும் யதார்த்த வாத நாடகங்களுடனான தொடர்பு காரணமாக இலங்கையில் நவீனநாடகம் உருவாகிறது.

மேற்குடனான தொடர்பு காரணமாக இவர்களிடம் நாடகம் செய்தல் பற்றிய புதிய வழிகள் அறிமுகமாகியதோடு நாடகம் சமூகத்தில் என்ன செய்யும் என்பதை புதிய வழியில் புரிந்து கொள்ளும் நிலைமையும்



ஏற்பட்டது. இவர்கள் நாடகத்தில் நவீன வடிவம் பற்றியதும், தேசிய உள்ளடக்கம் பற்றியதுமான தேடலில் ஈடுபடுகின்றனர்.

இந்த நவீனமயமாக்கத்தின் போது ஏற்கனவே நிலவிய பாரம்பரிய ஆற்றுகை முறைமைகள் பெருமளவிற்கு மேற்கத்தேய மாதிரிகளால் மாற்றீடு செய்யப்பட்டன.

1. பனுவலின் (Text) முக்கியத்துவம்
2. வாழ்வை யதார்த்த ரீதியாக பிரதிநிதித்துவம் செய்தல் என்ற அடிப்படையில் உளவியல் ரீதியான நடிப்பின் அறிமுகம்
3. படச்சட்ட மேடையின் அறிமுகம்

போன்ற மேற்கத்தேய நாடக உத்திகள் ஈழத்து நாடகத்தில் புகுந்து கொண்டன.

அதேநேரம் இவர்கள் இலங்கைத் தேசியத்தில் ஈடுபாடு உடையவர்களாய் இருந்தனர். தேசிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்குவது தமது நோக்கமென பிரகடனப்படுத்தினர். சமகால தேசிய நாடக வடிவத்தை (நகரஞ்சார்) உருவாக்க மேற்கின் நாடக மேடை உத்திகளுடன் பாரம்பரிய கூத்தின் மூலகங்களைக் கலந்து தேசிய நாடக வடிவ ஆக்கத்தை மேற்கொண்டனர்.

மேற்கின் தொடர்பால் புதிய நாடகம் உருவாகின்றது. அதற்கு முன் கடவுளை அரசரைப் பற்றிய கதைகளை நடிப்பதாக இருந்த நாடகம் சமகால மனிதர்களைச் சமகாலப் பிரச்சினையை கையாளும் நவீன நாடகமாக மாறுகிறது. கலைஞர் பிறப்பிலேயே வரவேண்டும் - பாரம்பரியமாக வரவேண்டும் என்ற நிலை மாறி பயிற்சி பெறுகின்ற யாரும் நாடகர்களாக வரலாம் என்ற நிலை மேற்கத்தேய பண்பாட்டிலிருந்து சவீகரிக்கப்படுகிறது.

இவர்களைப் பொறுத்தவரையில் நாடகம் என்பது ஒரு ஊடகம். அதாவது இலக்கியக் கலையை (Literary art) அதில் உள்ளடங்கியுள்ள செய்தியை பார்ப்போருக்கு சொல்வதற்கான ஊடகம். வர்க்கப் போராட்டம் பற்றிய செய்திகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு நாடகங்கள் எழுதப்பட வேண்டுமென்பது இவர்கள் நிலைப்பாடு. இங்கு நாடகப்பனுவல் அதாவது நாடக இலக்கியம் முக்கியம் பெறுகிறது. இலக்கியம் படைப்பதில் வல்லுநரான ஒருவர் அக்காலகட்டத்துக்கு தேவையான முற்போக்குக் கருத்துகளை மையமாகக் கொண்ட பனுவலொன்றை எழுத வேண்டுமென்றும் அப்பனுவல் மேடை உருவமாக தயாரிக்கப்பட வேண்டுமெனவும் எதிர்பார்க்கப்பட்டது. கைலாசபதி, சிவத்தம்பி போன்றோர் இலக்கிய விமர்சகர்களாக இருந்தமையால் அவர்கள் நாடகப் பனுவல்களை திறனாய்வு செய்வதில் அக்கறை காட்டினர். அரங்கில் நாடகப் பனுவலுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் விடயம் மேற்கத்தேய அரங்கப் பாரம்பரியத்தின் பாற்பட்டதாகும்.

தேசிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்குவது தமது நோக்கமென பிரகடனப்படுத்தினர். சமகால தேசிய நாடக வடிவத்தை (நகரஞ்சார்) உருவாக்க மேற்கின் நாடக மேடை உத்திகளுடன் பாரம்பரிய கூத்தின் மூலகங்களைக் கலந்து தேசிய நாடக வடிவ ஆக்கத்தை மேற்கொண்டனர்.

அரங்கென்றால் நாடகம் என்பதாக கருதிக்கொண்ட இவர்கள் நாடகப் பனுவலை எழுத்தில் கொண்டுவருவதை ஆரம்பப் படியாக கருதினர். சுந்தாவின் “விழிப்பு”, முருகையனின் “கடுழியம்”, மௌனகுருவின் “சங்காரம்”, சிவானந்தனின் “காலம் சிவக்கிறது”..... என்பவற்றை நாம் உதாரணமாக எடுத்துக்காட்டலாம்.

தீண்டாமை - ஒழிப்பு - வெகுஜன இயக்கம் சாதிய ஒடுக்குமுறைக்கான போராட்டங்களை நடத்திக்கொண்டிருந்த வேளையில் அவ்வியக்கத்தின் முதலாவது மாநாட்டை ஒட்டி மௌனகுரு “சங்காரம்” நாடகத்தை எழுதுகிறார். தீண்டாமை - ஒழிப்பு - வெகுஜன இயக்கம் ஆலய பிரவேசப் போராட்டத்தை நடத்திக்கொண்டிருந்தபோது அம்பலத்தாடிகள் குழு மரபு வழிக் காத்தான் கூத்தின் சிந்து நடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தி “கந்தன் கருணை” எனும் நாடகத்தை எழுதியது.

எழுதப்பட்ட நாடகப் பனுவலை மேடை உருவமாக்க இவர்கள் விரும்பினர். இங்கு நெறியாளர் முக்கியமானவராகிறார். மேடையேற்றத்தின் போது நாடகப்பனுவலிலுள்ள செய்தியை - அர்த்தத்தை எந்த பிசுமில்லாமல் நடிகர்களுக்கு மேடையில் காட்சிப்படுத்தும் நாடகவாக்கச் செயலுக்கு நெறியாளர் பொறுப்பானவராகின்றார். இந்த பனுவலில் தரப்பட்ட அர்த்தம் நடிகர்களினாலோ அல்லது ஏனைய கலைஞர்களினாலோ குழப்பப்படாதிருத்தல் முக்கியமாகும். இங்கு நெறியாளர் முக்கியமானவராகின்றார். இங்கு நெறியாளர் சர்வாதிகார முறையைக் கையாண்ட மையும் கவனிக்கத்தக்கது.

விழிப்புணர்வுக்கான கருத்துக்களை உள்ளடக்கி எழுதப்பட்ட நாடகப் பிரதிகளை மேடை உருவமாக்குவதற்கு நீண்ட ஒத்திகைகளைப் பயன்படுத்தினர். இவர்கள் தமது ஒத்திகைகளில் மேற்கத்தேய முறைமைகளை ஒட்டி நெறியாளர்கை செய்தனர். ஸ்டனிஸ்லாவஸ்கியின் முறைமையை இவர்கள் கையாண்டார்கள். நடிகர்கள் உளவியல் ரீதியான நடிப்பிற்கு பயிற்றப்பட்டனர். இந்த முறைமையில் நடிகர் என்பவர் பனுவலில் தரப்பட்டவற்றை பிரதிபலிப்பவராக மட்டும் கருதப்படுகின்றார். இம்முறைமையின் மூலம் இவர்களுடைய ஒத்திகைகள் பொதுவாக கடுமையானதாகவும் சர்வாதிகாரம் மிக்கதாகவும் இருந்ததுண்டு. இதனால் இவர்களது ஒத்திகைகள் நீண்ட சலிப்பு மிகுந்தவைகளாக நடிகர்களுக்கு இருந்ததுண்டு.

இந்நாடக செயற்பாட்டாளர்கள் நாடகத்தின் சமூகப்பணியில் மட்டுமல்ல அரங்க நுணுக்கங்கள், மேடை உத்திகள் போன்ற கலை அம்சங்களிலும் அக்கறை கொண்டிருந்தனர். புதிய அரங்கை இவர்கள் மேற்கத்தேய அரங்க மாதிரியையும் சுதேசிய மூலகங்களையும் கலந்து உருவாக்கினார்கள்.

மகாகவியின் “புதியதொரு வீடு” நாடகத்தில் இதைத் தெளிவாகக் காணலாம். இந்த நாடகம் மேற்கத்தேய மருட்கை அரங்க மாதிரிக்குள் இடையிடையே எமது மரபுவழி மூலகங்களை (ஆடல், பாடல்) சேர்த்த

இந்நாடக செயற்  
பாட்டாளர்கள்  
நாடகத்தின்  
சமூகப் பணியில்  
மட்டுமல்ல  
அரங்க நுணுக்  
கங்கள், மேடை  
உத்திகள்  
போன்ற கலை  
அம்சங்களிலும்  
அக்கறை  
கொண்டிருந்தனர்.

தாகவே வெளிப்பட்டது. இந்த நாடகங்கள் மோடிமை நாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. இவற்றில் மேற்கத்தைய அரங்கின் பல நுட்பங்கள் இடம்பெற்றன.

- உளவியல் ரீதியான யதார்த்த நடிப்பு
- ஊமம்
- குறியீடுகள்
- மட்டங்கள் (Levels), அமைப்பாக்கம் (Composition)
- ஒளியூட்டு....

ஆற்றுகைப் பாடங்களின் குறிகள் யதார்த்தப் பண்புடையவையாகவும் குறியீட்டுப் பண்புடையவையாகவும் இருந்தன. உதாரணமாக மகாகவியின் புதியதொரு வீடு நாடகத்தில் சாப்பிடுதல், வலை பின்னுதல் போன்ற வற்றிற்கான ஊமங்கள் யதார்த்தப் பண்புடையவையாகவும் புயலைக் காட்டுகின்ற ஆட்டங்கள், பாடுநர்களின் வேட உடுப்பு ஒப்பனை போன்றவை மோடிமைப் பண்புடையவையாகவும் இருந்தன.

இந்த அரங்கு பல குறிமுறைமைகள் மூலம் தன்னை பார்வை யாளருக்கு வெளிப்படுத்தியது. நடிகர், காண்பியங்கள், இசையும் ஒலியும், சொற்கள் போன்ற குறிமுறைமைகள் கவனத்தைப் பெற்றன. இந்தக் குறிமுறைமைகள் எமது பாரம்பரிய அரங்கிலிருந்தும், பண்பாட்டிலிருந்தும் பெறப்பட்டன. உதாரணமாக அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை பாரம்பரிய காத்தவராயன் கூத்தின் சிந்துநடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தியது. நா. சந்தரலிங்கத்தால் நெறிப்படுத்தப் பட்ட முருகையனின் கடுழியம் கிறிஸ்தவப் பண்பாட்டில் வரும் மலைப் பிரசங்கத்தையும் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் நாளை மறுதினம் சைவப் பண்பாட்டில் திருமணக் கிரியையில் தாலிகட்டும்போது பயன் படுத்தப்படும் மந்திர உச்சாடனத்தையும் பயன்படுத்தின.

இவர்களது ஆற்றுகைகள் படச்சட்ட மேடையிலேயே இடம்பெற்றன. படச்சட்ட மேடை நடிகர் பார்ப்போரிடையே பிரிப்பை ஏற்படுத்தியது. பார்ப்போர் இருட்டினுள் நீண்ட நெருக்கமான வரிசைகளில் அமர்ந்திருப்பர். ஒருவரை ஒருவர் மறைத்தாலும் அதைச் சரி செய்வது கடினம். சில வேளைகளில் பார்ப்போரிடமிருந்து எழும் குழப்பங்களைக் கட்டுப் படுத்துவதற்கு 'காவலர்கள் பிரசன்னமாக இருப்பர்'. ஆனால் பல சமயங்களில் படச்சட்ட மேடையின் கட்டுப்பாடுகளை மீறி படச்சட்டத்துக்கு வெளியே வந்து முன் மேடையில் ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டனர். மேலும் இசைஞர்களை படச்சட்ட மேடைக்கு வெளியே மண்டபத்தில் பார்வையாளருக்குத் தெரியும்படியாக இருத்தினர். இது பார்வையாளரின் துலங்கல்கள் இசைஞர் மீது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி அவர்களின் ஆற்றுகையில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு.

இந்த அரங்கு பல குறிமுறைமைகள் மூலம் தன்னை பார்வை யாளருக்கு வெளிப் படுத்தியது. நடிகர், காண்பியங்கள், இசையும் ஒலியும், சொற்கள் போன்ற குறிமுறைமைகள் கவனத்தைப் பெற்றன.

இந்த நாடக அரங்கின் பார்வையாளர்களாக பெரும்பாலும் மத்தியதர வர்க்கத்தினரே இருந்தனர். பல்கலைக்கழக மாணவர்கள், அரசு உத்தியோகத்தர்கள், ஆசிரியர்கள்....என இப்பார்வையாளர் வட்டம் அமைந்திருந்தது. சமகாலத்தில் நிலவிய பாரம்பரிய அரங்கு உட்பட்ட ஈழத்து தமிழரங்கு வெளிப்பட்ட முறைமையிலிருந்து வேறுபட்டு இந்த மோடிமை நாடகங்கள் பார்ப்போருக்குப் புதுமையாக இருந்தன. இப்புதுமை அம்சம் பிரதானமாக மேற்கிலிருந்து பெறப்பட்ட நுட்பங்களின் (மேலே குறிப்பிட்டுக் காட்டியவை) விளைபயனாகும். இந்த நாடகங்கள் மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் ரசனைக்கு ஏற்றதாக இருந்தன. மேடையில் வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகள் காட்டப்பட்டதை இவர்கள் ரசித்தனர். 'ஊரையே கொண்டுவந்து மேடையில் வைத்துவிட்டார்கள், என்று இவர்கள் வியந்தனர். மேடையில் நடந்ததை உண்மையென்று நம்பினர்.

இந்த அரங்கு ஈழத்து தமிழ் அரங்கப் போக்கில் ஒரு புதிய அரங்காக மேற்கிளம்பியது. இதில் காணப்பட்ட புதுமை அம்சம் மத்தியதர வர்க்க பார்வையாளர்களை வசீகரித்தது. இந்த அரங்கு செய்யப்பட்ட முறைமையை சட்டத்தரணியும் அரசியல் செயற்பாட்டாளருமான தேவ ராசா விஞ்ஞான ரீதியான அணுகுமுறை என ஒருமுறை என்னிடம் குறிப்பிட்டார்.

இந்த அரங்கு சமூக விழிப்புணர்வுக் கருத்துக்களை பார்வையாளர் மத்தியில் பரப்ப முயன்றபோதும் இந்த அரங்கு ஒரு ஜனரஞ்சக அரங்காகப் பரிணமிக்க முடியவில்லை. இந்த அரங்கு நகரம் சார்ந்த படித்தவர்கள் மத்தியிலேயே செல்வாக்குப் பெற்றதாக விளங்கியது.

பரந்துபட்ட மக்கள் திரளினரிடமிருந்து புதிய பார்வையாளர்களை பெருமளவில் இது கவர்ந்திருக்க வில்லை. பொதுமக்கள் இவற்றை குறியீட்டு நாடகங்களெனவும் விளங்காத நாடகங்களெனவும் கூறினர். இவற்றை சிங்கள நாடகங்கள் என அழைத்தனர். எனினும் மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளர் மத்தியில் இந்த நாடகங்கள் நாடகத்தின் சமூகப் பயன் பற்றிய கருத்தாடலை ஊக்குவித்ததை நாம் குறிப்பிட்டுக் காட்ட வேண்டும்.

எழுபதுகளில் நிலவிய ஈழத்து நாடகப் போக்கில் சலிப்புற்று இருந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்கு மேற்கத்தைய அரங்கப் பண்பாட்டு டனான ஊடாட்டத்தில் விளைந்த ஈழத்து நவீன அரங்கு புதுமையாகத் தென்பட்டது. எனினும் பொதுப் பார்வையாளர்களுக்கு இந்த நவீன அரங்கு அது வெளிப்பட்ட விதத்தால் அந்நியமாகவே இருந்தது.

**தமிழ் தேசிய எழுச்சியும் பண்பாட்டு ஊடாட்டமும்:**

**80களிலிருந்து நிகழ்ந்த ஊடாட்டங்கள்**

தமிழ் சமுதாயத்தில் ஏற்பட்ட சமத்துவத்திற்கும் அங்கீகாரத்துக்குமான போராட்டம், அதனூடு ஏற்பட்ட பண்பாட்டு மாற்றம் என்பன அரங்கின் படைப்பாக்க முயற்சிக்கும், கோட்பாட்டுருவாக்கத்திற்குமான பாரிய மூலமாக விளங்கியது. இது தமிழ் அடையாளத்தை எடுத்துக்காட்டும்

எழுபதுகளில்  
நிலவிய  
ஈழத்து நாடகப்  
போக்கில்  
சலிப்புற்று  
இருந்த  
மத்தியதர  
வர்க்கத்தினருக்கு  
மேற்கத்தைய  
அரங்கப்  
பண்பாட்டுடனான  
ஊடாட்டத்தில்  
விளைந்த  
ஈழத்து நவீன  
அரங்கு  
புதுமையாகத்  
தென்பட்டது.

தளைநீக்கத்திற்கான அரங்கக் கொண்டாட்டத்தை உற்பவித்தது. மக்கள் திறந்த வெளி அரங்குகளில் ஒன்றுகூடி ஆடிப்பாடும் ஒரு தளைநீக்க அரங்கப் பண்பாடாக இது உருவாகியது.

80களில் இன முரண்பாடு கூர்மையடைந்து தமிழ் இளைஞர்களின் ஆயுதக் கிளர்ச்சியாக பரிணமித்திருந்தது. எண்பதுகளின் தொடக்கத் திலிருந்தே இலங்கையில் தேசிய இன நெருக்கடி கூர்மையடைந்தபோது வடக்கு கிழக்கு மக்கள் மனச்சஞ்சலங்கள் நிறைந்த வாழ்க்கைக்குத் தள்ளப்பட்டனர். இராணுவ பிரசன்னம், கொலை, கொள்ளை, தீவைப்பு, ஊரடங்குச்சட்டம், கைதுகள்... என இத்தகைய நெருக்கடி நிறைந்த சூழலில் வரன்முறையான மகிழ்வளிப்பு அரங்கு தொழிற்பட முடியாமல் போயிற்று. இதன் விளைவாக 1981இல் யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரி தனது செயற்பாடுகளை இடைநிறுத்திக் கொண்டது.

80களில் ஈழத்து தமிழரிடையே பாரிய புலப்பெயர்வு ஒன்று ஏற்பட்டது. பல மூளை உழைப்பாளர்கள் நாட்டை விட்டு வெளியேறினர். 70களில் ஈழத்து அரங்கில் முக்கிய இடம் வகித்த நாடகவியலாளர்களில் சிலரும் வெளிநாடுகளுக்கு சென்று விட்டனர். வேறு சிலர் ஒதுங்கியும் கொண்டனர். குறிப்பாக 70களில் முற்போக்கு இயக்கத்தில் பணியாற்றிய இடதுசாரி போக்குடைய அநேகர் தேசிய போராட்டத்தைப் பிற்போக்கானது என முத்திரை குத்தி தாம் சமூக வேலைகளிலிருந்து ஒதுங்கிக் கொண்டனர். வழமையாக செயற்பட்டவர்கள் செயற்பட முடியாமல் போக இளைஞர்கள் செயலில் இறங்குகின்றனர். வழமையாக 'பொறுப்பு பற்றவர்கள்' என பெரியோர்களிடம் பெயர் வாங்கும் 'பெடியள்' சமூகப்பொறுப்பை தம் கைகளில் ஏந்துகின்றனர். சமூக செயல்வாதத்தில் (Social Activism) இறங்குகின்றனர். இளைஞர்கள் அதிகாரமுடையோர் ஆகின்றனர். பெரியோர்களிடம் 'சும்மா கதைத்துக்கொண்டிராமல் செய்துகாட்டுங்கள்' என அறைகூவல் விடுக்கின்றனர். தமிழ் சமூகத்தில் விடுதலை இயக்க இளைஞர்கள் தீர்மானிக்கும் சக்தியாக மேற்கிளம்பினர்.

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி ஈழத்தமிழ் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட இந் நிலைமையை பண்பாட்டு குலுக்கம் என இனங்காண்கிறார்.

## பண்பாட்டு ஊடாட்டமும் அரங்கில் மாற்றமும்

### 1. சமூகத்தில் ஏற்பட்ட பண்பாட்டுக் குலுக்கமும் மாற்று அரங்கின் மேற்கிளம்புகையும்

80 களில் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தில் கலையின் பணி பற்றி சூடான விவாதங்கள் இளைஞர்களிடையே நிகழ்ந்தன. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் இந்த விவாதங்களுக்கான நிலைகளாக விளங்கியது. இதன் தொடர்ச்சியாக யாழ் பல்கலைக்கழக கலாசாரக் குழு என்ற அமைப்பு தோற்றம் பெற்றது

இக்குழுவினர் உலகில் நடந்த மக்கள் போராட்டங்கள், பண்பாட்டுப் புரட்சிகள் பற்றிய அனுபவங்களைச் சேகரிக்கத் தலைப்படுகின்றனர். லெனின், மாவோ, கிராம்சி போன்றவர்களின் கோட்பாடுகளினால்

80 களில்  
தேசிய  
விடுதலைப்  
போராட்டத்தில்  
கலையின் பணி  
பற்றி சூடான  
விவாதங்கள்  
இளைஞர்  
களிடையே  
நிகழ்ந்தன.  
யாழ்ப்பாணப்  
பல்கலைக்  
கழகம் இந்த  
விவாதங்  
களுக்கான  
நிலைகளாக  
விளங்கியது.

இவர்கள்  
 வரன்முறையான  
 அரங்கை  
 மறுத்து மாற்று  
 அரங்கு என்ற  
 எண்ணக்கருவை  
 முன்வைத்தனர்.  
 இந்த  
 முறைவழியானது  
 ஏற்கனவே  
 நிலைபெற்ற  
 பூர்சுவா  
 இலக்கிய  
 அரங்கை  
 (bourgeois  
 literary theatre)  
 நிராகரித்  
 திருந்தது.

இவர்கள் தாக்கம் பெற்றவர்களாக இருந்தனர். ரஸ்யாவில் 1917 இல் நடைபெற்ற பாட்டாளிவர்க்கப் புரட்சியை நிலைத்திருக்கச் செய்யும் வகையில் மக்கள் திரளை கல்வியூட்டுவதில் கலை இலக்கியத்தின் முக்கிய கடமையை வலியுறுத்திய லெனினின் கருத்துக்கள், வெற்றி கரமான ஒரு அரசியல் புரட்சி நடைபெறுவதற்கு பண்பாட்டு புரட்சியின் அவசியத்தை வலியுறுத்திய கிராம்சியின் கருத்துகள் போன்றவற்றால் இந்த இளைஞர்கள் ஆகர்சிக்கப்பட்டிருந்தனர். 60 களின் பிற்பகுதியில் சீனாவில் இடம்பெற்ற கலாசார புரட்சி பற்றியும் நீண்டபயணம் பற்றியும் அதிக ஆவலோடு இந்த இளைஞர்கள் வாசித்தார்கள். மாவோவின் ஜெனான் கலையிலக்கியக் கருத்தரங்கு பற்றி அன்று கலாசார வேலையில் நாட்டம் கொண்டோர் அதிகம் வாசித்தார்கள். மாவோவின் எழுத்துக்கள் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தில் கலாசாரப் பணி செய்ய விரும்பியவர்களுக்கு அதிகம் ஊட்டத்தினை கொடுத்தது.

இந்த தாக்கங்களினால் உந்தப்பட்ட இளைஞர்கள் பலர் தமது படைப்பாக்கத் திறன்களை தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தில் அர்ப்பணிக்க முன்வந்தனர்.

இவர்கள் வரன்முறையான அரங்கை மறுத்து மாற்று அரங்கு என்ற எண்ணக்கருவை முன்வைத்தனர். இந்த முறைவழியானது ஏற்கனவே நிலைபெற்ற பூர்சுவா இலக்கிய அரங்கை (Bourgeois Literary Theatre) நிராகரித்திருந்தது. பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு (Text-Based Theatre) இம் முறைவழி ஆரம்பிக்கவில்லை. அத்தோடு தனியொரு எழுத்தாளர் அல்லது போராட்ட அனுபவங்களுடன் நேரடியாகச் சம்பந்தப்படாத 'யாரோ ஒருவர்' -அவர் எத்தகைய வல்லுநராக இருந்தாலும் - பனுவல் எழுதி அதனைத் தாங்கள் நடிக்கும் முறைமையை கலாசாரக் குழு நிராகரித்தது. 'எங்களுடைய கதைகள் வெளிவரவேண்டும்' என்பதே கலாசாரக் குழுவின் நிலைப்பாடாக இருந்தது. அடிநிலை மக்களின் கதைகள் இடம்பெற வேண்டும் என விரும்பி கிராமப்புறங்களுக்குச் சென்றனர்.

## 2. விளிம்புநிலை பண்பாட்டுடன் ஊடாட்டம்

மக்கள் போராட்டம் மக்கள் அரங்கு போன்ற கோட்பாட்டு விவாதங்களில் இவர்கள் ஈடுபட்டனர். மக்களிடம் கற்றுக்கொண்டு மக்களுக்கே திருப்பி கொடுத்தல் என்ற எண்ணத்தின் அடிப்படையில் அவர்கள் கிராமங்களுக்கு சென்று மக்களோடு மக்களாக தங்கியிருந்து மண்ணோடு வாழும் மக்களின் கதைகளைக் கேட்டு அறிந்தனர். அவர்களின் அரங்க மூலகங்களை சேகரித்தனர். குறிப்பாக நாட்டார் பாடல்கள், கதைகள் என்பவற்றை சேகரித்தனர். தமது அரங்க வெளிப்பாட்டில் இவற்றை உபயோகப்படுத்தினர். 'மண்கமந்த மேனியர்' இத்தகைய மக்களின் கதைகளையும் நாட்டார் பாடல்களையும் உபயோகப்படுத்திய ஓர் அரங்காகும். இவை அரங்கில் படைப்பாக்கப் பயணத்தின் போது இன்னொரு பரிணாமத்தை எடுத்தது. அப்பாடல்கள், இசை என்பன வெளிப்பட்ட போது அவ்வெளிப்

பாடு நாட்டார் சுவடுகளை நினைவுபடுத்திய பரிச்சயத் தன்மை உடைய தாகவும் படைப்பாக்கத்தின் மூலம் புதுமைத் தன்மை உடையதாகவும் இருந்தது.

‘மண்சுமந்த மேனியர்’ பார்வையாளர்களின் பெருவரவேற்பைப் பெற்று ஊரூராகப் பயணம் செய்தபோது மேற்கைத்தேயப் பாணியிலான படச்சட்ட மேடையை விட்டு திறந்த வெளிகளில் வெறுமையான மேடைகளில், மரநிழல்களில், வெறும் தரையில் என மாற்று அரங்க வெளிகளில் ஆற்றப்படுகிற ஒன்றாக மாறியது. இந்த போக்கின் தொடர்ச்சியாக ‘தெருவெளி அரங்க முறைமை’ ஒன்று மேற்கிளம்பியது. இந்தப் முறைமையில் ஆற்றுகையாளர் ஊரினுள் புகுந்து தெருக்களில் மக்களையும் இணைத்து ஊர்வல (ஆற்றுகை) மாகச் சென்று ‘கண்ட வெளியில்’ மக்களோடு கலந்து ஆற்றுகை நிகழ்ச்சியில் ஈடுபட்டனர்.

‘மண்சுமந்த மேனியரின்’ வெற்றி கலாசார குழுவினருக்கு சர்வதேச ரீதியாக இயங்கும் Solidarity இயக்கங்களுடன் தொடர்பை ஏற்படுத்தியது

### 3. வெவ்வேறு பண்பாட்டு பின்னணி கொண்ட கலைஞர்களுடனான உடனுழைப்பு (Collaboration)

எண்பதுகள் காலப்பகுதியில் கலைஞர்கள் சர்வதேச அளவில் பல்வேறு நாடுகளுக்கு பயணம் செய்வதற்கு வாய்ப்பான சூழல் நிலவியது. மூன்றாம் உலக நாடுகளில் நடைபெற்ற தேசிய விடுதலைப் போராட்டம் அத்தோடு தொடர்பாடல், சர்வதேச பயணங்கள் இலகுவாகியமை போன்றன இச்சூழலை வழங்கின. சர்வதேச அளவில் இடம்பெற்ற பல அரங்க விழாக்கள் கலைஞர்கள் கூடுவதற்கு களம் அமைத்துக் கொடுத்தன. அந்நாட்களில் ஆசிய நாடுகளில் நிலவும் தளைநீக்க அரங்க இயக்கங்கள் பற்றிய ஆய்வில் ஈடுபட்டிருந்த நெதர்லாந்து பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த யூஜின்வான் ஏவன் என்பார் பிலிப்பைன்ஸில் இயங்கிய Asian Council For Peoples Culture என்ற இயக்கத்துடன் சேர்ந்து Cry of Asia என்ற செயற்றிட்டம் ஒன்றை ஒழுங்கமைத்தார். அதில் ஆசிய பசுபிக் நாடுகளான இலங்கை, இந்தியா, பாகிஸ்தான், பிலிப்பைன்ஸ், இந்தோனேசியா, தாய்லாந்து, தென்கொரியா, யப்பான், நியூசிலாந்து, அவுஸ்ரேலியா ஆகியவற்றைச் சேர்ந்த 14 கலைஞர்கள் பிலிப்பைன்ஸில் ஒன்றுசேர்ந்தனர். இதில் இலங்கையிலிருந்து நான் கலந்து கொண்டேன். கலைஞர்களிடையே அரங்கப் பட்டறைகள் நிகழ்ந்தன. ஒவ்வொருவரும் தமது பண்பாட்டுப் பின்னணியில் இருந்து தத்தமது அரங்க அனுபவங்களுடன் - அரங்க மூலகங்களுடன் - வந்திருந்தனர். அரங்கப் பட்டறைகள் கலைஞர்கள் ஊடாடுவதற்கான களத்தை அமைத்திருந்தது. கலைஞர்களிடையே இருந்த பண்பாட்டு வித்தியாசங்கள் உடனுழைப்பு வேலையை ஊக்குவித்தன.

ஏற்கனவே அரங்கு பற்றி காலனித்துவமயப்பட்ட குறுகலான விளக்கமொன்றையும் வைத்திருந்த அரங்க கலைஞர்கள் வெவ்வேறு பண்பாடுகளில் வெவ்வேறு அரங்குகள் நிலவுவதையும் அவை

‘மண்சுமந்த  
மேனியர்’  
பார்வையாளர்  
களின் பெரு  
வரவேற்பைப்  
பெற்று  
ஊரூராகப்  
பயணம்  
செய்தபோது  
மேற்கைத்  
தேயப்  
பாணியிலான  
படச்சட்ட  
மேடையை  
விட்டு திறந்த  
வெளிகளில்  
வெறுமையான  
மேடைகளில்,  
மரநிழல்களில்,  
வெறும்  
தரையில் என  
மாற்று அரங்க  
வெளிகளில்  
ஆற்றப்படுகிற  
ஒன்றாக  
மாறியது.

ஒவ்வொன்றும் தம்மளவில் தனித்தன்மைகளையும் வலுவான அம்சங்களையும் கொண்டிருப்பதையும் உணர்ந்துகொள்ள முடிந்தது. அந்த உணர்வானது அரங்கப் பண்பாடுகளை ஒப்பிடுவதை மறுத்தது. அவரவரது பண்பாட்டு அடையாளம் பற்றிய பிரக்ஞையை உருவாக்கியது.

இதனூடு Cry of Asia என்ற ஆற்றுகை உருவானது. பல்வேறு பண்பாடுகளின் ஊடாட்டத்தில் விளைந்த Cry of Asia பல்வேறு பண்பாட்டு பின்னணிகளை கொண்ட பார்வையாளர் முன் - பிரான்ஸ் நாட்டில் Avignon Festival, இங்கிலாந்து, ஜேர்மனி, சவிட்சர்லாந்து, ஆஸ்திரியா, நெதர்லாந்து, ஹொங்ஹொங், தென்கொரியா, பிலிப்பைன்ஸ் - நிகழ்த்தப்பட்டது. வெவ்வேறு நாடுகளைச் சேர்ந்த கலைஞர்கள் ஏறக்குறைய 8 மாதங்கள் ஒன்றுகூடி வாழ்ந்து Cry of Asia செயற்றிட்டத்தை நிகழ்த்தினர். இந்த நிகழ்த்துதல் மூலம் ஒரே அரங்கு வெவ்வேறு பண்பாட்டு நிலைமைகளில் வெவ்வேறு பார்வையாளர்களோடு நிகழ்த்தப் படும்போது மாற்றமுறும் என்பதோடு தன்னெழுச்சியான ஆற்றுகையையும் ஊக்கப்படுத்தும் என்பதையும் வெளிக்கொணர்ந்தது.

### வெவ்வேறு ஆற்றுகைப் பண்பாடுகள் ஊடாகும் அரங்கு

90களில் ஈழத்தமிழர் மீது ஒடுக்குமுறை மேலும் தீவிரமடைந்தது. இளைஞர்கள் வெறுப்பும் கோபமும் கொண்டனர். அந்த நாட்களில் பரவலாக இடம்பெற்ற குண்டு வீச்சு தாக்குதல் காரணமாக வெளியில் நடமாட முடியாது. ஒப்பீட்டளவில் பாதுகாப்பான இடங்களில், மூடப்பட்ட கட்டிடங்களில் கூடினர். தம்மை ஆற்றுப்படுத்த பட்டறை அரங்குகளை நடத்தினர். ஆடினர், பாடினர், ஒடுக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தினர். தம் எதிர்காலம் பற்றி கற்பனை கண்டனர்.... கடும் உணர்ச்சிப் பிரவாகம். பட்டறை அரங்கு அவர்களில் நிலைமாற்றத்தை (Transformation) விளைவித்தது.

தமது வாழ்வின் பாடுகளை, இலட்சியங்களை பொது மக்களுக்கும் பகிர விரும்பினர். தமது பேருணர்ச்சியை வெளிப்படுத்த ஏற்கனவே இருந்த அரங்கின் போதாமையை உணர்ந்தனர். அதாவது சொல்லாடலை பிரதான மூலகமாக கொண்ட அரங்கு இந்த பேருணர்ச்சியை வெளிப்படுத்த போதாமலிருந்தது. இப்போது ஆற்றுகை, காண்பியங்கள், இசை, சொற்கள்... என அரங்கின் அனைத்து மூலகங்களையும் பயன்படுத்தினர். ஈழத்தமிழ் அரங்கப் பண்பாடு வெவ்வேறு பண்பாட்டின் மூலகங்களுடன் ஊடாடியது. நியூசிலாந்தில் வாழும் Maori இனக்குழு மத்தின் ஆடல் பாடல், கொரியாவின் Mask, (b) பாலியின் உடல்மொழி, இந்தியாவின் காண்பியங்கள், பாகிஸ்தானின் ஹிந்துஸ்தானி இசை... போன்ற அரங்க மூலகங்களுடன் ஊடாடினர். 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்தின்' Masks, ஆடல்கள் என்பன கொரிய மற்றும் (b) பாலி அரங்குகளால் தூண்டப்பட்டது. 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்தின்' செறிவாற்றல் மிகு (Powerful Expressions) மயோரி அரங்கால் தூண்டப்பட்டது... இறுதியில் பல்வேறு

தமது வாழ்வின்  
பாடுகளை,  
இலட்சியங்களை  
பொது  
மக்களுக்கும்  
பகிர  
விரும்பினர்.  
தமது  
பேருணர்ச்சியை  
வெளிப்படுத்த  
ஏற்கனவே  
இருந்த  
அரங்கின்  
போதாமையை  
உணர்ந்தனர்.



பண்பாடுகளை சேர்ந்த மூலகங்கள் உயிர்த்த மனிதர் கூத்தில் இயல்பான முறையில் ஒன்றிணைவாகின (Synthesis).

ஒடுக்கப்பட்ட உணர்வை வெளிப்படுத்தும் அவாவோடு செயற்பட்ட ஆற்றுகையாளர் இந்த மூலகங்களுடன் ஊடாடியபோது அம்மூலகங்களின் உயிர்ப்பான தன்மை வெளிக்கொணரப்பட்டது. உதாரணமாக நியூசிலாந்து Maori பழங்குடியினரின் Haka பாடலும் ஆடலும் 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' அரங்கின் ஆக்கிரமிப்பாளர் வகிபாக ஆற்றுகையின்போது படைப்பாக்கம் பெற்று இன்னொரு பரிமாணத்தை எடுத்தது. அங்கு தமிழ் அடையாளத்தின் சுவடுகளும் தெரிந்தன. புதுமையும் தெரிந்தது.

எமது சொந்த அரங்கில் சில தனித்துவ அடையாளங்கள் இருக்கும் (அவை இனங்காணத்தக்கன) அதேபோல் மற்றவர்களுடைய அரங்கிலும் சில தனித்துவ அடையாளங்கள் இருக்கும். (அவையும் இனங்காணத்தக்கவை) இவற்றுள் உயர்வு தாழ்வு கற்பிக்க முடியாது. இவை வெவ்வேறானவை. எனவே ஊடாட்டத்தின்போது இவை வெவ்வேறு பண்பாட்டு சூழமைவுகளில் எழுந்தவை என்ற புரிந்துகொள்ளலின் அடிப்படையிலும் பரஸ்பர மரியாதையின் அடிப்படையிலும் ஊடாட்டம் நடைபெறும். அதேவேளை எமது பண்பாடு அவர்களது பண்பாடு என கூர்மையான பிரிப்பைச் செய்ய முயல்வது தவிர்க்கப்பட வேண்டும்.

'உயிர்த்த மனிதர் கூத்தில்' ஆற்றுவோரும் இன்னொரு பண்பாட்டின் மூலகமும் (உதாரணம் இசை) ஊடாடிய போது இரண்டின் அடையாளமும் மாறியது. ஏற்கனவே இருந்த அடையாளத்தில் சிலது இழக்கப்பட்டு அடையாளம் புதியதாக மீள உருவாக்கப்பட்டது. உருவாக்கப்பட்ட புதியதில் இதுவுமில்லை மற்றதுமில்லை என்ற நிலையும் அதேநேரம் இரண்டுமாக இருந்த நிலையும் காணப்பட்டது.

ஒடுக்குமுறை பண்பாட்டில் சீவித்து வந்தவர்கள் தமது நாளாந்த வாழ்வை விட்டு அரங்கிற்கு வந்து தமது பயம், வெட்கம் என்பவற்றில் இருந்து விடுபட்டு தம்மை (தமது ஆற்றலை) அறிந்து, மற்றவர்களை அறிந்து, ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து உறவு பரிணமித்த போது அவர்கள் ஒரு கூட்டு உறவைப் பெற்றார்கள். ஆற்றும் துணியை அடைந்தார்கள். இவர்களிடமிருந்து வித்தியாசமான ஒரு அரங்கு வெளிப்பட்டது. இதுவரை 'சொல்லாடல்' அரங்காக (Dialogue Theatre) இருந்தது, இப்போது உடலை ஆற்றுகை செய்வதாக (Performing the Body) மாறியது. ஒடுக்கு முறை தீவிரமானபோது உருவான அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (Hardest Expression) இருந்தது. இந்த அரங்கிற்கு உதாரணமாக 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து', 'பொய்க்கால்' போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

ஆற்றுவோர்கள் தமது உடலை மேடையில் குறிகளாக (Signs) நிறுத்தவில்லை. ஆற்றுவோர்கள் தமது உடலை கட்டுப்படுத்தவில்லை. அந்த உடலையே ஆற்றுவோராக மாற்றுகின்றனர். அந்த உடல் உருக்கொண்ட அகமாக (Embodied Subjectivity) வெளிப்பட்டது. அதாவது இங்கு அரங்கு என்பது சக்திப் பரிமாற்றமாக வருகின்றது. இந்த

இதுவரை  
'சொல்லாடல்'  
அரங்காக  
(Dialogue  
Theatre)  
இருந்தது,  
இப்போது  
உடலை  
ஆற்றுகை  
செய்வதாக  
(Performing the  
Body) மாறியது.  
ஒடுக்கு முறை  
தீவிரமானபோது  
உருவான  
அரங்கின்  
வெளிப்பாடு  
கடுமையான  
தாக (Hardest  
Expression)  
இருந்தது.

ஆற்றுவோர்  
ஒடுக்குமுறைச்  
சூழலுள்  
அகப்பட்டு தாம்  
பட்ட பாட்டை  
தமது பாடுகளை  
ஆற்றுகை  
செய்தனர்.  
இங்கு  
உளவியல்  
ரீதியான  
யதார்த்த நடிப்பு  
உடைந்து  
போகிறது.

அரங்கில் மனம் உடலாடு வெளிப்பட்டது. இந்த அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (Hardest Expression) இருந்தது. இந்த அரங்கின் கடுமையான வெளிப்பாடு உடல் வெளிப்பாடாக அதாவது ஆட்டமாக, ஆடல் அன்ன அசைவுகளாக அதாவது கோபத்தின் வெளிப்பாடாக, கோபத்தின் ஆடலாக வெளிப்பட்டது. ஆற்றுவோரின் இந்த வெளிப்பாடு பார்வையாளரைத் தூண்டியது. ஆற்றுவோரின் உடலின் வெளிப்பாட்டை பார்வையாளர் தமது உடலால் அனுபவித்தனர்.

ஆற்றுவோர் ஒடுக்குமுறைச் சூழலுள் அகப்பட்டு தாம் பட்ட பாட்டை தமது பாடுகளை ஆற்றுகை செய்தனர். இங்கு உளவியல் ரீதியான யதார்த்த நடிப்பு உடைந்து போகிறது. இங்கு மேற்கின் இயற்பண்பு வாத யதார்த்தவாத நாடகம் காலாவதியாக ஆக்கவளமற்றதாக (Unproductive) ஆகிவிடுகிறது. இந்த அரங்கில் இசையும் ஆடலும் முக்கிய பங்கை வகிக்கிறது. நடிப்பு (Acting) ஆற்றுகை (Performance) ஆகிறது. இனிமேலும் அரங்கு இலக்கியத்தில் தங்கியிருத்தலுக்கு முடிவுகட்டப்படுகிறது.

மேற்கின் படச்சட்ட மேடையை விட்டு புதிய ஆற்றுகை வெளி உருவாகிறது. இங்கு ஆற்றுகை பல்வேறு வெளிகளில் நிகழ்ந்தது. பார்வையாளர் வழமையான மரபை உடைத்தெறிந்து பல்வேறு வெளிகளில் ஓடியோடி பங்குகொண்டனர். இப்புதிய ஆற்றுகை வெளி பார்வையாளர்களின் புலப்பதிவு பெறுதலை மாற்றியமைக்கிறது. பார்வையாளர்களின் அனுபவம் வேறுபடுகிறது. இந்த அரங்கு குறித்த ஒரு செய்தியை தெரிவிக்கும் அரங்கல்ல என்பதை பார்வையாளர் உணர்ந்து கொள்கின்றனர். ஆற்றுவோர் பார்வையாளர் உறவு மீள் சீராக்கப்படுகின்றது. ஆற்றுவோரும் பார்வையாளரும் ஒருவரையொருவர் தொட்டுணரக் கூடிய தூரத்தில் கூடியிருக்கின்றனர். இது பார்வையாளரின் புலப்பதிவில் தீர்க்கமான மாற்றத்தை ஏற்படுத்துகிறது. அத்தோடு உடல் பற்றி புதிய எண்ணத்தை உருவாக்குகின்றது. பார்வையாளர் வழமையான தடைகளிலிருந்து விடுபட்டு பங்கு கொள்வோராய் மாறுகின்றனர். இங்கு அரங்கு என்பது ஆற்றுவோரும் பார்வையாளரும் ஒன்றுகூடி நிகழ்த்துகின்ற நிகழ்ச்சியாக (Event) மாறுகின்றது.

இங்கு அரங்கு மீள் பிறப்பு எடுக்கிறது. இது தமிழரங்கின் ஒரு புரட்சி.

ஆற்றுகையின் தோற்றப்பாடு எவ்வளவு தூரம் செறிவானதாக உள்ளதோ அவ்வளவு தூரம் அந்த ஆற்றுகையை புலப்பதிவு (Perceive) பண்ணுபவர்களுக்கு 'ஏதோ செய்யும்'. இது அவர்களை 'கலைநிலை'க்கு இட்டுச்செல்லும். இது ஒரு ஆழமான அனுபவம். புதியதான எண்ணங்கள், கற்பனைகள் தோன்றும் ஒரு நிலை. இங்கு பரிசோதனைக்கும் புத்தாக்கத்துக்குமான பண்பாட்டு வெளி ஒன்று திறக்கப்படுகின்றது. இந்த நிலையை மானுடவியலாளரான விக்டர் ரேனர் (Victor Turner) 'லிமினாலிட்டி' (Liminality) என்று அழைக்கின்றார்.

லிமினல் (Liminal) நடவடிக்கைகளை எதிர் - அமைப்பு என்று ரேனர் கூறி லிமினல் நிலைமையானது பண்பாடு பற்றி புதிய எண்ணங்கள் தோன்ற வழிவகுக்கும் வகையில் நாளாந்த வாழ்விலிருந்து வேறுபட்ட வகையிலான வெளியை வழங்குகின்றது என்றும் கூறுகிறார் (1969:22).

சட்டன் - சிமித் (Sutten Smith) இந்த எதிர் அமைப்பை புதிய பண்பாட்டின் தோற்றுவாய் எனச் சுட்டிக்காட்டுவதையும், கலை நிலைமையை புதிய மாதிரிகள், குறியீடுகள், கட்டளை படிவங்கள் போன்றவை கிளர்கின்ற அமைப்பாக - குறிப்பாக பண்பாட்டு சிருஷ்டிப்பின் நாற்று மேடையாக காண்பதையும் எடுத்துக்காட்டுகின்ற ரேனர், அது தனக்கு ஆர்வமுட்டுவதாகவும் கூறுகின்றார் (1982:28).

கலைநிலை நாளாந்த நடவடிக்கைகளிலிருந்து விலத்தப்பட்ட ஒரு வெளியை, காலத்தை அரங்கில் பங்குபற்றுபவர்களுக்கு வழங்குகின்றது. அவர்கள் ஒரு வித்தியாசமான மனநிலையில் தனித்துவமானதொரு அனுபவத்தில் வாழும் காலம். தரிசனங்கள் கண்டு ஆற்றுகை செய்யும் காலம். இந்தக் கட்டம் தனித்துவமான அனுபவத்துக்கு இட்டுச்செல்லும்.

இங்கு அரங்கு கொண்டாட்டமாக மாறுகிறது. 2000 த்தின் முற்பகுதியில் இலட்சக்கணக்கான மக்கள் ஒன்றுகூடிய அரங்கக் கொண்டாட்டம் யாழ்ப்பாணத்தில் மேற்கிளம்பியது. யாழ்ப்பாணத்தில் மையம் கொண்ட இந்த அரங்கு படிப்படியாக வடக்கு மற்றும் கிழக்கு எங்கணும் பரவி புலம்பெயர் தமிழர்களிடையேயும் பரவியது. இது தளைநீக்கத்துக்கான அரங்கு (Theatre for Liberation) என்று அழைக்கப்பட்டது.

‘ஆற்றுகை அரங்கு’ (Performance Theatre) என சொல்லப்படும் ஒரு முறைமை ஆகும். இந்த அரங்கு ‘அரிஸ்டோட்டேலிய போலச்செய்தல்’ அல்லாத அரங்கமுறைமை. இந்த முறைமை நமது பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளில் இருந்து அதாவது சடங்காற்றுகைகளிலிருந்து மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்ட ஒரு அரங்கமுறைமை ஆகும். இந்த அரங்க முறைமை படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்தது. இந்த நிலைமையானது மாணவர்கள், இளைஞர்கள், ஆர்வலர்கள் மத்தியில் பெரும் ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தியது.

இந்த அரங்கின் பார்வையாளர்களாக பெரும்பாலும் பொதுமக்களே விளங்கினர். பல்லாயிரக்கணக்கில் பொதுமக்கள் ஒன்றுகூடி கொண்டாடி குதூகலிக்கும் ஒரு அரங்காக இது அமைந்தது. ஆனால் சில புத்தி ஜீவிகள் இந்த அரங்கை அரசியல் நோக்கமுடையது என்று கூறி மக்களுக்கு உணர்ச்சியை கிளறிவிடுவதாகவும் அத்தோடு இனமுரண்பாட்டின் மற்றைய தரப்புக்கு கோபத்தை உண்டாக்கும் எனவும் விமர்சித்தனர்.

இந்த அரங்கு தமிழ் பாரம்பரியத்திலிருந்து குறிப்பாக சடங்காற்றுகை களிலிருந்து மீள் கண்டுபிடிப்பு செய்யப்பட்டது. அத்தோடு மூன்றாம் உலக தளை நீக்க அரங்குகள் போவாலின் (Boal) ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான பங்குகொள் அரங்கு, ஷெக்னரின் சூழலியல் அரங்கு, பின்-நாடக

இந்த அரங்கின் பார்வையாளர்களாக பெரும்பாலும் பொதுமக்களே விளங்கினர். பல்லாயிரக்கணக்கில் பொதுமக்கள் ஒன்றுகூடி கொண்டாடி குதூகலிக்கும் ஒரு அரங்காக இது அமைந்தது.

அரங்கு (Post Dramatic Theatre).... என சர்வதேச அரங்கப் பண்பாடுகளுடன் ஊடாடிக்கொண்ட அரங்காகவும் அமைந்தது.

**போருக்குப்பின் ஈழத்து அரங்கில் மெளனப் பண்பாடும் வேற்று அரங்க பண்பாடுகளின் ஊடுருவலும்**

2009 இல் இனப்போர் தமிழ் மக்களுக்கு அளவிட முடியாத பெரும் அழிவுகளையும் இழப்புக்களையும் ஏற்படுத்தியது. தமிழர் வாழ்வில் இருள் சூழ்ந்தது. அப்போரின் பின் தமிழ்ச் சமூகம் பெரும் மன உளைச்சலுக்கு கூட்டு மனவடுவுக்கு உள்ளானது. “என்ன நடந்தது” “என்ன நடக்கப்போகுது” என்று தெரியாதநிலை செய்வதறியாத நிலையில் மக்கள் தவித்தனர். இதன் விளைவாக தமிழர் பண்பாட்டில் பாரிய பிற்போக்கான மாற்றம் ஏற்பட்டது.

சமூகக் கட்டமைப்பு உடைந்துபோனது. சமூக விழுமியங்கள் அழிந்து போகும் நிலையேற்பட்டது. நிகழ்காலம் பற்றியும் எதிர்காலம் பற்றியும் நம்பிக்கையின்மை நிலவுகின்றது. அதிகாரச் சமநிலை நகர்ச்சி அடைந்து, புதிய அதிகார வர்க்கம் மேற்கிளம்புகிறது. சமூகத்தின் படிநிலை (Hierarchy) கட்டமைப்பு இறுக்கமடைந்திருக்கின்றது. அதிகார வேறுபாடுகள் நிலைநிறுத்தப்பட்டுள்ளது. புதிய அதிகார வர்க்கம் உலகமயம், நுகர்வுப் பண்பாடு போன்ற போக்குகளின் ஆதரவாளர்களாக மிளிர்ந்தனர். இப்புதிய ஆதிக்க சக்திகள் சமூக பொருளாதார நலன்களை தமது கட்டுக்குள் கொண்டுவரும் எண்ணத்தோடு செயற்படுகின்றனர்.

இதற்காக பண்பாட்டு நிகழ்வுகளை தமக்கு உகந்ததாக வடிவமைக்கின்றனர். அதாவது நுகர்வுப் பண்பாட்டுக்கேற்றவகையில் மனிதர்களை வெறும் நுகர்வோராக மாற்றுகின்றனர். தோல்வி மனப்பான்மை மக்களிடத்தில் பரப்பப்பட்டது. இனி எங்களால் எதுவும் முடியாது, நாங்கள் மேற்கினதும் ஸ்ரீ லங்கா அரசினதும் தயவில் வாழவேண்டும் என்ற மனோநிலை பரப்பப்பட்டது. புதிய காலனித்துவ மனோபாவம் ஒன்று உருவாகியுள்ளது. படித்த தமிழ் மத்தியதர வர்க்கம் இப்புதிய காலனித்துவத்தின் முகவர்களாக செயற்பட்டார்கள். 30 வருடகால போரினால் யாவற்றையும் இழந்து விட்டோம். இனி அபிவிருத்தியே தேவை ‘காற்றுள்ள போதே தூற்றிக்கொள்ள வேண்டும்’ போன்ற கருத்தாடல் பரப்பப்படுகிறது.

தமிழ் சமூகத்தின் ஞாபகங்களை அழித்தல் அல்லது இல்லாமல் செய்தல் என்ற செயற்திட்டம் போரை நடத்திய ஆக்கிரமிப்பாளர்களால் முன்னெடுக்கப்பட்டது. போரின் பின் சமூகத்தில் எழுச்சியின் ஞாபகங்கள் அழிக்கப்பட்டன. ஆக்கிரமிப்புப் பண்பாடுகளின் ஊடுருவலினால் தமிழர் பண்பாட்டு அடையாளங்கள் மாற்றப்பட்டன.

1. ஆற்றுவோரும் பார்வையாளரும் செயல் ஊக்கத்துடன் பங்குபற்றி எழுச்சியடைந்த அரங்கின் ஞாபகங்களை அகற்றல்.

தமிழ்  
சமூகத்தின்  
ஞாபகங்களை  
அழித்தல்  
அல்லது  
இல்லாமல்  
செய்தல் என்ற  
செயற்திட்டம்  
போரை  
நடத்திய  
ஆக்கிரமிப்  
பாளர்களால்  
முன்னெடுக்கப்  
பட்டது. போரின்  
பின் சமூகத்தில்  
எழுச்சியின்  
ஞாபகங்கள்  
அழிக்கப்பட்டன.

2. அரங்கில் கற்பனையைத் தூண்டும் சமூக அரசியல் விடயங்களை அரங்கிலிருந்து நீக்கம் செய்தல் போன்ற செயல்கள் முனைப் படைந்தன.

80 களின் நடுப்பகுதியிலிருந்து அதாவது தேசிய எழுச்சிக் காலகட்டத்தில் நிலவிய அரங்குகள் அரசியலோடு தொடர்புபட்டிருந்தது என்று கூறப்பட்டு அதனோடு தொடர்புபடுவது அல்லது அத்தகைய முயற்சிகளில் ஈடுபடுவது ஆபத்து நிறைந்தது என்பதான கதை பரப்பட்டது.

மக்கள் செயலற்றிருந்தனர். காலம் செல்ல வெளிப்படையான அச்சுறுத்தல் நீங்கிய போதும் மக்கள் அகநிலை ஒடுக்குமுறையில் மூழ்கிக் கிடந்தனர். மௌனப்பண்பாடு நிலவியது. ஈழத்து தமிழரங்கப் போக்கும் ஏறக்குறைய முடங்கிப்போனது. ஆங்காங்கு நடைபெற்ற அரங்க நடவடிக்கைகளும் பெரும்பாலும் கல்வி நிறுவனங்கள், அரசு நிறுவனங்கள் என்பவற்றால் நடாத்தப்படுகின்றன. அவ்வவற்றின் தேவைகளை ஒட்டியே (பரீட்சை தேவைகள், போட்டிகள், பிரதேச செயலக விழாக்கள், செயற்றிட்டங்கள்) மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

நிறுவனங்களில் அதிகாரத்துவ மனோபாவம் மேலோங்கியிருந்தது. மக்களிடமும் மாணவர்களிடமும் இந்நிறுவனங்கள் மேலிருந்து கீழ் (Top-Down) அணுகுமுறையைக் கடைப்பிடித்தன. தண்டனையும் கட்டுப் பாடும் என்ற அணுகுமுறையை இவர்கள் பயன்படுத்தினர்.

நாடகத்திலும் நடிகர்களும் பார்வையாளர்களும் கட்டுப்பாட்டுடன் நடந்துகொள்ள வேண்டுமென்றும் அதற்குரிய நாடக முறைமையை செயற்படுத்தினர். சுய ஆக்கங்கள் கட்டுப்படுத்தப்பட்டன.

இது ஒரு புதிய காலனித்துவ மனப்போக்காகும். இந்த புதிய காலனித்துவத்தின் பிரதிநிதிகளாக படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தை சேர்ந்த அதிகாரிகளும் ஆசிரியர்களும் செயல்பட்டனர். அரங்கு என்பது குறுகிய அடிப்படையில் விரிவகற்றி விளக்கம் கொடுக்கப்பட்டது. அரங்கக் கற்கையிலும் அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப் பணுவலாகக் கருதும் போக்கு ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கியது. இப்போது அரசியலோடு தொடர்பு இல்லாத வகையில் “நல்ல” நாடகங்களைத் தயாரிக்க வேண்டும் என்ற கருத்தாடல் அரங்கக் கற்கை மட்டத்தில் பரப்பப்பட்டது. அதாவது “தரமான” பிரதியை எடுத்து - அநேகமாக Canons - மேடை நுட்பங்களைப் பயன்படுத்தி அதாவது படச்சட்ட மேடையில் அதன் பிரிப்புக்கள், மட்டங்கள், மேடை நிலைகள், உடல் நிலைகள் போன்ற நுட்பங்கள் - போன்றவற்றைப் பயன்படுத்தி “தரமான” கலைப் பண்டத்தைப் பார்ப்போருக்குக் காட்டுதல் என்பதாகும். இந்த புதிய காலனித்துவ காலகட்டத்தில் ஈழத்து அரங்கு மீண்டும் மேற்கத்தேய மாதிரிகளால் மாற்றீடு செய்யப்பட்டது.

இதற்கு பின்னரான அரங்கப் போக்கில் பின்வரும் கருத்து நிலை அம்சங்கள் ஆதிக்கம் செலுத்தின.

அரங்கு என்பது குறுகிய அடிப்படையில் விரிவகற்றி விளக்கம் கொடுக்கப் பட்டது. அரங்கக் கற்கையிலும் அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப் பணுவலாகக் கருதும் போக்கு ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கியது.

### 1. கலை கலைக்காக என்ற போக்கு

கலை சமூகத்திலிருந்து பிரித்துப் பார்க்கப்பட்டது. கலையின் வடிவத்துக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. உருவம்தான் கலை என்று இவர்கள் வாதிடவும் பேசவும் தலைப்பட்டார்கள். கலைப்படைப்பு உருவாக்கப் படுவதற்கான சூழ்நிலைமை (Context) பற்றியோ காரணம் பற்றியோ வரலாற்று நிலைமை பற்றியோ கலைஞரின் வாழ்க்கை பற்றியோ முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படவில்லை. பல சமயங்களில் கலை பயன் குறித்த விவாதங்களை மறுக்கவும் செய்தனர். வெளிவாரி வடிவத்துக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. இன்னும் சொல்லப்போனால் கலைப் படைப்பு என்பது ஒரு அரிய பொருளாக கருதப்பட்டு அது எல்லோருக்கும் கிட்டுவதில்லை என்ற நிலைப்பாடும் இருந்தது.

இந்த நிலைப்பாடுகள் உருவவியல், இரசனை முறைத் திறனாய்வு, புதிய விமர்சனம் போன்ற கோட்பாடுகளின் அடிப்படையாக எழுந்ததாகும். இவர்களது எண்ணங்கள் உருவவியல் என்ற 1917 இல் ரஸ்யாவில் உருக்கொண்ட கொள்கையாகும். இந்த உருவவியல் கொள்கையின் படி கலை என்பது அடிப்படையில் ஒரு உத்தியாக, ஒரு நுட்பமாகக் கருதப்படுகின்றது. அது பிறந்து வளர்ந்த ரசிய மண்ணிலேயே பலத்த எதிர்ப்புக்குள்ளாகியது என்பதைக் கவனிக்க வேண்டும்.

### 2. பனுவலை அடிப்படையாகக்கொண்ட அரங்கின் ஆதிக்கம்

அரங்கக் கற்கையிலும் அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப் பனுவலாகக் கருதும் போக்கு ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கியது. இது ஏற்கனவே நாம் சுட்டிக்காட்டியது போல எழுத்தாளரின் அதிகாரத்தை நிலை நிறுத்தும் போக்காகும். உலக அரங்க வரலாற்றில் நாடக மேதைகளாக எடுத்துக்காட்டப்பட்ட சோபோகிளிஸ், சேக்ஸ்பியர் போன்றவர்களின் 'முறைப்படி அமைந்த' (Canons) நாடகங்களை மேடையேற்றும் போக்கு ஒப்பிட்டளவில் அதிகரித்துள்ளது. படச்சட்ட அரங்க முறைமை வலியுறுத்தப்படுகின்றது. மாணவர்களின் சுய ஆக்கங்கள் மட்டுப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவையெல்லாம் மீண்டும் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலுக்கான சாத்தியத்தைச் சுருக்கியுள்ளன.

### 3. படச்சட்ட அரங்கு

நாடகத்துக்கு இதுவே அடிப்படையானது. நாடக மாணவர்கள் ஆரம்பத்தில் அடிப்படையான படச்சட்ட அரங்கை பற்றியே கற்க வேண்டும், அதில் நாடகங்களை தயாரிக்கவேண்டும் என்பதாக அழுத்தங்கள் பிரயோகிக்கப்பட்டன. பெரும்பாலும் ஏனைய அரங்க வெளிகளில் ஆற்றுகை செய்வது தடுக்கப்பட்டது.

### 4. யதார்த்த நடிப்பு

நடிப்பு என்பது செயல் ஒன்றை ஆற்றுகை செய்தல் அல்லது பாத்திரத்தைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்தல் என்பதாக இருந்த போதிலும் பனுவலில்

அரங்கக்  
கற்கையிலும்  
அரங்கை  
நாடகமாக  
அதாவது  
நாடகப்  
பனுவலாகக்  
கருதும் போக்கு  
ஆதிக்கம்  
செலுத்தத்  
தொடங்கியது.  
இது ஏற்கனவே  
நாம்  
சுட்டிக்காட்டியது  
போல  
எழுத்தாளரின்  
அதிகாரத்தை  
நிலை நிறுத்தும்  
போக்காகும்.

தரப்பட்ட பாத்திரத்தை நடிப்பது என்பதான நிலைப்பாடு இங்கு கொள்ளப்படுகின்றது. அதாவது வாழ்க்கையில் உள்ளதை அப்படியே போலச் செய்தல்.

### 5. குறிப்பிட்ட பார்வையாளருக்கான அரங்கு.

இதனடியாக நாடகம் எல்லோருக்கும் உரியதல்ல, எல்லோருக்கும் நாடகம் போடத் தேவையில்லை என்ற கருத்தாடல்களும் உண்டு. இன்றைய அரங்கப்போக்கில் பார்ப்போர்களாக அநேகமாக நாடக மாணவர்கள், நாடக ஆசிரியர்களே அமைந்து விடுகின்றனர். அநேகமான சந்தர்ப்பங்களில் ஆசிரியர்கள் மாணவர்களைப் பலவந்தப்படுத்தி அழைத்து வருவதுமுண்டு. நாடக மண்டபத்தில் வைத்தே அந்த மாணவர்களிடம் வரவுப்பதிவை மேற்கொள்வதும் உண்டு.

மேற்கூறிய கருத்துநிலைகள் ஆதிக்கம் செலுத்தும் கற்கையாக போரின் பின்னரான அரங்கக்கற்கை மாற்றம் பெற்றது.

### தற்கால நாடக நடவடிக்கைகள்

#### 1. மேற்கின் 'முறைப்படி அமைந்த (Canons) நாடகங்களின் மொழி பெயர்ப்புகளை மேடையேற்றல் - கிரேக்க நாடகங்கள், சேக்பியரின் நாடகங்கள்!

தற்போது பொதுவாகவே நாடக மேடையேற்றங்கள் குறைந்திருக்கின்றன. இன்றைய நுகர்வுப் பண்பாட்டுக்குரிய பண்டங்களான தென்னிந்திய சினிமா, Music Shows... என்பன பல்கிப்பெருகியுள்ளன. இவற்றால் இளைஞர்கள் பெரிதும் கவரப்பட்டுள்ளனர்.

இதேவேளை நாடகம் கற்பிக்கும் நிறுவனங்கள் கிரேக்க நாடகங்கள், சேகஸ்பியரின் நாடகங்கள், இப்சனின் நாடகங்கள் ...போன்றவற்றை மொழிபெயர்த்து அவற்றை மாணவர்களுக்குப் பழக்கி மேடையேற்றுகின்றனர். அநேகமாக இந்த மொழிபெயர்ப்புகள் ஈழத்தமிழ்ப் பண்பாட்டுக்கு ஏற்றதாக ஈழத்தமிழ் அரங்க மரபுக்கு ஏற்றதாக வியாக்கியானம் செய்து எழுதப்படுவதில்லை. இதன் காரணமாக மாணவர்கள் தமக்கு அந்நியமான ஒன்றை நடித்துப் பழகவேண்டி ஏற்பட்டுவிடுகிறது.

#### 2. பாரம்பரிய கூத்துகளின் திரிபுபட்ட வடிவங்களை மேடையேற்றுதல்

இன்று நுகர்வுப் பண்பாடு எமது சமூகங்களை மிக விரைவாக கபளீகரம் செய்து வருகிறது. அதுவும் போரினால் சிதைக்கப்பட்டு 'கேட்பாரற்று' இருக்கும். சமூகத்தில் நுகர்வுப் பண்பாடு 'குருரத்தனமாக' தனது 'சீரழிவு' வேலைகளை அரங்கேற்றி வருகிறது. நுகர்வுப் பண்பாடு பாரம்பரிய கலை, பண்பாட்டை வெறும் நுகர்வுப் பண்டங்களாக்கும் முனைப்புடன் உள்ளது.

நுகர்வுக்காக பாரம்பரிய கூத்துகளை அதன் சமூக பண்பாட்டு பின்னணியிலிருந்து பிரித்தெடுத்து அவற்றைச் சுருக்கி நகர்ப்புற

இன்றைய அரங்கப்போக்கில் பார்ப்போர்களாக அநேகமாக நாடக மாணவர்கள், நாடக ஆசிரியர்களே அமைந்து விடுகின்றனர். அநேகமான சந்தர்ப்பங்களில் ஆசிரியர்கள் மாணவர்களை பலவந்தப்படுத்தி அழைத்து வருவதுமுண்டு.

பொதுசன நூலகம்  
யாழ்ப்பாணம்.

மேடைகளில் காட்சிப்பொருட்களாக்கப்படுகின்றன. இதற்காக கிராமங்களிலிருந்து அண்ணாவிமாரை அழைத்துவந்து நிறுவனங்களில் மாணவர்கள் இளைஞர்களுக்கு சில நாட்கள் பழக்கி விழாக்களில் (Festivals) மேடையேற்றப்படுகிறது.

பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளுடன் தொடர்புடைய ஓர் முதியவர் 'இது வெறும் அலங்காரமாக இருக்கிறது' என்று கூறினார். இந்த விழாக்கள் சுற்றுலாப்பயணிகளுக்கான கலை 'விருந்து' ஆக அமையும் என்றும் வெளிநாட்டு நிதி நிறுவனங்கள் இதற்கு நிதி வழங்குவது சந்தேகத்தை தருவதாகவும் ஒரு சமூக செயற்பாட்டாளர் குறிப்பிட்டார்.

### 3. பிற பண்பாடுகளைச் சேர்ந்த அரங்கவியலாளர்கள் (அநேகமாக மேற்கைத்தேயத்தவர்) பயிற்சியும் மேடையேற்றமும்.

போரின் பின்னர் பல ஆராய்ச்சியாளர்கள் போரினால் பாதிக்கப்பட்ட பகுதிகள், அங்கு வாழும் மக்கள் பற்றி ஆய்வு செய்வதற்காகவும் தங்கள் செயற்றிட்டங்களை (Projects) நிறைவேற்றுவதற்காகவும் போரினால் பாதிக்கப்பட்ட இப் பிரதேசத்துக்கு வருகை தருகின்றனர். இங்குள்ள மாணவர்கள் இளைஞர்களுக்கு அரங்கப் பயிற்சிகளையும், ஆற்றுகை தயாரிப்புகளையும் மேற்கொள்கின்றனர். இத்தகைய தயாரிப்பொன்றில் கலந்து கொண்ட பல்கலைக்கழக மாணவர் ஒருவர் தயாரிப்பு நடைமுறையின்போது தொடர்பாடலில் பிரச்சினை இருந்ததாகவும் தங்களால் முழுமையாக ஆற்றுகை செய்ய முடியாமல் போனதாகவும் குறிப்பிட்டார்.

தற்கால நாடக நடவடிக்கைகளின் பார்ப்போராக அமைபவர் அநேகமாக மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள் மற்றும் அவர்களது தொடர்பினர் ஆகியோரே. மிகக் குறைந்தளவு பொதுமக்களே இவற்றின் பார்ப்போராக அமைகின்றனர். "மேடையில் 'உணர்ச்சி' இருப்பதில்லை", நடிகர்கள் பயத்தோடு வசனத்தை ஒப்புவிக்கின்றனர் போன்ற எதிர்வினைகள் விமர்சகர்களிடமிருந்து வருகின்றன.

தொகுத்துப் பார்க்கையில் இக்காலகட்டத்தில் ஈழத்து அரங்கு மெளனப் பண்பாட்டில் 'உணர்ச்சி' அகற்றப்பட்ட அரங்காகவும், அந்நியப் பண்பாட்டு தாக்கத்தால் பாரம்பரியம் திரிபுபடுத்தப்பட்டு சுயம் இழந்த அரங்காகவும் விளைந்தது.

#### கலந்தாய்வு

ஈழத்து அரங்க போக்கில் 70கள் பரிசோதனை முயற்சிகள் நிகழ்ந்த காலகட்டமாக இனங்காணப்பட்டுள்ளது. மரபிலிருந்து விடுபட்டு நவீன அளவுகோல்களுக்கு அமைந்த புதிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்கும் முனைப்போடு இப்பரிசோதனை முயற்சிகளை மேற்கொண்டோர் செயற்பட்டிருக்கின்றனர். நிலப்பிரபுத்துவ கலைகளிலிருந்து விடுபடுவதும் புதிய நவீன மக்கள் கலையை உருவாக்குவதும் என்ற சமூக ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இவர்கள் விளங்கினர். இவர்களின் கருத்துநிலை

தொகுத்துப் பார்க்கையில் இக்கால கட்டத்தில் ஈழத்து அரங்கு மெளனப் பண்பாட்டில் 'உணர்ச்சி' அகற்றப்பட்ட அரங்காகவும், அந்நியப் பண்பாட்டு தாக்கத்தால் பாரம்பரியம் திரிபுபடுத்தப்பட்டு சுயம் இழந்த அரங்காகவும் விளைந்தது.



இவர்களை புதிய நாடக வடிவத்தை தேடும் முனைப்புடன் செயற்பட வைக்கிறது. இத்தேடல் சிங்களப் பண்பாட்டிலும் மேற்கைத்தையப் பண்பாட்டிலும் தெரிவுகளைப் பெற்றுக்கொடுத்தன. எனினும் இவர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்ட நவீனமயமாக்கல் என்பது மேற்கை பிரதிபண்ணுவதாக அதாவது மேற்கைத்தைய மயமாக்கல் (Westernization) என்பதாக அமைந்திருக்கவில்லை. இந்த இடத்தில் சமூகவியலாளரான Samuel N. eisendadt என்பாரின் 'பல்வகைத்தான நவீனத்துவம்' (Multiple Modernities) என்ற கோட்பாட்டை கவனத்திற் கொள்ளலாம். இவர்கள் தமது சமூகச் சார்பு நிலைப்பாடு காரணமாக தமது பாரம்பரியங்களை பேண விரும்பி நாட்டார் மூலகங்களுக்குச் (கூத்து) செல்கின்றனர். இரண்டு பண்பாடுகளுக்குமிடையான இயங்கியல் உறவில் நவீனத்து வத்தைக் கட்டியெழுப்ப முயல்கின்றனர். எனினும் மேற்கைத்தைய சாய்வு ஏற்பட்டிருந்ததையும் குறிப்பிட வேண்டும்.

அக்காலத்தில் நிலவிய ஈழத்து அரங்கு - கூத்து, இசைநாடகம், வரலாற்று நாடகம்... - காலத்துக்கேற்ற மாற்றமன்றி தேக்கமடைந்திருந்த மையால் மதிப்பினை இழந்திருந்தது. குறிப்பாக மத்தியதர வர்க்கத்தினர் இவ் அரங்குகளை அரைத்த மாவை அரைப்பதாகக் கூறி எள்ளி நகையாடினர். நடிகர்கள் 'கண்டபடி' செய்கிறார்கள் என்றும் பார்ப்போர் எந்த கட்டுப்பாடுமின்றி தம் பாட்டுக்குத் திரிகின்றனர் எனவும் எள்ளி நகையாடினர்.

இதன் காரணமாக இவர்கள் நாடகம் என்பது எழுதிச் செய்யப்பட வேண்டுமென்றும் பார்ப்போர் வந்து - இருந்து - பார்த்து - போதல் என்பதான கட்டுப்பாட்டோடு நடந்துகொள்ள வேண்டுமென்றும் புதிய நாடகத்தை உணர்ந்து கொண்டனர். இதனால் இவர்களது நாடகவாக்க முறைமையில் நாடகப்பனுவல் முக்கிய இடத்தை பெறுகிறது. நாடகப் பனுவல் முக்கியம் பெறும் இந்த நிலைப்பாடானது மேற்கைத்தைய அரங்கின் பாற்பட்டு வருவதாகும். நாடகப் பனுவலை அரங்கின் சாரமாக கருதுவதற்கான கோட்பாட்டு ரீதியான நியாயப்பாட்டை அரிஸ்டோட்டிலின் கவிதையியல் வழங்குவதை நாம் இங்கு குறிப்பிட்டு காட்டலாம்.

மேற்கின் அறிவொளிக்கால சிந்தனைகள் இவர்களுக்கு கவர்ச்சி கரமாகத் தென்பட்டன. நாடகம் செய்தலில் விஞ்ஞான பூர்வமான அணுகுமுறை இருக்கவேண்டுமென எதிர்பார்த்தனர். மார்க்சிய கலை இலக்கிய கோட்பாட்டு வழி நின்று பிரதிபலிப்புக் கோட்பாட்டுக்கமைய நாடகம் புற உலகைப் பிரதிபலிக்க வேண்டுமென்று கூறினர். அதாவது சமூகத்தில் நிலவும் பிரச்சினையை இனங்கண்டு எடுத்துக்கூறல், பிரச்சினைக்கான காரணங்களை எடுத்துக்கூறல், பிரச்சினைக்கான தீர்வை (சோஷலிஸம்) எடுத்துக்கூறல் என்பதான வகையில் நாடகப் பிரதிகளை அமைத்தனர். இவ்வாறு பிரதி எழுதும் முறை வாய்ப்பாடாக சுருங்கிப் போய் நாடகங்கள் கோஷமாக மாறும் நிலைமையை ஏற்படுத்திற்று என்பதையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும்.

இவர்கள் தமது சமூகச் சார்பு நிலைப்பாடு காரணமாக தமது பாரம்பரியங்களை பேண விரும்பி நாட்டார் மூலகங்களுக்குச் (கூத்து) செல்கின்றனர். இரண்டு பண்பாடுகளுக்கு மிடையான இயங்கியல் உறவில் நவீனத்து வத்தைக் கட்டியெழுப்ப முயல்கின்றனர்.

இவர்கள் தமது நாடகப் பனுவல்களை மேடைக்கு கொண்டுவரும்போது மேடை நடிப்பு பகுத்தறிவு பூர்வமாக அமையவேண்டுமென்று எதிர்பார்த்தனர். தமிழில் ஏற்கனவே இருந்த நடிப்புமுறை வெறுமனே உணர்ச்சிவசப்பட்டதாக இருப்பதாக எடுத்துக்கூறி புதிய நடிப்பில் பகுத்தறிவை இவர்கள் வலியுறுத்தினர். அதாவது பனுவலை பகுப்பாய்வு செய்த பின் நடிகர் நாடகத்தின் இலக்கில் கவனத்தை குவித்தபடி பனுவலில் உள்ளதை அழகியல் நியமங்களுக்கமைய பிரக்ஞை பூர்வமான கட்டுப்பாட்டுடன் நடிக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்த்தனர். அதற்கு மேலாக நடிகர் தமது உணர்ச்சியை வெளிக்காட்டக்கூடாது என்று வலியுறுத்தினர். நடிப்புக்கான பயிற்சிகளை வழங்கும்போது மேற்கைத்தைய முறைகளின் அடிப்படையில் கடும் பயிற்சி, நீண்ட ஒத்திகைகள், அநேகமாக சர்வாதிகார நெறியாள்கை என்பவற்றைக் கையாண்டனர். இங்கு நடிகர்கள் பொம்மைகளாக இயங்கவேண்டிய நிலை ஏற்பட்டுவிடுவதும் உண்டு.

நீண்ட சலிப்பு மிகுந்த பயிற்சிகள், ஒத்திகைகளில் ஈடுபடவேண்டிய நிர்ப்பந்தம் காரணமாக நடிகர்களின் விருப்பங்கள், ஆசைகள், கற்பனைகள், கெட்டித்தனங்கள், குதூகலிக்கும் ஆற்றல்கள் என அனைத்தும் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. அதாவது அவர்களுடைய படைப்பாற்றல் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. பகுத்தறிவு பூர்வமாக செயற்படல், கட்டுப்பாட்டோடு செயற்படல் என்பன தமிழ் பாரம்பரிய ஆற்றுகை மரபிலுள்ள 'ப்ளே' (Play) அம்சத்தை நீக்கி விடுகிறது. நடிகனின் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டைக் கட்டுப்படுத்தி விடுகிறது. இந்த நிலைமையானது பொதுப் பார்வையாளர்களுக்கு சலிப்பை ஏற்படுத்தியது.

எனினும் இவர்களின் சமூக ஈடுபாடும் தாம் ஏற்றுக்கொண்ட கருத்துகளை தொடர்பாட இருந்த விருப்பமும் அதேநேரம் பாரம்பரியங்களைப் பேணும் நோக்கோடு நாட்டார் மூலகங்களைக் கலந்தமையும் இந்நாடகங்களின் நடிப்பில் 'ப்ளே' (Play) அம்சத்துக்கும் கற்பனைக்கும் ஓரளவு சந்தர்ப்பத்தைக் கொடுத்திருந்ததையும் நாம் குறிப்பிட்டுக் காட்டலாம். நடிப்பு வெளிப்பாடு வலுவடைவதற்கான சந்தர்ப்பம் இருந்தது. யதார்த்தம் மேலோங்கியிருந்தாலும் எதிர்யதார்த்த நடிப்பிற்கும் இடமிருந்தது. இது பார்ப்போரைக் கவர்ந்தது.

மேலும் இவர்கள் சமூக மாற்றம், தேசிய நாடக வடிவம் போன்ற கருத்துநிலைகளைக் கொண்டிருந்ததால் தமது தயாரிப்பில் மேற்கின் நுட்பங்களையும் ஈழத்தமிழரின் நாட்டார் மூலகங்களையும் கலந்திருந்தனர். ஆனால் இரண்டும் வேறு வேறாகக் கிடந்தன. ஒன்றிணைவு ஏற்படவில்லை. சாராம்சத்தில் மேற்கின் ஆதிக்கம் நிலவியது. இந்நிலைமை பொதுப் பார்வையாளர்களுக்கு அந்நியமாக இருந்தது. இந்த நாடகங்களை அவர்கள் குறியீட்டு நாடகங்கள், விளங்காத நாடகங்கள், சிங்கள நாடகங்கள் என்று அழைத்தனர்.

எனினும் இந்த நாடகங்களைத் தயாரித்த நாடகவியலாளர்களின் சமூக அரசியல் ஈடுபாடு கருத்துகளை வெளிப்படுத்தவேண்டிய தேவை,

பகுத்தறிவு  
பூர்வமாக  
செயற்படல்,  
கட்டுப்  
பாட்டோடு  
செயற்படல்  
என்பன தமிழ்  
பாரம்பரிய  
ஆற்றுகை  
மரபிலுள்ள  
'ப்ளே' (play)  
அம்சத்தை  
நீக்கிவிடுகிறது.  
நடிகனின்  
உணர்ச்சி  
வெளிப்  
பாட்டைக்  
கட்டுப்படுத்தி  
விடுகிறது.

நல்ல நாடகம் செய்தல் என்ற எண்ணம் போன்றவை மேலோங்கி நின்றதால் மேற்கின் நுட்பங்களுக்கு அதிக மரியாதை கொடுக்கும் தன்மை இருந்தாலும் பாரம்பரியத்தைப் பாதுகாப்பது, தமது நாடக முயற்சிகளில் அவற்றைக் கலப்பது என்று இவர்கள் கூறினாலும் பாரம்பரியத்தின் ஆழத்திற்கு அதாவது கூட்டு சமுதாயங்களில் இன்றும் நிலவிவரும் வலுவான வெளிப்பாடு கொண்ட சடங்காற்றுகைகளுக்கு இவர்கள் செல்லவில்லை. இதனை பேராசிரியர் சிவத்தம்பி ஒருமுறை என்னிடம் நேரில் தெரிவித்தார்.

மேலும் இக்கலைஞர்கள் தமிழ் சமூகத்தின் ஆழத்தில் வேர்விட்டிருந்த இனமுரண்பாட்டை அதன் தீவிரத்தைப் புரிந்துகொள்ளவோ, அதற்கு சார்புநிலை எடுக்கவோ முன்வரவில்லை. மாறாக தளம்பல் நிலைப் பாடொன்றையே கொண்டிருந்தனர். இது அவர்களின் அரங்கின் வெளிப்பாட்டு வன்மையைக் குறைத்திருந்தது.

ஆனால் 80களில் உருவாகிய அரங்கு தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தூடு மேற்கிளம்பிய அரங்கு. இந்த அரங்கு தனது சொந்தப் பண்பாடு பற்றியும் மற்றைய பண்பாடுகள் பற்றியும் மாற்று அணுகுமுறை ஒன்றைக் கைக்கொண்டது.

80களில் கூர்மையடைந்த தேசிய விடுதலை போராட்டத்தின் நேரடிப் பங்களிகள் இந்த அரங்குகளை நிகழ்த்தினர். இவர்கள் போராட்டத்தில் அரங்கை ஒரு ஆயுதமாகப் பிரயோகிக்கவும் அதனூடு சமூகத்தில் பண்பாட்டுப் புரட்சியை ஏற்படுத்தவும் வேட்கை கொண்டனர். இந்த வேட்கை அவர்களை வரன்முறை அரங்கை விட்டு மாற்று அரங்குகளைத் தேட வைத்தது.

இத்தேடல் இயல்பாகவே அவர்களை கூட்டான முறைவழியில் (Collective Process) ஈடுபடுத்தியது. பட்டறை அரங்குகள் உருவாகின (Workshop Theatre). தாம் ஒடுக்குமுறையிலிருந்து விடுபட்டு நிமிர்வது, சக மனிதர்களோடு உறவுகொண்டு குழுமமாக உருவெடுப்பது என இவர்கள் நிலைமாற்றம் (Transformation) அடைந்தனர். இந்த நிலை மாற்றம் அவர்களின் ஆளுமையை மேம்படுத்தியது. செயற்கரிய செயல் புரியும் வல்லமையோடு இவர்கள் நிமிர்ந்தனர்.

தமது பண்பாடு பற்றி பெருமை கொள்வதும் ஏனைய பண்பாடுகளை பரஸ்பர மதிப்புடன் பார்ப்பதுமான ஒரு நிலை உருவாகிற்று. இந்த நிலையில் பண்பாட்டு ஊடாட்டம் ஒரு புதிய விதமாக அதாவது சமத்துவமாக இடம்பெற்றது. இந்த ஊடாட்டம் செறிவாற்றல் மிகு வெளிப்பாட்டுடன் (Powerful Expression) கூடிய புதிய அரங்கு உருவாக வழிவகுத்தது. இந்த அரங்கு கலைச் செயற்பாட்டாளர்களின் அடிமன திலிருந்து பீறிட்டுக் கிளம்பியதால் 'பேருரு'க்கொண்ட வெளிப்பாடாக அமைந்தது. இந்த வெளிப்பாடு பல்லாயிரக்கணக்கான பார்வையாளர்களை ஒன்றுதிரட்டியது. பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் ஒன்றுகூடி தமது அபிலாசைகளை வெளிப்படுத்திக் கொண்டாடும் அரங்காகியது.

ஆனால்  
80களில்  
உருவாகிய  
அரங்கு தேசிய  
விடுதலைப்  
போராட்டத்  
தூடு  
மேற்கிளம்பிய  
அரங்கு. இந்த  
அரங்கு தனது  
சொந்தப்  
பண்பாடு  
பற்றியும்  
மற்றைய  
பண்பாடுகள்  
பற்றியும் மாற்று  
அணுகுமுறை  
ஒன்றைக்  
கைக்கொண்டது.

ஆனால் போரின் பின் நாடகம் செய்வோரிடம் ஏற்பட்ட பயம், நம்பிக்கையீனம் காரணமாக இளைஞர்களின் விடுதலை உணர்ச்சியை கட்டுப்படுத்தவேண்டும் என்ற எண்ணத்தின்பாற்பட்டு நின்றனர். அரங்கப் பண்பாட்டில் அதுவரை இருந்த எழுச்சியை தொடரவிடக்கூடாது என்ற எண்ணம் அதிகாரத்துவ மட்டத்தில் நிலவியது. இந்த நிலைமை அரங்கு பற்றிய குறுகிய விளக்கத்திற்கு இட்டு செல்கிறது. அரங்கு சமூக - அரசியல் நீக்கம் செய்யப்படுகிறது. ஈழத்தமிழ் அரங்கப் பண்பாடு இருட்டடிப்பு செய்யப்படுகிறது. மேற்கைத்தைய அரங்கப் பண்பாடு மீது நாட்டம் உருவாக்கப்படுகிறது. சுய ஆக்கங்கள் தடை செய்யப்பட்டு அல்லது சோர்வு ஊட்டப்பட்டு மேற்கின் பனுவலை அடிப்படையாக கொண்ட அரங்கு ஊக்குவிக்கப்படுகிறது. மாணவர்கள் 'கண்டபாட்டுக்கு' நடந்து விடுவார்கள் என்ற பயத்தின் காரணமாக நாடகவாக்க படிமுறை எழுதப்பட்ட நாடக பிரதியுடனே ஆரம்பிக்க வேண்டும் என கட்டுப்பாடு விதிக்கப்பட்டது. அநேகமாக 'நன்றாக செய்யப்பட்ட', முறைப்படி அமைந்த நாடகப் பனுவல்களை (Well Made Play, Canons) நடிப்பதை வலியுறுத்துகிறது.

இந்த மேடையேற்றத்திற்காக நீண்ட சலிப்பான ஒத்திகைகளில் இளைஞர்கள் ஈடுபடுத்தப்படுகின்றனர். இங்கு நடிகர்கள் தமது படைப்பாற்றலை இழந்துவிடுகின்றனர். மேடையேற்றத்தின்போது தமக்கு பழக்கியதை பிழையில்லாமல் நடிக்கவேண்டுமென்ற பயத்துடன் மேடையில் ஏறுகின்றனர். ஏனோதானோ மனப்பான்மையுடன் நடக்கின்றனர். நடிப்பென்பது வெறுமனே பனுவலில் உள்ளவற்றை பிரதிபலிப்பதாக மட்டும் இருக்கிறது. இப்படிப்பட்ட நாடக ஒத்திகையைப் பார்வையிட்ட அமெரிக்க மானுடவியலாளரான இஸபெல் அந்நாடகம் எந்தவித வியாக்கியானமும் (Interpretation) இல்லாமல் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டதை பற்றி அதிர்ச்சி வெளியிட்டார். இந்த நாடக ஆற்றுகைகள் வெறுமனே வசனத்தை ஒப்புவிப்பதாக மட்டும் இருப்பதால் அலுப்புத் தட்டுவனவாக இருந்துவிடுவதுண்டு.

நாம் எடுத்துக்காட்டிய 70 களின் அரங்குகளும் பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட அரங்குகள் என்றாலும் அந்த அரங்குகளில் சமூக நோக்கம் இருந்தமையால் ஆற்றுகை அம்சத்திற்கு இடமிருந்தது. அந்த அம்சம் நடிப்போருக்கு படைப்பாக்கத்துக்கான சாத்தியத்தை வழங்கி உற்சாகம் தந்தது. ஆனால் இங்கு சமூக அரசியல் நோக்கம் நீக்கம் செய்யப்பட்டமையால் இந்த அரங்க நடவடிக்கைகளில் நடிகரின் வெளிப்பாட்டிற்கு சந்தர்ப்பம் இல்லாமல் போகிறது. நடிகர்கள் வெறுமனே ஒப்புவிப்பவர்களாக மட்டும் அமைந்துவிடுகின்றனர். இது பார்ப்போருக்கு சலிப்பை உண்டாக்குகிறது. இவ்வாறு சமூகத்தில் நாடகம் அருகிப்போய் விடுகிறது.

நாம்  
எடுத்துக்காட்டிய  
70 களின்  
அரங்குகளும்  
பனுவலை  
அடிப்படையாகக்  
கொண்ட  
அரங்குகள்  
என்றாலும் அந்த  
அரங்குகளில்  
சமூக நோக்கம்  
இருந்தமையால்  
ஆற்றுகை  
அம்சத்திற்கு  
இடமிருந்தது.

## முடிவுரை

இன்றைய உலகமயமாக்கச் சூழலில் பண்பாட்டு நெருக்கடிகள் தவிர்க்க முடியாதவை என்பதைக் கூறி இந்நெருக்கடிகளைச் சமாளித்து நமது பண்பாட்டு அடையாளம் கொண்ட வலுவான அரங்கை உருவாக்குதல் முக்கியமெனக் கூறினோம்.

இத்தகைய அரங்க உருவாக்கத்திற்கு ஏனைய அரங்கப் பண்பாடு களுடன் ஊடாடுவது உதவிபுரியுமென்றும் ஆனால் அந்த ஊடாட்டத்தில் அதிகாரச் சமநிலை நிலவுதல் அவசியமென்றும் சுட்டிக்காட்டினோம்.

எமது ஆய்வினூடு அரங்கானது சமூக செயல்வாதத்தில் (Social Activism) செயல் முனைப்போடு ஈடுபடும் போது அவ் அரங்கு வெவ்வேறு அரங்கப் பண்பாடுகளுடன் சமதையாக ஊடாடித் தன்னை வலுப்படுத்திக் கொள்ளும் என்பதை கண்டறிந்து கொண்டோம்.

இந்த அரங்கின் கலைஞர்கள் கலைச்செயற்பாட்டாளர்களாகவும் (Practicing Artists), புலமையாளர்களாகவும் (Scholars) அமைய வேண்டும். அத்தோடு,

- தமது சுயத்தை தாமே நிர்ணயிக்கக் கூடிய ஆற்றல்
- சமூகத் தளைநீக்கம் (Social Liberation) என்ற கருத்துநிலை (Ideology) அர்ப்பணிப்பு
- சமூகச் செயல்வாதத்தில் வேட்கை
- அரங்கைக் கருவியாக கொண்டு தீவிர அரங்கச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடும் விருப்பு

போன்ற தகுதிகளையும் கொண்டிருக்க வேண்டும் எனவும் இனங் கண்டோம்.

அரங்கச் செயற்றிட்டத்தில் (Theatre Project) செயல் மற்றும் செயல் பற்றிய பிரதிபலிப்பு (Action and Reflection) என செயல்வாதமும், புலமைத்துவ வாதமும் ஒன்றிணைந்து செயற்படும்போது சொந்தப் பண்பாட்டில் வேர்கொண்டு ஏனைய பண்பாடுகளுடன் சமதையாக ஊடாடி வலுவான மக்களரங்கை உருவாக்க முடியும்.

## உசாத்துணைகள்

1. சிவத்தம்பி.கா, (1989), தமிழ்ப் பண்பாட்டின் மீள் கண்டுபிடிப்பும் நவீனவாக்கமும், நெல்லியடி: கலாலய.
2. சிவத்தம்பி.கா, (2005): '1950 முதல் நடந்தேறிய ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் வரலாற்றுப் பெருமைமிக்க வளர்ச்சியும் அந்த வரலாற்றில் மௌனகுருவுக்குள்ள இடமும்', பழையதும் புதியதும், மௌனகுரு. சி., மட்டக்களப்பு: விபுலம்.
3. பஞ்சாங்கம். க., (2014), பின்காலனித்துவச் சூழலில் ஒரு நூற்றாண்டுத் தமிழிலக்கியம், சென்னை: காவ்யா.
4. பெருமாள். அ.கா., (2014), தமிழர் கலையும் பண்பாடும், சென்னை: பாவை பப்ளிக்கேஷன்ஸ்.

எமது ஆய்வினூடு அரங்கானது சமூக செயல்வாதத்தில் (Social Activism) செயல் முனைப்போடு ஈடுபடும் போது அவ் அரங்கு வெவ்வேறு அரங்கப் பண்பாடுகளுடன் சமதையாக ஊடாடித் தன்னை வலுப்படுத்திக் கொள்ளும் என்பதை கண்டறிந்து கொண்டோம்.

5. நடராசன். தி.சு., (2008), தமிழின் பண்பாட்டு வெளிகள், சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
6. முத்துமோகன். ந. (2011), தமிழ் அடையாள அரசியலின் இயங்கியல், சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
7. முத்துமோகன். ந. (2016), இந்தியத் தத்துவங்களும் தடங்களும், சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
8. மௌனகுரு.சி. (2004), ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு, கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம்.
9. Erika Fischer-Lichte, (2005), Theatre, Sacrifice and Ritual, NY: Routledge.
10. Erika Fischer-Lichte, (2014), The Routledge Interduction To Theatre and Performance Studies, : NY: Routledge
11. Schechner, Richard, (2003), Performance Theory, : NY: Routledge.
12. Schechner, Richard, (2013), Performance Studies: An Intorduction : NY: Routledge.
13. Turner, Victor, (1982), From Ritual to Theatre, NY: Performing Arts Jouranal Publications.
14. Zarrilli, P.B., B.Mc Conachie, (2006), Theatre Histories: An Introduction, New York / London: Routledge.

## குறிப்பு வினை பற்றிய ஒரு விசாரணை

- சி. சிவசேகரம்

### 1. இருப்பைக் குறிக்கும் வினைச்சொல்

வாக்கியங்கள் பொதுவாகப் பொருளையோ செயலையோ குறிப்பன. இங்கு, பொருளென்பது பண்டங்களை மட்டுமன்றிச் சீவராசிகளையும் உணர்வுகளையும் பண்புகளையுங் குறிக்கும். நிகழ்வென்பது எண்ணம் உட்படப் பல்வகைச் செயல்களை உணர்த்தும்.

ஒரு செயலைக் கூற வினைச்சொல் தேவை. ஒன்றின் இருப்பை உணர்த்த வினைச்சொல் கட்டாயமில்லை. எனினும், ஒரு பொருள் முன்னர் இருந்தது எனவோ இனி இருக்கும் எனவோ கூற ஒரு வினைச்சொல் தேவைப்படலாம்.

பெரும்பாலான ஐரோப்பிய மொழிகளில், ஒரு பொருளின் இருப்பைக் குறிக்கும் வினைச்சொல் (ஆங்கிலத்தில் is, am, are என்றவாறு) உள்ளது. அம் மொழிகளில், ஒரு பொருளைக் குறிக்கும் வாக்கியத்துக்கு அது அவசியம்.

சில ஐரோப்பிய மொழிகளில் (குறிப்பாக ரஷ்ய மொழியிலும் அதனோடு இணங்கிய மொழிகளிலும்) is, am, are என்பவற்றுக்குச் சமமான சொற்கள் இல்லை.

இந்திய மொழிகளில் is, am, are என்பவற்றுக்குச் சமமான சொற்கள் இல்லாவிடினும் ஒரு பொருளைக் குறிக்கும் வாக்கியங்களில் “ஆகும்” என்பதையொத்த சொல்லோ விசுவாசமாக உண்டு. சில விலக்குகள் போக, இருப்பை உணர்த்தும் நிகழ்கால வாக்கியங்களில் அவ்வாறான ஒரு சொல்லையோ விசுவாசமாக பாவிக்கும் கட்டாயம் ஹிந்தி, மராத்தி, குஜராத்தி, மலையாளம் ஆகிய மொழிகளில் உண்டு. தமிழ், தெலுங்கு, சிங்களம், வங்காளி ஆகிய மொழிகளில் அது இன்று பெருமளவுங் கட்டாயமில்லை.

வினைச்சொல்லற்ற ஒரு வாக்கியம் ஒரு பொருளைக் குறிக்கும்போது, அவ்வாக்கியம் நிகழ்காலத்தை உணர்த்தும். அல்லது அது அப் பொருளின் காலங்கடந்த அடையாளமாகும். இறந்தகாலத்திலோ எதிர்காலத்திலோ ஒரு பொருளின் இருப்பைக் கூறும் வாக்கியம், உரிய வினைச்சொல்லோ காலத்தைக் குறிக்குஞ் சொல்லோ இல்லா விடின், நிகழ்காலத்திலேயே விளங்கப்பெறும்.

இந்திய  
மொழிகளில்  
is, am, are  
என்பவற்றுக்குச்  
சமமான  
சொற்கள்  
இல்லாவிடினும்  
ஒரு  
பொருளைக்  
குறிக்கும்  
வாக்கியங்களில்  
“ஆகும்”  
என்பதையொத்த  
சொல்லோ  
விசுவாசமாக  
உண்டு.

## 2. தமிழிற் குறிப்பு வாக்கியம்

முற்கூறியவாறு, தமிழில் ஒரு பொருளை நிகழ்காலத்திற் குறிக்கும் வாக்கியங்கட்கு வினைச்சொல் தேவையில்லை. எனவே, இன்றைய தமிழ் வாக்கியத்தைக் குறிப்பு வாக்கியமெனவும் தெரிநிலை வாக்கியமெனவும் வகுக்கலாம். பிற மொழிகளிலும் அவ்வாறு இயலும்.

தொல்காப்பியம் சொல்லதிகாரத்தில் வினையியற் செய்யுட்கள் 198இற்கும் 248 இற்கும் இடையே உள்ள ஒன்பது செய்யுட்களில் வரும் “குறிப்பு” எனுஞ் சொல்லைத் தொல்காப்பியம் எங்கும் “குறிப்பு வினை” எனக் கூறவில்லை. குறிப்பு, வினை எனும் இரு சொற்களும் வெவ்வேறு பொருளுணர்த்துவன. கீழ்வரும் ஒரு இடத்தில் மட்டுமே தொல்காப்பியம் குறிப்பை வினைச்சொல்லோடு கருத இடமளிக்கிறது.

குறிப்பினும் வினையினும் நெறிப்படத் தோன்றிக்  
காலமொடு வருஉம் வினைச்சொல் எல்லாம்  
உயர்திணைக்கு உரிமையும் அ.றிணைக்கு உரிமையும்  
ஆயிரு திணைக்கும் ஓரன்ன உரிமையும்  
அம் மூ உருபின தோன்றலாறே. (தொல்; சொல். 201)

“குறிப்பில் வருஉம் வினைச்சொல்” குறிப்பு உணர்த்தும் வினைச்சொல்லைக் குறிக்குமென்பது பொருந்தும். தொல்காப்பியம் குறிப்பை நேரடியாக வினைச்சொல்லெனக் கூறுவதைத் தவிர்ப்பதைச் சில இலக்கண நூலாசிரியர்களேனும் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர்.

எனவே, தொல்காப்பியத்திற்குப் பின் பாவனைக்கு வந்த குறிப்பு வினை, தெரிநிலை வினை எனுஞ் சொற்றொடர்கள் குறிப்பை வினைச் சொல்லாகக் கருதியதன் விளைவுகள் எனக் கருத இடமுண்டு.

ஒரு பொருளைக் குறிக்கும் பின்வரும் சமகால வாக்கியங்களிற் சிலவே தொல்காப்பியங் கூறும் குறிப்பு வாய்ப்பாட்டுள் வரும்.

1. அவன் நல்லன் (அல்லது நல்லவன்).
2. இவை வீடுகள்.
3. இது மட்டுநகர்.
4. இது நாம் போமிடம் (அல்லது போகுமிடம்).
5. இப்போது (நேரம்) பத்தரை.
6. ஞாயிறு ஓய்வுநாள்.
7. இது ஆசனப்பட்டி.
8. அது வீட்டுவாசல்.
9. யானை கரிது (அல்லது கரியது).
10. வையம் இனிது (அல்லது இனியது).
11. இது படிப்பு.
12. இது விளையாட்டு.



எழுவாய்க்கு ஏற்ற வினை விகுதி (அன், அள், அர், அது, அ) பெற்ற வினையல்லாத சொற்களையே வினையுடன் கருதும் குறிப்புகளாகத் தொல்காப்பியம் ஏற்கிறது. எனின் மேற்குறித்தவற்றுள் (1), (9), (10) இலக்கமிட்ட வாக்கியங்களே தொல்காப்பியக் காலத்துக் குறிப்பு வாக்கிய வகையுள் அடங்கும்.

அதற்குக் காரணம், வேற்றுமை விகுதிகளற்ற சில பெயர்ச் சொற்கள் தொல்காப்பியக் காலத்திலோ முன்போ ஆகும், ஆம், ஆவ, ஆவன், ஆவள், ஆவர் எனுமாறான வினை விகுதிகளைப் பெற்று வாக்கிய இறுதியில் வந்தமையாயிருக்கலாம். அதையொட்டித், தொல்காப்பியம் அன், அள், அர், அது, அ ஆகிய விகுதிகளை ஆவன், ஆவள், ஆவர், ஆவது, ஆவ என்பவற்றின் குறுக்கங்களாகவோ (பயனிலையாக வருமிடத்து) வினைப் பண்புடையனவாகவோ கொண்டது எனக் கருத இடமுண்டு.

எனினும், தொல்காப்பியக் காலத்துக்கு நெருங்கியதான “யாதும் ஊரே யாவருங் கேளிர்” எனும் புறநானூற்றுச் செய்யுள் வரியில் வரும் “யாவருங் கேளிர்” என்ற வாக்கியத்தில் “அன்” ஆதிய விகுதிகளில் எதுவும் புலப்படவில்லை.

### 3. குறிப்பு வினை எனுங் கோட்பாடு

தொல்காப்பியத்திற்குப் பின், வினைச்சொல்லற்ற குறிப்பு வாக்கிய வகைகள் பெருகின. இலக்கண நூல்கள் சில, பயனிலையாக அமையும் பெயர்ச்சொற்கள் பலதையும் குறிப்பு வினைகள் என வகுத்தன எனக் கி. சங்கர நாராயணன் விளக்குகிறார் (சங்கரநாராயணன், கி., 2018:65-74). பயனிலையாக அமையும் பெயர்ச்சொற்களைப் பெயர்ப் பயனிலை எனக் கொள்ளும் சமகால வழக்கை நு.:மான் சுட்டுகிறார் (நு.:மான், எம்.ஏ., 2013:114-117).

தொல்காப்பியத்திற்குப் பிற்பட்ட பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் வரும் குறிப்பு வாக்கியங்கள் சிலதைப் பார்ப்போம்:

திங்களுள் அளியும் நீ; அனைத்தும் நீ (பரிபாடல் 3: 67)

நாகபுரம் இது (மணிமேகலை 14: 169)

(வண்டு ஊசல் ஆடும்) புகாரே எம்முர் (சிலப்பதிகாரம் 41-42)

திங்களுக்கருங்கலம் திகழும் நீண்முடி (திருநாவுக்கரசர் நமச்சிவாயப் பதிகம்)

அன்னையும் பிதாவும் முன்னறி தெய்வம் (கொன்றைவேந்தன்)

தடித்த எழுத்திலுள்ள குறிப்புச் சொல்லை “ஆவாய்” அல்லது “ஆகும்” அல்லது “ஆவர்” என்ற வினைச்சொல்லுடன் சேர்ப்பின் குறிப்பு வாக்கியம் தெரிநிலை வாக்கியமாகும். அதனால் வாக்கியத்தின் தன்மை மாறினும் பொருள் மாறாது.

குறிப்பு  
வினைகளை  
அடையாளங்  
காண்பதில்  
இலக்கண  
நூலாரிடையுள்ள  
முரண்களை  
நோக்கின்,  
தமிழிற் “குறிப்பு  
வினை” எனுங்  
கருத்தாக்கத்திற்  
குழப்பமுள்ளது  
என்பது என்  
மதிப்பீடு.

எனின், குறிப்பு வாக்கியத்தைத் தெரிநிலை வாக்கியத்தினின்று வேறுபடுத்துவது எது?

வினைச் சொற்கள் காலமுணர்த்துவன எனின், ஒரு “குறிப்பு வினைச்சொல்” தன்னளவிற் காலமுணர்த்துமா?

குறிப்பு வினைகளை அடையாளங் காண்பதில் இலக்கண நூலாரிடையுள்ள முரண்களை நோக்கின், தமிழிற் “குறிப்பு வினை” எனுங் கருத்தாக்கத்திற் குழப்பமுள்ளது என்பது என் மதிப்பீடு. குறிப்பு வினை பற்றிய விரிவான விளக்கங்கள் பல உள்ள போதும், குறிப்பு வினை தமிழுக்கே சிறப்பான ஒரு அமைப்பு என்பதற்கப்பால் அது எவ்வாறு வினைச்சொல்லாகச் செயற்படுகிறது என்ற விசாரணையை நான் காணவில்லை.

உதாரணமாகப், பண்டிதர் க. வீரகத்தி (வீரகத்தி, க., 1984: 53) தன் விளக்கத்திற் “தமிழ் மொழி வினைச்சொல் உலகில் குறிப்பு வினை ஒரு நரசிம்ம அவதாரம் ஆகும். மொழிக்குச் சுருக்கமும் செறிவும் தர, வலிவும் வனப்பும் உண்டாக்க நம் முன்னோர்கள் செய்துகொண்ட வினைச் சொல்லாக்க நுட்ப ஏற்பாடு இது எனலாம். கால எழுத்துகள் இன்றி, பெயரடிகள் பகுதிகள் ஆக, பால் எண் காட்டும் இலக்கணக் கூறுகள் விசுதிகள் ஆக முடிந்து நிற்கும் இவ் வினை அமைப்பு நமது மொழிக்கேயான சிறப்பியல்புகளில் முதன்மையானதாகும். குறிப்பு வினை தமிழ் மொழிக்கே உரிய தனித்துவமான ஓர் அமைப்பு எனவும், இவ்வகை அமைப்பை வேறு எந்த மொழியிலும் தாம் காணவில்லை எனவும் வீரமாமுனிவர் கூறுவர்” எனக் கூறியுள்ளார் (வீரகத்தி, க., 1984). (எனினுங் ‘குறிப்பு வினை தமிழ் மொழிக்கே உரிய தனித்துவமான ஓர் அமைப்பு’ என்பது முற்றிலுஞ் சரியல்ல என ரஷ்ய நடைமுறை உணர்த்தும்.)

குறிப்பு வினை பற்றிய விளக்கங்களை விரிவாக விசாரித்த செ.வை. சண்முகம், “சொல்லியல் நிலையில் கால விசுதி ஏற்காமல் தெரிநிலை விசுதிகள் போல் இட விசுதிகளையும் எச்ச விசுதிகளையும் ஏற்பனவற்றையும் தொடரியல் நிலையில் குறிப்பாகப் புதைநிலையில் வினைச்சொற்களிலிருந்து கெட்டவையையும் வினைக் குறிப்பு வடிவங்களாகக் கொள்ள முடிகிறது” எனக் கூறுகிறார் (சண்முகம், செ.வை., 1992: 103).

காலங்காட்டும் தன்மை மட்டும் இல்லாத வினை வடிவங்களைக் குறிப்பதற்கே நன்னூலார் வினைக் குறிப்பு என்ற கலைச்சொல்லை அமைத்தார் எனவும் காலத்தைக் குறிப்பால் உணர்த்துவதே குறிப்பு வினை எனவும் வினையைக் குறிப்பால் உணர்த்தலே குறிப்பு வினையின் இலக்கணம் எனவும் வாதிப்போர் ஒருபுறமிருக்க, ஆக்கப் பெயர்களதும் குறைவினைகளதும் தொகுப்பாகவே குறிப்பு வினை வடிவங்கள் உள்ளன என்போரும் உளர் (இசரயேல், மோ., 1976:90). குறிப்பு வினை வினைச்சொல்லே என்போரும் உளர் எனினும், அதற்கு இலக்கணவழி ஆதாரங்கள் பலவீனமானவை.

எனது நோக்கம் குறிப்பு வினை பற்றிய வரைவிலக்கண, விளக்கக் கருத்து முரண்களுட் புகுவதல்ல. தனித்து நிற்கையிற் பெயர்ச்சொல்லாகக் கருத்தக்க ஒரு சொல்லை வினைச் சொல்லாகவோ பயனிலையாகி ஒரு வினையை உணர்த்தவோ அனுமதிப்பது எது என்பதே எனது விசாரணை. குறிப்பு வினையை விவரித்த எவரும் அதை விளக்கியதாகத் தெரியவில்லை. எனவே குறிப்பு வாக்கியங்களின் இயல்பை விசாரிப்பதிலிருந்து தொடங்கலாம்.

#### 4. குறிப்பு வாக்கியங்களின் இயல்பு

சில வினாக்களிற் தொடங்கிக் குறிப்பு வாக்கியங்களின் இயல்பை விசாரிப்போம்:

1. குறிப்பு வாக்கியம் தெரிநிலை வாக்கியத்தினின்று எவ்வாறு வேறுபடுகிறது?
2. குறிப்பு வாக்கியம் காலத்தை உணர்த்துமா?
3. குறிப்பு வாக்கியத்துக்கு வினைச்சொல் உண்டா?
4. குறிப்பு வாக்கியத்துக்கு வினைச்சொல் இருப்பின் அது எது?

**குறிப்பு வாக்கியம் தெரிநிலை வாக்கியத்தினின்று எவ்வாறு வேறுபடுகிறது?**

குறிப்பு வாக்கியம் ஒன்றின் இருப்பைப் பற்றியது. தெரிநிலை வாக்கியம் பல்வகைப்படுமெனினும் அது நிகழ்வைக் கூறுவது. தொல்காப்பியம் உண்மையில் ஒரு பெயர்ச்சொல்லையே குறிப்பு என்கிறது. அப் பெயர்ச்சொல் வினையோடு சேர்த்துக் கருதக்கூடிய விசுதியொன்றைக் கொண்டுள்ளமையை விட்டால், அச் சொல்லுக்குத் தன்னளவில் வினைப் பண்பு இல்லை.

எனவே வெளிப்பட ஒரு வினைச்சொல் இல்லாமையே குறிப்பு வாக்கியங்களைத் தெரிநிலை வாக்கியங்களினின்று வேறுபடுத்துகிறது.

ஆங்கில வாக்கியமொன்றில் எழுவாய், வினைச்சொல், செயப்படு பொருள் என்பன எவ் வரிசையில் வரலாமெனக் கட்டுப்பாடுண்டு. வரிசை மாற்றி எழுதின் வாக்கியத்தின் பொருள் மாறலாம் அல்லது வாக்கியம் பொருளற்றதாகலாம். ("The clock struck one" என்பதை "One struck the clock" என்றோ "One the clock struck" என்றோ "The clock one struck" என்றோ எழுதின் பொருள் மாறும். இவற்றிற் பின்னைய இரண்டும் வாக்கியமாகா. "Struck one the clock" என்றோ "Struck the clock one" என்றோ எழுதின் அவை பொருளற்றவை.

மாறாகத், தமிழில் "நாய் பூனையைத் துரத்திற்று" என்ற தெரிநிலை வாக்கியத்தைப், "பூனையை நாய் துரத்திற்று" "பூனையைத் துரத்திற்று நாய்" "நாய் துரத்திற்றுப் பூனையை" "துரத்திற்றுப் பூனையை நாய்" "துரத்திற்று நாய் பூனையை" என்றவாறு மாற்றின் அழுத்தத்தில்

தொல்காப்பியம் உண்மையில் ஒரு பெயர்ச்சொல்லையே குறிப்பு என்கிறது. அப் பெயர்ச்சொல் வினையோடு சேர்த்துக் கருதக்கூடிய விசுதியொன்றைக் கொண்டுள்ள மையை விட்டால், அச் சொல்லுக்குத் தன்னளவில் வினைப் பண்பு இல்லை.

வேறுபாடு ஏற்படலாமெனினும் பொருள் சிதைவாகாது. ஏனென்றால், தமிழில் உள்ள வேற்றுமை உருபுகள் பெயருடன் இணைந்து எழுவாயை எழுவாயாயும் செயப்படுபொருளைச் செயப்படுபொருளாயும் பேணுகின்றன.

ஆயினும், குறிப்பு வாக்கியமொன்றின் சொல் வரிசை மாற்றம் வாக்கியத்தின் பொருளை மாற்றலாம். (“யானை கரியது” என்பதைக் “கரியது யானை” என மாற்றின் ‘யானை கருநிறமானது’ என்பதனிடத்திற் ‘கருநிறமான பொருள் யானையாகும்’ எனும் பொருள் அமைய இடம் மிகுதி.) குறிப்பு வாக்கியத்தில் எழுவாய் வேற்றுமை உருபு மட்டும் உள்ளமையே இதன் காரணம். ஆகும் என்ற விசுவயைச் சேர்த்து, “யானை கரியதாகும்” என எழுதின், வாக்கியம் தெரிநிலை வாக்கிய மாவதால் இச் சிக்கல் தவிர்கிறது. “கரியதாகும்” என்பது வினைச்சொல். ஆதலால் “யானை” மட்டுமே எழுவாயாக இயலும்.

“யானை கரியது ஆகும்” எனும் தெரிநிலை வாக்கியத்தில், “யானை கரியது” என்ற குறிப்பு வாக்கியத்திற் போற் சொல் வரிசைச் சிக்கல் இருக்கும். (“யானை கரியது ஆகும்” என்பதும் “கரியது யானை ஆகும்” என்பதும் “ஆகும் யானை கரியது” என்பதும் ஒன்றாகா. ஏனென்றால் பெயர்ச் சொற்களிரண்டும் எழுவாய் வேற்றுமை உருபுடையன. இதன் தாற்பரியத்தைப் பின்னரும் பார்ப்போம்.

வினைச்சொல்  
காலத்தை  
உணர்த்த  
வேண்டுவதாற்,  
குறிப்பை  
வினையென  
ஏற்கும்  
நோக்கிலேயே  
தொல்காப்பி  
யத்துக்குப்  
பிந்திய  
இலக்கண  
நூல்கள் அது  
காலத்தை  
உணர்த்துமென  
வலிந்து கூறின  
என்பது என்  
ஊகம்.

### குறிப்பு வாக்கியம் காலத்தை உணர்த்துமா?

“குறிப்பு வினையாவது, காலங்காட்டும் உறுப்பின்மையினாலே, காலம் வெளிப்படத் தெரிதலின்றிச் சொல்லுவோனது குறிப்பினாலே தோன்றும்படி, நிற்கும் வினையாம்” என்பது ஆறுமுக நாவலரின் விளக்கம் (ஆறுமுகநாவலர், 1993:115).

ஆனால், ஒரு குறிப்பு வாக்கியம், ஆக மிஞ்சி, நிகழ்காலத்தையே உணர்த்தும். வேறு காலத்தை உணர்த்த இரு வழிகள் உள. காலத்தைக் குறிக்கும் ஒரு சொல்லைப் புகுத்தல் (“நேற்று யானை கரியது”) அல்லது காலத்தை உணர்த்தும் ஒரு வினைச் சொல்லை அமைத்தல் (யானை கரியதாயிருந்தது). முதலாவதில் வாக்கியம் பொதுத் தன்மையை இழக்கிறது. (அதன்படி, யானை இன்று வேறு நிறமாயிருக்கலாம்.) இரண்டாவது வாக்கியம் குறிப்பு வாக்கியமல்ல.

“குறிப்பு (வினை)” என்பதன் பெயர்க் காரணம் “காலம் வெளிப்படத் தெரிதலின்றிச் சொல்லுவோனது குறிப்பினாலே தோன்றுதல்” எனப் பலர் கூறுவர் (சங்கரநாராயணன், கி., 2018:65-74). எனினும் குறிப்பு (அல்லது குறிப்பு வினை) ஒரு பொருளைக் குறிப்பதனாலேயே அப் பெயருடையது என்பது கூடப் பொருந்தும்.

வினைச்சொல் காலத்தை உணர்த்த வேண்டுவதாற், குறிப்பை வினையென ஏற்கும் நோக்கிலேயே தொல்காப்பியத்துக்குப் பிந்திய இலக்கண நூல்கள் அது காலத்தை உணர்த்துமென வலிந்து கூறின என்பது என் ஊகம்.

குறிப்பு எக்காலத்துக்கும் உரியது என்பது செல்லும். ஆனால் தன்னளவில் நிகழ்காலமன்றிப் பிற காலங்களை உணர்த்தாது.

**குறிப்பு வாக்கியத்துக்கு வினைச்சொல் உண்டா?**

காலத்தை உணர்த்தும் ஒரு சொல்லைப் புகுத்தலாற் குறிப்புக் காலம் உணர்த்தும் என்பது உண்மை. ஆயினுங் காலத்தை உணர்த்தல் மட்டுமே குறிப்பை வினைச் சொல்லாக்காது. ஏனென்ற குறிப்பு செயலை உணர்த்துவதல்ல.

குறிப்பு வாக்கியம் ஒரு அடையாளத்தைக் கூறுமெனின் தெரிநிலை வாக்கியம் ஒரு சைகையைக் கூறும். பெயர்வின்றி ஒரு அடையாளம் சைகையாகாது.

எனவே தமிழின் குறிப்பு வாக்கியங்களைப் பிற மொழிகளில் அவற்றுக்குச் சமமான வாக்கியங்களுடன் ஒப்பிட்டுக் குறிப்பு வாக்கியங்கட்கு வினைச்சொல் உண்டா என விசாரிக்கலாம்.

தமிழில் “இது ஒரு வீடு”

ஆங்கிலத்தில் “This is a house” (இது ஆகும் ஒரு வீடு = இது ஒரு வீடு ஆகும்)

சிங்களத்தில் “மெய நிவஸகி” (இது வீடொன்றாகும் = இது ஒரு வீடாகும்)

மலையாளத்தில் “இது ஒரு வீடாகும்”

ரஷ்ய மொழியில் “எதொ டொம்” (இது வீடு)

ஹிந்தியில் “யா ஏக் கர் ஹே” (இது ஒரு வீடாகும்)

வங்காளியில் “ஏதா ஏக்தா கரா” (இது ஒரு வீடு)

குறிப்பு: சிங்களத்தில் “இது ஒரு புத்தகம்” என்பது “மேக பொதக்” “இது புத்தகமொன்று” (“இது ஒரு புத்தகம்”) என அமையும்.

இறந்தகாலத்திலும் எதிர்காலத்திலும் எல்லா மொழிகளிலும் “இது ஒரு வீடாயிருந்தது” “இது ஒரு வீடாயிருக்கும்” என்றவாறே வாக்கியங்கள் அமைவன. நிகழ்காலத்தில் மட்டும் சில மொழிகளில் (எப்போதுமில்லா விடினும் கணிசமாக) “ஆகும்” என்ற வினை (ஆங்கிலத்தில் is) தவறுகிறது.

**குறிப்பு வாக்கியத்துக்கு வினைச்சொல் இருப்பின் அது எது?**

குறிப்பு வாக்கியங்களில் “ஆகும்” என்ற வினையைச் சேர்த்து எழுதலால் வாக்கியத்தின் பொருளில் மாற்றமில்லை என்பதால், “ஆகும்” என்ற வினை தோன்றாமற் செயற்படுகிறது எனத் துணிந்து கூறலாம். சிங்களத்திற்கும் வங்காளிக்கும் ரஷ்ய மொழிக்கும் இவ்வாதம் பொருந்தும்.

காலத்தை உணர்த்தும் ஒரு சொல்லைப் புகுத்தலாற் குறிப்புக் காலம் உணர்த்தும் என்பது உண்மை. ஆயினுங் காலத்தை உணர்த்தல் மட்டுமே குறிப்பை வினைச் சொல்லாக்காது.

எனினும் “ஆகும்” என்ற வினையைச் சேர்ப்பதாற் காலம் நிகழ்காலமாக உறுதிபடுகிறது. அல்லாவிடின் குறிப்பு வாக்கியம் காலமற்ற ஒரு அடையாளப்படுத்தலாகும்.

தமிழிற் தோன்றா வினைகள் பலகாலமாக இயங்குகின்றன என்பதை இங்கு கூறத் தகும்:

“எனக்குப் பசி” (பசி உள்ளது / பசி இருக்கிறது )

“அவருக்கு விளங்காது போல” (போலத் தெரிகிறது)

பின்வரும் உதாரணங்கள் முக்காலத்திலும் தோன்றா வினைகள் வருவதைக் கூறும்.

நாளை நண்பனின் திருமணம் (நடக்கும்)

நண்பன் இப்போது நித்திரை (யாக இருக்கிறான்)

அவன் நேற்றுக் கொழும்பில் (இருந்தான்)

எவ்வாறாயினும் தமிழ் இலக்கண நூல்கள் வாக்கியங்களில் வரக்கூடிய தோன்றா எழுவாயையோ அறியா எழுவாயையோ பேசுமளவுக்குத் தோன்றா வினையைப் பேசுவதில்லை. ஒரு வாக்கியத்தின் பயனிலையில் வினைச்சொல் இன்மையைப் பலர் பொருட்படுத்தாமைக்குக் குறிப்பு வினை என்ற கருத்தாக்கம் பங்களித்திருக்கலாம்.

**குறிப்பு வாக்கியமும் “ஆகும்” என்ற வினையும்**

“குறிப்பு வினை” எனும் பதத்தை விடப் “பெயர்ப் பயனிலை” எனும் பதம் இலக்கணத்துக்குப் பொருந்தினும் “குறிப்பு வினை” என்பதற்கு மாற்றாகப் “பெயர்ப் பயனிலை” எனும் பதத்தை நாடுவோர் குறிப்பு வாக்கியங்களில் ஒரு தோன்றா வினை செயற்படுவதைக் கருதார். குறிப்பு வாக்கியங்கள் நிகழ்காலத் தோன்றா வினை வாக்கியங்களென்பது கூடப் பொருந்தும்.

“ஆகும்” என்ற பதத்திற்குச் சமமான வினையை ஏற்கும் மொழிகளிலும் அவ் வினைச் சொல் தமிழிற் போல எக்காலத்துக்குமுரியது என்பது காணத்தக்கது. (உதாரணமாக, “This is a metal” எனும் ஆங்கில வாக்கியம் இப்போதிற்கு மட்டுமன்றி எப்போதிற்குமுரிய கூற்றாகும்.)

“ஆகும்” என்பதைக் குறிப்போடு சேர்த்து எழுதின் குறிப்பு வாக்கியத்தின் தன்மை மாறாது. அதைத் தனித்து எழுதின் அவ்வாக்கியம் “ஆகும்” என்ற தெரிநிலை வினையையுடைய வாக்கியமாகும். அதை விட, “ஆகும்” என்ற வினைக்கு இருப்பைக் கூறலை விட வேறு பொருட்களும் உள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது.

## 5. முடிவுகளும் பிற கருத்துகளும்

### முடிவுகள்

வெளிப்பட ஒரு வினைச்சொல் இல்லாமையே, குறிப்பு வாக்கியங்களைத் தெரிநிலை வாக்கியங்களினின்று வேறுபடுத்துகிறது.

குறிப்பு, வேறுபாடின்றி எக்காலத்துக்கும் உரியதாகலாம். அப்போது அது காலங் கடந்ததாகும். அல்லாத போது, அது நிகழ்காலமன்றிப் பிற காலங்களை உணர்த்தாது.

வெளிப்பட ஒரு வினைச்சொல் இல்லாமையாற் குறிப்பு வாக்கியம் வினைச்சொல் அற்றதாகாது. அதற்குத் தமிழிற் பிற இடங்கள் சிலதில் உள்ளவாறு ஒரு குறிப்பு வினை உண்டு.

“ஆகும்” என்ற வினையைக் குறிப்புடன் சேர்த்து எழுதின் மூல வாக்கியத்தின் பொருளுந் தன்மையும் மாறா. எனவே அதைக் குறிப்பு வாக்கியங்கட்குப் பொதுவான குறிப்பு வினை எனக் கொள்ளலாம்.

### பிற கருத்துகள்

தமிழில் வினைச்சொல் பற்றிய குழப்பங்கட்கு இலக்கண நூல்கள் வினைச்சொல்லைக் கையாளும் விதமும் ஒரு காரணமென்பது என் மதிப்பீடு. இது மேலும் விசாரிக்கத்தக்கது

வாக்கியங்களின் பிரதான கூறுகளாக எழுவாய், பயனிலை என்பனவும் பயனிலையுள் வினையும் செயப்படுபொருளும் உள்ளன. எழுவாயும் செயப்படுபொருளுமான பெயர்ச் சொற்களைப் பெயரடைகள் சிறப்பிக்கின்றன. வினையை வினையடைகள் சிறப்பிக்கின்றன.

வினையடைகளும் பெயரடைகளிற் பலவும் வினைச் சொற்களினின்று தோன்றுவன. ஒரு வகையிற், செயப்படுபொருளும் வினையடை போன்றதே. வினையினின்று தோன்றும் பெயரெச்சங்களும் வினையெச்சங்களும் வினைகளாகா. ஆயினும் அவற்றை எச்சவினைகளென அழைக்கும் மரபு தொடர்கிறது.

தனி வாக்கியத்தில் ஒரு வினைச்சொல் மட்டுமே இயலும். கூட்டு வினைகள் என்பவற்றிலும், இறுதியாக வரும் வினை தவிர்ந்த வினைச்சொற்கள் யாவும் வினையடைகளே. கூட்டு வாக்கியங்களில் ஒவ்வொரு வாக்கியக் கூறும் வினையை உடையன. ஆனாற் பெயரெச்சங்களும் வினையெச்சங்களும் எவ் வாக்கியமும் உணர்த்தும் நிகழ்வைக் கூறா. தனித்து அவற்றுக்கு வினைப் பண்பு இருப்பினும் ஒரு வாக்கியத்தினுள் அவை வினைகளாகா.

வினைச்சொல்லுக்கும் தனி வாக்கியத்துக்குமுள்ள உறவின் தனித்துவத்தை இலக்கண நூலோர் முதன்மைப்படுத்தின் வாக்கியங்களில் வினைச் சொல்லின் பயன்பாடும் விளக்கமும் எளிதாகும்.

தமிழில்  
வினைச்சொல்  
பற்றிய  
குழப்பங்கட்கு  
இலக்கண  
நூல்கள்  
வினைச்  
சொல்லைக்  
கையாளும்  
விதமும் ஒரு  
காரணமென்பது  
என் மதிப்பீடு.

பொதுசன நூல்  
யாழ்ப்பாணம்

### உசாத்துணைகள்

1. ஆறுமுக நாவலர் (1993), தமிழ் இலக்கணம் (மூல நூல்: இலக்கணச் சுருக்கம், 1886), சென்னை: முல்லை பதிப்பகம்.
2. இசரயேல், மோ. (1976), இலக்கண ஆய்வு - வினைச்சொல், மதுரை: மதுரை பப்ளிஷிங் ஹவுஸ், ப.90.
3. சங்கரநாராயணன், கி. (2018), “தமிழ்க் காப்பு இயத்தின் புதிய வினைக் கோட்பாடு உருவாக்கமும் கட்டமைப்பும்” இனம் (பன்னாட்டு இணையத் தமிழாய்விதழ்), 3 (12) ப. 65-74 (இணைய அடைவு: <https://www.inamtamil.com/>).
4. சண்முகம், செ.வை. (1992), சொல்லிக்கணக் கோட்பாடு, தொல்காப்பியம், சென்னை: மணிவாசகர் பதிப்பகம்.
5. நு.:மான், எம்.ஏ. (2013), தற்காலத் தமிழ் இலக்கணம், கல்முனை: வாசகர் சங்கம், (மீள்பதிப்பு).
6. புலியூர்க் கேசிகன் (2013), தொல்காப்பியம் (முழுவதும்) தெளிவுரை, சென்னை: பாரி நிலையம், (மீள்பதிப்பு).
7. வீரகத்தி, க. (1984), இலக்கண விதிமூலங்களும் விதிகளும், சென்னை: திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.



5

## காலனித்துவ, பின்காலனித்துவ கருத்தியலுக்குள் பழங்குடியினரின் கலைகள்

- வடிவேல் இன்பமோகன்

### அறிமுகம்

ஒரு நாடு தனது அதிகாரத்திற்கு உட்படுத்திய நாடுகளை ஆளுகைக்குட்படுத்துவதற்கான அமைப்புமுறை காலனித்துவமென அழைக்கப்படும். காலனித்துவத்திற்கு உட்படுத்தப்பட்ட நாடுகளின் மூலமாக பொருளாதார ரீதியான நன்மைகளைப் பெறுவதே இதன் பிரதான நோக்கமாகும். காலனித்துவம் நாடுகளை ஆட்சி செய்வதற்காக சுய நிர்ணயப்படுத்தப்பட்ட உரிமையை (Self-appointed right) பிரயோகித்தது. இது நீதியின் மூலமே நிறைவேற்றப்பட்டது.

காலனித்துவம் மிகவும் நீண்ட காலப்பகுதியைக் கொண்டதுதொரு அதிகாரச் செயற்பாடாக அமைந்திருந்தது. ஆனால் காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுபட்டு நீண்டகாலத்தைத் தாண்டியபோதும் காலனித்துவம் ஏற்படுத்திய விளைவுகள் தற்காலத்திலும் மக்களிடையே உள்ளது. இது காலனித்துவத்தின் பாதிப்புக்களில் இருந்து மக்கள் விடுபடாத நிலையினையே குறிக்கின்றது. தற்காலத்தில் உருவாக்கப்படும் கலையிலும் காலனித்துவத்தின் பாதிப்புக்களை இனங்காணமுடியும். உலகமயமாக்கல், பின்காலனித்துவம் அல்லது நவ காலனித்துவம் என்பனவற்றின் தாக்கத்தை வைத்துக் கொண்டு நோக்கும் போது காலனித்துவம் மிகவும் உறுதியான செயற்பாடாக காணப்பட்டது என்பதை விளங்கிக்கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

பழங்குடி மக்கள் அவர்கள் வாழும் நாட்டின் பூர்வீக குடிகள் என அழைக்கப்படுகின்றனர். அவர்கள் தனித்துவமான வாழ்க்கைமுறை, சமய நம்பிக்கை, மொழி, கலை, உணவுப் பழக்கவழக்கம் போன்ற பல விடயங்களின் ஊடாகத் தம் வாழ்வியல் தனித்துவத்தை அடையாளப்படுத்துபவர்கள். அவர்களால் உருவாக்கப்படும் கலைகளும் அவர்களின் வாழ்வியலின் ஒரு பகுதியாக விளங்கும். இந்த ஆய்வில் காலனித்துவம் மற்றும் பின்காலனித்துவம் எவ்வாறு பழங்குடியினரின் கலைகளைப் பாதித்துள்ளன என்பது பிரதானப்படுத்தி நோக்கப்படும்.

### காலனித்துவ கருத்தியல்

கடந்த காலங்களில் செல்வங்களைச் சேர்த்தல் ஒரு பெருமையாக கருதப்பட்டது. தற்காலத்திலும் கூட இந்நிலை தொடர்வதை நாம்

காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுபட்டு நீண்ட காலத்தை தாண்டிய போதும் காலனித்துவம் ஏற்படுத்திய விளைவுகள் தற்காலத்திலும் மக்களிடையே உள்ளது.

தற்காலத்தில் உருவாக்கப்படும் கலையிலும் காலனித்துவத்தின் பாதிப்புக்களை இனங்காண முடியும்.

அவதானிக்கலாம். பெரும்பாலான மக்கள் அவர்களின் வெற்றியினை செல்வங்களின் ஊடாக அளவிடுகின்றனர். இது கடந்த காலங்களில் ஏற்பட்ட ஊக்குவிப்பின் வெளிப்பாடாகவே இன்றுவரை தொடர்கிறது. செல்வம் பற்றிய ஆசையின் விளைவாக போட்டி மனோபாவம், நாடுகளை ஆக்கிரமிப்புச் செய்யும் மனோபாவம் என்பன உருவாகின்றன. முரண்பாடுகளினால் உருவாக்கப்பட்ட சித்தாந்தங்களினால் இவை மேம்படுத்தப்பட்டன. இது ஒருவரின் தனிப்பட்ட அல்லது பண்பாட்டு முன்னேற்றத்திற்குத் தேவையான ஒன்றாகவும் கருதப்பட்டது. இக் கருத்தியலே காலனித்துவச் செயற்பாட்டிலும் மையப்பொருளாக விளங்கியது.

பொருளாதார ரீதியான நன்மைகளைப் பெறுதல் பிரதானம் பெற்றதால் காலனித்துவ பொருளாதாரத்தில் ஏற்பட்ட பாரபட்சமான ஏற்றத்தாழ்வான மாற்றமானது பொருளாதாரத்தின் பரிணாம வளர்ச்சியில் தவிர்க்க முடியாத கட்டமாகக் காணப்படுகின்றது. இது காலனித்துவவாதிகளை அவர்களை பலம்பொருந்தியவர்களாகக் கட்டமைப்பதற்கு அடிப்படையானதாக அமைந்திருந்தது.

காலனித்துவவாதிகளின் செயற்பாட்டிற்கு முன்னுதாரணமாக 19ஆம் நூற்றாண்டில் காணப்பட்ட டாவினின் சமூகக் கோட்பாடு (Social Darwinism) அமைகின்றது. அதிகாரம் பற்றியதாகக் காணப்பட்ட இக்கோட்பாடு அதிகாரத்தின் தன்மை, மற்றும் செயற்பாட்டில் அதன் பிரயோகம் என்பன பற்றி குறிப்பிடுகின்றது. சமூகச் செயற்பாட்டின் தீவிரமான போட்டித்தன்மையின் பிரயோகரீதியான தேவையினை விளக்குவதாக இக்கோட்பாடு சுட்டிநிற்கின்றது. டாவின்சின் “தக்கன பிளைக்கும்” என்னும் கருத்தானது 19ஆம் நூற்றாண்டின் உற்சாகரீதியான போட்டித் தன்மையில் பிரயோகிக்கப்பட்டது. சமூக விதிகளின் படி மிகவும் வன்மையானது என்பது மிகவும் சக்தியுடையது என்னும் சொல்லுடன் பெரும்பாலும் பொருத்திக் கொள்ளத்தக்கதாகக் காணப்படுகின்றது (Nollet, Lisa., 2013:18-19). மேற்கத்திய ஐரோப்பியர்கள், ஐரோப்பிய அமெரிக்கர்கள்<sup>1</sup> மிகவும் பலம் வாய்ந்த வர்க்கங்களாகக் காணப்பட்டின் அவர்கள் உணர்வுரீதியான வெற்றியினை அடைவதற்கு பொருத்தமானவர்கள் என்னும் கருத்தினை டாவின்சின் கோட்பாட்டினூடாக பெறுகின்றோம்.

இக்கருத்தாக்கத்தால் ஐரோப்பிய நாடுகளானவை ஏனைய நாடுகளில் இருந்து அதிகாரம் மிக்க நாடுகளாக மாத்திரம் அன்றி தார்மீக, பண்பாட்டு ரீதியான விதிமுறைகளில் உயர்ந்தனவாகத் தம்மைக் கட்டமைத்துக் கொண்டன. இந்த நாடுகள் வெற்றியை அடைவதற்கான உரிமையினைக் கொண்டனவாகக் கொள்ளப்பட்டன. ஏனெனில் அவை

1. ஐரோப்பிய மூதாதையருக்குப் பிறந்த அமெரிக்கர்கள் மற்றும் ஐரோப்பாவில் இருந்து முதன்முதலில் அமெரிக்காவிற்கு புலம்பெயர்ந்தவர்களைக் குறிப்பதற்கு ஐரோப்பிய அமெரிக்கர்கள் என்னும் பதம் கையாளப்படுகிறது. இவர்கள் அடிப்படையில் வெள்ளையராக விளங்குவர்.

ஐரோப்பிய  
நாடுகளானவை  
ஏனைய  
நாடுகளில்  
இருந்து அதிகாரம்  
மிக்க நாடுகளாக  
மாத்திரம்  
அன்றி தார்மீக,  
பண்பாட்டு  
ரீதியான  
விதிமுறைகளில்  
உயர்ந்தனவாகத்  
தம்மைக்  
கட்டமைத்துக்  
கொண்டன.

ஏனைய நாடுகளை ஆட்சி செலுத்துவதற்கும் அவற்றின் ஆன்மீக, தார்மீக தரங்களை உயர்த்துவதற்கான அத்தனை தகுதிப்பாடுகளையும் கொண்டனவாக கற்பிதம் செய்யப்பட்டன. இது ஏனையவர்களை ஆன்மீக ரீதியாக மாற்றி அவர்களை ஆட்சி செய்யத் தூண்டியது. இது வெள்ளையர்களின் ஆளுமை எனக் கருதப்பட்டது. காலனித்துவச் செயற்பாட்டில் மதமாற்றம் என்பது இவ்வடிப்படையில் அடிப்படையான தொரு விடயமாக அமைந்திருந்தது.

காலனித்துவம் என்பது ஒரு ஏகாதிபத்திய செயற்பாடாகவும் இது இனச்சார்பு எனப்படும் விடயத்துடன் இணைந்ததாகவும் காணப்பட்டது. பூர்வீக மக்களை நாகரிகப்படுத்தல் என்னும் பெயரில் அம்மக்களிடம் நிலைகொண்டுள்ள மரபுகள், பண்பாட்டம்சங்கள், அறிவியல், கலைகள் என்பன தொடர்புடைய அடிப்படையான அம்சங்களை குற்றமாகக் கருதி அவற்றை அழித்தனர். இங்கு காலனித்துவவாதிகளின் கருத்துக்கள், நம்பிக்கைகளே மேலானவை என்றும் அவற்றை விரிவுபடுத்தவேண்டும் என்னும் நோக்கத்தின் செயற்பாடாக இவை நிகழ்ந்தன. இதற்கெல்லாம் அவர்களின் ஏகாதிபத்திய மனோபாவத்துடன் கூடிய அதிகார செயற்பாடு காரணமாகின்றது. காலனித்துவ நாடுகளில் மேற்கொள்ளப்பட்ட பெரும்பாலான மொழிகளின் அழிவு, உள்ளூர் சமயம், பண்பாடுகளின் மீதான தாக்குதல், காலனித்துவ பாடசாலைகளுக்கு கட்டாயமாக சமூகமளிக்கவேண்டிய நிலைமை, பண்பாட்டு உணவு முறைமைகளில் ஏற்பட்ட தாக்குதல், பண்பு பொருளாதாரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட மாற்றம் என்பவற்றை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம்.

காலனித்துவம் பற்றிய கருத்தியல் பால்நிலையுடனும் தொடர்பு படுத்திப் பார்க்கப்பட்டது. காலனித்துவத்தின் எல்லைகளின் விரிவாக்கத்தில் ஈடுபட்டு வெற்றிபெற்றவர்கள் பெரும்பாலும் ஆண்கள் என்றே எதிர்பார்க்கப்பட்டனர். காலனித்துவத்தின் வரலாறு மற்றும் காலனித்துவத்திற்கு பிற்பட்ட வரலாறு போன்றன ஆண்கள் இயற்கையிலேயே ஆக்கிரமிப்புக் குணம் கொண்டவர்கள் என்னும் கருத்தினைக் கொண்டதாகக் காணப்படுகிறது. காலனித்துவத்தின் வரலாறு ஆக்கிரமிப்பிற்கான ஆதாரத்தினை வழங்குகின்றது. அது என்னவென்றால் ஆக்கிரமிப்பானது உள்ளூர்வால் அல்லது சமூக உருவாக்கத்தின் மூலம் ஏற்பட்டாலும் அது உள்ளார்ந்த குழுக்களின் உறவுகளில் காணப்படும் பொதுவான அம்சமாகவும் காணப்படுகிறது.

நவீன காலனித்துவம் தொடர்பாடல் தொழில்நுட்பம் மற்றும் போக்குவரத்து என்பவற்றின் புதிய வடிவங்களுடன் ஒத்துப்போனது. தந்தி, புகையிரதம், புகைக்கப்பல் போன்றன கணினி எமது கைகளுக்கு வந்துசேர்ந்த காலப்பகுதியில் உருமாற்றம் அடைந்தன. தொடர்பாடலும் போக்குவரத்தும் பெரிய திட்டங்களுக்கு வழிவகுத்தன. பெரும்பாலான தொடர்பாடல் போக்குவரத்து வலையமைப்பானது பொருளாதார ரீதியான சுரண்டலுக்கே பயன்படுத்தப்பட்டது. குறிப்பாக பொருட்கள்,

காலனித்துவம்  
என்பது ஒரு  
ஏகாதிபத்திய  
செயற்பாடாகவும்  
இது இனச்சார்பு  
எனப்படும்  
விடயத்துடன்  
இணைந்த  
தாகவும்  
காணப்பட்டது.

மூலப்பொருட்களை துறைமுகத்திற்குக் கொண்டு செல்வதற்கே அவை இடப்பட்டன.

19ஆம் நூற்றாண்டானது காலனித்துவ வளர்ச்சியில் மிகவும் வேகமான காலப்பகுதியாக விளங்கியது. எல்லைகளின் விரிவாக்கம் கைத்தொழில் மயமாக்கத்திற்கு இட்டுச் சென்றது. மூலப்பொருட்களின் பிரித்தெடுப்பு மற்றும் பொருட்களின் உற்பத்திக்கான சந்தை என்பன கைத்தொழில் மயமாக்கத்திற்கான உதாரணமாக விளங்குகின்றது. இந்த விடயமானது தற்காலத்தில் சர்வதேசரீதியான உறவுகளை நிர்ணயிப்பதாக இயங்குகின்றது. சர்வதேசத் தொடர்புகள் பொருளாதார ரீதியான போட்டித் தன்மையினை மேலும் அதிகரித்தது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் காலனித்துவத்திற்கு சர்வதேச அரசியல் முறையினை நோக்கிய முன்னெடுப்பு அவசியமானதாகவிருந்தது. இங்கேயே சர்வதேச ரீதியான அரசியல் உறவுகளுக்கான ஆரம்பக் கருத்துக்கள் முன்வைக்கப்படுகின்றன. தேசிய இலக்குகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு உலகச் செயற்பாடுகள் ஒழுங்கமைக்கப்படுகின்றன. சர்வதேச அரங்கில் மிகப்பெரியது, சிறந்தது என்னும் கருத்து அழுத்தப்படுகிறது. “வல்லரசு” எனப்படும் சொல்லாடல் தேசிய போட்டியின் விளைவாக பயன்படுத்தப்படுகிறது.

#### காலனித்துவ கருத்தியலுக்குள் பழங்குடியினரின் கலைகள்

காலனித்துவ ஆட்சியில் ஏற்பட்ட பாதிப்புக்களில் அடிப்படையானது பாரம்பரிய மரபுகள் அனைத்தையும் இல்லாமல் செய்து ஐரோப்பிய மரபுகளை அறிமுகப்படுத்தியதாகும். சுதேச மரபுகள் அனைத்தும் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக இல்லாமல் செய்யப்பட்டன. பண்பாட்டுக்கலப்பு (Hybrid) அணுகுமுறை இதற்குப் பிரயோகிக்கப்பட்ட முதன்மையான அம்சமாகும். காலனித்துவ ஆட்சியில் கலை வரலாறு, மானிடவியல் போன்ற துறைகளில் பண்பாட்டுக் கலப்பாய்வு அணுகுமுறை முக்கியத் துவம் பெறுகின்றது. இவ்வணுகுமுறையில் குறித்த பிரதேசங்களின் கலை வரலாறு பார்க்கப்படுகின்றது. இந்த ஒழுங்குமுறைகள் அவற்றின் தோற்றத்தின் போதே மேற்கத்தியத் தன்மையுடையதாகக் காணப்பட்டதால் கலைப் பகுப்பாய்வின்போது உருவாக்கப்பட்ட கட்டமைப்பானது மேற்கத்திய தன்மையையே பிரதிபலிக்கின்றது. பண்பாட்டுக் கலப்பு முறை மேற்கத்திய மாதிரிகளை பழங்குடியினரின் பூர்வீக கலைச் செயற்பாடுகளுடன் இணைத்து உருவாக்கப்படுவதுடன் தொடர்புடையதாக விளங்குகின்றது. இக்கலப்பாக்கச் செயற்பாடு காலவோட்டத்தில் பூர்வீக முறைமைகளின் இழப்பிற்கும் ஐரோப்பிய மாதிரிகள் பிரதானப்படுத்தப் படுவதற்கும் வழியேற்படுத்தும். இன்னொருநிலையில் பூர்வீக மரபுகளுடன் ஐரோப்பிய மாதிரிகள் கலக்கப்படுவதானது பூர்வீக மரபுகளின் அசல் தன்மையை இல்லாமல் செய்துவிடும். தனித்தன்மையென்பது இல்லாமல் போய்விடும். தனித்தன்மையை இழக்கச் செய்து ஐரோப்பிய முறைகளில் தங்கியிருக்கச் செய்வதற்கான ஒரு செயற்றிட்டமாக இது அமையும்.

காலனித்துவ  
ஆட்சியில்  
ஏற்பட்ட  
பாதிப்புக்களில்  
அடிப்படையானது  
பாரம்பரிய  
மரபுகள்  
அனைத்தையும்  
இல்லாமல்  
செய்து  
ஐரோப்பிய  
மரபுகளை  
அறிமுகப்  
படுத்தியதாகும்.

ஒரு நிலையில் மேற்குறித்த மாற்றம் நிகழ இன்னொருநிலையில் 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் மேற்கொள்ளப்பட்ட காலனித்துவச் செயற்பாடுகளில் ஒன்றாக பழங்குடியினரின் கலைப்பொருட்களின் ஒன்றுதிரட்டலானது விளங்கியது.

பழங்குடியினர் அவர்களுக்கான பண்பாட்டுத் தனித்துவத்துடன் வாழும் ஒரு இனமாவர். இவர்கள் இன்று அருகி வரும் இனங்களாகக் காணப்படுகின்றனர். இவ்வினங்களின் அழிவில் காலனித்துவத்தின் விளைவான சிந்தனைகளின் ஆக்கிரமிப்பு முக்கிய பங்காற்றியுள்ளது. மதமாற்றம், பண்பாட்டு அழிப்பு, தாய்மொழி புறக்கணிப்பு, பிறமொழிக் கல்வி போன்ற பல காரணங்கள் இதில் தாக்கம் செலுத்துகின்றன. புதிய சூழலில் படைக்கப்படும் கலைகளும் ஐரோப்பிய மாதிரிகளின் தாக்கத்துடன் வெளிவருகின்றன. பழங்குடியினரின் கலைச் செயற்பாடுகள் மருவிச் செல்வதால், இன்று பெரும்பாலான அருங்காட்சியகங்கள் அருகிவரும் பழங்குடியினரின் பண்பாட்டின் ஒரு கூறான கலைப்பொருட்களை பாதுகாப்பதை நோக்காகக் கொண்டு கலைப்பொருட்களைச் சேகரிக்கின்றன. கலைப்பொருட்களின் தொகுப்பானது ஒரு விரிவான சேகரிப்பு செயற்றிட்டமாகக் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. பெரும்பாலானோர் அவர்களுடைய சமூகத்தினால் உற்பத்தி செய்யப்பட்ட கலைப் பொருட்கள் அவர்களிடம் இருந்து எடுக்கப்படுவதை கவலையான விடயமாகக் கருதுகின்றனர். ஆனால் இதனைச் சேகரிப்பவர்கள் இதனை ஆராய்ந்து பாதுகாப்பதற்கான ஒரு செயல்திட்டமாகவே பெரும்பாலும் கருதுகின்றனர். ஆனால் கலைப்பொருட்களை எடுத்துச் செல்வது என்பது எதிர்காலத்தில் இந்த வம்சாவழியினைச் சேர்ந்த மக்களின் பொருட்களை இல்லாமல் போய்விடலாம் என்னும் அச்சத்தையே அவர்களிடம் ஏற்படுத்துகிறது. கலை உற்பத்தியாளர்கள், கலையை உற்பத்தி செய்யும் குறித்த வம்சாவழியினர், எதிர்காலத்தில் ஒன்று சேர்ந்து இக்கலைப்பொருட்கள் பற்றி கவனத்தை சிலவேளை களில் செலுத்தாமல் போகலாம். மானிடவியல் மற்றும் கலை வரலாறானது அறியப்பட்ட (அதாவது சேகரிக்கப்பட்ட) படைப்புக்களிலே தங்கியுள்ளது.

சேகரிப்பின் வரலாறானது மேற்கத்திய கலைச்சுவை, கருத்தியல், ஊக்குவிப்பு என்பவற்றினைப் பிரதிபலித்தே மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. உரிமைத்துவம் மற்றும் காட்சிப்படுத்தல் பற்றிய கேள்வியினை இச் சேகரிப்பானது எழுப்புகின்றது. நேர்மையான முறையில் இப்பொருட்கள் சேகரிக்கப்பட்டதா? அதாவது அப்பொருட்களை வைத்துப் பாதுகாத்த மக்களின் அனுமதியுடன் எடுத்துச் செல்லப்பட்டனவா? சேகரிப்பாளரின் தேவைகள் பூர்த்தியானவுடன் இவை உரிய சமூகத்திற்கு திருப்பி அனுப்பப்படனவா? இப்பொருட்கள் அச்சமூகத்தின் மரியாதை முக்கியத்துவத்தை பிரதிபலிக்கும் வகையில் காட்சிப்படுத்தப்படுகின்றனவா? காட்சிப்படுத்தப்படும்போது அவர்களின் அடையாளங்கள், நோக்கங்கள் பிரதிபலிக்கப்படுகின்றனவா? என்பன இங்கு எழும் முக்கிய வினாக்

பழங்குடியினர் அவர்களுக்கான பண்பாட்டுத் தனித்துவத்துடன் வாழும் ஒரு இனமாவர். இவர்கள் இன்று அருகி வரும் இனங்களாகக் காணப்படுகின்றனர். இவ்வினங்களின் அழிவில் காலனித்துவத்தின் விளைவான சிந்தனைகளின் ஆக்கிரமிப்பு முக்கிய பங்காற்றியுள்ளது.

காலனித்துவம்  
அறிமுகப்படுத்திய  
பண்பாட்டுக்  
கலப்பு போன்ற  
கருத்தியல்  
களுக்குள்  
நின்று  
மேற்கத்திய  
கலையாக்க  
முறைகளின்  
பாதிப்புக்களை  
உள்வாங்கி  
பழங்குடியினர்  
கலை  
படைக்கும்  
போது புதிதாக  
உருவாக்கப்படும்  
கலைகள்  
அவர்களின்  
பூர்வீக  
கலையடை  
யாளங்களைப்  
பிரதிபலிக்கத்  
தவறிவிடுகின்றன.

களாகும். இவ்வினாக்களுக்கான சாதகமான விடையை இக்கலைப் பொருட் சேகரிப்பும் காட்சிப்படுத்தலும் அளிக்குமானால் அது அர்த்த முடையதாக அமையும். பெரும்பாலான சந்தர்ப்பத்தில் இவை பூர்த்தி செய்யப்படுவதில்லை என்பது உண்மை. மேற்கத்திய காலனித்துவக் கருத்தியலுக்குள் நின்று இச்செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுபவர்கள் செயற்படுவதே இதற்கான அடிப்படைக் காரணமாக அமைகின்றது.

கலைப்பொருட்களின் சேகரிப்பானது பூர்வீக குடிகளின் அடையாளத்தின் ஒரு வடிவமாக விளங்கும் கலைப்பொருட்களை அவர்களிடம் இருந்து அந்நியப்படுத்தும் செயற்பாடாகவும் கொள்ளப்படத்தக்கது. காலனித்துவம் அறிமுகப்படுத்திய பண்பாட்டுக் கலப்பு போன்ற கருத்தியல்களுக்குள் நின்று மேற்கத்திய கலையாக்க முறைகளின் பாதிப்புக்களை உள்வாங்கி பழங்குடியினர் கலை படைக்கும் போது புதிதாக உருவாக்கப்படும் கலைகள் அவர்களின் பூர்வீக கலையடையாளங்களைப் பிரதிபலிக்கத் தவறிவிடுகின்றன. இந்நிலையில் இளந்தலைமுறையினர் அவர்களின் கடந்தகால அடையாளங்களாக அவர்களின் மூதாதையர்களினால் உருவாக்கப்பட்ட கலைப்பொருட்களினூடாகவே அறிந்துகொள்ள வேண்டியுள்ளது. இந்நிலையில் இவற்றைச் சேகரித்தல், காட்சிப்படுத்தல் என்னும் நோக்கில் எடுத்துச் செல்லல் அவர்களிடம் இறுதியாக மிஞ்சியுள்ள அடையாளங்களையும் தொலைத்துவிடும் / இல்லாமல் செய்துவிடும் செயற்பாட்டின் ஒரு பகுதியாக அமைந்துவிடுகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக, தென்கிழக்கு அவுஸ்ரேலியாவைச் சேர்ந்த பழங்குடிகளின் கலைப்பொருட்கள் காலனித்துவவாதிகளால் புரிந்துகொள்ளப்பட்டதொரு காலகட்டம் காணப்பட்டது. இக்கலைப்பொருட்களை 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஆர்.ஈ.ஜோன்ஸ் (R.E.Johns) அவர்கள் நண்பர்கள், உறவினர்கள், ஏனைய கலைப்பொருட்கள் சேகரிப்பவர்கள், கலைப் பொருள் விற்பனை நிலையங்கள் என்பவற்றில் இருந்து சேகரித்துக் கொண்டார். இச்செயற்பாடு அவுஸ்ரேலியப் பழங்குடியினரின் பண்பாட்டை அவர்களிடம் இருந்து வேறுபடுத்தும் செயற்பாட்டின் ஒரு பகுதியாக அமைந்திருந்தது (Morphy, Howard., 2013:319).

மேற்கத்திய பண்பாட்டில் கலை பற்றிய நோக்கிற்கும் மேற்கத்தியம் அல்லாத பண்பாடுகளில் கலை பற்றிய நோக்கிற்கும் இடையே அடிப்படையான வேறுபாடு உள்ளது. மேற்கத்தியம் அல்லாத பண்பாட்டில் கலைக்குரிய கருத்துநிலையை நோக்கினால், அங்கு “கலை என்பது நாளாந்த வாழ்வியல் பற்றிய நோக்கு, உணவு தயாரித்தல் மற்றும் உபசரிப்புப் பழக்கங்கள், சமூக ஒழுங்கமைப்பு, சமயச் சடங்குகள் என அகன்ற விளக்கத்தைக் கொண்டுள்ளது. இவர்களின் பண்பாடு உள்ளடக்கும் கைப்பணி, சமயச் சடங்கு, பொருட் பண்பாடு, பொழுது போக்கு போன்றவற்றிலிருந்து கலையை வேறுபடுத்த முடியாதவிதத்தில் விளங்குகின்றது” (Leuthold, Steven.,1998: 45). இது மேற்கத்திய பண்பாட்டில் கலை என்னும் பதம் சுட்டும் அர்த்தத்தைவிடவும் அகன்றதாகக் காணப்படுகின்றது.

புனிதப் பொருட்கள், அலங்காரப் பொருட்கள், பாத்திரம் போன்றன மேற்கத்திய பண்பாடு அல்லாத பண்பாடுகளில் ஆழமான அர்த்தத்தைக் கொண்டவையாகக் காணப்படுகின்றன. “ஒரு பண்பாடானது இன்னொரு பண்பாட்டின் மீது திணிக்கப்படும்போது ஏற்படும் வேறுபாடு மற்றும் கோட்பாட்டுரீதியான விளக்கம் என்பன அறிவுசார் காலனித்துவம் உருவாவதற்கு வாய்ப்பாக அமைகின்றது” (Leuthold, Steven, M., 2011:58) என்பதற்கிணங்க மேற்கு நாட்டவரின் கலை பற்றிய விளக்கமானது கைப்பணி, கலை என்னும் வேறுபாட்டினை கூர்மையாக்கியது. ஏனெனில் பாத்திரமானது கைப்பணியாக அல்லது கைத்தொழில் உற்பத்தியாக வோதான் மேற்கத்திய பண்பாட்டில் வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. கலையாக வகைப்படுத்தப்படவில்லை. மேற்கத்திய நாடுகளில் கலை மற்றும் கைப்பணிக்கு இடையே படிமுறை ரீதியான தொடர்பு காணப்படுகின்றது. இருப்பினும் மேற்கத்தியம் அல்லாத சூழலில் ஒரு பாத்திரமானது பேணிப்பாதுகாக்கவேண்டிய பொக்கிசமாக அல்லது ஒரு வீட்டுப் பொருளாகவோ காணப்படும். அதன் பயன்பாட்டு தன்மை அதன் கலைத்துவ முக்கியத்துவத்தைக் குறைப்பதில்லை. பழங்குடியினர் அவர்கள் உற்பத்திசெய்யும் பொருட்களுக்கு வழங்கும் மரியாதை முக்கியத்துவம் என்பவற்றைக் குறைப்பதாக ஐரோப்பியரின் இக்கலை பற்றிய கருத்துருவாக்கம் அமைகின்றது.

கலையின் வகிபாகத்தால் தேசிய அடையாளத்தை உருவாக்குவதற்கான ஒரு தருணம் கருத்தில் கொள்ளப்பட்டது. மக்கள் அவர்களின் பாரம்பரிய மரபுகள், பண்பாடுகளை மீளக்கட்டமைத்தல் என்பது அடிப்படையாக அமைந்திருந்தது. இவ்வடிப்படையில் 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஓவியர்கள் பழங்குடியினரின் கருத்தியலுடன் தொடர்புடையதாக உலகைப் புரிந்துகொள்ளும் இயல்புடைய அப்பாவிகள், வீணாக்கப்படாத இயற்கையின் தருணம் என்பவற்றில் கவனம் செலுத்தினர். குறியீட்டியலின் இணைவுடன் இயற்கை சார்ந்த விபரங்களில் கவனம் செலுத்தி உருவ ஓவியங்களை புதிதளிப்புச் செய்தனர். கட்டற்ற புனைவுத் தன்மை வாய்ந்த தரைத்தோற்ற ஓவியங்களின் ஒளிக் கையாள்கை வனாந்தரப்பகுதிக்கு அல்லது காடுகளுக்கு தார்மீகத் தன்மையுடையதொரு பரிமாணத்தை வழங்கியதை அவர்கள் ஓவியங்களின் ஊடாகக் கண்டுபிடித்தனர். இதற்கு மேலதிகமாக மிகைப்படுத்தப்பட்ட பெரியளவிலான பரப்பினைக் கொண்ட இயற்கைக் காட்சிகள் பெரியளவான வரைதளங்களில் ஓவியமாக வரையப்பட்டன. இவை வெளிப்பாட்டுத் தன்மையை நாலாபக்கமும் பரந்து விரிந்த புதிய நிலத்தோற்றத்தின் விரிவாக்கத்தைக் கொண்டுவந்தது. பியர்ஸ்டட்ட் (Bierstadt) அவர்களின் ஓவியமான ரொக்கீஸ் (Rockies) என்பதில் பரந்து விரிந்த பரப்பு, துய்மையான, வெளிப்படையான குளிர்மையான, பொன்மயமான ஆன்மீக ஒளி என்பவற்றை வெளிப்படுத்தியது. இந்த வெளிப்படையான தன்மை சுதந்திரமானதொரு உருவாக்கமாக விளங்கியது. இயல்திறன் வாய்ந்த சுதந்திரமான இயக்கத்தை தங்குதடையற்ற இயல்பார்ந்த நிலப்பரப்பு வழங்கியது.

பழங்குடியினர்  
அவர்கள்  
உற்பத்திசெய்யும்  
பொருட்களுக்கு  
வழங்கும்  
மரியாதை  
முக்கியத்துவம்  
என்பவற்றைக்  
குறைப்பதாக  
ஐரோப்பியரின்  
இக்கலை  
பற்றிய  
கருத்துருவாக்கம்  
அமைகின்றது.

சுதந்திரம் மற்றும் தடங்கலற்ற செயற்பாடு என்பது தேசியம் பற்றிய கருத்தியலில் ஒரு முக்கிய இடத்தைப் பிடித்தது. மேற்குலகில் காலனிய ஆதிக்கத்தின் கருப்பைக்குட்தான் தேசியம் தோன்றியது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது (திருநாவுக்கரசு, மு., 2018:61). இருப்பினும் மனிதர்கள் நிலப்பரப்பில் கொண்டுள்ள தாக்கத்தை ஒத்ததாகவே இந்த ஓவியர்களின் அனுமானமும் காணப்பட்டது. காடுகளுடன் சிறிய பண்ணைகளை ஓவியங்களில் கொண்டுவருவதன் ஊடாக மக்களின் நிலங்களில் இருந்து அந்நியப்படுத்தப்படுவதை ஓவியங்களின் ஊடாக வெளிப்படுத்தினர். காலனித்துவத்தின் வெளிப்பாடுகளான வனாந்தரக் காடுகள் அங்கு குடியமர்த்தப்பட்ட மக்கள் போன்றோர் ஓவியச் செயற்பாடுகளின் மூலங்களாக வெளிப்படுத்தப்பட்டனர். பல்வேறு வகையில் பழங்குடியினர் இயற்கைச் சூழலின் ஒரு அங்கமாகப் பார்க்கப்பட்டனர். அப்பிரதேசத்தின் புதிய குடியமர்வாளர்கள் (Settlers) இயற்கைச் சூழல், சூழல் தொடர்பான புரிந்துணர்வு போன்றவற்றின் அடிப்படையில் பழங்குடியினரை குறித்த நிலத்தின் நீட்சியாக அல்லது அந்நிலத்துடன் இணைந்தவர்களாக நோக்கினர். இந்த நிலமானது கைப்பற்றப்பட்டு விவசாய நிலமாக மற்றும் வேறு தேவைக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டதால் பழங்குடி மக்களின் வாழ்க்கை முறையானது படிப்படியாக மறைந்துபோனது. இக்கருப்பொருள் அவ்வோவியங்களில் பிரதிபலித்தது.

பழங்குடியினரால் உருவாக்கப்பட்ட கலையிலிருந்து நிலத்தோற்றத்தின் இயற்கைத் தன்மையை ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தியலின் மூலம் எம்மால் வேறுபடுத்திப் பார்க்க முடியும். அவர்களின் இயற்கையுடன் இணைந்த வாழ்வியல் சூறையாடப்பட்டதை வெளிப்படுத்தினர். பழங்குடியினரின் கட்புலக் கலையானது இயற்கையுடன் மிகவும் நெருங்கிய தொடர்பினைக் கொண்டுள்ளது. இயற்கையையும் பழங்குடியினரையும் ஒன்றிலிருந்து தொன்று வேறுபடுத்திப் பார்க்கமுடியாது. இயற்கையுடன் ஒன்றிணைந்த தாகக் காணப்பட்ட அவர்களின் வாழ்வியல் அணுகுமுறையின் ஒன்றாகவே கலை அமைகின்றது. இதற்கு அப்பால் அவர்கள் கலையை வேறு எந்தவிதமான வரையறைக்குள்ளும் வைத்துப் பார்க்கவில்லை. எம்மிடம் இருந்து வேறுபட்ட அழகான மற்றும் விரிவான ஒன்றாக அவர்களின் கலை கருதப்படவேண்டும். அவர்கள் உருவாக்கிய ஒவ்வொரு பொருட்களிலும் இயற்கை, இயற்கையுடன் தொடர்பைய பெறுமானம் என்பன உட்பொதிந்து காணப்படுகின்றது. உதாரணமாக புனித குழாய் விழாவில்<sup>2</sup> (Calumet ceremony) காணப்படுகின்ற பிரதான மூலங்களான தண்டு, குழாயின் கிண்ணம் என்பன ஆண், பெண், வானம், உலகம் என்பவற்றைப் பிரதிபலிக்கின்றன. இவை அனைத்தும் ஒன்றிணைந்து உலகியல் சார்ந்த பகுதிகளின் குறியீட்டு ரீதியான ஒன்றிணைப்பினைப் பிரதிபலிக்கின்றன. இயற்கை தொடர்பான ஒரு

2. அமெரிக்கப் பழங்குடியினர் புனித கல்மினட் சடங்கைப் சமவெளிகளில் வேறுபட்ட இனக்குழுக்களுக்கு இடையேயும் ஒரு இனக்குழுக்களுக்கிடையேயும் உணவு மற்றும் ஏனைய தேவைகளை நிறைவேற்றிக்கொள்ளப் பயன்படுத்தினர்.

இயற்கையையும்  
பழங்குடியின  
ரையும்  
ஒன்றிலிருந்  
தொன்று  
வேறுபடுத்திப்  
பார்க்க  
முடியாது.  
இயற்கையுடன்  
ஒன்றிணைந்த  
தாகக்  
காணப்பட்ட  
அவர்களின்  
வாழ்வியல்  
அணுகுமுறையின்  
ஒன்றாகவே  
கலை  
அமைகின்றது.



வாழ்வியல் தத்துவம் அக்கலைப்பொருளில் தாங்கியிருந்தது. கட்லினாயிட் (Catlinite) எனப்படும் பாறைத் துண்டைப் பிரயோகித்து ஓவியக்குழாய் கிண்ணத்தைச் செதுக்குவதற்கு பயன்படுத்தினர். இதனை அவர்களின் முன்னோர்கள் மற்றும் எருமைகளின் உறைய வைக்கப்பட்ட இரத்தத் திலிருந்து பிறப்பாக்கம் செய்யப்பட்டதாக கருதினர். பழங்குடி மக்களின் கலையில் இயற்கையின் ஆத்மீக சக்தியினை வெளிப்படுத்துகின்ற குறியீட்டு ரீதியான பெறுமானத்தினைக் காணமுடிகின்றது. இது கலைத்துவ மூலங்களுடன் உட்பொதிந்து காணப்படுகின்றது. ஐரோப்பியர் கலைக்கென வகுத்துள்ள நியமங்களுக்குள் நின்று படைக்கப்படாத இவர்களின் கலைப்பொருட்கள் அம்மக்களின் வாழ்வியல் ஒழுங்கமைப்பில் உட்பொதிந்து காணப்படும் சமயம், அறிவியல், பண்பாடு, மருத்துவம் என்னும் அம்சங்களின் இணைவாகவே வெளிப்படும். பழங்குடியினரால் உருவாக்கப்படும் கலைகளின் அர்த்தத்தை அம்மக்களின் சமூக, அழகியல், தத்துவார்த்தப் பின்புலத்தில் வைத்தே நோக்கவேண்டும்.

நவீன கைத்தொழில் பேட்டைகள், பல்தேசியக் கம்பனிகளின் உருவாக்கம் என்பன பழங்குடியினரின் இயற்கையுடன் ஒன்றிய வாழ்வியலையும் அவர்களின் வாழ்வியலுடன் இணைந்த கலைச் செயற்பாட்டையும் சிதைத்த காரணிகளில் ஒன்றாக விளங்குகின்றது. ஈசுவடோரில் 1968இல் இருந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட எண்ணெய் அகழ்வுப் பணியும் அதன் ஏற்றுமதியும் அமேசன் பகுதியில் வாழ்ந்த பழங்குடியினரை எவ்விதம் பாதித்தது என்பதை ஜான் பெர்கின்ஸ் (John Perkins) அவர்களின் அனுபவப் பகிர்வின் மூலம் புரிந்துகொள்ளக் கூடியதாக இருந்தது (2004: xviii).<sup>3</sup> ஜான் பெர்கின்ஸ் அவர்களின் இவ்விபரிப்புக்கள் இயற்கையுடன் ஒன்றிய வாழ்வை மேற்கொண்ட

நவீன கைத்தொழில் பேட்டைகள், பல்தேசியக் கம்பனிகளின் உருவாக்கம் என்பன பழங்குடியினரின் இயற்கையுடன் ஒன்றிய வாழ்வியலையும் அவர்களின் வாழ்வியலுடன் இணைந்த கலைச் செயற்பாட்டையும் சிதைத்த காரணிகளில் ஒன்றாக விளங்குகின்றது.

3. அமெரிக்காவின் முதல் பத்து எண்ணெய் வழங்குநர்களில் ஒன்றாக ஈசுவடாரை மாற்றிக்காட்டுகிறேன் என்று பொருளாதார அடியாட்கள் சவால் விட்டதால் 1.3 மில்லியன் டாலர் செலவில் முன்னூறு மைல்கள் நீளத்திற்கு குழாய்கள் பதிக்கப்பட்டன. விரிந்த பரப்புக் காடுகள் அழிக்கப்பட்டன. கிளிகளும், சிறுத்தை களும் சுவடின்றி அழிக்கப்பட்டன. மூன்று பழங்குடி இனங்கள் அழிவின் விளிம்பிற்குத் தள்ளப்பட்டன. பன்னெடுங்காலமாக ஓடிய நதிகளைச் சாக்கடைகளாக்கி நாசமாக்கினோம். இந்த நிலையில்தான் பழங்குடி மக்கள் போராட்டத்தில் இறங்கினர். நாளொன்றுக்கு நாற்பது இலட்சம் காலன் எண்ணெய் உறுஞ்சும் இந்நிறுவனம் எண்ணெய் மாசுக் கழிவுகளையும், சுத்திகரிப்பு இரசாயனங்களையும் ஆறுகளிலும், திறந்த குட்டைகளிலும் கொட்டி நிலத்தைச் சீரழித்துவிட்டது. விலங்குகளையும், மக்களையும் கொன்று குவித்துள்ளது என்பதை ஆதாரபூர்வமாக நிரூபித்தனர். பசுமையான காடுகளில் இருந்து பாஜ்லஷா ஆற்றுப்பள்ளத்தாக்குகள் வரை எங்கும் பரவியுள்ள பனி மேகங்கள் எனது வாகனத்திற்கு மேலேயும் தவழ்கின்றன. உள்ளே வியர்வையில் தொப்பலாக ஊறிக்கிடக்கின்றேன், வயிறு சுருள்கிறது. காரணம் வெப்பமண்டலச் சூடு அல்ல. சாலையின் குறுக்கலான திருப்பங்கள்தான். இந்த நாட்டின் அழகு சிதைக்கப்பட்டது. மேலும் இப்போது நசுக்கப்படுகிறது. இதற்குக் காரணம் அடியாளாகிய நானும் எனது, சகாக்களுந்தான். நாங்கள் இந்நாட்டிற்கு அறிமுகப்படுத்திய மாயாஜாலங்களான நவீன பொருளாதார வங்கிகளும், தொழிற்சாலைகளுந்தான் ஈக்குவடாரை முன்னரிலும் மோசமான நிலைக்குத் தள்ளியது.

காட்டு  
மிராண்டிகள் என  
பழங்குடியினரைச்  
சுட்டும்  
காலனித்துவ  
கருத்தியல்,  
காட்டுமிராண்டி  
களை நாகரிகம்  
அடைந்தவர்களாக  
மாற்றவேண்டும்  
எனக்கூறி  
அவர்கள்  
மீது திணித்த  
அழுத்தங்கள்  
அவர்களின்  
வாழ்க்கை  
முறையைப்  
பாதித்தது.

பழங்குடியினர் இயற்கைச் சூழலில் இருந்து எவ்வாறு தனிமைப்படுத்தப் படுகின்றனர் என்பதையும் அத்தனிமைப்படுத்தலானது அவர்களின் இயற்கையுடன் ஒன்றிய வாழ்வையும் அவ்வாழ்வியலின் வெளிப்பாடான கலைச் செயற்பாட்டையும் எவ்வாறு பாதித்துள்ளது என்பதையும் புரிந்து கொள்ளப் போதுமான உதாரணமாகும். இவ்வாறு உலகெங்கிலும் வாழும் பழங்குடியினர் ஏதே ஒரு விதத்தில் காலனித்துவத்தின் நெருக்கடி நிலைமைகளால் பாதிக்கப்படுகின்றனர். இயல்பு வாழ்க்கையின் சிதைவு அவர்களின் கலைச் செயற்பாடுகளையும் அவர்களில் இருந்து அந்நியப்படுத்தி விடுகின்றது. காட்டுமிராண்டிகள் என பழங்குடியினரைச் சுட்டும் காலனித்துவ கருத்தியல், காட்டுமிராண்டிகளை நாகரிகம் அடைந்தவர்களாக மாற்றவேண்டும் எனக்கூறி அவர்கள் மீது திணித்த அழுத்தங்கள் அவர்களின் வாழ்க்கை முறையைப் பாதித்தது. இந்நாகரிகப்படுத்தலானது அவர்களின் கலைகளை அவர்களிடம் இருந்து அந்நியப்படுத்தியது.

### பின்காலனித்துவமும் கலையும்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் காலனித்துவ ஆட்சியாளர்கள் அதிகாரங்களை விட்டு வெளியேறிய பிறகும் காலனித்துவ நாடுகளின் மீதான அரசியல் கட்டுப்பாடு பிரித்தானியா, பிரான்ஸ் ஆகியவற்றிடம் இருந்தது. அவர்கள் ஸ்தாபித்த பொருளாதார உறவுமுறையாலேயே அவர்களின் செல்வாக்கு இன்றுவரையும் காணப்படுகின்றது. காலனித்துவ வாதிகளின் தேசிய செல்வாக்கு இல்லாமல் போனதால் இந்நாடுகளில் பலத்துடன் இருந்த பழங்குடிகள் மற்றும் பூர்வீகமாக நிலைகொண்டுள்ள மக்கள் குழுவினர் அவர்களின் பாதுகாப்பிற்காக ஒன்றிணையவேண்டிய தேவையிருந்தது.

பல்வேறு விதமான நிகழ்வுகளின் ஊடாக தேசியவாதம் பற்றிய கருத்துருவாக்கமானது உறுதிவாய்ந்ததொரு மரபுரிமைச் செல்வமாகவே காலனித்துவ காலப்பகுதியில் கருத்திற்கொள்ளப்பட்டது. பல புதிய அரசுகள் அவர்களின் நாட்டை கட்டியெழுப்ப முயலும்போது அவர்களின் பாரம்பரிய கலை மரபுகளை மீட்டெடுத்து தனித்துவத்தை உறுதிப்படுத்தினர். இது எதிர்மறையான விளைவுகளை அவர்களுக்கு வழங்கியது. காலனித்துவத்தை இல்லாமல் செய்த அதே அமைப்பான தேசியவாதம் இப்போது பழய காலனித்துவ முறைமைகளை அவர்களுக்குள்ளேயே மேலும் ஆழமாக்குவதற்கு காரணமானது. காலனித்துவத்திற்கு எதிரான செயற்பாடுகளில் ஒன்றாக அமைந்திருந்த காலனித்துவத்திற்கு முந்திய சமூக நிலவரங்களுக்கு திரும்பிச் செல்லும் ஆசையானது ஐரோப்பிய தேசிய மாதிரிகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட பின்காலனித்துவ தேசிய அரசுகளை கட்டமைப்பதாக அமைந்திருந்தது. அத்துடன் தேசியம் பற்றிய கருத்தியலின் விளைவாக சக்திவாய்ந்த குழுக்கள் சிறிய குழுக்களை அடக்கியதுடன் அவைகளுக்கிடையே பாரபட்சத்தையும்

காட்டியது. இவ்வாறான செயற்பாடுகள் காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுதலைபெற்ற நாடுகளில் முனைப்புப் பெற்றன.

எடுத்துக்காட்டாக இலங்கை காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுதலை பெற்ற பின்னர் நாட்டைக் கட்டியெழுப்பும் முயற்சியில் தேசிய அரசு ஈடுபட்டது. பொருளாதார, பண்பாட்டு, சமூக அம்சங்களை மீள்கட்டமைத்தல் என்னும் நோக்கு பிரதானம் பெற்றிருந்தது. இப்பின்புலத்திலேயே பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திரா அவர்கள் தேசிய நாடகம் பற்றிய கருத்தாக்கத்தின் விளைவாக மனமே, சிங்கபாகு என்னும் நாடகங்களை 1960களில் தயாரித்திருந்தார். தேசிய நாடகம் பற்றிய அவரின் கருத்துரு வாக்கம் ஐரோப்பிய நாடக மரபு, கீழைத்தேச நாடகமரபு, உள்ளூர் மரபு என்பவற்றின் இணைவில் வெளிவந்ததால் இலங்கைக்கே உரித்தான தேசியத் தனித்துவத்தைக் கட்டமைக்க முடியாமல் போகின்றது. இதனை ரொகானா ஆர்.வசலா (Rohana R. Wasala) அவர்களின் பின்வரும் கூற்று உறுதிப்படுத்தும் “அவர் பழங்குடியின் அரங்க மூலத்துடன் நாடக வடிவத்தை விருத்தி செய்ய விரும்பினார். ஐரோப்பிய இயல்புவாத வடிவம் இலங்கை பார்வையாளர்களுக்கு பொருத்தமற்றது எனக் கருதினார். மனமே, சிங்கபாகு என்னும் இரண்டு நாடகங்களும் அவரின் நீண்டநாள் தேசிய நாடக வடிவத் தேடலின் விளைவாக உருப்பெற்றவை. இதன் உண்மையான வடிவத்தை பன்முகத் தன்மைகொண்ட சுதேச மரபு அது போன்ற கீழைத்தேச, மேலைத்தேச அரங்க கலை பாணிகள் என்பவற்றின் ஆதிக்கத்திற்குட்பட்டு பொருத்தமான மூலங்களை இணைத்து பெற்றுக்கொண்டு வளப்படுத்தினார்” (Wasala, Rohana. R: 18.12.2018).

இதே தவறு பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் அவர்களினாலும் விடப்படுகின்றது. நவீன சமூக வாழ்வியல் சூழலுக்கேற்ப சிங்கள மக்களைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தக்கூடிய கலை வடிவம் பற்றிச் சிந்தித்த சரச்சந்திராவால் சுதேசிய அடயாளங்களை பாதுகாக்க முடியாமல் போனது கவலைக்குரிய விடயமே. தேசிய நாடகம் பற்றிய கருத்தியலுக்குள் தேசியத் தனித்துவம் தவறவிடப்படுகின்றது. அடுத்து சரச்சந்திரா அவர்கள் தேசிய நாடகத்தைக் கட்டமைக்கும்போது சிங்கள சமூகத்தினரை மாத்திரம் கருத்தில் கொண்டாரேயன்றி இலங்கையில் வாழும் ஏனைய தேசிய இனங்களை அவரால் கருத்திற்கொள்ள முடியாமல் போனது. இதன் நீட்சியாக சு. வித்தியானந்தன் தமிழ் மக்களுக்கான தேசிய அரங்கை பிற்காலத்தில் கட்டமைக்க முயன்றார். இச்செயற்பாடுகள் எல்லாம் நாட்டில் உள்ள பழங்குடியினர், விளிம்புநிலை மக்கள் ஆகியோரை தேசிய அரங்கு பற்றிய கருத்தியலுக்குள் உள்வாங்காமலேயே மேற்கொள்ளப்பட்டன.

நவீன சமூக  
வாழ்வியல்  
சூழலுக்கேற்ப  
சிங்கள  
மக்களைப்  
பிரதிநிதித்துவப்  
படுத்தக்கூடிய  
கலை வடிவம்  
பற்றிச் சிந்தித்த  
சரச்சந்திராவால்  
சுதேசிய  
அடயாளங்களை  
பாதுகாக்க  
முடியாமல்  
போனது  
கவலைக்குரிய  
விடயமே.

“நான்காம்  
உலக நாடுகள்”  
என்னும்  
பிரயோகம்  
காலனித்து  
வத்தில் இருந்து  
விடுதலைபெற்ற  
தேசிய  
அரசுகளால்  
பலமற்றதாக  
விளங்கிய  
விளிம்புநிலை  
மக்கள்,  
பழங்குடியினரைச்  
சுட்டுவதற்குப்  
பிரயோகிக்கப்  
பட்டது.

இப்பின்புலத்தில் ‘உள்ளார்ந்த காலனித்துவம்’<sup>4</sup> என்னும் கருத்துரு வாக்கம் செயல் வடிவம் பெறுகின்றது. உள்ளார்ந்த காலனித்துவம் என்னும் பதம் பழங்குடி மக்களின் வாழ்வியலை எவ்வாறு பாதிக்கின்றது என்பது இங்கு சுட்டிக்காட்டத்தக்கது. இவ்விடத்தில் நான்காம் உலக நாடுகள் என்னும் சொல்லால் அவசியமானதொன்றாக விளங்குகின்றது. தேசியவாதம் என்னும் கருத்துருவாக்கம் மூன்றாம் உலக நாடுகளுக்கு வற்புறுத்தப்படும் விடயமாகவே அமைந்திருந்தது. முதலாம் உலக நாடுகளான மேற்கு நாடுகள் “மூன்றாம் உலக நாடுகள்” என்னும் பதத்தை வறிய நாடுகள் என்றே அர்த்தப்படுத்துகின்றன. இந்நாடுகளில் தேவையிலும் குறைவான சமூக நிலவரங்களும் வசதிகளும் இருக்கும் என நம்பப்படுகிறது. இது அரசியல் ரீதியாக இந்நாடுகளைக் குறிக்கும் அந்தஸ்தாகவே அமைந்திருந்ததுடன் இவை முன்னர் காலனித்துவத்தின் கட்டுப்பாட்டில் இருந்தவை என்பது சுட்டிக்காட்டத்தக்கது.

காலனித்துவத்திற்கு எதிரான உந்தல் சுதந்திரத்தை அவற்றுக்கு உறுதிப்படுத்துவதாக அமைந்திருந்தது. “நான்காம் உலக நாடுகள்” என்னும் பிரயோகம் காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுதலைபெற்ற தேசிய அரசுகளால் பலமற்றதாக விளங்கிய விளிம்புநிலை மக்கள், பழங்குடியினரைச் சுட்டுவதற்குப் பிரயோகிக்கப்பட்டது. கறுப்பர்கள், நாட்டின் பிரதிநிதிகளாகத் தங்களை இணைத்துக்கொள்ள முயற்சிக்கும் ஏனைய இனத்தினர், மற்றும் சுதேச குடிகள், பழங்குடிகள், அதற்குச் சமமான ஏனைய மக்கள் குழுவினருக்கு இப்பதம் கையாளப்படுகிறது. இவர்களிடமுள்ள உள்ளூர் அறிவு, மொழி, பண்பாடு, மற்றும் பெறுமான முறைகள் என்பவை சர்வதேச சந்தையின் பிரதான பெறுமானமாக மாற்றியமைக்கப்பட முடியாதவையாக விளங்குவதால் இவர்கள் நான்காம் உலகமாக பாசுபடுத்தப்படுகின்றனர் (Chilisa, Bagele., 2012:75). இதனால் அதிகாரம், சுய உறுதிப்பாடு என்பவற்றில் மிகவும் கூடுதலான பாரபட்சமான நிலையினை பழங்குடி மக்களுக்கு புதிதாக உருவாகிய தேசிய அரசுகள் வழங்கின. தேசிய அரசு உருவாக்கத்தில் மூன்றாம் உலகம் என்னும் வகைப்பாட்டிற்குட்பட்ட மக்கள் பங்குவகிப்பர். “நான்காம் உலக நாடுகள்” என்னும் பிரிப்பு இச்சமூகத்தினரை மூன்றாம் உலகத்தினர் வேறுபடுத்தி பார்த்த நிலையிலிருந்தே உயிர்ப்புப்

4. உள்ளார்ந்த காலனித்துவம் என்பது காலனித்துவத்திற்கு எதிரான போராட்டங்களுடன் தொடர்புபடுத்தி 1960களிலிருந்து மூன்றாம் உலக நாடுகளுக்கு பயன்படுத்தப்படும் சொல்லாலாக விளங்குகின்றது. இந்த நூற்றாண்டுக்குரிய பிரபல்யமான கோட்பாடான இது பிராஞ்சிய மருத்துவரும் சிந்தனையாளருமான Frantz Fanon அவர்களால் முன்வைக்கப்பட்டது. காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுபட்ட லத்தின் அமெரிக்கா, ஆபிரிக்கா போன்றவற்றிற்கு வன்முறையும் பயங்கரமான நிலைமைகளும் காலனித்துவ காலத்தில் காணப்பட்டது போன்று தொடர்புபடுவதை இங்கு சுட்டிக்காட்டலாம். காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுபட்ட பின்னர் உள்ளார்ந்ததாக காணப்படும் வன்முறை நிலைமைகளை இது குறிக்கின்றது. காலனியாதிக்கத்திற்குட்பட்ட ஒருவர் இன்னொருவருக்கு அல்லது ஒரு இனக்குழுமம் இன்னொரு இனக்குழுமத்திற்கு எதிராகப் பிரயோகிக்கும் வன்முறையாக இது அமைகின்றது (Internal Colonialism: Definition & Examples, 18.12.2018).

பெறுகின்றது (Leuthold, Steven, M., 2011:59). இதனால் அதிகளவான பழங்குடி சமூகத்தினருக்கு இறைமை என்பது தெளிவற்றதொரு நோக்கமாக அமைந்திருந்தது.

தேசிய அரசியல் செயற்பாட்டில் நான்காம் உலகத்தினரின் மொழி, சமயம், அறிவு, மருத்துவம், கலை, பண்பாட்டு மரபுகள் எவையும் இணைத்துக்கொள்ளப்படாதவையாக விளங்குகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக இலங்கையில் தங்களை பழங்குடியினராக அடையாளப்படுத்தும் வேடர்கள் இலங்கையின் தேசிய செயற்பாட்டில் இணைந்துள்ள ஏதாவதொரு தேசிய இனத்துடன் அவர்களை இணைத்தே தம் அரசியல் பிரதிநிதித்துவத்தை தக்கவைத்துக்கொள்ள வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்திற்குத் தள்ளப்படுகின்றனர்.

பழங்குடியினரின் கலைச் செயற்பாடு பற்றி நெல்சன் கிறபன் (Nelson Graburn) அவர்கள் சுட்டிக்காட்டும்போது பாரம்பரியக் கலைஞர்கள் கலை படைக்கும்போது படிப்படியாக அதன் மூலச் செயற்பாட்டில் இருந்து வேறுபட்டுச் செல்கின்றனர் என்கின்றார் (Leuthold, Steven, M., 2011:61). அவ்வாறு உருவாக்கப்படும் கலைப்பொருட்கள் பழைய மூலவடிவங்கள் போன்று பலமானதாகவோ அளவில் பெரியதாகவோ அல்லாது அவை வியாபார நோக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்படுகின்றன என்றார். சடங்குசார்ந்த நோக்கத்தை பிரதானப்படுத்தியதாகவோ, பழைய விடயங்களைக் காட்டவேண்டும் என்னும் நோக்கமோ இங்கு பிரதானம் பெறுவதில்லை. இப்பொருட்களின் கவர்ச்சிகரமான தோற்றம் வியாபாரரீதியான பெறுமானத்தைக் கொண்டுள்ளதே இவை உருவாக்கப்படுவதற்கான காரணமாக அமைகின்றது. ஒரு எடுத்துக்காட்டைக் குறிப்பிடுவதாயின் களிமண் பாறையில் உருவாக்கப்பட்ட மிகச் சிறியதான குலமரபுச் சின்னமாகக் கருதப்படும் பேழையொன்றினைக் குறிப்பிடலாம். இதை உருவாக்குவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும் களிமண் பாறை விலையுயர்ந்ததாகவும் கறுப்பு வண்ணத்திலானதாகவும் விளங்குகின்றது. இது 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் வியாபாரிகள், சுரங்கத் தொழிலாளர், உல்லாசப் பயணிகள் போன்றோருக்காக உருவாக்கப்பட்டது. இப்போது உருவாக்கப்படுபவை ஆரம்பகாலத்தில் உருவாக்கப்பட்டதன் சிறிய மாதிரிகளாகவே விளங்குகின்றன. மூலவடிவத்தில் இவை ஒரு கலை எனச் சுட்டிக்காட்டப்படவில்லை. புதுமையானதாகவும் புதிதுபுனைவாகவும் விளங்கும் இவை வியாபார நோக்கை மாத்திரம் அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்படுகின்றன. இப்போது இவை கலைத்துவ அந்தஸ்தைப் பெறுகின்றன.

அவுஸ்ரேலிய மோர்னின்க்டன் பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த நன்கு அறியப்பட்ட பழங்குடி சமூகத்தைச் சேர்ந்த கலைஞரான டிக் ரௌசி (Dic Roughsey) அவர்கள் இருவிதமான ஓவியப் பாணிகளை வேறுபட்ட மூலங்களைக் கொண்டு படைக்கும் திறனுடையவராகக் காணப்பட்டார். அவற்றில் ஒன்றாக மரப்பட்டை ஓவியம் (Bark Painting) விளங்குகின்றது.

தேசிய அரசியல் செயற்பாட்டில் நான்காம் உலகத்தினரின் மொழி, சமயம், அறிவு, மருத்துவம், கலை, பண்பாட்டு மரபுகள் எவையும் இணைத்துக் கொள்ளப்படாதவையாக விளங்குகின்றன. இணைத்துக் கொள்ளப்படாதவையாக விளங்குகின்றன.

இவரின் மரப்பட்டை ஓவியங்கள் உல்லாசப் பயணிகளுக்கு விற்பனை செய்வதனை கருத்தில் கொண்டே உருவாக்கப்படுகின்றன (Morphy, Howard., 2013:351). பாரம்பரிய மரப்பட்டை ஓவியங்கள் அறிவூட்டல், சடங்கு நோக்கங்களுக்காகவே உருவாக்கப்பட்டதுடன் நீண்டகால பயன்பாடு அற்றதாகவும் விளங்கியது (Bark painting, 18.12.2018.). இது பழங்குடியினரின் கலைக்குரிய அடிப்படையான பண்பாக அமைந்திருந்தது. இந்த நியமங்களை உல்லாசப் பயணிகளுக்காக உருவாக்கப்படும் வார்க் ஓவியம் இழந்துவிடுகின்றது. சடங்குகளின் போது சடங்குத் தேவைக்காக மரப்பட்டையில் ஓவியம் படைக்கும் பழக்கம் இலங்கையில் குறிப்பாக மட்டக்களப்பில் அமைந்துள்ள முறுத்தானையில் வாழும் வேடக்குடிகளிடமும் உள்ளது. அவர்களால் படைக்கப்படும் 'கடுவ' எனப்படும் பொருளைக் குறிப்பிடலாம். இது இன்றுவரை சடங்குத் தேவையை மாத்திரம் கருத்திற்கொண்டே படைக்கப்படுகின்றது. இவர்களின் பாரம்பரிய வாழ்வியல் கட்டமைப்புக்கள் மாறாமல் இருப்பது அப்பொருளின் தனித்துவத்தைப் பாதுகாக்கும் காரணியாகின்றது.

அடுத்து மாற்றமடைந்துகொண்டிருக்கும் இடைக்காலத்திற்கு உரியதொன்றை உதாரணமாகச் சுட்டிக்காட்டலாம். தமிழ்கிலத்தின் எலும்பில் இருந்து செதுக்கி உருவாக்கப்பட்ட விற்பனைப் பொருட்களை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். வூட்லன்ட் இந்தியர்களின் குயில்ஸ் பெட்டி என்னும் ஒன்றை புதுமையாகப் படைக்கின்றனர். இவை பழங்குடியினர் அல்லாதவர்களின் சேகரித்துப் பாதுகாக்கும் பொருட்களாக விற்பனை செய்யப்படுகின்றன. உண்மையில் சொல்லப்போனால் அக்காலத்தில் பாவனையில் இருந்த பொருட்கள் 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிகளிலேயே இல்லாமல் போய்விட்டன. 20ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் மீண்டும் பாரம்பரிய கலைகள் உயிர்ப்பிக்கப்படுகின்றன அல்லது மீள் உருவாக்கம் செய்யப்படுகின்றன. இதற்கு வடமேற்கு பிரதேசங்களில் உருவாக்கப்படும் முகமுடிகள் போன்றவற்றை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். இவை இடைப்பட்ட காலத்திற்குரிய நினைவுப் பொருட்களாகவும் புதுமையான படைப்புக்களாகவுமே விளங்குகின்றன. இவ்வாறு பாரம்பரிய கலையின் எழுச்சியின் நவீன மறுமலர்ச்சிக் காலப்பகுதியில் ஏற்கனவே உள்ள விளிப்புணர்வை வைத்துக்கொண்டு வியாபார நோக்கத்தைப் பிரதானப்படுத்தி கலைப்பொருட்கள் என்னும் நிலையிலிருந்து விடுபட்டு வியாபார உற்பத்திகளாக உருவாக்கப்படுகின்றன. இந்தப் பொருட்கள் தொடர்பான பயபக்தியுடன் கூடிய விழிப்புணர்வு, அறிவு என்பவை இப்பொருட்களை உருவாக்கிய பிற்காலச் சந்ததியினரிடமும் காணப்படுகின்றது. இந்நிலைமை இவற்றைச் சேகரிப்பவர்களிடமும் உள்ளது. ஏனெனில் பின்காலனித்துவ சூழலில் பாரம்பரிய நம்பிக்கையை ஏற்படுத்தி இவற்றைச் சேகரிப்பவர்களைக் கவர்வதற்கான ஒரு விற்பனைத் தந்திரோபாயமாக இதனைக் குறிப்பிடலாம்.

பாரம்பரிய  
கலையின்  
எழுச்சியின்  
நவீன  
மறுமலர்ச்சிக்  
காலப்பகுதியில்  
ஏற்கனவே  
உள்ள  
விளிப்புணர்வை  
வைத்துக்  
கொண்டு  
வியாபார  
நோக்கத்தைப்  
பிரதானப்படுத்தி  
கலைப்  
பொருட்கள்  
என்னும்  
நிலையிலிருந்து  
விடுபட்டு  
வியாபார  
உற்பத்திகளாக  
உருவாக்கப்  
படுகின்றன.

பழங்குடி மக்களின் இவ்வாறான செயற்பாடுகளுக்கு அவர்களின் இயல்பு வாழ்க்கையை மேற்கொள்ள முடியாமல் போனதே அடிப்படைக் காரணமாகும். காலனித்துவ ஆட்சியாளர் பழங்குடியினரின் ஆளுகைக்குட்பட்ட பரந்து விரிந்த காடுகள், மற்றும் அதனுடன் இணைந்த இயற்கை அமைவிடங்கள் என்பவற்றில் மக்களைக் குடியமரச் செய்தும் ஏனைய தேவைகளுக்குப் பயன்படுத்தியும் இயற்கையின் அழிவிற்குக் காரணமாகின்றனர். காலனித்துவ ஆட்சியின் போதே அவர்களின் வாழ்விடங்கள் வரையறை செய்யப்பட்டு குறிப்பிட்ட நிலத்திற்குள் அவர்களின் வாழ்வு வரையறுக்கப்படுகின்றது. இந்நிலை புதிதாக உருவாக்கப்படும் தேசிய அரசாங்கங்களினாலும் தொடரப்படுகின்றது. அத்துடன் பின்காலனித்துவச் சூழலில் காடுகள், இயற்கை அமைவிடங்கள் மருவிப்போகும் நிலையுருவாக அவற்றைப் பாதுகாப்பது தொடர்பான அக்கறை ஏற்படுகின்றது. இது இயற்கையின் அங்கமான பழங்குடியினரை இயற்கையில் இருந்து பலமாக வேறுபடுத்துகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக இலங்கையில் நடைமுறையில் உள்ள இயற்கையைப் பாதுகாப்பது தொடர்பான சட்டம் வனாந்தரக் காடுகளில் நுழைவது, மிருகங்களை வேட்டையாடுவது, இயற்கைப் பொருட்களைப் பெறுவது தண்டனைக்குரிய குற்றமாகக் குறிப்பிடுகின்றது. “எந்த ஒரு நபரும் எந்தவொரு காட்டுப் பகுதியிலும் காட்டு மிருகங்களை வேட்டையாடவோ, துப்பாக்கியால் சுடவோ, கொல்லவோ அல்லது எடுத்துச்செல்லவோ அல்லது எந்தவொரு பறவை அல்லது ஊர்வனவற்றின் முட்டையை எடுத்துக் கொல்லவோ அல்லது அழிக்கவோ அல்லது எந்தவொரு பறவையினதும் கூட்டை அழிக்கவோ எடுத்துச் செல்லவோ முடியாது” (Fauna and Flora Protection:18.12.2018) என இது விபரிக்கப்படுகின்றது.

புதிய வாழ்வியல் சூழலில் வாழ்வாதாரத்திற்காக புதிய தொழில் முயற்சிகளில் ஈடுபடவேண்டிய நிர்ப்பந்தத்திற்குள் தள்ளப்படுகின்றனர். இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே அவர்களின் வாழ்வியல் செயற்பாட்டின் ஒரு பகுதியான கலைப்பொருட்கள் ஏனைய சமூகத்தினரைக் கவரும் விற்பனைப் பண்டங்களாக தயார்படுத்தப்பட்டு விற்பனை செய்யப்படுகின்றன. இவர்களால் உற்பத்தி செய்யப்படும் கலைப்பொருட்கள் விற்பனை நோக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்படுவதால் அவர்களின் உண்மையான பொருட்களின் நகலாக அமைந்து விடுகின்றன. பாரம்பரிய வாழ்வியல் சூழல் சிதைக்கப்பட்டதால் பாரம்பரிய வாழ்வியல் தேவைகளும் இல்லாமல் போகின்றன. இதனால் கலை அதற்கு சமூகத்தில் இருந்த வகிபாகத்தை இழந்துவிடுகின்றது.

பின்காலனித்துவச் செயற்றொடரில் கலை, அழகியல் வெளிப்பாடானது ஒரு பிரதான பகுதியாக நோக்கப்பட்டது. புதிய அரசுகள் தங்களின் நாட்டைக் கட்டியெழுப்ப முனையும்போது கலை, அழகியல் அம்சங்களையும் இணைத்துக்கொண்டு வளர்த்தெடுக்க முனைந்தன. அவர்களின் பாரம்பரிய கலைகளை மீட்டெடுத்து தனித்துவத்தையும் சுதந்திரத்தையும்

பாரம்பரிய  
வாழ்வியல்  
சூழல்  
சிதைக்கப்  
பட்டதால்  
பாரம்பரிய  
வாழ்வியல்  
தேவைகளும்  
இல்லாமல்  
போகின்றன.  
இதனால்  
கலை அதற்கு  
சமூகத்தில்  
இருந்த  
வகிபாகத்தை  
இழந்து  
விடுகின்றது.

காலனித்துவ  
ஆட்சியிலும்  
காலனித்துவத்தில்  
இருந்து  
விடுதலை  
பெற்ற பின்னரும்  
பழங்குடியினரின்  
வாழ்வு ஒரு  
கேள்விக்  
குறியாகவே  
அமைந்திருந்தது.  
அவர்களின்  
வாழ்வியல்  
அடையாளங்  
களின் இழப்பு  
அவர்களின்  
கலைச்  
செயற்பாடுகளிலும்  
ஈடுபடமுடியாத  
நிலையைத்  
தோற்றுவித்ததுடன்  
காலனித்துவக்  
கருத்தியலுடன்  
கலை  
படைக்கவும்  
நிர்பந்திக்கப்  
பட்டனர்.

உறுதிப்படுத்த முயன்றன. இருந்தும் இது எதிர்மறையானதொரு செயற்பாடாவே பின்காலனித்துவச் சூழலில் அமைந்திருந்தது.

### முடிவுரை

காலனித்துவம் ஐரோப்பியர்களின் ஆக்கிரமிப்பு மனோபாவத்துடன் தொடர்புடைய பொருளாதார நன்மைகளைப் பெற்றுக்கொள்ளும் செயற்பாடாக அமைந்திருந்தது. நாடுகளைக் கட்டுப்படுத்தி காலனித்துவவாதிகளின் பொருளாதார, அரசியல், சமூக, பண்பாட்டு மரபுகளை திணிக்கும் செயற்பாடாக அமைந்திருந்தது. இச்செயற்பாடுகளால் காலனித்துவத்திற்குட்பட்ட நாடுகள் காலனித்துவத்துக்குட்படுத்திய நாடுகளில் தங்கியிருப்பதற்கான நிலைமையை ஏற்படுத்தியது. காலனித்துவத்திற்கு எதிரான காலனித்துவ நாடுகளின் உந்தல் தேசியவாதமாக வெளிப்பட்டதுடன் அது காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுபடவும் காரணமாக அமைந்தது. காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுதலை பெற்ற பின்னர் அரசியல் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றிய மூன்றாம் உலக நாடுகள் விளிம்புநிலையில் இருந்த பழங்குடி மக்கள், ஏனைய சமூகத்தினரிடையே இன்னொருவிதமான ஒடுக்குமுறையைப் பிரயோகித்தன. இது நான்காம் உலக நாடுகள் என்னும் ஒரு பாகுபாட்டை ஏற்படுத்தியது. இந்நிலையில் காலனித்துவ ஆட்சியிலும் காலனித்துவத்தில் இருந்து விடுதலை பெற்ற பின்னரும் பழங்குடியினரின் வாழ்வு ஒரு கேள்விக்குறியாகவே அமைந்திருந்தது. அவர்களின் வாழ்வியல் அடையாளங்களின் இழப்பு அவர்களின் கலைச் செயற்பாடுகளிலும் ஈடுபடமுடியாத நிலையைத் தோற்றுவித்ததுடன் காலனித்துவக் கருத்தியலுடன் கலை படைக்கவும் நிர்பந்திக்கப்பட்டனர். பின்காலனித்துவ சூழலில் காலனித்துவ எதிர்ப்பாக அவர்களின் கலைகள் அமைந்திருந்தாலும் அவர்களின் இழக்கப்பட்ட வாழ்வினை மீண்டும் பெற்றுக்கொள்ளமுடியாது இருந்தது. அவர்களின் கலைத்துவ அடையாளங்களைத் தக்கவைத்துக் கொள்ள, தொடர முடியாத விதத்தில் அவர்களின் வாழ்க்கை பாதிக்கப்பட்டிருந்தது. ஒரு நிலையில் அவர்களின் கலையடையாளங்களே அவர்களின் வாழ்வாதாரத் தேவையைப் பூர்த்திசெய்யும் விற்பனைப் பண்டங்களாக உருமாற்றம் பெறுகின்றன.

### உசாத்துணைகள்

1. திருநாவுக்கரசு, மு., (2018), பூகோளவாதம் புதிய தேசியவாதம், இலங்கை – பிரித்தானியா: தமிழாய்வு மையம்.
2. Chilisa, Bagele, (2012), Indigenous Research Methodologies, Los Angeles – America: SAGE Publication, Inc
3. John, Perkins, (2004), Confessions of an Economic Hit Man, San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, Inc
4. Leuthold, Steven, M., (1998) Indigenous Aesthetics: Native Art, Media and Identity, United State of America: University of Texas Press.



5. .... (2011), Cross-Cultural Issues in Art: Frame for Understanding, New York, Routledge.
6. Morphy, Howard, (2013), Aboriginal Art, London: Phaidon Press Limited, Regent's Wharf.
7. Nollet, Lisa, (2013), Social Darwinism in Thomas Hardy's Jude the Obscure and Tess of the d'Urbervilles, Engels - Italiaans: Ghent University Faculty of Arts & Philosophy.

**இணையதளக் கட்டுரைகள்**

1. Bark painting, [https://en.wikipedia.org/wiki/Bark\\_painting](https://en.wikipedia.org/wiki/Bark_painting), 18.12.2018.
2. Fauna and Flora Protection, Chapter 567, Published as a Supplement to Part II of the Gazette of the Democratic Socialist Republic of Sri Lanka [http://www.commonlii.org/lk/legis/consol\\_act/fafp567290.pdf](http://www.commonlii.org/lk/legis/consol_act/fafp567290.pdf), 18.12.2018.
3. Internal Colonialism: Definition & Examples, <https://study.com/academy/lesson/internal-colonialism-definition-examples.html>, 18.12.2018.
4. Wasala, Rohana. R., Sinhabahu and Sarachchandra's achievement - I, [http://www.island.lk/index.pup?page\\_cat=article-details&page=article-details&code\\_title=68078](http://www.island.lk/index.pup?page_cat=article-details&page=article-details&code_title=68078), 17.12.2018.

**அகநானூற்றுக்கு எழுந்த ஈழத்து, தமிழகத்து உரைகள்  
கணேசையரின் அகநானூற்றுரையையும்  
ந.மு. வேங்கடசாம் நாட்டாரின் அகநானூற்றுரையையும்  
முன்னிறுத்திய ஓர் உசாவல்**

- பெருமாள் சரவணகுமார்

**அறிமுகம்**

சங்க இலக்கியப் பிரதிகளுக்கான உரையாக்கப் புலமைச் செயற்பாடுகள் தமிழகத்திலும், ஈழத்திலும் நடைபெற்று வந்துள்ளன. சங்க இலக்கிய உரைகளின் வரலாற்றை நோக்கும்போது, உரையாசிரியர்கள் காலம் என்று அடையாளப்படுத்துகின்ற கி.பி. 10ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டு வரையான காலமே முதன்மை இடம் பெறுகின்றது. இக்காலப்பகுதியிலேயே தமிழ்ப் பண்பாட்டில் உரையாக்க மரபு என்பது ஓர் உப பண்பாட்டு இலக்கியப் பாரம்பரியமாக உருவானது. 18ஆம், 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் அறிமுகமான அச்சப் பண்பாடும் அதனூடாக நிகழ்த்தப்பட்ட நூல் பதிப்பியல் செயற்பாடுகளும் சங்க இலக்கியம் பற்றிய வாசிப்புகளுக்கும், தமிழ்ச் சமுதாயத்தின் வரலாற்றைக் கட்டமைப்பதற்கும் அடிப்படையாக அமைந்தன. பழந்தமிழ் இலக்கியப் பிரதிகளான சங்க இலக்கியங்களை சமகால வாசிப்பு வெளிக்குள் கொண்டுவருவதற்கான உரைமுயற்சிகளும் பல நிலைகளில் மேற்கொள்ளப்பட்டன. குறிப்பாக, இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பகுதியிலிருந்து இவ்வகை உரையாக்கங்கள் வெளிவந்தன. அவ்வகையில் வெளிவந்த உரைகளுள் சி. கணேசையரின் உரைகளும், வேங்கடசாமி நாட்டாரின் உரைகளும் மிக முக்கியமானவை. சி. கணேசையரின் அகநானூற்று - களிற்றியானைநிரையுரையையும், வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அகநானூற்று - களிற்றியானைநிரையுரையும் ஒப்பிட்டு ஆராய்வதாக இவ்வாய்வு அமைகின்றது. சங்க இலக்கியப் பிரதிகளுக்கு எழுதப்பட்ட உரைகளின் வரலாற்றில் ஈழத்து உரைமரபினையும், தமிழ்நாட்டு உரைமரபினையும் கோடிட்டுக் காட்டுவதாக இவ்வாய்வு அமைகின்றது.

**ஈழத்தில் சங்க இலக்கிய உரைமுயற்சிகள்**

சங்க இலக்கியப் பனுவல்களுக்கும் ஈழத்துக்குமான உறவு பலநிலைகளில் இருந்து வருகின்றது. சங்க இலக்கிய உருவாக்கத்திலிருந்து அந்த உறவுநிலை தொடர்வதை சங்க இலக்கியத் தொகுப்புகளில் இடம் பெறுகின்ற ஈழத்துப் புலவர்களது பாடல்கள் அடையாளப்படுத்துகின்றன.

பழந்தமிழ்  
இலக்கியப்  
பிரதிகளான  
சங்க  
இலக்கியங்களை  
சமகால வாசிப்பு  
வெளிக்குள்  
கொண்டு  
வருவதற்கான  
உரைமுயற்சி  
களும் பல  
நிலைகளில்  
மேற்கொள்ளப்  
பட்டன.  
குறிப்பாக,  
இருபதாம்  
நூற்றாண்டின்  
தொடக்கப்  
பகுதியிலிருந்து  
இவ்வகை  
உரையாக்கங்கள்  
வெளிவந்தன.

இதற்கு அடுத்த நிலையில் சங்க இலக்கியங்களைப் பதிப்பித்து அதனை பொதுவெளிக்குள் கொண்டு வந்ததிலும் ஈழத்து அறிஞர்களின் பங்களிப்புகள் மிக முக்கியமானவை. ஆறுமுகநாவலர், சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை ஆகியோரது பதிப்பு முயற்சிகள் சங்க இலக்கியப் பதிப்பு வரலாற்றில் புதிய திசைவெளிகளைக் கட்டமைத்தன. ஆறுமுக நாவலரின் திருமுருகாற்றுப்படை உரை புதிய மரபுக்கு வித்திட்டது எனலாம். நாவலர் தொடக்கி வைத்த சங்க இலக்கிய உரையாக்கச் செயற்பாடு இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலப்பகுதியிலிருந்து மேலும் செழுமை பெறத்தொடங்கியது. ஈழத்தில் எழுந்த சங்க இலக்கிய உரைகள் என்றவகையில், அருளம்பலவனாரின் திருமுருகாற்றுப்படை ஆராய்ச்சியுரை, பெரும்பாணாற்றுப்படை ஆராய்ச்சியுரை, பதிற்றுப்பத்து ஆராய்ச்சியுரை என்பனவும், கணேசையரின் அகநானூறு - களிற்றியானை நிரையுரையும், உரையாசிரியர் பெயர் தெரியாத ஐங்குறுநூற்றூரையும் ஈழத்தவர்களது சங்க இலக்கிய உரையாக்கப் பரப்பில் மிக முக்கியமானவை. சங்க இலக்கிய உரை வரலாற்றிலும் ஈழத்து உரைகள் வெவ்வேறு தளங்களில் சிறப்பிடம் பெறுவதையும் காணலாம். மேலும், இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலிருந்து கல்வித்தேவையின் பொருட்டு எழுதப்பட்ட சங்க இலக்கிய உரைகளும் சுட்டிக்காட்டத்தக்கவை. இவ்வகையில் நோக்கும்போது, ஈழத்து இலக்கியப் பரப்பில் சங்க இலக்கியம் புதிய அறிவுப் பரப்பை உருவாக்கிய அதேவேளை, ஈழத்தில் சங்க இலக்கியம் என்ற பெரும் அறிவுச் சொல்லாடலையும் தோற்றுவித்துள்ளமை மனங்கொள்ளத்தக்கது.

### தமிழகத்தில் எழுந்த சங்க இலக்கிய உரைகள்

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் இடைக்காலம் என்று அடையாளப்படுத்தப்படுகின்ற கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 14ஆம் நூற்றாண்டு வரையான காலப்பகுதியிலேயே சங்க இலக்கியங்களுக்கு உரைகள் எழுதப்பட்டன. இக்காலப்பகுதில் எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஆறு நூல்களுக்கு உரைகள் இருந்திருக்கின்றன என்பதை அறியமுடிகின்றது. புறநானூறு பெயரறியப்படாத உரை (266 பாடல்களுக்கு), ஐங்குறு நூறு பெயரறியப்படாத உரை, பதிற்றுப்பத்து பெயரறியப்படாத உரை, பரிபாடல் பரிமேலழகர் உரை, கலித்தொகை நச்சினார்க்கினியர் உரை, அகநானூறு குறிப்புரை என்றவாறு உரை எழுந்துள்ளமை மனங்கொள்ளத்தக்கது (சதீஸ், ஆ. 2008: 14). பத்துப்பாட்டு முழுவதற்கும் நச்சினார்க்கினியர் உரை எழுதியுள்ளார். பத்துப்பாட்டிலுள்ள திருமுருகாற்றுப்படைக்கு கவிப்பெருமாள் உரை, பெயரறியப்படாத உரை, பரிமேலழகர் உரை, பரிதியார் உரை என்பன எழுந்துள்ளன. சங்க இலக்கியத்துக்கு எழுதப்பட்ட உரைகள் என்றவகையில் மேற்குறிப்பிட்ட உரைகளுக்கு முதன்மையான இடம் உண்டு.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் சங்க இலக்கியப் பிரதிகளுக்கு தமிழகத்திலும் அதிகளவான உரைகள் எழுந்துள்ளன. இருபதாம் நூற்றாண்டில்

ஆறுமுகநாவலர்,  
சி.வை.  
தாமோதரம்  
பிள்ளை  
ஆகியோரது  
பதிப்பு  
முயற்சிகள்  
சங்க இலக்கியப்  
பதிப்பு  
வரலாற்றில்  
புதிய  
திசைவெளி  
களைக்  
கட்டமைத்தன.

காணப்பட்ட சமூக, பண்பாட்டு, அரசியற் பின்புலத்திலிருந்து அவை எழுதப்பட்டுள்ளன. ஒரே பிரதிக்கு வெவ்வேறுபட்ட உரைகள் எழுந்துள்ளன. அவ்வகையில், பின்னத்தூர் நாராயணசாமி ஐயரின் நற்றிணையுரை, திருக்கண்ணபுரம் செளரிப்பெருமாள் அரங்கனின் குறுந்தொகையுரை என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. செளரிப்பெருமாள் அரங்கனின் குறுந்தொகை உரை சங்க இலக்கிய உரை வரலாற்றில் மிக முக்கியமானது என்பர் (நடராசன், தி.ச., 2013: 58).

இருபதாம் நூற்றாண்டில் மறைமலையடிகளின் முல்லைப்பாட்டு ஆராய்ச்சியுரையும், பட்டினப்பாலை ஆராய்ச்சியுரையும், வை.மு. கோபாலகிருஷ்ணமாச்சாரியின் பத்துப்பாட்டு உரையும் எழுந்தன. இருபதாம் நூற்றாண்டில் 1940 - 1960 வரை சங்க இலக்கியம் உயர்கல்வி நிறுவனங்களில் பாடத்திட்டத்திற்கு உள்வாங்கப்பட்டபோது, சங்க இலக்கியத்திற்கான உரைகள் பெருகின. வேங்கடசாமி நாட்டார் அகநானூறு, புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்து, நற்றிணை, ஐங்குறுநூறு என்பவற்றுக்கு உரையெழுதியுள்ளார். இவரது உரைகள் சங்க இலக்கிய உரைகளின் வரலாற்றில் மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. இவற்றோடு, பொ.வே. சோமசுந்தரனாரின் ஐங்குறுநூற்றுரை, குறுந்தொகையுரை, பரிபாடலுரை என்பனவும் சுட்டிக்காட்டத்தக்கவை. “பாட நூல்கள் என்ற அடிப்படையிலும், பொதுமக்களின் தேவை என்ற அடிப்படையிலும் புலியூர்க்கேசிகன், சங்க இலக்கியங்களுக்குத் தெளிவான பொழிப்புரைகள் எழுதியிருக்கிறார். இவருடைய உரைகள் 1960 - 80 காலப் பகுதியில் மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன” (மேலது: 59).

உரையாசிரியர்களின் கருத்துநிலைத்தளம் அவர்களது உரையாக்க முறைகளிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளது என்பதை சங்க இலக்கிய உரை வரலாறு எடுத்துரைக்கின்றது. ‘ஒவ்வொரு உரையாசிரியரின் பின்னணியிலும் இயங்கிய சமயமே அவ்வுரைப் பிரதியைத் தீர்மானிக்கும் தகைமைத்தாய் விளங்கியுள்ளது. எனவே, ஒவ்வொரு உரையாசிரியனும் உரை எழுதப் புகுந்த பிரதியைத் தன்னுடைய சமயம் சார்ந்து மறுவரைப்புப் பிரதியாகச் செய்கின்ற நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றான். எனவே, வெவ்வேறு உரையாசிரியர்கள் விவாதிப்பதற்கான தளம் இங்கு தன்னிச்சையாக உருப்பெறுகின்றது. இவ்விவாதங்களை உரையாசிரியர்களின் தத்துவார்த்தப் பின்னணியிலிருந்து அணுகவேண்டிய தேவையுள்ளது. இதன் மூலம் சமய விளக்கங்கள் மற்றும் அறிவு மரபுகளை அடையாளங்காண முடியும் (சதீஸ், ஆ., 2008: 11). இந்தக் கருத்துநிலையை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஈழத்து, தமிழகத்து உரைமரபுகளை நோக்கும்போது, உரையாசிரியர்களுடாக நிகழ்த்தப்பட்டு வந்த அறிவுமரபின் தொடர்ச்சியையும் வளர்ச்சியையும் இனங்காணமுடியும்.

உரையாசிரியர்களின் கருத்து நிலைத்தளம் அவர்களது உரையாக்க முறைகளிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளது என்பதை சங்க இலக்கிய உரை வரலாறு எடுத்துரைக்கின்றது.

## ஈழத்து, தமிழகத்து அகநானூற்று உரைகள்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் சங்க இலக்கியப் பிரதிகளுள் ஒன்றான அகநானூற்றுக்கு உரையெழுதப்பட்டன. தமிழகச் சூழலில் மட்டுமல்லாமல் ஈழத்திலும் உரைகள் எழுந்தன. அகநானூற்றுக்கு எழுந்த உரைகளுள் கணேசையரின் உரையும், ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டாரின் உரையும் குறிப்பிடத்தக்கவை. ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அகநானூற்றுரை 1943ஆம் ஆண்டு வெளிவந்தது. கணேசையரின் அகநானூற்றுரை 1954 தொடக்கம் 1958ஆம் ஆண்டு வரை ஈழகேசரிப் பத்திரிகையில் வெளிவந்தது. வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அகநானூற்றுரை வெளிவந்து ஏறக்குறைய பத்து ஆண்டுகளுக்குப் பின்னரே கணேசையரின் உரை வெளிவந்தமையும் இங்கு சுட்டிக்காட்டத்தக்கது. ஈழகேசரியில் வெளிவந்த இவ்வுரையை எஸ். சிவலிங்கராஜா 2002ஆம் ஆண்டு பதிப்பித்து நூலுருவாக்கினார்.

அகநானூற்றுக்கு உரையெழுதிய இவ்விருவரதும் உரைகளை, ஆய்வின் வசதி கருதி மேல்வரும் உரைநெறிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒப்பிட்டு நோக்கலாம்.

1. சொற்பொருள் விளக்கம் தருதல்
2. அகப்பொருள் விளக்கம் தருதல்
3. மேற்கோள் காட்டுதல்
4. உரைமுரண்பாடுகளைச் சுட்டுதல்
5. பாடபேதம் சுட்டுதல்

### 01. சொற்பொருள் உரைத்தல்

பழந்தமிழ் செய்யுட்களுக்கு உரையெழுதும்போது, உரையாசிரியர்கள் பொருள் உரைப்பதைத் தமது உரைநெறிகளுள் ஒன்றாக வைத்திருந்தனர். செய்யுள் பகுதிக்குள் கட்டப்பட்டிருக்கின்ற கருத்தமைவுகளை சொற்பொருளுக்கு விளக்கம் தருவதன் மூலம் உரையாசிரியர்கள் வெளிக் கொணர்கின்றனர். அவ்வகையில், அகநானூற்றுக்கு உரையெழுதிய வேங்கடசாமி நாட்டாரும், கணேசையரும் சொற்பொருள் விளக்கம் தருவதைத் தமது உரைநெறியாகவே கொண்டிருந்தனர். இவ்வாறு பொருளுரைக்கும் பகுதிக்குள் இவ்விரு உரையாசிரியர்களின் தனித்துவ அம்சங்கள் எவ்வாறு மேற்கிளம்புகின்றன என்பதை ஆராய்வது பயனுடையது.

வேங்கடசாமி நாட்டார் செய்யுளுக்கு உரையெழுதும்போது, செய்யுள் பகுதியை பதம்பிரித்து பொருளுரைப்பதைக் காணலாம். செய்யுள் பகுதியின் பொருளமைதியைக் கருத்திற் கொண்டே பதம்பிரித்துப் பொருளுரைக்கின்றார். ஒவ்வொரு அடிக்குமான நேரடிப் பொருளை உரைப்பதாகவும் அமைந்துள்ளது. உதாரணமாக,

வேங்கடசாமி  
நாட்டார்  
செய்யுளுக்கு  
உரையெழுதும்  
போது,  
செய்யுள்  
பகுதியை  
பதம்பிரித்து  
பொருளுரைப்  
பதைக்  
காணலாம்.  
செய்யுள்  
பகுதியின்  
பொருளமைதி  
யைக் கருத்திற்  
கொண்டே  
பதம்பிரித்துப்  
பொருளுரைக்  
கின்றார்.

“கோழிலை வாழைக் கோண்மிகு பெருங்குலை  
 ஊழறு தீங்கனி உண்ணுநர்த் தடுத்த  
 சாரற் பலவின் சுளையொ டூழ்படு  
 பாறை நெடுஞ்சுனை விளைந்த தேறல்  
 அறியாது துண்ட கடுவன் அயலது  
 கறிவளர் சாந்தம் ஏறல்செல் லாது  
 நறுவீ அடுக்கத்து மகிழ்ந்துகண் படுக்கும்  
 குறியா இன்பம் எளிதின் நின்மலைப்  
 பல்வேறு விலங்கும் எய்து நாட...” (அகம்: 2)

இச்செய்யுள் பகுதியைப் பின்வருமாறு பதம்பிரித்துப் பொருளுரைக் கின்றார், வேங்கடசாமி நாட்டார்.

“கோழ் இலை வாழைக் கோள் மிகு பெருங்குலை ஊழ்உறு தீங்கனி - வளவிய இலைகளையுடைய வாழையின் காய்த்தல் மிக்க பெரிய குலையிலுள்ள முதிர்ச்சியுற்ற இனிய கனியாலும், உண்ணுநர்த் தடுத்த சாரற் பலவின் ஊழ்படு சுளையொடு - தம்மை உண்போரைப் பிறவற்றை யுண்ணாமல் தடுத்த பக்க மலையிலுள்ள பலாவின் முற்றிய சுளையாலும், பாறை நெடுஞ்சுனை விளைந்த தேறல் - பாறையிடத்து நெடிய சுனையில் உண்டாகிய தேனை, அறியாது உண்ட கடுவன் - தேனென்றறியாதே உண்ட ஆண் குரங்கு, அயலது - அச்சுனையின் பக்கத்ததாகிய, கறிவளர் சாந்தம் ஏறல் செல்லாது - மிளகுக் கொடி படர்ந்த சந்தன மரத்தில் ஏறமாட்டாது, நறுவீ அடுக்கத்து மகிழ்ந்து கண்படுக்கும் குறியா இன்பம் - நறிய பூக்களாலாய் படுக்கையிற் களிப்புற்று உறங்கும் எதிர்பாராத இன்பத்தை, நின்மலைப் பல்வேறு விலங்கும் - நினது மலையிலுள்ள பலவகை விலங்குகளும், எளிதின் எய்தும் நாட - எளிதாக அடையும் நாடனே! (வேங்கடசாமி நாட்டார், 1943: 7).

செய்யுள் பகுதியில் இடம்பெறும் சொற்களுக்கு நேரடியாகப் பொருளுரைக்கும் முறையிலேயே இவ்வுரையாசிரியரது உரைநெறி அமைந்துள்ளது.

மேலும், வேங்கடசாமி நாட்டார் தமது அகநானூற்று உரை அமைப் பொழுங்கில் ‘விளக்கவுரை’ப் பகுதியில் சொற்பொருள் விளக்கத்தை மிக விரிவாகவே தருகின்றார்.

“அறியாதுண்டல் - நீர் வேட்கையால் இதனைத் தேறலென்றறியாது நீரென்றுண்டல். சாந்த மேறாது என்றது மரமாயிற் சந்தனமே ஆண்டுள்ள தென்னுங் குறிப்பிற்று. வீஅடுக்கம் - பூப்படுக்கை. குறியா இன்பம் - சிந்தனையும் முயற்சியுமின்றி வந்த இன்பம். கடுவனெய்திய குறியா வின்பத்தை அதுவேயன்றி வேறு பல் விலங்கும் எய்தும் நாடென்க. எய்துமென்னும் பெயரெச்சம் இடப்பெயர் கொண்டது. விலங்குமென்னும் உம்மை இழிவு

வேங்கடசாமி  
 நாட்டார் தமது  
 அகநானூற்று  
 உரை அமைப்  
 பொழுங்கில்  
 ‘விளக்கவுரை’ப்  
 பகுதியில்  
 சொற்பொருள்  
 விளக்கத்தை  
 மிக விரிவாகவே  
 தருகின்றார்.

சிறப்பு. வெறுத்தல் - செறிதல், மிகுதல். ஏரினையுடைய தோள் என்க. நிறுப்ப - நின்ற நிலையினின்று அழியாமல் நிறுத்தவும்.” (மேலது: ப. 8)

இவ்வாறு பல்வேறு இடங்களிலும் சொற்பொருளை எடுத்துக்கூறி, விளக்கவுரையை அமைத்துள்ளமை வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அகநானூற்றுரை நெடுகிலும் காணமுடிகின்றது.

கணேசையரின் அகநானூற்றுரையைப் பொறுத்தமட்டில், சொற்பொருளுக்கான விளக்கங்கள் மிக விரிவாக இடம்பெறுகின்றது. செய்யுளைப் பதம்பிரித்து பொருளுரைக்கும்போது, அடைப்புக்குறிக்குள் தேவையான சொற்களுக்கு மேலதிக விளக்கங்களைத் தருவது கணேசையரது தனித்துவமான உரைநெறிகளுள் ஒன்றாக அமைகின்றது. உதாரணமாக மேலே வேங்கடசாமி நாட்டார் எழுதிய செய்யுட் பகுதிக்கு கணேசையரது விளக்கம் பின்வருமாறு அமைகின்றமை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கத்தக்கது:

“கோழ் இலை வாழைக் கோள் மிகு பெருங்குலை ஊழ்உறு தீங்கனி - கொழுத்த இலைகளையுடைய காய்மிக்க பெரிய குலை யினின்றுந் (தானே பழுத்த) ஊழ்த்த விழுந்த கனிகளும், உண்ணுநர்த் தடுத்த சாரற் பலவின் சுளையொடு ஊழ்படு - தன்னையுண்போரைப் பிறவற் றையுண்ணாமல் தடுத்த பக்க மலையிலுள்ள பலாப்பழத்தினின்றும் உதிர்ந்து வீழ்ந்த சுளைகளோடு முறைப்படக் கலந்து, பாறை நெடுஞ்சுனை விளைந்த தேறல் - பாறையிலுள்ள நெடிய சுளைகளிலே உண்டான தேனை, அறியாது உண்ட கடுவன் - தேனென்று அறியாதே (நீர் என்று உண்ட ஆண் குரங்கு, அயலது - அச்சனையின் பக்கத்தினிற்கும், கறிவளர் சாந்தம் ஏறல் செல்லாது நறுவீ அடுக்கத்து மகிழ்ந்து கண்படுக்கும் - (அத்தேனை உண்ட பயக்கத்தினாலே) மிளகு கொடிகள் படர்ந்த சந்தன மரத்தில் ஏற முடியாமையால் நறுமணம் பொருந்திய பூக்களாலாய படுக்கையில் களிப்புற்று உறங்கும், குறியா இன்பம் எதிர்பாராத இன்பத்தை, நின்மலைப் பல்வேறு விலங்கும் எளிதின் எய்தும் நாட - நினது மலையில் வசிக்கும் பலவகை விலங்குகளும் எளிதாகப் பெற்றுக்கொள்ளும் நாட்டையுடையவனே!” (கணேசையர், சி., 2002: 11 - 12).

இவ்வரைப் பகுதியில் அடைப்புக்குறிக்குள் மேலதிக விளக்கத்தைத் தருவது நோக்கத்தக்கது. வேங்கடசாமி நாட்டாரது உரையாக்கம் பழைய உரையாசிரியர் மரபினை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஆனால், கணேசையரது உரையாக்கம் பழைய உரையோடு புதிய உரையாக்க நெறிமுறையோடு அமைந்தது எனலாம்.

மேலும், சொற்களுக்கான விளக்கத்தை எழுதும்போதும், பிற இலக்கியங்களில் அச்சொல் பயன்படுத்தப்படும் இடங்களையும் சுட்டிக்காட்டுவதோடு, இலக்கணப் பொருளையும், அகராதிப் பொருளையும், சொற்களில் இடம்பெறும் பாடபேதத்தையும் எடுத்துரைத்து

செய்யுளைப்  
பதம்பிரித்து  
பொருளுரைக்கும்  
போது,  
அடைப்புக்  
குறிக்குள்  
தேவையான  
சொற்களுக்கு  
மேலதிக  
விளக்கங்களைத்  
தருவது  
கணேசையரது  
தனித்துவமான  
உரைநெறிகளுள்  
ஒன்றாக  
அமைகின்றது.

வொதுசன நூலகம்  
யாழ்ப்பாணம்

உரைசெய்வது கணேசையரது முக்கிய பண்புகளுள் ஒன்று எனலாம். உதாரணமாக மேல்வரும் பகுதிகளைச் சுட்டிக்காட்டலாம்.

“தூவற்கு - தூவலை; வேற்றுமை மயக்கம், பைதல் - வினை எச்சமுற்று. பாக்கம் - கடற்கரைப் பட்டினம். தொண்டி - ஈண்டு சேரர் கடற்கரைப் பட்டினமாகும். அதனைச், ‘செங்கோற் குட்டுவன் றொண்டி யன்ன’ எனவரும் ஐங்குறுநூற்றுச் செய்யுளானறிக” (மேலது: 47).

சங்கப்  
பாடல்களுக்குள்  
கட்டப்  
பட்டிருக்கின்ற  
புலவரின்  
அனுபவ  
வெளிப்பாட்டை  
வாசகனும்  
பெறுதல்  
வேண்டுமென்றச்  
சிந்தனையோடு  
கணேசையரின்  
சொற்பொருள்  
விளக்கம்  
அமைந்துள்ளமை  
குறிப்பிடத்தக்கது.

என்றும்,

“ஆங்கு - ஆசை. பேணுதல் - உபசரித்தல் எனினுமாம். பூண் - பூண்ப்படுவது (இரவுக்கை). மாள - முன்னிலை அசை. விரைவான் என்பது விரைவின் என்று பாடம் இருத்தல் வேண்டும். அச்சப்பிழை போலும். விரைய வந்து என்று குறிப்புரைகாரரும் உரை கூறியிருத்தல் காண்க” (மேலது: 67) எனவும் குறிப்பிடுகின்றார்.

இவ்வாறு சொற்பொருள் விளக்கத்தைப் பரந்த தளத்தில் கணேசையர் நிகழ்த்துகின்றார். வேங்கடசாமி நாட்டாரது சொற்பொருள் விளக்கம் மிகச் சுருக்கமாகவே அமைந்து விடுகின்றது. கணேசையரது இத்தன்மை அவரது உரைநெறியின் சிறப்பெனலாம். சங்கப் பாடல்களுக்குள் கட்டப் பட்டிருக்கின்ற புலவரின் அனுபவ வெளிப்பாட்டை வாசகனும் பெறுதல் வேண்டுமென்றச் சிந்தனையோடு கணேசையரின் சொற்பொருள் விளக்கம் அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

## 02. அகப்பொருள் விளக்கம் தருதல்

வேங்கடசாமி நாட்டாரும், கணேசையரும் அகப்பொருள் விளக்கம் தருவதைத் தமது உரைகளில் பதிவுசெய்திருக்கின்றார்கள். சங்க கால அகத்திணை இலக்கியத்துக்கேவரிய துறை, முதற்பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள், உள்ளுறை உவமம், இறைச்சிப் பொருள் முதலான அம்சங்களை உரைமுழுவதிலும் சுட்டிக்காட்டி, உரைசெய்துள்ளமையினை இருவரது உரைகளிலும் காணலாம். இவ்வம்சங்கள் அகத்திணை இலக்கியப் பிரதிகளுக்கான வாயில்களாகவும் அமைகின்றன. இருப் பினும், அகப்பொருள் விளக்கம் தருவதில் பல பொதுப் பண்புகளும், சில சிறப்புப் பண்புகளும் இடம்பெறுவதை அவதானிக்க முடிகின்றது. அது பற்றி இங்கு நோக்கலாம்.

வேங்கடசாமி நாட்டார் அகநானூற்றுச் செய்யுளுக்கு உரையெழுதும் போது, குறிப்பிட்ட பாடலுக்கான துறையைப் பாடலின் தொடக்கத்திலேயே சுட்டிக்காட்டுகின்றார். துறை சுட்டுவதில் காணப்படும் கருத்து முரண்பாடு களையும் விளக்கவுரைப் பகுதியில் எடுத்துரைக்கின்றார். உதாரணமாக அகம் 67வது பாடலுக்கான துறையையும், துறை சுட்டுவதில் உள்ள கருத்து முரண்பாட்டையும் பின்வருமாறு பதிவுசெய்கின்றார்.



“பொருள்வயிற் பிரிந்தவழி வற்புறுத்துந் தோழிக்குத் தலைமகள் சொல்லியது” (மேலது: 145).

“நச்சினார்க்கினியர் இதனைத் தோழி கூற்றாகக் கொள்வர்” (மேலது : 147).

இவ்வாறு ஒவ்வொரு பாடலுக்குமான துறையை வெளிப்படுத்துகின்றார். தேவையான இடங்களில் துறை சுட்டுவதிலுள்ள கருத்து முரண்பாட்டையும் குறிப்பிடுகின்றார், வேங்கடசாமி நாட்டார்.

அகப்பொருள் விளக்கங்களுள் உள்ளுறை உவமம் பற்றி விளக்கங்களையும் வேங்கடசாமி நாட்டார் தமது உரைகளில் பதிவுசெய்கின்றார். ‘உள்ளுறை’ என்று தனியாக தலைப்பிட்டு உரைசெய்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. 30வது பாடலில் இடம்பெறும் உள்ளுறை உவமம் பற்றிய விளக்கத்தை வகைமாதிரியாக இங்கு சுட்டிக்காட்டலாம்.

“பெருங்கடலுட் சிக்கிக் கிடக்கின்ற மீனை நுளையர் அதனினின்றும் நீக்கி உயிர் செகுத்துக் கண்டாரெல்லாருக்குங் கூறுவைத் துப்பரப்பிப் பின்பு உயிர் வருத்தினோமென்னும் இரக்கமின்றி, மணற்குன்றிலே உறங்கினாற் போல, பெருங்குலத்துப் பிறந்த இவளை நீயிர் நும் வசமாக நீக்கி வருத்தி, வேறுபாட்டான் எல்லோரும் இவளைச் சூழும்படி அலராக்கிப் பின்பு நீர் துயரமின்றி உறங்குகின்றீர் என்றவாறு” (வேங்கடசாமி நாட்டார், 1943: 145).

இவ்வாறு பாடல்களில் காணப்படும் உள்ளுறை உவமத்தை விளக்குவது, வேங்கடசாமி நாட்டாரது உரைநெறிகளுள் ஒன்றெனலாம்.

கணேசையரின் அகநானூற்றுரையிலும் அகப்பொருள் விளக்கும் முறைமை முதன்மை பெற்றிருக்கின்றது. பாடல்களின் துறை, முதற் பொருள், கருப்பொருள், மெய்ப்பாடு, பயன், உள்ளுறை உவமம், இறைச்சிப் பொருள் குறித்து மிக விரிவான விளக்கத்தை இவ்வுரையாசிரியர் தருகின்றார்.

அகநானூற்றில் இடம்பெறும் பாடல்களின் துறையைச் சுட்டிகாட்டிய பின்பே உரையெழுதத் தொடங்குகின்றார், கணேசையர். பாடல்களுக்கான துறையை பாடலின் தொடக்கத்திலும், பாடலின் முடிவிலும் வழங்குகின்ற முறைமை கணேசையரிடம் காணப்படுகின்றது. துறையைச் சுட்டுவதில் காணப்படுகின்ற முரண்பாடுகள் குறித்தும் தமது உரையில் எடுத்துரைக்கின்றார்.

பாடலில் அமைந்துள்ள துறையை எடுத்துக்காட்டி, துறைக்கு விளக்கம் அளிக்கும் பண்பு கணேசையரின் உரைகளிலேயே காணப்படுகின்றது. இப்பண்பு கணேசையரின் தனித்துவமான உரைநெறியின் ஓர் அம்சம் எனலாம். உதாரணமாக அகநானூற்றிலுள்ள 16வது பாடலுக்கான துறையையும் அதற்கான விளக்கத்தையும் பின்வருமாறு பதிவுசெய்கின்றார்.

பாடல்களுக்கான துறையை பாடலின் தொடக்கத்திலும், பாடலின் முடிவிலும் வழங்குகின்ற முறைமை கணேசையரிடம் காணப்படுகின்றது. துறையைச் சுட்டுவதில் காணப்படுகின்ற முரண்பாடுகள் குறித்தும் தமது உரையில் எடுத்துரைக்கின்றார்.

“பரத்தையர் சேரியினின்றும் வந்த தலைமகன் யாரையும் அறியேன் என்றாற்குத் தலைமகள் சொல்லியது.”

என்று குறிப்பிட்டு, அதன் விளக்கத்தை மேல்வருமாறு பதிவுசெய்கின்றார்:

“பரத்தையர் என்பார் தமக்கென்று ஒரு கணவனை விரித்துக்கொள்ளாது (நியமித்துக் கொள்ளாது) பொருள் வாங்கிக் கொண்டு பல புருடரோடுங் கூடுபவர். அதுபற்றி இவர்களைப் பொருட் பெண்டிர் என்பர். அப்பொருட் பெண்டிர் சேரியை (ஊரை, தெருவை) அடைந்து அவர்களைக் கூடி இன்பம் அனுபவித்து வந்த தலைமகனை நோக்கித் தலைமகள் நீ எப்பரத்தையைக் கூடி வந்தாய் என்றாட்கு, யான் உன்னையன்றி யாரையும் அறியேன் என்று கூறிய அத்தலைவற்குத் தலைமகள் சொல்லியது” (கணேசையர், சி., 2002: 147).

இவ்வாறு துறைக்கு விளக்கம்சுறி, உரைசெய்கின்றார், கணேசையர். இவ்வகையான விளக்கங்கள் அகநானூற்றுப் பாடல்களைச் சரியாக விளங்கிக் கொள்வதற்கான சாளரங்களாகவே திகழ்கின்றன எனலாம்.

ஒரு பாடலுக்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட துறைகள் இடம்பெறுவதையும் இவ்வுரையாசிரியர் எடுத்துரைக்கின்றார். அவ்வாறு காணப்படும் துறைகளை முதலாவது, இரண்டாவது என இலக்கமிட்டுக் காட்டுகின்றார். உதாரணமாக அகநானூற்றில் இடம்பெறும் 22வது பாடலுக்கான துறையைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்:

1. வரைவு இடைவைத்துப் பிரிந்த காலத்துத் தலைமகள் ஆற்றாளாகத் தோழி தலைமகனை இயற்பழிப்பத் தலைமகள் இயற்பட மொழிந்தது.
2. தலைமகன் இரவுக்குறிவந்து சிறைப்புறத்தானாகத் தோழியாற் சொல்லெடுக்கப்பட்டுத் தலைமகள் சொல்லியதூஉமாம் (மேலது: 72).

சில பாடல்களுக்கு இரண்டுக்கு மேற்பட்ட துறைகள் இடம்பெறுவதையும் இவ்வுரையாசிரியர் குறிப்பிடுகின்றார். அகநானூற்றில் காணப்படும் 38வது பாடலுக்கான துறையை மேல்வருமாறு எடுத்துரைக்கின்றார்.

1. தோழி தலைமகன் குறை கூறியது.
2. பகலே சிறைப்புறமாகத் தோழி தலைமகட்குச் சொல்லுவாளாய்த் தலைமகன் கேட்பச் சொல்லியதூஉமாம்.
3. தோழி குறிபெயர்த்திட்டுச் சொல்லியதூஉமாம் (கணேசையர், சி., 2002: 65).

இவ்வாறு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட துறைகள் காணப்படும் பாடல்களுக்கு எது அதிகம் பொருத்தமுடையது என்பது தொடர்பாகவும் கணேசையர் விளக்கமளிக்கின்றார். உதாரணமாக, 98வது பாடலுக்கு இருவேறுபட்ட துறைகள் காணப்பட அதற்கு “இச்செய்யுளைத் தலைவி கூற்றாகவே

ஒன்றுக்கு  
மேற்பட்ட  
துறைகள்  
காணப்படும்  
பாடல்களுக்கு  
எது அதிகம்  
பொருத்த  
முடையது  
என்பது  
தொடர்பாகவும்  
கணேசையர்  
விளக்க  
மளிக்கின்றார்.

பெரிதும் பொருத்தமுடையதுமாம். என்னை? ‘யானுயிர் வாழ்தல் அதனினுமரிதே’ என்றும் வருதலின்” (மேலது: 86), எனக் குறிப்பிடுகிறார், கணேசையர். அகநானூற்றில் காணப்படும் துறைகள் பற்றிய கணேசையரின் கருத்துக்கள் ஈழத்து உரைமரபின் செழுமையான அம்சத்தைக் கோடிட்டுக்காட்டுவன எனலாம்.

மேலும், பாடலில் அமைந்துள்ள மெய்ப்பாடு, பயன் பற்றியும் குறிப்பிட்டு அவற்றுக்கு விளக்கவுரை செய்யும் முறைமையும் கணேசையரிடம் காணப்படுகின்றது.

“இ.:து ஊடல் பற்றி வந்த வெகுளியைச் சார்ந்த மெய்ப்பாடாகும். பயன் வெகுளி தணிதல். நின்னையன்றி யாரையுமறியேனென்றானை நகையாடிக் கூறலின் நகை மெய்ப்பாடாகிற்று.”

இப்பண்பு உரைநெடுகிலும் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

அகநானூற்றுச் செய்யுள்களில் அமைந்துள்ள உள்ளுறை உவமம், இறைச்சிப் பொருள் என்பன பற்றியும் கணேசையர் குறிப்பிடுகின்றார். உள்ளுறை என்று தலைப்பிட்டு விளக்குகின்றார். இவ்வகையான குறிப்புக்கள் பாடலைப் புரிந்துகொள்வதற்கான அடிப்படைகளைத் தருகின்றன. உதாரணமாக 52வது பாடலில் இடம்பெறும் உள்ளுறை உவமத்தைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

“வேங்கையைக் கொடி சூழ, அவ்வேங்கையிலே அல் (பூ) உண்டான அளவில், ஆண்டு வாழும் மகளிர் புலி புலி என்று பூப்பறித்தற்குச் சொன்ன அரவத்தாலே, ஊரெல்லாம் ஆரவாரித்தாற்போல, அவரையாம் தலைப்பெய்த அளவில் அலர் (பழிமொழி) பிறந்ததாக, அவ்வலர் முதற் சீராலே முகிழ் முகிழ்த்துப் பின்னை யெல்லாரும் அறிந்தது என்றவாறு என்றனர் குறிப்புரைகாரர்” (மேலது: 140).

உள்ளுறை உவமத்தைச் சுட்டிக்காட்டும் பகுதியிலும் அடைப்புக்குறியிட்டு மேலதிக விளக்கம் தருவது நோக்கத்தக்கது.

பத்தாவது பாடலில் அமைந்துள்ள இறைச்சிப் பொருளை தனியாக உப தலைப்பிட்டு பின்வருமாறு விளக்குகின்றார்.

“புன்னையது கொம்பிலே புள் இறைகூரும் என்றது பறவைகளுக்குப் புன்னை இருப்பிடமானாற்போல எங்களுக்கு ஆதாரமாகிய நீ ஆயிற்றில்லை என்றவாறு” (மேலது: 307).

இவ்வாறு அகப்பொருள் விளக்கம் தரும் பகுதிகள் மிக விரிந்த தளத்தில் அமைந்துள்ளமை கணேசையரது உரைநெடுகிலும் காண முடிகின்றது. வேங்கடசாமி நாட்டாரது அகப்பொருள் விளக்கப் பகுதிகள் மிகச் சுருக்கமாகவே அமைந்துள்ளன. குறிப்பாக, துறை சுட்டுவதிலுள்ள முரண்பட்ட கருத்துக்களைக் குறிப்பிடுவதில் வேங்கடசாமி நாட்டாரிலும் பார்க்க கணேசையரிடம் சிறப்புப் பெற்றிருக்கின்றது.

அகப்பொருள்  
விளக்கம்  
தரும் பகுதிகள்  
மிக விரிந்த  
தளத்தில்  
அமைந்துள்ளமை  
கணேசையரது  
உரைநெடுகிலும்  
காணமுடிகின்றது.  
வேங்கடசாமி  
நாட்டாரது  
அகப்பொருள்  
விளக்கப்  
பகுதிகள் மிகச்  
சுருக்கமாகவே  
அமைந்துள்ளன.

### 03. மேற்கோள் காட்டுதல்

அகநானூற்றுக்கு உரையெழுதிய வேங்கடசாமி நாட்டாரும், கணேசையரும் மேற்கோள் காட்டி உரையெழுதுவதைத் தமது உரைநெறியாகக் கொண்டிருந்தனர் என்பதை அவர்களது உரைகள் எடுத்துரைக்கின்றன. தமது கருத்தை அரண்செய்வதற்கு பல்வேறு இலக்கண, இலக்கிய நூல்களிலிருந்து மேற்கோள்களை எடுத்தாண்டுள்ளனர். இவ்வகையான மேற்கோள்கள் இவ்விரு உரையாசிரியர்களதும் இலக்கண, இலக்கிய அறிவுப் புலத்தைக் காட்டுவதாகவும் அமைந்துவிடுகின்றன.

வேங்கடசாமி நாட்டார் அகநானூற்றுரையில் 'விளக்கவுரை' என உப தலைப்பிட்டும், 'மேற்கோள்' எனும் பகுதியிலும் இலக்கண, இலக்கிய, உரையாசிரியர்களின் கருத்துக்களை எடுத்துரைத்துள்ளார். உதாரணமாக 92வது செய்யுளுக்கான விளக்கவுரைப் பகுதி பின்வருமாறு அமைகின்றது:

“நாளை காவல் கண்ணினம் எனலுமாம். கோடு வாழ் குரங்கு எனப்படுவதும், மரமேறுந் தொழிலிற் சிறந்ததுமாகிய மந்தியும் ஏறி அறியாத என மரத்தின் உயர்ச்சி கூறியவாறு. உம்மை சிறப்பும்மை. 'குரங்கறி வாரா மரம்பயி லிரும்பில்' எனப் பின்னர் இந்நூலினும், 'மந்தியு மறியா மரம்பயி லொருசிறை' 'மந்தியு மறியா மரம்பயி லடுக்கத்து' எனப் பிற நூல்களிலுங் காண்க” (வேங்கடசாமி நாட்டார்: 1943:166).

வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அக நானூற்றுரையில் விளக்கவுரைப் பகுதியிலும், மேற்கோள் எனும் தலைப்பிட்டுள்ள பகுதிகளிலும் தமது உரைக்கு அரண்செய்யும் வகையில் மேற்கோள் களைப் பயன்படுத்தியுள்ளமை புலனாகின்றது.

இந்த விளக்கவுரையில், அகநானூறு, நற்றிணை, திருமுருகாற்றுப்படை முதலான நூல்களிலிருந்து செய்யுளடிகளைச் சுட்டிக்காட்டிள்ளமை நோக்கத்தக்கது.

வேங்கடசாமி நாட்டார் 'மேற்கோள்' எனும் தலைப்பிட்டு வெளிப்படுத்தும் கருத்துக்கள் பெரும்பாலும் உரையாசிரியர்களின் குறிப்புகளாகவே அமைகின்றன. உரையாசிரியரின் உரைக்குறிப்புகளைத் தமது உரைக்கு அரண்செய்கின்றார்.

“எள்ள லிளமை என்னுஞ் சூத்திரத்து, நகை யாகின்றே தோழி.... என்பது, எள்ளல் பொருளாக நகை பிறந்ததென்று இளம்பூரணரும், பிறன் பேதமை பொருளாக நகை பிறந்த தென்று பேராசிரியரும் கூறினர்” (மேலது: 152).

இவ்வகையில் நோக்கும்போது, வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அக நானூற்றுரையில் விளக்கவுரைப் பகுதியிலும், மேற்கோள் எனும் தலைப்பிட்டுள்ள பகுதிகளிலும் தமது உரைக்கு அரண்செய்யும் வகையில் மேற்கோள்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளமை புலனாகின்றது.

கணேசையரின் அகநானூற்றுரையிலும் மேற்கோள் பயன்படுத்தி உரையாக்கம் செய்துள்ளதை அவதானிக்க முடிகின்றது. இம்மேற்கோள் பகுதிகள் உரையாசிரியரது இலக்கண, இலக்கியப் புலமையை விண்டுரைப்பதாகவும் அமைகின்றன. கணேசையர் தொல்காப்பியம் முழுவதற்கும் உரைசெய்துள்ளமையால் அதிலிருந்து மேற்கோள் காட்டி

தமது கருத்தை நிறுவுகின்றார். பழந்தமிழ் இலக்கியங்களிலிருந்தும், இடைக்கால இலக்கியங்களிலிருந்தும், தொல்காப்பியம், நன்னூல் முதலான இலக்கண நூல்களிலிருந்தும் மேற்கோள்களைக் கையாண்டுள்ளார்.

கணேசையர் சொற்பொருள் விளக்கும் பகுதியிலும், அகப்பொருள் விளக்கும் பகுதியிலும் மேற்கோள்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். உதாரணமாக 36வது பாடலுக்கு விளக்கவுரை எழுதும்போது மேல் வருமாறு விரித்துரைக்கின்றார்.

“கோள் - கொள்ளப்பட்ட என்றுமாம். இரும்பு - இரும்பாலாய தூண்டின் முள். கூடற்பகுதியில் மருதமரம் உயர்ந்த காவினையுடைய வையைமாற்றின் துறையானது, திருமருதந் துறையெனச் சான்றோர் பலராலும் பாராட்டிக் கூறப்பெறும்; ‘திருமருத நீர்ப் பூந்துறை’ (பரி 7 - 83) ‘தீம்புனல் வையைத் திருமருத முன்றுறை’ (பரி. 11 - 30), ‘திருமருத முன்றுறை முற்றக் குருகி’ (பரி. 12 - 54) எனப் பரிபாடலிலும், ‘வருபுனல் வையை மருதோங்கு முன்றுறை’ என (14 - 72) சிலப்பதிகாரத்திலும் வருதல் காண்க” (கணேசையர், சி.: 2002: 136 - 137).

இவ்வுரைப்பகுதியில் பரிபாடல், சிலப்பதிகாரம் என்பவற்றிலிருந்து மேற்கோள்களைப் பயன்படுத்தி உரைசெய்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

மேற்கோள் பயன்படுத்தும் முறையைப் பொருத்தமட்டில், இருவருக்கிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. எனினும், கணேசையரது உரையில் இலக்கண நூல்களிலிருந்து மேற்கோள் காட்டும் முறைமை விரவிவந்துள்ளது. அவருக்கிருந்த இலக்கணப் புலமையை இலக்கண நூல்களின் மேற்கோள்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன எனலாம்.

#### 04. உரைமுரண்பாடுகளைச் சுட்டுதல்

உரையாசிரியர்கள் ஒரு நூலுக்கு உரையெழுதும்போது, தமக்கு முன்னர் உரையெழுதிய உரையாசிரியர்களது கருத்துக்களைத் தமது உரைக்கு அரண்செய்யும் வகையில் உரைகளை எடுத்தாண்டனர். எனினும், தமக்கு முன்னர் எழுதப்பட்ட உரைகளை அப்படியே ஏற்றுக் கொண்டார்கள் என்று கருதமுடியாது. ஒரு நூலுக்கு பல உரைகள் தோன்றுவதற்கு உரைமுரண்பாடுகளே காரணமாகவும் அமைந்தன. அவ்வகையில், அகநானூற்றுக்கு உரையெழுதிய வேங்கடசாமி நாட்டாரும், சி. கணேசையரும் தமக்கு முன்னர் எழுதப்பட்ட உரையாசிரியர் குறிப்புக்களைத் தமது உரைகளில் பயன்படுத்தியுள்ளமையினைக் காணலாம்.

வேங்கடசாமி நாட்டாரது உரை இடைக்கால உரையாசிரியர் மரபினை தழுவினதாகவே அமைந்துள்ளது. உரையாசிரியர்களின் கருத்துக்களைச் சுட்டிக்காட்டும்போது, தமது உரைக்கு மேலதிக விளக்கம் கொடுக்கும் வகையிலேயே பயன்படுத்தியிருக்கின்றார். பழைய

மேற்கோள் பயன்படுத்தும் முறையைப் பொருத்த மட்டில், இருவருக்கிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. எனினும், கணேசையரது உரையில் இலக்கண நூல்களிலிருந்து மேற்கோள் காட்டும் முறைமை விரவி வந்துள்ளது.

கணேசையர்  
உரையானது,  
பழைய  
உரைகளை  
மேற்கோளாகக்  
காட்டியிருப்  
பதோடு,  
உரையாசிரியர்  
களிடையே  
காணப்பட்ட  
முரண்  
பாட்டையும்  
எடுத்துரைக்  
கின்றார்.

உரைக்குறிப்புக்களில் காணப்படும் குறைபாடுகளை வெளிப்படுத்தும் பண்பு மிகக் குறைவு.

கணேசையர் உரையானது, பழைய உரைகளை மேற்கோளாகக் காட்டியிருப்பதோடு, உரையாசிரியர்களிடையே காணப்பட்ட முரண் பாட்டையும் எடுத்துரைக்கின்றார். பழைய உரைகளை எடுத்துக்காட்டுவதற்கு உதாரணமாக மேல்வரும் பகுதியைக் குறிப்பிடலாம்:

“தலைவரு விழும் நிலை எடுத்துரைப்பினும் என்னுஞ் சூத்திரத்து (தொல். அகத் - 39) விடுத்தற்கண்ணும் என்பதற்கு இச்செய்யுளை எடுத்துக்காட்டி இஃது, உடன்போக்கு நயப்பித்தது என்றனர் இளம்பூரணர். மேற்குறித்த சூத்திரத்து இச்செய்யுளை எடுத்துக்காட்டி இதனுள் அன்னை சொல்லும் பெண்டிர் கௌவையும் தலைவரும் விழுமென்று (தோழி) தலைவிக்குக் கூறினால் என்பர் நச்சினார்க்கினியர். பெருமையும் சிறுமையும் என்னுஞ் சூத்திரத்து (தொல். உவமம் - 19) பாடிச் சென்ற பரிசிலர் போல உவ வினி வாழிதோழி என்பது உவகை உவமை என்றனர் பேராசிரியர்” (மேலது: 215 - 216).

இடைக்காலத்து உரையாசிரியர்களான இளம்பூரணர், நச்சினார்க்கினியர், பேராசிரியர் ஆகியோரது கருத்துக்களையெல்லாம் தொகுத்துக்கூறி, தமது உரைக்கு அரண்செய்கின்றமை கணேசையரின் தனிச்சிறப்பெனலாம். அகநானூற்றிலுள்ள 38வது பாடலுக்கான நச்சினார்க்கினியரது கருத்தை எடுத்துக்கூறி, அவ்வுரையின் பொருத்தம் பற்றியும் கணேசையர், பதிவுசெய்கின்றார். “மறைந்தவற் காண்டல் (தொல். பொருள். குள - 20) என்னுஞ் சூத்திரத்துத் ‘தன்’ குறிதள்ளிய தெருளாக் காலை, வந்தனன் பெயர்ந்த வறுங்கள நோக்கித் தன்பிழைப் பாகத் தழீஇத் தேறல்” என்பதற்கு இச்செய்யுளை எடுத்துக்காட்டி, இதனுள் ஊசன் மாறுதலும் புனமும் தன்குறி தள்ளிய இடன்: மறந்திசின் என்றது தெருளாக்காலை: கூஉங் கண்ணது ஊரென உணர்த்தாமையின் இடையீடு படுவதன்றி அவன் கண் தவறுண்டோவெனத் தன் பிழைப்பாகத் தழீஇயினான் என்றுரைத்து, இது சிறைப்புறமாக வரைவுகடாயது என்றும், ‘அவன் வரம் பிறத்தல்’ (தொல் பொருள் - கள - 29) என்னுஞ் சூத்திரத்து இச்செய்யுள் தலைவி களஞ்சூட்டியதாகும் என்றும் கூறினர் நச்சினார்க்கினியர். குறிபெயர்த்திடுதல் என்பதே பொருத்தம்” (கணேசையர், சி.: 2002: 143).

உரையாசிரியர்களது உரைகளில் காணப்படுகின்ற முரண்பாடு பற்றி அதிக கவனம் செலுத்திய ஓர் உரையாசிரியராகச் சி. கணேசையரை அடையாளப்படுத்த முடியும். கணேசையரின் அகநானூற்றுரையின் உரைநெறிகளுள் பிரதான அம்சமாக இதனைக் கொள்ளலாம்.

#### 04. பாடபேதம் கூட்டுதல்

உரையாசிரியர்கள் பழந்தமிழ் நூல்களுக்கு உரையெழுதும்போது பாடபேதம் குறித்தும் கருத்துத் தெரிவித்துள்ளனர். இடைக்கால உரையாசிரியர்களிடம் இவ்வம்சம் காணப்பட்டாலும், 19ஆம், 20ஆம்

நூற்றாண்டுகளிலேயே பாடம்பேதம் பற்றிய சிந்தனைகள் செழுமைபெற்றன என்றும் கூறமுடியும். இதற்கு இந்நூற்றாண்டுகளில் மேற்கிளம்பிய அச்சுப் பண்பாடு அடிப்படையாக அமைந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. அச்சுப் பண்பாட்டின் விளைவுகளுள் ஒன்றாகவும் பாடபேதம் பற்றிய ஆய்வுகள் முதன்மை பெற்றன எனலாம். “பாடம் எனும் சொல் இலக்கிய ஆய்விற்பொழுது குறிப்பாகச் செவ்விதாக்கம் (நனவை) செய்யும்பொழுது பெரிதும் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு சொல்லாகும். ஒரு பாடலுக்குப் பாட வேறுபாடு வரும்பொழுது “என்பதும் பாடம்” என்று கூறுதல் மரபு. பாடபேதம் என்ற சொல்லின் பெருவழக்கையும் அவதானித்தல் வேண்டும். பாடம் என்ற சொல்லுக்கு விதிக்கப்பெற்ற பாடற்பகுதி, கற்பிக்கப்படுவதற்கான பாடக் கூறு (lesson) என்பவையும் கருத்தாகும். பாடம் என்ற சொல்லுக்கு இணையான வேறு பல கருத்துகளும் இருப்பதால் textக்கு பாடம் எனும் சொல்லை தவிர்ந்து ‘பிரதி’ என்பதனை அதற்கான தமிழ் வடிவமாகக் கொள்ளக்கூடாதா என்ற வினாவும் எழுவது இயல்பே. நவீன தமிழலக்கிய வழக்கில் ‘பிரதிபேத ஆராய்ச்சி’ என்ற தொடரே பயன்படுத்தப்படுவதைக் காணுகின்றோம். இங்கு பிரதி என்பது அச்சின் வழியாக வந்த ஒரு தொடராகும். அச்ச வழக்குக்கு முந்தைய நூல்களைப் பொறுத்தவரையில், பாடபேதம் என்று கூறுவதே மரபு. எனவேதான் text என்பதற்குப் பாடம் எனும் சொல்லைப் பயன்படுத்துவதும் பொருத்தமானதெனக் கருதுகின்றேன். உண்மையில் இதனைப் புத்தாக்கம் என்று சொல்லாமல் ‘மீள் பயன்பாடு’ என்றே சொல்ல வேண்டும்” (சிவத்தம்பி, கா., 2007: 2 - 3).

இவ்வகையில் நோக்கும்போது, பாடபேதம் பற்றிய கருத்துக்கள் குறிப்பிட்ட ஒரு நூலின் உண்மையான இலக்கிய பாடத்தைக் கண்டறிகின்ற முயற்சியாகவே அமைந்துள்ளது எனலாம். இந்த விளக்கங்களோடு, கணேசையரின் அகநானூற்றுரையிலும், வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அகநானூற்றுரையிலும் மேற்கிளம்பும் பாடபேதம் பற்றிய கருத்துக்களை இங்கு நோக்கலாம்.

கணேசையரின் அகநானூற்றுரையின் சிறப்பம்சங்களுள் ஒன்றாகவும் கணேசையரின் உரைநெறிகளுள் ஒன்றாகவும் அமைவது ‘பாடபேதம்’ தொடர்பில் அவர் முன்னிறுத்தும் கருத்துக்கள் எனலாம். இதற்கு அடிப்படையாக அமைந்தது அவரது தொல்காப்பியப் பொருளதிகார உரையாகும். தொல்காப்பியம் முழுமைக்கும் உரைவிளக்கப் பதிப்புக் களை வெளிக்கொணர்ந்தவர், கணேசையர். தொல்காப்பியரின் பொருளதிகார நூற்பாக்களை இலக்கியத்துக்கான இலக்கணமாகக் கொண்டே உரையாசிரியர்கள் உரையெழுதியுள்ளனர். ஆயினும், தொல்காப்பியரின் நூற்பாக்களில் இடம்பெற்றுள்ள பாடபேதம் தொடர்பில் அதிக கவனம் கொண்டனர் என்று சொல்லமுடியாது. ஆனால், கணேசையரின் நோக்குநிலையும் ஆராய்ச்சி முறைமையும் இதற்கு மாறாக அமைந்தன. தொல்காப்பியத்தின் பதிப்புகளிலும், நூற்பாக்களிலும் காணப்பெறும் பல பாடவேறுபாடுகளைச் சுட்டிக்காட்டும் வகையில்

கணேசையரின்  
அக  
நானூற்றுரை  
யின்  
சிறப்பம்சங்  
களுள்  
ஒன்றாகவும்  
கணேசையரின்  
உரைநெறி  
களுள்  
ஒன்றாகவும்  
அமைவது  
‘பாடபேதம்’  
தொடர்பில்  
அவர்  
முன்னிறுத்தும்  
கருத்துக்கள்  
எனலாம்.

தொல்காப்பி  
யத்திலுள்ள  
பொருளதிகார  
நூற்பாக்களில்  
இடம்பெறும்  
பாடவேறுபாடு  
களையும்  
தொல்காப்பிய  
உரையாசிரியர்  
களின் உரை  
விளக்கங்களில்  
காணப்பெறும்  
கருத்து  
முரண்பாடு  
களையும்  
கணேசையர்  
மிக விரிவாகவே  
சுட்டிக்  
காட்டுகின்றார்.

செயற்பட்டிருக்கின்றார், கணேசையர். இதனால், அதுவரை காலமும் முன்னிறுத்தப்பட்ட பல்வேறு கருத்தமைவுகளிலிருந்து கணேசையரின் கருத்தமைவுகள் வேறுபடத் தொடங்கின. இந்த அம்சமே கணேசையரின் உரைச்சிறப்புக்கும் காரணமாக அமைந்தது. இது தொடர்பில் கணேசையர் செந்தமிழ் இதழில் எழுதிய கட்டுரைகள் தனித்து நோக்கத்தக்கவை.

தொல்காப்பியத்திலுள்ள பொருளதிகார நூற்பாக்களில் இடம்பெறும் பாடவேறுபாடுகளையும் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்களின் உரை விளக்கங்களில் காணப்பெறும் கருத்து முரண்பாடுகளையும் கணேசையர் மிக விரிவாகவே சுட்டிக்காட்டுகின்றார். சிறுபொழுது பற்றிய கணேசையரின் விளக்கம் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும்.

கணேசையரின் அகநானூற்றுரையில் பாடபேதங்கள் குறித்த உரைப்பகுதிகள் நிறையவே உண்டு. இப்பாடபேதங்கள் வெவ்வேறு தளங்களில் சுட்டிக் காட்டப்படுவதைக் காணலாம். அகப்பொருள் வெளிப்படுத்துவதிலும், அகநானூற்று உரையாசிரியர்களின் உரைக்குறிப்புகளிலுள்ள முரண்பாடுகளையும் கணேசையர் எடுத்துக்காட்டி, தமது கருத்தை நிறுவுகின்றார். இந்த அம்சமே வேங்கடசாமி நாட்டாரின் அகநானூற்றுரையிலிருந்து கணேசையரின் அகநானூற்றுரையை வேறுபடுத்துவதாகவும் அமைகின்றது. சில எடுத்துக்காட்டுக்கள் வருமாறு,

அகநானூற்றில் 44வது பாடலுக்கு உரையெழுதும்போது, பாடபேதம் காணப்படுவதைப் பின்வருமாறு என்று குறிப்பிடுகிறார்.

“கட்டுர் - கட்டப்பட்ட ஊர் = பாசறை என்பது பொருள். ஆயினும், கடமுர என்றும் பாடபேதம் காணப்படலின், அ.து ஓநூராயுமிருக்கலாமோ என்பது ஆராயத்தக்கது” (கணேசையர், சி., 155).

மேலும், அகநானூற்றிலுள்ள 10வது பாடலுக்கு உரையெழுதும்போது, பாடபேதம் காணப்படுவதைச் சுட்டிக்காட்டுவதோடு நின்றுவிடாமல் இவ்வாறுதான் பாடமிருத்தல் வேண்டும் என தமது கருத்தை முன்னிறுத்துவது நோக்கத்தக்கது.

“உள்ளுறைப் பொருளில் அழித்து என்று வருதலின், ‘கோட்டுமின் கெண்டி’ என்று பாடமிருத்தல் வேண்டும்” (மேலது: 46).

என்று கணேசையர் குறிப்பிடுகின்றார். 12வது பாடலுக்கு உரையெழுதும் போது, “எவன் என்பது எவண் என்று பாடம் இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது என் கருத்து. எவண் என்றிருப்பதே பொருத்தம்” (மேலது: 52), எனவும் குறிப்பிடுகிறார். மேலும், “அ.து அமைகும் என்பதற்கு நீ செய்கின்ற அதற்கு அமைவேம் என்றுரைப்பினுமமையும். இனி என் செய்வது என்றும் பாடம்: அது சிறந்த பாடமாகும்” (மேலது : 30) என்றும் பதிவுசெய்கின்றார். அகநானூற்றில் இடம்பெறும் 16வது பாடலில் காணப்படும் பாடபேதம் குறித்த கணேசையரின் கருத்துக்கள் அவரது சங்க இலக்கியப் புலமையை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றன. அப்பகுதி வருமாறு:



“விரைவான் என்பது விரைவின் என்று பாடம் இருத்தல் வேண்டும். அச்சப்பிழை போலும். விரைய வந்து என்று குறிப்புரைகாரரும் உரை கூறியிருத்தல் காண்க. தொல்காப்பியத்து வரும் ‘அவனறிவாற்ற’ என்னுஞ் சூத்திர உரையில் (பொருள் - கற்பு - 6) இச்செய்யுளை உதாரணமாகக் காட்டுமிடத்து நச்சினார்க்கினியர் விரை இயினள் என்று பாடபேதம் கொண்டமையும் விரைவின் என்றிருத்தல் வேண்டுமென்பதை வலியுறுத்தல் காண்க” (கணேசையர், சி., 2002: 67).

வேங்கடசாமி நாட்டாரும் பாடபேதம் பற்றிய கருத்துக்களைத் தமது அகநானூற்று உரையில் பதிவுசெய்கின்றார். இடைக்கால உரையாசிரியர்கள் சுட்டிக்காட்டிய பாட பேதத்தையே இவரும் தமது உரையில் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார் எனலாம். அவ்வாறு உரையாசிரியர்கள் சுட்டிக்காட்டிய பாடபேதம் தொடர்பான தமது கருத்தைக்கூறி, எது சரியான பாடம் என்றவகையிலான பாடநிர்ணயம் பற்றிய சிந்தனைகள் வேங்கடசாமி நாட்டாரிடம் காணப்படவில்லை என்றே சொல்லலாம். செய்யுள் பகுதியில் காணப்படும் பாடபேதத்தை அடிக்குறிப்பில் சுட்டிக்காட்டுவது இவரது உரைநெறியாக விளங்குகின்றது.

உதாரணமாக, அகநானூற்றில் முதலாவது பாடலில் ‘கோண்மிகு’ என்பதற்கு ‘கோண் முதிர்’ என்றும், ‘வேய்புரை’ என்பதற்கு ‘வேய் மருள்’ என்றும் பாடம் இருப்பதை அடிக்குறிப்பிட்டு வேங்கடசாமி நாட்டார் உரையெழுதுகின்றார்” (வேங்கடசாமி நாட்டார், 1943: 7). இவ்வாறே, 24வது பாடலில், ‘மமுகிய மண்ணை’ என்பதற்கு ‘மருங்கிய மொண்ணை’ எனவும், ‘கணையுதைப்பு’ என்பதற்கு ‘கணையுதைப்ப’, எனவும் ‘தழங்குகுரல் முரசமொடு முழங்கும்’ என்பதற்கு ‘தழங்குரல் முரசமொடு மயங்கும்’ (மேலது: 58-59) எனவும் பாடம் இருப்பதை இவ்வுரையாசிரியர் எடுத்துரைக்கின்றார்.

வேங்கடசாமி நாட்டார் சுட்டிக்காட்டும் பாடவேறுபாடு பற்றிய கருத்துக்களிலிருந்து கணேசையரின் கருத்துக்கள் வேறுபட்டுச் செல்வதையும் காணமுடிகின்றது. உதாரணமாக, அகநானூற்றில் இடம்பெறும் 26வது பாடலில் காணப்படும் முதலாவது சொல்லுக்கு பாடவேறுபாடு இருப்பதை வேங்கடசாமி நாட்டார் குறிப்பிடுகின்றார். வேங்கடசாமி நாட்டாரின் கருத்துப்படி, ‘கூர்முன்’ என்பதற்கு ‘கூர்முள்’ என்றும் பாடமிருப்பதை இவர் சுட்டிக்காட்டுகின்றார். எனினும், கணேசையரின் உரைக்குறிப்பில் பாடல் ‘கூர்முண்’ என்றே அச்சிடப்பட்டுள்ளது. இவ்வகையான வேறுபாடுகள் ஏற்பட்டதற்கான காரணங்கள் என்ன என்பது தொடர்பில் விரிவான ஆய்வுகள் இடம்பெறவேண்டும்.

அகநானூற்றில் காணப்படும் பாடபேதம் பற்றிய கருத்துக்களில் கணேசையரின் உரைக்குறிப்புக்கள் மிகுந்த முக்கியத்துவத்துக்குரியவை என்பது புலனாகின்றது. பாடல்களில் இடம்பெறும் பாடபேதத்தைச் சுட்டிக்காட்டுவதோடு, சரியான பாடம் எவ்வாறு அமையும் என்பது தொடர்பிலும் கணேசையர் அதிக அக்கறை காட்டியுள்ளார் என்பதை அவரது உரை நெடுகிலும் காண முடிகின்றது.

பாடல்களில்  
இடம்பெறும்  
பாடபேதத்தைச்  
சுட்டிக்  
காட்டுவதோடு,  
சரியான பாடம்  
எவ்வாறு  
அமையும்  
என்பது  
தொடர்பிலும்  
கணேசையர்  
அதிக  
அக்கறை  
காட்டியுள்ளார்  
என்பதை  
அவரது உரை  
நெடுகிலும்  
காண  
முடிகின்றது.

நாட்டாரும் தமது உரையில் பாடபேதம் பற்றிய கருத்துக்களைப் பதிவுசெய்திருக்கின்றார். எனினும், அக்கருத்துக்கள் மிகச் சுருக்கமாகவே அமைந்திருப்பதை அவதானிக்க முடிகின்றது. அகநானூற்றில் இடம்பெறும் பாடபேதம் பற்றிய சிந்தனைகளிலும், மூலபாடத்தைத் தீர்மானிப்பதிலும் கணேசையரின் உரையே சிறப்புப் பெறுகின்றது எனலாம். “தாம் சரியெனக் கருதிய பாடத்தை உறுதியாகக் குறிப்பிடும் தன்மையைக் கணேசையரிடம் காணமுடிகின்றது. அகநானூற்றுச் செய்யுள்களிலும் உரைகளிலும், வழங்கிவரும் பாடபேதங்களைத் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டு, அப்பாடபேதங்களின் பொருந்தாமையைத் தக்க சான்றுகளுடன் விளக்கிக் காட்டிச் சரியான பாடத்தையும் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார். பாடபேதங்கள் ஏட்டுச்சிதைவாலும், அச்சப்பிழையாலும் ஏற்படும் என்று பாடபேதம் பற்றிக் குறிப்பிடும் பல்வேறிடங்களிலும் சுட்டிக்காட்டுகின்றார்” (சிவலிங்கராஜா, எஸ்., 2002: XXI).

### முடிவுரை

வேங்கடசாமி  
நாட்டாரின்  
உரை  
பெரும்பாலும்  
இடைக்கால  
உரையாசிரியர்  
களின்  
உரையாக்க  
நெறிமுறைகளை  
முன்னிறுத்திய  
தாகவே அமைந்  
துள்ளது.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட அகநானூற்று உரைகளுள் சி. கணேசையரின் உரையும், வேங்கடசாமி நாட்டாரின் உரையும் அகநானூற்று உரை வரலாற்றிலும் சங்க இலக்கியப் பனுவல்களுக்கு எழுதப்பட்ட உரைகளின் வரலாற்றிலும் தனித்துவம் பெறுகின்றன. ஒவ்வொரு உரையாசிரியரும் தனித்துவமான உரைநெறிமுறைகளைப் பின்பற்றி யிருக்கின்றனர். வேங்கடசாமி நாட்டாரின் உரை பெரும்பாலும் இடைக்கால உரையாசிரியர்களின் உரையாக்க நெறிமுறைகளை முன்னிறுத்தியதாகவே அமைந்துள்ளது. இடைக்கால உரையாசிரியர்களிடம் காணப்பட்ட மூலநூல் ஆசிரியர் பற்றிய கருத்துநிலை வேங்கடசாமி நாட்டாரது அகநானூற்றுரையில் இழையோடுவதைக் காணலாம். கணேசையரது உரை பல அம்சங்களில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. குறிப்பாக, அகத்திணைப் பாடல்களுக்கு அடிப்படையாக அமைகின்ற துறை, உள்ளுறை உவமம், இறைச்சிப் பொருள் பற்றிய கணேசையரது கருத்துக்கள் அவரது உரையாக்க ஆளுமையைக் காட்டுகின்றன. மேலும், அகநானூற்றுப் பாடல்களில் காணப்படும் பாடபேதம் பற்றிய உரைக்குறிப்புக்களும், உரையாசிரியர்களின் உரைமுரண்பாடுகளைச் சுட்டிக்காட்டுவதிலும் கணேசையரின் அகநானூற்றுரை மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது எனலாம்.

### உசாத்துணைகள்

1. அரசு. வீ. (2013) தமிழ் உரை உருவாக்க மரபு, சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
2. அரவிந்தன், மு.வை. (1968), உரையாசிரியர்கள், சிதம்பரம்: மணிவாசகர் நூலகம்.
3. கடிகாசலம், ந., சிவகாமி, ச. (பதிப்பாசிரியர்) (1998), சங்க இலக்கியம்: கவிதையியல் நோக்கு, சிந்தனைப் பின்புல மதிப்பீடு, சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

4. .... (1937), பதிற்றுப்பத்து வசனம், மதறாஸ்: ஒற்றுமை ஆபீஸ்.
5. கந்தையா, ந. சி. ( 2003), அகநானூறு, சென்னை : அமிழ்தம் பதிப்பகம்.
6. சதீஸ், ஆ. (2008), சங்க இலக்கிய உரைகள், சென்னை: அடையாளம்.
7. சிவத்தம்பி, கா. (2007) தமிழ்நூற் பதிப்புப் பணியில் உ.வே.சா. பாடவிமர்சனவியல் நோக்கு, கொழும்பு - சென்னை: குமரன் புத்தக இல்லம்.
8. .... (1989), வித்துவசிரோமணி கணேசையரின் வாழ்க்கையும் பணியும், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.
9. சிவலிங்கராஜா, எஸ். (பதிப்பாசிரியர்) (2002), கணேசையரின் அகநானூறு களிற்றியானை நிரையுரை, யாழ்ப்பாணம்: முல்லை அச்சகம்.
10. .... (2004), ஈழத்துத் தமிழ் உரைமரபு, கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம்.
11. தியாகராஜா, மு. (2014) கலித்தொகை - இலகு விளக்கத்துடன் இருபத்தைந்து செய்யுள்கள், கொழும்பு: கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம்.
12. நடராசன், தி.சு. (2013) உரைகளும் உரையாசிரியர்களும், சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
13. பிரசாந்தன், ஸ்ரீ. (ப. ஆ) (2012), இலக்கண வரம்பு: மகாவித்துவான் சி. கணேசையர் அவர்களின் இலக்கணக் கட்டுரைகள், கொழும்பு: இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்.
14. மாதையன், பெ. (2014), உரையியல், சென்னை: பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ்.
15. வேங்கடசாமி நாட்டார், ந.மு. (1943), அகநானூறு களிற்றியானை நிரையுரை, சென்னை: சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.

(உரைப்பதிவு) இலக்கணப்பதிவு

கொழும்பு பல்கலைக்கழகம்  
தமிழியல்  
அகநானூறு  
புத்தகப்பதிவுப் பகுதி  
கொழும்பு

சுரு. 10  
தமிழியல் பதிப்பு  
'புத்தக'  
2018

சுரு. 10

தமிழியல் பதிப்பு  
புத்தகப்பதிவுப் பகுதி  
கொழும்பு

சுரு. 10

தமிழியல் பதிப்பு  
புத்தகப்பதிவுப் பகுதி  
கொழும்பு

## கட்டுரை ஆசிரியர்கள்

- 1 **வீ. அரசு**  
ஒய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,  
'கல்மரம்', சென்னை 96.  
arasuveerasami@gmail.com
- 2 **சுந்தர் காளி**  
தமிழ், இந்திய மொழிகள் மற்றும்  
கிராமியக் கலைகள் பள்ளி,  
காந்தி கிராம கிராமிய நிகர்நிலைப்  
பல்கலைக்கழகம், காந்திகிராமம்,  
தமிழ்நாடு இந்தியா,  
sundarkali@yahoo.co.in.
- 3 **கலாநிதி க. சிதம்பரநாதன்**  
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,  
கலைப்பீடம்,  
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,  
sithamk1@gmail.com.
- 4 **சி. சிவசேகரம்**  
ஒய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,  
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்,  
பேராதனை.  
sivasegaram@yahoo.com.
- 5 **கலாநிதி வ. இன்பமோகன்**  
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,  
நுண்கலைத்துறை,  
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,  
இலங்கை.  
vinpamohan@yahoo.com
- 6 **பெருமாள் சரவணகுமார்**  
விரிவுரையாளர், தமிழ்த்துறை,  
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்,  
இலங்கை,  
sarawanan480@gmail.com

## மதிப்பீட்டாளர்கள் (Referees)

- 1 **வீ. அரசு**  
ஒய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,  
'கல்மரம்',  
சென்னை 96.
- 2 **எம்.ஏ. நு.:மான்**  
ஒய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,  
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்,  
பேராதனை, கண்டி.
- 3 **முனைவர் ச. பிலவேந்திரன்**  
இணைப்பேராசிரியர்,  
நாட்டுப்புறவியல் துறை,  
புதுச்சேரி, மொழியியல்  
பண்பாட்டு ஆராய்ச்சி நிறுவனம்,  
புதுச்சேரி.
- 4 **அம்மன்கிளி முருகதாஸ்,**  
பேராசிரியர்,  
மொழித்துறை,  
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,  
இலங்கை.
- 5 **சுந்தர் காளி,**  
தமிழ், இந்திய மொழிகள் மற்றும்  
கிராமியக் கலைகள் பள்ளி,  
காந்தி கிராம கிராமிய நிகர்நிலைப்  
பல்கலைக்கழகம், காந்திகிராமம்,  
தமிழ்நாடு இந்தியா,

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

செய்துள்ளவை

1. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை  
2. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை  
3. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை

4. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை  
5. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை  
6. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை

யொகூசன நூலகம்  
யாழ்ப்பாணம்.

செய்துள்ளவை

1. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை  
2. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை  
3. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை

4. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை  
5. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை  
6. சி. சிவசாமி  
செய்துள்ளவை

பெரிய நாகை  
புத்தூர் அம்மையாள்

ISSN 2386-1630



9 772386 163006

விலை ரூபா 300.00