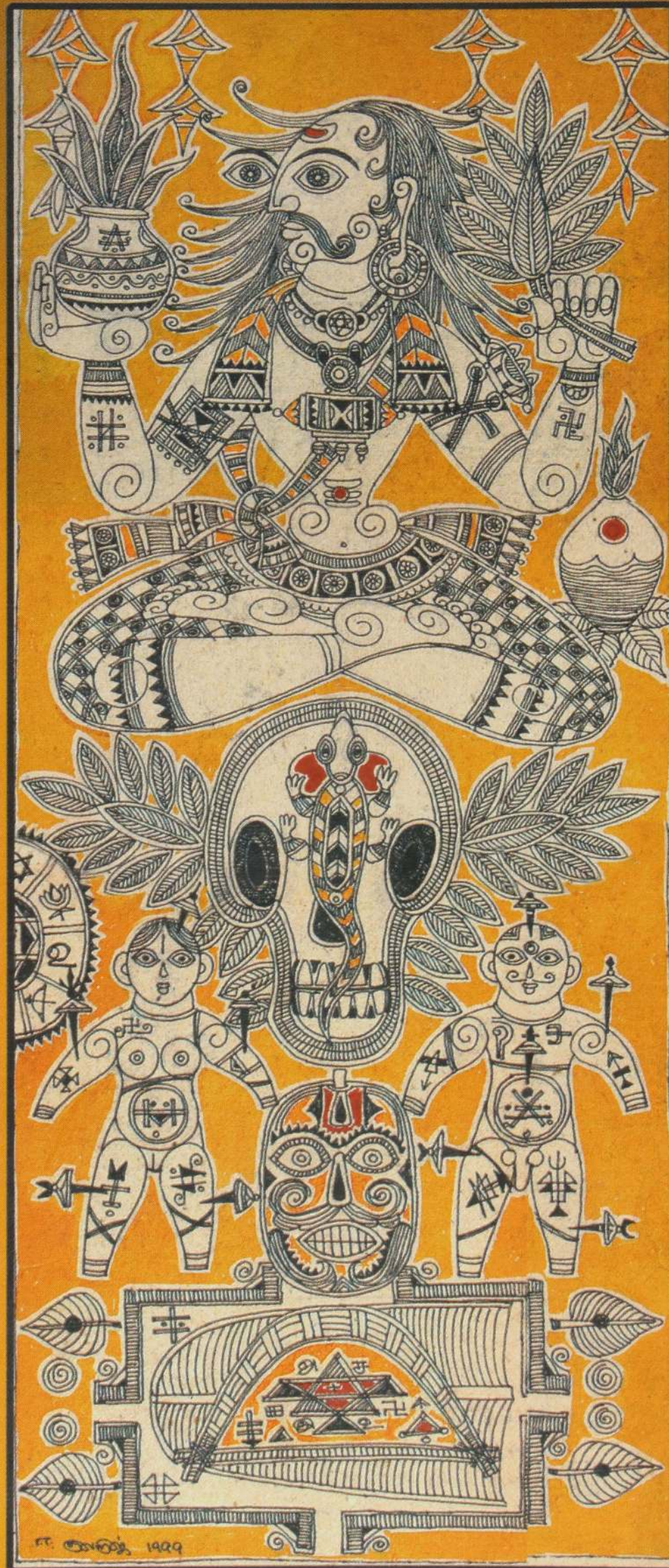


# மெய்குதல்

தொகுதி: 3, எண்: 2, 2016



சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்







# மெயுத்தல்

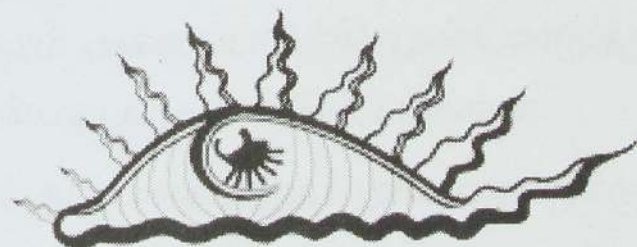
ஆய்விதழ்

தொகுதி: 3, எண்: 2, ஆடி - மார்கழி 2016

பொதுசனநூலகம்  
மாநகரசபை  
யாழ்ப்பாணம்

பொதுசனநூலகம்  
24 MAY 2017  
மாநகரசபை  
யாழ்ப்பாணம்

உதாத்துணைப்பகுதி  
யாழ்ப்பாண பொதுநூலகம்



சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்

2211(P)  
82



# மொழிதல்

ஆய்விதழ்

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

தொகுதி: 3, எண்: 2 - ஆடி - மார்கழி 2016

ISSN 2386 - 1630

ஆசிரியர்

கலாநிதி வ. இன்பமோகன்

உதவி ஆசிரியர்கள்

திரு சு. சிவரெத்தினம்

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 அட்டை ஓவியம்

ஈ. குலராஜ்

வடிவமைப்பு

அருள் சஞ்சித்

தொடர்பு

110/3, கண்ணகி அம்மன் கோயில் வீதி,

மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

தொலைபேசி: 0776647375, 0770075898, 0774749441

மின்னஞ்சல்: mozhithal2014@gmail.com

அச்சு

குமரன் அச்சகம்

39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு - 6

மின்னஞ்சல்: kumbhllk@gmail.com

விலை: 250.00

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

- ஆசிரியர்



## மொழிதல்

சுதந்திர ஆய்வு வட்டம் வெளியிடும் மொழிதலின் ஐந்தாவது இதழ் வெளிவருகின்றது. வருடம் இரு இதழ்களாக ஆனி மற்றும் மார்கழி ஆகிய மாதங்களில் வெளியிடப்பட்டு வரும் மொழிதல் புலமைப் பரப்பில் காத்திரமான உரையாடலை ஏற்படுத்துவது, சிறந்த ஆய்வுகளை, ஆய்வாளர்களை புலமைப்பரப்பில் அறிமுகப்படுத்துவது, அவர்களின் ஆய்வு முயற்சிகளுக்கு ஊக்கம் கொடுப்பது, புலமைப்பரப்பில் உரையாடலுக்கு உட்படுத்த வேண்டிய விடயங்களை அடையாளங்காண்பது, அவற்றை புலமைத்துவ உரையாடலுக்கு கொண்டுவருவது என்னும் நோக்கங்களுடன் தனது பயணத்தை ஆரம்பித்து மூன்று ஆண்டுகளை பூர்த்திசெய்யும் தறுவாயில் உள்ளது.

மொழிதலில் வெளிவரும் ஆய்வுகள் மனிதவியல், சமூக விஞ்ஞானம் சார்ந்த புலங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. மொழிதல் காலத்திற்கு காலம் புலமைத்துவ உலகில் வெளிவரும் புதிய சிந்தனைகளை உள்வாங்கி தமிழ் பரப்பில் சிறந்த புலமைத்துவ உரையாடலுக்கான தளமாக செயற்பட்டு வருகின்றது. ஆய்வாளர்கள் மொழிதலில் தமது ஆய்வுகளை வெளியிடுவதில் நாம் எந்தக் கட்டுப்பாடுகளையும் விதிக்க வில்லை. ஆய்வியல் புலத்திற்கு காத்திரமான பங்களிப்பை ஏற்படுத்த முனையும் எந்த ஆய்வாளர்களும் தமது கருத்தாடலை மொழிதலில் நிகழ்த்தலாம்.

இவ்விதழ் ஆறு ஆய்வுக் கட்டுரைகளைத் தாங்கி வெளிவருகின்றது. இவை நாட்டுப்புறவியல், நாடகம், இலக்கியம், அழகியல் என்பவை தொடர்பானவையாக அமைந்துள்ளன. இவை தமிழரின் மரபுகள், ஐதீகங்கள், கலை என்பற்றை அறிவியல் தளத்தில் வைத்து நோக்கி அவற்றுக்கு பல புதிய வியாக்கியானங்களை வழங்கி ஆய்வுத் தேடலுக்கான பல வாயில்களைத் திறப்பதற்கான சாத்தியப்பாடுகளை ஏற்படுத்துவனவாக உள்ளன. குறிப்பிட்ட ஆய்வுகள் மேலை நாட்டு மரபில் புலமைத்துவ உரையாடலுக்குட்படுத்தப்படும் சில விடயங்களை தமிழ் புலமைத்துவ மரபிற்குள் நின்று கொண்டு பேசுகின்றன. இவை மொழிதலின் ஆய்வுப்பயணத்தை மேலும் அகலப்படுத்தி முன்னெடுத்துச் செல்வதற்குத் வழியேற்படுத்தும் என்பது எமது எதிர்பார்க்கை.

மொழிதலின் ஆய்வுப் பயணத்திற்குப் பங்காற்றும் அனைவருக்கும் சுதந்திர ஆய்வு வட்டத்தினரின் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

ஆசிரியர்



1. உடல் வரையும் சடங்குகளும் சடங்கு வரையும்  
உடல்களும்: நாட்டுப்புறவியல் பார்வைகள் 1  
- முனைவர் ச. பிலவேந்திரன்
2. நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கை நெறி:  
மீள் எண்ணக்கருவாக்கத்தின் அவசியம் 31  
- கலாநிதி க.சிதம்பரநாதன்
3. பாடவிமரிசனவியல் நோக்கில்  
பதிப்பாசிரியர் சி. கணேசையர் 47  
- கலாநிதி ஸ்ரீ. பிரசாந்தன்
4. பிளேட்டோவும் பின் நவீனத்துவ அழகியல் சிந்தனைகளும்  
- ஒரு மெய்யியல் நோக்கு 57  
- கலாநிதி இரத்தினசபாபதி பிரேம்குமார்
5. சிலப்பதிகார புத்தாக்க வடிவங்களும்  
அவற்றின் புனைவுகளும் 69  
- கலாநிதி சி. சந்திரசேகரம்
6. கிழக்கு மாகாண முஸ்லிம்களின் முன்னைய  
அரங்கியல் மரபுகள் 88  
- பேராசிரியர்.எம்.எஸ்.எம். அனஸ்



## உடல் வரையும் சடங்குகளும் சடங்கு வரையும் உடல்களும்: நாட்டுப்புறவியல் பார்வைகள்

ச. பிலவேந்திரன்

மனித சமூகம் வரலாற்றில் உயிர்ப்புடனும் துடிப்புடனும் தொடர்ந்து இருந்து வருவதற்கான அகக் காரணிகளாகச் சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். அவற்றுள் தலையானவையாக வாய்மொழி வழக்காறுகளான கதைகள், தொன்மங்கள் ஆகியவற்றையும் சடங்கியல் செயல்பாடுகளையும் குறிப்பிடலாம். சடங்கியல் செயல்பாடுகள் இருவகைப்படும். முதல் வகையானது சமயம், வழிபாடு, வரலாறு ஆகியனவற்றை மையமிட்டு அவை தொடர்பான தொன்மங்கள், தொல்மரபுக் கதைகள், கதைகளை அடியொற்றியும் அவற்றை மீளாக்கம் செய்யும் வகையிலும் நிகழ்த்தப்படுவன. இரண்டாம் வகையானது மனித உடலையும், சமூக உடல் அல்லது உடல்களை மையமிட்டு இவ்வுடல்களுக்கும் இயற்கை, பிரபஞ்சம் ஆகியவற்றுக்கும் இடையிலான உறவுநிலைகளைச் சுட்டும் உலகப் பார்வைகளை வெளிப்படுத்தும் வகையில் நிகழ்த்தப்படுவன.

மனிதன் தோன்றிய காலத்தில் இருந்தே (மனித) உடல் என்பது தனிப்பட்ட மனிதனுக்கும் சமூகத்துக்கும் அடிப்படையானதும் மையமானதும் ஆன ஒன்றாக இருந்து வந்திருக்கிறது. இந்த உடலை மையமாகக் கொண்டே மனிதனது அனைத்துச் செயல்பாடுகளும் வாழ்க்கையும் நகர்ந்துகொண்டு இருக்கின்றன.

ஆயினும், மனித உடல் என்பது ஒரு தனி மனிதனைப் பொறுத்த வரை அவனது பிறப்பில் உதயமாகி அவனது இறப்போடு முடிவடைகிறது / அழிந்துபடுகிறது. பிறப்புக்கும் இறப்புக்கும் இடைப்பட்ட கால வெளியில் உடல் தொடர்ந்து மாற்றத்துக்கு ஆட்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் ஒன்றாகவும் இருக்கிறது. இவ்வாறான தொடர் மாற்றத்தில் நகர்ந்து கொண்டிருக்கும் ஓர் உடல் மாற்றத்தினூடாக நகர்ந்து கொண்டிருக்கும் இயற்கை, பிரபஞ்சம், காலம், வெளி ஆகியவற்றோடு எவ்வாறு தன்னைத் தொடர்புறுத்திக் கொள்கிறது? அதே வேளையில் ஒரு சமூகம் ஒரு மனித உடலை அல்லது சமூகக் கூட்டு உடலை எவ்வாறு புரிந்து கொண்டுள்ளது? உடல் பற்றிய என்ன வகையான கருத்தமைவுகளைச் சமூகம்/பண்பாடு கட்டமைத்துள்ளது? உடலைப் பிரபஞ்சத்தோடு

ஒரு சமூகம் ஒரு  
மனித உடலை  
அல்லது சமூகக்  
கூட்டு உடலை  
எவ்வாறு புரிந்து  
கொண்டுள்ளது?  
உடல் பற்றிய  
என்ன  
வகையான  
கருத்தமைவு  
களைச் சமூகம்  
/ பண்பாடு  
கட்டமைத்  
துள்ளது?  
உடலைப்  
பிரபஞ்சத்தோடு  
எவ்வாறு உறவு  
படுத்துகிறது?  
என்ற வினாக்கள்  
நாட்டுப்  
புறவியல்  
ஆய்வில் மிகவும்  
அடிப்படை  
யானவையாக  
உள்ளன.



எவ்வாறு உறவுபடுத்துகிறது? என்ற வினாக்கள் நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வில் மிகவும் அடிப்படையானவையாக உள்ளன.

சமூக வாழ்வில் உடல் பல மாற்றங்களைப் பெறுகிறது. இம் மாற்றங்கள் மனித வாழ்க்கையின் சில வளர்நிலைக் கட்டங்களாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இவ்வாறான வளர்நிலைக் கட்டங்களில் சமூகம் சில சடங்குகளை உடலை மையப்படுத்தி நிகழ்த்துகின்றது. இத்தகைய சடங்குகள் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் எனப்படுகின்றன. இவ் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளின் அமைப்பு பற்றியும் இச்சடங்குகளின் வழிச் சமூகம் உடல் பற்றிக் கொண்டுள்ள கருத்து பற்றியும் உடலையும் பிரபஞ்சத்தையும் உறவுபடுத்தும் வகை பற்றியும் புரிந்துகொள்ளும் முகமாக இக்கட்டுரை அமைகிறது.

### உடல்

உடல் என்பது பாலின வேறுபாட்டு அடிப்படையில் ஆண் உடல் என்றும் பெண் உடல் என்றும் பாகுபடுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த வேறுபாடு உடலின் உறுப்புக்கள், உருவம், உணர்வுகள் அடிப்படையில் அமைவது. இவ்வேறுபாட்டிலமைந்த இரு பாலின உடல்களைச் சமூகம் ஓர்மைப்படுத்தியுள்ளது தெளிவானது. இவ்விரு பாலின வேறுபாடே பெரும்பான்மையும் ஒரு மனித உடலை ஆண், பெண் என வரையறுக்கிறது. என்றாலும் விதிவிலக்காக உடல், உருவம் அடிப்படை சார்ந்து உணர்வுப் பூர்வமான (மனரீதியான) வகையில் குழப்பமான / இடமாற்றம் கொண்ட மூன்றாம் வகைப் பாலினம் ஒன்றும் மிக அருகிய நிலையில் உண்டு. இந்த மூன்றாம் வகைப் பாலினம் பேடி, அலி, ஒன்பது, அரவாணி, திருநங்கை என்று குறிப்பிடப்படுவதுண்டு. இவ்வாறு பொதுநிலையில் மனித உடலை அடிப்படையில் ஆண், பெண் பாலின வகையினமாகவே சமூகம் பாகுபடுத்தியிருந்தாலும் மூன்றாம் நிலையிலான 'திருநங்கை' என்கிற உடலின் இருப்பு சமூகத்தின் ஏற்புடைமைக்குத் தற்காலங்களில் அங்கீகாரம் கொடுக்கும் அழுத்தங்கள் பெருகி வருவது வரவேற்கத் தக்கதே.

பொதுவான பார்வையில் மனித உடலை இருவகையினதாக நோக்குவது வெளிப்படையானது. இவ்விருவகையினமாவது:

1. உயிரியல் உடல் (biological body)
2. சமூக / பண்பாட்டு உடல் (social / cultural body).

#### 1. உயிரியல் உடல்

இது இயல்பிலேயே இயற்கையானதாகத் தோன்றி ஓர் இருப்பினைக் கொண்டிருக்கக் கூடிய உயிரியல் சார்ந்த உடல் ஆகும். இவ்வுடலின்

பொது நிலையில்  
மனித உடலை  
அடிப்படையில்  
ஆண், பெண்  
பாலின வகை  
யினமாகவே  
சமூகம்  
பாகுபடுத்தி  
யிருந்தாலும்  
மூன்றாம்  
நிலையிலான  
'திருநங்கை'  
என்கிற உடலின்  
இருப்பு  
சமூகத்தின்  
ஏற்புடை  
மைக்குத்  
தற்காலங்களில்  
அங்கீகாரம்  
கொடுக்கும்  
அழுத்தங்கள்  
பெருகி வருவது  
வரவேற்கத்  
தக்கதே.



இருப்பு, தன் பிறப்பு (தோற்றம்) தொடங்கி இறப்பு (மறைவு) வரையில் தொடரக் கூடியது. தகுதியான உடலியல் (உயிரியல்) தன்மை கொண்ட ஆண், பெண் உடல்களின் இணைவினைத் (உடலுறவு sexual union) தொடர்ந்து ஒரு புதிய உடல் தோற்றம் கொள்கிறது. இவ்வுடல் இயற்கை, பிரபஞ்சம், காலம், இடம் ஆகிய பருண்மையான தளங்களில் வாழ்கிறது. இவ்வுடல் தொடர்ந்து வளர்சிதை மாற்றங்களுக்கு ஆட்பட்டு உருவ மாற்றத்தையும் வெளிப்படுத்தி நிற்கும். உருவ, அங்கத் தோற்றங்களுக் கேற்பவே இது ஆண், பெண் (மிக அருகிய நிலையில் திருநங்கை) பாலின உடலாகச் செயலாற்றுகிறது. இங்கு உடல் என்பது பருண்மையான மெய்ம்மை ஆகும்.

## 2. சமூக / பண்பாட்டு உடல்

உயிரியல் முறையில் தோற்றம் கொண்ட உடலாயினும் உயிரியல் தாண்டிய நிலையில் அது சார்ந்த சமூகக் குழுவுக்குள் உடல் இயங்கு கிறது. இது சமூகத்தோடும் சமூகம் இதனோடும் கொள்ளும் உறவினடிப் படையில் சமூகத்தின் ஓர் உறுப்பாக விளங்கும் உடலே சமூக உடலாகும். இவ்வுடல் சமூகத்தின் அனைத்துக் கட்டுப்பாடுகளுக்கும் உடன்பட்டு, சமூகத்தின் இருப்பையும் தன் கட்டுமானத்தையும் உறுதி செய்வதாக அமைகிறது. சமூகம் இவ்வுடலின் பாலின அடையாள வேறுபாடுகளை உறுதிப்படுத்துவதுடன் அதனைக் குறிப்பிட்ட பாலின உடலாகவும் அடையாளப்படுத்துகிறது. உடலியல் முறையிலான வளர்சிதை மாற்ற நிலைகளைச் சமூகம் / பண்பாடு அடையாளங்கண்டு அவற்றை ஏற்றுக்கொள்வதுடன் அந்தந்த நிலைகளுக்கான குறிப்பிட்ட தகுதி நிலை, கடப்பாடுகளையும் வரையறுக்கின்றது. இவ்வகையில் ஒவ்வோர் உடலின் மீதும் அவ்வுடலின் அவ்வக்கால உடலியலான தகுதி நிலையின் மீதும் சமூகம் / பண்பாடு ஆதிக்கம் செலுத்துவதாக இருக்கிறது. இது ஒருவகையில் உடல் மீது சமூகம் கட்டமைத்திருக்கும் / ஏற்றியிருக்கும் கருத்தின் அடிப்படையில் அருபமான கருத்து ஆகும்.

## உயிரியல் உடலும் சமூக உடலும்

சமூகத்தில் ஒரு குழந்தை பிறக்கின்றது; இந்தக் குழந்தை ஒரு பருண்மையான உயிரியல் உடலைப் பெற்றிருக்கிறது. அதனால் அதுவும் ஒரு மனித உடல் என்றாகிறது. ஆனாலும் அந்த மனித உடல் பிறந்த அன்று இருப்பது போன்றே என்றைக்கும் இருப்பதில்லை. அது தொடர்ந்து உயிரியலான ஒரு வளர்சிதை மாற்றத்துக்கு ஆட்பட்டுக் கொண்டே இருக்கின்றது. இந்தத் தொடர் மாற்றத்தைச் சமூகம் / பண்பாடு கணக்கில் எடுத்துக் கொள்கின்றது.

உயிரியல் முறையில் தோற்றம் கொண்ட உடலாயினும் உயிரியல் தாண்டிய நிலையில் அது சார்ந்த சமூகக் குழுவுக்குள் உடல் இயங்கு கிறது. இது சமூகத்தோடும் சமூகம் இதனோடும் கொள்ளும் உறவினடிப் படையில் சமூகத்தின் ஓர் உறுப்பாக விளங்கும் உடலே சமூக உடலாகும்.



ஓர் உடலின் வயதும் உடலியல் வளர்சிதை மாற்றமும் ஒன்றோடொன்று நெருங்கிய தொடர்புடையன. இவ்வாறான உடலியல் வளர் மாற்றமானது உயிரியல் முறையிலான மாற்றம் / நகர்வு (biological change / movement) ஆகும். இந்த மாற்றம் அவ்வுடலின் மறைவு (இறப்பு) வரை தொடர்ந்து நிகழ்வது; எனினும் இம்மாற்றத் தொடர்நிகழ்வில் சில சுட்டத்தக்க நிலைகள் அடுத்தடுத்த குறிப்பான அடுக்குகளாக (reproductive / procreative activity) ஒன்றிற்கடுத்து ஒன்றாக நீள்கிறது. இந்தக் குறிப்பான அடுக்குகள் ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் எனத் தனித்தனியான அடுக்குகளாகச் சமூகம் வரையறுத்துள்ளது. இந்த அடுக்கு நகர்வு ஒரு தொடர் நீள் பாதையில் செல்வதாக, பிறப்பு முதல் இறப்பு வரையில் அமைந்திருக்கிறது. ஒவ்வொரு குறிப்பான அடுக்கு நிலையும் சமூகத்தின் தனிக் கவனிப்புக்கும் சுட்டுகைக்கும் உட்படுத்தப்படுகிறது. இந்தக் குறிப்பான அடுக்கு நிலைகளில் சில வகைச் சடங்குகள் நிகழ்த்தப் படுவதன் மூலம் சமூகத்தின் தனிக் கவனிப்பையும் சுட்டுகையையும் பெறுகின்றன.

ஓர் உடலின் வயதும் உடலியலான வளர்சிதை மாற்றமும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையது. உடலியல் வளர்மாற்றமானது (innate mechanism) தன்னின மறு உற்பத்திச் செயல்திட்டத்தினை (reproductive / procreative activity) உள்ளார்ந்த இயல்புக்கமாகக் (innate mechanism) கொண்டுள்ளது. ஆகக் கூடிய எண்ணிக்கையிலான மறு உற்பத்தித் திறனையும் அது தனக்குள்ளே கொண்டுள்ளது. மறு உற்பத்திச் செயல்திட்டம் நிறைவுபெற்ற பின்பு இவ்வியல்புக்கமானது சற்றே தளர ஆரம்பிக்கிறது. இது குறையக் குறைய உடலியலான வலு தன் அனைத்து உறுப்புக்களிலும் தளர்வடைகிறது. அத்துடன் இக்குறிப்பிட்ட உடலின் உயிர்த்து இருக்கும் தன்மையும் குறைந்து இறுதியில் இறப்பை எதிர்கொள்கிறது. இவ்வகையில் உடல் ஒன்றின் வளர் மாற்றத்தின் எழுச்சியும் அதன் உச்ச நிலையான மறுஉற்பத்தித் திறனும், இறுதியில் உடலின் செயல்பாடுகள் அடங்குவதும் ஆன இந்த நகர்வுகளைச் சமூகம் மிகக் கவனமாகவே அவதானித்துள்ளது. ஒவ்வொரு உடலினதும் பாலின வளர் மாற்றத்தின் சுட்டுகை நிலைகளைப் பண்பாடு குறிப்பாகச் சுட்டி அந்நிலைகளை வரையறை செய்வதுடன் அவற்றைச் சில பண்பாட்டுச் சடங்குகளால் உணர்த்துகிறது. இச்சடங்குகளே வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் எனப்படுகின்றன.

உடல் சார்ந்த வளர் மாற்றத்தின் குறிப்பான அடுக்கு நிலைகள் பாலின வேறுபாட்டிப்படையில் வெவ்வேறாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

உடல் சார்ந்த வளர் மாற்றத்தின் குறிப்பான அடுக்கு நிலைகள் பாலின வேறுபாட்டிப்படையில் வெவ்வேறாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. தமிழிலக்கிய மரபில் குறிப்பாகச் சிற்றிலக்கியங்கள் பாலன், மீளி, மறவன், திறவோன், காளை, விடலை, முதுமகன் என ஆண் பாலினரையும் பேதை, பெதும்பை, மங்கை, மடந்தை, அரிவை, தெரிவை,



பேரிளம்பெண் எனப் பெண் பாலினரையும் வகைமைப்படுத்தியுள்ளது. எனினும் சமூகம் தமது பண்பாட்டு வழக்காறுகளை வேறுவகையில் வகைமைப்படுத்தியுள்ளது.

இந்த வகைப்படுத்தம் ஆண் பாலினரைக் குழவி, சிறுவன், குமரன் / விடலை, ஆண் என்றும் பெண் பாலினரைக் குழவி, சிறுமி, கன்னி, குமரி, பெண், தாய் என்றும் அமைத்துள்ளது. ஒரு சீரான உடலியல் வளர்மாற்ற அடுக்கு நிலையில் தொடரும் இந்த நிலைகளில் ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் சில புறவயமான உடலுறுப்பு மாற்றக் கூறுகள் இங்குக் கவனத்தில் கொள்ளப்படுகின்றன. ஆண்பாலினரைக் காட்டிலும் பெண்பாலினரிடத்து மட்டுமே உடலியல் வகையிலான உறுப்புக்களின் வளர் மாற்றங்கள் மிகத் தெளிவாக இருக்கின்றன என்பது வெளிப்படையானதாகும்.

### உடலியல் வளர் மாற்றமும் சமூக ஏற்பும்

உடலியலான வளர் மாற்றங்கள் இயல்பானது; இயற்கையானது. இந்த வளர் மாற்றங்கள் ஏற்படுகிறபோது சமூகம் இவற்றைப் பருவ மாற்றம் என்கிற நிலையில் இப் பருவங்களைச் சமூகத் தகுதிப்பாட்டின் கூறாக எடுத்துக்கொள்கிறது. ஒவ்வொரு பருவத்துக்கும் சமூகம் சில ஏற்புடைமை, வரையறைகள், தகுதிநிலைகள், கடப்பாடுகள் ஆகியவற்றைச் செயல்படுத்துகிறது. இவையே பண்பாட்டு வழக்காறுகளாகவும் நிலைபெற்றுள்ளன. ஒரு குறிப்பிட்ட பருவத்தைச் சமூகம் ஏற்றுக் கொள்வதற்கு அவ்வுடல் புறவயமாக வெளிப்படுத்தும் உடலியலான வளர்மாற்றங்களே அடிப்படையாகும். இவ்வாறு ஒரு பருவத்திலிருந்து உடலியலாக மாற்றம் கொள்கிற உடலைச் சமூகம் வேறொரு பருவ உடலாக இடம்பெயர்க்கிறது. இவ்விடம்பெயர்த்தலைச் சமூகம் சில குறியீட்டுச் செயல்பாடுகள் மூலம் பருண்மையான தகுதிப் பெயர்ச்சியாகவும் மாற்றுகிறது. இதுவே வாழ்க்கை வட்டச் சடங்கு எனப்படுகிறது. ஒவ்வொரு முறையும் உடல் ஒரு பருவத்திலிருந்து வேறொன்றுக்கு இடம் பெயர்கிறபோது இச்சடங்கு அதனதன் இயல்புக் கேற்றவாறு அவ்வுடலைத் தகுதிப் பெயர்ச்சி செய்கிறது.

உடலியலான புறவெளிப்பாடுகளைக் குறிப்பிட்ட பருவ / கால நிலைகளில் வெளிப்படுத்தாத அல்லது வெளிப்படுத்துவதில் குறைபாடுடைய உடல்களையும் சமூகம் கவனிக்காமல் விடுவதில்லை. முறையான வெளிப்பாடுகளைப் பருவ / காலநிலையில் வெளிப்படுத்தும் உடல்களைச் சமூகம் ஏற்று அவற்றைக் கொண்டாடுகின்றது; அவ்வாறல்லாத உடல்களைச் சமூகம் ஏற்காது புறந்தள்ளி, இழிவுபடுத்தவும் செய்கிறது.

ஒவ்வொரு பருவத்துக்கும் சமூகம் சில ஏற்புடைமை, வரையறைகள், தகுதிநிலைகள், கடப்பாடுகள் ஆகியவற்றைச் செயல்படுத்துகிறது. இவையே பண்பாட்டு வழக்காறுகளாகவும் நிலைபெற்றுள்ளன.



பிறப்புத் தொடங்கி இறப்பு வரையிலான உடலியல் பருவ நிலைகளை அடுத்த பக்கத்தில் கண்ட படத்தின் மூலம் குறிக்கலாம்.

### உடல் வளர்மாற்றத்தில் சிக்கலும் சமூக மறுதலிப்பும்

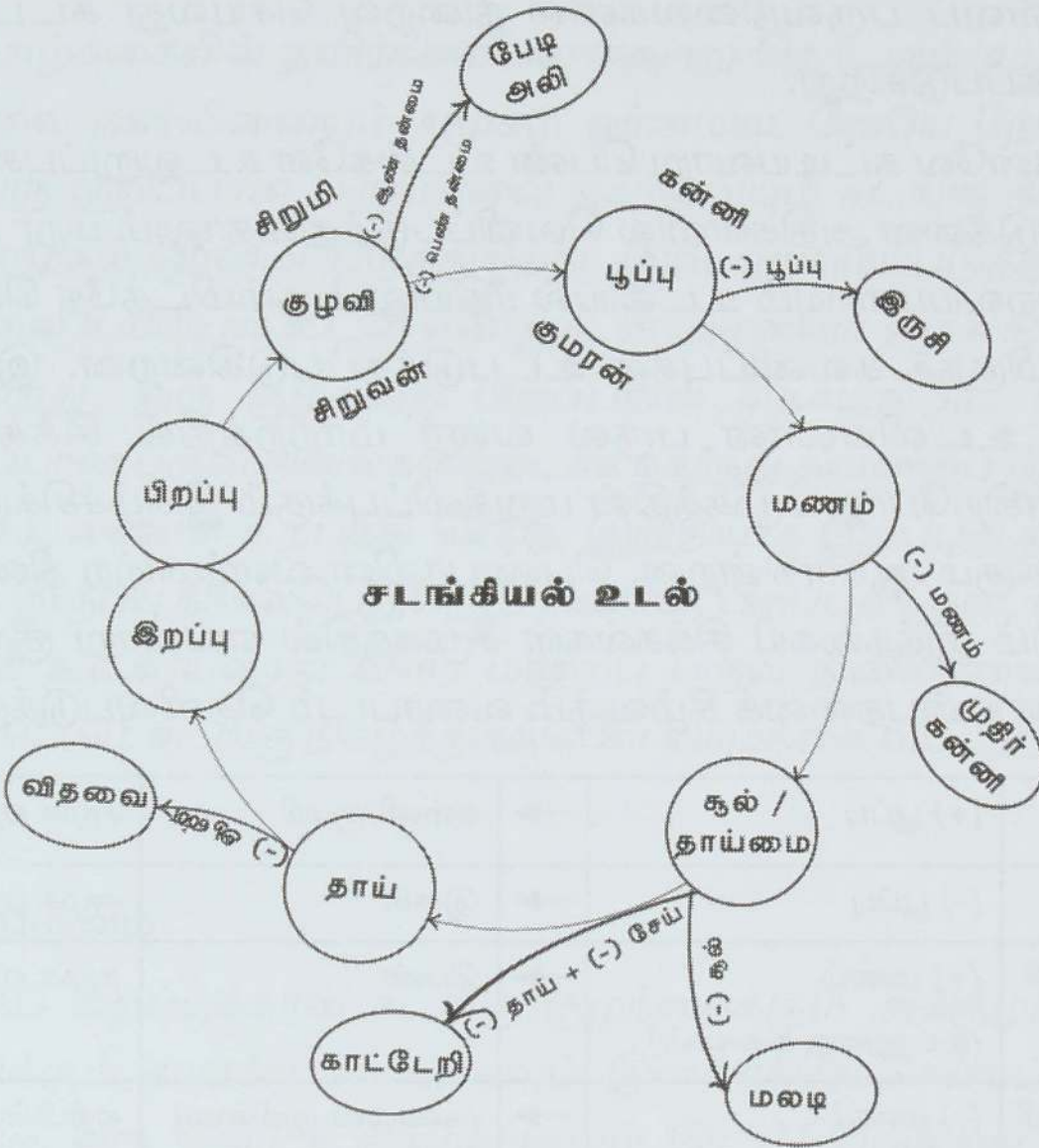
ஓர் உடலின் வளர்மாற்றத்தினூடாகவே அது ஆண் என்றும் பெண் என்றும் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. பாலின வேறுபாடு குழந்தையாக இருக்கும் போதே தெளிவுடையதாக இருப்பினும் சமூகம் தன் பாலின வேறுபாட்டினைத் தீவிரமான அல்லது கடுத்தமான ஒன்றாக எடுத்துக் கொள்வதில்லை. அக்குழந்தை வளர்ந்து அடுத்த கட்ட சிறுவன் / சிறுமி பருவநிலையை அடைகிறபோதுதான் பாலின வேறுபாடும் அதற்கேற்ற பண்பாடேற்றமும் நடைபெறுகிறது. பாலின வேறுபாடு பொதுவாக ஆண், பெண் என்றிருந்தாலும் இவ்வுடல்கள் வளர்ந்து வருகிற நிலையில் தன் அடுத்த பருவ நிலையான குமரன்/ குமரி என்கிற நிலையில் மிக அருகிய நிலையில் பாலின அடையாளம் உடல் உறுப்பு அளவிலும் பாலியல் மன அமைப்பிலும் ஒரு குழம்பிய தன்மை ஏற்படுவதுண்டு. இப்பாலினம் திருநங்கை எனப்படும் மூன்றாம் பாலினமாகச் சமூகத்தின் ஒட்டுமொத்த மறுதலிப்புக்கு ஆளாகிறது.

அதே போன்று ஆண், பெண் பாலின உடல்கள் அடுத்தடுத்த பருவநிலை வளர்மாற்றத்தின்போது உடலியலாகச் சில சிக்கல்களை எதிர்கொள்ள நேரிடுகிறது. இச்சிக்கல்களுக்கு ஆட்படும் உடல்களும் சமூக ஏற்பின்மைக்கு ஆளாகின்றன. உயிரியல் உடல் தன் இயற்கையான இயல்பான வகையில் சீரான வளர்சிதை மாற்றத்தினை வெளிப்படுத்துகிறபோது ஆண், பெண் என்கிற உடல்களாகச் சமூகத்துக்குள் இணைவு பெறுகிறது. உயிரியல் உடலின் உள்ளார்ந்த ஆக்கக் கூறுகளின் சேர்க்கையில் ஏற்படுகிற சமச்சீரற்ற தன்மை வளர்சிதை மாற்றத்தினூடாக அவ்வுடலின் ஆண், பெண் பாலினத் தன்மையில் சில குழப்பங்களை வெளிப்படுத்துகின்றது. இக்குழப்பங்கள் இரு நிலைகளில் அமைவதாகப் புரிந்துகொள்ளலாம். முதலாவதாக, ஓர் உடலின் ஆண், பெண் பாலினத் தன்மைகளின் தனித்துவத்தில் ஏற்படும் உடைசல். இந்த உடைசல் ஆண், பெண் தனித் தன்மைகளை ஒன்றிற்குப்பதில் மற்றொன்றாகவோ ஒன்றோடு இன்னொன்று மேவி நிற்பதாகவோ / குறைவான அல்லது கூடுதலான விகிதாசாரத்தில் சமச்சீரற்ற வகையில் இணைவு பெற்றோ அமைவது ஆகும். இதனால் உடலியல் வகையில் ஆண், பெண் பாலின அடையாளக் குழப்பம் ஏற்படுகிறது. இக்குழப்பம் தனியுடலுக்கு ஓர் உளவியல் சிக்கலாயும், தன்னை எந்தப் பாலினத்தோடு இணைத்துக் கொள்வது என்கிற குழப்பத்தையும், சமூகமும் இக்குழம்பிய உடலினைச் சரியான பாலினத்தோடு இணைத்துக்கொள்வதில் சிக்கலையும் எதிர்கொள்கிறது. இந்தப் பாலினம் சார்ந்த தனித்த அடையாளச் சிக்கல்

ஆண், பெண் பாலின உடல்கள் அடுத்தடுத்த பருவநிலை வளர்மாற்றத்தின் போது உடலியலாகச் சில சிக்கல்களை எதிர்கொள்ள நேரிடுகிறது. இச்சிக்கல் களுக்கு ஆட்படும் உடல்களும் சமூக ஏற்பின்மைக்கு ஆளாகின்றன.



ஒருடல் குமரன் / குமரிப் பருவநிலையை எட்டுகிறபோது ஏற்படுகிறது. ஆனால் குழந்தை நிலையிலேயே ஒருடல் தன் பாலுறுப்பின் அடையாள அடிப்படையில் ஆண் / பெண் என உறுதிப்படுத்தப்பட்டதாய் இருக்கிறது. ஆயினும் குமரப் பருவ நிலையில் ஏற்படும் குழப்பத்தைச் சமூகம் ஏற்பதில் தயக்கம் நிலவுகிறது. இதனால் ஒருடல் பாலின அடையாளச் சிக்கலை எதிர்கொள்கிறபோது சமூகத்தின் ஏற்பினைப் பெறுவதில் பெரும் சிக்கல் ஏற்படுகிறது. இச்சிக்கல் முற்று முழுக்கவே ஒருடலுக்குள் இயங்கும் அனிச்சையான நொதிம நீர்ச் சமமின்மை (harmonal imbalance) ஆல் ஏற்படுவதாகும்.



இரண்டாவதாக, ஓர் உடலின் ஆண், பெண் பாலினத் தன்மையின் தனித்துவம் காக்கப்பட்ட பின்பு, அவ்வுடல்களின் பருவ நிலை வளர் மாற்றங்களில் சில உடைசல்கள் நிகழ்கின்றன. இவ்வுடைசலுக்கு அவ்வுடல் அகவயமாகக் கொண்டிருக்கும் நொதிம நீர்ச் சமமின்மையோ/ குறைபாடோ (harmonal imbalance / harmonal deficiency) அல்லது அவ்வுடல் புறவயக் கூறுகளால் பாதிப்புக்குள்ளாவதோ காரணமாகலாம். இதனால் பூப்பு அடைவது, கருவுறுவது, கருவுயிர்ப்பது ஆகிய பருவ நிலைகளில் சிக்கல்களை எதிர்கொள்ளலாம். இச்சிக்கல்களால் பூப்படைவது, கருவுறுவது, கருவுயிர்ப்பதில் தடைகள் ஏற்பட்டு இந்நிலை முழுமை அடையாமலே போகலாம். இத்தகு நிலைகளில் அவ்வுடல்கள் சீரான

ஒருடல் பாலின அடையாளச் சிக்கலை எதிர்கொள்கிற போது சமூகத்தின் ஏற்பினைப் பெறுவதில் பெரும் சிக்கல் ஏற்படுகிறது. இச்சிக்கல் முற்று முழுக்கவே ஒருடலுக்குள் இயங்கும் அனிச்சையான நொதிம நீர்ச் சமமின்மை (harmonal imbalance) ஆல் ஏற்படுவதாகும்.



பருவநிலை மாற்றங்களின் அடுத்தடுத்த கட்ட நகர்வுகளுக்கு இடம் பெயர்வதிலும் சிக்கல் ஏற்படுகிறது.

சமூகம் அடிப்படையில் ஒவ்வோர் உடலுக்கும் தன் பாலின வேறு பாட்டின் அடிப்படையில் அதற்கான எதிர்பார்ப்புகளையும் விழுமியங் களையும் கட்டமைத்துள்ளது. ஆண் பாலின உடல், உடல் வலு, கடின த்தன்மை, வீரம் ஆகியவற்றோடு மட்டுமே தொடர்புபடுவதாக உள்ளது. ஆயினும் பெண் பாலின உடல் ஒவ்வொரு பருவநிலைத் தகுதிக் கேற்பப் பூப்படைதல், கருவுறுதல், குழந்தை பெறுதல் ஆகிய செயல்பாடுகளோடு தொடர்புபடுத்தப்படுகிறது. இச் செயல்பாடுகளை ஒவ்வொரு பெண்ணு டலும் அவ்வப் பருவநிலைகளில் நிறைவு செய்வது கட்டாயமாக எதிர்பார்க்கப்படுகிறது.

ஏற்கெனவே சுட்டியவாறு பெண் உடல்களே உடலுறுப்புகளின் புற வெளிப்பாடுகளை அதிகளவில் வெளிப்படுத்துவதாலும் மறு உற்பத்தி யினைப் புறவயமாகவும் உடலியல் ரீதியிலும் தம்மிடத்தே பெற்றிருப் பதாலும் மிகுந்த கவனிப்புக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன. இப்பெண் உடல்கள் உடலியலான பருவ வளர் மாற்றத்தில் சிக்கல்களை எதிர்கொள்கிற போது சமூகத்தின் மறுதலிப்புக்கும் இகழ்ச்சிக்கும் புறந் தள்ளுதலுக்கும் ஆளாகின்றன. பெண்பாலின வளர்மாற்ற நிலைகளில் காணப்படும் இத்தகைய சிக்கல்கள் சமூகத்தில் எவ்வாறு குறிப்பிடப் படுகின்றன என்பதனைக் கீழ்வரும் வரைபடம் தெளிவுபடுத்தும்.

சிறுமி	(+) பூப்பு	→	கன்னி/குமரி	சமூக ஏற்பு
சிறுமி	(-) பூப்பு	→	இருசி	சமூக ஏற்பின்மை
கன்னி / குமரி	(+) மணம் (உடனுறை கணவன்)	→	பெண்	சமூக ஏற்பு
கன்னி / குமரி	(-) மணம்	→	(கணவன் இல்லை) பேரிளம் பெண் / முதிர்கன்னி	ஏற்பின்மை
பெண்	(+) பூப்பு (+) உடனுறை கணவன் (+) சூல்/ கருவுறுதல் (+) குழந்தை	→	தாய்	ஏற்பு
பெண்	(+) பூப்பு (+) உடனுறை கணவன் (-) சூல் (-) குழந்தை	→	இருளி/மலடி	ஏற்பின்மை

இப்பெண்  
உடல்கள்  
உடலியலான  
பருவ வளர்  
மாற்றத்தில்  
சிக்கல்களை  
எதிர்கொள்கிற  
போது  
சமூகத்தின்  
மறுதலிப்புக்கும்  
இகழ்ச்சிக்கும்  
புறந் தள்ளு  
தலுக்கும்  
ஆளாகின்றன.



பெண்	(+) பூப்பு (+) உடனுறை கணவன் (+) சூல்/ கருவுறுதல் (-) குழந்தை + (-) தன்னுயிர் (கருவுயிர்க்கும் வேளையில் சேயுடன் தாய் இறத்தல்)	→	காட்டேறி	ஏற்பின்மை
------	---	---	----------	-----------

### வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள்

மனித வாழ்க்கையில் தவிர்க்கவியலாதவாறு தொடரும் உடலியலான பருவநிலை நகர்வினையும் சமூகம் ஓர்மையுடனேயே நோக்குகிறது. ஒவ்வொரு குறிப்பான பருவநிலை நகர்வையும் சடங்கு நிகழ்த்துதல் களால் சமூகம் ஓர்மைப்படுத்துகிறது. இவ் ஓர்மைப்படுத்தும் செயல் ஓர் உடலை உயிரியல் உடல் என்பதுடன் அதனைச் சமூக உடலாகவும் மாற்றுகிறது. ஒரு குழந்தை பிறப்பதில் தொடங்கும் வாழ்க்கை இக்குறிப்பான பருவ நிலைகளினூடாக நகர்ந்து தன்னைப் போன்ற பிற உடல்/ உடல்களை உற்பத்தி செய்து இறுதியாக இறப்பது வரை இந்த உடலின் இருப்பு நிலைபெறுகிறது. எனவே, பிறப்புத் தொடங்கி இறப்பு வரையில் உடலியலான வளர் மாற்றப் பருவ நிலைகளைச் சடங்கு யலாகச் சுட்டும் சடங்கு நிகழ்த்துதல்களே வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் ஆகும்.

### குழனிப் பருவம்

குழந்தைப் பிறப்புக்கான சடங்கு குழந்தைக்கும் அக்குழந்தையைக் கருவுயிர்க்கும் தாய்க்குமானதாகவும் இணைந்தே செய்யப்படுகிறது. இச்சடங்கு ஒரு தொடர் நிகழ்வாகவும் இடம்பெறுகிறது. குழந்தை பிறந்தவுடன் அதனைத் தாயிடம் இருந்து பிரிக்கும் வகையில் தொப்புள் கொடி அறுக்கப்படுகிறது. குழந்தையைத் தாயிடமிருந்து பிரித்து இரு உடல்களாக மாற்றும் தொடக்க நிலைச் சடங்கு இதுவாகும். தாயிடமிருந்து தனியே பிரிக்கப்பட்ட குழந்தைக்கு முதல் உணவு வழங்கப்படுகிறது. இந்த முதல் உணவு சர்க்கரை கலந்த நீராக அமைகிறது. இது சேனை என்றழைக்கப்படுகிறது. இது ஒரு சடங்காகவே நிகழ்த்தப்படுகிறது. முதன் முதலாகக் குழந்தைக்குச் சேனை கொடுத்தலை அக் குழந்தையின் குடும்பத்தைச் சார்ந்த மூத்த உறுப்பினர் (இவர் இவரது குறிப்பிட்ட சில தனித்த பண்புகளை ஒட்டி அக்குடும்பத்தோரால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட வராக இருப்பார்) சர்க்கரைத் தண்ணீரைக் குழந்தையின் நாவில் வைப்பார். சேனை ஊற்றுதல் குழந்தையின் சாதி, குலம், குடும்பத்தின் தொழில்

மனித  
வாழ்க்கையில்  
தவிர்க்க  
வியலாதவாறு  
தொடரும்  
உடலியலான  
பருவநிலை  
நகர்வினையும்  
சமூகம்  
ஓர்மையுடனேயே  
நோக்குகிறது.  
ஒவ்வொரு  
குறிப்பான பருவ  
நிலை  
நகர்வையும்  
சடங்கு நிகழ்த்து  
தல்களால்  
சமூகம் ஓர்மைப்  
படுத்துகிறது.



இதனைத்  
தொடர்ந்து  
குழந்தைக்குக்  
கொடுக்கப்  
படும் அல்லது  
குழந்தை  
வளர்ப்போடு  
தொடர்புடைய  
அனைத்தும்  
ஒரு சடங்கு  
நிகழ்வாகவே  
நடத்தப்  
பெறுவதுண்டு.

சார்ந்தும் சில வேளைகளில் பின்னாளில் குழந்தை இவ்வாறு திகழ வேண்டும் எனக் கருத்தில் கொண்டும் ஒரு குறிப்பிட்ட கருவியைக் கொண்டும் (எழுத்தாணி, எழுதுகோல், கத்தி போன்ற) ஒரு குறிப்பிட்ட ஆளால் நிகழ்த்தப்படும்.

இதனைத் தொடர்ந்து குழந்தைக்குக் கொடுக்கப்படும் அல்லது குழந்தை வளர்ப்போடு தொடர்புடைய அனைத்தும் ஒரு சடங்கு நிகழ்வாகவே நடத்தப்பெறுவதுண்டு. சேனை ஊற்றுதலைத் தொடர்ந்து கழுதைப்பால் சிறிதளவு சில சமூகங்களில் கொடுக்கப்படுவது உண்டு. சில நாட்கள் கழித்துக் குழந்தையின் இடுப்பில் அரைஞாண் கயிறு கட்டுதல் சடங்கு நிகழ்த்தப்படும். முதல் அரைஞாண் கயிறு வெள்ளெருக்கு நார்கள் கொண்டு திரிக்கப்பட்ட கயிறாக அமைவது உண்டு. சில இடங்களில் கருப்பு அல்லது சிவப்பு நிறக் கயிறாகவும் இது அமையும். இதன் பின்னரே குழந்தைக்கு தன் தாய்வழி மாமன் முறையினரால் வெள்ளி அல்லது தங்கத்தால் ஆன அரைஞாண் கயிறு கட்டப்படும். இவ்வரைஞாண் கயிற்றில் குசுமணிச் சலங்கை (ஆணுக்கான குறியீடு) அல்லது அரைமுடி (பெண்ணுக்கான குறியீடு) வடிவப் பொருள் ஒன்று இடம்பெறுவதுண்டு. இது ஆண், பெண் பாலின உறுப்பு வடிவத்தில் அமைந்திருக்கும்.

இது போன்றே குழந்தையை முதன்முதலாகக் குளிக்க வைத்தல் சடங்காக நிகழ்த்தப்படுகிறது. குழந்தைக்கு முதன்முதலாக அணிவிக் கப்படும் ஆடை தூய வெண்ணிறத்தாலான மென்மையான பருத்தி ஆடையே அணிவிக்கப்படுகிறது. குழந்தையை முதன்முதலாகத் தொட்டிலில் இடுதல், பெயரிடுதல் போன்றவையும் சடங்கியலாகவே நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

இவை தவிர்த்து, குழந்தையின் அடுத்தக்கட்ட உடல் வளர்ச்சி நிலைகளில் சில குறிப்பிட்ட கட்டங்களில் சடங்குகள் நிகழ்த்தப்படு கின்றன. குழந்தை குப்புறக் கவிழ்ந்து விழுதல், எழுந்து உட்காருதல், எட்டு வைத்தல், திட உணவு உண்ணுதல், பல்முளைத்தல் ஆகிய வளர்ச்சிக் கட்டங்களில் பலர் முன்னிலையில் இல்லாவிட்டாலும் குறைந்த அளவு குழந்தையின் குடும்பத்துக்குள்ளேயே தேங்காய் உடைத்து, கற்பூரம் எரித்து, அதனை அக் குழந்தை, தாய் ஆகியோரின் தலையைச் சுற்றிக் காட்டி முச்சந்தியிலோ வாசலிலோ வைத்துச் சடங்கு நிகழ்த்தப்படுகிறது. முதல் திட உணவைக் குழந்தைக்குத் தரும் நிகழ்வு குழந்தையின் குடும்பத்தினரின் குலதெய்வக் கோயிலில் வைத்துச் சடங்காக நிகழ்த்துவதும் உண்டு.

இறுதியாக, குழந்தைக்கு ஒரு வருடத்துக்குள்ளாக முடி களைதலும் (மழித்தல்), காதுகுத்துச் சடங்கும் விரிவான நிகழ்த்துதலாகக் குலதெய்வ



வழிபாட்டுடன் இணைத்து நடத்தப்படுகிறது. இது ஒவ்வொரு குடும்பம் அல்லது சாதி வழக்கப்படியும் பொருளாதார நிலை, வேறு சில குறிப்பிட்ட காரணங்களை ஒட்டியும் ஓராண்டுக்குள்ளாகவோ அல்லது மிக அதிகளவில் மூன்றாண்டுகளுக்குள்ளாகவோ சடங்காக நிகழ்த்தப்படும். எனினும் குழந்தைக்கான சடங்குகளில் முடிகளைதலும் காது குத்துதலும் ஒரு முகாமையான சடங்காக நிகழ்த்தப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. இதுவே குழந்தையையும் தாயையும் வெவ்வேறு உடல்களாகப் பிரித்து வைக்கும் இறுதிக்கட்டச் சடங்காக அமைவதாகக் கொள்ளலாம். இவ்வேளையில் குழந்தை தாயிடமிருந்து பால் குடிக்கும் செயல் முற்றிலும் அறுக்கப்பட்டிருக்கும். அது முற்றிலும் பிற தனியுடல்களைப் போன்றே புறவகை உணவுகளையே உட்கொள்ளும் நிலைக்கு இடம் பெயர்ந்திருக்கும்.

ஆக, பிறந்த ஒவ்வொரு குழந்தைக்கும் தாயையும் சேயையும் இணைத்திருந்த தொப்புள் கொடியை அறுத்துக் குழந்தையை ஒரு தனி உயிராக (உடலாக) அறிவித்தலில் தொடங்கி அது ஓரளவு வளர்ந்துவிட்ட நிலையில் முடிகளைந்து, காது குத்துதல் வரையில் பல சடங்குகள் தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இத்தொடர் சடங்குகள் குழந்தையின் ஒவ்வொரு சிறு பருவநிலை வளர்மாற்றத்தினை ஏற்பு செய்வதாகவும் அடுத்த மேல் வளர்நிலைக்கு அதனை இட்டுச் செல்லக்கூடியதாகவும் அமைகின்றன. தொப்புள்கொடி அறுத்தல், சேனை ஊட்டுதல் என்பன ஒரு பெற்றோருக்கு / குடும்பத்துக்கு ஒரு புதிய குழந்தை வருகையின் தொடக்க நிலை அறிவிப்பாக அமைகிறது. குழந்தைப் பருவ நிலையில் இறுதியான முடிகளைதலும் காதுகுத்துதலும் அக்குழந்தையின் இருப்பையும், குடும்பத்திற்குள் (சமூகத்துக்குள்) ஒரு புதிய அங்கத்தினர் (சமூக உடல்) இணைவதையும் உறுதி செய்யும் சடங்குகளாக அமைகின்றன. இந்த நிலையில் இடம்பெறும் தொடர் சடங்குகள் அனைத்தும் குழந்தையின் ஒவ்வொரு வளர் நிலையையும் தவறாது கணக்கில் எடுத்துக்கொள்வதோடு அத்தொடர்ச்சியான உடல் வளர்நிலைகள் குழந்தையின் இருப்பைச் சமூகத்துள் உறுதி செய்வதாகவும் அமைகின்றன.

மேற்குறிப்பிட்ட தொடர் சடங்குகள் யாவும் குழந்தையை ஒரு புதிய உடல் / குடும்ப உறுப்பினர் என்பதாகப் பொருள்படுத்துகிறது என்கிற அளவில் இங்கு ஆண், பெண் பாலின வேறுபாடு பாராட்டப்படுவதில்லை. குழந்தை மேலும் வளர்ந்து அடுத்த நிலையை எய்துகிறபோது மட்டுமே பால்வேறுபாடு கணக்கில் கொள்ளப்படுகிறது. அதாவது சிறுவன், சிறுமி என்கிற பாலின அடையாள வேறுபாடு அவர்கள் மேலும் வளரவளரவே கணக்கில் கொள்ளப்படுகிறது.

இத்தொடர்  
சடங்குகள்  
குழந்தையின்  
ஒவ்வொரு  
சிறுபருவ நிலை  
வளர்மாற்றத்  
தினை ஏற்பு  
செய்வதாகவும்  
அடுத்த மேல்  
வளர் நிலைக்கு  
தனை இட்டுச்  
செல்லக்  
கூடியதாகவும்  
அமைகின்றன.



## குமரப் பருவம் / பூப்பு

ஆண், பெண்  
பாலினரின்  
இப்பருவ  
நிலை மாற்றம்  
இனப்பெருக்கத்  
திற்கான முன்  
தேவையை ஒட்டி  
அமைகின்றது.  
எனினும் இனப்  
பெருக்கத்  
திற்கான முழு  
உடற்தகுதியை  
எய்துதல் என்பது  
ஆணுக்கும்  
பெண்ணுக்கும்  
வெவ்  
வேறானவை.

சிறுவர்களின் வளர்நிலையில் குமரப் பருவம் மிக முகாமையான ஒரு பருவம் ஆகும். இந்த நிலையில்தான் ஆண், பெண் பாலின வேறுபாடு குறிப்பாகவும் கண்டிப்பாகவும் வேறுபடுத்தி அறியப்படுகிறது. குமரப் பருவ நிலையில் ஆணும் பெண்ணும் ஒரு குறிப்பிட்ட உடலியல் வளர்நிலையை எய்துகின்றனர். இது பருவமடைதல் ஆகும். இப் பருவமடைதல் ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் வெவ்வேறான உடலியல் மாற்றங்களை வெளிப்படுத்தும் தன்மையைக் கொண்டது. பருவ மடைதல் சிறுமிக்கு உடலியல் ரீதியாக மிகத் தெளிவான மாற்றங்களை வெளிக்காட்டக்கூடியது. வெறும் உடல் வளர்ச்சியோடு பாலின உறுப்புக் களின் புறவயமான வளர்ச்சி இம்மாற்றத்தினைத் தெளிவாக்குகிறது. இப்புறவயமான வளர்ச்சி ஆணைப் பொறுத்தவரை முகத்திலும் பாலின உறுப்பைச் சுற்றியும் அக்குள்களிலும் முடி வளர்தலுடன் ஆணின் குரல் உடைந்து கடினமாகிக் கரகரப்பான குரல் தன்மையைப் பெறுதலாக இருக்கிறது. இதுவே பெண்ணைப் பொறுத்தவரை முகம் தவிர்த்து பாலின உறுப்பைச் சுற்றியும் அக்குள்களிலும் முடி வளர்தலுடன் மாற்பகத்தில் முலை வளர்தலும் நிகழ்கிறது. பெண்ணின் குரலில் எந்த மாற்றமும் ஏற்படுவதில்லை. ஆண், பெண் பாலினரின் இப்பருவ நிலை மாற்றம் இனப்பெருக்கத்திற்கான முன்தேவையை ஒட்டி அமைகின்றது. எனினும் இனப் பெருக்கத்திற்கான முழு உடற்தகுதியை எய்துதல் என்பது ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் வெவ்வேறானவை. பெண்ணுக்கான தகுதியைப் பெண்ணின் இனப்பெருக்க உறுப்பிலிருந்து வெளிப்படும் குருதிப்போக்கே உறுதி செய்வதாக எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. முதன்முதலாக ஒரு சிறுமி உதிரப்போக்கை எதிர்கொள்கிற போது அவள் 'பூப்படைந்துவிட்டாள்' எனச் சுட்டப்படுகிறது. இது அவளைச் சிறுமி என்ற நிலையிலிருந்து 'கன்னி' என்கிற நிலைக்குப் பெயர்த்தும் பருவ மாற்றம் ஆகும். பூப்படைதலின் மூலம் கன்னிப் பருவத்தை எய்தியவள் மணம், ஆணுடனான உடலுறவு, கருவுறுதல், குழந்தை பெறுதல் என அடுத்தடுத்த நிலைகளுக்குத் தகுதிபெற்றவள் என்பது உடல் ரீதியாக உறுதி செய்யப்பட்டதாகிறது. இவ்வுறுதியைச் சமூகம் சடங்குகளின் வழி அங்கீகரித்துக் கொண்டாடுகிறது. முதன்முதலாகச் சிறுமி உதிரப்போக்கைப் பெற்றுப் பூப்படைதல் பெரியவளாதல், வயதுக்கு வருதல், சமைதல், திரளுதல், குத்த வைத்தல், சடங்காதல் எனப் பலவாறு குறிக்கப்படுகிறது. மேலும் உதிரப் போக்கு என்பது முதல் பூப்பில் தொடங்கி, 28 நாட்களுக்கு ஒரு முறை எனத் தொடர்ந்து (கருவுற்று, கருவுயிர்க்கும் காலமான 270 நாட்கள் தவிர்த்து) பெண்கள் வயது முதிரும் வரை (அதாவது 45-55 வயது வரையிலான (meconium) தொடர்ந்துவரும். ஒவ்வொரு மாதமும் தொடர்ந்து வெளிப்படும்



உதிரப்போக்கும் பொதுவாக பூப்பு, மாதவிடாய், மாதவிலக்கு எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது.

ஆணுக்கான இனப்பெருக்க உடற்குதி பெரும்பாலும் புறவயமாக வெளித்தெரிவதில்லை; எனினும் ஏற்கெனவே சுட்டியபடி பதின்வயதில் ஏற்படும் சில உடலியல் மாற்றங்கள் இவற்றைச் சுட்டக் கூடியவை. பெண்ணின் பூப்பு உடலியலாகப் புறவயமான வெளிப்பாடு தெளிவானதாக இருப்பதால் இதனை உடற்கூற்றியல்வயமான பூப்பு (Physiological Puberty) எனலாம். ஆணுக்குப் புறவயமான உடலியல் வெளிப்பாடு குறைந்து காணப்படுவதால் இனப்பெருக்க உறுப்பின் மீது நடத்தும் ஒரு வகையான சடங்கினைச் சில சமூகங்கள் கொண்டுள்ளன. இச்சடங்கு 'விருத்தசேதனம்' (இதன் தமிழ்ச் சொல் அறியப்படவில்லை; 'சுன்னத்' என இசுலாமியர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்) என்றழைக்கப்படுகிறது. பெண்ணின் பூப்பை உடற்கூற்றியல்வயமான பூப்பு எனக் குறிப்பிடும் வான் கென்னப் ஆணுக்கான புறவயமாக வலிந்து நடத்தப்படும் சடங்கியல் செயல்முறைப் பூப்பினைச் சமூகப் பூப்பு (Sociological Puberty) என்றழைக்கிறார். ஆனாலும் பெண்ணின் இந்த நிலைமாற்றம் பண்பாட்டுச் சடங்குகளால் குறிப்பாகச் சுட்டப்படுவது போல் ஆணுக்குப் பெரும்பாலும் பல பண்பாடுகளில் சுட்டப்படுவது இல்லை. சில பண்பாடுகளில் இப்பருவத்தில் ஆணின் இனப்பெருக்க உறுப்பின் முன்தோலினை வெட்டிக் கழிக்கும் 'விருத்த சேதனச்' சடங்கு செய்யப்படுகிறது. இது இந்தியாவில் பெரும்பாலும் இல்லையெனினும் இசுலாமிய சமூகத்திலும் யூத சமூகத்திலும் வேறு சில ஆப்பிரிக்கச் சமூகங்களிலும் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. தமிழகத்தில் பிறமலைக் கள்ளர் இனத்தில் இச்சடங்கு ஐம்பதுகளுக்குச் சில பத்தாண்டுகள் முன்புவரை புழக்கத்தில் இருந்துவந்துள்ளதைத் துய்மோன் (263:271) தனது ஆய்வில் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் இது ஒருவகைப் பாவனைச் சடங்காக நிகழ்த்தப்படுவது பற்றியும் இவர் பதிவு செய்துள்ளார்.

எனினும் மதுரை, சிவகங்கை மாவட்டங்களில் உள்ள அகமுடையார், அம்பலக்காரர், கோனார் ஆகிய சமூகங்களில் ஆண் இளைஞர்களுக்கான இச் சடங்கினை ஒத்த ஒரு வகையான சடங்கு இன்னும் கடைப்பிடிக்கப்பட்டு வருகிறது. இச் சடங்கு 'தண்ணி பீச்சதல்' என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. இச்சடங்கு ஆண்டுதோறும் மதுரையில் சித்திரை மாதத் திருவிழாவின்போது அழகர் ஆற்றில் இறங்கி வரும் நிகழ்வில் 'எதிர்சேவை' என்னும் சடங்கோடு இணைத்துச் செய்யப்பட்டு வருகிறது. இச்சடங்கில் ஆண் சிறுவர்கள் ஒரு தோலினாலான பையில் தண்ணீரை நிறைத்து வைத்துக் கொண்டு, பிறர் மீது தண்ணீரைப் அய்ச்சி அடிக்கும் சடங்காக உள்ளது. இத்தோலினாலான பை முக்கோண வடிவில் (கைத்துப்பாக்கிக்கான உறை போன்ற வடிவத்தில்) உள்ளது. இந்தச்

பெண்ணின்  
இந்த  
நிலைமாற்றம்  
பண்பாட்டுச்  
சடங்குகளால்  
குறிப்பாகச்  
சுட்டப்படுவது  
போல்  
ஆணுக்குப்  
பெரும்பாலும்  
பல  
பண்பாடுகளில்  
சுட்டப்படுவது

பெண்ணின்  
இந்த  
நிலைமாற்றம்  
பண்பாட்டுச்  
சடங்குகளால்  
குறிப்பாகச்  
சுட்டப்படுவது  
போல்  
ஆணுக்குப்  
பெரும்பாலும்  
பல  
பண்பாடுகளில்  
சுட்டப்படுவது



சடங்கினையும் பெண்ணுக்கான பூப்புச் சடங்கினை ஒத்தது என்று கூறலாம். எனினும் இது குறித்த விரிவான ஆய்வு தேவைப்படுகிறது.

### மணம்

வளர்நிலையில் பூப்புப் பருவத்தை எய்திவிட்ட உடல்கள் அடுத்த நிலையில் பிள்ளைப் பேற்றுக்குத் தயாரான/ தகுதியான உடல்களாகின்றன. இந்நிலையை எய்திட ஆண், பெண் என்னும் இருவேறு பாலின உடல்களின் பௌதீகமான இணைவு முன்தேவையாகின்றது. இப் பௌதீக இணைவு உடலுறவு எனப்படுகிறது. இவ்வுடலுறவில் இருவுடல்களும் தத்தமக்கேயான சிறப்பு உடலியல் உயிர் அணுக்களை வெளிப்படுத்த / வெளித்தள்ள அவ்வுயிரணுக்கள் இணைவுபெற்று ஒரு புதிய உடலுக்கான கருவாக மாறுகின்றன. இக்கரு பெண்ணுடலின் கருவறைக்குள் நின்று ஒன்பது முழு மாதங்கள் தொடர் வளர்சிதை மாற்றங்கொண்டு குழந்தையாகப் பெண்ணுடலிலிருந்து பிறக்கின்றது.

மேற்சுட்டிய ஆண், பெண் உடல்களின் பௌதீக இணைவைச் சமூகம் 'மணம்' என்கிற பண்பாட்டுச் செயல்பாடாக வரையறுத்துள்ளது. சமூகம் இணைத்து வைக்கும் ஆண், பெண் யாவர் என்பதும் இவ்விணைவு நிகழ்த்துதலும் (மண நிகழ்வு) சாதிக்குச் சாதி வேறுபட்ட வழக்காறுகளாக இருக்கின்றன. என்றாலும் அடிப்படையில் மண நிகழ்வு தமிழ்ச் சூழலில் ஓர் அமைப்பு வகையிலான ஒழுங்கைக் கொண்டுள்ளது தெளிவானது.

இதுவரையில் குமரி, குமரன் என்னும் உடல்களாகச் சமூகத்தில் இயங்கி வந்த உடல்கள் ஒருவகையில் உதிரியான உடல்களாக, முழுமை பெறாத சமூக உடல்களாகவும் இருக்கின்றன. இவ்வுடல்களின் உடலியல் தகுதி நிலைகளான பூப்பு, விந்து உற்பத்தி ஆகியவை இவ்விரு உடல்களின் பௌதீக இணைப்பைக் (Physical Union - Sexual intercourse) கோரி நிற்கின்றன. இவ்வுடல்கள் ஒவ்வொன்றிற்குள்ளும் அகவயமாக நிகழும் பாலியல் விழைவு (Sexual Urge) புறவயமான செயல்பாடுகளாகவும் வெளிப்படுகின்றன. இவ்வெளிப்பாடுகளை மிகவும் வெளிப்படையான செயல்பாடுகளாக இருப்பதைச் சமூகம் கடுத்தமாகவே தடை செய்கிறது. எனினும் இவ்விரு உடல்களின் இவ்வெளிப்பாடுகள் மிகப் பூடகமாகவே செயல்படுத்தப்படுகின்றன. தொல்பழந்தமிழ்ச் சமூகத்தில் இவ்வாறான உடல்கள் முல்லைக் காடுசார்ந்த களங்களில் தனித்து விடப்பட்டுள்ளன. அங்குதான் இவை தமது பாலியல் விழைவு வேட்கைகளை வெளிப்படுத்தும், தணிக்கும் செயல் பாடுகளில் மிக விரிவாகவே ஈடுபட்டுள்ளன. காடுகளில் ஆயங்களில் உறைந்த தலைவன், தலைவி பற்றியும் பாங்கன், தோழி, செவிலி, காமக்கூட்டங்கள், களவுப் புணர்ச்சி, இரவுக்குறி, பகற்குறி, இடந்தலைப்பாடு, உடன்போக்கு,

இதுவரையில்  
குமரி, குமரன்  
என்னும்  
உடல்களாகச்  
சமூகத்தில்  
இயங்கி வந்த  
உடல்கள்  
ஒருவகையில்  
உதிரியான  
உடல்களாக,  
முழுமை  
பெறாத சமூக  
உடல்களாகவும்  
இருக்கின்றன.



அறத்தொடு நின்றல் போன்ற நிலைகளின் வழி இவற்றைத் தமிழிலக்கியம் விரிவாகவே விளக்கியுள்ளது. தொல்பழங்குடி மக்கள் பலவற்றிடம் இத்தகைய வழக்காறுகள் இருப்பதையும் அறியலாம். ஆயினும், தொல் தமிழ்ச் சமூகத்தின் களவு நிலை வாழ்வே பின்பு சில காரணங்களால் கற்பு நெறிப்பட்ட வதுவைச் சடங்காகப் பரிணமித்ததையும் சங்க இலக்கியங்களில் காணலாம்,

‘பொய்யும் வழுவும் தோன்றிய பின்னர்  
ஐயர் யாத்தனர் கரணம் என்ப’

இதுவே இன்றைய நிலையில் மணச் சடங்காக வெவ்வேறு பரிமாணங்களில் அனைத்துச் சமூகங்களிலும் இருப்பதை அறியமுடிகிறது.

உதிரிகளாய் இருந்த குமர, குமரி உடல்கள் ‘மணம்’ என்கிற வதுவைச் சடங்கின்வழிக் குடும்பம் என்னும் சமூக உறுப்பாக மாற்றி அமைக்கப்படுகிறது. குடும்பம் என்பது சமூகத்தில் ஒரு முழு அலகாக இயங்குகிறது. இங்கு ஆண், பெண் உடல்கள் ‘முழு ஆள்’ என்கிற சமூகத் தகுதியையும் பெறும் நிலையும் உள்ளது.

### கருவுறுதலும் கருவுயிர்த்தலும்

தன்னின மறுஉற்பத்தியின் பொருட்டு ஆணுடலும் பெண்ணுடலும் மணம் (வதுவை) என்கிற நிகழ்வின்மூலம் இணைத்து வைக்கப்படுகின்றன. இவ்விரு உடல்களும் சமூக உடலுக்குள் ஒரு தனிக் குடும்பம் என்கிற அலகினை முதனிலையில் உருவாக்குகின்றன. இரண்டாம் நிலையில், இவ்விரு உடல்களின் உடலியலான இணைவு (உடலுறவு) சமூகத்தால் நெறிப்படுத்தப்படுகிறது. இவ்வுடலியலான இணைவை அவ்வுடல்களின் உயிரியல் அகத் தூண்டுதல்கள் (Sexual desire) ஆக்குவிக்கின்றன. இவ்வுயிரியலான அகமனத் தூண்டுதலே Libido என்னும் அடிப்படையான மனித (எல்லா உயிர்கட்கும் கூட) இயல்புக்கமாகும்.

இவ்விரு உடல்களின் உடலியல் கூடுகை பெண்ணுடலில் புறவய வளர்சிதை மாற்றத்தை ஏற்படுத்துகிறது. பெண்ணுடல் கருவுறுகிறது. இக்கருவுறும் வளர்சிதை மாற்றம் சில புறவெளிப்பாடுகளின் வழி உறுதி செய்யப்படுகிறது. இந்த வளர் நிலையானது ஏறத்தாழ 270 நாட்கள் நீடிக்கின்றது. இந்த நாட்கள் முழுமையும் பெண்ணுடல் மீவியல் நிலையில் சஞ்சரிப்பதாகச் சமூகம் எடுத்துக்கொள்கிறது. பொதுவாக, ஒரு மனித உடல் மீவியல் நிலையில் சஞ்சரிக்கும் பொழுது ஓரிரு நாட்கள் தொடங்கிக் கூடுதலாக 30 நாட்கள் வரை இருக்கின்றது. ஆயினும் கருவுற்ற அல்லது சூலுற்ற நிலையிலான பெண்ணுடல் ஆகக் கூடுதலாக இந்த 270 நாட்களும் மீவியல் நிலையில் நீடித்து இருப்பதாக இருக்கிறது.

இக்கருவுறும்  
வளர்சிதை  
மாற்றம் சில  
புறவெளிப்  
பாடுகளின் வழி  
உறுதி செய்யப்  
படுகிறது.  
இந்த வளர்  
நிலையானது  
ஏறத்தாழ  
270 நாட்கள்  
நீடிக்கின்றது.  
இந்த நாட்கள்  
முழுமையும்  
பெண்ணுடல்  
மீவியல்  
நிலையில்  
சஞ்சரிப்பதாகச்  
சமூகம் எடுத்துக்  
கொள்கிறது.



இந்தப் பருவ நிலை மாற்றம் ஒரு பெண்ணுடலின் மிகச் சிறப்பான தாகவும் பெண்ணுடலின் அமையநோக்கம் நிறைவடைவதற்கு இட்டுச் செல்லும் குறியீடாகவும் அமைவதாகச் சமூகம் கருதுகிறது. இந்த நிலை 'பிள்ளைத் தாய்ச்சி' நிலை எனப்படுகிறது. அதாவது இப்பெண் ஒரு கன்னிப் பெண்ணும் அல்லள்; பிள்ளை பெற்ற தாயுமல்லள்; கன்னி நிலையிலிருந்து இடம்பெயர்ந்து ஒரு பிள்ளையைப் பெற்றெடுக்கும் நிலையில் / ஓர் உயிரினைக் கருக்கொண்டு / சூல் கொண்டிருக்கும் பெண் ஆவாள். எனவே இந்த மீவியல் நிலை ஒரு பெண்ணின் வாழ்வில் மிக மையமான பருவநிலை மாற்றத்தின் கட்டமாகும். இந்த நிலையில் இருக்கும் பெண்ணுடல் இந்நெடிய நாட்கள் முழுமையும் தீவிர கண்காணிப்புக்குள்ளாகிறது. இவ்வுடலின் புறவயச் செயல்பாடுகள் கடுமையான கட்டுப்பாடுகளுக்குள்ளாகிறது. இவளது உடல் உழைப்பு, அசைவு, தொடர்பு, மொழி, இயங்கு வெளி/புழங்கு பரப்பு போன்றன மிகுந்த கட்டுப்பாடுகளுக்குள்ளாகிறது. இவளது இயல்பான (பிள்ளைத் தாய்ச்சி, மாசமாயிருத்தல், உண்டாயிருத்தல், முழுகாமலிருத்தல்) உணவுப் பழக்கம் மட்டுப்படுத்தப்படுகிறது. கடுமையான உணவு விலக்குகள் கடைப்பிடிக்கப்படுகின்றன. கருவுற்று இருக்கும் இறுதி 30 நாட்களில் இப்பெண்ணுக்குச் சில சடங்குகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இச்சடங்கு சூல் / வளைகாப்பு எனப்படுகிறது. பெண்ணுடல் முழுவது மாக ஆடைகள், ஆபரணங்கள், மேல்பூச்சுக்கள் ஆகியவற்றால் அலங்கரிக்கப்பட்டு பல்வகை உணவுகள் தரப்பட்டு இச்சடங்கு நிகழ்த்தப்படுகிறது. சில இடங்களில் பெண் கருவுயிர்க்கும் நிகழ்வின் போலச் செய்தலாக முதுகுத் தண்டுப் பால் எற்றுதல் என்னும் சடங்கும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இச்சடங்குக்குப் பின்பு கருவுற்ற பிள்ளைத்தாய்ச்சி அவளது தாய்வீட்டுக்கு இடம்பெயர்க்கப்பட்டுத் தனியிடத்தில் செறிக்கப்படுகிறாள். சிலவிடங்களில் இவ்வாறு சூலுற்ற பெண் தனிச் செறிக்கப்படும் இடம் 'முட்டு வீடு' என்றழைக்கப்படுகிறது. இம்முட்டு வீடு என்பது வீடு என்கிற மைப்பிற்குள் அமையும் ஒரு சிறப்பான இடம்/ அறை ஆகும். இவ்விடத்தில்தான் வீட்டில் உள்ள பெண்கள் தங்கள் மாதாந்திரப் பூப்பின் போதும், சூலுற்ற பெண் கருவுயிர்க்கும் போதும் தனித்துறைவர். குழந்தை பிரசவித்த பெண் சில காலம் வரை இங்கே தனித்துறைந்து அவளுக்கான பிற சடங்குகள் நிகழ்ந்து முடிந்த பின்னரே வீட்டுக்குள் அழைத்து வரப்படுவாள்.

சூலுற்ற பெண்கள் குழந்தை பிரசவிப்பதற்காக அவர்களது தாய்வீட்டுக்கே அழைத்துவரப்படுகின்றனர். பெரும்பாலும் முதல் குழந்தையை பிரசவிப்பது பெண்ணின் தாய்வீட்டில்தான் நிகழ்கிறது. தனியிடத்தில் / தனியறையில் குழந்தையைப் பெறும் பெண்ணுடல் தன் குழந்தையுடன் சில நாட்கள் வரை அங்கேயே தனித்து விடப்படுகிறது. இந்நாட்களில்

பெரும்பாலும்  
முதல்  
குழந்தையை  
பிரசவிப்பது  
பெண்ணின்  
தாய்வீட்டில்  
தான் நிகழ்கிறது.  
தனியிடத்தில் /  
தனியறையில்  
குழந்தையைப்  
பெறும்  
பெண்ணுடல் தன்  
குழந்தையுடன்  
சில நாட்கள்  
வரைங்கேயே  
தனித்து  
விடப்படுகிறது.

மொழிதல்



பெண்ணுடல் குழந்தை தவிர்த்துப் பிற உடல்களைத் தீண்டுவதோ பிற (அவளது புழக்கத்திற்கானவை தவிர) கலங்கள், ஆடைகள், பொருட்கள் ஆகியவற்றைத் தொட்டுப் புழங்குவதோ தடைசெய்யப்பட்டதாக இருக்கிறது. மேலும் இந்நாட்களில் ஒரு வகையான மருந்துப் பொருட்கள் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட பத்திய உணவே இப்பெண்ணுக்கு வழங்கப் படுகிறது. இம்மருந்துணவு வட தமிழகப் பகுதியில் 'குளி செலவு' என்றழைக்கப்படுகிறது. இம்மருந்துணவு பெண், குழந்தை ஈன்றதனால் இழந்த உடல் எட்டம், ஆற்றல், வெப்பம் ஆகியவற்றை மீளத்தரும் பண்பு கொண்டதென மக்களால் குறிப்பிடப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட நாட்கள் கழிந்த பின்னர் இப்பெண்ணுடலுக்கு சடங்குவயப்பட்ட குளியல் ஒன்று தரப்படுகிறது. இக்குளியல் 'குளிகுளித்தல்' எனப் படுகிறது. இக்குளியல் பெரும்பாலும் வீட்டுக்குப் புறத்தே (பின்புறம் புழக்கடை) சடங்கியலாக நிகழ்த்தப்படுகிறது. குளியலில் பயன்படுத்தப் பட்ட நீர் குளியலுக்குப் பின்பு வெளியே சென்றுவிடாதவாறு அப்பெண் குளிக்கும் இடத்தினருகே ஒரு குழி தோண்டி அதற்குள் சேகரமாகி அங்கேயே அது பூமிக்குள் இறங்கும் வகையில் பார்த்துக் கொள்ளப் படுகிறது. குளியலுக்குப் பின்பு தூய ஆடை அணிந்த பிறகு அப் பெண்ணுடல் வீட்டுக்குள் அழைத்து வரப்படுகிறது. இச் சடங்கியலான நிகழ்த்துதலுக்குப் பின்பு அவளுக்கு விலக்கப்பட்டிருந்த உணவு, உடை, பொருட்கள் மீண்டும் புழக்கத்திற்கு திறந்துவிடப்படுகின்றன. இவ்வாறு மீண்டும் பழையபடியே வீட்டின் புழக்கத்திற்கும் அவளது நடமாட் டத்திற்கும் அவ்வீடும் தன் பரந்த வெளியும் வருகின்றன. மீண்டும் வீட்டுக்குள் அழைத்து வருதல், வீட்டுச் சாமான்களைப் புழங்க விடுதல் என்பதனை 'வீடு அழைத்தல்', 'சட்டிப் பாளை தொடுதல்' என்றழைக்கப் படுகிறது.

## இறப்பு

வாழ்க்கையின் கடைநிலையில் அனைத்து உயிர்களும் எதிர்நோக்குவது இறப்பு ஆகும். எவ்வாறு ஓர் உடல் பிறந்து தோன்றியதோ அதே போன்று இறந்து மறையும். இந்த எதார்த்தத்தை எல்லாச் சமூகங்களும் நேர்மறையான ஒன்றாகவே எடுத்துக்கொள்கின்றன. இதற்கு முன்பான உடலியல் வளர் பருவநிலை மாற்றங்கள் எவ்வாறு சடங்கியலாகக் கையாளப்பட்டனவோ அதே போன்று கடைநிலைப் படிநிலையான இறப்பும் சடங்கியலாகவே கையாளப்படுகிறது. ஓர் உடல் பிறக்கும் போது (குழந்தையாக) புறவய உணவு (தாய்ப்பால்) உட்கொள்ளும் முன்பாகவே மலம் கழிக்கின்றது. இது கறுப்பு நிறத்தில் ஒரு வகைக் கழிம்பு போன்றது. இது காட்டுப் பீ (Meconium) எனப்படுகிறது. அதேபோன்று ஒவ்வோர் உடலும் இறக்கும் வேளையில் இறப்புக்குச்

இதற்கு  
முன்பான  
உடலியல் வளர்  
பருவநிலை  
மாற்றங்கள்  
எவ்வாறு  
சடங்கியலாகக்  
கையாளப்  
பட்டனவோ  
அதே போன்று  
கடைநிலைப்  
படிநிலையான  
இறப்பும்  
சடங்கியலாகவே  
கையாளப்  
படுகிறது.



சற்று முன்பாக மலம் கழிக்கின்றது. இதுவும் 'காட்டுப்' பீ என்றே அழைக்கப்படுகிறது. இந்த மலம் இவ்வுலகில் ஓர் உடல் இறுதியாக உட்கொண்ட உணவு செரித்து மீந்துபோன கழிவு ஆகும். பிறப்பும் இறப்பும் இவ்வாறான காட்டுப் பீ என்பதாகச் சுட்டப்படுவது தமிழ்ச் சூழலில் வேறு சில பண்பாட்டுப் பொருண்மைகளையும் சுட்டக்கூடியது (காண்க. பிலவேந்திரன், 2009: 57 - 64).

இறப்பு என்பது 'உயிரற்ற நிலை' என்றே பொருள்படுகிறது. ஒருவர் இறந்துவிட்டார் என்பது அவர் உயிரற்ற உடலாக, பூத உடலாக இருக்கிறார் என்று பொருளாகிறது. மேலும் உயிரற்ற உடல் உயிர் உள்ள சமூக உடல்களின் தொகுப்பில் இடம்பெறலாகாது. எனவேதான் ஒருவர் இறந்துவிட்ட அந்த வேளையிலிருந்து அவ்வுடல் வெறும் உடல், சவம் என்றே அழைக்கப்படுகிறது. உயிருள்ள வரையில் ஓர் உடல் 'உயர் திணை'யாகச் சுட்டப்படுதலும் உயிரிழந்த வேளையிலிருந்து அவ்வுடல் அஃறிணை' (திணை அல்லாத)யாகச் சுட்டப்படுவதும் நடைமுறையாக இருக்கிறது. மேலும் இறந்துபட்ட, உயிரற்ற உடல் வெறும் பொருளாக, இயற்கையோடு ஒன்றிவிட்ட ஒன்றாகவும் கொள்ளப்படுகிறது. இவ்வுடல் உயிரிழந்த வேளையிலிருந்து வேண்டப்படாத வேதிமாற்றத்திற்கு 'சிதைமாற்றத்திற்கு' உட்படுகிறது. அதாவது அழுகிக் கெட்டுப்போகும் நிலைக்கு உட்படுகிறது. உயிரற்ற மனித உடல் இயற்கையைச் சுட்டு வதால் ஒரு வகையான அமீவியல் தன்மையையும் பெறுகிறது. அதாவது 'மனிதன்' (ஆள்) என்ற நிலையிலிருந்து பிறழ்ந்து இயற்கை (ஆவி, ஆன்மா) நிலைக்கே திரும்பி விடுவதாகச் சமூகம் கொள்கிறது. இந்தத் தன்மையே மீவியல் பண்பை அவ்வுடல் மீது சாட்டுகிறது. மேலும் இயற்கையாகிவிட்ட அல்லது இயற்கைக்குத் திரும்பிவிட்ட உடல் ஆகக் கூடிய விரைவில் சமூகத் தளத்திலிருந்து (சமூக உடல்களின் தொகுப்பிலிருந்து) துண்டிக்கப்பட்டு களையப்பட வேண்டும். எனவேதான் இறந்துபட்ட உடலை வெகு சீக்கிரமாகவே புதைத்து / எரித்துவிடும் வழக்கம் சமூகங்களிடம் உள்ளது. புதைத்தல் / எரித்தல் உயிரற்ற உடலை இயற்கைக்கே மீண்டும் கையளித்து விடும் நிகழ்வாகும். இறந்த உடலை நீர் எற்றிக் கழுவி அதனைத் தனியறையில் / தனியிடத்தில் வைக்கின்றனர். பின் அதனை இடுகாடு அல்லது சுடுகாட்டுக்கு எடுத்துச் சென்று புதைக்கின்றனர் அல்லது எரிக்கின்றனர்.

இறுதியாக ஒருடலை இயற்கையிடம் கையளிக்கும் முன்பாக அவ்வுடல் முழு நிர்வாண உடலாக இருக்கும்படி பார்த்துக்கொள்ளப்படுகிறது. பிறப்பின்போது நிர்வாணமாய் வந்த உடல் இறப்புக்குப் பின் நிர்வாணமாய் போவதே பொருளுள்ளதாகும். இவ்வுடல் உயிருடன் இருக்கும் போது அணிந்திருந்த, பூண்டிருந்த ஆடை, அணி போன்ற பிற அடையாளங்கள் அனைத்தும் களையப்படுகின்றன. அவ்வுடல்

உயிரற்ற  
மனித உடல்  
இயற்கையைச்  
சுட்டு வதால்  
ஒரு வகையான  
அமீவியல்  
தன்மையையும்  
பெறுகிறது.  
அதாவது  
'மனிதன்'  
(ஆள்) என்ற  
நிலையிலிருந்து  
பிறழ்ந்து  
இயற்கை  
(ஆவி, ஆன்மா)  
நிலைக்கே  
திரும்பி  
விடுவதாகச்  
சமூகம்  
கொள்கிறது.  
இந்தத்  
தன்மையே  
மீவியல் பண்பை  
அவ்வுடல் மீது  
சாட்டுகிறது.

மொழிதல் |



அணிந்திருக்கும் பெறுமதிப்பே இல்லாத நூலினாலான அரைஞாண் கயிறுகூட அறுத்தெறியப்படுகிறது. இவ்வுடலை இறுதியாகப் புதைக்கும் / எரிக்கும் முன்பு அவ்வுடல் அணிந்து கொண்டுள்ள அனைத்தும் களையப்படுவது கட்டாயமான நடைமுறையாக இருக்கிறது.

இறப்பு என்பது பொதுவாக ஓர் உடல் தோன்றிப் பல பருவநிலை மாற்றங்களை நிறைவு செய்து இறுதியாக எய்துகிற நிலையாகும். இந்த வாழ்க்கைப் பருவநிலை மாற்றங்களில் தன்னின மறுஉற்பத்தியை உறுதி செய்து நிறைவு செய்த பின்னர் நிகழும் இறப்பு மட்டுமே சமூகத்தில் நேர்மறையானதாக எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. இத்தகைய இறப்புக் 'காலமாதல்' (காலம்+ஆகுதல்) என்று சுட்டப்படுகிறது. அவ்வாறல்லாமல், வாழ்க்கையின் சில பருவநிலை மாற்றங்களை நிறைவு செய்யாது நிகழும் இறப்பு 'காலச் சாவு' (+காலம் / அல் + காலம்; காலமல்லாக் காலத்தில் நிகழ்ந்த சாவு) எனப்படுகிறது. ஆணுடலைப் பொறுத்தவரை தன்னின மறுஉற்பத்தி மட்டுமே கணக்கில் கொள்ளப்படுகிறது. பெண்ணுடலைப் பொறுத்தவரை ஒவ்வொரு பருவநிலை மாற்றத்தினையும் கடந்து நிறைவு செய்த பின்னர் எய்தும் இறப்பே சிறப்பானதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. கீழ்க்கண்ட அட்டவணை பெண்ணுடல் இறந்துபடும் நிலைக்கேற்ப எவ்வாறு வகைப்படுத்தப்படுகிறது என்பதனைச் சுட்டும்.

சிறுமி → பாவாடைக்காரி

உரிய வயது முதிர்ந்தும் பூப்படையாத உடல் → இருசி

பிள்ளைத் தாய்ச்சி (சேயுடன் இணைந்து) → காட்டேறி

பெண் / தாய் கணவன் (உயிருடன் இருக்கும்போது) → கட்டுக் கழுத்தி (சுமங்கலி)

பிறப்பு, இறப்பு என்கிற நிகழ்வுகள் ஓர் உடலின் தொடக்க, முடிவு நிலைகளாகும், குழந்தைப் பிறப்பு என்பது ஒருடல் இயற்கையிலிருந்து சமூக உடலுக்குள் ஏற்கப்படுவதாகும். குழந்தைக்கு முந்தைய பருவநிலை பருண்மையானதாக ஒன்றும் இல்லை. அதே போன்றே இறப்பு என்பது ஒருடலை இயற்கையிடம் கையளிப்பது ஆகும். இதற்குப் பிந்தைய பருவநிலை என்பதும் இல்லை. எனவேதான் இயற்கையிலிருந்து பெற்ற குழந்தை உடலைச் சமூகம் பல சடங்குகள் நிகழ்த்தி பண்பாடேற்றம் / சமூகவயமாக்கும் செயலைச் செய்கிறது. இறப்புக்குப்பின் அவ்வுடலை இயற்கைக்கே மீண்டும் திருப்பிக் கொடுக்கும் நிகழ்வாக / சடங்காகவே இறப்புச் சடங்குகள் அமைகின்றன. எனவே இறப்புச் சடங்கில் ஓர் உடலை இன்னொரு பருவநிலைக்கு/ நகர்த்திச் சமூகத்துக்குள் மீண்டும் இணைக்கும் சடங்குகள் / குறியீடுகள் இல்லை. இச்சடங்குக் குறியீடுகள் அனைத்தும் அவ்வுடலை ஒட்டுமொத்தச் சமூக உடலிலிருந்து வெளியேற்றி இயற்கையுடன் இணைப்பதாகவே குறியீடு பெறுகின்றன.

எனவேதான்  
இயற்கையி  
லிருந்து பெற்ற  
குழந்தை  
உடலைச் சமூகம்  
பல சடங்குகள்  
நிகழ்த்தி  
பண்பாடேற்றம்  
/ சமூகவய  
மாக்கும்  
செயலைச்  
செய்கிறது.  
இறப்புக்குப்பின்  
அவ்வுடலை  
இயற்கைக்கே  
மீண்டும்  
திருப்பிக்  
கொடுக்கும்  
நிகழ்வாக /  
சடங்காகவே  
இறப்புச்  
சடங்குகள்  
அமைகின்றன.



ஒரு மனித  
உடல் என்பது  
உடற்கூற்றியல்  
உடலாக  
இருக்கிற அதே  
வேளையில்  
அதனை  
முற்றிலும்  
ஒரு சமூக /  
பண்பாட்டு  
உடலாகவும்  
சமூகம் நிறுத்தி  
வைக்கிறது

### வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள்: ஆய்வுப் போக்குகள்

மனித உடலியல் பருவமாற்ற நிலைகள் பண்பாடுகளால் குறிப்பான சுட்டுகைகளாக்கப்பட்டுள்ளன. இவையே வாழ்க்கை வட்டப் பருவநிலைகள் எனப்படுகின்றன. உடலியல் பருவமாற்ற நிலை என்பது இயல்பாகவும் இயற்கையாகவும் வளர்சிதை மாற்றத்தால் ஏற்படுவதால் இதனை Physiological என்றும் இம்மாற்ற நிலைகளில் அவ்வுடல்களைச் சமூகமும் ஏற்பு செய்து, இயற்கையான உடல்களைச் சில சடங்கு நிகழ்த்துதல்களின் வழிச் சமூக / பண்பாட்டு உடல்களாகத் தனக்குள் செரித்துக் கொள்கிறது. எனவே ஒரு மனித உடல் என்பது உடற்கூற்றியல் உடலாக இருக்கிற அதே வேளையில் அதனை முற்றிலும் ஒரு சமூக / பண்பாட்டு உடலாகவும் சமூகம் நிறுத்திவைக்கிறது. அவ்வுடலையே சமூகம் தனது விதிகளாலும் வரையறைகளாலும் கட்டுப்படுத்தி வைக்கிறது. இவ்வாறான உடல்களின் கூட்டுத் தொகையே சமூகம் ஆகும்.

வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் பண்பாடுகளால் சடங்கியலான ஒழுங்கமைவாகக் கொள்ளப்படுவது உலகந்தழுவிக் காணப்படுகிறது. இந்தச் சடங்கியலான தன்மையை ஏன் ஒவ்வொரு பண்பாடும் தவிர்க்க இயலாது கொண்டுள்ளது? என்கிற வினா உடல் பற்றிய பண்பாட்டு உளவியலைப் புரிந்துகொள்ளத் தேவையானதாகிறது. பண்பாடுகளின் இந்த உடலியல் பருவநிலை மாற்றச் சடங்குகளை ஏற்கெனவே புரிந்து கொள்ள / விளக்க முற்பட்ட சில முயற்சிகளையும் விளக்கங்களையும் இங்குக் காணுதல் சிறப்பானது.

வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் குறித்த பண்பாட்டுத் தகவல்கள் பழந்தமிழிலக்கியங்களிலும் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் பதிவாகியுள்ளன. குறிப்பாகப் பெண்ணுடல்களுக்கான பூப்பு, வதுவை, கருவுயிர்த்தல், விதவை ஆகியன பற்றிய விளக்கங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் பூப்புப் பற்றியும் அதற்கான சடங்கு பற்றியும் ஓரிரு இடங்களில் மட்டுமே குறிப்புகள் இடம்பெற்றுள்ளன. பிற சடங்குகள் சற்று விரிவாகவே இடம்பெற்றுள்ளன. வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் பற்றிய இலக்கியச் செய்திகளை விரிவாக எடுத்துப் பேசும் ராஜ்கௌதமன் (2016: 7697) இச்சடங்குச் செயல்பாடுகள் வான்கென்னப் விளக்கும் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளின் அமைப்பு ஒழுங்கமைதியைக் கொண்டு அமைந்துள்ளமையைத் தமிழாய்வில் முதன்முறையாக விளக்கியுள்ளது சுட்டத்தக்கது. ஆயினும் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் குறித்த நாட்டுப் புறவியல் வழக்காற்றுத் தரவுகள் பெரும்பாலானோரால் விரிவாகவே திரட்டித் தரப்பட்டுள்ளன. உலகளவிலான பழங்குடிச் சமூகங்களில் வழக்கிலிருந்த வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் பற்றிய விரிவான தரவுகளை ஒப்பியல் நோக்கில் மிக விரிவாகவே பிரேசர் விளக்கியுள்ளார்.



இந்தியச் சடங்குகளில் காணப்படும் தரவுகளை எட்கர் தர்ஸ்டனும் தனது தென்னிந்தியக் குலங்களும் குடிகளும் (1975) நூலில் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் பதிவு செய்துள்ளார். இந்தியச் சமூகங்களில் காணப்படும் பூப்புச் சடங்குகள் குறித்த தகவல்களை விரிவாகவே என்.என். பட்டாச்சாரியாவும் (1980) விளக்கியுள்ளார். சமகால மக்கள் வழக்காற்றுத் தகவல்களை ஜோதிராணி விளக்கியுள்ளார். வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளின் அமைப்பொழுங்கு குறித்த கோட்பாட்டியல் பார்வையை உலகுக்கு அறிமுகம் செய்தவராக அர்னால்ட் வான்கென்னப் (1873-1957) அறியப்படுகிறார். இந்த அமைப்பொழுங்கை அவர் கடந்து போதலுக்கான சடங்குகள் (rites of passage) எனக் குறிப்பிட்டு விளக்கியுள்ளார். இந்த ஆய்வை அடியொற்றி வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளை விளக்கும் போக்கில் சம காலம் வரை பல ஆய்வுகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. தமிழ்ச் சூழலில் தமிழகத்தின் தென்மாவட்டம் ஒன்றில் அமைந்துள்ள மலி நகர் என்னும் சிற்றூரில் வழக்கிலுள்ள வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளை எஸ்.எம். ஷீலா (1991) விளக்கியுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. அதே போன்று பஞ்சாப் மாநில சீக்கிய மக்களிடம் காணப்படும் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளை வான்கென்னப் வழியில் அரஞ்சித்சிங் (1991) விளக்கியுள்ளதும் குறிப்பிடத்தக்கது. வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளில் உள்ள சில தனித்த சடங்குக் குறியீடுகளை உளப்பகுப்பாய்வுப் பார்வையில் சிலர் விளக்க முற்பட்டுள்ளனர். சிறுவர்களுக்கான காது குத்துச் சடங்கில் இடம்பெறும் 'பலிச்சடங்கு' வழக்கினை நலங்கிள்ளி (1994: 53-71) உளப்பகுப்பாய்வுப் பார்வையில் விளக்கியுள்ளார். பூப்புச் சடங்கில் இடம்பெறும் உரல், உலக்கை என்கிற குறியீடுகளின் பண்பாட்டுப் பொருண்மை பற்றி பிலவேந்திரன் (2004: 175 - 183) விளக்கியுள்ளார். இவ்வாறு ஒரு தனித்த உடலியல் பருவமாற்ற நிலைக்கான சடங்குக் குறியீடுகள் பற்றிய விளக்கம் அக்குறியீட்டின் பொருண்மையை ஓரளவு மீட்டெடுக்க உதவும்; என்றாலும் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்கு என்னும் ஓர் ஒட்டு மொத்தப் பண்பாட்டுச் செயல்பாட்டின் முழுமையான அமைப்பினையும் பொருண்மையையும் வெளிக்கொணரவோ புரிந்துகொள்ளவோ துணைபுரியுமா என்பது ஐயப்பாட்டிற்குரியது.

### வான்கென்னப்: கோட்பாட்டு ஆய்வு

பண்பாட்டியல் ஆய்வில் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் பற்றிய பேச்சு எழுகிறபோதெல்லாம் முன்னுக்கு வருபவராக அர்னால்ட் வான்கென்னப் (1873-1957) என்பவரே இருக்கிறார். இவர் பிரெஞ்சு இனவரைவியலைத் தோற்றுவித்தவர் எனக் குறிப்பிடப்படுகிறார். இவரே முதன்முதலில் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் பற்றிய அனைத்துத் தரவுகளையும் ஒருங்கு திரட்டி அவற்றை ஒரு முழுமையான

வாழ்க்கை  
வட்டச்  
சடங்குகளின்  
அமைப்  
பொழுங்கு  
குறித்த  
கோட்பாட்டியல்  
பார்வையை  
உலகுக்கு  
அறிமுகம்  
செய்தவராக  
அர்னால்ட்  
வான்கென்னப்  
(1873-1957)  
அறியப்படுகிறார்.  
இந்த அமைப்  
பொழுங்கை  
அவர் கடந்து  
போதலுக்கான  
சடங்குகள் (rites  
of passage) எனக்  
குறிப்பிட்டு  
விளக்கியுள்ளார்.



அமைப்பொழுங்காகக் கொண்டு அவற்றிற்குள் உள்ளோடும் தருக்கவி யலைப் புரிந்துகொள்ள முற்பட்டவராவார். அவர் இந்த ஆய்வை மைய மிட்டு ஒரு தனி நூலை எழுதியுள்ளார். அதுவே 'கடந்து போதலுக்கான சடங்குகள்' (Le Rites de Passage) என்பதாகும். இதனை அவர் ஏறத்தாழ 106 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே 1909 ஆம் ஆண்டில் மிக விரிவாக பிரெஞ்சு மொழியில் எழுதி வெளியிட்டுள்ளார். அது அறுபது ஆண்டுகளுக்குப் பின்பு 1969ம் ஆண்டு இரண்டாம் பதிப்பாக வெளியிடப்பட்டது. இது ஆங்கிலத்திலும் மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

நாட்டுப்புறவியலிலும் மானிடவியலிலும் பயின்றுவரும் ஆய்வு அணுகுமுறைகட்கு எதிர்வினை புரிவதே இந்த நூலின் அமையமான நோக்கமாகும் என்கிறார் அவர். ஏனென்றால் இப்புலங்கள் பண்பாட்டில் காணப்படும் சடங்குகளின் தொகுப்பில் இருந்து பல சடங்குகளை எடுத்துக்கொண்டு அவற்றைச் சடங்குமுழுமை என்கிற ஒட்டுமொத்தத் தளத்திலிருந்து பிரித்து எடுத்து அவற்றைத் தனித்த ஒன்றாக அல்லது தனித்தனியாக ஆராயும் போக்கினைக் கொண்டிருந்தன. இவ்வாறு சடங்குகளைத் தனித்துப் பிரித்து விடுவதால் சடங்கியல் சூழலில் அவ்வச் சடங்குகட்கு உயிரோட்டத்தினையும் பொருள் செறிவையும் அளிக்கும் சடங்கியல் முழுமையிலிருந்து அவை விலக்கப்பட்டு விடுகின்றன. இதனால் சடங்குகளின் உண்மையானதும், அமையமானதுமான பொருளைக் காணமுடியாத தன்மையை அவ்வாய்வுகள் பெற்று விடுகின்றன என்றும் அவர் விளக்கினார். இவ்வாறான குறைபாட்டினைக் காதுகுத்துச் சடங்கில் இடம்பெறும் 'பலியிடுதல்' சடங்கின் பொருண் மையை உளப்பகுப்பாய்வு செய்துள்ள நலங்கிள்ளி (1994) ஆய்வுக்குப் பொருத்திப் பார்க்கலாம்.

எனவேதான் வான் கென்னப் வாழ்க்கைச் சூழலில் ஒவ்வோர் உடலும் எதிர்கொள்ளும் வளர்மாற்றத்தினையொட்டி எந்தெந்தப் பருவ நிலை மாற்றங்கள் பண்பாட்டில் அடையாளப் படுத்தப் படுகின்றன; அந்நிலை மாற்றங்களைப் பண்பாடுகள் எவ்வாறு சடங்கியலாக்கு கின்றன என்கிற தகவல்கள் அனைத்தையும் திரட்டியுள்ளார். பண்பாடுகள் அடையாளப்படுத்தும் உடலியல் பருவநிலை மாற்றங் களையும் அவற்றுக்கான சடங்குச் செயல்பாடுகளையும் முழுமையாக ஒருங்கிணைத்து அவற்றின் மைய அமைப்பொழுங்கையும் தர்க்கத் தையும் விரிவாக விளக்கியுள்ளார். இந்தச் சடங்கியல் அமைப்பின் மூன்று இன்றியமையாத கூறுகளை அவர்,

1. சடங்குகளின் பொருள் / பொருண்மை;
2. ஒவ்வொரு சடங்கும் ஒட்டுமொத்தப் பண்பாட்டின் சடங்கு முழுமை / ஓர்மையோடு பொருந்தி இணையும் சூழல்;

வான் கென்னப்  
வாழ்க்கைச்  
சூழலில்  
ஒவ்வோர்  
உடலும்  
எதிர்கொள்ளும்  
வளர்மாற்றத்  
தினையொட்டி  
எந்தெந்தப்  
பருவ நிலை  
மாற்றங்கள்  
பண்பாட்டில்  
அடையாளப்  
படுத்தப்  
படுகின்றன;  
அந்நிலை  
மாற்றங்களைப்  
பண்பாடுகள்  
எவ்வாறு  
சடங்கியலாக்கு  
கின்றன என்கிற  
தகவல்கள்  
அனைத்தையும்  
திரட்டியுள்ளார்.



3. இச் சடங்கியல் நிகழ்வில் தருக்க ஒழுங்கின் வரன்முறை

என்கிற மூன்று கூறுகளை விரிவாக விளக்கியுள்ளார்.

வான் கென்னப்பின் விளக்கமானது, இச்சடங்குகளை ஒட்டு மொத்தப் பண்பாட்டு நடத்தையாகக் கொள்கிறது; அப்பண்பாட்டு நடத்தையின் வரன்முறையை ஒரு வாய்பாட்டு அமைப்பாகச் சுருக்கித் தருகிறது. இவ்வாய்பாட்டு அமைப்பு உலகந்தழுவிய அமைப்பாக இருப்பதையும் காணவியலும். இவ்வாய்பாட்டு அமைப்பு வாழ்க்கை வட்டச் செயல்பாடுகள் தவிர்த்துப் பிற சடங்குகட்கும் பொருந்துவதாக உள்ளதையும் காணவியலும்.

இவரது வாய்பாடு (1) தனிச் செறிப்பு; (2) நிலைமாற்றம்; (3) உட்செறித்தல் / மீண்டும் இணைத்தல் என்கிற மூன்று கூறுகளை முன் மொழிகிறது. இக்கூறுகள் ஒவ்வொரு வட்டச் சடங்கிலும் தொடர் நிகழ்வாக அமைந்து ஒருவரின் பருவ நிலை மாற்றத்தைச் சுட்டுவதாக அவர் விளக்கிச் செல்கிறார். வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் ஒட்டுமொத்த மாகவே வாழ்க்கையில் நிகழும் ஒவ்வொரு பருவ நிலை மாற்றத்தில் இடம்பெறுவது மையமான ஒரு கருத்தைச் சுட்டிநிற்கிறது. அதாவது, 'நிலைமாற்றம்' என்பது அடிப்படையில் 'கடந்து போதல்' ஒரு நிலையை நிறைவு செய்து கொண்டு அடுத்த நிலைக்குப் பெயர்தல் என்பதையே சுட்டுகிறது. இதனால்தான் இந்த வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் என்ற ஒட்டு மொத்தப் பண்பாட்டுச் சடங்குத் தொகுதியை அவர் கடந்து போதலுக்கான சடங்குகள் என்றழைக்கிறார்.

### டர்னரும் 'மீவியல்பு' பற்றிய விளக்கமும்

வான் கென்னப் முன்மொழிந்த கடந்து போதலுக்கான சடங்குகளின் வாய்பாட்டில் 'நிலைமாற்றம்' என்னும் தன்மையே மிக முக்கியமான இடை அமைப்புச் சூழமைவு என்பதை அவர் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட எண்டெம்பு சமூகத்தின் ஆண், பெண்ணுடல்களுக்கான பூப்பு / ஏற்புச் சடங்குகள் கொண்டு விரிவாக விளக்கியுள்ளார். இவ்வகையில் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் பற்றிய ஆய்வில் வான்கென்னப்பிற்குப் பின்பு சடங்குகளுக்குப் பின்னணியில் அமையும் அமைப்பொழுங்குகள், சமூகப் பொருண்மைகள் குறித்து விளக்கியவராக விக்டர் டர்னர் விளங்குகிறார். இவர் பண்பாட்டுச் செயல்பாடுகளில் அமையும் 'மீவியல்பு' (liminality) பற்றிய பண்பாட்டுக் கருத்தாக்கம் பற்றி விரிவாக விளக்கியவராவார். இந்த மீவியல் கருத்தாக்கமே வான்கென்னப் குறிப்பிடும் 'நிலைமாற்றம்' என்னும் இடையமைப்புச் சூழமைவில் அழுத்தமுற இடம்பெற்றிருப்பதாக டர்னர் விளக்கிச் செல்கிறார். நிலைமாற்றம் (Seperation) என்பது ஓர் உடல்/ஆள் அல்லது குழு தான்/

வான்  
கென்னப்பின்  
விளக்கமானது,  
இச்சடங்குகளை  
ஒட்டு மொத்தப்  
பண்பாட்டு  
நடத்தையாகக்  
கொள்கிறது;  
அப்பண்பாட்டு  
நடத்தையின்  
வரன்முறையை  
ஒரு வாய்பாட்டு  
மைப்பாகச்  
சுருக்கித்  
தருகிறது.



நிலைமாற்றம்  
என்பது இருள்,  
கருவறைக்குள்  
இருத்தல்,  
இறப்பு, இருபால்  
தன்மை, காடு,  
காணப்படாத  
(காட்சிக்  
கப்பாற்பட்ட)  
தன்மை,  
சமத்துவம்  
ஆகியவற்றைப்  
பொருண்மைப்  
படுத்தக்  
கூடியதாகவும்  
உள்ளதாகப்  
பல சான்றுகள்  
கூறி டர்னர்  
(1967: 98-110)  
விளக்குகிறார்.

தாம் வகித்த முந்தைய நிலையிலிருந்து விடுபட்டுப் புதிய நிலைக்கு இடம்பெயர்தல் ஆகும். முந்தைய நிலைக்கும் புதிய நிலைக்கும் இடைப்பட்ட நிலையில் இருக்கும் உடல் (ஆள்)/குழுவின் நிலை என்பது பன்மைத் தன்மை கொண்டதாக உள்ளது. மீவியல் தன்மை யானது உடல்களின் பருவநிலை மாற்றங்களைக் கடந்து கொண்டிருக்கும் போது மட்டுமல்லாது குழுக்கள், சமூகம் ஆகியவற்றின் வேறு பல வேளைகளிலும்கூட இருப்பதைக் காணலாம் எனவும் டர்னர் (1967: 96) விளக்குகிறார். மேலும் நிலைமாற்றம் என்பது இருள், கருவறைக்குள் இருத்தல், இறப்பு, இருபால் தன்மை, காடு, காணப்படாத (காட்சிக் கப்பாற்பட்ட) தன்மை, சமத்துவம் ஆகியவற்றைப் பொருண்மைப் படுத்தக் கூடியதாகவும் உள்ளதாகப் பல சான்றுகள் கூறி டர்னர் (1967: 98-110) விளக்குகிறார். பழங்குடிச் சமூகங்களில் விடலைப் பருவத் திலிருந்து ஆண் பருவத்திற்கு ஆணுடல்களும் சிறுமியிலிருந்து கன்னிப் பருவத்திற்குப் பெண்ணுடல்களும் கடக்கிறபோது அவர்கள் காடு களுக்குள், புதர்களுக்குள் விரட்டப்பட்டு அங்கு தலைமறைவாயும், தழையாடை உடுத்திக் கொண்டும் தலையில் தழை, பூக்களால் ஆன முடி அணிந்துகொண்டும், உடலில் வண்ணங்கள் பூசிக் கொண்டும் முகமூடிகள் அணிந்து கொண்டும் வாழ்வதில் மேற்சட்டிய பொருண்மை கள் அடங்கியிருப்பதாக விளக்குகிறார். தமிழ் பண்பாட்டுச் சூழலைப் பொறுத்தவரை பூப்படைந்த கன்னியரைத் தனியான ஓலைக் குடிலில் நகர்வற்று இருத்திவைக்கும் வழக்காறு இன்றும் வழக்கில் உள்ளது. பழந்தமிழ்ச் சமூகத்தில் இவர்கள் காடுகளுக்குள் அனுப்பப்பட்ட செய்திகள் இலக்கியங்களில் பூடகமாகவே பதிவாகியுள்ளன. மேலும் இவர்கள் காடுகளுக்குள் தழையாடை உடுத்திக் கொண்டும் ஆலயங் களில் காலத்தைக் கழித்துக் கொண்டும் புனலாடியும் தினைப்புனங்களில் கிளி கடிந்துகொண்டும் இருந்தனர் என்பதும் இலக்கியங்களில் பதிவாகியுள்ளது. இளம் பெண்களின் களவுக் காலத்து உடையாகவும் பண்பாட்டுக் குறியீடாகவும் தழையாடை விளங்கியதை பாரதி (2014) தெளிவாக விளக்கியுள்ளார். அண்மைக் காலம் வரை பிறமலைக் கள்ளர் சமூகத்தில் இத்தகு குமரன்கள் (விடலைகள்) குடியிருப்பல்லாத வெளிகளில் இருத்தி வைக்கப்படுவதைத் துய்மோனும் (1986) குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மேலும் இந்தக் குறிப்பிட்ட கடந்து கொண்டிருக்கும் மீவியல் வேளைகளில் மீவியல் உடல்கள் புனிதம், மிகை ஆற்றல், தொல்நிலைப் படிமங்கள் ஆகியவற்றோடு தொடர்புபடுத்தப்படுவதாகவும் அடர்னர் விளக்குகிறார். இந்த மீவியல் வேளையில் என்ன காட்சிப்படுத்தப் படுகிறது? என்ன செய்யப்படுகிறது? என்ன சொல்லப்படுகிறது?



என்பனவே மீவியலின் தீவிரத்தன்மையையும் ஆழ்மன விழைவுகளையும் எடுத்தியம்புவதாக விளக்குகிறார் டர்னர்.

மனித உடல்கள் பருவநிலை மாற்றங்களை எதிர்கொண்டு அவற்றைக் கடந்து போகின்ற முறைகள் அக்குறிப்பான வேளைகளைச் சமூகம் சடங்குகளாலும், குறியீடுகளாலும் கையாளுகின்ற முறைகளைப் பண்பாட்டு வழக்காறுகள் (வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள்) உணர்த்தி நிற்பதை வான்கென்னப்பும் டர்னரும் சிறப்பாகவே விளக்கியுள்ளனர்.

வான் கென்னப்பின் கடந்து போதலுக்கான சடங்குகளின் அமைப் பொழுங்கு நிரலினை வைத்துத் தமிழ்ப் பண்பாட்டில் இடம்பெறும் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளைக் கண்ணுறும் போது, பிறப்புத் தொடங்கி இறப்பு வரையிலான அனைத்துச் சடங்குகளும் இந்த அமைப்பியல் மாதிரிக்குள் பொருந்தி வருவதை உணரலாம்.

வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளின் இயங்கியலை இவ்வகையில் தெளிவாகவே புரிந்துகொள்ளவும் இயலும். கூடுதலாக டர்னர் விளக்கும் 'மீவியல்' என்பதன் பொருண்மைத் தளங்களையும் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளில் பகர்ப்பு செய்யப்படுவதைத் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ளலாம்.

எனினும் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் என்பவை ஓர் உடலின் மீது அவ்வுடல் உடற்கூற்றியல் முறையில் பெறும் வளர்சிதை மாற்றங்களின் குறிப்பிட்ட நிலைகளின் மீது பண்பாடு சுட்டத்தக்க வகையில் நிகழ்த்தும் குறியீட்டு வகையிலான மரபான நடத்தைகளாகும். இச்சடங்குகளின் மையப் பொருள் அல்லது ஏரணவியல் ஒழுங்கு, நிரல்முறை ஏன் இந்தக் குறிப்பிட்ட மாற்ற நிலைகளைப் பண்பாட்டுக் குறியீட்டுச் சடங்குகளால் சுட்டுகின்றன? இவ்வளர்சிதை மாற்றத்தின் போது கட்டாயமாக நிகழ்த்தப்படும் சடங்குகளுக்கான பண்பாட்டு உளவியல் உந்துதல் (Psychodynamism) என்ன? அல்லது எந்த உளவியல் தன்மை / உந்துதல் அல்லது எது பண்பாடுகளை இந்த நிலைகளைக் குறிப்பாகச் சுட்டும்படி இயக்குகின்றது? என்கிற வினாக்கள் இன்னும் விடைகாண வேண்டியவையாகவே இருக்கின்றன.

உடலியல் வளர்சிதை மாற்றம் என்பது இயல்பாகவும், இயற்கை யாகவும், எவ்வகைப் புறத் தூண்டுதலும் இன்றி உடலுக்குள்ளிலிருந்து உடலில் நிகழ்ந்துகொண்டிருக்கக் கூடிய ஓர் அனிச்சைச் செயலாகும். எந்தவொரு புறவயமான முயற்சியினாலோ தூண்டுதலினாலோ இந்த உடலியல் வளர்ச்சிதை மாற்றத்தை இடைநிறுத்துவதோ முற்றிலுமாகத் தடுத்து நிறுத்துவதோ அல்லது அதிலிருந்து விடுவித்து விடுவதோ இயலாத ஒன்று. உடலியல் வளர்ச்சிதை மாற்றமானது முழுக்க முழுக்க உயிரியல் படிமுறை சார்ந்தது. இதில் வேறு மனிதருக்கோ, சமூகத்துக்கோ

மனித உடல்கள்  
பருவநிலை  
மாற்றங்களை  
எதிர்கொண்டு  
அவற்றைக்  
கடந்து போகின்ற  
முறைகள்  
அக்குறிப்பான  
வேளைகளைச்  
சமூகம் சடங்கு  
களாலும்,  
குறியீடுகளாலும்  
கையாளுகின்ற  
முறைகளைப்  
பண்பாட்டு  
வழக்காறுகள்  
(வாழ்க்கை  
வட்டச்  
சடங்குகள்)  
உணர்த்தி  
நிற்பதை  
வான்கென்னப்பும்  
அடர்னரும்  
சிறப்பாகவே  
விளக்கியுள்ளனர்.



எந்த வகைப் பங்களிப்பும் இல்லை (பெண்ணுடல் கருவுறும் வளர்சிதை மாற்றத்தில் ஆணுடலின் பங்கு தேவை என்பதனை வேறு வகையிலேயே புரிந்துகொள்ள வேண்டும்). இந்த இயல்பான, இயற்கையான உயிரியல் தன்மையைப் பற்றி மனித/ சமூக மனம் மிகுந்த ஓர்மையுடனேயே இருக்கிறது.

உயிரியலான உடல்கள்தான் குழுவாக, சமூகமாக இயங்குகின்றன. இவ்வுயிரியல் உடல்கள் ஒன்றிணைகிற போது ஒரு சமூகம் கட்டமைக்கப் படுகிறது. ஒவ்வொரு சமூகமும் தனது தொடர் இருப்பிற்காகவும் இயங்குதலுக்காகவும் தமக்குள் சில வரையறைகள், விதிகள், கடப்பாடுகளை வகுத்துக் கொள்கிறது. இவை அச்சமூகம் இப்பிரபஞ்சத்தில் இயற்கையோடும் பிற உயிரினங்களோடும் கொள்ளும் உறவு, அனுபவங்களினடிப்படையிலும் அமைகின்றன. இதுவே ஒரு சமூகத்தின் 'வாழ்வும்' ஆகிறது. இதுவே 'பண்பாடு' என்றும் ஆகிறது. இவ்விதிகளைக் கடைப்பிடித்து ஒழுகும் சமூகமே ஒரு பண்பாட்டுச் சமூகமாகிறது.

சமூகப் பண்பாட்டுப் பரிணாம வரலாற்றில் பண்பாடு என்பது சமைக்கப்பட்ட ஒன்று ஆகும். இச்செயற்கையான வெளியில் ஆணுடல் களையும் இயல்பான, இயற்கையான வெளியில் பெண்ணுடல்களையும் சமூகம் இருத்தியுள்ளதைத் தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்களின் வழிப் புரிந்துகொள்ளலாம் என்பதை ஜமாலன் (1998-1999:414), இ. முத்தையா (2015) ஆகியோர் விளக்கியுள்ளது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது.

என்றாலும் சமூகம் என்பதற்குள் இயங்கும் உடல்கள் அடிப்படையில் உயிரியல் உடல்களே. 'உயிரியல்' என்பதனை 'இயற்கை' என்பதாகவும் புரிந்துகொள்ளவேண்டும். இயற்கை என்பது அனிச்சையானது; மனிதக் கட்டுப்பாடுகளுக்கு அப்பாற்பட்டது; தனித்து இயங்க வல்லது. இதற்குத் தோற்றம், முடிவு என்பது வரையறைக்கப்பாற்பட்டது. இயற்கையும் (உயிரியல் உடல்) பண்பாடும் (சமூக உடல்) ஒன்றுக் கொன்று முரணானவை. 'பண்பாடு' என்பதன் இயங்கு புள்ளியானது இயற்கையின் அமையப்புள்ளியில் இருந்து விலகுவதில்தான் அடங்கியிருக்கிறது. லெவிஸ்ட்ராஸின் அமைப்பியலும் இவ்வாறே பண்பாடு என்பதனைச் சுருக்கமாக விளக்கும். இயற்கையும் பண்பாடும் அடிப்படையான எதிர் முரண்கள். இதுவே சமூக மனத்தினுள்ளும் பண்பாட்டுச் செயல்பாடுகளுக்குள்ளும் இயற்கை x பண்பாடு என்பதனை ஒத்த பல்வேறு இரட்டை எதிர்மறைகள் தோற்றம் பெறும் மையமாகவும் விளங்குகிறது. மனித அறிவுத் தோற்றத்தின் தொடக்கமாகவும் இதுவே அமைகிறது.

ஒரு குழந்தை பிறந்தது முதலே (குழந்தையின் உயிரியல் உடல்) தன் ஒவ்வொரு உயிரியலான வளர்மாற்ற நிலையும் குறிப்பானதாகச்

இயற்கையும்  
(உயிரியல்  
உடல்)  
பண்பாடும்  
(சமூக உடல்)  
ஒன்றுக் கொன்று  
முரணானவை.  
'பண்பாடு'  
என்பதன்  
இயங்கு  
புள்ளியானது  
இயற்கையின்  
அமையப்  
புள்ளியில்  
இருந்து  
விலகுவதில்தான்  
அடங்கி  
யிருக்கிறது.



சுட்டப்பட்டுப் பண்பாட்டு வயமாக்கப்படுகிறது. ஏற்கெனவே விளக்கி யுள்ளபடி குழவிக்குத் தரும் முதல் உணவு தொடங்கி முதன்முதலாக அதற்கு முடி மழித்துக் காதுகுத்தும் சடங்குகள் வரை அக்குழந்தையின் உயிரியல் உடல் தொடர் பண்பாடேற்றத்துக்கு ஆட்படுத்தப்படுகிறது. பின்பு அவ்வுயிரியல் உடல் முறையே (பெண்ணுடல்) பூப்பு, மணம், சூலுறுதல், கருவுயிர்த்தல், இறப்புவரை அந்தந்த நிலைகளில் அவ்வவற்றிற்கான சடங்குகளின் வழிப் பண்பாடேற்றம் பெறுகிறது. உடலியலான ஒவ்வொரு பருவ நிலைமாற்ற நிகழ்வின் போதும் அவ்வுடல் (சமூக) இயற்கைத் தளத்திற்குள் இடம் பெயர்ந்துவிட்ட தாகவே கொள்ளப்படுகிறது. எனவே சடங்குகள் என்னும் பண்பா டேற்றச் செயல்கள் மூலம் அவ்வுடலைப் பண்பாட்டுத் தளத்திற்குள் மீண்டும் இழுத்துவரும் செயல்களைச் சமூகம் மேற்கொள்கிறது.

ஆக உடல் என்பது ஒரே வேளையில் இருவேறு முரண்பட்ட தளங் களில் சஞ்சரிக்கக் கூடியதாக இருக்கிறது. சமூகத்துக்குள் இருக்கிறபோது அது பண்பாட்டுத் தளத்துக்குள் பண்பாட்டு உடலாக இயங்குகிறது. ஆனாலும் அவ்வுடல் தன்னளவில் தனக்குள்ளாகவே உயிரியல் உடலாக உயிரியல் வளர்சிதை மாற்றங்களைத் தனக்குள்ளாக உள்ளடக்கிக் கொண்டதாக இருக்கிறது. மாற்றத்துக்கான உட்கிடக்கை ஆற்றல் புறவயமாக உடலில் வெடித்தெழுகிறபோது அவ்வுடல் இயற்கைத் தளத்துக்கு மீண்டும் சென்றுவிடுவதாகச் சமூகம் பொருள் கொள்கிறது. இவ்வேளையில் சமூகம் உடலின் உயிரியலான மாற்றத்தை உணர்ந்து ஏற்கிறது; ஆனாலும் அவ்வுடல் இயற்கைத் தளத்துக்குள் மீண்டும் செல்வதையும் அங்கேயே தொடர்ந்து இருப்பதையும் அனுமதிப் பதில்லை. இவ்வுடலைப் பண்பாட்டுத் தளத்துக்குள் இழுத்து வரும் செயலைச் சடங்குகள் வழி மேற்கொள்கிறது. எனவே ஓர் உடலானது மீண்டும் மீண்டும் உயிரியல் மாற்றத்தை வெளிப்படுத்தி இயற்கைத் தளத்துக்குள் சென்று விடுவதும் அதனை அவ்வாறான வேளைகளில் சமூகம் சடங்கு நிகழ்த்துதல்களின் வழி மீண்டும் பண்பாட்டுத் தளத்துக்குள் இழுத்து வருவதையும் தொடர்ந்து செயல்படுத்துகிறது.

ஒவ்வோர் உடலும் இயல்பான இயற்கைத் தளத்திற்குள் இருப்பதைச் சமூகம் கட்டுப்படுத்தி அதனை மீண்டும் பண்பாட்டுத் தளத்திற்குள் இழுத்து வருவது ஏன்? இதனைக் கடுத்தமாகப் பண்பாடு கடைப் பிடிப்பது ஏன்? ஓர் உடல் சமூகத்தளத்தில் நின்று சமூகத்தோடு பண்பாட்டு உடலாக இயங்கிக் கொண்டிருக்கிற வேளையில் உயிரியல் மாற்றநிலை அனிச்சையாக அவ்வுடலில் செயல்படுகிறது. இதனைச் சமூகம் கவனிக்காது தவறவிடுவதில்லை. இது கண்டு சமூகம் ஒரு வகையான அதிர்வுக்கு ஆளாகிறது என்று சொல்லுமளவுக்குச் சமூகம் உடனடியான எதிர்வினையை மேற்கொள்கிறது. இவ்வெதிர்வினையை மூன்று அடுக்கு

ஒவ்வோர்  
உடலும்  
இயல்பான  
இயற்கைத்  
தளத்திற்குள்  
இருப்பதைச்  
சமூகம்  
கட்டுப்படுத்தி  
அதனை மீண்டும்  
பண்பாட்டுத்  
தளத்திற்குள்  
இழுத்துவருவது  
ஏன்? இதனைக்  
கடுத்தமாகப்  
பண்பாடு  
கடைப்பிடிப்பது  
ஏன்?



சிறுமி என்ற  
நிலையில்  
இயங்கும் ஓர்  
உடல் உயிரியல்  
உந்துதலால்  
பெறும்  
உதிரப்போக்கை  
வெளிப்  
படுத்தியவுடன்  
அச்சிறுமி  
தனிமைப்படுத்தப்  
படுகிறாள்.  
அவளைச்  
சமூகம் ஒரு  
தனியான காடு  
சார்ந்த களத்தில்  
தற்காலிகமாக  
அமைக்கப்படும்  
குடிசைக்குள்  
இருத்துகிறது.

களாகச் செயல்படுத்துகிறது. முதலில் பண்பாட்டுத் தளத்திலிருந்து பிறழ்ந்து இயற்கைத் தளம் மீண்ட உடலை ஒரு வகையில் கட்டுக்குள் கொணர்ந்து இடைநிறுத்துகிறது; அதனைத் தனிமைப்படுத்தி, மௌன மாக்கி, இருளுக்குள் தள்ளி மேலும் செயல்பட விடாது தடுக்கிறது. இது ஒரு தற்காலிக ஏற்பாடாகவும் இருக்கிறது. சிறுமி என்ற நிலையில் இயங்கும் ஓர் உடல் உயிரியல் உந்துதலால் பெறும் உதிரப்போக்கை வெளிப்படுத்தியவுடன் அச்சிறுமி தனிமைப்படுத்தப்படுகிறாள். அவளைச் சமூகம் ஒரு தனியான காடு சார்ந்த களத்தில் தற்காலிகமாக அமைக்கப்படும் குடிசைக்குள் இருத்துகிறது. அவளோடு யாரையும் தொடர்பு கொள்ள அனுமதிப்பதில்லை (குறிப்பிட்ட ஒரு சிலரை மட்டும் கட்டுப்படுத்தப்பட்ட வெளியில் அனுமதிக்கிறது). அவளுடைய பரந்த வெளியுலகத் தொடர்பு அறுக்கப்படுகிறது அல்லது இடைநிறுத்தப்படுகிறது. அவளது அன்றாடச் செயல்பாடுகள் ஒரு வகையில் முடக்கப்படுகின்றன. இரண்டாவதாக அவளது அடையாளம் அழிக்கப்படுகிறது. அவளது உணவு வரையறுக்கப்பட்டதாகிறது; வழக்கமான உணவு விலக்காகிறது. உடல், முகத்தோற்றம் மாற்றியமைக்கப்படுகிறது. அவளது முந்தைய உடைகள் மறுக்கப்படுகின்றன. முற்றிலும் சமூகத் தளத்திலிருந்து அப்புறப்படுத்தப்பட்ட ஓசைகளற்ற, ஒளியற்ற வெளியில் இருத்தி வைக்கப்படுகிறாள். மூன்றாவதாக அவளுக்குப் புது அடையாளம் கொடுக்கப்படுகிறது. அவளது ஆடை வேறுவகையானதாகவும் புதியதாகவும் மாற்றியமைக்கப்படுகிறது. முகத் தோற்றம், முடியலங்காரம், அணிகலன்கள் என அனைத்தும் புதுவகையில் இருக்குமாறு மாற்றப்படுகின்றன. அவளது நடையுடை பாவனைகளும் மாற்றம் பெறுமாறு அவளுக்குக் கற்றுத்தரப்படுகிறது. மேலும் சமூகத் தளத்தில் அவளுக்கான அந்தப் புதிய சமூகத் தகுதிநிலையைப் பொருண்மைப்படுத்தும் பண்பாட்டு நடத்தைகள் அவள்மீது சாட்டப்படுகின்றன. இவ்வாறான மூன்று அடுக்குச் செயல்பாடுகள் ஒவ்வொரு பருவநிலை மாற்றங்களின் போதும் அந்தந்த நிலைகளுக்கேற்ற வகையில் அமைந்திருப்பதை அறியலாம். இது ஆண், பெண் உடல்களுக்கும் பொருந்தக்கூடியதாகவும் உள்ளது.

### முடிவுரை

சமூகம் ஓர் உடலை அல்லது சமூகக் கூட்டு உடலைப் பின்வரும் நிலையில் புரிந்துகொண்டுள்ளது. அதாவது, ஓர் உடல் என்பது அடிப்படையில் பௌதீக உடல் / உயிரியல் உடலாகவும் சமூக / பண்பாட்டு உடலாகவும் இருக்கின்றது. இவையிரண்டும் ஒரே வேளையில் இயங்கக் கூடியது. பௌதீக உயிரியல் உடல் அவ்வப்போது காலவெளியினூடாக அனிச்சையான மாற்றத்துக்கு ஆட்படுகிறது. இந்த மாற்றத்தைச் சமூகம் கணக்கில் கொண்டு அம்மாற்றம் பெற்ற உடலினைச் சமூகம் வெவ்வேறு



பருவநிலை உடலாகப் பகுக்கிறது. இதுவே சமூக உடல் எனப்படுகிறது. வேறொரு வகையில் சொல்வதானால் பௌதீக உயிரியல் உடல் என்பது இயற்கை உடலாகும்; சமூக உடல் என்பது பண்பாட்டு உடலாகும். ஒரே வேளையில் ஒரே உடலுக்குள் இயங்கும் இவ்விரு உடல்களும் கால வெளியில் பயணிக்கிற போது இயற்கை உடல் அனிச்சையான தொடர் வளர்ச்சிதை மாற்றத்திற்குட்பட்டது. இத்தொடர் நிலை மாற்றம் பெறுகிற போதெல்லாம் அவ்வுடல் இயற்கை வெளிக்குள் முற்றிலும் இடம்பெயர்ந்துவிட்டதாகச் சமூகம் புரிந்துகொள்கிறது. இவ்வாறான இடப்பெயர்ச்சியின் போதெல்லாம் சமூகம் இவ்வுடல் குறித்து அதிர்ச்சி யுறுகிறது. சமூகம் ஒருடலைப் பண்பாடேற்றம் செய்து சமூக உடலாக வைத்திருக்க அவ்வுடல் இயற்கை உயிரியல் உந்துதலால் இயற்கை வெளிக்குள் இடம்பெயர்வதை அதிர்ச்சியுடன் நோக்குகிறது. இவ்வுடல் பண்பாட்டு வெளியிலிருந்து வெளியேறிவிட்டதாகக் கருதுகிறது. எனவே மீண்டும் இவ்வுடலைப் பண்பாட்டு வெளிக்குள் இழுத்துவரும் முயற்சியை மேற்கொள்கிறது. இவ்வாறு இயற்கை வெளிக்குள் இடம் பெயர்ந்துவிட்ட உடலைப் பண்பாட்டு வெளிக்குள் இழுத்துவரச் சில குறியீட்டு வகையிலான சடங்குச் செயல்பாடுகளைக் கையாள்கிறது. இச்சடங்குச் செயல்பாடுகள் அவ்வப் பருவநிலை குறித்துச் சமூகம் கொண்டிருக்கும் கருத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டமைகின்றன. எனவேதான் ஒவ்வொரு வாழ்க்கை வட்டச் சடங்கும் அந்தந்தப் பருவநிலையைக் குறியீடு செய்வதாக அமைகின்றது. இயற்கைக்கும் பண்பாட்டுக்கும் இடையிலான இழுபறியும் இவ்விழுபறியைச் சமூக உளவியல் கையாளும் உத்தியாகவே வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் அமைகின்றன.

### துணை நூல்கள்

கௌதமன், ராஜ். 2006. பாட்டும் தொகையும் தொல்காப்பியமும் தமிழ்ச் சமூக உருவாக்கமும். சென்னை: தமிழினி.

நலங்கிள்ளி, ரங்க. 1994. 'நாட்டுப்புற நனவிலி: பலிச் சடங்கு ஒரு சிறப்புப் பார்வை'. புலமை. டிசம்பர். 1994.

பாரதி, பக்தவத்சல. 2014. இலக்கிய மானிடவியல்: தமிழ்ச் சமூகத்தின் செல்நெறிகளின் மீதான பண்பாட்டியல் பார்வை. புத்தாந்தம்: அடையாளம்.

பாஸ்கரன், பிலவேந்திரன், ச. 2004. 'இருசி / இரிசி: மூலப்பழ வடிவமும் மூலம் குறித்த தேடலும்'. புதிய ஆராய்ச்சி இதழ் 3.

பிலவேந்திரன், ச. 1995. 'காட்டேறி: ஒரு மீட்டுருவாக்கம்'. தமிழியல் ஆய்வு. மதுரை: ஞாலத் தமிழ்ப் பண்பாட்டு ஆய்வு மன்றம்.

..... 2002. 'பண்பாட்டில் நிலமும் உடலும்.' மாறிவரும் சமூகம்: நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுகள். பதி. ஆறு. இராமநாதன், சிலம்பு, நா. செல்வராசு ச. பிலவேந்திரன். சென்னை: தன்னனானே.

ஒவ்வொரு  
வாழ்க்கை  
வட்டச் சடங்கும்  
அந்தந்தப்  
பருவநிலையைக்  
குறியீடு  
செய்வதாக  
அமைகின்றது.  
இயற்கைக்கும்  
பண்பாட்டுக்கும்  
இடையிலான  
இழுபறியும்  
இவ்விழுபறியைச்  
சமூக உளவியல்  
கையாளும்  
உத்தியாகவே  
வாழ்க்கை  
வட்டச்  
சடங்குகள்  
அமைகின்றன.



..... 2004. 'வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகளில் உரல், உலக்கை: பண்பாட்டுப் பொருண்மைகள்'. நாட்டுப்புறவியலும் கோட்பாடுகளும். பதி. ஆ. திருநாகலிங்கம். புதுச்சேரி: யாழினி.

..... 2009. 'மொழிக்குள் உறங்கும் ஆழ்மனப் பொருண்மைத் தளங்கள் அல்லது மொழியும் ஆழ்மன மொழிதலும்'. புதிய ஆராய்ச்சி இதழ். 1.

முத்தையா, இ. 2015. 'தமிழ்ச் சிந்தனை மரபில் அகம் புறம்', அகம்புறம்: கலை இலக்கிய பண்பாட்டு அரசியல் ஆய்விதழ். தொகுதி 1.

ஜமாலன். 1998 1999. 'மொழியும் நிலமும்: தொல்காப்பியமும் தமிழ் நிலமும் ஒரு மறுவாசிப்பிற்கான முயற்சி', காலக்குறி 9: 9 19 காலக்குறி 10.

ஜோதிராணி, க. 2005. பறையர் இன மக்களின் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள். சென்னை: காவ்யா.

ஷீலா, எஸ்.எம். 1991. மலிநகர் பரதவர்களின் வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள். பாளையங்கோட்டை: தூய சவேரியார் தன்னாட்சிக் கல்லூரி, நாட்டார் வழக்காற்றியல் முதுகலைப் பட்டப் படிப்புத் தேர்வுக்கான ஆய்வேடு (வெளியிடப்படாதது).

Bajwa, Ranjit Singh. 1991. The Semiotics of Birth Ceremonies of Punjab. New Delhi: Bahri Publications.

Bhattacharya, N.N. 1980. Indian Puberty Rites. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publications Pvt. Ltd.

Dumont, Louis. 1986 (1957). A South Indian Subcaste: Social Organization and Religion of Pramalai Kallar. (Trans.) M. Moffatt and A. Morton. Delhi: Oxford University Press.

Gennep, Arnold Van. 1969. Rites of Passage.

Thurston, Edgar, 1975. (1909). Castes and Tribes of Southern India. (7 Volumes). New Delhi: Cosmo Publications.

Turner, Victor. 1967. The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual. Ithaca & London: Cornell University Press.



## நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கை நெறி: மீள் எண்ணக்கருவாக்கத்தின் அவசியம்

க. சிதம்பரநாதன்

ஈழத்தமிழரிடையே அரங்கையும், அரங்கக்கற்கையையும் தற்காலத்தில் அவற்றின் நலிவடைந்த நிலையிலிருந்து மீட்டெடுத்து வலுவான நிலைக்கு கொண்டுவருவது பற்றி இக்கட்டுரை பேசுகிறது.

அரங்கு என்பது ஆற்றுவோரும், பார்வையாளரும் ஒன்றுகூடி பேருணர்ச்சி (Passion) சார் செயற்பாடுகளை ஆற்றுகை செய்வதன் மூலம் அழகியல் நிகழ்ச்சி ஒன்றை உருவாக்குவதற்கான முறைமை ஆகும். இந்த முறைமையில் உணர்ச்சியும் அறிவும் இணக்கத்துடன் இடம் பெறும். இந்த வகையில் போருக்குப் பிந்திய சமுதாயத்தின் பண்பாட்டை மீளக் கட்டியெழுப்புவதில் அரங்கு ஒரு வலுவான வகிபாகத்தை வகிக்கமுடியும். சமுதாயம் ஒன்று கூடி வருவதற்கும் பண்பாட்டு ஊடாட்டத்தில் ஈடுபடுவதற்கும் அந்த ஊடாட்டத்தின் மூலம் அது தம்மைப்பற்றி ஆழமாகக் கற்பனை பண்ணுவதற்கும் சிந்திப்பதற்கும் சந்தர்ப்பத்தை வழங்குகின்ற களமாக அரங்கு செயற்பட முடியும்.

அரங்கின் இந்தப்பணி பற்றி தெளிவாக எடுத்துக்கூறும் ஜில் டொலான் (Jill Dolan) பண்பாட்டு அர்த்தங்களை உருவாக்குவது சம்பந்தமான பரிசோதனைக்கான களமாக அமைவதன் மூலம் அரங்கக் கற்கை பல்வேறு கற்கை நெறிகளிடையே தனித்துவமான பங்களிப்பை வழங்கமுடியும் என்று கூறுகின்றார் (கால்சன்., 2004:214).

போருக்கு பிந்திய சமூகத்தில் பண்பாடு விரைவாக மாறிச் சீரழியும் இக்கால கட்டத்தில் அரங்கக்கற்கை ஒரு வலுவான நிலையில் செயற்படுவது மிகவும் முக்கியமானது. ஆனால் துரதிட்டவசமாக நம்மிடையே நிலவும் அரங்கக்கற்கையானது ஒரு செயல்முனைப்பற்ற நிலையிலேயே நிலவிவருகின்றது. இன்று நிலவும் அரங்கக்கற்கையானது மாணவர்களின் வெறுப்புக்குரியதாகவும், கோபத்திற்குரியதாகவும் விளங்குகின்றது. அண்மையில் நாடக மாணவர்களை சந்தித்த பேராசிரியர் மௌனகுரு தனது வாழ்நாளில் இவ்வளவு தூரம் வெறுப்படைந்த நாடக மாணவர்களை தான் சந்தித்தது இது தான் முதல்தரம் என்று என்னிடம் கூறினார். (தனிப்பட்ட தொடர்பாடல், 2016 யூன்)

சமுதாயம்  
ஒன்று கூடி  
வருவதற்கும்  
பண்பாட்டு  
ஊடாட்டத்தில்  
ஈடுபடுவதற்கும்  
அந்த ஊடாட்டத்  
தின் மூலம் அது  
தம்மைப்பற்றி  
ஆழமாகக்  
கற்பனை  
பண்ணுவதற்கும்  
சிந்திப்பதற்கும்  
சந்தர்ப்பத்தை  
வழங்குகின்ற  
களமாக அரங்கு  
செயற்பட  
முடியும்.



அரங்கின்  
சாரமாக  
நாடகப்பனுவலை  
கருதுவதும்,  
அரங்கக்  
கற்கையை  
இலக்கியக்  
கற்கையின்  
ஒரு கிளையாக  
கருதுவதுமாக  
நீண்டு நிலைத்  
திருக்கும்  
எடுகோள்கள்  
அரங்கக்  
கற்கையை ஒரு  
தனித்துவமான  
துறையாக  
வளர்வதை  
தடைசெய்த  
காரணி

இது எவ்வாறு நிகழ்ந்தது? எண்பதுகளின் நடுப்பகுதியிலிருந்து இரண்டாயிரங்களின் நடுப்பகுதி வரை எழுச்சியாக செயற்பட்ட ஈழத்து அரங்கும், அரங்கக்கற்கையும் அதன் பின்னரான காலத்தில் வெறுப்புக் குரியதாக எவ்வாறு மாறியது? மீண்டும் இத்துறையை புதியநெறியாக எழுச்சிபெற வைக்க வழி யாது? என்பன பற்றிய ஒரு எடுத்துரைப்பே இக்கட்டுரை. ஒரு “எடுத்துரைப்பு” என்று கூறப்படுவதானது இப் பிரச்சினைக்கு வேறு எடுத்துரைப்புக்களும் இருக்கலாம் என்பதையும் அவ்வாறு வேறு எடுத்துரைப்புக்களின் வருகையானது உரையாடலுக்கு வழிவகுக்கும் என்பதையும் இக்கட்டுரை நம்புகிறது என்பதையே காட்டுகிறது.

இன்று அரங்கக்கற்கை என்பது நாடகமும் அரங்கியலும் என அழைக்கப்படுகிறது. இங்கு அரங்கு நாடகத்துடன் இனங்காணப்படுகின்றது. அதாவது அரங்கின் சாரமாக நாடகப்பனுவல் காணப்படுகின்றது. இக்கற்கையில் முக்கியமாக உள்ளடங்கியிருப்பன அரங்க வரலாறு - முக்கியமாக மேற்கத்தேய அரங்க வரலாறு, நாடகப் பனுவல்கள் பற்றிய பகுப்பாய்வு, பனுவல்களை மேடைத் தயாரிப்புக்களாக்குதல் என்பனவாகும்.

அரங்கு என்பது நாடகம் என்பதுடன் இனங்காணப்படுவதும் அதாவது அரங்கின் சாரமாக நாடகப்பனுவலை கருதுவதும், அரங்கக் கற்கையை இலக்கியக் கற்கையின் ஒரு கிளையாக கருதுவதுமாக நீண்டு நிலைத்திருக்கும் எடுகோள்கள் அரங்கக்கற்கையை ஒரு தனித்துவமான துறையாக வளர்வதை தடைசெய்த காரணி என்று அரங்கு மற்றும் ஆற்றுகைக்கான கலைக்களஞ்சியம் அரங்க கற்கை பற்றிய தனது பதிவில் கூறுகின்றது. நாடகப்பனுவலை அரங்கின் சாரமாக கருதுவதற்கான கோட்பாட்டுரீதியான நியாயப்பாட்டை அரிஸ்ரோட்டிலின் கவிதை இயல் வழங்குகின்றது. கவிதையியலின் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சம் அது கவித்துவ பனுவலுக்கு (poetic text) கொடுக்கும் முக்கியத்துவம் ஆகும். இந்த முக்கியத்துவம் மேற்கத்தேய நாடகக் கோட்பாட்டில் முக்கியமாக பிரித்தானியா, அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் மிகவும் அண்மைக்காலம் வரை இதன் ஆதிக்கம் பேணப்பட்டு வருகின்றது. ஜேர்மனியில் மக்ஸ் ஹேர்மான் (Max Herrmann) என்பார் அரங்கிற்கும் நாடகத்திற்குமிடையேயான கூர்மையான வேறுபாட்டைக் கோடிட்டுக் காட்டுகையில் ஒரு நாடகம் என்பது தனி ஒருவரால் சொல்லை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேற்கொள்ளப்படும் கலைப்படைப்பாக்கம் என்றும் அரங்கு என்பது பார்வையாளர்களினதும் அவர்களுக்கு சேவை புரிபவர்களினதும் விளைவு என்றும் குறிப்பிடுகின்றார் (Fisher – Lichte., 2005:19).



பிரித்தானிய காலனித்துவ தாக்கம் காரணமாக எமது நாட்டின் மத்தியதர வர்க்கப் புத்திஜீவிகளும் பெரும்பாலும் பிரித்தானிய முறையையே பின்பற்றி வருகின்றனர். எழுபதுகளின் பிற்பகுதி, எண்பதுகளின் ஆரம்பத்தில் இக்கற்கைநெறி ஆரம்பிக்கப்பட்ட போது அரங்கை நாடகமாகக் கருதி அதை மேடைத் தயாரிப்பாக அதாவது நாடகம் சார் அரங்காக (dramatic theatre) கொண்டுவரும் போக்கு காணப் பட்டது. இது நடிகர்களைப் பொம்மைகளாக்கி எழுத்தாளரின் மேலாதிக்கத்தை நிலைநிறுத்தும் போக்கு ஆகும்.

எனினும், ஏறக்குறைய அதே காலத்தில் கூர்மையடைந்த தேசிய முரண்பாட்டுச் சுழல் ஈழத்து தமிழ் அரங்கத்துறையிலும் அரங்கக்கற்கை யிலும் ஒரு படைப்பாக்கப் பாய்ச்சலுக்கு வழிவகுத்தது. இந்த பாய்ச்சலில் நடிகர்கள்/ஆற்றுவோர்கள் படைப்பாளிகளாக (creators) பரிணமித்தனர். படிப்படியாக பார்வையாளர்கள் அதாவது மக்களும் அந்த படைப்பாக்க சூழலில் இணைந்து கொள்ளும் நிலையேற்பட்டது. “ஆற்றுகை” என்ற எண்ணக்கரு படிப்படியாக முதன்மைபெறத் தொடங்கி ஈற்றில் “ஆற்றுகை அரங்கின்” (performance theatre) மேற்கிளம்புகைக்கு வழிச மைத்தது. இந்த நிலைமை ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கத் துறையில் ஒரு பொதுசன ஆர்ப்பரிப்புக்கு இட்டுச்சென்றது. அத்தோடு அரங்கக்கற்கை யிலும் மாணவர்கள் உற்சாகத்துடன் ஈடுபட்டமையும் தமது படைப் பாற்றல் மிக்க செயற்பாடுகளால் சமூகத்தில் பயன் விளைவை ஏற்படுத்தியதும் நிகழ்ந்தது.

ஆனால் மீண்டும் போரின் பின் ஏற்பட்ட தமிழ்ச் சமூக உடைவு, பண்பாட்டு அழிவு, சுயம் இழப்பு என்பவற்றின் அடியாக நடிகர்கள் / ஆற்றுவோர்கள் மீது ஆதிக்கம் செலுத்தும் நாடகப் பனுவலின் அதாவது எழுத்தாளரின் மேலாதிக்கத்தை நிலைநாட்டும் வகையில் அரங்கை நாடகமாகக் கருதும் திரிபுபட்ட விளக்கம் ஒன்று அரங்கக்கற்கையில் வந்து சேர்ந்துள்ளது.

இவை பற்றியே இக்கட்டுரை பேசுகின்றது. முப்பது வருடங்களாக ஈழத்து அரங்கத்துறையில் ஆராய்ச்சி மனோநிலையோடு ஈடுபட்ட அனுபவநிலை நின்று இந்த எடுத்துரைப்பு தரப்படுகின்றது. மேலும் சர்வதேச அரங்கப்போக்குகளுடன் உள்ள ஊடாட்டம் காரணமாக அங்கு பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட அரங்கிற்கு அப்பால் “ஆற்றுகை” என்ற எண்ணக்கரு சம்மந்தமாக நடைபெறும் விவாதங்களும் அண்மைக் காலங்களில் அரங்கக்கற்கையை நாடகம்சார் அரங்குடன் (Dramatic Theatre) சமப்படுத்திப் பார்ப்பதை பலத்த விமர்சனங்களுக்குள்ளாக்கும் விவாதங்களும், இந்த விவாதங்களினடியாக நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கையிலிருந்து ஆற்றுகைக் கற்கைகள் (Performance Studies) என்ற புதிய

ஏறக்குறைய  
அதே காலத்தில்  
கூர்மையடைந்த  
தேசிய  
முரண்பாட்டுச்  
சுழல் ஈழத்து  
தமிழ் அரங்கத்  
துறையிலும்  
அரங்கக்  
கற்கையிலும்  
ஒரு படைப்  
பாக்கப்  
பாய்ச்சலுக்கு  
வழிவகுத்தது.

வாழ்க்கை துறை  
அறிவுரை



கற்கைநெறி பரிணமிப்பதன் தேவை பற்றிய விவாதங்களும் இந்த எடுத்துரைப்புக்கு கோட்பாட்டுப் பின்புலத்தை வழங்குகின்றன.

### ஈழத்து அரங்கும், அரங்கக் கற்கையும்

ஈழத்து  
அரங்கைப்  
பொறுத்த  
வரையில்  
1970கள்  
குறிப்பிட்டுச்  
சொல்லக்  
கூடியவொரு  
காலகட்டம்.  
இக்கால  
கட்டத்தில்  
இடதுசாரிப்  
போக்குடைய  
இளம்  
நெறியாளர்கள்  
ஈழத்து அரங்கில்  
மேற்கிளம்  
பினார்கள்.

ஈழத்தில் அரங்கும் அரங்கக்கற்கையும் பற்றிய எடுத்துரைப்பின் போது அவ்வெடுத்துரைப்பை ஈழத்துத் தமிழ்ச் சூழலில் ஏற்பட்ட பரந்துபட்ட அரசியல் மாற்றங்கள், அந்த மாற்றங்களுடன் தொடர்புபட்ட வகையில் அரங்கில் ஏற்பட்ட புத்தாக்க முயற்சிகள் என்பவற்றுடன் தொடர்பு படுத்தியே பார்க்க வேண்டும்.

ஈழத்து அரங்கைப் பொறுத்தவரையில் 1970கள் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடியவொரு கால கட்டம். இக்காலகட்டத்தில் இடதுசாரிப் போக்குடைய இளம் நெறியாளர்கள் ஈழத்து அரங்கில் மேற்கிளம் பினார்கள். 1970 களின் அரசியல் கருத்துநிலையாக “சோசலிசம்” விளங்கியது. இந்த இளம் நெறியாளர்கள் சோசலிசக் கருத்து நிலையைப் பரப்புவதற்கான கருவியாக நாடகத்தை பயன்படுத்தினார்கள். அதே நேரம் இவர்கள் மேற்கத்தேய நாடக கோட்பாடுகளினால் ஊட்டம் பெற்றவர்களாகவும் இருந்தார்கள். இவர்களது அரங்க முயற்சிகள் குறிப்பிட்டளவு மத்தியதரவர்க்கத்தினர் மத்தியில் பிரபல்யத்தையும், உற்சாகத்தையும் ஏற்படுத்தியிருந்தது. வாழ்நாள் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அநேகமான இந்த இளம் நெறியாளர்களின் ஆசிரியராகவும், கருத்துநிலை வழிகாட்டியாகவும் விளங்கினார். ஈழத்தில் நாடகம் ஒரு கற்கை நெறியாக மேற்கிளம்பியதற்கான அடித்தளத்தை இந்த முயற்சிகள் ஏற்படுத்தின என்று கூறலாம்.

ஈழத்தில் 1978 இல் நாடகமும் அரங்கியலும் க.பொ.த (உ.த) வுக்கு ஒரு பாடமாகிறது. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத் துறையில் 1985/1986 முதல் நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு கற்கை நெறியாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. முதலில் பொதுக்கலைமாணி தேர்வுக்குரிய பாடமாகவும், பின்னர் சிறப்புக் கலைமாணி தேர்வுக்கான பாடமாகவும் பயிற்றுவித்தல் ஆரம்பமானது.

ஏற்கனவே யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்த்துறையில் இலக்கியப் பனுவலின் ஒரு குறித்த வகையாக நாடகம் கற்பிக்கப்பட்டது. இங்கு தொடங்கிய அரங்கக்கற்கையை கையேற்றவர்களாக தமிழ் இலக்கிய விமர்சகர்கள், வரலாற்று ஆய்வாளர்கள் விளங்கினார்கள். குறிப்பாக பேராசிரியர் வித்தியானந்தன், பேராசிரியர் சிவத்தம்பி ஆகியோர் நாடகத்துறையை தொடங்குவதில் முன்னின்றார்கள். ஈழத்துக் கற்கை நெறியில் ஆரம்பத்திலேயே சிறுகதை, நாவல், கவிதை போன்ற இன்னொரு இலக்கிய வடிவமான நாடகப்பனுவல் முதன்மை பெறத்



தொடங்கியது. பேராசிரியர் சிவத்தம்பி நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற கற்கை நெறி இரண்டு அம்சங்களை உள்ளடக்குவது என்று கருத்துரைத்தார்.

1. நாடகம் எனும் கலை வடிவம் மூலமாக மனிதனை விளங்கிக் கொள்ளும் புலமை முயற்சி.
2. “நிகழ்த்திக்காட்டல்” மூலம் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலை வளர்க்கும் கலை முயற்சி.

(தனிப்பட்ட தொடர்பாடல், 2010: மார்கழி)

அதாவது இக்கற்கை நெறியில் இரண்டு விடயங்கள் முக்கியத்துவப் படுத்தப்பட்டு அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றது. ஒன்று நாடகம் என்ற இலக்கியத்தைப் படித்தல், மற்றது அந்த இலக்கியத்தை மேடைக்குரிய தாகத் தயாரித்தல். இவற்றோடு அரங்க வரலாறு கற்றலும் முக்கியத்துவப் படுத்தப்படுகிறது.

நாடகப் பனுவலைப் படித்தல், பகுப்பாய்வு செய்தல் அதாவது நாடகப் பனுவலில் தரப்பட்ட மனிதனை (பாத்திரத்தை) விளங்கிக் கொள்ளல், இரண்டாவது பனுவலை ஆற்றுகையாக்கல் அதாவது பனுவலில் எழுத்தாளரால் சுட்டித் தெரிவிக்கப்பட்ட அர்த்தத்தை, பாத்திரத்தை மேடையில் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தல் என்பன இக்கற்கை யில் முக்கியத்துவமுடையனவாக விளங்கின.

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி தனது விரிவுரை வகுப்புக்களில் ஐரோப்பிய நாடகப் பாடங்களையும் நாடகப் பாட எழுத்தாளர்களையும் பற்றி சிலாகித்துக் கற்பித்துள்ளார். இவர் தனது கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வாக பண்டைத்தமிழ் சமூகத்தில் நாடகம் பற்றிக் கூறுகையில் தான் பண்டைத் தமிழர் சமூகத்தில் நாடகம் பற்றி ஆராயத் தொடங்கியதாகவும் ஈற்றில் பண்டைத்தமிழர் சமூகத்தில் ஏன் நாடகம் இருக்கவில்லை என்று தான் ஆராய வேண்டியிருந்ததாகவும் குறிப்பிட்டிருந்தார். இவர்தனது ஆய்வின் போது கிரேக்க செவ்வியல் நாடகங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகங்களைத் தேடியிருந்தமையால் அவர் பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகங்கள் இருந்திருக்கவில்லை என்ற ஒரு எண்ணத்திற்கு வரவேண்டியிருந்திருக்கும். ஆனால் தரப்பட்ட காலம் எதிலும், உலகின் ஒவ்வொரு பகுதியிலும், ஒவ்வொரு பண்பாட்டிலும் மக்கள் அரங்கைச் செய்திருக்கிறார்கள் என்று ஷெக்ஸ்பியர் குறிப்பிடுகின்றார் (2013:81).

எனினும், எமது கற்கை நெறி நாடகப் பனுவல்களுக்கும் நாடகத் தயாரிப்புக்களுக்கும் கவனத்தை குவித்ததாக இருந்தது. இந்த நாடகத் தயாரிப்புக்கள் என்பது நாடகப் பனுவல்களை மேடைக்காகத் தயாரித்து

எமது கற்கை  
நெறி நாடகப்  
பனுவல்களுக்கும்  
நாடகத்  
தயாரிப்புக்  
களுக்கும்  
கவனத்தை  
குவித்ததாக  
இருந்தது.  
இந்த நாடகத்  
தயாரிப்புக்கள்  
என்பது நாடகப்  
பனுவல்களை  
மேடைக் காகத்  
தயாரித்து  
பார்வையாளர்  
களுக்குக்  
காட்டும்  
“நாடகம் சார்  
அரங்கு” ஆகும்.



பார்வையாளர்களுக்குக் காட்டும் “நாடகம் சார் அரங்கு” ஆகும் (dramatic theatre). நாடகப் பனுவலில் உள்ள பாத்திரத்தை இன்னொரு நடிகர் பாசாங்கு செய்ய வேண்டும். இங்கு பார்வையாளரின் நடவடிக்கை என்னவென்றால் நம்பாமையை விருப்பத்தோடு களைந்தெறிந்துவிட்டு நம்ப வைப்பதை ஏற்றுக்கொண்டு மேடையில் காட்டப்படுவதை பார்ப்பது ஆகும். இங்கு மேற்கத்தேய யதார்த்தவாதம் ஒரு நியமமாக கொள்ளப்படுகின்றது.

### நாடகம் சார் அரங்கின் அம்சங்கள்

இந்த அரங்கில் பனுவலை மேடையில் வடிவமாகக் கொண்டுவருவதே முக்கிய நோக்கம். எவ்வளவுக்கு அது செய்யப்படுகிறதோ அவ்வளவுக்கு அது அரங்கின் சிறப்பாகக் கருதப்படுகின்றது.

இந்த அரங்கமுறைமையின் முக்கிய அம்சங்களாக பின்வருவன வற்றை நாம் சுட்டிக்காட்டலாம்.

- வாழ்க்கை வேறு கலை வேறு.
- வாழ்க்கையை உள்ளது உள்ளவாறு போலச்செய்வதே அதாவது பிரதிநிதித்துவம் செய்வதே கலையின் நோக்கமாகும்.
- இந்த கலைச்செயற்பாட்டில் எழுத்தாளர் (author) முக்கியமாகிறார். அத்தோடு அதிகாரமுடையவருமாகிறார் (authority).
- நெறியாளர் சர்வாதிகாரியாகிறார். எழுத்தாளர் தனது பனுவலில் சுட்டித் தெரிவித்த அர்த்தத்தை கண்டுபிடித்து அதை பார்வையாளருக்கு ஊடுகடத்த வேண்டிய பணி நெறியாளருடையது. எனவே அந்தப் பணியை “பிசகின்றி” செய்வதற்காக நெறியாளர் நடிகர்களைக் கட்டுப்படுத்திச் செய்விக்கும் சர்வாதிகாரியாகிறார்.

இந்த முறைமையில் பனுவலில் எழுத்தாளரால் (Author) தரப்பட்டுள்ள நிலையான (fixed) அர்த்தத்தை (meaning) நெறியாளர் கண்டுபிடித்து அதை நடிகர்கள் மூலம் மேடையில் கொண்டுவரும் தொழிற்பாட்டை செய்ய வேண்டும். இந்த அரங்கின் நெறியாளர் மேற்கூறிய இந்த தொழிற்பாட்டைச் செய்வதற்காக நடிகர்களைக் கட்டுப்படுத்துகிறார். நடிகர்கள் பொம்மைகளாக இயங்கவேண்டிய நிலை ஏற்படுகின்றது. நெறியாளர் தான் நினைத்ததை மேடையில் கொண்டுவருவதற்காக நடிகர்களை நீண்ட சலிப்பு மிகுந்த ஒத்திகைகளில் ஈடுபட நிர்ப்பந்திக்கின்றார். இந்த நிர்ப்பந்தத்தின் காரணமாக நடிகர்களின் விருப்பங்கள், ஆசைகள், கற்பனைகள், கெட்டித்தனங்கள், புதிதளிக்கும் ஆற்றல்கள் என



அனைத்தும் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. அதாவது அவர்களுடைய படைப்பாற்றல் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது.

ஜேர்மன் அரங்கில் நாடகப்பணுவலின் அதிகாரத்தை ஒரு உயர் மட்டத்திற்கு கொண்டுவருவதற்காக நடிகர்களின் மேலாண்மையை பலவீனப்படுத்த பூர்சுவா புத்திஜீவிகள் முயற்சித்தார்கள் என சர்வதேச ரீதியாக அரங்கு மற்றும் ஆற்றுகைத்துறையில் முன்னிலை வகிக்கின்ற சமகால ஆய்வாளரான பிசர்-லிசே (Fisher - Lichte) என்பார் சுட்டிக் காட்டுகின்றார் (2008:77).

இது ஒரு சலிப்பூட்டும் முறைமையாகவும், நடிகர்களின் படைப்பாற்றலுக்கு இடத்தை மட்டுப்படுத்துகின்ற ஒரு முறைமையாகவும் விளங்குகின்றது. இதனால் இந்த முறைமையில் நடிப்பவர்கள் தாம் செய்வது சரியா பிழையா என்று பயமடைவதும், மற்றவர்கள் என்ன நினைப்பார்கள் என வெட்கமடைவதும், திருப்பித் திருப்பி ஒன்றையே செய்வதால் வெறுப்படைவதும் இங்கு நிகழ்கின்றது.

ஆனால் எண்பதுகளின் நடுக்கூறில் இலங்கையில் ஏற்பட்ட தேசிய இன முரண்பாட்டுச் சூழலின் பின்னணியில் ஒரு சாதகமான மாற்றமாக - ஈழத்தமிழரிடையேயான அரங்கப்போக்கில் ஒரு பெரும் மாற்றம் ஏற்பட்டது. இம்மாற்றம் படிப்படியாக சமூகத்தின் பல்வேறு மட்டங்களில் தனது ஈர்ப்பை ஏற்படுத்தி ஈற்றில் பரந்துபட்ட மக்களைத் தன்னுள் ஈர்த்துக் கொண்டதான ஒரு நிலைமாற்றம் ஏற்பட்டது.

### ஈழத்தின் அரங்கப் போக்கில் தேசியத்தின் தாக்க விளைவும் அரங்கின் எழுச்சியும்

தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் சமத்துவத்திற்கும் அங்கீகாரத்துக்குமாக ஏற்பட்ட போராட்டம் அரங்கின் படைப்பாக்க முயற்சிக்கும், கோட்பாட்டுருவாக்கத்திற்குமான பாரிய தோற்றுவாயாக விளங்கியது. செயற்பாட்டாளர்களான இளைஞர்கள் தமது செயல் முனைப்பால் சமூக யதார்த்தத்தை மீளுருவாக்கம் செய்தார்கள். கலைஞர்கள் புத்திஜீவிகளிடமும் இதையே எதிர்பார்த்தார்கள். “சும்மா கதைத்துக் கொண்டிராமல் செய்துகாட்டுங்கள்” என்பது அவர்கள் கோசமாக இருந்தது. செயலுக்கு ஒரு அர்த்தம் இருக்க வேண்டும் என்றும் எதிர்பார்த்தார்கள். அதாவது செயல் என்பது சமூக யதார்த்தத்தில் ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக இருக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்த்தார்கள். செயற்பாட்டாளர்களிடையே “செயல்புரியும் தன்மை” (performativity) என்ற எண்ணக்கரு துளிர்விட ஆரம்பித்தது.

எண்பதுகளில் கூர்மையடைந்த தேசிய நெருக்கடி தமிழ்ச் சமூகத்தில் பாரிய சமூக மாற்றங்களைத் தோற்றுவித்ததுடன் அம்மாற்றம் அரங்கச் செயற்பாடுகளிலும் எதிரொலிக்கலாயிற்று. சமூக மாற்றப்பணியில்

எண்பதுகளின்  
நடுக்கூறில்  
இலங்கையில்  
ஏற்பட்ட  
தேசிய இன  
முரண்பாட்டுச்  
சூழலின்  
பின்னணியில்  
ஒரு சாதகமான  
மாற்றமாக -  
ஈழத்தமிழரிடையேயான  
அரங்கப்  
போக்கில் ஒரு  
பெரும் மாற்றம்  
ஏற்பட்டது.



சமூக மாற்றப்  
பணியில்  
மக்களை  
ஒருங்கு  
திரட்டுவதற்கு  
அரங்கு  
கருவியாகப்  
பயன்பட  
வேண்டும்

மக்களை ஒருங்கு திரட்டுவதற்கு அரங்கு கருவியாகப் பயன்படவேண்டும் என்ற நிலைப்பாடு துளிர்விடத் தொடங்கியது.

எண்பதுகளின் தொடக்கத்திலிருந்தே இலங்கையில் தேசிய இன நெருக்கடி கூர்மையடைந்தபோது வடக்குக்கிழக்கு மக்கள் மனச்சஞ்சலங்கள் நிறைந்த வாழ்க்கைக்குள் தள்ளப்பட்டனர். இராணுவப் பிரசன்னம், கொலை, கொள்ளை, தீவைப்பு, ஊரடங்குச்சட்டம் என இத்தகைய யுத்த நெருக்கடி நிறைந்த சூழலில் மக்கள் ஒடுக்கப்பட்டு வாழவேண்டிய நிலையேற்பட்டது. இந்நிலையில் வரன்முறையான மகிழ்வளிப்பு அரங்கு தொழிற்பட முடியாமல் போயிற்று. மாற்று அரங்கின் தேவை உணரப்பட்டது.

### ஒடுக்கப்பட்டோரின் குரலை வெளிப்படுத்தும் அரங்கு

தேசிய ஒடுக்குமுறையுள் சிக்கி அவலப்பட்ட மக்களின் குரலை அரங்கில் கொண்டு வர வேண்டும் என்ற உந்தவா (urge) செயற்பாட்டாளர்களிடம் மேலிட்டது. ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் குரலை வெளிக்கொணரும் குறிக்கோளுடனான அரங்க இயக்கமாக யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் “கலாசாரக்குழு” என்ற ஒரு அமைப்பு தோற்றம் பெற்றது. இந்த அமைப்பே “மண்கமந்த மேனியர்” என்ற அரங்க நிகழ்ச்சியை யாழ் குடாநாடு எங்கணும் அறுபது தடவைகள் நிகழ்த்தியிருந்தது. 80 களில் உருவாகி வந்த பண்பாட்டு இயக்கத்திற்கு பழைய “கோட்பாட்டுச் சுமைகள்” (critical backage) இல்லாத படியால் தேசிய எழுச்சியுடன் மேற்கிளம்பிய புதிய கண்ணோட்டங்கள், சவால்கள் என்பவற்றை அந்த இயக்கம் திறந்த மனதுடன் எதிர்கொண்டது.

யாழ் பல்கலைக்கழக கலாசாரக் குழுவினால் குறித்த தேவையை மனங்கொண்டு - அதாவது போராட்ட உணர்வு மிக்க இளைஞர்கள், தமது அரங்கு மூலம் பொது மக்களிடம் போராட்ட விழிப்புணர்வூட்டும் தேவை - ஆரம்பிக்கப்பட்ட அரங்க முறைமை வரன்முறையான அரங்க முறைமையில் இருந்து தர்க்கரீதியாக வேறுபட்டு பிறிதொரு பரிமாணத்தை எடுத்தது. இம்முயற்சியின் படிமுறைகளை பின்வருமாறு கூறலாம்.

### ஆற்றுகை முறைவழி (performance process)

இந்த முறைவழியானது ஏற்கனவே நிலைபெற்ற பூர்சுவா இலக்கிய அரங்கை (bourgeois literary theatre) நிராகரித்திருந்தது. பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு (text - based ஆக) இம் முறைவழி ஆரம்பிக்கவில்லை. அத்தோடு தனியொரு எழுத்தாளர் அல்லது போராட்ட அனுபவங்களுடன் நேரடியாகச் சம்பந்தப்படாத “யாரோ ஒருவர்” - அவர் எத்தகைய வல்லுநராக இருந்தாலும் - பனுவல்

இந்த  
முறைவழியானது  
ஏற்கனவே நிலை  
பெற்ற பூர்சுவா  
இலக்கிய  
அரங்கை  
(bourgeois  
literary theatre)  
நிராகரித்திருந்தது.  
பனுவலை  
அடிப்படையாகக்  
கொண்டு (text  
-based ஆக)  
இம் முறைவழி  
ஆரம்பிக்க  
வில்லை.



எழுதி அதனைத் தாங்கள் நடிக்கும் முறைமையை கலாசாரக் குழு நிராகரித்தது. “எங்களுடைய கதைகள் வெளிவரவேண்டும்” என்பதே கலாசாரக் குழுவின் நிலைப்பாடாக இருந்தது.

- இப்போது இவ்வரங்கு ஒரு கூட்டுமுயற்சியாக மேற்கிளம்பியது. கலாசாரக் குழுவினர் குழுக்கலந்துரையாடல், கள வேலை மூலம் சமூகத்துடன் ஊடாடி அக்கறைக்குரிய பிரச்சினைகளை இனங்காணல், இனங்காணப்பட்ட பிரச்சினைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு புதிதளிப்பில் ஈடுபட்டு ஆற்றுகைக்கான வரைபைத் (script) தயாரித்தல், கலாசாரக் குழுவினர் வேறும் சமூக செயற்பாட்டாளர்களை இணைத்துக்கொண்டு அரங்கப்பட்டறையில் ஈடுபடல், அதன் மூலம் தமக்குள் நட்புறவையும் கூட்டுணர்வையும் வளர்த்துக்கொள்ளல் என்பதாக அமைந்த கூட்டு முயற்சி.
- ஆற்றுகைக்கான வரைபு வரன்முறையான கட்டமைப்பை விட்டு சம்பவக் கோர்வைகளான கட்டமைப்பை (episodic structure) கொண்டிருத்தல், இதன் காரணமாக நெறியாள்கையின் படைப்பாக்கத்திற்கு வழி விடும் இடைவெளிகளைக் கொண்டு இது அமைந்திருத்தல், ஆகையால் நெறியாளருக்கு படிமங்களை உருவாக்கும் வாய்ப்பை அளித்தல்,
- ஆற்றுகைக்கான வரைபு கட்டுப்பாடும் நட்பார்ந்த சூழலும், கூட்டுணர்வும் நிலவும் ஒத்திகைகள் நடிகர்கள் ஒப்பீட்டளவில் சுதந்திரமான சூழலை அனுபவித்து படைப்பாக்க நடைமுறையில் ஈடுபடல்,

என்றவாறான முறைவழியூடு வித்தியாசமான ஆற்றுகை முறைமை யொன்று மேற்கிளம்பியது. இந்த அரங்கில் சொல்லாடல் என்பதை விட பாடல்களும், இசையும், காட்சிப்படுத்தல்களும் - குறிப்பாக ஆற்று வோரின் உடற்கோலங்கள்- ஆற்றுகையின் பிரதான வெளிப்பாட்டு மூலகங்களாகின. ஆற்றுகை செய்யப்பட்ட விதம் குறிப்பாக ஆற்று வோரின் உடல்வாகு பார்வையாளருக்கு வியப்பைக் கொடுத்தது. “என்னென்று இப்பிடியெல்லாம் கண்டுபிடித்தனீங்கள்” என்று ஒரு பார்வையாளர் கேட்டார். தமது பிரச்சினையின் கன பரிமாணத்தை மண்குமந்த மேனியர் கண்டுபிடித்து வெளிக்காட்டிய விதத்தை அவர்கள் வியப்புடன் நோக்கினர். இந்த அரங்கின்பால் ஒரு பெரும் பொதுசன ஈர்ப்பு ஏற்பட்டது.

இங்கு ஆற்றுவோர் - பார்வையாளர் நெருக்கம் ஏற்பட்டது. பார்வையாளர் மத்தியில் இந்த அரங்கைக் காணவேண்டும் என்ற உற்சாகமும் எதிர்பார்ப்பும் ஏற்பட்டது. தங்கள் ஊர்களுக்கு இந்த அரங்கை

தமது பிரச்  
சினையின் கன  
பரிமாணத்தை  
மண்குமந்த  
மேனியர்  
கண்டுபிடித்து  
வெளிக் காட்டிய  
விதத்தை  
அவர்கள்  
வியப்புடன்  
நோக்கினர். இந்த  
அரங்கின்பால்  
ஒரு பெரும்  
பொதுசன ஈர்ப்பு  
ஏற்பட்டது.



வரவழைத்தனர். ஊர் ஊராக இந்த அரங்கு நிகழ்த்தப்பட்ட போது இந்த அரங்கு அடைக்கப்பட்ட மேடை என்பதிலிருந்து வெளியேறி திறந்தவெளி அரங்கை தனது நிகழ்விடமாக்கியது.

ஆற்றுகையில் பார்வையாளர்களும் இணைந்து கொண்டார்கள். தாமும் செயல் முனைப்பாக செயற்பட்டார்கள், பாடல்களைப் பாடினார்கள், கைகளை உயர்த்தி கோசங்களைப் போட்டார்கள். இங்கு அரங்கு என்பது ஆற்றுவோருக்கும் பார்வையாளருக்கும் இடையே நடைபெறுகின்ற ஒரு நிகழ்வாக மீள்வரையறை செய்யப்பட்டது.

**தீவிரமடைந்த ஒடுக்குமுறையும் அரங்கில் வெளிப்பாடும்.**

1990 இல் தமிழ் பிரதேசங்களில் மீண்டுமொரு யுத்தம் வெடித்தது. யாழ் குடாநாடு இராணுவ முற்றுகைக்குள் கொண்டுவரப்பட்டு பொருளாதாரத் தடை ஏற்படுத்தப்பட்டது. மக்கள் மனிதாபிமானமற்ற ஒடுக்குமுறைச் சூழலுக்குள் தள்ளப்பட்டனர். ஒடுக்கப்பட்ட மக்களை ஆற்றுப்படுத்துவதற்காக “பட்டறை அரங்குகள்” (workshop theatre) நிகழ்த்தப்பட்டன. இத்தகைய நிலைமையில் பட்டறை அரங்குகள் மக்கள் கூடுமிடமாகின. மண்சுமந்த மேனியரின் வெற்றி பொது மக்களுக்கு இந்த அரங்க இயக்கம் மீது ஒரு மதிப்பை ஏற்படுத்தியிருந்தது. வடக்கு எங்கும் இத்தகைய பட்டறை அரங்குகள் இடம்பெற்றன.

சமூகப்படிநிலை அமைப்பு காரணமாகவும் திடீரென முற்றிய யுத்தநெருக்கடி காரணமாகவும் மௌனப்பண்பாட்டில் சீவித்து வந்த மக்கள் பட்டறை அரங்கில் கூடி விளையாடினர், பாடினர், ஆடினர், கதைகளைப் பகிர்ந்தனர், சுயகதைகளை ஆற்றுகை செய்தனர். இத்தகைய பட்டறை அரங்குகளில் கலந்துகொண்டவர்களின் அபிப்பிராயங்கள் சில

“எனக்கு மற்றவர்களுடன் கதைக்க விருப்பம். ஆனால் கதைக்க முடியேல்ல”

(ஆசிரியை, 1990 செப்ரம்பர்: கிளிநொச்சி)

“அப்யாசங்களில் வைத்திருந்த பயத்தைப் போக்கி நான் உற்சாகமாகப் பங்குகொண்டேன்.”

(மருத்துவபீட இறுதியாண்டு மாணவர், 1993 ஏப்ரல்: யாழ்ப்பாணம்)

“சந்தோசமாக ஆடுவது எனக்கு மிகவும் பிடித்தது. ஏனெனில் நிகழ்காலப் பண்பாடு இதை (ஆடுவதை) பெரிதும் விரும்புவதில்லை. இங்கு இதைச் செய்த போது சந்தோசமடைந்தேன்”

(ஆசிரியை, 1990 டிசம்பர்: பூநகரி)

“ஆடுவது மிகவும் சங்கடமாக இருந்தது. தேவை இல்லாத ஒன்று என நினைத்தேன். கஸ்டமாய் இருந்தது. முதல்நாள் (மற்றவர்கள்)



ஆடும்போது ஒதுங்கி ஒதுங்கி நின்றேன். இரண்டாம் நாள் சிறிது முன்னேற்றம். மூன்றாம் நாள் அதிலும் பார்க்க வளர்ச்சி. நான்காம் நாள் எப்போது (தாளம்) தட்டுவார்கள், ஆடுவார்கள் என்று இருந்தேன். ஒரு இனிய உலகத்தைக் கண்டேன் என்று பெருமைப் பட்டேன். ஐந்தாம் நாள் ஆட்டம்தான் சந்தோசத்தை ஏற்படுத்தும் என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டது. நானே வியக்கும் வண்ணம் ஆடும், மேடையேறும் தைரியம் வந்தது.”

(இளம் பெண், 1990, டிசம்பர்: பூநகரி)

“பயமோ, வெட்கமோ, கூச்சமோ களைந்து சகோதர மனப் பான்மையில் பெரியவர், சிறியவர் என்று இராது மனச்சந்தோசமாக உணர்வுகளைக் கொண்டுவரக்கூடிய முறையில் அமைந்திருந்தது.”

(ஆசிரியை, 1994 செப்டம்பர்: தாளையடி)

“அங்கங்களை லேசாக வைப்பதன் மூலம் உள்ளுணர்வுகளை வெளிக்கொணர்ந்து முழுமையான திறனை கொண்டுவர முடிகிறது.

(இளைஞன், 1991 ஓகஸ்ட்: நல்லூர்)

“அங்க அசைவுகள் ஏற்பட்டதால் ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து கொண்டு உணர்வுகளை வெளிக்கொணர முடிந்தது.”

(நடுத்தர வயது ஆண், 1992 யுன்: சாவகச்சேரி)

மௌனப்பண்பாட்டில் 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. ஒடுக்குமுறை தீவிரமான போது உருவான அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (hardest expression) இருந்தது. இந்த அரங்கிற்கு உதாரணமாக உயிர்த்த மனிதர் கூத்து, பொய்கால் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இந்த அரங்கின் பிரதான அம்சங்கள்:

- ஊடாட்டம்தான் இந்த அரங்கு அதாவது ஆற்றுவோர் பார்வையாளர் சந்தித்து ஊடாடுவது.
- வெளி ஆற்றுகைக்கு ஏற்ற வகையில் மாற்றப்பட்டது.
- முழு வெளியும் ஆற்றுகைக்காக பயன்படுத்தப்பட்டது.

இதுவரை  
“சொல்லாடல்”  
அரங்காக  
(dialogue Theatre)  
இருந்தது.  
இப்போது  
உடலை  
ஆற்றுகை  
செய்வதாக  
(performing the  
body) மாறியது.  
ஒடுக்குமுறை  
தீவிரமான  
போது உருவான  
அரங்கின்  
வெளிப்பாடு  
கடுமையானதாக  
(hardest  
expression)  
இருந்தது.



- பார்வையாளரின் குவிவு மையம் வெவ்வேறு இடங்களுக்கு மாற்றப் பட்டது. அதாவது வெவ்வேறு இடங்களில் ஆற்றுகை நடத்தப் பட்டது.
- இந்த ஆற்றுகையில் அரங்கின் மூலகங்கள் அனைத்தும் அதாவது நடிப்பு, காண்பியங்கள், சொற்கள், இசையும் சத்தமும் என அனைத்தும் பயன்படுத்தப்பட்டன. எல்லா மூலகங்களும் தம்மளவில் “பேசியது”. உதாரணம் பசியின் கொடுமையை நெருப்பு பேசியது. அக்கிரமத்தின் ஆத்திரத்தை மேளம் பேசியது.
- அரங்கு நிகழும் போது அவ்வரங்கு புதிதளித்தலுக்கு இடம் தந்தது. இங்கு ஆற்றுவோர்கள் நிலையான, இறுகிய, இடம் மாற்றகூடிய கலைப்பண்டம் ஒன்றை ஏற்கனவே தயாரித்துக் கொண்டுவந்து மேடையேற்றுவது என்பதாக இருக்கவில்லை.

இங்கு ஆற்றுவோருடைய செயல்கள் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதாக இருக்கவில்லை. தம்மை அளிக்கை செய்வதாகவே இருந்தது. அதாவது மனதில் உள்ளதை வெளிக்காட்டுவதாக இருந்தது. இங்கு ஆற்றுவோர் தமது உடலை மூளைச்செயற்பாட்டிற்கு கடன் கொடுத்ததாக இருக்க வில்லை. மனதில் உள்ளது உடலில் தெரிந்தது. இதன்மூலம் உடலுக்கு முகவராண்மை (agency) வழங்கப்பட்டது.

### ஆற்றுகையுடு உடல் சக்தியாக்கப்படுகின்றது

இங்கு உடல் ஒரு கருவியல்ல. அதாவது செய்தியைப் பரிமாற்றுவதற்கான குறிகளை உருவாக்குகின்ற ஒரு பொருளாக உடல் பயன்படுத்தப் படவில்லை. பதிலாக உடல் ஆற்றுகையோடு உருக்கப்பட்டு சக்தியாக மாற்றப்படுகின்றது.

ஆற்றுவோர்கள் தமது உடலை கட்டுப்படுத்தவில்லை. அந்த உடலையே ஆற்றுவோராக மாற்றுகின்றனர். அந்த உடல் உருக்கொண்ட அகமாக (embodied subjectivity) செயற்படுகிறது. அதாவது இங்கு அரங்கு என்பது சக்திப் பரிமாற்றமாக வருகின்றது. இந்த அரங்கில் மனம் உடலுடு வெளிப்பட்டது. இந்த அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (hardest expression) இருந்தது. இந்த அரங்கின் கடுமையான வெளிப்பாடு உடல் வெளிப்பாடாக அதாவது ஆட்டமாக, ஆடல் அன்ன அசைவுகளாக அதாவது கோபத்தின் வெளிப்பாடாக, கோபத்தின் ஆடலாக வெளிப் பட்டது. ஆற்றுவோரின் இந்த வெளிப்பாடு பார்வையாளரைத் தூண்டியது. ஆற்றுவோரின் உடலின் வெளிப்பாட்டை பார்வையாளர் தமது உடலால் அனுபவித்தனர்.

ஆற்றுகையின் தோற்றப்பாடு எவ்வளவு தூரம் செறிவானதாக உள்ளதோ அவ்வளவு தூரம் அந்த ஆற்றுகையை புலப்பதிவு (perceive)

இந்த அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (hardest expression) இருந்தது. இந்த அரங்கின் கடுமையான வெளிப்பாடு உடல் வெளிப்பாடாக அதாவது ஆட்டமாக, ஆடல் அன்ன அசைவுகளாக அதாவது கோபத்தின் வெளிப்பாடாக, கோபத்தின் ஆடலாக வெளிப்பட்டது.



பண்ணுபவர்களுக்கு “ஏதோ செய்யும்”. இது அவர்களை “கலை நிலை”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.

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

சட்டன்-சிமித் (Suttan 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 ஆர்வமுட்படுவதாகவும் 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 வடக்குக்கிழக்கு எங்கணும் பரவி புலம்பெயர் தமிழர்களிடையேயும் பரவியது. இது தளைநீக்கத் துக்கான அரங்கு (Theatre for Liberation) என்று அழைக்கப்பட்டது.

இது “ஆற்றுகை அரங்கு” (performance theatre) என சொல்லப்படும் ஒரு முறைமை ஆகும். இந்த அரங்கு போலச்செய்தல் அல்லாத அரங்க முறைமை. இந்த முறைமை நமது பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளில் இருந்து அதாவது சடங்காற்றுகைகளிலிருந்து மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்ட ஒரு அரங்கமுறைமை ஆகும். இந்த அரங்கமுறைமை படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்தது. இந்தநிலைமையானது மாணவர்கள் மத்தியில் பெரும் ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தியது.

இதனைத் தொடர்ந்து ஈழத்தமிழரிடையே அரங்கச் செயற்பாடுகள் பல்கிப்பெருகின. யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை அரங்க மாணவர்கள் அரங்கச் செயற்பாட்டுக்குமுவுடன் இணைந்து 2004 இல்

இந்த அரங்கு போலச் செய்தல் அல்லாத அரங்க முறைமை. இந்த முறைமை நமது பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளில் இருந்து அதாவது சடங்காற்றுகைகளிலிருந்து மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்ட ஒரு அரங்கமுறைமை ஆகும். இந்த அரங்கமுறைமை படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்தது.



சுனாமியால் பாதிக்கப்பட்ட மக்களை ஆற்றுப்படுத்தி மீண்டும் தொழிலில் ஈடுபட வைக்கும் நோக்குடன் “அவலநீக்க ஆற்றுப்படை அரங்கு” எனும் பாரிய அரங்க செயற்திட்டத்தை முன்னெடுத்தனர். இத்திட்டத்தில் கல்வியியல் கல்லுரி மாணவர்கள், பாடசாலை ஆசிரியர்கள் ஆகியோரையும் இணைத்துக் கொண்டு நிகழ்த்தினர். ஈழத்து அரங்கிலும், அரங்கக்கற்கையிலும் பெரும் எழுச்சி நிலவிய காலம் அது.

### போருக்கு பிந்திய சமூகமும், அரங்கும்

2006 இல் பெரும் அழிவுகளுக்கு வித்திட்ட ஒரு போர் நடைபெற்றது. அப்போரின் பின் தமிழ்ச்சமூகம் பெரும் மன உளைச்சலுக்கு அதாவது கூட்டு மனவடுவுக்கு உள்ளானது. சமூகக்கட்டமைப்பு உடைந்து போனது. சமூக விழுமியங்கள் அழிந்து போகும் நிலையேற்பட்டது. நிகழ்காலம் பற்றியும் எதிர்காலம் பற்றியும் நம்பிக்கையின்மை நிலவுகின்றது. அதிகாரச் சமநிலை நகர்ச்சி அடைந்து, சமூகத்தின் படிநிலை (hierarchy) கட்டமைப்பு இறுக்கமடைந்திருக்கின்றது. அதிகார வேறுபாடுகள் நிலைநிறுத்தப்பட்டுள்ளது. அதிகாரத்துவ மனோபாவம் மேலோங்கியுள்ளது. இந்தப் பின்னணியில் கற்பித்தலியலிலும் மேலிருந்து கீழான அணுகுமுறை (top down attitude) ஆதிக்கம் செலுத்துகிறது. இந்த அணுகுமுறையின்படி ஆசிரியர்கள் தாம் அதிகாரத் தோரணையில் நடந்துகொள்வதன் மூலம் காரியங்களை நடத்தலாம் என்று எண்ணுகிறார்கள்.

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 அரங்கமுறைமை வலியுறுத்தப்படுகின்றது. மாணவர்களின் சுய ஆக்கங்கள் மட்டுப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவையெல்லாம் மீண்டும் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலுக்கான சாத்தியத்தைச் சுருக்கியுள்ளன.

ஆனால், மறுபுறம் இன்று நிலவும் உலகமயமாக்கம் காரணமாக மாணவ இளைஞர்களின் மனப்பாங்கிலும் நடத்தையிலும் பாரிய மாற்றம் ஏற்பட்டுள்ளது. உலகம் திறந்து விடப்பட்டுள்ளது. பல்வேறு பண்பாடுகளின் வருகை முக்கியமாக நுகர்வுப் பண்பாட்டின் தாக்கம் மாணவ இளைஞர்களின் போக்கில் இந்த மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. மதுபாவனை, போதைப் பொருள் பாவனை என்பவற்றின் பெருக்கம் ஒருபுறமும் நவீன தொழிநுட்ப சாதனங்களின் பெருக்கம் மறுபுறமும்

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



மாணவர்களை “மனம் நினைத்த போக்கில் செயற்படுவதற்கான” ஒரு வகையான எதிர்-சுதந்திர வெளியை (negative free space) வழங்குகின்றன.

திணிப்பும், சலிப்பும் மிக்கதும் படைப்பாற்றலுக்கான சாத்தியத்தை வழங்காததுமான அரங்கக்கற்கை ஒருபுறமும், மனம் போன போக்கில் செயற்படுவதற்கான, எதிர் - சுதந்திர சூழல் மறுபுறமும் மாணவ இளைஞர்களை அலைக்கழிக்கிறது. இந்நிலைமையில் அவர்களை அரங்கக்கற்கையில் வெறுப்புற்று விலகுகின்ற நிலைமைக்கு ஈற்றில் தள்ளுகின்றது. இத்தகைய நிலைமைக்கே மாணவர்கள் சலிப்பும், வெறுப்பும், கோபமும் கலந்த மனநிலையோடு பதிற்குறி தருகின்றார்கள். அத்தோடு மனச்சோர்வடைந்தவர்களாக காணப்படுகின்றார்கள்.

இத்தகைய நிலைமை மாற்றப்பட வேண்டும். அரங்கக்கற்கையை சமூகபயன்விளைவு மிக்க ஒரு சமூக நிகழ்வாக மீள் எண்ணக்கருவாக்கம் செய்யவேண்டிய அவசியத்திற்கு நாம் வந்துள்ளோம். இனிமேலும் அரங்கு என்பது நாடக இலக்கியத்தை ஊடகப்படுத்தும் ஒரு சாதனம் என வரையறை செய்யும் எண்ணத்தை கைவிட வேண்டும். அரங்கு என்பதை நாடகப் பனுவலை ஆற்றுகை செய்தல் என்பதால் இனியும் வரையறுக்க முடியாது. அரங்கியல் ஆற்றுகை ஒரு சுயாதீனமான (autonomous) கலையாகப் பார்க்கப்பட வேண்டும். அரங்கக்கலையின் மிக முக்கியமான அம்சமாக ஆற்றுகை கருதப்பட வேண்டும்.

எனவே ஒரு புதிய கற்கை நெறி தேவை. இப்புதிய அரங்கக் கற்கையின் முறைமை வாய்ந்த ஆய்வுப்பொருளாக (object of theatre studies) “ஆற்றுகை” அமைய வேண்டும். இப்புதிய கற்கையின் பெரிய பகுதியாக கலைசார் செயற்பாடுகள் அமைவதோடு ஆற்றுகைகளைச் செய்வதும், ஆற்றுகைகளை கற்பதும் இக்கற்கை நெறியின் முக்கிய கூறுகளாக அமையும் நாடகம் சார் அரங்கை கற்பது தொடரும். ஆனால் அந்த முறைமை தனி ஆதிக்கம் செலுத்துவதாக அமையாது.

### முடிவுரை

ஈழத்துத் தமிழரிடையே தற்காலத்தில் நிலவும் அரங்கக்கற்கையில் ஏற்பட்டு வருகின்ற செயல்முனைப்பற்ற தன்மையை நாம் எதிர்கொள்ள வேண்டிய ஒரு பிரச்சினையாக கருதினோம். அரங்கு என்பது நாடகம் என்பதுடன் இனங்காணப்படுவதும் அரங்கின் சாரமாக நாடகப் பனுவலை கருதுவதுமான போக்கு அரங்கக்கற்கையில் நிலவுவது அரங்கக்கற்கையின் செயல்முனைப்பற்ற தன்மைக்கு ஒரு முக்கியமான காரணமாக விளங்குகின்றது என்பதை இந்தக் கட்டுரை எடுத்துக் காட்டியது. ஈழத்தில் நிலவிய தேசிய முரண்பாட்டுச் சூழலினூடாக மேற்கிளம்பிய ஆற்றுகை அரங்கு படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்தது பற்றியும் விபரித்தோம். இதன் மூலம் ஈழத்து அரங்கப்போக்கில் ஏற்பட்ட

அரங்கக்  
கற்கையை  
சமூகபயன்  
விளைவு  
மிக்க ஒரு  
சமூகநிகழ்வாக  
மீள் எண்ணக்  
கருவாக்கம்  
செய்யவேண்டிய  
அவசியத்திற்கு  
நாம்  
வந்துள்ளோம்.  
இனிமேலும்  
அரங்கு  
என்பது நாடக  
இலக்கியத்தை  
ஊடகப்படுத்தும்  
ஒரு சாதனம்  
என வரையறை  
செய்யும்  
எண்ணத்தை  
கைவிட  
வேண்டும்.



மாற்றத்தையும், எழுச்சியையும் எடுத்துக்காட்டினோம். எனினும் போரின் பின்னான நிலைமை மீண்டும் ஈழத்து அரங்கக்கற்கையில் படைப் பாற்றலுக்கான சாத்தியத்தை சுருக்கியது பற்றியும் இக்கட்டுரை எடுத்துரைத்தது. இந்த எடுத்துரைப்புக்களின் அடிப்படையில் ஒரு புதிய கற்கைநெறியின் அவசியத்தையும் புதிய அரங்கக்கற்கையின் முறைமை வாய்ந்த ஆய்வுப்பொருளாக (object of theatre studies) “ஆற்றுகை” அமைய வேண்டும் என்ற முடிவுக்கு வந்தோம். இவ்வாறு உருவாக்கப்படும் புதிய அரங்கக் கற்கை நெறி ஈழத்து அரங்கப்போக்கில் ஒரு பெரும் எழுச்சியை உருவாக்கும் என்பதும் அந்த எழுச்சி ஈழத்து தமிழ்ச் சமூகத்தில் பயன் விளைவு மிக்க மாற்றமொன்றிற்கு வித்திடும் என்பதும் எமது மனத்துணிபு.

### உசாத்துணை

- Carlson, Marvin, 2004, Performance: A Critical Introduction, London Routledge.
- Erika Fischer-Lichte, 2005, Theatre Sacrifice, Ritual, Routledge: NY.
- Erika Fischer-Lichte, 2008, The Transformative Power Of Performance, NY Routledge.
- Erika Fischer-Lichte, 2014, The Routledge Introduction To Theatre and Performance Studies, NY Routledge.
- Schechner, Richard, 2003, Performance Theory, NY Routledge.
- Schechner, Richard, 2013, Performance Studies: An Introduction, NY Routledge.
- Turner, Victor, 1982, From Ritual To Theatre, Performing Arts Journal, NY Publications.
- Turner, Victor, 1969, The Ritual Process, Aldine Publishing Company: Illinois.



## பாடவிமரிசனவியல் நோக்கில் பதிப்பாசிரியர் சி. கணேசையர்

ஸ்ரீ. பிரசாந்தன்

### முன்னுரை

அறிவுப்பரப்புகைக்குத் துணை செய்யும் நூற்பதிப்புப் பணியில் ஈடுபடும் அறிஞரின் ஆராய்ச்சித்திறனை உள்ளபடி வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதில், சி. கணேசையரின் பாடவேறுபாட்டு ஆராய்ச்சிக்கு முதன்மை இடம் உள்ளது. உண்மையில், எண்ணிறந்த பெருக்கத்தால், நூலாசிரியனின் மூலப்பிரதிக்கு சேய்மையனவாகச் செல்லத் தலைப்பட்டுள்ள ஏடுகளிலி லிருந்து, அவ்வாசிரியனது ஆழ்ந்திருக்கும் உண்மை உளத்தைக் கண்டடைவதை நோக்கமாகக்கொண்ட பதிப்பாசிரியனின் ஆராய்ச்சி பூர்வமான பயணமே பாடவேறுபாட்டு ஆய்வாகும். ஆறுமுகநாவலர், சி.வை.தாமோதரம்பிள்ளை என, தக்க பதிப்பாசிரியர் பலரைத் தந்த ஈழநாட்டு அறிவுப்புலத்தில் விளைந்த, சி. கணேசையரின் பாடவேறு பாட்டு ஆய்வுத் திறனை, அவரின் தொல்காப்பிய பதிப்புகளை அடிப் படையாகக்கொண்டு இக்கட்டுரை நோக்கவிழைகின்றது.

### பதிப்புலகில் பாடவேறுபாட்டு ஆய்வின் அவசியம்

“மூலபாடத் திறனாய்வு” என்றும் “பாடபேத ஆய்வு” என்றும் “பாடவிமரி சனவியல்” என்றும் கல்வியாளர்களாலே சுட்டப்பெறும், பாடவேறுபாட்டு ஆய்வானது பதிப்புச் செயற்பாட்டில் மிகுந்த முதன்மையுடையது.

பதிப்பாசிரியர் ஒருவர் தான் பதிப்பதற்கு எடுத்துக்கொண்ட நூலுக்குரியனவாகக் கிடைக்கும் பிரதிகள் அனைத்தும் ஒரே மாதிரியாக அமைந்திருக்கும் என எதிர்பார்க்க முடியாது. எனவே, நூலாசிரியனது மூலப்பிரதியில் அமைந்திருக்கவல்ல பாடம் எதுவாக இருக்குமெனத் தெரிவு செய்யவேண்டிய கடப்பாடு பதிப்பாசிரியனுக்கு உள்ளது. இத் தெரிவை வெறுமனே ஊகங்களின் வாயிலாக மேற்கொண்டுவிட முடியாது. தொடர்புடைய துறையில் மிக்க புலமை உடைய ஒருவரே, பதிப்புக்கென எடுத்த குறித்த நூலின் பிரதிகளாகக் கிடைக்கும் அனைத்துச் சுவடிகளையும் நன்கு ஆராய்ந்து, இப்பணியில் ஈடுபடத்தக்க வராகின்றார்.

“மூலபாடத் திறனாய்வு” என்றும் “பாடபேத ஆய்வு” என்றும் “பாடவிமரி சனவியல்” என்றும் கல்வியாளர் களாலே சுட்டப்பெறும், பாடவேறுபாட்டு ஆய்வானது பதிப்புச் செயற் பாட்டில் மிகுந்த முதன்மை யுடையது.



பிரதி ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு பாடத்தைக் கொண்டு விளங்குவதற்குக் காரணங்கள் பல உள. இவற்றுள் முதன்மையானது ஏடெழுதும்போதும் பிரதி செய்யும்போதும் எழுதுவோரால் பிழைகள் விடப்படுகின்றமையேயாகும். மூலப் பிரதியைக் கூலிக்குப் படியெடுக்கும் வழக்கம் பெரும்பான்மையும் இருந்துள்ளது. இவ்வாறு, கூலிக்குப் படியெடுப்போரின் தெளிவின்மை, மொழிப்புலமை இன்மை முதலிய காரணங்களால், படியோலைகளில் தவறுகள் ஏற்பட்டிருக்கலாம் என எண்ணுவதிலே தவறில்லை.

மேலும், சுவடிகளில் எழுதப்படும் முறையானது காகிதங்களில் அச்சிடப்படும் முறைபோல வாசிப்போர்க்கு எளிமையானதாக இராது என்பதையும் மனங்கொள்ள வேண்டும்.

மிகச் சிறந்த  
இலக்கண,  
இலக்கிய, தருக்க  
அறிவுடைய  
ஒருவரே,  
மூலபாடத்தைச்  
சரியாகத்  
தீர்மானிக்க  
வேண்டி  
யிருக்கின்ற  
பதிப்பு  
முயற்சியில்  
ஈடுபடும்  
தகுதியுடைய  
வராகிறார்  
என்பது  
புலனாகின்றது.

“ஓலைச் சுவடிகளில் பாடல்கள் பெரும்பாலும் அடிவரையறை இன்றி நிறுத்தக் குறிகளும் இல்லாமல் தொடர்ந்தே பொறிக்கப் பட்டுப் பாடல் முடியும் இடத்தில் பாடல் எண்மாத்திரம் பொறிக்கப்பட்டிருக்கும். பாடல்களின் யாப்பு, தூக்கு, தொடை இவற்றை உணர்ந்தவர்களே எளிதில் பாடலடிகளைப் பகுத்துக் காண்டல் இயலும். மெய் எழுத்துக்களுக்குப் புள்ளியிடுதல், உயிர்மெய் எகர ஓகரங்களுக்கு ஒற்றைக் கொம்பும், ஏகார ஓகாரங்களுக்கு இரட்டைக் கொம்பும் இடுதல், காலுக்கும் இடையின ஏகாரத்துக்கும் வேறுபாடு காட்டுதல், எகர ஏகார ஓகர ஓகாரங்களின் வரிவடிவில் வேறுபாடு காட்டுதல் போல்வன பெரும்பாலும் சுவடிகளில் இடம்பெறா.”<sup>1</sup> (கோபாலய்யர், டி.வி., 1991:54-55)

இவற்றை நோக்கும்போது, மிகச் சிறந்த இலக்கண, இலக்கிய, தருக்க அறிவுடைய ஒருவரே, மூலபாடத்தைச் சரியாகத் தீர்மானிக்க வேண்டி யிருக்கின்ற பதிப்பு முயற்சியில் ஈடுபடும் தகுதியுடையவராகிறார் என்பது புலனாகின்றது.

### கி. கணேசையரின் தொல்காப்பியப் பதிப்புகள் - அறிமுகம்

தொல்காப்பியம் முழுமையையும் உரைவிளக்கப் பதிப்புகளாக வெளிப்படுத்த விரும்பிய கணேசையர், ஒவ்வொரு அதிகாரத்துக்கும் காணப்பெற்று விளங்கிய மரபு உரைகளுள் சிறந்ததெனத் தாம் கருதிய உரையைத் தமது விளக்கக் குறிப்புகளோடு வெளிப்படுத்தினார். இவர் பதிப்புகளாக, உரை விளக்கங்களோடு பின்வரும் நான்கு நூல்களும் வெளிவந்தன.

1. தொல்காப்பியம் - எழுத்ததிகாரம் - நச்சினார்க்கினியம், (1937).  
சுன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.



2. தொல்காப்பியம் - சொல்லதிகாரம் - சேனாவரையம், (1938). சுன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.
3. தொல்காப்பியம் - பொருள் (பின்னான்கு இயல்கள்) பேராசிரியம், (1943). சுன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.
4. தொல்காப்பியம் - பொருள் (முதலைந்து இயல்கள்) நச்சினார்க்கினியம், (1948). சுன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.

இவ்வாறு தமது 60 ஆவது வயதில் இருந்து கிட்டத்தட்ட ஒரு பத்தாண்டு காலத்தில் இவர் வெளியிட்ட நான்கு தொல்காப்பிய உரைவிளக்கப் பதிப்புகளும் இவருக்குப் பெரும்புகழ் சேர்த்தன. “கணேசையர் பதிப்பு” என்ற பெயரில் இப்பதிப்புகள் தமிழ்நாட்டிலும் பெருமதிப்புப் பெற்றன.

### சி. கணேசையரின் பாடவேறுபாட்டு ஆராய்ச்சித்திறன்

மேற்கூறப்பெற்ற பல்வித அறிவாளுமையோடு இயங்கி, சுவடியில் காணப்படும் பிழைகளையும் பாடவேறுபாடுகளையும் இனங்கண்டு, சரியான பாடத்தைப் பதிப்பிக்க வல்லவராக விளங்கியவர் அறிஞர் சி. கணேசையர் ஆவார்.

பண்டைய பதிப்பாசிரியர்கள் போலவே, “பாடாந்தரங்காணுதல்” என்று குறிப்பிட்டு, சரியான மூலபாடத்தைக் கொள்ளும் செயற்பாட்டை மேற்கொண்ட கணேசையரின் குறிப்பிடத்தக்க பாடவேறுபாட்டாய்வுப் பங்களிப்புக்கு, “செந்தமிழ்” இதழில் பல வாரங்கள் தொடர்ச்சியாக எழுதிய “இராமாவதாரச் செய்யுட் பாடாந்தரம்” என்ற தலைப்பிலான கட்டுரைகளும், “ஈழகேசரி”ப் பத்திரிகையில் அகநானூறு களிற்றுயானை நிரைச் செய்யுட்களுக்கு எழுதிய உரைகளும் சான்றுகளாகவல்லன. மேலும், அவரது வாழ்நாள் சாதனையாகக் கருதத்தக்க தொல்காப்பியப் பதிப்புகளையும் அவரது பாடவேறுபாட்டு ஆய்வுகள் அணிசெய்கின்றன. ஐயரால் வெளியிடப்பெற்ற தொல்காப்பியப் பதிப்புகளான தொல். எழுத்து. நச்சினார்க்கினியம், தொல்.சொல். சேனாவரையம், தொல். பொருள். நச்சினார்க்கினியம் மற்றும் பேராசிரியம் ஆகிய நூல்களில் வெளிப்பட்டுத் தெரியும் பாடவேறுபாட்டு ஆராய்ச்சித்திறன் இங்கு நோக்கப்படுகின்றது.

பொதுவாகவே பழந்தமிழ் இலக்கியம் எதுவாயினும், அவ் விலக்கியம் குறித்து பல பிரதிகள் கிடைக்குமிடத்து, சரியான பாடத்தைத் தீர்மானிப்பதற்கு முயன்று உழைத்தவர் கணேசையர். ஒரே நூலின் வேறுபட்ட பிரதிகளில் வேறுபட்ட பாடங்கள் காணப்பெறுவதற்கான காரணங்கள் பற்றிக் கூறப்புகுந்த அவர்,

“பிரதி எழுதுவோரானும் சிதன் முதலியவற்றாலும் அவற்றினுரு வங்கள் வேறுபட்டுஞ் சிதைந்தும் இருத்தலின் ஒரு பிரதியைப்

பொதுவாகவே  
பழந்தமிழ்  
இலக்கியம்  
எதுவாயினும்,  
அவ்விலக்கியம்  
குறித்து பல  
பிரதிகள்  
கிடைக்குமிடத்து,  
சரியான  
பாடத்தைத்  
தீர்மானிப்பதற்கு  
முயன்று  
உழைத்தவர்  
கணேசையர்.



சில இடங்களில்,  
விரித்துப்  
பொருள்விளக்கம்  
செய்யாமல்  
வெறுமனே  
பாடத்தை  
மட்டும் காட்டிச்  
செல்வதும்  
உண்டு. வேறு  
சிலவிடங்களில்  
உரையாசிரியர்  
ஒவ்வொருவரும்  
எவ்வாறு பாடங்  
கொண்டுள்ளனர்  
என்று காட்டி  
விரிந்த  
நிலையில்  
பொருள்  
விளக்கம்  
செய்வதும்  
உண்டு.

பார்த்து மற்றொரு பிரதி எழுதுவோர் அவதானமின்றி எழுதுவதாலும்  
உண்மையுணராத திருத்தி விடுவதாலும் பல பிழைகள் நேருகின்றன.  
பொருளுணராதோர் எழுதுவதாலும் பல பிழையாகின்றன.  
இங்ஙனம் நேருகின்ற பிழைகளை உண்மையறிந்து திருத்தல் மிகவுங்  
கஷ்டமாகும்.” (செந்தமிழ், தொகு: 30, ஆண்டு: 167)

எனச் சுட்டுவது கருத்தத்தக்கது.

பாடங்கள் வேறுபடுவதற்கான காரணங்களை இவ்வாறு தெரிவிக்  
கின்ற கணேசையர், தமது தொல்காப்பியப் பதிப்பு முயற்சியின்போதும்  
பாடவேறுபாடுகளைச் சுட்டத் தவறவில்லை. இப்பதிப்புகளில் அவர்  
பலவிதங்களில் பாடவேறுபாடுகளைச் சுட்டியுள்ளார். சில இடங்களில்,  
விரித்துப் பொருள்விளக்கம் செய்யாமல் வெறுமனே பாடத்தை மட்டும்  
காட்டிச் செல்வதும் உண்டு. வேறு சிலவிடங்களில் உரையாசிரியர்  
ஒவ்வொருவரும் எவ்வாறு பாடங் கொண்டுள்ளனர் என்று காட்டி விரிந்த  
நிலையில் பொருள் விளக்கம் செய்வதும் உண்டு.

முதலாவதாகச் சொல்லப்பெற்றதுபோல, வெறுமனே பாடவேறு  
பாட்டை மட்டும் சுட்டிச் செல்லும் இயல்புக்கு, சொல்லதிகாரம்  
சேனாவரையப் பதிப்பில், 269 ஆவது சூத்திரத்துக்கு வழங்கியுள்ள  
உரைவிளக்கத்தை எடுத்துக்காட்டாகத் தரலாம்.

“எல்லே யிலக்கம்” என்ற இடையியல் சூத்திரத்தின் உரை  
விளக்கத்தில்”, “எல்லே விளக்கம்” எனப் பாடங்கொள்வாருமுளர்”  
(கணேசையர், சி., 1955:310) என்று குறிப்பிட்டுள்ளார் கணேசையர்.

உரையாசிரியர் ஒவ்வொருவரும் கொள்ளும் வேறுபட்ட பாடங்  
களைத் தந்து விரிவாக ஆராயும் பாங்கிற்குப் பின்வரும் உரை விளக்கப்  
பகுதி தக்க எடுத்துக்காட்டாகும்:

“அல்லது கிளப்பினும் வேற்றுமைக் கண்ணு மெல்லா விறுதியு  
முகர நிலையும்” “நிறையும் எனவும் பாடம். இச்சூத்திரத்தில்  
“நிலையும்” என்பதை “நிறையும்” என்று பாடங்கொள்பவர்  
இளம்புரணர். பேராசிரியரும் அங்ஙனமே பாடங்கொள்வர்.  
பேராசிரியர் செய்யுளியலுள் ஞாயிறு முதலியன முற்றியலுகரம்  
போலக் கொள்ளப்படுமன்றிக் குற்றியலுகரம் முற்றியலுகரமாகா  
தென்றும் அங்ஙனம் கொள்ளின் குற்றியலுகரப் புணரியலில்  
நிறையும் என்று ஆசிரியன் பாடங் கொண்டதற்கு ஒரு பயனின்றா  
மென்றும் (செய். 4-5.12) கூறியதை நோக்கும்பொழுது ஈண்டும்  
பேராசிரியர்க்கு நிறைவது போல வைத்துப் புணர்க்கப்படும்  
என்பதே கருத்தாதல் பெறப்படும்.” (கணேசையர், சி., 1937: 313,  
314)

இங்கு, இளம்புரணர் மற்றும் பேராசிரியர் ஆகியோர் கொண்ட  
பாடங்களைக் குறிப்பிடும் கணேசையர், குற்றியலுகரப் புணரியலுள்



கொள்ளப்படும் பாடத்தை எடுத்துக்காட்டி, இவ்விடத்துப் பாடத்தை பேராசிரியர் வழியில் கூறிச் செல்லுகின்றார். இப்பாடத்தைக் கொள்வதன் மூலம் பேராசிரியர் எப்பொருளைக் கருதியிருப்பார் என்பது கணேசையரால் விளக்கமாக எடுத்துக் காட்டப் பெற்றுள்ளது.

பாடவேறுபாடுகளைத் தீர்மானிக்கும்பொழுது, பல்வேறு செய்தி களையும் ஆய்ந்து, பொருத்தமான காரணத்தின் அடிப்படையிலேயே கணேசையர் சரியான பாடங்களை முன்மொழிந்துள்ளார் எனலாம். சரியான மூலபாடத்தைத் தீர்மானிக்க வேண்டியிருக்கும் இடங்களில், தொல்காப்பியர் மற்றும் உரையாசிரியர்கள் கூறியுள்ள கருத்துகளுக்கு மாறுபடாதிருக்குந் தன்மையை அவர் முதலில் நோக்கியுள்ளார். இவ்வாறே, நூற்பாவின் போக்கிற்கு மாறுபடாதிருக்கும் தன்மையும், யாப்பு மற்றும் இசைக்குப் பொருத்தமுற இருக்கும் தன்மையும் அவரால் அவதானிக்கப்பட்டுள்ளமையைக் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக,

“இனிச் சிலர் “எழுவாய் வேற்றுமை பெயர் தோன்று நிலையே” என்பதற்கு “வேற்றுமைப் பெயர்” எனப் பாடங்கொண்டு எழுவா யென்பதற்கு வாக்கியத்தின் முதற்கண் நிற்பது (வினை முதல்) என்றாதல், கருத்தாவென்றாதல் பொருள் கொள்ளின் பெயராகிய வேற்றுமை வாக்கிய முதற்கட் தோன்று நிலையுடையது என்றாயினும் பெயர் வேற்றுமை கருத்தாப் பொருளில் தோன்று நிலையுடையது என்றாயினும் பொருள் கொண்டு விடலாம் என்கின்றார். இவ்வாறு பொருள் கொள்வது சூத்திரப் போக்கிற்குப் பொருத்தமெனையொடு சூத்திரமும் இசையிற் பிறழுகின்றது. இசையிற் பிறழுமாற்றைச் செவி கருவியாக உணர்ந்து கொள்க” (கணேசையர், சி., 1955: 109).

எனும் உரைவிளக்கப் பகுதியைக் காட்டலாம்.

கணேசையர் வெளியிட்ட தொல்காப்பியப் பதிப்புகள் நான்கினுள்ளும், பொருள் - பேராசிரியம் பதிப்பிலேயே ஏனைய மூன்று பதிப்புகளை விடவும் மிகுதியான பாடவேறுபாடுகள் சுட்டப் பெற்றுள்ளன. இப் பதிப்பில் மட்டும், 269, 312, 421, 426, 444, 445, 474, 489, 553, 587 ஆம் இலக்க நூற்பாக்களுக்கான பாடவேறுபாடுகள் கணேசையரால் தரப்பட்டுள்ளன.

(எ-டு)

“269. இவையு முளவே யவையலங் கடையே.”

**உரைவிளக்கம்:**

“அவையும் என்னும் பாடம் இவையுமென்றிருப்பதே பொருத்தம்.

“அவை யல்லாதவிடத்து இவையுமுள” எனப் பின்வருமுரையையு நோக்குக. அன்றியும் வருஞ் சூத்திரத்து அவதாரிகையை நோக்குக.

“அவையுமுளவே யவை யலங்கடையே” என்பது இளம்பூரணர் தம்முரைக்கேற்பக் கொண்ட பாடம். அவர் இதற்குக்கொண்டவுரை

பாடவேறுபாடு  
களைத்  
தீர்மானிக்கும்  
பொழுது,  
பல்வேறு  
செய்திகளையும்  
ஆய்ந்து,  
பொருத்தமான  
காரணத்தின்  
அடிப்படை  
யிலேயே  
கணேசையர்  
சரியான  
பாடங்களை  
முன்மொழிந்  
துள்ளார்  
எனலாம்.



இங்கு, உரையை  
நோக்கியும்,  
அடுத்த  
நூற்பாவின்  
அவதாரிகையை  
நோக்கியும்,  
வழக்காறு  
நோக்கியும்  
சரியான  
பாடத்தைக்  
கணேசையர்  
தீர்மானித்  
துள்ளார்.

யாவது: அவையலங்கடை - நடுவணைந்திணையல்லாத கைக்கிளைப் பொருட்கண், - அவையுமுள மேற்கொள்ளப்பட்ட புகுமுகம் புரிதன் முதலாயினவுமுள என்பது. இவ்வுரையில் அவை என்றது மேற்கூறிய மெய்ப்பாடுகளைக் குறிக்கின்றது. பேராசிரியருரையில் அவை மேல்வருஞ் சூத்திரப்பொருளைச் சுட்டுவதாகக் கொள்ளவேண்டும். மேல்வருவனவற்றை அவை என்று சுட்டல் வழக்காறன்மையின் இவை என்ற பாடமே பொருத்தம். இவை என்பது அவை என வேறுபாடுணராதாரால் திருத்தி எழுதப்பட்டது.” (கணேசையர், சி., 1943: 56)

இங்கு, உரையை நோக்கியும், அடுத்த நூற்பாவின் அவதாரிகையை நோக்கியும், வழக்காறு நோக்கியும் சரியான பாடத்தைக் கணேசையர் தீர்மானித்துள்ளார். பேராசிரியரும் இளம்பூரணரும் “அவை” என்ற பாடத்தையே கொண்டிருப்பினும், அவர்கள் அந்தப் பாடத்திற்கு வேறு வேறு பொருளே உரைக்கின்றனர் என்று கணேசையர் அப்பொருள்களைச் சுட்டிக் காட்டுவது, இவர் எத்துணைத்தூரம் நுட்பமாகப் பாடவேறு பாட்டாய்வில் ஈடுபட்டுள்ளார் என்பதை உணர்த்துகின்றது.

நூற்பாக்களுக்கான பாடவேறுபாடுகள் மட்டுமல்லாமல், பேராசிரியர்தம் உரைப்பகுதியிற் கூட, பாடவேறுபாடுகள் சுட்டப்பெற்றுள்ளன. இவ்வகையில் 109ஆம் மற்றும் 159 ஆம் இலக்க நூற்பாக்களுக்கான உரைப்பகுதிகளில் பாடவேறுபாடுகள் கணேசையரால் காட்டப் பெற்றுள்ளன.

பாடவேறுபாடுகளைப் பெரும்பான்மையும் தமது உரை விளக்கங்களிலேயே அடிக்குறிப்புகள் மூலம் தெரிவிப்பதை வழக்கமாகக் கொண்டுள்ள கணேசையர், பேராசிரியம் பதிப்பில், “சில பாடபேதக் கருத்து” எனும் தலைப்பில் பாடவேறுபாடுகள் சிலவற்றை வழங்கியுள்ளார். இப்பகுதி “பிழைதிருத்தம்” எனும் பகுதியைத் தொடர்ந்து வைக்கப்பட்டுள்ளது. இங்கு அவராலே தரப்பட்டுள்ள ஒருசில பாடவேறுபாடுகள் பின்வருமாறு: (எ - டு)

பக்	வரி		
ஙக	உ	நிதிமேனின்ற மரம்	- சி.வை., S. கனக. பதி.,
		நிதிமேனின்ற மனம்	- ச. பவா.
		நதிமேனின்ற மரம்	என்றுமிருந்திருக்கலாம்.
ஙக	கௌ	அடுத்த மார்பு	- சி.வை., ச.பவா, எஸ்.கனக. பதிப்பு.
		வடுத்த மார்பு	என்றுமிருந்திருக்கலாம்.
			இளம்பூரணருரையுதாரணம்
			நோக்கியுணர்க (கணேசையர், சி.,
			ஆண்டு: XXIV)



தமக்குக் கிடைத்த ஏட்டுச்சுவடிகளில் இல்லாத போதுங்கூட சில நூற்பாக் களுக்கான பாடங்கள் இவ்வாறு இருந்திருக்கலாம் எனக் கணேசையர் கருதியுள்ளார். தமது தொடர்ச்சியான கற்பித்தல் அனுபவத்தினாலும், நுண்மாண் நுழைபுலத்தினாலும் இவ்வாறு இவர் சில பாடத் திருத்தங் களை ஊகங்களாக வெளிப்படுத்தியுள்ளார். தாம் கருதுவது போல நூற்பாக்கள் அமைந்திருந்தால் பொருள் விளக்கம் மேலும் சிறக்குமென்பது கருதியே கணேசையர் இவ்வாறு ஊகங்களாகப் பாடவேறுபாடுகளைத் தெரிவித்துள்ளார்.

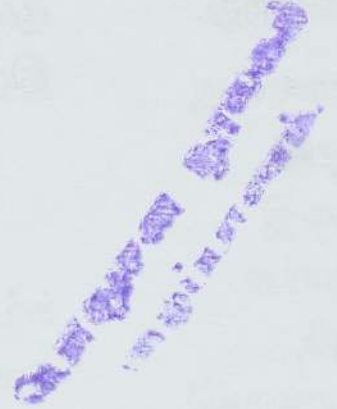
எனினும், பின்னாளில் கிடைக்கப் பெற்ற சுவடிகள் சிலவற்றில் முன்பு கணேசையர் ஊகங்களாகத் தெரிவித்த பாடவேறுபாடுகள் அவர் தெரிவித்துள்ளபடியே அமைந்திருக்கின்றன. இவ்வாறு கணேசையர் ஊகங்களாக வெளிப்படுத்திய பாடங்களே, சில ஏட்டுப்பிரதிகளில் காணப்பெறுகின்றமையானது, கணேசையர் எத்துணைத்தாரம் ஆழமாகத் தொல்காப்பியத்தைக் கற்றுள்ளார் என்பதனையே வெளிப்படுத்திக் காட்டுகின்றது. கணேசையரின் இக்குறிப்புகள், இவரின் நேரிய பாடவேறுபாட்டு ஆய்வுநெறியைப் புலப்படுத்துவதனைப் பிற்கால ஆய்வாளர்களும் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளனர்.

“நண்டுந் தும்பியும் நான்கறிவினவே  
பிறவு முளவே யக்கிளைப் பிறப்பே” - 3-9-31 இதில் “நண்டு” என்பதை இளம்பூரணரும் பேராசிரியரும் பாடமாகக் கொண்டுள்ளனர். “வண்டுந் தும்பியும்” என்று பாடமிருந்திருக்கலாம் போலும். நன்னூலார் அவ்வாறு கொள்வர். நச்சினார்க்கினியரும் அவ்வாறு கொண்டனரென்பது பெரும்பாண். 183 ஆம் அடியுரை யாலறியலாம்” என எழுதுகிறார். இவருடைய தொல்காப்பியப் பயிற்சி மிகத்தெளிவாக இதன் மூலம் தெரிகிறது. இதற்குத் துணையாகத் தொல்காப்பிய மூலச்சுவடி எண் 73 இல் “வண்டு” என்பதே பாடமாக உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.” (சுப்பிரமணியன், ச.வே., 1992:120).

என, “தொல்காப்பியப் பதிப்புகள்” நூலில் ச.வே. சுப்பிரமணியன் கூறுகின்ற குறிப்பு இவ்விடத்தில் சிந்திக்கத்தக்கது.

இவ்வாறு, “ஊரும் பெயரு முடைத் தொழிற் கருவியும் யாருஞ் சார்த்தி யவையவை பெறுமே” (3-9-74) எனும் நூற்பாவில் காணப்பெறும் “பெறுமே” என்பதனைக் கணேசையர் “பெறுப” என இருந்திருக்கலாம் எனக் கருதியுள்ளார். இவ்வாறு அவர் கருதுவதற்கு “அவை பெறுப என்றவாறு” எனப் பேராசிரியர் உரை வரைந்திருப்பதே காரணமாகும். எனினும், இப்பாடத்தைக் கணேசையர் உறுதிபடக் கூறவில்லை. “இளம் பூரணரும் “பெறும்” என்றே பாடங்கோடலின் இது ஆராயத்தக்கது” (சுப்பிரமணியன், ச.வே., 1992:120) என்றே அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

தாம் கருதுவது  
போல  
நூற்பாக்கள்  
அமைந்திருந்தால்  
பொருள்  
விளக்கம் மேலும்  
சிறக்குமென்பது  
கருதியே  
கணேசையர்  
இவ்வாறு  
ஊகங்களாகப்  
பாடவேறுபாடு  
களைத் தெரிவித்  
துள்ளார்.





தமக்குக்  
கிடைத்த  
சுவடிகளில்  
இல்லாத  
நிலையிலும்,  
கணேசையர்  
ஊகங்களாகத்  
தெரிவித்த  
பாடவேறு  
பாடுகள், பின்பு  
கிடைக்கப்பெற்ற  
சுவடிகள் மூலம்  
உறுதிப்படுத்தப்  
பட்டிருப்பதாவது,  
கணேசையரின்  
நிரம்பிய  
தொல்காப்பியப்  
பயிற்சியை  
உறுதி  
செய்கின்றது.

ஆனால், அவர் ஊகித்தபடி தொல்காப்பிய மூலச்சுவடி எண் 115 இல் “பெறுப” என்பதே பாடமாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது என்பது கருத்தாகிறது. தமக்குக் கிடைத்த சுவடிகளில் இல்லாத நிலையிலும், கணேசையர் ஊகங்களாகத் தெரிவித்த பாடவேறுபாடுகள், பின்பு கிடைக்கப்பெற்ற சுவடிகள் மூலம் உறுதிப்படுத்தப்பட்டிருப்பதாவது, கணேசையரின் நிரம்பிய தொல்காப்பியப் பயிற்சியை உறுதி செய்கின்றது.

கணேசையரின் தொல்காப்பியப் பதிப்பு வரிசையில் நிறைவாக வெளிவந்த, பொருள் நச்சினார்க்கினியருரைப் பதிப்பில் 23ஆம் 87ஆம் இலக்கச் சூத்திரங்களுக்குப் பாடவேறுபாடுகள் கணேசையரால் சுட்டப் பெற்றுள்ளன. இதேபோன்று, நச்சினார்க்கினியர் உரைப் பகுதிக்கான தொரு பாடவேறுபாடு 8ஆம் சூத்திர உரைப்பகுதியில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது.

மேற்கண்டவற்றின் மூலம், பாடவேறுபாட்டு ஆய்வில் கணேசையர் எவ்வளவு தூரம், நேரிய அறிவோடும் ஆய்வு நோக்கோடும் ஈடுபட்டிருந்தார் என்பதை உணர்ந்து கொள்ளலாம். எனினும், பழைய சுவடிகள் மற்றும் பதிப்புகளுக்கு மாறாகக் கணேசையர் கொண்ட புதிய பாடங்கள் சில, என்ன காரணங்களுக்காக அவ்வாறு கொள்ளப்பட்டன என்பது குறித்து முழுமையான விளக்கம் கிட்டவில்லையென ஆய்வாளர்கள் குறித்திருப்பதும் இங்கே கருத்தாகிறது.

“வினையியல் ‘முன்னிலை வியங்கோள் வினையெஞ்சு கிளவி’ என்ற 25 ஆம் நூற்பாவில், ‘பிரிவு’ என்ற சொல்லை இளம்புரணர் பாடமாகக் கொண்டுள்ளார். ‘பிரிவு’ என்பது நச்சர் பாடமாக உள்ளது. சேனாவரையர் முதற்பதிப்புப் பாடங்களாக (1868: 1868 - ,) நச்சர் போன்று ‘பிரிவு’ என்பதே காணப்பெறுகின்றது. ஆயின் 1923 - க்குப் பின் வந்த கழகப் பதிப்பிலும் கணேசையர் பதிப்பிலும் ‘பிரிவு’ ‘திரிவு’ ஆகின்றது.” (சுப்பிரமணியன், ச.வே., 1992:77)

என்கிறார் ச.வே. சுப்பிரமணியன். இவ்வாறு ‘திரிவு’ என்ற பாடம் கொள்ளப்படுவதற்கான பொருத்தப்பாடுகள் குறித்தோ, அல்லது, எந்தச் சுவடியிலிருந்து இப்பாடம் பெறப்பட்டது என்னும் தகவல் குறித்தோ கணேசையர் பதிப்பில் எச்செய்தியும் இல்லை. இத்தகைய இடங்களிற் கூட கணேசையர் வேறுபட்ட பாடத்தைக் கொண்டமைக்கான காரணங்களை வழங்கியுதவியிருப்பின், கற்போர்க்கு அவை மேலும் பயனை நல்கியிருக்குமெனச் சொல்லலாம்.

பின்னைய கல்வியாளர்களுக்கு இவ்விதம் கணேசையரின் பாட வேறுபாட்டுக் குறிப்புகள் உசாத்துணையாக விளங்குமாற்றைக் கணேசையரின் ஆசிரியர்களுள் ஒருவரான குமாரசுவாமிப் புலவரின் மகனார் கு. அம்பலவாணபிள்ளை பின்வருமாறு தெரிவித்துள்ளார்:



“தொல்காப்பியத்துக்குப் பல்வேறு ஆசிரியர்கள் கண்ட உரைகளை யெல்லாம் நன்கு ஒப்புநோக்கி யாராய்ந்ததன் பேறாக, எத்தனையோ புதிய விளக்கங்கள், திருத்தங்கள், பாடபேதங்கள் என்பவற்றைக் கண்டு கொள்ளக் கூடியவராயினர். இவைகள் யாவும் இந்நூலைக் கற்போர்க்கெல்லாம் மிக்க உசாத்துணையாகக் கூடியன.”  
(அம்பலவாணப்பிள்ளை, கு., 1960: 38-39)

இவ்வாறு, மரபுத்தமிழறிஞர் ஒருவர், கணேசையரின் பாடவேறுபாட்டுக் குறிப்புகளின் சிறப்பினைக் கூறியிருக்கிறார். நவீன கல்வியாளர்களும், கணேசையரின் பாடவேறுபாட்டுக் குறிப்புகள் ஆய்வு நோக்கோடு அமைந்துள்ளன என்பதை எடுத்துக்காட்டியுள்ளனர்.

“கணேசையர் குறிப்பிடும் பாடபேதங்களும், பாடபேதம் பற்றிய விளக்கங்களும் மூலபாடத் திறனாய்வுத்துறைக்கு வலுவளிப்ப தோடு ஈழத்து உரைமரபின் செழுமையையும் காட்டி நிற்கின்றன எனலாம்.” (சிவலிங்கராஜா, எஸ்., 2002: XXIV)

என்று எஸ். சிவலிங்கராஜா எடுத்துக்கூறுவது இவ்விடத்தில் நோக்கத் தக்கது. மேலும்,

“... அதேநேரத்தில் சுவடிகளுக்கு இடையேயான பாடவேறுபாடு களையும் நுட்பமாக ஆராய்ந்து சரியானவற்றைக் குறிப்பிட்டு அதற்கான விளக்கங்களையும் கொடுத்தார். இன்றுவரை இந்த விளக்கங்களை விஞ்சக் கூடிய எதனையும் யாரும் தரவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.” (வேல்சாமி, பொ., 2009: 16)

என பொ. வேல்சாமி கூறுகின்ற குறிப்பும், பிற்கால நவீன தமிழ்க் கல்வியாளர்களும் ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்க வகையில், ஆய்வு நோக்கோடு கணேசையர் பாட வேறுபாட்டுக் குறிப்புகளை வழங்கியுள்ளமையை உறுதி செய்கிறது.

### முடிவுரை

ஒரு பதிப்பாசிரியன், தாம் பதிப்பிக்கவென எடுத்துக்கொண்ட நூலின் பல பிரதிகளிலும் வேறுபட்ட பாடங்கள் காணப்படுமாயின், இவற்றுள் சரியானதைத் தீர்மானிக்க வல்லனாக இருத்தல் சிறப்பானதாகும். இத்தகைய செயற்பாட்டுக்குக் கல்வியும் நுண்ணறிவும் ஆய்வு நுட்பமும் அவசியமானவையாகும்.

இவ்வாறு, நுண்ணறிவும் ஆழ்ந்த இலக்கண ஆராய்ச்சித்திறனும் கொண்டிருந்த கணேசையரின் பாடவேறுபாட்டுக்குறிப்புகளுடன் கூடிய தொல்காப்பியப் பதிப்புகள், ஆழ்நோக்குப் பதிப்புகளாக இலக்கண உலகில் மிகுந்த புகழ்பெற்றுள்ளன.

நவீன  
கல்வியாளர்  
களும்,  
கணேசையரின்  
பாடவேறு  
பாட்டுக்  
குறிப்புகள்  
ஆய்வு  
நோக்கோடு  
அமைந்துள்ளன  
என்பதை  
எடுத்துக்  
காட்டியுள்ளனர்.

நுண்ணறிவும்  
ஆழ்ந்த  
இலக்கண  
ஆராய்ச்சித்  
திறனும்  
கொண்டிருந்த  
கணேசையரின்  
பாடவேறுபாட்டுக்  
குறிப்புகளுடன்  
கூடிய  
தொல்காப்பியப்  
பதிப்புகள்,  
ஆழ்நோக்குப்  
பதிப்புகளாக  
இலக்கண  
உலகில் மிகுந்த  
புகழ்  
பெற்றுள்ளன.



பாடவேறு  
பாடுகள் குறித்த  
கணேசையரின்  
தரவுகளும்  
விளக்கங்களும்  
பின்னைய  
ஆய்வாளர்  
களுக்கும்,  
தொல்காப்பியப்  
பதிப்பாசிரியர்  
களுக்கும் மிக  
முக்கியமான  
தரவுகளாக  
விளங்கியுள்ளன.

நூலின் ஏனைய பகுதிகளோடு முரண்பாடற்றதாகவும் மூலநூலின் பிறப்பகுதிகளோடு நடை முதலிய கூறுகளால் ஒன்றுபடுவதாகவும் விளங்கும் பாடங்களை நீண்ட ஆராய்ச்சிக்குப் பின், மூல பாடங்களாகக் கணேசையர் தீர்மானித்துள்ளார்.

கிடைத்த ஏட்டுப்பிரதிகளின் அடிப்படையில் மூலபாடத்தைத் தீர்மானிக்க முடியாதபோது, சில ஊகங்களை கணேசையர் தெரிவித்துள்ளார். பின்னாளில் கிடைக்கப் பெற்ற சுவடிகள் சிலவற்றில் முன்பு கணேசையர் ஊகங்களாகத் தெரிவித்த பாடவேறுபாடுகள் அவர் தெரிவித்துள்ளபடியே அமைந்திருக்கின்றன. இது, தொல்காப்பியப் பிரதியில் கணேசையர் எத்துணைதூரம் ஆழங்கால் பட்டிருந்தார் என்பதைக் காட்டுகின்றது.

பாடவேறுபாடுகள் குறித்த கணேசையரின் தரவுகளும் விளக்கங்களும் பின்னைய ஆய்வாளர்களுக்கும், தொல்காப்பியப் பதிப்பாசிரியர்களுக்கும் மிக முக்கியமான தரவுகளாக விளங்கியுள்ளன.

மேலைத்தேயக் கல்வித்துறைகளுள் ஒன்றான மூலபாடத்திறனாய்வு / பாட விமரிசனம் என்னும் துறையைக் கற்றறிந்தவர் அல்லர் என்ற போதும், மரபுத் தமிழறிஞரான கணேசையர் நேரியமுறையில் நடுநிலையோடு வெளிப்படுத்திய பாடாந்தரங்காணல் குறிப்புகள், நவீன பாடவேறுபாட்டு ஆய்வு நெறிமுறைகளோடு ஒத்துச்செல்லுகின்றன.

## உசாதுணை

கோபாலய்யர், டி.வி., 1991, “பதிப்பு நெறிமுறைகள்”, பதிப்பு நெறிமுறைகள், தஞ்சை: சரசுவதி மகால் வெளியீடு.

செந்தமிழ் - முப்பதாந்தொகுதி, 1931, “சேனாவரையருரைப் பதிப்பும் பிழைதிருத்தமும்”, மதுரை: தமிழ்ச் சங்கம்.

கணேசையர், சி. 1955 (இரண்டாம் பதிப்பு), (ப.ஆ.), சொல்லதிகார மூலமும் சேனாவரையருரையும், , சுன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.

கணேசையர், சி. 1937 (முதற் பதிப்பு), (ப.ஆ.), எழுத்ததிகார மூலமும் நச்சினார்க்கினியருரையும், சுன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.

கணேசையர், சி., 1943, (ப.ஆ.), பொருளதிகாரம் (இரண்டாம் பாகம்) பின்னான்கியல் களும் பேராசிரியமும், சுன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.

சுப்பிரமணியன், ச.வே., 1992, தொல்காப்பியப் பதிப்புகள், சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

அம்பலவாணபிள்ளை, கு., 1960, “ஐயரும் புலவரும்”, கணேசையர் நினைவுமலர், , குரும்பசிட்டி: ஈழகேசரிப் பொன்னையா நினைவு வெளியீட்டு மன்றம்.

சிவலிங்கராஜா, எஸ்., 2002 (ப.ஆ.) அகநானூறு களிற்றுயானை நிரை கணேசையர் உரை.

வேல்சாமி, பொ., 05.07.2009, “தொல்காப்பிய ஆசான் யாழ்ப்பாணம் சி. கணேசையர்” ஞாயிறு தினக்குரல், கொழும்பு.



## பிளேட்டோவும் பின் நவீனத்துவ அழகியல் சிந்தனைகளும் – ஒரு மெய்யியல் நோக்கு

இரத்தினசபாபதி பிரேம்குமார்

### அறிமுகம்

பின் நவீனத்துவ அழகியல் சிந்தனைகள் பாரம்பரிய மற்றும் நவீன அழகியல் சிந்தனைகள் என்பவற்றுக்கு எதிராக முன்வைக்கப்பட்ட அழகியல் சார் நோக்கினை வெளிப்படுத்துவதாக உள்ளது. பாரம்பரியம் மற்றும் நவீன சிந்தனைகள் பூரணத்துவம்/முழுமைத்தன்மை என்ற கட்டளைக்கல்லை அடிப்படையாக கொண்டு செயல்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. பின்நவீனத்துவத்தின் அடிப்படை தத்துவமாக “எல்லா தீர்ப்புக்களும் மதிப்பீடுகளும் சார்புத்தன்மை வாய்ந்தவை” என்பது காணப்படுகின்றது. இந்த அடிப்படையில், முழுமையான, சரியான எங்கும் நிறை, எல்லோருக்கும் பொதுவான தீர்ப்புக்களை எவரும் வழங்கிவிட முடியாது என பின்நவீனத்துவ சிந்தனையாளர்கள் வாதிடுகின்றனர்.

### பிளேட்டோவும் சோபிஸ்ட்டுக்களும்

மெய்யியல் வரலாற்றில் சோபிஸ்ட்டுக்கள் அறியாமை நிறைந்தவர்களாக காணப்பட்டனர். குறிப்பாக சோபிஸ சிந்தனையாளரான புரோட்டோ கோரஸின் (Protagoras) “மனிதனே அனைத்துக்கும் அளவுகோல்” என்ற கருத்து பிளேட்டோவினால் தீவிரமாக விமர்சனத்துக்குள்ளாக்கப்பட்டது. பின் நவீனத்துவத்துவத்தின்படி புரோட்டோகோரஸ் அறிவு நிறைந்தவராக கருதப்படக்கூடிய அதேவேளை, பிளேட்டோ அறியாமை நிறைந்தவராக கருதப்படக்கூடியவர். அழகு என்பது பூரணமானது, மாறாதது, புலன் கடந்தது, இன்னும் பல பண்புகளின் மறுப்பினையே பின்நவீனத்துவ வாதிகள் அழகு மற்றும் கலைக்குரியதாக கருதுகின்றனர். அழகு என்பது பூரணமானது, முழுமையானது, புலன் கடந்தது என்ற பண்புகளுக்கு முரணான பண்புகளையே பின்நவீனத்துவ வாதிகள் அழகு மற்றும் கலை பற்றிய மதிப்பீடுகளுக்கு பயன்படுத்துகின்றனர்.

பின்நவீனத்து  
வத்தின்  
அடிப்படை  
தத்துவமாக  
“எல்லா  
தீர்ப்புக்களும்  
மதிப்பீடுகளும்  
சார்புத்தன்மை  
வாய்ந்தவை”  
என்பது காணப்  
படுகின்றது.



### பிளேட்டோவின் அழகியல் சிந்தனைகள்

பிளேட்டோவின் அழகியல் சிந்தனைகள் பௌதீக அதீதத்தை அடிப்படையாக கொண்டவை. கருத்து மெய்மைவாதத்தின் அடிப்படையில் தனது அழகியல் சிந்தனைகளை முன்வைப்பவராக பிளேட்டோ காணப்படுகின்றார். இவ்வுலக, மாறுகின்ற பொருட்களுக்கும், நிகழ்ச்சிகளுக்கும் அப்பாற்பட்டதாக கருத்துக்கள் அல்லது வடிவங்கள் இருக்கின்றன என்றும், இக்கருத்துக்கள் அல்லது வடிவங்கள் மாறாதவையாக உள்ளன. இத்தகைய பண்புகளை கொண்டவையாக பிளேட்டோவின் அழகு காணப்படுகின்றது. பிளேட்டோவின் அழகு என்ற எண்ணக்கரு உண்மை மற்றும் நன்மை என்ற எண்ணக்கருக்களுடன் பிரிக்க முடியாதபடி இரண்டற கலந்து காணப்படுகின்றது. உயர்ந்த மெய்ப்பொருளியலாளர்கள் இத்தகைய அழகினை கண்டுணரக்கூடியவர்களாக இருக்கின்றனர். இத்தகைய வடிவங்களும் கருத்துக்களுமே உண்மையானவையாகவும் நிலையானவையாகவும் இருக்கின்றன. இவை இவ்வுலக பொருட்களை கடந்து காணப்படுகின்றது. ஆனால் இவ்வுலகப்பொருட்கள் ஏதோ ஒருவகையில் இக்கருத்துக்களுடன் தொடர்புபட்டு காணப்படுகின்றன. ஒரு உயர்ந்த மெய்யிலாளர் இவ்வுலகப் பொருட்கள் மற்றும் நிகழ்ச்சிகளினூடாக கருத்துக்களை அல்லது வடிவங்களை கண்டு கொள்கின்றார். மாறாத அழகினை அறிந்துகொள்ள மாறுகின்ற அழகு சார்ந்த பொருட்கள் மெய்யியலாளருக்கு உதவுகின்றன. ஆனால் நுண்கலைகளில் ஈடுபடுகின்ற கலைஞர்கள் உண்மை நிலையிலிருந்து மூன்றாவது நிலையினை உருவாக்க முயல்வதாக பிளேட்டோ குற்றம் சாட்டுகின்றார்.

கலையினை  
போலச்செய்தல்  
(Protagoras)  
எனக்கருதும்  
பிளேட்டோ  
இவ்வுலக  
நிகழ்ச்சிகளையும்  
பொருட்களையும்  
பிரதி செய்யும்  
செயல்  
முறையாக கலை  
யாக்கத்தினை  
நோக்குகின்றார்.

கலையினை போலச்செய்தல் (Protagoras) எனக்கருதும் பிளேட்டோ இவ்வுலக நிகழ்ச்சிகளையும் பொருட்களையும் பிரதி செய்யும் செயல் முறையாக கலையாக்கத்தினை நோக்குகின்றார். உண்மையினை உணராத கலைஞர்கள் உண்மை நிலையிலிருந்து இரண்டாம் நிலையிலிருக்கும் புறவுலக பொருட்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் தமது உணர்ச்சி சார்ந்த கற்பனை மூலம் மிகைப்படுத்தி கலைப்படைப்புக்களை உருவாக்குகின்றனர். இவ்வகையில் ஒரு கலைப்படைப்பு உண்மை நிலையிலிருந்து மூன்றாவது நிலைக்கு தள்ளப்படுகின்றது என்பதே பிளேட்டோவின் வாதமாகும்.

பிளேட்டோ கலைஞர்கள் தமது ஆத்மாவின் ஆதிக்கப்பகுதியாக உணர்ச்சிகளை கொண்டுள்ளனர் என்றும், இந்த உணர்ச்சிப்பகுதி ஆத்மாவின் அறிவுப்பகுதியினை அடக்கி அதனை முக்கியத்துவம் அற்றதாக மாற்றி விடுகிறது எனக் குறிப்பிடுகின்றார். உண்மை அழகுடன் ஒழுக்கத்தினை பிளேட்டோ இணைத்துப் பார்ப்பதன் காரணமாக உணர்ச்சிகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் கலைஞர்களை அநீதியான மனிதர்களாக பார்க்கின்றார். ஏனெனில் உணர்ச்சிகளுக்கு சரியானது -



பிழையானது, நல்லது - கெட்டது தெரியாது என பிளேட்டோ கருதுகின்றார். ஆத்மாவின் உணர்ச்சிப்பகுதிகளைத் தூண்டி இரசிகர்களை வழிநடத்தும் கலைஞர்கள் உண்மைக்கும் நாட்டிற்கும் ஆபத்தானவர்கள் என பிளேட்டோ குற்றம் சாட்டுகின்றார். அவர் கால கலைப்படைப்புக்கள் குறிப்பாக ஹோமரின் படைப்புக்கள் இத்தகைய பண்புகளை கொண்டிருப்பதாக அவர் சுட்டிக் காட்டுகின்றார். ஹோமரின் கதாநாயகர்கள் உணர்ச்சிகளுக்கு அடிபணிந்து பலவீனமானவர்களாக காட்டப்படுவது சமூகத்திற்கு தீமையானது மட்டுமின்றி அறியாமை நிறைந்த செயலுமாகும் என பிளேட்டோ சுட்டிக் காட்டுகின்றார். அழகு என்பது உண்மை மற்றும் நன்மையுடன் பிரிக்கமுடியாதபடி காணப்படுகின்றது என பிளேட்டோ கூறுகின்றார்.

பின்நவீனத்துவ சிந்தனைகள் பெருமளவிற்கு பிளேட்டோவின் அழகியல் சிந்தனைகளிலிருந்து முரண்பட்டு காணப்படுவதை நாம் கண்டுகொள்ள முடியும். பிளேட்டோவின் அழகியற் சிந்தனைகள் கருத்து மெய்மை வாதத்தினை (Idealism) அடிப்படையாக கொண்டிருக்கின்றன. பின்நவீனத்துவ சிந்தனையாளர்களுள் முக்கியமான ஒருவராக கருதப்படும் டெரிடா தனது கோட்பாடான கட்டவிழ்ப்பு வாதம் (Deconstructionism) புலன் அனுபவ முறை (Empirical) மூலம் கடந்த நிலையியல் (பௌதீக அதீதம்) முறையினை சவாலுக்கு உட்படுவதாக குறிப்பிடும் அவர் தனது நிலையினை தீவிர அனுபவ வாதம் (Radical Empiricism) என வாதிடுகின்றார் (Barry, Stocker., 2006:32). மேலும் இவர் ஒரு பௌதீக அதீத எதிர்நிலைவாதி (Anti-Metaphysician) என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றார் (மேலது.பக்.30). இவ்வகையில் பின்நவீனத்துவம் என்பது பெருமளவிற்கு பிளேட்டோவின் சிந்தனைகளுக்கு முரணான பண்புகளை கொண்டுள்ளதை நாம் காணலாம்.

### பின்நவீனத்துவ அழகியல் சிந்தனைகள்

“பின்நவீனத்துவம்” என்ற வார்த்தையானது முதன் முதலில் மெய்யியலாளர்களினால் பயன்படுத்தப்படாமல் 1870இல் பிரித்தானிய கலைஞரான ஜேம்ஸ் வார்ட்கிங்ஸ் சாப்மென் (James Watkins Chapman) (David, Novitz., 2001:156) என்பவரால் பயன்படுத்தப்பட்டது ஆயினும், பிற்கட்டமைப்பு வாதிகளான டெரிடா, லியோடாட் மற்றும் பெளடிரியார்ட் ஆகியோர் இதனை பிரபல்யப்படுத்தினர். பின்நவீனத்துவத்தின் அடிப்படைப் பண்புகள் பின்வருமாறு எடுத்துரைக்கப்படுகின்றது: “நடுவு நிலைமையான கலாசாரத்தன்மையிலிருந்து விடுபட்ட ஒரு நிலையிலிருந்து மெய்மையினைப் புரிந்துக்கொள்ளவும் நோக்கவும் ஒரு நிலை கிடையாது என்பதுடன், பொருட்களின் உண்மைத்தன்மையினை அறிவதற்கு நவீனத்துவம் எடுத்துரைக்கும் புறவயமான அறிவு சார்ந்த செயல்

பின்நவீனத்துவ  
சிந்தனைகள்  
பெருமளவிற்கு  
பிளேட்டோவின்  
அழகியல்  
சிந்தனை  
களிலிருந்து  
முரண்பட்டு  
காணப்படுவதை  
நாம் கண்டு  
கொள்ள  
முடியும்.



பின்நவீனத்  
தத்துவம் ஒரு  
தனி மனிதனை  
அவன் வாழும்  
சூழ்நிலை,  
வரலாறு, சமூகக்  
கட்டமைப்பு,  
இன்னும் பல,  
பரிமாணங்  
களிலிருந்து  
நோக்குவதாக  
இருக்கின்றது.

முறைகள் என்ற எதனையும் மனித அறிவு புலன்கள் கொண்டிருக்க  
வில்லை” (மேலது.ப.157). பின்நவீனத்துவ அணுகுமுறையின்  
வளர்ச்சிக்கு நீட்சையின் பங்களிப்பு முக்கிமானதாக கருதப்படுகின்றது.  
எண்ணக்கருக்களான: பகுத்தறிவு, ஒழுக்கம் என்பன முழுமையானவை  
அல்ல மாறாக சார்பானவைகள். அனைத்தும் எமது தேவைகள் மற்றும்  
நலன்கள் அடிப்படையில் உருவானவை என்ற பின்நவீனத்துவ அடிப்  
படை நோக்கினை நீட்சே தெளிவுபடுத்துகின்றார்.

பின்நவீனத்தத்துவம் ஒரு தனி மனிதனை அவன் வாழும் சூழ்நிலை,  
வரலாறு, சமூகக்கட்டமைப்பு, இன்னும் பல பரிமாணங்களிலிருந்து  
நோக்குவதாக இருக்கின்றது. பின்நவீனத்துவம் நீட்சேக்கு பெருங்கடன்  
பட்ட தத்துவமாக காணப்படுகின்றது. கிரேக்க காலம் முதல் அறிவொளிக்  
காலம் வரை உருவாக்கப்பட்ட அனைத்து கோட்பாடுகளையும் கேள்விக்  
குறியாக்குபவராக நீட்சே காணப்படுகின்றார். இவ்வடிப்படையில்  
நீட்சே பின்நவீனத்துவத்தின் தந்தையாக கருதப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது.  
தெளிந்த, தெளிவான புறவயமான மற்றும் சார்பற்ற உண்மைகள் அல்லது  
மதிப்பீடுகள் என எதுவும் கிடையாது என வாதிடும் நீட்சே “உண்மைகள்  
அனைத்தும் மாயை” எனக் குறிப்பிடுகின்றார் (மேலது.ப.158). அனைத்து  
எண்ணக்கருக்களும் அறிவுத்தொகுதிகளும் சமூகத்தினாலும் வரலாற்  
றினாலும் உருவாக்கப்பட்டவை, அனைத்தும் சார்புடையவை போன்ற  
பின்நவீனத்துவ அடிப்படைக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துபவராக  
நீட்சே காணப்படுகின்றார். ‘அழகு’ மற்றும் ‘அழகற்றது’ என்ற எண்ணக்  
கருக்கள் நாம் பேணிப் பாதுகாக்கவேண்டிய மதிப்பீடுகளுடன் தொடர்பு  
பட்ட வகையிலேயே அங்கீகரிக்கப்படுகின்றன என்றும் இவற்றை  
தவிர்த்து புறவயமான அல்லது சுதந்திரமான ‘அழகு’ அல்லது ‘அழகற்றது’  
என்ற எண்ணக்கருக்களை உருவாக்கமுடியாது என நீட்சே குறிப்பிடு  
கின்றார் (மேலது. ப. 158). ஒரு சமூகத்தின் விருப்பங்கள், மதிப்பீடுகள்  
மற்றும் நலன்கள் என்பதன் அடிப்படையில் அனைத்து எண்ணக்  
கருக்களும் புரிந்துகொள்ளப்படவேண்டும் என்றும், ‘அழகு’ மற்றும்  
‘கலை’ பற்றிய எல்லா மதிப்பீடுகளும் சரியானவை மற்றும் சார்புடையவை  
என்பதே பின்நவீனத்துவத்தின் வாதமாகும்.

பிளேட்டோ கூறுவது போல் ஒருவகை தீர்ப்புக்கள் அல்லது மதிப்  
பீடுகள் மட்டுமே சரியானது என்றும், ஏனைய அனைத்தும் பிழை  
யானவை என்றும் குறைபாடு உடையவை என்றும் கருதுவது தவறானது  
என்று பின்நவீனத்துவம் வாதிடுகின்றது. ஒரே ஒரு உண்மை நிலையினை  
மட்டும் பிளேட்டோ அங்கீகரிக்க, பின்நவீனத்துவம் பல உண்மை  
நிலைகளை ஏற்றுக்கொள்வதுடன் உண்மைநிலைகள் வரையறையற்ற  
தன்மை கொண்டதாகவும் கருதுகின்றது.



பிளேட்டோ கலையினையும் அழகினையும் சமூக கலாசார பண்பு களிலிருந்து சுதந்திரமான ஒன்றாகவும் புலன் அனுபவங்களுக்கு அப்பாற் பட்ட பௌதீக அதீதம் சார்ந்த ஒன்றாகவும் கருதுகின்றார். பின்நவீனத்துவ சிந்தனையானது கலையும் அழகும் ஒரு குறிப்பிட்ட கலாசார மற்றும் வரலாறு சார்ந்த சூழ்நிலைகளின் உருவாக்கமாக இருப்பதாக கருதுகின்றது. 'அழகு', 'அழகற்றது' என்ற வேறுபாடுகள் ஒரு சமூகத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட வரலாற்றுப் பின்னணியின் அடிப்படையில்தான் தீர்மானிக்கப்படுகின்றது என பின்நவீனத்துவம் வாதிடுகின்றது. காலம் கடந்த, புறப்பொருள் கடந்த மற்றும் என்றும் உள்ள 'அழகு' பின்நவீனத்துவ வாதிகளினால் மறுக்கப்படுகின்றது (மேலது: 159). மாறாத என்றுமுள்ள பண்புகளை அழகு கொண்டிருப்பதாக கருதும் பிளேட்டோவின் நோக்கிற்கு எதிரானதாக பின்நவீனத்துவ அழகியல் நோக்கு காணப்படுவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

பிளேட்டோ அழகில் ஒரு படிநிலையினை உருவாக்க முயல்கின்றார். மெய்யியலாளர்களினால் உணரப்படும் அழகு உயர்வானதாக இருக்க, உணர்ச்சிகளுக்கு அடிமையான சாதாரண மக்கள் அனுபவிக்கும் 'அழகு' மிகவும் தாழ்ந்தது என்ற வேறுபாட்டினை பிளேட்டோ உருவாக்குகின்றார். இத்தகைய உயர்ந்த அழகு/தாழ்ந்த அழகு என்ற வேறுபாட்டினை பின்நவீனத்துவ வாதிகள் நிராகரிக்கின்றார்கள். சாதாரண மக்களின் கலைவடிவங்களும் உயர்ந்த உயர் வர்க்கத்தினரின் செந்நெறி கலை வடிவங்களும் சம மதிப்புடன் பின்நவீனத்துவ சிந்தனையாளர்களினால் நோக்கப்படுகின்றது. பின்நவீனத்துவ சிந்தனையானது பிளேட்டோவின் சிந்தனையைக் காட்டிலும் பரந்துபட்டதாக காணப்படுகின்றது.

பிளேட்டோவின் நோக்கின்படி வடிவ உலகோடு அல்லது கருத்துல குடன் தொடர்புபட்ட அழகு மட்டுமே உண்மையானதாகவும் சரியான தாகவும் உயர்ந்ததாகவும் இருக்கமுடியும். இதை தவிர்த்து வேறுவகை பொருள்கொள்ளல்கள் அல்லது விளக்கங்கள் தாழ்ந்தவையாகவும் அறியாமை நிறைந்தவையாகவும் கருதப்படுகின்றது. உண்மைக்கு ஒரே பரிமாணம் அல்லது ஒரே பொருள்கொள்ளல் பிளேட்டோவினால் அங்கீகரிக்கப்படுகின்றது. ஆனால் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருள் கொள்ளல்களை அல்லது நோக்குகளை பின்நவீனத்துவம் அங்கீகரிக்கின்றது.

வார்த்தைகளின் அர்த்தங்கள் அவை குறிக்கும் விடயங்கள் அவை பற்றிய புரிந்து கொள்ளல்கள் என்பன நிலையானதாகவும் மாற்றமடையாததாகவும் இருப்பதாக பிளேட்டோ கருதுகின்றார். பின்நவீனத்துவ நோக்கு அதற்கு எதிரானதாக காணப்படுகின்றது. வார்த்தையின் அர்த்தங்கள் மற்றும் அவற்றின் புரிந்துகொள்ளல்கள் மாற்றத்துக்குட்படுவதாக பின்நவீனத்துவவாதிகள் கூறுகின்றனர் (மேலது: 161). எனவே அழகு

பிளேட்டோ  
கலையினையும்  
அழகினையும்  
சமூக கலாசார  
பண்பு  
களிலிருந்து  
சுதந்திரமான  
ஒன்றாகவும்  
புலன் அனுபவங்  
களுக்கு அப்பாற்  
பட்ட பௌதீக  
அதீதம் சார்ந்த  
ஒன்றாகவும்  
கருதுகின்றார்.



பற்றிய புரிந்துகொள்ளல்கள் மாறுகின்ற செயல்முறையாக பின் நவீனத்துவ வாதிகள் கருதுகின்றனர். பிளேட்டோ கருதுவது போல் மனித அறிவில் இருந்து சுதந்திரமான மாறாத நிலையான அழகு பின்நவீனத்துவ வாதிகளை பொறுத்தவரையில் சாத்தியம் இல்லை.

### படைப்பாளனின் இறப்பு

பின்நவீனத்துவ அழகியல், படைப்பாளன் - இரசிகன் (சுவைஞன்) என்ற ஒரு புதிய பரிமாணத்தினை உருவாக்குகின்றது. இப்பரிமாணத்தின் முன்னோடியாக ரோலண்ட் பார்த் (Roland Barthes) கருதப்படுகின்றார். இவர் முதலில் கட்டமைப்பு வாதியாகவும் பின்னர் பிற்கட்டமைப்பு வாதியாகவும் மாறுகின்றார். இவரது பிற்கட்டமைப்புவாத சிந்தனைகள் பின்நவீனத்துவ அழகியல் சிந்தனைகளுக்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தினை வழங்குவதாக இருக்கின்றது. 'படைப்பாளரின் இறப்பு' (Death of Author) என்ற பார்த்தின் படைப்பு மிகவும் முக்கியமானது. ஒரு படைப்பாளன் ஒரு படைப்பினை உருவாக்கிய அந்த கணமே இறந்து விடுவதாக குறிப்பிடும் பார்த், ஒரு படைப்பு பற்றி உருவாகும் புரிந்துகொள்ளல் அல்லது மதிப்பீடு அடுத்த கணம் அவரிடம் இருப்பதில்லை என்பதுடன் ஒவ்வொரு இரசிகனும் அல்லது சுவைஞனும் தமது பக்குவத்திற்கேற்ப புரிந்துகொள்ளல் அல்லது மதிப்பீட்டினை உருவாக்கிக்கொள்கின்றனர் என குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வகையில் ஒரு படைப்பு பற்றிய மதிப்பீடு அல்லது புரிந்துகொள்ளல் என்பது மாறிக்கொண்டே இருக்கின்றது என பார்த் விளக்கம் கொடுக்கின்றார். மேலும் ஒவ்வொரு இரசிகனும் அல்லது சுவைஞனும் படைப்பாளராக மாறுவதாகவும் குறிப்பிடுகின்றார். ஒரு படைப்பினை வெளிப்படுத்தும் வார்த்தைக்கட்டமைப்பு, மொழிக் கட்டமைப்பு படைப்பாளரின் உள்ளக் கட்டமைப்பு மற்றும் இவற்றுக் கிடையிலான தொடர்பு பிளேட்டோ முதல் ஹெகல் வரை மாற்ற மடையாதவை எனக்கருதப்பட்டதாக குறிப்பிடும் பார்த் இவை தவறான எடுகோள்கள் எனக்குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வகையில் புரிந்துகொள்ளப் படும் படைப்பும் புரிந்துகொள்ளும் மனிதனும் கணத்துக்கு கணம் மாறிக்கொண்டிருக்கின்றது என்ற கருத்து பிளேட்டோவின் சிந்தனைக்கு முற்றிலும் முரண்பட்டதாக காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது (மேலது. ப.161). ஒரு பரிமாணத்திலேயே உண்மையினை அறிதலும் புரிந்து கொள்ளலும் இடம்பெறுகின்றது என்ற பிளேட்டோவினுடைய சிந்தனையினை பின்நவீனத்துவ சிந்தனை கேள்விக் குறியாக்குகின்றது. ஒரு படைப்பிற்கு ஒரே ஒரு தராதரம் அல்லது மதிப்பீடுதான் உண்டு என்ற கருத்தினை பின்நவீனத்துவம் கேள்விக்குறியாக்குகின்றது. ஒரு படைப்பின் அர்த்தம் அல்லது புரிந்துகொள்ளல் பற்றி ஒரே ஒரு பரிமாணம் அல்லது ஒரே ஒரு விளக்கம் மாத்திரம் இருக்கமுடியாது என்றும், ஒரு

ஒரு பரிமாணத்  
திலேயே  
உண்மையினை  
அறிதலும் புரிந்து  
கொள்ளலும்  
இடம்  
பெறுகின்றது  
என்ற  
பிளேட்டோ  
வினுடைய  
சிந்தனையினை  
பின் நவீனத்துவ  
சிந்தனை  
கேள்விக்  
குறியாக்கு  
கின்றது.



படைப்பு பற்றிய நடுவுநிலைமையான அல்லது புறவயமான புரிந்து கொள்ளல் அல்லது விளக்கம் சாத்தியம் இல்லை எனவும், இத்தகைய புறவயமான புரிந்துகொள்ளல் இருக்கின்றது என்று கருதுவது ஒரு வன்முறை என ஜோஸப் மார்கலிஸ் (Joseph Margolis) என்ற அழகியலாளர் குறிப்பிடுகின்றார். ஒரு கலைப்படைப்பு பற்றி அவரின் நோக்கு பின்வருமாறு அமைகின்றது:

“ஒரு கலைப்படைப்பு பற்றிய ஒரே ஒரு சரியான மற்றும் முழுமையான புரிந்துகொள்ளல் எதுவும் இல்லை. கலைப்படைப்புக்கள் கலாசார ரீதியாக தோற்றம் பெறுகின்ற விடயங்களாக இருப்பதாலும் கலாசார புனைகதைகளின் அடிப்படையில் அவற்றின் புரிந்துகொள்ளல்கள் தங்கியிருப்பதன் காரணமாகவும் கலாசார ரீதியாக ஒரு கலைப்படைப்பின் பண்புகளை கண்டறியக்கூடிய புறவயமான வழி என்று எதுவும் இல்லை. இவ்வகையில் ஒரே ஒரு சரியான மற்றும் முழுமையான புரிந்துகொள்ளல் மட்டுமே ஒரு கலைப்படைப்பு தொடர்பாக இருக்கின்றது எனக்கருதுவது மிகவும் தவறானதாகும். ஒரு கலைப்படைப்பு தொடர்புபட்ட வகையில் இரட்டைத் தன்மையுள்ள அளவையியல் மதிப்பீட்டு முறையினை (அழகானது/அழகற்றது மற்றும் கலை / கலையல்லாதது) நாம் பயன்படுத்த முடியாது எனவும், ஒரு கலைப்படைப்பு பற்றிய ஒவ்வொரு புரிந்துகொள்ளலும் ஒன்றையொன்று தவிர்ப்பதாகவோ அல்லது ஒன்றிலிருந்து ஒன்று சுதந்திரமானதாகவோ இருக்கலாம். இங்கு அளவையியல் விதியான விலக்கிய நடுப்பத விதியினை (Law of Excluded Middle) பிரயோகிக்க முடியாது எனவும், ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட புரிந்துகொள்ளல்களை கொண்டிருக்கலாம் எனவும் குறிப்பிடும் மார்க்கலிஸ் ஒரு கலைப்படைப்பானது கலாசார ரீதியாக உருவாக்கப்பட்ட ஒன்றாகவும் நிலையற்ற ஒன்றாகவும் (புரிந்துகொள்ளலை பொறுத்தவரை) மாற்றமடைகின்ற கலாசார பின்னணியைக் கொண்டதாகவும் இருக்கும்” எனக் குறிப்பிடுகின்றார் (மேலது.ப.162).

இவ்வகையில் எல்லோரும் ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய பொதுவான அழகு மற்றும் கலை பற்றிய மதிப்பீடுகள் அல்லது தீர்ப்புக்களை உருவாக்குதல் சாத்தியம் இல்லை என்பதே பின்நவீனத்துவ வாதிகளின் விளக்கமாக உள்ளது. கலை மற்றும் அழகு பற்றிய குறுகிய விளக்கங்களை பின் நவீனத்துவம் நிராகரிக்கின்றது. பின்நவீனத்துவத்தின்படி ஒரு கலைப்பொருள் அல்லது விடயம் எண்ணற்ற மதிப்பீடுகளைக் கொண்டிருக்கமுடியும். எடுத்துக்காட்டாக இலங்கையில் கலாசார ரீதியாக முக்கியத்துவம் பெற்ற சிவனொளிபாத மலை பற்றிய புரிந்துகொள்ளலை குறிப்பிடமுடியும்.

கலை மற்றும்  
அழகு பற்றிய  
குறுகிய  
விளக்கங்களை  
பின்  
நவீனத்துவம்  
நிராகரிக்கின்றது.  
பின்நவீனத்து  
வத்தின் படி ஒரு  
கலைப்பொருள்  
அல்லது விடயம்  
எண்ணற்ற  
மதிப்பீடுகளை  
கொண்டிருக்க  
முடியும்.



பிளேட்டோவும்  
நவீனத்துவ  
வாதிகளும்  
வடிவரீதியான  
கூறுகளுக்கு  
முக்கியத்துவம்  
கொடுத்து  
கலைப்படைப்  
புக்களை  
நோக்கினர்.  
இத்தகைய  
நோக்கிற்கு  
எதிராக  
பின்நவீனத்து  
வத்தின்  
நோக்கு காணப்  
படுகின்றது.

- பௌத்த சமயத்தை சேர்ந்த ஒருவர் இம்மலையில் காணப்படும் பாதச்சுவடு புத்தருடையது என கூறுவார்.
- இந்து சமயத்தை சேர்ந்த ஒருவர் இம்மலையில் காணப்படும் பாதச்சுவடு சிவனுடையது என குறிப்பிடுவார்.
- இஸ்லாமிய மார்க்கத்தை சேர்ந்த ஒருவர் இம்மலையில் காணப்படும் பாதச்சுவடு ஆதாம் நபியினுடையது என குறிப்பிடுவார்.
- கிறிஸ்தவ மதத்தை சேர்ந்த ஒருவர் இம்மலையில் காணப்படும் பாதச்சுவடு முதல் மனிதன் (ஆதாம்) இன் உடையது என குறிப்பிடுவார்.

இவ்வகையில் மேற்குறிப்பிட்ட உதாரணத்தை போல ஒரு கலைப் படைப்பு பற்றி ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட மதிப்பீடுகளையும் பொருள் கொள்ளல்களையும் பின்நவீனத்துவ தத்துவம் ஏற்றுக்கொள்வதுடன் எல்லா மதிப்பீடுகளையும் பொருள் கொள்ளல்களையும் நடுவு நிலைமையுடன் நோக்குகின்றது.

பிளேட்டோவும் நவீனத்துவ வாதிகளும் வடிவரீதியான கூறுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து கலைப்படைப்புக்களை நோக்கினர். இத்தகைய நோக்கிற்கு எதிராக பின்நவீனத்துவத்தின் நோக்கு காணப்படுகின்றது. இவ்வுலக பொருள்களிலிருந்தும் இவ்வுலக நிகழ்ச்சிகளிலிருந்தும், கலையினையும் அழகினையும் பிரிக்கும் முயற்சியில் பிளேட்டோ முதல் நவீனத்துவ வாதிகள் வரை ஈடுபட்டனர். ஆனால் பின்நவீனத்துவ வாதிகள் கலை மற்றும் அழகு இவ்வுலக பொருட்களுடனும் நிகழ்ச்சி களுடனும் கொண்டிருக்கும் இன்றியமையாத உறவுகளை எடுத்துக்கூற முயல்கின்றனர். இவ்வகையில் டாடாயிஸம் (Dadaism) முதல் பின் நவீனத்துவ கலை இயக்கமாக கருதப்படுகின்றது (மேலது.ப.164).

### கருத்துலக மெய்மையும் இலத்திரனியல் மெய்மையும்

பின்நவீனத்துவ அழகியலில் மூலம்-பிரதி என்ற வேறுபாடு கேள்விக் குறியாக்கப்படுகின்றது. இலத்திரனியல் ஊடகங்களின் வருகை காரணமாக இது சாத்தியமாகின்றது. பிளேட்டோவின் கருத்துலக மெய்மைக்கெதிராக இலத்திரனியல் மெய்மை (Hyper Reality) பின்நவீனத்துவ வாதிகளினால் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றது (John, Lechte., 1994:236). இது பற்றிய கருத்துக் களை ஜீன் பெளடிரியார்ட் (Jean Baudrillard) முன்வைக்கின்றார். கலை மற்றும் அழகு பற்றி புதிய பரிமாணத்தை இலத்திரனியல் ஊடகங்கள் உருவாக்கியிருக்கின்றன. இலத்திரனியல் ஊடகங்களினால் உருவாக்கப் பட்டிருக்கும் கலை, அழகு மற்றும் மெய்மை என்ற எண்ணக்கருக்கள் பின்நவீனத்துவ அழகியலில் முக்கிய பங்கினை வகித்து வருகின்றன.



இதே போல் கலைப்படைப்போடு இணைந்து காணப்படும் அதிகாரம் என்ற கருத்தும் பின்நவீனத்துவ வாதிகளினால் கேள்விக் குறியாக்கப்படுகின்றது. ஒரு கலைப்படைப்பின் அர்த்தமும், அர்த்தமற்ற தன்மையும் அதன் பாத்திரங்களும் உள்ளடக்கங்களும் மாற்றமுறும் தன்மையினை கொண்டிருக்கின்றன. ஒரே ஒரு பரிமாணத்தில் வெளிப்படுத்தப்படுகின்ற பாரம்பரிய இதிகாசப்புராணங்கள் ஒரு சமூகத்தின் தேவைக்கும் நோக்கிற்கும் ஏற்ப புதிய பொருள் கொள்ளல்களையும் மதிப்பீடுகளையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, இராமாயணத்தில் பாரம்பரியமாக மையமாக கருதப்படும் இராமன் சீதை மற்றும் இராவணன் மாற்றப்பட்டு அனுமான் முக்கியத்துவப்படுத்தப்பட்டு தொலைக்காட்சி தொடர்களில் காட்டப்படல்.

### வரையறையற்ற பொருள்கொள்ளலும் புரிந்துகொள்ளலும்

சுதந்திரமான சிந்தனை மற்றும் சுதந்திரமான பொருள்கொள்ளல் என்பது பின்நவீனத்துவ அழகியலின் அடிப்படை அம்சமாகும். ஒரு படைப்பு தொடர்பாக பிளேட்டோவும் கட்டமைப்பு வாதிகளும் கூறும் இயற்கையான, உள்ளார்ந்த மற்றும் சரியான புரிந்துகொள்ளல் காணப்படுகின்றது என்ற கருத்தினை பின்நவீனத்துவ அழகியல் கேள்விக்குறியாக்குகின்றது. பின்நவீனத்துவத்தின் பொருள்கொள்ளல் தவறு, உண்மை மூலம் மற்றும் பிரதி என்பவற்றை கடந்ததாகவுள்ளது. குறிப்பிட்ட கட்டமைப்பு அல்லது கருத்துதான் சரியானது என்று மறுப்பதன் காரணமாக எல்லா விதமான புரிந்துகொள்ளல்களையும் சரியானதாக பின்நவீனத்துவ அழகியல் ஏற்றுக்கொள்கின்றது. இந்த கருத்து தொடர்பாக ஜேர்மானிய மெய்யியலாளரான ஹாபர்மாஸ் (Habermas) டெரிடாவை பகுத்தறிவற்றவர் (Irrationalist) என்று குறிப்பிடுகின்றார் (Gordon, Graham., 1997: 169-170). பின்நவீனத்துவத்தின் இந்த நோக்கானது கலை எது? கலை அல்லாதது எது? என்ற வேறுபாட்டினை அழித்துவிடும் என ஹாபர்மாஸ் குறிப்பிடுகின்றார். பின்நவீனத்துவத்தின் இத்தகைய நோக்கு எல்லாமே கலை தான், எல்லாமே அழகு தான் என்ற நிலைக்கு எம்மை அழைத்துச் செல்வதாக இருக்கின்றது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

பின்நவீனத்துவ யுகத்தில் இரட்டைத்தன்மையுள்ள எண்ணக்கருக்களின் வேறுபாடுகள் கேள்விக்குறியாக்கப்படுவதாக பௌடிரியார்ட் சுட்டிக்காட்டுகின்றார். இலத்திரனியல் ஊடகங்களின் புரட்சி காரணமாக, மூலம்-பிரதி, அழகு-அழகற்றது என்ற வேறுபாடுகள் மறைந்து வருவதாகவும் ஒவ்வொன்றும் தீர்மானிக்க முடியாத நிலைக்கு செல்வதாகவும் குறிப்பிடுகின்றார் (John, Lechte., 1994: 236). எந்த ஒரு கலைப்படைப்பும் ஏதோ ஒரு கருத்துநிலையினைக் கொண்டிருக்கின்றன என்றும், மெய்மை

இதே போல் கலைப் படைப்போடு இணைந்து காணப்படும் அதிகாரம் என்ற கருத்தும் பின்நவீனத்துவ வாதிகளினால் கேள்விக் குறியாக்கப்படுகின்றது. ஒரு கலைப் படைப்பின் அர்த்தமும், அர்த்தமற்ற தன்மையும் அதன் பாத்திரங்களும் உள்ளடக்கங்களும் மாற்றமுறும் தன்மையினை கொண்டிருக்கின்றன



யின் முழுப்பண்புகளையும் வெளிப்படுத்தும் கலைப்படைப்புக்கள் என்று எதுவும் கிடையாது என பின்நவீனத்துவவாதிகள் வாதிடுகின்றனர்.

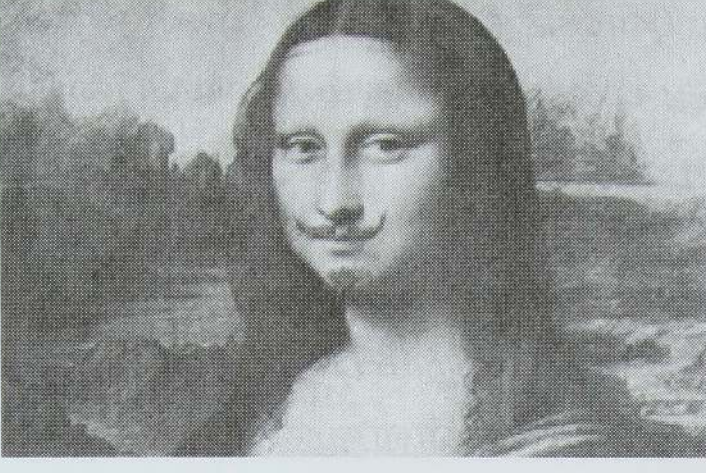
### பின்நவீனத்துவ அழகியலும் முதலாளித்துவ சமூகமும்

பின்நவீனத்துவ சமூகம் என்பது சந்தையினை அடிப்படையாக கொண்ட முதலாளித்துவ சமூகமாக கருதப்படுகின்றது. இத்தகைய சூழ்நிலையில் கலை என்பது சந்தையில் விற்கப்படும் பொருளாக மாற்றப்படுகின்றது என்ற குற்றச்சாட்டு மாக்ஸிசவாதிகளினால் முன்வைக்கப்படுகின்றது. கலை என்பது உயரிய பண்புகளை இழந்து ஒரு சில நிறுவனங்களுக்கும் முதலாளிகளுக்கும் அதிக வருமானத்தை ஈட்டிக்கொடுக்கக்கூடிய பண்டமாக மாறியுள்ளது என்ற பொருள்கொள்ளலும் பின்நவீனத்துவத்தில் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றது (Terry, Eagleton., 1990:368). முதலாளித்துவ சமூகத்தில் படைப்பாளனை மையமாக கொள்ளாமல் இரசிகனை அல்லது நுகர்வோனை மையமாக கொண்டு கலைப் படைப்புக்கள் உருவாக்கப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. படைப்பாளனும் சரி இரசிகனும் சரி முதலாளித்துவ சமூகத்தில் ஒரு கலைப்படைப்போடு தொடர்புபட்ட வகையில் 'அந்நியமாதல்' செயல் முறைக்கு உள்ளாகின்றனர் என்பதை நாம் மறுக்கமுடியாது. அதேவேளை இத்தகைய அந்நியமாதல் செயல் முறையானது பொதுவுடைமை சமுதாயங்களில் இல்லையென்றும் கூற முடியாது. முதலாளித்துவ சமூகத்தில் படைப்பாளனும் இரசிகனும் பொருளாதாரம் மற்றும் சந்தையில் ஆதிக்கம் செய்யும் நிறுவனங்கள் மற்றும் ஒருசில மனிதர்களின் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டு தமது சுயத்தை கலைப்படைப்புக்கள் தொடர்பில் இழக்கின்றனர். இத்தகைய அந்நியமாதல் செயல்முறையானது பொதுவுடைமை சமூக அமைப்பிலும் இடம்பெறுகின்றது என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ளவேண்டும்.

பாரம்பரிய மற்றும் அதிகார மையங்கள் மூலம் உருவாக்கப்படுகின்ற எல்லாவிதமான கலைப்படைப்புக்களையும் அதன் தராதரங்களையும் எதிர்ப்பதாகவும், அதனை அழிக்க முயல்கின்ற ஒன்றாகவும் பின்நவீனத்துவ அழகியல் காணப்படுகின்றது (மேலது.ப.367). பாரம்பரிய மற்றும் நவீன அழகியலாளர்களினால் உருவாக்கப்பட்ட குறியீடுகள், கட்டமைப்புக்கள் மற்றும் எடுத்துரைப்புக்கள் என்பவற்றை கேள்விக் குறியாக்கி தனி மனிதனின் சுதந்திரமான ஆசைகளின் வெளிப்பாட்டிற்கும் அவற்றின் நிறைவேற்றலுக்கும் ஒரு கருவியாக பின்நவீனத்துவ அழகியல் காணப்படுகின்றது. பாரம்பரிய மற்றும் நவீன கலைப்படைப்பில் இருக்கின்ற உள்ளடக்கம் மற்றும் வடிவம் என்பவற்றில் மாற்றத்தினையும் புரட்சியினையும் ஏற்படுத்தும் சிந்தனை முறையாகவும் நடவடிக்கையாகவும் பின்நவீனத்துவம் காணப்படுகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக பின்வரும் கலைப்படைப்புக்களை குறிப்பிடலாம்.

பாரம்பரிய  
மற்றும் அதிகார  
மையங்கள்  
மூலம்  
உருவாக்கப்  
படுகின்ற  
எல்லாவிதமான  
கலைப்படைப்  
புக்களையும்  
அதன் தராதரங்  
களையும்  
எதிர்ப்பதாகவும்,  
அதனை அழிக்க  
முயல்கின்ற  
ஒன்றாகவும்  
பின்நவீனத்துவ  
அழகியல்  
காணப்  
படுகின்றது.





பின்நவீனத்துவ அழகியல் சிந்தனையானது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கலை வடிவங்களை இணைத்து உருவாக்கப்படுகின்ற புதிய கலை வடிவங்களையும் கொண்டு காணப்படுகின்றது. உதாரணங்களாக:

1. பல கலைஞர்களின் கலைப்படைப்புக்களில் இருந்து பிரதி செய்யப் பட்டு உருவாக்கப்படும் ஒரு கலைப்படைப்பு (Pastiche). எடுத்துக் காட்டாக ரீமிக்ஸ் பாடல்கள்
2. நகைப்பு உணர்வினை ஏற்படுத்துவதற்காக ஒருவரின் கலைப்படைப்பினை பிரதி செய்து உருவாக்கப்படும் இன்னொரு கலைப்படைப்பு (Parody). எடுத்துக்காட்டாக வடிவேலு சிவாஜியைப்போல் நடித்தல்.

பாரம்பரிய சிந்தனையிலும் நவீன சிந்தனை முறையிலும் கலை என்பது ஏனைய துறைகளில் இருந்து தனித்த ஒரு பகுதியாக நோக்கப்பட்டது. ஆனால் பின்நவீனத்துவ அழகியலில் கலை என்பது எமது எல்லா நடவடிக்கைகளையும் இணைத்து காணப்படுவதாக உள்ளது. பின்நவீனத்துவ சிந்தனையில் அடுப்படி முதல் அண்டசராசரம் வரை உள்ள பொருட்களும் விடயங்களும் கலை என்ற அந்தஸ்தினைப் பெறக்கூடிய நிலையினைக் கொண்டிருக்கின்றன.

### முடிவுரை

பிளேட்டோவின் சிந்தனைகள் ஒருமைத்தன்மையினை வலியுறுத்த பின்நவீனத்துவ சிந்தனை பன்மைத்தன்மையினை வெளிப்படுத்துகின்றது. பிளேட்டோவும் நவீனத்துவ வாதிகளும் கலை மற்றும் அழகு என்ற எண்ணக்கருக்கள் தொடர்பில் பல வரையறைகளை உருவாக்கி வைத்திருந்தனர். இத்தகைய வரையறைகளை மீறிய வரையறையற்ற அழகியலாக பின்நவீனத்துவ அழகியல் காணப்படுகின்றது. பிளேட்டோவின் அழகியல் நோக்கினை பின்நவீனத்துவ அழகியல் நோக்கில் உள்ளடக்கலாம். ஆனால் பின்நவீனத்துவ அழகியல் நோக்கினை பிளேட்டோவின் அழகியல் நோக்கிற்குள் உள்ளடக்கமுடியாது. பின்நவீனத்துவ நோக்கு என்பது முதலாளித்துவ அல்லது சந்தைப்பொருளாதாரத்தின் உருமாற்றமடைந்த முகம் என மாக்கிய சிந்தனையாளர்கள் விமர்சிக்கின்றனர். இக்கருத்தில் ஓரளவுக்கு உண்மை இருந்த போதிலும்

பின்நவீனத்துவ  
அழகியல்  
சிந்தனையானது  
ஒன்றுக்கு  
மேற்பட்ட கலை  
வடிவங்களை  
இணைத்து  
உருவாக்கப்  
படுகின்ற புதிய  
கலை வடிவங்  
களையும்  
கொண்டு காணப்  
படுகின்றது.



பின்நவீனத்துவ  
அழகியல்  
ஆக்கப்பூர்வ  
மானதாகவும்,  
அடிப்படை  
வாதம் மற்றும்  
பிற்போக்கு  
வாதம் முதலிய  
கருத்துநிலை  
களை கடந்த  
தாகவும் உள்ளது  
என்பதை நாம்  
மறுக்க முடியாது.

ஒடுக்கப்பட்ட, பல்லினத் தன்மையுள்ள, தனிப்பட்ட மனிதர்கள், சமூகங்கள், குழுக்கள் என அனைத்து பிரிவினரினதும் கலைப்படைப்புக்களை நடுவுநிலைமையோடு நோக்குகின்ற அழகியலாக பின்நவீனத்துவ அழகியல் மட்டுமே காணப்படுகின்றது என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ளவேண்டும். இவ்வகையில் பின்நவீனத்துவ அழகியல் ஆக்கப்பூர்வமானதாகவும், அடிப்படைவாதம் மற்றும் பிற்போக்கு வாதம் முதலிய கருத்துநிலைகளை கடந்ததாகவும் உள்ளது என்பதை நாம் மறுக்கமுடியாது.

## References

- Baudrillard, Jean (1994), Simulacra and Simulation, USA: The University of Michigan Press.
- ....., (1998) The Consumer Society: Myths and Structures, London: Sage Publication.
- Derrida, J. (1974), Of Grammatology, trans. G.Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Eagleton Terry (1990), The Ideology of the Aesthetic, , Oxford: Blackwell Publishers.
- Graham Gordon (1997) Philosophy of Arts, An Introduction to Aesthetics, London: Routledge.
- Harbermas, J. (1987), The Philosophical Discourse of Modernity, trans, F.Lawrence, Cambridge: MIT Press.
- Janaway, Christopher (2001) Plato in the Routledge Companion to Aesthetics edited by Berys Gaut and Dominic McIverLopes, , London: Routledge.
- Lechte, Jhon (1994), Fifty Key Contemporary Thinkers from Structuralism To Postmodernity, London: Routledge.
- Kellner, Douglas (1989) Jean Baudrillard, From Marxism to Post Modernism and Beyond, Cambridge: Polity Press.
- Novitz, David (2001), Post Modernism, Barthes and Derrida in the Routledge Companion to Aesthetics edited by Berys Gaut and Dominic McIverLopes, London: Routledge.
- Stocker, Barry (2006) Derida on Deconstruction, London: Routledge Taylor & Francis Group.



## சிலப்பதிகார புத்தாக்க வடிவங்களும் அவற்றின் புனைவுகளும்

சி. சந்திரசேகரம்

இந்திய இலக்கிய மரபிலே தோன்றிய சில எழுத்திலக்கியங்கள் நூற்றாண்டுகளுக்கு மேலாக தனியே வாசிக்கப்படுவனவாக மட்டும் இருக்கவில்லை. எழுதப்பட்ட இந்த இலக்கியங்கள் காலவோட்டத்தில் வாய்மொழி வடிவங்களாகவும் அளிக்கை வடிவங்களாகவும் புத்துருவங் களைப் பெற்று மக்கள்சார் இலக்கிய வடிவங்களாக பயிலப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இவை எழுத்து மூலமாக அல்லாமல் அளிக்கை நிலையிலேயே மக்கள் மத்தியில் பிரபலமாகியுள்ளன. இங்கு எழுத்து மரபுக்கும் வாய்மொழி மரபுக்கும் இடையே இறுக்கமான வேறுபாடுகள் பேணப்படவில்லை.

'Boundaries of the Text - The Epic Performance in South and Southeast Asia' என்ற நூலில் இலக்கியங்கள் அளிக்கை நிலையில் நிலவுவதும் அதனூடே எழுத்து, வாய்மொழி வடிவங்களுக்கிடையே ஊடாட்டம் நிகழ்வதும் தென்னாசிய, தென்கிழக்காசிய பிராந்தியங்களுக்குரிய பொதுப்பண்பாக உள்ளமை இராமாயண, மகாபாரத இலக்கியங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. இப்பிராந்தி யங்களில் இராமாயண, மகாபாரத பாரம்பரியங்கள் வாய்மொழிப் பாரம்பரியம், அளிக்கைப் பாரம்பரியம், எழுத்துப் பாரம்பரியம் என்ற மூன்று பாரம்பரியங்களோடு தொடர்புடையனவாக உள்ளமையும், இந்த மூன்று பாரம்பரியங்களும் ஒன்றோடு ஒன்று கலந்தவையாக உள்ள மையும் இங்கு ஆராயப்பட்டுள்ளது (Joyce Burkhalter Flueckiger and Laurie, J. Sears, 1991). இத்தகைய இலக்கியப் பாரம்பரியத்தைக் கொண்டுள்ள மற்றுமொரு இலக்கியம் சிலப்பதிகாரமாகும்.

இராமாயணம், பாரதம், சிலப்பதிகாரம் முதலான இலக்கியங்கள் கதைப்பாடல்களாகவும் கூத்துப் பாடல்களாகவும் சடங்குப் பாடல் காகவும், வாய்மொழிக் கதைகளாகவும் வடிவங்களைப் பெற்ற அதே வேளை குறித்த பண்பாட்டுச் சூழலுக்கு ஏற்ப புத்தாக்கப் படைப்பு களாகவும் அமைந்தன.

எழுதப்பட்ட  
இந்த  
இலக்கியங்கள்  
காலவோட்டத்தில்  
வாய்மொழி  
வடிவங்களாகவும்  
அளிக்கை  
வடிவங்களாகவும்  
புத்துருவங்  
களைப் பெற்று  
மக்கள்சார்  
இலக்கிய  
வடிவங்களாக  
பயிலப்பட்டு  
வந்திருக்கின்றன.



தமிழகத்திலே  
கி.பி. ஆறாம்  
நூற்றாண்டளவில்  
தோன்றிய  
சிலப்பதிகாரம்  
பல நூற்றாண்டு  
களைக் கடந்து  
விசயநகர  
நாயக்கர் காலம்  
முதல் சமகாலச்  
சூழல்களுக்கு  
ஏற்ப மக்கள்சார்  
இலக்கிய மரபாக  
முகிழ்ப்புறத்  
தொடங்குகின்றது

தமிழகத்திலே கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டளவில் தோன்றிய சிலப் பதிகாரம் பல நூற்றாண்டுகளைக் கடந்து விசயநகர நாயக்கர் காலம் முதல் சமகாலச் சூழல்களுக்கு ஏற்ப மக்கள்சார் இலக்கிய மரபாக முகிழ்ப்புறத் தொடங்குகின்றது. அவ்வாறு தோன்றிய இலக்கியங்கள் பெரும்பாலும் அளிக்கைநிலைப்பட்டனவாகவும் வாய்மொழி இலக்கியச் சார்புடையனவாகவும் விளங்கின. இந்த இலக்கியங்கள் தமிழகம், கேரளம், இலங்கை ஆகிய நாடுகளில் அவ்வப் பிரதேச சூழலுக்கும் பண்பாட்டிற்கும் ஏற்ப உருவாயின.

நாயக்கர் காலத்திலே அக்கால சமூக, அரசியல் மாற்றங்களின் ஊடாக பல்வேறு வகையான இலக்கிய ஊற்றுக்கள் தென்படுகின்றன. அக்கால அரசியல் மாற்றங்கள் காரணமாக ஏற்பட்ட புலமை வேறுபாடு காரணமாக வந்த மக்கள் நிலைப்பட்ட பாடல் மரபுகளைக் கொண்ட பள்ளு, குறவஞ்சி போன்றவை உருவாயின. அவற்றினூடே இன்னொரு வகை இலக்கியங்களும் பாடல்களும் படிப்படியாக வளரத் தொடங்குவதைக் காணலாம். இவற்றைத்தான் இன்று பெரிய எழுத்துத் தொடர் நூல்கள் என்று நாம் கூறுகின்றோம். இவ்வரிசையில் புலேந்திரன் களவு, நல்ல தங்காள் கதை, கோவிலன் கதை, மதன காமராசன் கதை, தமிழறியும் பெருமாள் கதை, விக்கிரமதித்தன் கதை போன்றவை அடங்குகின்றன. இவை வாய்மொழிப் பாடல்கள் வழியாக வந்தவை (சிவத்தம்பி, கா., 2002: xiv)

இவற்றில் கோவிலன் கதை புகழேந்திப் புலவரால் இயற்றப்பட்டதாகக் கூறப்படுகின்றது. புகழேந்திப் புலவர் 15 ஆம் அல்லது 16 ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவராகக் கருதப்படுகின்றார். எவ்வாறாயினும் விசயநகர நாயக்கர் காலப்பகுதியில் சிலப்பதிகாரக் கதை கதைப்பாடலாக உருப்பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகின்றது. அதேவேளை அக்காலச் சூழலுக்கு ஏற்ப சிலப்பதிகாரக் கதை மீட்டுருவாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

சங்ககாலத் தமிழர் மரபில் இழையோடும் பெண்ணிலைப்பாடுகளையும் விழுமியங்களையும் இளங்கோவடிகள் தனது காலச் சூழலுக்கு ஏற்ப மீட்டுருவாக்கம் செய்கிறார். எனினும் தமிழ்ச் சமூகத்திலே இக் காப்பியம் ஒரு சமணக் காப்பியமாகவே நோக்கப்பட்டது; கண்ணகி சமணச்சியாகவே நோக்கப்பட்டாள். இதனை ஆறுமுகநாவலர் அப்பட்டமாகவே தனது எழுத்திலே பதிவுசெய்தார்.

விசயநகர நாயக்க மன்னர்கள் வைணவ மதத்தைப் பின்பற்றினாலும் அவர்கள் பிறமதங்களுக்கோ இந்துமதத்தின் வேறு கொள்கைகளுக்கோ எதிர்ப்பு எதுவும் காண்பித்ததாகத் தெரியவில்லை. சில மன்னர்கள் சிவனையும் வழிபட்டனர். சிவன் கோயில்களுக்கு நன்கொடையும்



அளித்தனர் (பிள்ளை, கே.கே., 2007:84). இக்காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் இலக்கிய நூல்கள் பலவும் மதத்தை ஒட்டியே தோன்றின. துத்துவ சாத்திரத்தை, அதிலும் குறிப்பாக சைவ சித்தாந்தத்தைப் பற்றிய நூல்கள் மட்டுமன்றி பத்தி மயமான பாடல்கள் எண்ணிறந்தவை தோன்றின (மேலது, 107-108).

15 ஆம் நூற்றாண்டில் சைவ சமய இலக்கியம் பெருவளர்ச்சி பெற்றது (பிள்ளை, கே.கே., 2000:436). மதுரை நாயக்கர்கள் ஆட்சியில் அரசரும் குடிமக்களும் சமய வாழ்க்கையில் பேருக்கம் காட்டி வந்தனர். சிவன் வழிபாடும் திருமால் வழிபாடும் மிக உன்னத நிலையில் வைக்கப் பட்டன. சிறுதெய்வ வழிபாடும் நாடெங்கும் காணப்பட்டது (மேலது, 440-41). இந்துப் பொதுமக்கள் பெரும்பாலும் தொன்றுதொட்டே வணங்கி வந்த கிராமியத் தெய்வங்களையும் தொடர்ந்து வழிபட்டு வந்தனர் (பிள்ளை, கே.கே., 2007:87).

எனவே சைவ சமயப் பெருவளர்ச்சி, சடங்குத் தெய்வ வழிபாடு, மக்கள் நிலைப்பட்ட பாடல் மரபுகளைக் கொண்ட இலக்கிய உருவாக்கம் ஆகிய பின்புலங்களே “கோவிலன் கதை” கதைப்பாடலைத் தோற்று வித்தன. அது மக்கள் நிலைப்பட்ட பாடல் மரபுகளை உள்வாங்கி சைவமத ஆக்கமாக உருக்கொள்கின்றது. இந்த சைவநிலைப்படுத்தலுக்கு ஐதீகப் புனைவு முதன்மை உத்தியாகக் கையாளப்படுகின்றது. கோவிலன் கதையில் கண்ணகி துர்க்கையின் வடிவமாகவும் பாண்டியனைப் பழிவாங்க வந்த காளியாகவும் கட்டமைக்கப்படுகின்றாள்.

கோவிலன் கதையை அடுத்து ‘கோவலன் கர்ணகை கதை’, ‘கோவிலன் சரித்திரம்’, ‘கர்ணகி மாதநல்கி கோவிலர் கதை’, ‘கண்ணகி கும்மி’, ‘மாதவிக் கூத்து’ எனப் பல கதைப்பாடல்கள் தமிழகத்திலே உருவாயின. ‘புகழேந்திப் புலவரால் இயற்றப்பட்டதாகக் கூறப்படும் கோவிலன் கதையில் கண்ணகி துர்க்கையின் வடிவமாகவும் பாண்டியனைப் பழிவாங்க வந்த காளியாகவும் குறிப்பிடப்படுவதைக் காணலாம். இதனைத் தொடர்ந்து கண்ணகி கதைகள் ஒவ்வொரு வட்டாரம் சார்ந்தும் வாழும் மக்களின் பழக்க வழக்கங்கள், நம்பிக்கைகளின் அடிப்படையில் சிற்சில மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டே வழங்கப்பட்டு வருவதைக் காண முடிகின்றது’ (மேலது, 17).

இக்கதைப்பாடல்கள் கண்ணகியின் பிறப்புத் தொடங்கி மதுரை எரிப்பு வரையான கதைக்குள் புராணத் தன்மைகளை அதிகமாக உட்கொண்டு அமைந்துள்ளன. அவை கண்ணகியின் பிறப்பை சைவ மதத்துடன் இணைத்துக் கூறின. புகழேந்தியின் கோவிலன் கதையின்படி மணியரசன் மகன் எண்ணெய் விற்கச் சென்று காளிகோயிலில் விளக் கேற்றி ஆறாயிரம் பாண்டியர்களின் கோபத்துக்கு ஆட்பட்டுக்

இக்கதைப்  
பாடல்கள்  
கண்ணகியின்  
பிறப்புத்  
தொடங்கி  
மதுரை எரிப்பு  
வரையான  
கதையிக்குள்  
புராணத்  
தன்மைகளை  
அதிகமாக  
உட்கொண்டு  
அமைந்துள்ளன.  
அவை  
கண்ணகியின்  
பிறப்பை சைவ  
மதத்துடன்  
இணைத்துக்  
கூறின.



கொல்லப்படுகிறான். காளி பாண்டியனைப் பழிவாங்கக் கண்ணகியாகப் பிறக்கிறாள். கண்ணகி வலது காற்சிலம்பு, இடது கைச் செப்பேடு, களுத்தில் பூமாலையோடு கொப்புலிங்கிக்கு மகளாகப் பிறக்கிறாள்.

பாண்டியன் காளி கோயிலுக்குச் செல்வதும் அங்கு வாணிகன் கொல்லப்படுவதும் ஏனைய கதைப்பாடல்களிலும் இடம்பெறுகின்றன. மன்னான் பழங்குடிச் சமூகத்தவரிடையே வழங்கும் கோவிலன் சரித்திரத்தில் பாண்டியனைப் பழிவாங்க காளி பிறந்தாள் என்று கூறப்படுகின்றது. இக்கதையில் வெங்கலம் விற்கவந்த ஏழைக் கண்ணனைப் பாண்டியன் கொன்றதாகவும் இவன் இறக்கும்போது லிங்கத்தைக் கட்டிப் பிடித்திருந்ததால் பழிவாங்கக் காளி பிறப்பெடுத்ததாகவும் கூறப்படுகின்றது. கோவிலன் கதையில் பாண்டியனின் கொடுங்கோலாட்சியை அழிக்கவே கண்ணகி காளியாகப் பிறந்தாள் என்று கூறப்படுகின்றது. அவ்வாறே பாண்டியனை அழிக்கக் கண்ணகி துர்க்கையாகப் பிறந்தாள் என்று கோவலன் கர்ணகை கதை கூறுகின்றது (மேலது, 31).

இந்தக் கதைப்  
பாடல்கள்  
எல்லாம்  
கண்ணகியைச்  
சைவமதம் சார்  
தெய்வமாகக்  
கட்டமைத்தன.  
அத்தோடு  
இந்தக் கதைகள்  
அவை உருவான  
நிலப்பரப்பு  
சார்ந்த மக்களின்  
வட்டார வழக்கு  
கள், சடங்கு  
முறைகள், பழக்க  
வழக்கங்கள்  
முதலானவற்றை  
உட்கொண்ட  
மீளுருவாக்கப்  
படைப்புகளாக  
உருவாக்கப்  
பட்டுள்ளன

ஆகவே கண்ணகியின் பிறப்பை கதைப்பாடல்கள் தெய்வீகத் தன்மையுடையனவாகக் காட்டுகின்றன. அவை அவளது பிறப்பை காளியாகவும் துர்க்கையாகவும் காட்டுகின்றன. அவள் பிறக்கும்போதே காலில் சிலம்புடன் பிறந்ததாக கோவிலன் கதையும் கோவிலன் சரித்திரமும் கூறுகின்றன. கண்ணகி பிறந்தவுடன் பாண்டியனுக்கும் அவனது நாட்டுக்கும் ஆபத்து நேரும் என்று சோதிடர் கூற, அவளைப் பேழையில் வைத்து ஆற்றில் விடுகின்றனர். பேழை ஆற்றில் வரும்போது ஐந்துதலை நாகம் குடைபிடித்து வருவதாகக் கதைப்பாடல்களிலே கூறப்படுகின்றது. இதுவும் அவளது தெய்வீகப் பண்பை அழுத்துகின்றது. கோவலன் கர்ணகை கதையில் மானாகென் (மாநாய்கன்) தன் மகளுக்கு சிலம்பு செய்ய கடல் கடந்து சென்று நாகமுத்தைப் பெற்றுவந்ததாகக் கூறப்படுவதோடு அந்த நாகமுத்தை பத்தினியாள் மட்டுமே அணியமுடியும் என்றும் பிறர் தொட்டால் எரிந்து விடுவர் என்றும் கூறப்படுகின்றது. நாகமணி பெறும் நிகழ்வு ஈழத்துக் கண்ணகி வழக்குரையில் பிரதான மானதொரு பகுதியாகப் பாடப்பட்டுள்ளமை இவ்விடத்தில் சுட்டிக் காட்டத்தக்கது.

எனவே இந்தக் கதைப்பாடல்கள் எல்லாம் கண்ணகியைச் சைவமதம் சார் தெய்வமாகக் கட்டமைத்தன. அத்தோடு இந்தக் கதைகள் அவை உருவான நிலப்பரப்பு சார்ந்த மக்களின் வட்டார வழக்குகள், சடங்கு முறைகள், பழக்கவழக்கங்கள் முதலானவற்றை உட்கொண்டு மீளுருவாக்கப் படைப்புகளாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளன (சுதாகர், கு., 2011:26). இந்தக் கண்ணகி கதைப்பாடல்கள் பொதுமக்கள்சார் சைவமதப் படைப்புகளாக மறு உருவாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளன. ஆயினும்



இப்படைப்புகள் கண்ணகி வழிபாட்டின் நிமிர்த்தம் உருவாக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை.

ஆனால் கேரள நாட்டிலும் ஈழத்திலும் தோன்றிய கண்ணகி தொடர்பான கதைகள், கதைப்பாடல்கள் பெரும்பாலும் கோயில் வழிபாடு சார்ந்தும் கோயில் சடங்கின்போது பாடப்படுவதாகவும் அமைந்துள்ளன. கேரளத்தில் வழங்கும் சிலப்பதிகார மீட்டுருவாக்கப் படைப்புகளிலே தோற்றம் பாட்டு, நல்லம்மா கதை, தோட்டம் பாட்டு, சிலம்பு வாணிபம், கொயிலாண்டி அம்மன் கதை முதலானவை குறிப்பிடத்தக்கவை. இக்கதைகளிலே கண்ணகி ஸ்ரீகுரும்பா, பத்திரகாளி, நல்லம்மா, மணிமங்கை, பொன்மகள், வைசுரி மாலா, கன்னி, கன்னகி என வெவ்வேறு பெயர்களாலே வழங்கப்படுகிறாள். கேரள நாட்டில் வழங்கும் இந்தக் கண்ணகி கதைகளிலே அப்பிரதேச வட்டார வழக்குகளுக்கேற்ப மாற்றங்கள் இடம்பெற்றுள்ளபோதும் தமிழக கண்ணகி கதைப்பாடல்களுக்கு ஒப்பாக சைவமதப் படைப்புகளாகவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. அவை எல்லாவற்றிலும் கண்ணகியின் பிறப்பு தெய்வீகத் தன்மை கொண்டதாகவே சித்தரிக்கப்படுகின்றது. சிவனால் படைக்கப்பட்டவளாகவும் தாருகனை அழிக்க அவதாரம் எடுத்தவளாகவுமே கண்ணகி காட்டப்படுகின்றாள்.

தோற்றம் பாட்டிலே பண்டியனை அழிக்க பொன்மகள் (கண்ணகி) சிவனின் மூன்றாவது கண்ணிலிருந்து பிறந்தவளாகக் காட்டப்படுகின்றாள். தென்கொல்லம் பகுதியில் வழங்கும் தோட்டம் பாட்டில் தென்கொல்லத்தரசன் நாராயணன் குழந்தையின்றிச் சிவனை வேண்ட ஒரு குழந்தையைத் தத்தெடுத்துக்கொள்ளுமாறு சிவன் கூறுவதாகவும் அக்குழந்தையே காளி (கண்ணகி) எனவும் கூறப்படுகின்றது. கொயிலாண்டி அம்மன் கதையில் தம்பிரானுடைய மனைவியே கண்ணகியாகப் பிறந்தாள் என்றும் அவள் பகவதி அம்மன் என்றும் கூறப்படுகின்றது. அவ்வாறே கோவலனின் பிறப்பும் சிவனின் அருளால் இடம்பெறுவதாகவே கேரள கண்ணகி கதைகள் கூறுகின்றன (சுதாகர், கு., 2011:51-52).

ஈழத்திலே தோன்றிய சிலப்பதிகாரப் புத்தாக்கப் படைப்புகளிலே பழைமையானதாகிய கண்ணகி வழக்குரை என்ற காவியமும் அதனோடு தொடர்புடைய சில கண்ணகி படைப்புகளும் முக்கியமானவை. கண்ணகி வழக்குரை தமிழகத்திலே கோவலன் கதை முதலான கதைப்பாடல்கள் தோன்றிய சூழலிலேயே தோன்றியிருக்க வேண்டும். அந்தவகையில் இந்நூல் யாழ்ப்பாண ஆரியச்சக்கரவர்த்திகள் காலத்தில் (கி.பி.1216 - 1621) இயற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பதில் ஆய்வாளர்களிடையே பெரும்பாலும் கருத்தொற்றுமை உண்டு. இந்நூல் சிற்சில மாற்றங்களோடு யாழ்ப்பாணத்திலே 'கோவலனார் கதை' என்ற பெயரிலும் வன்னிப் பகுதியிலே 'சிலம்புகூறல்' என்ற பெயரிலும் படிக்கப்பட்டு

ஈழத்திலே  
தோன்றிய  
சிலப்பதிகாரப்  
புத்தாக்கப்  
படைப்புகளிலே  
பழைமையான  
தாகிய கண்ணகி  
வழக்குரை என்ற  
காவியமும்  
அதனோடு  
தொடர்புடைய  
சில கண்ணகி  
படைப்புகளும்  
முக்கியமானவை.



விசயநகர  
நாயக்கர்  
காலங்களில்  
தமிழகத்திற்கும்  
யாழ்ப்பாண  
இராச்சியம்,  
ஈழத்து  
வன்னிமைகள்  
ஆகியவற்றுக்கு  
மிடையில்  
அரசியல்,  
சமயம்,  
வாணிபம்  
போன்ற  
துறைகளில்  
நெருங்கிய  
தொடர்புகள்  
ஏற்பட்டிருந்தன.

வருகின்றது. இந்த நூல்களின் மூலநூல் ஆசிரியர் கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் 17ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்தவர் என்று புலனாவதாகவும் (சண்முகசுந்தரம், சு., 2011: 11) இந்நூல் ஆரியச் சக்கரவர்த்திகளில் ஒருவரான சயவீரசிங்கையாரியன் என்னும் சகவீரனால் பாடப்பட்டது என்றும் (சிவலிங்கராசா, எஸ்., 2009:42) கூறுவர். கண்ணகி வழக்குரை மாதவி அரங்கேற்றுகாதை 9வது பாடல் இதனைப் பாடியவர் நயினாகுடிப் பணிக்கன், காங்கேயன், தேவையர் கோன், சகவீரன் என்று கூறுகின்றது. ஆரியச் சக்கரவர்த்திகள் காலத்தில் யாழ்ப்பாண அரசர் அனைவருக்குமான குலவிருதுகளாக ஆரியச்சக்கர வர்த்திகள், சிங்கையாசிரியன், காங்கேயன், கங்கைநாடன் முதலியன இருந்தன (பத்மநாதன், சி., 2004: 306) என்பது இவ்விடத்தில் சுட்டிக் காட்டத்தக்கது. ஆயினும் நூலின் ஆசிரியரை அரசராகக் கொள்வதில் சில இடர்ப்பாடுகள் உள்ளன (சிவத்தம்பி, கா., 2010:126). வெடியரசன் கதையின் இணைப்பு இதனை வலுப்படுத்துகின்றது. இது பற்றிப் பின்னர் நோக்கப்படும்.

14ஆம் நூற்றாண்டின் முடிவிலே தமிழகத்தில் விசயநகர ஆட்சி ஏற்பட்டதன் விளைவாக விசயநகரப் பேரரசின் செல்வாக்கு யாழ்ப்பாண இராச்சியத்தில் வலுப்பெற்றது. விசயநகர நாயக்கர் காலங்களில் தமிழகத் திற்கும் யாழ்ப்பாண இராச்சியம், ஈழத்து வன்னிமைகள் ஆகியவற்றுக்கு மிடையில் அரசியல், சமயம், வாணிபம் போன்ற துறைகளில் நெருங்கிய தொடர்புகள் ஏற்பட்டிருந்தன (பத்மநாதன், சி., 2004: 312).

யாழ்ப்பாண மன்னர் காலத்திலே ஈழத்தில் சிறப்பாக வடக்கு, கிழக்குப் பகுதிகளிலே சைவ சமயம் உயர்நிலையில் இருந்தது (சிவலிங்க ராசா, எஸ்., 2009:17). சைவ சமயம் மேன்மை பெறுவதற்கு அந்த மன்னர்கள் பல பணிகளை ஆற்றினர். அந்தண குலத்தவரான ஆரியச் சக்கரவர்த்திகள் சைவ சமயத்தின் பேராதரவாளர்களாகவும் அபிமானி களாகவும் பாதுகாவலர்களாகவும் விளங்கினர். சிவசின்னமாகிய நந்தியின் வடிவத்தை தமது அரச சின்னமாகவும் அரச முத்திரைகளில் ஒன்றாகவும் பயன்படுத்தினர் (பத்மநாதன், சி., 2004: 313,315).

இக்காலத்தில் சமகாலத் தமிழகத்திற் போல இலங்கைச் சைவர்களின் சமுதாய வாழ்க்கையிலும் சமய வாழ்க்கையிலும் கோயில்கள் சிறப்பிடம் பெற்றன. ஆலயங்களில் ஆராதனைகளும் நித்திய கருமங்களும் விழாக் களும் பெரும்பாலும் வேதாகம முறைப்படி நடைபெற்றன (சிவலிங்க ராசா, எஸ்., 2009: 17).

இவ்வாறு சைவ சமயம் அரச ஆதரவுடன் உயர்நிலை பெற்றிருந்த சூழலில் எழுந்த இலக்கியங்கள் பெரிதும் சமயச் சார்புடையனவாக அமைந்தன. செந்நெறி சமய வழிபாட்டு முறைகளும் செந்நெறி இலக்கிய (முக்கியமாக வடமொழி - சமஸ்கிருத சார்பு) உருவாக்கமும் வளர்ச்சி



யுற்றிருந்த இக்காலத்தில் (விசயநகர நாயக்கர் கால) ஏற்பட்ட இலக்கிய மாற்றத்துக்கு ஒப்பாக மக்கள் நிலைப்பட்ட பாடல் மரபுகளைக் கொண்ட இலக்கிய மரபொன்றும் உருவாகத் தொடங்கியதை கதிரைமலைப் பள்ளு சுட்டுகின்றது. இதற்கும் அப்பால் மக்கள் நிலைப்பட்ட பாடல் மரபுகளையும் பண்பாட்டு மரபுகளையும் உள்வாங்கி சடங்கு வழிபாட்டு முறையை முன்னிறுத்துகின்ற இலக்கிய மரபொன்றும் முகிழ்ப்புறுவதை கண்ணகி வழக்குரை காட்டுகின்றது. ஏனெனில் ஆரியச் சக்கரவர்த்திகள் காலத்தில் சடங்கு நிலைப்பட்ட வழிபாட்டுமுறைகளும் மக்கள் மத்தியிலே நிலவிவந்துள்ளது. இக் காலத்தில் ஐயனார், நாகதம்பிரான், பூதராயர், கண்ணகி முதலிய தெய்வங்களையும் மக்கள் வழிபட்டனர் என்ற சி.பத்மநாதனின் (2004:319-20) கூற்று இதனை உறுதிசெய்கின்றது. கிராமிய மக்களின் மதநம்பிக்கையின் வெளிப்பாடாகவே கண்ணகி வழக்குரையும் அதனையொட்டிய கோவலனார் கதை, சிலம்புகூறல் ஆகியனவும் உருவாயின.

தமிழக கண்ணகி கதைப்பாடல்கள் சைவ மத எழுச்சிச் சூழலில் கண்ணகியை ஒரு சைவத் தெய்வமாக, சக்தியாக, காளியாகக் கட்டமைத்து சிலப்பதிகாரக் கதையை சைவத்தமிழ்க் கதையாக கட்டமைத்தன. அவ்வாறானதொரு ஈழத்துச் சூழலில் கண்ணகி வழக்குரையும் ஏனைய கண்ணகி கதைப்பாடல்களும் அதே செயலையே செய்தன. ஆனால் இந்தக் காப்பியங்கள், கதைப்பாடல்கள் எல்லாம் கண்ணகி வழிபாட்டின் நிமிர்த்தமே பாடப்பட்டன.

ஈழத்தின் வடபுலத்திலே கண்ணகி வழிபாடு நிலவிய சூழலில் அந்த வழிபாட்டை நிலைபெறச் செய்வதற்கான, பிரபலப்படுத்துவதற்கான முயற்சியாகவே இந்நூல் உருவாகியிருக்கின்றது. அந்தவகையில் கண்ணகி வழக்குரை கண்ணகியை அம்மனாகக் கட்டமைக்கின்றது. இதற்கு ஆசிரியருக்கு ஐதீகப் புனைவுகள் மிகவும் கைகொடுத்துள்ளன. முக்கியமாக கண்ணகியின் பிறப்புப் பற்றிய ஐதீகம் கண்ணகியை தெய்வ அவதாரமாகக் காட்டுகின்றது.

கண்ணகி வழக்குரை வரம் பெறு காதை, கப்பல் வைத்த காதை, கடலோட்டு காதை, கலியாணக் காதை, மாதவி அரங்கேற்று காதை, பொன்னுக்கு மறிப்புக் காதை, வழிநடைக் காதை, அடைக்கலக் காதை, கொலைக்களக் காதை, வழக்குரைத்த காதை, குளிர்ச்சிக் காதை ஆகிய காதைகளைக் கொண்டது.

இதில் வரம் பெறு காதை கோவலனதும் கண்ணகியினதும் பிறப்புப் பற்றிக் கூறுகின்றது. முதல் பகுதி மாசாத்தாரும் அவரது மனைவியும் சிவனை வழிபட்டு அவனருளால் பெற்றெடுத்த குழந்தையாகக் கோவலனை அறிமுகம் செய்கின்றது. ஆகவே கோவலனும் சைவ

தமிழக கண்ணகி  
கதைப் பாடல்கள்  
சைவ மத  
எழுச்சிச் சூழலில்  
கண்ணகியை  
ஒரு சைவத்  
தெய்வமாக,  
சக்தியாக,  
காளியாகக்  
கட்டமைத்து  
சிலப்பதிகாரக்  
கதையை  
சைவத்தமிழ்க்  
கதையாக  
கட்டமைத்தன.



அம்மன்  
பிறந்த கதை'  
என்ற இயல்  
இக்காவியத்தின்  
காவிய  
அடிக்கருத்தின்  
தொடக்கமாக  
அமைகின்றது.  
இங்கு  
கண்ணகியின்  
பிறப்புப் பற்றிய  
தொன்மமொன்று  
உருவாக்கப்  
பட்டுள்ளது.

மகனாகப் பிறக்கின்றான். ஆயினும் 'அம்மன் பிறந்த கதை' என்ற இயல் இக்காவியத்தின் காவிய அடிக்கருத்தின் தொடக்கமாக அமைகின்றது. இங்கு கண்ணகியின் பிறப்புப் பற்றிய தொன்மமொன்று உருவாக்கப் பட்டுள்ளது.

'அம்மன் பிறந்த கதை' என்ற இயலின் தலைப்பே கண்ணகியைத் தெய்வநிலைப்படுத்தும் ஆசிரியரின் நோக்கைக் காட்டுகின்றது. இக்கதையின்படி சிவபெருமானால் அனுப்பப்பட்ட பரராச முனிவரின் புதல்வி நாகமங்கலை கண்ணகையாக அவதரிக்கின்றாள். முதலில் அவள் மாங்கனி வடிவில் பூலோகத்தில் அவதரிக்கின்றாள். பின் காவலர்களின் கண்ணுக்கு மாங்கனி தென்படாமை, மாம்பழம் கீழே விழாது அந்தரத்தில் நின்றல், பாண்டியன் அந்தக் கனியைக் கையில் ஏந்த அவனது நெற்றிக் கண் மறைதல், பின் அவனது மாளிகையில் மாங்கனி மூன்றாம் நாள் பெண் குழந்தையாக உருமாறுதல் என்று கண்ணகியின் தெய்வீகத் தன்மைகளின் சித்திரிப்புகளோடு காவியம் தொடங்குகின்றது. இங்கு கண்ணகி ஒரு சைவ மத அணங்காக அறிமுகம் செய்யப்படுகின்றாள். தொடர்ந்து கதையோட்டத்தில் பல்வேறு இடங்களிலும் இந்த சைவ இணைப்பும் தெய்வீகப் பண்புகளும் இணைந்து செல்கின்றன.

அடுத்து, மாங்கனியில் இருந்து கண்ணகி தோன்றியமை பற்றிய தொன்மத்துக்குள் இருக்கும் கருத்தியல் பற்றியும் விளங்கிக் கொள்வது அவசியமாகும். இங்கு தமிழர்கள் மத்தியில் கனியிலே இருந்து பெண் அல்லது பெண் தெய்வம் தோன்றியதாகக் கூறப்படுகின்ற பல வாய் மொழிக் கதைகள் கிராமிய மக்கள் மத்தியிலே நீண்டகாலமிருந்து நிலவிவருவதைக் கவனத்தில் கொள்ளுதல் வேண்டும். இங்கு கனி பெண்ணின் மூலமாகக் கருதப்படுகின்றது என்பது தெரிகின்றது. அதாவது வளத்தின், உருவாக்கத்தின் மூலமாகக் கனி கருதப்படுகின்றது. இது தாய்வழிச் சமூக அமைப்பின் சிந்தனை மூலமாகும். வளத்துக்கு மூலமாக அமைந்த கண்ணகியின் பிறப்பு வளத்தின் குறியீடாக அமைந்த கனியிலிருந்து உருவாவதாகக் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆனால் ஈழத்துக் கோவலன் கதையிலே கோலனதும் கண்ணகி யினதும் பிறப்புப் பற்றி வேறான தொன்மக் கதை கூறப்படுகின்றது. 'சிலம்பு கூறல்' காவியமும் இதே கதையைக் கூறுகின்றது. சிவனின் ஏவலால் உமை காளியம்மனாக மதுரை நகரில் ஆலவாயில் கோயில் கொள்கிறாள். காளியம்மனுக்குப் பூசை பலி செய்யக்கூடாது என்று பாண்டியன் ஆணையிடுகின்றான். கோவலன் என்ற இடையன் தனது மாடுகள் வேங்கைக்கு இரையாக, அக்காளியம்மன் கோயிலிலே வேண்டுதல் செய்கிறான். அவனது மாடுகள் பிழைக்கின்றன. அவன் காளிக்கு ஆயிரம் நெய்விளக்கு ஏற்றி வணங்குகிறான். இதையறிந்த பாண்டியன் இடையனை வெட்டிக் கொல்கிறான். கோபமுற்ற காளி



இடையனை மாசாத்தாருக்கு மகனாகப் பிறக்குமாறு அருளித் தானும் பாண்டியனை வதைத்து மதுரையை எரிக்க மாங்கனியாக அவதரிக்கின்றார். அந்த மாங்கனியை பாண்டிமாதேவி கண்ணாடியின் மேல் வைத்து அதன் ஒளியைப் பார்க்க கண்ணாடியிலே தோன்றிய மாங்கனி குழந்தையாகத் தோன்றுகின்றது. இதன் பின்,

“மாதர்தங்கள் பெருமாளை மாநிலத்தின் மாதாவை  
ஆதியுமை பகவதியை அம்மைதன்னைக் கடலிலிட்டான்  
பாதிமதி நதியணிந்தோன் பாகமுறு பார்வதியை  
சோதியெனப் பெற்றெடுத்த சுந்தரியைக் கடலிலிட்டான்”

(சிலம்பின் செல்வி, பா.44)

என்றவாறு கண்ணகியின் தெய்வ அவதாரம் பலவாறு போற்றப்படுகின்றது. கண்ணகி வழக்குரை ஒரு அணங்கு கண்ணகியாக அவதரிப்பதாகக் காட்டி பின் அவளை உமையாகவும் காளியாகவும் காட்ட, கோவலனார் கதை, சிலம்பு கூறல் ஆகியன உமையே (காளி) கண்ணகியாக அவதாரமெடுப்பதாகக் கூறுகின்றன.

இந்தப் புனைவு புகழேந்தியின் கோவிலன் கதையைப் பெரிதும் ஒத்துள்ளமை இவ்விடத்தில் சுட்டிக்காட்டத்தக்கது. எனவே ஈழத்துக் கோவலன் கதை, சிலம்புகூறல் ஆகியன கண்ணகி வழக்குரையின் பிரதியாக்கத்தோடு புகழேந்தியின் கோவிலன் கதையின் தாக்கத்தையும் உட்கொண்டு கண்ணகியைக் காளியின் அவதாரமாகக் காட்டுகின்றன. கோவலன் கதை என்ற நூற்பெயரே இந்தத் தாக்கத்தை உறுதிப்படுத்துகின்றது. இவ்வாறு ஈழத்துக் கண்ணகி கதைகள் கண்ணகியின் பிறப்புப் பற்றி வேறுபட்ட தொன்மங்களைக் கூறினாலும் அவை பெரும்பாலும் கண்ணகியின் உற்பத்தியை மாங்கனியிலிருந்தே காட்டுகின்றன. சிங்கள மக்கள் மத்தியிலே உள்ள ‘பாண்டி நெத்த மெக்கு உபத்த’ என்ற கதை கண்ணகி மாங்கனியாக உதித்துப் பாண்டியனின் நெற்றிக் கண்ணை அழிக்கும் செயலைக் கூறுவது தமிழர், சிங்களவர் மத்தியிலே கண்ணகி தெய்வம் தொடர்பாக உள்ள ஒத்த கருத்தியலைக் காட்டுகின்றது.

கண்ணகி வழக்குரையின் இரண்டாவது, மூன்றாவது காதைகளான கப்பல் வைத்த காதை (266 செய்யுட்கள்), கடலோட்டு காதை (377 செய்யுட்கள்) ஆகியன இலங்கைநிலைப்பட்ட ஐதீகங்களை எடுத்துக் கூறுகின்றன. இக்காதைகள் சிலப்பதிகாரக் கதையை ஈழத்து நிலப்பரப்புடனும் பண்பாட்டுடனும் இணைக்கும் பகுதிகளாக அமைந்துள்ளன.

கப்பல்வைத்த காதை நாகமணி பெறச் செல்வதற்கு கப்பல் கட்டுவதற்கான மரங்களைப் பெறும்பொருட்டு இலங்கைக்கு வந்து அவற்றைப் பெற்றுச் செல்வது பற்றியது. இங்கு ஈழத்துப் பிரதேசங்கள் பற்றிய விபரிப்புகளே அதிகம் இடம்பெறுகின்றன. எனவே ஈழத்து நிலப்

கண்ணகி  
வழக்குரை  
ஒரு அணங்கு  
கண்ணகியாக  
அவதரிப்  
பதாகக் காட்டி  
பின் அவளை  
உமையாகவும்  
காளியாகவும்  
காட்ட,  
கோவலனார்  
கதை, சிலம்பு  
கூறல் ஆகியன  
உமையே (காளி)  
கண்ணகியாக  
அவதார  
மெடுப்பதாகக்  
கூறுகின்றது.



பரப்புடன் கண்ணகி கதையை இணைக்கும் முயல்வாகவே இப்பகுதி அமைகின்றது

கடலோட்டு காதையானது மீகாமன், வெடியரசன் பற்றிய கதையைக் கூறுகின்றது. அதாவது கண்ணகிக்குக் காற்சிலம்பு செய்வதற்காக நாகமணி பெறுவதற்கு மானாகர் அனுப்பிய மீகாமனுக்கும் இலங்கை மன்னன் வெடியரசனுக்கும் இடையிலான போரும் நாகமணி பெறுவதும் சித்திரிக்கப்படுகின்றது.

வெடியரசன் கதை யாழ்ப்பாண முக்குவர் மத்தியில் வழங்கிவந்த கதையாகும். முக்குவர்கள் தம்மை வெடியரசனின் வழித்தோன்றல் களாகக் கூறுவர். முக்குவர்கள் இந்த ஐதீகப் புனைவின் ஊடாக தமது வரலாற்றுப் பெருமையினை வெளிப்படுத்துகின்றனர். இலங்கைத் தமிழரிடையே காணப்படும் ஒரு சமுதாயப் பிரிவினரான முக்குகரிடையே வழங்கிவரும் நாட்டார் பாடல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைவதே வெடியரசன் வரலாறு என்று பேராசிரியர் பதமநாதன் கூறுகிறார் (மதிப்புரை, 1988).

வடஇலங்கையிலும் கிழக்கிலங்கையிலும் கரையோரப் பகுதிகளிலே வாழ்ந்த தமிழ் மக்களிடையே வெடியரசன் கதை நெடுங்காலமாகச் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்ததாகவும் அக்கதை மக்கள் நிலைப்பட்ட ஒரு கதை எனவும் பேராசிரியர் பதமநாதன் கூறுவார் (1988: 6). எனினும் கிழக்கிலே இக்கதை கண்ணகி வழக்குரையின் ஊடாகப் பரவியதாகவே தெரிகின்றது. ஆனால் வெடியரசன் கதை யாழ்ப்பாண மக்கள் மத்தியிலே நீண்டகாலமிருந்து வாய்மொழிக் கதைகளாகவும் கூத்து வடிவங்களாகவும் பயிலப்பட்டு வந்துள்ளது. இந்த வடிவங்களிலே இடம்பெற்றுள்ள புனைவுகள் சாதியச் சிந்தனைகளின் பாற்பட்டன.

இதிகாச புராணங்கள் சிறப்பித்துக் கூறும் அரசர், தேவர், முனிவர் ஆகியோரின் வழித்தோன்றல்கள் என்று உரிமை பாராட்டும் வழக்கம் இந்து சமுதாயத்திலுள்ள சமூகப் பிரிவுகளிடையே நெடுங்காலமாக நிலவி வந்துள்ளது. முக்குவரின் உற்பத்தியை விளக்கும் நோக்கத்தோடு முக்குவர் மத்தியிலே இரு கதைகள் புனையப்பட்டுள்ளன. இராமாயணப் பாத்திரமாகிய குகன் வழியினர் முக்குவர் என்பது ஒரு கதை. இக்கதை மட்டக்களப்புப் பூர்வ சரித்திரத்திலும் உள்ளது. திருமால் பாற்கடலில் பள்ளிகொள்ளும் பொழுது தனது கையிலிருந்த சங்கு நழுவிக்கடலில் விழவும் அதனைத் தேடிப் பெற்றுத்தருமாறு அவர் பிரமனைப் பணித்தார். பிரமன் தனக்கு இயலாமையால் மனிதன் ஒருவனைத் தன் தொடையிலிருந்து படைத்தார். அவன் சங்கை ஆழ்கடலில் தேடிப் பெற்றுக் கொடுத்தான். அதனால் சங்கு, சக்கரம், அன்னக்கொடி என்பவற்றை அவன் வரிசையாகப் பெற்றான். அவன் வழிமுறையில் வருபவரே

வெடியரசன்  
கதை  
யாழ்ப்பாணக்  
மக்கள்  
மத்தியிலே  
நீண்ட  
காலமிருந்து  
வாய்மொழிக்  
கதைகளாகவும்  
கூத்து  
வடிவங்களாகவும்  
பயிலப்பட்டு  
வந்துள்ளது.  
இந்த  
வடிவங்களிலே  
இடம்பெற்றுள்ள  
புனைவுகள்  
சாதியச்  
சிந்தனைகளின்  
பாற்பட்டன.



முக்குவர் என்பது அடுத்த கதையாகும். இக்கதை மட்டக்களப்பு முக்குவரின் உற்பத்தி பற்றிய ஐதீகங்களைக் கூறும் கல்வெட்டின் ஏட்டுப் பிரதிகளிலும் உண்டு (பத்மநாதன், சி., 2002:249).

முக்குவரின் உற்பத்தி பற்றிய இந்த இரு ஐதீகப் புனைவுகளில் இருந்தே கண்ணகி வழக்குரையின் வெடியரசன் கதை தொடங்குகின்றது.

பிறந்துமுன்னே தொழுதுநிற்கப் பெருமானும் என்சொலுவார்  
மறந்துவந்தோம் வலம்புரியை வாரியிலே நீர் போகி  
அறிந்தபடி முக்குளித்து அதனைஇங்கே தருவதென்ன  
சிறந்தவன்போய் எடுத்துவந்து திருமுன்னே வைத்துநின்றான் (பா.4)

என்று கடலோட்டு காதையின் ஆரம்பம் திருமாலின் சங்கைத் தேடிப் பெற்ற கதையோடு தொடங்குகின்றது. சங்கைக் கொடுக்கவும் திருமால் அவனுக்கு உனது பெயர் 'முக்கியன்' எனக் கூறி, வரங்களும் கொடுக்கின்றார். இதனை அடுத்துவருகின்ற பாடல்:

'கொடுத்தவரம் பெற்றுடைய குலவுபுகழ் முக்கியர்கோன்  
வெடித்தபுன்னைத் தாருடையான் வெடியரசன் தேவியவள்'

என்று திருமாலிடமிருந்து வரங்கள் பெற்ற புகழ் பெற்ற முக்குகர்களின் அரசன் வெடியரசன் என்று வெடியரசன் அறிமுகம் செய்யப்படுகின்றான். இப்பகுதியில் அவன் கடலுக்கு அரசனாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றான். அதேவேளை பல்வேறு இடங்களிலும் வெடியரசனும் அவனது தம்பியரும், அவர்களது படைகளும் குகன் குலத்தினர் என்று சிறப்பிக்கப் படுவதையும் காணலாம். எவ்வாறாயினும் இந்த மூன்று ஐதீகங்களும் முக்குவரின் வாழ்க்கை, தொழில் கடலோடு சம்பந்தப்பட்டது என்பதைச் சுட்டிநிற்கின்றன.

வெடியரசன் புனைவு யாழ்ப்பாணத்திலே வாய்மொழிக் கதை, கூத்து, கண்ணகி வழக்குரை முதலான கலை இலக்கியங்களிலே சிற்சில மாற்றங்களோடு புனையப்பட்டுள்ளமையும் இவ்விடத்தில் சுட்டிக் காட்டத்தக்கது. வெடியரசன் நயினாதீவை இராசதானியாகக் கொண்டு நெடுந்தீவில் கோட்டை அமைத்து அரசாண்டான் என்றும் அவன் வைத்திருந்த நாகரத்தினத்தைக் கண்ணகியின் திருமணத்தின் பொருட்டுக் கவர்வதற்காக மீகாமன் என்பவன் அனுப்பப்பட்டான் என்றும் அவன் வெடியரசனின் தம்பியரை இரந்து கேட்டு நாகரத்தினத்தைப் பெற்றுச் சென்றான் என்றும் குறிப்பிட்ட வாய்மொழிக் கதை கூறுகின்றது (பார்க்க: விசாகநுபன், கி., 2009: 145-46).

வெடியரசன் கூத்து யாழ்ப்பாண முக்குவ சமூகத்துக்குரிய கூத்தாக உள்ளது. இதன் கதையின்படி, கண்ணகிக்குச் சிலம்பு செய்ய நாக ரெத்தினம் கேட்டு இலங்கையை ஆட்சி செய்யும் வெடியரசனிடம் சோழ சேனாதிபதி மீகாமனை அனுப்புகின்றனர். மீகாமன் வெடியரசனிடம்

வெடியரசன்  
புனைவு யாழ்ப்  
பாணத்திலே  
வாய்மொழிக்  
கதை, கூத்து,  
கண்ணகி  
வழக்குரை  
முதலான கலை  
இலக்கியங்  
களிலே சிற்சில  
மாற்றங்களோடு  
புனையப்  
பட்டுள்ளமையும்  
இவ்விடத்  
தில் சுட்டிக்  
காட்டத்தக்கது.



கண்ணகி  
வழக்குரையில்  
மீகாமன்  
கண்ணகியின்  
பிரதிநிதி என்ற  
அடிப்படையில்  
அவனது  
வீரத்துக்குப்  
பெரும் இழுக்கு  
ஏற்பட்டுவிடக்  
கூடாது என்பதில்  
ஆசிரியர்  
கவனம்  
செலுத்தியுள்ளார்  
போல்  
தோன்றுகிறது.

நாகரெத்தினத்தைக் கேட்க வெகுண்டெழுந்து போர் செய்கிறான். மீகாமன் வெடியரசனைச் சிறைப்பிடிக்கிறான். பின் வெடியரசனின் தம்பி வீரநாரணன் மீகாமனுடன் போரிட்டு மீகாமனை வெட்டுகிறான். ஆனால் மீகாமன் கண்ணகி அருளால் எழுந்து வீரநாரணனைக் கொல்கிறான். வெடியரசனின் ஏனைய தம்பியரான விளங்குதேவன், போர்வீரகண்டன், ஏரிலங்குருபன் ஆகியோர் மீகாமனை எதிர்த்துச் சண்டையிட்டு மீகாமனைப் பிடித்து வெடியரசனின் முன்னே நிறுத்துகின்றனர். முடிவில் வெடியரசன் மீகாமனை மன்னித்து நாகரெத்தினத்தைக் கொடுத்து அனுப்புகிறான் (காரை சுந்தரம்பிள்ளை, 2000).

கண்ணகி வழக்குரை வெடியரசன் கூத்துக் கதையைப் பெருமளவு ஒத்திருப்பினும் இறுதியில் மீகாமன் வெற்றிபெற்று நாக மணியைக் கொண்டுசெல்வதாக வருகின்றது. கண்ணகி வழக்குரையில் மீகாமன் கண்ணகியின் பிரதிநிதி என்ற அடிப்படையில் அவனது வீரத்துக்குப் பெரும் இழுக்கு ஏற்பட்டுவிடக் கூடாது என்பதில் ஆசிரியர் கவனம் செலுத்தியுள்ளார் போல் தோன்றுகிறது. ஆயினும் வெடியரசனே கதாநாயகனாகச் சித்திரிக்கப்படுகிறான். வெடியரசனதும் அவனது தம்பியரதும் வீரமும் போராற்றலும் நூலில் பரந்து காணப்படுகின்றன. வெடியரசனின் ஆட்சிப்பரப்பு, கோட்டை, படை வலிமை, வீரதீரச் செயல்கள் முதலான விடயங்கள் பலபட விபரிக்கப்படுகின்றன.

‘தோன்றுமிந்தக் கனகிரிமேற் துய்யநவ ரெத்தினமும்  
வான்றோயும் மண்டபமும் மாஞ்சோலைப் புங்காவும்  
என்றபெருங் கோட்டைகளும் இரண்டருகு கிடங்குகளும்  
மூன்றுலகும் புகழ்படைத்த முக்கியர் தன் பதிபாராய்’ (பா.48)

என்று முக்குவரின் பிரதேசச் சிறப்பும் அக்குழுமத்தினரது புகழும் விதந்து பாடப்படுகின்றன.

கடலரசனுக்கும் மீகாமனுக்கம் இடையே நடந்த போரிலே இறுதிக் கட்டத்திலே வெடியரசன் படைக்குத் தோற்கும் நிலை ஏற்பட்டபோது தன் குலப்பெருமை காப்பதற்காக உயிரையும் விடத் துணிந்து போரிடும் வீரனாக அவன் காட்டப்படுகிறான். இது இராமாயணப் போரை நினைவுபடுத்துகிறது. அவனுக்கு ஏற்பட்ட தோல்வியும் மீகாமனின் தவறான போரின் விளைவால் ஏற்பட்டதாகவே காட்டப்படுகின்றது.

‘வீரமுள்ள செருச்சிங்கமே வெடியரசே யென்கணவா  
நேராகப் போர்செயாமல் நெட்டுரஞ் செய்தானே  
பாரிலிது திறலோவென்று பரிதவித்தங் கேயமுதாள்’ (பா.124)

இப்பாடல் வெடியரசனின் மனைவியின் புலம்பலாக வருகின்றது. அதுபோலவே அவனது தம்பி வீரநாரணனுக்கும் மீகாமனுக்கும் இடையிலே நடந்த சண்டையில் இறுதியில் வீரநாரணனின் வீரத்துக்கு



ஆற்றாமல் மீகாமன் தோற்கிறான். ஆனால் கண்ணகியின் அருளை வேண்டிக்கொண்டு வேலெடுத்து எறிய வீரநாரணன் இறக்கிறான்.

‘பட்டவேல் தனைப்பிடித்துப் பார்த்துவீர நாரணனும்  
வெட்டியெதிர் பொருவோமென்று மீகாமா வந்தெதிர்த்துத்  
தொட்டெதிரே போர்செய்யாமற் சோராயஞ் செய்துகொண்டாய்’

(மணிவாங்கின கதை, பா.257)

என்று தவறான வழியிலான மீகாமனின் வெற்றியை வீரநாரணன் பழிக்கிறான். இறுதியிலே வெடியரசனின் அடுத்த தம்பியான விளங்கு தேவனுக்கும் மீகாமனுக்குமிடையில் கடும்போர் இடம்பெற்றபோது அந்தப் போரை நிறுத்தி சமாதானத்தை ஏற்படுத்துகின்ற உத்தம வீரனாகவும் வெடியரசன் சித்திரிக்கப்படுகின்றான்.

இவ்வாறாக வெடியரசனும் அவனது தம்பியரதும் வீரமும் புகழும் பலபடப் புகழ்ந்துரைக்கப்படுவதும் அதற்குப் பெரும் பகுதி ஒதுக்கப் பட்டுள்ளதும் இந்த நூல் முக்குவ சாதிக் குழுமத்தின் வீர வரலாற்றுப் பெருமையை முன்னிறுத்துவதை இலக்காகக் கொண்டிருப்பதைப் புலப்படுத்துகின்றது.

அதேவேளை சாதிய முரண்பாடுகளும் இந்தப் புனைவுக்குள் தொக்கு நிற்பதாகத் தெரிகின்றது. அதாவது முக்குவர் - பரதவர் முரண்நிலை வெடியரசன் - மீகாமன் முரணாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளதாகத் தெரிகின்றது. இங்கு வெடியரசன் முக்குவகுல முன்னோனாகக் காட்டப்பட மீகாமன் பரதவர் குலத் தலைவனாகவும் அவனது படைகள் பரதவர் படைகளாகவும் காட்டப்படுகின்றன. மேல்வரும் பாடலடிகள் இதனைக் காட்டுகின்றன.

“கோத்திர மாகிய பரதவர் தம்முடன்  
கூறம ரக்கல மானதெல்லாம்  
சேர்த்திணி யாக வகைப்பட முக்கியர்  
சேனைதிடுக்கிட வெட்டினரே

(மணிவாங்கின கதை, பா.240)

வடஇலங்கையில் முக்குவர் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தபோது கண்ணகி வழிபாடு செய்யும் பாண்டிய கரையார் வடஇலங்கையில் குடியேறினர். இதனால் இவ்விரு இனங்களுக்கிடையே மனக்கசப்பு உருவானது. இதனைக் காட்டுவதே வழக்குரை காவியம் கூறும் மீகாமன் வெடியரசன் போர் எனலாம் என்று பேராசிரியர் சண்முகசுந்தரம் குறிப்பிடுவது (2011:211) இவ்விடத்தில் சுட்டிக்காட்டத்தக்கது.

வெடியரசன் பற்றிய புனைவுப் படைப்புகளினுள்ளே சாதிய முரண்கள் செயற்பட்டுள்ளன என்பதற்கு மற்றுமொரு எடுத்துக்காட்டு வெடியரசன் கூத்து, மீகாமன் கூத்து ஆகிய கூத்துகள் தொடர்பாக

அதேவேளை  
சாதிய  
முரண்பாடு  
களும் இந்தப்  
புனைவுக்குள்  
தொக்கு  
நிற்பதாகத்  
தெரிகின்றது.  
அதாவது  
முக்குவர்  
- பரதவர்  
முரண்நிலை  
வெடியரசன்  
- மீகாமன்  
முரணாகச்  
சித்திரிக்கப்  
பட்டுள்ளதாகத்  
தெரிகின்றது.



இலங்கைத்  
தமிழரிடையே  
காணப்படும்  
ஒரு சமுதாயப்  
பிரிவினரின்  
வரலாற்றுச்  
சிறப்பை  
மேன்மைப்  
படுத்திக் காட்டு  
வதற்கான  
அரசியலாகவே  
வெடியரசன்  
கதையுடன்  
கண்ணகி  
தொன்மம்  
தொடர்புறுத்  
தப்பட்டிருக்க  
வேண்டும்.

முக்குவருக்கும் திமிலருக்கும் இடையே ஏற்பட்ட சாதிச் சண்டையாகும். முக்குவர் சமூகத்தவரால் ஆடப்பட்ட வெடியரசன் கூத்து வெடியரசனை முக்குவ குல அரசனாக, வீரனாகக் காட்டியது. ஆனால் திமிலரால் ஆடப்பட்ட மீகாமன் கூத்து மாறாக வெடியரசனைத் தாழ்ந்த பாத்திரமாகக் காட்டியது. இதன் காரணமாக இரு சமூகத்தினருக்குமிடையில் சாதிச் சண்டை ஏற்பட்டு அதன் விளைவாக நீதிமன்றம் 1930 இல் இவ்விரு கூத்துக்களையும் தடைசெய்தது (காரை சுந்தரம்பிள்ளை, 2000: 318).

எனவே இலங்கைத் தமிழரிடையே காணப்படும் ஒரு சமுதாயப் பிரிவினரின் வரலாற்றுச் சிறப்பை மேன்மைப்படுத்திக் காட்டுவதற்கான அரசியலாகவே வெடியரசன் கதையுடன் கண்ணகி தொன்மம் தொடர் புறுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். அத்தோடு கண்ணகி வழிபாட்டை தமது குழுமம் சார்ந்ததாகக் கட்டமைப்பதும் கண்ணகி கதையை ஈழத்தமிழரின் பண்பாட்டுடனும் பிரதேசத்துடனும் தொடர்புறுத்துவதும் இக்கதை யிணைப்பின் அரசியலாக அமைந்துள்ளது.

தமிழரின் அரசியலாதிக்கமும் பண்பாட்டு மரபுகளும் உன்னத நிலை யில் விளங்கிய ஆரியச் சக்கரவர்த்திகள் காலத்தில் வரலாற்றுணர்வுடன் கூடிய நூல்களின் உருவாக்கம் முனைப்புப் பெற்றது. குறிப்பிட்ட ஒரு சமூகத்தினர் தமது சமூகநிலைப்பாடு பற்றியும் அதன் புவியற் களம் பற்றியும் சிந்திக்கத் தொடங்கும் பொழுது வரலாற்றுணர்வு ஏற்படுகின்றது. அதாவது தம்மை நிலையான குழுவினராகக் கொள்ளும் பிரக்ஞை ஏற்படும்பொழுதுதான் வரலாறு தோன்றும். இத்தகைய சூழ்நிலையில் தோன்றும் நூல்கள் மதநம்பிக்கைப் போர்வைக்குள் வரலாற்றைத் திணித்துக் கூறுவது ஒரு மரபாகும் (சிவத்தம்பி, கா., 2010:16). இவ்வாறான தொரு சூழலிலேயே முக்குவர் குழுமத்தின் மத்தியில் ஏற்பட்ட வரலாற்றுப் பிரக்ஞை கண்ணகியைத் தெய்வநிலைப்படுத்தி உருவான கண்ணகி வழக்குரையினுள்ளே தமது வரலாற்றுப் பெருமையைப் பேச வைத்துள்ளது.

அதேவேளை கண்ணகி வழக்குரையின் பிரதியாக்கங்களாகக் கருதப்படுகின்ற கோவலனார் கதை, சிலம்புகூறல் ஆகியவற்றிலே இடம்பெற்றுள்ள வெடியரசன், மீகாமன் பற்றிய கதையிலே ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்களை நோக்குமிடத்து இந்த இரு இலக்கியங்களும் எல்லாக் குழுமங்களும் கண்ணகி வழிபாட்டிலே பயில்கின்ற ஒரு பொதுப்பாடலாக கண்ணகி வழக்குரை மாறிய ஒரு சூழலில் படியெடுக்கப்பட்டவை போல் தெரிகின்றது. இன்னொருவகையில் கூறின், கண்ணகி வழக் குரையை எல்லாக் குழுமங்களுக்குமுரிய பொது வழிபாட்டுப் பாடலாக திட்டமிட்டு மறு உருவாக்கம் செய்தது போல் தெரிகின்றது. இதற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு கடலோட்டு காதையின் ஆரம்பமாக அமைகின்ற முக்குவரின் உற்பத்தி பற்றிய இரு புனைவுகளும் இவ்விரு ஆக்கங்



களிலும் இடம்பெறாமையாகும். அடுத்தது, இக்காதையிலே மீகாமன் முன்னுரிமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளமை தெரிகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக, மீகாமன் நாகமணியைப் பெற நாகராசாவிடம் சென்றபோது அவனை பாம்புகள் சுற்றிப் பிடிக்கவும் கண்ணகியை நினைந்து வணங்குவதும் கண்ணகி தோன்றி அவனுக்கு அருள் புரிவதும் பற்றிய விபரிப்புகள், அவ்வாறே, வீரநாரணன் முன் தோற்றபோது கண்ணகியை நினைந்து வேண்டுதல் செய்தல், கண்ணகிதோன்றி அருளும் வாளும் கொடுத்தல் பற்றிய விபரிப்புகள், வீரநாரணன் இறக்கவும் வெடியரசன் துயருற்றபோது மீகாமன் அவனுக்கு மதியுரைத்தல், ஆறுதல் படுத்துதல் என்பவற்றின் ஊடாக அவனது நற்குணங்களை விபரிப்பது, நாகமணியை மானாகரிடம் கொடுத்தபோது அவர் அவனுக்குச் செய்யும் சிறப்புக்கள், அவனது பெருமைகள் பற்றிய விபரிப்புக்கள் முதலானவையெல்லாம் கண்ணகி வழக்குரையில் இடம்பெறாதவை; அவனுக்கு முன்னுரிமை கொடுப்பவை.

மற்றும், ஈழத்துக் கண்ணகி கலை இலக்கியங்களில் இடம்பெறுகின்ற வெடியரசன் பற்றிய ஐதீகப் புனைவானது கண்ணகி வழிபாட்டுடன் நாக வழிபாட்டை இணைக்கின்ற முயற்சியாகவும் உள்ளது. ஈழத்துக் கண்ணகி அம்மன் சடங்குகளிலே காற்சிலம்பு பூசைக்குரிய ஒரு புனிதப் பொருளாகக் கொள்ளப்பட்டு வருகின்றது. நாகமணியானது தமிழ்ப் பண்பாட்டில் அச்சத்துக்குரிய, தெய்வீகத் தன்மையுடைய ஒன்றாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. எனவே கண்ணகியின் காற்சிலம்பு நாகமணியைக் கொண்டு அமைப்பதாகப் புனைவதன் ஊடாக அச்சிலம்பின் தெய்வீகப் பண்பினை உயர்த்துவதை அடிப்படையாகக் கொண்டே இப்புனைவு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. அதற்கும் மேலாக, நாக வணக்கத்தை கண்ணகி வணக்கத்துடன் இணைப்புச் செய்கின்ற நோக்கும் இங்கு செயற்பட்டுள்ளது. தமிழகத்திலும் கேரளத்திலும் உருவான கண்ணகி கதைப் பாடல்களை நோக்கின் அவை பெரும்பாலும் கண்ணகியை காளியின் அல்லது துர்க்கையின் அம்சமாகவே காட்டுகின்றன. இதனூடாக அவை கண்ணகியை அச்சத்துக்குரிய தெய்வமாகக் காட்டுகின்றன. அவ்வாறே ஈழத்திலே உருவான கண்ணகி இலக்கியங்களும் கண்ணகியை காளியினதும் துர்க்கையினதும் அம்சமாகக் காட்டுகின்ற அதேவேளை நாகத்துடனும் இணைப்பதனூடாக அச்சத்துக்குரிய தெய்வத் தன்மையை மேலும் வலுப்படுத்த முனைந்துள்ளன. இந்த இணைப்புக்கு ஈழத்திலே தமிழர் மத்தியில் நிலைபெற்றிருந்த நாகவணக்கம் அடிப்படையாக இருந்திருக்க வேண்டும். ஆரியச்சக்கரவர்த்திகள் காலத்திலே நாக வணக்கம் இடம்பெற்றமை பற்றி பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன் கூறியுள்ளமை இவ்விடத்தில் நினைவுகொள்ளத்தக்கது. ஈழத்தில் முற்காலங்களில் நாக இன மக்கள் வாழ்ந்து வந்தமை பற்றியும் அவர்களது நாக வணக்கம் பற்றியும் ஆய்வுகள் வெளிப்படுத்துகின்றன. எனவே இந்த நாகவணக்

ஈழத்துக்  
கண்ணகி கலை  
இலக்கியங்களில்  
இடம்பெறுகின்ற  
வெடியரசன்  
பற்றிய ஐதீகப்  
புனைவானது  
கண்ணகி  
வழிபாட்டுடன்  
நாக  
வழிபாட்டை  
இணைக்கின்ற  
முயற்சியாகவும்  
உள்ளது.



முக்குவ  
குழுமத்தின்  
மத்தியிலிருந்து  
கண்ணகி  
வழக்குரை  
முதலான  
படைப்புகள்  
உருவானபோது  
கண்ணகியை  
நாகவழி  
பாட்டுடன்  
இணைக்க  
முனைந்துள்ளனர்.  
இதனூடாகத்  
தமது குலப்  
பெருமையை  
நிலைநிறுத்த  
விளைந்துள்ளனர்  
எனலாம்.

கத்தின் செல்வாக்கு ஆரியச்சக்கரவர்த்திகள் காலத்திலும் செல்வாக்குற்றிருந்த சூழலில் இந்த இணைப்பு இடம்பெற்றிருக்க வேண்டும்.

அத்துடன் நாக இனத்தவரின் வழித்தோன்றல்களாக முக்குவரைக் கருதுகின்ற கர்ணபரம்பரைக் கதைகள் உள்ளன. நாகர்களில் ஒரு பகுதியினரான முகுளிநாகர்களே முத்துக்குளித்தனராகையால் முற்குகர் எனப்பட்டனர் என்று அவை கூறுகின்றன (சிவப்பிரகாசம், மு.ச., 1988: 40). எனவே முக்குவ குழுமத்தின் மத்தியிலிருந்து கண்ணகி வழக்குரை முதலான படைப்புகள் உருவானபோது கண்ணகியை நாகவழிபாட்டுடன் இணைக்க முனைந்துள்ளனர். இதனூடாகத் தமது குலப்பெருமையை நிலைநிறுத்த விளைந்துள்ளனர் எனலாம். கண்ணகி வழக்குரை - மணி வாங்கின கதையில் மீகாமன் ஊடாக நாக வணக்கம் விபரிக்கப்படுவதைக் காணலாம். கடலரசன் - மீகாமன் கதையினூடாக மட்டுமன்றி நாகமங்கலையே கண்ணகியாகப் பிறந்தாள் என்ற புனைவும் நாகத்துடன் கண்ணகியைத் தொடர்புபடுத்துவதாகக் கூறுவர் (சண்முகசுந்தரம், சு., 2011:216).

ஈழத்திலே நிலவுகின்ற சில கர்ணபரம்பரைக் கதைகளும் இந்த இணைப்பைச் சுட்டுகின்றன. கண்ணகி மதுரையைத் தீக்கிரையாக்கிய பின்னர் ஐந்துதலை நாகமாக மாறி தெற்கே வந்து யாழ்குடா நாட்டின் அருகேயுள்ள நயினாதீவில் தங்கி கருவில், வட்டுக்கோட்டை, நவாலை, களுவோடை, சுதுமலை, சீரணி, அளவெட்டி ஆகிய ஊர்களில் தங்கி வற்றாப்பளைக்குச் சென்றாள் என்பது கர்ணபரம்பரைக் கதையாகும் (சண்முகசுந்தரம், சு., 2011:194). இது ஒரு வரலாற்றுக் குறியீடாகவும் இருக்கலாம். அதாவது கேரளத்திலிருந்து ஈழத்துக்குக் கண்ணகி வழிபாடு வந்தமை பற்றிப் பல ஆய்வாளர்கள் எடுத்துக்காட்டியுள்ளனர். கேரளத்தில் பகவதியை (கண்ணகியை) நாக பகவதியாக வழிபடுகின்றனர். எனவே கண்ணகி வழிபாடு கேரளத்தில் இருந்து ஈழத்து வடபுலத்துக்கு வந்து அங்கு பரவியதைச் சுட்டுமாப்போல் இக்கதை அமைகின்றது. அதே வேளை கேரள நாக பகவதி வணக்கத்தின் தாக்கமும் கண்ணகி - நாக இணைப்புக்கு ஒரு உந்துசக்தியாக இருக்கலாம்.

அதேவேளை கோவலனார் கதை, சிலம்புகூறல் ஆகிய இரு படைப்பு களிலும் வரும் கடலோட்டுகாதையின் இறுதியிலே வெடியரசனும் அவனது தம்பி விளங்குதேவனும் மீகாமனுடன் ஏற்பட்ட போரின் பின் தமது ஊர் வந்து தமது கப்பல்களையெல்லாம் விற்றுவிட்டு மட்டக் களப்புக்குச் சென்று காடுவெட்டி வயல்கள் உண்டாக்கி, குளங்கள் திருத்தி பயிர்கள் செய்து அரசுசெய்து இருந்ததாகப் பாடப்படுகின்றது. இது யாழ்ப்பாண முக்குவ குழுமத்தினரின் மட்டக்களப்புத் தொடர்பு மற்றும் இடப்பெயர்வைச் சூட்டுவதாகவே உள்ளது. அதேவேளை



கண்ணகி வழக்குரையில் இந்த விடயம் இடம்பெற்றவில்லை என்பதும் இவ்விடத்தில் கவனத்திற்குரியது.

வடபுலத்திலே உருவான கண்ணகி வழக்குரை மட்டக்களப்பிலே கண்ணகி கோயிற் சடங்குகளிலே பாடப்படுகின்ற பாடல்களிலே முதன்மையான பாடலாக பன்னெடுங்காலமாக பாடப்பட்டும் பேணப் பட்டும் வருகின்றது. கண்ணகி வழக்குரையினுள்ளே இயங்கிய முக்குவ குழும வரலாற்றுப் பிரக்ஞையே அது மட்டக்களப்பிலே கண்ணகி சடங்கு வழிபாட்டில் முக்கியம் பெறக் காரணமாக இருக்க வேண்டும்.

வடபுலத்திலே ஆரியச் சக்கரவர்த்திகளின் ஆட்சி இடம்பெற்ற காலத்தில் மட்டக்களப்பில் மாகோனின் ஆட்சி (கி.பி.1216 - 1621) இடம்பெற்றது. இக்காலத்திலே மலையாள தேசத்து முக்குவர் சாதிக் குழுமம் மேலோங்கிய செல்வாக்கினைப் பெற்றிருந்தது. அவர்களே அதிக நிலவுடைமையாளராகவும் விளங்கினர்.

மாகோனுடைய ஆட்சிக் காலத்தில் மலையாள தேசத்து முக்குவர் உயர் பதவிகளையும் நிலமானியங்களையும் பெற்றனர். ஆட்சிமுறை, சமூக வளமைகள் என்பவற்றில் அவர்களின் செல்வாக்கு மேலோங்கியது. இதன் காரணமாக மருமக்கள் தாயமுறையினை அடிப்படையாகக் கொண்ட முக்குவர் வளமை தேசத்து வளமையாக அழுத்தம் பெற்றது இக்காலத்தில் மலையாள முக்குவரின் படைத்தலைவர் சிலர் வன்னிமைப் பதவியைப் பெற்றனர் என்ற கருத்து மட்டக்களப்புப் பூர்வ சரித்திரத்தின் மூலமாக அழுத்தம் பெறுகின்றது (பத்மநாதன், சி., 2002:216 - 17).

யாழ்ப்பாண இராச்சியம் நிலைபெற்றிருந்த காலத்தில் அதற்கு வெளியே மட்டக்களப்பு, மண்முனை, பழகாமம், போரதீவு, கோறளைப் பற்று, நாடுகாடு முதலான பல கிழக்கிலங்கைத் தமிழ் வன்னிமைகள் சிறப்புற்றிருந்தன. இந்த வன்னிமைகளுக்கும் யாழ்ப்பாண இராச்சி யத்துக்குமிடையே கடல் வழியாகவும் தரைவழியாகவும் நெருங்கிய வாணிப, கலாசாரத் தொடர்புகள் ஏற்பட்டிருந்தன. இவ்வமைப்புக்கள் அரசியலின் காரணமாக தனித்தும் வேறுபட்டும் காணப்பட்ட போதும் தமிழ் மொழி வழக்காலும் அதன் இலக்கியப் பாரம்பரியத்தினாலும் சைவ சமய மரபுகளின் பயனாகவும் கண்ணகி வழிபாட்டின் மூலமாகவும் பொதுவான சமய கலாசார பாரம்பரியத்தையும் ஒருமைப்பாட்டையும் பெற்றிருந்தன (பத்மநாதன், சி., 2004: 312).

முக்குவர் வேளாண்மை நிலவுடைமையாளர்களாக இருந்தமை யினாலேயே அவர்களின் முக்கிய தெய்வங்களாக மாரியும் கண்ணகியும் விளங்கின. ஏனெனில் இத்தெய்வங்கள் மழைக்கும் வளத்துக்கும் உரிய தெய்வங்களாகக் கருதப்பட்டன. இவ்வாறு மட்டக்களப்பில் முக்குவர் சமூக, அரசியல், பொருளாதார அடிப்படைகளில் செல்வாக்குள்ளவர் களாகவும் கண்ணகி அம்மன் வணக்கமுறையினைக் கடைப்பிடித்துவந்த

கண்ணகி  
வழக்குரை  
யினுள்ளே  
இயங்கிய  
முக்குவ குழும  
வரலாற்றுப்  
பிரக்ஞையே  
அது மட்டக்  
களப்பிலே  
கண்ணகி சடங்கு  
வழிபாட்டில்  
முக்கியம் பெறக்  
காரணமாக  
இருக்க  
வேண்டும்.



வடபுலத்தில்  
கண்ணகி  
வழிபாட்டின்  
பொருட்டு  
முக்குவ குழும  
பிரக்ஞையின்  
வழியே  
உருவான  
கண்ணகி  
வழக்குரை  
தமது உற்பத்தி  
பற்றி ஒருமித்த  
கருத்தையும்  
மற்றும் ஒருமித்த  
வழிபாட்டையும்  
கொண்டிருந்தவர்  
களான  
மட்டக்களப்பு  
முக்குவரிடையே  
பரவுவது என்பது  
இயல்பாகும்

நிலையிலும் வடபுல முக்குவரின் தொடர்பு அல்லது குடிப்பரம்பல் மட்டக்களப்பில் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும்.

வடபுலத்தில் கண்ணகி வழிபாட்டின்பொருட்டு முக்குவ குழும பிரக்ஞையின் வழியே உருவான கண்ணகி வழக்குரை தமது உற்பத்தி பற்றி ஒருமித்த கருத்தையும் மற்றும் ஒருமித்த வழிபாட்டையும் கொண்டிருந்தவர்களான மட்டக்களப்பு முக்குவரிடையே பரவுவது என்பது இயல்பாகும்<sup>1</sup>.

சமூகத்தில் அதிகாரத்தில் இருக்கும் குழுமத்தினரின் வழமைகளை ஏனைய குழுமங்களும் பொதுமரபாக ஏற்றுக்கொள்வது நியதி என்ற அடிப்படையில் பின்னர் சாதி கடந்த நிலையில் மட்டக்களப்பில் கண்ணகி வழக்குரை கண்ணகி வழிபாட்டிலே முக்கிய கூறாக மாறியுள்ளது. அதே வேளை கண்ணகி வழக்குரையில் இடம்பெறும் வெடியரசன் கதை இங்கு சாதிய உணர்வுடன் பார்க்கப்படுவதில்லை. அக்கதை கூத்தாகவும் ஆடப்படுவதில்லை. ஏனெனில் மட்டக்களப்பில் முக்குவர் சமூக அதிகாரத்தில் மேலடுக்கில் இருந்த நிலையில் சாதிய உயர்வு / இருப்புப் பற்றிப் பேச வேண்டிய தேவை அவர்களுக்கு இருக்க வில்லை. அதே வேளை இங்கு கூத்து சாதிய இருப்பை நிலைநிறுத்துவதற்காக ஆடப் படுவதில்லை. மாறாக, விவசாய நிலமானிய பொருளாதார அமைப்பிலே அவர்களின் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகவே அது ஆடப்பட்டுவருகின்றது.

### முடிவுரை

எனவே சிலப்பதிகாரக் கதை கால, பிரதேச எல்லைகளைத் தாண்டிப் புத்துருவாக்க இலக்கிய மரபுக்கு இடம்விட்டிருக்கின்றது. அது கால மாற்றங்களையும் பல்வேறு பிரதேச மக்களின் சமய, சமூகத் தேவைகளையும் உள்வாங்கிக் கொண்டு அளிக்கை வடிவங்களாகவும் வாய் மொழி வடிவங்களாகவும் புதுவடிவங்களைப் பெற்று வந்திருக்கின்றது. குறிப்பாக கண்ணகியை சைவமத பத்தினித் தெய்வமாகக் கட்டமைப்பதிலே அவை அதிக கவனம் செலுத்தியுள்ளன. அதேவேளை அவை உருவான நிலப்பரப்புசார்ந்த மக்களின் வழக்குகளையும் நம்பிக்கைகளையும் குழும வரலாற்றுப் பெருமை மற்றும் முரண்களையும் தாங்கிய தனித்துவ இலக்கியப் பிரதிகளாகவும் உருப்பெற்றுள்ளன. இந்தப் புத்தாக் கங்களைச் செய்வதற்கு புனைவுகளே பெரிதும் கைகொடுத்துள்ளன. கண்ணகி கதை இந்த அளிக்கை, வாய்மொழி சார்ந்த புத்தாக்க வடிவங்களின் ஊடாகவே மக்களிடம் அதிகம் வாழ்வதாகவும் கையளிக்கப்பட்டு வருவதாகவும் உள்ளது.

1. இந்த இடத்தில் யாழ்ப்பாண முக்குவரும் மட்டக்களப்பு முக்குவரும் ஒரே சாதிக் குழுமமா? வேவ்வேறான குழுமமா என்ற ஆராய்ச்சி தவிர்த்துக்கொள்ளப்படுகின்றது.



## உசாத்துணை

ஆறுமுகம், கண., 2008, கண்ணகை அம்மன் பத்ததியும் பாடல்களும், மட்டக்களப்பு: விபுலம் வெளியீடு

கந்தசாமி, ச., (தொகு), 2004, சிலம்பின் செல்வி, பருத்தித்துறை.

கந்தையா, வி.சீ., (தொகு), 1968, கண்ணகி வழக்குரை, காரைதீவு: காரைதீவு இந்துசமய விருத்திச் சங்கம்.

கணபதிப்பிள்ளை, சி., (தொகு.) 1971, மகாமாரித் தேவி திவ்விய கரணி, யாழ்ப்பாணம்: விவேகானந்தா அச்சகம்.

சண்முகசுந்தரம், ச., 2011, திராவிடத் தெய்வம் கண்ணகி, சென்னை: காவ்யா.

சிவசுப்பிரமணியம், வ., 2004, மட்டக்களப்பு நாட்டாரியல், கொழும்பு: வக்மி பதிப்பகம்.

சிவசுப்பிரமணியம், வ., 2004, 'மட்டக்களப்பின் கண்ணகி இலக்கிய மரபு', சித்திரலேகா, மௌ., (பதி.), வாய்மொழி மரபுகள் வரலாற்று மூலங்களாக, இலங்கை: மொழித்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

சிவத்தம்பி, கா., 2010, ஈழத்தில் தமிழ் இலக்கியம், கொழும்பு - சென்னை: குமரன் புத்தக, இல்லம்.

சிவத்தம்பி, கா., 2002, அணிந்துரை: தமிழில் கவனிக்கப்படாத ஒரு இலக்கிய வகை - எழுத்துநிலைபெற்ற வாய்மொழிப் பாடல், யோகராசா, செ.(தொகு), ஈழத்து வாய்மொழிப் பாடல் மரபு, திருகோணமலை: வடகிழக்கு மாகாணம் பண்பாட்டுத் திணக்களம், கல்வி, பண்பாட்டலுவல்கள், விளையாட்டுத்துறை, இளைஞர் விவகார அமைச்சு.

சிவப்பிரகாசம், மு.ச., 1988, விஷ்ணுபுத்திரன் வெடியரசன் வரலாறு, தொல்புரம்: அகில இலங்கை வெடியரசன் கலாமன்றம்

சிவலிங்கராஜா, எஸ்., 2009, ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியச் செல்நெறி, கொழும்பு - சென்னை: குமரன் புத்தக இல்லம்.

சுதாகர், கு., 2011, கண்ணகி கதைகள், சென்னை: நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட். செல்வராசு, நா., 2013, கண்ணகி தொன்மம் - சமூக மானிடவியல் ஆய்வு, நாகர் கோவில்: காலச்சுவடு பப்பிளிகேஷன்ஸ் (பி) லிட்.

செல்லையா, மா.செ., (பதி), 1962, கோவலனார் கதை, பருத்தித்துறை: கலாபவன அச்சகம்.

நடராசன், தி.சு., 2015, சிலப்பதிகாரம் மறுவாசிப்பு, சென்னை: நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்(பி)லிட்.

பத்மநாதன், சி., 2004, ஈழத்து இலக்கியமும் வரலாறும், கொழும்பு - சென்னை: குமரன் புத்தக இல்லம்.

பத்மநாதன், சி., 2002, கிழக்கிலங்கைத் தமிழர் தேச வழமைகளும் சமூக வழமைகளும், கொழும்பு - சென்னை: குமரன் புத்தக, இல்லம்.

பிள்ளை, கே.கே., 2007, தென் இந்திய வரலாறு - தொகுதி ii, சென்னை: பழனியப்பா பிரதர்ஸ்.

பிள்ளை, கே.கே., 2000, தமிழக வரலாறு மக்களும் பண்பாடும், சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

புஸ்பரட்ணம், பரமு, 2006, இலங்கைத் தமிழரும் நாகநாட்டு அரச மரபும், சென்னை: நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்.

Joyce Burkhalter Flueckiger and Laurie, J.Sears, 1991, Boundaries of the Text - The Epic Performance in South and Southeast Asia, America: The University of Michigan Centre for South and Southeast Asian Studies.



## கிழக்கு மாகாண முஸ்லிம்களின் முன்னைய அரங்கியல் மரபுகள்

எம்.எஸ்.எம். அனஸ்

நிழலாட்டக்கலை,  
பதம் பாடுதல்,  
மாப்பிள்ளை  
அழைப்பு,  
கதைப்பாடல்  
என்று பல்வேறு  
வகையிலான  
அரங்கக் கூறுகள்  
இலங்கை  
முஸ்லிம்  
களிடையே  
நிலவி  
வந்துள்ளன.

மக்களுடைய கலாசார வாழ்வில் கலைகளின் பங்கு முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. கலைகளை ரசிப்பதோடு மட்டுமின்றி கலைகளில் தமது திறமைகளையும், ஈடுபாட்டையும் நேரடியாகப் பங்கு கொள்ளுவதன் மூலம் வெளியிட மக்கள் முன் வருகின்றனர். உலகின் எல்லா இனங்களும், சமூகக் குழுமங்களும் இதில் சம்பந்தப்பட்டுள்ளன. இதில் அரங்கியல் கலையும், அரங்கியல் கூறுகளும் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றிருந்ததை அவதானிக்க முடிகிறது. நிழலாட்டக்கலை, பதம் பாடுதல், மாப்பிள்ளை அழைப்பு, கதைப்பாடல் என்று பல்வேறு வகையிலான அரங்கக் கூறுகள் இலங்கை முஸ்லிம்களிடையே நிலவி வந்துள்ளன. இலங்கையில் புவியியல் ரீதியிலும், சமூக பண்பாட்டுப் பின்னணியிலும் தனித்துவப் பண்புகளைக் கொண்டுள்ள கிழக்கு மாகாண முஸ்லிம்களின் கலைகள் பற்றிப் பேசும் போது குறிப்பாக அரங்கியல் கலைகளின் மரபுகள் பற்றியும் அதில் அவர்களின் ஈடுபாடு பற்றியும் குறிப்பிடுவது முக்கியமாகும். இதனை சுருக்கமாக விளக்குவதற்கு இக்கட்டுரை முயற்சிக்கிறது.

பெரிய இயக்கமாக கிழக்கு மாகாண முஸ்லிம் கிராமங்களில் நாடகக்கலை முயற்சிகள், அரங்கக்கலை மரபுகள் இருந்தனவா? என்பது பற்றி போதிய தகவல்கள் இல்லை. ஆனால், நாடகத்தில் ஈடுபாடும், மேடை யேற்றங்களும் அவ்வப்போது நடைபெற்று வந்துள்ளமை பற்றி சாட்சியங்களும் தகவல்களும் உள்ளன. பெருநாள் கொண்டாட்டங்களின் போதும், தர்ஹா விழாக்களின் போதும் நாடகம் போன்ற கலை நிகழ்ச்சிகள் நடத்தும் மரபு மிக நீண்ட காலமாகவே கிழக்கு மாகாண முஸ்லிம்கள் மத்தியில் இருந்து வந்துள்ளதை அறியச் சில சான்றுகள் உள்ளன.

கூத்துப் பாணியிலான நாடகங்கள் முஸ்லிம்கள் மத்தியில் இருந்திருக்க வாய்ப்புள்ளது. தமிழ் மக்கள் மத்தியில் கூத்து நாடகங்கள் பிரசித்தி பெற்று விளங்கின. தமிழ் மரபு நாடகங்களை முஸ்லிம்கள் வெறுமனே பார்த்து ரசித்தார்களா? அல்லது அவற்றில் தாமும் பங்கு கொண்டார்களா? என்பது பற்றிய தகவல்கள் இன்னும் அறியப்பட



வேண்டியவை. ஆனால், கூத்துப்பாணி நாடக ஆர்வமும் இரசனையும் அவர்களிடம் இருந்து வந்ததை உணரக்கூடியதாக உள்ளது.

கிழக்கு மாகாணத்திலும், புத்தளம், மன்னார் மாவட்டங்களிலும் ஆடப்பட்ட பல நாடகங்கள் கூத்துப்பாணியையும் தமிழ் நாட்டு முஸ்லிம் நாடகங்களையும் தழுவினவை. அவ்வகையில் அலிபாதுஷா நாடகம், தையார் சுல்தான் நாடகம், அப்பாஸ் நாடகம், லால் கௌகர் நாடகம் என்பன பிரபலமானவை. சாந்தரூபி நாடகம், கபுகாபு நாடகம், ஜின்ராஜன் சரித்திரம் (சுலைமான் நபியின் வரலாறு), அசன்பே சரித்திரம், பப்பரத்தி நாடகம், நொண்டி நாடகம் போன்றவையும் ஆடப்பட்டுள்ளன. சாந்தரூபி நாடகம் எருக்கலம்பிட்டி புலவர் பக்கீரினால் இயற்றப்பட்டதாக அறியப்படுகிறது. ஜின்ராஜன் சரித்திரம் வரகவி செய்கு அலாவுதீன் எழுதி அரங்கேற்றிய இசை நாடகம். இவை மக்கள் மத்தியில் மிகவும் பிரபல்யம் பெற்றிருந்தன. இலங்கையிலும் குறிப்பாக மன்னார், புத்தளம் ஆகிய மாவட்டங்களில் இந்நாடகங்கள் 19ம் நூற்றாண்டிலும், 20ம் நூற்றாண்டின் முன் அரைப் பகுதியிலும் ஆடப்பட்டுள்ளன. கிழக்கு மாகாணத்திலும் இந்நாடகங்கள் பிரபல்யம் பெற்றுக் காணப்பட்டன. தமிழ் கூத்து நாடகங்களுக்குப் பதிலாக ஓரளவு கூத்துப்பாணியிலும், வரலாற்றுக் கதைகளோடும் இந்நாடகங்களை முஸ்லிம்கள் ஆர்வத்துடன் வளர்த்துள்ளனர். இவற்றுக்கு மக்களிடம் நல்ல வரவேற்பும் இருந்தது. கிடைத்துள்ள தகவல்களின் படி 1940கள் வரை இந்நாடகங்கள் ஆடப்பட்டு வந்துள்ளன. 1940களோடு உருவான நாடகங்களுக்கு எதிரான பிரச்சினைகளும், கண்டனங்களும் இந்நாடகங்கள் நலிவடையக் காரணமாக இருந்துள்ளன. வானொலி, சினிமா போன்றவற்றின் வருகையும் இவற்றின் வளர்ச்சிக்குத் தடைகளாகின.

19ம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் முஸ்லிம்களின் நாடகத் தொடர்பு பற்றி அறியக்கூடிய தகவல்கள் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன. சம்மாந்துறை போன்ற கிராமங்களில் “கோடுகச்சேரி” தான் முந்திய முஸ்லிம் நாடக மரபு எனக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. அப்போது தமிழ் மக்களிடையே பிரபல்யம் பெற்றிருந்த கூத்து வகை நாடகங்களைப் பார்த்து ரசிப்பதற்கு அப்பால் வேறு முயற்சிகள் பற்றி அறியமுடியவில்லை. வீரமுனை அலவக்கரை கிராமத்தவர்களிடையே கூத்துமுறை நாடகங்கள் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கியுள்ள போதும் அந்த வகை நாடகங்களை ஆடும் முயற்சியில் முஸ்லிம்கள் ஈடுபட்டதாகத் தெரியவில்லை. 19ம் நூற்றாண்டில் முஸ்லிம்கள் தமது கலாச்சாரங்களுக்கு முரண்படாத வகையில் “கோடுகச்சேரி”யைத் தாமே ஆடுவதற்கு முன்வந்தனர். “கோடுகச்சேரி”க்குப் பெயர்போன இடமாக சம்மாந்துறை விளங்கியது.

கிழக்கு  
மாகாணத்திலும்,  
புத்தளம்,  
மன்னார்  
மாவட்டங்  
களிலும்  
ஆடப்பட்ட  
பல நாடகங்கள்  
கூத்துப்பாணி  
யையும் தமிழ்  
நாட்டு முஸ்லிம்  
நாடகங்களையும்  
தழுவினவை.



பள்ளிவாசல்  
முன்றலில்  
சிறப்பு  
அரங்குகள்  
அமைக்கப்பட்டு  
இந்நாடகங்கள்  
ஆடப்பட்டதோடு  
திருமணம்,  
சுன்னத்து  
வைபவங்கள்  
நடைபெறும்  
வீடுகளிலும்  
இந் நாடகங்கள்  
சிறப்பு  
ஏற்பாடுகளின்  
படி  
நடைபெற்றன

பின்னர் கோடுகச்சேரியோடு அலிபாதுஷா, அப்பாஸ் போன்ற நாடகங்களை தாமே பாத்திரமேற்று நடிக்கவும், மேடையேற்றவும் முஸ்லிம்கள் முன்வந்தனர்.

அலிபாதுஷா, அப்பாஸ், தையார் சுல்தான் நாடகங்கள் கல்முனை, சம்மாந்துறை உட்பட பல தென்கிழக்கு முஸ்லிம் கிராமங்களில் அவ்வப்போது ஆடப்பட்டுள்ளன. அந்நாடகங்களில் ஆடியோரும், அந்நாடகங்களைப் பார்த்தோரும் இன்றும் இப்பகுதிகளில் உள்ளனர். கூத்து நாடகங்களைப் போல இவை உரை, பாட்டு, நடிப்பு, இசை கலந்தவை. முக்கிய தினங்களில் பள்ளிவாசல் முன்றலில் சிறப்பு அரங்குகள் அமைக்கப்பட்டு இந்நாடகங்கள் ஆடப்பட்டதோடு திருமணம், சுன்னத்து வைபவங்கள் நடைபெறும் வீடுகளிலும் இந் நாடகங்கள் சிறப்பு ஏற்பாடுகளின் படி நடைபெற்றன.

அக்கால மேடை நிகழ்ச்சிகள் இரவு 10 மணியளவில் ஆரம்பித்து அதிகாலை 5 மணி வரை நீடித்தன. நாடக ஆரம்பத்தின் போது திரைச் சீலை பிடிக்கும் வழக்கம் மன்னாரில் இருந்துள்ளது. தீப்பந்தம், கேஸ் விளக்கு ஒளிகளில் மக்கள் இவற்றைப் பார்த்து ரசித்துள்ளனர்.

“அக்கால நிகழ்ச்சிகள் இரவு 10 மணியளவில் ஆரம்பித்து சுபஹு நேரம் வரை இடம்பெறும். பார்வையாளர்கள் பாய், தலையணை, வெற்றிலை வட்டா, வறுத்த கடலை, கச்சான் கொட்டை, சோளப்பொரி என்பவற்றோடு சென்று அங்கு பரப்பப்பட்டுள்ள வெண்மணற் பரப்பில் ஆற அமர அமர்ந்து நிகழ்ச்சியை ரசிப்பர்” - (எஸ்.எச்.எம்.ஜெமீல், கிராமத்து இதயம், 2008). இது கிழக்கு மாகாணப் பின்னணியைக் கூறுகிறது.

ஏறத்தாழ ஏனைய இடங்களைப் போலவே இந்த மூன்று நாடகங்களுடன் சாந்தரூபி நாடகம், கௌஹர் நாடகம், நொண்டி நாடகம் என்பனவும் ஆடப்பட்டன (எஸ்.எச்.எம்.ஜெமீல், கிராமத்து இதயம், 2008). இங்கு ஆடப்பட்ட நாடகங்களில் அலிபாதுஷா முக்கியமான நாடகம். மதுரை மீசல் என்னும் ஊரில் பிறந்த வண்ணக்களஞ்சியப் புலவர் 1820ல் இந் நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார். இதில் மொத்தம் 28 கதாபாத்திரங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. அதில் ஷாம் தேசத்து மன்னன் அலிபாதுஷாவும், அவரது மனைவி சவுரியத்தும் அவரது பிள்ளைகளான அபுசனா, சம்சுதீன், கமருத்தீன் மற்றும் ஈரான் தேசத்து அரசன் சல்மான் ஆகியோர் முக்கிய கதாபாத்திரங்கள் ஆவர்.

அலிபாதுஷாவின் மூத்த மகனான அபுசனா துர்நடத்தையுடையவன். அதனால் மன்னன் முடி துறக்க வேண்டும் என மக்கள் கோருகின்றனர். அவன் மக்களுக்குப் பல கொடுமைகளை விளைவித்து வந்தான். இதனால் ஏற்பட்ட பிரச்சினைகளால் அலிபாதுஷா முடி துறந்து நாட்டை விட்டு



வெளியேறுகிறார். அலிபாதுஷாவும் அவர் மனைவி சவுரியத்தும் அவர்களது பிள்ளைகளும் பல துன்பங்களுக்குள்ளாகி பல திக்குகளிலும் பிரிந்து சென்று இந்தியாவில் ஒன்று சேர்வதாகவும் அலிபாதுஷா மிஸ்ர் (எகிப்து) தேச மன்னனாகுவதாகவும் கதை முடிகிறது.

இந்நாடகம் விருத்தம், தரு, வசனம் ஆகியவற்றைக் கொண்டது. இந்நாடகத்தை மக்கள் நூல் வடிவிலும் படித்து ரசித்தனர். பாடல்களைப் பாடியும், நாடகமாகவும் ரசித்தனர். இது பெரிய நாடகமாக இருந்ததால் ஒவ்வோர் இரவும் பகுதிபகுதியாக மேடையேற்றப்பட்டுள்ளது. முஸ்லிம் களிடம் இது இசைப்பாடல் வடிவிலும் பிரபல்யம் பெற்றிருந்தது.

இறைவன் மீது அன்பு வைப்பது, கற்பின் சிறப்பு, பிறர் மனை நாடுவது தீமை போன்ற ஒழுக்கக் கருத்துக்களை இந்நாடகம் வலியுறுத்தியது. மூஸா, ஈஸா, இப்ராஹிம் போன்ற நபிமார்களின் சரித்திரங்களும் இந்நாடகத்தில் இடம்பெற்றிருந்தன. கற்பு நெறி தவறாத சீதையையும் (சவுரியத்தும்மா) சத்தியம் தவறாத அரிச்சந்திரனையும் (அலிபாதுஷா) இந்நாடகம் நினைவுபடுத்தியதாக இந்நாடகத்தைப் பார்த்து ரசித்த கிழக்கு மாகாண ரசிகர்கள் கூறுகின்றனர் (பார்க்க: மருதமுனை மஜீத், 2005).

தையார் சுல்தான் நாடகமும் அப்பாஸ் நாடகமும் 1880களில் தமிழ் நாட்டில் வெளிவந்த நாடகங்களாகும். இவை அனைத்தும் இஸ்லாமிய வரலாற்று நாடகங்கள். இந்நாடகங்களையும் இலங்கையின் பல பாகங்களிலும், கிழக்கு மாகாணத்திலும் முஸ்லிம்கள் இசைப்பாடலாகவும், நாடகமாகவும் ரசிப்பதில் ஆர்வம் காட்டினர்.

தையார் சுல்தான் நாடகம், அலிபாதுஷா நாடகம் என்பன ஓரளவு கூத்துப் பாணியிலமைந்தவை. இவை டிராமா முறையில், மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ்க்கம்பனி, பால மனோகர சபா, சீனிவாசப்பிள்ளை நாடகக் குழு, இந்து வினோத நாடக சபா என்பன காலத்துக்கு காலம் மேடையேற்றி வந்துள்ளன. இந்நாடகங்கள் பாடல்களாகவும், வசனங்களாகவும் அமைந்திருந்தன. அலிபாதுஷாவின் ஒரு வசனப்பதியையும், கதைச்சுருக்கத்தையும் மாதிரிக்காக பின்வருமாறு குறிப்பிடலாம்.

“அகோ! கேளும் மந்திரிமார்களே! சூரியப்பிரகாசம் பொருந்திய மாணிக்க முதலானவைகள் பதித்திருக்கின்ற நம்முடைய நவரத்தின சிம்மாசனத்தில் வந்திருக்கிறேன் என்று பெரிய மகனாகிய அபுசனாவை இச்சமூகத்தில் வரச் சீக்கிரமாய் அழைப்பியும் பிள்ளாய்”

மன்னன் நாட்டை விட்டு ஓடினான். மனைவியும் இரு பிள்ளைகளும் அவனுடன் சென்றனர். வழியில் பசியும் தாகமும் அவர்களை வாட்டி வதைத்தது, பிள்ளைகள் தாகத்தால் தவித்தனர். இறுதியாக சல்மான் அமைத்திருந்த சத்திரத்தில் அவர்கள் தஞ்சமடைந்தனர். சவுரியத்தும்மா ஒரு பேரழகி. சிலர் சவுரியத்தும்மாவின் பேரழகை

இறைவன் மீது  
அன்பு வைப்பது,  
கற்பின் சிறப்பு,  
பிறர் மனை  
நாடுவது தீமை  
போன்ற ஒழுக்கக்  
கருத்துக்களை  
இந்நாடகம்  
வலியுறுத்தியது.  
மூஸா, ஈஸா,  
இப்ராஹிம்  
போன்ற  
நபிமார்களின்  
சரித்திரங்களும்  
இந்நாடகத்தில்  
இடம்  
பெற்றிருந்தன.



சல்மானிடம் விரிவாக எடுத்துக் கூறினர். அன்றிரவு சவுரியத்தும்மா துன்பக் கனவு ஒன்று கண்டாள். மறுநாள் அன்னதானத்துக்கு அவள் சென்ற போது அவள் கண்ட கனவு அவளுக்கு மீண்டும் நினைவுக்கு வந்தது. நாடகத்தில் சவுரியத்தும்மா பாத்திரம் பின்வருமாறு பாடுகிறது.

மக்காள் கனவு கண்டேன் கனவு கண்டேன்  
கவனமாய் கேளுங்கள் மக்காள்  
பள்ளி விட்டு வெளியே செல்ல புதுப்பானை  
கொண்டொருத்தி எதிரே வாறாள்  
நம்மைத் தள்ளி விட்டு  
மக்காள் தானம் இல்லையென்று  
யாரும் துரத்துவாரோ  
தலைவிரித்து ஒருத்தி முன்னே வாறாள்  
மூக்கில்லாத மூளி ஒருத்தன் பின்னே வாறான்  
ஏராளமாய் செம்பருந்து  
இடம் வலமாய் பறக்குதல்லோ.

19ம்

நூற்றாண்டில்

முஸ்லிம்கள்

மத்தியில்

பிரசித்தி

பெற்றிருந்த

மற்றொரு

நாடகம் தையார்

சுல்தான்

என்பதாகும்.

இவ்வாறு பாடியபடி சவுரியத்தும்மாவும் மக்களும் சத்திரத்துக்கு வருகின்றார்கள். அலிபாதுஷா அவர்களை எதிர்பார்த்து கவலை மிகுதியால் அழுது புலம்பிக் கொண்டிருந்தார் (பார்க்க: மருதமுனை மஜீத், 2005).

19ம் நூற்றாண்டில் முஸ்லிம்கள் மத்தியில் பிரசித்தி பெற்றிருந்த மற்றொரு நாடகம் தையார் சுல்தான் என்பதாகும். அருள்நம்பி தாழை சின்ன வாப்பு என்பவரால் இந்நாடகக் கதை முதலில் உருவாக்கப் பட்டதாக தெரிகின்றது. சீன தேசத்தை ஆண்டு கொண்டிருந்த தையார் சுல்தான் என்ற நீதி தவறாத அரசனின் வாழ்க்கையை இந்நாடகம் கருவாகக் கொண்டிருந்தது. தையார் சுல்தான் அரச சபைக்கு வருவதை கட்டியக்காரன் பின்வருமாறு விபரிக்கிறான்.

“அகோ! வாருங்கள் சபையோர்களே ராஜ மானிய, ராஜ பூஜித, ராஜ கம்பீர, ராஜ மாத்தாண்ட துஷ்ட நிக்ரக சிஷ்ட பரிபாலனம் செய்கின்ற சீனமகாராட்சி செலுத்தானின்ற தையார் சுல்தானென்பவர் முதன் மந்திரியாக உமரென்னும் மந்திரியுடன் கொலுவுக்கு வருகின்றார். ஒருவரோடு ஒருவர் பேசாமல் இருங்கள் சபையோர்களே”

தையார் சுல்தான் மாயமாய் மறைவதும் அடர்ந்த காடொன்றினுள் பிரயாணம் செய்து அலைந்து திரிவதும் பின்னர் அவர் மிஸ்ர் தேசத்தை அடைவதும் அங்கு அவர் அடைந்த துன்பமான அனுபவங்களும் தையார் சுல்தானின் இனிமையான குர்ஆன் ஓதலினால் கவரப்பட்டு அவரை விவாகம் செய்வதற்கு முன் வந்த ஹபீப் அரசனின் மகள் மரியம் அவரை மணம் முடிப்பதற்கு எடுத்துக் கொண்ட முயற்சிகளும் என்று இந்நாடகம் விரிவாக செல்கிறது. இறுதியில் தையார் சுல்தான் தனது மனைவி



மரியத்தையும் அழைத்துக் கொண்டு சீன நகர் திரும்பி மீண்டும் அரசு பொறுப்பினை ஏற்றுத் தனது நல்லாட்சியை தொடங்குகின்றார். இன்பச் சுவையில் ஆரம்பிக்கும் இந்நாடகம் அவலச் சுவையுடே சென்று மீண்டும் இன்பச் சுவையில் முடிவுறுகிறது.

அப்பாஸ் நாடகம்: தமிழ் நாட்டில் பா.வெ.முகம்மது இப்ராஹிம் சாஹிப் என்பவரால் இயற்றப்பட்டு எழுத்துப் பிரதியாகவும், வாய் மொழியாகவும் வழக்கில் இருந்து 1884ம் ஆண்டு அச்சப்பிரதியாக வெளிவந்தது. மனிதர்கள் எவரும் தமக்குக் கிடைத்திருக்கும் பாக்கியங்களைக் கொண்டு பெருமை பாராட்டக்கூடாது. அவ்வாறு செய்வது சிறுமைக்கே வழிகோலும். கஷ்ட நஷ்டங்களைச் சகித்துக் கொண்டு தவறுகளை உணர்ந்து மனம் வருந்தி இறை நம்பிக்கையோடு நடந்து கொண்டால் எல்லாப் பாவங்களும் நீங்கி வாழ்வில் உயர்வைக் காணலாம் என்ற நீதிநெறிக் கருத்து நாடகத்தின் கருப்பொருளாக அமைந்துள்ளது. அகமது ஷா எனும் அரசனுக்கு புத்திரபாக்கியம் இல்லாமல் நிம்மதியிழந்து இருந்தபோது இறைவனின் நாட்டத்தினால் அவர் ஒரு புத்திரனைப் பெற்றார். அப்புத்திரனுக்கு அப்பாஸ் என்று பெயர் வழங்கப்பட்டது. அகம்மது ஷாவும், அவரது மனைவியும் இதனால் பெரு மகிழ்ச்சியடைந்தனர். எனினும் இந்த மகிழ்ச்சி நீடிக்க வில்லை.

நாடகத்தில் கூறுகின்றபடி விதிப்பயனால் அப்பாஸ் காட்டுக்கு வேட்டையாடப் போன போது அங்கு தெரியாமல், தன்னையறியாமல் கள்ளருந்த வேண்டியேற்பட்டது. இது நாட்டில் சில பிரச்சினைகளை ஏற்படுத்தியதால் அகம்மது ஷாவும், அவரது மனைவியும், புதல்வன் அப்பாஸும் நகரை விட்டு காட்டுக்குள் செல்ல வேண்டி நேர்ந்தது. காட்டுக்குள் சென்ற போது கள்வர்களின் தொல்லைகளுக்குள்ளாகிய தோடு மேலும் பல துன்பங்களை மன்னர் குடும்பம் அனுபவிக்கின்றது. பின்னர் அப்பாஸ் பகுவீரராஜனின் மகள் மிகிர்பான் என்பவளின் மசாலாவுக்கு (கேள்விகளுக்கு) பதில் சொல்லி அந்த போட்டியில் அவளை தோற்கடித்து அவளை கல்யாணம் செய்த அப்பாஸ் தனது பெற்றோர் இருக்கும் இடத்துக்குப் போய் சேருகிறான். இவ்வாறு கதை நிறைவடைகிறது.

அப்பாஸுக்கும் மிகிர்பானுக்கும் இடையில் நடைபெறும் மசாலா வுக்குப் பொருள் சொல்லும் வாதப்பிரதிவாதம் இந்நாடகக் கதையில் மிகச்சுவையான மக்களின் கவனத்தை ஈர்த்த அங்கமாகும். இன்றும் மக்கள் பக்கீர் பாவாக்களின் பாடல்கள் மூலமாக இப்பகுதியைக் கேட்டு மகிழ்கின்றனர். இது சுவையான கேள்வி - பதில் அல்லது வாதப்பிரதி வாதமாக அமைந்திருப்பது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கதாகும். புத்தளம் பிரதேசத்தில் பக்கீர் பாவாக்களின் பாடல்களில் அப்பாஸ் - மிகிர்பான்



வாதப்பிரதிவாதம் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றிருந்தது. தாயிராவைத் தட்டி வீடு வீடாக இப்பாடலை பாவாக்கள் பாடிச்செல்வர் அல்லது பொது இடங்களில் மேடை போட்டு ஒரு வாரம், இரு வாரங்கள் என மக்கள் முன்னிலையில் பக்கீர் பாவாக்கள் கதை இசைப்பாடலாக தாயிரா மேளத்துடன் பாடுவர். 1970களில் இது இலங்கை வானொலி முஸ்லிம் சேவையிலும் பல மாதத் தொடர் நிகழ்ச்சியாக ஒலிபரப்பாகியது.

இவ்வாறு ஆடப்பட்ட மற்றொரு நாடகம் லால் கௌகர் நாடகமாகும். லால் என்பது தலைவரின் பெயரையும், கௌகர் என்பது தலைவியின் பெயரையும் குறிக்கின்றது. இது லைலா மஜ்னூ, சலீம் அனார்கலி போன்று காதல் சுவையைப் பிரதிபலிக்கும் நாடகமாகும். நாகூரைச் சேர்ந்த முகம்மது நெய்னா மரைக்கார் என்பவர் 19ஆம் நூற்றாண்டில் இந்நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார். தமிழ் நாடக மரபின் களமாகவே இந்நாடகக் கூறுகள் அல்லது கட்டமைப்பு காணப்படுகின்றது. இறை வணக்கம், நாயக வாழ்த்து, அவையடக்கம், ஆக்கியோன் வரலாறு, கட்டியக்காரன் வருகை, அரசன் கொலுவுக்கு வருகை தரல், தேச விசாரணை என்பதாக இவை அமைந்துள்ளன.

தையார் சுல்தான் நாடகத்தில் இறை வாழ்த்து பின்வருமாறு ஆரம்பிக்கிறது.

“அல்ஹம்மது லில்லாஹி அரிய பெரியோனே!  
சொல்லுகந்த முகம்மதர் துணையடியைப் பேணி  
வில்லுகந்த சீன நகர் வேந்தர் நாடகம் பாட  
வல்ல சமதானவர்க் கருள வரந்தருவாய்”

ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் கௌகரும் லாலும் பிரிந்து பல்வேறு துன்பங்களுக்குள்ளாகின்றனர். பல வருடங்களாகக் காடுகளிலும் நாடுகளிலும் கௌகரைத் தேடி லால் அலைகின்றான். அப்போது அவன் பல்வேறு இன்னல்களைச் சந்திக்கின்றான். மிருகங்களிடமும் கௌஹரை விசாரிக்கின்றான். அந்தப் பகுதி ஒரு பாடலாக நாடகத்தில் பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது.

கானகத்தில் வாழும் புள்ளி மான்களா - என்றன்  
காதலி கௌஹரைக் கண்டேன் என்று சொல்வீரா

.....

துங்கமுறும் வேங்கைப்புலியின் குலங்களா - என்றன்  
தோகையாள் கௌஹரைக் கண்டேன் என்று சொல்வீரா  
காரிருளை ஓட்டும் பெருங் கரடியின் குலமே - அந்தக்  
காரிகை கௌஹரைக் கண்டேன் என்று சொல்வீரா  
பாரினிலுவக்கும் பசுவின் குழாம்களே அந்தப்  
பாவையாள் கௌஹரைக் கண்டேன் என்று சொல்வீரா

தமிழ் நாடக  
மரபின்  
களமாகவே  
இந்நாடகக்  
கூறுகள் அல்லது  
கட்டமைப்பு  
காணப்  
படுகின்றது.  
இறை வணக்கம்,  
நாயக வாழ்த்து,  
அவையடக்கம்,  
ஆக்கியோன்  
வரலாறு,  
கட்டியக்காரன்  
வருகை, அரசன்  
கொலுவுக்கு  
வருகை தரல்,  
தேச விசாரணை  
என்பதாக இவை  
அமைந்துள்ளன.



அத்தோடு இதுவரை குறிப்பிடப்பட்டிருந்த எல்லா நாடகங்களிலும் கட்டியக்காரன் என்னும் பாத்திரம் ஒரு முக்கிய இடத்தில் இருந்தது. கட்டியக்காரன் வருகை லால் கௌகர் நாடகத்தில் பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது.

கட்டியக்காரனும் வந்தான் சம்ரூத் ஷாவாயில்  
கட்டியக்காரனும் வந்தான்  
கட்டியக்காரனும் வந்தான் கனைத்துக் கனைத்து ஹூஷாம்  
பட்டினத்தையாள் ஷம்ரூத்து பாதுஷாவின்  
வாயில் காக்கும் கட்டியக்காரனும் வந்தான்  
மெய்யிற் சட்டையும் மிலங்க மேல் தலைப்பாகை துலங்கக்  
கையில் வெள்ளித்தடியுடன் கண்டவரெல்லாம் கலங்க  
- கட்டியக்காரனும் வந்தான்  
துட்டர்களெல்லாமடங்கத் துடுக்கான மீசை முறுக்கி  
பட்டினத்தோர்க்கெச்சரிக்கப் பாதுஷா சம்ரூது வாயில்.....!

இதுவரை பார்த்த இந்த அரங்கியல் வடிவமும் அவற்றின் கட்டமைப்பும் பெரும்பாலும் தமிழ் கூத்துப்பாணி நாடகப் பண்புகளை அடியொற்றி அமைந்தவை எனலாம். அதேவேளை இஸ்லாமிய நீதிநெறிகளையும், போதனைகளையும் பண்பாட்டு அம்சங்களையும் இவை கதைப் பொருளாகக் கூறுகின்றன. ரசனைக்கு விருந்தாகக்கூடிய பல்வேறு பண்புகளைக் கொண்டதாகவும் இவை அமைந்திருந்தன.

கிழக்கு மாகாணத்தின் பல பிரதான ஊர்களிலும் இந்நாடகங்கள் ஆடப்பட்டுள்ளன. இவை முஸ்லிம்களின் நாடக ரசனையை வளர்ப்பதிலும் பங்காற்றி உள்ளன. முஸ்லிம்கள் தமிழ் மரபு நாடகங்களை விட முஸ்லிம் நாடக மரபில் அமைந்த மேற்குறிப்பிட்ட வகையான நாடகங்களின் மூலமாக தமது நாடக ஈடுபாட்டையும், ரசனையையும் நிறைவு செய்து வந்துள்ளனர் எனக் கருதலாம். இந்த வகையில் இங்கு குறிப்பிட்ட மூன்று அல்லது நான்கு நாடகங்கள் கிழக்கு மாகாணத்துக்கு மட்டுமின்றி, இலங்கை முஸ்லிம்களின் நாடக மரபுக்குப் பொதுவில் வளமும், பெருமையும் சேர்க்கின்ற ஒரு பான்மையைப் பெற்றிருப்பதையும் இங்கு எடுத்துக்காட்டுவது முக்கியமாகும்.

1950களாகும் போது இந்நாடகங்கள் முடிவை எய்திவிட்டன. ஆனால், இந்நாடகங்களில் மக்களுக்கிருந்த ஆர்வத்தின் அல்லது ஈடுபாட்டின் எதிரொலி வெவ்வேறு வடிவங்களில் அண்மைக்காலம் வரைச் செல்வாக்குப் பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. குறிப்பாக இந்த நாடகக் கதைகள் வாய்மொழியாக மக்களிடம் பிரபல்யம் பெற்றிருந்ததோடு பக்கீர் பாவாக்கள் தமது இசைப்பாடல்களில் இந்த முஸ்லிம் நாடகப் பாடல்களுக்கு உயிரூட்டி வந்துள்ளனர். இந்த நாடகங்களின் திருப்புமுனை மிக்க பல்வேறு காட்சிகளையும் கட்டங்களையும் கதை

இதுவரை பார்த்த  
இந்த அரங்கியல்  
வடிவமும்  
அவற்றின்  
கட்டமைப்பும்  
பெரும்பாலும்  
தமிழ்  
கூத்துப்பாணி  
நாடகப்  
பண்புகளை  
அடியொற்றி  
அமைந்தவை  
எனலாம்.

முஸ்லிம்கள்  
தமிழ் மரபு  
நாடகங்களை  
விட முஸ்லிம்  
நாடக மரபில்  
அமைந்த  
மேற்குறிப்பிட்ட  
வகையான  
நாடகங்களின்  
மூலமாக  
தமது நாடக  
ஈடுபாட்டையும்,  
ரசனையையும்  
நிறைவு செய்து  
வந்துள்ளனர்  
எனக் கருதலாம்.



வடிவில் கூறி அவற்றிற்குரிய பாடல்களைப் பாடி மகிழ்விக்கும் மரபு இன்றும் ஆங்காங்கே இடம்பெறுவதை அறியக் கூடியதாகவுள்ளது. பக்கீர் பாவாக்கள்தான் இதற்கு உயிரளித்து வருகின்றார்கள்.

மேலும் இந்த நாடகங்களை பொல்லடி மரபோடு இசைவுபடுத்தி பொல்லடிக்குழுக்கள் கிழக்கு மாகாணத்தில் இசைப்பாட்டுக்களாக அரங்கேற்றி வந்துள்ளதையும் இங்கு குறிப்பிடுவது முக்கியமாகும்.

### கல்முனை

தையார் சுல்தான் நாடகத்தில் கூத்து முறையும் கலந்து இருந்தது. கல்முனையில் இது கடைசியாக நடைபெற்றபோது ஓடாவியார், முஹம்மது இப்றாஹிம் போன்றோர் முக்கிய பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்தனர். இது கோலாட்ட வடிவிலும் அளிக்கை செய்யப்பட்டது. அலிபாதுஷா நாடகத்தில் செய்யத் முஹம்மது மீரா ஷாயிபு, இஸ்மா லெவ்வை ஷாஹூல் ஹமீத் என்போர் இதில் பொல்லடி பாத்திரங்களுக்கேற்ற வடிவில் ஆடை அணிகளை ஏற்றிருந்தனர். பெண் பாத்திரங்களாக ஆண்கள் நடித்தனர். இதே போல் அப்பாஸ் நாடகமும் ஆடப்பட்டது. இந்நாடகத்தை இஸ்மாயில் லெவ்வை முஹம்மது இஸ்மாயில் (அபிசினாத்தண்டையல்) இப்றா லெவ்வை, முஹம்மது முகையதீன், முஹம்மது முஸ்தபா, இப்றா லெவ்வை, முஹம்மது ஹனீபா போன்றோர் பொல்லடி முறையுடன் சிறப்பாக ஆடினர். இப்பழைய மரபுகள் 1950க்குப் பின்னர் நீடிக்கவில்லை. அம்மரபைப் பின்பற்றிய நவீன அரங்கியல் பரிசோதனை நாடகங்களும் உருவாக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. எனினும் 1950களுடன் நவீன மேடை நாடகங்கள் தோற்றம் பெறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது. அவை பெரும்பாலும் சினிமாப் பாணி நாடகங்களாகவும், வெகுசன உணர்வுகளுக்கேற்ற இலகு நாடக வகைகளாகவும் இருந்தன.

கல்முனையில் சமூக நாடகங்களும், அரசியல் நாடகங்களும் (சினிமா), ஓரங்க நாடகங்களும் பிரபல்யம் பெற்றிருந்தன. சுயநலக் காரனின் சூழ்ச்சி, சித்ரா தோழனின் துப்பு போன்றவை இவற்றில் சில நாடகங்களாகும்.

**சுயநலக்காரனின் சூழ்ச்சி:** ஒரு கயவன் புதிய பிரதேசத்துக்கு வந்து தன்னை நல்லவனாகக் காட்டிக்கொள்ள முயற்சித்தலும், அதன் விளைவுகளும் (அப்புல் சாலிஹ் முஸ்தபா) காட்டப்படுகின்றன.

**சித்ரா தோழனின் துப்பு:** ஒரு பத்திரிகை நிருபர் தனது நெருங்கிய நண்பனின் மறைவான பக்கங்களை வெளியிடல். எச்.எம்.ராஜா முஹம்மத், நாஹூரார் பக்கீர் செல்லத்துரை போன்றோர் இதில் நடித்தனர்.



**அனாதைக் குழந்தைகள்:** முறை தவறிப் பிறந்த குழந்தைகளின் எதிர் காலம் பற்றிய நாடகம். சாலிஹ், பிச்சை முஹையதீன் போன்றவர்கள் பங்கேற்றனர். பாரசீகப் பேரழகி, ஹாத்தீம் போன்ற வரலாற்று நாடகங் களும் மேடையேற்றப்பட்டன.

மீரா லெவ்வை அப்துல் சமத் என்பவர் பல சமூக சீர்திருத்த நாடகங்களை மேடையேற்றியுள்ளார். பேராசைகளின் விளைவு, வாழ்க்கையின் அனுபவம், இறைவனின் தீர்ப்பு, அகம்பாவம் (அரசியல் நாடகம்), மீண்டும் வாழ்வதா முதலியவை சிறப்பாக குறிப்பிடப்படுகின்றன. இவ்வாறு அக்கரைப்பற்று, சம்மாந்துறை போன்ற ஊர்களில் மேடை நாடகங்களை வளர்ப்பதில் கவனம் செலுத்தி வந்ததை அறியக்கூடிய பல சான்றுகள் உள்ளன.

### கோடுகச்சேரி நாடகம்

பெருநாள் காலங்களிலும் மற்றும் சிறப்புத் தினங்களிலும் கோடுகச்சேரி நாடகம் நடத்தப்பட்டது. கொலை வழக்கு அல்லது திருட்டு வழக்கு ஒன்றை கற்பனையில் உருவாக்கி, அது நடித்துக்காட்டப்பட்டது. வசனமும் பாட்டும் கலந்த மணிப்பிரவாளமாக உரையாடல் அமையும். நாடகம் பல மணிநேரம் நடக்கும். பெற்றோல் மெக்ஸ் வெளிச்சத்தில் பள்ளி முன்றலில் அமைக்கப்பட்ட நாடக அரங்கைச் சூழ மக்கள் திரண்டிருந்து கோடுகச்சேரியை ரசித்து மகிழ்வர்.

நீதிமன்ற நடவடிக்கைகளை பரிகாசம் மூலம் கேலிக்குள்ளாக்கும் ஒரு நாடகம் கோடுகச்சேரியாகும். நீதிபதி, வழக்கறிஞர்கள், முதலியார், சேவகர், பொலிஸ்களாக நடிகர்கள் பாத்திரமேற்பர். பொலிஸ் உத்தி யோகத்தர் குற்றவாளிகள் பேரில் வழக்குத்தாக்கல் செய்து நீதிபதியால் விசாரிக்கப்பட்டு குற்றவாளி தண்டிக்கப்படுவார். பாத்திரங்களின் நட வடிக்கைகள், பேசும் பாணி என்பன நகைச்சுவையுடையதாகக் காணப் படும். நீதிமன்ற மொழியாக “பிரட்டுப்பாஷை” பயன்படுத்தப்படும்.

வாக்கியங்களை தலைகீழாகப் பேசுவது இதில் ஒரு முறை. விதண்டா வாதங்கள், சில வகைச் சொற்களுக்கு விகடமான அர்த்தங் களை வழங்குதல் போல் பலவிதங்களில் கோடுகச்சேரியில் மக்களைச் சிரிப்பூட்டும் முயற்சியாக இதன் உரையாடல்கள் அமைந்திருக்கும்.

இது புத்தளம் பகுதியில் “சேங்கோடு” என்ற பெயரில் மக்கள் மத்தியில் வெகுசன நாடகமாக பிரசித்தி பெற்று விளங்கியது. இதில் நடிகர்கள் பிரதிகளின்றி எதேச்சையாகப் பேசி நடிப்பார்கள். ஜரோப்பியர் கால நீதிமன்றங்களைக் கேலி செய்யும் பாணியில் இவ்வகை நாடகங்கள் தோன்றியிருக்கலாம். ஆங்கிலேயராட்சியில் ஆங்கிலேயப் பொலிஸ் மற்றும் கிராம அதிகாரிகளின் அடக்குமுறையைக் கேலி செய்யும் பல

நீதிமன்ற  
நடவடிக்கை  
களை பரிகாசம்  
மூலம் கேலிக்  
குள்ளாக்கும் ஒரு  
நாடகம் கோடு  
கச்சேரியாகும்.



காலனித்துவ  
ஆட்சியைக்  
கண்டிக்கும்  
வகையிலும்,  
நீதித்துறைக்கு  
எதிராகத் தமது  
அதிருப்தியை  
வெளியிடும்  
வகையிலும்  
பரிகாசமான  
முறையில்  
மக்கள்  
அரசுக்குத் தமது  
எதிர்ப்புக்களை  
இந்நாடகம்  
மூலம் வெளிப்  
படுத்தினர்.

காட்சிகள் 18ஆம், 19ஆம் நூற்றாண்டு சிங்களக் “கோலம்” நாடகங்களில் மக்களைக் கவரும் முக்கிய அம்சமாக இடம்பெற்றிருந்தன.

காலனித்துவ ஆட்சியைக் கண்டிக்கும் வகையிலும், நீதித்துறைக்கு எதிராகத் தமது அதிருப்தியை வெளியிடும் வகையிலும் பரிகாசமான முறையில் மக்கள் அரசுக்குத் தமது எதிர்ப்புக்களை இந்நாடகம் மூலம் வெளிப்படுத்தினர்.

முஸ்லிம்களின் கோடுகச்சேரி (சேங்கோடு) நாடகமும் ஓரளவு இந்தப் பாணியையே பின்பற்றுவது போலிருந்தாலும் சேங்கோடு நாடக உரையாடலின் கேள்வி - பதில் பகுதி அப்பாஸ் நாடகத்தின் அப்பாஸ் - மிகிர்பான் கேள்வி பதில் உரையாடல் பாணியையும் நினைவூட்டுவதாய் உள்ளன. 1957ஆம், 1958ஆம் ஆண்டுகளில் சேங்கோடு புத்தளம் பகுதிக் கிராமங்களில் அவ்வப்போது ஆடப்பட்டுள்ளது. (கட்டுரையாசிரியரின் ஊரிலும் (புத்தளம்) இது இக்காலத்தில் ஆடப்பட்டது. இந்த நாடகத்தின் சில கேள்வி பதில் பாணி பரிகாசங்களில் சில இன்றும் நினைவில் உள்ளன.)

அப்பாஸ் நாடகத்தில் அப்பாஸ் - மிகிர்பான் உரையாடலில் ஒரு பகுதி வருமாறு:

- |            |   |                                  |
|------------|---|----------------------------------|
| மிகிர்பான் | - | எப்ப வந்தீங்காண்?                |
| அப்பாஸ்    | - | என்றன் தந்தையர் ஈன்றிட வந்தேன்   |
| மிகிர்பான் | - | தாமிருப்பெங்கே?                  |
| அப்பாஸ்    | - | உடுக்கிந்துகின் மேல் நானிருப்பது |
| மிகிர்பான் | - | யார் மகன் சொல்வீர்?              |
| அப்பாஸ்    | - | ஆதம் மகன் நான்                   |
| மிகிர்பான் | - | யார் வளர்த்தார் காண்             |
| அப்பாஸ்    | - | அல்லாஹ் வளர்த்தான்               |

கோடுகச்சேரி நாடகம் சம்மாந்துறையிலும் ஆடப்பட்டுள்ளது. இங்கு இது ஆங்கிலேயர் காலத்திலேயே ஆரம்பமாகிவிட்டது. அருணாசல வைத்தியர், சோமசுந்தர தேசிகர், அழகர், ராசரத்தினம் போன்றவர்கள் தமது கூத்து நாடகங்களோடு கோடுகச்சேரி நாடகத்தையும் மக்களுக்கு வழங்கி வந்தனர்.

சம்மாந்துறை முஸ்லிம்களும் கோடுகச்சேரி நாடகத்தை மேடையேற்றி வந்துள்ளனர். கலந்தர் லெவ்வை, உதுமா லெவ்வை, அகமது லெவ்வை, கிருகிருப்பர் போன்றவர்கள் கோடுகச்சேரியை மக்களுக்கு வழங்கியதில் முக்கியமானவர்கள். ஒரு பணப்பிரச்சினை, காணிப் பிரச்சினை, வளவுப் பிரச்சினைகளை அல்லது ஒரு திருட்டைக் கருவாகக் கொண்ட இது “அவனை கோட்டில ஏத்திக் காட்டுறன்” என்ற



வார்த்தைகளோடு ஆரம்பமாவதாகக் கூறப்படுகிறது. பின்னர் அதைத் தொடரும் விவாதங்களோடு கோடுகச்சேரி நாடகம் நகர்கின்றது.

ஏறாவூரிலும் கோடுகச்சேரி நாடகம் ஆடப்பட்ட வரலாற்றை அறியக் கூடியதாகவுள்ளது. கற்பனைப் புனைவாக நீதிமன்ற நடவடிக்கைகள் வெளிப்படுத்தப்பட்டதாக ஏறாவூர் வரலாற்றுத் தகவல்கள் கூறுகின்றன. விதானை, பொலிஸ், சேவகன், நீதிபதி, வக்கீல், காவலாளர் எனப் பாதுகாப்புத் துறையோடு சேர்ந்த பல பாத்திரங்களை இந்நாடகம் கொண்டிருக்கும். செய்னுலாப்தீன், அலியார், உமறு லெப்பை போன்றவர்கள் ஒரு காலத்தில் இந்நாடகத்தின் பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்துள்ளனர்.

இலங்கை முஸ்லிம்களின் பாரம்பரிய அரங்கியல் என்ற பொருளில் பேசும் போது கிழக்கு மகாணம், புத்தளம், மன்னார் உள்ளிட்ட பல பிரதேசங்களில் 1950 வரை நடைமுறையில் இருந்த நாடகங்களையும் அரங்கியல் தொடர்பான மற்றும் சில கலைக்கூறுகளையும் நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

## உசாத்துணை

மஜித், மருதமுனை, 2005, எமது கிராமத்தைத் தேடுகிறேன், மருதமுனை: முருதமுனை வாசகர் வட்டம்.

ஜெமீல், எஸ்.எச்.எம்., 2008, கிராமத்து இதயம், கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம்.

ஏறாவூரிலும்  
கோடுகச்சேரி  
நாடகம்  
ஆடப்பட்ட  
வரலாற்றை  
அறியக் கூடிய  
தாகவுள்ளது.  
கற்பனைப்  
புனைவாக  
நீதிமன்ற  
நடவடிக்கைகள்  
வெளிப்படுத்தப்  
பட்டதாக  
ஏறாவூர்  
வரலாற்றுத்  
தகவல்கள்  
கூறுகின்றன.



## கட்டுரை ஆசிரியர்கள்

1. முனைவர் ச. பிலவேந்திரன்  
இணைப்பேராசிரியர்,  
நாட்டுப் புறவியல் துறை,  
புதுச்சேரி, மொழியியல், பண்பாட்டு,  
ஆராய்ச்சி நிறுவனம், புதுச்சேரி.
2. கலாநிதி க. சிதம்பரநாதன்  
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், கலைப் பீடம்,  
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,  
யாழ்ப்பாணம்.  
sithamk1@gmail.com
3. கலாநிதி ஸ்ரீ. பிரசாந்தன்  
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,  
தமிழ்த்துறை, கலைப்பீடம்,  
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம், பேராதனை.  
spirashanthan01@gmail.com
4. கலாநிதி இ. பிரேம்குமார்  
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,  
தத்துவவியல் மற்றும்  
விழுமியக்கற்கைகள் துறை,  
கலை கலாசார பீடம், கிழ. பல்கலைக்கழகம்,  
வந்தாறுமூலை, செங்கலடி.  
premkumar.phd@gmail.com
5. கலாநிதி சி. சந்திரசேகரம்  
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,  
மொழித்துறை, கலை கலாசாரபீடம்,  
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,  
வந்தாறுமூலை, செங்கலடி.  
santhirasegaramsinnathamby@yahoo.com
6. பேராசிரியர். எம்.எஸ்.எம். அனஸ்  
மெய்யியல் துறை, கலைப்பீடம்,  
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம், பேராதனை.

## Names of Referees

1. பேராசிரியர் சி. சிவசேகரம்  
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,  
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.
2. பேராசிரியர் எம்.ஐ.எம். கலீல்  
தலைவர், புவியியல் துறை, கலைப்பீடம்,  
தென்கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், ஒலிவில்.
3. முனைவர் சுந்தர் காலியப்பன்  
காந்திகிராமம் கிராமியப் பல்கலைக்கழகம்,  
தமிழ்நாடு, இந்தியா.
4. கலாநிதி க. இரகுபரன்  
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,  
தமிழ்த்துறை, கலைப்பீடம்,  
தென்கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், ஒலிவில்.
5. பேராசிரியர் விசாகரூபன்  
தலைவர், தமிழ்த்துறை, கலைப்பீடம்,  
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,  
யாழ்ப்பாணம்.







ISSN 2386-1630



விலை ரூபா 250.00