

ISSN 2386-1630

வெகுஜல்

தொகுதி: 5, எண்: 1 - 2018

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



சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்

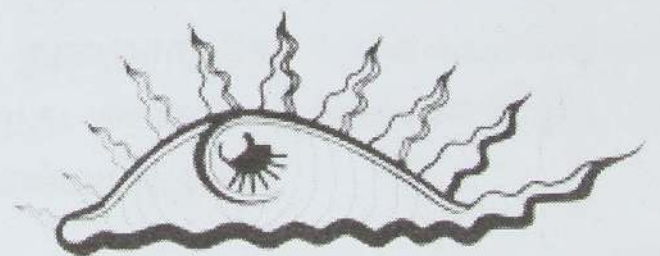
மெய்தீதல்

ஆய்விதழ்

தொகுதி: 5, எண்: 1 தை - ஆனி 2018

பொதுசனநூலகம்
08 NOV 2018
மதுரை
யாழ்ப்பாணம்

உதாரணத்தொடர்புக்கு
யாழ்ப்பாண பொதுநூலகம்



சுதந்திர ஆய்வு வட்டம்

8873 (P)
2

மொழிதல்

ஆய்விதழ்

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

தொகுதி: 5, எண்: 1 - தை - ஆனி 2018

ISSN 2386 - 1630

ஆசிரியர்

கலாநிதி வ. இன்பமோகன்

உதவி ஆசிரியர்கள்

கலாநிதி 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 அட்டைப்படம்

இரா சீனிவாசன், இந்தியா

தொடர்பு

110/3, கண்ணகி அம்மன் கோயில் வீதி,

மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

தொலைபேசி: 0776647375, 0770075898, 0774749441

மின்னஞ்சல்: mozhithal2014@gmail.com

அச்சு

குமரன் அச்சகம்

39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு - 6

மின்னஞ்சல்: kumbhik@gmail.com

விலை: 300.00

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

மொழிதல்

2014 ஆண்டு ஆவணி மாதம் மொழிதலின் முதலாவது இதழை கலாநிதி வ.இன்பமோகன், கலாநிதி சி.சந்திரசேகரம், கலாநிதி சு. சிவரெத்தினம் ஆகிய மூவரும் இணைந்து வெளியிட்டோம். ஆண்டுக்கு இரு இதழ்களை வெளியிடுவது என்ற திட்டத்துடன் ஆரம்பித்த இந்த ஆய்வுப் பணி இவ்விதமுடன் நான்கு ஆண்டுகளைக் கடந்திருக்கின்றது.

மொழிதலை ஒரு ஆய்வுச் சஞ்சிகையாக வெளியிடவேண்டும் என்றும் அதன் மூலம் தமிழ் அறிவுலகுக்கு பல்வேறு அறிவியல் விடயங்களையும் அறிமுகப்படுத்த வேண்டும் என்றும், ஆய்வாளர்களின் ஆக்கங்களை வெளியிடுவதற்கு களமமைத்துக் கொடுக்கவேண்டும் என்றும், மொழிதல் மூலம் நிகழ்த்தப்படும் புலமைத்துவ உரையாடல் உலகெங்கும் வாழும் தமிழ் மக்களிடம் சென்றடைய வேண்டும் என்றும், புலமைத்துவ ஆர்வமுடைய அனைவரையும் மொழிதல் தனது உரையாடலில் இணைத்துக் கொள்ளவேண்டும் என்றும் திட்டமிட்டுச் செயற்பட்டோம். நான்காண்டுப் பயணத்தில் இந்நோக்கங்களை அடைவதற்கான சாத்தியப்பாடுகள் காணப்படுவதை உணரும்போது சஞ்சிகையை வெளிக்கொணர்வதில் ஏற்பட்ட அத்தனை வலிகளும் மறைத்துவிடுகின்றன.

சஞ்சிகைகளை வெளியிடுபவர்கள் எதிர்கொள்ளும் அத்தனை சவால்களையும் எதிர்கொண்டு அதனை முறியடித்தே ஒவ்வொரு இதழும் வெளிவருகின்றது. காத்திரமானதும் சமூக நல நோக்கங் கொண்டதுமான செயற்பாடுகளை மேற்கொள்வதிலுள்ள துன்பங்களையும், சவால்களையும் ஒவ்வொரு சஞ்சிகையையும் வெளிக்கொணரும் போது எதிர்கொண்டாலும் அவையே சஞ்சிகையின் கனதியையும் காத்திரமான போக்கையும் மீள் உறுதி செய்வனவாக அமைந்திருந்தன.

நீண்ட இலக்குடனான மொழிதலின் பயணத்தில், புலமைத்துவ உரையாடலில் ஆர்வமுள்ளவர்கள் ஒவ்வொருவரையும் இணைந்து கொள்ளுமாறு கேட்டுக்கொள்கின்றோம். உங்கள் ஈடுபாடும், பங்களிப்பும் மொழிதலின் பயணத்தை விரியமாக தொடர்வதற்கு வழியமைத்துக் கொடுக்கும்.

இவ்விதழ் அழகியல், நாட்டாரியல், நவீனம், செந்நெறி மரபு ஆகிய பரந்துபட்ட ஆய்வுப் பொருட்களைக் கொண்ட இலங்கை மற்றும் தமிழ் நாட்டைச் சேர்ந்த துறைசார்ந்த புலமையாளர்களின் ஆய்வுகளைத் தாங்கி வெளிவருகின்றது. எங்கள் ஆக்கங்கள் தொடர்பான வாசகர்களின் எதிர்வினையை வேண்டிநிற்கும்...

ஆசிரியர்
வடிவேல் இன்பமோகன்

பொருளடக்கம்

1. கூட்டாக நிகழ்த்துதலும் தனியாக வாசித்தலும்:
வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் இலக்கியமான கதை
- பேராசிரியர் இ. முத்தையா 1
2. வாய்மொழி வரலாற்று முறையியல் 25
- கலாநிதி சி. சந்திரசேகரம்
3. மார்க்ஸிய இரசனையியல் உணர்வும் அதன் அவசியமும் 38
- முபிஸால் அபூபக்கர்
4. சூழலியல் அழகியலும் பேண்தகு அபிவிருத்தியும் 46
- கலாநிதி இ. பிறேம்குமார்
5. தெருக்கூத்துப் பாணிகள் 57
- இணைப் பேராசிரியர் இரா. சீனிவாசன்
- உதவிப் பேராசிரியர் மு. ஏழுமலை
6. இலங்கைப் பெண் கவிதைகளில் ஆண்களும் அதிகாரமும் 75
- திரு. எம்.எம். ஜெயசீலன்
7. ஈழத்து கூத்துப் பிரதிகள் பதிப்பு மரபும்
'குருக்கேத்திரன் போர்' பதிப்பும்: சில குறிப்புக்கள் 93
- பேராசிரியர் வீ. அரசு

கூட்டாக நிகழ்த்துதலும் தனிமாக வாசித்தலும் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் இலக்கியமான கதை

- இ. முத்தையா

அறிமுகவுரை

பண்பாடு குறித்துப் பல்வேறு துறைகளைச் சேர்ந்த அறிஞர்கள் அவரவர் புரிதலில் விளக்கியிருக்கிறார்கள். செயற்பாட்டியல் கோட்பாடு (Functional Theory), அமைப்பியல் கோட்பாடு (Structural theory), அறிதல்சார் கோட்பாடு (Cognitive Theory), குறியீட்டுக் கோட்பாடு (Symbolic Theory), சார்பியல் கோட்பாடு (Relative Theory), நடத்தைசார் கோட்பாடு (Behavioural Theory), படிமலர்ச்சிக் கோட்பாடு (Evolutionary Theory) எனப் பல்வேறு கோட்பாட்டு நோக்குகளில் பண்பாடு என்பதனைப் புரிந்து கொள்ளும் முயற்சி தொடர்கிறது. இவற்றுள் ஒரு கோட்பாட்டு நோக்கிலான விளக்கம்தான் சரியானது என்றும் நிறைவானது என்றும் சொல்ல இயலாது. பல்வேறு சமூக, பொருளாதார, அரசியல் காரணிகளால் பண்பாடு மாறிக் கொண்டே இருக்கிறது. இத்தகைய புறக் காரணிகளோடு அகக் காரணிகளும் பண்பாட்டில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன. பண்பாட்டின் உள்ளார்ந்த பண்பான நிகழ்த்துகை (Performance) என்பது முக்கியமான அகக் காரணியாகும். (நிகழ்த்துதல், நிகழ்த்துகை ஆகிய இரு சொற்களும் ஒரே பொருண்மையில் சூழலுக்கு ஏற்ப இனிப் பயன்படுத்தப்படும்). பண்பாட்டின் அனைத்து அம்சங்களும் எப்போதும் நிகழ்த்தப்பட்டுக் கொண்டே இருப்பதால்தான் அவை மறுஉற்பத்தியாகிக் கொண்டும் பெருகிக் கொண்டும் மாறிக்கொண்டும் இருக்கின்றன. எந்தவொரு பொருளாக இருந்தாலும், (அது கல்லாக இருந்தாலும் மரம் செடி கொடிகளாக இருந்தாலும்) பண்பாட்டு நிகழ்த்துதலுக்குள் நுழையும்போது அதுவும் நிகழ்த்துதலின் அங்கமாகிப் பண்பாட்டுப் பொருண்மையை உற்பத்தி செய்வதோடு மானிடவியல் ஆய்வாளர் பிரானிஸ்லா மாலினொஸ்கி (Bronislaw Malinowsky: 1944) என்பார் கூறுவதுபோல அது மனிதர்களின் முக்கியமான மூன்று தேவைகளான உயிரியல் தேவை, சமூகவியல் தேவை, உளவியல் தேவை ஆகியவற்றை நிறைவு செய்வதற்கான செயல்பாடுகளிலும் ஈடுபடுகின்றது. ஒரு மண்பானை வளையப்பட்டவுடன் அது பண்பாட்டுப் பொருளாகி விடுவதில்லை. அது நிகழ்த்தப்படும்போதே பண்பாட்டு வடிவமாகிறது. அதாவது அதனைத் திருமணச் சடங்கு, பொங்கற் திருவிழா, இறப்புச் சடங்கு எனப் பல்வேறு பண்பாட்டு

பண்பாட்டின்
அனைத்து
அம்சங்களும்
எப்போதும்
நிகழ்த்தப்பட்டுக்
கொண்டே
இருப்பதால்தான்
அவை
மறுஉற்பத்தி
யாகிக்
கொண்டும்
பெருகிக்
கொண்டும்
மாறிக்கொண்டும்
இருக்கின்றன.

நிகழ்த்துதல்களில் பங்கு பெறச் செய்யும்போதே அதன் பண்பாட்டுப் பொருண்மையை உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது. திருமணச் சடங்கில் அரசாணிப் பானையாகவும் (கருப்பை என்பதைக் குறிப்பது), இறப்புச் சடங்கில் கொள்ளிப் பானையாகவும் (உயிர் பிரிதலைக் குறிப்பது), பொங்கந்திருவிழாவில் வளமைப் பானையாகவும் அர்த்தப்பட்டு மேற்குறிப்பிட்ட மூன்று தேவைகளையும் நிறைவு செய்கிறது. மேற்குறிப்பிட்ட பண்பாட்டுப் பொருண்மைகள் கூடப் பிரதேசங்களுக்குத் தகுந்தவாறு வேறுபடலாம்.

செய்யுளும் நிகழ்த்தப்படும்போதே பல்வேறு அர்த்தங்களைப் பெறுகிறது. பண்பாட்டுச் செயல்பாட்டு (Cultural Functional Form) வடிவமாகிறது. இந்த ஆய்வில் எழுத்து இலக்கியம், வாய்மொழி இலக்கியம், வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் (Oral Performance), இலக்கிய வாசிப்பு ஆகியவை பற்றியும் வாய்மொழி இலக்கியம் என்பதை வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாகக் கருதி ஆய்வு செய்ய வேண்டிய தேவை பற்றியும் இலக்கியம் என்ற சொல்லாட்சி பிற்காலத்ததாக இருக்க நாட்டுப்புற மக்களின் வாய்மொழி உரைவகை நடைகள் (Oral Narratives) இலக்கியங்களாக முத்திரை குத்தப்பட்டு ஆய்வு செய்யப்பட்டு வருவதற்கான அரசியல் பற்றியும் விவாதிக்கப்படுகின்றன.

இலக்கியம் பற்றிய கருத்தாடல்

இலக்கியத்தை இக்காலத் தமிழ்ச் சூழலில் செவ்விலக்கியம், நாட்டுப்புற இலக்கியம் என்றோ எழுத்து இலக்கியம், வாய்மொழி இலக்கியம் என்றோ வகைப்படுத்தி விளக்குகிறார்கள். வெகுசன இலக்கியம் என்றும் ஒரு வகையைக் குறிப்பிடுகிறார்கள். இம்மூன்றும் உருவாக்கப்படும் முறை, பயன்படுத்தப்படும் முறை, இலக்கியப் பனுவலின் தன்மை ஆகியவை பற்றியும் வெவ்வேறு பார்வைகள் உள்ளன. செவ்விலக்கியம், வெகுசன இலக்கியம் என்பவை தனிநபரால் படைக்கப்படுபவை என்ற கருத்து சிலரால் ஏற்கப்படுகிறது. சிலரால் மறுக்கப்படுகிறது. தனி மனிதர் என்று எவரும் இல்லை என்றும் ஒவ்வொரு மனிதரும் சமூக மனிதர்தான் என்றும் கூறி எந்தவகை இலக்கியமாக இருந்தாலும் அது அந்தத் தனிநபர் தன் மனவெளியில் சமூகப் பண்பாட்டுப் பனுவல்களை ஊடுபாவி நெய்வதின் வெளிப்பாடுதான் என்றும் அது தனி நபர் வழியாக வெளிப்படுவதால் தனி நபர்ப் படைப்பாகிவிடாது என்றும் சில ஆய்வாளர்கள் கருத்துத் தெரிவிக்கிறார்கள். அதாவது இலக்கியங்கள் அனைத்தும் சமூகப் படைப்புகள் என்பது இவ்வாய்வாளர்களின் கருத்து. ஆனால் தனி நபர் சமூக உயிரியாக இருந்தபோதிலும் ஒவ்வொரு மனிதரும் தனித்தன்மை வாய்ந்தவராகத் திகழ்கின்றனர் என்றும் அவர்களுள் படைப்புத்திறன் என்ற தனிப்பண்பைப் பெற்றவர் படைப்பாளி என்றும் இத்தனி நபர்ப் படைப்பாளிகள் தம் படைப்புத் திறமையைப் பயன்படுத்தித் தனித்தனியாக இலக்கியங்களை உருவாக்கம் செய்கிறார்கள் என்றும் வேறு சில ஆய்வாளர்கள் தங்கள் புரிதலின் வழி விளக்கம் தருகிறார்கள்.

செவ்விலக்கியம்,
வெகுசன
இலக்கியம்
என்பவை
தனிநபரால்
படைக்கப்
படுபவை என்ற
கருத்து சிலரால்
ஏற்கப்படுகிறது.
சிலரால்
மறுக்கப்படுகிறது.

இவற்றோடு மட்டுமல்லாமல் தனிநபர்ப் படைப்பாளிகளின் ஆக்கங்களாகக் கருதப்படும் இலக்கியம் பற்றிய வேறு சில கருத்தாடல்களும் ஆய்வுலகில் உலா வந்து கொண்டிருக்கின்றன. அதாவது தனிநபர்ப் படைப்பாளிக்கான மதிப்பு பற்றியும், அவருடைய படைப்பு முறைகளின் அரசியல் பற்றியும் வெவ்வேறு கருத்துக்கள் உள்ளன. படைப்பாளி உன்னதமானவரா அல்லது எளிய மனிதரா, படைப்பின் மூலவரா அல்லது படைப்பாக்கச் சங்கிலிக் கண்ணிகளுள் ஒருவரா, தன்னுடைய படைப்பு மீது உரிமையுள்ளவரா அல்லது உரிமையற்றவரா, படைப்பு பற்றிய விமர்சனத்திற்கு எதிர்வினையாற்றக் கடமைப்பட்டவரா அல்லது கைகழுவி விடுபவரா, எழுத்துமொழியில் படைப்புத்திறனை வெளிப்படுத்துபவர் உயர்ந்த மதிப்புள்ளவரா அல்லது வாய்மொழியில் படைப்புத்திறனை வெளிப்படுத்துபவர் உயர்ந்த மதிப்புள்ளவரா என்ற நிலைகளில் விவாதங்கள் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கின்றன.

இதே போன்று ஒரு தனிநபர்ப் படைப்பாளியால் ஆக்கப்படும் இலக்கியப் பனுவல் மூலப்பனுவலா (Original Text) அல்லது வழிப்பனுவலா (Secondary Text), அனாதைப்பனுவலா (Anonymous Text) அல்லது ஆசிரியப் பனுவலா (Text of Author), படைப்பாளியின் உடைமைப் பனுவலா அல்லது வாசகரின் உரிமைப் பனுவலா என்ற திசைகளில் விவாதங்கள் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. எழுத்து இலக்கிய வாசகர் அத்த வாசகராக (Super Reader) இருக்கவேண்டுமா அல்லது எளிய வாசகராக (Simple Reader) இருக்க வேண்டுமா? படைப்பாளியானவன் சமூகமாகிய பனுவலை வாசித்துப் புதிய இலக்கியப் பனுவலை உற்பத்தி செய்வதாலும், வாசகரானவர் படைக்கப்பட்ட இலக்கியப் பனுவலை வாசித்துப் புதிய இலக்கியப் பனுவல்களை (மறு) உற்பத்தி செய்வதாலும் படைப்பாளியும் வாசகரும் படைப்புச் செயல்பாடு என்ற தளத்தில் ஒன்றுபடுகிறார்களா அல்லது வேறுபடுகிறார்களா? ஒன்றுபடுகிறார்கள் என்றால் படைப்பாளி, வாசகர் என்ற பிரிவு தேவைதானா? வேறுபடுகிறார்கள் என்றால் படைப்பாளியை மூலவர் என்றும் வாசகரை உற்சவர் என்றும் சொல்லலாமா? இலக்கிய வாசகருக்கும் இலக்கிய நுகர்வோருக்கும் இடையே வேறுபாடு உண்டா? இல்லையா? இப்படியாகத் தனிநபர்ப் படைப்பாளிகளின் இலக்கிய ஆக்கங்கள் தொடர்பான விவாதங்கள் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கின்றன.

மேற்குறிப்பிட்ட விவாதங்களைச் சேர்த்துவைத்துப் பார்க்கும்போது ஒன்று படைப்பாளிக்கும் இலக்கியப் பனுவலுக்கும் இடையிலான உறவுக்கு முக்கியத்துவம் தருகிறது. இன்னொரு விவாதம் வாசகருக்கும் இலக்கியப் பனுவலுக்கும் இடையிலான உறவுக்கு முக்கியத்துவம் தருகிறது. மூன்றாவது விவாதம் படைப்பாளி, இலக்கியப் பனுவல், வாசகர், படைப்பு உருவான காலகட்டத்துச் சமூகம், பண்பாடு, பொருளாதாரம், அரசியல் நிலைமைகள் ஆகிய அனைத்தையும் தொடர்புபடுத்தி இலக்கியப் பனுவலைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்கிறது. இலக்கியப் பனுவலைப் படைக்கும் செயல்பாட்டிலும்

தனிநபர்ப் படைப்பாளிக்கான மதிப்பு பற்றியும், அவருடைய படைப்பு முறைகளின் அரசியல் பற்றியும் வெவ்வேறு கருத்துக்கள் உள்ளன.

வாசகரின் வாசிப்புச் செயல்பாட்டிலும் சமூகம், பண்பாடு, பொருளாதாரம், அரசியல் ஆகிய கூறுகள் முக்கியப் பங்காற்றுகின்றன என மூன்றாவது பிரிவினர் விவாதிக்கின்றனர். வெவ்வேறு கருத்தியல்களின் திசைகாட்டலில் இம்மூன்று விவாதங்களும் நடந்தன. இப்போதும் நடந்து கொண்டிருக்கின்றன.

வாய்மொழி இலக்கியமா? வாய்மொழி நிகழ்த்துதலா?

இவ்வாறு தனிநபர்ப் படைப்பாளிகளின் இலக்கியங்கள் தொடர்பான கோட்பாடுகள், அவற்றைப் பின்பற்றி முன்னெடுக்கப்படுகின்ற ஆய்வு வகைகள் ஆகியவற்றோடு ஒப்பிடும்போது வாய்மொழி இலக்கியம், நாட்டுப்புற இலக்கியம் என்றெல்லாம் அழைக்கப்படுகின்றவற்றைப் பற்றிய ஆய்வுக் கோட்பாடுகளோ, ஆய்வு வகைகளோ மிகவும் குறைவு என்றே சொல்லலாம்.

நாட்டுப்புறவியல் / நாட்டார் வழக்காற்றியல் (Folklore), வாய்மொழி இலக்கியம் (Oral Literature or Verbal Literature), நாட்டுப்புற / நாட்டார் இலக்கியம் (Folk Literature) என்ற சொல்லாட்சிகளும் அவை தொடர்பான விளக்கங்களும் மேலைநாட்டு ஆய்வாளர்களால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டவை என்றே இந்திய, குறிப்பாக, தமிழக நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வாளர்கள் பெரும்பாலோர் உறுதியாக நம்புகிறார்கள். அதே போன்று பேச்சுக் கலை (Verbal Art/ Spoken Art), கதை சொல்லுதல் மற்றும் புறனி பேசுதல் நிகழ்ச்சிகள் (Story Telling Events and Gossiping), விடுகதை நிகழ்த்துதல் அமர்வு (Riddling Session), பழமொழி பேசுதலின் இனவரைவியல் (ethnography of speaking proverb) போன்ற நிகழ்த்துதல் அல்லது பேசுதல் பற்றிய ஆய்வுமுறைகளையும் மேலைநாட்டு ஆய்வாளர்களே முன்மொழிந்திருப்பதாகத் தெரிவிக்கிறார்கள் (Richard Bauman:1977, 1984@ Roger Abraham, D :1970: Alan Dundes:1964). ஆகவே பெரும்பாலான தமிழ் நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வாளர்கள் மேற்குறிப்பிட்ட ஆய்வுகளை முன்னிறுத்தித் தங்கள் பகுதிகளில் கிடைத்த வாய்மொழி இலக்கியங்கள் என்று சொல்லப்படுகின்றவற்றை ஆய்வு செய்திருக்கிறார்கள்.

மேற்குறிப்பிட்ட மேலைநாட்டு ஆய்வுமுறைகள் தகவல் பரிமாற்ற வியல், மொழியியல் ஆகிய கல்விப் புலங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்ட மொழி தொடர்பான ஆய்வுகளைக் கவனத்தில் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டவை. தகவல் பரிமாற்றக் கோட்பாடு (Communication Theory), பேச்சுச் செயல் கோட்பாடு (Speech Act Theory by J.L.Austin : 1962, J.R.Searle: 1969), சொல்லுதலே நிகழ்த்துதல் கோட்பாடு (Performative Analysis by J.L.Austin: 1962, சூழல்சார் பொருண்மைக் கோட்பாடு (Pragmatic Theory by Teun A.Van Dijk : 1976, 1977) எனப் பல்விதக் கோட்பாடுகளைக் கவனத்தில் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டவை. பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல் என்பது ஒரு வகையான தகவல் பரிமாற்ற முறை என்ற அடிப்படையான புரிதலில் மேற்குறிப்பிட்ட ஆய்வுமுறைகள் உருவாக்கப்

மேற்குறிப்பிட்ட
மேலைநாட்டு
ஆய்வுமுறைகள்
தகவல்
பரிமாற்றவியல்,
மொழியியல்
ஆகிய கல்விப்
புலங்களில்
மேற்கொள்ளப்
பட்ட மொழி
தொடர்பான
ஆய்வுகளைக்
கவனத்தில்
கொண்டு
உருவாக்கப்
பட்டவை.

பட்டுள்ளன. மேலும் :.பிரான்ஸ் போவாஸ் (Franz Boas), பிரானிஸ்ல மலினொஸ்கி (Bronislaw Malinovsky), ஆலன் டண்டிஸ் (Alan Dundes) ஆகிய மானிடவியல் ஆய்வாளர்கள் பண்பாட்டுக் கூறுகளின் பொருண்மையை அவற்றின் பயன்பாட்டுச் சூழலிலிருந்தே அறிந்து கொள்ள முடியும் என்ற அடிப்படையான கருத்தைப் பயன்படுத்தியும் முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள ஆய்வுகள் (பேச்சுக்கலை, கதை சொல்லும் நிகழ்ச்சிகள் போன்ற ஆய்வுகள்) மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. ஆனால் இவ்வாய்வுகளுக்குப் பல நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நிகழ்த்துதல் தொடர்பான சிந்தனைகள் தமிழ்ச் சிந்தனை மரபில் வழக்கத்தில் இருந்தன என்பதற்குத் தொல்காப்பியம் எனும் பழமையான இலக்கண நூல் சாட்சியாக விளங்குகிறது. இவ்வாறு சொல்வதை நவீனச் சிந்தனையாளர் சிலர் கிண்டல் செய்யக்கூடும். இத்தகைய கிண்டலை ஆதாரங்களோடு எதிர்கொள்வதற்கான முயற்சி இங்கு மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

தொல்காப்பியரின் செய்யுளும் உரையாசிரியர்களின் இலக்கியமும் தமிழில் 'இலக்கியம்' என்ற சொல் தொல்காப்பியத்திலோ சங்கக் கவிதைகளிலோ பயன்படுத்தப்படவில்லை. ஆனால் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கள், குறிப்பாக, பேராசிரியர் தன் உரையில் 'இலக்கியம்' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளார் (மரபியல்: பேராசிரியர் உரை: நூற்பா 655). தொல்காப்பியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள "செய்யுள்" என்ற சொல், பிற்காலச் சொற் பயன்பாடான 'இலக்கியம்' என்பதற்கு நிகராகக் கருதத்தக்கது எனப் பல ஆய்வாளர்கள் கருதுகிறார்கள் (பாலசுந்தரம் ச., 1999: 2). மேலும் செய்யுள் என்ற சொல்லின் பொருண்மையை எடுத்துரைப்பதற்கும் பல ஆய்வாளர்கள் முயற்சி செய்துள்ளனர்.

அத்தகைய ஆய்வாளர்களின் கருத்துக்களைப் பேராசிரியர் செ.வை. சண்முகம் எடுத்துரைத்துத் தன்னுடைய கருத்துக்களையும் முன்வைத்துள்ளார். 'தொல்காப்பியர் செய்யுள் என்ற சொல்லைப் ஷபா' என்ற பொருளில் கையாண்டுள்ளார்' என்ற தனது கருத்தைக் கூறிய பின்னரே பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி, கமில் ஸ்வலெபில் ஆகிய ஆய்வாளர்களின் கருத்துக்களை எடுத்துரைக்கிறார் (2014 : 158-159). செய்யுள் என்பதை ஆங்கிலத்தில் கவிதையைக் குறிக்கும் poesis என்ற சொல் worked inside என்ற பொருளில் தோன்றியது எனக் குறிப்பிட்டும், செய்யுள் என்பதை இலக்கணப் போலி எனக் கொண்டு உள் + செய் எனப் பிரித்துப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்றும் கமில் ஸ்வலெபில் கூறியுள்ளதைச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். இதனைத் தொடர்ந்து செய்யுள் என்பது புலவனின் உழைப்பின் செயல்பாடு என இறுதி விளக்கம் தருகிறார். ஆக மொத்தத்தில் செய்யுள் என்பதைத் தனிநபரின் படைப்புத் திறனில் உருவான இலக்கியப் பனுவலாகவே பேராசிரியர்கள் கா.சிவத்தம்பி, கமில் ஸ்வலெபில், செ.வை. சண்முகம் ஆகியோர் கருதுகிறார்கள். அதாவது ஆசிரியப்பா, வெண்பா போன்ற செய்யுள்களையும் பாட்டு, உரை, நூல், பிசி, முதுசொல் போன்ற செய்யுள்களையும்

ஆனால் இவ்வாய்வுகளுக்குப் பல நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நிகழ்த்துதல் தொடர்பான சிந்தனைகள் தமிழ்ச் சிந்தனை மரபில் வழக்கத்தில் இருந்தன என்பதற்குத் தொல்காப்பியம் எனும் பழமையான இலக்கண நூல் சாட்சியாக விளங்குகிறது.

தனிநபரின் படைப்புத் திறனில் உருவாகின்றன என்று கூறுவதை ஏற்றுக் கொள்ளலாம். ஆனால் அவற்றை இலக்கியப் பணுவல்களாகக் கருதலாமா? நிகழ்த்துதல்களாகக் கருதக் கூடாதா? நிகழ்த்துதலும் இலக்கியமும் வேறுபடுகின்றனவா? எப்போதிருந்து இந்த வேறுபாடு தோன்றியது? என்ற கேள்விகள் கவனத்தில் கொள்ளத் தக்கவை. இது குறித்துத் தொடர்ந்து விவாதிப்பதின் ஊடாகத் தெளிவான புரிதல்களை உருவாக்க முயற்சி செய்யலாம்.

செய்யுளை அடிவரையறைக்கு உட்பட்டவை, உட்படாதவை எனத் தொல்காப்பியர் வகைப்படுத்துகிறார் (தொல்காப்பியம்: செய்யுளியல்: பேராசிரியர் (உரை): 476). அடிவரையறைக்கு உட்பட்ட வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா ஆகியவை கறாரான இலக்கண விதிமுறைகளால் உருவாக்கப்பட வேண்டும் எனத் தனக்கு முன்னர் வாழ்ந்த சிந்தனையாளர்களை மேற்கோள் காட்டியும் தம்முடைய கருத்துக்களைக் குறிப்பிட்டும் தொல்காப்பியர் விளக்குகிறார். ஆனால் இத்தகைய கறாரான இலக்கண விதிமுறைகளுக்குக் கட்டுப்படாதவையாகப் பாட்டு, உரை, நூல், பிசி, முதுசொல் அல்லது முதுமொழி, மந்திரம், குறிப்பு போன்ற செய்யுட்களைக் குறிப்பிடுகிறார். இக்கருத்து தன்னுடைய முன்னோடிகளிடமும் இருந்தன என்பதையும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார். (செய்யுளியல்: பேராசிரியர் உரை : 391, 476)

மேலும் செய்யுளைப் பொருள் அடிப்படையில் அகப்பாட்டு - புறப்பாட்டு எனவும் வகைப்படுத்தி இருக்கிறார். ஆனால் வாய்மொழி இலக்கியம் - எழுத்து இலக்கியம் என்றோ, நாட்டுப்புற இலக்கியம் - செவ்வியல் இலக்கியம் என்றோ வகைப்படுத்தவில்லை. மேலும் மேற்குறிப்பிட்ட செய்யுள் வடிவங்களை உயர்ந்தவை - தாழ்ந்தவை எனவும் வகைப்படுத்தவில்லை. கறாரான யாப்பிலக்கண விதிமுறைகளுக்கு உட்பட்டு உருவாக்கப்பட்ட வெண்பா, ஆசிரியப்பா, வஞ்சிப்பா, கலிப்பா ஆகிய அடிவரையறைக்கு உட்பட்ட செய்யுட்களாக இருந்தாலும், விதிமுறைகளுக்கு உட்படாது உருவாக்கப்பட்ட பாட்டு, உரை, நூல், பிசி, முதுமொழி போன்ற அடிவரையறைக்கு உட்படாத செய்யுட்களாக இருந்தாலும் அவை அனைத்தும் அக்காலத்தில் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களாகவே (Oral Performance) இயங்கின. இந்தக் கருத்து தொல்காப்பியத்தின்வழி விரிவாக விளக்கப்பட உள்ளது. எனவே இந்த இடத்தில் குறிப்பிட விரும்புவது என்னவெனில் தொல்காப்பியர் இலக்கியம் என்றோ வாய்மொழி இலக்கியம் என்றோ கருத்தை உருவாக்கவில்லை. மாறாக, செய்யுள் என்பதை வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாகப் புரிந்து விரிவாக விளக்கி யிருக்கிறார்.

பண்பாட்டு அடையாளங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேலோர், கீழோர் (மேலோர் மூவர்க்கும் புணர்த்த கரணம் - கீழோர்க்காகிய காலமும் உண்டே: கற்பியல் : நூற்பா 144) என மக்கள் வகைப்படுத்தப் பட்டிருந்ததைத் தொல்காப்பியர் சுட்டிக்காட்டுகிறார். அடிவலர்,

தொல்காப்பியர்
இலக்கியம்
என்றோ
வாய்மொழி
இலக்கியம்
என்றோ
கருத்தை
உருவாக்க
வில்லை.
மாறாக, செய்யுள்
என்பதை
வாய்மொழி
நிகழ்த்துதலாகப்
புரிந்து விரிவாக
விளக்கி
யிருக்கிறார்.

வினைவலர் என்று வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளதையும் அகத்திணையியலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் இம்மக்களிடம் வழங்கிவந்த இத்தகைய செய்யுட்களை, அதாவது யாப்பிலக்கண விதிமுறைகளுக்கு உட்பட்டு உருவாக்கப்பட்ட செய்யுட்கள், விதிமுறைகளுக்கு உட்படாது உருவாக்கப்பட்ட செய்யுட்கள் என்ற இரு வகைச் செய்யுட்களை, உயர்வு தாழ்வு அடிப்படையில் வகைப்படுத்தத் தொல்காப்பியர் விரும்பவில்லை எனத் தெரிகிறது. மாறாக அவற்றைச் சமமான மதிப்புள்ள இருவேறு வகைகளாகவே கருதுகிறார். அடிவரையறைக்கு உட்பட்ட ஆசிரியப்பா, வெண்பாப்பாட்டு முதலியவை தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே எழுத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டிருந்தன. அதாவது சமூகத்தில் எழுதவும் படிக்கவும் தெரிந்த நல்லிசைப் புலவர்களால் அவை எழுத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டிருந்தன. ஆனால் எழுத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டிருப்பதாலேயே அச்செய்யுட்கள் உயர்ந்தவை என்ற கருத்து தொல்காப்பியருக்கு இல்லை. அதே போல பாட்டு, உரை, நூல், பிசி, முதுமொழி போன்றவை மரபுசார்ந்து வாய்மொழியாக வெளிப்படுவதாலேயே அவை தாழ்ந்தவை என்ற கருத்தும் தொல்காப்பியருக்கு இல்லை. மேலும் மேற்குறிப்பிட்ட இரு வகைகளும் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களாக விளங்கியவை என்பதால்தான் அவை இரண்டையும் உயர்வு, தாழ்வு அடிப்படையில் தொல்காப்பியர் வகைப்படுத்திப் பார்க்கவில்லை எனலாம். ஆக 'செய்யுள்' என்ற பெயரில் 'வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களைத்' தொல்காப்பியர் விளக்கியிருக்கிறார் எனச் சொல்வதில் தவறில்லை. இந்தக் கருத்தை இன்னும் சற்றுத் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ள முயற்சி செய்யலாம்.

வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களாக செய்யுள் வகைகள்

தொல்காப்பியர் செய்யுளியலின் தொடக்கத்திலேயே செய்யுளை வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாக உருமாற்றுவதற்கான 34 உறுப்புகளைக் குறிப்பிட்டு அவற்றை ஒவ்வொன்றாக விளக்குகிறார். செய்யுளுக்கு இசைத் தன்மையை அளிப்பதற்காக எழுத்து, மாத்திரை, அசை, சீர், அடி, தூக்கு, தொடை, அளவு, பா ஆகியவை தொல்காப்பியரால் முறையாக விளக்கப்பட்டுள்ளதாக தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரனார் குறிப்பிட்டிருப்பதைப் பேராசிரியர் செ.வை.சண்முகம் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார் (2014:193).

மேலும் தொல்காப்பியரே செய்யுள் என்பது இசை நிகழ்த்துதலாக இருந்ததைப் பல்வேறு நூற்பாக்களின்வழித் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். 'நல்லிசைப் புலவர்' எனக் குறிப்பிட்டுச் செய்யுட்கள் இசையாக நிகழ்த்தப்படுவன என்பதை உணர்த்துவதற்காகத்தான் அவற்றின் உறுப்புக்களை எடுத்துக் கூறியுள்ளார் (செய்யுளியல்: இளம்பூரணர் உரை நூற்பா 1250). "அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தி / வகுத்தனர் உணர்த்தலும் வல்லோர் ஆறே" (தொல்காப்பியர்: செய்யுளியல்: இளம்பூரணர் (உரை): நூற்பா: 1259) என்ற நூற்பாவிற்கு 'அசையையும் சீரையும் ஓசையொடு சேர்த்திப் பாகுபாடு உணர்த்தல் வல்லோர்கள்

தொல்காப்பியர்
செய்யுளியலின்
தொடக்கத்
திலேயே
செய்யுளை
வாய்மொழி
நிகழ்த்துதலாக
உருமாற்று
வதற்கான 34
உறுப்புகளைக்
குறிப்பிட்டு
அவற்றை
ஒவ்வொன்றாக
விளக்குகிறார்.

நெறி' என விளக்கம் தருகிறார் இளம்பூரணர். ஓசை என்ற சொல் இசைத்தல் அல்லது வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் என்ற பொருளில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இசையோடு செய்யுள் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளது என்பது தொல்காப்பியர் தரும் தகவலாகும். மேலும் “பாட்டிடைக் கலந்த பொருள வாகிப் / பாட்டின் இயல பண்ணத்தி இயல்பே” (தொல்காப்பியர்: செய்யுளியல்: இளம்பூரணர் (உரை): நூற்பா : 1422) என்ற நூற்பாவில் இடம்பெற்றுள்ள ‘பாட்டின் இயல பண்ணத்தி’ என்ற தொடருக்கு ‘பாட்டுக்களின் இயல்பை உடையவாம் பண்ணைத் தோற்றுவிக்கும் செய்யுட்கள்’ என விளக்கம் தருவதின் மூலம் பண்ணத்தி எனும் இசைவிளையாட்டை உணரச்செய்கிறார். செய்யுள் என்பது வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாக உருமாறும் முறையை மிக நுட்பமாகத் தொல்காப்பியர் விளக்குகிறார்.

நிகழ்த்துதலைப் புரிதல்

இவ்விளக்கத்தைத் தொடர்வதற்கு முன்பு நிகழ்த்துதல் பற்றிய சில அடிப்படையான கருத்துக்களைத் தெரிந்து கொள்வது அவசியம். நிகழ்த்துதல் (நிகழ்த்துகை) என்பதற்கும் நிகழ்தல் என்பதற்கும் வேறுபாடு உண்டு. நிகழ்தல் என்பது இயற்கையானது. ஒரு மயிலின் ஆட்டம் அதனுடைய இயல்புக்கத்தின் (Instinct) விளைவாக நிகழ்வது. ஆனால் மனிதர்கள் மயிலைப்போல ஒப்பனை செய்து ஆடுவது என்பது உடல்மொழி, மெய்ப்பாடு, அழகியல், கற்பனைத்திறன் ஆகியவற்றைத் திட்டமிட்டு ஒருங்கிணைத்துப் பார்வையாளர்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் நோக்கத்துடன் ஆடப்படுவது. எனவே மனிதர்களின் மயிலாட்டம் என்பது நிகழ்த்துதல் ஆகும். மயில் ஆடுவது இயற்கையான செயல்பாடு. மனிதர் மயிலைப் போல் ஆடுவது பண்பாட்டுச் செயல்பாடு.

இயற்கை,
சமூகம்,
பண்பாடு,
சுற்றுச்சூழல்
ஆகியவற்றோடு
தங்களுக்குள்ள
உறவுகளை
அழகியலாக்கம்
செய்யும்
உளவியற்
செயற்பாடாகவும்
நிகழ்த்துதல்
விளங்குகிறது.

ஆட்டத்தைப் போன்றே இசை என்பதும் இயல்பாக நிகழ்வதும் உண்டு. மனிதர்களால் திட்டமிட்டு நிகழ்த்தப்படுவதும் உண்டு. நிகழ்த்துதலை வெறும் கருத்துப் பரிமாற்றமாக மட்டும் கவனப்படுத்தக் கூடாது. ரிச்சர்ட் டார்சன் போன்ற மேலை நாட்டு ஆய்வாளர்கள் கருத்துப் பரிமாற்றம் என்பதற்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்திருக்கிறார்கள். ஆனால் நிகழ்த்துதல் என்பது உடலையும் உள்ளத்தையும் களன் காலம், புறச் சூழல் ஆகியவற்றோடு இணைத்து மொழியின்வழி நனவு பூர்வமாக அழகியலோடு மனிதர்களை ஒன்றிணைக்கும் முறையாகும். அது சமூக, பண்பாட்டு, உளவியற் செயற்பாடும் ஆகும். ஆய்வின் தொடக்கத்தில் குறிப்பிட்டதைப் போல சமூகவியல் தேவை, உளவியல் தேவை, உயிரியல் தேவை போன்ற தேவைகளை நிறைவேற்றுவதற்கான பண்பாட்டுச் செயல்பாடாகும். இயற்கை, சமூகம், பண்பாடு, சுற்றுச்சூழல் ஆகியவற்றோடு தங்களுக்குள்ள உறவுகளை அழகியலாக்கம் செய்யும் உளவியற் செயற்பாடாகவும் நிகழ்த்துதல் விளங்குகிறது. மனித உறவுகளை இனக்குழுச் சமூகத்திலிருந்து இன்று வரை புதுப்பித்துக் கொண்டிருக்கின்ற செழுமைப்படுத்திக் கொண்டிருக்கின்ற அழகியல்

வெளிப்பாடு ஆகும். மாற்றத்துக்கான காரணி. பன்மையங்களைச் செழுமைப்படுத்துவது. இவை போன்ற இன்னும் பல கருத்துக்களை இந்த ஆய்வுப் பயணத்தில் சந்திக்கலாம்.

பாட்டு, கதை, விடுகதை, பழமொழி, கதைப்பாடல், சடங்கு, கூத்து (நாடகம்), நடனம், இசை ஆகியவை மனிதர்களால் திட்டமிடப்பட்டு உருவாக்கப்பட்டு நிகழ்த்தப்படுபவை. நிகழ்த்துநர் (உற்பத்தியாளர்), பங்கேற்பாளர் (மறு உற்பத்தியாளர்) ஆகிய இரு பிரிவினரின் பங்களிப்புடன் நிகழ்த்தப்படுவதை இலக்கியமாகவும் கலையாகவும் வகைப்படுத்திப் பார்ப்பவர்கள் உண்டு. அது சரியான பார்வை இல்லை. நிகழ்த்துதல் என்பதும் இலக்கியம் என்பதும் வெவ்வேறான பண்புகளையுடைய வகைமைகள். இலக்கியம் என்ற வகைப்பாட்டிற்குள், குறிப்பாக, பாட்டு, உரை, நூல், முதுசொல், பிசி ஆகியவற்றை அடக்கி விளக்கியிருப்பது பொருத்தமில்லாதது.

முன்னர்க் குறிப்பிட்டபடிச் செய்யுள் என்பதின் கீழ் ஆசிரியப்பா, வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா போன்றவற்றையும் பாட்டு, உரை, நூல், பிசி போன்றவற்றையும் அமைத்து விளக்கியிருக்கிறார் தொல்காப்பியர். ஏனெனில் அவர் செய்யுள் என்பதை வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாகக் கருதுகிறாரே தவிர இலக்கியமாகக் கருதவில்லை. இன்னும் சொல்வதெனில் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டபடி தொல்காப்பியர் இலக்கியம் என்ற சொல்லையே பயன்படுத்தவில்லை. பிற்காலத்து (13ஆம் நூற்றாண்டு) உரையாசிரியர்கள்தான் இலக்கியம் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தினார்கள்.

வாய்மொழி நிகழ்த்துதலில் உரையாசிரியர்களின் தலையீடு

வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாக (Oral Performance), கூட்டு நிகழ்த்துதலாக (Collective Performance) இயங்கிய செய்யுளை நிகழ்த்துதல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட தனிநபர் வாசிப்புக்கு உரிய இலக்கியமாக மாற்றியவர்கள் உரையாசிரியர்கள். இவர்கள்தான் இன்றைய பின்-அமைப்பியலாரும் பின்நவீனத்துவர்களும் பிரபலப்படுத்திய வாசிப்புக் கோட்பாட்டின் முன்னோடிகள். இவர்கள் சங்கப்பாடல்கள், காப்பியங்கள், தேவாரம், திவ்யபிரபந்தப் பாடல்கள் போன்றவற்றை நிகழ்த்துதல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட இலக்கியங்களாகக் கருதி வாசித்துப் புதிய இரண்டாம், மூன்றாம் பனுவல்களை மறுஉற்பத்தி செய்தவர்கள். அப்படி உற்பத்தி செய்யப்பட்ட பனுவல்கள், முதற் பனுவலிலிருந்து (மூலப் பனுவல் எனச் சொல்வது தவிர்க்கப்படுகிறது. ஏனெனில் மூலப்பனுவல் என்று ஒன்றில்லை) முரண்படாமல் சிறு வேறுபாடுகளை உள்ளடக்கியவையாக விளங்கின. முதற் பனுவலின் விரிவாக்கமாகவே விளங்கின. அதாவது பல உடன்பாடான பனுவல்களால் நிரவப்பட்டுப் பின்னப்பட்ட பனுவல்களை உரையாசிரியர்கள் கட்டமைத்தனர். இத்தகைய பனுவலாக்க முறையை இன்றைய பனுவல் - குறியியல் ஆய்வாளர்கள் (Text Semioticians) உடன்பாட்டுப் பனுவலாக்கமுறை (Affirmative Textualization)

வாய்மொழி
நிகழ்த்துதலாக
(Oral
Performance),
கூட்டு
நிகழ்த்துதலாக
(Collective
Performance)
இயங்கிய
செய்யுளை
நிகழ்த்துதல்
நீக்கம்
செய்யப்பட்ட
தனிநபர்
வாசிப்புக்கு
உரிய
இலக்கியமாக
மாற்றியவர்கள்
உரை
யாசிரியர்கள்.

எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். உரையாசிரியர்களின் வாசிப்பால் மாற்றுப் பனுவலோ (Alternative Text), எதிர்ப்பனுவலோ (Counter Text) உருவாக்கப் படவில்லை. ஆக இந்தக் காலகட்டத்தில் ஆசிரியரையோ, படைப் பாளியையோ ஒதுக்கி வைக்காமல் நினைவில் நிறுத்திக் கொண்டு அவர்களுடைய வாழ்க்கைப் பின்புலங்களை அறிய இயலாத நிலையில் பாடல்களாக அல்லது வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களாக விளங்கிய சங்கப் பாடல்கள் போன்றவற்றை நிகழ்த்துதல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட இலக்கியங்களாகக் கருதி அவற்றை வாசிப்புக்கு உட்படுத்தி உரை விளக்கம் தந்துள்ளனர்.

“உரை எழுதுதல்” (Writing the Commentary) என்பது இதற்கு முன்பு உரை சொல்லுதல் அல்லது நிகழ்த்துதலாக (Narrating or Performing) இருந்தது என்பதனை அறிஞர்கள் பலர் சுட்டிக்காட்டி யுள்ளனர். குறிப்பாக பேராசிரியர் இ.சுந்தரமூர்த்தி அவர்களின் கருத்து கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது. “மிகப் பழங்காலத்தில் மக்கள் செய்யுள் வடிவத்திலேயே தங்கள் கருத்தை எளிதில் விளக்கும் திறன் பெற்றிருந்தவர்களாய் இருந்திருந்தல் வேண்டும். விரிவுரை விளக்கங்கள் இன்றியே பொருளுணர்ந்த காலமும் இருந்தது. இக்கருத்தை ‘உரையின்றிச் சூத்திரத்தானே பொருள் நிகழ்ந்த காலமும் உண்டு’ எனப் பேராசிரியர் மரபியலில் விளங்க உரைப்பதால் புலனாகிறது. உரை என்ற சொல்லும் தமிழில் ‘சொல்’ என்றே பொருள் விளங்குமாறு அமைந்துள்ளதும் வாய்மொழி இலக்கியமாக இவை முன் இருந்தன என்பதற்குத் தக்க சான்றாக அமைந்துள்ளது என்பர்.” (2004: xxv). இக்கருத்திலிருந்து ‘உரை நிகழ்த்துதல்’ என்பது பிற்காலத்தில் ‘உரை எழுதுதலாக’ மாறியது என்பதைத் தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது. ஆக வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாக இருந்த ‘உரை’, எழுதுதலாக மாறிய பின்னர், நிகழ்த்துதலாக விளங்கிய செய்யுட்களை (சங்கப்பாடல்கள், காப்பியம், சமயப் பாடல்கள் போன்றவற்றை) நிகழ்த்துதல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட, சனநாயகமற்ற இலக்கியங்களாக மாற்றிவிட்டதின் காரணமாக இன்று அவை பற்றிய ஆய்வுப் பார்வைகள் திசை மாறிவிட்டன.

இலக்கியம் என்பது வாசகரால்தான் (உரையாசிரியரால்) மீண்டும் மீண்டும் உயிர்ப்புப் பெறுகிறது என்பதை உரையாசிரியர்கள் தங்கள் வாசிப்பு அதிகாரத்தால் உணர்த்தினார்கள். இந்தவகையில் படைப்பாளி, சமூகச் சூழல், பொருளாதார நிலைமைகள், அரசியற் சூழல் போன்றவற்றை ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு வாசகர் மையப்பட்ட, கூட்டுப் படைப்புச் செயலற்ற, நிகழ்த்துதலற்ற, சனநாயகமற்ற, பண்பாட்டு வடிவமாக இலக்கியம் இயங்குவதற்குப் பாதை அமைத்துக் கொடுத்தார்கள் உரையாசிரியர்கள் எனச் சொல்லலாம். இலக்கியத்தைச் சனநாயகமற்றது எனச் சொல்வதைப் பலர் ஏற்றுக்கொள்ள மாட்டார்கள்.

நாட்டுப்புற மக்களின் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்கள் சனநாயகத் தன்மையுடையவை என்பதை மறுக்க இயலாது. ஏனெனில் அவை ஒருவருக்கு மேற்பட்ட மனிதர்கள் சேர்ந்து கூட்டாக நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

நாட்டுப்புற
மக்களின்
வாய்மொழி
நிகழ்த்துதல்கள்
சனநாயகத்
தன்மை
யுடையவை
என்பதை மறுக்க
இயலாது.
ஏனெனில்
அவை
ஒருவருக்கு
மேற்பட்ட
மனிதர்கள்
சேர்ந்து
கூட்டாக
நிகழ்த்தப்
படுகின்றன.

முதலில் ஒருவர் கதை நிகழ்த்துகையையோ பாடல் நிகழ்த்துகையையோ தொடங்கி வைப்பார் என்பதில் சந்தேகமில்லை. அதன் பின்னர் அந்த வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் கூட்டு நிகழ்த்துதலாக மாறிப் பயணிக்கிறது. இப்படிக் கூட்டாக நிகழ்த்தப்படுவதால் உருவாக்கம் பெறும் நிகழ்த்துதற் பனுவல் (Performance Text) ஒருவருக்கு மட்டும் சொந்தமானது இல்லை. அந்நிகழ்த்துதலில் பங்கு பெறும் அனைவருக்கும் சொந்தமானது. அதாவது நிகழ்த்துதலில் பங்கு பெறும் அனைவரும் சேர்ந்தே நிகழ்த்துதற் பனுவலை உருவாக்குகிறார்கள். எனவேதான் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் சனநாயகத் தன்மை உடையது எனச் சொல்லப்படுகிறது. இப்படிப்பட்ட வாய்மொழி நிகழ்த்துதலை எழுத்தில் பதிவு செய்வதால் அது நிகழ்த்துதல் நீக்கம் பெற்ற பனுவலாக மாறுவதுடன் தனிநபர் ஒருவரின் உடைமையாகவோ அல்லது தனிநபர் ஒருவரால் சேகரிக்கப்பட்டு எழுத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டதாகவோ மாறிவிடுகிறது. கூட்டு நிகழ்த்துதற் பனுவல் (Collective Performance Text) என்ற நிலை மாறி, தனிநபரின், நிகழ்த்துதல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட, பனுவல் (Individual Deperformance Text) என்ற நிலைக்கு மாறுகிறது. இதனால்தான் அது சனநாயகமற்ற பனுவலாகக் கருதப்படுகிறது.

இக்கால இலக்கியத்தைக் (Modern Literature) கவனத்தில் கொண்டும் இக்கருத்தினைப் புரிந்து கொள்ளலாம். எங்கேயோ வாழும் ஒரு படைப்பாளி தன்னுடைய வாழ்வியல் அனுபவங்களைக் கவிதையாகவோ சிறுகதையாகவோ நாவலாகவோ அழகியல் ஆக்கம் செய்து அதனைச் சந்தைப்படுத்த, அந்தப் படைப்பாளியைப் பார்த்திராதவர்கள்கூட அவருடைய இலக்கியங்களை வாங்கிப் படிக்கின்றனர். இந்த நிலையில் படைப்பாளி, வாசகர் ஆகிய இருவரும் ஒருவருக்கொருவர் புறத்தாராக, முகமறியாதவராக (வண்ணதாசனின் “பெயர் தெரியாமல் ஒரு பறவை” என்ற சிறுகதையைப்போல) இருப்பதும், இலக்கியப் பனுவல் அனாதையாக வாசகரைத் தேடி அலைந்துகொண்டிருப்பதுமான சூழல் உருவாகிறது. இதனை எப்படிப் புரிந்து கொள்வது? இப்படிப்பட்ட இலக்கிய உருவாக்க முறைகளைச் சனநாயகச் செயல்பாடு எனச் சொல்ல முடியுமா? ஏனெனில் ஒரு வாசகன் வாசகி ஒரு கவிதையையோ சிறுகதையையோ புரிந்து கொள்ளமுடியவில்லை எனச் சொல்லும்போது ‘நான் சாதாரண வாசகனுக்காக எழுதவில்லை. என் வாசகன் அசாதாரணமானவன். அவன் படித்தால் புரியும். அவன் புரிந்து கொண்டால் போதும்’ எனத் தன் படைப்புச் செயல்பாட்டின் ஆணவத்தைப் பல எழுத்தாளர்கள் வெளிப்படுத்தியிருப்பது எதைக் காட்டுகிறது? படைப்பாளி அதிமேதை என்பதையும் வாசகரும் அதிமேதைகளாக இருக்கவேண்டும் என்பதையும் அப்படி இல்லை என்றால் அந்த அதிமேதை பிற வாசகரை மதிக்கமாட்டார் என்பதையும் தானே? நிகழ்த்துதலற்ற, தனிநபர் இலக்கியச் செயல்பாட்டில்தான் இத்தகைய ஆணவம் உருவாக்கம் பெறுகிறது.

இப்படிக்
கூட்டாக
நிகழ்த்தப்
படுவதால்
உருவாக்கம்
பெறும்
நிகழ்த்துதற்
பனுவல்
(Performance
Text)
ஒருவருக்கு
மட்டும்
சொந்தமானது
இல்லை.
அந்நிகழ்த்து
தலில் பங்கு
பெறும்
அனைவருக்கும்
சொந்தமானது.

நிகழ்த்துதற்
பனுவல்
புதிது புதிதாக
உற்பத்தியாகிக்
கொண்டே
செல்வதால்
பன்மைகளாக
விரிவடைகின்றன.
இத்தகைய
நிகழ்த்துதற்
பனுவலை
நிகழ்காலத்தில்
வைத்தே
புரிந்து
கொள்ளமுடியும்.
அதனை இறந்த
காலத்தில்
வாசிக்க
இயலுமே தவிர
நிகழ்கால
வாழ்க்கையோடு
கரைத்துப்
புரிந்துகொள்ள
இயலாது.

தொல்காப்பியரின் செய்யுளியலில் நிகழ்த்துகைச் சிந்தனைமுறை

மீண்டும் வாய்மொழி நிகழ்த்துகை தொடர்பான கருத்துக்களைப் பகிரலாம். பாட்டு, உரை, நூல், பிசி, முதுசொல் போன்ற செய்யுட்கள் வாய்மொழி நிகழ்த்துகைகளாக விளங்குவதால் அவை மாறிக் கொண்டே இருக்கும். அவை அநித்தியமானவை. இப்படி நிலையில்லாது மாறிக் கொண்டே இருப்பதால் எந்த நிகழ்த்துகையும் முடிவானது இல்லை. மூலாதரமானதும் இல்லை. நிகழ்த்துதற் பனுவல் புதிது புதிதாக உற்பத்தியாகிக் கொண்டே செல்வதால் பன்மைகளாக விரிவடைகின்றன. இத்தகைய நிகழ்த்துதற் பனுவலை நிகழ்காலத்தில் வைத்தே புரிந்து கொள்ளமுடியும். அதனை இறந்த காலத்தில் வாசிக்க இயலுமே தவிர நிகழ்கால வாழ்க்கையோடு கரைத்துப் புரிந்துகொள்ள இயலாது.

இதனால்தான் 'பண்டைய இலக்கியங்களில் நிகழ்கலைகள் அல்லது நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள்' எனத் தலைப்பைத் தேர்வு செய்து ஆய்வை மேற்கொள்ளும் போது பல சிக்கல்களை எதிர்கொள்ள நேரிடுகிறது. பண்டைய இலக்கியங்களில் காணப்படும் நிகழ்கலைகள் பற்றிய தகவல்களைத் (குறிப்பாகச் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் 11 ஆடல்கள்) தர இயலுமே தவிர அவை எவ்வாறு நிகழ்த்தப்பட்டன? எத்தகைய பண்பாட்டுச் சூழலில் நிகழ்த்தப்பட்டன? நிகழ்த்துநர் யாவர்? அவர்களுடைய பண்பாட்டுச் சூழல் எப்படிப்பட்டது? அத்தகைய பண்பாட்டுச் சூழல் நிகழ்த்துதலில் எத்தகைய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது? நிகழ்த்துதலின் சமூக மதிப்பு எவ்வாறு தீர்மானிக்கப்பட்டது? நிகழ்த்து தலைப் பார்ப்பவர் அல்லது பங்கேற்பாளர் யாவர்? நிகழ்த்துநரும் பங்கேற்பாளரும் நிரந்தரப் பிரிவினரா? அல்லது நிகழ்த்துநர் சில சூழல்களில் பங்கேற்பாளராகவும், பங்கேற்பாளர் சில சூழல்களில் நிகழ்த்துநராகவும் மாறுவதற்கு வாய்ப்பு உண்டா? அவர்களுடைய பண்பாட்டுச் சூழல் (Cultural Context) எத்தகையது? நிகழ்த்துதலின் ஊடாக அதன் பண்பாட்டுப் பொருண்மையும் அழகியற் பரிமாணங் களும் (Cultural Semantics and Aesthetics) நிகழ்த்துநருக்கும் பங்கேற் பாளருக்கும் இடையே எவ்வாறு பரிமாறிக் கொள்ளப்படுகின்றன? நிகழ்த்துதலின் பண்பாட்டுச் செயல்பாடு (Cultural Function) நிகழ்த்து நராலும் பங்கேற்பாளராலும் எவ்வாறு உணர்ந்து கொள்ளப்படுகின்றன? இவை போன்ற கேள்விகளுக்கான பதில்விளக்கத்தைத் தர இயலாது.

ஆனால் இறந்த காலத்து நிகழ்த்துதலை அனுமானங்கள் மூலமாக வாசிப்புக்கு உட்படுத்தலாம். சங்ககாலக் கலைகளாக 1) வரி 2) அம்மாணை வரி 3) கந்துக வரி 4) ஊசல் வரி 5) வள்ளைப் பாட்டு 6) வாழ்த்துப் பாட்டு 7) குரவை 8) வள்ளிக் கூத்து 9) கழாய்க் கூத்து (மலைபடுகடாம் 236-237) 10) கயிற்றுக் கூத்து (குறிஞ்சிப் பாட்டு 192-194) 11) கரணக் கூத்து (அகநானூறு 368) 12) தோல்பாவைக் கூத்து (நாலடியார் 26) 13) அல்லிப்பாவைக் கூத்து (புறநானூறு 33) 14) வசைக் கூத்து 15) புகழ்க் கூத்து 16) வரிக் கூத்து 17) வரிச்சாந்திக் கூத்து 18) சாந்திக் கூத்து 19) விநோதக் கூத்து 53 20) ஆரியக்

கூத்து 21) பொய்தல் (நற்றிணை 166, அகநானூறு 26, 256, ஐங்குறு நூறு 181) 22) வேத்தியல் கூத்து 23) பொதுவியல் கூத்து 24) அம்பா ஆடல் (கலித்தொகை 27) 25) ஓரையாடல் (குறுந்தொகை 48) 26) தெற்றி ஆடல் (புறம் 527) பெருங்கருங் கூத்து (கலித்தொகை 65) 28) துணங்கைத் தழுஉ (குறுந்தொகை 264) 29) துணங்கை (கலித்தொகை-89, திருமுருகாற்றுப்படை- 49-56) 30) வெறியாட்டம் (நற்றிணை- 322, அகநானூறு- 22, பட்டினப்பாலை- 154-155) ஆகியவற்றுள் பலவற்றை ஆதாரங்களுடனும் சிலவற்றை ஆதாரங்கள் இல்லாமலும் குறிப்பிட்டு அவை ஒவ்வொன்றும் நிகழ்த்தப்பட்ட முறைமை குறித்துத் தன்னுடைய கட்டுரையொன்றில் விரிவாக விளக்குகிறார் மானிடவியல் அறிஞர் பக்தவத்சலபாரதி (பிறழ்: 2018: 23-25). அவர் உரையாசிரியர்களின் விளக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே ஒவ்வொரு நிகழ்த்துதலையும் விளக்குகிறார். சங்க இலக்கியங்களுக்குச் சில நூறு ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு வந்த உரையாசிரியர்கள் சங்ககாலத்து நிகழ்கலைகளைத் தங்கள் காலத்தில் பயில்நிலையில் இருந்த நிகழ்கலைகளைக் கவனத்தில் கொண்டு விளக்கம் தந்திருக்கலாம். அதாவது, சிலப்பதி காரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள பதினோர் ஆடல்களுள் ஒன்றான குடக்கூத்து என்பதை இக்காலத்து ஆய்வாளர்கள் கரகாட்டத்தோடு தொடர்புபடுத்தி விளக்குவதைப் போல உரையாசிரியர்களும் விளக்கியிருக்கலாம்.

இத்தகைய அனுமானத்தோடு கூடிய விளக்கம் தவிர்க்க முடியாது தான். பண்டைய இலக்கியங்கள் தருகின்ற தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு கலைகளின் வரலாற்றை அனுமானித்து ஓரளவுக்குக் கட்டமைக்கலாம். ஆனால் அக்காலத்து நிகழ்கலைகளின் ஒட்டுமொத்த நிகழ்த்துதற் பண்புகளைப் புரிந்து கொள்வதற்கும், அவற்றின் பண்பாட்டுப் பொருண்மைகளையும் செயல்பாடுகளையும் தெரிந்து கொள்வதற்கும் இவற்றின் மூலம் அக்கால மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்க்கைக்கும் கலைகளுக்கும் இடையிலான உறவுப் பரிமாணங்களை அறிந்து கொள்வதற்கும் அழகியல் கூறுகளைத் தெரிந்து கொள்வதற்கும் சங்க இலக்கியக் குறிப்புகளும் அவற்றிற்கு உரையாசிரியர் அளிக்கும் விளக்கங்களும் போதா. எனவே நிகழ்காலத்து நிகழ்த்துதல்களை ஆய்வு செய்யும்போதுதான் அவற்றின் அனைத்துச் சமூக, பண்பாட்டுப் பரிமாணங்களையும் அவற்றின் பண்பாட்டுப் பொருளாதார நிலைமைகளையும் (cultural economics) அவை வெளிப்படுத்தும் அழகியலையும் அரசியலையும் (Cultural Aesthetics and Politics) தெளிவாக அறிந்து கொள்ள இயலும்.

அறிவியல் தொழில்நுட்பம் வளர்ச்சிபெற்ற இக்காலத்தில் ஒளி-ஒலிப் பதிவுக் கருவியின் மூலம் நிகழ்த்துதலைப் பதிவு செய்து உறைபனுவலாக (Frozen Text) மாற்றுவதால் அதனைப் பல ஆண்டுகளுக்குப் பிறகூடப் பார்க்கலாம். வாசிப்புக்கு உட்படுத்தலாம். இத்தகைய வாசிப்பு, உறைபனுவலை மட்டுமே ஆதாரமாகக் கொண்ட

சங்க இலக்கியங்களுக்குச் சில நூறு ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு வந்த உரையாசிரியர்கள் சங்ககாலத்து நிகழ்கலைகளைத் தங்கள் காலத்தில் பயில்நிலையில் இருந்த நிகழ்கலைகளைக் கவனத்தில் கொண்டு விளக்கம் தந்திருக்கலாம்.

அனுமானங்களால் சாத்தியமாகலாம். இத்தகைய வாசிப்பு, நிகழ்த்து தலுக்குப் புறத்தே இருக்கும் எவராலும் செய்யப்படலாம். அயல்நாட்டவரும், சொந்தப் பண்பாட்டு வெளிக்குள்ளேயே தூரப்பட்டு நிற்கின்றவர்களும், பல தலைமுறைகள் கடந்து வந்து தங்கள் நிகழ்த்துதல் வடிவங்களைப் புரிந்து கொள்ள விரும்புவவர்களும் எனப் பலராலும் வாசிப்புக்கு உட்படுத்தப்படலாம். இத்தகைய வாசிப்பும், ஒரு மக்கள் குழு கூட்டாகச் சேர்ந்து பாரம்பரிய அனுபவங்களோடு உருவாக்கிக் கொள்ளும் புரிதலும் வேறுபட்டவை. நிகழ்த்துதலின் உறைபனுவல் எப்போதுமே தனிமனிதனின் பயன்பாட்டுக்குரிய பனுவலாகவே விளங்குகிறது.

ஆனால் ஒரு மக்கள் குழுவின் நடைமுறைப் பண்பாட்டுச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் பாடல், கதை போன்ற வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களாக இருந்தாலும் கூத்தாக, ஆட்டமாக இருந்தாலும் அவை கூட்டு அனுபவத்தின் அடிப்படையிலான புரிதலுக்கு உட்படுகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் இத்தகைய நிகழ்த்துதல்களில் நிகழ்த்துநர், பங்கேற்பாளர் என்ற பிரிவு நிரந்தரமானதாக இருப்பது இல்லை. நிகழ்த்துநருக்கும் பங்கேற்பாளருக்குமான இடைவெளி மிகவும் குறுகியதாக உள்ளது. நிகழ்த்துநர் பங்கேற்பாளராகவும் பங்கேற்பாளர் நிகழ்த்துநராகவும் மாறி மாறிச் செயல்படும்போது எவரும் தம்மை மையமாகக் கருதவோ, அதிமுக்கியமானவராகக் கருதவோ சாத்திய மில்லாத நிலை உருவாகிறது. ஏனெனில் இவர்கள் இருவரும் அதே சமூகத்தின் உறுப்பினர்கள். எனவே நிகழ்த்துதல் என்பது மையம் அற்றதாகத் தொடர்கிறது.

வாய்மொழி நிகழ்த்துதலின் போது பங்கேற்பாளரின் நிகழ்த்துதலை, அதாவது பங்கேற்பாளரின் எதிர்வினைகள் மற்றும் மெய்ப்பாடுகளை நிகழ்த்துநர் கவனித்து, புதிய அர்த்தங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் பெற்றுத் தன் நிகழ்த்துதலில் அழகியலை மெருகூட்டுகிறார். சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப புதிய அர்த்தங்கள் அடங்கிய உரையாடல்களைக் கட்டமைக்கிறார். நிகழ்காலச் சமூகம் மீதான தன் அரசியலை வெளிப்படுத்துகிறார். மொழியின் வெளிகளில் அலைந்து சொற்களைத் தேடிக்கண்டறிந்து பங்கேற்பாளரைத் தன்வசப்படுத்த முயற்சி செய்கிறார். பங்கேற்பாளரைப் பாராட்டுகிறார். பங்கேற்பாளரிடம் மன்னிப்புக் கேட்கிறார். சவால் விடுகிறார். வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் சூழலுக்கு ஏற்ப நிகழ்த்துநர் என்ற நிலையிலிருந்து பங்கேற்பாளர் என்ற நிலைக்கு மாறுகிறார்.

இதே போன்று பங்கேற்பாளரும் நிகழ்த்துநரைத் தொடர்ந்து சென்று அவருடைய அழகியல் வெளிப்பாடுகளைப் புரிந்து கொண்டு எதிர்வினை யாற்றுகிறார். நிகழ்த்துதல் சூழலுக்கு ஏற்பப் பங்கேற்பாளர் என்ற நிலையிலிருந்து நிகழ்த்துநர் என்ற நிலைக்கு மாறுகிறார். நிகழ்த்துநரின் பாடல்களையும் உரையாடல்களையும் பங்கேற்பாளர் தம் அனுபவ வெளியில் உலவவிட்டு அர்த்தங்களை விடுவிக்கிறார். சிரிக்கிறார். அழுகிறார். நிகழ்த்துநரின் வெளியில் ஊடுருவிப் பரவசப்படுகிறார். ஆக மொத்தத்தில் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களில் (கதை, விடுகதை,

வாய்மொழி
நிகழ்த்துதலின்
போது
பங்கேற்பாளரின்
நிகழ்த்துதலை,
அதாவது
பங்கேற்பாளரின்
எதிர்வினைகள்
மற்றும்
மெய்ப்பாடுகளை
நிகழ்த்துநர்
கவனித்து,
புதிய அர்த்தங்
களையும்
உணர்ச்சி
களையும்
பெற்றுத் தன்
நிகழ்த்துதலில்
அழகியலை
மெரு
கூட்டுகிறார்.

தொன்மக்கதை, பாடல் போன்றவற்றில்) நிகழ்த்துநர் - பங்கேற்பாளர் ஆகிய இரு பிரிவினருள் எந்த ஒருவரும் அதிகாரம் பெற்றவராக இல்லாமல், ஒருவரிலொருவர் கரைந்தவராக, ஒருவரையொருவர் இயக்குபவராக, ஒருவரையொருவர் புரிந்தவராக, ஒருவரையொருவர் மகிழ்விப்பவராக இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

நிகழ்த்துநர் - பங்கேற்பாளருக்கு இடையிலான சமூகமான உறவுக்குப் பல காரணங்கள் உள்ளன. நிகழ்த்துநரும் பங்கேற்பாளரும் ஒரே சாதியைச் சேர்ந்தவர்களாகவும் உறவினர்களாகவும் இருக்க நேரிடும்போது அவர்களுக்கு இடையில் நேர்மறையான புரிதல் இருக்கும். ஒத்துழைப்பு இருக்கும். ஒருவரையொருவர் அங்கீகரிக்கவும் ஏற்கவும் செய்வர். இதனால் அவர்கள் இருவருக்கிடையே அதிகார விளையாட்டு தவிர்க்கப்படும். அடுத்து, நிகழ்த்துநரும் பங்கேற்பாளரும் வெவ்வேறு சாதிகளைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்தாலும். அவர்களுடைய வாழ்வியல் வெளி அல்லது ஊர் ஒன்றாக இருக்குமானால் அவர்களுக்கு இடையில் ஒத்துழைப்பும் நேர்மறையான புரிதலும் எதிர்வினைகளும் இருக்கும். அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட வாழ்வியல் வெளியில் அல்லது ஊரில் வாழ்கின்ற பல்வேறு சாதியினர் தொழில் முறைகளிலும் சடங்கு மற்றும் பிற பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளிலும் இணைந்தும் பிணைந்தும் ஈடுபட வேண்டியிருப்பதால் அவர்களுக்கு இடையே நேர்மறையான புரிதலும் எதிர்வினைகளும் உருவாவதற்கு மிக அதிக வாய்ப்புகள் உள்ளன.

அதே நேரத்தில் நிகழ்த்துதலின்போது நிகழ்த்துநர், பங்கேற்பாளருக்கு இடையில் முரண்பாடு உருவாதற்கும் வாய்ப்பு இருக்கிறது என்ற கருத்து பற்றியும் வாய்மொழி நிகழ்த்துதலில் அதிகார விளையாட்டு தவிர்க்கப்படும் என்ற கருத்து இலட்சியவாதக் கண்ணோட்டத்தில் சொல்லப்படுவது என்ற குற்றச்சாட்டு பற்றியும் விவாதித்துத் தெளிவு பெறுவது அவசியமாகும். ஒரு நாட்டுப்புறக் கதை நிகழ்த்துதலிலோ அல்லது பிற வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களிலோ நிகழ்த்துநர் தலித் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவராக இருந்தால் தலித் அல்லாத சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் பங்கேற்பாளர்களாகப் பங்களிப்புச் செய்வார்களா? என்ற கேள்வியும் பங்கேற்பாளர்கள் தலித் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்தால் தலித் அல்லாத ஒருவர் நிகழ்த்துநராகப் பங்களிப்புச் செய்வாரா? என்ற கேள்வியும் நியாயமானவைதான்.

ஆனால் சாதி அடுக்குகளாலும் மையம் விளிம்பு என்ற பண்பாட்டு வெளிகளாலும் அதிகார வடிவமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ள கிராம சமூக வெளியில் இத்தகைய நிகழ்த்துதற் சூழல் உருவாக வாய்ப்பில்லை. கிராம சமூக வெளியில்தான் நாட்டுப்புறக் கதையோ பாடலோ விடுகதையோ நிகழ்த்தப்பட வேண்டும் என்பதில்லை. நகரத்து வாழ்வியல் சூழலிலும் அவை நிகழ்த்தப்படலாம். எங்கு நிகழ்த்தப்பட்டாலும் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் என்பது 'நாங்கள்' எனும் தன்மை உடையது. அதாவது, சாதியினருக்குள், உறவினர்களுக்குள், நண்பர்களுக்குள்

கிராம சமூக வெளியில்தான் நாட்டுப்புறக் கதையோ பாடலோ விடுகதையோ நிகழ்த்தப்பட வேண்டும் என்பதில்லை. நகரத்து வாழ்வியல் சூழலிலும் அவை நிகழ்த்தப்படலாம். எங்கு நிகழ்த்தப்பட்டாலும் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் என்பது 'நாங்கள்' எனும் தன்மை உடையது.

ஆனால் தலித்து அல்லாத சாதியினரின் 'நாங்கள்' என்பதற்கும் தலித்து மக்களின் 'நாங்கள்' என்பதற்கும் வேறுபாடு உண்டு. தலித்து அல்லாத சாதியினரின் 'நாங்கள்' என்பது ஆதிக்க உணர்வை உள்ளடக்கியது.

நிகழ்த்தப்படுவது (Exclusive Performance). தலித்து மக்களும் 'நாங்கள்' என்ற உணர்வு கொண்டு தங்களுக்குள் பாடல், கதை, விடுகதை போன்ற நிகழ்த்துகைகளை நிகழ்த்துகிறார்கள். ஆனால் தலித்து அல்லாத சாதியினரின் 'நாங்கள்' என்பதற்கும் தலித்து மக்களின் 'நாங்கள்' என்பதற்கும் வேறுபாடு உண்டு. தலித்து அல்லாத சாதியினரின் 'நாங்கள்' என்பது ஆதிக்க உணர்வை உள்ளடக்கியது. தங்களுடைய பண்பாட்டு அதிகாரத்தால் தங்களைவிடத் தாழ்ந்தவர்களாகக் கருதுகின்ற எவரையும் நிகழ்த்துதல் வெளிக்குள் அனுமதிக்காதது. ஆனால் தலித்து மக்களின் 'நாங்கள்' என்பது ஒதுக்குதலினாலும் ஒடுக்குதலினாலும் உருவான எதிர்ப்பு உணர்வை உள்ளடக்கியது. 'நாம்' என்ற தன்மையுள்ள வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களோ கூத்து, இசை போன்ற நிகழ்த்துதல்களோ (Inclusive Performance) சாதி அடுக்குகளால் உருவாக்கப்பட்டுள்ள கிராம சமூகத்தில் நிகழ்த்தப்படுவதற்கான வாய்ப்பு மிகவும் குறைவு.

ஆனால் 'நாம்' என்ற உணர்வு வழிபாட்டுச் சடங்குகள், அவற்றின் மீதான நம்பிக்கை ஆகியவற்றால் தற்காலிகமாக உருவாக்கப்படுவது உண்டு. கணியான் கூத்தில் கணியான் கலைஞர்கள் சடலைமாடன் கதையை நிகழ்த்துகிறார்கள். இவர்கள் சமூக அமைப்பில் விளிம்பு நிலையைச் சேர்ந்தவர்களாகக் கருதப்படுகிறார்கள். ஆனாலும் கணியான் சமூகத்தவரை விட உயர்ந்த சாதியினராகக் கருதப்படுகின்றோர் கூத்தில் கலந்து கொள்கிறார்கள். இக்கூத்தின் சில தருணங்களில் கணியான் கலைஞர்களோடு சேர்ந்து நிகழ்த்துநராகவும் பங்களிப்புச் செய்கின்றனர். சடங்கும் அது சார்ந்த நம்பிக்கையுமே இதற்குக் காரணங்களாகும். சடங்கு சார்ந்த நம்பிக்கையே தாழ்ந்தவர்களாகக் கருதப்படுகின்ற கணியான் கலைஞர்களையும் அவர்கள் நிகழ்த்துகின்ற கணியான் கூத்தையும் பிற சாதியினர் ஏற்றுக்கொள்வதற்குக் காரணியாக அமைகிறது. இந்த ஏற்பு (Acceptability) என்பது தற்காலிகமானது. கூத்து நிகழ்த்துதல் நிறைவடைந்த பிறகு கணியான் சமூகத்தினர் தாழ்ந்தவர்களாகவே கருதப்படுகின்றனர்.

வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் கோட்பாட்டு உருவாக்கம்.

இனி மீண்டும் நிகழ்த்துதல் பற்றிய தொல்காப்பியரின் கருத்துக்களைத் தொடரலாம். செய்யுளியலின் முதல் நூற்பாவில் நிகழ்த்துதலுக்கு உரிய முக்கியமான கூறுகளைத் தொல்காப்பியர் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக வரிசைப்படுத்திக் கூறுகிறார். அவற்றுள் கூற்றுவகை அல்லது நிகழ்த்துநர், பங்கேற்பாளர் (கேட்போர்), களன், காலம், திணை (பண்பாட்டு வெளி), கைகோள் (பண்பாட்டு நடத்தை முறைகள்), மெய்ப்பாடு (நிகழ்த்துநர் மற்றும் பங்கேற்பாளரின் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துகின்ற உடல்மொழி), எச்சவகை (நிகழ்த்துதலின் போது நிகழ்த்துநர் தான் வெளிப்படுத்த நினைப்பதைத் தன் நிகழ்த்துதல் மொழியில் எஞ்சி நிற்குமாறு வெளிப்படுத்தும் முறை), பயன் (நிகழ்த்துதலின் சமூகப் பண்பாட்டுப் பயன்), முன்னம் (நிகழ்த்துதலின் போது இடமும் காலமும்

உணர்ந்து கேட்போருக்குத் தக்கவாறு மொழியைப் பயன்படுத்தும் முறை), மாட்டு (நிகழ்த்துதலில் வெளிப்படும் மொழியைப் பொருள் கொள்ளும் முறை) ஆகியவை மிக முக்கியமானவையாகக் கருதத் தக்கன.

நிகழ்த்துநர் (கூற்றுவகை), பங்கேற்பாளர் (கேட்போர்) ஆகிய இருவர் நிகழ்த்துதலின் அடித்தளமாக இருப்பவர்கள். கூற்று (Utterance) என்ற சொல்லின் மூலம் நிகழ்த்துநரைக் குறிப்பிடுகிறார் தொல்காப்பியர். வாய்மொழி நிகழ்த்துதலில் கூற்றுக்களை வெளிப்படுத்துபவர் நிகழ்த்துநர்தான். கூற்று என்பது நிகழ்த்துநருக்கு ஆகி வந்திருக்கிறது. ஊர் சிரிக்கிறது என்றால் ஊரில் வாழும் மக்கள் சிரிக்கிறார்கள் எனப் பொருள்படுவதைப் போல கூற்று நிகழ்த்துகிறது என்றால் கூற்றுகளை வெளிப்படுத்துபவராகிய நிகழ்த்துநர் நிகழ்த்துகிறார் என்பதைக் குறிக்கும். வாக்கியம் என்பதற்கும் கூற்று என்பதற்கும் வேறுபாடு உள்ளதைத் தொல்காப்பியர் உணர்ந்திருக்கிறார். வாக்கியம் என்பது ஒரு மொழியியல் அமைப்பு ஆகும் (Linguistic Structure). அதன் அகராதிப் பொருண்மையைத் தெரிந்துகொள்ளலாம். ஆனால் அதற்குப் பண்பாட்டுப் பொருண்மை இல்லை. கூற்று என்பது நிகழ்த்துபவர் (சொல்லுபவர்), பங்கேற்பாளர் (கேட்போர்) ஆகியோரோடு நிகழ்த்துதற் கூறுகளான பேச்சொலியிசை (Intonation), பேச்சழுத்தம் (Stress), பண்பாடுசார் உடல்மொழி, மெய்ப்பாடு, சூழல் ஆகிய அனைத்தின் தாக்கத்தையும் பெற்றது. அதனால்தான் நிகழ்த்துநரைக் குறிப்பதற்குக் கூற்று என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார். கூற்று என்பது கலைநயமிக்க வெளிப்பாடு ஆகும். நிகழ்த்துநர் தான் சொல்ல விரும்பியதை மறைத்து அல்லது புதைவடிவமாக்கி, தான் சொல்ல விரும்பாததைப் புறவடிவத்தில் வைத்து வெளிப்படுத்துகின்ற முறைதான் கூற்றுமுறை. உள்ளுறை உவமம், உடனுறை, சுட்டு, நகை, சிறப்பு போன்ற கூற்று வகைகளைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவது இங்குக் கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது. நிகழ்த்துநரின் கூற்றுக்களைச் செவிமடுப்பவர் பங்கேற்பாளர் (கேட்போர்) ஆவர். இங்குப் பங்கேற்பாளர் என்போர் அமைதியாகக் கேட்டுக்கொண்டு இருக்கவேண்டும் என்ப தில்லை. முன்னர் குறிப்பிட்டது போல் சில சூழல்களில் பங்கேற்பாளர் நிகழ்த்துநராவதும் உண்டு. அத்தகைய சூழலில் அவ(ர்களும்)ரும் கூற்றுகளை வெளிப்படுத்துவதைக் காணலாம். எப்படியானாலும் கூற்று என்பது ஆகுபெயராக இருந்து நிகழ்த்துநரைத்தான் உணர்த்துகிறது.

ஆக பாரம்பரியமாக அடித்தள மக்களின் வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் களாக விளங்கும் நாட்டுப்புறப் பாடல், கதைப்பாடல், கதை, தொன்மக் கதை, விடுகதை, பழமொழி ஆகியவை நிகழ்த்துநர், பங்கேற்பாளர் ஆகியோருக்கு இடையிலான நிகழ்த்துதலாக விளங்குவதைத் தொல்காப்பியர் தம் காலச் சூழலில் புரிந்து கொண்டதால்தான் செய்யுளியியலில் நிகழ்த்துநர் (கூற்றுவகை), கேட்போர் ஆகிய உறுப்புகள் பற்றி விளக்குகிறார். கூற்றுவகை என்பதைப் பேராசிரியரும்

கூற்று என்பது
நிகழ்த்துபவர்
(சொல்லுபவர்),
பங்கேற்பாளர்
(கேட்போர்)
ஆகியோரோடு
நிகழ்த்துதற்
கூறுகளான
பேச்சொலியிசை
(Intonation),
பேச்சழுத்தம்
(Stress),
பண்பாடுசார்
உடல்மொழி,
மெய்ப்பாடு,
சூழல் ஆகிய
அனைத்தின்
தாக்கத்தையும்
பெற்றது.

நச்சினார்க்கினியரும் செய்யுளியியலின் முதல் நூற்பாவில் குறிப்பிட (5 ஆவது வரியில் “திணையே கைகோள் கூற்றுவகை எனாஅ”), இளம்பூரணர் கூற்றுவகை என்பதை மாற்றி “பொருள்வகை” எனச் சேர்த்திருப்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. பேராசிரியர் மற்றும் நச்சினார்க்கினியர் கூற்றுவகை (நிகழ்த்துநர்) என்ற உறுப்பினைச் சேர்த்திருப்பதே சரியானது. ஏனெனில் தொல்காப்பியர் செய்யுளை வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாகக் கருதி விளக்கியிருப்பதால் கூற்றுவகை முக்கியமானதாகும்.

அடுத்து களம்(ன்) என்பது பற்றிய தொல்காப்பியரின் கருத்தையும் உரையாசிரியர்களின் கருத்தையும் புரிந்துகொள்ள முயற்சி செய்யலாம். செய்யுள் என்பதைத் தொல்காப்பியர் இரு வகைகளாகப் பிரித்துப் பார்த்திருக்கிறார். இன்னும் சொல்லப்போனால் இவ்வாறு வகைப் படுத்துவது தொல்காப்பியரின் சொந்த விருப்பம் எனச் சொல்ல முடியாது. அவர் காலத்துச் சமூகத்தில் பயில்நிலையில் இருந்த இரு வகைகளையே அவர் குறிப்பிடுகிறார். முன்னரே குறிப்பிட்டபடி கறாரான யாப்பிலக்கண விதிமுறைகளைப் பயன்படுத்திக் கட்டமைக்கப்பட்ட செய்யுள். இன்னொன்று யாப்பிலக்கண விதிமுறைகளுக்குக் கட்டுப் படாமல் கட்டமைக்கப்பட்ட செய்யுள். இவ்விரு வகைச் செய்யுள்களும் ‘எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியில் குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்’ (செய்யுளியல்: இளம்பூரணர் (உ.ஆ): நூற்பா 1323) என்ற முறையில்தான் யாப்பாக்கப்படுகின்றன அல்லது கட்டமைக்கப்படுகின்றன. முதல் வகைச் செய்யுள், எழுத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டதாக இருந்தாலும் புலவர்களால் வாய்மொழியால் நிகழ்த்தப்பட்டதாகும். இரண்டாவது வகைச் செய்யுள் எழுத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டது இல்லை. பாரம்பரியமாக அடித்தள மக்களால் வாய்மொழியாக நிகழ்த்தப்பட்டவை. அதாவது யாரேனும் ஒருவர் பாடலை, கதையை நிகழ்த்த மற்றவர்கள் அந்நிகழ்த்துதலில் பங்கு பெறுவார்கள். அந்நிகழ்த்துதல் பாரம்பரியமாக அச்சமூகத்தில் தொடர்ந்து பயணித்துக் கொண்டிருக்கும். ஆக, அம்சொல் நுண்தேர்ச்சிப் புலவர்களால் (புறநானூறு 235) எழுதப்பட்டுப் பின்னர் பாடப்பட்ட செய்யுளும், பரம்பரையாக வாய்மொழியாகவே அடித்தள மக்களால் (முதுவாய்ப் பாணரால் (புறநானூறு 319) பாடப்பட்ட செய்யுளும் என இருவகைச் செய்யுட்களும் நிகழ்த்துதலாக விளங்கின என்பதே இங்கு முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டியவை. ஒரு நிகழ்த்துதலுக்கு, குறிப்பாக, வாய்மொழி நிகழ்த்துதலுக்குக் களமும் (நிகழ்த்துதல் வெளி) காலமும் (நிகழ்த்துதற்காலம்) மிக முக்கியமானவை என்பதால் அவை இரண்டிற்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்துத் தொல்காப்பியர் விளக்கியிருக்கிறார்.

கள(னு)மும் காலமும் பிரிக்க முடியாதவை. ஆயினும் இங்கு முதலில் களம் அல்லது நிகழ்த்துதல் வெளி பற்றி காணலாம். ஏனெனில் இதனைச் சரியாகப் புரிந்து கொண்டால் காலம் என்பது பற்றிய புரிதல் எளிதாகும்.

ஆக, அம்சொல்
நுண்தேர்ச்சிப்
புலவர்களால்
(புறநானூறு
235)
எழுதப்பட்டுப்
பின்னர்
பாடப்பட்ட
செய்யுளும்,
பரம்பரையாக
வாய்மொழி
யாகவே
அடித்தள
மக்களால்
(முதுவாய்ப்
பாணரால்
(புறநானூறு
319) பாடப்பட்ட
செய்யுளும் என
இருவகைச்
செய்யுட்களும்
நிகழ்த்துதலாக
விளங்கின
என்பதே இங்கு
முக்கியமாகக்
கவனிக்க
வேண்டியவை.

“ஒரு நெறிப்பட்டாங்கு ஓரியல் முடியும் / கரும நிகழ்ச்சி இடம் என மொழிப” (செய்யுளியல்: தொல்காப்பியம்: இளம்பூரணர் உரை நூற்பா 1442) என்பது களம் பற்றிய தொல்காப்பியர் கருத்து. இதற்கு உரையாசிரியர்களாகிய இளம்பூரணரும் பேராசிரியரும் அவரவர் பார்வையில் விளக்கம் தந்துள்ளனர். இருவரும் விளக்கத்தில் வேறுபடுகிறார்கள். ஆனால் நிகழ்த்துதலாக விளங்கும் சங்கப்பாடலை நிகழ்த்துதல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட இலக்கியமாகக் கருதி எடுத்துக்காட்டுத் தந்து விளக்குவதில் ஒன்றுபடுகிறார்கள். இளம்பூரணரின் விளக்கத்தைப் புரிந்துகொள்வதற்கு இக்கால ஆய்வாளர்கள் பலர் பெரும் முயற்சி செய்தும் சரியான முடிவுக்கு வர இயலவில்லை. பேராசிரியர் செ. வை.சண்முகம் அவர்கள் களம் பற்றிய தொல்காப்பியரின் நூற்பாவுக்கு இளம்பூரணர் தந்துள்ள விளக்கத்தைப் புரிந்துகொள்ள முயற்சி செய்தும் தெளிவான முடிவுக்கு வர இயலவில்லை.

பேராசிரியர் சோ.ந. கந்தசாமி இளம்பூரணர் மற்றும் பேராசிரியர் உரைகளை உள்வாங்கித் தம்முடைய பார்வையில் விளக்கம் தந்துள்ளார். “இரு வகைக் கைகோளிலும் கூற்று நிகழ்த்துவோரும் கேட்போரும் இருக்கும் இடச் சூழலைக் களம் என்று கொள்ளலாம். அவ்விடம் காதலர் தம் வினை நிகழ்ச்சிக்கும் அவரைச் சார்ந்தோரின் பணிநிகழ்ச்சிக்கும் களமாக அமையும்” என விளக்குகிறார். (1989:253). அவர் தொல்காப்பியரின் கருத்தை எளிமையாக விளக்கியிருக்கிறார். தொல்காப்பியர் களம் என்பதை பௌதிகக் களமாகவும் (Physical Space) கற்பனைக் களமாகவும் (Imagined Space) கருதுவதை அவருடைய நூற்பாவழி புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. இக்கருத்தைப் பேராசிரியர் சோ.ந. கந்தசாமி அவர்கள் சரியாகப் புரிந்திருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. அதாவது “கூற்று நிகழ்த்துவோரும் கேட்போரும் இருக்கும் இடச் சூழலைக் களம் என்று கொள்ளலாம்” என அவர் விளக்கியிருப்பது பௌதிகக் களத்தை அடுத்து “அவ்விடம் காதலர்தம் வினை நிகழ்ச்சிக்கும் அவரைச் சார்ந்தோரின் பணிநிகழ்ச்சிக்கும் களமாகும்” என்று விளக்கியிருப்பது கற்பனைக் களத்தை. நிகழ்த்துநரும் பங்கேற்பாளரும் இணைந்து ஒரு குறிப்பிட்ட பௌதிகக் களத்தில் நிகழ்த்துகை செய்யும்போது அந்தப் பௌதிகக் களத்தின் தன்மை மறைந்து ஒரு பண்பாடுசார் நிகழ்த்துதல் வெளியாக உறுமாற்றம் அடைகிறது.

பௌதிகக் களத்தில் மனிதராக உலவியவர்கள்தான் நிகழ்த்துதல் வெளியில் நிகழ்த்துநர் எனவும் பங்கேற்பாளர் எனவும் உருமாறுகிறார்கள். அதிலும் கதை, கதைப்பாடல், தொன்மக்கதை ஆகிய நிகழ்த்துதல்களில் நிகழ்த்துநர் கதை சொல்லியாகவும் கதைமாந்தராகவும் மாறிமாறி உருமாறுகிறார். பங்கேற்பாளரும் கூட கதை கேட்பவராகவும் சில கணங்களில் கதைமாந்தராகவும் உருமாறுகிறார். ஆக, கதைசொல்லி, கதைகேட்போர் ஆகிய இருவரின் நிகழ்த்துதல் வெளியும், கதைமாந்தர் பயணித்துக் கொண்டிருக்கும் நிகழ்த்துதல் வெளியும் கற்பனா வெளிகள்தான். ஆனால் இரண்டும் வெவ்வேறு அச்சுகளில் இயங்கு

பௌதிகக் களத்தில் மனிதராக உலவியவர்கள் தான் நிகழ்த்துதல் வெளியில் நிகழ்த்துநர் எனவும் பங்கேற்பாளர் எனவும் உருமாறுகிறார்கள். அதிலும் கதை, கதைப்பாடல், தொன்மக்கதை ஆகிய நிகழ்த்துதல் களில் நிகழ்த்துநர் கதை சொல்லியாகவும் கதைமாந்தராகவும் மாறிமாறி உருமாறுகிறார்.

விடுகதை என்ற
வாய்மொழி
நிகழ்த்து
தலின் தன்மை
என்பது கதை,
கதைப்பாடல்
நிகழ்த்துகை
யின் தன்மை
யிலிருந்து
வேறுபட்டது.

விடுகதை
நிகழ்த்துகை
தொடங்கியவுடன்
பௌதிகக்
களம் என்பது
கற்பனை
யாக்கத்தினால்
நிகழ்த்துதல்
களமாக
(வெளியாக)
உருமாற்றம்
அடைந்து
மனவெளியில்
பரவுகிறது.

கின்றன. ஆனால் கதைசொல்லி, கதைகேட்போர் ஆகியோரின் நிகழ்த்துதல் வெளியிலிருந்து இருவரும் உருமாறி (தெருக்கூத்து கட்டியங்காரன் போல்) கதைமாந்தரின் வெளிக்குள் பயணம் செய்யலாம். ஆனால் கதைமாந்தர்கள் அப்படிப் பயணம் செய்ய முடியாது. அதாவது கதைசொல்லி, கதைகேட்போர் ஆகியோரின் நிகழ்த்துதல் வெளிக்குள் கதைமாந்தர் நுழைந்து உலவ முடியாது. ஆக, கதைசொல்லி, கதைகேட் போர் சேர்ந்து இயங்குவதாலும் கதைமாந்தர்கள் சேர்ந்து இயங்குவதாலும் கற்பனா வெளி மன வெளியில் பரவி இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறது என்பதைத்தான் தொல்காப்பியர் “ஒரு நெறிப்பட்டாங்கு ஓரியல் முடியும் / கரும நிகழ்ச்சி இடம் என மொழிப” என விளக்குகிறார்.

விடுகதை என்ற வாய்மொழி நிகழ்த்துதலின் தன்மை என்பது கதை, கதைப்பாடல் நிகழ்த்துகையின் தன்மையிலிருந்து வேறுபட்டது. விடுகதை நிகழ்த்துதல் என்பதைத் தொல்காப்பியர் “1) ஒப்பொடு புணர்ந்த உவமம் 2) தோன்றுவது கிளந்த துணிவு” என வகைப்படுத்தி விளக்கியிருக்கிறார். அவருடைய கருத்துக்கள் இன்னொரு ஆய்வில் விரிவாக விவாதிக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே இங்கு விடுகதை நிகழ்த்துகையின் வெளி (களம்) பற்றி சுருக்கமாக விளக்கப்படுகிறது. முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது போல் விடுகதை பிற வாய்மொழி நிகழ்த்துகைகளில் இருந்து வேறுபடுவது ஆகும்.

விடுகதை நிகழ்த்துகை தொடங்கியவுடன் பௌதிகக் களம் என்பது கற்பனையாக்கத்தினால் நிகழ்த்துதல் களமாக (வெளியாக) உருமாற்றம் அடைந்து மனவெளியில் பரவுகிறது. பௌதிகக் களத்தில் மனிதர்களாக இருந்தவர்கள் கற்பனையான நிகழ்த்துதற் களத்தில் நிகழ்த்துநராகவும் பங்கேற்பாளராகவும் மாறுகிறார்கள். ஒப்பொடு புணர்ந்த உவமம் என்ற விடுகதை நிகழ்த்துகை, நிகழ்த்துநர் - பங்கேற்பாளரின் ஒருங்கிணைந்த இயங்குதலில் நகர்கிறது. இந்த ஒருங்கிணைந்த இயங்குதல், நிகழ்த்துகைக் களத்தை மொழிசார் பண்பாட்டு நடத்தைக்கு உரியதாகத் தகுதிப் படுத்துகிறது. நிகழ்த்துநரும் பங்கேற்பாளரும் சேர்ந்து இயற்கையையும் பண்பாட்டையும் உவமங்கள், உருவகங்கள், குறியீடுகள் போன்ற மொழிகளால் புணர்ந்து (தொல்காப்பியர் அடிக்கடி பயன்படுத்தும் சொல்) பிசி அல்லது விடுகதை என்ற பனுவலை உருவாக்கி நிகழ்த்துகிறார்கள். இத்தகைய நிகழ்த்துதல்கள் பற்றி விரிவாக இன்னொரு ஆய்வில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. இங்கு நிகழ்த்துகைக் களத்தைப் புரிந்து கொள்வதில் மட்டும் கவனம் செலுத்தலாம். விடுகதைகளை நிகழ்த்த நிகழ்த்த கற்பனா வெளி அல்லது கற்பனைக் களம் மன வெளியில் நகர்கிறது. விரிகிறது. விடுகதை நிகழ்த்துதல் என்பது அமெரிக்க மானிடவியல் அறிஞர் விக்டர் டர்னரின் (Victor Turner) சமூக நாடக மாகவும் (Social Drama) இரஷ்ய அறிஞர் மிக்கேல் பக்தினின் (Michael Bakhtin) கொண்டாட்டக் களிப்பாகவும் (carnival) நகர்கிறது. இப்படிப்பட்ட நிகழ்த்துகைக் களத்தில் ஒரு கூட்டுச் சமூகம் உயிர்க்கிறது. தன்னைப் புதுப்பித்துக் கொள்கிறது.

தோன்றுவது கிளந்த துணிவு என்ற இன்னொரு விடுகதை வகை முன்னதிலிருந்து வேறுபடுவது. கதையை அல்லது சிறு நிகழ்ச்சியை உள்ளடக்கிய விடுகதைப் பாடலாக விளங்குவது. இத்தகைய விடுகதை நிகழ்த்துதலில் முன்னர் கதைப்பாடல் நிகழ்த்துதல் பற்றிய விளக்கத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளது போல நிகழ்த்துநர், பங்கேற்பாளர் ஆகியோரில் நிகழ்த்துநர் கதை சொல்லியாகவும் பங்கேற்பாளர் கதை கேட்போராகவும் ஒரு குறிப்பிட்ட கற்பனா வெளியில் சேர்ந்து இயங்கும் அதேவேளையில், கண் இமைக்கும் நொடியில் நிகழ்த்துநர் கதைமாந்தராகக் கற்பனையில் உருமாறி இன்னொரு கற்பனா வெளிக்குள் பிரவேசித்து பயணம் செய்கிறார். அதே வேகத்தில் அதே கற்பனா வெளியில் பங்கேற்பாளரும் கதைமாந்தரைப் பின்தொடர்ந்து செல்கிறார். ஆக நிகழ்த்துநரும் பங்கேற்பாளரும் இணைந்து இயங்கும்போது கற்பனா வெளியாகிய நிகழ்த்துதல் வெளி மனவெளியில் விரிவடைகிறது.

இதனைத் தொடர்ந்து வாய்மொழி நிகழ்த்துதற் காலம் பற்றியும் புரிந்து கொள்ள முயற்சி செய்யலாம். வாய்மொழி நிகழ்த்துதற் களமும் காலமும் பிரிக்க முடியாதவை என்பதால் இதற்கு முன்பு நிகழ்த்துதற் களத்தை விளக்கியபோதே காலத்தையும் சேர்த்து விளக்கியிருக்க வேண்டும். ஆனாலும் நிகழ்த்துதற் காலம் பற்றிய மேலும் அதிகமான புரிதல் தேவை என்பதால் அது பற்றி தனியாக விளக்கப்படுகிறது. தொல்காப்பியர் செய்யுளியியலில்,

இறப்பே நிகழ்வே எதிரது என்னும்
திறத்தியல் மருங்கில் தெரிந்தனர் உணரப்
பொருள்நிகழ் உரைப்பது காலமாகும்

(செய்யுளியல்: தொல்காப்பியம்: இளம்பூரணர் உரை: நூற்பா 1443)

இந்நூற்பாவிற்கு உரையாசிரியராகிய பேராசிரியர் “மூன்று காலத்தினும் நிகழ்கின்ற நிகழ்ச்சி அச்செய்யுளுள் தோன்றச் செய்யிற் காலமென்னும் உறுப்பாம்” என விளக்கம் தருகிறார். மேலும் “பொருணிகழ்ச்சியைக் காலமென்றதென்னை?” என வினா எழுப்பி விளக்கம் தருகிறார். அவருடைய மொழியில் அமைந்துள்ள விளக்கத்தை எளிமையாக இப்படிப் புரிந்து கொள்ளலாம். “பொருள் என்பது செய்யுளில் (சங்கப் பாடல்கள், காப்பியங்கள் போன்றவற்றோடு நாட்டுப்புறக் கதை, கதைப்பாடல் போன்றவற்றையும் குறிக்கும்) சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கும் கதைமாந்தரைக் குறிக்கும். இக்கதைமாந்தரின் இயங்குதலில் காலம் உருவாகிறது.” இந்தப் புரிதல் சரியானது என்பதை மேற்கட்டிய நூற்பா பற்றிய பேராசிரியர் செ.வை.சண்முகம் அவர்களின் கருத்தும் உறுதி செய்கிறது. “இங்கு பொருள் நிகழ்வு உரைப்பது காலம் ஆகும் என்பது முக்கியமானது. கருத்தாடல் என்ற முறையில் நிகழ்வுகள் நடக்கும் காலத்தைக் குறிப்பது” என்று செ.வை.சண்முகம் உரையாசிரியராகிய பேராசிரியரின் கருத்தை எடுத்துரைக்கிறார். இதனைத் தொடர்ந்து ‘பாட்டிற்குச் சிறந்தார் அவர் ஆகலின் அவரே பொருள்

“பொருள்
என்பது
செய்யுளில்
(சங்கப்
பாடல்கள்,
காப்பியங்கள்
போன்ற
வற்றோடு
நாட்டுப்புறக்
கதை,
கதைப்பாடல்
போன்ற
வற்றையும்
குறிக்கும்)
சித்திரிக்கப்
பட்டிருக்கும்
கதைமாந்தரைக்
குறிக்கும்.
இக்கதை
மாந்தரின்
இயங்குதலில்
காலம்
உருவாகிறது.”

ஆக, ஒரு கதைப்பாடல் நிகழ்த்துதலில் கதைமாந்தர்(கள்) ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்த்துதற் களத்தில் இயங்கும்போது காலம் நகர்கிறது. இப்படி நகர்வதைப் பங்கேற்பாளர் உணர்கிறார்.

ஆயினார் என்று (உரையாசிரியராகிய) பேராசிரியர் விளக்குவதால் பொருள் என்பதைக் கதைமாந்தர் என்று கொண்டுள்ளார் என்பது தெளிவாகிறது” என்றும் கருத்துரைக்கிறார் (2014: 184-186).

ஆக, ஒரு கதைப்பாடல் நிகழ்த்துதலில் கதைமாந்தர்(கள்) ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்த்துதற் களத்தில் இயங்கும்போது காலம் நகர்கிறது. இப்படி நகர்வதைப் பங்கேற்பாளர் உணர்கிறார். கற்பனா நிகழ்த்துதற் களம் உருவாகி விரிவடைவதைப் போலவே காலமும் நிகழ்த்துநர் - பங்கேற்பாளரின் ஒருங்கிணைந்த இயங்குகையிலும், கதைமாந்தரின் இயங்குகையிலும் காலம் உருவாகி மாறுவது உணரப்படுகிறது. நிகழ்த்துதல் தொடங்கும்போது நிகழ்காலம் உதயமாகும். இந்த நிகழ்காலம் நிகழ்த்துதல் முழுவதும் தொடரும். அதாவது கற்பனா நிகழ்த்துதல் வெளியில் உருமாறி இயங்கிக்கொண்டிருக்கும் நிகழ்த்துநரும் பங்கேற்பாளரும் நிகழ்காலத்திலேயே பயணித்துக் கொண்டிருப்பார்கள். நிகழ்காலத்தின் பின்தங்கலில் கடந்த காலம் அல்லது இறந்தகாலம் உணரப்படும். நிகழ்காலத்தின் முன்னகர்வு எதிர்காலத்தை நோக்கியதாக இருக்கும். இத்தகைய புரிதலைத் தொல்காப்பிய நூற்பா தருகிறது. ஒட்டுமொத்தத்தில் வாய்மொழி நிகழ்த்துதற் களம், காலம் ஆகியவற்றை நிகழ்த்துவது தொடங்கி, அது தொடரும்போதே உணரமுடிகிறது. அதாவது திறத்தியல் மருங்கில் தெரிந்தனரால் உணரமுடிகிறது என்கிறார் தொல்காப்பியர். நிகழ்த்துதற் களத்தையும் காலத்தையும் நிகழ்த்துதலில் ஈடுபடும் நிகழ்த்துநரும் பங்கேற்பாளரும் உணரமுடியும் என்றாலும் வாய்மொழி நிகழ்த்துதலை மிக நுட்பமாக ஆய்வு செய்பவர்கள் தெளிவாகத் தெரிந்துகொள்வார்கள் என்பது தொல்காப்பியரின் கருத்து.

வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் என்பது ஒரு கூட்டு அழகியற் செயல்பாடு ஆகும். வாய்மொழி நிகழ்த்துதலை முழுமையாகப் புரிந்துகொள்வதற்குத் தேவையான அனைத்துக் கூறுகளையும் செய்யுளியியலின் முதல் நூற்பாவில் குறிப்பிட்டுள்ளமை பற்றி முன்னர் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. அவற்றுள் கூற்றுவகை அல்லது நிகழ்த்துநர், பங்கேற்பாளர் (கேட்போர்), களன், காலம் ஆகியவை வாய்மொழி நிகழ்த்துகையின் உருவாக்கத்திற்கும் தொடர்ந்த நகர்வுக்கும் உதவும் பாங்கு பற்றி விரிவாக விளக்கப்பட்டது. ஆனாலும் இந்த விளக்கம் முழுமையடையவில்லை. பிற கூறுகளான திணை (பண்பாட்டு வெளி), கைகோள் (பண்பாட்டு நடத்தைமுறைகள்), மெய்ப்பாடு (நிகழ்த்துநர் மற்றும் பங்கேற்பாளரின் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துகின்ற உடல்மொழி), எச்சவகை (நிகழ்த்துதலின் போது நிகழ்த்துநர் தான் வெளிப்படுத்த நினைப்பதைத் தன் நிகழ்த்துதல் மொழியில் எஞ்சி நிற்குமாறு வெளிப்படுத்தும் முறை), பயன் (நிகழ்த்து தலின் சமூகப் பண்பாட்டுப் பயன்), முன்னம் (நிகழ்த்துதலின் போது இடமும் காலமும் உணர்ந்து கேட்போருக்குத் தக்கவாறு மொழியைப் பயன்படுத்தும் முறை), மாட்டு (நிகழ்த்துதலில் வெளிப்படும் மொழியைப் பொருள் கொள்ளும் முறை) ஆகியவை பற்றியும் விரிவாக விளக்கித்

தெளிவுபடுத்தினால்தான் தொல்காப்பியர் வாய்மொழி நிகழ்த்துதலாகச் செய்யுளைக் கருதுவதையும் உரையாசிரியர்கள் இலக்கியமாகக் கருதுவதையும் வேறுபடுத்தித் தெளிவாகப் புரிந்துகொள்ள முடியும். தொடர்ந்து உரையாடலாம்.

பார்வை நூல்கள்

கடிகாசலம்,ந., மற்றும் சிவகாமி, ச., (ப.ஆ), சென்னை 600113: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் வெளியீடு.

கந்தசாமி.சோ.ந., (1989), தமிழ் யாப்பியலின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், தஞ்சாவூர்: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு.

சண்முகம், செ.வை., (2014), தொல்காப்பிய ஆய்வு, சென்னை-98: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.

சுப்பிரமணியன், ச.வே., (தொகுப்பாசிரியர்), (2009), தொல்காப்பியம் (எழுத்து -சொல்-பொருள்), இளம்பூரணர் உரை, சிதம்பரம்: மெய்யப்பன் பதிப்பகம்.

பக்தவத்சலபாரதி (பிறழ்: இதழ் 1: 2018: 23-25)

பாலசுந்தரம், ச., (1999), செய்யுள் உறுப்புக்கள், தொல்காப்பியப் பாவியல் கோட்பாடுகள்,

வெள்ளைவாரணன், க., (1989), தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் உரைவளம், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழக வெளியீடு.

Alan Dundes, (1964), Texture, Text and Context, Southern Folklore Quarterly, 28: 251-261

Dan Ben -Amos and Kenneth Goldstein (ed), 1975, Folklore: Performance and communication, The u;ague: Mouton

Dan Ben-Amos, (1982), Folklore in Context: Essays, New Delhi: South Asian Publications.

Richard Bauman, (1977), Verbal Art as performance, Waveland Press, Inc, Illinois

Robert Georges, 1969, Towards an understanding of storytelling events, Journal of American Folklore, 82:313-328

Roger Abraham, D., (1970), A Performance Centred Approach to Gossip, Man 5: 290-301

Roger D. Abraham, (1972), Folklore and Literature as performance, Journal of the Folklore Institute 8: 75- 94

William Bascom, (1955), Verbal Art, Journal of American Folklore 68: 245-252

Malinowsky, B., 1944, The Scientific theory of Culture, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

J.L.Austin, 1962, How to do things with words, London, Oxford University Press.

Fernando Poyatos, 1972, The Communication System of the Speaker-Actor and his Culture, Linguistics 83, 64-86.

- Grice, 1968, Utterer's Meaning, Sentence Meaning and Word Meaning, Foundations of Language, 225-242
- J.M.Sadock, 1974, Towards a Linguistic Theory of Speech Acts, New York: Academic Press.
- J.R.Searle, 1969, What is a Speech Act?, In The Philosophy of Language, J.R. Searle (ed), New York: Oxford University Press.
- Teun A. Van Dijk, 1976, Pragmatics of Language and Literature, North Holland Publishing Co., Amsterdam, 161-168
- Teun A. Van Dijk, 1977, Text and Context Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse, New York: Longman Inc.

வாங்கொழு வரலாற்று முறையியல்

- சி. சந்திரசேகரம்

நமது வரலாறானது அண்மைக்காலம் வரை சமூக பண்பாட்டு வரலாற்றைப் புறக்கணித்த வரலாறாகவும் மேட்டிமைப் பண்புசார் வரலாறாகவும் கட்டமைக்கப்பட்டு வந்தது. இந்த வரலாற்று எழுதியலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட எழுத்துநிலை ஆவணங்கள் அதிகாரம் மிக்கவர்களைச் சார்ந்திருந்தமையால் அந்த வரலாறுகள் பொதுமக்கள் சார்ந்த சமூக வரலாற்றைப் புறக்கணித்தே வந்தன. துரதிஸ்டவசமாக சமூக வரலாறு என்பது புறக்கணிக்கப்பட்ட ஒன்றாக இந்தியாவில் உள்ளது என்று சுமித் சர்க்கார் கூறுவதாக ஆ. சிவசுப்பிரமணியம் கூறுவார் (2016: viii). இது ஈழத்திற்கும் நன்கு பொருந்தும். நம் வரலாறானது சமூகம் சார்ந்த வரலாறாக இன்னும் எழுதப்படவில்லை.

எனினும், அண்மைக்காலமிருந்து மையம் சார்ந்த மரபுசார் வரலாற்றுத் தளத்தில் இருந்து விடுபட்டு சாதாரண மக்களை மையப் படுத்திய மாற்று வரலாற்றை எழுதுகின்ற போக்கொன்று முனைப்புற்றுள்ளது. அந்தவகையில் புதிய வரலாறு (New History), சாமானியர் வரலாறு (Gross Roots History), அடித்தள மக்கள் வரலாறு (Subaltern Studies), விளிம்புநிலையினர் வரலாறு (History of Marginals) என்ற வரலாற்றுப் புலங்கள் உருவாகியுள்ளன.

இந்த வரலாற்றுப் புலங்கள் 'அடித்தளத்திலிருந்து வரலாறு' என்ற வரலாற்று அணுகுமுறையின் அடிப்படையில் அமைந்தன. இந்த அணுகுமுறையின் தாக்கம் காரணமாக 1980களின் தொடக்கத்தில் அடித்தள மக்களின் வரலாற்றாய்வு என்ற புதிய கருத்தாக்கம் உருவானது. முக்கியமாக அடித்தள மக்கள் ஆய்வு என்ற ஒரு வரலாற்றுக் கருத்துப் பள்ளியை ரணஜித் குகா முதலியோர் உருவாக்கினர். இந்த அடித்தள மக்கள் பற்றிய ஆய்வு உருவாகிய சூழலில் நாட்டார் வழக்கியல் கூறுகளை வரலாற்று ஆதாரங்களாகப் பயன்படுத்தும் முறை ஒரு கோட்பாடாகவும் முறையியலாகவும் வளர்ந்தது. நாட்டார் வழக்கியல் ஊடான வரலாறு என்பது வரலாற்றை உருவாக்கப் பயன்படும் ஒரு முறையியலாக அமைந்தது. இது வரலாற்று அவணப்படுத்தலில் நவீன யுக்தியாக அமைந்தது.

இந்த அடித்தள மக்கள் ஆய்வு என்ற புலம் வரலாற்று எழுதியலில் கவனிக்கப்படாத மக்களின் வரலாற்றை உருவாக்க முனைந்தது. இதன்

இந்த வரலாற்று எழுதியலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட எழுத்துநிலை ஆவணங்கள் அதிகாரம் மிக்கவர்களைச் சார்ந்திருந்தமையால் அந்த வரலாறுகள் பொதுமக்கள் சார்ந்த சமூக வரலாற்றைப் புறக்கணித்தே வந்தன.

சாதாரண
மக்களை
மையமாகக்
கொள்ளும்
வரலாற்று
எழுதியலுக்கான
அடிப் படைச்
சான்றுகளில்
நாட்டார்
வழக்காறுகள்
மிகவும்
இன்றியமையாத
வையாக
அமைந்தன.

பயனாக நாட்டார் வழக்காறுகளை சான்றுகளாகக் கொண்ட சமூக வரலாற்றை உருவாக்கும் பணிகள் முனைப்புற்றன. ஏனெனில் சாதாரண மக்களை மையமாகக் கொள்ளும் வரலாற்று எழுதியலுக்கான அடிப் படைச் சான்றுகளில் நாட்டார் வழக்காறுகள் மிகவும் இன்றியமையாத வையாக அமைந்தன.

ஒரு சமூகத்தின் தொன்மை, தொழில், பண்பாடு ஆகியன குறித்த தரவுகளை நாட்டார் வழக்காறுகள் கொண்டுள்ளன. ஓர் இனத்தின் நாட்டார் வழக்காறுகளிலும் பழக்க வழக்கங்கள், புழங்கு பொருட்களிலும் அதன் சமூக பண்பாட்டு வரலாற்றுக்கான சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. ஹாப் ஸ்பாம் என்ற சமூக வரலாற்றறிஞர் சமூக வரலாற்றின் ஆய்வுக் குரிய அம்சங்களில் வர்க்கங்களும் சமூகக் குழுக்களும், மனப்பாங்கு குறித்த வரலாறு, சமூகங்களின் மாற்றம், சமூக இயக்கங்களும் சமூக எதிர்ப்பு நிகழ்வுகளும் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுவார் (மேற்கோள்: சிவசுப்பிரமணியம், ஆ., 2016: ix).

அதேவேளை வாய்மொழி வழக்காறுகளை வரலாற்றுக்கான ஆதாரங்களாகக் கொள்ளும்போது கடைப்பிடிக்கவேண்டிய முறையியல் பற்றியும் ஆய்வாளர்கள் எடுத்துக் காட்டியுள்ளனர். ஒரு ஆவணத்தில் இருந்து தகவல்களைப் பயன்படுத்துவதற்கு முன்னர் அவற்றை ஆய்வுக்குட்படுத்திப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்பதை அவர்கள் வற்புறுத்துகின்றனர்.

வாய்மொழி வழக்காறுகள் ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதி மக்களிடம் உருவாகி அவர்களிடையே வழங்கி வருவனவாக உள்ளதால் சாதி, சமயம், வட்டாரம், தொழில் ஆகியவற்றின் தாக்கம் அவற்றிலே அழுத்தம் பெற்றிருக்கும் வாய்ப்பு அதிகம். அவற்றை உருவாக்கியோரின் தற்சார்பையும் உலகக் கண்ணோட்டத்தையும் புரிந்துகொள்ளாமல் அப்படியே பயன்படுத்துவது எமது புரிதல்களில் தவறுதலை ஏற்படுத்தும். மரபுவழி வரலாற்று வரைவில் எவ்வாறு பல்வேறு சான்றுகளையும் ஒன்றுடனொன்று பொருத்திப் பார்த்து ஒரு முடிவுக்கு வருகிறோமோ அதேபோன்று வாய்மொழிச் சான்றுகளையும் பயன்படுத்த முடியும். எழுத்து வடிவிலான ஆவணங்களுடன் மட்டுமன்றி நாட்டார் வழக்காற்றியலின் பல்வேறு வகைகளுடனும் அவற்றைப் பொருத்தியும் ஒப்பிடும் பார்த்து சில முடிவுக்கு வரமுடியும் என்று ஆ. சிவசுப்பிரமணியன் கூறுவார் (2008: 24,29).

வாய்மொழித் தரவுகளை வரலாற்றுக்குப் பயன்படுத்தும்போது அவற்றை விமர்சனத்துடனும் ஒப்பியல் அணுகுமுறையின் அடிப்படையிலும் பயன்படுத்த வேண்டும் என்பதை அவர் கூறுகின்றார்.

சிலபோது ஒரு வாய்மொழி மரபின் சமூக வரலாற்று அம்சத்தை ஆதாரப்படுத்துவதற்கு வேறு எழுத்தாவணங்களோ, தொல்லியல் சான்றுகளோ இல்லாத சந்தர்ப்பங்களும் ஏற்படலாம். அவ்வாறான நிலையில் குறித்த சமூக நிகழ்வு பற்றிப் பேசும் வேறு வாய்மொழி

வடிவங்களையும் சமூக நினைவுகளையும் ஒப்பியல் நோக்கில் பார்த்து உண்மையைக் காண முனைவது அவசியமாகும்.

ஜான் வன்சினா (Jan Vansina) என்பவர் Oral Tradition – A Study in Historical Methodology என்ற பிரபலமானதொரு நூலை எழுதினார். அந்நூலிலே வாய்மொழி மரபின் பல்வேறு வகைகளும் வரலாற்றியல் தன்மையினை அவர் எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். அவற்றின் வரலாற்றியல் தன்மை பற்றியும் அவர் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்:

“வாய்மொழி மரபுகளிலிருந்து பெறக்கூடிய வரலாற்றுச் செய்திகள் பற்றி முதலில் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டியது என்னவெனில் அவை மரபின் வழக்காற்று வகைமைக்கேற்ப வேறுபடும். மற்றும் அவையெல்லாம் ஒரு குறிப்பிட்ட முறையில் வரலாற்றுச் சார்புடையவை. அவற்றிற்கென்று சில குறிப்பிட்ட எல்லைகள் இருந்தாலும் பழமை பற்றிய சில குறிப்பிட்ட இயல்புகள் பற்றிய தகவல்களைத் தருகின்றன என்றவகையில் பயன்பாடு மிக்கனவாகக் காணப்படுகின்றன. வாய்மொழி மரபிலிருந்து பெறக் கூடுமாக இருக்கின்ற தகவல்களுக்கு ஓர் எல்லையுண்டு. அதனை வரலாற்று ஆசிரியன் கவனத்தில் கொள்ளுதல் வேண்டும். அதாவது வாய்மொழி மரபுகளை மட்டும் கொண்டு வரலாற்றை எழுதாமல் எழுத்து மூல ஆவணங்கள், தொல்லியல் ஆய்வு, பண்பாட்டு வரலாறு, மொழியியல், உடல் கூற்று மானிடவியல் முதலான ஏனைய வரலாற்றுப் புலங்கள் சார்ந்த தகவல்களின் துணைகொண்டும் அதனை எழுத வேண்டும்” (Jan Vansina, 1960:182).

வாய்மொழி மரபுகளில் பொதிந்திருக்கின்ற வரலாற்றுச் செய்திகளை ஏனைய புலங்கள் சார்ந்த தகவல்களுடனும் ஒப்பிட்டு அதன் உண்மைத் தன்மையை உறுதி செய்ய வேண்டும் என்பதை அவர் எடுத்துக் காட்டுகின்றார். இதனையே கோந்த்ரதோவ் என்பவரும் வேறொரு வகையில் கூறுகின்றார்:

‘பல்வேறு மக்கட் பகுதியினரிடையே வழங்கிய புராணக் கதைகள், கிராமியக் கதைகள், கற்பனைக் கதைகள் இவற்றிலிருந்து கற்பனை, பொய் இவற்றை நீக்கி வடித்தெடுப்போமானால் காலத்தை மறைத்து நிற்கும் திரை ஊடே வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளைக் காணமுடியும்’ (மேற்கோள்: சிவசுப்பிரமணியன், ஆ., 2008: 16).

என்பார். நாட்டார் வழக்காறுகளை சான்றுகளாகக் கொண்டு சமூக வரலாற்றை எழுதும் போக்கு வளர்ந்துகொண்டு வருகின்றபோதும் ஈழத்திலே இத்துறையில் போதுமான அளவு அக்கறை செலுத்தப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. பெரும்பாலான எமது வரலாற்றறிஞர்கள் வாய்மொழி வழக்காறுகளையோ சமூக நினைவுகளையோ வரலாற்றுக்கான சான்றுகளாகக் கொள்வதைப் புறக்கணித்தே வந்துள்ளார்கள்.

கிராமியப் பண்பாட்டையும் கிராமிய வாழ்க்கை முறைகளையும் மிகுதியாகக் கொண்டிருக்கும் எமது மக்களின் வரலாற்றை மேலடுக்கு மக்களால் உருவாக்கப்பட்ட எழுத்துநிலை ஆவணங்களால் மட்டும்

வாய்மொழி
மரபுகளில்
பொதிந்திருக்கின்ற
வரலாற்றுச்
செய்திகளை
ஏனைய
புலங்கள் சார்ந்த
தகவல்களுடனும்
ஒப்பிட்டு அதன்
உண்மைத்
தன்மையை
உறுதி செய்ய
வேண்டும்
என்பதை
அவர் எடுத்துக்
காட்டுகின்றார்.

எனவே
மக்களின்
வரலாற்றை
எழுதும்போது
அவர்களின்
சமூக
நினைவுகளையும்
அவர்கள்
மத்தியில்
வழங்கும்
வாய்மொழி
வழக்காறு
களின் பல்வேறு
வகைமை
களையும்
அடிப்படை
ஆதாரங்களாகக்
கொள்ள
வேண்டும்.

எழுத முடியாது. அவர்களின் சமூக வரலாற்றை எழுதுவதற்கு நாட்டார் வழக்காறுகளும் அவர்களது சமூக நினைவுகளுமே அடிப்படை ஆவணங்களாக அமைய முடியும்.

எனவே மக்களின் வரலாற்றை எழுதும்போது அவர்களின் சமூக நினைவுகளையும் அவர்கள் மத்தியில் வழங்கும் வாய்மொழி வழக்காறுகளின் பல்வேறு வகைமைகளையும் அடிப்படை ஆதாரங்களாகக் கொள்ளவேண்டும். அந்தவகையில் வாய்மொழி வழக்காறுகள் எவ்வகையில் வரலாற்றைப் பதிவுசெய்துள்ளன என்பதை விளக்க, மட்டக்களப்பில் மண்டுர் என்ற கிராமத்தில் சேகரிக்கப்பட்ட சாதிகளின் இடப்பெயர்ச்சி பற்றிய இரு வாய்மொழிக் கதைகள் இங்கு விபரிக்கப்படுகின்றன.

கதை ஒன்று

முருகனால் ஏவப்பட்ட தங்கவேலின் ஒரு கிளை மண்டுரில் தில்லை மரமொன்றில் வந்து பாய்ந்தது. அப்பகுதியில் வாழ்ந்த வேடுவர்கள் அதனைக் கண்டு கொத்துப் பந்தல் அமைத்து வணங்கி வந்தார்கள். அப்படி வணங்கிவரும்போது அவ்விடத்திற்கு முன்னால் இருந்த வாவிக்கரையில் துறைநீலாவணையில் இருந்து மீன்பிடிக்க வரும் சீர்பாதக்காரர்களையேறித் தம் வலைகளைக் காயவைப்பதும் களைப்பாறுவதும் வழக்கம். ஒருநாள் அவர்கள் களைப்பாறியபோது சில வேடர்கள் நாமாடுவதை கண்டார்கள். பின்னர் அவ்விடம் சென்று பார்த்தபோது சில வேடுவர்கள் கொத்துப் பந்தல் கட்டி வழிபாடியற்றுவதைக் கண்டு தாமும் வழிபட்டனர். பின்னர் அவர்களோடு இணைந்து வழிபாடு இயற்ற விரும்பி தாம் கொண்டுவந்த வலை, தோணி முதலிய மீன்பிடி உபகரணங்களையெல்லாம் மடுத்தோண்டிப் புதைத்துவிட்டு வழிபாடியற்றிவந்தார்கள். அவர்கள் பின்னர் முருகனின் அந்த வேல் மேலே எழுந்து சென்றுவிடாமல் அதனைத் தில்லைமரத்தில் இருந்த வண்ணமே தேனும் சுண்ணாம்பும் சேத்துக் கோயிலாகக் கட்டி பூசை செய்து வந்தனர். அதுவே இப்போது மூலஸ்தானமாக உள்ளது. அதனுள் எவருமே செல்ல முடியாது. இவர்களின் சந்ததியினரே மண்டுர் சீர்பாதகுலத்தினர். இவர்களில் சிந்தாத்திர குடியைச் சேர்ந்தவர்களே பிரதான கப்புராக வரலாம் (தகவல்: வாலலெட்சுமி, சி., மண்டுர்).

கதை இரண்டு

மண்டுர் முருகன் கோயிலைக் கட்டிப் பூசைசெய்துவந்தவர்கள் அந்தக் கோயிலைச் சிறப்பாக நடத்துவதற்கு வேளாளர்களைக் கொண்டுவர விரும்பினார்கள். அவர்கள் வேளாளர்கள் வசிக்கும் களுவாஞ்சி குடிக்குப் போய் வேளாளர்கள் சிலரை அனுப்புமாறு கேட்கவும் அதற்குத் தாங்கள் ஏற்கனவே போர்தீவு, கொக்கட்டிச்சோலை ஆகிய இடங்களுக்குப் போய்விட்டபடியால் அனுப்புவதற்கு அடிகள் இல்லை என்று கூறினார்கள். அதற்குப் பிறகு திருக்கோயில் கோரைக் களப்பு

என்ற இடத்துக்குச் சென்று சில வேளாள குடும்பங்களை அனுப்புமாறு கேட்கவும் அவர்கள் ஒரு கவுத்தன் குடி வேளாள குடும்பத்தை மட்டுமே அனுப்பினார்கள். அவர்களை மண்டூரில் ஒரு வளவில் குடியிருத்தி புங்கடி வெளியில் 40 ஏக்கர் விசால நெற்காணியும் கொடுக்கப்பட்டது. அப்பெண்ணுக்கு 3 பெண்களும் 3 ஆண்களும் பிறந்தனர். முத்த பெண்ணுக்கு 8 பிள்ளைகள் பிறந்தனர். இரண்டாவது பெண்பளுகாமத்தைச் சேர்ந்த வேளாள சாதி ஆணைத் திருமணம் செய்து அங்கு வாழ்ந்தார். அவருக்கு 7 பிள்ளைகள் பிறந்தனர். மூன்றாவது பெண்ணுக்குப் பிள்ளைகள் இல்லை. மூத்தவரின் பரம்பரையினர் மண்டூர் வகுத்துவார். இரண்டாம் பெண்ணின் பரம்பரையினர் பழகாமத்து வகுத்துவார். இவர்களின் 15 பிள்ளைகளுக்கும் 1/8, 1/7 என்ற அடிப்படையில் 40 ஏக்கர் காணியும் செய்கை பண்ணப் பிரித்துக் கொடுக்கப்பட்டது. அவர்களே மண்டூர் கோயிலில் வண்ணக்கர் பதவிக்கும் சுவாமி சுமப்பதற்கும் உரித்துடையவர்கள் (தகவல்: மு. விமலநாதன், மண்டூர்)

மண்டூர் கிராம மக்களின் சமூக வரலாற்றை அறிய எழுத்தாவணங்கள் பெரிதும் இல்லாத நிலையில் இத்தகைய வாய்மொழி நிலைப்பட்ட ஆவணங்களின் ஊடாகவே அதனைக் காணவேண்டியுள்ளது. மண்டூரில் இப்போது சீர்பாதர், வேளாளர் ஆகிய சாதிகள் பெரும்பான்மையினராக உள்ளதோடு கோயிலிலும் சமூகத்திலும் அவர்களே முன்னுரிமை பெற்றவர்களாகவும் உள்ளனர். இவர்களைவிட கோயிலார், வேடர் குடி, சிங்களக்குடி முதலான சாதியினரும் வாழ்கின்றனர். இவர்களுக்கு மண்டூர் முருகன் கோயிலில் குறிப்பிட்ட பணிப்பொறுப்புகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. அந்தவகையில் கவுத்தன்குடி வேளாளருக்கு வண்ணக்கர், சுவாமி காவுதல் ஆகிய பணிகளும் சீர்பாதரில் உயர் குடியாகக் கருதப்படும் சிந்தாத்திர குடியினருக்கு இவ்வாலய பெரிய கப்புகனார் பதவி உரித்தும் சிங்களக் குடியினருக்கு உதவிக் கப்புகன் பதவி உரித்தும் கோயிலாருக்கு கோயில் உள், வெளிப் பணிகளும் வகுக்கப்பட்டுள்ளன.

முதலாவது கதையில் வேடரின் ஆரம்பகால இருப்பும் சீர்பாதர் சாதியினரின் இடப்பெயர்ச்சியும் சுட்டப்படுகின்றன. மட்டக்களப்பில் உள்ள சித்தாண்டி, மாமாங்கப் பிள்ளையார், கொக்கட்டிச்சோலை, திருக்கோயில் முதலான பழமை மிக்க ஆலையங்களின் உற்பத்தி பற்றிய வாய்மொழிக் கதைகளும் வேடர்கள் கொத்துப்பந்தல் அமைத்து வழிபட்டமை பற்றியனவாகவே இருப்பதைக் கொண்டு முற்காலத்திலே வேடர்கள் இங்கு ஆதிக் குடிகளாக வாழ்ந்ததையும் அவர்களது வணக்க முறைகள் (வேல் வழிபாடு) இடம்பெற்றமையையும் அறிய முடிகின்றது. இவ்வூரிலே இப்போதும் வாழ்ந்து வருகின்ற வேடக்குடி என்ற சாதியார் இவ்வாலயத்தில் 'அடுக்குச் சடங்கு' என்ற வேடச் சடங்கை நிகழ்த்துவது, சுவாமி ஊர்வலத்தில் வில், அம்பு ஏந்திச் செல்வது என்பனவும் கோடியேற்ற தினத்தன்று கொத்துப் பந்த

மண்டூர் கிராம
மக்களின் சமூக
வரலாற்றை
அறிய எழுத்தா
வணங்கள்
பெரிதும்
இல்லாத
நிலையில்
இத்தகைய
வாய்மொழி
நிலைப்பட்ட
ஆவணங்களின்
ஊடாகவே
அதனைக்
காணவேண்டி
யுள்ளது.

போடப்படுவதும் ஆரம்பகால இனக்குழுமத்தின் பண்பாட்டு வழக்காறுகளின் எச்சங்களையே உணர்த்தி நிற்கின்றன. பேராசிரியர் குகபாலன் முதலிய வரலாற்றாளர்களும் கிழக்கிலங்கையில் ஆதிக் குடிகளாக வேட இனத்தவர்கள் வாழ்ந்து வந்ததாகக் கூறுவது இதற்கு மேலும் வலுச் சேர்க்கின்றது.

இக்கதையின் இரண்டாவது பகுதி சீர்பாதரின் இடப்பெயர்ச்சி பற்றியது. சீர்பாத குலத்தவரின் ஆரம்பகால குடியேற்ற மையங்களாக வீரமுனை, துறைநீலாவணை ஆகிய இடங்கள் இருந்தமையை சீர்பாதகுல செப்பேடுகள் காட்டுகின்றன. இவர்களது குடிப்பரம்பல்கள் துறைநீலாவணையில் இருந்தோ, வீரமுனையில் இருந்தோ மண்டுருக்கு ஏற்படுவதற்கான வாய்ப்புகள் அதிகம். ஏனெனில் மண்டுர் முருகன் கோயிலுக்கு முன்பாக உள்ள மட்டக்களப்பு வாவிக்கு மறுகரையிலேயே இந்த ஊர்கள் அமைந்துள்ளன. மிக அண்மைக் காலம் வரை துறைநீலாவணைக்கும் மண்டுருக்கும் இடையே தோணிப் போக்குவரத்து இருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. புலவர்மணி ஏ. பெரியதம்பிப்பிள்ளை தான் 1913 ஆம் ஆண்டு மண்டுரில் இருந்து கல்முனைப் பாடசாலைக்கு செல்லும்போது துறைநீலாவணைக்குத் தோணி மூலம் சென்றதாகக் கூறுகின்றார்:

“கல்முனை எட்டுக் கட்டை. விடிய நாலுமணிக்கு எழும்ப வேண்டும். நடந்துதான் போக வேண்டும். ஆறும் கடக்க வேண்டும். துறைநீலாவணைத் துறை முக்காற்கட்டை விசாலம்...” (2015:13)

என்று கூறுகின்றார். மேற்படி வாய்மொழிக் கதை சீர்பாதர் மீன்பிடித் தொழில் செய்ததைச் சுட்டுகின்றது. இதனைச் சீர்பாதர்கள் இப்போது ஏற்பதில்லை. ஆயினும் துறைநீலாவணையின் பெரும் பகுதி மட்டக்களப்பு வாவினால் சூழப்பட்டதாக இருந்த புவியியல் சூழலில் அங்கிருந்தவர்களின் முக்கிய தொழிலாக மீன்பிடித்தல் இருந்துள்ளது என்பதைச் சில எழுத்தாவணங்களும் காட்டுகின்றன. எடுத்துக் காட்டாக, 18 ஆம் நூற்றாண்டில் மட்டக்களப்பு ஒல்லாந்த மாகாண அதிபராக இருந்த ஜேக்கப் பெர்ணாண்ட், 19ஆம் நூற்றாண்டில் மட்டக்களப்பு அரச அதிபராக இருந்த கியூம் ஆகியோர் சீர்பாதரின் பிரதான தொழில் மீன்பிடித்தல் என்று கூறியிருக்கின்றனர் (சிவராம்.டி.,2002:iii).

அதேவேளை சீர்பாத சாதியினருக்கு (சிந்தாத்திர குடி) இவ்வாலய பெரிய கப்புக் பதவிக்கான உரித்து வழங்கப்பட்டுள்ளமையை இக்கதை கூறுகின்றது. இது ஆலய உருவாக்கம் பற்றியது மட்டுமன்றி சமூகம் பற்றியதுமான வரலாற்றைச் சுட்டி நிற்கின்றது. மீன்பிடியை முக்கிய தொழிலாகக் கொண்டிருந்ததாகக் கூறப்படும் ஒரு சாதியினருக்கு திருப்படைக் கோயிலொன்றின் கப்புக் பதவி திட்டம் செய்யப்பட்டமை மட்டக்களப்புச் சாதியமைப்பின் முக்கியமானதொரு குணம்சத்தையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இது சீர்பாதர் தம் புவியல் சூழல் காரணமாக மீன்பிடியைத் தொழிலாகக் கொண்டிருந்தபோதிலும் ‘மீன்பிடிச் சாதியார்’ என்ற சாதியடிப்படையிலான தொழிலைக் கொண்டிருக்கவில்லை

மீன்பிடியை
முக்கிய
தொழிலாகக்
கொண்டிருந்த
தாகக்
கூறப்படும் ஒரு
சாதியினருக்கு
திருப்படைக்
கோயிலொன்றின்
கப்புக் பதவி
திட்டம் செய்யப்
பட்டமை
மட்டக்களப்புச்
சாதியமைப்பின்
முக்கியமான
தொரு குணம்
சத்தையும்
எடுத்துக்
காட்டுகின்றது.

என்பதையும் சாதியடிப்படையிலான தொழில் பாகுபாட்டைக் கொண்ட சமூக அமைப்பை மட்டக்களப்பு கொண்டிருக்கவில்லை என்ற சமூக வரலாற்றுண்மையையும் காட்டுகின்றது. இந்த ஆலயத்தின் உருவாக்கத்தில் முக்கிய பங்காளர்களாக சீர்பாத குலத்தவர் இருந்தமையின் காரணமாகவே அவர்களுக்கு இவ்வாலய பிரதான கப்புகருக்கான உரித்து வழங்கப்பட்டிருக்கின்றது. தேனும் சுண்ணாம்பும் சேர்த்து வேலைத் தில்லைமரத்துடன் சேர்த்துக் கட்டினார்கள் என்பது இக்கோயிலின் ஆரம்ப உருவாக்கத்தில் சீர்பாதருக்கு இருந்த தொடர்பையே காட்டுகின்றது.

அதேவேளை இந்தக் குழுமத்தவர் மத்தியில் ஒரு சமூக, பொருளாதார மாற்றமொன்று நிகழ்ந்துள்ளதையும் இந்தக் கதை பதிவுசெய்துள்ளது. அதாவது, மீன்பிடிக்க வந்து கரையேறியவர்கள் தமது மீன்பிடி உபகரணங்களை மடுத்தோண்டிப் புதைத்தார்கள் என்பது அவர்களின் தொழில் மாற்றத்தைக் குறியீடாகக் காட்டுகின்றது. அத்தோடு அவர்கள் கோயிற் பூசை புரிகின்ற ஒரு குழுமமாகவும் மாறினார்கள் என்பதையும் அது காட்டுகின்றது. மண்டுர் பிரதேசம் விவசாய விளை நிலங்கள் மிக்க பிரதேசம். இங்கு வாழும் மக்கள் விவசாயத் தொழிலையே முக்கிய தொழிலாகக் கொண்டவர்கள். இங்குள்ள சீர்பாதரும் வேளாளரும் விவசாய நிலங்களை அதிகம் உடைமையாகக் கொண்டவர்கள். ஆகவே விவசாயச் செய்கையை மையப்படுத்திய சீர்பாதரின் இடப்பெயர்ச்சி ஒன்று மண்டுரில் ஏற்பட்டதாகவே தெரிகின்றது. மண்டுருக்கு மேற்குப் புறமாக இருக்கின்ற பல கிராமங்களை நோக்கிய விவசாயக் குடிப்பரம்பல்கள் 20 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப, மத்திய பகுதிகளில் ஏற்பட்டன. இவ்வாறு குடியேறியவர்களில் கணிசமானவர்கள் துறைநீலாவணையைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வாறான குடியேற்றங்களின் ஆரம்ப நிலையினையே மண்டுரில் நிகழ்ந்த சீர்பாதரின் குடிப்பரம்பல் பற்றிய கதை சுட்டுகின்றது.

வேளாளரின் இடப்பெயர்ச்சி பற்றிய இரண்டாவது கதை மட்டக் களப்பினுடைய பல்வேறுபட்ட சமூக, பண்பாட்டு வரலாறுகளைப் பதிவுசெய்திருக்கின்றது. இக்கதையின் நம்பகத் தன்மையை 1932 அம் ஆண்டு கையெழுத்திலே எழுதப்பட்ட எழுத்தாவணமொன்று உறுதி செய்கின்றது. இதனை மண்டுர் கவுத்தன் குடி வேளாளரைச் சேர்ந்த (வண்ணக்கர் பரம்பரையில் வரும்) ஏ.சிதம்பரப்பிள்ளை என்பவர் எழுதியிருக்கின்றார். அது பின்வருமாறு: “மண்டுர் கந்தசுவாமி கோயில் விஷயமாய் காலஞ்சென்ற எனது மாமனார் சிதம்பரப்பிள்ளை வண்ணக்கு தம்பிமுத்து விதானை அவர்களிடம் நான் கேட்டறிந்த சில சம்பவங்கள். மேற்படி கோயிலைக் கட்டுவிப்பதற்கு முயற்சி பண்ணிப் பல பகுதிகளுக்கும் சென்று பணம் சம்பாதித்து வந்து கோயிலை உண்டாக்கியவர் தற்போது இக்கோயில் பெரியகப்புக வம்சத்தவர். அந்தக் காலத்தில் இக்கிராமம் காட்டர்ந்த பகுதியாகவும் ஒரு சில வேடுவர்களுக்கு உறைவிடமாகவுமே இருந்ததாம். அக்காலம் இப்பகுதி

வேளாளரின்
இடப்பெயர்ச்சி
பற்றிய
இரண்டாவது
கதை மட்டக்
களப்பினுடைய
பல்வேறுபட்ட
சமூக,
பண்பாட்டு
வரலாறுகளைப்
பதிவு செய்திருக்
கின்றது.

இது கண்ட
கப்புகனார்
இக்கோயிலை
கொக்கட்டிச்
சோலை,
கோயில்
போரதீவு,
களுவாஞ்சிசுடி
முதலிய
கிராமங்
களிலுள்ள
கோயில்களைப்
போல்
கவுத்தன்குடி
வேளாளரை
முன்னவராய்
வைத்து
நடத்தவேண்டு
மென நினைத்து
வேலப்பு
வன்னிமையிடம்
ஆலோசித்தார்...

நாதனைப் பகுதி என்னும் பேருடன் வேலப்பு வன்னிமை என்பவரினதும் முற்குகச் சாதியாரதும் ஆதிக்கத்தில் இருந்தது. கப்புக வம்சத்தவர் கோயிலைக் கட்டி முடித்ததும், வழிபடு தெய்வம் கதிர்காமத் தெய்வம் போல் காட்சியளிக்கத் தொடங்கியதும் ஏராளமானோர் வழிபாட்டுக்கு வரத்தொடங்கினர். இது கண்ட கப்புகனார் இக்கோயிலை கொக்கட்டிச் சோலை, கோயில்போரதீவு, களுவாஞ்சிசுடி முதலிய கிராமங்களிலுள்ள கோயில்களைப்போல் கவுத்தன்குடி வேளாளரை முன்னவராய் வைத்து நடத்தவேண்டுமென நினைத்து வேலப்பு வன்னிமையிடம் ஆலோசித்தார்... அப்போ களுவாஞ்சிசுடியில்தான் கவுத்தன்குடி வேளாளர் இருக்கிறார்கள் அவர்களைக் கேட்போமெனத் தீர்ந்து போய்க்கேட்டபோது அவர்கள் மேற்காட்டிய ஊர்களிலுள்ள தான்தோன்றியீசுரர் கோயில், சித்திரவேலாயுத கோயில் முதலியவற்றுக்கே பணியாற்ற ஆட்கள் போதாதிருப்பதால், இக்கோயில் பொறுப்பையும் ஏற்கமுடியாதெனக் கூறினர்.

அதன் பின் வன்னிமையவர்களும், முற்குகப் போடிமாரும் யோசித்து திருக்கோயிலுக்குப் பக்கலாய் கோரைக்களப்பு என்னும் ஊரில், கவுத்தன்குடி வேளாளர் இருப்பதாயறிந்து, அப்பகுதியிலுள்ள முற்குகப் போடிமாருக்கு ஒரு கடிதம் எழுதி, சில வேளாளக் குடும்பத்தை மண்டுர்க் கோயில் பொறுப்பேற்று நடத்துவதற்கு அனுப்பக் கூடுமோ வெனக் கேட்டார்கள். அக்கடிதத்துக்கு அப்பகுதியிலுள்ள ஏழு முற்குகப் போடிமார் சேர்ந்து எழுதிய பதில் எப்படியெனில், நாதனையிலிருக்கும், வேலப்பு வன்னிமையவர்கட்கும் அப்பகுதி முற்குகப் போடிமார்களுக்கும் அறியத்தருவது நீங்கள் கேட்டுக்கொண்டபடி மண்டுர்க் கோயிலுக்காக ஒரு வேளாளக் குடும்பத்தை மாத்திரமே அனுப்பலாம், அவர்களுக்குப் பல வசதிகளெல்லாம் செய்துகொடுத்து, வீடுவாசல் காணிபூமிகள் யாவும் கொடுத்து கோயில் கருமங்களை நடத்தும்படி ஒழுங்கு செய்யவும் எழுதப்பட்டிருந்தது. இதன்பிரகாரம் அனுப்பப்பட்ட குடும்பத் துக்கு முற்குகப் போடிமாரே, தங்களுக்குரிய புங்கடிவெளி என்னும் நாற்பது ஏக்கர் விசாலமான காணியையும், வேளாளர் குடியிருப்புவளவு எனத்தற்போது பெயர் விளங்கும் வளவையும் கொடுத்து நிலைப்படுத்தி வைத்தார்கள். கோரைக்களப்பால் வந்த மனுஷியின் பெயர் குஞ்சிநாச்சி. இவரின் புருஷன் ஒரு செட்டி வேளாளன் (பெயர் தெரியாது). இவர் களுக்குப் பிள்ளைகள் ஆண் 3, பெண்3... பெண்கள் 1. கண்ணாத்தை, 2. உமையாத்தை, 3. பாலாத்தை. கண்ணாத்தையை விவாகம் செய்தவர் களுவாஞ்சிசுடியிலுள்ள சிங்களக்குடி வேளாளன். - பரசிராமன் என்பவர் 2ம் பிள்ளை உமையாத்தையை விவாகஞ் செய்தவர் பழுகாமத்திலுள்ள வைத்தினா குடி வேளாளன் தம்பிப்போடி நொத்தாரிஸ். பரசிராமருக்குப் பிறந்த பிள்ளைகள், நாலு ஆண், நாலு பெண் (8) நொத்தாரிஸ் தம்பிப்போடியின் பிள்ளைகள் ஐந்து பெண், இரண்டு ஆண் (7) இந்த ஐந்து பெண்களில் ஒரு பெண் சின்னாத்தை என்பவரின் மகளின் மகன் ஏகாம்பரபிள்ளை வண்ணக்கர். கண்ணாத்தையின் மகன் - ஆறுமுக வண்ணக்கர், சிதம்பரப்பிள்ளை வண்ணக்கர். இவர்களின் மருமகன் வீரக்குட்டி வண்ணக்கர்.

அக்காலந்தொட்டு புங்கடி வெளி, செம்பர் பள்ளம் என்னும் காணிகளில் வரும் ஊதியத்தை 5ம் திருவிழாச் செலவு நீக்கி மிகுதியை கண்ணாத்தையின் மக்கள் எட்டுப் பேரும் உமையாத்தையின் மக்கள் ஏழு பேரும் பதினைந்து பங்காய்ப் பிரித்துக் கொள்வது. பாலாத்தை என்பவ சந்தானமில்லாமல் இறந்து போனா (சிதம்பரப்பிள்ளை. ஏ., 1932)

மேற்படி வேளாளர் இடப்பெயர்ச்சி பற்றிய கதை சமூக நினைவை அடிப்படையாகக் கொண்டது என்பது தெரிகின்றது. அதாவது அவர்களது இடப்பெயர்ச்சி மற்றும் சந்ததிகள் பற்றிய வரலாற்றுத் தகவல்கள் இந்த மக்களின் சமூக நினைவுகளிலே வாழுகின்றன. பொதுமக்கள்சார் வரலாற்றை எழுதுவதிலே சமூக நினைவுகள் முக்கிய பங்கு வகிப்பதாக ஆய்வாளர்கள் கருதுகின்றனர். 'வரலாறு என்பதுகூட நினைவுகளைப் பற்றிச் சுருக்கமாகவோ, சூக்குமமாகவோ பேசுகின்ற ஒரு முறைதான்' என்று அஸ்திரிட் எர்ல் (Astrid Erll, 2008) கூறுவார். பண்பாட்டு வரலாற்று வரைவிற்கான தரவுகளில் ஒன்றாக சமூக நினைவு அமைகின்றது. பீட்டர் பர்க் என்பவர் 'சமூக நினைவாக வரலாறு' என்று இதனைக் குறிப்பிடுவார். ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் வரலாறு அச்சமூகத்தின் நினைவுகளில் வாழ்கின்றது என்பார் ஆ.சிவசுப்பிரமணியன் (2008:58).

அந்தவகையில் மண்டுர் பிரதேச வேளாளரின் சமூக வரலாறு அவர்களின் நினைவுகளில் வாழ்கின்றது என்பதை இந்த வாய்மொழி ஆவணம் காட்டுகின்றது. அதேவேளை வாய்மொழி ஆவணமொன்று அதன் வாய்மொழிப் பரவலின் இறுதிக் கட்டத்தில் எழுத்து ஆவணமாக மாற்றமடையும் என்று ஜான் வன்சினா கூறுவதற்கு (1960: 21) அமைய வேளாள குழுமத்தினரின் சமூக நினைவுகள் இங்கு எழுத்தாவணமாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த எழுத்துநிலை ஆவணம் மேற்கூறிய சமூக நினைவுகளின் நம்பகத் தன்மைக்குச் சான்றாக அமைகின்றது.

இதை எழுதியவர் ஒரு கவுத்தன்குடி வேளாளராக இருந்தபோதும் சீர்பாதக்காரரின் வகிபங்கை மறைக்காது எழுதுவது இந்த ஆவணத்தின் தற்சார்பற்ற தன்மைக்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு. இந்த ஆவணங்களில் கூறப்பட்டதற்கு அமைய இன்றுவரை குறித்த நெற்காணிகளின் பதினைந்து பங்குகளையும் பதினைந்து குடும்ப வாரிசுகளும் தொடர்ந்து செய்கைபண்ணி வருவதும் வண்ணக்கர் பதவி மற்றும் சுவாமி காவுதல் பணிகளை அவர்களே ஆற்றி வருவதும் குஞ்சிநாச்சியில் தொடங்கி ஆவணத்தை எழுதியவரின் சமகாலத்தவரான ஏகாம்பர வண்ணக்கர் (புலவர்மணி பெரியதம்பிப்பிள்ளையின் தந்தை) வரை சந்ததித் தொடர்ச்சியை பெயர் விபரங்களோடு நேர்த்தியாகத் தருவதும் இந்த ஆவணங்களின் உண்மைத் தன்மையைக் காட்டுகின்றன. மற்றும் வேளாளர்கள் முதலில் திருக்கோயில் பணிக்கெனக் கொண்டுவரப்பட்டு குடியேற்றப்பட்ட இடமாக கோரைக்களப்பை ஆய்வாளர்கள் எடுத்துக் காட்டுவதும் (தனபாக்கியம், கு., 1993:145) இக்கதையின் தகவல்களை மேலும் வலுப்படுத்துகின்றது.

பொதுமக்கள்சார்
வரலாற்றை
எழுதுவதிலே
சமூக
நினைவுகள்
முக்கிய பங்கு
வகிப்பதாக
ஆய்வாளர்கள்
கருதுகின்றனர்.
'வரலாறு
என்பதுகூட
நினைவுகளைப்
பற்றிச்
சுருக்கமாகவோ,
சூக்குமமாகவோ
பேசுகின்ற ஒரு
முறைதான்'

நாதனைப் பகுதி முக்குவ வன்னிமைகளில் ஒருவராக இருந்த வேலப்பு வன்னிமை பற்றிய குறிப்புக்கள், நொத்தாரிஸ் என்ற போத்துக்கேயச் சொல்லின் பயன்பாடு என்பன இந்த இடப்பெயர்ச்சி கண்டிராச்சியத்தின் கீழ் முக்குவ வன்னிமைகள் மட்டக்களப்பை ஆட்சி செய்த காலப்பகுதியில் நடந்திருக்க வேண்டும் என்பதைக் காட்டுகின்றன. இந்தச் சூழலில் மட்டக்களப்பின் சமூக, பண்பாட்டு வழக்காறுகள் பற்றிய பல பதிவுகளை இந்த ஆவணங்கள் பதிவுசெய்துள்ளன.

இந்த இரண்டு கதைகளும் கோயிலை மையப்படுத்தியதும் வேளாண்மை செய்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டதுமான சாதிய இடப்பெயர்ச்சிகளைக் காட்டுகின்றன. முக்கியமாக கோயிலை மையப்படுத்திய வேளாள இடப்பெயர்ச்சிகள் மட்டக்களப்பில் அதிகம் இடம்பெற்றிருப்பதை இரண்டாவது கதை காட்டுகின்றது. இந்த இடப்பெயர்ச்சி அமைப்பு முற்காலத்தில் சோழர்கள் மட்டக்களப்பில் ஏற்படுத்திய கோயிலையும் சாதியையும் மையப்படுத்திய நீர்ப்பாசனக் குடியேற்ற (சிவராம், டி., 2004: 12) மரபின் தொடர்ச்சியைக் காட்டுகின்றது. சீர்பாதக்காரர் தம்மை உயர் சாதியினராக, அரச குலத்தினராகக் கருதி வந்தபோதும் அவ்வாலயத்திலே பூசை செய்வதற்கு உரித்துடையவர்களாக இருந்தபோதும் அவர்கள் வேளாளரை முன்னவராய் வைத்து கோயில் நிர்வகத்தை நடத்துவது கோயிலுக்குப் பெருமை எனக் கருதியிருக்கின்றனர். இது மட்டக்களப்பிலே வேளாள உயர் கருத்தியல் வலுப்பெற்றிருந்த சமூகச் சூழலைக் காட்டுகின்றது.

அதேவேளை இந்தச் சாதிக் குடியேற்றத்தின் முக்கியமானதொரு கூறாக நீர்ப்பாசன விவசாய நிலக் கொடையும் விவசாயச் செய்கையும் பேசப்பட்டுள்ளது. இக்குடியேற்ற மரபின் இன்னுமொரு அம்சமாகவே சாதி அடிப்படையிலான கோயில் நிர்வாகப் பணிப் பகுப்பும் இடம் பெற்றுள்ளது. இந்தப் பணிப்பகுப்பிற்கான முக்கிய முன்னெடுப்பாகவே வேளாளர்களைக் கொண்டுவந்து குடியேற்றுகின்ற முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இந்தச் சாதியத் தொடர்புறுத்தலிலும் பணிப்பகுப்பிலும் தேசத் தலைவர்களின் தலையீடு முக்கியம் பெற்றிருந்தது. அதனை மக்களும் ஆலயத்தின் கௌரவமாகக் கருதியிருக்கின்றார்கள். இந்த மரபு 13 ஆம் நூற்றாண்டில் மட்டக்களப்பை ஆட்சி செய்த மாகோனின் காலத்தில் வலுப்பெற்றதை மாகோன் அரணுழியம் வகுத்த குளிக்கல்வெட்டு பின்வருமாறு கூறுகின்றது:

கண்டனோடு சருகு பில்லி கட்டப்பத்தன்
கருதரியகவுத் தனுமத்தியாயன்
மண்டலத்தில் பொன்னாச்சி வயித்தியென்று
கோவசியர் மக்களிலே வருணமாக்கிப்
பண்டுமுறை தவறாமல் ஏழுக்குடிகளாய்ப்
பகுத்தீசர் பணிபுரிய பரவணியாய்

அதேவேளை
இந்தச் சாதிக்
குடியேற்றத்தின்
முக்கியமான
தொரு கூறாக
நீர்ப்பாசன
விவசாய நிலக்
கொடையும்
விவசாயச்
செய்கையும்
பேசப்பட்டுள்ளது.
இக்குடியேற்ற
மரபின்
இன்னுமொரு
அம்சமாகவே சாதி
அடிப்படையிலான
கோயில்
நிர்வாகப் பணிப்
பகுப்பும் இடம்
பெற்றுள்ளது.

அண்டர் தமைச் சாட்சிவைத்துத் தத்தம் வாங்கி
அரனகத்து ஊழியராய் அமைத்துச்சொல்வார்

(நடராசா, FXC., 1998: 77-78)

என்று வேளாளரை (கோவசியர்) ஏழு குடிகளாக வகுத்து சிவதொண்டு செய்யப் பணித்ததைக் கூறுகின்றது. அதன் அடிப்படையில் வேளாளர்கள் கோயில் நிர்வாகம், பராமரிப்பு என்பவற்றைக் கண்காணிக்கும் தலைவர்களாக அமைக்கப்பட்டவர்கள் (தனபாக்கியம், F., 1993:145) என்ற உயர் கருத்தியல் தொடர்ந்து நிலவியமையின் வெளிப்பாட்டையே மேற்படி வேளாளர் குடியேற்றம் சுட்டிநிற்கின்றது. கோயிலை மையப்படுத்திய சாதியக் குடியேற்றம், பணிப்பகுப்பு என்பன அரச (வன்னிமை) அனுசரணையுடன் இடம்பெற்ற அதேவேளை இத்தகைய அரசியல் செயற்பாடுகளிலே பொருளாதாரப் பலம் மிக்கவர்களாக விளங்கிய முக்குவப் போடிமாரும் பங்குதாரர்களாக இருந்திருக்கின்றார்கள். இன்னொரு வகையில் கூறின் இக்கால அரசியல் தலைவர்கள் (முக்குவ வன்னிமை) சமூகத்தில் பொருளாதார பலம் மிக போடிமாருடன் கைகோர்த்திருந்திருக்கின்றனர். இது சாதி அரசியல் இக்காலத்தில் வலுப்பெற்றிருந்ததையே குறிக்கின்றது.

ஆலய நிர்வாக ஒழுங்குகள் சாதிமுறைக்கு உட்பட்டதாகத் திட்டம் செய்யப்பட்ட அதேவேளை அந்த ஒழுங்குகள் கறாரான மரபுமுறைக்குட் பட்டதாக கைமாறப்படும் வந்திருக்கின்றது என்பதையும் இந்த ஆவணம் தெரியப்படுத்துகின்றது.

இவற்றுக்கும் மேலாக மட்டக்களப்பின் சாதிய அமைப்புத் தொடர் பான பல சமூக மரபுகளையும் இந்த ஆவணங்கள் பதிவுசெய்துள்ளன. அந்தவகையில் சாதிக்குள்ளும் அதிகாரக் கட்டமைப்பின் பாற்பட்ட குடிமுறைகள் பேணப்பட்டதை இவை காட்டுகின்றன. அதேவேளை குடிக்குள்ளும் கத்தறை / வகுத்துவார் என்ற உப பிரிவுகளும் தோன்றி யதை மண்டூரில் குடியேறிய கவுத்தன்குடி வேளாளர்களுக்குள்ளும் மண்டூர் வகுத்துவார், பழகாமத்து வகுத்துவார் என்ற பிரிவுகளின் தோற்றம் காட்டுகின்றது.

மேலும், பெரும்பாலும் சாதிக்குள் திருமணம் செய்யும் மரபும் அக்கால வழக்கமாக இருந்துள்ளது. ஆனால் குறித்த சாதிக்குள் குறிப்பிட்ட குடிக்குள் திருமணம் செய்வது தவிர்க்கப்பட்டது. ஏனெனில் ஒவ்வொரு குடியைச் சேர்ந்தவர்களும் சகோதர உறவினராகப் பார்க்கப்பட்டனர். இதனால் உட்குழு மணமுறையைத் தவிர்த்து குடிகள் மாறித் திருமணம் புரிந்தார்கள். மேலுள்ள ஆவணத்தின்படி கவுத்தன்குடி குஞ்சிநாச்சி செட்டி வேளாளனையும் இவரது பிள்ளைகளான கண்ணாத்தை சிங்களக்குடி வேளாளனையும் உமையாத்தை வைத்தினா குடி வேளாளனையும் திருமணம் செய்திருக்கின்றனர்.

மட்டக்களப்பு தாய்வழி சமூக அமைப்பினைப் பண்டைக்காலமிருந்து பேணிவருவது என்பதற்கு இந்த ஆவணங்களும் உசாத்துணைகளாக

கோயிலை
மையப்படுத்திய
சாதியக்
குடியேற்றம்,
பணிப்பகுப்பு
என்பன அரச
(வன்னிமை)
அனுசரணையுடன்
இடம்பெற்ற
அதேவேளை
இத்தகைய
அரசியல்
செயற்பாடு
களிலே
பொருளாதாரப்
பலம்
மிக்கவர்களாக
விளங்கிய
முக்குவப்
போடிமாரும்
பங்குதாரர்களாக
இருந்திருக்
கின்றார்கள்.

ஆகவே
நாட்டார்
வழக்காறு
களினூடாக
வரலாற்றைக்
காணும்
அணுகுமுறை
யினூடாக
வரலாற்று
நிகழ்வுகளிலே
பொதுமக்களை
வெறும்
பார்வையாளர்
களாக மட்டும்
சித்திரிக்கும்
போக்கிலிருந்து
விலகி
அவர்களது
வாழ்வின்
பன்முகங்களை
வரலாற்றுக்
கருப்
பொருளாகக்
கொள்ளும்
மாற்று
வரலாற்றை
உருவாக்க
முடியும்.

உள்ளன. மேற்கூறிய சாதி / குடிமுறை மரபு மட்டுமன்றி சொத்துரிமை, கோயில் உரிமை என்பவற்றின் கையளிப்பும் தாய்வழி மரபின் அடிப்படையிலேயே பின்பற்றப்படுவதை இவை காட்டுகின்றன. சாதி முறையும் குடிமுறையும் தாய்வழியிலேயே பார்க்கப்பட்டன. அந்த வகையில் தாய்வழி முறையின் அடிப்படையிலேயே கோயிற் கடமைகளும் கையளிக்கை செய்யப்பட்டு வந்துள்ளன.

எனவே இந்த இரு கதைகளின் ஊடாக ஒரு கிராமத்தை மையப் படுத்திய சாதிக் குழுமங்களின் இடப்பெயர்ச்சி, கோயில் உருவாக்கம் பற்றிய வரலாற்றுத் தகவல்களை மட்டுமன்றி அந்த மக்கள் சார்ந்த பல்வேறுபட்ட சமூக, பண்பாட்டு மரபுகள் குறித்த வரலாற்றையும் தரிசிக்க முடிகின்றது.

ஆகவே நாட்டார் வழக்காறுகளினூடாக வரலாற்றைக் காணும் அணுகுமுறையினூடாக வரலாற்று நிகழ்வுகளிலே பொதுமக்களை வெறும் பார்வையாளர்களாக மட்டும் சித்திரிக்கும் போக்கிலிருந்து விலகி அவர்களது வாழ்வின் பன்முகங்களை வரலாற்றுக் கருப் பொருளாகக் கொள்ளும் மாற்று வரலாற்றை உருவாக்க முடியும். அப்போது வரலாறானது சாமானிய மக்களின் வாழ்வைப் பதிவுசெய்யும் அறிவுத்துறையாக மாற்றமுறும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. கந்தையா, வி.சீ., 1983, மட்டக்களப்புத் தமிழகம், குரும்பசிட்டி யாழ்ப்பாணம்: ஈழகேசரி பொன்னையா நினைவு வெளியீட்டு மன்றம்.
2. சிதம்பரப்பிள்ளை.ஏ., என்பவர் தம்பிமுத்து விதானையிடம் கேட்டறிந்த விடயங்கள் என 24.09.1932 இல் எழுதப்பட்ட ஆவணம்.
3. சிவசுப்பிரமணியம்,ஆ., 2016, அடித்தள மக்கள் வரலாறு, சென்னை: நியூ செஞ்சரி புக ஹவுஸ் (பி) லிட்.
4. சிவசுப்பிரமணியம்,ஆ., 2014, வரலாறும் வழக்காறும், நாகர்கோயில்: காலச்சுவடு பதிப்பகம்.
5. சிவராம்.டி., 2004, மட்டக்களப்புக் குடியேற்ற மரபு, சித்திரலேகா, மௌ (பதி) வாய்மொழி மரபுகள் வரலாற்று மூலங்களாக, இலங்கை: மொழித்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
6. தனபாக்கியம், கு., 1993, மட்டக்களப்பு மான்மியம் (ஓர் ஆராய்ச்சி), மட்டக்களப்பு: சென் ஜோசப் கத்தோலிக்க அச்சகம்.
7. நடராசா FXC., 1998, மட்டக்களப்பு மான்மியம், மட்டக்களப்பு: மட்டக்களப்பு மாவட்ட கலாசார பேரவை.
8. பிலவேந்திரன்,ச.,2004, சனங்களும் வரலாறும், இலாகப்பேட்டை - புதுச்சேரி: வல்லினம்.
9. பெரியதம்பிப்பிள்ளை, ஏ.,2015, உள்ளதும் நல்லதும், மட்டக்களப்பு: புலவர்மணி பெரியதம்பிப்பிள்ளை நினைவுப் பணிமன்றம்.

10. Astrid Erll et al. (eds), 2008, Cultural memory Studies, New York: An International and Interdisciplinary Handbook.
11. Vansina, Jan. 1960: Oral Tradition – A Study in Historical Methodology, London Routledge & Kegan Paul

நேர்காணல்

1. தம்பிப்பிள்ளை. த., வயது - 75, விவசாயம், மணூர்,
2. வாலலெட்சுமி. சி., வயது - 77, வீட்டு வேலை, மணூர்
3. விமலநாதன். மு., வயது - 63, ஓய்வுநிலை உதவிக் கல்வி அதிகாரி, மணூர்.



மார்க்ஸ்ய இரசனைய்யல் உணர்வும் அதன் அவச்யமும்

- முபிஸால் அபூபக்கர்

அந்முகம்

கார்ல் ஹென்றி மார்க்ஸ் ஜேர்மனியின் டிரியர் எனும் நகரில் 1818 மே மாதம் 5ம் திகதி ஹென்றிச் மார்க்ஸ் என்பவரின் மகனாகப் பிறந்தார். சட்டப்படிப்பை போர்ன் (Born) பல்கலைக்கழகத்திலும் போர்லின் பல்கலைக்கழகத்திலும் மேற்கொண்டார். சட்டம், வரலாறு, மெய்யியல், கலை, இலக்கியம், அழகியல் போன்ற பல்வேறுபட்ட துறைகளில் விரிவான வாசிப்புக்களையும் ஆய்வுகளையும் மேற்கொண்டார்.

தனது கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வுக்காக 'டிமொக்ரடீஸின் இயற்கை மெய்யியலுக்கும் எபிக்சூரியரின் இயற்கை மெய்யியலுக்கும் இடையிலான வேறுபாடுகள்' என்ற தலைப்பில் கிரேக்க மெய்யியல் தொடர்பாக அவர் செய்த ஆய்வுக்காக ஜேனே பல்கலைக்கழகம் அவருக்கு 1841இல் கலாநிதிப் பட்டத்தை வழங்கியது.

மார்க்ஸ் 1830 களில் இருந்தே தனது நண்பரான ஏங்கல்ஸ் (1820-1895) உடன் இணைந்து சமயம், ஹெகல், பாயர்பாஹ் போன்றோரின் வாசிப்புக்களிலும், விமர்சனங்களிலும் ஈடுபட்டார். பின்னர் லண்டன் நூதனசாலையில் உள்ள நூல்களைப் படித்து அரசியல், பொருளாதாரத்தில் தேர்ச்சி பெற்றார். 1850-51 களில் அரசியல் பொருளாதாரம் தொடர்பில் பல சொற்பொழிவுகள் ஆற்றினார். விஞ்ஞானத்தில் ஆழமான அறிவைக் கொண்டிருந்த அவர் சமூக செயற்பாடுகளையும் விஞ்ஞான நோக்கில் அமைப்பதற்கான கோட்பாடுகளையும் உருவாக்கப் பாடுபட்டார். 1859ல் 'அரசியல் பொருளாதாரத்தைப் பற்றிய விமர்சனம்' என்ற அவரது நூல் வெளிவந்தது. 1867ல் 'மூலதனம்: முதலாளித்துவ உற்பத்தி குறித்த ஒரு விமர்சன ஆய்வுரை' என்ற அவரது படைப்பு வெளிவந்தது. மார்க்ஸ் சிறந்த மொழி வல்லுநர், ஜேர்மன், பிரெஞ்சு, ஆங்கிலம் போன்றவற்றில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். 1883 மார்ச் 14ல் மார்க்ஸ் தனது 65ம் வயதில் மரணித்தார். அவரது உடல் லண்டனில் ஹைகேட் என்ற இடத்தில் நல்லடக்கம் செய்யப்பட்டது.

மார்க்ஸின் இளமைக்கால ஆய்வுகளில் மனித நலவாதம், உழைப்பு, அந்நியமாதல் என்பன முக்கியம் பெற்றன. அதன் வழியாக மனித இயல்பு இயற்கையும், மனிதரும் பற்றிய ஆய்வுகளை நோக்கி அவரது கவனம் திரும்பியமையும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சங்களாகும்.

மார்க்ஸின்
இளமைக்கால
ஆய்வுகளில்
மனித
நலவாதம்,
உழைப்பு,
அந்நியமாதல்
என்பன
முக்கியம்
பெற்றன.

மொழிதல் |

மார்க்ஸிய இரசனையியல்

மார்க்ஸின் இரசனையியல் கருத்து மனித தேவையுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்கப்படுகின்றது. இன்னும் தேவையும் இரசனையும் ஒன்றோடு ஒன்று இணைந்தவையாக நோக்கப்படுவது மட்டுமல்ல மார்க்ஸின் 'தேவை' எண்ணக்கருவை முழுமையான அர்த்தத்தில் பார்க்க வேண்டுமாயின் கலை என்ற அம்சத்தையும் இணைப்பது பொருத்தமாகும். தேவைக்கும், கலைக்கும் உள்ள தொடர்பு இலகுவில் உணர்த்தப்படக் கூடியதல்ல. கலையையும் தேவைகளையும் இரு துருவங்களாகக் காண்பதற்கு ஒரு மரபுள்ளது. தேவையிலும் பயனிலுமே கலை விதிகள் ஒன்றிணைந்து உள்ளன என மார்க்ஸ் கூறுவது மற்றுமொரு மரபில் இருந்து வருவதாகும்.

விலங்குகள் தாம் உயிர் வாழ்வதற்கு தேவையான அளவிற்கே செயல்களில் ஈடுபடுகின்றன, பறவைகள் கூடு கட்டுகின்றன, எறும்புகள் புற்று அமைக்கின்றன. விலங்கு தன்னைத்தானே மறு படைப்பு செய்கின்றது. மனிதனோ இயற்கை முழுவதையும் மறு படைப்பு செய்கிறான். விலங்கின் படைப்பு உடனேயே அதன் உடலிற்கு உரித்தாகிறது. மனிதனோ சுதந்திரமாக தன் படைப்பை எதிர்கொள்கிறான். விலங்கு தன் உயிரினத்தின் தேவையையும் குணத்தையும் பொறுத்தே தேவைகளை ஆக்குகின்றது. மனிதனோ எல்லா உயிரினங்களின் குணங்களுக்கும் ஏற்றபடி எப்படி படைப்பதென்பதை அறிவான். எனவே அழகின் விதிகளுக்கேற்ப படைக்கின்றான் (Karl Marx, 1976: 73,74).

மனிதர் கலையைத் தனியாகப் படைக்கின்றனரா? அல்லது மனிதரால் படைக்கப்படுகின்றனவெல்லாம் கலைப் படைப்பெனக் கொள்ளலாமா? என்ற கேள்விக்கு இம்மரபுகள் வேறு விடைகளை வழங்கக் கூடும். மனிதர் தமது தேவைக்களுக்கென படைத்துக் கொள்ளும் நிர்மாணங்களில் உள்ள கலை ஒழுங்கு பற்றி மார்க்ஸ் அழுத்தமாகக் கூறினார். தமக்கெனப் பயன் தரும் பொருள் ஒன்றை மனிதர் படைக்கும் போது அதில் விதிகளும் கற்பனைகளும் தமது படைப்பென்ற பற்றும் ஒன்று கலந்து விடுகின்றன. பிரத்தியேகமான அழகுக்காக மட்டும் அந்தப் படைப்பு மூன்றாம் கட்ட நிலைக்குரியதாகும். அதாவது,

01. இயற்கை
02. இயற்கையைப் பயன்படுத்தி பயனுக்காக படைத்தவை
03. பயன் கருதாது மகிழ்வுக்காக படைக்கப்பட்டவை

ஆகிய மூன்று பிரிவுகளையும் கூற முடியும். அழகின் விதியும், அந்நியமாதலுக்கான அதன் மறுப்பும் பற்றிய விளக்கமும் மனித மனநிலையின் நிறைவின் அடையாளமாக மார்க்ஸினால் முன்வைக்கப்படும் வாதத்தைக் கீழ்வரும் கூற்றுக்களில் இருந்து உணர்துகின்றது.

இயற்கையைப் பயன்படுத்தி பயனுக்காகப் படைக்கப்பட்டவை என்ற படைப்பு மனிதனுக்குப் பயனை மட்டுமன்றி திருப்தியையும்

தேவைக்கும்,
கலைக்கும்
உள்ள தொடர்பு
இலகுவில்
உணர்த்தப்படக்
கூடியதல்ல.
கலையையும்
தேவைகளையும்
இரு
துருவங்களாகக்
காண்பதற்கு
ஒரு மரபுள்ளது.

இயற்கையைப்
பயன்படுத்தி
பயனுக்காகப்
படைக்கப்
பட்டவை
என்ற படைப்பு
மனிதனுக்குப்
பயனை
மட்டுமன்றி
திருப்தியையும்
மகிழ்வையும்
அளிக்கக்
கூடியதாக
உள்ளது.

மகிழ்வையும் அளிக்கக் கூடியதாக உள்ளது. கதிரை, மட்பாண்டம், கம்பளி என்பன பயன் தரும் பொருட்களாகவும் அதேவேளை அவற்றுக்கே உரிய விதிகளையும் கொண்டவையுமாகும். கட்டுக் கோப்பும், ஒழுங்கும், சமச்சீரும், அலங்காரமும் அவற்றிலுள்ளன. இக்கருத்துப் பயனுக்கும் மேலதிகமான பண்புகள் அவற்றில் உள்ளன எனக் கூறுகின்றனர். இதனையே மார்க்ஸ் மனிதன் பொருட்களை 'அழகின் விதி (Law of Beauty)க்கேற்பவும் படைக்கின்றான்' என்றார். தன்னால் படைக்கப்பட்டவை என்ற ஆனந்தத்தையும் மனிதன் இவற்றைப் படைப்பதனால் பெறுகின்றான். அவற்றில் இருந்து பிரிக்கப்படும் போது அவன் அந்நியமாகின்றான். மன உணர்வும் கலைப் படைப்பும் ஒன்று சேரும் போதே அவன் முழுமை அடைகின்றான். இந்த உணர்வு வெளிப்படாத மனிதன் நிதமும் அந்நியமானதாகவே காணப்படுகின்றான். தன் உணர்வு, உறவு மற்றும் மனித சமூகம் ஏற்பனவற்றை அவன் தன்னிடமிருந்து தூரமானதாக எண்ணுகின்றான். செயற்படுகின்றான்(அனஸ். எம்.எஸ்.எம், 1999:277).

மனிதன் இந்த மன மகிழ்வுக்குரிய அழகுணர்வைப் பயன் என்பதற்கு அப்பால் பிரத்தியேகமான கலைப்படைப்பினூடாக வெளிப்படுத்தும் நிலை அடுத்த கட்ட பரிமாணமாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. அழகு விதிகளுக்கிசைவாக பொருட்களைப் படைக்கும் மனிதனின் ஆற்றலும் தனித்த நிலையில் கலைப்பொருட்களை அழகுக்காகப் படைக்கும் மனிதனின் ஆற்றலும் மனிதத் தன்மையின் மேலும் பரந்த அல்லது உயர்வான எல்லைகளுக்கு மனிதனை இட்டுச் செல்கின்றது. இதன் வழியாக புறவுலகு பற்றிய மனிதனின் அறிவும் புலனறிவும் எண்ணக் கருவாக்கமும் மேலும் விரிவு பெறுகின்றன. இயற்கையை அது அமைந்துள்ள அதே ஒழுங்கில் பார்த்தல் "பொருள் ஒன்றை தேவைக்கு மட்டும் என்ற நிலையில் ஒழுங்கற்றதாக உருவாக்குதல்" என்ற ஆதித் தன்மை வாய்ந்த திருத்தமற்ற வழிமுறைகளை இதன் மூலம் மனிதன் கடக்கின்றான் (மேலது நூல்: 278).

கலை சிறப்பான மனிதத் தேவைகளிலிருந்து உருவாகின்றது. வெறும் பௌதீக பொருளாதார தேவைகளைக் கடந்து செல்கின்றது. கூடவே சிறப்பான தேவைகளை நிறைவு செய்வதன் மூலம் கலை அத்தேவைகளைப் படைக்கவும், வலுப்படுத்தவும் உதவுகிறது.

கண்கள் வெறுமனே பார்ப்பதற்கு, காதுகள் வெறுமனே கேட்பதற்கு என்று கண்களும் காதுகளும் அவற்றின் பௌதீக செயற்பாடுகளுக்கு மட்டும் உரியதாக இருக்கவில்லை. மனிதனின் கண்களும் காதுகளும் நேர்த்தியான இனிய இசைவான பொருள்களை ரசிக்கவும் ஏற்கவும் கூடிய தர உணர்வை வளர்த்துக் கொண்டுள்ளன. அவனது கண்கள் தான் படைத்த பொருட்களை கண்டு ரசிக்கும் கண்களாகவும் அவனது காதுகள் இனிய இசையை நாடும் காதுகளாகவும் அவனது மோப்ப சக்தி இனிய மணத்தை நாடும் சக்தியாகவும் மாற்றமடைந்துள்ளது (ராஜதுரை. எஸ்.வி., 1979: 46).

மனிதர் ஒரு படைப்பாளி என்பதனாலேயே உலகத்தை அழகு மயமாக்க முயற்சிக்கின்றனர். ஒரு பாடகனின் அபஸ்வரம் ஒன்றை இனங்கண்டு கொள்ள முடிகின்றதென்றால் புலன்கள் பல்லாயிரம் ஆண்டு காலமாக வரலாற்று வளர்ச்சி அடைந்து வந்திருக்கின்றன என்று பொருள். இக்காரணம் கருதியே நமது புலன்கள் கோட்பாட்டாசிரியர்களாகி உள்ளன என மார்க்ஸ் கூறுகிறார்.

மனிதக் கண், மனிதக் காது என்பதைத் திருத்தமில்லாத அதாவது மனிதர் அல்லாத கண், மனிதர் அல்லாத காது என்று வேறுபடுத்திப் பார்க்குமாறு மார்க்ஸ் கோருகின்றார்.

ஒரு பொருளை திருத்தமில்லாத மனிதக் கண்ணால் பார்ப்பதை விட வேறுபட்ட விதத்திலேயே மனிதக் கண் பார்த்து மகிழ்ச்சி கொள்கிறது. திருத்தமில்லாத செவியை விட மனிதச் செவி வேறுபட்டது (Karl Marx, 1977: 102) என்று மார்க்ஸ் கூறுவதில் பயிற்றப்பட்ட, அதாவது மனிதத் தன்மை பெற்ற புலன்களின் முன்னேற்றத்தையே இங்கு குறிப்பிடுவதாகக் கொள்ள வேண்டும்.

பொருள் உலகம் சமூகத்தில் உள்ள மனிதனுக்குரியதாகின்றது. எல்லாப் புறப் பொருளினதும் புறப்பொருள் ஆக்கத்தின் மூலம் மனிதன் தனது தனி நபர் தன்மையை உறுதிப்படுத்துகின்றான். அதாவது, மனிதன் தானாகவே தனி நபர் தன்மையை உறுதிப்படுத்துகிறான். அதாவது, மனிதன் தானே ஒரு புறப்பொருள், புறவயத் தன்மையுடைய வனாக மாறுகின்றான். ஒவ்வொரு புலனுக்குரிய அங்கங்களும் அவற்றுக்கே உரித்தான சாரத்தைப் பெற்றுக் கொள்கின்றன. புறப்பொருள் உலகில் மனிதன் தன்னை நிலைநிறுத்துவது சிந்தனைச் செயலினால் மட்டுமல்ல. ஆனால், அவனது எல்லாப் புலன்களினாலுமாகும் என மார்க்ஸ் கூறுகின்றார் (Ibid, P: 102).

இசை உணர்வை மனிதரில் எழச் செய்வது இசையாகும். அந்த உணர்வைப் பிரதிபலிக்கும் சக்தி காதுகளுக்குரியது. அது வெறும் கேட்கும் சக்தியாக மாத்திரமல்ல. இசைதான் இசை உணர்வை மனிதரில் எழச் செய்கிறது. இசையற்ற காதுக்கு எவ்வளவு இசை இருந்தாலும் அதற்கு எந்தப் பொருளும் இல்லை. அதாவது காதுக்கு இசை பொருள் அற்றதாகி விடுகிறது. இசையை செவிப்புலன் ஒரு பொருளாய் அர்த்தமாக்கி அதில் மகிழ்ச்சியைப் பெறுவதற்கு செவிப்புலன் மனிதத் திருத்தங்களுக்கு உள்ளாக வேண்டியுள்ளது. அதாவது அதன் பூர்விக பௌதீக நிலைகளைச் செவிப்புலன் கடக்க வேண்டியுள்ளது.

இது தனி மனித முயற்சி மட்டும் அன்று. மனித சமூகம் என்ற கருத்துக்கு இங்கு இடமேற்படுகிறது. மார்க்ஸின் நோக்கில் இதனை இவ்வாறு கூறலாம். “எனது கட்டாயமான ஆற்றல்களினால்தான் ‘பொருள்’ ஒன்று உறுதி செய்யப்பட வேண்டும். எனது கட்டாய ஆற்றலுக்கு அதற்குரிய அகவய வலிமை வேண்டும். எனது புலன்கள் விரிவடையும் எல்லைகளைப் பொறுத்தமைவதே ஒரு பொருள் பற்றி

மனிதர் ஒரு படைப்பாளி என்பதனாலேயே உலகத்தை அழகு மயமாக்க முயற்சிக்கின்றனர். ஒரு பாடகனின் அபஸ்வரம் ஒன்றை இனங்கண்டு கொள்ள முடிகின்ற தென்றால் புலன்கள் பல்லாயிரம் ஆண்டு காலமாக வரலாற்று வளர்ச்சி அடைந்து வந்திருக்கின்றன என்று பொருள்.

நான் பெறும் அர்த்தமும் ஆகும். இதனால் சமூக மனிதரின் புலன்கள் சமூகமற்ற மனிதரின் புலன்களில் இருந்து வேறுபட்டதாகும். மனிதரின் மன நிறைவுக்குத் தகுதியானதாக அவை வளர்ச்சி பெறுகின்றன. அகவய மனிதப் பண்புகளின் வளர்ச்சி என்றும் இதனைக் கூறலாம். உண்மையில் இப்புலன்கள் மனித மயமாக்கப்பட்ட இயற்கையாக மாறுகின்றன. புலன்களின் இவ்விரிவாக்கம் செயற்படுவதோடு காது களுக்கு இசை, கண்களுக்கு அலங்காரங்கள் என அவற்றிற்குரிய தேவைகளும் உருவாகின்றன' என்கின்றார் மார்க்ஸ். அதாவது மார்க்ஸைப் பொறுத்த வரை இது புலன் வளர்ச்சி, இரசனையியல் உணர்வின் வளர்ச்சி என்பவற்றை மட்டும் கொண்டதல்ல. 'மனிதப் புலன்கள் மனிதனாவது,' அதாவது மனிதனைப் பூரணமாக்கும் பண்பாட்டு வளர்ச்சிகளில் ஒன்றாகும்.

கலையும் உழைப்பும்

மார்க்ஸ் மனிதரது உழைப்புச் செயற்பாடு என்பதை வேலை தொடர்பான செயல்களுக்கு அப்பால் ஒரு ஊக்கியாகக் கருதினார். இது மனித வரலாறு தொடக்கம் நீண்ட கால மாற்றங்களை அவர்களுள் ஏற்படுத்தி இருக்கின்றது. இது அவர்களது தொடர் தூண்டுதல் செயற்பாட்டின் விளைவாகும். மனிதர் தமது தேவையை நிறைவேற்ற இயற்கையோடு உறவு கொள்கின்றனர். இவ்வறவு அவர்களுக்கும் இயற்கைக்குமிடையிலான தொடர்புகளை அதிகரிப்பதோடு அவர்களது கலைச் செயற்பாட்டின் மூலம் தமது புலன்களின் இரசனையியல் வடிவத்தை வெளிப்படுத்துகின்றது. இது புறவுலகு பற்றிய அவர்களது செயற்பாடாக அமைகின்றது. உழைப்பினை அவர்கள் வெறும் உழைப்பாக மாத்திரம் கருதாது அதற்கு மேலான ஒரு கலைச் செயற்பாடாகவும் கருதுகின்றனர்.

ஐம்புலன்களின் உருவாக்கம் என்பது இதுவரையிலான உலக வரலாறு முழுவதினுடைய செயலாகும் (Ibid, P: 103).

எனவே உழைப்பு இயக்கத்தில் இருந்துதான் கலையும், அழகும், இரசனையும் தோன்றி வளர்ந்தன. புற உலகு பற்றிய புதிய புதிய விடயங்கள் மென்மேலும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு வருகின்றன. இயற்கை விதிகளும் இயற்கையின் குணங்களும் மனித வளர்ச்சிக்கு ஒத்தாசை புரிகின்றன. புதியன உருவாக உழைக்கின்றன. இன்னொரு புறம் அறிவும் மனிதப் புலனும் பயிற்சி பெறுகின்றன. புற உலகைக் கட்டுப்படுத்தும் திறனில் ஏற்படும் பாய்ச்சல் (leap) ஒவ்வொன்றும் மனிதர் அந்தப் புற உலகை எதிர்கொள்ளும் திறனில் ஏற்படும் பாய்ச்சலாகும்.

அழகுணர்வு என்பதும் உழைப்பினால் ஊக்குவிக்கப்பட்ட செயல் திறன். அத்திறன் மனிதனுக்குள்ளே அது நாள் வரையிலும் உறங்கிக் கிடந்தது என்பதுதான் மார்க்ஸின் கருத்தாகும். ஆதி கால சமுதாயத்தின் படைப்புக்கள் இன்று அழகானவை என்கின்றோம், அவை கலைப்படைப்புக்கள் என்கின்றோம். ஆனால் அவை எல்லாம் அந்த

எனவே
உழைப்பு
இயக்கத்தில்
இருந்துதான்
கலையும்,
அழகும்,
இரசனையும்
தோன்றி
வளர்ந்தன.

அழகுணர்வு
என்பதும்
உழைப்பினால்
ஊக்குவிக்கப்பட்ட
செயல் திறன்.
அத்திறன்
மனிதனுக்குள்ளே
அது நாள்
வரையிலும்
உறங்கிக்
கிடந்தது
என்பதுதான்
மார்க்ஸின்
கருத்தாகும்.

சமுதாயத்தின் உழைப்புக் கருவிகளே (ஷிட்னி பிங்கெல்ஸ்டெய்ன், 2005: 12).

உழைப்புக்கான கருவி என்ற சொல் மார்க்ஸினால் ஆழ்ந்த அர்த்தத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அது கருவிகள் படைக்கலங்கள் மட்டுமல்ல சித்திரம், தாலாட்டு, கவிதை, இசை, நடனம், நாடகம் என்பனவும் இவற்றின் அடிப்படையில் தான் உருவாகின்றன. இவை அகவுலகிற்கும், புற உலகிற்கும் பரஸ்பர பாதிப்பை உண்டுபண்ணுகின்றது என்பதால் இவற்றையும் 'மொழி' என அழைக்கலாம். இந்த மொழிகள் புற உலகத்தை போலி செய்தோ பிரதிபலித்தோ தன்வயப்படுத்தியோ இயங்குகின்றது. இவ்வியக்கம் மனிதரின் வாழ்க்கை அனுபவங்களையும் சிந்தனையையும் தமக்குள் கொண்டுள்ளது.

ஒரு கலைப்படைப்பை உருவாக்குவது என்பது 'இயற்கையை மனிதமயமாக்குதல்' என்ற அடிப்படையான இயக்கப் போக்கினுடைய ஒரு திட்டவட்டமான கண்கூடான வடிவமாகும். இயற்கையை மனிதன் மாற்றியமைத்தல் என்பது அதேவேளை மனிதன் தனக்கு கல்வி புகட்டிக் கொள்வதாகும். அது அவனுள் உறங்கிக் கிடக்கும் திறன்களை விழித்தெழச் செய்வதாகும். மனிதனுக்குள்ளும் இயற்கைக்குள்ளும் இருக்கின்ற வளம் அனைத்துடனும் ஒத்திசைந்திருக்கும் படியான வளர்ச்சி பெற்றுள்ள மனிதப் புலன்களை உருவாக்குவதும் ஆகும். இது இயற்கையை மனிதமயமாக்குவதன் மூலம் ஏற்படும் விளைவாகும் (Karl Marx, 1977: 103).

இதன்படி அழகை உணர்தல் என்பது ஒரு பொருளின் வடிவமைதியாகும். குறிப்பிட்ட பயன்பாட்டை மட்டுமல்லாது புற உலகின் மீது மனிதர் உழைப்பதன் மூலம் ஏற்படும் புலன் உணர்வுகளின் விழிப்பு, கண்டுபிடிப்பில் அவர்கள் பெறும் ஆனந்தம் ஆகியவற்றையும் தனக்குள் கொண்டுள்ளது. அவை மனிதரில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்துகின்றன. அழகு என்பது பௌதீகப் பண்பு அல்ல. அழகை உணர்தல் என்பது வெறும் தன்னிச்சையான அகவயமான செயல் அல்ல. மாறாக அது மனிதருக்கும் புற உலகத்திற்கும் இடையிலுள்ள செயலூக்கம் உள்ள உறவாகும்.

பழங்கால மனித உழைப்பின் வெளிப்பாடுகள் கலைத்தன்மை உடையவையாக உள்ளதெனில், அதன் பொருள் மனிதருடைய உடனடித் தேவைகளைத் திருப்தி செய்வதோடு நிற்காமல் அதற்கும் அப்பாற்பட்ட நோக்கத்தோடு படைக்கும் சுதந்திரத்தை, படைப்புத் தன்மை வாய்ந்த உழைப்பின் முதற் கட்டமே. அதாவது உடனடி வாழ்க்கைத் தேவைகளை நிறைவேற்றும் செயற்பாடுகள் தமது நோக்கத்தைக் கடந்த வேறு செயற்பாடுகள் பிறப்பெடுக்க காரணமாயின எனலாம்.

பிற்கால சமுதாயம் வர்க்கங்களாக பிரிந்துவிட்ட பின் வேலைப் பிரிவினை என்பன உருவாக்கப்பட்டு கலை வடிவத்திற்கும், உற்பத்திக் கருவிகளுக்கும் இடையே நிலவிய உறவு குறையலாயிற்று.

உழைப்புச் செயலில் இருந்துதான் கலையும் அழகும் தோன்றின என்ற உண்மையினை பின்வரும் விடயங்களிலிருந்து காணலாம்.

ஒரு கலைப்படைப்பை உருவாக்குவது என்பது 'இயற்கையை மனிதமயமாக்குதல்' என்ற அடிப்படையான இயக்கப் போக்கினுடைய ஒரு திட்டவட்டமான கண்கூடான வடிவமாகும்.

விஞ்ஞானிகளைப் போலவே மாபெரும் கலைஞர்களும் சமூக வாழ்விலிருந்தும், சமூக உணர்விலிருந்தும் தங்களை துண்டித்துக் கொள்ளக்கூடாது என்பதற்காகவே கலைத்துறையை பிரத்தியேகமானதாக குறுகியதாக மாற்றும் போக்குகளை எதிர்த்தனர் (ஷிட்னிபிங்கெல்ஸ்டெய்ன், 2005: 20).

சுரண்டல் சமுதாயச் சூழ்நிலையில் உழைப்பானது வேதனையான ஒன்றாக இருப்பினும் படைப்பு சார்ந்த உழைப்பு மகிழ்ச்சி தரக்கூடிய ஒன்றாக இருக்கின்றது. ஆளும் வர்க்கம் தம்மை அலங்கரிக்கக் கலைகளைப் பேணிய போதும் மிக அரிய படைப்புக்களை படைத்தவர்கள் அவர்கள் அல்ல. மூளையும், கையும், (சிந்தனையும், உழைப்பும்) நெருங்கி ஒன்று சேர்ந்திருந்த கால கட்டங்களில்தான் கலை மேலோங்கியது. சமூக உழைப்புச் செயலில் இருந்து பிறக்கும் அறிவார்ந்த மற்றும் அழகியல் மிக்க விளைவுகள் உழைப்பில் ஈடுபட்டிருக்கும் மக்களை மென்மேலும் அதிகப்படியாக முன்னேற உதவியது எனலாம்.

முடிவுரை

மார்க்ஸ் தனது இரசனையியல் சார் கருத்தில் மனிதனை முழு நிறைவு செய்வதில் கலைகளும், மனித இரசனையியல் உணர்வும் முக்கிய பங்காற்றுகின்றன என்கின்றார். அத்தோடு மனிதனது அன்றாட வாழ்வியலோடு தொடர்புபட்ட உலகியல் இருப்பு, தேவை போன்றவற்றை நிறைவு செய்யும் கட்டமைப்பாக மாற்றுவதிலும், இன்னும் அவனது படைப்பின் நோக்கத்தை புலன்களினூடாகப் பூரணப்படுத்தல் என்ற அடிப்படையிலும் இரசனையியலை நோக்கமுடியும்.

உசாத்துணை நூற்பட்டியல்

அனஸ், எம்.எஸ்.எம்., (1999), இளைய மார்க்ஸின் சிந்தனை, கலாநிதிப் பட்டத்திற்கான ஆய்வுக்கட்டுரை, பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம் (பதிப்பிக்கப்படாதது).

முத்துமோகன், ந., (2007), மார்க்சியக் கட்டுரைகள், கோடாம்பக்கம்: காவ்யா பதிப்பகம்.

முத்துமோகன், ந., (2002), மார்க்சிய விவாதங்கள், கோடாம்பக்கம்: காவ்யா வெளியீடு.

ராஜதுரை, எஸ்.வி., (1979), அந்நியமாதல், மதுரை: க்ரியா பதிப்பகம்.

ஷிட்னி பிங்கெல்ஸ்டெய்ன். (2005), அழகும் உண்மையும், நேத்ரா, ராஜதுரை, எஸ்.வி., (மொழிபெயர்ப்பு தமிழில்) கோயம்புத்தூர்: விடியல் பதிப்பகம்.

Agnes Heller., (1974.), The Theory of Need in Marx, London.

Buhler, C., Massarik, F. (ed) (1968), The Course of u;uman Life: A study of Life calls in theu;umanistic Perspective, New York: Springer.

மார்க்ஸ் தனது
இரசனையியல்
சார் கருத்தில்
மனிதனை
முழு நிறைவு
செய்வதில்
கலைகளும்,
மனித
இரசனையியல்
உணர்வும்
முக்கிய
பங்காற்றுகின்றன
என்கின்றார்.

Istvan meszaros., (1979), Marx's theory of Alienation, London: Merlin press.

John Dewey., (1963), Re construction in philosophy: Becon press.

Karl Marx and Engels, (1976), Germen Ideology, Moscow: Progress Publishers.

Karl Marx and Engels., (1967), The Communist Manifesto, With an introduction by A.J.P Taylor, England: Penguin books.

..... (1971), On the paris communa, Moscow: Progress Publishers.

..... (1976), Germen Ideology, Moscow: Progress Publishers.

..... (1977), Selected works vol-01, Moscow: progress publishers

Karl Marx., (1977), Economic and Philosophic manuscripts of 1844, Moscow: Progress Publishers.

சூழலியல் அழகியலும் பேண்தகு அபிவருத்தியும்

- இ. பிறேம்குமார்

அறிமுகம்

20 ஆம் நூற்றாண்டின் இரண்டாம் அரைப்பகுதியில் தோன்றிய அழகியல் சார்ந்த துறைகளுள் ஒன்றாக சூழலியல் அழகியல் காணப்படுகின்றது. இயற்கை சூழல் பற்றிய ஆய்வுகள் முன்னொருபோதும் இல்லாத அளவிற்கு பல்வேறு துறைகள் சார்ந்த அறிஞர்களினாலும் ஆராய்ச்சியாளர்களினாலும் மேற்கொள்ளப்பட்டு வரும் இக்காலப்பகுதியில் சூழல் பற்றிய அழகியல் நோக்கு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. சூழலியல் அழகியலில் அடிப்படை சிந்தனைகளை நாம் ஜேர்மானிய மெய்யியலாளரான இமனுவல் காண்டிடம் காணமுடிகின்றது. காண்டிட் அளவிடமுடியாத அழகு (Sublime Beauty) என்ற கருத்தின் அடிப்படையில் இயற்கை சூழலின் அழகினை எமக்கு அறிமுகப்படுத்துகின்றார். இத்தகைய நோக்கு சூழலியல் அழகியலின் ஆரம்பமாக அமைந்து விடுகின்றது. இயற்கை மற்றும் மனிதனால் உருவாக்கப்பட்ட சூழல் தொடர்பான அழகியல் சார்ந்த விடயங்களையும் மதிப்பீடுகளையும் உள்ளடக்கிய துறையாக சூழலியல் அழகியல் காணப்படுகின்றது. அழகியல் வரலாற்றில் சூழல் சார்ந்த அழகியலுடன் தொடர்புபட்ட நயத்தல் (Appreciation) என்பது பல வளர்ச்சி நிலைகளை கண்டுள்ளது. 18 ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்து தற்காலம் வரை பல கட்டளைபடிம (Paradigm) மாற்றங்களை இந்தத் துறை கண்டுள்ளது. இவற்றை ஒன்றன் பின் ஒன்றாக நோக்குவோம். சூழலியல் அழகியலின் வளர்ச்சியினை கட்டளைபடிம அடிப்படையில் நோக்குதல் சூழலியல் அழகியலை புரிந்துகொள்வதற்கு மிக இலகுவான வழியாகும்.

புறவயமாக புலன்சார்ந்த மற்றும் வடிவம் சார்ந்த கூறுகளை கண்டுணர்தல் (கட்டளைப்படிமம் - I)

18 ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 20 ஆம் நூற்றாண்டின் மையப்பகுதி வரை இதன் செல்வாக்கு காணப்பட்டது. சூழலியல் அழகியல் சார்ந்த நயத்தலில் இயற்கை சூழலில் காணப்படுகின்ற புலன்சார்ந்த கூறுகளையும் வடிவம் சார்ந்த கூறுகளையும் பிரித்தெடுத்து நயப்பது இக்காலகட்டத்தில்

இயற்கை மற்றும் மனிதனால் உருவாக்கப்பட்ட சூழல் தொடர்பான அழகியல் சார்ந்த விடயங்களையும் மதிப்பீடுகளையும் உள்ளடக்கிய துறையாக சூழலியல் அழகியல் காணப்படுகின்றது.

அழகியல் சார்ந்த நயத்தல் செயற்பாடாக காணப்பட்டது.¹ இக்காலகட்டத்தில் ஒரு கலைப்பொருள் (மனிதனால் உருவாக்கப்பட்டன) அதிக உயர்ந்த இடத்தினையும் மனிதனால் உருவாக்கப்படாத இயற்கை சூழல் சார்ந்த விடயங்கள் குறைந்த மதிப்பீட்டினையும் அழகியலாளர்கள் மத்தியில் கொண்டிருந்தன. இக்காலகட்டத்தில் இயற்கை உலகு தொடர்பான அழகியல் சார்ந்த நயத்தல் முக்கியத்துவம் இழந்திருந்தது (Carlson. A, 424). இக்காலகட்டத்தில் எல்லா விதமான இயற்கை சூழலின் அழகியல் அம்சங்களும் வெறுமனே புலன்சார்ந்த மற்றும் வடிவம் சார்ந்த கூறுகளுக்குள் அடக்கப்பட்டன. இக்காலகட்டத்தில் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்த புல்லோவின் (Bullough) உளவியல் தூரக்கோட்பாடு மற்றும் பெல்லின் (Bell) கலை பற்றிய கோட்பாடு என்பன கலை மீதே தமது கவனத்தை செலுத்தியிருந்தனவே தவிர இயற்கை சூழல் பற்றிய நோக்குகளுக்கு முக்கியத்துவம் வழங்கியிருக்கவில்லை.

வடிவமைக்கும் அறிவு, கலை - வரலாறு சார்ந்த மரபுகள், கலை - விமர்சன ரீதியான செயற்பாடுகள் மற்றும் கலை உலகம் (கட்டளை படிமம் - II)

20 ஆம் நூற்றாண்டின் மையப்பகுதியில் உருவான பகுப்பாய்வு அழகியல் இந்த கட்டளை படிமத்தை கொண்டு காணப்பட்டது. இந்த கட்டளை படிமம் ஏற்கனவே அழகியல் நயத்தலில் காணப்பட்ட முதல் கட்டளை படிமத்தை நிராகரித்திருந்தது. இந்த கட்டளை படிமத்திற்கு அடிப்படையாக கலையின் வெளிப்பாட்டுக் கோட்பாடு (Expressionist Theory of Art)² மற்றும் கலையின் நிறுவன ரீதியான கோட்பாடு (Institutional Theory of Art)³ என்பன காணப்பட்டன. இந்த கட்டளை படிமம் அதிகம் கலையுடன் தொடர்புபட்டதாக இருந்ததே தவிர சூழலுடன் தொடர்புபட்டதாக இருக்கவில்லை. முதலாவது கட்டளை படிமம் சூழலுடன் தொடர்புபட்ட வகையில் முக்கியத்துவம் இழந்து காணப்பட்டதை போலவே இந்த கட்டளை படிமமும் சூழலுக்கு முக்கியத்துவம் வழங்கியிருக்கவில்லை. இக்காலப்பகுதியில் சில

இக்கால கட்டத்தில் ஒரு கலைப்பொருள் (மனிதனால் உருவாக்கப்பட்டன) அதிக உயர்ந்த இடத்தினையும் மனிதனால் உருவாக்கப்படாத இயற்கை சூழல் சார்ந்த விடயங்கள் குறைந்த மதிப்பீட்டினையும் அழகியலாளர்கள் மத்தியில் கொண்டிருந்தன.

1. வடிவம் சார்ந்த மற்றும் புலன்சார்ந்த கூறுகளை பாரம்பரிய அழகியலாளர்கள் கலைப் படைப்புக்களில் காண்கின்றனர். அவையாவன: கோடுகள், வடிவங்கள், ஒலி வேறுபாடுகள், வெவ்வேறு வடிவங்கள் மற்றும் நிறங்களின் கூட்டுக் கலவை, கலை படைக்கப்படும் பொருளின் தன்மை (தொடு உணர்வுத் தன்மை).

2. ஒளி மற்றும் இருள் கலையின் வெளிப்பாட்டுக் கோட்பாடு (Expression Theory of Art) - ஒரு கலைஞனின் மன உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாக கலை நோக்கப்பட வேண்டும் என வாதிடுகின்றது. சிந்தனைகள் மற்றும் கருத்துக்கள் என்பவற்றினைக் காட்டிலும் உணர்வுகளுக்கு இக் கோட்பாடு முக்கியத்துவம் வழங்குகின்றது.

3. கலையின் நிறுவன ரீதியான கோட்பாடு (Institutional Theory of Art) கலை நிறுவனங்களான அருங்காட்சியகங்கள், கலைக்கூடங்கள் மற்றும் கலையுடன் அதிகாரம் பெற்ற மனிதர்கள் (கலைஞர்கள், சுவைஞர்கள், ஏற்பாட்டாளர்கள் மற்றும் ஆதரவாளர்கள்) இது கலை அல்ல என்ற தீர்மானங்களை மேற்கொள்கின்ற போது அது நிறுவன ரீதியான கலையாக கருதப்படுகின்றது.

அழகியலாளர்கள் இயற்கை உலகினை நயத்தல் என்பது அழகியல் சார்ந்த நயத்தல் அல்ல என வாதிட்டனர். இத்தகைய சூழ்நிலைகள் சூழலியல் அழகியலின் வளர்ச்சிக்கு காரணங்களாக அமையத் தொடங்கின. இத்தகைய மாற்றங்கள் 20ஆம் நூற்றாண்டின் இரண்டாம் அரைப்பகுதியில் ஆரம்பித்துவிட்டன எனலாம்.

பின்வரும் காரணங்களை சூழலியல் அழகியலின் வளர்ச்சிக்கு அடிப்படையாக கருத முடியும்.

1. சூழலியல் அழகியலின் பண்பு தொடர்பாக எழுந்த ஒரு புதிய பொதுமக்கள் விழிப்புணர்வு
2. சூழலியல் அழகியல் தொடர்பாக முதலாம் கட்டளை படிமத்தை தவிர வேறு கோட்பாட்டு ரீதியான வளர்ச்சி காணப்படாமை.
3. சூழலியல் அழகியல் சார்ந்த விடயங்களுடன் தொடர்புபட்டவர்கள் சூழலியல் சார்ந்த கட்டட அமைப்பு நிர்மாணவியலாளர்கள் (Landscape Architects),⁴ சூழலியல் சார்ந்த திட்டமிடலாளர்கள் (Environmental planners) மற்றும் சூழலியல் சார்ந்த கட்டட அமைப்பு மதிப்பீட்டாளர்கள் மற்றும் சூழலியல் சார்ந்த கட்டட அமைப்பு மதிப்பீட்டாளர்கள் (Landscape Assessors) அவர்களது சூழல் சார்ந்த அணுகுமுறைகளில் புலன்சார்ந்த மற்றும் வடிவம் சார்ந்த கூறுகளை முக்கியப்படுத்தியிருந்தமை.
4. சூழலியலாளர்கள் (Environmentalists) என்ற பிரிவினர் முதலாம் கட்டளை படிமத்திற்கு எதிராகவும் வாழ்விட பிரதேச முகாமைத்துவத்தில் (Landscape Management) அதன் பயன்பாட்டிற்கு எதிர்ப்பு தெரிவித்தமை.
5. சிலர் முதலாவது கட்டளை படிமம் சூழலின் ஒரு பகுதியினை தவிர்க்கின்றது எனக் கருதியமை.
6. இன்னும் சிலர் இயற்கை உலகினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் என்பது அடிப்படையில் அகவயமானதாகவும் பெறுமதி குறைந்ததாகவும் கருதுவதுடன் சூழலியல் பிரச்சினை தொடர்பாக இத்தகைய நயத்தல் எதிர்மறையான விளைவுகளையே ஏற்படுத்தும் என நம்பியமை

மேற்குறிப்பிட்ட காரணங்கள் சூழலியல் அழகியலின் தோற்றத்திற்கு அடிப்படைகளாக இருக்கின்றன.

4. வாழ்விடப் பிரதேச கட்டடக் கலை (Landscape Architecture)- இது ஓர் பிரதேசத்துடன் தொடர்புபட்ட வாழ்விடப் பிரதேச வடிவமைப்பு, கட்டட அமைப்பு, திட்டமிடல்கள், நீர்நிலை முகாமைத்துவம், இயற்கைச் சூழல் பாதுகாப்பு நடவடிக்கைகள், பூங்காக்கள் மற்றும் பொழுதுபோக்கு திட்டமிடல்கள், பசுமை சார்ந்த அடிக்கட்டுமான திட்டமிடல்களும் சட்டங்களும், குடியிருப்புக்கள் மற்றும் தனிப்பட்ட நிலங்கள் தொடர்பான திட்டமிடல்கள் மற்றும் வடிவமைப்புக்கள் என்பவற்றை உள்ளடக்குகின்றது.

இன்னும் சிலர்
இயற்கை
உலகினை
அழகியல்
ரீதியாக
நயத்தல் என்பது
அடிப்படையில்
அகவயமான
தாகவும்
பெறுமதி
குறைந்த
தாகவும்
கருதுவதுடன்
சூழலியல்
பிரச்சினை
தொடர்பாக
இத்தகைய
நயத்தல்
எதிர்மறையான
விளைவுகளையே
ஏற்படுத்தும் என
நம்பியமை

சூழலியல் அழகியலின் தோற்றமும் இப்பேனின் (Hepburn) வாதங்களும் கருத்துக்களும்

இப்பேன் மேற்குறிப்பிட்ட குறைபாடுகளில் இருந்து விடுபட்ட சூழலியல் அழகியல் கோட்பாடு ரீதியாகவும் பிரயோக ரீதியாகவும் வளர்ச்சி பெறுவதற்கு தனது கருத்துக்களையும் வாதங்களையும் தற்கால அழகியலும் இயற்கை அழகின் புறக்கணிப்பும் (Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty) (1966) என்ற படைப்பில் வெளிப்படுத்தி யிருந்தார். இயற்கையினை நயத்தலில் பகுப்பாய்வு அழகியலின் அணுகுமுறைகளை இவர் விமர்சித்திருந்தார் (இரண்டாவது கட்டளை படிமம்). சில அழகியலாளர்கள் இயற்கை உலகில் அழகியல் சார்ந்த குறைபாடுகள் உள்ளன என்றும் இயற்கை உலகினை நயத்தல் செயன் முறையானது பெறுமதி குறைந்ததாகவும் அகவயமானது என்றும் கருதி இயற்கை உலகினை நயத்தல் என்பது அழகியல் தன்மை அற்றது என குறிப்பிட்டனர். ஆனால் அழகியலாளர்களின் இத்தகைய நோக்கு தவறானது என இப்பேன் குறிப்பிடுகின்றார். இப்பேனின் கருத்துப்படி ஒரு கலைப்பொருளை நயத்தலில் இருந்து முற்றிலும் வேறுபட்ட வகையாக இயற்கை உலகினை நயத்தல் காணப்படுகின்றது. இயற்கையினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் என்பது இயற்கையினை இயற்கையாகப் பார்த்தல் மட்டுமல்லாமல் இயற்கையினை கலையாக பார்க்காமல் இருப்பதும் தான் என்ற பட் மல்கமின் கருத்து இங்கு நோக்கத்தக்கது. (Malcom, 1996:207-208). இவ்வகையில் இயற்கை உலகினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் மிகவும் உயர்ந்த அழகியல் அனுபவமாகும் என்று கருதும் இப்பேன் இரண்டாம் கட்டளை படிமத்திற்கு எவ்வகையிலும் இடையூறு விளைவிக்காமல் இயற்கை உலகம் திறந்த, நேரடியாக அனுபவிக்கின்ற மற்றும் புத்துருவாக்க தன்மை கொண்ட நயத்தலை மனிதர்களுக்கு வழங்குகின்றது என இப்பேன் வாதிடுகின்றார். இயற்கை உலகின் அழகியல் அனுபவத்தினை நாம் சரியான வகையில் உணர்ந்துகொள்ள வேண்டுமானால் திறந்த, நேரடியாக அனுபவிக்கின்ற மற்றும் புத்துருவாக்க தன்மை கொண்ட அழகியல் ரீதியான நயத்தல் ஆனது இயற்கை உலகின் இயல்பு பற்றிய சரியான புரிதல் மூலம் வழிநடத்தப்பட வேண்டும் என்ற கருத்தினை இவர் முன்வைக்கின்றார். கலை பற்றிய அழகியல் சார்ந்த நயத்தல் போலவே இயற்கை உலகு பற்றிய நயத்தலும் உயர்ந்த அழகியல் அனுபவத்தைக் கொண்டது என்ற கருத்தினை இப்பேன் பதிவு செய்திருந்தார். இயற்கைச் சூழலின் அழகியல் நிலை தொடர்பாக தொடர்ச்சியாக எழுந்துவரும் பொதுவான கருத்துக்களுக்கும் விமர்சனங்களுக்கும் முகம்கொடுக்கும் முகமாக இக்காலப்பகுதியில் பல்வேறுபட்ட எதிர்வினைகள் முன்வைக்கப்பட்டன. ஆயினும் இவை குறிப்பிடத்தக்களவு முக்கியத்துவம் உடையதாக இருக்கவில்லை. கோட்பாட்டு ரீதியான பலவீனமான சூழ்நிலை காணப் பட்டதுடன் பிரயோக ரீதியான கள ஆய்வுகள் சில முன்வைக்கப்பட்டிருந்தன. இந்நிலை தொடர்பாக அனுபவரீதியான ஆராய்ச்சிகள் கோட்பாட்டு

கலை பற்றிய
அழகியல்
சார்ந்த நயத்தல்
போலவே
இயற்கை
உலகு பற்றிய
நயத்தலும்
உயர்ந்த
அழகியல்
அனுபவத்தைக்
கொண்டது
என்ற
கருத்தினை
இப்பேன் பதிவு
செய்திருந்தார்.

ரீதியான வெற்றிடத்தைக் கொண்டிருப்பதாக விமர்சிக்கப்பட்டது. இத்தகைய விமர்சனங்களுக்கு முகம்கொடுக்கும் முகமாக சில கோட்பாட்டு ரீதியான மாதிரிகள் முன்வைக்கப்பட்டன. ஆயினும் இத்தகைய நடவடிக்கைகள் இப்பேனின் சிந்தனைகளின் எல்லைகளைத் தாண்டிச் சென்றிருக்கவில்லை எனலாம்.

நேரடி அனுபவ அழகியல் (Aesthetic of Engagement) (கட்டளை படிமம் - III)

இயற்கை உலகு மற்றும் கலையினை நயத்தல் தொடர்பாக ஏற்கனவே இரண்டு கட்டளை படிமங்கள் முன்வைக்கப்பட்டிருந்தன. இதில் முதலாவது கட்டளை படிமம் இயற்கை சூழல் மற்றும் கலை ஆகிய இரண்டினையும் நயத்தலுடன் தொடர்புபட்டதாகவும் இரண்டாவது கட்டளை படிமம் கலையுடன் மட்டும் தொடர்புபட்டதாகவும் காணப்பட்டது. இத்தகைய சூழ்நிலையில் இயற்கை சூழலை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் தொடர்பாக பொதுமக்கள் மற்றும் பல்வேறு தரப்பினரிடம் இருந்து விமர்சனங்கள் முன்வைக்கப்பட்டிருந்தன. இப்பேனின் கருத்துக்கள் இயற்கை சூழல் மற்றும் கலை ஆகிய இரண்டையும் இணைத்து அழகியல் ரீதியான நயத்தலுக்கு ஒரு கோட்பாட்டு ரீதியான அடிப்படை உருவாக வழிவகுத்தது. இவ்வகையில் இப்பேனின் கருத்துக்களை அடிப்படையாக கொண்டு முன்றாவது கட்டளை படிமமான நேரடி அழகியல் அனுபவம் உருவாக்கப்பட்டது. இதன் உருவாக்கத்திற்கு பேர்லெண்ட் என்பவர் முக்கிய பங்களிப்பினை செய்துள்ளார். இந்த கட்டளை படிமம் அழகியல் வரலாற்றில் ஏற்கனவே தோன்றிய கட்டளை படிமங்களைக் காட்டிலும் அதிகம் சூழலியல் அழகியலின் நயத்தலை உள்ளடக்கியதாக காணப்படுகிறது. இது இயற்கை மற்றும் கலை ஆகிய இரண்டினதும் நயத்தலை உள்ளடக்கியுள்ளது. இது அழகியல் நயத்தலில் பாரம்பரியமாக காணப்பட்டு வந்த இரட்டை நிலைகளை கேள்விக்குறி ஆக்குகின்றது. மனம் மற்றும் புறப்பொருள், நயப்பவர் மற்றும் நயக்கப்படும் பொருள் என்ற இரண்டு நிலைகளுக்கிடையிலான இடைவெளியினை குறைத்தல், முழுமையாக நோக்குதல் மற்றும் நயப்பவர் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட புலன்களை நயத்தலில் பயன்படுத்தி நயக்கப்படும் பொருளோடு ஒன்றித்தல் போன்ற கூறுகளை கொண்டதாக இந்த கட்டளை படிமம் காணப்படுகின்றது. இந்த கட்டளை படிமமானது கலை அல்லது இயற்கையின் எல்லைகளையும் கடந்து எந்த ஒரு சூழ்நிலைக்கும் (மனிதனாலும் உருவாக்கப்பட்ட) பொருத்தமானதாக காணப்படுவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

நேரடி அனுபவ அழகியல் கட்டளை படிமமானது சூழ்நிலை அழகியலின் நயத்தலின் பல்வேறு பரிமாணங்களை எமக்கு எடுத்துக்காட்டுகிறது. ஒரு சூழ்நிலையினை அனுபவிக்கச் செல்லும் போது குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையுடன் நாம் ஒன்றிப்போகின்றோம். இங்கு பல்வேறு உணர்வுகள், அனுபவங்கள், புதிரான, புரிந்துகொள்ள

இப்பேனின் கருத்துக்கள் இயற்கை சூழல் மற்றும் கலை ஆகிய இரண்டையும் இணைத்து அழகியல் ரீதியான நயத்தலுக்கு ஒரு கோட்பாட்டு ரீதியான அடிப்படை உருவாக வழிவகுத்தது.

முடியாத பல விடயங்களை நாம் அனுபவிக்கிறோம். எடுத்துக்காட்டாக ஒரு பூங்கா அல்லது கோயிலுக்குச் செல்லும் போது ஏற்படும் அனுபவங்கள் கட்புல காட்டி கூறுகளை மட்டுமல்லாமல் தொடு உணர்வு சார்ந்த விடயங்கள், அந்த சூழ்நிலைகளில் எழும் பல்வேறு ஒலிகள், இன்னும் பல என எண்ணற்ற விடயங்களை நாம் அனுபவிக்கிறோம். இவ்வகையில் பாரம்பரியமாக அழகியல் ரீதியான நயத்தல் அணுகு முறையில் இருந்து அதிகம் வேறுபட்ட பரிமாணங்களை சூழலியல் அழகியலுடன் தொடர்புபட்ட வகையில் நேரடி அனுபவ அழகியல் கட்டளை படிமமானது எமக்கு வழங்குகிறது. மேலும் ஒரு சூழ்நிலையின் பல கூறுகள் எமக்கு புரிந்துகொள்ள முடியாத அனுபவங்களையும் ஆச்சரியத்தினையும் ஏற்படுத்தலாம் என்று நம்பப்படுகிறது. இது காண்டின் இயற்கை உலகு பற்றிய அளவிட முடியாத அழகு என்ற கருத்தினை ஞாபகப்படுத்துகின்றது. (பிரேம்குமார், மேலைநாட்டு அழகியல், பக்- 57-59) இவ்வாறாக கலை மற்றும் இயற்கை சூழல் என்ற இரண்டையும் ஒன்றிணைத்து இயற்கை சூழலின் பல்வேறு பரிமாணங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து உருவாக்கப்பட்ட மூன்றாவது கட்டளை படிமம் சூழலியல் நயத்தல் தொடர்பாக எழும் பிரச்சினைகளை முழுமையாக தீர்க்கவில்லை என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. இந்த மூன்றாவது கட்டளை படிமம் தொடர்பாக பின்வரும் குறைபாடுகள் முன்வைக்கப்படுகின்றன.

இவ்வகையில்
பாரம்பரியமாக
அழகியல்
ரீதியான
நயத்தல்
அணுகு
முறையில்
இருந்து அதிகம்
வேறுபட்ட
பரிமாணங்களை
சூழலியல்
அழகியலுடன்
தொடர்புபட்ட
வகையில்
நேரடி அனுபவ
அழகியல்
கட்டளை
படிமமானது
எமக்கு
வழங்குகிறது.

1. முதலாவது கட்டளை படிமத்தின் புலன்சார்ந்த மற்றும் வடிவம் சார்ந்த கூறுகளையே இந்த கட்டளை படிமமும் பிரதிபலிக்கின்றது.
2. இந்த கட்டளை படிமம் இயற்கையுடன் தொடர்புபட்டவகையில் அழகியல் சார்ந்த நயத்தல் என்பது அடிப்படையில் அகவயமானது மற்றும் பெறுமதி குறைந்தது என்று சூழலியலாளர்கள் மற்றும் ஏனையோர் மத்தியில் காணப்பட்ட ஐயப்பாடுகளை முழுமையாக போக்கியிருக்கவில்லை
3. இந்த கட்டளை படிமம் கலை உலகத்திற்கும் கலை அல்லாத உலகிற்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாட்டினை தொடர்ச்சியாக பேணி வந்தது.

மேற்குறிப்பிட்ட காரணங்கள் சூழலியல் அழகியல் தொடர்பில் புதிய கட்டளை படிமம் உருவாக வழிவகுத்தது.

அநீகை நிலை அணுகுமுறை (Cognitive Approach) (கட்டளை படிமம் - IV)

இந்த கட்டளை படிமத்துடன் தொடர்புபட்டவகையில் கால்சன் (Carlson) முக்கியத்துவம் பெறுகிறார். இவரின் கருத்துப்படி அழகியல் நயத்தல் என்பது புலன்கள் மற்றும் வடிவம் சார்ந்த கூறுகளுக்கோ அல்லது பெறுமதி குறைந்த அகவயத்தன்மைக்கோ சுருக்கிவிட முடியாது என குறிப்பிடுகிறார். இந்த கட்டளை படிமம் இயற்கை சூழல் சார்ந்த

விஞ்ஞான அறிவு மற்றும் விஞ்ஞான அறிவினை அடிப்படையாக கொண்ட ஒழுக்க அறிவு என்பவற்றை உள்ளடக்கியதாக காணப்படுகிறது. நாம் அனுபவிக்கும் இயற்கை சூழ்நிலையினை அதன் உண்மை இயல்பின் அடிப்படையில் பெற்றுக்கொள்ளும் அறிவினை இது குறிக்கின்றது. அழகியல் நயத்தலுடன் தொடர்புபட்டவகையில் இக்கட்டளை படிமத்தை பின்வருமாறு குறிப்பிட முடியும்.

முக்கியமான முறையான கலையின் அழகியலை நயத்தலில் கலைசார்ந்த வரலாற்று மரபுகள் மற்றும் கலை - விமர்சன ரீதியான வழக்காறுகள் என்பவற்றின் மூலம் அறிகை நிலை ரீதியாக உள்ளடக்கும் அதேவேளை முக்கியமான முறையான இயற்கையின் அழகியல் ரீதியான நயத்தல் என்பது இயற்கை வரலாறு - கலாசாரம் மற்றும் விஞ்ஞான ரீதியான தொடர்புபட்டவகையில் அறிகை நிலை ரீதியாக உள்ளடக்கியிருக்க வேண்டும். இவ்வகையில் இயற்கை உலகின் அழகியல் ரீதியான நயத்தல் என்பது விஞ்ஞானங்களான புவியியல், உயிரியல் மற்றும் சூழலியல் வழங்கும் அறிவினால் உயர்ந்த நிலையினை அடைகிறது. இதனால் இயற்கையை அடிப்படையாகக் கொண்ட அழகியல் ரீதியான நயத்தல் சுற்றுசூழல் சார்ந்த ஒருங்கிசைவுத் தன்மை மற்றும் ஸ்திரத்தன்மை என்ற கருத்துக்களுடன் இணைந்து செல்கிறது. இங்கு இயற்கையின் அழகு சுற்றுச் சூழல் சார்ந்த விஞ்ஞான அறிவுடன் இணைக்கப்படுகிறது.

மேலும் இயற்கையினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் என்பது இயற்கை சுற்றுச்சூழல் (Ecology) தொடர்பாக மனிதர்களின் ஒழுக்க ரீதியான கடமை உணர்வினை உள்ளடக்குவதாக உள்ளது. இவ்வகையில் இயற்கையினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் மெய்யியலின் பகுதிகளான அறிவாராட்சி இயல் மற்றும் ஒழுக்கவியல் என்பவைகளுடன் இணைக்கப்படுகின்றது. சுற்றுச் சூழலுடன் தொடர்புபட்டவகையில் விஞ்ஞான ரீதியான அறிவு இயற்கையினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தலின் முக்கிய பங்கினை வகிக்கின்றது. இற்றை நாள் வரை அழகியல் ரீதியான நயத்தலில் அறியப்படாத விடயங்களை இது அறிமுகப்படுத்துகின்றது. இயற்கையினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தலின் மிகவும் உயர்ந்த நிலையினை இது கொண்டுள்ளது. சுற்றுச்சூழல் மற்றும் இயற்கையினை புதிய நோக்கில் நோக்குகின்ற அறிவினை இந்த அணுகுமுறை எமக்கு தருகின்றது என்பதுடன் அழகியல் ரீதியான நயத்தலில் ஒரு புதிய பரிமாணத்தை இது எமக்கு அறிமுகப்படுத்துகின்றது. இந்த நோக்கு மனித நல்வாழ்விற்கும் இயற்கையின் பாதுகாப்பிற்கும் உறுதுணையாக காணப்படுகின்றது.

சுற்றுச்சூழல் அழகியல் (Ecology Aesthetic) என்ற கருத்து இந்த அணுகுமுறையில் உள்ளடங்குகின்றது. நகரங்கள், பூங்காக்கள் மற்றும் கட்டிட அமைப்பு மதிப்பீட்டாளர்கள், திட்டமிடலாளர்கள் வடிவமைப்பாளர்கள் என்பவர்களுக்கு சூழலியலின் அழகியல் பண்பு தொடர்பாக சாதாரண மக்கள் கொண்டிருக்கும் கருத்துக்கள் மற்றும் பிரச்சினைகள்

இவ்வகையில்
இயற்கை
உலகின்
அழகியல்
ரீதியான
நயத்தல் என்பது
விஞ்ஞானங்
களான
புவியியல்,
உயிரியல்
மற்றும்
சூழலியல்
வழங்கும்
அறிவினால்
உயர்ந்த
நிலையினை
அடைகிறது.

தொடர்பாக பேசுவதற்கு ஒரு வாய்ப்பினை இந்த அணுகுமுறை வழங்கியுள்ளது. மேலும் சுற்றுச்சூழல் சார்ந்த அழகியல் நயத்தலுக்கு இந்த அணுகுமுறை ஒரு கோட்பாட்டு ரீதியான அடிப்படையினை வழங்குகின்றது. இந்த அணுகுமுறை அழகியல் ரீதியான இயற்கை நயத்தல் புறவயமானது மற்றும் பெறுமதி உடையது என்ற பண்புகளை வழங்குவதுடன் சூழலியலாளர்களின் கவலைகளையும் போக்குகின்றது. விஞ்ஞான அறிவின் உதவியுடன் செயற்படுகின்ற இது இயற்கை சார்ந்த அழகியல் சார்ந்த நயத்தல் நேர்க்காட்சிவாத அழகியல் (Positive Aesthetic) என்று அழைக்கப்படுகின்றது. இந்த நோக்கின்படி மனிதர்களின் செயற்பாட்டிற்கு உட்படாத தூய இயற்கை உலகம் அடிப்படையான நேர்க்காட்சிவாத அழகியல் பண்புகளைக் கொண்டதாக கருதப்படுகின்றது. அழகியலின் நயத்தலுக்கு உட்படும் இயற்கை உலகம் ஒழுங்கு, சமனினை, ஒற்றுமைத் தன்மை, ஒருங்கிசைவுத்தன்மை போன்ற பண்புகளைக் கொண்டு காணப்படுகின்றது. பரந்தளவில் விஞ்ஞான ரீதியான அறிவினைத் தரும் இந்த அணுகுமுறை விஞ்ஞானம் தரும் அறிவினைக்காட்டிலும் அதிக அறிவினைத் தருவதாக அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். ஏன் இயற்கை இருக்கின்றது? அது என்னவாக உள்ளது? அது எதைப்போல இருக்கின்றது? போன்ற கேள்விகளைக் கேட்டு விடையளிக்கும் முயற்சியில் இந்த அணுகுமுறை ஈடுபட்டுள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக ஒரு விவசாய நிலத்தினை எடுத்துக்கொண்டால் அது தொடர்பாக பின்வரும் விடயங்களை நாம் அறிந்துகொள்ள வேண்டியிருக்கும். அவை எவை போல இருக்கின்றன? அவை ஏன் அப்படி இருக்கின்றன? அவற்றின் வரலாறுகள் மற்றும் செயற்பாடுகள் யாவை? எமது வாழ்க்கையில் அவற்றின் பங்களிப்புக்கள் யாவை?

இயற்கை சூழல் பற்றிய இத்தகைய கேள்விகள் பின்வரும் சூழல் களுக்கும் பொருந்தும்: கிராமப்புற சூழல், நகர்புற சூழல் மற்றும் எமது தனிப்பட்ட வாழ்க்கை சூழல். சூழலியல் அழகியல் தனது ஆய்வுப்பரப்புக்குள் பூங்காக்கள் கட்டிட நிர்மாணம், வாழ்விடப் பிரதேச சுற்றுச்சூழல் (Landscape Ecology), கலாசார புவியியல் (Cultural Geography), வாழ்விடப் பிரதேச விமர்சனம் (Landscape Criticism) என்பவற்றை உள்ளடக்குகின்றது.

விஞ்ஞான ரீதியான அறிவின் அடிப்படையில் இயற்கை உலகினை அல்லது சூழ்நிலையினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் என்பது விஞ்ஞான அறிவினால் வழங்கப்படும் தகவல்களை அடிப்படையாக கொண்டிருப்பதாக மட்டும் அறிகை அணுகுமுறை காணப்படவில்லை. இந்த அணுகுமுறையில் விஞ்ஞான அறிவினால் வழங்கப்படும் தகவல்களுக்கு அப்பால் வழங்கப்படும் பல தகவல்களும் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளன. என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இயற்கை சூழலை விஞ்ஞான அறிவினால் வழங்கப்படும் தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒருவர் அதனை அழகியல் ரீதியாக நயத்தலுடன் விஞ்ஞான அறிவினை தவிர்த்து வரலாறு மற்றும் கலாசார அறிவு வழங்கும் தகவல்களையும்

விஞ்ஞான
ரீதியான
அறிவின்
அடிப்படையில்
இயற்கை
உலகினை
அல்லது
சூழ்நிலையினை
அழகியல்
ரீதியாக
நயத்தல் என்பது
விஞ்ஞான
அறிவினால்
வழங்கப்படும்
தகவல்களை
அடிப்படையாக
கொண்டிருப்பதாக
மட்டும் அறிகை
அணுகுமுறை
காணப்பட
வில்லை.

இயற்கை
சூழலை
அழகியல்
ரீதியாக
நயத்தலில்
புனைகதையியல்
மற்றும்
சமயங்களின்
செல்வாக்கு
பௌதீக
அதீதம் என்பன
இந்த அணுகு
முறையில்
உள்ளடக்கப்
படுகின்றன.

கொண்டு இயற்கை சூழலை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் இடம் பெறுகின்றது. இத்தகைய அணுகுமுறையில் பல்வேறுபட்ட இலக்கியங்களில் விபரிக்கப்படும் இயற்கைசார்ந்த சூழ்நிலை அழகியல் ரீதியான நயத்தலுக்கு உள்ளடக்கப்படுகிறது. இயற்கை சூழ்நிலையினை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் செயன்முறையில் இலக்கியங்களுடன் திரைப்படங்கள் சூழலியல் கலை மற்றும் ஓவியங்கள் போன்றவற்றின் பங்களிப்புகள் எப்படி இருக்கின்றன என்ற விடயம் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய ஆய்வுகள் அழகியல் ரீதியான கலை மற்றும் இயற்கையினை நயத்தல் தொடர்பாக காணப்படும் பழைய கட்டளைப் படிமங்களுக்கு அப்பால்பட்டவகையில் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. இயற்கை சூழலை அழகியல் ரீதியாக நயத்தலில் புனைகதையியல் மற்றும் சமயங்களின் செல்வாக்கு பௌதீக அதீதம் என்பன இந்த அணுகு முறையில் உள்ளடக்கப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக இயற்கை சூழலை அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் தொடர்பாக கிறிஸ்தவம் மற்றும் பௌத்தம் போன்றவற்றின் செல்வாக்கை பல அறிஞர்கள் எடுத்துக்காட்டியுள்ளனர். இத்தகைய நயத்தல் என்பது பன்மைத்தன்மை கொண்டதாகவும் சார்புத்தன்மை கொண்டதாகவும் காணப்படுகின்றது. இந்த அணுகு முறைக்கு விஞ்ஞான அறிவு வழங்கும் பொதுமையான மற்றும் புறவயமான அறிவினைப் போல் புறவயமான மற்றும் பொதுமையான அறிவினை வழங்கக் கூடிய ஆற்றல் கலாசார மற்றும் வரலாற்று ரீதியான அறிவுக்கு இருப்பதாக இப்பேன் கருதுகிறார் (Carlson, 2001: 432). இதனை அவர் பௌதீக அதீத கற்பனை (Metaphysical Emagination) என அழைக்கிறார். பௌதீக அதீத கற்பனை என்பது இயற்கை உலகினை கற்பனை ரீதியாகவும் மெய்யியல் ரீதியாகவும் நோக்குவதைக் குறிக்கும் (U;epburn, 1996: P-192). எடுத்துக்காட்டாக “காக்கைச் சிறகினிலே நந்தலாலா நின்றன் கரிய நிறம் தோன்றுதயே நந்தலாலா...” என்ற பாரதியின் பாடல் வரிகள் இயற்கையினைக் கடவுளாகப் பார்க்கும் பௌதீக அதீத கற்பனைக்கு தக்க உதாரணமாகும். இந்த பிரபஞ்சத்தில் மனிதனின் நிலை, அவனது இடம் மற்றும் வாழ்வின் அர்த்தம் என்ற பௌதீக அதீத பொருள் கொள்ளல்களை எமது மனம் உலகினை அடிப்படையாகக்கொண்டு உருவாக்குகின்றது. இதனை பௌதீக அதீத கற்பனை என இப்பேன் அழைக்கிறார். எடுத்துக்காட்டாக பூக்கள் மலர்ந்து உதிர்ந்தல் எமக்கு வாழ்வின் நிலையாமையினை உணர்த்துகின்றது. இது இந்திய சமூகங்களுக்கு மட்டும் இன்றி உலகின் பல சமூகங்களுக்கும் வாழ்வின் உண்மைகளை உணர்த்தும் நிகழ்வாக காணப்படுகின்றது.

இந்த கட்டளை படிமம் (IV) அழகியல் ரீதியாக நயத்தலில் கலை மற்றும் இயற்கை ஆகிய இரண்டு பெரும் பிரிவுகளையும் உள்ளடக்குகின்றது. மேலும் இது அழகியல் ரீதியாக நயத்தலில் பாரம்பரிய பண்புகளைக் கடந்து பல்வேறு பரிமாணங்களில் எல்லாவிதமான சூழ்நிலைகளையும் உள்ளடக்குகின்றது. இவ்வகையில் அழகியல் ரீதியாக நயத்தலில் இது ஒரு பெரும் வளர்ச்சியாகும். இவ்வகையில்:

கிராமப்புற சூழ்நிலை, நகரச் சூழ்நிலை, கேளிக்கைப் பூங்காக்கள், பெரும் விற்பனை நிலையங்கள், அடர்ந்த காடுகள், பரந்த விவசாய நிலங்கள், தனிப்பட்ட அலுவலகங்கள், வீடுகள் மற்றும் எமது காட்சி களுக்கும் சிந்தனைகளுக்கும் உட்படும் கட்டிடங்களும் அதனைச் சூழவுள்ள பிரதேசங்களையும் உள்ளடக்குவதாக சூழலியல் அழகியல் காணப்படுகின்றது.

பேண்தகு அபிவிருத்தியும் (Sustainable Development) சூழலியல் அழகியலும்

பேண்தகு அபிவிருத்தி பற்றிய முக்கியமான சிந்தனைகளை விமர்சனக் கோட்பாட்டு சிந்தனையாளர்களிடம் காண முடிகின்றது. பிரண்ட்லண்ட் அறிக்கை (Brundtland report) இதனை தெளிவுபடுத்துகின்றது. பேண்தகு அபிவிருத்தி என்பது பின்வருமாறு வரைவிலக்கணப்படுத்தப்படுகிறது: “பேண்தகு அபிவிருத்தி என்பது எதிர்கால மனித சமூகம் தமது தேவைகளை பூர்த்தி செய்வதில் எந்தவிதமான பிரச்சினைகளையும் எதிர்கொள்ளாமல் தற்போதைய மனித சமூகம் தமது தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்துகொள்ளும் நிலையினைக் குறிக்கின்றது” (பிரண்ட்லண்ட், அத்தியாயம் 2.1:41). நாம் தற்போது கொண்டிருக்கும் மனித ஆதிக்கம் பெற்ற நடத்தைகள், விழுமியங்கள், வாழ்க்கை முறைகள் என்பவற்றை மாற்றி இயற்கையோடு இணைந்த மனித நடத்தைகள், விழுமியங்கள், வாழ்க்கை முறைகள் என்பவற்றைக் கைக்கொள்ள வேண்டும் என பேண்தகு அபிவிருத்திசார் அறிஞர்கள் வற்புறுத்துகின்றனர் (போல் ஹொப்பர், 2012:221). இயற்கை வளங்களைப் பாதுகாத்து அதனை அடுத்த தலைமுறையினருக்கு கொண்டு சேர்த்தல், இயற்கை வளங்களை குறைந்த அளவில் பயன்படுத்துதல், இயற்கைச் சூழலைப் பாதுகாத்தல் போன்ற விடயங்கள் பேண்தகு அபிவிருத்தியில் உள்ளடக்கப்படுகின்றன. இந்த அடிப்படையில் சூழலியல் அழகியல் என்பது அறிகைநிலை அணுகுமுறை கலையினை மட்டும் அல்லாது. இயற்கைச் சூழ்நிலையினை அழகியல் ரீதியாக நயப்பதனை முழுமையாக அங்கீகரிக்கின்றது. இந்த அணுகுமுறை விஞ்ஞான ரீதியாகவும் கலாசார ரீதியாகவும் வரலாற்று ரீதியாகவும் இயற்கைச் சூழலை அழகியல் ரீதியாக நயக்க முடியும் என்று கூறுகின்றது. இயற்கை பற்றிய சரியான புரிதலுக்கும் அதன் பாதுகாப்பிற்கும் இந்த அணுகுமுறை வழிவகுக்கின்றது எனலாம். எடுத்துக்காட்டாக மிகிந்தலையில் பண்டைய பௌத்த விகாரைகள் அமைந்துள்ள சுற்றுச் சூழலில் மரங்கள் வெட்டப்படுவதில்லை, மிருகங்கள் மற்றும் பறவைகள் வேட்டையாடப்படுவதில்லை. இத்தகைய நடவடிக்கைகள் அரசினால் தடை செய்யப்பட்டுள்ளன. இங்கு சமய அல்லது பௌதீக அத்த அறிவு (கலாசார அறிவு) சுற்றுச் சூழலைப் பாதுகாப்பதற்கு உதவுகின்றது. அழகியல் ரீதியாக நயத்தலில் ஏனைய கட்டளைப் படிமங்கள் கலை அல்லது இயற்கை மனிதனின் இரசனைக்காகத்தான் என்ற நோக்கு ஆதிக்கம் பெற்றிருந்தது. ஆனால் அறிகைநிலை அணுகுமுறையானது விஞ்ஞான கலாசார மற்றும்

நாம் தற்போது
கொண்டிருக்கும்
மனித ஆதிக்கம்
பெற்ற
நடத்தைகள்,
விழுமியங்கள்,
வாழ்க்கை
முறைகள்
என்பவற்றை
மாற்றி
இயற்கையோடு
இணைந்த மனித
நடத்தைகள்,
விழுமியங்கள்,
வாழ்க்கை
முறைகள்
என்பவற்றைக்
கைக்கொள்ள
வேண்டும்
என பேண்தகு
அபிவிருத்திசார்
அறிஞர்கள்
வற்புறுத்துகின்றனர்

இந்த கட்டளைப்
படிமம்
இயற்கையினை
மனிதர்கள்
மிக உயர்ந்த
நிலையில்
புரிந்து
கொள்வதற்கு
உதவுகின்றது
என்பதுடன்
அழகியல்
ரீதியாக
நயத்தல்
வரலாற்றில் ஒரு
புதிய பரிமாணத்
தினையும்
வழங்குகின்றது
என்பதை
நாம் மறுக்க
முடியாது.

வரலாற்று அறிவினை இயற்கைச் சூழலுடன் இணைப்பதுடன் மனித
மையத்தன்மையினை அல்லது மனித ஆதிக்கத்தன்மையினை சற்றே
குறைத்துவிட்டது எனலாம். இந்த கட்டளை படிமம் மனிதர்களை
இயற்கையில் இருந்து இன்பத்தைப் பெறுபவர்களாக மட்டுமல்லாமல்
இயற்கை பற்றிய சரியான புரிதல் மற்றும் அதனைப் பாதுகாக்கும்
கட்டளைப் படிமம் ஆகவும் காணப்படுகின்றது. இந்த கட்டளைப் படிமம்
இயற்கையினை மனிதர்கள் மிக உயர்ந்த நிலையில் புரிந்துகொள்வதற்கு
உதவுகின்றது என்பதுடன் அழகியல் ரீதியாக நயத்தல் வரலாற்றில்
ஒரு புதிய பரிமாணத்தினையும் வழங்குகின்றது என்பதை நாம் மறுக்க
முடியாது.

உசாத்துணைகள்

- Berleant, A., (1990), Art and Engagement: Philadelphia: Temple University Press.
- (1992), The Aesthetics of Environment, Philadelphia: Temple University Press.
- (2013), What is Aesthetic Engagement, Contemporary Aesthetics, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.pup?article ID=684>.
- Brundtland., Gro u;arlem(1987) Our Common Future, the Commission on Environment and Development for the United Nations General Assembly.
- Budd., Malcom., (1996), Aesthetic Appreciation of Nature, British Journal of Aesthetics, Vol.36, No. 3.
- Carlson, A., (2001), Environmental Aesthetics in the Routledge Companion to Aesthetics, edited by Berys Gaut and Dominic McIverLopes, London: Routledge.
- Godlovitch, S. (1994), "Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics," Journal of Applied Philosophy 11:15-30.
- Hepburn, R.W. (1996), Landscape and Metaphysical Imagination, Environmental Values, 5, No. 3, The White u;orse Press.
- u;opper, Paul(2012), Understanding Development , Issues and debates, Cambridge: polity Press.
- Tuan, Y. (1974), Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values, Englewood Cliffs: Prentice Hall.

தெருக்கூத்துப் பாணிகள்

- இரா. சீனிவாசன், மு. ஏழுமலை

தமிழகத்தின் கலை வடிவங்களில் தொன்மையானதாகவும், அரங்கக் கூறுகளை முழுமையாக உள்வாங்கியும் உள்ள நிகழ்த்துக்கலை வடிவம் தெருக்கூத்துக் கலையாகும். இத்தகைய தெருக்கூத்துக் கலை குறித்து ஆராயும்பொழுது, தெருக்கூத்துப் பாணிகள் குறித்தும் கவனம் செலுத்த வேண்டியது இன்றியமையாததாகும். இந்நிலையில், தெருக்கூத்துக் கலையில் பாணி என்றால் என்ன? எத்தகைய வேறுபாடுகளால் பாணி அடையாளப்படுத்தப்படுகிறது? எத்தனை வகையான பாணிகள் உள்ளன? இப்பாணியை அங்கீகரிப்பவர்கள் யார்? அங்கீகரிப்பவர்கள் எத்தகைய பயிற்சியைப் பெற்றவர்கள்? என்னும் பன்முகப் பார்வையில் ஆராயும் பொழுதுதான் தெருக்கூத்துப் பாணிகள் குறித்த முழுமையான புரிதலைப்பெற முடியும்.

பாணிகள் என்பது என்ன? என்ற வினாவை முன்வைத்து ஆய்வில் ஈடுபடும்பொழுது, மேலும் சில வினாக்கள் எழுவதும் இயல்பானதாகிறது. தமிழகத்தின் அரங்க அடையாளமாகத் தெருக்கூத்துக் கலையை கொண்டிருப்பதன் மூலம் இது தமிழகத்தின் பெரும்பான்மையான பகுதிகளில் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்ற கலை என்பது வெளிப்படுகிறது. இந்நிலையில் பெரும் பரப்பில் அதாவது பல்வேறு பண்பாட்டுச் சூழலில் ஒரு கலை நிகழ்த்தப்படும் பொழுது அக்கலையின் கூறுகள் முழுமையும் ஒன்றுபட்டிருக்க முடியுமா? ஒன்றுபட்டிருக்க முடியாத நிலையில் என்னென்ன வேறுபாடுகளை கொண்டிருக்கும்? அந்த வேறுபாடுகள் எதை மையமாகக் கொண்டு விளங்கும்? வேறுபடும் கூறுகளின் அடிப்படையிலான விளைவுகள் யாவை? முதலான வினாக்களைப் பாணிகள் குறித்த புரிதலுக்கான தேடலின் தொடர்ச்சியாக உருவாகும் வினாக்களாகக் கொள்ளமுடியும். இவ்வினாக்களுக்கான விடைகள் தெருக்கூத்துக் கலையின் பாணிகளை அடையாளப்படுத்துவதோடு, தெருக்கூத்துக் கலை பகுதிசார்ந்த பண்பாட்டுக் கட்டமைப்பை உள்வாங்கிய கலையாக விளங்குகிறது என்பதை உணர்ந்துகொள்வதற்கான களமாகவும் அமையும்.

தமிழகத்தின் வட மாவட்டங்கள்: வேலூர், காஞ்சிபுரம், திருவண்ணாமலை, திருவள்ளூர், விழுப்புரம், கடலூர், கிருட்டினகிரி, தருமபுரி, சேலம், நாமக்கல், அரியலூர், பொய்யலூர், ஆகிய மாவட்டங்களிலும்

தமிழகத்தின் அரங்க அடையாளமாகத் தெருக்கூத்துக் கலையை கொண்டிருப்பதன் மூலம் இது தமிழகத்தின் பெரும்பான்மையான பகுதிகளில் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்ற கலை என்பது வெளிப்படுகிறது.

தஞ்சாவூர், கோவை முதலான பகுதிகளிலும் தெருக்கூத்துக் கலை இன்றும் சிறப்பாக நிகழ்த்தப்பட்டுவருகிறது. இவ்வாறு பெரும் நிலப்பரப்பில் நிகழும் தெருக்கூத்து நிகழ்த்துதலை ஆய்வுக்குட்படுத்திய ஆய்வாளர்கள் தம் ஆய்வுகளின் அடிப்படையில்,

1. வடக்கத்தி பாணி,
2. தெற்கத்தி பாணி,
3. மேற்கத்திய பாணி

என மூன்று பாணி வகைமைகளையே அடையாளப்படுத்தியுள்ளனர். ஆனால், தெருக்கூத்துக் கலையின் நிகழ்த்துதல் கூறுகளான அரங்க அமைப்பு, பாடல், இசை, ஒப்பனை, கூத்துப் பணுவல்கள், உரையாடல், பார்வையாளர்கள், கலை நிகழ்த்தப்படும் சூழல் ஆகியவற்றை நுட்பமாக ஆய்வுக்கு உட்படுத்தும்பொழுது மேலே காட்டியவற்றைவிடப் பல்வேறு பாணிகளை அடையாளப்படுத்துவதற்கான களம் உள்ளது. இந்நிலையில் 02.10.2017 அன்று வேலூர் மாவட்டம் ஆர்க்காடு வட்டம், விளாப்பாக்கம் என்னும் ஊரில் 'கூத்துப் பாணிகள்' என்னும் பொருண்மையில் களஆய்வுக் கருத்தரங்கம் ஒன்று ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது. இக்கருத்தரங்கத்தில்

1. வடக்கத்திக் கூத்துப் பாணி
2. தெற்கத்திக் கூத்துப் பாணி
3. மேற்கத்திக் கூத்துப் பாணி
4. தென்நாரையூர் கூத்துப் பாணி
5. தெலுங்குக் கூத்துப் பாணி
6. மலைகள்சார் கூத்துப்பாணிகள் (ஐவ்வாதுமலை, கொல்லிமலை, கல்வராயன்மலை)
7. தஞ்சாவூர் கூத்துப் பாணி
8. கொங்குமண்டலக் கூத்துப் பாணி
9. இலங்கை மலையகக் கூத்துப் பாணி
10. வீரவன்னியர் கூத்துப் பாணி

இவ்வுரையாடலின் அடிப்படையில் நோக்கும்பொழுது தெருக்கூத்துக் கலை சில ஒற்றுமைகளைக் கொண்டிருப்பினும், அந்தந்தப் பகுதி சார்ந்த பண்பாட்டுக் கட்டமைப்புகளை உள்வாங்கிப் பல வேறுபாடுகளையும் கொண்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

ஆகிய தலைப்புகளில் அந்தந்தப் பகுதியில் தெருக்கூத்துக் கலை குறித்து ஆய்வு நிகழ்த்தும் ஆய்வாளர்கள் களஆய்வின் அடிப்படையில் தங்களின் பகுதி சார்ந்த நிகழ்த்துதல் அடிப்படையில் உரையாற்றினர். இவ்வுரையாடலின் அடிப்படையில் நோக்கும்பொழுது தெருக்கூத்துக் கலை சில ஒற்றுமைகளைக் கொண்டிருப்பினும், அந்தந்தப் பகுதி சார்ந்த பண்பாட்டுக் கட்டமைப்புகளை உள்வாங்கிப் பல வேறுபாடுகளையும் கொண்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. நிகழ்த்துதல் சார்ந்த இத்தகைய

வேறுபாட்டின் அடிப்படையில்தான் அப்பகுதி சார்ந்த கூத்துப்பாணி வரையறுக்கப்படுகிறது.

தமிழகத்திலும் புதுச்சேரியிலும் ஆந்திர மாநிலத்தின் தென்மாவட்டங்களிலும் தெருக்கூத்துக்கலை பரவியுள்ளது. இலங்கையில் தமிழர்கள் வாழும் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்புப் பகுதிகளில் கூத்துக்கலை சீரியநிலையில் இருந்தது. இந்தப் பகுதிகளில் போரினால் பாதிக்கப்பட்ட காலத்தில் தெருக்கூத்துக்கலையை நிகழ்த்துவதற்கான வாய்ப்புகள் அற்ற நிலையில் தொடர்ச்சியும் அற்றுப்போய் விட்டது. எனினும், தற்சமயம் ஈழத்தின் பல பகுதிகளிலும் தெருக்கூத்துக் கலையை மறுமலர்ச்சி அடையவைக்கும் பணியில் பலரும் ஈடுபட்டு வருவதை அறிய முடிகிறது. இந்த ஆய்வுத்திட்டத்தில் ஈழத்திற்கு நேரடியாகச் சென்று களஆய்வு செய்யமுடியவில்லை. எனவே ஈழத்தில் வடக்கிலும் கிழக்கிலும் உள்ள கூத்துப் பற்றிய தகவல்களை இந்த ஆய்வில் சேர்க்க முடியாமல் போய்விட்டது.

நிலப்பகுதியும் பாணிகளும்

கூத்துப் பாணியின் எல்லையைக் கட்டமைப்பவர்கள் தெருக்கூத்துக் கலையின் பார்வையாளர்களே ஆவர். இந்நிலையில் அந்தந்த பகுதிசார் பார்வையாளர்களின் பெரும்பான்மையைக் கொண்டே கூத்துப் பாணியும் அப்பாணிக்குரிய எல்லையும் வரையறுக்கப்படுகிறது. இத்தகைய அடிப்படையில் வடக்கத்தி கூத்துப் பாணிக்கான எல்லையைக் காணும் பொழுது, காஞ்சிபுரம் மாவட்டம் (செங்கல்பட்டு, திருக்கழுக்குன்றம் நீங்கலாக), வேலூர் மாவட்டத்தின் கிழக்குப்பகுதி, திருவள்ளூர் மாவட்டம் (கடற்கரைப்பகுதி நீங்கலாக), திருவண்ணாமலை மாவட்டத்தின் மேற்குப்பகுதி, ஆந்திரமாநில சித்தூர் மண்டலத்தில் தமிழ்நாட்டை ஒட்டியுள்ள பகுதியை எல்லையாகக் கொண்டுள்ளது.

தெற்கத்தி பாணியின் எல்லையாக விழுப்புரம், கடலூர் மாவட்டம், திருவண்ணாமலை மாவட்டத்தின் கிழக்குப்பகுதி, காஞ்சிபுரம் மாவட்டத்தின் செங்கல்பட்டு, திருக்கழுக்குன்றம் ஆகிய பகுதிகளோடு, புதுச்சேரி மாநிலத்தையும் கொண்டிருக்கிறது.

மேற்கத்திய கூத்துப்பாணி கிருட்டினகிரி, தருமபுரி, சேலம் மாவட்டத்தின் வடக்குப் பகுதியை எல்லையாகக் கொண்டுள்ளது, நாமக்கல் வட்டார கூத்துப்பாணி நாமக்கல் மாவட்டம், சேலம் மாவட்டத்தின் மேற்குப் பகுதியை எல்லையாகக் கொண்டுள்ளது.

மலை சார்ந்த கூத்துப்பாணியின் எல்லை என்பது நிலப்பகுதியைக் கடந்து மலை சார்ந்து உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இந்நிலையில் நோக்கும்பொழுது, ஒவ்வொரு மலைக்கும் ஒரு பாணி உள்ளது என்று அறிய முடிகிறது. இவ்வாறு ஏலகிரிமலை, ஜவ்வாதுமலை, கொல்லிமலை, கல்வராயன்மலை ஆகிய மலைகள் சார்ந்து கூத்துப்பாணிகளை அடையாளம் காண முடிகிறது.

கூத்துப்
பாணியின்
எல்லையைக்
கட்டமைப்பவர்கள்
தெருக்கூத்துக்
கலையின்
பார்வை
யாளர்களே
ஆவர்.
இந்நிலையில்
அந்தந்த
பகுதிசார்
பார்வை
யாளர்களின்
பெரும்
பான்மையைக்
கொண்டே
கூத்துப் பாணியும்
அப்பாணிக்குரிய
எல்லையும்
வரையறுக்கப்
படுகிறது.

இந்நிலையில்
தமிழ்மொழியைப்
பேசும் மக்கள்
பெரும்
பான்மையாக
வாழக்கூடிய
பகுதியில்
தெருக்கூத்து
என்ற
பெயரிலும்,
தெலுங்கு
மொழியைப்
பெரும்பான்மை
யாகப்
பேசக்கூடிய
மக்கள்
வாழ்கின்ற
பகுதியில்
வீதிபாகவதம்
என்ற பெயரிலும்
தெருக்கூத்துக்
கலை
அழைக்கப்
படுகிறது.

கூத்துப் பாணி வகைகளில் தென்நாரையூர் கூத்துப்பாணியும் ஒன்றாகும். இப்பாணிக்குரிய எல்லையைக் காணும்பொழுது, இப்பாணி சார்ந்த நிகழ்த்துமுறை உருவானது செஞ்சி சார்ந்த பகுதியாக இருந்தாலும் தற்பொழுது அப்பகுதியிலிருந்து இடம்பெயர்ந்த கலைஞர்கள் மற்றும் பார்வையாளர்கள் பெரும்பான்மையாக வாழக்கூடிய வேலூர் மாவட்டம் கலவை எனும் பகுதியும், திருவள்ளூர் மாவட்டத்தின் கடலோரப் பகுதியும் இப்பாணிக்குரிய நிலப்பரப்புகளாக உள்ளன.

தெலுங்கு கூத்துப்பாணியின் எல்லையைப் பதிவு செய்வதும் இன்றியமையாததாகும். தமிழகத்தை ஒட்டியுள்ள ஆந்திர மாநிலத்தில் தமிழ், தெலுங்கு மொழிகளைப் பேசக்கூடிய மக்கள் வாழ்கின்றனர். இந்நிலையில் தமிழ்மொழியைப் பேசும் மக்கள் பெரும்பான்மையாக வாழக்கூடிய பகுதியில் தெருக்கூத்து என்ற பெயரிலும், தெலுங்கு மொழியைப் பெரும்பான்மையாகப் பேசக்கூடிய மக்கள் வாழ்கின்ற பகுதியில் வீதிபாகவதம் என்ற பெயரிலும் தெருக்கூத்துக்கலை அழைக்கப்படுகிறது. ஆந்திர மாநிலத்தின் சித்தூர் ஜில்லாவில் உள்ள,

1. சித்தூர் மண்டலம்
2. தவனப்பள்ளி மண்டலம்
3. பாங்காருபாளையம் மண்டலம்
4. வேதமூர் மண்டலம்
5. நரசிங்கராயர் பேட்டை மண்டலம்
6. கங்காதரநல்லூர்
7. குடிபல்லா மண்டலம்

ஆகிய மண்டலங்களின் பெரும் பரப்பில் நிகழ்த்தப்படும் கலையாக தெருக்கூத்துக்கலை உள்ளது. இந்நிகழ்த்துக்கலையின் பனுவல், இசை, ஒப்பனை முதலான அனைத்துக் கூறுகளும் தமிழகத்தின் வடக்கத்திப்பாணிக் கூத்தை ஒத்துள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வாறு இருப்பதற்கான காரணத்தை ஆராயும் பொழுது, ஆந்திர மாநிலத்தில் வாழும் தமிழர் களுக்குத் தெருக்கூத்தைக் கற்பித்துப் பயிற்சியளித்த வாத்தியார்களில்¹ பெரும்பாலானவர்கள் தமிழகத்தில் இருந்து சென்றவர்கள் என்பதும் ஒரு காரணமாக இருக்கலாம்.

தஞ்சாவூர் கூத்துப்பாணியும் தெருக்கூத்துப் பாணி வகைகளில் ஒன்றாகும். தமிழகத்தின் தென்மாவட்டங்களில் தஞ்சாவூரில் மட்டும் தெருக்கூத்துக் கலையின் எச்சம் உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆண்டு முழுவதும் இப்பகுதியில் கூத்து நிகழ்த்தப்படுவதில்லை. மெலட்டுர், சாலியமங்கலம், ஆர்சுத்திப்பட்டு முதலான இடங்களில் இப்பகுதியிலிருந்து

1. தெருக்கூத்தில் வாத்தியார் என தெருக்கூத்தைப் பயிற்றுவிப்பவரையே அழைக்கின்றனர். இவர் ஈழத்து வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துகளில் அண்ணாவியார் என அழைக்கப்படுகின்றார்.

இடம்பெயர்ந்த நாயுடு இனத்தைச் சார்ந்தவர்களும் செளராஷ்டிர இனத்தைச் சார்ந்தவர்களும் தங்களின் பூர்வீக கிராமத்திற்கு வருகைபுரிந்து வைகாசிமாதம் சுக்கிலபட்ச சதுர்த்தசியும் சுவாதி நட்சத்திரமும் அமையும் நரசிம்ம ஜெயந்தியன்று சிங்கமுகக் கடவுளான நரசிம்ம அவதாரத்தைப் போற்றும் நிலையில் இரணிய நாடகம் அல்லது பிரகலாத நாடகம் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இவைமட்டுமின்றித் தஞ்சைப் பகுதியைச் சார்ந்த சில கிராமங்களில் தை மாதத்தின் முதல் வாரத்தில் இருநாள்கள் நிகழ்த்தப்பெறும் வழக்கமும் உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

தெருக்கூத்துக் கலை ஒரு காலத்தில் தமிழகம் முழுமையும் நிகழ்த்தப் பெற்றிருக்கலாம் என்பதற்குக் கொங்கு மண்டலத்தில் இக்கலையின் நிகழ்வைச் சான்றாகக் காட்டலாம். இந்நிலையில் இக்கூத்துப் பாணிக்ஞரிய நிலப்பகுதியாக கோவை மாவட்டம் மேட்டுப்பாளையம் அருகே பகத்தூர், வெள்ளிக்குப்பம் பாளையம் ஆகிய ஊர்கள் உள்ளன. இப்பகுதிகளில் கன்னடர்களான ஒக்கலிக கவுடர் என்னும் சமூகத்தினர் இரணிய நாடகத்தை நிகழ்த்தி வருகின்றனர்.

தமிழகத்திலிருந்து தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளர்களாகப் புலம்பெயர்ந்த இலங்கைவாழ் மலையக மக்களிடமும் தெருக்கூத்துக் கலை உள்ளது. இலங்கையில் மலையகம் சார்ந்த பகுதியில் வழங்கும் கூத்துப்பாணியை இலங்கை மலையகக் கூத்துப்பாணி என்று அடையாளப்படுத்தலாம்.

திருவண்ணாமலை மாவட்டத்தின் கிழக்குப் பகுதியில் வன்னியர் இனத்தினர் தங்களின் குலதெய்வமான காமாட்சியம்மன் வழிபாட்டின் பொழுது தொழில்முறை அல்லாத தற்காலிகமாக அதாவது வேட உரிமை நிலையிலான கலைஞர்களால் வீரவன்னியர் கூத்து ஏழு நாள்நாள் வரை நிகழ்த்தப் பெறுகிறது. இவ்வாறு நிகழ்த்தப்பெறும் கூத்து நிகழ்த்துதலின் சிறப்புக் கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு இந்தக் கூத்துப்பாணியை வீரவன்னியர் கூத்துப்பாணி என்று அடையாளப்படுத்தலாம்.

அரங்க அமைப்பு

ஒரு நிகழ்த்துதல் வடிவத்திற்கு முதன்மையான கூறுகளில் அரங்க அமைப்பு இன்றியமையாததாகும். இந்நிலையில் அரங்க அமைப்பைக் குறித்த பொதுமையும், பகுதி சார்ந்து உள்ள வேறுபாடுகளையும் பதிவு செய்வது இன்றியமையாததாகும். இன்றைய நிலையில் உள்ள அரங்க அமைப்பு சிலப்பதிகார காப்பியத்தில் இளங்கோவடிகள் அரங்கேற்று காதையில் வெளிப்படுத்தும் அரங்க அமைப்பை நினைவூட்டக் கூடியதாக பெரும்பாலான அமைப்பு நிலைகள் உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். சங்க இலக்கியங்களைத் தொடர்ந்து உருவான சிலப்பதிகாரம் மிக முக்கிய காப்பியம் ஆகும். இக்காப்பியத்தில் இடம்பெறும் அரங்கம் குறித்த பதிவுகள் ஒரு வளமான கூத்து மரபு தமிழகத்தில் இருந்ததற்கான சான்றாகும். ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி

இன்றைய நிலையில் உள்ள அரங்க அமைப்பு சிலப்பதிகார காப்பியத்தில் இளங்கோவடிகள் அரங்கேற்று காதையில் வெளிப்படுத்தும் அரங்க அமைப்பை நினைவூட்டக் கூடியதாக பெரும்பாலான அமைப்பு நிலைகள் உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

முதலான எழினிகள் அமைத்து அந்தந்த எழினிக்கு ஏற்பக் கதாபாத்திரங்கள் மேடையில் வெளிப்படுதல் முறையிலான இலக்கணம் என்பது வலிமையான அரங்க இலக்கணம் கொண்ட சமூக மரபிற்கான சான்று. ஒருமுக எழினியின் பயன்பாட்டைக் குறித்து நோக்கும்பொழுது, முதன்முறை ஒரு கதாபாத்திரம் அரங்கில் தோன்றும்பொழுது, வலதுகாலை முன்வைத்து ஏறி வலப்புறத்தில் உட்புகுந்து தூணுக்குப் பின் நின்று துதிபாடி, திரைக்குப்பின் வந்து மண்டிலம் ஆடி, கமலவர்த்தனைக் காட்டி, முடிமுதல் அடிவரை மெல்லக்காட்டி திரையை விலக்கி முழு உருவம் காட்டி வருவதற்குப் பயன்படுவது ஒருமுக எழினி என்று பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது.

இவ்வாறு
கி.பி 2ஆம்
நூற்றாண்டில்
இருந்த
கூத்து மரபின்
சிறப்பம்சங்கள்
பல இன்றைய
(இருபத்தோராம்
நூற்றாண்டு)
கூத்து மரபிலும்
உள்ளது
குறிப்பிடத்தக்கது.

மேலும், அரங்கம் அமைத்தல் குறித்துச் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தில் சிறப்பாகப் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. அரங்கம் அமைப்பதற்கான நிலம் தேர்ந்தெடுத்தல், கலைஞர்கள் ஓய்வெடுக்கும் அறை, கலை நிகழ்த்தும் மேடை என இரு பகுதிகளாக ஒரு குறிப்பிட்ட அளவு நிலையில் அரங்கத்தை உருவாக்குதல், கலைஞர்கள் வருவதற்கும் செல்வதற்குமான இருவழிகள் ஏற்படுத்தி வைத்தல், இசைக்கலைஞர்கள் அமரும் இடம், பதினொரு வகையான ஆடல், அரங்கம் ஒளியூட்டப்பெறும் முறை, ஒளியால் தூண்களின் நிழல் படியாமல் அரங்கம் அமைக்கும் திறன் முதலானவை முன்பு குறிப்பிட்டதைப்போல் ஒரு வளமான கூத்து மரபு சங்க காலத்திலும் இருந்துள்ளதை வெளிப்படுத்துகிறது. இவ்வாறு கி.பி 2ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்த கூத்து மரபின் சிறப்பம்சங்கள் பல இன்றைய (இருபத்தோராம் நூற்றாண்டு) கூத்து மரபிலும் உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

வடக்கத்தி பாணிக் கூத்து நிகழ்த்துதலில் அரங்க அமைப்பிற்கு மிக முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது. முன்பகுதியில் உயரமான இரு தூண்களும் (கம்புகளும்) பின்பகுதியில் முன்பகுதியில் இட்ட தூண்களைவிட சற்று உயரம் குறைவான இரு தூண்களும் மண்ணில் ஊன்றப்படுகிறது. இவ்வாறு அமைக்கப்பட்ட நான்கு தூண்களும் கம்புகளால் இணைக்கப்பட்டு மூன்று பக்கங்களும் பனையோலைகள் அல்லது துணிகளால் வேயப்படுகிறது. இவ்வரங்கு கலைஞர்கள் ஒப்பனை நிகழ்த்தும் அரங்காகவும் ஓய்வுகொள்ளும் அரங்காகவும் கொள்ளப்படுகிறது. அரங்கின் மையத்தில் விளக்கு அமைத்து அரங்கம் முழுமையும் ஒளியேற்றப்படுகிறது. அரங்கின் வலப்புறமும் இடப்புறமும் கலைஞர்கள் நிகழ்த்துவெளிக்கு வருவதற்கும் செல்வதற்குமான இடைவெளிகள் விட்டு எழினிகள் (திரைகள்) அமைக்கப்படுகின்றன. மேலிருந்து கீழாக ஒரு திரையும், இடமிருந்து வலமாக இழுத்துக் கட்டக்கூடிய ஒரு திரையும், வலது, இடதுபுற வாயில்களில் மேலிருந்து கீழே தொங்கவிடப்பட்ட நிலையில் ஒரு திரையும் அமைக்கப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இடமிருந்து வலமாக இழுத்துக்கட்டக்கூடிய திரை மேளக்கட்டுப்பாடல் பாடும்பொழுது கலைஞர்கள் அத்திரைக் குள்ளிருந்து பாடுவார்கள். மேளக்கட்டுப்பாடல் முடிந்ததும் இடமிருந்து

வலமாக முன் தூணில் இழுத்துக் கட்டப்படும். இத்திரை மேளக்கட்டுப் பாடலுக்கு மட்டுமின்றி தூரியோதனன், கர்ணன் முதலான முக்கியமான வேடங்கள் வரும்பொழுதும் திரைப்பாட்டுப் பாடுதலுக்கும் பயன்படுத்தப்படும். ஆனால், தற்பொழுது அப்பெரிய திரையைப் பயன்படுத்துவதற்குப் பதிலாகக் கட்டியங்காரன் மற்றும் மற்றொரு கலைஞர் ஒருவரும் தற்காலிகமாக சிறு திரையைப் பிடித்து, வேடங்களின் திரைப்பாட்டு முடிவடைந்ததும் திரையைக் கொண்டு சென்று விடுகிறார்கள். இவ்வாறு பல்வேறு திரைகள் அமைக்கப்படுதல் தெருக்கூத்துக் கலைசார்ந்த சிறப்புகளில் ஒன்றாகும்.

திரையை ஒட்டியநிலையில் தெருக்கூத்துக் கலைக்கு மிக முக்கியமான இசையாக விளங்கக்கூடிய மிருதங்கம், ஆர்மோனியம், முகவீணை, தாளம் ஆகிய இசைக்கருவிகளை இசைக்கும் கலைஞர்களும், பின்பாட்டுப் பாடும் கலைஞர்களும் அமர்வதற்காக மேசை (விசுப்பலகை) அமைக்கப்படுகிறது.

இசைக் கலைஞர்கள் அமரும் இடத்திற்கு முன்பாக கலைஞர்களின் ஒப்பனை அரங்கின் சமஅளவிற்கு ஒரு திறந்தவெளி அரங்கு அமைக்கப்படுகிறது. இந்த திறந்தவெளிதான் கலைஞர்கள் நிகழ்த்தும் இடமாகும். இவ்வாறு கலைஞர்களின் ஒப்பனை அரங்கு, இசைக்கலைஞர்களுக்கான இருக்கைகள், கலை நிகழ்த்தும் அரங்கு அமைத்தலைத் தொடர்ந்து விளங்குகள் அமைத்தலுக்கான தூண்கள் அமைக்கப்படும். இத் தூண்கள் கலைஞர்களின் ஒப்பனைக்காக அமைக்கப்பட்ட அரங்கின் முன்தூண்கள் உள்ள நேர்க்கோட்டில் கலை நிகழ்த்தும் வெளிக்கு அடுத்து இரு தூண்கள் அமைத்து ஒரு கம்பால் இணைத்து விளக்குகள் பொருத்துவதற்கான தூண் அமைக்கப்படும். அத்தூண்களில் மின்சாரம் இல்லாக் காலத்தில் துணிகள் சுற்றப்பட்ட தீவட்டிகள் பயன்படுத்தப்பட்டு அவற்றில் ஆமணக்கு முதலான விதைகளில் பெறப்பட்ட எண்ணெய், மண்ணெண்ணெய் இட்டு இரு தூண்களில் கட்டப்பட்டு அரங்கிற்கு ஒளியேற்றப்படும். ஒளி மங்கும் நேரத்தில் மீண்டும் மீண்டும் எண்ணெய் ஊற்றுவதற்காக ஆட்கள் நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர். சில இடங்களில் ஊர்ப்பணியைச் செய்யக்கூடிய வண்ணார் இனத்தினரும் இப்பணியைச் செய்திருக்கின்றனர். பின்னர் கண்ணாடிக் குவளை விளக்குகள் (பெட்ரோமாக்ஸ்) அறிமுகமானபொழுது, அவ்விளக்குகளில் மண்ணெண்ணெய் இட்டு, விளக்கு அமைப்பதற்காக அமைக்கப்பட்டிருக்கும் தூண்களின் இணைப்புக் கம்பில் இருபுறங்களில் தொங்கவிடப்பட்டு அரங்கிற்கு ஒளியூட்டினர். தற்காலத்தில் மின்சாரம் அறிமுகமான நிலையில் விளக்கு அமைப்பிற்கான இருதூண்களில் நீண்ட குழல்விளக்குகளும் (டியுப்லைட்) இணைப்புக் கம்பில் இரு பெரிய உருளை வடிவ (பெரிய குண்டு பல்ப்) விளக்குகளும் அமைத்து அரங்கிற்கு ஒளியூட்டப்படுகிறது. இவ்வாறு அரங்க அமைப்பிற்காக மிக முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டு இப்பாணியின் எல்லை சார்ந்து ஒரே நிலையிலான அரங்க அமைப்பு உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. திரௌபதியம்மன்

இவ்வாறு
அரங்க
அமைப்பிற்காக
மிக
முக்கியத்துவம்
அளிக்கப்பட்டு
இப்பாணியின்
எல்லை
சார்ந்து ஒரே
நிலையிலான
அரங்க
அமைப்பு
உள்ளது
குறிப்பிடத்தக்கது.

விழாவில் நிகழும் பாரதக் கூத்து நிகழ்த்துக் களங்கள் நிரந்தர அரங்கமாக செங்கற்களால் சில கோயில்களில் அமைத்திருப்பதும் பதிவு செய்யப்பட வேண்டியதாகும்.

இவ்வாறு வடக்கத்தி பாணியில் கொடுக்கப்படும் முக்கியத்துவம் தெற்கத்திபாணியில் இல்லை. பெரும்பான்மையான இடங்களில் கூத்தர்களின் ஒப்பனை அறை உள்ள அரங்கம் அமைக்கப்படுவதில்லை. இசைக் கலைஞர்கள் அமர்வதற்கான விசுப்பலகையை அமைத்துக் கொண்டு அதில் இசைக் கலைஞர்களும் பின்பாட்டுப் பாடும் கலைஞர்களும் அமர்வதற்கான இடமாகக் கொள்கின்றனர். கலைஞர்கள் தங்களின் ஒப்பனை அறையாக அருகில் உள்ள கோயில் அல்லது வீடு முதலானவற்றைப் பயன்படுத்திக் கொள்கின்றனர். ஒரு சில இடங்களில் மட்டும் தற்காலிக அரங்கம் அமைத்தலும், நிரந்தரமான அரங்கம் அமைக்கப்பட்டுள்ளதையும் காணமுடிகிறது. விளக்குகள் அமைத்தல், விசுப்பலகை இடப்பட்டுள்ள இடத்திற்கும் விளக்குகள் அமைக்கப்பட்டுள்ள இடத்திற்குமான இடைவெளியில் கலை நிகழ்த்தும் களமாக உள்ளதும் அனைத்து வகையையான பாணிகளோடும் ஒன்றுபட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

விளக்குகள் அமைத்தல், விசுப்பலகை இடப்பட்டுள்ள இடத்திற்கும் விளக்குகள் அமைக்கப்பட்டுள்ள இடத்திற்குமான இடைவெளியில் கலை நிகழ்த்தும் களமாக உள்ளதும் அனைத்து வகையையான பாணிகளோடும் ஒன்றுபட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மேற்கத்திய பாணியும் மலையகப் பாணியும் அரங்க அமைப்பில் பெரும்பான்மையான ஒற்றுமையைக் கொண்டிருப்பினும், சிறு வேறுபாடுகளையும் கொண்டுள்ளன. அரங்கத்திற்கான மேற்கூரை அமைப்பு என்பது பெரும்பாலான பாணியில் கூத்தர்களின் ஒப்பனை அறைக்கு மட்டுமே இடப்படும். ஆனால், இவ்விரு பாணி சார்ந்த பகுதிகளில் கலைஞர்கள் நிகழ்த்தும் களமாக அமையும் பகுதியையும் இணைத்து மேற்கூரை அமைக்கும் வழக்கத்தைக் காணமுடிகிறது. இவைமட்டுமின்றி மலையகக் கூத்துப்பாணியில் கலைஞர்களின் ஒப்பனை அறை அமைக்கப்பட்டிருந்தாலும் கலைஞர்கள் ஒப்பனையைத் தங்களின் வீடுகளிலேயே இட்டுக்கொண்டு ஒப்பனை அறைக்கு வருவதும் தங்களின் கதாபாத்திரம் வரும் பொழுது வரவிற்கு ஏற்றவாறு அரங்கம் அமைக்கப்பட்டிருப்பது இன்னும் சிறப்பு.

நாமக்கல் வட்டாரக் கூத்துப்பாணி, தென்நாரையூர் பாணி, தெலுங்கு கூத்துப்பாணி உள்ளிட்ட பிற பாணிகள் சார்ந்த அரங்க அமைப்புகள் வடக்கத்தி பாணியைப் போன்று அமைந்துள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

இசை

தெருக்கூத்துக் கலையின் அடிப்படைக் கூறுகளில் இசையும் ஒன்றாகும். தெருக்கூத்துக் கலை நிகழ்த்துதலில் உள்ள இசைக் கருவிகளை நோக்கும்பொழுது, மிருதங்கம், ஆர்மோனியம், முகவீணை (இதைக் குறுங்குழல் என்றும் வழங்குவர்), தாளம் ஆகிய கருவிகள் பெரும்பாலான பாணிகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தெற்கத்தி கூத்துப்பாணி, தென்நாரையூர் கூத்துப்பாணி, தஞ்சாவூர் கூத்துப்பாணி, கொங்குமண்டல கூத்துப்பாணி ஆகிய கூத்துப்பாணிகளில் முகவீணை பயன்படுத்தப்படுவது

இல்லை. அதேபோன்று தெற்கத்தி கூத்துப்பாணி, மேற்கத்திய பாணி, மலையகக் கூத்துப்பாணி ஆகிய பாணிகளில் கால் மிதிப்பு நிலையிலான ஆர்மோனியப்பெட்டி பயன்படுத்துவதில்லை. இதற்கு பதிலாக சுருதிப்பெட்டி பயன்படுத்தப்படுகிறது. இவற்றோடு தாளக் கருவிகளும் பெரிய அளவினதாக இம்முன்று கூத்துப்பாணிகளில் பயன்படுத்தப்படுவதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். தெலுங்கு கூத்துப்பாணியில் இன்றைய நிலையில் மிருதங்கம் பயன்படுத்தப்படுவதற்கு பதிலாக டோலக் எனும் இசைக்கருவி பயன்படுத்தப்படுகிறது. இவ்வாறு தெருக்கூத்துக் கலை நிகழ்த்துதல் இசை சார்ந்து பெரும்பாலான கூத்துப்பாணிகள் ஒன்றுபட்டும் பகுதிசார்ந்து சில நிலைகளில் வேறுபட்டும் இருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

ஒப்பனை

தெருக்கூத்துப் பாணியை அங்கீகரிப்பவர்கள் இக்கலைக்குரிய பார்வையாளர்களாக உள்ள நிலையில் ஒரு வேடதாரியின் முகம் மற்றும் உடை சார்ந்த ஒப்பனை, வேடதாரிகள் அணியும் அணிகலன் முதலானவற்றைக் கொண்டே ஒரு கலைஞர் ஏற்கும் பாத்திரத்தை அடையாளம் காணும் திறன் அந்தந்த பாணிக் குரிய பார்வையாளர்களிடம் உண்டு. இந்நிலையில் ஒரு கூத்துப்பாணி குறித்த ஒப்பனை முறைமையைக் காணும்பொழுது அப்பாணிக் குரிய முகம் மற்றும் உடை முதலான ஒப்பனைகள், வேடதாரிகள் அணியும் அணிகலன் ஆகியவற்றையும் கவனத்தில் கொள்வது இன்றியமையாததாகும்.

ஒரு குறிப்பிட்ட வேடம் அனைத்துக் கூத்துப்பாணிகளிலும் ஒன்றே போல் ஒப்பனை செய்யும் நிலை இல்லை. பகுதி சார்ந்து பல்வேறு நிலைகளில் ஒப்பனை செய்யும் மரபு உள்ளது. குறிப்பாக கண்ணன் என்னும் வேடம் எடுத்துக்கொண்டால் மணி உரி (உடல் முழுதும் ஆடை உடுத்தி) நிகழ்த்தும் கண்ணன் வேடதாரிகளும் (வடகத்திபாணி - மாரியம்மன் தெருக்கூத்து மன்றம் (முருகன்), தெற்கத்திபாணி - மண்ணாங்கட்டி வாத்தியார்) உள்ளனர். இடைக்குமேல் வெற்றுடம்புடன் பூமாலை, மணிகள் முதலானவற்றை அணிந்து நிகழ்த்தும் கலைஞர்களும் உள்ளனர். இதேபோன்று கண்ணன் வேடத்திற்கு மயிலிறகு வைத்த சிறு கிரீடத்தை வைத்து நிகழ்த்தும் கலைஞர்களும் உள்ளனர். இந்நிலை பெரும்பாலான வேடதாரிகள் இடும் ஒப்பனை முறையாகும். பெரிய சிகையை வைத்து நிகழ்த்தும் கலைஞர்களும் உள்ளனர் (தெலுங்கு கூத்துப்பாணி). இத்தகைய ஒப்பனைக்குரிய மாற்றம் அனைத்து வேடங்களுக்கும் உரியது. ஆனாலும் பெரும்பாலான நிலையில் உள்ள ஒப்பனைமுறையை அந்த பாணிக் குரிய ஒப்பனைமுறையாகக் கொண்டு அடையாளப்படுத்தலாம்.

முக ஒப்பனையைப் பொறுத்தவரையில் வடகத்தி பாணி வேடதாரிகள் நன்கு தேர்ச்சிபெற்ற முக ஒப்பனையை மேற்கொள்பவர்களாக உள்ளனர். முத்துவெள்ளை, செந்தூரம், மஞ்சள், பச்சை, கருமை முதலான வண்ணங்களைப் பெரும்பாலும் பயன்படுத்துகின்றனர்.

ஒரு வேடதாரியின் முகம் மற்றும் உடை சார்ந்த ஒப்பனை, வேடதாரிகள் அணியும் அணிகலன் முதலானவற்றைக் கொண்டே ஒரு கலைஞர் ஏற்கும் பாத்திரத்தை அடையாளம் காணும் திறன் அந்தந்த பாணிக் குரிய பார்வையாளர்களிடம் உண்டு.

இவ்வண்ணங்களைக் கொண்டு தனி நிலையிலான வண்ணப் பயன்பாடு மற்றும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வண்ணங்களின் கலவையிலான வண்ண உருவாக்கத்தின் மூலமாக பெறும் வண்ணம் என முக ஒப்பனைக்கான வண்ணம் பயன்படுத்தப்படுகிறது. முகம் முழுதும் ஒரு பொது வண்ண மிட்டு கோடுகளையும் புள்ளிகளையும் (இதை மால் என்கின்றனர்) வரைந்து கொள்கின்றனர். கண்ணன் வேடத்திற்கு நீல நிறத்தையும் துரியோதனன், தருமன், கர்ணன் முதலான வேடங்களுக்கு சிவப்பும் வெள்ளையும் கலந்த நிறமும், வீமன் வேடத்திற்கு கருப்பு நிறமும், அருச்சுனன் வேடத்திற்கு இளம் பச்சை நிறமும், துச்சாதனன் முதலான துடியான வேடத்திற்கு சிவப்பு நிறமும், பெண் வேடங்களுக்கு இளம் வெண்மை நிறத்தையும் பயன்படுத்தும் மரபு வடக்கத்தி பாணிக் கூத்து மரபில் உள்ளது. நெற்றியில் நாமம், வெண்ணீற்றுப் பட்டை அணிதல் மூலமாக வேடம் ஒரு சமயத்தை அடையாளப்படுத்துகிறது. முக ஒப்பனை என்பது ஒரு வேடதாரியின் திறனை வெளிப்படுத்தக் கூடிய தாகவும் உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

இத்தகைய முக ஒப்பனை நிலையில் பெரும்பாலான கூத்துப்பாணிகள் ஒன்றுபட்டுள்ளது. ஆனால் புள்ளி ஒப்பனையை பயன்படுத்தும் அளவிற்குக் கோடுகள் நிலையிலான மால் இட்டுக் கொள்ளும் முறை மையை வடகத்திக் கூத்துப்பாணியில் பயன்படுத்தும் அளவிற்குப் பிற கூத்துப்பாணிகள் பயன்படுத்துவதில்லை என்பதும் பதிவு செய்ய வேண்டிய ஒன்றாகும். தெற்கத்தி கூத்துப்பாணி உள்ளிட்ட அனைத்துப் பாணிகளும் தருமன் உள்ளிட்ட சாந்தமான வேடங்களுங்களுக்கு முத்துவெள்ளை மற்றும் சிவப்பு கலந்த நிறமும், துச்சாதனன் உள்ளிட்ட துடியான வேடமாக இருந்தால் சிவப்பு நிறத்தைப் பெரும்பான்மையான முக நிறமாக பயன்படுத்துதலும், அருச்சுனன் வேடம் இளம் பச்சை நிறத்தையும், கண்ணன் வேடம் பச்சை அல்லது நீல நிறத்தையும் பயன்படுத்துதல் இயல்பானதாக உள்ளது. பெண் வேடங்கள் சந்தனம், மஞ்சள், முத்துவெள்ளை மிகுதியாகவும் சிவப்பு குறைவாகவும் இட்ட வண்ணத்தையும் பயன்படுத்துதல் எனும் பொதுத்தன்மை உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

உடை மற்றும் அணிகலன் ஒப்பனை

உடை ஒப்பனைமுறையும் தெருக்கூத்துப் பாணியின் வகைமைகளை அடையாளம் காண்பதற்கான கூறுகளில் ஒன்றாக உள்ளது. தெருக்கூத்துக் கலையில் தருமன், துரியோதனன், கர்ணன், பஞ்சால மன்னன், இரணியன் முதலான முதன்மை வேடங்களை ஏற்கும் கலைஞர்கள் முப்பத்திரண்டு கட்டுகள் கட்டி நிகழ்த்துவதைப் பெருமையாகக் கூறுவார்கள். கல்யாண முருங்கை மரத்தினால் செய்யப்பட்ட கிரீடம், சிகிரி, புஜக்கட்டு, மார்புப் பதக்கம் முதலானவற்றை அணிந்து கல்யாண முருங்கை கட்டைக்கட்டி கண்ணாடி பளபளன்னு கம்பீர ராஜன் வந்தேன் என்று பாடும் அளவிற்கு ஒப்பனை இருக்கும். இத்தகைய ஒப்பனைப் பொருட்கள் முப்பத்திரண்டு கட்டுகள் கட்டுமளவிற்கான உடை ஒப்பனை

புள்ளி
ஒப்பனையை
பயன்படுத்தும்
அளவிற்குக்
கோடுகள்
நிலையிலான
மால் இட்டுக்
கொள்ளும்
முறை மையை
வடகத்திக்
கூத்துப்பாணியில்
பயன்படுத்தும்
அளவிற்குப் பிற
கூத்துப்பாணிகள்
பயன்படுத்து
வதில்லை
என்பதும்
பதிவு செய்ய
வேண்டிய
ஒன்றாகும்.

உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. இக்கட்டுகள்,

1. மண்டைக்கட்டு
2. சிரசுக்கட்டு
3. மார்புக்கட்டு
4. புஜக்கட்டு
5. காதுகட்டு
6. மீசைக்கட்டு
7. கைக்கட்டு
8. கால்காட்டு
9. கணுக்கட்டு
10. கச்சைக்கட்டு

என பல்வேறு விதங்களில் கட்டப்படும். இக்கட்டுகளுக்கான பொருட்களான பெரிய கிரீடம் வடக்கத்தி பாணிக்கான சிறப்புக் கிரீடம் என்று கூறுமளவிற்கு இப்பாணியின் கிரீட வடிவம் பல வண்ணக் கண்ணாடி துண்டுகள் பொறிக்கப்பட்டுப் பளபளப்பைக் கொண்டுள்ளது. இவைமட்டுமின்றி துரியோதனன் அரவக்கொடியுடையோன் என்பதால் கிரீடத்தின் நுனியில் நாகத்தின் உருவம் வடிவமைக்கப்பட்டு பயன்படுத்தும் கிரீடமும் உள்ளது சிறப்பாகும். புஜக்கட்டும் பல வண்ணக் கண்ணாடி துண்டுகள் பதிக்கப்பட்டுப் பளபளப்பாக வடிவமைக்கப்படுகிறது. மார்பு பதக்கம், கைகட்டு முதலானவை வண்ண வண்ண துணிகள் கொண்டு தைக்கப்பட்டுப் பளபளப்பான நிலையில் அணிவதும் வடக்கத்தி பாணியின் தனித்தன்மையாகும்.

வேடங்களுக்கு ஏற்பத் தலை அணிகலன் வேறுபடும். பெரிய கிரீடத்தை தருமன், துரியோதனன், கர்ணன், வீமன், பாஞ்சால மன்னன், மகத மன்னன், இரணியன், சல்லியன் (சில குழுக்கள்) முதலான வேடங்கள் அணியலாம்.

சிகிரி என்பதும் முக்கியமான தலை அணிகலனாகும். இதைப் பேரரசன் அல்லாத மற்ற அரச பாத்திரங்கள் அணிவார்கள். அருச்சுனன், துச்சாதனன், சிசுபாலன், அரவான், சல்லியன் (பெரும்பாலான குழுக்களில்), சகாதேவன், கீசகன், சயந்தவன், பேரண்டன், சித்திரசேனன் முதலான துடியான வேடங்கள் அணிவது இப்பாணிக்குரிய இயல்பானதாக உள்ளது.

கண்ணன், பலராமன், விதுரன், நாரதர், வியாசர் முதலான வேடங்கள் சிறு மயிலிறகு கிரீடம் அணிந்தும், சிகை அணிந்தும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இவ்வேடங்கள் தங்களின் கைகளில் புல்லாங்குழல், வில், கதாயுதம், கலப்பை முதலானவற்றைத் தங்கள் வேடத்திற்கான குறியீட்டுப் பொருள்களாகக் கொள்கின்றனர்.

மார்பு பதக்கம்,
கைகட்டு
முதலானவை
வண்ண வண்ண
துணிகள்
கொண்டு
தைக்கப்பட்டுப்
பளபளப்பான
நிலையில்
அணிவதும்
வடக்கத்தி
பாணியின்
தனித்தன்மை
யாகும்.

பெரிய டவுள் அணிவது இப்பாணிக்குரிய தனிப்பட்ட சிறப்புகளில் ஒன்றாகும். ஒன்பது துணிகளால் சுற்றப்பட்டு உருவாக்கப்படும் வட்டுடையின் (டவுள்) பயன்பாடு மாற்றம்பெற்று தற்பொழுது நெகிழியால் உருவாக்கப்பட்ட சிறு டவுள், அதைவிட சற்று பெரிய டவுள், பெரிய டவுள் என இடுப்பில் சுற்றப்பட்டு அதன்மீது வண்ணத்துணிகள் சுற்றப்பட்டு எடுப்பான வேட உருவத்தைப் பெறுவதற்கு இத்தகைய டவுள் பயன்படுகிறது. இதில் வடக்கத்திக் கூத்துப்பாணியிலிருந்து தெற்கத்திக் கூத்துப்பாணி உள்ளிட்ட அனைத்துக் கூத்துப்பாணிகளும் பெரும் வேறுபாட்டினைப் பெற்றுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தெற்கத்தி கூத்துப்பாணியைப் பொறுத்தவரையில் உடை மற்றும் அணிகலன் ஒப்பனையின் சிறப்பாக டவுள் அமைப்பு ஒன்பது சேலைகளைக்கொண்டு செய்யப்படுவதாகும். ஆண் வேடதாரிகள் தங்களின் இடுப்பில் சோற்றுக் கஞ்சியிட்ட விரைப்பான ஒன்பது சேலைகளை கொள்ளுதல் எனும் முறையில் வரிசையாக அமைத்து சுற்றிக்கொள்கின்றனர். அதன்மீது வண்ணம் தீட்டப்பட்ட பளபளப்பான துணியால் போர்த்தப்பட்டு எடுப்பான அமைப்பை உருவாக்குகின்றனர். இத்தகைய ஆடை ஒப்பனை முறையே மேற்கத்தி பாணியிலும் பயன்படுத்தப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இத்தகைய வடக்கத்தி மற்றும் தெற்கத்தி கூத்துப்பாணியின் உடை ஒப்பனை முறையிலிருந்து நாமக்கல் வட்டாரக் கூத்துப்பாணி, தெலுங்கு கூத்துப்பாணி ஆகிய கூத்துப்பாணிகள் வேறுபட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இத்தகைய கூத்துப்பாணிகள் உடல் பகுதியில் அணியும் உடை மற்றும் அணிகலன்களில் கட்டையிலான அணிகலன்களை பயன்படுத்துவதில்லை. பலவண்ணக் கண்ணாடிகள் பதிக்கப்பட்ட உடல் முழுவதையும் மறைக்கக்கூடிய ஆடையைப் பயன்படுத்துகின்றனர். கட்டையிலான புஜக்கட்டு அணியும் வழக்கம் இக்கூத்துப்பாணிகளுக்கு இல்லாமையால் உடலில் அணியும் சட்டை போன்ற ஆடையிலேயே துணியால் அலங்கரிங்கப்பட்ட சிறு புஜக்கட்டு அமைத்துள்ளனர். இதேபோன்று டவுள் அணியும் முறைமையும் இல்லை. கால்களை ஒட்டி இறுக்கமான கால்சட்டையை அணிந்து இடுப்பில் குட்டையான பளபளப்பான வண்ண ஆடையை அணிந்துகொள்ளும் முறை உள்ளது.

இத்தகைய வடக்கத்தி கூத்துப்பாணியின் உடை மற்றும் அணிகலன் ஒப்பனை முறையிலிருந்து பெரும்பாலான வேறுபாடுகளை அனைத்துக் கூத்துப்பாணிகளும் கொண்டுள்ளன. கிரீட அணிகலனைப் பொறுத்த வரையில் தெற்கத்தி பாணியில் பயன்படுத்தப்படும் கிரீடம் கூம்பு வடிவத்தில் பல வண்ணக் கண்ணாடிகள் பதிக்கப்பட்டு உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். இக்கிரீடத்தை தருமன், துரியோதனன் ஆகிய வேடங்களே அணியும் முறை தெற்கத்தி பாணியில் உள்ளது. கர்ணன், பாஞ்சால மன்னன், வீமன், மகதமன்னன், விராட மன்னன், அருச்சுனன், அரவான் முதலான வேடங்கள் சிகிரியை தலையில் அணியும் வழக்கம் உள்ளது.

இத்தகைய
வடக்கத்தி
கூத்துப்பாணியின்
உடை மற்றும்
அணிகலன்
ஒப்பனை
முறையிலிருந்து
பெரும்பாலான
வேறுபாடுகளை
அனைத்துக்
கூத்துப்பாணிகளும்
கொண்டுள்ளன.

இவ்வாறு வடக்கத்தி மற்றும் தெற்கத்தி கூத்துப்பாணிகளில் கிரீடமும் சிகிரியும் தலையில் அணியும் அணிகலனாக இருக்கும் நிலை யிலிருந்து மேற்கத்திய கூத்துப்பாணி, தெலுங்கு கூத்துப்பாணி, மலையகக் கூத்துப்பாணி, நாமக்கல் வட்டாரக் கூத்துப்பாணி ஆகிய கூத்துப்பாணிகள் வேறுபட்டுள்ளன. இக்கூத்துப் பாணிகளில் தருமன் மற்றும் துரியோதனன் ஆகிய வேடதாரிகள் கிரீடம் அணிகின்றனர். கர்ணன், வீமன், அருச்சுனன், அரவான் முதலான வேடங்கள் பெரிய சிகையை மட்டும் வைத்துக்கொள்ளும் முறைமை உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

அடவுகள்

தெருக்கூத்துப் பாணிகள் குறித்த கட்டமைப்பில் ஆண் மற்றும் பெண் பாத்திரங்கள் இடுகின்ற அடவுகள் குறித்து நோக்குவதும் இன்றியமையாததாகும். கதாபாத்திரங்கள் இடுகின்ற அடவுகளைக்கொண்டே இவ்வகை கூத்துப்பாணியின் வேடங்கள் என்று அடையாளப்படுத்த முடியும். அடவுகளைப் பொறுத்தவரையில் குத்தடவு, நெட்டடவு, சுற்றடவு, பின்னடவு, வட்டடவு, சதுரடவு, செவ்வக அடவு என பல அடவு முறைகள் உள்ளன. இவற்றில் வடக்கத்திக் கூத்துப்பாணியைச் சார்ந்த கலைஞர்கள் குத்தடவு, நெட்டடவு ஆகிய அடவுகளில் மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்றவர்கள். மற்ற அடவுகளையும் தாளத்திற்கு ஏற்ப இடும் திறன் பெற்றவர்கள். தெற்கத்தி, மேற்கத்தி, மலையக, தெலுங்கு, நாமக்கல் வட்டாரக் கூத்துப் பாணிகளைச் சார்ந்த கலைஞர்கள் சுற்றடவு, வட்டடவு ஆகிய அடவுகளைப் பெரும்பாலும் பயன்படுத்துவர். குத்தடவு, நெட்டடவு முதலான அடவுகளை மிகக் குறைந்தளவே கலைஞர்கள் பயன்படுத்துவர்.

இராகமும் தாளமும்

தமிழக தெருக்கூத்துப் பாணிகளில் பாடப்படுகிற இராகங்கள் குறித்த பதிவும் இன்றியமையாததாகும். தெருக்கூத்து நிகழ்த்துதலில் பல இராகங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அவற்றில், மோகனம், கேதாரகௌளம், கல்யாணி, நாட்டை, குறஞ்சி, சிவரஞ்சனி, பாக்கிஸ்வரி, முகாரி, சியாமா முதலான இராகங்கள் குறிப்பிடத்தக்க இராகங்கள் ஆகும். சோகமான சூழ்நிலையில் சிவரஞ்சனி, பாக்கிஸ்வரி, முகாரி முதலான இராகங்களும், மகிழ்ச்சியான சூழல்களில் ஆனந்த பைரவி, பூபாளம், சியாமா முதலான இராகங்களும், கோபமான சூழ்நிலையில் மோகனம், ரஞ்சனி, ஸ்ரீராகம் முதலான இராகங்களையும் பயன்படுத்து கின்றனர். ஏக தாளம், ஆதி தாளம், ரூபகம், திரிபுடை, ஜம்பை முதலான தாளங்களையும் பயன்படுத்துகின்றனர். இவ்வாறு இராகப்பயன் பாடுகள் தமிழகக் கூத்துப்பாணிகளில் பெரும்பான்மையும் ஒன்று பட்டுள்ளன. ஆனால், தெலுங்கு கூத்துப்பாணிக் கலைஞர்கள் தமிழக கூத்துக் கலைஞர்களைவிட மிகுதியான இராகங்களை பயன்படுத்து கின்றனர். இதற்கு காரணம் அவர்களின் நிகழ்த்துதலில் வசனங்கள்

கதாபாத்திரங்கள்
இடுகின்ற
அடவுகளைக்
கொண்டே
இவ்வகை
கூத்துப்
பாணியின்
வேடங்கள்
என்று
அடையாளப்
படுத்த முடியும்.

மிகக் குறைவாக வைத்து மிகுதியாகப் பாடல்களைக் கொண்டு நிகழ்த்துவதால் இருக்கலாம். பல இராகங்களில் பாடல்களைப் பாடி, மிகச் சிறப்பான அடவு இடுவதும் தெலுங்கு கூத்துப்பாணியின் அதாவது வீதிபாகவதத்தின் சிறப்பாகும்.

சூரன் வேடம்

கூத்துப்பாணிகள் குறித்த பதிவில் இன்றியமையாதது தெற்கத்தி கூத்துப் பாணியில் உள்ள சூர வேடம் ஆகும். தெற்கத்தி கூத்துப்பாணியைச் சார்ந்த பார்வையாளர்கள் பெரிதும் பார்த்து ரசிப்பதும் சூர வேடங்களே. சூர வேடம் என்று இப்பாணியைச் சார்ந்த கலைஞர்களும் பார்வையாளர்களும் குறிப்பிடுவது துச்சாதனன், சிசுபாலன், சராசந்தன், வீமன், கீசகன் முதலான துடியான வேடங்களே ஆகும். இவ்வேடங்களின் ஒப்பனை என்பது பிற வேடங்களின் ஒப்பனையிலிருந்து பெரிதும் வேறுபட்டிருக்கும். தலையில் அணியும் கிரீடத்தைப் பொறுத்தவரையில் கோழி இறகுகளால் உருவாக்கப்பட்ட பெரிய கிரீடமாக இருக்கும். இதுமட்டுமின்றி முக ஒப்பனையும், உடை உள்ளிட்ட ஒப்பனைகளும் நிறமும் கருமையை அடிப்படை நிறமாகக் கொண்டிருக்கும். கண்களின் கீழ்இமை சிவப்பு நிறத்தால் ஒப்பனை செய்யப்பட்டு பார்ப்பவர்களுக்கு பெரும் மிரட்சியை உருவாக்கக்கூடியதாக இருக்கும். இவ்வேடங்கள் சபையில் தோன்றித் திரைப்பாட்டு முடித்து விசுப்பலகையின் மீதிருந்து குதித்து கணக்கிலடங்கா கிறிக்கியடித்து சட்டென்று நின்று பாட்டெடுத்து சபையை விழிப்படையச் செய்யும் நிகழ்த்துதல் தெற்கத்திக் கூத்துப் பாணிக்குரிய சிறப்பு நிகழ்த்துதல் என்றால் மிகையாகாது. தனிக்கூத்து நடத்துபவர்கள் இதுபோன்ற துடியான சூர வேடங்கள் வருகின்ற கூத்தையே பெரிதும் விரும்பி கூத்துக் குழுக்களிடம் கேட்டு நிகழ்த்தச் செய்கின்றனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இவ்வாறு பாணிகளுக்கிடையே இசை, உடை, ஒப்பனை முதலான அடிப்படைக் கூறுகளில் காணப்படும் வேறுபாடுகள் வழியே பின்வரும் முடிவுகளுக்கு வரவேண்டியுள்ளது.

1. போக்குவரத்தும் தொடர்புச் சாதனங்களும் மிகுந்துள்ள இக்காலத்திலேயே வெவ்வேறு பாணிகளில் இவ்வாறான வேறுபாடுகள் மிகுந்திருக்கும் நிலையில் பழங்காலத்தில் இவ்வாறான வேறுபாடுகள் மிகவும் இறுக்கமான நிலையிலேயே இருந்திருக்கும் என்று தெரிகிறது.
2. பாணிகளுக்கிடையே வேறுபாடுகள் இருப்பதற்கு மேலே காட்டியதே அடிப்படைக் காரணம் ஆகும். அதாவது போக்குவரத்து எளிதாக உள்ள இக்காலத்திலேயே ஒரு பாணிக்கு உரிய அடிப்படைகள் வேறு பாணியில் இல்லாததும் பாணி உருவாக்கத்தின் அடிப்படையாக அமைவதை அறிவதற்குப் போதுமானதாகும்.

தெற்கத்தி
கூத்துப்
பாணியைச்
சார்ந்த
பார்வையாளர்கள்
பெரிதும் பார்த்து
ரசிப்பதும் சூர
வேடங்களே.
சூர வேடம்
என்று இப்பாணி
யைச் சார்ந்த
கலைஞர்களும்
பார்வையாளர்
களும்
குறிப்பிடுவது
துச்சாதனன்,
சிசுபாலன்,
சராசந்தன்,
வீமன், கீசகன்
முதலான
துடியான வேடங்
களே ஆகும்.

மேலே பாணிகள் பற்றிக் காட்டப்பட்ட எல்லைகள் பாணிகளின் கூத்துகள் நடைபெறும் எல்லைகளாக உள்ள அதே வேளையில் இதன் அடிப்படைகளையும் சற்று விளக்க வேண்டியுள்ளது. அதாவது மேலே காட்டிய எல்லைகள் அந்தந்த பாணிக் கூத்துகள் நடைபெறும் நிலப்பகுதிகள் என்பது முதல் அடிப்படை. ஒரு பாணி என்று வரையறை செய்யப்பட்டுள்ள பகுதியில் அந்தப் பாணிக் கூத்தை நிகழ்த்தும் குழுக்கள் வேறு பாணிகள் உள்ள பகுதிகளில் சென்று கூத்து நிகழ்த்துவதில்லை. அதாவது கூத்தை ஏற்பாடு செய்பவர்கள் தங்கள் பாணிக் கூத்தர்களை மட்டுமே ஏற்பாடு செய்வார்கள். வேறு பாணிக் கூத்தர்களை அங்கீகரிக்க மாட்டார்கள். எனவே பாணி என்பது கூத்துக் குழுவினருக்கும் பொருந்தும். பாணி என்பது மூன்று அடிப்படைகளில் அமைகிறது.

1. பார்வையாளர்கள்
2. கூத்தர்கள்
3. கூத்தை ஏற்பாடுசெய்பவர்கள் (நிருவாகிகள்)

பொதுவாகக் கூத்தின் அடிப்படைகள் பனுவல், இசை, ஆட்டம், இரவுநேர நிகழ்த்துதல், பெருங்கதையாடல் சார்ந்த பொருண்மை, நடைமுறைசாராத உடை அமைப்பு, முதலானவை பொதுவானவை.

உடை, ஒப்பனை, பாடும்முறை, ஆடும் முறை, இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு, நிகழ்த்தும் சூழல், பொருள் முதலானவையே பாணிகளுக்கிடையே வேறுபாடுகளாக உள்ளன.

இங்கு ஒரு பாணியில் உள்ள குழுக்கள் அதைக்கடந்து வேறு இடங்களுக்குச் சென்று நிகழ்த்துவது பற்றியும் இந்த எல்லைகள், குழுக்கள், பார்வையாளர்களிடையே இறுக்கமாக இருப்பது பற்றியும் அழுத்தமாகக் கூறவேண்டியுள்ளது.

பாணிகளுக்கிடையே கொடுக்கல் வாங்கல் - பெரும்பாலும் இருப்பதில்லை. வேறு பாணிக்கூத்து நிகழ்த்தப்படும்போது அல்லது தங்கள் பாணிக்கூத்தில் இல்லாத வேறு இசை, அடவு, ஒப்பனை, உடை இடம் பெறும் நிலையில் முதலில் அதை ஏற்க மறுப்பவர்களும், தடுப்பவர்களும் பார்வையாளர்களே. எனவே, பார்வையாளர்கள் ஒப்புக்கொள்ளும் விதமான கூத்துகளே, கூத்தர்களே, கூத்தின் கூறுகளே அனுமதிக்கப்படுகின்றன. மற்றவை நிராகரிக்கப்படுகின்றன. பார்வையாளர்கள் எதிர்ப்பார்கள். அல்லது பார்வையாளர்கள் வெளியேறிவிடுவார்கள்.

இதற்குக் காரணம் கூத்துப் பார்ப்பதில் ஏற்பட்ட பயிற்சியே. சிறுவயதிலிருந்து ஒரே வகையான கூத்தைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்கள் அதிலிருந்து விலகிச் செல்ல முடியாதவர்களாகின்றனர். அவர்களின் மனத்தில் பதிந்துள்ள உருவம், ஆடல், இசை முதலியவற்றில் வேறு விதமான நிகழ்த்துதல் வரும்போது அவர்களுக்கு ஒவ்வாமையே ஏற்படுகின்றது. எனவே ஒரு பாணிக்கூத்திற்குப் பழக்கப்பட்ட பார்வையாளர்கள் வேறு பாணிக் கூத்தை ஏற்பதில்லை.

பாணிகளுக்கிடையே கொடுக்கல் வாங்கல் - பெரும்பாலும் இருப்பதில்லை. வேறு பாணிக்கூத்து நிகழ்த்தப்படும் போது அல்லது தங்கள் பாணிக்கூத்தில் இல்லாத வேறு இசை, அடவு, ஒப்பனை, உடை இடம் பெறும் நிலையில் முதலில் அதை ஏற்க மறுப்பவர்களும், தடுப்பவர்களும் பார்வையாளர்களே.

பாணிகளில் மாற்றங்கள் தோன்றும்போது படிப்படியாகவே மாற்றங்கள் நிகழ்ந்து வருகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, வடக்கத்தி பாணியில் இன்று ஏற்பட்டுள்ள வளர்ச்சி என்பது திடீரென்று தோன்றியதன்று. இசை, ஒப்பனை, உடை, விளக்கு முதலான அனைத்துக் கூறுகளிலும் மிகப்பெரிய வளர்ச்சி ஏற்பட்டுள்ளது. இவ்வாறான மாற்றம் கடந்த ஐம்பதாண்டுகளில் நடைபெற்றது. ஐம்பது ஆண்டுகளைக் கால எல்லையாகக் கொண்டு இந்த மாற்றங்களை வரிசைப்படுத்தலாம்.

டவள் என்ற
வட்டுடை
தெருக்கூத்தில்
அரசராக
வரும் ஆண்
பாத்திரங்களும்,
சூர
வேடங்களும்
கொள்ளும்
உடை. இந்த
உடை அந்தப்
பாத்திரங்களுக்கு
கம்பீரத்தையும்
பெரிய
தோற்றத்தையும்
அளிக்கிறது.

டவள் என்ற வட்டுடை தெருக்கூத்தில் அரசராக வரும் ஆண் பாத்திரங்களும், சூர வேடங்களும் கொள்ளும் உடை. இந்த உடை அந்தப் பாத்திரங்களுக்கு கம்பீரத்தையும் பெரிய தோற்றத்தையும் அளிக்கிறது. தொடக்கத்தில் வைக்கோல் கொண்டு இதை உருவாக்கினார்கள். தாள்கற்றை என்று வைக்கோலில் ஒரு பகுதியைப் பிரித்து எடுப்பார்கள். இது நாற்றுக் கற்றையைக் கட்டுதல் முதலான பணிகளுக்குப் பயன்படுத்தப்படும். இதைக் குறிப்பிட்ட உயரத்தில் மடித்து வரிசையாகத் தோரணம் போலக் கட்டி அதை இடுப்பைச் சுற்றிக் கட்டிக்கொள்வார்கள். இதன்மேல் ஒரு சேலையை மடித்துச் சுருக்கிட்டுக் கட்டி வட்டுடையை முழுமையாக்குவார்கள். இத்தகைய வட்டுடை மிகவும் பழைய காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டது. அடுத்த காலத்தில் சேலைகளையே மடித்துச் சுருக்கிட்டுப் பயன்படுத்துவார்கள். ஒரு கயிற்றை நீளவாக்கில் பிடித்துச் சேலையை இரண்டு கூறாக இருபக்கமும் தொங்கவிட்டுச் சுருக்குப்போட்டு இடுப்பில் கட்டிக்கொள்வார்கள். இவ்வாறு ஏழு அல்லது எட்டுச் சேலைகளைப் பயன்படுத்திக் கட்டும் வட்டுடை முறை அடுத்த கட்டத்தில் வந்தது. இதில் இவற்றிற்கு மேலாகச் சோறு வடித்த கஞ்சியில் முக்கிய சேலையைக் கட்டும்போது அது மடமடவென்று அகன்று நின்று கம்பீரத்தை அளிக்கும். ஆனால் சிறிது நேரம் குதித்தவுடன் இது தொய்ந்துவிடும். இவற்றில் இருந்த குறைகளைப்போக்கும் விதமான வளர்ச்சி நிலைகள் தோன்றின. இப்படிக்கட்டும் வட்டுடை ஓரளவுக்கு மட்டுமே அகன்று இருக்கும். குறிப்பாக கிறிக்கி என்று கூறப்படும் சுழன்று ஆடும் நிலையில் அது மேலே தூக்கிக்கொண்டு நிற்கும். மற்ற நேரங்களில் தொய்ந்து விடும். அடுத்து இதற்குத் தினமும் கஞ்சி போடவேண்டும். மேலும் இத்தனை உடைகளைக் கட்டிக்கொண்டு ஆடும்போது எடை மிகுந்து இருக்கும். தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியும் சேர்ந்து அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர்த்திச் சென்றது. அடுத்த நிலையில் நெகிழிக் குச்சிகளை வட்டமாகக் கட்டித் தொங்கவிட்டு அதன்மேல் லேசான ஆடையைத் தைத்துப் பயன்படுத்தினர். இப்போது இடையில் முதலில் ஒரு துணிச்சுருளைக் கட்டிக்கொள்கின்றனர், அதற்கு மேலாக பல அளவுகளில் தயாரிக்கப்பட்ட நெகிழிகளை ஒன்றன்மேல் ஒன்றாகக் கட்டுகின்றனர், இவற்றிற்கு மேலாக பல வண்ணங்களில் தைக்கப்பட்ட பளபளக்கும் ஆடையை ஒரு சுற்று மட்டும் கட்டிக்கொள்கின்றனர். இந்த உடையால் பல பயன்கள் உள்ளன. ஏறத்தாழ ஐந்து அடி அகலத்திற்கு அகன்ற நிலையில் இந்த உடை இருப்பதால் பாத்திரத்தின்

கம்பீரம் கூடுகிறது. நெகிழி என்பதால் எடைகுறைவு. இதனால் எவ்வளவு நேரம் ஆடினாலும் களைப்பு இருப்பதில்லை.

இப்படிப் படிப்படியாக உடையில் மாற்றங்கள் தோன்றியுள்ளன. இதேபோல் மார்புப் பதக்கம் முன் காலத்தில் கல்யாண முருங்கை மரத்தில் செய்யப்பட்டுக் கழுத்தில் கட்டப்படும். இதில் பல வண்ணப் பளபளப்புக் காகிதங்கள் ஒட்டப்பட்டிருப்பதால் வண்ணமயமாக இருக்கும். இதுவும் எடை மிக்கதே. தற்போது ஒரு அகன்ற பளபளப்பான துணியில் மணிகளைக்கொண்டு தைக்கப்பட்ட மார்புப் பதக்கத்தைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். இதனால் எடை தவிர்க்கப்படுகிறது. மேலும் பளபளப்பும் கூடுகிறது.

இவ்வாறு உடை, அணிகலன்கள் ஆகியவற்றில் பல மாற்றங்கள் ஏற்பட்டிருப்பதைக் காண முடிகிறது. இந்த மாற்றம் என்பது வளர்ச்சி நிலையில் ஏற்பட்டதாகும். இங்கு இரண்டு கருத்துகளைக் குறிப்பிட வேண்டியுள்ளது.

1. இவ்வாறான வளர்ச்சி நிலையை வடக்கத்தி பாணிக் கூத்தில் காணமுடிகிறது. இந்த வளர்ச்சியை அதன் பார்வையாளர்களின் கூற்றுகள், கிடைக்கும் படங்கள், காணொளிகள் வழியாக எளிதில் அடையாளம் காண முடிகிறது.
2. வடக்கத்தி பாணி தவிர மற்ற பாணிக் கூத்துகளில் இவ்வாறான வளர்ச்சியைக் காண முடிவதில்லை. மற்ற பாணிக் கூத்துகளில் உடையில் பல ஆண்டுகளாக எந்த மாற்றமும் இல்லாமல் அப்படியே உள்ளதையும் அறிய முடிகிறது.

உடைதவிர ஒளி அமைப்பிலும் இவ்வாறான மாற்றத்தைக் காணமுடிகிறது. பழங்காலத்தில் விளக்குத் துண்கள் உள்ள இடங்களில் இருவர் அமர்ந்து தீப்பந்தத்தைப் பிடித்துவந்தனர். அவற்றிற்கு எரிபொருளாகத் தொடக்கத்தில் விளக்கெண்ணெய் முதலான இயற்கை எண்ணெய்களும் பிறகு மண்ணெண்ணெயும் பயன்படுத்தப்பட்டன. பிறகு, அதிகம் ஒளிவீசும் பெட்ரோமாக்ஸ் விளக்குப் பயன்பாட்டிற்கு வந்தது. இதில் வேறு ஒரு வசதியும் கூட இருந்தது. அதாவது இந்த விளக்குகள் காற்றில் அணைவதில்லை. தொடர்ந்து மின்சாரம் பயன்பாட்டிற்கு வந்த காலத்தில் குண்டு பல்பும் பிறகு குழல் விளக்குகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இப்போது போக்கஸ் விளக்கு என்னும் அதிக ஒளியுடன் கூடிய விளக்குகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

இதில் ஒரு வேறுபாட்டை நம்மால் காண முடிகிறது. உடையில் நவீன மயமாகாத பாணிக் கூத்துகளும் விளக்கின் பயன்பாட்டில் தவிர்க்க முடியாமல் நவீன மயமாகிவிட்டன.

பாணிகளைக் கடந்து கூத்து என்ற நிகழ்த்து கலையைப் பொதுவாக ரசிக்கும் நிலை உள்ளதா என்ற வினாவை எழுப்பிக்கொண்டால், மக்கள் தொலைக்காட்சி முதலான சில வெளிகளில் மட்டுமே இது சாத்தியமாகின்றது.

பாணிகளைக்
கடந்து கூத்து
என்ற நிகழ்த்து
கலையைப்
பொதுவாக
ரசிக்கும் நிலை
உள்ளதா என்ற
வினாவை
எழுப்பிக்
கொண்டால்,
மக்கள்
தொலைக்காட்சி
முதலான சில
வெளிகளில்
மட்டுமே
இது சாத்திய
மாகின்றது.

சாத்தியமாகின்றது. அங்கு பாணிகளைக் கடந்தும் பார்க்கும் வாய்ப்புகள் ஏற்படுகின்றன.

பேட்டிகண்டோர் விபரம்

1. அருணாச்சலம், தெருக்கூத்து வாத்தியார், 62, திருப்பத்தூர், 22.07.2017.
2. இராமன், தெருக்கூத்துக் கலைஞர், 26, ஜவ்வாதுமலை, 22.07.2017.
3. கிருஷ்ணமூர்த்தி, தெருக்கூத்துப் பார்வையாளர், 80, பில்லாஞ்சி, 07.12.2014.
4. கோவிந்தன், எல்., தெருக்கூத்துக் கலைஞர், 68, செஞ்சி பனைமலை, 18.03.2018.
5. சம்பத், தெருக்கூத்துக் கலைஞர், 27, கன்னலம், 14.05.2016.
6. சுகுமார், அணிகலன் ஒப்பனைக் கலைஞர், 30, வாழ்வந்தல், 10.12.2017.
7. செல்வதுரை, தெருக்கூத்துப் பாந்வையாளர் மற்றும் மகாபாரத பிரசங்கியார், 68, காஞ்சிபுரம், 10.12.2017.
8. நாராயண நாயக்கர், தெருக்கூத்து வாத்தியார், 93, இருங்கூர் தட்டச்சேரி, 30.11.2014.
9. பர்வதியம்மாள், தெருக்கூத்து வாத்தியார், 61, எளச்சிபாளையம், 03.06.2017.
10. மண்ணாங்கட்டி, தெருக்கூத்து வாத்தியார்கள், 63, அனுமந்தை, 01.01.2018.
11. மணி, ஆர்மோனிய இசைக் கலைஞர், 51, சுருட்டல், 24.04.2016.
12. மாதேஷ், தெருக்கூத்து வாத்தியார், 32, எலிமேடு, 03.06.2017.
13. ராஜி, தெருக்கூத்து வாத்தியார், 48, நாமக்கல், 03.06.2017.
14. ராம், தெருக்கூத்து வாத்தியார், 27, எளச்சிபாளையம், 03.06.2017.
15. வடிவேல், தெருக்கூத்து வாத்தியார், 67, துத்திப்பாளையம், 03.06.2017.
16. ஜெயராமன், தெருக்கூத்துப் பனுவல் ஆசிரியர் மற்றும் தெருக்கூத்து வாத்தியார், 83, தண்டையார்பேட்டை, 08.04.2016.

6

இலங்கைப் பெண் கவிதைகளில் ஆண்களும் அதிகாரமும்

- எம்.எம். ஜெயசீலன்

I

பெண்ணியக் கருத்துநிலைகளும் அவை பற்றிய உரையாடல்களும் ஆணாதிக்கத்துக்கு எதிரான உரையாடல்களாகவே ஆரம்பமாகின்றன. ஆண் அதிகாரச் சமூகமும் அதன் ஆதிக்கக் கருத்துருவங்களும் பெண்களின் சுயாதீனமான இருத்தலுக்குப் பெருஞ் சவாலாக விளங்குகின்றன. அதனால் பெண்களின் இருப்புப் பற்றிய எல்லாவிதமான உரையாடல்களும் நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ ஆண் அதிகாரத்துடன் தொடர்புபட்டுள்ளதாகக் கூறப்படுகின்றது. பெண்களின் சுயாதீனமான இருத்தலை நிலைநிறுத்த முயற்சிக்கும் பெண்ணியம், நிலவுகின்ற மரபார்ந்த ஆணாதிக்கச் சமூக அமைப்பையும் அச்சமூக அமைப்பைக் கட்டிக்காக்கும் கருத்துருவங்களையும் நிராகரித்து, அவற்றை மீள்நிர்மாணம் செய்ய முயற்சிப்பதோடு அம்மீள்நிர்மாணத்திற்குத் தடையாக அமையும் அனைத்துத் தளைகளையும் தகர்த்தெறிவதற்கான கலகத்தையும் முன்னிறுத்துகின்றது. அதனாலேயே பெண்ணிய நிலைப்பட்ட அணிதிரட்டல், விழிப்புணர்வு முதலிய போராட்டச் செயற்பாடுகள் யாவும் ஆண் அதிகாரத்தை எதிர்ப்பதையும் பால் அசமத்துவத்தை நிர்மூலமாக்குவதையும் மையச்சரடாகக் கொண்டுள்ளன.

உலகளாவிய இலக்கிய வெளியில் பெண்ணிய நிலைப்பட்ட எழுத்துக்கள், ஆண் அதிகார உலகையும் அவ்வுலகினைக் கட்டிக்காக்கும் கருத்துருவங்களையும் கட்டுடைக்கும் ஆயுதமாகவும், ஆண்களால் உருவாக்கப்பட்டுள்ள மரபுசார் பெண் படிமங்களைத் துடைத்தகற்றி, பெண்களின் இருப்பை நிலைநிறுத்தும் ஊடகமாகவும் வெளிப்பட்டு வருகின்றன. அவ்வகையில் இலங்கைப் பெண் கவிஞர்கள் ஆண் அதிகாரச் சமூகத்தையும் அதனைப் பேணும் ஆதிக்கக் கருத்துருவங்களையும் எவ்வாறு அணுகியுள்ளனர் என்பதை ஆராய்வதாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

ஆண் அதிகாரச் சமூகமும் அதன் ஆதிக்கக் கருத்துருவங்களும் பெண்களின் சுயாதீனமான இருத்தலுக்குப் பெருஞ் சவாலாக விளங்குகின்றன.

II

இலங்கைத் தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் பெண் எழுத்துக்கள் என்ற தனித்த அடையாளம் 1980களிலேயே முனைப்புப்பெறத் தொடங்கியது. அதற்கு முற்பட்டக் காலங்களில் ஆங்காங்கே உதிரியாக சில பெண் எழுத்துக்கள் வெளிவந்துள்ள போதிலும் பெண்ணிலைவாத சிந்தனைளும் அவற்றின் அதிர்வுகளும் 1980களில் இருந்தே பரவலாக இடம்பெறத் தொடங்கின. அக்கால இலங்கையின் அரசியல், சமூக, பொருளாதார நிலைமையும், உலகளாவிய ரீதியில் எழுச்சிபெற்ற பெண்ணிலைவாத சிந்தனைகளின் வளர்ச்சியும் இந்த மாற்றத்தினை நிகழ்வித்தன.

1980களில்
உக்கிரம்பெற்ற
இன
வன்முறையும்
போராட்டமும்
மரபார்ந்த
பெண்களின்
வாழ்வினை
முற்றிலும்
சிதைத்தன.

1980களில் உக்கிரம்பெற்ற இன வன்முறையும் போராட்டமும் மரபார்ந்த பெண்களின் வாழ்வினை முற்றிலும் சிதைத்தன. சிறிய வீடு, கிடுகு வேலி என்பனவற்றைத் தாண்டி, குடும்பத்தைத் துறந்து, மண்ணின் விடுதலைக்காக புறப்பட்டுப்போன பெண்கள், போர்முனைகளில் ஆயுததாரிகள், பகல்-இரவு மறந்து தன்னந்தனியாக வனாந்தரங்களில் உலாவித்திரிபவர்கள், இரவு நேரக் காவலாளிகள், தற்கொலைப் படையாளிகள் எனப் பல தளங்களில் செயற்படத் தொடங்கினர். இவ் இனவிடுதலை வேட்கை, மரபார்ந்த பெண் படிமத்தை உடைத்தெறிந்தது. வீட்டின் பின்கட்டுப் புழங்குவெளியில் உப்புப் புளி பிரச்சினைகளைப் பேசியவர்கள் அவ் இருட்டுப் பகுதியைவிட்டு வெளியேறி, ஊர்வலம், பதாகை ஏந்துதல், விடுதலை, சுதந்திரம், அரசியல், போராட்டம் எனப் புதிய வெளிகளில் இயங்கத் தொடங்கியதுடன் புதியதோர் உலகம் படைக்கவும் முனைந்தனர் (சொல்லாத சேதிகள், 1986: 20, 21). அத்துடன் மறுபுறத்தே மேலைத்தேய மரபில் எழுச்சிபெற்ற பெண்விடுதலைசார் கருத்துநிலைநின்று இயக்கம் கொள்கின்ற படித்த தமிழ்ப் பெண்கள் பலர் உருவாக்கம் பெற்றனர். பெண்விடுதலைக்கான அமைப்புக்கள் தோற்றம்பெற்றதோடு சமூக இயங்குமுறையில் பெண்களின் இரண்டாம் பட்சநிலை, பால் அசமத்துநிலை நுட்பமாக அம்பலப்படுத்தப்பட்டன. பெண்விடுதலை குறித்த விழிப்புணர்வு பரவலடைந்தது. வெவ்வேறு மட்டங்களில் உள்ள பெண்களும் தந்துணிவுடன் தம்மைப் பற்றிப் பதிவு செய்யத் தொடங்கினர். அதனால் சமூகத்தின் ஆழ்கிடங்கில் அழுக்கப்பட்டிருந்த 'சொல்லாத சேதிகள்' பல அம்பலம் ஏறின. மேலும், யுத்தம் நிர்ப்பந்தித்த புலம்பெயர்வும், புலம்பெயர்ந்த பெண்களின் வாழ்க்கை முறையும், அவர்களின் செயற்பாடுகளும் பெண் எழுத்துக்களில் புதிய பல பாய்ச்சல்களை ஏற்படுத்தின.

இதுவரை வெளிவந்துள்ள இலங்கைத் தமிழ்ப் பெண் கவிதைகளை மொத்தமாக நோக்கும்போது இனவிடுதலை, விடுதலைப் போராட்டம், தமிழ்த்தேசியம், அரச வன்முறை, போராட்ட இயக்கங்களின் வன்முறை, யுத்தம் நிர்ப்பந்தித்த வாழ்வு, யுத்தத்திற்கு ஆதரவான குரல், யுத்தத்திற்கு எதிரான குரல், பால் அசமத்துவம், ஆணாதிக்க ஒடுக்குமுறை, கலாசார வன்முறை, மனித உரிமை மீறல்கள், வர்க்க முரண், சுரண்டல், சாதிய

அடக்குமுறை, அன்பு, காதல், இயற்கை, மனிதநேயம், புலம்பெயர் வாழ்வு, சர்வதேச அரசியல் நிலைமைகள் போன்ற பல அம்சங்கள் பரவலாகப் பேசப்பட்டுள்ளன. இவ் எல்லாப் பாடுபொருள்களின் அடிநாதமாகவும் பெண்களின் இருப்புப் பற்றிய பிரச்சினையே உள்ளோடி யிருப்பதை அவதானிக்க முடிகின்றது. அவ் வெவ்வேறுபட்ட பாடுபொருள் தளங்களிலும் பெண்ணின் இருப்பில் அச்சுறுத்தலை ஏற்படுத்திவருவதாக ஆண் அதிகாரச் சமூகமும் அதன் ஆதிக்கக் கருத்துருவங்களும் விளங்குகின்றன. அதனால் அவற்றுக்கு எதிரான தீவிர எதிர்வினைகள் அக்கவிதைகளில் பதிவுசெய்யப்பட்டுள்ளன. அவ் எதிர்வினைகளைப் பொதுமை நோக்கில் பின்வருமாறு வரையறுத்துக்கொள்ளலாம்:

01. தந்தையாதிக்கச் சமூகக் கட்டமைப்பின் மையமான இணைமுரண் புனைவை தலைகீழாகக் கவிழ்த்தலும் தகர்த்தலும்.
02. ஆண், ஆண்மை, பெண், பெண்மை என்ற சொற்களுக்குள் கட்டப்பட்டிருக்கின்ற போலியான கற்பிதங்களை உடைத்தெறிதல்.
03. ஆண், ஆண்மை எனும் ஆதித்திமிரினை கேலிக்கும் நகைப்புக்கும் உள்ளாக்குதல்.
04. ஆணின் அதிகாரத்தை வளர்த்தெடுக்கும் தளமாக இயங்குகின்ற குடும்ப அமைப்பைக் கேள்விக்குட்படுத்தல்.
05. ஆணாதிக்கச் சமூகவெளியில் பெண் இருப்பின் சூனியத்தை அம்பலப்படுத்தி, ஆணின் அத்துமீறல்களை எதிர்த்தல்.
06. மரபுசார் பெண் படிமங்களை நிராகரித்து, அவற்றைப் பேணி வரும் கருத்துருவங்களைக் கேள்விக்குட்படுத்தி அவற்றின் அரசியலை அம்பலப்படுத்தல்.
07. கலாசார வன்முறைகளுக்கான தீவிர எதிர்வினையை முன்வைத்தல்.
08. உடலரசியலை முன்னிறுத்துதல்.
09. ஆணாதிக்கச் சமூக அமைப்பைத் தகர்த்தெறிந்து தமக்கான உலகினைக் கட்டமைக்க முயற்சித்தல்.

III

தந்தையாதிக்கச் சமூகம் கட்டமைக்கும் எல்லா மதிப்பீடுகளுக்கும் மையமாக அச்சமூக அமைப்பில் செயற்படும் இணைமுரண் (Binary Opposition) விளங்குவதாகக் கூறப்படுகின்றது. அதாவது, நன்மை X தீமை, பெருமை X சிறுமை, தூய்மை X துடக்கு, சுத்தம் X அசுத்தம், புனிதம் X அல்புனிதம், இருப்பு X இன்மை, ஆண் X பெண் எனத் தந்தைவழிச் சமூகம் புனைந்துள்ள இணைமுரண்கள் முன்னதை உயர்ந்ததாகவும் விரும்பத்தக்கதாகவும் பின்னதைத் தாழ்ந்ததாகவும் வெறுக்கத்தக்கதாகவும் கட்டமைத்துள்ளன. அதனால் பால்சமத்துவத்தை

தந்தையாதிக்கச்
சமூகம்
கட்டமைக்கும்
எல்லா
மதிப்பீடுகளுக்கும்
மையமாக
அச்சமூக
அமைப்பில்
செயற்படும்
இணைமுரண்
(Binary
Opposition)
விளங்குவதாகக்
கூறப்படுகின்றது.

இலங்கைத்
தமிழ் இலக்கிய
வெளியில்
பல பெண்
கவிஞர்கள்
தந்தையாதிக்கச்
சமூக
இணைமுரண்
புனைவை
தலைகீழாகப்
புரட்டிப்
போட்டுள்ளதோடு
சிலர் அவ்
இணைமுரண்
களைச்
சிதைத்துக்
கலவையாக்கி
யுள்ளனர்.

நிலைநாட்ட முனைபவர்கள், 'பெண்ணை அழுக்கி வைப்பதற்கும், மெளனத்தில் உறைய வைப்பதற்கும் ஆண் மேலாண்மைச் சமூகம் புனைந்துள்ள இவ் இணைமுரண் புனைவை தலைகீழாகப் புரட்டிப்போட வேண்டும் என்கின்றனர்' (பஞ்சாங்கம், 2006, 17). அத்தலைகீழ் கவிழ்ப்பானது இரண்டாம் நிலையில் நிறுத்தப்பட்டுள்ள பெண்ணை அவ்விடத்திலிருந்து நிலைமாற்றி அவளை மேலானவளாகவும் விரும்பத்தக்கவளாகவும் மாற்றியமைக்கும் எனக் கருதுகின்றனர். அதேவேளை இக்கவிழ்ப்பானது ஆண் - பெண் சமத்துவத்திற்கு இட்டுச் செல்லாது என்ற முரண்பட்ட கருத்துநிலை கொண்ட பெண்ணிய லாளர்களும் உள்ளனர். அவர்கள் இவ் இணைமுரணைத் தகர்த்தெறிவதன் மூலமே ஆண், பெண் சமத்துவம் சாத்தியம் என்கின்றனர் (மேலது: 21-29). ஏனெனில் தந்தையாதிக்க இணைமுரண்களைத் தலைகீழாக கவிழ்ப்பதன் மூலம் மீண்டும் அசமத்துவமான சமூக அமைப்பே பேணப்படும். மேல்-கீழ், உயர்வு-தாழ்வு, புனிதம்-அல்புனிதம் போன்ற நிலைகளில் மாற்றம் ஏற்படலாம். பின்னது முன்னதாகமாறி மேலானதாக, உயர்வானதாக மாற்றப்படலாம். அப்போது பின்னதாக மாறுவது தாழ்ந்ததாகவும் வெறுக்கத்தக்கதாகவும் அமைந்திருக்கும். ஆகவே, இந்த அமைப்பைத் தலைகீழாக கவிழ்ப்பதற்குப் பதில் அதனையே தகர்த்து எறிந்தால்தான் ஆண்-பெண் சமத்துவம் சாத்தியப்படலாம் என்கின்றனர்.

இலங்கைத் தமிழ் இலக்கிய வெளியில் பல பெண் கவிஞர்கள் தந்தையாதிக்கச் சமூக இணைமுரண் புனைவை தலைகீழாகப் புரட்டிப் போட்டுள்ளதோடு சிலர் அவ் இணைமுரண்களைச் சிதைத்துக் கலவையாக்கியுள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக,

“பலவீனர்களல்ல

பலத்தின் அடிப்படையே நாம்

நாமே இம் மண்ணிணை மாந்தர்கள்” (சுல்பிகா, 1995: 24)

என்ற சுல்பிகாவின் பிரகடனம் வலிமை, ஆதிக்கம் என்பனவற்றை ஆணுக்கும் மென்மை, அடக்கம் என்பனவற்றைப் பெண்ணுக்கும் உரியவைகளாகக் கற்பிக்கப்பட்டுவந்ததை தலைகீழாகக் கவிழ்த்து வலிமை, ஆதிக்கம் என்பனவற்றின் இருப்பிடமாகப் பெண்ணை முன்னிறுத்துகின்றது.

“நீ அறியாத என்னை

உன் உடலறியாத எனது காமத்தை

உணர்த்தப் பரபரக்கிறது உடல்

என் சதை கொன்று

என் உடல் கொன்று

என் வேட்கை கொன்று

வாழ்வு நீள்கின்றது” (தான்யா, 2014: 37)

என்ற தான்யாவின் உணர்ச்சித் தெறிப்பு, செயலூக்கமான பாலியல் தன்மை கொண்டவனாகக் கூறப்பட்டுவந்த ஆண், பெண்ணின் உடலறியும் தன்மையற்றவன் என்று கூறி, அவனது உடலை இரண்டாம் நிலைக்குத் தள்ளி பெண்ணின் உடலை முதன்மைப்படுத்துகின்றது. இவ்வாறு தந்தையாதிக்கச் சமூகத்தின் இணைமுரணைத் தலைகீழாகப் புரட்டுகிற கவிதைகள் அதிகமான பெண்களிடம் வெளிப்பட்டுள்ள அதேவேளை அவ் இணைமுரணைத் தகர்க்கும் செயற்பாட்டினையும் தம் எழுத்துக்களில் சிலர் மேற்கொண்டுள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக,

‘உனது அதிகாரங்களையும்
எனது அண்டிவாழ்தலையும்
கீழிறக்கிவைத்துவிடுவது
சாத்தியப்படுமெனில் ஒன்று சேர்வோம்’ (∴பஹீமா ஜஹான், 2007: 37)

என்ற ∴பஹீமா ஜஹானின் வரிகள், தந்தையாதிக்கச் சமூகம் கற்பித்துள்ள ஆண் அதிகாரத்திற்குரியவன், பெண் அண்டிவாழ்பவள் என்ற மாறாவுரு நிலைப்படிமத்தைச் சிதைத்து, அப்பிரிகோட்டுநிலையை அழித்தால்தான் ஆணோடு பெண் இணைந்து வாழலாம் என அழைப்பு விடுகின்றது. இவ்வாறு தந்தையாதிக்கச் சமூகம் தன் ஆதிக்கத்தை நிலைநிறுத்தப் புனைந்துள்ள இணைமுரண்களைப் பல பெண்கவிஞர்கள் ஆட்டிப் பிடிங்கியுள்ளதோடு அதன் இன்னொரு நீட்சியாக ஆண், ஆண்மை என்ற சொற்களுக்குப் பின்னால் கட்டப்பட்டிருந்த பிம்பங்களையும் கேள்விக்குட்படுத்தியுள்ளனர்.

IV

ஆண் அதிகாரத்திற்கு எதிராகக் கலகத்தை முன்னிறுத்தும் பெண்கள், இயற்கையான உடற்கூற்றியல் அம்சங்களுடன் பௌதீகப் பண்பாட்டு அம்சங்களையும் சேர்த்து ஆண், ஆண்மை, பெண், பெண்மை என்ற பதங்களுக்குள் கட்டப்பட்டிருக்கின்ற புனைவுகளின் போலித்தன்மையைத் தகர்த்தெறிய முனைந்துள்ளனர். தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் பண்டைய காலத்திலேயே ஆணுக்கானதும் பெண்ணுக்கானதுமான வெவ்வேறு உலகங்கள் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளதோடு அவ்வவ் உலகங்களுக்கான ஒழுக்க விழுமியங்கள் கொண்ட அற உடல்களும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. அவ் அற உடல்களுள் ஆணுக்குப் பெருமை, வலிமை, புகழ், அறிவு, கடமை, உரிமை, ஆள்வினை, செயலூக்கமான பாலியல், அதிகாரம் ஆகியவை வேறாகவும் பெண்ணுக்கு உடல் அழகு, மென்மை, பணிவு, அடங்கிய பாலியல், கற்பு ஒழுக்கம், சேவைச் செயல், மடமை, நாணம் வேறாகவும் கற்பிக்கப்பட்டுள்ளதோடு ஆண்களின் சான்றாண்மை, ஈகை, வீரம், செல்வமுடைமை, தவம், தானம், ஆளுமை முதலிய உயர் அறங்களுக்கு ஈடாகப் பெண்களுக்கு கற்பு - பதிவிரதா தர்மம் என்ற ஒன்றே கற்பிக்கப்பட்டுள்ளது (ராஜ்கௌதமன், 1997: 156-171.)

ஆண்
அதிகாரத்திற்கு
எதிராகக்
கலகத்தை
முன்னிறுத்தும்
பெண்கள்,
இயற்கையான
உடற்கூற்றியல்
அம்சங்களுடன்
பௌதீகப்
பண்பாட்டு
அம்சங்களையும்
சேர்த்து ஆண்,
ஆண்மை,
பெண்,
பெண்மை என்ற
பதங்களுக்குள்
கட்டப்
பட்டிருக்கின்ற
புனைவுகளின்
போலித்
தன்மையைத்
தகர்த்தெறிய
முனைந்
துள்ளனர்.

அத்தோடு
வாழ்வின்
விதிமுறைகளாகக்
கற்பிக்கப்பட்டு
இருவேறு
துருவங்களில்
நிறுத்தப்பட்டுள்ள
சமத்துவமற்ற
ஆண்,
பெண் உலக
இயக்கங்களைப்
பலர்
சிதைத்துள்ளனர்.

இப்புனைவுகளைப் பல பெண்கவிஞர்கள் முற்றிலும் கேள்விக்குட்
படுத்தியுள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக,

‘ஆதிமுதல் போற்றிவரும்
அந்தக் கிரீடங்களின் மீது
அவமதிப்பை விட்டெறிகின்றேன்’ (மேற்கோள்: நு.:மான், 2010: 24)

எனப் பெண்ணின் அணிகலன்களாகப் பண்டுதொட்டு கற்பிக்கப்பட்டவற்றின்
மீது தனது பகிரங்க எதிர்ப்பைத் தெரிவிக்கும் .:பஹீமா ஜஹான்,
அவ் அணிகலன்களில் சூட்டப்பட்டிருந்த புனிதப் போர்வையை அகற்றி
எறிந்துள்ளார். அத்தோடு வாழ்வின் விதிமுறைகளாகக் கற்பிக்கப்பட்டு
இருவேறு துருவங்களில் நிறுத்தப்பட்டுள்ள சமத்துவமற்ற ஆண்,
பெண் உலக இயக்கங்களைப் பலர் சிதைத்துள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக,

‘இன்னும்
இந்த ஒரே உலகத்திலேயேதான்
இருக்கின்றன
எனக்கும் அவனுக்குமான
வெவ்வேறு உலகங்கள்’ (மங்கை, (தொ.ஆ) 2007: 24)

என இவ் ஒரே உலகத்திலேயே இயங்கும் ஆணுக்கும் பெண்ணுக்குமான
வெவ்வேறான உலகங்களை இனங்கண்ட பெண்கள், அவ் உலகங்களுள்
அதிகாரத்தின் இருப்பிடமாக ஆண் உலகையும் அவ் அதிகாரப்
பரப்பிற்குள் அண்டி இயங்குவதாகப் பெண் உலகையும் கட்டமைத்துள்ள
தந்தையாதிக்கக் கருத்தோட்டத்தை முற்றிலும் நிராகரிக்கின்றனர்.
எடுத்துக்காட்டாக,

சாமர்த்தியங்களுடன் வருவான்
நேர்மையுடன் வருவான்
தந்திரங்களை வழங்குவான்
நம்பிக்கைகளை வழங்குவான்
நிறங்களை மாற்றிக்கொண்டிருப்பான்
ஒளியினை அணிந்துகொண்டிருப்பான்
தொடுவான்
உணர்வான்
அவனுடையவைகள் சுயநலங்கள் சார்ந்தவை
அவளுடையவை தியாகங்கள் சார்ந்தவை (அனார், 2009: 37)

என்று அதிகாரத்தின் உறைவிடமாகக் கூறப்பட்ட ஆண் உலகு, நேர்மை,
நம்பிக்கை, தியாகம் என்பவற்றுக்கு மாறாக சாமர்த்தியம், தந்திரம்,
சந்தர்ப்பவாதம் கொண்ட சுயநலங்களால் இயக்கம் கொள்கின்றது
என ஆண்களால் உருவாக்கப்பட்டுள்ள ஒழுக்க, விழுமியங்களைக்
கொண்டே ஆண் உலகை நகைக்கிறார், அனார். அத்தோடு ஆதியி
லிருந்தே ஆண் சுமந்துவரும் உலகு பெண்ணின் இருத்தலில் எப்போதுமே
அச்சத்தையும் அசௌகரியத்தையும் ஏற்படுத்துவதாகக் கூறும் பெண்கள்

அவ் இருவேறு உலக இயக்கங்களில் பெண்ணின் விடுதலை சாத்தியமில்லை என்பதை வெளிப்படுத்தி வருகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக,

நானாக அவனும் அவனாக நானும்

சாத்தியமில்லை

எனது சந்தோசங்கள் அவனது சந்தேகங்கள்

எனது ஆசைகள் அவன் கற்பனை செய்யாதவை

அவனது ஆசைகள் என்னை அடிமை கொள்பவை (நஞ்சனி, 2005: 36)

என அவ்வுலக இயக்கங்களின் உண்மைத் தன்மையை, அசமத்துவத்தை வெளிப்படுத்தும் பெண்கள், தந்தையாதிக்கச் சமூகம் கட்டமைத்துள்ள இருவேறு உலகினை மொத்தமாய் நிராகரிக்கின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக, ஆண்களும், ஆண்களால் உருவாக்கப்பட்ட கடவுள்களும் திட்டமிட்டுப் படைத்த இருவேறு உலக நியதிகளின் அசமத்துவத்தினை,

நான் அட்டக் கறுப்பி

அவன் ஆயிரம் பொன்

நான் பொட்டை நாய்

அவன் ஆம்பிளைச் சிங்கம்

நான் வேசை

அவன் சேத்துல மிதிச்சு ஆத்தில துடைக்கலாம்

நான் மலடி

அவன் சாண்பிள்ளை எண்டாலும் ஆண்பிள்ளை

நான் ஊரோடி

அவன் சமூகத் தொண்டன் (ஆழியாள், 2000 :48)

என வெளிச்சமிட்டுக் காட்டும் ஆழியாள்,

ஆதலால் பரமபிதாவே!

நீ வெண்தாடியோ சடாமுடியோ

அர்த்த நாரீஸ்வரரோ அருவமோ உருவமோ

ஆராய் வேண்டிலும் இருந்து விட்டுப்போம்

ஆனால் ஈரேழு உலகங்கள்

அண்டம் ஆகாசம் என்று அறளை பத்தாமல்

அடுத்த தடவை தன்னும்

உருப்படியாய் படையும்

ஒரே உலகத்தை (மேலது: 50)

எனச் சமத்துவமான ஓர் உலகைப் படைக்குமாறு கட்டளைப் பிறப்பிக்கின்றார். அத்துடன் இந்த ஆண், பெண் இணைந்த ஓர் உலக உருவாக்கம் என்ற கருத்திலிருந்து விலகி, பெண்களை உள்ளடக்காத சட்டம், மொழி முதலிய ஆண் அதிகார உற்பத்திகள் யாவற்றிலிருந்தும் விட்டு விடுதலையாகித் தமக்கான உலகினைத் தாமே படைக்கவும் பெண்கள் பலர் முன்வந்துள்ளனர். ஆண்களால் படைக்கப்பட்ட

இந்த ஆண்,
பெண்
இணைந்த
ஓர் உலக
உருவாக்கம்
என்ற
கருத்திலிருந்து
விலகி,
பெண்களை
உள்ளடக்காத
சட்டம், மொழி
முதலிய ஆண்
அதிகார
உற்பத்திகள்
யாவற்றிலிருந்தும்
விட்டு
விடுதலையாகித்
தமக்கான
உலகினைத்
தாமே
படைக்கவும்
பெண்கள் பலர்
முன்வந்துள்ளனர்.

உலகத்தில் ஆண்களின் வார்ப்பாக வடிக்கப்பட்டுள்ள பெண்களில் பெண்ணின் சுயத்தினை அறியமுடியவில்லை என்பதைப் பிரதீபா,

நீ

படிக்கச் சொன்ன புத்தகம்

பார்க்கத் தந்த நாடகம்

எதிலும்

என்னைக் காணவில்லை

அவர்கள்

நீ படைத்த பெண்கள்

உண்மையில் நான் வேறு (பிரதீபா, காலம், 2005- அக்டோபர்: 61)

எனப் பதிவுசெய்கின்றார். அதனால் பெண்கள் தம் சுயத்தோடு வாழக் கூடிய புதிய உலகினைப் படைக்க முனைகின்றனர்.

ஆண் -
ஆண்மை என
அதிகாரம்
செலுத்தும்
ஆணை,
அவனது
ஆண்மையைக்
கேலிக்கும்,
நகைப்புக்கும்
உள்ளாக்கு
வதன் மூலம்
ஆதியிலிருந்து
தொடரும்
அத்திமிர்
மீதான தமது
எதிர்ப்பினைப்
பெண்கள்
வெளிப்படுத்தி
வருகின்றனர்.

V

ஆண் - ஆண்மை என அதிகாரம் செலுத்தும் ஆணை, அவனது ஆண்மையைக் கேலிக்கும், நகைப்புக்கும் உள்ளாக்கு வதன் மூலம் ஆதியிலிருந்து தொடரும் அத்திமிர் மீதான தமது எதிர்ப்பினைப் பெண்கள் வெளிப்படுத்தி வருகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக,

தன் மகனுக்கும்

ஆண்மையின் இலக்கணத்தை,

அறிவிப்பதாய்...

தினம் தினம் தாரத்துடன் சண்டையிட்டான்

அவளை

எட்டிப் பிடித்து

கன்னம் வீங்க கைவிரல் பதித்து

முஸ்டியால் குத்தி

முட்டி வீழ்த்தி

கூந்தல் பற்றி

சுவத்தில் சாத்தி

ஓங்கி அறைந்து ஒரு உதையும் போட்டான்

ஒவ்வொரு ஸ்டெப்பாய்

ஒயிலாய்ப் பழக்கினான் மகனுக்கும்!

(மங்கை, (தொ.ஆ) 2007: 206,207)

என அறிவு, நிறைவு என்றெல்லாம் கூறப்பட்டு ஆண்மை என்ற போர்வையில் கட்டப்பட்டிருந்த மேன்மை எனும் இலக்கணம் மனைவியை துன்புறுத்துவதில் தான் முழுமை பெறுவதாக நகைக்கிறார், முகைசிரா முகைடன். அத்துடன் தந்தையாதிக்கச் சமூகம் ஆணின் சுயத்தை எவ்வாறு கட்டமைத்துள்ளது என்பதைப் பின்வருமாறு அம்பலப் படுத்தியுள்ளார் கல்யாணி.

நான்

உயர்ந்தவன் உன்னதமானவன்

தனித்துவமானவன்

நான் ஆண்

ஆண் என்பதால்

ஆற்றல் உள்ளவன்

அனைத்தும் அறிபவன்

குற்றம் செய்ய முடியாதவன்

குற்றம் இருந்தாலும்

மன்னிக்கப்பட வேண்டியவன்

ஏனெனில்

நான் ஆண் குறியை உடையவன்...' (மங்கை, (தொ.ஆ) 2007: 71)

இந்நசிந்துபோன சிந்தனையின் வாரிசுகள் தம் ஆதிக்கத்தை நிலை நிறுத்தவும், தமது வேட்கைகளைத் தணித்துக் கொள்ளவும் பெண் உடலை உணர்ச்சிகளற்ற பாலியல் பண்டமாகக் கருதி அவ்வுடல் மீதான அத்துமீறல்களை நிகழ்த்துகின்றனர். அவ் அத்துமீறல்களைக் கணவன், அப்பா, மாமா, நண்பர், ஊரவர், அரச படையினர், விடுதலைப் போராளிகள், அமைதிப் படையினர், மார்க்சியர், புலம்பெயர்ந்தவர்கள் என யாவரும் எவ்வித பேதமுமின்றி கச்சிதமாய் செய்துமுடிக்கின்றனர் என்பதைப் பதிவு செய்துள்ள கவிஞர்கள், அவர்களுக்கு எதிராகத் தமது எதிர்ப்பினை வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக, இலங்கையின் அரசியல் சூழலினால் அரச இராணுவம், இந்திய இராணுவம் என யாவராலும் சோதனையிடல் என்ற செயற்பாடு மேற்கொள்ளப்பட்டது. அச்சோதனையிடலும் பெண் உடல் மீதான அத்துமீறலையே முதன்மைப்படுத்தின என்பதைப் பானுபாரதி பின்வருமாறு பதிவு செய்துள்ளார்:

ஒரு கவிதையையோ

காகிதத்தையோ

அல்லதொரு சிறு குறிப்பையோ

பெண்களின் மர்மப்பிரதேசங்களென

சுட்டப்படும் இடங்களில்கூட

மறைத்து வைப்பதென்பது

தற்கொலைக்குச் சமனான செயல்

ஏனெனில்

எல்லாத் தரப்பு சோதனைகளும்

முதலில் கைவிட்டுத் தேடுவது

இந்த இடங்களில் தான் இருக்கிறது (பானுபாரதி, 2009: 32)

இந்நிலையால் ஆதியிலிருந்து தொடரும் ஆணின் அதிகாரச் செருக்குக்கு அடிப்படையாக அமைவதாகக் கருதப்படுகின்ற ஆண்குறி என்ற திமிரும் ஆண்மை எனும் ஆணவமும் அறுத்தெறியப்படும்வரை

இந்நசிந்துபோன
சிந்தனையின்
வாரிசுகள் தம்
ஆதிக்கத்தை
நிலை
நிறுத்தவும்,
தமது
வேட்கைகளைத்
தணித்துக்
கொள்ளவும்
பெண் உடலை
உணர்ச்சிகளற்ற
பாலியல்
பண்டமாகக்
கருதி அவ்வுடல்
மீதான
அத்துமீறல்களை
நிகழ்த்து
கின்றனர்.

பால்சமத்துவம் சாத்தியமில்லை என்பதைப் பலரும் வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக,

‘வோட்கா நிரப்பப்பட்ட
 உனது கண்ணாடிக் குவளையில்
 எலுமிச்சை சீவல்களாய்
 எனது கனவுகளோடு வாழ்வும்
 கரைந்து போனதேன் என்ற
 எனதொரு கேள்விக்கு
 உன்னிடம் விடையில்லை
 உன்னைப் படைத்த
 உன்னப்பனின் ஆண்மையிடமும்
 விடையிருக்கப் போவதில்லை
 அம்மிக்கல்லில் அடித்து நொறுக்கப்படும்
 சிதறுதேங்காய்போல்
 உனதாண்மை நொறுக்கப்படும்போது
 வோட்காவிலும் பியரிலும்
 கரைந்துபோன கணங்களிலிருந்து
 எனக்கான பதில் கண்டடையக்கூடும்’ (பானுபாரதி, 2009: 18)

என்று ஆண்கள் சூடியுள்ள ஆண்மையை அம்மிக்கல்லில் அடித்து நொறுக்கப்படும் சிதறு தேங்காய்போல நொறுக்கப்படும்போதே பெண்ணின் வாழ்வும் இருப்பும் முழுமை பெறும் என்கிறார் பானுபாரதி.

அதனால்
 ஆணின்
 அதிகாரத்தை
 வளர்த்தெடுக்கும்
 தலைமை
 யிடமாகக்
 குடும்ப
 அமைப்பைக்
 கருதி அதனைத்
 தகர்க்கும்
 கொள்கை
 யாக்கங்களை
 உருவாக்கிச்
 செயற்படுத்தி
 வருகின்றனர்.

VI

ஆணின் அதிகாரச் செயன்முறையைத் தக்கவைக்கவும் அவ் அதிகாரத்தைப் பேணிகாக்கும் கருத்துருவங்களின் நிலைப்பேற்றுக்கும் குடும்பம் என்ற தந்தையாதிக்கக் கண்டுபிடிப்பே அடிப்படையாக அமைகின்றதென்பது பெண்ணியலாளர்களின் பொதுவான கருத்தாகும். அதனால் ஆணின் அதிகாரத்தை வளர்த்தெடுக்கும் தலைமையிடமாகக் குடும்ப அமைப்பைக் கருதி அதனைத் தகர்க்கும் கொள்கையாக்கங்களை உருவாக்கிச் செயற்படுத்திவருகின்றனர். இலங்கைப் பெண்கவிதைகளிலும் குடும்ப அமைப்பையும் அதற்குள் இயங்கும் ஆண் அதிகாரத்தையும் கேள்விக்குட்படுத்தும் தன்மையையும் காணமுடிகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக, பெண்களின் இயங்குவெளியாகவும், பாதுகாப்பு அரணாகவும் ஆணாதிக்கம் கட்டமைத்துள்ள குடும்பத்தைத் துறந்து செல்லும் பெண்ணின் குரல் பின்வருமாறு விரிவடைகின்றது,

தந்தையரே!
 நீங்கள் தரும் உயர்ந்த வஸ்திரத்தை
 ஏற்கப் போவதில்லை
 விருந்துண்டு உம்மோடு

கீதவாத்தியத்தில் மூழ்கிக் களிக்கவும்
போவதில்லை
வீடு திரும்புதலும் எனக்கில்லை

.....

தந்தையரே! எனக்காக நீங்கள் காத்திருக்க வேண்டாம்.

(ஆழியாள், 2013: 16)

VII

தந்தையாதிக்கப் பிடியில் இருந்து விலகி தனித்துச் செயற்பட எத்தனிக்கும் பெண்கள் தந்தையாதிக்கச் சமூகம் பெண்ணுக்கென்று எல்லைப்படுத்தியுள்ள வரையறைகளைத் தகர்த்து அவற்றைக் கேள்விக்குட்படுத்துகின்றனர். அவ்வகையில் இலங்கைப் பெண்கவிஞர்கள் பலரும் ஆணாதிக்கச் சமூகம் கட்டமைத்துள்ள மரபுசார் பெண்படிமத்தைக் கேள்விக்குட்படுத்திவருவதுடன் அப்படிமத்துள் இயங்கும் ஆணாதிக்க அடக்குமுறைகளை அம்பலப்படுத்திவருகின்றனர். எடுத்துக் காட்டாக, ஆணாதிக்கக் கருத்துருவங்கள் பெண் உடலை கற்பிதம் செய்துள்ள வற்றைப் பின்வருமாறு எடுத்துரைக்கின்றார் அனார்:

உள்ளக் குமுறல்

உயிர்த்துடிப்பு

இருபாலார்க்கும் ஒரே விதமானது

எனினும்

பெண்ணுடையது என்பதனாலேயே

எந்த மரியாதையும் இருப்பதில்லை (அனார், 2007: 27)

அதிகாரப் பீடத்திலிருந்த ஆண், பெண்ணின் படிமத்தை இவ்வாறு இரண்டாம் நிலைக்குரியதாகக் கட்டமைத்து, அவ்வுடலுக்கான அந்தஸ்தைப் பறித்துள்ளமையை இங்கு பதிவுசெய்துள்ளார், கவிஞர். பெண்ணின் உணர்வுகளையும் எதிர்ப்பார்ப்புக்களையும் கருத்தில் கொள்ளாது அவர்களைக் குழந்தை உற்பத்தி செய்யும் இயந்திரமாகவும் ஆண்களின் பாலியல் இச்சைகளைத் தீர்க்கும் பாலியல் பிண்டமாகவும் தந்தையாதிக்கச் சமூகம் மதிப்பிட்டிருப்பதால் (தான்யா, 2014: 55) பெண்கள் தமது சின்னச் சின்னக் கனவுகளோடுகூட வாழ்தல் சாத்தியமற்றுப் போனதோடு (ஒளவை, 2014:31) உணர்ச்சிகளற்ற ஜடமுமாக்கப்பட்டனர் (பெண்ணியா, 2006: 13). அதனால் ஆணாதிக்கச் சமூகம் கட்டமைத்துள்ள மரபுசார் பெண்படிமத்தை முற்றிலும் நிராகரிக்கும் பெண்கள், அவர்களுக்கு விதிக்கப்பட்டிருந்த தடைகளை எல்லாம் தாண்டிச் சுதந்திரமாக வாழத் துடிக்கின்றனர்.

அதிகாரப்
பீடத்திலிருந்த
ஆண்,
பெண்ணின்
படிமத்தை
இவ்வாறு
இரண்டாம்
நிலைக்குரிய
தாகக்
கட்டமைத்து,
அவ்வுடலுக்கான
அந்தஸ்தைப்
பறித்துள்ள
மையை இங்கு
பதிவுசெய்துள்ளார்,
கவிஞர்.

VIII

பெருகிவரும் பெண்களின் விழிப்பால் தமது இருப்புக்கு அச்சுறுத்தல் ஏற்படலாம் என உணரும் ஆணாதிக்கம், பெண்ணின் சுயத்தினை மழுங்கடிப்பதற்காக தான் உற்பத்தி செய்து வைத்துள்ள கலாசாரம் என்ற சாதனத்தைக் காட்டிப் பெண்களை ஒரு கட்டுக்குள் வைக்க எத்தனிக்கின்றது. இதனை நன்குணர்ந்த பெண்கள் கலாசாரக் காவலாளர்களான ஆணாதிக்கவாதிகள் மீது தமது எதிர்ப்பை வெளிப்படுத்தி வருகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக,

என் வெறுப்புக்களை மிகைப்படுத்தும்

மனித மனம் தின்னும்

மேன் மக்களே

எனை வாழவிடுங்கள்

உங்கள்

உண்மைகளை விழுங்கும்

உணர்வுகளைச் சிதைக்கும்

சம்பிரதாயக் கயிற்றால் எனைத்

திரித்து வதை செய்ய வேண்டாம் (பெண்ணியா, 2006: 14,15)

எனச் சம்பிரதாயக் கயிற்றினால் வதை செய்யும் மேன்மக்களிடம் தன் சுயத்துடன் தன்னை வாழவிடுமாறு கேட்கின்றனர்.

இம்மரபுசார் பெண்படிம சிதைப்பில் பெண்களின் புழங்குவெளியாக வரையறுக்கப்பட்டிருந்த வீட்டை அதுவும் வீட்டின் பின்கட்டுப்பகுதியை விட்டு பெண்களின் இயங்குவெளி உலகம் நோக்கி விரிந்தமை மிக முக்கிய அம்சமாகச் சுட்டிக்காட்டலாம். எடுத்துக்காட்டாக, பெண்கள் பிரபஞ்சவெளி எங்கும் எல்லைகளற்றுச் சுற்றித்திரிவதற்குத் தடையாக ஆணாதிக்கம் பெண்களின் 'காலிற் பிணைத்த இரும்புக் குண்டுகள் அம்மியும் பாணையும் தாலியும் வேலியும் நிலத்திலும் நிலத்திற்கு கீழே பாதாள இருட்டிலும் அவர்களை அழுத்துவதால்' (சொல்லாத சேதிகள், 1986: 03) அவற்றைத் தகர்த்தெறிந்து மேலெழ முனைகின்றனர்.

வேளைக்கு முன் எழுந்து

விரைந்து வெளியில் வா

சாலை ஓரம் நடந்து செல்ல

சோலை தன்னில் களித்து இருக்க

தேனீர்கடையில் தேனீர் அருந்த

அனைத்தும் அனைத்தும் நாம் வேண்டுவதை நாம் செய்ய

விரைந்து வெளியில் வா (சுல்பிகா, 1995: 22)

என வீட்டின் இருட்டு அறையில் வெளியே வருமாறு அழைப்பு விடுக்கின்றனர்.

தந்தையாதிக்கச் சமூகம் உருவாக்கியுள்ள ஆதிக்கக் கருத்துரு வாக்கங்கள் வெவ்வேறு தளங்களிலும் பெண்களுக்கு எல்லைகளை

இம்மரபுசார்
பெண்படிம
சிதைப்பில்
பெண்களின்
புழங்கு
வெளியாக
வரையறுக்கப்
பட்டிருந்த
வீட்டை
அதுவும் வீட்டின்
பின்கட்டுப்
பகுதியை விட்டு
பெண்களின்
இயங்குவெளி
உலகம் நோக்கி
விரிந்தமை
மிக முக்கிய
அம்சமாகச்
சுட்டிக்காட்டலாம்.

வரையறுக்கின்றன. அவ்வரையறைகள் எப்பொழுதும் பெண்ணின் சுயாதீனமான இருப்புக்குத் தடையாகவே அமைகின்றன. அவ்வரையறைகளை மீறுவோர் ஆணாதிக்கம் கற்பிதம் செய்து நிலைப்படுத்தியுள்ள மேன்மை, பெருமை என்ற நிலைக்குத் தகுதியுடையவர் அல்லர். சமூக அங்கீகாரம், சமூக மதிப்பு, ஏற்புடைமை என்பன அத்தகையோருக்கு மறுக்கப்படுகின்றன. அதனால் பெண் கவிஞர்கள் எல்லைகளுக்குள் ஒடுங்கிய வாழ்வின் துயரத்தை அம்பலப்படுத்தி, அவ் எல்லைகளில் இருந்து விடுபட்ட வாழ்வினை விரும்புகின்றனர். இயற்கையைப் போல எல்லையற்று விரிய விரும்புகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக,

‘இயற்கையே!

உன்னோடு

எப்போதும் கைகுலுக்கிக் கொள்ளவே

விரும்புகின்றேன்

ஆறுகள்

நதிகள்

எல்லையின்றி இருப்பதைப் போல்

எப்போதும்

எல்லையில்லாது’ (மறையாத மறுபாதி, 1993: 66)

என இயற்கையையும் பெண்ணையும் ஒன்றிணைத்து இயற்கையை ஒத்த எல்லைகளற்ற வாழ்வினைப் பெண்ணுக்கானதாய் கட்டமைக்கின்றனர்.

ஆண் அதிகாரச் சமூகம் பெண்ணை ஒரு கட்டுக்குள் வைத்து ஒடுக்குவதற்கு கையாண்டவற்றுள் அவர்கள் உருவாக்கிய கற்புக்கோட்பாட்டுக்கு மிகுந்த வலிமை உண்டு. கற்பானது ஒரு பெண்ணுக்குத் தூய்மை, மேன்மை, தெய்வாம்சம் போன்றவற்றைத் தரும் என்று ஆணாதிக்கம் கட்டமைத்த புனைவுகள் பெண்களின் இருத்தலில் பெரும் அச்சுறுத்தலை ஏற்படுத்தி வருகின்றன. சிறுவயதிலேயே பெண்ணுக்கு அவளின் உடல் பற்றிய பிரக்ஞை திணிக்கப்பட்டு, அவளின் சுயம் அழிக்கப்பட்டு, வாழ்வு வரையறுக்கப்படுகின்றது. அவற்றை அசங்கரி ‘இன்று நான் பெரிய பெண்’ என்ற கவிதையில் அப்பட்டமாகப் பதிவு செய்துள்ளார். அதாவது, பூவைப்போலவும் காற்றைப்போலவும் நீரைப்போலவும் குதித்துத் திரிந்து சுற்றக்கூடியதாக பூப்படைவதற்கு முந்திய பருவம் இருப்பதாகவும் அப்பருவத்தே காலை உதைத்து வீரிட்டு அழவும் கலகல என்று கைத்தட்டிச் சிரிக்கவும் கோபம் வந்தால் கொப்பியைக் கிழிக்கவும் முடியும் என்றும் மரத்தில் ஏறவும் மாங்காய் பிடுங்கவும் பக்கத்து வீட்டுப் பிள்ளைகளுடன் கிட்டியடிக்கவும் ஒளித்துப் பிடிக்கவும் யாரும் ஒன்றும் பேசமாட்டார்கள் என்றும் பூப்பெய்திய பின் இவையாவும் தலைகீழாக மாற்றமடைந்து பெண்ணுடலே ஒரு கட்டுக்குள் கொண்டுவரப்படுகின்றது என்றும் பதிவுசெய்துள்ளார் (சொல்லாத சேதிகள், 1986: 02). இவ்வாறு பெண்ணின் சுயத்தை அழித்த ஆணாதிக்கம், அவள் மீது கற்பு எனும் ஒழுக்கத்தைத் திணித்து

சிறுவயதிலேயே பெண்ணுக்கு அவளின் உடல் பற்றிய பிரக்ஞை திணிக்கப்பட்டு, அவளின் சுயம் அழிக்கப்பட்டு, வாழ்வு வரையறுக்கப்படுகின்றது.

இவ்வாறு பெண்ணின் சுயத்தை அழித்த ஆணாதிக்கம், அவள் மீது கற்பு எனும் ஒழுக்கத்தைத் திணித்து தமது இருத்தலை ஸ்திரப்படுத்திக் கொண்டது.

தமது இருத்தலை ஸ்திரப்படுத்திக்கொண்டது. அதனால் அக்கற்புக் கோட்பாட்டை முற்றிலும் நிராகரிக்கும் பெண்கள் அதனைச் சகஜமாகக் கடந்து செல்வதோடு, அக்கோட்பாட்டின் தூய்மையை இன்றுவரை காத்துவரும் ஆணாதிக்கக் கருத்துருவங்களையும் கேள்விக்குட்படுத்தி வருகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக, கற்புக்காய் கண்ணீர் வடிக்க நான் ஒன்றும் கண்ணகியல்ல. மானத்தை நினைத்து நிற்க நான் ஒன்றும் இழக்கவில்லை' (சொல்லாத சேதிகள், 1986: 25) எனத் தந்தையாதிக்கம் கட்டமைத்துள்ள கற்பு, தூய்மை என்ற கருத்துருவங்கள் மீது கட்டப் பட்டிருந்த புனிதத்தன்மை எனும் போர்வையை அகற்றி, அதனைச் சகஜமாகக் கடந்து செல்வதைக் காணலாம்.

IX

காலம்காலமாக
ஆண்களின்
பார்வையில்
பெண்கள்
முகம், இதயம்,
ஆத்மா என்ப
வற்றைக்கொண்ட
உணர்வுள்ள
ஜீவனாக
கருதப்படவில்லை.

ஆணின் விருப்பங்களுக்கும் தேவைகளுக்கும் ஏற்ப பெண் உடலை கட்டமைத்த ஆண் மேலாண்மைச் சமூகம், பருவத்தே எழுகிற பாலியல் உந்தல்களை ஆணுக்கானதாக மட்டும் குறுக்கிப் பெண் உடலை வெறும் போகப்பொருளாக வடிவமைத்துக்கொண்டதோடு ஆணின் பாலியல் இச்சைக்காக பெண்ணுடலைக் கொண்டாடவும் அவனின் பாலியல் இச்சைகளைக் கட்டுப்படுத்த பெண்ணுடலை அசுத்தமானது, அருவருப்பானது எனப் பழிக்கவும் செய்தன. அதனால் பெண்ணின் உடலைப் போகப்பொருளாக, பாலியல் பிண்டமாகக் காட்டும் ஆணாதிக்கக் கருத்துருவங்களை எதிர்க்கும் பெண்கள், பெண்ணின் உடலையும், உணர்வுகளையும் கொண்டாடுகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக, காலம்காலமாக ஆண்களின் பார்வையில் பெண்கள் முகம், இதயம், ஆத்மா என்ப வற்றைக்கொண்ட உணர்வுள்ள ஜீவனாக கருதப்படவில்லை. இரண்டு மார்புகளும் நீண்ட கூந்தலும் சிறிய இடையும் பருத்த தொடையும் கொண்ட ஒரு சதைப்பிண்டமாகவே பார்க்கப்பட்டுவருகின்றனர். சமையல் செய்தல், படுக்கையை விரித்தல், குழந்தை பெறுதல், பணிந்து நடத்தல் ஆகியவையே அவர்களின் கடமைகளாகும். அவர்களுக்கென்று எவ்வித மான விருப்பு வெறுப்புக்கள் இல்லை. கணவன் முதல் கடைக்காரன்வரை எவ்வித வேறுபாடுகளும் இல்லாமல் பெண்களை ஒரு நுகர்வுப் பொருளாகவே பார்க்கின்றனர் என்பதை அ. சங்கரி 'அவர்களின் பார்வையில்' (சொல்லாத சேதிகள், 1986: 01) என்ற கவிதையில் பதிவுசெய்துள்ளார். இவ்வாறு நுகர்வுப் பண்டமாகக் கருதுவதை எதிர்க்கும் பெண்கள், பெண் உடலினுள்ளும் பிரபஞ்சத்தின் உயிர்ப்பே உறைந்துக்கிடக்கின்றது என்பதையும் பதிவுசெய்ய தவறவில்லை. எடுத்துக்காட்டாக,

பாலியல் உணர்வு

மட்டுமா எம்மில் கலந்துள்ளது?

பார்த்தல் கேட்டல்

ருசித்தல் மணத்தல்

உணர்தல் இவற்றுடன்

பகுத்தறிதல் என்பனவும்

எமக்குண்டு.

கண்களும் மூக்கும்

செவிகளும் நாவும்

உணர்மிகக் கொண்ட தோல்முடியும்

எம்மைக் காவலிட்டுள்ளன.

இவற்றினுள்ளே,

இப்பிரபஞ்சத்தின் உயிர்ப்பே

உறைந்துகிடக்கின்றது (சுல்பிகா, 1995: 16,17)

எனப் பெண் ஒரு பாலியல் நுகர்பொருளல்ல அவளுள்ளும் இப் பிரபஞ்சத்தின் உயிர்ப்பே உறைந்துகிடக்கின்றது என்பதைப் பதிவுசெய்துள்ளார், சுல்பிகா. இத்தகைய நிலமையினால் 'பெண் எழுத்துக்களில், பெண்ணின் உடல் அவளுக்கானது என்ற அரசியல் முன்னிறுத்தப்படுகின்றது' (பிரேமா, 2007: 22). அவ் எழுத்துக்களில் பெண் தன் உடலைக் கொண்டாடுதலும், காமத்தைப் பாடுதலும், ஆண் ஒருவனால் உணர்ந்துகொள்ள முடியாத பெண் உடலின் இரகசியங்களைப் பேசுதலும் முதன்மைப் பெறுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக,

முத்தங்களாகி கலவியில் மயங்கி

இறுக அணைத்து வியர்வையில் ஒட்டி

கரைந்து போகும் அடுத்த நிமிடமே

நீ ஆணாகிவிடுகிறாய்

வக்கிரமாகிறது உனது கேள்விகள்

நான் வேண்டிய நீ முழுமையாகக் காணாது

ஆணாக விஸ்வரூபம் எடுக்கிறாய்

ஒரு நாள் மறந்துவிடலாம்

இரு நாள் மன்னித்துவிடலாம்

ஒவ்வொரு நாளும் ...

பைத்தியமாகிறது உறவு (றஞ்சனி, 2005: 21)

என்ற கவிதை பெண்ணின் பாலின்ப வேட்கையையும் பெண் உடலின் பாலின்ப உச்ச நெகிழ்ச்சிக்கான புறக்கணிப்பையும் முன்னிறுத்து வதைக் காணலாம். ஆணாதிக்கப் பண்பாட்டுச் சூழலால் பேசமுடியாமல் ஒடுக்கப்பட்டிருந்த பெண் உடலின் உள்ளார்ந்துள்ள உணர்வுகளை இக்கவிஞர்கள் மேற்கூறியவாறு பேசியுள்ளதோடு அதன் மற்றுமொரு நீட்சியாக தன்பால் சேர்க்கை பற்றியும் பெண்ணே பெண்ணுடலைக் கொண்டாடுவதைப் பற்றியும் பேசிவருகின்றனர். இதுவரை காலமும் பெண்கள் தமக்கே உரியது, யாரிடமும் பகிரக்கூடாது என அந்தரங்கமாகப் பேணிய அவர்களது பாலின்பக் கிளர்ச்சிகளைப் பகிரங்கமாக்கியுள்ளதோடு பெண்ணின் பாலின்பத்திற்கு ஆண் துணை அவசியம் இல்லை என்பதையும் அக்கவிதைகள் பதிவுசெய்துள்ளன. இவ் அந்தரங்கக் கவிழ்ப்பும், ஆண் துணை நிராகரிப்பும் ஆண் அதிகாரத்தை ஆட்டிப்பிடுங்கி எறியும் செயற்பாடாகவே கருதப்படுகின்றது.

'பெண் எழுத்துக்களில், பெண்ணின் உடல் அவளுக்கானது என்ற அரசியல் முன்னிறுத்தப்படுகின்றது'

‘அதிகாரங்கள்
கைமாறும்
அடிமை
விலங்குகளும்
ஆணாதிக்கமும்
உடைத்
தெறியப்படும்
வேளை
வெகுவிரை
விலேயே’

ஆணின் அதிகார மையமாக இருந்த பெண் உடலை தமக்கானவையாக மீட்டெடுத்த பெண்கள், அவ் உடலை ஒரு கட்டுக்குள் வைத்திருந்த ஆணாதிக்கக் கருத்துநிலைகளைக் கேள்விக்குட்படுத்தி, ஆணின் அதிகாரத்தளங்களாக இருந்த அனைத்தையும் தகர்த்தெறிந்து, தம்மை காலம்காலமாக அடக்கி வைத்திருந்த கட்டுக்களின் ‘பூட்டுக்களை உடைத்துப் புறப்பட்டு வந்துள்ளார்கள்’ (மறையாத மறுபாதி, 1993: 42). அச்சிறை உடைப்பு ஆணாதிக்க இருப்பினை ஆட்டங்காண வைத்துள்ளது. ஆதலால் காலம்காலமாக ஆட்டிப்படைத்துவரும் ஆணின் அதிகார இறுமாப்பு சிதைவது நிச்சயம் என்பது பெண்களுக்கு உறுதியாகிவிட்டது. அதனாலேயே, ‘அதிகாரங்கள் கைமாறும் அடிமை விலங்குகளும் ஆணாதிக்கமும் உடைத்தெறியப்படும் வேளை வெகுவிரைவிலேயே’ (மறையாத மறுபாதி, 1993: 51) எனப் பெண்கள் முழங்குவதோடு இத்தனைக் காலமும் பெண்கள் மீது நிகழ்த்தப்பட்டு வந்த வன்முறை இனி எப்பெண் மீதும் நிகழ்த்துவதற்கு அனுமதிக்கப் போவதில்லை ‘...சுதந்திரமாய், சுயமாக பெண்கள் வாழ இப்போதே எமது போராட்டத்தை ஆரம்பிக்கின்றோம். இணைய விரும்புவோர் இணைந்து கொள்ளலாம்’ (மறையாத மறுபாதி, 1993: 54) என இயக்கமாகச் செயற்பட அழைப்புவிடுக்கின்றனர். இவ்வாறு பெண்களின் விடுதலைச் செயற்பாட்டில் பெருகிவரும் விருத்தியால் அடுத்த சந்ததியினர் எல்லாவித கட்டுக்களில் இருந்தும் பூரண விடுதலைப் பெற்று இப்பிரபஞ்ச வெளியில் சுதந்திரமாகச் சுற்றித்திரிவர் என்பது பெண்களின் பூரண நம்பிக்கையாகும். அதனையே ஆழியாள்,

அங்கே பார் தோணி!

அதற்கு கால்களும் இல்லை

கட்டுக்களும் இல்லை

அப்படித்தான் அவர்தம் பேத்திகளும்

பேத்தி வயிற்று மகள்களும்

சவல் கொண்டு சமுத்திரங்களைக் கடப்பர் (ஆழியாள், 2000: 12)

எனப் பெண்களால் படைக்கப்படும் புதிய உலகில் பெண்களின் வாழ்வு எல்லையற்று விரிவதைப் பதிவுசெய்துள்ளார்.

மேற்கூறியவாறு பெண்ணின் இருப்பில் அச்சுறுத்தலை ஏற்படுத்தி வரும் ஆண் அதிகாரச் சமூகத்திற்கும் அதன் ஆதிக்கக் கருத்துருவங்களுக்குமான எதிர்வினையை இலங்கைப் பெண்கவிஞர்கள் பல்வேறு தளங்களிலும் நிகழ்த்திவருவதோடு வெகுவிரைவில் ஆணாதிக்கம் வீழ்த்தப்பட்டு பெண்ணின் சுயாதீனமான இருப்பு உறுதிப்படுத்தப்படும் என உறுதியும் கொண்டுள்ளனர். அவ்எதிர்வினைகள் யாவும் ஆணை அவனின் அதிகாரப் போதையிலிருந்தும் அவனது கலாசார கற்பிதங்களிலிருந்தும் விடுவித்து பெண்ணுள்ளும் இப்பிரபஞ்சத்தின் உயிர்ப்பே

உறைந்து கிடக்கிறது, அவளை அவளாக வாழவிடுங்கள் என்பதை வெளிப்படுத்துவதிலேயே மையங்கொண்டுள்ளன.

இக்கவிதைகள் இலங்கைத் தமிழ்ப் பெண்கள் எதிர்கொண்ட அனுபவங்களினதும், அவர்களது எதிர்பார்ப்புக்களினதும் சாரமாக மட்டும் அமையாமல் உலகளாவிய ரீதியில் ஆணாதிக்க வெளிக்குள் நசுக்கப்படுகின்ற பெண்களின் மனவுணர்வுகளையும், இலங்கை போல ஆயுத போராட்டத்துக்கு உள்ளாகிய நாடுகளில் வாழும் பெண்களின் மனவுளைச்சல்களையும் எதிர்பார்ப்புக்களையும் வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளன. அவ்வகையில் இக்கவிதைகளை உலகளாவிய ரீதியில் விருத்தி பெற்றுவரும் பெண்ணிய சிந்தனைகளதும் பெண் எழுச்சியினதும் வெளிப்பாடாகக் கொள்ளலாம்.

இக்கவிதைகளை
உலகளாவிய
ரீதியில் விருத்தி
பெற்றுவரும்
பெண்ணிய
சிந்தனைகளதும்
பெண்
எழுச்சியினதும்
வெளிப்பாடாகக்
கொள்ளலாம்.

உசாத்துணைகள்

முதன்மை ஆதாரங்கள்

அனார், (2007) எனக்கு கவிதை முகம், நாகர்கோவில்: காலச்சுவடு பதிப்பகம்.

..... (2009) உடல் பச்சை வானம், நாகர்கோவில்: காலச்சுவடு பதிப்பகம்.

ஆழியாள், (2000) உரத்துப் பேச, சென்னை: மறு.

..... (2013) கருநாவு, சென்னை: மாற்று.

ஒளவை, (2014) எதை நினைந்தழுவதும் சாத்தியமில்லை, நாகர்கோவில்: காலச்சுவடு.

.:பஹீமா ஜஹான், (2007) ஒரு கடல் நீருற்றி..., சென்னை: பனிக்குடம் பதிப்பகம்

கல்பிகா, (1995) விலங்கிடப்பட்ட மானுடம், சென்னை: தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையுடன் இணைந்து சவுத் ஏசியன் புகஸ்.

சொல்லாத சேதிகள், (1986) யாழ்ப்பாணம்: பெண்கள் ஆய்வுவட்டம்.

தான்யா, (2014) சாகசக்காரி பற்றியவை, சென்னை, வடலி வெளியீடு.

பானுபாரதி, (2009) பிறத்தியாள், சென்னை: கருப்புப் பிரதிகள்.

பிரதீபா, (2005) “பிரதீபா, தீ - கவிதைகள்”, கனடா: காலம் - அக்டோபர்.

பெண்ணியா, (2006) என் கவிதைக்கு எதிர்த்தல் என்று தலைப்பு வை, ஊடறு வெளியீடு.

மங்கை, அ, (தொ.ஆ) (2007) பெயல் மணக்கும் பொழுது, சென்னை: மாற்று.

மறையாத மறுபாதி: புகலிடத்துப் பெண்கள் கவிதைத் தொகுப்பு, (1993) பிரான்ஸ்: எக்ஸில்.

றஞ்சனி, (2005) றஞ்சனி கவிதைகள், சென்னை: இமேஜ் ரூ இம்ப்ரெஷன்.

துணை ஆதாரங்கள்

நு.:மான், எம்.ஏ (க.ஆ), (2010) “:பஹீமா ஜஹான் கவிதைகள்”, எதுவரை
- பெப் - மார்ச்.

பஞ்சாங்கம், க, (2006) ஹெலன் சீக்கு, தஞ்சாவூர்: அகரம்.

பிரேமா, இரா, (2007) பெண் எழுத்துக்களின் அரசியல், சென்னை:
அறிவுப்பதிப்பகம்.

ராஜ்கௌதமன், (1997) அறம் / அதிகாரம், கோவை: விடியல் பதிப்பகம்.

ஜமாலன், (2010) நவீன தொன்மங்களும் நாடோடிக் குறிப்புகளும், சென்னை:
புலம்.

7

ஈழத்துக் கூத்துப் பிரதிகள் பதிப்பு மரபும்

“குருக்கேத்திரன் போர்”

பதிப்பும்: சீல குறிப்புக்கள்

- வீ.அரசு

தமிழகத்திலும் ஈழத்திலும் வாய்மொழி மரபு, ஆற்றுக்கை மரபு, ஓலைச் சுவடி மரபு, கையெழுத்துப் பிரதிகள் மரபு என்பவை எவ்வாறு அச்சு மரபிற்குள் கொண்டுவரப்படுகின்றன? என்ற விடயம் குறித்து விரிவான ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளனவா? என்ற வினாவை எழுப்பிக் கொள்ளலாம். பழைய மரபிலிருந்து புதிய மரபிற்குள் ஒரு பிரதி மாற்றம் பெறும் போது, அதன் மூலம் உருப்பெறும் பல்வேறு பரிமாணங்கள் குறித்தும் உரையாடுவது அவசியம். இந்தப் பின்புலத்தில் வடிவேல் இன்பமோகன் பதிப்பித்துள்ள “குருக்கேத்திரன் போர் (வடமோடிக் கூத்து)” (2017) என்னும் பிரதி உருவாக்கம் எவ்வாறு நிகழ்ந்துள்ளது என்பது தொடர்பான வரலாற்று நிகழ்வுகளை இத்தருணத்தில் நினைவுபடுத்திக் கொள்ளலாம்.

அச்சுப்பண்பாடு உருவாக்கம் என்பது உலகம் முழுவதும் உருவான அறிவியல் சார்ந்த தொழில் புரட்சியால் சாத்தியமானது. தென் மற்றும் தென்கிழக்காசிய நாடுகளில் அச்சுக் கருவி முதன் முதல் புழக்கத்திற்கு வந்த மொழி தமிழ். இதன் விளைவாக பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் முதலே அச்சுநுதல் என்பது தமிழில் பரவலாகியது. 1812இல் திருக்குறள் அச்சுக்கு வந்துவிட்டது. இவ்வகையில் ஓலைகளில் இருந்தவை அச்சு வடிவம் பெற்றதைப்போல் வாழ்மொழி மரபு அச்சுருவாக்கம் என்பது இருபதாம் நூற்றாண்டில்தான் பரவலாகியது. கூத்து என்னும் ஆற்றுக்கை வடிவம் குறிப்பிட்ட மனிதர்களால் எழுதப்பட்ட பிரதிகளாகவே இருந்திருக்க வேண்டும். பலரும் ஒரே கதையைக் கூத்தாக எழுதியிருக்க வேண்டும். அப்படி எழுதிய சுவடிகள் எவ்வாறெல்லாம் பாதுகாக்கப்பட்டன? மீண்டும் மீண்டும் அவை எப்படிப் படி எடுக்கப்பட்டன? ஆகிய பிற விவரங்கள் எமக்கு முழுமையாகக் கிடைக்க வாய்ப்பில்லை. ஆனால் அச்சு வடிவத்தில் உள்ள பிரதிகளில் காணப்படும் தரவுகளைக் கொண்டே கூத்துப் பிரதி உருவாக்கம் பற்றிய தகவல்களை நாம் ஊகிக்க முடிகின்றது. 1896இல் அச்சான ‘காத்தவராய நாடகம்’ என்னும் பிரதியின் முதல் பக்கம் பின்வருமாறு உள்ளது,

பழைய
மரபிலிருந்து
புதிய மரபிற்குள்
ஒரு பிரதி
மாற்றம்
பெறும் போது,
அதன் மூலம்
உருப்பெறும்
பல்வேறு
பரிமாணங்கள்
குறித்தும்
உரையாடுவது
அவசியம்.

“மகம் மாரியம்மன் துணை
காத்தவராயன் நாடகம்
இ.து சிதம்பரம் வீரராகவ நாயக்கரவர்கள்
குமாரர் சி-பூசா-கோவிந்தநாயக்கர்
அவர்களிடங் கிடைத்த ஏட்டுப்பிரதியின் படி,
பொன்னுச்சாமிப்பிள்ளை அவர்கள் வேண்டுகோளால்
ம.ள.ள.ஸ்ரீ.பாண்டூர் பொன்னுரங்க முதலியாரவர்கள்
இராக தாளங்களமைத்துத் தர
கொ.மாணிக்க முதலியாரவர்களால் தமது சென்னை
மனோன்மணிவிலாச அச்சுக் கூடத்தில் பதிப்பிக்கப்பட்டது”

1896, ரிஜிஸ்டர் காப்பிரைட்

இதன் மூலம் ஏட்டுப்பிரதி அச்சாக்கம் பெற்றுள்ளதை அறிய முடிகிறது. இதனை உருவாக்கியவர் குறித்து அறியமுடியவில்லை. ஆனால் இதனை அச்சாக்கம் செய்யும் போது, இராகம், மற்றும் தாள மரபுகள் பிறிதொருவரால் கண்டறியப்பட்டு அச்ச வடிவம் பெற்றுள்ளது. இதன் மூலம் கூத்துப் பிரதிகள் அச்ச வடிவம் பெற்ற வரலாற்றை கண்டறிய முடிகின்றது.

மேற்குறித்த பின்புலத்தில் செவ்விலக்கியம் மற்றும் செவ்விலக்கணப் பிரதிகள் அச்ச வடிவம் பெற்ற மரபுகளைப் போலவே கூத்துப் பிரதிகள் அச்சவடிவம் பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகின்றது. இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் பின்வரும் பதிப்புகள் அமைகின்றன. 1926இல் முதற்பதிப்பும் 1974இல் இரண்டாம் பதிப்பும் வந்த தேவசகாயம்பிள்ளை (நாட்டுக்கூத்து) பிரதியில் காணப்படும் குறிப்பு வருமாறு,

“இந்நாடகம் முன்பின் 90 வருடங்களாய் ஏட்டுப்பிரதிகளில் இருந்தமையால் இதைப் பெயர்தெழுதியவர்களின் அட்சர வித்தியாசத்தாலும் கருத்துத் தெரியாத இடங்களில் தக்ககருத்துக்கியையத் திருத்தி எழுதினதாலும் சுத்தப் பிரதியாக்கப் பல பிரதிகளையழைப்பித்து ஆயவேண்டி நேர்ந்தது. அப்படி ஆராய்ந்து பெரும்பாலும் ஒத்துப் போன பிரதிகளின்படியே திருத்தியிருக்கின்றோம். சில இடங்களில் சன்மார்க்கத்திற்கு விரோதமாக பாக்கள் அல்லது சிற்றின்பாசாரமுள்ள பாக்கள் இருந்தமையால் மாற்ற அல்லது ஓரடியை விட்டுவிட நேர்ந்தது” (முதற்பதிப்பின் முன்னுரை)

இக்குறிப்பின் மூலம் ஏட்டுப்பிரதி அச்சப் பிரதியாகும் போது பெற்ற மாற்றங்களைக் காண முடிகிறது. இதைப்போலவே இராமநாடகம் (வடமோடி நாட்டுக் கூத்து) வி.சீ.கந்தையா (1976) அவர்கள் பதிப்பித்துள்ளார்கள். அதில் வரும் பதிப்புரையின் ஒரு பகுதி வருமாறு,

“பல இடையூறுகளுக்கிடையே ஆரைப்பற்றை, களுதாவளை, காரைத்தீவு, பனங்காடு, புளியந்தீவு ஆகிய இடங்களைச் சேர்ந்த ஏட்டுப் பிரதிகளும் கையெழுத்துப் பிரதிகளும் இந்நூலையாக்கும் முயற்சியின் போது எனக்குக் கிடைத்தன. கிடைத்தவற்றுள் சில

பூரணமான நிலையில் இருக்கவில்லை. பூரணமாகவும் சில இடங்களில் ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்டுக் காணப்பட்டன. இக்காரணங்களால் தூய பிரதியொன்றை அமைப்பதில் அனுவுத்திர நாடகம் பதிப்பிலும் பார்க்க மிகக்கூடிய சிரமத்தை நான் மேற்கொள்ள வேண்டியிருந்தது” (முன்னுரை: 14).

மேற்கூறிய இரண்டு பிரதிகளின் பதிப்பு முயற்சி சார்ந்து இன்பமோகனின் பதிப்பு முயற்சியை ஒப்பிட்டுக்காணும் தேவை உள்ளது. அவரது பதிப்புரையில் காணப்படும் கீழ்க்கண்ட பகுதி மேற்குறித்த மரபோடு ஒத்துப்போவதை காணமுடிகிறது.

“குருக்கேத்திரன் போர் குருக்கள்மடத்தில் 1942களில் ஆடப்பட்ட போதும் அவர்களால் ஆடப்பட்ட அப்பிரதியை பெற்றுக்கொள்ள முடியாமல் போனது. 1990களுக்குப் பின்னர் அங்கு கூத்துச் செயற்பாடுகள் முற்றாக விடுபட்டதுடன் 2004ஆம் ஆண்டில் ஏற்பட்ட சுனாமி அனர்த்தத்தில் 1942களில் ஆடப்பட்ட குருக்கேத்திரன் போர் கூத்தில் குருக்கேத்திரன் பாத்திரம் தாங்கி ஆடியவரும் பிற்காலத்தில் குருக்கள்மடத்தில் கூத்துக்களைப் பயிற்றுவித்த அண்ணாவியாரான குருக்கேத்திரன் கதிர்வேற்பிள்ளை அவர்கள் இறந்ததன் காரணத்தினாலும் அவர் வைத்துப் பாதுகாத்த கூத்துடன் தொடர்புடைய குருக்கேத்திரன் போர் கூத்துப் பிரதி அடங்கலான சகல ஆவணங்களும் சுனாமியால் அடித்துச் செல்லப்பட்டதனாலும் அப்பிரதியை பெற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. இப்பிரதி கிடைத்திருந்தால் குருக்கேத்திரன்போர் கூத்தின் பழமையான பிரதியொன்றைப் பெற்ற திருப்தி ஏற்பட்டிருக்கும். இருந்தும் குருக்கேத்திரன் போர் கூத்துடன் தொடர்புடைய கூத்துப்பிரதிகள் சிலவற்றை கன்னன்குடா, பருத்திச்சேனை, விழாவட்டுவான் ஆகிய கிராமங்களிலிருந்து பெற்றுக்கொள்ளக்கூடியதாக இருந்தது” (பதிப்புரை: xxxi).

தேவசகாயம்பிள்ளை (நாட்டுக்கூத்து), இராமநாடகம் (வடமோடிக் கூத்து), குருக்கேத்திரன் போர் (வடமோடிக் கூத்து) ஆகிய மூன்று பிரதிகளின் பதிப்பு முயற்சிகள் குறித்த செய்திகளை மேலே தொகுத்து நோக்கினோம். இதன்மூலம் குருக்கேத்திரன் போர் பிரதியைப் பதிப்பித்த இன்பமோகன் எவ்வாறான பதிப்பு மரபில் செற்பட்டிருக்கின்றார் என்பதை பின்வரும் வகையில் நோக்கலாம்.

- ஈழத்துக் கூத்துப் பிரதிகளைப் பதிப்பித்து அச்சுக்குக் கொண்டுவந்த மு.வி.ஆசீர்வாதம், வி.சீ.கந்தையா, சு.வித்தியானந்தன், கா.சிவத்தம்பி, சில்லையூர் செல்வராசன், நீ. மிக்கேர்சிங்கம், இ. பாலசுந்தரம் ஆகியோர் வரிசையில் இன்பமோகனும் இணைந்து கொள்கின்றார்.
- கூத்துப் பிரதிகளை எவ்வாறெல்லாம் பதிப்பித்து வெளிக்கொண்டு வந்தார்களோ, அந்த மரபை உள்வாங்கி, அதில் வளமாகச் செயல்பட்டிருக்கிறார்.

ஈழத்துக் கூத்துப் பிரதிகளைப் பதிப்பித்து அச்சுக்குக் கொண்டுவந்த மு.வி. ஆசீர்வாதம், வி.சீ.கந்தையா, சு.வித்தியானந்தன், கா.சிவத்தம்பி, சில்லையூர் செல்வராசன், நீ. மிக்கேர்சிங்கம், இ. பாலசுந்தரம் ஆகியோர் வரிசையில் இன்பமோகனும் இணைந்து கொள்கின்றார்.

ஈழத்திலே
கூத்துப்பிரதி
களைப்
பதிப்பிப்பதற்கு
மேற்கொண்ட
புலமைத்துவ
முயற்சிகள்
சிறப்பாக
அமைந்திருப்
பதைக்
காண்கின்றோம்.

- நவீன அரங்க மரபில் பயிற்சி உள்ளவர் என்பதால், பாரதம் தொடர்பான பிரதியின் பல பரிமாணங்களையும் உள்வாங்கி இப்பதிப்பைச் செய்துள்ளார். இதற்கான தரவுகளை அவரது பதிப்புரை மூலம் தெரிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

வடிவேல் இன்பமோகன், குருக்கேத்திரன் போர் பதிப்பித்துள்ள முறைமை குறித்து மேலே கூறியுள்ள மூன்று விடயங்கள் குறித்தும் உரையாடும் தேவை உண்டு.

ஈழத்திலே கூத்துப்பிரதிகளைப் பதிப்பிப்பதற்கு மேற்கொண்ட புலமைத்துவ முயற்சிகள் சிறப்பாக அமைந்திருப்பதைக் காண்கின்றோம். இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலேயே இவ்வகை முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. கூத்துப்பிரதிகள், அதனை எழுதியவர்களாலேயே அச்சுக்குக் கொண்டுவருவது ஒரு முறை. கையெழுத்துப் பிரதிகளைப் பதிப்பிப்பது இன்னொரு முறை. தமிழ் நாட்டில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்காலம் தொடங்கி பிரதிகளை எழுதுபவர்களே அச்சிடும் முறை உருவாகியுள்ளது. இவ்வகையான அச்சிடுதலில் நான்கு வகையான பிரதிகள் அச்சிடப்பட்டிருப்பதைக் காண்கின்றோம்.

- நாடகம் என்னும் பெயரில் கூத்துப் பிரதிகள் அச்சாகியுள்ளன. இவற்றில் மிகுதியானவை மகாபாரத அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட பிரதிகள். மற்றும் பல்வேறு நாட்டார் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட பிரதிகளும் எழுதப்பட்டன. இரத்தின நாயகர் ரூ சன்ஸ், சன்முகானந்தா புக்டிப்போ என்னும் நிறுவனங்கள் அச்சிட்டன. இவ்வகையான பிரதிகள் சுமார் 120 இன்று கிடைக்கின்றன.
- 'டிராமா சரித்திரங்கள்' என்னும் பெயரில் இசை நாடகம் அல்லது ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் எனும் வடிவில் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகப் பிரதிகள். இவை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மரபைச் சேர்ந்தவை.
- 'கதை, அம்மாணப் புத்தகங்கள்' எனும் பெயரில் பெரிய எழுத்துப் பாடல்களுடன் அச்சிடப்பட்ட பிரதிகள்.
- நுகர்வுப் பண்பை அடிப்படையாகக் கொண்ட வாசிப்பு மரபைச் சார்ந்த பிரதிகள். இவற்றில் மனோவசிய சாஸ்திரம், கொக்கோ சாஸ்திரம், சோதிட சாஸ்திரம், நாட்டு வைத்தியம் ஆகியவை அடங்கும்.

மேற்குறித்த நாடகப்பிரதி (கூத்துப் பிரதி), டிராமா பிரதி, கதை - அம்மாணப் பிரதி, நுகர்வுப் பிரதிகள் ஆகிய அனைத்தையும் ஒரே நிறுவனமே அச்சிட்டுக் கொண்டு வந்தன. இதன்மூலம் தமிழ்ச் சூழலில் அச்சிட பின்புலத்தைக் காணமுடிகிறது. இவ்வகையான செயல்கள் 1920களில் தொடங்கி 1970கள் வரை மிகுதியாகவே அச்சிடப்பட்டன. இப்போது ஆறு அச்சுக்கள் வந்துள்ளன.

மேலே குறிப்பிட்ட வகையில் ஈழத்தில் அச்சத் தொழில் நடைமுறையில் இருந்ததா? என்பது குறித்து அறிவது அவசியம். ஆனால் கையெழுத்து வடிவில், ஓலைச்சுவடி வடிவில் கிடைத்த கூத்துப் பிரதிகளை அச்சிடுதல் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டிருப்பதைக் காண்கின்றோம். அதுவும் கல்வி நிறுவனங்கள் அவ்வகையான பணியை மேற்கொண்டன. தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரை இலக்கியம், இலக்கணம் ஆகியவற்றை பதிப்பிப்பதில் காட்டிய அக்கறை, கூத்துப் பிரதிகளை அச்சிடுவதில் காட்டியதாகக் கூறமுடியாது. இவ்வகையில் பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் மரபில் 'குருக்கேத்திரன் போர்' பிரதி அச்சிடுதல் நிகழ்வதையும் நாம் இணைத்துப் பார்க்க முடிகிறது. கூத்துப் பிரதிகள் அச்சிடுவதில் தமிழகம், ஈழம் செயல்பாடுகளை ஒப்பிட்டுக் காணும் தேவையுண்டு. தமிழகத்தில் அண்மைக்காலங்களில் ஒருசில கூத்துப் பிரதிகள் பதிப்பிக்கப்பட்டு அச்சில் வந்துள்ளன.

தமிழ்நாட்டில் கூத்துப் பிரதிகள் அச்ச வடிவம் பெறும்போது காப்பு விருத்தம், கொலுதரு, கவி, பொது வசனம், அகவல், வாழி விருத்தம் எனும் பகுதிகள் இடம்பெற்றிருப்பதைக் காணமுடியும். அதைப்போலவே பாத்திரங்களின் பெயர்களும் கட்டியங்காரனும் இடம்பெற்றிருப்பர். இதனை பிற்காலங்களில் அச்சிட்ட பிரதிகளில் முழுமையாகக் காணமுடியவில்லை. சில விடுபாடுகள் உண்டு. புதிதான சேர்க்கையும் உண்டு. குருக்கேத்திரன் பிரதி காப்பு விருத்தம், கட்டியன் வரவு விருத்தம், கட்டியன் தரு, கட்டியன் வசனம், பாத்திரங்களின் கொழுத்தரு, விருத்தம், வசனம் என்ற வகையில் அமைந்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது. தமிழகத்தில் உருவான கூத்துப் பிரதிகளின் வடிவமைப்பிலேயே, ஈழத்தின் பிரதிகளின் அமைப்பு இருப்பதை குருக்கேத்திரன் போர் பிரதி வழி அறியமுடிகிறது. இவ்வகையில் இப்பிரதிப் பதிப்பு என்பது மரபுத் தொடர்ச்சியாகவே அமைகிறது.

தமிழகக் கூத்துப் பிரதிகளில் நாட்டைராகம், மத்தியாவதிராகம், சடதாளம், புன்னாவெளிதாகம், ரூபகதாளம், அராபிராகம் மற்றும் வசனம் என்னும் குறிப்புகளைக் காணமுடிகிறது. இக்குறிப்புகள் தொடக்க காலத்தில் அச்சிடப்பட்ட பிரதிகளில் உள்ளன. பின்னர் அச்சிடப்பட்ட பிரதிகளில் காணாமல் போய்விட்டது. ஈழத்தில் அச்சிடப்பட்ட 'தேவசகாயம் பிள்ளை - நாட்டுக்கூத்து' போன்ற பிரதிகளில் ராகம், தாளம் குறிக்கப்பட்டு இருப்பதைக் காண்கின்றோம். உசேனிராகம், சடதாளம், பெலகிரி இராகம் - சடதாளக் காப்பு மோகனம் - சடதாளம், செஞ்சுட்டி ராகம் - ரூபக தாளம் ஆகிய பிற இராக தாள குறிப்புகள் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆனால் குருக்கேத்திரன்போர் பதிப்பில் இவ்வகையான இராகம் மற்றும் தாளம் குறித்த குறிப்புகள் இடம்பெறவில்லை. திரு.வி.சீ. கந்தையா பதிப்பித்துள்ள 'இராமநாடகம் - வடமோடி நாட்டுக் கூத்து' பிரதியிலும் இவ்வகையான இராக தாளக் குறிப்புகள் இல்லை. இத்தன்மை ஏன் உருவானது? இராக தாளக்

தமிழகத்தைப்
பொறுத்தவரை
இலக்கியம்,
இலக்கணம்
ஆகியவற்றை
பதிப்பிப்பதில்
காட்டிய
அக்கறை,
கூத்துப்
பிரதிகளை
அச்சிடுவதில்
காட்டியதாகக்
கூறமுடியாது.

நவீன அரங்கப்
பயிற்சி
பெற்றவர்கள்,
அரங்க வரலாறு
குறித்த
தேடலில்
ஈடுபடுவது
இயல்பு.
இவ்வகையில்
இவரது
பதிப்புரை
பல்வேறு
உரையாடல்
களுக்கான
களமாக
அமைந்திருக்
கின்றது.

குறிப்புக்கள் விடப்பட்டது எவ்வாறு நிகழ்ந்தது என்ற உரையாடலையும்
நாம் மேற்கொள்ள வேண்டும்.

வடிவேல் இன்பமோகன் கூத்துப் பிரதிகள் உருவான காலம்
குறித்து தமது நூலின் பதிப்புரையில் விரிவான உரையாடலை
மேற்கொண்டு இருக்கின்றார். நவீன அரங்கப் பயிற்சி பெற்றவர்கள்,
அரங்க வரலாறு குறித்த தேடலில் ஈடுபடுவது இயல்பு. இவ்வகையில்
இவரது பதிப்புரை பல்வேறு உரையாடல்களுக்கான களமாக
அமைந்திருக்கின்றது. இப்பிரதியைப் பதிப்பித்த வடிவேல் இன்பமோகன்
முயற்சி விதந்து குறிப்பிடத்தக்கது. இதனை வெளியிட்ட கிழக்குப்
பல்கலைக் கழகத்திற்கு நன்றி பாராட்டுகின்றோம்.

பயன்படுத்தப்பட்ட நூல்கள்

ஆசீர்வாதம்.மு.வி., (1974), (பதிப்பு). தேவசகாயம் பிள்ளை நாட்டுக் கூத்து,
யாழ்ப்பாணம்: ஆசீர்வாதம் அச்சகம், (இரண்டாம் பதிப்பு)

இன்பமோகன் வடிவேல் (பதி.), (2017), குருக்கேத்திரன் - வடமோடிக் கூத்து,
வந்தாறுமுலை: இலங்கை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

கந்தையா.வி.சீ., (1969), (பதிப்பு). இராம நாடகம், வடமோடி நாட்டுக் கூத்து,
மட்டக்களப்பு: மட்டக்களப்பு பிரதேச கலா மன்றம்.

கருணாநிதி.வே., (1993), தமிழக ஈழக் கூத்து மரபுகள், பல்கலை, 4, வீராசாமி
சாலை, குறிஞ்சி நகர், பெருங்குடி, சென்னை 96.

மௌனகுரு.சி., (1998), மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், மட்டக்களப்பு:
விபுலம் வெளியீடு - 07.

1920 - 1940 B. இரத்தினநாயகர் & சன்ஸ், சென்னை 01 மற்றும் சன்முகா
நந்தா புக் டெப்போ - சென்னை 112 ஆகிய நிறுவனத்தால் அச்சிடப்பட்ட
கூத்துப் பிரதிகள்.

Bruin u;anne M.de., (1998), கர்ணமோட்ச Karna's death - A Play by Pukalenthip
pulavar - புகழேந்திப் புலவர், (இருமொழிப் பதிப்பு)

Orient - International Institute for Asian Studies.french Institute of Pandicherry.

கட்டுரை ஆசிரியர்கள்

1. பேராசிரியர் இ. முத்தையா
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்
மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழகம்,
மதுரை.
imuthiah@yahoo.co.in
2. கலாநிதி சி. சந்திரசேகரம்
சிரேஸ்ட் விரிவுரையாளர்,
மொழித்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்
santhirasegaram@gmail.com
3. முபிஸால் அபூபக்கர்
முதுநிலை விரிவுரையாளர்
மெய்யியற் துறை, கலைப் பீடம்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.
mufizal77@gmail.com
4. கலாநிதி இ. பிறேம்குமார்
சிரேஸ்ட் விரிவுரையாளர்,
தத்துவவியல் மற்றும்
விழுமியக்கற்கைகள் துறை,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
premkumar.phd@gmail.com
5. இரா. சீனிவாசன்
இணைப்பேராசிரியர்,
தமிழ்த்துறை, மானிலக்கல்லூரி,
சென்னை - 600 005
vasan1964@yahoo.com
6. மு. ஏழுமலை
உதவிப்பேராசிரியர்
தமிழ்த்துறை,
து.கோ.வைணவக்கல்லூரி,
சென்னை.
elumalaim81@gmail.com
7. எம்.எம். ஜெயசீலன்
விரிவுரையாளர்,
தமிழ்த்துறை,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.
jseelanuop@gmail.com
8. பேராசிரியர் வீ.அரசு
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,
'கல்மரம்', சென்னை 96.
arasuveerasami@gmail.com

மதிப்பீட்டாளர்கள் (Referees)

1. பேராசிரியர் வீ. அரசு
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,
'கல்மரம்', சென்னை 96.
2. இரா. சீனிவாசன்
இணைப்பேராசிரியர்,
தமிழ்த்துறை,
மானிலக்கல்லூரி,
சென்னை - 600 005.
3. முனைவர் ச. பிலவேந்திரன்
இணைப்பேராசிரியர்,
நாட்டுப்புறவியல் துறை,
புதுச்சேரி, மொழியியல்
பண்பாட்டு ஆராச்சி நிறுவனம், புதுச்சேரி.
4. பேராசிரியர் சி. சிவசேகரம்
ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.
5. முனைவர் சுந்தர் காளியப்பன்
காந்தி கிராமம்,
கிராமியப் பல்கலைக்கழகம்
தமிழ்நாடு, இந்தியா.

சிறப்புக் கட்டுரை

1. சிறப்புக் கட்டுரை

2. சிறப்புக் கட்டுரை

3. சிறப்புக் கட்டுரை

4. சிறப்புக் கட்டுரை

5. சிறப்புக் கட்டுரை

6. சிறப்புக் கட்டுரை

7. சிறப்புக் கட்டுரை

8. சிறப்புக் கட்டுரை

9. சிறப்புக் கட்டுரை

10. சிறப்புக் கட்டுரை

சிறப்புக் கட்டுரை (கட்டுரை)

1. சிறப்புக் கட்டுரை

2. சிறப்புக் கட்டுரை

3. சிறப்புக் கட்டுரை

4. சிறப்புக் கட்டுரை

5. சிறப்புக் கட்டுரை

6. சிறப்புக் கட்டுரை

7. சிறப்புக் கட்டுரை

8. சிறப்புக் கட்டுரை

9. சிறப்புக் கட்டுரை

10. சிறப்புக் கட்டுரை

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



ISSN 2386-1630



9 772386 163006

விலை ரூபா 300.00