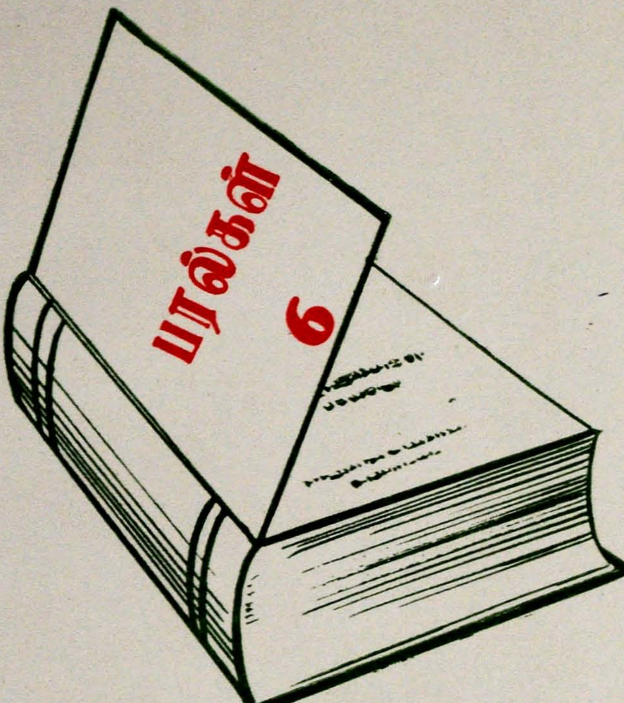
பரல்கள் 6



ஆய்வுக் கட்டுரைத் தொகுதி

தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றம்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்

பரல்கள் - 6

ஆய்வுக் கட்டுரைத் தொகுதி

டிசம்பர் - 1992

பதிப்பாசிரியர்கள்

இரா. மலர்விழி மங்கையர்க்கரசி
மு. மீனா
க. தேரியப்பன்
சி. பொன்னுத்தாய்

தமிழ் ஆய்வாளர் மன்ற வெளியீடு
தமிழியற்புலம்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்
மதுரை - 625 021

Bibliographical Data

Title	:	Paralkal (Collection of the Research Papers)
Publishers	:	Tamil Research Scholars Association Madurai Kamaraj University Madurai - 625 021
Language	;	Tamil
Subject	:	Tamil Studies
Edition	:	First
Date of Publication	:	December 1992
Copy right	:	Publishers
Paper	:	14 Kg SPB
Size	:	1 × 8 Demy
Pages	:	VII + 220
Price	:	Rs. 40/-
Printers	:	Vijaya Printers, 28, Town Hall Road Madurai - 1.
Binding	:	Card Board

பதிப்புரை

மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத் தமிழியற்புலத்தின் ஆய்வு மாணவர்கள் **புதன்வட்டம்** எனும் பெயரில் வாரம் ஒரு கருத்தரங்கினை நடத்தி வருகின்றனர். இக்கருத் தரங்கில் ஆய்வு மாணவர்களால் படிக்கப்பெறும் ஆய்வுக் கட்டுரைகள் **பரல்கள்** என்ற பெயரில் நூலாக்கம் பெற்று வருகின்றன. இதுவரை ஐந்து தொகுதிகள் (1975, 1976, 1978, 1990, 1991) வெளிவந்துள்ளன ஆய்வாளர்களின் தொடர்ந்த முயற்சியாலும், ஆர்வ வெளிப்பாட்டினாலும் இந்நூல் ஆறாவது தொகுதியாக வடிவம் பெற்றுள்ளது.

இந்நூலில் பதினாறு ஆய்வாளர்கள் தத்தம் சிறப்புத் துறையில் ஆய்வுக் கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளனர். இக்கால இலக்கியம், நாட்டுப்புறவியல், ஒப்பிலக்கியம், சமயம், தத்துவம் ஆகிய துறைகளில் கட்டுரைகள் அமைந்துள்ளன.

ஆய்வாளர்களின் ஆய்வுப் பணி இடையீடின்றி நடை பெற பல்கலைக்கழக நிர்வாகம் ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வருகிறது. பல்வேறு நிர்வாகப் பணிகளுக்கு இடையேயும் எங்களுக்கு உவப்புடன் வாழ்த்துரை வழங்கிய **துணை வேந்தருக்கும்** மகிழ்வுடனும், பெருவிருப்புடனும் முன்னுரை வழங்கிய **பதிவாளருக்கும்** எங்கள் நன்றி. குறித்த காலத்தே எமக்கு ரூ. 2000/- நிதியுதவி வழங்கிய நிதிப்பிரிவு அதிகாரி **திரு. பி. தியாக்ராஜன்** அவர் களுக்கும் எங்கள் நன்றி.

இந்நூலில் இடம் பெற்றுள்ள கட்டுரைகள் செம்மையுறு வதற்கு ஆலோசனை நல்கி, அணிந்துரையும் வழங்கிய எங்கள் **ஆய்வாளர் மன்ற நெறிஞர் பேரா. தே. ஆண்டியப்பன்** அவர்களுக்கு நன்றி. பரல்கள் வெளியீட்டிற்கு உற்சாகம் அளித்தும் நூலுக்குப் பாராட்டுரை வழங்கியும் சிறப்பித்த **தமிழியற் புலத்தின் தலைவர் பேரா. தி. முருகரத்தனம்** அவர்களுக்கும் எங்கள் நன்றி.

நூலை உரிய காலத்தில் சிறந்த முறையில் அச்சிட்டுக் கொடுத்த அச்சக உரிமையாளர் திரு. இரா. சொக்கலிங்கம் அவர்களுக்கும் மற்றும் தொழிலாளர்களுக்கும் எங்களது அன்பார்ந்த நன்றி!

பதிப்பாசிரியர்கள்

மே. த. கு. குத்தாலிங்கம்
துணைவேந்தர்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை-21.

வாழ்த்துரை

பல்கலைக் கழகத் தமிழியல் ஆய்வாளர்கள் பதினாறு பேர் தத்தம் ஆய்வுப்பொருள் தொடர்பான கட்டுரைகள் எழுதி நூலாக வெளியிட்டுள்ளனர். இவ்வெளியீட்டினைத் தம் செலவிலேயே செய்துள்ளனர். அதற்காக முதற்கண் எனது பாராட்டுகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

ஆய்வாளர்கள் தத்தம் ஆய்வுப் பொருள்கட்குத் தேவையான அடிப்படைக் கோட்பாடுகளில் தமக்கேற்பட்டுள்ள புலமையினை விளக்கும் வகையில் அனைத்துக் கட்டுரைகளும் அமைந்துள்ளன. ஆய்வாளர்கள் முறையான ஆய்வுக் கட்டுரைகளை எழுதுவதற்கான பணிக்களம் போல இவை அமைந்து இருப்பது பாராட்டுக்குரியது. மேலும் தமிழியல் ஆய்வுகள் எவ்வெக் கோணங்களில் படர்கின்றன என்பதனை எடுத்துக் காட்டும் போக்கில் இக்கட்டுரைகள் அமைந்துள்ளன. இவர்களைப் போன்ற ஆய்வாளர்கட்கும் முதுநிலை மாணவர்கட்கும் இவை பெரிதும் பயன்தரும் என நம்புகிறேன்.

இளம் ஆய்வாளர்கட்கு என் ஆசிகள். இவர்களது முயற்சிகள் வெல்க என வாழ்த்துகின்றேன்.

அன்பன்,
மே. த. கு. குத்தாலிங்கம்

ச. சிதம்பரசுப்ரமணியம்
பதிவாளர்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை-21.

முன்னுரை

'பரல்கள்' என்னும் இந்நூலில் தமிழியல் துறையில் ஆய்வு செய்யும் பதினாறு மாணவர்களின் ஆய்வுக் கட்டுரைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. பல்வேறு தலைப்புகளில் ஆய்வு செய்துள்ள மாணவர்களின் உழைப்பு போற்றுதற்குரியது. இவர்களில் பலர் மிகவும் கடினமான, நுட்பமான தலைப்புகளைத் தேர்ந்தெடுத்து ஆய்வு செய்திருக்கின்றனர்.

இளம்வயதில் நினைவாற்றல் இருக்கும், ஆர்வமிருக்கும், அதற்கேற்ற உழைப்பும் இருக்கும். ஆனால் தெளிவு என்பது அனுபவத்தால் பெற வல்லது. இந்நூலில் கட்டுரை படைத்திருப் பவர்கள் அனைவரும் இளைஞர்கள். இவர்கள் அனைவரும் தத்தம் கட்டுரைகளில் நுண்பொருட்களை விளக்க முயன்றுள்ளனர். அதில் அவர்களுக்கு இருக்கும் தெளிவு நம் பாராட்டிற்குரியது.

'நடப்பியல்' என்றால் என்ன என்பதை விளக்குவதில் பேராசிரியர்களிடையே முரண்பட்ட நிலைகள் இருப்பதை அறிவோம். திரு. கூ. முத்தன் நடப்பியல் என்பதற்குத் தெளிவான இலக்கணம் கூறியிருக்கிறார். ''நடப்பியல் என்பது மக்களின் வாழ்க்கை நிகழ்வு களை, சமூக அடித்தன்மை மாறாது உள்ளது உள்ளபடியே சித்தரித்து உணர்த்துவதாகும்'' என்று அவர் தரும் விளக்கத்தை இலக்கிய உலகம் ஏற்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

திரைப்பட மொழி பற்றி திரு. சு. விஸ்வநாதன் எழுதியுள்ள கட்டுரை மிகவும் ஆழமானது. அவரது முயற்சி பாராட்டிற்குரியது.

கவிதைகளில் திருமண மதிப்புகள் என்னும் கட்டுரையில் திருமதி மு. மீனா வரதட்சணையால் பாதிக்கப்படுபவர்கள் நடுத்தரக் குடும்பத்தைச் சார்ந்தவர்களே என்பதை விளக்கி, உழைக்கும் வர்க்கத்தினரிடையேயும் இக்கொடுமை பரவி வருவதைச் சுட்டிக் காட்டியிருக்கிறார்.

''கசடதபற'' இதழ்கள் படிப்பவர்களுக்கு எந்தவித விமர்சனக் கொள்கையையும் காட்டவில்லை என்றும், 'படைப்பாளி' பற்றிய தன் விருப்பு, வெறுப்புக்களுடன் அடிப்படை அளவுகோல் ஏதுமின்றி ரசனை முறையில் தீர்ப்பளிக்கும் முறையே உள்ளது என்றும், செல்வி. க. நாகநந்தினி ஆணித்தரமாக அறைகிறார்.

அரிச்சந்திரன் கதை பற்றி எழுதியுள்ள திரு. க. தேரியப்பன், ,'கதை நிகழிடம் சூழலுக்குத் தக்கவாறு வட்டாரத் தன்மைக்கு ஏற்ப மாற்றமுற்று அமையும்'' என்பதை விளக்கியிருக்கிறார்.

இறைவனைக் காணவேண்டும் என்ற ஆவலை வெளிப் படுத்துதற்கு உதவும் கருவியாக வண்டு விடு தூது, திருவாய் மொழியிலும் பிரமர்கீதிலும் அமைந்துள்ள பாங்கினை செல்வி. சோ. கி. கல்யாணி தெளிவுபடக் கூறுகிறார்.

திரு. ச. சீனிவாசன் தமிழ், மலையாள தொடக்ககால நாவல் களில், ''நல்லவர்களுக்கும், தீயவர்களுக்கும் இடையே போராட்டங்கள் நடைபெறுவதும், இறுதியில் நல்லவர்கள் வெல்வதும் தீயவர்கள் வீழ்ச்சியடைவதுமான பொது அமைப்பினைக் காண முடிகிறது'' என்பதை விவரிக்கிறார்.

செல்வி. இர. திலகா பாரதி எடுத்தாண்ட வள்ளலார் பாடலில் ''பொருள் மாற்றம் தரக்கூடிய அடிக்கருத்தை மட்டுமே மாற்றி யுள்ளார்'' என்று உறுதிபடக் கூறுகிறார்.

அரசியல் ஒப்பாய்வு பற்றி எழுதியுள்ள திரு. ஆ. சீனிவாசன் ஒப்பீட்டு அரசியல் அமைப்பு வகைகளைப் பட்டியலிட்டு விளக்கம் கூறியிருக்கிறார்.

''திருஅருட்பாவில் அப்பாலைய நிலைக்குறியீடு'' என்னும் கட்டுரையில் திருமதி. இரா. மங்கையர்க்கரசி பயண இலக்காக கிறித்தவர்கள் ஜெருசலத்தையும், இராமலிங்கர் சிதம்பரத்தையும் கொண்டுள்ளனர் என்பதைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார்.

''மொழி பெயர்ப்பில் குறைகள்'' என்னும் கட்டுரையில், ''மூலநூல் பனுவலில் உள்ளவற்றை மொழிபெயர்ப்பில் நீக்கி விடு வதும் (deletion) இல்லாதவற்றைச் சேர்த்துக் கொள்வதும் குறை களாகக் கருதப்படும்'' என்பதை வலியுறுத்தியிருக்கிறார்.

செல்வி. சி. பொன்னுத்தாய் அழகர் திருவிழா நிகழ்ச்சியினைப் புதிய மாறுபட்ட பொருண்மையில் விளக்க முற்பட்டுள்ளார். செல்வி சு. பூங்கொடி அந்நியமாதல் கோட்பாட்டை அயலவர் கருத்துக்களை எடுத்துக்காட்டி அறிமுகம் செய்துவைக்கிறார். திருமதி சு. சந்திரா காப்பிய உருவாக்கத்திற்கு அடிப்படையாகத் தொன்மக் கதைகளும் பழமரபுக் கதைகளும் உள்ளன என்பதைத் தமிழ் மற்றும் பிறமொழிக் காப்பியங்களைச் சான்று காட்டி விளக்கியுள்ளார். திரு. மா. கருணாகரன் ஈழத்து இலக்கியச் சான்றுகள் வழியாக ஈழத்து மக்களின் தேசிய உணர்வுக் குறியீடு இயற்கைப் பொருள்களின் மூலம் வெளிப்பட்டது என்பதைக் காட்டியுள்ளார். திரு. வீரா. அழகிரிசாமி சமயங்களிடையே வெளிப்படையான பூசல்கள் வெளித்தோன்றித் தெரியாவிடினும், கொள்கைகளிடையே பூசல்களும் வாதங்களும்இருந்துள்ளன என்பதைப் பரிபாடல் வரிகள் மூலம் நிறுவ முற்படுகிறார்.

இளம் ஆய்வாளர்களின் முயற்சியை மீண்டும் ஒருமுறை பாராட்டுகிறேன். இடைவிடாது ஆய்வுப்பணியில் அவர்கள் ஈடுபட வேண்டும் என்று விழைகிறேன். மாணவர்களை ஆய்வுப்பணியில் ஊக்குவித்து வரும் தமிழ்த்துறைத் தலைவருக்கும், பேராசிரியர் களுக்கும் தமிழ் உலகம் கடமைப்பட்டுள்ளது.

அன்பன்

ச. சிதம்பரசுப்பிரமணியம்

பேராசிரியர் தி. முருகரத்தனம்
தலைவர், தமிழியற்புலம்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை–21.

பாராட்டுரை

தமிழியற் புலத்தின் ஆய்வு மாணவர்கள் கடந்த ஆண்டின் தம் ஆய்வுப் படைப்புக்களைப் ''பரல்கள் ஆறாக'' வழங்குகிறார்கள். பெருந்துறையில் ஆய்வு நிகழ்த்தி வரும் ஆய்வு மாணவர்கள் பல்வேறு பொருள்களில் ஆய்வு நடத்துகிறார்கள். துறையின் பன்முகப் போக்கு இந்தப் பரல்களாலும் புலப்படுகிறது. இன்றைய ஆய்வுப்போக்கு பன்முகப் பார்வை உடையதாக (Inter disciplinary) அமைவதையே அறிஞர் உலகம் வரவேற்கிறது. தனித்தனித்துறைகள் தனித்தனியே ஆய்வு நிகழ்த்துவது கிணற்றுத் தவளையின் ஆய்வாகப் போய்விடும் என அறிஞர் உலகம் அஞ்சுகிறது. இன்றைய வாழ்வு பல அறிவுத்துறைகளும் இணைந்து நடத்தும் வாழ்வாக மலர்ந்து வருகிறது. அத்தகைய வாழ்வின் வெளிப்பாடான இலக்கியம் பல்துறை அறிவும் குவியும் கண்ணாடியாகப் படைக்கப் பெறுகிறது. ஒவ்வொரு துறையின் அறிவும் பிறதுறைகள் விளக்கம் பெற உதவுகிறது. இந்த நிலைக்கு வாய்ப்பாக இந்தப் பரல்கள் உருவாகின்றன. இது வரவேற்கத்தக்கது.

ஆய்வு என்பது புதிய தரவுகளைக் கொண்டு புதிய உண்மைகளைக் கண்டு பிடிப்பது தான். புதிய தரவுகளைப் புதிய ஒளியில் காண முயலும் போதுதான் புதிய உண்மைகள் புலப்படும். அந்தப் புதிய ஒளியே - ஒளிக் கதிர்களே – புதிய கொள்கை, கோட்பாடுகள் (Concepts and theories). அவை பல துறைகளுக்கும் உரியவை ; உலகெங்கும் தோன்றியவை ; பெரும்பாலும் மேலை நாடுகளில் தோன்றியவை. அவற்றைத் தமிழில் தந்து ஆராயும் முயற்சி தமிழ் ஆராய்ச்சி உலகிற்கு இன்றியமையாததாகி விடுகின்றது. அந்த முயற்சியையும் இந்தப் பரல்களில் காணலாம்.

ஆய்வாளர்களின் சொந்த முயற்சியால் ''பரல்கள்'' உருவாகின்றன. பொருளும் உழைப்பும் அவர்களுடையன. ஆகவே பொறுப்புணர்வும் இந்தப் பரல்களில் பெரிதும் இடம் பெற்றுள்ளது எனலாம். பதிப்பாசிரியர்கள் அயராது உழைத்து இந்த நூலை உருவாக்குகின்றனர். அனைவர்க்கும் என் பாராட்டும் நன்றியும்.

தமிழ் ஆராய்ச்சி உலகம் புதியன காண்கிறது ; ஆதரவு நல்குமாக.

பேராசிரியர்
தே. ஆண்டியப்பபிள்ளை
துறைத்தலைவர், இலக்கணத்துறை
தமிழியற்புலம்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை - 21.

அணிந்துரை

கருத்தரங்கில் மாணவர்கள் கலந்துகொண்டு, கட்டுரை வழங்கி, விமர்சனங்களை நேரில் சந்தித்து வெளிவரும்போது, புடம் போட்ட அனுபவம் ஆய்வில் புலப்படும் என்பது உறுதி. நமது ஆசை எல்லாம் நல்ல ஆய்வுகள் வெளிவர வேண்டும் என்பதே ஆகும். ஒவ்வொருவரும் உலகிற்கு ஒரு புதியகருத்தை வழங்கினால் போதும். அதுவே மைல் கல்லாகத் திகழ்ந்து ஆய்வை மேம்படச் செய்து வழி காட்டும். கருத்தரங்கில் பங்கேற்பதால் படிக்கும் முயற்சி, எழுதும் பயிற்சி, சிந்தனை வளர்ச்சி என்பவை சிறப்படையும். கருத்துக்கள் காற்றோடு கலந்து மறைந்துவிடாமல் இருப்பதற்கு, நூல் வடிவம் பெறவேண்டும். ஆய்வு மாணவர்கள் எழுதிய கட்டுரைகளை வாரந்தோறும் கேட்டும் படித்தும் அவைகளின் தரத்தை அறிந்து கொள்ளும் வாய்ப்பைப்பெறமுடிந்ததால் பெருமகிழ்ச்சி. வளர் பிறை யினை வானில் கண்ட நிறைவு. இருந்தாலும் பூரண நிலவைக்காணும் விருப்பம் அரும்புகிறது. கண்டது படிக்கப் பண்டிதன் ஆவான் என்ற கருத்தை மறவாமல் பல்வேறு நூல்களை விரைந்து படிக்கும் பக்குவம் பெறவேண்டும். புதிய செய்திகள் கிடைத்தால் அவற்றை வகைப்படுத்தி, எளிமைப்படுத்தி எல்லாரும் தெரிந்து கொள்ளும் வகையில் நூலாக்க வேண்டும். அம்முறையில் இந்நூலும் சிலம்பின் பரல் என்று அறிமுகப்படுத்த விழைகிறேன்.

பொருளடக்கம்

1. தென்னரசு படைப்புகளில் நடப்பியல்
— கூ. முத்தன் — 1

2. திரைப்படத்தில் காட்சி மொழி அமைவு
— சு. விஸ்வநாதன் — 11

3. கவிதைகளில் திருமண மதிப்புகள்
— மு. மீனா — 29

4. 'கசடதபற' வின் விமர்சனப் போக்கு
— க. நாகநந்தினி — 50

5. அமைப்பியல் நோக்கில் அரிச்சந்திரன் கதை
— க. தேரியப்பன் — 63

6. தாம்பூலம் தரித்தல் எனும் சடங்கின் பொருண்மை
— சி பொன்னுத்தாய் — 79

7. திருவாய் மொழியிலும் பிரமர்கீதிலும் வண்டு விடு தூது
— சோ. கி. கல்யாணி — 91

8. தமிழ், மலையாளத் தொடக்க கால நாவல்கள் அமைப்பு முறை
— ச. சீனிவாசன் — 108

9. பாரதி எடுத்தாண்ட வள்ளலார் கவிதை
— இர. திலகா — 124

10. அரசியல் ஒப்பாய்வு - ஓர் அறிமுகம்
— ஆ. சீனிவாசன் — 136

11. திருஅருட்பாவில் அப்பாலைய நிலைக்குறியீடு
— இரா. மலர்விழிமங்கையர்க்கரசி — 145

12. மொழி பெயர்ப்பில் குறைகள்
— செ. இராஜேஸ்வரி — 158

13. அந்நியமாதல் கோட்பாடு
— சு. பூங்கொடி — 168

14. காப்பியப்புனைவில் தொன்மமும் பழமரபுக் கதையும்
— சு. சந்திரா — 181

15. ஈழத்து இலக்கியத்தில் தேசிய உணர்வுக்குறியீடு
— மா. கருணாகரன் — 192

16. பரிபாடலில் சமயப்பூசல்
— வீரா. அழகிரிசாமி — 202

தென்னரசு படைப்புக்களில் நடப்பியல்

கூ. முத்தன்

முன்னுரை

திராவிட இயக்கப் படைப்பாளர்கள் மத்தியில் எஸ். எஸ் தென்னரசு குறிப்பிடத்தக்க இடத்தினை வகிக்கிறார். அவர் பதினாறு புதினங்கள், ஐந்து குறும்புதினங்கள், மூன்று நாடகங்கள், இருநூறுக்கு மேற்பட்ட சிறுகதைகள் ஆகியவற்றை எழுதியுள்ளார். அவரது படைப்புக்களில் 'நடப்பியல் தாக்கத்தின் வெளிப்பாடு' குறித்து ஆராய்வது இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

நடப்பியலின் வளர்ச்சி

தமிழ் இலக்கியத்தில் கற்பனைவாதப் போக்கு மேலோங்கி இருந்த சமீப காலத்தில், அதற்கு எதிராகத் தோன்றியதே நடப்பியல் போக்காகும். இந்நடப்பியல் போக்கு இலக்கிய வளர்ச்சியில் பல்வேறு மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியதோடு படைப்பாளிகளிடையே, படிப்பவர் களிடையே ஒரு விழிப்புணர்வைத் தோற்றுவித்தது. அதன் பின்னரே படைப்பாளன் தான் கண்டறிந்த ஒன்றைப் படைப்பில் எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு தெளிவாக வெளிப்படுத்துகிறான் என்பதைக் கண்டறிய நடப்பியல் நெறி பயன்படுத்தப்பட்டது. இப்புதிய இலக்கியப்போக்கு, காலஓட்டத்தில் ஓர் இலக்கிய இயக்கமாக உருவாகும் அளவிற்கு வளர்ச்சி பெற்றது. இவ்வளர்ச்சியை சி. கனகசபாபதி, ''நடப்பியலை ஓர் இலக்கியப் பண்பாகவோ ஓர் உத்தியாகவோ சொல்லிவிட முடியாது. இது இலக்கிய இயக்கங்களில் ஒன்று. இந்த இயக்கத் திற்கு ஒவ்வொரு நாட்டிலும் ஒரு வரலாறு உண்டு''[1] எனக் குறிப் பிடுகிறார். எனவே நடப்பியல் என்பது தமிழ் இலக்கியத்தில் கற்பனை வாதத்திற்குப் போட்டியாகத் தோன்றி, இலக்கிய இயக்கங்களில் ஒன்று எனக்கருதும் அளவிற்குத் தற்போது வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது எனலாம். கற்பனா வாதத்திலிருந்து வேறுபட்டு, உண்மை விளக்கப் போக்கில் இந் நடப்பியல் அமைந்திருக்கின்றது. உலக இலக்கியப் போக்கில் இப்போக்கு முக்கியத்துவத்தை பெற்றிருப்பதோடு, உண்மை நிலைகளை எடுத்துக்கூறும் இயல்நிலைக் கோட்பாடாகவும் விளங்குகிறது.

நடப்பியல்

'ரியலிசம் (Realism) என்ற ஆங்கிலச்சொல்லின் பொருளுக்கு இணையான தமிழ்ச்சொல் நடப்பியலாகும். ''நடப்பியல் என்பது அன்றாட வாழ்வில் எவ்விதப்புனைவுமின்றி, உள்ளதை உள்ளவாறே இலக்கியத்தில் கூறும் முறையாகும். வாழ்க்கையில் தொடர்ந்து ஆற்றொழுக்காக நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளின் நடப்பு நிலையை, உள்ளது உள்ளபடியே இலக்கியத்தில் வடித்துத் தருவதாகும்''[2] எனத் த. வே. வீராசாமி விளக்கம் அளிக்கிறார் ''அறிவியல் உண்மை, இலக்கிய உண்மை என்பவற்றை நன்குணர்ந்து வாழ்வியற் கோட்பாடுகளை உணர்த்த விழையும் படைப்பாளிகள், வாழ்க்கையை உள்ளது உள்ளபடியே எதார்த்தமாகச் சித்திரிக்க வேண்டும். அதாவது மிகைப்படுத்தாமல் இருப்பதை இருப்பது போலவே எடுத்துக் காட்டுவது''[3] என மா. இராமலிங்கம் எடுத்து ரைக்கிறார். ''தத்ரூபமான, உண்மை வடிவான உயிர்த்துடிப்புள்ள சித்திரங்களைத் தருபவை நடப்பியல் படைப்புக்களாகும்''[4] என மீனாட்சி முருகரத்தனம் பொருண்மைப்படுத்துகின்றார். இவ்வறிஞர் களின் கருத்துக்களின்படி நடப்பியல் என்பது கற்பனைப்போக்கு கலவாத உண்மை நிகழ்வுகளின் விரிவாக்கமே.

ஓர் இலக்கியப் படைப்பில் முதலாளிகள் அல்லது பணக்காரர் களின் வாழ்க்கையைக் கற்பனை கலவாது எழுதுவது மட்டும் நடப் பியல் ஆகாது. சமூகத்தில் உள்ள ஏனைய மக்களின் வாழ்க்கையை யும் கருவாகக் கொண்டு, அவர்களது பல்வேறு வாழ்க்கை நிலையைக் கற்பனை கலவாது படைத்தளிப்பதே நடப்பியலாகும். எனவே நடப் பியல் என்பது சமூகத்தின் அனைத்து நிலை மக்களின் வாழ்வியலை உண்மையோடு சித்திரிப்பதாகும். இங்குஎஸ் தோதாத்திரியின் கருத்து ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும் ''யதார்த்தவாதம் என்பது, சமூகம் சம்பந்தமானது. கலைஞன், அவனைச் சுற்றியுள்ள சமூகத்தைப் புரிந்துகொண்டு அதன் அடிப்படைத் தன்மைகள் மாறாதபடி சித்திரிக்க வேண்டும்''[5]. இக்கருத்திற்கு அரண் செய்கின்ற வகையில் சி. கனகசபாபதியின் பின்வரும் கருத்து அமைகிறது. ''நடப்பதை அல்லது உள்ளதைப் பற்றிய, உணர்வுப் பதிவைச் சாதாரண மனித உணர்வுக்கு எப்படித் தோன்றுகிறதோ அப்படிப் படைத்துத்தரும் கலைக்கூறு அமைந்ததுதான் நடப்பியல் இயக்கம்''[6] என்பார். 'கலையைப் பொருத்தவரையில் 'யதார்த்தம்' என்பது உண்மை மட்டுமல்ல அது சமூக இயக்கத்தின் உண்மையும் கூட. அதன் வளர்ச்சிப் போக்கான சாரம் ஒவ்வொரு காலத்திலும் ஒவ்வொரு விதமாக, சமூகவளர்ச்சிப்போக்கில் வெளிப்பட்டுக்கொண்டிருக்கிறது'[7] என்ற பொன்னீலனின் கருத்தும் சிந்திப்பதற்குரியது.

த. வே. வீராசாமி, மா. இராமலிங்கம், த. ஏ. ஞானமூர்த்தி, மீனாட்சி முருகரத்தனம் போன்றவர்கள் படைப்பாளன் தன் வாழ்க்கையில், தான் கண்டவற்றை உள்ளது உள்ளபடி வெளிப்படுத்துவது நடப்பியல் என்பர். கா. கைலாசபதி, எஸ். தோதாத்திரி, சி. கனகசபாபதி, பொன்னீலன் போன்றவர்கள், சமூகத்தில் அனைத்து நிலை மக்களின் வளர்ச்சி நிலைகளை வர்க்க முரண்பாட்டுடன் விளக்கி அவர்களது வாழ்வை வர்க்க முரண்பாட்டின் பின்புலத்தில்உண்மை கெடாமல் சித்திரிக்கவேண்டும். என்றும் குறிப்பிடுகின்றனர். மேற்குறித்த விளக்கங்களின் அடிப்படையில் ஆராய்ந்தால் நடப்பியல் என்பது மக்களின் வாழ்க்கை நிகழ்வுகளை, சமூக அடிப்படைத்தன்மை மாறாது, உள்ளது உள்ளபடியே சித்தரித்து உணர்த்துவதாகும் எனக் கூறலாம்.

நடப்பியல் போக்கும் படைப்பிலக்கியமும்

நடப்பியல் போக்கினைப் புதின இலக்கிய வரலாற்றில் மூன்று படி நிலைகளில் பகுத்துக் காட்டலாம்.

(1) தொடக்ககால நடப்பியல் போக்கு
(2) இடைக்கால நடப்பியல் போக்கு
(3) இக்கால நடப்பியல் போக்கு

தொடக்க காலத்தில் எழுதத் தொடங்கிய புதினப் படைப்பாளர்கள் சமூகத்தின் நிகழ்வுகளை அணுகாது, பெரும்பாலும் உயர்குடி மக்களின் வாழ்க்கைச் சித்திரிப்புக்களை விளக்கும் வகையிலேயே எழுதினர். அவர்களின் படைப்புக்களில் கற்பனைப் போக்கே பெரும் பங்கு வகித்தது. அவர்கள் படைக்கும் தலைமை மாந்தர்கள் நற்குணம் படைத்தவர்களாகவே திகழ்ந்தனர். தீயவர்கள் இறுதி வரைத் தீங்கு செய்பவர்களாகவே திகழ்ந்தனர். அப்படைப்பாளர்கள் தங்களது சுற்றுப்புறத்தை அழகாகப் படம் பிடித்துக்காட்டிய போதும் அவர்களின் படைப்புக்களில் கற்பனைத் தன்மையே மிகுந்திருந்தது.

இடைக்காலத்தில் எழுதிய படைப்பாளர்கள் சமூகத்தின்நிலைப்பாடுகளைத் திறனாய்வு செய்யும் நோக்கில் தங்களின் படைப்புக்களைப் படைத்தனர் என்பதற்கு எஸ். தோதாத்ரியின் கருத்து அரண் செய்வதாக அமைகிறது, ''இக்கால கட்டத்தில் படைப்பாளர்கள் சமூக முரண்பாடுகளை மிகக் கடுமையாக விமர்சனம் செய்யத் துவங்கியதுடன் அப்போக்கிலேயே தங்களது படைப்புக்களையும் படைத்தனர்.''[8] தற்காலச் சமூகத்தின் நிகழ்வுகள் சுட்டிக் காட்டப்படுவதுடன், அம்மக்களின் வாழ்க்கையும் திறனாய்விற்கு உட்படுத்தப்பட்டது.

இக்காலப் புதினப் படைப்பாளர்கள், தனிமனிதன், குடும்பம், தொழிலாளி, கூலித்தொழிலாளி, விவசாயி, அலுவலர் என சமூகத்தின் அனைத்துப் பிரிவினர்களையும் சித்திரித்துக் காட்டுகின்றனர். அவர்களின் வாழ்க்கைப் போராட்டங்களை சித்திரிப்பதோடு போராட்டத்திற்குத் தீர்வையும் சுட்டிக்காட்டுகின்றனர். இக்காலகட்டத்தில்தான் நடப்பியல் நெறியில் எழுதும்போக்கு மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றது எனக் கூறுவதே பொருத்தமுடையதாகும்.

மேலே பிரித்துக்காட்டிய மூன்று பிரிவுகளை பொன்னீலன் இரு பிரிவுகளில் அடக்கிக்காட்டுகிறார். அவர் காட்டுவது.

1 ஜடநிலை வளர்ச்சி

2 செங்குத்துத்தள வளர்ச்சி

தொடக்ககால நடப்பியல் போக்கையும், இடைக்கால நடப்பியல் போக்கையும், ஜடநிலைவளர்ச்சியிலும், இக்காலநடப்பியல் போக்கைச் செங்குத்துத்தள வளர்ச்சியிலும் அடக்கிக் காட்டுகிறார் பொன்னீலன்.

புதின இலக்கிய வரலாற்றில் படைப்பாளர்களிடம் நடப்பியல் போக்கு திடீரென இடம் பெற்றுவிடவில்லை. சிறிது சிறிதாக படைப்பாளர்களின் மனதில் இடம் பெற்று படைப்புக்களின் வாயிலாக வெளிப்பட்டன. இப்போக்கு இந்திய விடுதலைக்குப்பின் தோன்றிய புதினங்களில் முழுமையாகக் கையாளப்பட்டது எனலாம். இவற்றிற்குக் காரணம் படைப்பாளன் சமூகத்தைக் கூர்ந்து நோக்கியது ஆகும். படைப்பாளன் எந்தளவிற்குச் சமூகத்தைக் கூர்ந்து நோக்குகிறானோ அந்தளவிற்கு நடப்பியல் படைப்பில் சிறப்பிடம் பெறும்.

தென்னரசு படைப்புக்கள்

நடப்பியல் பற்றி இது வரை வளர்ந்து வந்த சிந்தனையின் அடிப்படையில் நாம் தென்னரசு படைப்புக்களை அணுகுவோமேயானால், அப்படைப்புக்களை இரு கூறுபாட்டில் அடக்கிவிடலாம்.

1 கற்பனை கலந்த நடப்பியல் படைப்புக்கள்

2 நடப்பியல் படைப்புக்கள்

கற்பனை கலந்த நடப்பியல்

இப்பகுப்பில் அடங்கும் படைப்புக்கள் யாவும் கற்பனைத் தன்மையை மிகுதியாகப் பெற்றிருக்கும். இவற்றில் நடப்பியல் தன்மை என்பது சிறு சிறு கூறுகளாகத் திகழும். இம்முறையில் தென்னரசின் படைப்புக்கள் சில கீழே தரப்படுகின்றன.

புதினம்	குறும்புதினம்	சிறுகதை
1 குஞ்சரத்தின்கதை	1 ஒரு தமிழச்சியின் கதை	1 பணமா பாசமா
2 தங்கச்சிமடம்	2 கையாள்	2 குயிலின் குரல்
3 வைராக்கியம்	3 கருணைக்கு அழிவில்லை	3 தனது பார்வை
4 ஆனந்த பைரவி		4 அரசியல் வாதியின் காதலி
5 மிஸஸ்ராதா		5 மாதவன் கோயில் மரகதக் கொள்ளை

நடப்பியல் படைப்புக்கள்

இவ்வகைப் பிரிவில் நடப்பியல் தன்மையே படைப்பில் முதன்மை பெற்றுத் திகழும். கற்பனைத்தன்மை சிறு சிறு கூறுகளாக இடம்பெறும். இத்தன்மையோடு அமைபவை என்று கீழ்க்கண்ட படைப்புக்களைக் குறிப்பிடலாம்.

புதினம்	குறும்புதினம்	சிறுகதை
1) ராஜபவனம்	1) வைகையில் மிதந்த விதவை	1) விவாகரத்து
2) ஒரு சுமங்கலியின் சுயசரிதம்	2) அருந்ததி கொலைவழக்கு	2) பொன்னி
3) மலடி பெற்ற பிள்ளை		3) ஒரு ரோஜா அரளிப் பூவானது
4) செம்மாதுளை		4) வெள்ளையன் கட்டிய மறவன் கோயில்
5) பாடகி		

மொத்தம் பத்துப் புதினங்கள், ஐந்து குறும்புதினங்கள், ஒன்பது சிறுகதைகள் ஆகியவை இருநெறியிலும் படைக்கப் பெற்றவை. ஆனால் அவற்றுள் ராஜபவனம், ஒரு சுமங்கலியின் சுயசரிதம், பாடகி, வைகையில் மிதந்தவிதவை ஆகிய நான்கு படைப்புக்களில் மட்டுமே நடப்பியலின் தாக்கம் வெளிப்படுத்தப் பட்டுள்ளன. அவற்றைப் பின்வருமாறு அமைத்து ஆராயலாம்.

ராஜபவனம்

சமுதாய வாழ்க்கைக்கு அடிப்படையாக இருப்பது குடும்பமே. குடும்பத்தின் கட்டுக்கோப்பு சிதையாமல் இருக்கும்போதுதான் சமூகம் செம்மைபெறும். கூட்டுக்குடும்பத்தின் சமூக வெளிப்பாடாக இப் புதினம் அமைந்துள்ளது. ஒரு கூட்டுக் குடும்பத்தின் சீரழிவிற்கு அக்குடும்பத்தின் தலைவர் எந்தளவிற்குப் பொறுப்பேற்கிறார் என்பதே இக்கதையின் கருவாகும்.

ராஜபவனம் என்ற புதினத்தில் இடம்பெறும் குடும்பம் காளமேகம் பிள்ளை, அவரது முதல் மனைவி, அவரது மகன் விக்னேஸ்வரன், இரண்டாவது மனைவி சின்னம்மாள், அவளது மகன் கந்தப்பன், வேலையாட்கள், பெரிய கருப்பன், சின்னக்கருப்பன் ஆகியோர் அடங்கிய பெரிய குடும்பமாகும். காளமேகம்பிள்ளையும், அவரது முதல்மனைவியும் இறக்கவே சின்னம்மாள் அக்குடும்பத்திற்குத் தலைவி ஆகிறாள். விக்னேஸ்வரனுக்கு ரெங்கநாயகியும், கந்தப்பனுக்கு ராணியும் மனைவியாகின்றனர். ஆறு நபர்களுக்குத் தலைமைப் பொறுப்பேற்கிறாள், சின்னம்மாள். இவளின் கட்டளைப் படியே பெருங்குடும்பம் இயங்குகிறது. ''ஒரு மனிதனின் தலைமையில் ஒரேவீட்டில் அவனோடு தொடர்புடைய பலரும் ஒன்றுகூடி வாழ்வதே கூட்டுக் குடும்பத்தின் நெறியாகும்'' 9. என்ற கருத்து இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். இங்குக்கணவன்-மனைவி, மாமனார்-மாமியார் கொழுந்தன், நாத்திமார் எனப் பலரும் ஒன்றுகூடிப் பொதுநில வருவாயை நம்பிவாழ்கின்றனர். ராஜபவனத்தில் வரும் குடும்பம்அத் தன்மையுடையது. பொதுச் சொத்திலிருந்து பெறும் வருமானத்தால் அனைவரும் வாழ்பவர்களாகப் படைப்பாசிரியர் காட்டுகிறார். குடும்பத்தலைவி சின்னம்மாள்; விக்னேஸ்வரன் முதல் தாரத்தின் மகன் அதனால் அவனது வாழ்வைச் சீரழிக்கும் நோக்கில் அவனது மனைவி ரெங்கநாயகியைப் பல துன்பத்திற்கு உள்ளாக்கி அவள்மீது பல பொய்ப்புகார்களைக் கூறி விக்னேஸ்வரனிடமிருந்து பிரிக்கிறாள். பின்னர் சொத்துப் பிரிந்து போகக்கூடாது என்பதற்காகத் தனது மருமகளின் தங்கை கற்பூரசுந்தரியை விக்னேஸ்வரனுக்குத் திருமணம் செய்து வைக்கிறாள். சின்னம்மாள் செய்யும் ஒவ்வொரு செயலாலும் அக்கூட்டுக்குடும்பம் பல கூறாகச் சிதைக்கப்படுகிறது.

சின்னம்மாள் செய்யும் தவறுகள் கந்தப்பனுக்கும் விக்னேஸ்வரனுக்கும் நன்றாகத் தெரியும். இருந்தாலும் அவர்களால் அத்தவறுகளைத் தட்டிக்கேட்க முடியவில்லை. இதுவே இக் கூட்டுக் குடும்பத்தின் தன்மையாகும். கூட்டுக் குடும்பத்தின் தன்மை பற்றி த. வே. வீராசாமி குறிப்பிடும் கருத்து இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும். இந்து சமயத்தில் உள்ள கூட்டுக் குடும்ப அமைப்பின்கீழ் சிறியவர்களும் பெரியவர்களும்,ஆணும், பெண்ணும் எந்தவித எதிர்ப்புமின்றிக் குடும்பத் தலைவனின் சொற்களுக்குக் கீழ்ப்படிவர். குடும்பத் தலைவனின் ஆணைகளை மகிழ்வோடு ஏற்றுக்கொண்டு பணியாற்றினர்[10] என்பதாம். இந்த அடிப்படையில்சின்னம்மாள் நடந்து கொள்வதுடன் ஏனைய அங்கத்தினரும் அவளது ஆணைக்குக் கீழ்படிந்து நடக்கின்றனர்.

இக்கதையில் கூட்டுக்குடும்பத்தின் நிலை விளக்கப்படுவதோடு மாமியார் மருமகள் பிரச்சனையும் நடப்பியலாக விளக்கப்பட்டிருப் பதையும் காண முடிகிறது.

ஒரு சுமங்கலியின் சுயசரிதம்

சமூகத்தின் அடித்தளத்தில் வாழும் கட்டிடத் தொழிலாளர் களின் வாழ்க்கைச் சித்திரிப்பதாக இப்புதினம் அமைந்துள்ளது. இப்புதினத்தில் நிகழ்ச்சிகளின் முற்பகுதி மதுரை முனிச்சாலையிலும், பிற்பகுதி வைகை அணையிலும் நடைபெறுகிறது. முற்பகுதியில் மதுரைக் கொத்தனார்களின் வாழ்க்கைச் சூழலை நடப்பியலாக ஆசிரியர் விளக்கிக் காட்டுகிறார். இப்போதுள்ளதுபோல் பதினைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன்பு அன்றைய கொத்தனார்கள் வாய்ப்பு வசதி பெற்றிருக்கவில்லை. எந்தக் கொத்தனார்களுக்கும் சொந்தவீடு கிடையாது. பூச்சுக்கரண்டியையும் சாந்துக்கட்டியையும் வைத்துக் கொண்டு மதுரை மேலக்கோபுர வாசலில் நிற்பார்கள். தேவைப் பட்டவர்கள் அவர்களைக் கூட்டிக்கொண்டு போவார்கள். அதுதான் அந்தக்காலத்து மதுரைக் கொத்தனார்களின் வாழ்க்கை நிலை யாகும்[11] புதினத்தின் இறுதிவரையிலும் கொத்தனார்கள், சித்தாட்கள் ஆகியோரின் வாழ்க்கைச் சூழல் விளக்கப்படுகிறது. மேலும் ஒப்பந்தக் காரர் (காண்டாக்டர்), மேஸ்திரிஆகியோரால் இக்கூலித் தொழி லாளர்களின் உழைப்பு சுரண்டப்படுகிறது என்பதனையும் விமர்சனப் படுத்துகிறார்.

ஒரு பெண், கணவனாலும் பின்னர் சமூகத்தாலும் தனிமைப் படுத்துகிறபோது எத்தகைய பிரச்சினைகளை அவள் சந்திக்க வேண்டி யிருக்கிறது என்பதனை இப்படைப்பில் இடம் பெறும் குருவம்மாள் என்ற பாத்திரத்தின் மூலமாக விளக்கிக் காட்டுகிறார். இப்புதினம் குருவம்மாள் என்ற பெண்ணின் வாழ்க்கைப் போராட்டத்தினை விளக்கியபோதும் கூடவே கொத்தனார்களின் வாழ்க்கைச் சூழலை நடப்பியல் நெறியில் உண்மைத்தன்மை புலப்படுமாறு விளக்கிக்கூறு கிறது.

பாடகி

நிலவுடமைச் சமூக அமைப்பில் கலை என்பது மேல்தளத்து மக்களின் பொழுதுபோக்கு அம்சம் கொண்டதாகத் திகழ்ந்தது. அவர் களை மகிழ்விக்கும் நோக்கில் கலைகள் வளர்க்கப்பட்டன, கலைஞர் களும் அவர்களை நம்பியே வாழ்ந்தனர். பின்னர் காலப்போக்கில் கலை என்பது அன்றாட மக்களின் வாழ்க்கைக் கூறுபாட்டில் இணைந்திருப்பதைக் காணமுடிந்தது. தென்னரசுவின் பாடகி என்ற இப்புதினம் வாய்ப்பாட்டுக் கலையை அடியொற்றி எழுதப்பட்ட தாகும். புகழ்பெற்ற பாடகி வசந்த கோகிலத்தின் வாழ்க்கை

சித்திரிப்பாக அமைந்துள்ளது. இப்படைப்பும் கலைஞர்களின் வாழ்க்கைச் சூழலை ஓரளவிற்கு வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமையப் பெற்றுள்ளது. கலைஞர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் மகிழ்வோடு வாழ்ந்தபோதும் தங்களது இறுதிக்காலத்தில் பல நோய்கட்கு ஆட்பட்டுத் துயர வாழ்வையே மேற்கொள்கின்றனர் என்ற பொதுக் கோட்பாட்டைப் படைப்பாசிரியர் சுட்டிச் செல்கிறார். இதற்கு அடிப்படையான காரணம் கலையால் புகழ்நிலையை அடைந்தபோது மற்றவர்களை மதிக்கத் தவறுவதும், தங்களது வாழ்க்கையைச் சிந்தித்து வரையறைப்படுத்தாததும்தான் காரணம் எனக் குறிப்பிடுகிறார். மேலும் புகழ்நிலையில் உள்ள கலைஞர்கள் தம்மைச் சூழ்ந்துள்ள, கலைஞர்களை மதிக்கத் தவறுகின்றனர் என்பதையும் சுட்டிக்காட்டுகிறார்.

இப்படைப்பில் வரும் கோகிலா பாடும் திறமையால் புகழ் அடைகிறாள். தனக்குக் கலையைக் கற்றுக்கொடுத்த ஆசான் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையை மதிக்கத் தவறுகிறாள். மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை, தன் மகன் கலிய மூர்த்தியைத் திருமணம் செய்து கொள்ளுமாறு வேண்டுகிறபோது அவமானப்படுத்தி அனுப்புகிறாள். இருப்பினும் அவளால் தனது வாழ்க்கையை முறைப்படுத்திக் கொள்ள முடியவில்லை, ஜமீன்தார் சரவணபவாவைத் திருமணம் செய்து கொள்கிறாள். அவனது கட்டளைப்படி பாடுவதை நிறுத்திக் கொள்வதுடன், ஒரு குடும்பப் பெண்ணாக வாழ ஆசைப்படுகிறாள். இருப்பினும் அவளது ஆசை நிறைவேறவில்லை. ஏனெனில் சரவணபவா கோகிலாவை விடுத்து அடுத்த புகழ் பெற்ற பாடகியான முத்துலட்சுமியை நாடிச் செல்கிறான். எனவே கோகிலாவிற்குக் கலையும் மறந்து போயிற்று. குடும்ப வாழ்க்கையும் மறுக்கப்பட்டது. இந்நிலையில் நோய்க்கு ஆட்படுகிறாள். சொந்த ஊரான சிலைமானில் குடி அமர்கிறாள். அங்குதன் தந்தையுடன் வறுமையில் வாழ்க்கை நடத்துகிறாள். இறுதியாக நோயின் கொடுமையால் இறந்துவிடுகிறாள்.

இப்புதினத்தில் கலைஞர்கள் தங்களுக்குள் பொறாமை கொள்வதும் தத்தம் கலையே சிறந்தது எனக்கருதும் மனப்பான்மை பெற்றிருப்பதும் விளக்கப்படுகின்றன. மேலும் மிருதங்கக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கைச் சூழலும், பாடகர்களின் வாழ்க்கைச் சூழலும் ஆங்காங்கு வெளிப்படுத்தப்படுவதுடன் இசையின் நுணுக்கங்களும் விளக்கப்படுகின்றன.

வைகையில் மிதந்த விதவை

சிறைக் கைதியின் மனநிலையை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் இப்படைப்பு அமைந்துள்ளது. இதில் வரும் காசி எனும் பாத்திரம்

திருட்டுத் தொழில் புரிந்து பலமுறை சிறை சென்றவன், திருடர்களின் மனப் போராட்டத்தைக் காசி மூலமாகத் தெளிவுபடுத்துகிறார். ''வியர்வையைச் சிந்தாமல் செலவு செய்யும் கைகள் வறுமைசாடும் போது சொந்தவீட்டு இரும்புப் பெட்டியைத்தான் முதன் முதலில் பதம் பார்க்கும். அதுவும் தீர்ந்தவுடன் அடுத்த வீட்டு ஜன்னல் கம்பி களை வளைக்கும். இப்படித்தான் நான் கேடியானேன். செலவுக்குப் பணம் இல்லாதபோது என் கிராமத்தில் இருக்கும் சைக்கிள்களைத் திருடி விற்றேன். அடுத்து உறவினர் வீட்டுத் திருமணத்தில் குழந் தைகள் அணிந்திருக்கும் நகைகளைத் திருடினேன். இப்படியாகப் பல திருவிளையாடல்கள் செய்து கேடியானேன்''[12] எனக்கூறும் காசியின் மனநிலையைச் சித்திரிப்பதோடு கைதிகள் சிறைக்குள் படும் வேதனையையும் நடப்பியல் நெறியில் சுட்டிக் காட்டிச் செல்கிறார். நீதிமன்றத்திற்கு வருபவர்களில் வக்கீல்களையும் நீதிபதி களையும்தவிர மற்ற யாரும் மகிழ்ச்சியோடு வருவதில்லை என்பதை நீதிமன்றக்காட்சி மூலம் தெளிவுபடுத்துகிறார். சமூகப் பண்புகளிலிருந்து மாறுபட்டு, சில தவறுகளைச் செய்து வாழும் தனி மனிதனை ஒரு மனிதனாகச் சமூகம் அங்கீகரிப்பதில்லை. அத்தனி மனிதன் தன்னைப் பண்படுத்திக்கொண்டு' சமூகத்தோடு நெருங்க எண்ணும்போதும் சமூகம் அத்தனி மனிதனைத 'துரத்தத்தான் செய் கிறது. இந்நிகழ்வுகளைக் காசி மூலமாகச் சிறப்பாக விளக்கிக் காட்டுகிறார். காசி பல குற்றங்கள் செய்து சிறை சென்றபோதும் தானும் ஒரு மனிதனாக வாழ வேண்டும் என்ற ஆசையில் அமைதி யாக வாழ எண்ணுகிறான். ஆனால் சமூகம் பல குற்றங்களை அவன் மீது மீண்டும் சுமத்துகிறது. எனவே சமூகப் பண்பாட்டிலிருந்து விலகி சில தவறுகள் செய்யும் தனிமனிதனைச் சமூகம் மேலும் மேலும் குற்றவாளியாக்கவே முயற்சிக்கிறது என்ற கருத்தை விமர்சிக்க இப்புதினத்தைப் படைத்திருக்கிறார். நுணுகி நோக்கும் போது மேலும் பல உண்மைகள் புலப்படும்.

தொகுப்புரை

1) நடப்பியல் என்பது தொடக்கத்தில் கற்பனை வாதப் போக்கிற்குப் போட்டியாகத் தோன்றிப் பின்னர், இலக்கிய வரலாற் றில் இயக்கமாக உருவாகும் அளவிற்கு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது.

2) நடப்பியல் என்பது சமூகமக்களின்வாழ்க்கை நிகழ்வுகளைச் சமூகத்தின் அடிப்படைத்தன்மை மாறாது காட்டுவதாகும். உள்ளது உள்ளபடியே படைப்பில் அனைத்தையும் சித்திரித்துக் கூறல்வேண்டும்.

3) நடப்பியல் வளர்ச்சிப்போக்கு என்பது மூன்று நிலைகளில் வளர்ந்துள்ளது 1) தொடக்ககால நடப்பியல்போக்கு 2) இடைக்கால நடப்பியல் போக்கு 3) இக்கால நடப்பியல் போக்கு என்பதாகும்.

4) தென்னரசின் படைப்புகளை 1) கற்பனை கலந்த நடப்பியல் படைப்புக்கள் 2) நடப்பியல் படைப்புக்கள் என இரு பாகுபாட்டில் அடக்கிக் காட்டலாம்.

5) அவரது நான்கு படைப்புகளிலும் கூட்டுக் குடும்ப நிலை; மாமியார் மருமகள் பிரச்சனைகள்; கொத்தனார்கள்; சித்தாட்களின் வாழ்க்கைப் போராட்டங்கள்; கலைஞர்களின் வாழ்க்கைநிலை; சிறைக் கைதிகளின் மன நிலைப் போராட்டம் போன்ற அம்சங்கள் நடப்பியல் தன்மையோடு வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன.

அடிக் குறிப்புக்கள்

1 சி. கனகசபாபதி, ' இலக்கியமும் நடப்பியலும், மேலும். அரையாண்டு இதழ், பாதை 1 எட்டு 3, 4, ப. 39

2 தா. வே. வீராசாமி, தமிழ் நாவல் வகைகள், ப : 206

3 மா. இராமலிங்கம், நாவல் வளம், ப. 180

4 மீனாட்சி முருகரத்தனம், மேலை இலக்கியத் திறனாய்வு அறிமுகம், ப. 186

5 எஸ். தோதாத்திரி, தமிழ் நாவல் சில அடிப்படைத் தன்மைகள், ப. 6

6 சி. கனகசபாபதி, மு.நூ, ப . 40

7 பொன்னீலன், 'நாவல் எதார்த்தமும் வாழ்க்கை எதார்த்தமும்' எண்பதுகளில் படைப்பிலக்கியம், ப. 8

8 எஸ். தோதாத்திரி, மு. நூ, பக். 9-10

9 C. C. Harris, The Family Studies in Sociology, P. 83

10 தா. வே. வீராசாமி, தமிழில் சமூக நாவல், ப. 99

11 எஸ்.எஸ். தென்னரசு, ஒரு சுமங்கலியின் சுய சரிதம், ப. 8

12 எஸ்.எஸ். தென்னரசு, 'வைகையில் மிதந்த விதவை', ஒரு தமிழச்சியின் கதை, பக். 58-59

—✱—

திரைப்படத்தில் காட்சிமொழி அமைவு

சு. விஸ்வநாதன்

இந்த நூற்றாண்டின் மாபெரும் விஞ்ஞானசாதனமான திரைப் படம் பல்வேறு கலைகளின் கூட்டுக் கலையாக (Synthetic Art or Universal Art) விளங்குகிறது. அதே சமயம் அது ஒரு காட்சிக் கலையாகவும் (Visual Art) விளங்குகிறது. மக்கள் தகவல் தொடர்புச் சாதனங்களுள் மிகவும் வலிமை வாய்ந்த திரைப்படத்தினுள் தகவல் தெரிவிக்கும் விதமாகப் பல ஒழுங்கமைவுகள் படம் பிடிக்கும் நிலையில் ஒளியமைப்பு நிலையில், படத்தொகுப்பு நிலையில், நடிப்பிற்கு ஏற்ப காட்சியமைக்கும் விதத்தில், காட்சிக்கேற்ப ஒலியைச் சேர்க்கும் விதத் தில் என்றவாறு இடம்பெறுகின்றன. இந்த ஒழுங்கமைவிற்குள் இருக்கும் உறவானது திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் பிம்பங்களை, ஒலிகளை அர்த்தமுறச் செய்கிறது. இந்த ஒழுங்கமைவுகளும் உறவு களும் இவை மொழி என்ற சாதனத்தோடு ஒப்பு நோக்கத்தக்கன, என்ற உணர்வைத் தரும். அதனால் திரைப்படத்தில் ஒரு மொழி இருப்பதாக உணரப்படுகிறது. அந்தமொழி 'திரைப்படமொழி' (Film Language) என்று அழைக்கப்படுகிறது.

''மொழி ஒரு கருவி, ஒரு தகவலியல் சாதனம் என்று பலராலும் சொல்லப்பட்டு வருகிறது... மொழிஎன்பது ஓர்ஒழுங்கமைவு (System) என்றும் அதற்குள் நெருக்கமான உறவுகொண்ட பல உள்ஒழுங்குகள் உண்டு என்றும், மரபுகளின் தொடர்ச்சியாகவும் காலம், இடம் தேவை கருதிய வளர்ச்சியாகவும் அம்மொழி அமைகிறது என்றும் பல படி நிலைகளைக் கொண்ட அம்மொழி பல பரிமாணங்களையும் எல்லை களையும் ஊடகங்களையும் கொணடது என்றும் மொழியைப் பற்றி மொழியியல் பலவாறு கூறுகிறது''[1].

அவ்வாறு மொழியியல் கூறும் பல்வேறு கூறுகள் திரைப்பட மொழியில் உள்ளனவா? அதற்கென்று ஒரு கட்டுக்கோப்பு, இலக்க ணம், பயன்படுத்தும் நெறிகள், வாக்கிய அமைப்புகள், நிறுத்தற் குறிகள் போல்வன உள்ளனவா? எனில் அஷ்ஷன்குமாரிடமிருந்து கீழ் வரும் பதில் கிடைக்கிறது. ''திரைப்படத்திற்கும் கட்டுமானங்கள் உண்டு. கிட்டத்தட்ட அவை இலக்கணம் போன்றே பயன்படு

கின்றன. அவையாவும் ஆகிவந்த பிரயோகங்களால் ஏற்படுத்தப் பட்டவை. நமது பொது அறிவிற்கும் கேமரா சாதன பிரயோகத் திற்கும் எடிட்டிங் உத்திகளுக்கும் கீழ்ப்படிந்த விதிகள் அவை.''[2]

திரைப்படத்தை வார்த்தை மொழி (Verbal language) – யின் தன்மைகளோடு ஒப்புநோக்கிப் பார்க்கும் ஆய்வுகள் மேல் நாடுகளில் நிகழ்ந்தன. அவ்வாய்வில் கிறிஸ்டியான் மெட்ஸ், ஜேம்ஸ் மொனாகோ, பீட்டர் உல்லன் .... போன்றவர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். மொனாகோ 'திரைப்படத்தை எப்படி வாசிப்பது?' (HOW TO READ A FILM) என்ற தமது நூலில், ''திரைப்படம் என்பது ஒரு மொழியல்ல; அதாவது ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு, கணிதம் என்கிற அடிப்படையில் நோக்கும் போது திரைப் படம் என்பது ஒரு மொழியல்ல. ஆனால் இது இலக்கணமின்றியும் இருக்க முடியாது; அதேபோது இதற்கென்று 'சொற்களஞ்சியம்' படிக்க வேண்டியதில்லை.''[3] என்று கூறுகிறார். மேலும் அவர் திரைப்பட மொழியின் தன்மைகளைப் பற்றி வெகுவாக அலசி ஆராய்ந்து பார்க்கிறார். அவரது கருத்துப்படி பிம்பங்களைப் புரிந்து கொள்வதில் குழந்தைகளுக்கும் வயது வந்தோருக்குமிடையே வேறு பாடுகள் தோன்றுகிறது. அதே போல் வில்லியம் ஹட்சன் என்ற மானிடவியல் ஆய்வாளர் செய்த ஒரு புகழ்பெற்ற ஆய்வின் வழியாகப் பிம்பங்களைப் புரிந்து கொள்ளுவதில் பண்பாட்டு ரீதியாக வேறு பாடுகள் தோன்றுவதும் மெய்ப்பிக்கப்பட்டது. அந்த உண்மையை அவர், இரு பரிமாணம் காட்டும் பிம்பங்களை ஆப்பிரிக்க இனமக்கள் புரிந்து கொள்ளும் விதத்திற்கும் ஐரோப்பிய இனமக்கள் புரிந்து கொள்ளும் விதத்திற்கும் இடையே தோன்றிய வேறுபாட்டின் வழி யாக நிரூபித்தார்[4]. அதுபோன்ற கருத்துக்களின்படி பிம்பங்கள் மிக முக்கியமானவை அவை வாசிக்கப்படுகின்றன என்றும் அறியப் பட்டது.

பிம்பம் (image) எனும் சொல், தமக்குள் மிக நெருக்கமான ஆண்டு பொருள்களை உணர்த்துகிறது. ஒன்று கட்புலனுக்குரிய முறை, மற்றொன்று மனதால் உணர்கிற அனுபவம் image எனும் ஆங்கிலச்சொல் 'imagine' என்ற சொல்லிலிருந்து வருவிக்கப்பட்டது imagine என்பது 'படங்களாக மனம் படைக்கும் கற்பனை' எனப் பொருள்படும். அது இலக்கித்தில் 'படிமம்' எனக் குறிப்பிடப்படு கிறது.

திரைப்படமொழி என்பது ஒரு இருபுலன் நுகர்மொழி (Double Seuse media) ஆகும், அதாவது திரைப்படம் கண்ணால் பார்க்கப் பட்டும் காதால் கேட்கப்பட்டும் நுகரப்படுகிறது. பிம்பமும் ஒலியும்

இணைந்து நிற்பதுதான் திரைப்படமொழி. அவ்விரண்டின் வழி யாகத்தான் திரைப்படம் புரிந்து கொள்ளப்படுகிறது. பிம்பம் என்பது திரைப்படத்தில் தனித்து நின்று பொருள் தருவதில்லை. பல பிம்பங்கள் சேர்ந்து காட்சியாகியே பொருள் உணர்த்துகின்றன. இந்தக் காட்சி பற்றிய முழுமையான உணர்தலுக்கு ஒலி உணர்வும் மிகத் தேவையாக இருக்கிறது. திரைப்படத்தில் மொழி போன்று செயற்படும் ஒலிவரி வடிவத்தின் (Phonography) நோக்கமாக இது அமைவதில்லை என்றாலும் திரைப்பட மொழியின் முழுமையான புரிதலுக்கு இது பயனுள்ளதாக இருக்கிறது ஏனெனில் திரைப்படப் புரிதல் முறையின் செயற்பாட்டில் அது ஒன்றிக் கலந்து இருக்கிறது. அதனைப் பிரித்தறிதல் என்பது பிம்பத்தைவிடக் கடினமானது. இந்த ஒலி-இந்தக் கருவியினால் வாசிக்கப் பெற்றது என்பதை அறிவதே சிரமமானது.

காட்சி மொழி (Visual Language)

'பிம்பம்' என்பது தனித்து நின்று பொருள் தரும் கூறு அல்ல. திரைப்படத்தில் ஒரு வினாடியில் 24 பிம்பங்கள் வந்து போகின்றன. இப்பிம்பங்களின் தொடர்ச்சியானது ஒரு காட்சியாக வந்து நமக்குள் ஒரு தகவலை — உணர்வினை — கருத்தினைக் — கற்பனையைத் தருகின்றது. எனவே பிம்பங்களின் தொடர்ச்சியாலான இந்த மொழியினைக் காட்சிமொழி என்று பிரித்துப் பார்க்க முடிகிறது. இக் காட்சிமொழி காட்சியை மட்டுமே மையப்படுத்துகிறது. திரைப்பட மொழி காட்சி, ஒலி (Vision and Sound) ஆகிய இரண்டையும் இயைபுபடுத்துகிறது,

திரைப்படக் காட்சிக்குள் நடிப்பு பிரதானப் பங்கு வகிக் கிறது என்றாலும் இம்மொழியின் மையம் நடிப்பல்ல. ஏனெனில் நடிப்பு என்பதே ஒரு மொழியாகும் (Acting Language) காட்சிமொழி கேமராவின் செயற்பாடு, சட்டகத்தினுள் இடம்பெறும் பிம்பஅமைப்பு (Frame—Composition), படத்தொகுப்பு உத்திமுறைகள் ஆகிய வற்றைச் சார்ந்ததாக அமைகிறது.

எனவே திரைப்படமொழி என்ற பொதுவான தளத்தை வைத்துப் பார்க்கும்போது காட்சிமொழி, நடிப்புமொழி, ஒலிவழி இடம்பெறும் இசைமொழி, வார்த்தைமொழி ஆகிய பல இடம் பெற்றாலும் திரைப்பட மொழியின் மையம் காட்சிமொழியே. ஏனெனில் மற்ற மொழிகள் யாவும் காட்சிமொழியைச் சுற்றியே கட்டப்பெறுகின்றன, திரைப்படம் தோன்றிய காலந்தொட்டு இன்று வரை திரைப்படத்தில் முதன்மைமொழியாக இருப்பதும் காட்சி மொழியே. அதனால் திரைப்பட மொழிபற்றிய ஆய்வுகள் பெரும் பாலும் இதுவரை காட்சிமொழி பற்றிய ஆய்வாகவே நிகழ்ந்துள்ளன.

மேலைநாடுகளில் செய்த ஆய்வுகளில் மொழி பற்றிய ஆய்விற்குப் பயன்படும் முறைகளில் பொருத்தமான சிலவற்றைத் திரைப்படம் பற்றிய ஆய்விற்கும் பயன்படுத்தத் தொடங்கியதிலிருந்து திரைப்படம் ஒரு மொழி போன்றது என்ற கருத்து வலுப்பெற்றது. அதே நேரத்தில் திரைப்படம் என்பது ஒரு மொழியல்ல என்ற கருத்தும் பெறப்பட்டது இது மொழியியல் கருத்தாக்கங்களை மிகக் கறாராகத்திரைப்படத்தில் புகுத்திப்பார்த்ததால் வந்த விளைவாகும். திரைப்பட வரலாற்றின் ஆரம்பத்திலிருந்தே கோட்பாட்டாளர்கள் திரைப்படத்தையும் வார்த்தை மொழியையும் ஒப்புநோக்கியே வந்தனர். அவர்கள் நோக்கத்தில் ஒரு பகுதியாகத் திரைப்படம் ஆழ்ந்த படிப்பினைக்குரியதாக இருந்ததே ஒழிய புதிய கருத்தியலை வெளியிடவில்லை ஐம்பது அறுபதுகளில் தான் ஒரு புதிய கருத்தாக்க வகையானது வளர்ச்சிபெற்றது. அதில் ஒன்று எழுத்து மற்றும் பேச்சு மொழியில் இரண்டுக்கு மேற்பட்ட தகவலியல் முறைகள் (System of communication) இருக்கின்றன என்பது, திரைப்படத்தை ஒரு மொழியாகப் பார்க்க உந்தித் தள்ளியது. இந்த அணுகுமுறை குறிகளின் அமைவான குறியியல் கோட்பாடு (Semiotics) மூலம் செய்யப்பட்டது. குறியியலாளர்கள் எழுத்து மற்றும் பேச்சு மொழியின் கருத்தாக்கங்களுக்கு மறு விளக்கம் கொடுத்து திரைப்படம் ஒரு மொழி என நியாயப்படுத்தினர். அவர்கள் கருத்துப்படி, ''மொழி என்பதே ஏதாவது ஒரு தகவல் அமைவு கொண்டதாகும். ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு, சீனம் ஆகியவற்றில் உள்ளது போலவே திரைப்படத்தில் உள்ள மொழியிலும் ஒரு அமைவு இருக்கிறது. ஆனால் அது துல்லியமாக இல்லை''[5] என்றனர்.

வார்த்தை மொழியில் குறிப்பான் (Signifier), குறிப்பீடு (Signified) இரண்டும் வேறு வேறாக இருக்க, திரைப்படத்திலோ இவை ஏறத்தாழ ஒன்றாகவே இருக்கின்றன. மேலும் திரைப்படக் குறியானது குறைச்சுற்றுக்குறி (Short circuit sign) யாக இருக்கிறது. அதாவது திரைப்படத்தில் ஒரு ரோஜாவைக் காட்டினால் அதன் பிம்பமானது ரோஜாவாகவே தெரிகிறது. இங்கு குறிப்பான்-குறிப்பீடு இரண்டிற்கும் இடையே எந்தவித வேறுபாடும் கிடையாது. ஆனால் வார்த்தைமொழி எனில் ரோஜா, ராஜா, ரோஜாவை, ரோஜாவின், சரோஜா, ரோஜாப்பூ எனப்பலவாறாகக் கொண்டு செய்யலாம். வார்த்தை மொழிக்கிருக்கும் குறிப்பான் - குறிப்பீட்டிற்கிடையிலான இந்த மொழியமைவுச் சக்தியானது திரைப்படத்திற்கில்லை. என்றாலும் திரைப்படம் ஒரு மொழி போலத்தான் இருக்கிறது. எப்படியெனில் திரைப்படத்தில் ஒரு ரோஜாவைத் திரைப்பட உருவாக்குநர் பல்வேறு வகைகளிலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கலாம். அதேபோல் படம் பிடிக்கும்போது பல்வேறு வழிமுறைகளிலிருந்து ஒரு முறையில் படம்

பிடிக்கலாம். அங்கு கலைஞனின் தேர்வுநிலையானது எல்லை யற்றுக் காணப்படுகிறது. அதுவே அந்த ஊடகத்திற்குரிய சக்தி யாகும். அங்கு கலைஞன் தருகிற குறியை அவனது கோணத்தில் நின்று பார்வையாளன் உணர்ந்து பெறவேண்டியிருக்கிறது. அத னால் அந்தப் படைப்பாக்கமானது படஉருவாக்குநர் பார்வையாளர் ஆகிய இருவராலும் சமன் செய்யப்படுகிறது.

''திரைப்படத்திலும் ஒரு மொழி இருக்கிறது; ஆனால் அது மொழியமைப்பிற்குரிய சிறப்பு குன்றிய நிலையில் இருக்கிறது.''[6] என்றும் அம்மொழி வார்த்தைமொழி போன்ற தன்மை கொண்டது கவிதை மொழி - (Poetic language) போன்றது பகர்மொழி (Dis-course) என்று சொல்லத்தக்கது எனப் பல்வேறு கருத்துக்கள் நிருபணம் ஆயின.மேலும் திரைப்படம் என்பது எப்போது தனித்தஒரு கலையாகப் பிறப்பெடுத்ததோ அப்போதே அதற்கென்று ஒரு மொழி யமைப்பும்பிறந்துவிட்டது என்றும் கூறப்பட்டது. இந்தமொழியமைப் பானது திரைப்படத்திற்கேவுரிய அதாவதுகாட்சி மொழிக்குரிய,சங்கே தங்கள் பிறகலை அல்லது மொழிகளுக்குரிய சங்கேதங்களோடும் சேர்ந்து திரைப்பட மொழியைச் சக்திவாய்ந்த மொழியாக்குகின்றன.

காட்சி மொழியின் அடிப்படை அலகு :

திரைப்படக் காட்சிமொழியின் அடிப்படை அலகினைக் (Basic Unit) காண்பதில் பல சிக்கல்கள் நேருகின்றன. காட்சி மொழியானது சட்டகம் (Frame), வீச்சு (Shot), காட்சி (Scene), நிகழ்ச்சி (Sequence) என்ற வரிசைமுறை அமைவில் கட்டமைக்கப் பெறுகின் றது. அங்கு 'சட்டகம்' என்பதே தொழில் நுட்ப ரீதியாக 'மிகச்சிறிய கூறாக இருக்கிறது. ஆனால் அது பொருள்தரும் மிகச்சிறிய கூறாக அமைவதில்லை ,என்கிறார் ஜேம்ஸ் மொனாகோ[7]. ஏனெனில் திரைப் படத்தில் விநாடிக்கு 24 சட்டகங்கள் வந்து போகின்றன .ஒவ்வொன் றும் நம்மால் தனித்துப் பார்க்கப்படுவதில்லை. எல்லா சட்டகமும் தன்னளவில் அர்த்தம் கொண்டிருப்பதுமில்லை அச் சட்டகத்துக்குள் இடம்பெறும் பிம்பமானது அடுத்தடுத்து வரும் சட்டங்களின் பிம்பங் களோடு இணைத்துப் பார்க்கப்படும்போது தான் பொருள் முழுமையடைகிறது.இதனால் ஒருதனிச் சட்டகம் எப்போதும் பொருள் தரும் கூறாக அமைவதில்லை. சில நேரங்களில் நிலைப்பட (Still Photograph) உத்தியாகப் பயன்படுத்தப்படும் போது சட்டகம் தனித் துப் பொருள்தருகிறது. எனவே திரைப்படத்தில் சட்டகத்தைப் பொருள்தரும் கூறாக எடுக்க இயலாது. மாறாக இது 'அனிமேஷன்' படங்களில் (Animation Films) அடிப்படை அலகாகிறது. அனிமேஷன் படங்கள் தனித் தனிச் சட்டகமாகவே படம்பிடிக்கப்படு கின்றன.

ஆனால் திரைப்படமானது வீச்சு எனப்படும் துண்டுக்காட்சி களாகவே படம் பிடிக்கப் படுகிறது கேமரா ஒரு முறை இயங்க ஆரம் பித்து நிற்கும் வரை ஒரு வீச்சு, வடிவம் பெறுகிறது. இவ் வீச்சு கேமராவில் பயன்படுத்தப்படும் லென்சு கேமராவின் கோணம், தூரம், அதன் நிலைப்பாடு (level), இயக்கம் (Movement) ஆகியவற்றோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டு அதற்கெனத் தனித்தனிக் கலைச்சொற்களால் அழைக்கப் பெறுகின்றது. இவ் வீச்சு முறைமையைப் பயன்படுத்தும் விதத்தில் சிறந்த இயக்குநர்களிடையே தனிப்பாணி — நடை — அமையப் பெறுகிறது. பொருள் பொதிந்த வகையில் இவ்வீச்சுக் களைப் பயன்படுத்தும் காட்சிமொழியாளர்களும் உண்டு மேலும் அவ்வீச்சுக்கள் ஒவ்வொன்றும் அதில் இடம்பெறும் பிம்பங்களை வாசிப்பதற்கு ஏற்பப் போதிய தகவலோடு அமைகின்றன. அதனால் வீச்சையே காட்சிமொழியின் அடிப்படை அலகாகக் கொள்ளலாம் எனத் தோன்றுகிறது. கிறிஸ்டியான் மெட்ஸ் ‘திரைப்பட மொழி’ (Film Language) என்ற தமது நூலில் தொடரமைப்பு பற்றிப் பேசு மிடத்து, மற்றொருவர் கருத்தாக வீச்சையே திரைப்படத்தின் மிகச் சிறிய அர்த்த அலகாகக் குறிப்பிடுகிறார்.[5] இருப்பினும் அவ்வீச்சிலும் சில சிக்கல்கள் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக கேமரா ஒரு பொருளைப் படம்பிடிக்கையில் பக்கவாட்டில் நகருமானால் (Panning) நாம் அதை ஒரு வீச்சாகக் கொள்வதா? அல்லது இரண்டாகக் கருதுவதா?

அவ்வாறான வீச்சினை எவ்வாறாயினும் திரைப்படத்தை நுண்ணிதின் உணரும் திறன் பெற்றவர்களால் எளிதில் இனம் பிரித்துப் பார்க்கமுடியும் என்பதாலும் தொழில் நுட்பரீதியாகத் திரைப்படம் வீச்சுக்களாகவே எடுக்கப்பெற்றுத் தொகுக்கப் பெறுவதாலும் வீச்சே திரைப்படத்தின் அடிப்படை அலகாகக் கொள்ளப் பெறுகின்றது.

அடுத்து, பிரஞ்சு—செவ்வியல் நாடகத்தில் (Classical drama) ஒரு பாத்திரம் மேடையில் தோன்றி வெளியேறும் வரையிலானதை ஒருகாட்சி என்று எடுத்துக் கொள்வது போல் திரைப்படத்திலும் காட்சி கொள்ளப்படுகின்றது. இது ஒரு களத்தில் இடம் பெறும் பாத்திரச் செயல்பாடாகப் பல்வேறு வீச்சுக்களில் பலவிதமாக வடிவாக்கம் பெறுகிறது. சில நேரங்களில் ஒரே வீச்சிலேயே காட்சி முழுதும் இடம்பெறலாம்.

நிகழ்ச்சி என்பது காட்சியைவிட நீளமானது; ஒரு காட்சித் தொடராக அமைவது. இதுவும் பழைய படங்களில் ஒரேவீச்சில் எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. இது நிகழ்ச்சி-வீச்சு ((sequence-shot) எனப்பெயர் பெறும் இத்தகைய வீச்சு மற்ற வீச்சுக்களைவிட நீளமாக

இருந்தாலும், இதனைவிட்டால் வேறு அடிப்படை அலகு என்று ஒன்று இல்லை. எனவே வீச்சு சிறிதாக இருந்தாலும் பெரிதாக இருந்தாலும் வீச்சே காட்சிமொழியின் அடிப்படை அலகாகும்.

பொருட்புலப்பாடு :

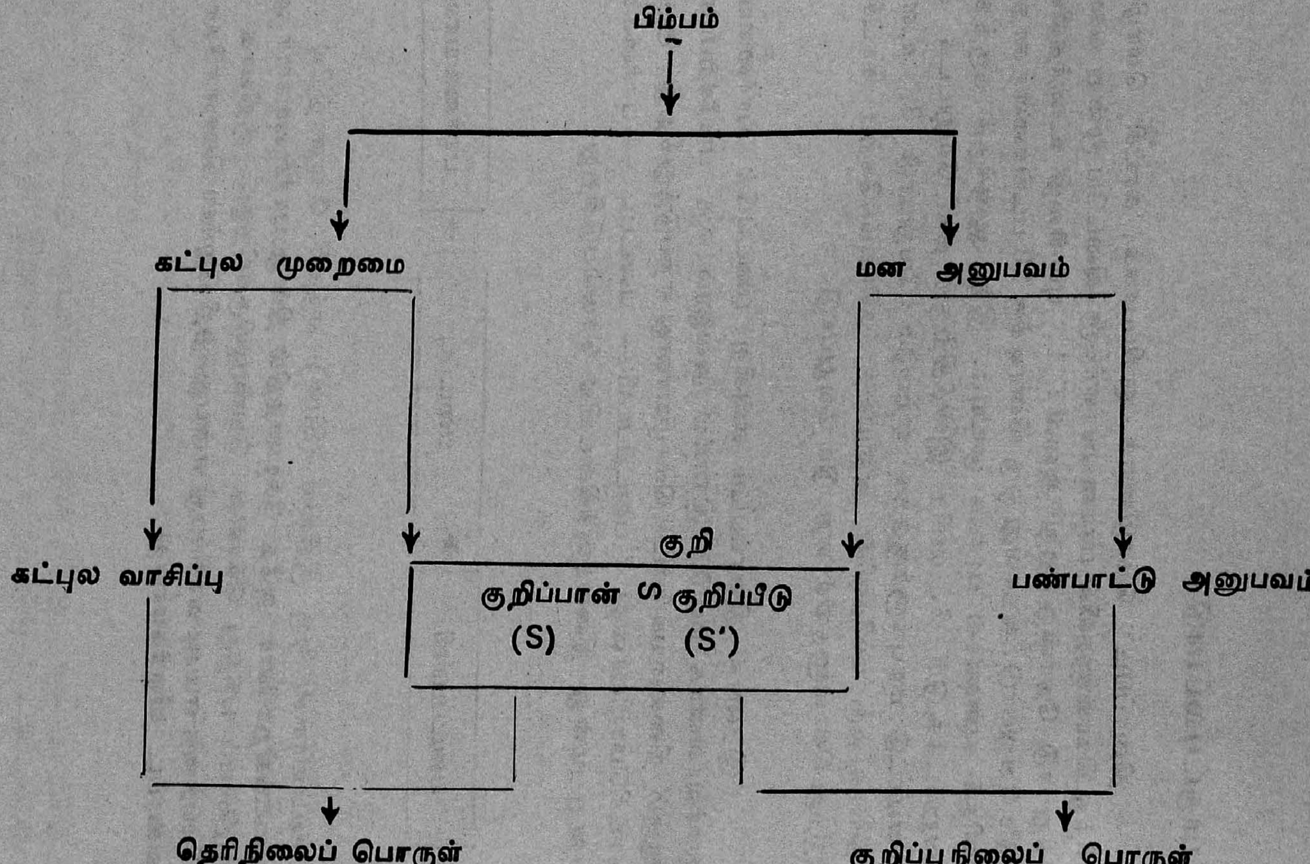
திரைப்பட மொழியைக் - குறிப்பாகக் காட்சி மொழியைப் புரிந்து கொள்ளுதலில் பார்வையாளர்களுக்கிடையே மூன்று வகையில் வேறுபாடு தோன்றுகிறது[9] அவை : 1. புலன்வழி உணர்தலில் ஏற்படும் வேறுபாடு. அதாவது ஒரு வினாடிக்கு 20 படங்களைச் சாதாரண மனிதக் கண்ணால் பார்க்க முடியும். இது ஆளுக்குத் தகுந்தவாறு வேறுபடக்கூடும், 2. மனித இனத்திற்குத் தக வேறுபடக் கூடிய பண்பாட்டு மரபுகளுக்குத்தக ஏற்படும் வேறுபாடு 3. உளவியல் ரீதியாக ஒரு மனிதனின் அனுபவத் தன்மைக்கேற்ப காட்சியைப் புரிந்து கொள்ளுதலில் ஏற்படும் வேறுபாடு.

இதனால் திரைப்படம் என்கிற படைப்பில் பார்வையாளன் நுகர்வாளனாக மட்டும் இராமல் அவனும் ஒரு பங்கேற்பாளனாக ஆகும் நிலையைக் காட்சி மொழியானது ஏற்படுத்துகிறது. அதாவது காட்சிமொழியானது படைப்பாளி — படைப்பு — பார்வையாளர் என்ற மூன்று நிலைகளுக்கிடையில் செயல்படுகிறது.

படைப்பாளி → படைப்பு → பார்வையாளர்

படைப்பாளன் ஒரு குறியை (Sign) எந்தக் கோணத்தில் நின்று படைக்கிறானோ அதே கோணத்தில் நின்று பார்வையாளர் அந்தக் குறியைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. குறியாக வரும் பிம்பத்தை எப்படி வாசிப்பது என்பதுபற்றி ஜேம்ஸ் மொனாகோ தரும் வரைபட விளக்கமாவது :

பிம்பத்தை வாசித்தல்


பிம்பம்
கட்புல முறைமை
மன அனுபவம்
குறி
கட்புல வாசிப்பு
குறிப்பான்
(S)
குறிப்பீடு
(S')
பண்பாட்டு அனுபவம்
தெரிநிலைப் பொருள்
குறிப்புநிலைப் பொருள்

தெரிநிலை, குறிப்புநிலைப் பொருள்கள் (denotative and connotative meanings)

பொருள் வெளிப்பாட்டில் திரைப்படத்தில் இடம்பெறும்குறிகள் தெரிநிலை, குறிப்புநிலை என்ற இரு வழிமுறைகளில் செயல்படு கின்றன. இவை மொழியியலில் கூறப்படும் புறவடிவம், புதை வடிவம் போல்வன. எழுத்து மொழியைப் போல, ஆனால் அதைவிட சிறப்பாகத் திரைப்படப் பிம்பம் மற்றும் ஒலி தெரிநிலை வடிவில் பொருள் புலப்படுத்துகிறது. அது நேரடியாக அதுவாக இருக்கிறது. அதனை இனங்காண்பதற்காக நாம் தனிமுயற்சி எடுக்க வேண்டிய தில்லை. இந்த உண்மை மிக எளிமையானதாக இருக்கலாம். ஆனால் இதைச் சாதாரணமாக எடை போட்டுவிட முடியாது. இங்கு பிம்ப மானது புற யதார்த்தத்தை அப்படியே தருவதால் எழுத்து அல்லது பேச்சு மொழியைவிட சக்திமிக்க ஊடகமாகத் திகழ்கிறது. அதாவது பேச்சு மற்றும் எழுத்து மொழி எனில் சொற்களிலிருந்து அது உணர்த்தும் பொருளைக் கற்பனை செய்து பார்க்க வேண்டியிருக் கிறது. திரைப்படத்தில் அப்பொருளை நாம் நேரடியாகவே பார்க் கிறோம்.

''வார்த்தைகளின் உண்மையான வலிமை என்பது அதன் தெரிநிலை வடிவில் இல்லை. குறிப்புநிலை வடிவில்தான் உள்ளது. ஆங்கிலத்தில் 10 இலட்சம் சொற்கள் இருக்கின்றன. ஆனால் 3லட்சம் சொற்களே கொண்ட பிரெஞ்சு மொழி எப்படித் தன் தேவையை நிறைவுசெய்து கொள்கிறது? குறிப்பு நிலை வடிவின் மூலமே''[10] என்கிறார் ஜேம்ஸ் மொனாகோ. அதேபோல் திரைப்படத்தின் பிம்பம் மற்றும் ஒலியின் தெரிநிலைத் தகுதி வலிமையோடு இருந் தாலும் அதோடு பார்க்கும்போது குறிப்புநிலைத் திறனானது திரைப் படமொழியின் மிக நெருங்கிய ஒரு பகுதியாக விளங்குகிறது.

பண்பாட்டின் தயாரிப்பான திரைப்படம் தனக்கேவுரிய சொந்த மான குறிப்புநிலைத் திறன்மூலம் பொதுவான பண்பாட்டிலிருந்து செல்வாக்குப் பெற்றதாகத் திகழ்கிறது. திரைப்பட உருவாக்குநர் ஒரு ரோஜாவைப் படம் பிடிக்கும்போது பல வாய்ப்புகளிலிருந்து படம் பிடிக்கிறார். எடுத்துக்காட்டாக, ஒரு ரோஜாவை ஒரு குறிப்பிட்ட கோணத்திலிருந்து படைத்தல், கேமராவை நகர்த்தி அல்லது நகர்த் தாமல் எடுத்தல், வெளிச்சம் பிரகாசமாக அல்லது மங்கலாக, ரோஜா புது ரோஜாவாக அல்லது வாடிய ரோஜாவாக, முட்களோடு அல்லது முட்கள் இல்லாமல், பின்னணி (background) விழும்படி அல்லது விழாமல், வீச்சு குறுகிய நேரத்திற்குள் அல்லது சற்று அதிகமான நேரத்தில் எனப் பல வாய்ப்புகளிலிருந்து அந்த ரோஜா படம்பிடிக்கப்

படுகிறது. கதாநாயகியின் சோகமயமான முகத் தோற்றத்தை வாடிய ரோஜாவைக் காட்டிக் குறிப்புநிலையில் வெளிப்படுத்தலாம். அது போல அவளது மகிழ்ச்சியை மலர்ந்த ரோஜாவின் மூலம் வெளிப் படுத்தலாம். இவை காட்சிமொழிக் குறிப்பு நிலையின் சிறப்புக் காரணிகள். இவை இலக்கியத்திலும் உண்டெனினும் திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் அளவு அங்கே சிறப்பிடம் பெறுவதில்லை.

மேலும் குறிப்புநிலையில் இருவித அமைப்பு முறைகள் இருக் கின்றன. அவற்றில் ஒரு குறிப்பிட்ட வீச்சை எந்த முறையில் எடுக் கலாம் என்று தேர்வு செய்து எடுப்பது 'சேர்க்கைமுறைக் குறிப்புப் பொருள், (Paradigmatic Connotation) என்றழைக்கப்படுகிறது. சான்றாகக் குறைக்கோண வீச்சில் (Low angle shot) ஒரு ரோஜா படம்பிடிக்கப்படும்போது ரோஜாவின் மலர் முக்கியத்துவம் பெறு கிறது. மேல் கோண வீச்சில் (Over head shot) எடுக்கப்படும்போது மலருக்குரிய முக்கியத்துவம் அற்றுப்போகிறது. மாறாக ஒரு வீச்சு குறிப்பிடத்தக்க அளவில் முன்பின் நிற்கும் வீச்சுக்களோடு தொடர்பு படுத்தப்படுவதன் மூலம் ஒரு பொருளை உணர்த்துமானால் அதனைத் 'தொடர்பாட்டுக் குறிப்புநிலைப் பொருள், (Syntagmatic Connotation) என்பர். காட்டாக, புதுப்புது அர்த்தங்கள்' படத்தில் ஒரு காட்சியில், காதலர்கள் '(ரகுமான்-சித்தாரா) தூரத்தில் கைகோர்த்தபடி ஓடி வருகின்றனர்; மறுவீச்சில் கோவா நகர் வரவேற்புப் பலகை காட்டப்படுகிறது; அடுத்த வீச்சில் காதலர்கள் பலகைக்குள் ஓடுகின்றனர் . இப்போது அவர்கள் ஊருக்குள் வந்து விட்டார்கள் என்கிற செய்தி நமக்குக் கிடைக்கிறது.

திரைப்படத்தின் உண்மையான பொருளைப் புரிந்துகொள்ளும் கருவிகளாக இரண்டு விதமான அச்சு நிலைகளாகக் கிடக்கை நிலை (Syntagmatic), செங்குத்துநிலை (Paradigmatic) ஆகியனஉள்ளன. ஏறத்தாழ இந்த இரு வழிமுறைகளைச் சார்ந்துதான் திரைப்படம் ஒரு கலையாக இருக்கிறது. ஒரு படத்தை உருவாக்கும் போது திரைப்பட உருவாக்குநர் எதை - எப்படிப் படம் பிடிக்கப் போகிறோம் என்று தீர்மானிப்பது சேர்க்கை முறை வழியாகும். படம் பிடித்த பிறகு படத்தின துண்டுக் காட்சிகளான வீச்சுக்களை எப்படித் தருவது என்று தீர்மானிப்பது தொடர்பாட்டு வழியாகும். திரைப்படம் பெரிதும் பிற கலைகளிலிருந்து வேறுபடுவது இந்தத்தொடர்பாட்டு முறையிலேயே. தொடர்பாட்டு முறையில் அடங்கும் படத்தொகுப்பு அல்லது மோன் டாஜ் (Montage) என்பதே பெரிதும் திரைப்படத்தன்மை கொண்ட தாகக் கருதப்படுகிறது.

மூவகைக்குறி : (Trichotomy)

தெரிநிலை குறிப்புநிலை என்னும் பொருள் கொள்ளலில் உள்ள வேறுபாட்டினை சி. எஸ். பியர்ஸ், பீட்டர் உல்லன் (C. S. Peirce & Peter wollen) ஆகியோர் எழுதிய 'திரைப்படத்தின் குறிகளும் பொருளும்' (Signs and Meanings in the cinema, 1969) என்ற நூலில் பேசப்படுகிற மூவகைக் குறிகளிலிருந்து பகுத்தறியலாம்[11] அந்நூல் குறிப்பிடும் மூவகைக் குறிகளாவன;

1. உருவக்குறி (Iconic Sign)
2. சுட்டுக்குறி (Indexical Sign)
3. குறியீட்டுக்குறி (Symbolic Sign)

உருவக் குறியில் குறிப்பானும் குறிப்பீடும் வேறுபடுவதில்லை; இரண்டும் ஒரே மாதிரியாக இருக்கின்றன. அதாவது ஒரு புகைப் படத்தில் தோன்றும் ஒரு நபரின் உருவம் அவரைப்போல இருப்பது உருவக்குறியாகும்.

சுட்டுக்குறியில் குறிப்பதற்கான ஒரு அளவை கிடையாது. ஏனெனில் அது பார்வையாளர் அடையாளம் காணும் விதத்தில் அமைகிறது. அதனால் குறிப்பீட்டோடு ஏதோ ஒரு வகையில் உறவு கொண்டதாய் விளங்குகிறது.

குறியீட்டுக் குறியானது இடுகுறித்தன்மையிலானது. இது குறிப்பீட்டோடு நேரடியாகவோ அல்லது உள்முகமாகவோ தொடர்பு கொண்டிருக்கிறது. ஆனால் இது பெரும்பாலும் மரபின் அடிப் படையிலேயே வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

உருவக்குறியானது திரைப்படத்திற்குரிய குறைச் சுற்றுக்குறி (Short-Circuit Sign) யாக அதாவது குறிப்பான் – குறிப்பீட்டிற்கு இடையில் வேறுபாடின்றி இருக்கிறது. குறியீட்டுக் குறியானது இடுகுறித் தன்மையோடும் மரபுநிலை சார்ந்தும் அமைகிறது சுட்டுக்குறியானது பியர்ஸ் - உல்லன் அமைப்பினில் மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. இது திரைப்பட உருவம், குறியீடு ஆகிய இரண்டிற்கும் இடையில் நின்று மூன்றாவது பொருள் (3rd meaning) தருவதாக அமைகிறது. அது இடுகுறித் தன்மை பெற்ற குறியல்ல; ஆனால் ஏதோ ஒரு காரணத்தன்மை பெற்று அமைகிறது. தெரிநிலைப் பொருள் வடிவில் மூன்றாவது வகையாக வரும் அக்குறி, குறிப்புநிலை வடிவை நோக்கியே அமைகிறது. அதாவது குறிப்புநிலையின் பரிமாணம் இல்லாமல் அதனைப் புரிந்து கொள்ளுதல் என்பது இயலாது.

சுட்டுக்குறியை இலக்கியத்தில் பயன்படுத்துவது எளிது. ஆனால் திரைப்படத்தில் அதன் வழியாகக் கருத்தைக் கொணர்வதில் பல சிக்கல்கள் நேரிடுகின்றன. கடிகாரம் காலத்தின் சுட்டுக்குறியாக லாம். தெர்மா மீட்டர் வெப்பநிலைக்கு சுட்டுக்குறியாகலாம். ஆனல் எல்லா நேரத்திலும் சுட்டுக்குறி பொருத்தமாய் அமைவதில்லை. காட்டாக ரோஜாப்பூங்கொத்து இன்றைய இலக்கியத்தில் அன்பையும் காதலையும் அடையாளம் காட்டுவதாக அமைகின்றது என்றாலும் திரைப்படத்தில் அதைவிட ஆழமாகவும் தூலமாகவும் காதலின் சுட்டாக அமைகிறது. இதனால் திரைப்படத்திற்குச் சுட்டுநிலை அர்த்தம் தரும் உருவகங்கள் திரைப்படத்திற்கு ஏற்புவகையில் சட்டகத்திற்குள் கொண்டு வரும்படி உருவாக்க வேண்டியிருக்கிறது. அவை இடுகுறித்தன்மை பெற்ற குறியாக இராமல் ஏதோ ஒருகாரண மாகக்குறிப்பீட்டோடு தொடர்பு கொண்டு இருப்பதனால் அந்தக் காரணத்தன்மையை அடையாளம் காணுமாறு பார்வையாளரைத் தூண்டும் சக்தி பெற்றதாக அமைய வேண்டியிருக்கிறது.

காட்டாக, 'வண்ண வண்ணப் பூக்கள்' படத்தின் ஒரு காட்சி யில் கதாநாயகி (விநோதினி) ஆற்றில் அடித்துச் செல்லப்படுகிறாள். அவள் அணிந்திருந்த ஓர் ஆடையும் கழன்றுவிடுகிறது கதாநாயகன் (பிரசாந்த்) அவளைத் தேடி ஓடி வருகிறான். நாயகி ஒரு பாறைக்குப் பின்னால் மறைந்து - தலைமட்டும் தெரியும்படி தப்பி நிற்கிறாள். தூரத்திலிருந்து அவளைப் பார்க்கிற நாயகன் அவள் அருகில் செல்கிறான். மறுவீச்சில், வானில் வெண்பறவைகள் கூட்டம் உல்லாசமாய் சிறகடித்துப் பறக்கின்றன. பறந்து ஒரு மரத்தில் சென்று சேர்கின்றன. அடுத்தகாட்சியில் அந்தக் காதலர்கள் தாங்கள் வழக்கமாகச் சந்திக்கும் இடத்தில் நிறைவான உடைகளோடு காட்சி தருகிறார்கள்.

இக்காட்சியில் நாயகியின் நிர்வாணம் காட்டப்பெறவில்லை. அதேபோல் அவளை அந்தக் கோலத்தில் பார்க்கும் அவனது உணர்வுகளும் அதன்பின் நடக்கும் அவர்களது செயலும் காட்டப்பெற வில்லை. மாறாக அவர்களது உணர்வு நிலையும் செயலும் வானில் சுதந்திரமாய்ச் சிறகடித்துப் பறக்கும் வெண்பறவைகள் வழியாகப் பார்வையாளருக்குத் தரப்படுகிறது. எனவே இங்குச் சிறகடிக்கும் பறவைகள் கூட்டம் அவர்களின் உல்லாசநிலையைக் சுட்டிக்காட்டு கிறது. இவ்வாறானசுட்டுக்குறி உத்திகளை நம்பியே திரைப்படத்தின் குறிப்புநிலைப் பொருள் தரும் ஆற்றலானது இருக்கிறது.

ஆகுபெயர் : (Metonymy & Synecdoche)

திரைப்படக் குறிப்புநிலைப் பொருள் உணர்த்தலில் இலக்கியத் தில் இடம்பெறும் ஒன்றுக்கொன்று நெருங்கிய தொடர்புடைய இரு

ஆகுபெயர்கள் செயல்புரிகின்றன.[12] அவை 1. Metonymy (காரிய மற்றும் பண்பாகு பெயர்) 2. Synecdoche (முதல் சினை ஆகு பெயர்) சொல்லாக்கக் கருத்துப்படி 'மெட்டான்மி' என்பது பதிலீட்டுப் பெயராகும். (Substitute naming) அதாவது ஒரு மன்னனைக் குறிக்க மணிமுடியைக் காட்டுவது.

'சின்டோச்' என்பது ஒரு பகுதி ஒரு முழுமையைக் குறிப்பது அல்லது ஒரு முழுமை ஒரு பகுதியைக் குறிப்பது. ஒரு மோட்டார் காரைக் குறிக்க அம்மோட்டார்காரின் சக்கரங்களை மட்டும் காட்டுவது; சட்டம் ஒழுங்கைக் காட்ட ஒரு போலீஸ்காரரை மட்டும் காட்டுவது; இராணுவ அணிவகுப்பைக் காட்டப் படைவீரர்களின் நடை வேகத்தை அணுக்கவீச்சில் காட்டுவது; நாட்கள் கடத்தலைக் காலண்டர் தாட்களை உருட்டவிட்டுக் காட்டுவது எனப் பல கூறலாம் இம்மாதிரியான உத்திமுறைகளால் திரைப்படம் இலக்கியத்தைவிடத் தகவல் தெரிவித்தலில் முத்திரை பதித்துள்ளது. பண்பாகுபெயர் என்பதைத் திரைப்படச் சுருக்கெழுத்து வகையில் ஒன்றாகச் சொல்லலாம்.

திரைப்படக் குறிப்புநிலைப் பொருளானது, படத்தில் இடம் பெறும் குறிப்பிட்ட காட்சி படப்பிடிப்பு நிலையில் அந்த இடத்தில் இடம் பெறக்கூடிய தவிர்க்கப்பட்ட மற்ற காட்சிகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பதையும் பிம்பங்களை முன்னுக்குப் பின்னாக ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பதையும் (படம் பார்க்கும்போது) சார்ந்து இருக்கிறது. ஆதலால் பண்பாட்டு ரீதியான நமது குறிப்புநிலைப் பொருள் உணரும் திறனானது ஒரு பகுதியை முழுமையோடு ஒப்பிடுதல் (Synecdoche), ஒன்றைக் குறிக்க அதற்குத் துணையாக நிற்கும் மற்றொன்றினைக் காட்டி முதலாவதை உணர்த்துதல் (Metonymy) ஆகிய இவற்றைச் சார்ந்து இருக்கிறது.

மேலும் திரைப்படத்தின் பொருளானது படத்தில் பார்க்கிற—கேட்கிறவற்றில் மட்டுமல்லாமல் பார்க்காத கேட்காதவற்றோடும் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்க வேண்டியிருக்கிறது.

எனவே திரைப்படம் ஒரு கலையாக மட்டுமல்லாமல், சுட்டுக் குறி மற்றும் சுட்டுக்குறி போன்ற ஆகுபெயர்கள் போன்றவற்றின் ஊடகமாகவும் திகழ்கிறது.

இருபது வயதான விஜயா (ஸ்ரீதேவி) விபத்து ஒன்றின் விளைவாகத் தனது ஞாபகசக்தியை இழந்து விட்டவள். ஏழுவயது வரையிலான நினைவுகள் மட்டுமே அவளிடம் இருப்பதும் அவ்வயதுக் குரிய அளவிலேயே அவளது மூளையும் மனதும் செயல்படுகிறது என்பதும் அவளது பாத்திரப்படைப்பு. இங்குச் சுட்டுக்குறியாக இடம்

பெறும் அலங்கார நிலை விளக்கு. எப்படி ஒளியை முகப்பினால் கவிழ்த்திக் குறைவாகச் சுடர்விடுகிறதோ அப்படி விஜயாவும் அவளது வயதுக்குரிய செயல்பாடுகளின்றி வயது குன்றிய நிலையிலான செய்ல்பாட்டினைக் கொண்டிருக்கிறாள் என்பது குறிப்புநிலைப் பொருள்.

''திரைப்படத்தை விளக்குவது கடினமாக இருக்கிறது. ஏனெனில் அது எளிதில் புரிந்துவிடுகிறது. திரைப்படக் குறியியலை விளக்குவது எளிதாய் இருக்கிறது; ஆனால் அதைப் புரிவது கடினமாய் இருக்கிறது இதற்கிடையே எங்கேயோதான் திரைப் படத்தின் மேன்மை புதைந்துகிடக்கிறது''[18]

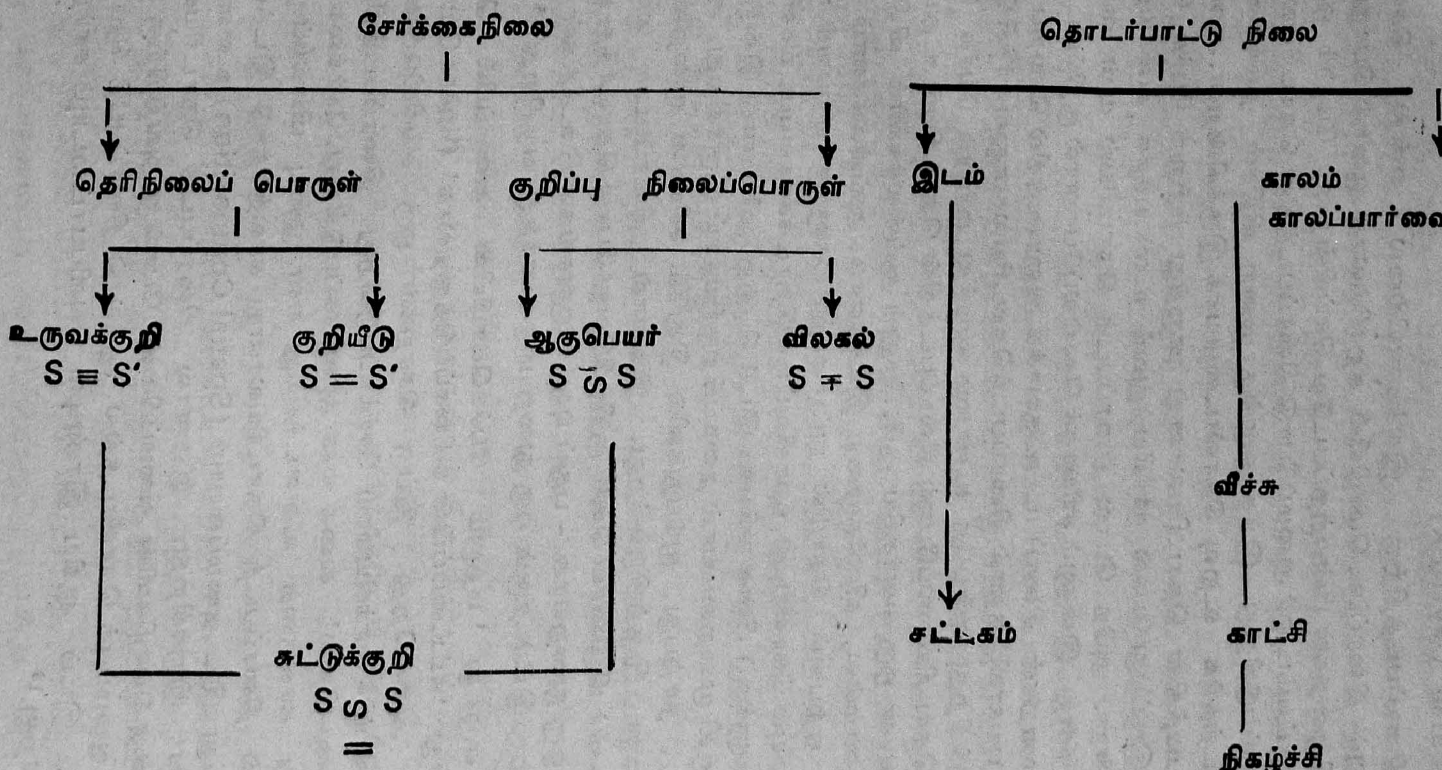
திரைப்படத்தில் இடம்பெயறும் காட்சிகள்,ஒலிகள் மூலம் வெளியாகும் தெரிநிலைப்பொருள் நேரடியாகவும் எளிமையாகவும் புரிதலுக்கு உள்ளாகின்றது. என்றாலும் அரிதாகச் சில படங்கள் தெரிநிலைப் பொருள்கூடப் புரிய முடியாமல் அமைந்து விடுகின்றன. அவ்விடத்தில் குறிப்பு நிலையின் துணையின்றிப் புரிந்துகொள்ள முடிவதில்லை.

விலகல் (Trop)

திரைப்படக் குறியியலில் மேலும் ஒன்று உள்ளது. அது 'விலகல், (Trop)எனப்படும்.[14] இலக்கியக் கொள்கையில் இதனைச் சொற்றொடர் என்றும், உணர்வு வேறுபாடு, (Turn of piurase,, ''change of Sense,') என்றும் கூறுகின்றனர். இதனையே வேறு வார்த்தைகளில் கூறுவோமேயானால், குறிப்பான்-குறிப்பீடு ஆகிய வற்றைக் கடந்த மற்றொரு புதிய உறவு. இது தெரிநிலை குறிப்பு நிலை இரண்டையும் இணைக்கும் ஒரு கூறாகும். ஒரு ரோஜா ரோஜாவாக மற்றெதுடனுமின்றித் தனித்துக் காட்டப்படும் வரை அது தெரிநிலையில் ரோஜாவைக் குறிக்கும்: ஆனால் அதே ரோஜா மற்றவற்றோடு சேர்த்துக் காட்டப்படுமாயின் அப்போது அது புது அர்த்தம் தர ஆரம்பிக்கும்.

'மூன்றாம்பிறை' படத்தின் ஒரு காட்சியில் அலங்கார நிலை விளக்கு — ஒரு வீச்சில் தனித்தும் மறுவீச்சில் விஜயா (ஸ்ரீதேவி) உடனும் சேர்த்துக் காட்டப்பெற்று அவளது பாத்திரத்தன்மையைப் பிரதிபலிக்கிறது.

பிம்பத்தைப் புரிந்துகொள்ள



(இது ஜேம்ஸ் மொனாகோவின் வரைபட விளக்கமாகும்)

தொடரியல் (Syntax)

திரைப்படத்திற்கு இலக்கணமில்லை என்று சொல்லப் பட்டாலும் திரைப்பட மொழியில் கறாரில்லாத ஆனால் பொதுவான சில விதிமுறைகள் பின்பற்றப்படவே செய்கின்றன. மேலும் ஒழுங்கு முறைக்குட்பட்ட ஓர் அமைப்போடு திரைப்படத்தின் தொடரியலானது அமைக்கப்படுகிறது. இந்த ஒழுங்கு முறை விதிகள் தமக்கிடையே குறிப்பிடத்தக்க உறவு கொண்டவையாக இருக்கின்றன. ஆனாலும் திரைப்படத்தின் தொடரியலானது எழுத்து மற்றும் பேச்சு மொழி களில் இருப்பது போல் முக்கியத்துவம் உடையதாக வரையறுக்கப் பட்டதன்று. அதே போல் திரைப்படத் தொடரியல் முன் வகுக்கப் பட்டதுமன்று. இன்னும் சரியாகச் சொல்லப்போனால் குறிப்பிடத்தக்க உத்திமுறைகள் திரைப்பட உருவாக்க அனுபவத்தில் செயற்படுத்தப் பட்டுப் பயனளித்ததால் திரைப்படத்தொடரியலானதுவளர்ச்சி பெற்று வந்திருக்கிறது என்பதே உண்மை எழுத்து மற்றும் பேச்சு மொழி களின் தொடரியலைப்போல் திரைப்படத்தின் தொடரியல் உறுப்பியல் அளவிலான ஒரு வளர்ச்சியாகும். மேலும் அவ்விலக்கணம் விதிமுறை இலக்கணமல்ல, விளக்கமுறை இலக்கணம். அவ்விலக்கணம் காலத் திற்கு ஏற்பவும் தொழில் நுட்ப மாறுதல்களுக்கு ஏற்பவும் மாறும் தன்மையும் கொண்டது. ஹாலிவுட்டின்தொடக்ககாலப்படங்களில் சில காட்சிகளுக்குப் பின்னணியாக இடம் பெற்ற ஒலியானது இன்று மாறி விட்ட ஒலி முறைமையால் நகைப்பிற்குரியதாய் இருக்கிறது. ஆனால் முப்பது, நாற்பது, ஐம்பதுகளில் இதுவே சரியான முறைமையாக அப்போது இருந்திருக்கிறது. இதனால் திரைப்படம் வங்காள இயக்குனர் மிருணாள் சென் குறிப்பிடுவது போல தொடர்ந்து |மாறக் கூடிய ஒரு துறையாக - புதுப் புது உருவகங்கள், உத்திகள் ஆகிய வற்றிற்கு இடம் தரும் ஒரு துறையாக வளர்ந்து வருகிறது.[15]

எழுத்து மற்றும் பேச்சுமொழியின் அமைப்பில் தொடரி யலானது 'கட்டமைப்பின் வரிசைப்படுத்துதலாக' (linear Construction) அமைகிறது. இங்கு சொற்கள் ஒரு சங்கிலிப்பின்னலில் தொடராய் – வாக்கியமாய் சேர்க்கப்படுகிறது. திரைப்படத்தில் இது 'சேர்க்கைநிலை' வகை என அழைக்கப்படுகிறது. சேர்க்கை நிலை என்பது காலத்தை உள்ளடக்கியது என முன்பு விளக்கப்பட்டது. ஆனால் திரைப்படத் தொடரியலானது காலத்தோடு இடத்தையும் அதாவது இட அமைப்பையும் (Spatial Coruposition) உள்ளடக்கிய தாகவே இருக்கிறது. இதனால் திரைப்படத் தொடரியலானது வார்த்தை மொழிகளின் அமைப்பினைப்போன்று அவற்றிற்கு இணை யான அமைப்புக் கொண்டதல்ல. ஆதலால் திரைப்படத் தொடரியல் காலம், இடம் ஆகிய இரண்டின் வெளிப்பாட்டையும் சார்ந்ததாக இருக்கிறது.[16]

திரைப்படத் திறனாய்வில், இட அமைப்பினை 'Mise-en-Scene'' என்ற பிரெஞ்சுத் தொடர் மூலமாகவும், காலக்கணிப்பிலான படத்தொகுப்பினை பிரெஞ்சுச் சொல்லில் 'Montage' என்றும் அழைக்கின்றனர். Mise-en-Scene என்பது 'எளிதில் உருமாறும் இடம்' (Plastic space) என்று பொருள்படும். அதாவது 'காட்சியை நிரப்பல்' (Patting in the Scene) என்று தி. சிவகுமார் குறிப்பிடுகிறார்.[17] அம்ஷன்குமார் 'சினிமா ரசனை' எனும் தமது நூலில் இதனைக் 'காட்சி அமைப்பு' என்று கூறுகிறார். [18] காட்சியை நிரப்பல் என்பது மொழிபெயர்ப்பு அடிப்படையில் சரியாய் இருக்கிறது, ஆனால் காட்சியமைப்பு என்பது தொழில்நுட்ப அடிப்படையில் சரியாய்ப்படுகிறது. எனவே இங்கு காட்சியமைப்பு என்கிற பதமே கையாளப் பெறுகிறது. இங்கு காட்சியமைப்பு என்பது ஒரு காட்சியை எப்படி அமைப்பது என்றே பொருள்படும். அதாவது சட்டகத்திற்குள் பிம்பங்களை எப்படி அமைப்பது. எந்த விதமான வீச்சுக்களில் காட்சியைப் பதிவு செய்வது என்பதாகும், அடுத்து மோன்டாஜ் என்பது மாற்றியமைக்கும்படி எளிதில் உருமாறும் காலம் (Modification of Plastic time) எனப் பொருள்படும். இது தனித்தனியே எடுக்கப் பெற்ற துண்டுக் காட்சிகளாகிய வீச்சுக்களைக் காலக் கணிப்பளவில் தொகுத்தளிக்கிறது. இதனைக் 'காட்சித் தொகுப்பு' எனலாம். ஆனால் இதற்குப் 'படத்தொகுப்பு' (Editing) என்கிற பிரயோகம் வழக்கில் இருந்து வருகிறது.

மேற்கண்ட இக்ககாட்சியமைப்பும் காட்சித்தொகுப்புமே காட்சி மொழியின் தொடரியலாக அமைகின்றன. இத்தொடரியலானது காட்சியமைப்பு, தொகுப்பில் இடம்பெறும் 'சங்கேதங்கள் (Codes) வழி கட்டமைக்கப்படுகிறது. மேலும் காட்சியமைப்பும் தொகுப்பும் திரைப்பட அழகியலின் இயந்திரங்களாகவும் விளங்குகின்றன. திரைப்படக் கோட்பாட்டில் இவ்விரண்டும் சிறப்பிற்குரிய இரு கோட்பாடுகளாக உருப்பெற்றுள்ளன. அவை இங்குக் கட்டுரை எல்லை கருதி விளக்கப்படவில்லை. அவை தனித்தனி கட்டுரைக்குரியன:

முடிவுகள் :

1. காட்சிமொழியானது சட்டகம், வீச்சு, காட்சி, நிகழ்ச்சி என்ற வரிசை முறையில் கட்டமைக்கப்படுகிறது. 2. காட்சிமொழியின் அடிப்படை அலகாக வீச்சுஅமைகிறது. 3. இக்காட்சிமொழி பொருள் புலப்பாட்டைத் தெரிநிலை, குறிப்புநிலை ஆகிய இருவடிவில் வெளிப்படுத்துகிறது. 4. காட்சிமொழி சேர்க்கை நிலை தொடர்பாட்டுநிலை ஆகிய இரு நிலையில் தொடரமைப்புப் பெறுகிறது. 5. இத்தொடரமைப்பு காட்சியமைப்பு, காட்சித்தொகுப்பு என்ற இரு செயல்

முறைகளில் இடம்பெறும் சங்கேதங்கள் வழி உருப்பெறுகிறது. ஆகவே காட்சிமொழி அமைவானதுகாட்சியமைப்பு, காட்சித்தொகுப்பு ஆகியவற்றில் இழையோடிக் கிடக்கும் சங்கேதங்களின் செயற்பாட்டில் அமைந்துகிடக்கிறது என்பது அறியப்படுகிறது.

குறிப்புக்கள்

1 தி.சு. நடராசன் — 'மொழியியல் திறனாய்வு' திறனாய்வுக் கொள்கைகள், அன்னம், சிவகங்கை, 1990, பக். 90, 91

2 அம்ஷன் குமார் — சினிமா ரசனை பொன்னி, சென்னை, 1990, ப. 35

3 JAMES MANACO — 'The Language of film : Signs and Synta', HOW TO READ A FILM, Oxford University Press, New York, 1977, P. 121

4 Op. Cit.

5 Op. Cit.

6 Christian Metz, Michael Taylor (Tr) — 'The Cinema Language or Language System, FILM LANGUAGE Oxford University Press, New York, 1974.

7 James Manaco — Loc - cit P. 129

8 Christian Metz — Loc - cit P. 67

9 James Manaco — Loc - cit P. 125

10 Loc - cit P. 130

11 Loc - cit P. 132, 133

12 Loc - cit P. 135

13 Loc - cit P. 140

14 Loc - cit P. 142

15 மிருணாள் சென் (மு. ஆ), மோ. சிவகுமார் முதலிய மூவர் (மொ. ஆ.) — சினிமா கோட்பாடு, சென்னை புக் ஹவுஸ், சென்னை, 1980, பக். 11,12.

16 James Manaco — Loc - cit P. 145

17 தி. சிவகுமார்—'சினிமாக் குறியியல்', நோக்கு, தமிழியல்துறை புதுவைப் பல்கலைக்கழகம், 1989, ப. 97

18 அம்ஷன் குமார்—மு.நூ., ப. 168 (புகைப்பட விளக்கம் ப. 10)

—✻—

கவிதைகளில் திருமணமதிப்புகள்

— மு. மீனா

இந்தியப் பண்பாட்டு மரபில், குறிப்பாகத் தமிழர் மரபில் திருமணம் மிக முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றது. ஓர் ஆணும் பெண்ணும் இணைந்து வாழத் தொடங்குவதற்கான சமூகத்தால் ஏற்படுத்தப்பட்ட விதிமுறை அமைப்பே திருமணம். ''மனித இனம் தன்பால் உந்துதலை ஒருநிறுவன அமைப்பிற்குள் நிறைவு செய்து கொள்ள ஏற்படுத்திய முறையே திருமணமாகும்.''[1] என்கிறார் பக்தவத்சலபாரதி. இது மனித மதிப்புகளில் ஒன்றாகும். இம்மதிப்பையும், அதை அடைவதற்கான கருவிமதிப்பையும் இக்காலக்கவிதை வழிநின்று ஆய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

திருமணம்—ஒரு முதன்மை மதிப்பு, நிலைபேற்றுத்தன்மை, திருமணவகைகள், கருவி மதிப்புகள், முப்பெரும் சக்திகள் என்ற ஐந்து உட்பிரிவுகளில் இக்கட்டுரை அமைகிறது.

திருமணம் ஒரு முதன்மை மதிப்பு

முதன்மை மதிப்பு (Primary Value) என்பது வாழ்வில் மேற்கொள்ளும் குறிக்கோள்களையும், நோக்கங்களையும் குறிப்பதாகும். ''வாழ்வில் நோக்கமாகக் கொண்டு எதிர்பார்க்கின்ற, பெரும் போற்றுதலுக்குரிய விளைவுகள் Value Final என்று குறிப்பிடப் படுகின்றன.''[2]

இதனடிப்படையில் திருமணம் ஒரு முதன்மை மதிப்பாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. நம் சமூக வாழ்வில் ஆண், பெண் அனைவருக்கும் திருமண வாழ்வு மிக இன்றியமையாத் தேவையாகவும், நோக்கமாகவும் உள்ளது. தலைமுறைத் தொடர்ச்சிக்கு. மட்டுமன்றி ஆண் – பெண் ஒழுக்கச் சிதைவைக் கட்டுப்படுத்திச் சமூக ஒழுங்கைக் காப்பதற்கும் சமூகவளர்ச்சிக்கும் திருமணம்இன்றியமையாததாகிறது. ஆணைவிடப் பெண்ணிற்குத் திருமணம் அவசியமானதாகக் கருதப்படுகின்றது. ''பல துன்பங்கள் மிகினும் இல்லறவாழ்வு என்பது பெண்ணிற்குப் பாதுகாப்பாகும். 'இல்லாள் என்றும் வாழ்க்கைத் துணைநலம்' என்றும் அமைந்த சொல்லாட்சிகள் அதனை வலியுறுத்துகின்றன.''[3] எனவே திருமணம் மனிதவாழ்வின் ஒரு முதன்மை மதிப்பு என்பது விளங்கும்.

நிலைபேற்றுத் தன்மை

மதிப்புகள் நெகிழ்ச்சித் தன்மை உடையன. அவை காலத்திற்குக் காலம், சமூகத்திற்குச் சமூகம், நாட்டுக்கு நாடு, இனத்திற்கு இனம், மனிதனுக்கு மனிதன் மாறுபடக்கூடியன. இதன் அடிப்படையில் மதிப்புகளை 1 நிலைபேறுடைய மதிப்புகள் 2. நிலைபேறில்லா மதிப்புகள் என்று இருவகையாகப் பிரிப்பர். அவற்றில் 'திருமணம்' நிலைபேறுடைய மதிப்புகளில் ஒன்றாகும்.

நம்நாட்டைப் பொறுத்தஅளவில் ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் திருமணம் அவசியமாகின்றது. திருமணம் புரிந்து இல்லறம் ஏற்றலே மனிதப்பிறப்பின் நோக்கமாகவும் அமைகிறது.

மதிப்புகள் பண்பாட்டு அளவீடுகளே. தமிழ்ப்பண்பாட்டில் திருமணத்தில் இணையாது ஓர் ஆணும் பெண்ணும் சேர்ந்து வாழ்தல் இல்லை. அதுசட்ட அடிப்படையிலும் சரி, ஒழுக்க நெறிமுறையிலும் சரி, மனிதர்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படாத ஒழுக்கமீறலாகும். அத்தகு வாழ்க்கை முறையைத் தனிமனிதனும் சமூகமும் ஒப்புக் கொள்வதில்லை. எனவேதான் திருமணத்தில் இணைந்து வாழும் நெறியை 'இல்லறம்' என்று குறிப்பிடுகின்றோம்.

ஆதி மனிதர் திருமணச் சடங்குகளின்றி. ஆணும் பெண்ணுமாக இணைந்து வாழ்ந்தனர். காலப்போக்கில் ஆண் - பெண் உறவில் ஒழுக்க மீறல்களும் தவறுகளும், குற்றங்களும் நேர்ந்தன. அதன் காரணமாகச் சடங்குகளும் சம்பிரதாயங்களும் தோன்றின. இதனையே,

> ''பொய்யும் வழுவும் தோன்றிய பின்னர்
> ஐயர் யாத்தனர் கரணம் என்ப,''[4]

என்ற தொல்காப்பியச் சூத்திரம் உணர்த்துகிறது. தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்னரே திருமணச்சடங்குமுறை வழக்கில் இருந்ததை இந்நூற்பா காட்டுகின்றது.

இவ்வாறாகப் பழங்காலந்தொட்டு இன்றளவிலும் தனி மனிதனை மட்டுமின்றிச் சமூக ஒழுகலாறுகளையும் ஒருகட்டுக்குள் வைக்கும் செயல் முறைக் காரணியாகவே திருமணம் அமைந்துள்ளது.

எனவே திருமணம் நிலைபேற்றுத் தன்மையுடைய ஒரு முதன்மை மதிப்பு என்பது இங்கு உறுதிப்படுத்தப்படுகின்றது.

சமூகத்தால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படாத 'திருமணமின்றி இணைந்து வாழ்தல்' என்னும் முறையானது திருமணமதிப்புகளில் அடங்குவ

தில்லை. இவை ஒழுக்கமீறலாகத்தான் கருதப்படும். இந்நடைமுறையை, 'திருமணமின்றியும் அமையும் குடும்பங்கள்'[5] என்ற உட்பிரிவில் விளக்குகிறார் சேதுமணி மணியன். நாவல்களில் வரும் கதாபாத்திரங்களை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் காட்டி, மணமில்லாமலே இயங்கும் குடும்பங்களும் நாவல்களில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன, என்கிறார். திருமணம். வாழ்க்கைத்துணை நலம், இல்லறம் குடும்பம் என்ற சொற்களில் இவற்றை அடக்குதற்கில்லை.

கவிதையைப் பொறுத்தளவில் 'திருமணமின்றி இணைந்து வாழ்தல்' என்பது பாடுபொருளாக்கப்படவில்லை. ''கவி''[6] என்ற நீண்ட கவிதையில் புரட்சியாளனாக வரும் தலைவன் கூட திருமணம் செய்துகொண்டு வாழ்வதாகத்தான் காட்டப்படுகிறான்.

அதே நேரத்தில் 'திருமணத்தை மறுத்தல்' என்ற நெறியும் கவிதையில் சுட்டப்படுகிறது. ''ஒரு தாவணி சேலை ஏற்க மறுக்கின்றது''[7] என்ற கவிதை திருமணக் கருவிமதிப்புகளின் எதிர்நிலையைக் காட்டி ஒரு பெண் திருமண வாழ்வே தனக்குத் தேவையில்லை, தன் காலில் தானே நின்று வாழ முடியும் என்று கூறுவதாகக் காட்டுகிறது. இவ்வெண்ணம் நடைமுறை வாழ்க்கையில் நடுத்தரக்குடும்பப் பெண்களிடம் காணப்படவே செய்கின்றது. உயர்கல்விபெறல், குடும்பப் பொறுப்பு, நோய், வறுமை ஆகியவற்றின் காரணமாகப் பெண்களும், ஆண்களும் திருமண வாழ்வு கிடைக்கப் பெறாமல் வருந்துகின்றனர். கவிதையில் காணப்படும் சிந்தனையும் இவ்வாறாகவே உள்ளது.

இவற்றையெல்லாம் மீறி நடைமுறைத் திருமண மதிப்புகளினால் பெண்களுக்கு இழைக்கப்படும் இன்னல்களைச் சுட்டி நிற்கும்,

''நாங்கள்
விட்டில் பூச்சிகள்
ஆகையால் தான்
திருமணம் எனும்
விளக்கில் விழுந்து
எங்களையே நாங்கள்
அழித்துக் கொள்கிறோம்''[8]

என்ற கவிதை திருமணத்தை எதிர்மதிப்பாகக் (Negative Value) காட்டுகிறது. இவற்றையெல்லாம் கண்டு மனக்கொந்தளிப்பு அடைந்த கவிஞர் மஞ்சுளா, சமூகத்தின்மீது மிகக்கோபம் கொண்டு, ''வேதனை''[9] என்ற தலைப்பில் கவிதையொன்று எழுதியுள்ளார்.

''மனைவியாய்
வரிக்க வருபவன்
பணம் கேட்கிறான்
தாசியாத்
தரிசிக்கத் துடிப்பவன்
பணம் தருகிறான்
ஆகவே
பாரத பூமியில்
கண்ணகியின் பேத்திமார்
விபச்சாரிகளாவதே மேல்
கற்பாம்...
திருமணமாம்... தூ...!

சமூகச் சாடல் இக்கவிதையில் காணப்பட்டாலும், ஆரோக்கியமான சிந்தனையாக இதை ஏற்றுக் கொள்ள இயலாது. ஒன்றன் பாதிப் பிற்குச் சரியான நல்ல பதிலி/செயலி தான் தேவை. ஆனால் இம்மா திரியான சிந்தனைப்போக்கு' 'பழைய கற்கால மனித வாழ்க்கைக்கு' மனிதனைப் பின்நோக்கி இழுத்துச் செல்லக் கூடியதாக உள்ளது. ஆகவே இது தவிர்க்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும்,

இவ்வாறாகத் திருமணத்தை மறுக்கின்ற சில சூழல்கள் இருப் பினும் மனித வழ்வில் இன்றியமையாத் தேவையாகவும் நடைமுறை யாகவும் ''திருமணம்'' எனும் அமைப்பு நிலைபெற்றுள்ளது.

திருமண வகைகள்

நிலைபேற்றுத் தன்மையுடைய மனித வாழ்வின் முதன்மை மதிப்புகளில் ஒன்றாகிய திருமணம்' ''குடும்ப மதிப்புகள்'' என்னும் பெரும்பிரிவின் அடிப்படை மதிப்பாகும். நடைமுறையில் பலவகைத் திருமணங்கள் நிகழ்கின்றன. அனைத்து வகைத் திருமணங்களும் ''திருமணம்'' என்ற மதிப்பாகவே கொள்ளப்படும் என்பதைக்காட்டு தற்கு வழக்கில் காணப்படும் திருமணவகைகளை அறிந்து கொள்வது தேவையான ஒன்றாகும். நம் சமுதாயவாழ்வில் குழந்தைமணம், பல தாரமணம் ஆகியவை நடைமுறை வழக்காகக் காணப்பட்டு வந்தன, பலதாரமணத்தில் ஓர் ஆடவன் பல பெண்களை மணப்பதால் பெண் களின் வாழ்வு நலிவதையும், அதனால் ஏற்படும் சமூகச் சிக்கல் களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு ''ஒருவனுக்கு ஒருத்தி'' என்ற கருத்துப்படிவம் பின்னர் வழக்கில் வந்தது. இன்று சட்ட அளவிலும் ஒருவனுக்கு ஒருத்தி என்பதே குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது.

குழந்தை மணம் இந்தியா சுதந்திரம் பெற்ற காலத்திலும் நடைமுறையில் இருந்து வந்தது. அதனால் பெண்கள் குழந்தைப் பருவத்திலேயே விதவையாகும் நிலை அதிகம் நேர்ந்தது. இக் கொடுமையைக் களைவதற்குத் தேச உணர்வும், மனிதாபிமானமும் மிக்க பெரியவர்கள் பலர் கடுமையாக முயற்சி செய்து குழந்தை மணம் நடைபெறுவதைத் தடுத்தனர். திருமண வயதைச் சட்ட ரீதியாக்கினர். இன்று பெண்ணிற்குப் பதினெட்டு வயதும், ஆணிற்கு இருபத்தோரு வயதும் திருமணம் செய்வதற்குரிய வயதாகச் சட்ட மாக்கப்பட்டுள்ளது. பெண் பருவமடையும் முன்னரே நிகழும் திருமணம் தற்போது அறவே ஒழிந்து விட்டது. ஆனால் 18, 21 வயதிற்குக் குறைவானவர்களுக்குத் திருமணம் செய்வது கிராமப் புறங்களில் காணப்படுகின்றது. குழந்தைமணம் நகர்ப்புறங்களில் மறைந்ததற்குப் பெண்கல்வியே முக்கியக் காரணமாகும். பெண்கள் உயர்கல்வி பெறுவதால், திருமணவயது அதிகரிக்கக் கூடிய வாய்ப்பு எளிமையாக அமைந்துவிட்டது என்றே குறிப்பிட வேண்டும்.

தற்போதைய நடைமுறைச் செயல்பாடுகளில் நால்வகைத் திருமணங்கள் நிகழ்கின்றன. 1. மரபுத்திருமணம் 2. காதல்மணம் 3. கலப்பு மணம் 4. மறுமணம்.

மரபுத் திருமணம்

'மரபுத் திருமணம்' ஒரே சாதியைச் சார்ந்த ஆண், பெண் இருவருக்கும்,

> ''கற்பெனப் படுவது கரணமொடு புணரக்
> கொளற்குரி மரபிற் கிழவன் கிழத்தியைக்
> கொடைக்குரி மரபினோர் கொடுப்பக் கொள்வதுவே''[10]

என்னும் தொல்காப்பிய விதிப்படி நடைபெறுவதாகும்.

ஒவ்வொரு சாதி அமைப்பிலும் குலம், கோத்திரம், கூட்டம், வம்சம் என்ற உட்பிரிவுகள் உண்டு. ஓர் உட்பிரிவைச் சார்ந்தவர்கள் குறிப்பிட்ட உட்பிரிவுகளைச் சார்ந்தவர்களைத் தான் திருமணம் செய்துகொள்ள வேண்டும் என்ற சாதிக்கட்டுப்பாடு முன்னர் இருந்து வந்தது. அதில் பிற உட்பிரிவுகளைச் சார்ந்தவர்களையும் திருமணம் செய்து கொள்ளல் என்ற நிகழ்வு தற்போது நடைமுறையில் செயல் படத் துவங்கியுள்ளது.

காதல் திருமணம்

காதல் திருமணம் ஒரே இனத்தைச் சார்ந்த ஆண், பெண் இருவரும் மனத்தால் ஒன்றுபட்டு, பின்னர் பெற்றோரின் ஒப்புதல்

பேரிலோ அல்லது ஒப்புதலின்றியோ நடக்கும் திருமணமாகும். திருமணத்திற்குப் பெற்றோரின் ஒப்புதல் என்பது இன்றளவிலும் மிக இன்றியமையாக் கூறாக உள்ளது. நடைமுறையில் ஒரே இனத்தைச் சேர்ந்தவர்கள், சாதி அடிப்படையில் நிகழும் திருமண வகையைச் சார்ந்ததே, இதுவும் ஆணோ, பெண்ணோ தங்கள் விருப்பத்தின் அடிப்படையில் எழும் திருமண நடவடிக்கைகளை இப்போதும் பெற்றோர் விரும்புவதில்லை. கல்வி, செல்வம், பணி மற்றும் பிற செல்வாக்கில் சமமாக இருக்கும் இரு குடும்பத்தாரிடையேயும் காதல் திருமணம் நிகழ்வதற்குக் கட்டுப்பாடுகள் இருக்கத்தான் செய்கின்றன. ஆண், பெண்ணின் விருப்பம், பிடிவாதம் ஆகியவற்றின் அழுத்தத்தால் சில திருமணங்கள் நிகழ்கின்றன. பொருளாதாரம், கட்டுப்பாடு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் காதல் திருமணத்தை மறுக்கும் பெற்றோர்களின் ஒப்புதலின்றி, சில திருமணங்கள் நடைபெறுகின்றன.

ஒரே சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள் இன்னசாதி என்று அறிந்து பின்னர் காதலில் ஈடுபடும் போக்கை மீராவின்,

''உனக்கும் எனக்கும்
ஒரே ஊர் —
வாசுதேவ நல்லூர் ...
நீயும் நானும்
ஒரே மதம்
திருநெல்வேலி
சைவப் பிள்ளைமார்
வகுப்புங் கூட ...
உன்றன் தந்தையும்
என்றன் தந்தையும்
சொந்தக்காரர்கள் —
மைத்துனன்மார்கள்
எனவே
செம்புலப்பெயல் நீர் போல
அன்புடை நெஞ்சந்தாங் கலந்தனவே''[11].

என்னும் கவிதை கிண்டல் செய்கின்றது. நடைமுறை வாழ்விலும் இப்போக்கு உள்ளது.

கலப்புத்திருமணம்

காதல்திருமணம் என்ற பிரிவிலிருந்து சற்று மாறுபட்ட வகைத் திருமணம் கலப்பு மணமாகும். இருவேறுபட்ட சாதியைச் சார்ந்த ஆண்–பெண் காதலால் இணைந்து திருமணம் செய்துகொள்ளும்

முறை என்ற அடிப்படையில் நிகழ்வது. தற்போது அரசும், சட்டமும் இவ்வகைத்திருமணங்களுக்கு ஊக்கமளித்து வருகின்றன. இரு சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள் செய்து கொள்ளும் திருமணம் செல்லுபடியாகாது என்ற நிலைமாறி இந்து திருமணச் சட்டம், சிறப்புத் திருமணச் சட்டம் ஆகியவற்றின் கீழ், முறையான திருமணமாக இது ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. சாதிக்கொடுமை, வரதட்சனை ஆகியவற்றின் செயல்வலிமையைக் குறிப்பதற்குக் கலப்புத் திருமணங்கள் தேவை என்பது பரவலாக அனைவராலும் பேசப்படும் கருத்தாக அமைந்துள்ளது.

கவிதையும் இக்கருத்தை வலியுறுத்துகிறது.

''காதலினால் மணமே காண்போர்
கவலையின்றி வாழ்வார்! இதனால்
சாதியுமே ஒழியும்!''[12]

என்ற கவிதை வரிகளும்,

''வரனுக்குத் தட்சணை கொடுத்து
வாழ்வளிக்க முடியாப் பெற்றோர்
சிரமங்கள் பெண்ணால் படுவார்
செல்வத்தைச் சேர்க்க நினைப்பார்
திறனுடனே போற்றும் கலப்புத்
திருமணமும் செய்ய மாட்டார்''[13]

என்ற கவிதை வரிகளும் இதற்குக் காட்டுகளாகும்.

சாதி ஒழிப்பிற்கு இராமானுஜர், பாரதி, பெரியார் ஆகியோரின் சிந்தனையைக் காட்டிலும் கலப்புத்திருமணமே சிறந்த தீர்வாக இருக்க இயலும் என்று கவிதை கூறுகின்றது. மேலும் கலப்புத் திருமணத்தால், ஜாதியற்ற சமுதாயத்தின் நாற்றங்கால்கள் உருவாவர் என்றும் கவிதை சுட்டுகின்றது.

ஒட்டு மாஞ்செடி, கலப்பு உணவு, கலப்பு வித்துக்கள், கலப்பு கால்நடை விருத்தி இவையாவும்

''ஒன்றோடு மற்றொன்று
கலந்து கலந்து
வீரியம் பெறுவதுபோல்
'ஜாதி'களையும்
கலக்க விடுவோமே
கலப்பினால் தான்
வீரியமான மக்கள் பிறப்பர்!''[14]

என்று கவிதை விளையும் பயனை விஞ்ஞான வளர்ச்சியோடு ஒப்பிட்டு உரைக்கின்றது.

நடைமுறையைப் பொறுத்தளவில் இம்முறை முழுமையாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படவில்லை. இவ்வகைத் திருமணமும் ஆண், பெண் இருவரின் பெற்றோர் ஒப்புதல் மற்றும் ஒப்புதலின்றி நடைபெறு கின்றது. புரட்சி, புதுமை விரும்பும் பெற்றோர்கள், சமூக மாற்றம் கருதி இவ்வகைத் திருமணங்களைத் தங்கள் குழந்தைகளுக்கும் நடத்துகின்றனர். சமூக அந்தஸ்து, பொருளாதாரம், பதவி, கல்வி உயர்வு காரணமாகப் பெற்றோர்களே நடத்தி வைக்கும் கலப்புத் திருமணமும் உண்டு. முழுமனதுடன் செய்தாலும் தங்களின் செயலை முழுமையாக வெளிப்படுத்தி, மரபுத்திருமணமாக எடுத்துக்கொள் பவர்கள் மிகச்சிலரே. சில பெற்றோர்கள் பிள்ளைகளின் விருப்பத்தை நிறைவேற்றிவிட்டு, அவர்களைத் தங்கள் குடும்ப உரிமையிலிருந்து விலக்கிவைத்து விடுகின்றனர். மற்றும் சிலர் அவர்களை மட்டும் தங்களோடு ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்வார்கள். ஒரு குடும்பத்தாரின் ஒப்புதலோடு நடைபெறும் திருமணமும் உண்டு

பெற்றோர் விருப்பின்றிச் செய்து கொள்ளும் திருமணத்தைப் பெற்றோர் மட்டுமின்றி, இனத்தவர் மற்றும் சமூகத்தினர் முழுமை யாக அங்கீகரிக்கும் நிலை நம்நாட்டில் ஏற்படவே இல்லை. தங்கள் பிள்ளையின் மேலுள்ள பிடிப்பின் காரணமாகச் சில பெற்றோர் மனத் தளவில் இத்திருமணத்தை ஏற்றுக் கொள்கின்றனர். என்றாலும் இவர்களும் தங்கள் உறவினர், சமூகத்தினர் ஆகியோருக்கு அஞ்சி சமஉரிமை அளிக்க மறுக்கின்றனர். உறவினர்களும் சாதி மீதுள்ள பற்றின் காரணமாகவும் தங்கள் குழந்தைகளும் இதையே முன்மாதிரி யாக ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடாதே என்ற உணர்வின் காரணமாகவும் இத்தகு திருமணங்களை மறுத்துவிடுகின்றனர். மிகுந்த சாதிப் பற்று டையவர்கள் திருமணம் செய்துகொண்டவர்களைப் பிரித்து விடுவதும் கொடுமைகள் செய்வதும் நடைமுறையில் காணப்படுகின்றது.

முழுமையாகக் கலப்புத்திருமணம் என்று நோக்கினால் தற்போது அதன் எண்ணிக்கையும் விகிதாச்சாரமும் அதிகரித்துக் கொண்டுதான் வருகின்றன. இளைஞர்களிடையே இதற்கு ஓரளவு வரவேற்பும் காணப்படுகின்றது.

மறுமணம்;

பலதாரமணம் (Polygemy) என்ற பழக்கம் இன்று நம்மிடையே வழக்கிழந்த முறையாகும். துணை இழந்தவர்களின் மறுமணம், மணமுறிவு பெற்றவர்களின் மறுமணம், மறுதார மணம் ஆகியவை இன்றைய நடைமுறையில் காணப்படுகின்றன.

துணை இழந்தவர்களின் மறுமணம்:

வாழ்க்கைத்துணைவர்களில் ஆண் பெண் இருவரில் ஒருவரின் இழப்பிற்குப் பின் மற்றொருவர் செய்து கொள்ளும் மணமுறை இது. இன்றைய நடைமுறை வாழ்வில்' துணை இழந்த ஆணிற்குத் திருமணம் நடைபெறுவது ஏற்றுக்கொள்ளப் படுகின்றது. ஆணின் துணை இழந்த பெண்ணிற்கு மறுமணம் முழுவதுமாக ஏற்றுக்கொள் ளப்படவில்லை. அதற்கு நம் சமூகச்சூழல் பெரிதும் காரணமாகின் றது. திருமணம்,குடும்பம் தொடர்பாக எழும் எந்தவிதச்சிக்கலும் பெண்களைப் பாதிப்பதே இதற்குக் காரணமாக அமைந்துள்ளது.

கவிதைகளில் விதவை மறுமணத்தை ஆதரித்தே கருத்துக்கள் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

> ''கோரிக்கையற்றுக் கிடக்குதன்னே அங்கே
> வேரிற் பழுத்த பலா''[15]

என்ற பாரதிதாசன் கவிதைநோக்கத்தக்கது ''புதுமை மலர்ந்தது''[16] என்ற கவிதை, விதவை மறுமணத்தைக் கருவாகக் கொண்டது. ஆண், விதவைப் பெண்ணை விரும்பித்தன்னை ஏற்றுக் கொள்ளுமாறு செய்யும் முறையீடாகக் கவிதை செல்கிறது.

மணமுறிவு பெற்றவர்களின் மறுமணம் :

துணையிழந்தார் மறுமணத்தைப் போலவே மணமுறிவு பெற்ற ஆண்களுக்குத் திருமணம் நிகழ்வது இயல்பாகக் காணப்படு கின்றது. பெண்களைப் பொறுத்தளவில், சில புதுமைச் சிந்தனைகள் உடையோரும், மனிதநேயம் மிக்கோரும் மட்டுமே இவ்வகைத் திருமணம் செய்து கொள்ள முன் வருகின்றனர். ''குழந்தைகள் இல்லாத விதவையர், மணமுறிவு பெற்ற பெண்களும் விண்ணப்பிக்க லாம்'' என்பது போன்ற பத்திரிகை விளம்பரங்கள் வெளியாகின்றன. அவ்வாறு குறிப்பிடும் ஆண்கள் யாரைத் திருமணம் செய்து கொள் கின்றனர் என்பது நமக்குத் தெரியாவிடினும், மனமாற்றம் ஏற்பட் டுள்ள நிலையை இக்குறிப்பு நமக்கு அளிக்கின்றது.

மறுதார மறுமணம் :

முதல் மனைவி இருக்கும்போதே ஏதோ ஒரு காரணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆண்கள் மறுமணம் புரிந்துகொள்ளும் வழக்கம் இன்றளவும் காணப்படுகின்றது. கவிதைகளில் மறுதார மணம் ஓர் எதிர்மதிப்பாகச் சுட்டப்படுகின்றது.

''எனக்கு
இரண்டு கண்கள்
பக்கத்துப் பக்கத்தில்
இருந்தாலும்
அவை பரம விரோதிகள்.''

என்று தொடங்கும் கவிதை, இரு மனைவியர் இடையே ஏற்படும் முரண்களைக் காட்டுகிறது.

''எந்த ஒன்றுக்கும்
என்னால்
ஆறுதல் சொல்ல முடியவில்லை!
எனக்காக வாழ்வதாய்
இரண்டுமே சொன்னாலும்
என் சங்கடம்
ஏனோ
இரண்டுக்கும்
புரியவில்லை!''[17]

என்று முடிகிறது. அதன் தலைப்பே (''என் சங்கடம் ஏனோ...'') இருதார மணத்தினால் சங்கடமே நேர்கிறது என்பதைக் காட்டி, எதிர்மதிப்பாகச் சுட்டுகிறது.

இவ்வாறான மரபுத்திருமணம், காதல்மணம், கலப்புமணம், மறுமணம் ஆகிய அனைத்து நிலைகளும் ''திருமணம்'' என்ற அங்கீகாரத்தைப் பெற்றுள்ளன.

கருவி மதிப்புகள்

வாழ்வின் குறிக்கோளாக விளங்கும் முதன்மை மதிப்பை அடைவதற்குக் கையாளப்படும் நெறிமுறையே துணைமை மதிப்பு அல்லது கருவிமதிப்பு. இவ்வகையில் திருமணம் என்ற முதன்மை மதிப்பிற்குச் சாதி, வயது, பொருள், கல்வி, தொழில், வரதட்சணை, சடங்குமுறைகள், காதல், வீரம் ஆகியன துணைமை மதிப்புகளாகின்றன.

சாதி என்னும் மதிப்பு

திருமணத்திற்கு மட்டுமன்றி, வாழ்வின் அனைத்து நிகழ்வுகளுக்கும் நேர்மதிப்பாகச் (Positive Value) சாதி அமைகிறது. ஒரே சாதியில் நிகழும் மணம் பற்றி 'மரபுத் திருமணம்' என்ற வகையில் பேசப்பட்டுள்ளது. பகுத்தறிவாளர் புதுமை விரும்பிகளாலும் கூட இந்த

அமைப்பைத்தவிர்க்க இயலவில்லை. அவர்களின் எண்ணத்தையும், செயலையும் தடைசெய்யக்கூடிய சக்தி வாய்ந்ததாக 'சாதி' என்னும் அமைப்பு அமைந்துள்ளது; மக்களின் மனத்தில் ஆழமாக வேரூன்றி யுள்ளது. முன்னர்க் கூறியுள்ளதுபோல, தங்களின் உட்பிரிவுகளை மட்டுமே அவர்களால் நெகிழ்த்த முடிகின்றது. நம் வாழ்க்கை முறை யில் நேர்மதிப்பாகக் காணப்படும் சாதி, காதல், கலப்பு மணங்களுக்கு எதிர்மதிப்பாவதை

''அன்னை அனுமதிப்பாளா?
தந்தை அவமதிப்பாரா?
சமூகம்
சரியென்று சொல்லுமா?
இல்லை
சாதியின் பெயர் சொல்லி
சதி செய்து கொல்லுமா?''[13]

என்ற கவிதை வரிகள் சுட்டுகின்றன.

திருமண வயது

திருமணத்திற்கான மற்றொரு நேர்மதிப்பு வயது. ஆணிற்கு 21வயதும் பெண்ணிற்கு 18 வயதும் திருமணம் செய்து கொள்வதற் கான வயது என்ற சட்டவிதி காதல், கலப்புத் திருமணங்களில் முக்கியக் காரணியாகிறது.

பொருள்

செல்வநிலையில் சமநிலையுடையோர்களிடையேதான் பெரும் பான்மையான திருமணங்கள் நிகழ்கின்றன. ''பணம் பணத்தோடு சேரும்'' என்பது பழமொழி. திருமணம் மட்டுமன்றி மனித வாழ்க்கை முழுவதுமே பொருள் சார்ந்த இயக்கமாகத்தான் காணப்படுகின்றது. செல்வந்தர்களில் நோயும் ஒழுக்கக் குறைவும் உடையவர்களுக்கும் கல்வியறிவு அற்றவர்களுக்கும் ஏழைக்குடும்பத்தோடு மணம் பேசப் படுகின்றது.

''ஏழை பணக்கார
ஏற்றத் தாழ்வினால்
காதல் மாளிகைகள்
கல்லறையாய் உருமாறும்''[19]

என்ற மங்களாவின் கவிதை, பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வு காதல், கலப்புமணங்களுக்கு எதிர்மதிப்பாகக்காணப்படுவதைச் சுட்டுகின்றது.

கல்வியும் தொழிலும்

திருமண நிகழ்விற்கான நேர் மதிப்புகளாகக் கல்வியும், தொழிலும் அமைகின்றன. இயலாத குடும்பத்தைச் சார்ந்த பெற்றோர்கூட, தம் பெண்ணிற்கு நல்ல கல்வியும் தொழிலும் உடைய மணமகன் கிடைப்பதையே விரும்புகின்றனர். அரசுத் தொழில்புரியும் மணமகன் எனில், அவனுக்குத் தங்கள் சக்தியை மீறித் திருமணம் செய்துவைக்கின்றனர். அடுத்துக் கூறப்படும வரதட்சணை எனும் துணைமதிப்பிற்கு இவை தகுதிமதிப்புகளாக உறுதுணை புரிகின்றன. ''கல்வி, தொழில், நல்ல எதிர்காலம் ஆகியவற்றைக் கொண்ட மணமக்களைத் தேடும்போது மணக் கொடையின் அளவு பலமடங்கு மிகுதியாகிறது'' என்னும் பக்த வத்சல பாரதியின் கூற்று இதனை மெய்ப்பிக்கிறது.

சமமான கல்வி, தொழில் புரியும் ஆண்-பெண் எனினும், ஆணிற்கு வரதட்சணை அளித்தே திருமணம் செய்துகொள்ள வேண்டிய நிலை தற்போது காணப்படுகிறது.

''வினையே ஆடவர்க்குஉயிரே ; வாள் நுதல்
மனையுறை மகளிர்க்கு ஆடவர் உயிர்''[20]

என்ற நிலையில், மனையுறை மகளிர் மட்டுமல்லாது, ஆணோடு சரிநிகர்சமனமாக வினைபுரியும் மகளிர்க்கும் ஆடவர்தான் உயிர் என்ற நிலை தான் பெரும்பாலும் வழக்கில் உள்ளது.

வரதட்சணை

''மதிப்பு என்பது சமூக வளர்ச்சி. வரலாற்றுப்போக்கு ஆகிய சக்திகளால் உருவாக்கப்படுகிறது''[21] என்ற நா. வானமாமலையின் கூற்றுக்கு 'திருமணம்' என்னும் அமைப்பு மிகவும் பொருத்தம் வாய்ந்ததாகும். கட்டுப்பாடற்ற வாழ்க்கைமுறையில் மனிதன் நாகரிக முதிர்ச்சி பெற்று, வரை முறைக் குட்பட்ட இல்வாழ்க்கை வாழத் தொடங்கியதற்குச் சமூக வளர்ச்சியும் வரலாற்றுப்போக்கும் முக்கியக் காரணிகளாகவே செயல் பட்டு வந்துள்ளன. அந்த அடிப் படையில் முழுமையான நிலை அடைந்த திருமண நிகழ்வானது, பிற பண்பாட்டுத் தாக்கங்களின் காரணமாகப் பல்விதப் பாதிப்புகளைப் பெற்றுள்ளது. அதில் குறிப்பிடத்தக்கது ''வரதட்சணை'' முறையாகும். தற்போது வரதட்சணை திருமண நிகழ்விற்குக் காரணி மதிப்பாகிறது. 'வரதட்சணை' என்ற வட சொல்லும் பொருளும் நம்பண்பாட்டில், முன்னர் இருந்ததில்லை என்பதை நன்கு விளக்கும். நம்வழக்கப்படி, 'பரிசப்பணம்' என்று குறிப்பிட்ட ஒரு தொகையைப் பெண் வீட்டாருக்கு வழங்கும்

பண்புதான் உண்டு. இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக ஒரு நாட்டுப்புறக் கதையைக் குறிப்பிடலாம்.

''கப்பலில் பெண் வருகிறது என்றானாம் ஒருவன். அப்படி யானால் எனக்கொன்னு, எங்கப்பனுக்கொன்னு என்றானாம் மற்றொருவன். முதலவன், பரிசப்பணம் பத்து என்றவுடன் இவனோ எங்கப்பனுக்கு வயசாகிப்போச்சு; எனக்கின்னும் வயசு வரலை என்றானாம்''

இந்தக்கதையானது, பரிசப்பணம் பெண்வீட்டாருக்கு அளிக்கும் மரபு நம்நாட்டில் பழங்காலத்திலேயே இருந்தது என்பதையே காட்டுகிறது. இம்மரபு இன்றளவிலும் தொடர்ந்து கையாளப்பட்டு வருகின்றது. திருமணஉறுதி செய்யும் நாளில் மாப்பிள்ளை வீட்டார் பெண்வீட்டாருக்குப் பரிசப்பணம் அளித்தே வருகின்றனர். இச்செயலுக்கான பொருள், நோக்கம் எதுவும் அறியாநிலையில் செய்யப்பட்டுவரும் சடங்காகவே தற்போது இது அமைந்து விட்டது எனலாம்.

வரதட்சணை கொடுப்பதும், பெறுவதும் சட்டப்படிகுற்றமாக இருந்தாலும் கூட இன்றளவிலும் பல திருமணங்களுக்கு இடையூறாக இருப்பது இதுவே. பணம் இருப்பவர்களும், பணம் இல்லாதவர்கள் கடன் வாங்கியேனும் வரதட்சணை கொடுத்துக்கொண்டே இருப்ப தால், இதனை அடியோடு ஒழிக்க இயலவில்லை. இதனால் பாதிக் கப்படுபவர்கள் நடுத்தரக் குடும்பத்தைச் சார்ந்தவர்களே. ஆண்களின் கல்வி, பணி இவற்றிற்கேற்ப தொகையும் நிர்ணயிக்கப்பட்டு விலை வாசி உயர்வைப்போல் உயர்ந்து கொண்டே செல்கின்றது. திருமண நிகழ்வுகளில் 'வரதட்சணை வழங்கும் சடங்கு' என்ற ஒருசடங்கும் சேராதிருப்பதற்கு வரதட்சணை ஒழிப்புச்சட்டம் மட்டுமே காரணமாக இருக்க இயலும். திருமண இயல்பு என்றாகிப்போன இந்நடவடிக்கை அனைத்து இனமக்களையும் பற்றிக் கொண்டு விட்டது. அன்றாடக் கூலி வேலை செய்து பிழைக்கும் மக்களிடம் கூட, இதன் பாதிப்பு தற்போது அதிகமாயிற்று. பெண்ணிற்குத்தோடு, மூக்குத்தி மட்டுமே போட்டு, குடித்தனம் செய்யத் தேவையான பாத்திரங்களை மட்டும் வழங்கி இதுவரை திருமணம் செய்து வந்தவர்கள் கிராமத்துமக்களில் பொருளாதார அடிமட்ட நிலையைச் சேர்ந்தவர்கள். இப்பொழுதோ ''பையனுக்கு ¼ பவுன் மோதிரம் போடு; இல்லாவிடில் கையில் இரண்டாயிரம் கொடு''என்று கேட்கக்கூடிய நிலை ஏற்பட்டுவிட்டது. இவ்வாறாகத் தன் ஆதிக்கத்தைச் செலுத்திவரும் வரதட்சணைக்கு அனைவரும் எதிர்ப்புக்குரல் எழுப்பியே வருகின்றனர். நடை முறையில் அவர்களால் அதைப் பின்பற்ற இயலவில்லை.

'கொடுக்கமாட்டேன் வரதட்சணை', 'வாங்க மாட்டேன் வரதட்சணை' என்று படித்த இளைஞர்கள் உறுதிமொழி எடுத்து வருகின்றனர். மக்கள்நல மன்றங்கள், சமூகசேவை நிலையங்கள் வரதட்சணை கொடுப்பதை எதிர்த்தே வருகின்றன.

இலக்கியங்களும் வரதட்சணையை ஓர் எதிர்மதிப்பாகவே காட்டி வருகின்றன.

''.........
நான் மட்டும்
வரதட்சணை இருளில்
அகப்பட்டு
ஒளியறியாமல் தள்ளாடும்
பேதை
என் வாழ்வில் ஒளியேற்ற
யார் வருவார்!''[22]

என்னும் கவிதையை எடுத்துக் காட்டலாம்.

கவிஞர் மங்களாவோ தன் ''மாப்பிள்ளை''[23] என்ற கவிதையில் வரதட்சணை பெற்று திருமணம் செய்து கொள்ளும் ஆண்களை 'ஆண் விபச்சாரி' என்று சாடுகிறார்.

''அன்று
வரதட்சணை இன்றி
ஒருவனை
திருமணம் செய்து கொண்டு
வரதட்சணை ஒழிப்புக்கு
தலைவியாய் நின்றாள்.........
இன்று
தான் பெற்ற மகனை
வைரமென்று எண்ணி
வரதட்சணை
விற்பனைக்கு
சமூகச் சந்தையிலே நிற்கின்றாள்''[24]

என்னும் கவிதை வரதட்சணை வழக்கத்தினால் பாதிக்கப்படும்போது எதிர்ப்பதும், மாப்பிள்ளை வீட்டாராக ஆகும்போது விரும்புவதும் ஆக இரட்டை நிலை காணப்படுவதை எடுத்துக்காட்டுகிறது. மேலும் பேசும்போது மறுப்பதும், செயலில் எதிர்க்க இயலாமல் இருப்பதும் ஆகிய இரு நிலைகளில் மதிப்பு காணப்படுவதால், இதனை ''இரட்டை மதிப்பு'' என்று கூறலாம். இத்தகு வரதட்சணையை ஒழிப்பதற்கு,

''பருவம்உற்ற பெண்கள் எல்லாம்
பலபடியாய்ச் சிந்தனை செய்து
திருமணத்தை ஐந்தாண்டினுக்குச்
செய்துகொள் வதில்லை என்றே
ஒருமனமாய் விரதம் இருந்தால்''[25]

என்பது தீர்வாகக் காட்டப்படுகின்றது. பெண்கள் திருமணத்தைத் தடைசெய்தால் புதுயுகம் பிறக்கும் என்றே கவிதை சுட்டுகிறது.[26]

சடங்கு முறைகள்

திருமணம் நிகழ்வதற்கு மக்களால் கையாளப்படும் சில நடைமுறைகளே இங்குச் சடங்கு முறைகளாகின்றன. திருமணம் தொடர்பான அனைத்து நிகழ்வுகளும் நல்லநாளில், நல்லநேரத்தில் மட்டுமே நடத்தப்படுகின்றன. சகுனம் தொடர்பான நம்பிக்கைகள் திருமண நிகழ்வில் அதிகம் கவனிக்கப்படுகின்றன. பகுத்தறிவாளர்களும் புதுமை விரும்பிகளும் கூட மறைமுகமாக இவற்றைப் பின்பற்றவே செய்கின்றனர்.

பெண் பார்த்தல், ஜாதகப் பொருத்தம் காணல், நிச்சயதார்த்தம் ஆகிய சடங்குமுறைகள் திருமணத்திற்கு முன்னர் நிகழ்கின்றன. 'பெண் பார்த்தல்' என்ற கூறு அனைத்து இன மக்களின் பழக்கமாக உள்ளது. பெண்ணின் அழகை அறிந்துகொள்ள இயலுமே தவிர, பெண்ணின் குணத்தை இச்சடங்கின் வாயிலாக உணர்தற்கு வாய்ப்பில்லை. பெண் வீட்டாரை அறிந்து கொள்ளவும்; வரதட்சணை, சீர் போன்றவற்றைப் பேசி முடித்துக்கொள்ளவும் இந்நிகழ்ச்சி பயன்படுகின்றது. பெண்ணின் மன உணர்வுகளை மதியாது செய்யப்படும் நிகழ்ச்சியாக இது அமைகிறது. கதைகளில் இவ்வுணர்வுகள் நன்கு பிரதிபலித்துக் காட்டப்படுகின்றன. படைப்பாளர்களால் சந்தையில் மாட்டை வாங்குபவர்களோடு இந்நிகழ்ச்சி ஒப்பிடப்பட்டு எதிர்மதிப்பாகக் காட்டப்படுகின்றது.

''.........
சமுதாயம் அவளுக்கு
'மாட்டுப் பெண்'
என்ற பட்டம் வழங்க
அவள்
எத்தனைக் கல்லூரிகளில்
தேர்வு
எழுத வேண்டி இருக்கிறது...!''[27]

என்ற கவிதை தேர்வு எழுதுதலோடு, பெண்ணின் உணர்வைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. நடைமுறையில் மணப்பெண்ணைத் தவிர்த்து

மற்ற அனைவரும் இந்நிகழ்ச்சிக்கு எதிர்ப்புத் தெரிவிப்பதில்லை. தங்கள் பெண்ணிற்குத் திருமணம் முடியவேண்டுமே என்ற எதிர் பார்ப்பும் ஆவலும் தான் அவர்களிடையே காணப்படும். பெற்றோர் களின் மன உணர்வு, திருமணம் ஒரு முதன்மை மதிப்பு என்பதை வெளிப்படுத்துவதாகவே உள்ளது.

ஜாதகம் பார்த்தல் மணப்பெண், ஆண் இருவரது மண வாழ்க்கைக்குரிய பொருத்தங்களைக் கணிப்பதாகும். இந்நிகழ்ச்சியில் சிறிதளவு நெகிழ்ச்சித்தன்மை காணப்படுகின்றது. காதல், கலப்புத் திருமணம் செய்பவர்களும்; பகுத்தறிவு எண்ணம் கொண்டவர்களும் மனப்பொருத்தமே போதுமானது என்று கருதும் நிலையும் செயற் பாடுகளும் நடைமுறையில் உள்ளன.

நிச்சயதார்த்தம்

திருமண உறுதியையே நிச்சயதார்த்தம், பரிசம்போடுதல், வெற்றிலை-பாக்கு மாற்றுதல் ஆகிய சொல்லாட்சிகள் குறிக்கும். பெண் வீட்டில் நடக்கும் நிகழ்ச்சியில் ''வரதட்சணை'' என்ற பிரிவில் கூறப்பட்ட ''பரிசப்பணம்'' வழங்குதல் இன்றியமையாததாகும். தமிழர் மரபில் காணப்படுகின்ற இக்கூறு தற்போது பொருள் அறியா நிலையில் காணப்படுவது முன்னரே சுட்டப்பட்டுள்ளது. மரபுத் திருமணமுறையில் நிலைபேறுடைய கூறாக இச்சடங்குமுறை அமைந் துள்ளது.

காதல்

காதல், கலப்புத் திருமணங்களுக்குக் கருவியாக விளங்கும் இம் மதிப்பு இலக்கியங்களில் போற்றப்படும் அளவிற்கு நடைமுறையில் போற்றப்படுவதில்லை. கட்டுப்பாடுகளே அதிகம். சங்ககால நடை முறை வாழ்க்கை நமக்கு இலக்கியங்களின் வழிதான் அறிமுகமா யுள்ளது. அவற்றில் காதல், திருமணத்திற்கான கருவிமதிப்பாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. களவு-கற்பு, மடலேறுதல், உடன்போக்கு ஆகிய வழக்காறுகள் இதனை நன்கு வலியுறுத்துகின்றன. இது போலவே பிற இலக்கியங்களும் காதலைத் திருமணத்திற்கான கருவிமதிப்பாகவே காட்டுகின்றன.

இன்றைய இலக்கியமும் வாழ்க்கையும் நாம் உய்த்துணர்ந்து அனுபவிப்பதால் காதல், திருமணம் ஆகிய இரண்டிற்கான தொடர்பு நமக்கு நன்கு புலனாகின்றது. காதலுக்குச் சாதி, பணம், செல்வாக்கு ஆகியன தடைகளாக உள்ளன. என்றாலும் காதல், திருமணத்திற் கான முயற்சியாகவே உள்ளது. காதல்உணர்வு, தோல்வியினால் ஏமாற்றம் ஆகியவற்றைக் காட்டும் இலக்கியங்கள் காதலைத்

திருமணத்திற்கான தோற்றுவாய் முயற்சியாகத் தான் படைத்துக் காட்டுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக,

> ''நாளும்
> நவமணிகள் பதித்த
> இந்தக் காதல் துணிதான்...
> நமது திருமணத் தேதியில்
> உனது 'கூறைப்புடவை' ''[28]

என்ற கவிதைவரிகளையும்,

> ''நீ வைத்த
> காதல் முட்டையை
> அடைகாத்து அடைகாத்து
> என் நெஞ்சக்கூடு
> சலிப்படைவதற்குள்
> சூரியனே!
> உனது கதிர்
> அதன் மீது பட்டுக்
> கல்யாணக் குஞ்சைப்
> பொரிக்கட்டும் ''[29]

என்ற கவிதையையும் குறிப்பிடலாம்.

மேனாட்டுப் பழக்கங்களின் தாக்கம், பாலியல் கல்வியின்மை, இளமை உணர்ச்சிகள் ஆகியவற்றின் பாதிப்பின் காரணமாகத் தவறான எண்ணமும் 'காதல்' என்ற கருத்துப் படிவத்தின் மீது எழுந்துள்ளது. தரமற்ற நூல்கள், திரைப்படங்கள், புகைபிடித்தல் போன்ற போதைப் பொருட்களுக்கு அடிமையாதல் ஆகியவற்றின் காரணமாக இளமையில் காதல் உணர்வு தவறான பாதைக்குச் சென்றாலும், காதல் புனிதமானது, தெய்வீகமானது என்ற எண்ணமும் உள்ளது. இவ்வாறான நிலை தவிர்த்த உண்மையான அன்பின் அடிப்படையிலான காதல், திருமணத்திற்கான முதற்படியாகவே காட்சியளிக்கின்றது. துணை மதிப்புகளில் ஒன்றாகவே செயல்படுகின்றது.

வீரம் :

சங்ககாலத்தில் தலைவனின் வீரத்தின் அடிப்படையில் தான் தலைவி காதல் வயப்படுகின்றாள். இன்னலிலிருந்து காப்பாற்றும் தலைவன் மீது காதல் கொள்வதாகவே சங்க இலக்கியம் காட்டுகின்றது.

''கொல்லேற்றுக் கோடஞ்சுவானை மறுமையும்
புல்லாளே ஆயமகள்''[80]

என்ற முல்லைக்கலியும் இக்கருத்தை அரண் செய்கின்றது.

இடைக்கால இலக்கியம் வீரம், அதன்வழி எழும் தலைவனின் புகழ் ஆகியவற்றின் காரணமாகத் தலைவி காதல் கொள்வதாகக் காட்டுகிறது. இன்றைய இலக்கியங்களில் வீரம் என்பது காதலுக்கு அடிப்படையாகக் காட்டப்படுவதில்லை. திரைப்படங்களில் மட்டுமே கதாநாயகியை ஆபத்திலிருந்து காப்பவனாக நாயகன் காட்டப்படு கிறான் சில படங்களில் நாயகனால் திட்டமிடப்பட்ட ஆபத்திலிருந்து காப்பாற்றப்படுவதாகக் காட்டப்படுகின்றது.

நாட்டுப்புற நடைமுறைகளில் சென்ற தலைமுறை வரையில் ஆணின் வலிமை, வீரம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் திருமணம் நிகழ்ந்தது. மஞ்சுவிரட்டுதலில் வெற்றி பெறுபவனுக்குப் பெண் கொடுக்கும் மரபு வழக்கில் இருந்தது. ஊருக்குப் பொதுவில் காணப்படும் 'இளந்தாரிக் கல்'லைத் தூக்கக் கூடியவலிமை பெற்றவனுக்கே கிராமத்து மக்கள் பெண் கொடுப்பர். கடிமான தொழில் செய்வதற்கும், மனைவி, மக்களைக் காப்பதற்கும்அவர்கள் வலிமையை நம்பினர். இன்று அவர்களிடையேயும் வீரம் என்பது திருமணத்திற்கான மதிப்பிலியாகி விட்டது

முப்பெரும் சக்திகள் :

துணை மதிப்புகளில் சாதி, பணம், பணி முதலிய மூன்று மதிப்புகளும் முப்பெரும் சக்திகளாகக் காட்சியளிக்கின்றன. உட்பிரிவு களை ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடிய அளவில் மட்டுமே மரபுத்திருமணங்கள் இன்றளவிலும் காட்சியளிக்கின்றன. இந்து, கிறித்துவ மதத்தைச் சார்ந்தவர்களுக்கிடையே சாதியை அடிப்படையாகக் கொண்டுதான் திருமண உறவு நிகழ்கிறது.

பணம், பணி ஆகிய இரண்டும் முன்னாளை விட, இந்நாளில் அதிக முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. மணமகனைக் காட்டிலும் மணப் பெண்ணின் வீட்டார் ஒரு படியாகிலும் குறைந்த செல்வாக்கு உடையவர்களாக இருத்தல் வேண்டும் என்ற எண்ணம் முன்னர் இருந்தது. ஆனால் தற்போது செல்வந்தர்கள் சமநிலையோ, ஆண், பெண் வீட்டார் என்ற வேறுபாடின்றி உயர்ந்த நிலையில் உள்ள வர்களாகவோ இருப்பதைப் பொருட்படுத்துவதில்லை. சாதி, பணம் ஆகிய இரண்டின் காரணமாக மட்டுமே காதல் மணங்கள் மறுக்கப் படுகின்றன என்பது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

''மரணகீதம்''[31] என்ற கவிதை சாதி அடிப்படையில், கலப்புத் திருமணம் மறுக்கப்படுவதை எடுத்துக் காட்டுகிறது. மணம் புரிந்து கொண்டவர்களைப் பிரித்துவிடுவதையும் காட்டுகிறது.

''காலில் விழுந்த
தென்றலைக்
கைப்பிடித்துத்
தூக்கி விடக்
குனிந்த
சூரியனின் முதுகில்
நட்சத்திரங்களின்
நெற்றிக் கண்கள்''[32]

என்று கூறும் 'சாதிப்பாகுபாடு' என்னும் கவிதையை இதற்கு எடுத்துக் காட்டலாம்.

பணம் காரணம் என்பதற்கு முன்னர்க் காட்டப்பட்ட ''காதல் கல்லறைகள்'' என்ற கவிதை சான்றாகும்.

உயர்கல்விபெற்ற பெண், குறைந்த கல்வியையுடைய ஆணின் பணி காரணமாகத் திருமணம் செய்து கொள்ளுதல் இயல்பாக அமைகிறது. டாக்டர், வக்கீல், இஞ்சினீயர் ஆகிய பணிகளும் அரசுப் பணியும் விரும்பத்தக்க தகுதிகளாகின்றன. குறிப்பாக ஆண், பெண் இருவரும் ஒரே தொழிலில் இருப்பவர்களாக விரும்பப்படுவது டாக்டர் பணியில் தான் அதிகம்.

இந்நாளில் இருவரும் பணிபுரிந்தால்தான் குடும்பத்தை நன் முறையில் நடத்திச் செல்ல இயலும் என்ற எண்ணம் அனைவரிடமும் காணப்படுகின்றது. எனவே பணிபுரியும் பெண்ணிற்குத் திருமணச் சந்தையில் முன்னுரிமையுண்டு.

''அழகற்ற அவளை
பெண் கேட்க
அலைமோதும் கும்பல்
ஏனெனில்
அவள்
வங்கியொன்றில்
பணி புரிபவளாம்...''[33]

என்ற கவிதை இதை நேரடியாகச் சுட்டுகின்றது.

முடிவுரை

1) திருமணம் என்பது மனிதவாழ்வின் நிலைபேற்றுத் தன்மையுடைய முதன்மை மதிப்பாகும்.

2) மரபு, காதல், கலப்பு, மறுமணத் திருமணங்கள் ஒவ்வொன்றும் சட்டத்தாலும், சமூகத்தாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட திருமணம் என்னும் மதிப்பாகக் கொள்ளப்படுகின்றது.

3) திருமண மதிப்பிற்குத் துணைபுரியும் மதிப்புகளில்' (அ)வரதட்சணை எதிர்மதிப்பாகவும் இரட்டைமதிப்பாகவும் செயல் படுகின்றது. (ஆ) வீரம் மதிப்பிலியாகி உள்ளது.

4) சாதி, பணம், பணி ஆகிய மூன்று கருவி மதிப்புகளும் முதன்மை மதிப்பை நிர்ணயிக்கக்கூடிய முப்பெரும் சக்திகளாகின்றன.

5) காதல், கலப்பு மணத்திற்குப் பொருளாதாரமும், சாதி அமைப்பும் தடைகளாக உள்ளன.

6) சமூக முன்னேற்றத்திற்கும், சாதிப்பாகுபாடு, வரதட்சணை ஆகியவற்றிலிருந்து மக்கள் விடுபடவும் கலப்பு மணத்தைத் தீர்வாக இன்றைய கவிதை இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன.

அடிக்குறிப்புகள்

1. சீ. பக்தவச்சலபாரதி, பண்பாட்டு மானிடவியல் ப. 368
2. சமய, அறக்கலைக்களஞ்சியம், ப. 236
3. இரா. குருநாதன், கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கச் செய்திமலர், 15—10—92, ப. 2
4. தொல். பொருள். கற்பியல். நூற். 4
5. சேதுமணி மணியன், தமிழ்நாவல்களில் மதிப்புகள், ப. 88
6. வை. பழனிச்சாமி, கவி
7. துளசிதாசன், ஒரு தாவணி சேலை ஏற்க மறுக்கிறது. இளந்தென்றல் பதிப்பகம், குளத்தூர், 1990.
8. விஜயா வின்சென்ட், சூரிய புஷ்பங்கள், ப. 10
9. மங்களா, கோட்டின் கீழே புள்ளிகள், ப. 55
10. தொல். பொருள். கற்பியல், நூற். 1
11. மீரா, நவயுகக்காதல்

12. சோம. சிவப்பிரகாசம், வரும் நூற்றாண்டே வா, ப. 94
13. மேலது, ப. 95
14. மாமணி, உண்மையின் சிறகுகள், ஜாதி, ப. 67
15. பாரதிதாசன், பாரதிதாசன் கவிதைகள், முதல் தொகுதி.
16. மங்களா, மு நூ., பக். 87-88
17. ரவிசுப்பிரமணியன், ஒப்பனை முகங்கள், பக். 45–46
18. வை. பழனிச்சாமி, காதல்வெளி, ப. 62
19. மங்களா, மு. நூ., ப. 21
20. குறுந்தொகை, பாடல், 135.
21. நா. வானமாமலை, நாவாவின் ஆராய்ச்சி ப. 28.
22. விஜயா வின்சென்ட், மு. நூ., ப. 26
23. மங்களா, மு. நூ., ப. 49
24. விஜயா வின்சென்ட்' மு. நூ., ப. 39
25. சோம. சிவப்பிரகாசம், மு. நூ., ப.97
27. விஜயா வின்சென்ட் மு. நூ., ப. 18
28. வை. பழனிச்சாமி, மு. நூ., ப. 52
29. ஜெயச்சந்திரன், காதல் சொன்ன கவிதைகள், ப, இல்லை
வெ. பெரி. பழ. மு. காசிவிசுவநாதன் செட்டியார் (ப. ஆ.),
30. கலித்தொகை. முல்லைக்கலி, பாடல் 103,
வரி 63, 64, ப. 317
31. மங்களா, மு. நூ., பக். 97-99
32. ஜெயச்சந்திரன், மு. நூ., சாதிப்பாகுபாடு, ப. இல்லை
33. விஜயா வின்சென்ட், மு. நூ- ப,5

— ✱ —

"கசடதபற"வின் விமர்சனப் போக்கு

க. நாகநந்தினி

முன்னுரை

தமிழில் விமர்சனம் என்பது மிகவும் புதிய துறை. தமிழில் பாரம்பரியமாக இருப்பவர்கள் உரையாசிரியர்கள். பின்னர் ஆங்கிலக் கல்வியால், மிகவும் காலந்தாழ்த்தி விமர்சனம் தமிழுக்கு வந்தது. ஆனால் அது உடனேயே கலையாக உருவாகிவிடவில்லை. தமிழுக்கென்று தனித்த இலக்கியக் கோட்பாடுகளோ விமர்சர்களோ உருவாக வாய்ப்பின்றி, மேலை இலக்கியக் கொள்கைகளை அளவு கோல்களாகக் கொண்டு ஆராய்வதும் விமர்சிப்பதும் ஒருபுறம் நடக்க மற்றொரு புறம் மார்க்சியம் சார்ந்த அரசியல் சிந்தனை அடிப் படையில் ஆராய்வதும், விமர்சிப்பதும் நடந்து கொண்டிருந்த எழுபது களில் 'தூய இலக்கியம்' என்ற முழக்கம் ஒலித்தது. அதனைத் தொடர்ந்து வெளிவந்த பத்திரிக்கைகளாக 'நடை', 'கசடதபற', 'பிரக்ஞை', 'அக்', 'கொல்லிப்பாவை', 'யாத்ரா', 'இலக்கிய வெளிவட்டம்', 'படிகள்' போன்றவற்றைக் கூறலாம்.

அப்பத்திரிக்கைள், விமர்சனங்கள் என்ற நிலையில் விவாதங் களையும் சில நேரங்களில் வீணான கருத்து மோதல்களையுமே எழுபதுகளில் நடத்தியுள்ளன.

அத்தகைய 'விமர்சன—விவாதங்கள்' தத்துவம் கோட்பாடு இலக்கிய ஆக்கம் என்பனவற்றுக்குக் கருத்தாக்கங்களை உருவாக்கி தந்துள்ளனவர் என்பது ஆய்விற்குரியது. அவ்வகையில் நோக்கின். அச்சிறுபத்திரிக்கைளில் ''கசடதபற'' என்ற சிறுபத்திரிக்கையில் மட்டுமே விமர்சன விவாதங்கள் அதிகம் இடம் பெற்றுள்ளன. ஆய்விற்காக மூன்றாண்டுகளின் 32 இதழ்கள் எடுத்துக் கொள்ளப் பட்டுள்ளன.

'கசடதபற' அறிமுகம்

''இலக்கியப் படைப்புகளின் மூலமாக இந்த ஏடு என்னென்ன சாதிக்கப்போகின்றது என்று பட்டியல் ஏதும் தருகின்ற உத்தேசம்

இல்லை. இன்றைய படைப்புகளிலும், அவற்றைத்தாங்கி வருகிற பத்திரிகைகளிலும் தீவிர அதிருப்தியும் அதனால் கோபமும் உடைய பல இளம் எழுத்தாளர், கவிஞர்கள், ஓவியர்கள், திறனாய்வாளர் களின் பொது மேடைதான் கசடதபற''[1] என்ற அறிவிப்புடன் முதல் இதழ் அக்டோபர் 1970–ல் வெளிவந்தது

'கசடதபற' — ஒரு வல்லின மாத ஏடு என்ற பெயருடன் வாளும் கேடயமும் ஏந்திய ஒரு போர் வீரனின் (இந்திய மரபு) ஓவியத்தைத் தாங்கி 16 பக்க அளவில் வெளி வந்தது. அதன் ஆசிரியராக நா. கிருஷ்ணமூர்த்தியும் வெளியீட்டாளர் ஆக என். மகா கணபதியும் செயலாற்றினர் மொத்தம் 32 இதழ்கள் மட்டுமே வெளிவந்தன. 1973–ல் வெளியீடு நின்று போனது, அதற்கான காரணமும் வெளியிடப்பட்டது. அப்பத்திரிகையில் ஞானக் கூத்தன்' சா. கந்தசாமி, ஆர். சுவாமிநாதன், ந. முத்துசாமி, ராமகிருஷ்ணன், அசோகமித்திரன், வெ. சாமிநாதன் முதலியோர் இடம் பெற்றுள்ளனர்.

''கோபம் படைப்புச் சக்தியை வீணாய் எரிக்கிறது. ஆனால் இதற்காக இதைச் செய்கிறோம், இதன் விளைவு இது என்னும் திட நம்பிக்கையோடு கொள்ளும் கோபம் சக்திச் சேதமின்றி சேமிப் புச் சக்தியாக மாறும் வகையில் சுய பிரக்ஞையுடன் இக்காரியத்தில் மிக மிக அமைதியாக ஈடுபட இருக்கிறோம், எனவே கசடதபறவில் தொடர்ந்து கோபம் ஒரு யோகமாகப் போகிறது''

— ந. முத்துச்சாமி (கசடதபற- 1)

விமர்சனத்திற்கு அடிப்படையாக அக் கோபம் மட்டுமே செயல் பட்டுள்ளது. குறிப்பாக — பத்திரிகைக் காரர்கள், எழுத்தாளர்கள், பண்டிதர்கள், பட்டிமன்றப் பேச்சாளர்கள், போன்றவர்களிடையே காணப்படும் நிறைகுறைகள், போலித்தன்மை என்பன கோபாவே சத்தோடு விமர்சிக்கப்பட்டன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

விமர்சனம் - விளக்கம்

இன்று 'விமர்சனம்' என்பது பல்வேறு இயக்கங்களாகப் பிரிந்து (கற்பனை வாதம், கருத்துமுதல்வாதம். அமைப்பியல் வாதம்) நவீன இலக்கியப் பகுதியில் இன்றியமையாத பகுதியாக மாறியுள்ளது. ஆனால் எழுபதுகளில் அதன் போக்கு எத்தகையது என்பதை ஆராய்வதற்கு, விமர்சனம் பற்றிய விளக்கங்களை அறிந்து கொள்வது அவசியமாகிறது

காலச்சுவடு எனும் இதழில் பின் வரும் விளக்கம் தரப் பட்டுள்ளது.

''இலக்கிய விமர்சனத்தின் முக்கியமான வேலை 'கலைப் படைப்புகளைப் பற்றி விளக்கம் தருவதும் ரசனையைச் செம்மைப் படுத்துவதும்தான்'', 'இலக்கிய அனுபவத்தையும் புரிதலையும் மேன்மைப்படுத்துவது' என்று அதையே இன்னும் எளிமையாகக் கூறலாம்''[2]

''ஒரு கலையாக்கத்திலிருந்து தான் பெறுகின்ற அனுபவ உணர்வை தெளிவுபடுத்தி மதிப்பிட்டு மற்றவர்களுக்கு உணர்த்து கின்ற செயல்பாடே திறனாய்வாகும். அது அழகியல் அனுபவத்தில் இயற்கையாகவும் தவிர்க்க முடியாததாகவும் அமைகிற ஒன்று'' என்பது அமெரிக்க கலைக்களஞ்சியம் தரும் விளக்கமாகும்.

''இலக்கியத்தில் அல்லது நுண்கலைகளில் உள்ள அழகியல் கூறுபாடுகளின் பண்பையும் மதிப்பையும் பற்றித் தீர்ப்பளிப்பதே திறனாய்வு'' என்பது பிரிட்டானிய கலைக்களஞ்சியம் தரும் விளக்க மாகும்.

''ஒரு இலக்கியப்படைப்பை நுணுகி அலசி ஆராய்கையிலே அதன் தரம் தருக்கரீதியாகவும் ஒப்புக் கொள்ளக்கூடிய விதத்திலும் தீர்மானிக்கப்படுதல் சாத்தியமாகிறது. இதுதான் உலக வியாபக மான நவீனத் திறனாய்வுக் கோட்பாடு''[3] என்று க. கைலாசபதி விளக்கம் தருகிறூர்.

மேற்கூறப்பட்ட விளக்கங்களிலிருந்து ஒரு விமர்சனம் 'படைப்பைப் பற்றிய திறனாய்வாக இருக்க வேண்டும்' என்றது கருத்து இழையோடுவது பெறப்படும். அந்த அடிப்படையில் ''கசடதபற''வின் விமர்சனங்கள் அமைந்துள்ள முறையை இக் கட்டுரை ஆராய்கிறது.

விமர்சனவகைகள் :

சிறுகதைகள் பற்றிய விமர்சனம், கவிதைகள் பற்றிய விமர் சனம், நாவல்கள் பற்றிய விமர்சனம், பிற விமர்சன விவாதங்கள் என்று நான்கு வகைகள் உள்ளன. அந்நான்கு வகையானவிமர் சனங்களிலும் படைப்பின் - தன்மையை, அழகியலை நுட்பத்தை ஆராயாது படைப்பாளியை மட்டும் கவனத்தில் கொண்டு தனிப்பட்ட நபர் மீது தாக்குதல் என்ற நிலையில் விமர்சனப்போக்கு அமைந் துள்ளமை தெரியவருகிறது.

சிறுகதைகளின் தரத்தை மதிப்பிடும்போது மொழித்திறன், வாழ்க்கைத் தத்துவம். இன்பச்சுவை, பண்பாடு என்பவற்றைக் காரணகாரியத் தொடர்பில் அறிவுபூர்வமாக விவரித்து விளக்க வேண்டும். அப்பொழுதுதான் பிறரால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியும்.

கசடதபறவில் 'பின்னணி, கனவுப்பாதை' ஆகிய இரு கதைத் தொகுப்புகள் பற்றிய விமர்சனம் கீழ்க்காணும் வகையில் எழுதப் பட்டுள்ளது. விமர்சனம் செய்தவர்கள் முறையே நா. கிருஷ்ணமூர்த்தி, ராமகிருஷ்ணன் ஆகியோர்.

''இப்புத்தகத்தில் இருக்கும் பன்னிரண்டு கதைகளைப் பாருங்கள். பன்னிரண்டில் ஏழு மிக மோசம். ஆசிரியர்கள் வசுமதி ராமசாமி, அகிலன், வையவன், வ.சா. நாகராஜன் ஏ.எஸ். இராகவன், வல்லிக்கண்ணன், ஸ்ரீவத்ஸன்,. இவை ஆறும் வல்லிக்கண்ணன் தவிர்த்து formula கதைகள்...

மூன்று நல்லகதைகள் (ஆசிரியர்கள் நகுலன், இந்திரா பார்த்தசாரதி, ஆர் சூடாமணி)...

ஆக ஒருபுறம் formula கதைகளையும் இன்னொருபுறம் அசல் இலக்கியத்தையும் இவர்கள் balance செய்கிறார்கள்.

...இவற்றைத் தேர்ந்தெடுத்த எழுத்தாளர்களும் தாங்கள் குறைந்தபட்சம் புத்திசாலித்தனமான வாசகர்களாகக் கூட இல்லை என்பதை நிரூபித்து விட்டார்கள்''

(கசடதபற இதழ் 8. ப. 15)

என்ற ஆதங்கத்துடன் விமர்சனம் செய்துள்ளனர். அவர்கள் மிக மோசமானவை, நல்லவை என்ற முடிவிற்கு விமர்சகர் வருவதற்கு என்ன காரணம் என்பதை எங்கும் குறிப்பிடவில்லை.

நீலபத்மனாபனது 'சண்டையும் சமாதானமும்' தொகுப்பு குறித்து எஸ். ராமகிருஷ்ணன் விமர்சனம் எழுதியுள்ளார்.

'தொகுப்பிலுள்ள மற்ற கதைகள் என்னை அவ்வளவாகக் கவரவில்லை. 'மகரவிளக்கு' 'திரிபுவனபுரம்' முதலியவை நன்றாக எழுதப்பட்டிருந்த போதிலும் பழக்கப்பட்ட சாதாரணக்கருத்துக்களைப் பற்றியவை. நீலபத்மநாபன் கதைகளில் வரும் சம்பாஷணை மிக இயற்கையாக இருக்கிறது. ஆனால் அவர் வர்ணனைகள் சில சமயங்களில் வார்த்தைக் குழப்பங்களாகவே தென்படுகின்றன.'!

(கசடதபற இதழ் 31 ப. 8)

என்றதனால் அபிப்பிராயம் கூறும் போக்கில் அவரது விமர்சனம் அமைந்துள்ளது எனலாம்.

'அங்கிள்' என்ற கதைத் தொகுப்புப்பற்றி (ஆசிரியர் பிரகாஷ்) நா. ஜெயராமனின் விமர்சனம் பின்வருமாறு அமைகின்றது.

''பிரகாஷ் கிட்டத்தட்ட எல்லாருடைய வாரிசாகவும் இருக்கத் திட்டமிட்டுக் கதைகள் எழுதியிருப்பார் போல இருக்கிறது. புராணங் களையும், வரலாறுகளையும் ஏதோ புதிதாக Interpret பண்ணிக்கதை எழுகின்ற வழக்கம் தமிழில் இருந்து வருகிறது. புதுமைப்பித்தன் 'சாபவிமோசனம்' எழுதினார். பிரகாஷ் 'இராவண சீதை' என்று ஒரு கதை எழுதியுள்ளார்.

(கசடதபற. இதழ் 20. ப. 10)

என்பதன்மூலம் கதைகள் சிலரால் தயார் செய்யப்படுகின்றன என்ற கருத்தைக் குறிப்பதாகவே உள்ளது.

கசடதபற குழுவிற்கு ஒத்துவரும் சிறுகதையாசிரியர்களை நடுவுநிலையின்றி, பாராட்டும் வகையிலும் விமர்சனம் எழுதப் பட்டுள்ளது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

'கண்டதும் கேட்டதும்' - ஜீ. நாகராஜனது சிறுகதை தொகுப்புப் பற்றி சா. கந்தசாமி பாராட்டியுள்ளார்.

'இன்னும் சில நாட்கள்' – அசோகமித்திரன் சிறுகதை தொகுப்புப்பற்றி எஸ். ராமகிருஷ்ணன் பாராட்டியுள்ளார்.

அத்தகைய விமர்சனங்கள் ஒருபுறம் தங்கள் குழுவைச்சார்ந்த நபர்களை இலக்கியத்திற்கப்பாலும் முன் நிறுத்தியும், தங்கள் கருத்துக்களோடு முரண்படுகிறவர்களைத் தாழ்த்தியும் மதிப்பிடும் போக்கில் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

நாவல் விமர்சனம்

'கசடதபற'வின் மொத்த இதழ்களில் நாவல் பற்றிய விமர் சனங்களாக ஆறு விமர்சனங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

''மனோதத்துவ நோக்கு, லேசான தத்துவவிசாரணை, புத்திசாலித்தனமான சம்பாஷணைகள் அடங்கியவை படிப்பதற்கு சுவாரஸ்யமாக ஆசிரியர் தடுமாறாமல் எழுதியுள்ள குறுநாவல்கள்''

(கசடதபற இதழ் 1 பக். 16)

என்பது இந்திரா பார்த்தசாரதியுடைய 'வேஷங்கள்' – குறுநாவல் தொகுதிக்கு ஆரெஸ் எழுதியுள்ள விமர்சனம் மிகவும் மேம்போக்கான முறையில் அமைந்துள்ள விமர்சனத்திற்கு இதனைச் சான்றாகக் கூறலாம்.

நீல. பத்மநாபனது பள்ளி கொண்டபுரம் பற்றி ந.முத்துசாமி, ''தலைமுறை'' நாவல் போல பள்ளி கொண்டபுரம் நாயர்களது வாழ்க்கைப் பண்பாட்டுச் சித்தரிப்பாக இல்லை. மாறாக அனந்தன்

நாயரின் மனபோராட்டமாய் நாவல் நடத்தப்படுகிறது. நாவலாக அது வெற்றி பெறவில்லை என்று நான் நினைப்பதற்கு மேலாக வாசகர்கள் தெரிந்து கொள்ள வேண்டிய பல விஷயங்கள் அதில் இருக்கின்றன''

(கசடதபற இதழ்.9, ப. 12)

என்ற வகையில் எழுத, நீல. பத்மநாபன் அதற்குப் பதில் கூறுகிறார்.

''தலைமுறைகள் ஒரு சமூகத்தின் கதை என்றால் பள்ளி கொண்டபுரம் ஒரு ஊரின் கதை என்பதுதான் அடிப்படை உண்மை இதை இனம் கண்டுகொள்ள முடியாதவர்களின் ஏமாற்றங்களுக்கு நான் பொறுப்பாளி அல்ல''

(கசடதபற இதழ் 10, ப. 5)

அவ்விருவரது விவாதங்களைத் தொடர்ந்து வெ. சாமிநாதன் என்பவர்.

'நாவலாகட்டும், சிறுகதையாகட்டும். கவிதையாகட்டும் எதைத் தொட்டாலும் நீர் மன்னன்யா! என்று சொன்னால் ஒழிய இந்தத் 'தலைமுறை' எழுத்தாளர்களில் பலருக்குத்திருப்தியே ஏற்படு வதில்லை. இப்படிப் புகழுரைகளை அவர்கள் 'பாட்டி' சொல்ல லாம். நாம் சொல்ல முடியுமா?

(கசடதபற இதழ் 16. ப. 7)

என்ற வகையில் கிண்டலாக நீல. பத்மநாபனைத் தாக்கியுள்ளார். அதற்குச் சமாதானம் கூறும் விதத்தில் சா. கந்தசாமி,

''ஒரு புத்தகத்திற்குக் கொஞ்சம் அறிவு பூர்வமாக மதிப்புரை எழுதினால் தமிழ் எழுத்தாளர்கள் பலரால் தாங்கிக்கொள்ள முடிவ தில்லை. அவர்களுக்குக் கோபம் வந்துவிடுகிறது விமர்சகர்கள் மீது சீறிப்பாய்கிறார்கள். 'ரெடிமேடு' விமர்சகர்களுக்கு இலக்கியம் பற்றி என் தவம் பற்றி, என் சோதனை பற்றி, வாசகர்களிடையே எனக்கிருக்கும் செல்வாக்கு பற்றி, என்ன தெரியும் என்று ஆரம்பித்து விடுகிறார்கள்.

விமர்சனம் என்றால் பாராட்டுரை என்பது இவர்களின் அபிப் பிராயம். இந்த வரிசையில் நீல. பத்மநாபன் வந்திருப்பது எனக்கு ஆச்சரியத்தையே கொடுத்தது'' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்,

(கசடதபற இதழ் 16. ப. 9)

விமர்சனம் எழுதியவர் ந. முத்துசாமி. அதற்குப் பரிந்துரை செய் தவர்கள் வெ. சாமிநாதனும், சா. கந்தசாமியும், விமர்சனப் போக்கில் குழு மனப்பான்மை உருவாகத் தொடங்கியதற்கு இதனை சான்றாக்கலாம்.

தனது தகுதி காரணமாகக் கூறப்படும் அபிப்பிராயங்களுக்கு ஒரு இலக்கிய அந்தஸ்து ஏற்படுகிறது என்று விமர்சகர்கள் கூறிக் கொண்டு இருப்பதே அத்தகைய தனிச் சண்டைகளுக்குக் காரண மாகி விடுகிறது எனலாம்.

கவிதைகள் பற்றிய விமர்சனம்

கவிதைகள் பற்றிய விமர்சனங்களாக ஏழு விமர்சனங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன.

''நேரிய திறனாய்வும் கூரிய பயிற்சியும் கலைஞனை நோக்கிச் செல்வன அல்ல; கவிதையை நோக்கிச் செல்வனவாகும்'' என்பது டி எஸ். எலியட் கவிதை விமர்சனம் பற்றிக் கூறும் கருத்தாகும். ஆனால் கசடதபறவில் வந்துள்ள விமர்சனங்கள் கவிதையை விடுத்துக் கலைஞனை நோக்கியே சென்றுள்ளன. எனவே, குழு மனப்பான்மை'' என்ற சிறு பத்திரிக்கைப்போக்கு கசடதபறவிலும் காணக்கிடக்கின்றது என்பதே பொருத்தமானது.

ஞானக்கூத்தன் நா. காமராசனது கவிதைகளைப் பற்றி விமர்சனம் செய்யும் போது,

''இந்த சோசலிசக் கவிஞனின் எழுத்துக்களில் சோசலிசமும் இல்லை கவிதையும் இல்லை என்று கூறியுள்ளார்,

(கசடதபற இதழ் 14. ப. 8)

அதைக் கண்டித்துக் கேட்காத ஆசிரியருக்கு நா. காமராசன் கடிதம் எழுத, கோ. ராஜாராம் நா, காமராசனுக்குப் பரிந்து கொண்டு கண்டனக்குரல் எழுப்புகிறார். அத்தகைய கண்டனக் குரலுக்குப் பதிலுரைக்கும் ஞானக்கூத்தன்,

''காமராசன் கவிதைகளைப் பற்றி என் மதிப்புரையில் நான் கொண்டிருக்கும் கருத்துக்களை ராஜாராமின் கட்டுரை மாற்றிவிடவில்லை. கவிதை என்பது ஒரு படைப்பு. அதற்கு உருவம் நிர்மாணம், தொனி, தோரணை, நியதி, நிர்வாகம் என ஆயிரம் உண்டு. இவற்றையெல்லாம் ஆண்டு கொண்டு வெளிப்படுகிற ஒன்றைத்தான் கவிதை என்று அழைக்கமுடியும். மனசுக்குத் தோன்றியதையெல்லாம் எழுதிக் கவிதை என்றால் சரிப்படாது.

இந்தக் கவிதைகளின் உள்ளீடற்ற தன்மையை ரத்தபுஷ்பம், ரத்தமுலாம், மயானம், நாக்கு, அடிநாள், சொப்பனம் முதலான ஒரு டஜன் சொற்களை நம்பி எழுந்த இந்தக் கவிதைகளின் உண்மை உணர்வின்மையை, இன்னும் விரிவாகவும், மாற்றுக் கவிதைகளின்

உதவியோடும் எழுதிக்காட்ட முடியும். ஆனால் அது வீண் வேலை. மேலும் அது ஒரு பாடம் சொல்வதாக அமையும்''.

(கசடதபற இதழ் 15. ப 12)

என்று மிகவும்காட்டமாகப் பதிலுரைக்கின்றார். ஆசிரியரோ இத்துடன் இந்த விவாதம் முடிகிறது என்று கூறியுள்ளார். அந்நடவடிக்கை, விமர்சனம் என்ற எல்லை கடந்து தாக்குதல் என்பது நிகழ்ந்துவிடாது தடுக்கும் முயற்சியாகவே கடைப்பிடிக்கப்பட்டது.

கனவுகள் + கற்பனைகள் = காகிதங்கள் என்ற மீராவின் கவிதைத் தொகுப்பை விமர்சனம் செய்துள்ள சுப்ரமண்யராஜு, ''நினைவுகளில் லயித்துப் போய், தன் மனசின் அரிப்பைச் சொரிந்து கொள்ள அவ்வப்போது டயரியில் பதித்து வைத்தவைகளை எல்லாம் இவர் அச்சில் கொண்டு வந்திருக்கிறார். இவைகளில் சில அற்புத மானவைதான். ஆனால் இவற்றை இவர் கவிதையாகப் பண்ண ஓர் ஆரம்ப முயற்சி கூட எடுத்துக்கொண்டதாகத் தெரியவில்லையே. மீரா ஒரு கவிஞர். ஆனால் கவிதைகளே எழுதவில்லை''

(கசடதபற இதழ் 15. ப. 11)

என்று கவிஞனை நோக்கியே செய்துள்ள விமர்சனம் என்பதால் சரியான விமர்சனமாகவில்லை.

ஞானக்கூத்தன் சிற்பியின் 'ஒளிப்பறவை' பற்றி ''அவருடைய மரபான செய்யுள் நடையும், குறைவான சிந்தனையும் அவரைத் தமிழாசிரியராகவே பெரிதும் காட்டப்பயன்படுகின்றன. சிற்பியுடன்முப்பது கவிதைகள் நமக்குச்சிறப்பாகஎதுவும் தரவில்லை. என்றாலும் அலுப்பூட்டவில்லை''.

(கசடதபற இதழ்24.பக் 6)

என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் கலாப்பிரியாவின் 'வெள்ளம்' கவிதைத் தொகுப்புப்பற்றி ''நாற்பது கவிதைகளில் பன்னிரண்டு மட்டுமே கவிதைகளாக எனக்குத் தோன்றுகிறது'' என்றும் கூறியுள்ளார்.

(கசடதபற இதழ். 25 ப. 9)

விமர்சன விவாதங்கள் :

மேற்குறிப்பிட்ட வகைகளிலடங்காத பிற விமர்சனங்கள் அனைத்தும் விவாதப்போக்கில் அமைந்துள்ளன. 'தனி நபர் தாக்குதல்' மட்டுமே விமர்சனம் என்ற நிலை ஏற்பட 'கசடதபற' ஒரு காரணமாகிவிட்டது என்று எண்ணும் அளவிற்கு விவாதம் தொடர்ந்துள்ளது. 'தீம்தரிகட' என்ற பகுதி அதற்காக ஒதுக்கப்பட்ட பகுதியாகவே செயல்பட்டு உள்ளது.

'இலக்கியச் சிந்தனை', 'சாகித்ய அகாடமி' போன்ற அமைப்புகளின் மீது உள்ள கடும் கோபத்தைக் காட்டுவதற்கு அப்பகுதியைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்

'தற்காலத்தமிழ் இலக்கியத்தில் புதுமை' என்ற கட்டுரையை சி. மணி 'ஓலூலூ' என்ற பெயரில் எழுதியுள்ளார்.

''புதுமை என்பது இல்லை போலச் செய்தல்தான் அதிகம்
மரபைப் போற்றுவதால் புதுமை இல்லை.''

என்று குறைபட்டுக் கொண்டுள்ளார். (கசடதபற இதழ் 2. ப. 6)

அதனைத் தொடர்ந்து 'ஓலூலூவிற்கு' ஒரு பதில்' என்ற பகுதியில் சா. கந்தசாமி,

''வாழ்க்கையே திரும்பச்செய்வதுதான், இந்த வாழ்க்கையைத் தன் காலத்து சமூக—பொருளாதார அரசியல் நோக்கத்தோடு தனித்தன்மை ஒளிரச் செய்வதுதான் இலக்கியம். ஒருவர் செய்ததையே மற்றவர் செய்தார் என்று கூறுவது அசட்டுத்தனத்தின் எல்லைகள். காலூலூ என்று நான் பெயர் போட்டுக் கொள்ளலாம். ஓலூலூவிற்குச் சரியாக இருக்கும். ஆனால் ''இலக்கிய விவாதத்திற்கு வந்த பினபு ஒளிவு மறைவு ஏன்? ஆகையால் நான் நானாகவே அதாவது சா. கந்தசாமியாகவே இருக்கிறேன்''

(கசடதபற இதழ் : 3. ப. 4)

என்று எழுதுகிறார். தொடர்ந்து வெ. சாமிநாதன் 'ஓலூலூவிற்கு இன்னொரு பதில்' என்ற பகுதியில் சோதனை. மரபு, விலக்கல், ஒட்டல், புதுமைஎன்றெல்லாம் முனைந்து செயல்படுதல் அவ்வளவு அர்த்தமுள்ளதாகத் தோன்றவில்லை.

(கசடதபற இதழ் 4 பக். 7)

என்று 'ஓலூலூ' - சி. மணிக்கு அசட்டுப்பட்டம் சூட்டினர். அவ் விவாதம் பற்றி முடிவு ஏதுமில்லை.

அடுத்த விவாதத்தை வெ. சாமிநாதன் ஆரம்பித்து வைக்கிறார். எழுத்தாளரும் சாவி, பத்திரிக்கையாசிரியருமான இந்திரா பார்த்தசாரதிக்கு, தினமணிக் கதிரில் கதை எழுதும் வாய்ப்பளித்துவிட்டு 16 வாரத்திற்குள் முடித்துவிடக் கூடிய வரையறை கூறியதைப் பற்றி 'திரைகளுக்கு அப்பால்' என்ற கட்டுரையில் வெ. சாமிநாதன் எழுதியுள்ளார். அதைப் பற்றி ஜெயகாந்தன் ஏதோ ஒரு கூட்டத்தில் பேசப் போய் அதைப் பிடித்துக்கொண்டு 'யாருக்காக அழுவது'' என்ற தலைப்பில் ஜெயகாந்தன் தலை வணங்காதவர், அவரே தினமணிக்கதிருக்காகப் பரிந்து கொண்டு வந்தால் தமிழ்

எழுத்தாளர்களுக்கு நேர்மையும் தைரியமும் எப்படி வரும். நாம் யாருக்காக அழுவது? என்ற கேள்வியுடன் முடிக்கின்றார். அதற்கு ' அழவேண்டாம்; வாயை மூடிக்கொண்டால் ' போதும் என்று அசோகமித்திரன் வெ. சாமிநாதனுக்குப் பதிலடி கொடுத்துள்ளார். அதனைத் தொடர்ந்து ''இலக்கிய உலகில் புகுந்து குட்டை குழப்புவதில் யாதொரு அச்சமும் கிடையாது. ஏனென்றால் இவர்களின் பொறுப்பற்ற செயல் இவர்களைப் பாதிக்கப் போவதில்லை. ஆனால் இதன் விளைவுகளை அனுபவிப்பவர்கள் தொடர்ந்து படைத்துக் கொண்டு, தம் படைப்புகளை உலகுக்கு அளிக்க வேண்டியகடமையும் பொறுப்பும் உள்ள உண்மையான எழுத்தாளர்கள். வெ. சாமிநாதன் போன்றவர்கள் உண்மையிலேயே வீரதீரம் பொருந்தியவர்களானால் அவர்களுக்கு விளைவுகள் ஏற்படக்கூடிய துறையில் தங்கள் ஆவேசத்தையும் தன்மானத்தையும் கோபத்தையும் காட்ட வேண்டும்''

(கசடதபற இதழ் ; ப. 12)

(இத்துடன் இந்த விவாதம் முடிவடைகிறது-ஆசிரியர்) என்ற குறிப்புடன் விவாதம் ஆசிரியரால் முடிக்கப்படுகிறது.

'தீம்தரிகட' பகுதியில் (இதழ்;21) ராமகிருஷ்ணன் இலக்கியச் சிந்தனை நடத்திய கதைத் தேர்வில் சுகிசுப்ரமண்யத்தில் கதையைத் தேர்ந்தெடுத்த ரகுநாதன் ஒரு 'வைதீக கம்யூனிஸ்ட்' என்றெழுதியதைத் தீபம் இதழ் ந. பா. கண்டனம் செய்துள்ளார். அதைமனதிற் கொண்டு.

'காவியக் கதாநாயகிகளை அன்னத்துடனும் ஊஞ்சலிலும் குளக்கரையிலும் நான்கு வண்ணங்களில் உலாவவிட்டு அட்டைப் படம் போட்டுக் கொண்டிருக்கும் பார்த்தசாரதி இலக்கியப் பிரச்னைகளில் தலையிடும்போது அநாமதேயத்தில் மறைத்திடமுயல வேண்டாம்!'' என்று எழுதியுள்ளார்.

சி. சு. செல்லப்பா தொகுத்து வெளியிட்ட பார்வை இதழ் பற்றி டி. ஏ. சீவராம் விமர்சனம் பின்வருமாறு அமைகிறது. சி. சு. வின் அம்மாமிக்கதை, பல்கலைக்கழகத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்யும் கனகசபாபதியின் பண்டிதக் கட்டுரை, ராஜமையரின் மதப்பிரச்சாரம், கண்துடைப்புக்குச் சில கவிதைகள் இதுதான் 'பார்வை'. செல்லப்பாவின் ஒரு தலைபட்சமான பழமை வாதம் இங்கே பிரம்மாண்டமாக வெளிப்பட்டிருக்கிறது

(கசடதபற இதழ். 17. ப 3)

அதன் மறுப்பாக சி. சு. செல்லப்பா 'இலக்கிய விசாரம்' என்ற பிரசுரத்தில் டி. ஏ. சீவராமைத் தாக்கி எழுத, தி. க. சியும் தாமரையில் எழுதினார். அதனைத் தொடர்ந்து

'சொல்லப்பட்ட கருத்துக்களுக்குப் பதில் சொல்வது தான் நாகரிகம். அதை விட்டு மட்டரகமான புளுகன், அற்பப்புத்தி படைத்த அவதூறுக்காரன், ஆணவக்காரன், ஈழத்து எழுத்துலகில் புறக் கணிக்கப்பட்டவர் சென்னையில் தனது சித்து வேலையைக் காட்ட முனைந்துள்ளார் என்றெல்லாம் தி. க. சி. தருமு சீவராம் பற்றி தாமரையில் எழுதுவது எந்தவகையில் சேர்த்தி?''. என்று நா. கிருஷ்ணமூர்த்தி விமர்சன நாகரிகம் பற்றிக் கேட்கிறார். முறையான விமர்சனமாக விமர்சனங்கள் அமையவேண்டும் என்ற அவரது எதிர்பார்ப்புப் புலனாகிறது. அதுவே நியாயமானதும் சரியானதுங் கூட எனலாம். எனினும் அவரது முயற்சி தொடர்ந்து செயல்படாமல் இதழ் வெளியீடு நின்று விட்டது. இருப்பினும் விமர்சன நாகரீகம் குறித்து குரல் எழுப்பிவிட்டுத்தான் நின்றிருக்கின்றது என்ற வகையில் கசடதபறவின் பங்கு இருந்துள்ளது. ஆனாலும் அதன் வீழ்ச்சி குழு மனப்பான்மையால்தான் என்று அறிய முடிகிறது.

சிறுபத்திரிகைகள் குழு சார்ந்து இயங்குதல் அல்லாமல் வேறு விதங்களில் இயலாது என்பதற்கு ஒரு உதாரணம் கசடதபற. எந்தக்குழு அமைப்பு சிறு பத்திரிக்கைகளின் பலமாக இருக்கிறதோ அந்தக்குழு அமைப்பே இலக்கியத்திற்குப் புறம்பான கோஷ்டிச் சண்டைகளுக்கும் வழி வகுக்கின்றன என்பதும், அந்த கோஷ்டிச் சண்டைகள் இறுதியில் அந்தச் சிறுபத்திரிக்கைகளையே பலி வாங்கி விடுகின்றன என்பதற்கும் ஒரு சிறந்த உதாரணம் கசடதபற''.[5] என்ற மாலனின் கூற்று அதனை உறுதிப்படுத்துகிறது.

தொகுப்புரை

''இலக்கியத்தரம் என்ற விமர்சனக் குரலானது (முற்போக்காளர்களுக்கு எதிராகப் பலரை ஒன்று சேர்த்திருந்தாலும்) காலப் போக்கில் புறநிலையில் பலரும் உடன்பாடு காணத்தக்க அளவு கோல்களைப் பெற்றிராமையால், எண்ணற்ற குழுச் சண்டைகளுக்கும் தனிச் சண்டைகளுக்கும் ஏதுவாக அமைந்தது. 'கணையாழி' முதல் 'கசடதபற' வரை, 'ஞானரதம்' முதல் 'உதயம்' ஈறாக இன்று தமிழகச் சிற்றேடுகள் ஒன்றையொன்றுத் தாக்கித் 'தர்மயுத்தம்' புரிவது க. நா. சு. பரம்பரையின் சாதனையினாலேயாகும்''[6]

என்று க. கைலாசபதி கருத்துத் தெரிவிக்கிறார். அவ்வகையில் எழுத்துப் பத்திரிக்கைக்குப் பின்பு வந்த இதழ்களில் கசடதபற சிறப்படையாததற்கு அதன் குழு மனப்பான்மையே காரணம் எனலாம். அக் காரணத்தாலேயே அதன் பிற சிறப்புக் கூறுகளும்

மறைக்கப்பட்டு விட்டன. வாசகர்களிடையே பிற சிறப்புகள் வெளித் தோன்றாது அச் சர்ச்சைகளே மனதில் சலிப்பூட்டுவனவாக மாறி விட்டன.

சிறுகதை, கவிதை, நாவல் பற்றிய விமர்சன விவாதங்களை ஆராய்கின்ற போது மிக முக்கியமான ஒரு போக்கைத் தீர்மானிக்க முடிகிறது.

படைப்பாளியை மனதில் கொண்டு தனது குழுவைச் சார்ந்தவன் என்றால் பாராட்டியும், பிறர் என்றால் குறைத்தும் எழுதும் போக்கு காணப்படுகின்றது. விமர்சனம் என்ற நோக்கில் தனது கருத்தை அழுத்தமாக ஒரு முறைக்கு இரு முறையாகச் சொல்லிச் செல்லும் போக்கு இடம் பெற்றுள்ளது. அத்தகைய போக்கு விமர்சனத்தைத் தத்துவம் கோட்பாடு என்ற அளவில் இட்டுச் செல்லாது சர்ச்சை என்ற அளவிலேயே நிறுத்திவிடுகிறது

முடிவுகள்

1. முப்பத்திரண்டு இதழ்களிலும் இடம்பெற்றுள்ள விமர்சனங்கள் படிப்பவருக்கு எவ்வித விமர்சனக் கொள்கையையும் அறிமுகப் படுத்தவில்லை

2. தனது தகுதிகள் காரணமாகக் கூறப்படும் அபிப்பிராயங்கள் தான் இலக்கிய அந்தஸ்தை ஏற்படுத்தும் என்ற போக்கில் விமர்சகர்கள் செயல்பட்டுள்ளனர். அதன் காரணமாக கோஷ்டி பூசல்கள் ஏற்பட்டு விமர்சனம் வறட்டுக் கூச்சல் என்ற நிலைக்குப் போய் விடுகிறது.

3. 'அழகியல் அனுபவம்,' 'மதிப்பீடு,' 'வாசகருக்குப் புரியவைத்தல்' என்ற நோக்கத்தில் விமர்சனம் சொல்லாமல் 'படைப்பாளி' பற்றிய தன் விருப்பு, வெறுப்புக்களுடன் அடிப்படை அளவுகோல் ஏதுமின்றி ரசனை முறையில், 'தீர்ப்பளிக்கும்' முறையே உள்ளது.

4. தாங்கள் கருதுகின்ற 'தரம்' 'தகுதி' என்பவற்றை எதிர்பார்த்து அவற்றையே விமர்சன அளவுகோலாகவும் கொண்டு தனிப்பட்ட விருப்பு வெறுப்புக்களுடன் விமர்சகர்கள் இயங்கும் 'தளமாக' மட்டுமே கசடதபற செயல்பட்டுள்ளது.

குறிப்புக்கள்

1. 'கசடதபற', இதழ் 1, அக்டோபர் 1970 ப. 1

2. 'காலச்சுவடு', ஜூலை 1979 டி. எஸ். எலியட்டின் (Frontiers of Criticism) என்ற கட்டுரை தமிழில் என். சிவராமன் ப. 62

3. கைலாசபதி க. திறனாய்வுப் பிரச்சனைகள் க. நா. சு. குழு பற்றி ஓர் ஆய்வு இரண்டாம் பதிப்பு, 1986ப. 64 (சென்னை புக்ஸ்).

4. டாக்டர் அயோத்தி, டி. எஸ். எலியட் கட்டுரை, நிகழ் 10. ப. 34

5. மாலன், 'எழுபதுகளில் தமிழ்ப் பத்திரிகை' (கட்டுரை) ப. 177 எழுபதுகளில் கலை இலக்கியம், காவ்யா வெளியீடு. இரண்டாம் பதிப்பு, 1990

6. க. கைலாசபதி, மூ. நூ., ப. 72

—❋—

அமைப்பியல் நோக்கில் அரிச்சந்திரன் கதை

க. தேரியப்பன்

அமைப்பியல் (Structuralism) என்னும் புதிய அணுகுமுறை இருபதாம் நூற்றாண்டில் நாட்டுப்புறவியல் (Folklore) துறையில் பெரும்பான்மை பயன்படுத்தப்பட்டு வருவதாகும். ருசிய அறிஞரான விளாடிமிர் பிராப் (Viladimir propp) என்பவரால் உருவாக்கப்பட்ட அமைப்பியல் கோட்பாடு (Syntagmatic Analysis) நாட்டுப்புறத் தேவதைக் கதைக்குச் (Folk Fairy Tales) சொல்லப்பட்டதாக இருந் தாலும் தமிழ் நாட்டில் வழங்கக் கூடிய புராணக் கதையாகிய அரிச் சந்திரன் கதையில் (தேவதைக் கதை அல்ல) எந்தளவுக்கு அது பொருந்தி வருகிறது அல்லது மாறுபடுகின்றது என்பதை ஆராய்வது இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

இக்கட்டுரைக்குத்தமிழகச் சிற்றூர்களில் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் நாட்டுப்புற நிகழ்த்து கலைகளாகிய (Folk performing arts).வில்லுப் பாட்டு (Bowsong), தோல்பாவைக் கூத்து (Leather puppet show) ஆகிய கலை வடிவங்களில் இடம்பெறும் அரிச்சந்திரன் கதைகள் முதன்மை ஆதாரங்களாக அமைகின்றன. கதை, கதைப்பாடல்கள் பற்றிய அமைப்பியல் ஆய்வு குறித்து வெளிவந்துள்ள நூல்கள், கட்டுரைகள்போன்றவை இவ்வாய்வுக்குத் துணைமை ஆதாரங்களாக அமையும்.

அமைப்பியல் விளக்கம்;

''அமைப்பியல் என்ற சொல் ஒரு முழுமையான இலக்கியப் படைப்பில் காணப்படும் பகுதிகளின் ஒட்டுமொத்த உறவைக்குறிக் கும் பொருளில் நீண்ட காலமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருவது''[1] எனக் கலைக்களஞ்சியம் கூறுகிறது.

தேவதைக் கதைகளை ஆய்வு செய்த பிராப் ''ஒன்றின் உள் ளுறுப்புக்களின் விளக்கமும், அவ்வுறுப்புக்கள் ஒன்றோடொன்று கொள்ளும் உறவும், உறுப்புக்களின் ஒட்டுமொத்த முழுமையோடு கூடிய தொடர்பும் அமைப்பியலாகும்''[2] (Morphology) என்று தாவரவியல் அடிப்படையில் இலக்கணம் கூறுகிறார்.

பிரெஞ்சு அறிஞர் லெவிஸ்ட்ராஸ் (Levi Strauss) ''அமைப்பியல் என்பது வடிவவியல் (Formalism) சார்ந்தது என்றும், வடிவம் என்பது பொருளுக்கு மாறானது என்றும் வரையறுப்பர். ஆனால் அமைப்பு உள்ளடக்கத்திலிருந்தும் (content–பொருளினும்) தனிப்பட்டதல்ல. அமைப்பே பொருளாகும்''[3] என்று குறிப்பிடுகிறார்.

மேலையோர் கருத்துக்கள் இவ்வாறு அமையினும் அமைப்பியல் (Morphology) என்பது புதிதாக உருவாக்கப்படுவதில்லை. மாறாகக் கதைகளில் ஏற்கனவே அமைந்திருப்பது. ஒரு பொருளின் உள்ளுறுப் புக்கள் பல தளங்களில் தம்முள் சம்பந்தம் (Relation) கொண்டு அவை முழுமையடைவதைக் காண்பதே அமைப்பியலாகும்.

பிராப்பின் அமைப்பியல்

அமைப்பியல் கோட்பாட்டின் முன்னோடி எனப் போற்றப்படும் விளாடிமிர் பிராப் மானிடவியல் (Anthrophology), நாட்டுப்புறவியல் ஆகிய துறைகளில் வல்லவர். இவர் ருசிய நாட்டில் மக்களிடையே பெருவழக்கில் காணப்பட்ட தனித்ததொரு வகையான நூறு நாட்டுப் புறத் தேவதைக் கதைகளை ஆய்விற்கு எடுத்து, ''அத்தேவதைக் கதைகளில் இடம்பெறும் கதை மாந்தர்களின் (Heros) நகர்வினால் (Movement) நிகழும் செயல்களை (Action) வினை நிகழ்வு (Function) அடிப்படையில் ஒவ்வொரு கதைகளிலும் திரும்பத்திரும்ப வருகின்ற ஒத்த தன்மையுடையனவற்றைப் பிரித்து, வரிசைப்படுத்தி அவற்றை முன்னேற்பாட்டுப்பகுதி (Preparatory Part), கதைப் பின்னல் (Plot) என்ற ஒரு பொதுமை அமைப்பிற்கு (31 functions) உட்பட்டவை''[4] எனக் கூறியுள்ளார். வினை நிகழ்வு என்பது கதை யில் இடம்பெறும் கதை மாந்தரின் செயல், பெயர்ச்சொல்லின் வடிவம் (Dramatic Personae) செயல் நிகழும் இடம், சூழல் ஆகியவற்றை ஒட்டி அமைவதாகும். கதை மாந்தரின் மாறாத நிலையான செயல் பாடே வினை நிகழ்வாகும்.

அவ்வாறு பிராப் பிரித்தெடுத்த வினை நிகழ்வுகளுக்கு இடையேயுள்ள ஒட்டு மொத்த முழுமையோடு கூடிய உறவினைத் தொடர்பாட்டு (Folk tale) முறையில் ஆராய்ந்து கி.பி. 1958–இல் (Morphology of the Folk tale) வெளிப்படுத்தினார். அதன்பின் இவருடைய கொள்கை அமெரிக்கா, இத்தாலி, ஜெர்மனி, பிரான்சு, நியூசிலாந்து போன்ற மேலை நாடுகளுக்குப் பரவியது. அதன் பயனாக லெவிஸ்ட்ராஸ் ஆலன் டண்டிஸ் (Alandandes) பிரிமாண்டு (Bremond), கிரிமாஸ் (Gerimass) முதலிய மேலை நாட்டு அறிஞர் களால் அமைப்பியல் ஆய்வு விரிவுபடுத்தப்பட்டது.

பிராப்பின் அமைப்பியல் ஆய்வு முறையினை முதன் முதலில் தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்தியவர். வி. ஐ. சுப்பிரமணியம். இவருக்குப் பின் ''S. Powlison, Jawaharlal, Handoo, K. P. S. HAMEED, கி. நாச்சிமுத்து, ரோஸிலெட்டானிபாய்''[5] போன்றவர்கள் பல்வேறு மொழி நாட்டுப்புறக் கதைகளில் (இந்தியாவிற்குள் வழங்குவன) அமைப்பியல் ஆய்வு செய்துள்ளனர். இவ்வாய்வு முறை கதைகளுக்கு மட்டுமின்றி பழமொழி அமைப்பினைக் (Riddle Stuctur) காண்பதற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டது. எனவே பிராப்பின் ஆய்வு முறையினைப் பயன்படுத்துதல் (Application) என்ற தன்மையில் வினைநிகழ்வின் அடிப்படையில் அரிச்சந்திரக் கதை இங்கு பகுக்கப்பட்டு அவற்றின் அமைப்பியல் விளக்கப்படுகிறது.

அரிச்சந்திரன் கதை அமைப்பியல்;

அமைப்பியல் ஆய்வில் ஒப்பிடப்படும் தரவுகள் ஒரே கதையினை, அல்லது ஒரே வகையான கதை வடிவங்களைக் கொண்டதாக அமைய வேண்டும். அவ்வடிப்படையில் நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்களில் இடம்பெற்ற அரிச்சந்திரன் கதைவடிவங்கள் ஆய்வுப் பொருளாகின்றன. தமிழில் அரிச்சந்திரன் கதை பல்வேறு கலை வடிவங்களில் (தெருக்கூத்து, ஒயில்கும்மி, கணியான் கூத்து, தோல் பாவைக் கூத்து, வில்லுப்பாட்டு) இடம் பெற்றிருப்பினும் மதுரை, வ. உ. சிதம்பரனார் மாவட்டங்களில் கள ஆய்வில் திரட்டப்பட்ட வில்லுப்பாட்டு, தோல்பாவைக் கூத்துஆகிய கலைவடிவங்களில் இடம் பெறும் கதை வடிவங்கள் மட்டும் இங்கு அமைப்பியல் ஆய்விற்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. இவ்விரு கலைவடிவங்களிலுள்ள அரிச்சந்திரன் கதையில்காணப்படும் வினைநிகழ்வுகள், பகுக்கப்பட்டு, அவற்றில் பொதுவினை நிகழ்வுகள் மாறுபட்ட வினை நிகழ்வுகள், அவற்றிற்கான காரணங்கள் ஆகியவை விளக்கப்படுகின்றன.

கதைச்சுருக்கம் :

அமைப்பியல் ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொண்ட இருகலை வடிவங்களில் (வில்லுப்பாட்டு, தோல்பாவைக்கூத்து) இடம்பெற்ற அரிச்சந்திரன் கதைச் சுருக்கம் கதை விளக்கத்திற்காகத் தரப்படுகின்றது. பின்னர் கதைவடிவங்களில் காணப்படும் வினை நிகழ்வுகள் அடுத்து விளக்கப்படுகின்றன. வில்லுப்பாட்டில் இடம்பெறும் அரிச்சந்திரன் கதைச் சுருக்கம் வருமாறு :

தவத்தில் சிறந்த கௌதமரிஷியின் சாபத்தினால் அரிக்கும் (திருமால்) சந்திரனுக்கும் (பெண்) குழந்தையாக அரிச்சந்திரன் பிறக்கிறான். பின் அவன் மதிதயன் மகளை (சந்திரமதி) மண

முடித்து, ஓர் ஆண்மகவைப் பெற்று, மந்திரியுடன் அயோத்தியை ஆண்டு வருகிறான். ஒரு நாள் தேவலோகத்தில் இந்திரன் முன் இரு முனிவர்கள் (வசிட்டர், விசுவாமித்திரர்) அரிச்சந்திரன் வாய்மை குறித்து சபதம் செய்கின்றனர். இப்பகுதி அடுத்து வருகின்ற நிகழ்ச்சி களுக்கெல்லாம் அடிப்படையான பகுதியாக அமைகிறது. அரிச் சந்திரன் சத்தியத்திற்கான சோதனை உருக்கொள்வதும், சிக்கல் தோன்றும் போராட்டத்திற்குக் களனாய் அமைவதும் இப்பகுதியே யாகும்.

தேவசபையில் அரிச்சந்திரனைப் பழித்துப் பேசிய வஞ்சி னத்தை நிறைவேற்ற வேண்டி பூலோகத்திற்கு வந்த கௌசிகர் அரிச்சந்திரனிடம் யாகத்தின் பொருட்டு பொன்பெற்று, அப் பொன்னை அவனிடமே அடைக்கலப்படுத்திச் செல்வது அவருடைய முதல் சூழ்ச்சியாக அமைகிறது. அதன்பின் முனிவர் யாகப்பொருளை அழித்து அவனைப் பொய் சொல்ல வைப்பதற்கு விலங்குகளினால் நாட்டை வளமிழக்கச் செய்தும் சூரியகலை, சந்திரகலை என்ற இரு பெண்களைப் பிறவி செய்து, அவர்களை மணமுடித்துக் கொள்ள வேண்டும் என்று வஞ்சித்தும் பல சோதனைகளை விளைவிக்கிறார், அரிச்சந்திரன் முனிவர் கூற்றுக்கு உடன்படாது நாட்டை அவருக்குக் கொடுத்து குடும்பத்துடன் வெளியேறுகிறான். அச்சமயம் முனிவர் அவனிடத்தில் முன்வைத்த அடைக்கலப் பொருளைக் கேட்கிறார். இங்கு அரிச்சந்திரன் மறதியின் விளைவாக முனிவரின் சூழ்ச்சி வலையில் சிக்கிக் கொள்கிறான். பின் யாகப்பொருளைக் கொடுக்கும் பொருட்டு முனிவரிடத்தில் 48 நாட்கள் தவணை பெற்று மனைவி, மகன், மந்திரியுடன் காசி நகரம் புறப்படுகிறான்.

முனிவர், பணத்தை வாங்கிவர நட்சத்திரியன் என்ற ஆளை அனுப்புகிறார். அவன் வனம், பாலைவனம், ஆறு ஆகியவற்றின் வழியாக நடந்து அரிச்சந்திரனுக்குப் பல கொடுஞ் செயல்களை விளைவித்து பொய்மை கூறச் சொல்லுகிறான். அரிச்சந்திரன் அத்தரகன் கூற்றுக்கு உடன்படாது, காசியில் தன் மனைவி, மகனை விற்று, தானும் வீரவாகு என்ற புலையனுக்கு அடிமையாகிச் சுடலை காத்து வருகின்றான்.

காசியில் சந்திரமதியும் லோகிதாசனும் அந்தணர் வீட்டில் கடும்பணி (நெல்குற்றுதல், களைபறித்தல்) புரிந்து வருகின்றனர். ஒரு நாள் லோகிதாசன் வனத்தில் தர்ப்பை பறிக்கச் சென்று இறந்து விடுகிறான். இச்செய்தியைச் சிறுவர்கள் மூலம் அறிந்த சந்திரமதி, அந்தணரிடம் அனுமதி பெற்று மகனைத் தேடி எடுத்து சுடலையில் எரியூட்டுகின்றாள், அந்நேரம் அரிச்சந்திரன் அவளிடம் பிணத்தை

எரிப்பதற்கு மாங்கல்யத்தை விற்று கூலிப் பொருள் கொடுக்கும்படி கேட்கிறான். இவ்விடத்தில் கடனின் பொருட்டு காசியில் பிரிந்தவர்கள் சுடலையில் ஒன்று சேர்கின்றனர். இங்கு இழப்பு மீட்கப்படுகிறது.

பின்னர் மகனைத் தகனம் செய்வதற்குச் சந்திரமதி கூலிப் பொருள் வாங்க வரும் வழியில் காசியரசன் மகனைக் கொன்று விட்டாள் எனக் குற்றம் சுமத்தப்பட்டு தண்டனை பெறுகிறாள். அத் தண்டனை அரிச்சந்திரனால் நிறைவேற்றப்படும் போது முனிவர் தடைசெய்கிறார். அரிச்சந்திரன் அத்தடையை மீறி மனைவியை வாளால் வெட்டுகிறான். வெட்டியவசள் கழுத்தில் பூமாலையாக விழுகிறது. இக்காட்சியைக் கண்ட பார்வதி, பரமசிவன், தேவர்கள் அரிச்சந்திரனின் வாய்மையைப் புகழ்ந்து, புதல்வர்களை உயிர் எழுப்பி, அரிச்சந்திரனுக்கு முடிசூட்டி விண்ணுலகம் செல்கின்றனர். சபதத்தில் தோல்வியுற்ற முனிவர் தன் தவத்தில் பாதியையும், நாட்டையும் அரிச்சந்திரனுக்குத் தந்து தென்திசை நோக்கிச் சென்றுவிடுகிறார். முடிவில் அரிச்சந்திரன் இழந்த நாட்டைப்பெற்று மனைவி மக்களோடு ஆட்சி செய்து வருகிறான்.

வில்லுப்பாட்டுக் கதை வடிவம் :

வினை நிகழ்வுகள்
தொடக்கச் சூழல்

1. பிறப்பு
2. திருமணம்
3. சபதம்
4. சூழ்ச்சி
5. சோதனை
6. சோதனையில் வெற்றி
7. இழப்பு
8. வெளியேறுதல்
9. சூழ்ச்சியில் சிக்குதல்
10. உருமாற்றம்
11. நிபந்தனை
12. புறப்படல்
13. கொடுஞ்செயல்
14. பிரிதல்
15. கடும்பணி
16. குறை
17. செய்தி அறிவித்தல்
18. அனுமதி வேண்டல்
19. தேடல்
20. ஒன்று சேர்தல்
21. பழி
22. விசாரணை
23. தண்டனை
24. தடை
25. தடை மீறல்
26. குறை நீக்கம்
27. தோல்வி
28. முடி சூட்டுதல்
29. திரும்புதல்

தோல்பாவைக் கூத்து கதைச் சுருக்கம்:

தோல்பாவைக் கூத்தில் இடம் பெறும் அரிச்சந்திரன் கதைச் சுருக்கம் கீழ்க்காணுமாறு இடம் பெறுகிறது.

அரிக்கும் (திருமால்) சந்திரனுக்கும் (நிலவு—பெண்) மகனாக அரிச்சந்திரன் பிறக்கிறான். அவன் அயோத்தியை அரசாட்சி செய்து வரும் நாளையில் மந்திரியிடம் தன் நாட்டின் வளமை குறித்து தேச விசாரணை செய்கிறான். அதன்பின் தன் மகன் பிறந்த வன்மைக் காக ஏழைகளுக்குத் தானம் வழங்குகிறான். இவ்வாறு தானதர்மம் செய்து வாழ்ந்துவரும் நாளில் அவனுக்குச்சோதனை காலம் வந்தது.

தேவலோக இந்திரன் சபையில் இரு முனிவர்கள் அரிச்சந்திரனின் சத்தியம் குறித்து சபதத்தில் ஈடுபடுகின்றனர். பின்னர் அரிச்சந்திரனை ஒரு பொய் சொல்லவைக்க வேண்டும் என்று பூலோகத்திற்கு வந்து அவனிடம் 40 ஆயிரம் யாகப் பொருள் பெற்று. அப்பொருளை அவனிடமே அடைக்கலப்படுத்தி செல்வது முதல் சூழ்ச்சியாக அமைகிறது. அடைக்கலப் பொருளை அழிப்ப தற்கு, முனிவர் விலங்குகளை உண்டுபண்ணி அரிச்சந்திரன் நாட்டை வளமிழக்கச் செய்து அவனைச் சோதிக்கிறார். அரிச்சந்திரன் அவ் விலங்குகளை வேட்டையாடி வெற்றி பெறுகிறான். இதனை அறிந்த முனிவர் இரு பெண்களைப் பிறவி செய்து அரிச்சந்திரனை மணந்து கொள்ளும்படி மீண்டும் சோதிக்கிறார். அரிச்சந்திரன் முனிவர் கூற்றுக்கு உடன்படாது மிகைப்படப் பேசுகிறான். இதனால் முனிவரிடம் நாட்டை இழந்து குடும்பத்துடன் வெளியேறுகிறான்.

அப்போது முனிவர் முன்வைத்த அடைக்கலப்பொருளை அரிச்சந்திரனிடம் கேட்கிறார். இவ்விடத்தில் அரிச்சந்திரன் தன்னை அறியாமல் முனிவர் சூழ்ச்சி வலையில் சிக்கிக் கொள்கிறான். அதன் பின் அப்பொருளை அவன் முனிவருக்கு எப்படிக் கொடுப்பான் என்பதைக் காணும் பொருட்டு கதை வளர்ந்து செல்கிறது.

முனிவர் தனக்குரிய பொருளை அரிச்சந்திரனிடம் வாங்கிவர நட்சத்திரியன் என்ற அந்தணரை அனுப்புகிறார். அவர் வனத்தில் பசிக்கு உணவு கொடு அல்லது இல்லையென்று சொல் என்று அரிச் சந்திரனைத் துன்புறுத்துகிறார். முனிவருக்குரிய பொருளைக் கொடுக்கும் வகையில் அரிச்சந்திரன் 56 தேசத்து ராசாக்களிடம் பொருள் கேட்டு கிடைக்காமல் போகவே இறுதியாகக் காசியில் மனைவி. மகனை விற்றும், மதுரையில் தன்னை விற்றும் அப் பொருளைத் தரகனிடம் கொடுத்தனுப்புகிறான். அதன்பின் அரிச் சந்திரன் தத்தனேரியில் (மதுரை வைகைக்கரையில் உள்ளது) சுடலைக்காவல் செய்து வருகிறான்.

காசியில் சந்திரமதி, லோகிதாசன் இருவரும் அடிமைத் தொழில் செய்துவரும் நாளில் ஒரு நாள் லோகிதாசன் வைகை ஆற்றில் தர்ப்பை பறிக்கச் சென்று அங்கு இறந்துவிடுகிறான். இதனை அறிந்த சந்திரமதி அடிமை கொண்டவரிடம் அனுமதி பெற்று, மகனைத் தேடிஎடுத்து சுடலையில் வைத்து எரியூட்டுகிறாள். சுடலை காக்கும் அரிச்சந்திரன் அச்செயலைக் கண்டு எரிப்பதற்கு, கூலிப்பொருளாக மாங்கல்யத்தைக் கேட்கிறான். இங்கு கடனின் பொருட்டு பிரிந்தவர்கள் சுடலையில் ஒன்று சேர்கின்றனர். பின் சநதிரமதி மகனை அடக்கம் செய்வதற்குக் கூலிப்பொருள் வாங்க வரும் வழியில் முனிவரின் சூழ்ச்சியால் மதுரை மன்னன் மகனைக் கொன்றதற்காக, காசிமன்னனால் கொலைத் தண்டனை பெறுகிறாள். இத்தண்டனை அரிச்சந்திரனால் நிறைவேற்றப்படும் போது முனிவர் வெட்டக்கூடாது என அவனைத் தடுக்கிறார். அரிச்சந்திரன் தடையை மீறி சந்திரமதி கழுத்தில் வாள் கொண்டு வெட்டுகிறான். வெட்டிய வாள் அவள் கழுத்தில் பூமாலையாக விழுந்தது.

இக்காட்சியைக் கண்ட பார்வதி, பரமசிவன். தேவர்கள் மூவரும் அரிச்சந்திரனின் சத்தியத்தைப் புகழ்ந்து, புதல்வர்களை உயிர்ப்பித்து, லோகிதாசனுக்கு முடிசூட்டி விண்ணுலகம் செல்கின்றனர். இந்திரனிடம் சபதம் செய்த இருவரில் விசுவாமித்திர முனிவர் தோல்வி அடைந்து, தன் தவத்தில் பாதியை அரிச்சந்திர னுக்குக் கொடுத்து வனம் செல்கிறார். பின்னர் அரிச்சந்திரன் இன்பமாக வாழ்ந்து வருகிறான்.

இக்கதை மகாபாரதத்திலுள்ள ஒரு கிளைக்கதை. இக்கதை வடநாட்டில் நடந்தது என்பதை யாவரும் அறிவர். வடநாட்டில் நடந்ததாகக் கூறப்படும் இக்கதை தோல் பாவைக் கூத்தில் இடம் பெறுகையில் மதுரை வட்டாரத்தில் நடைபெற்ற கதையாக மாற்றம் பெற்றுள்ளது என்பதைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம்.

தோல்பாவைக்கூத்து கதை வடிவம்

வினை நிகழ்வுகள்;
தொடக்கச்சூழல்

1. பிறப்பு
2. விசாரணை
3. தானம் செய்தல்
4. சபதம்
5. சூழ்ச்சி
6. சோதனை
7. சோதனையில் வெற்றி
8. இழப்பு
9. வெளியேறுதல்
10. சூழ்ச்சியில் சிக்குதல்

11. புறப்படல்
12. பிரிதல்
13. கடும்பணி
14. குறை
15. செய்தி அறிவித்தல்
16. அனுமதி கேட்டல்
17. தேடல்
18. ஒன்று சேர்தல்
19. குற்றம்
20. தண்டனை
21. தடை
22. தடைமீறல்
23. தோல்வி
24. குறை நீக்கம்
25. முடிசூட்டுதல்

விளாடிமிர் பிராப் எடுத்தாண்ட தேவதைக் கதைகளில் காணப் படும் வினை நிகழ்வுகளில் (31 Functions) அரிச்சந்திரன் கதை வடிவங்களில் பதினான்கு வினை நிகழ்வுகள் ஒன்றுபட்டும் பதினொன்று வினை நிகழ்வுகள் வேறுபட்டும் காணப்படுகின்றன.

தேவதைக் கதைகள் மேற்கத்திய சமுதாயத்தில் அந்நாட்டு மக்களின் பண்பாட்டினைப் பிரதிபலிப்பதாக அமைவன. இந்தியாவில் நிலவும் தேவதைக் கதைக்கு அந்நிகழ்வுகள் பொருந்தி வரலாம். ஆனால் அரிச்சந்திரன் கதை இந்தியப்பண்பாட்டைச் சார்ந்து அமைவதால் கதை வழங்கும் சூழலில் மாறுபட்ட வினை நிகழ்வுகள் அமைந்துள்ளன. இம்மாற்றத்திற்குப்பண்பாடே அடிப்படைக்காரணம் எனலாம்.

மேற்கூறப்பட்ட இரு கலை வடிவங்களின் (வில்லுப்பாட்டு, தோல்பாவைக்கூத்து) கதை அமைப்பில் காணப்படும் பொதுவினை நிகழ்வுகள் இருபத்து நான்காகும்.

வில்லுப்பாட்டில் இடம்பெற்று தோல்பாவைக்கூத்தில் இடம் பெறாது திருமணம், நிபந்தனை, கொடுஞ்செயல், திரும்புதல், உரு மாற்றம் ஆகிய ஐந்து வினை நிகழ்வுகள் காணப்படுகின்றன. தோல் பாவைக் கூத்தில் இடம்பெற்று தேசவிசாரணை, தானம் செய்தல் போன்ற வினை நிகழ்வுகள் வில்லுப்பாட்டில் காணப்படவில்லை.

கதை அமைப்பில் ஒப்பீடு :

வில்லுப்பாட்டு, தோல்பாவைக்கூத்து ஆகிய கலை வடிவங் களின் கதை அமைப்பில் காணப்படும் பொதுவினை நிகழ்வுகளும், அவற்றிற்கான காரணங்களும் விளக்கப்படுகின்றன.

தொடக்கச் சூழல் :

தொடக்கச்சூழல் என்பது ஒரு கதையின் ஆரம்பநிலையைக் குறிப்பதாகும். அது முக்கியமான வினை நிகழ்வு இல்லை

(Not a function) என்றாலும் கதை அமைப்பிற்கு இன்றியமையாத ஓர் உறுப்பாகும். இதுவே மற்ற வினை நிகழ்வுகளை வழிநடத்திச் செல்வதாக அமையும்.

வில்லுப்பாட்டு, தோல்பாவைக்கூத்து ஆகிய கலை வடிவங்களில் இடம்பெறும் தொடக்கச்சூழல் அரிச்சந்திரன் பிறப்பிலிருந்து தொடங்கப்பெறுகிறது. இரு கதை வடிவங்களிலும் கதைத் தலைவன் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறான். தொடக்கச் சூழலில் இரு கதை வடிவங்களும் ஒன்றுபட்டுக் காணப்படுகின்றன.

தேவதைக் கதைகளில் இடம்பெறும் தொடக்கச் சூழலில் கதை வீரனின் பெயர் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது.

1. பிறப்பு

அரிச்சந்திரன் கதையின் கதைத்தலைவனாகிய அரிச்சந்திரன் அரிக்கும் (திருமால்) சந்திரனுக்கும் (பெண்) குழந்தையாகப் பிறக்கிறான். இந்நிகழ்வு தேவதைக் கதைகளில் இடம்பெறவில்லை.

2. சபதம்

இந்திரன் சபையில் வசிட்டர், விசுவாமித்திரர் என்ற முனிவர்கள் அரிச்சந்திரன் வாய்மை குறித்து சபதம் செய்கின்றனர். தேவதைக் கதைகளில் தலைவனும் வில்லனும் நேரடிப் போட்டியில் இறங்குகின்றனர். ஆனால் போட்டியின் விளைவு இன்னதென்று சுட்டப்படவில்லை.

3. சூழ்ச்சி

ஒரு பொருளை அடைவதற்காக அல்லது ஒரு செய்தியை அறிவதற்காகச் செய்யப்படுவது சூழ்ச்சியாகும். அரிச்சந்திரன் கதையில் மூன்று முறை சூழ்ச்சி இடம்பெறுகிறது.

1. முனிவர் (வில்லன்) அரிச்சந்திரனிடம் பொன்பெற்று, அப்பொன்னை அவனிடம் அடைக்கலப்படுத்துவது.
2. லோகிதாசனைக் சாகடிப்பது.
3. சந்திரமதியைக் குற்றத்தில் ஆட்படுத்துவது. தேவதைக் கதையிலும் இவ்வினை நிகழ்வு இடம்பெற்றுள்ளது

4. சோதனை –1

1. முனிவர் அரிச்சந்திரனிடம் அடைக்கலமாக வைத்த பொருளை அழித்து விட்டால், அப்பொருளை அவன் எங்கிருந்து கொடுப்பான் என்ற எண்ணம் கொண்ட அவர்

விலங்குகளைப் படைத்து அவன் நாட்டை அழிக்க அனுப்புகிறார்.

2· விசுவாமித்திர முனிவர் அரிச்சந்திரனிடம் இரு பெண்களை மணந்து கொள்ளக் கூறி மீண்டும் சோதிக்கிறார்.

இங்கு ஒரே விதமான வினைநிகழ்வு வெவ்வேறு பொருள் புலப்பாட்டு முறையினைக் கொண்டு விளங்குவதைக் காண முடிகிறது. இவ்வினை நிகழ்வு சில தேவதைக் கதைகளில் இடம்பெற்றாலும் அதை ஒரு வினைநிகழ்வாக பிராப் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை.

5. சோதனையில் வெற்றி :

அரிச்சந்திரன் முனிவர் அனுப்பிய விலங்குகளைக் கொன்று விரட்டுகிறான். அரிச்சந்திரன் கதையில் சோதனை, சோதனையில் வெற்றி என இரு வினை நிகழ்வுகளும் ஓரிணை கூறுகளாக இடம் பெற்றுள்ளன.

6. இழப்பு :

வானப் பெண்களின் நடனத்திற்குப்பரிசாக அரிச்சந்திரன் தன் நாட்டை முனிவரிடம் இழக்கிறான். இவ்வினை நிகழ்வு சிறப்பு நிகழ்வாகக் கதையில் இடம் பெற்றுள்ளது. தேவதைக் கதையில் இந்நிகழ்வு இடம்பெறவில்லை.

7. வெளியேற்றம் ;

அரிச்சந்திரன் கதையில் கதைத்தலைவன் நாட்டை இழந்து குடும்பத்துடன் வெளியேறுகிறான்.

தேவதைக் கதைகளில் ஒரு குடும்பத்திலுள்ள உறுப்பினர் வேலைக்குச் செல்லல், காட்டிற்குச் செல்லல், வியாபாரம், போருக்குச் செல்லல் போன்ற காரணங்களினால் வெளியேற்றம் நிகழும் என்று பிராப் குறிப்பிடுகிறார்.

8. புறப்படல் :

அரிச்சந்திரன் கதையில் அரிச்சந்திரன் விசுவாமித்திர முனிவருக்குப் பொருள் கொடுக்கும் பொருட்டு குடும்பத்துடன் காசிக்குப் புறப்படுகிறான்.

தேவதைக் கதையில் தலைவன் வீட்டை விட்டுப் புறப்படுகிறான்.

9. சூழ்ச்சியில் சிக்குதல் :

பாதிக்கப்பட்ட தலைவன் முனிவரின் சூழ்ச்சி வலையில் தன்னையறியாமல் (மறதியின் விளைவாக) சிக்கிக்கொள்கிறான், தேவதைக் கதையிலும் இந்நிகழ்வு(உடன்படுதல்) காணப்படுகிறது.

10. பிரிதல்

காசியில் அரிச்சந்திரன் முனிவர்க்குரிய அடைக்கலப் பொருளைக் கொடுக்கும் வகையில் தன் மனைவி, மகனை விற்றுப் பிரிந்து செல்கிறன்ா.

11. கடும்பணி :

தேவதைக் கதைகளில் கடும்பணி ஒரு தலைவனுக்குக் கொடுக் கப்படுகிறது. இது கதையின் தனிப்பட்ட கூறாகும். அரிச்சந்திரன் கதையில் அரிச்சந்திரன்(தலைவன்), சந்திரமதி(தலைவி), லோகி தாசன் ஆகிய மூவருக்கும் (சுடலை காத்தல், நெல்குற்றுதல், களை பறித்தல் போன்ற) பணிகள் கொடுக்கப்படுகின்றன.

12. குறை:

சந்திரமதியின் மகன் வனத்தில் அரவம் கடித்து இறந்து போகிறான். இங்கு மகன் இல்லாக் குறை அமைகிறது.

தேவதைக்கதைகளில் மனைவி இல்லாக்குறை, பொருள் இல்லாக்குறை, வாழ வழியில்லாக்குறை போன்ற குறைகள் குடும்பத்தில் ஒருவருக்கு ஏற்படலாம் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

13. செய்தி அறிவித்தல் :

அறிவித்தல் என்பது ஒரு செய்தியை மற்றவரிடம் தெரிவிப்ப தாகும். லோகிதாசனுடன் வனத்திற்குச் சென்ற சிறுவர்கள் அவன் பாம்பு கடித்து இறந்த செய்தியைச் சந்திரமதியிடம் அறிவிக்கின்றனர்.

தேவதைக் கதையில் கொடுஞ்செயல் தலைவனுக்கு அறிவிக்கப் படுகிறது.

14. அனுமதி கேட்டல் :

அரிச்சந்திரனின் மனைவி சந்திரமதி வனத்தில் இறந்த மகனை அடக்கம் செய்துவர அடிமை கொண்டவரிடம் அனுமதி கேட்கிறாள்.

15. தேடல் :

கதைத்தலைவி (சந்திரமதி) இறந்த மகனை வனத்தில் தேடிச் செல்கிறாள்.

16. ஒன்று சேர்தல் :

சந்திரமதி மகனை எடுத்து வந்து சுடலையில் எரியூட்டும் போது அரிச்சந்திரனை இனங்கண்டு இருவரும் ஒன்று சேர்கின்றனர்.

17. குற்றம் :

மகனை அடக்கம் செய்வதற்குக் கூலிப்பொருள் வாங்கச் செல்லும் வழியில் காசி அரசன் மகனைக் கொன்றுவிட்டாள் என்று காவலர்களால் குற்றம் சுமத்தப்படுகிறாள்.

18. விசாரணை

சந்திரமதியைப் பிடித்த காவலர்கள் காசி அரசனிடம் ஒப்படைக்கின்றார்கள். காசி மன்னன் சந்திரமதியின் குற்றத்தை விசாரிக்கிறார்.

19. தண்டனை

சந்திரமதி காசி அரசன் மகனைக் கொன்ற குற்றத்திற்காகக் கொலைத் தண்டனை பெறுகிறாள்.

20. தடை : 21. தடை மீறல் ;

தடை என்பது கதைத்தலைவன் ஒரு செயலைச் செய்யக் கூடாதென யாரேனும் தடுத்துக் கூறுவதாகும். இது நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ இருக்கலாம். தேவதைக் கதைகளில் வீட்டை விட்டுப் போகக்கூடாது என்பது தடை. அத்தடையைத் தலைவன் மீறுகிறான். அரிச்சந்திரன் கதையிலும் உச்சகட்ட நிகழ்ச்சியாக மனைவியை வெட்டும் பகுதி இடம்பெறுகிறது. இவ்விடத்தில் முனிவர் வெட்டக் கூடாது என்று தடுக்கிறார். தலைவன் (அரிச்சந்திரன்) அத்தடையை மீறுகிறான். இவ்விரு நிகழ்வுகளும் இருவகைக் கதைகளிலும் ஒரிணை கூறுகளாக இடம்பெற்று ஒன்று பட்டுக் காணப்படுகின்றன.

22. தோல்வி

இந்திரன் சபையில் சபதம் செய்தவர்களில் ஒருவரான விசுவாமித்திரமுனிவர் தோல்வி அடைந்ததால் தன்தவத்தில் பாதியையும், நாட்டையும் தலைவனுக்குக் கொடுத்து வனம் செல்கிறார். கொடுமை செய்தவர் இறுதியில் தண்டனை பெறுகிறார். ஆனால் தேவதைக்கதைகளில் இந்நிகழ்வு காணப்பட்டாலும் கொடுமை செய்தவருக்குத் தண்டனை அளிக்கப்படவில்லை.

23. குறை நீக்கம்

பார்வதி, பரமசிவன் ஆகிய இருவரும், அரவம் கடித்து இறந்த அரிச்சந்திரன் மகனையும், காசி அரசன் மகனையும் உயிர்

எழுப்பிக் கொடுக்கின்றனர். இங்கு மகன் இல்லாக்குறை நீக்கப்படு கிறது. தேவதைக் கதைகளில் கடத்திச் சென்றவர்கள் மீட்கப்படு வதாகக் குறை நீக்கம் இடம் பெற்றுள்ளது.

24. முடிசூட்டுதல்

கதையின் இறுதியில், சோதிக்கப்பட்ட அரிச்சந்திரன் முடி சூடி, நாட்டை ஆட்சி செய்து வருகிறான். இந்நிகழ்வு தேவதைக் கதைகளில் இடம் பெறவில்லை.

இரண்டு கதை வடிவங்களிலும் பொதுவான வினைநிகழ்வுகளாக இருபத்து நான்கு கூறுகள் அமைந்துள்ளன எனக்காண முடிகின்றது

மாறுபட்ட வினை நிகழ்வுகள் :

வில்லுப்பாட்டு, பாவைக்கூத்து ஆகிய நிகழ்த்து கலை வடிவங்களில் காணப்படும் கதை அமைப்பில் மாறுபட்ட வினை நிகழ்வுகள் ஒரு சில காணப்படுகின்றன. அத்தன்மை இங்கு விளக்கப் படுகின்றது.

1. வில்லுப்பாட்டில் இடம்பெற்ற வினை நிகழ்வுகள் :

1. திருமணம் : பிராப் ஆய்வு செய்த தேவதைக் கதை அமைப் பில் திருமணம் என்பது 31வது வினை நிகழ்வாகக் கதையின் முடி வாக இடம் பெற்றுள்ளது. ஆனால் அரிச்சந்திரன் கதை அமைப்பில் இவ்வினை நிகழ்வு கதை தொடக்கத்தில் இரண்டாவதாக இடம்பெறு கிறது. தேவதைக்கதை அமைப்பிலிருந்த அரிச்சந்திரன் கதை அமைப்பு வேறுபடுவதற்கு இந்நிகழ்வு ஒரு சான்றாகும். இவ்வினை நிகழ்வு தோல்பாவைக் கூத்துக் கதை வடிவத்தில் இடம்பெறவில்லை.

2. நிபந்தனை

ஒரு பொருளை ஒருவரிடம் வாங்கும் போது இத்தனை நாட்களுக்குள் பொருளைத் திரும்பத்தரவேண்டும் என்று கெடு வைத்து வாங்குவது ஒரு மரபு. அரிச்சந்திரன் கதை அமைப்பில் (வில்லுப்பாட்டு) முனிவரிடம் 48 நாட்கள் தவணை பெறும் நிகழ்வு இடம் பெற்றுள்ளது. இந்நிகழ்வு தோல்பாவைக்கூத்தில் காணப்பட வில்லை.

3. உருமாற்றம்

விசுவாமித்திரர் அரிச்சந்திரன் அணிந்திருக்கக்கூடிய ஆடை ஆபரணங்களைக் களைந்து கொண்டு அவனுக்குக் காவி உடை கொடுக்கிறார். இங்கு அரிச்சந்திரன் ஆண்டிப்பண்டார வேஷத்தில் செல்கிறான்.

4. கொடுஞ்செயல்

அரிச்சந்திரன் கதைஅமைப்பில் நட்சத்திரியன் என்ற பாத்திரம் திடீரென்று நுழைந்து தலைவனுக்குப்பல துன்பங்களை விளைவிக்கிறது. தேவதைக் கதைகளில் வில்லன் தலைவனுக்குப் பல கொடுஞ்செயல்களை ஏற்படுத்துகிறான்.

5. திரும்புதல்

அரிச்சந்திரன் (கதைத்தலைவன்) இழந்த நாட்டைப்பெற்று தன் நாட்டிற்குத் திரும்புகிறான்.

இவ் ஐந்து வினை நிகழ்வுகள் தோல்பாவைக்கூத்து கதை அமைப்பில் இடம் பெறாது மாறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன.

2. தோல்பாவைக்கூத்தில் இடம் பெறும் வினைகள் :

1. தேச விசாரணை
2. தானம் செய்தல்

என்ற இரண்டு வினை நிகழ்வுகள் வில்லுப்பாட்டுக் கதை அமைப்பில் இடம் பெறாது மாற்றம் பெற்று அமைந்துள்ளது.

இம்மாறுபட்ட வினை நிகழ்வுகள் மையக்கதையில் எந்தவித மாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தவில்லை இவ்வாய்வு முழுமையாக நிறைவேற வேண்டுமாயின் இன்னும் இதுபோன்ற கலைவடிவங்களில் (கணியான்கூத்து, தெருக்கூத்து, ஒயில்கும்மி) இடம் பெறும் கதை அமைப்பில் காணப்படும் வினைநிகழ்வுகளை ஒப்பிட்டால்தான் வினை நிகழ்வுகள் வேறுபாட்டிற்கான முடிவினைக் காணமுடியும்.

நிகழிடம், சூழல் மாறுபடுதல்:

பிராப் function என்பது கதைமாந்தரின் செயல், செயல் நடைபெறும் இடம், சூழல் ஆகியவற்றை ஒட்டி அமையும் என்பர். அவ்வடிப்படையில் அரிச்சந்திரன் கதை அமைப்பிலும் இவை இடம் பெறுகின்றன.

எவ்வாறெனில் வில்லுப்பாட்டுக் கதை அமைப்பில் காசியில் அரிச்சந்திரன் சுடுகாடு காக்கிறான். அவன் மகன் லோகிதாசன் காசி வனத்தில் தர்ப்பை பறிக்கிறான். அவன் மனைவி சந்திரமதி காசி மன்னன் மகனைக் கொன்று விட்டதாகப் பழி சுமத்தப்படுகிறாள்.

தோல்பாவைக்கூத்துக் கதை அமைப்பில் மதுரை தத்தனேரியில் அரிச்சந்திரன் சுடலைக் காக்கின்றான். அவன் மகன் வைகை ஆற்றின் ஓரத்தில் தர்ப்பை பறிக்கிறான். அவன் மனைவி மதுரை

மன்னன் மகனைக் கொன்றதற்காகக் குற்றம் சுமத்தப்படுகிறாள். ஆகவே கதையில் செயல் நிகழும் இடம், சூழல் போன்ற தன்மைகள் மாறுபட்டுள்ளன. ஆனால் கதை மாந்தரின் செயலில் (சுடலைக் காப்பது, தர்ப்பை பறிப்பது, பழி ஏற்படுவது) மாற்றம் இல்லை.

எனவே ஒரு கதை ஒரு கலையில் இடம் பெறுகையில் நிகழிடம், சூழலுக்குத் தக்கவாறு வட்டாரத்தன்மைக்கேற்ப மாற்றமுற்று அமையும் என்பதை அறியமுடிகிறது.

முடிவுரை:

1. இரு கதை வடிவங்களை அமைப்பியல் ஆய்வு செய்ததில் இருகலை வடிவங்களிலுள்ள கதைகளில் காணப்படும் வினை நிகழ்வுகள் மாறுபட்டுள்ளன.
2. இரு கலை வடிவங்களிலுள்ள கதை அமைப்பில் 24 வினை நிகழ்வுகள் பொது வினை நிகழ்வுகளாக உள்ளன.
3. தேவதைக் கதைகளின் அமைப்பில் இடம்பெற்றுள்ள வினை நிகழ்வுகளில் 14 வினை நிகழ்வுகள் தமிழ் மரபில் வழங்கும் அரிச்சந்திரன் கதையிலும் இடம்பெற்றுள்ளதைக் காணமுடிகிறது. மேலும் தேவதைக் கதைகளிலுள்ள மற்ற வினை நிகழ்வுகள் அரிச்சந்திரன் கதை அமைப்பில் பொருந்தி வராது மாறுபட்டுக் காணப்படுவதற்குப் பண்பாடு ஒன்றே அடிப்படைக் காரணம் என்று கூறலாம்.
4. வில்லுப்பாட்டுக் கலையில் தேசவிசாரணை, தானம்செய்தல் என்ற வினை நிகழ்வுகள் மாறுபட்டு உள்ளன.
5. தோல்பாவைக் கூடத்தில் திருமணம், உருமாற்றம், நிபந்தனை, கொடுஞ்செயல், திரும்புதல் போன்ற வினை நிகழ்வுகள் வில்லுப்பாட்டுக் கதை அமைப்பிலிருந்து மாறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன.
6. இம்மாறுபட்ட வினை நிகழ்வுகளால் மையக் கதையில் எந்தவித மாற்றமும் ஏற்படவில்லை. இன்னும் இது போன்ற கலை வடிவங்களில் இடம்பெறும் கதை அமைப்பில் காணப்படும் வினை நிகழ்வுகளை ஒப்பிட்டு, அவ்வினை நிகழ்விற்கான வேறுபாட்டினைக் காணமுடியும்.
7. தோல்பாவைக்கூத்துக் கதை அமைப்பில் காணப்படும் வினை நிகழ்வுகள், கதாபாத்திரங்களின் செயல் நிகழும் இடம், சூழல், வட்டாரத் தன்மைக்கேற்ப வில்லுப்பாட்டுக் கதையிலிருந்து மாற்றம் பெற்று அமைந்துள்ளதைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம்.

குறிப்புகள்

1. Alex Preminger (Ed.), Princetion Encyclopedia of Poetry and Poetics, Macmillan, Press Ltd., London, 1974, P.812.

2. V.Ja. Propp, Morphology of the Folktale, Bloomington Ltd., 1958, p. 19.

3. Levi Strauss, Structural Anthropology, Vol. 11, P .115.

4. வெளியேற்றம், தடை, தடைமீறல், வேவுபார்த்தல், செய்தி யறிதல், சூழ்ச்சி, உடன்படுதல், கொடுஞ்செயல், குறை, இணக்கம், மாற்று நடவடிக்கை, புறப்படல், கொடையாளியின் முதற்செயல், தலைவனின் எதிர்வினை, மந்திரக்கருவி பெறுதல், வழிகாட்டப்படல், போட்டி, அடையாளமிடல், வெற்றி & தோல்வி, குறைநீக்கம், திரும்புதல், பின் தொடர்தல், மீட்பு, அடையாளம் தெரியாது அடைதல், பொய்யான உரிமை கொண்டாடுதல், கடும்பணி, தீர்வு, அடையாளம் கண்டு கொள்ளல், வெளிப்பாடு, உருமாற்றம், தண்டனை, திருமணம் என்பன.

5. 1. Paul, S. Powlison, The application of Propp's functional Analysis to a Yague Folktale, Journal of American Folklore Vol-85, 1972, pp. 3 - 20.

2. Jawaharlal Handoo, The Morphological Analysis of the Folktale, Folklore, Sanker Sen Gupta, (Ed,) Vol. 90, 1989,

3. PP. 1977—207, 3. K.P.S. Hameed, The Structural Pattern of two traditional Narratives in Tamil, Proceedings of the Second International Conference Seminar of Tamil Studies, Vol. 11, Madras, 1968, PP. 196—203.

4. கி. நாச்சிமுத்து, மதுரைத் தலபுராணங்களிலுள்ள இரு கதைகளின் அமைப்பியல் ஆய்வு, நாட்டார் வழக்காறியல் ஆய்வுகள் தொகுதி — 1, பாரிவேள் பதிப்பகம், திருநெல்வேலி, 1981, ப. 65.

5. ஜே. ரோஸிலெட்டாளிபாய், விசித்திரக் கதைகளும் அமைப்பியலாய்வும், சோபிதம் பதிப்பகம்' நாகர்கோவில், 1990, பக். 28—35.

— ❋ —

தாம்பூலம் தரித்தல் எனும் சடங்கின் பொருண்மை

சி. பொன்னுத்தாய்

1. முன்னுரை :

மதுரை மாவட்டத்தில் நடைபெறும் திருவிழாக்களில் மிகப் பெரியது சித்திரைத்திருவிழா. இத்திருவிழாவின் நோக்கம் திருமாலின் வருகையைக் கொண்டாடுவதாக அமைகிறது. திருமால் வைகை யாற்றில் இறங்குவது முதல்மீண்டும் அழகர் மலைக்குச்செல்லும்வரை பல சடங்கு நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றாகத் திருமால் அல்லது அழகர் தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு நிகழ்ச்சியும் இடம் பெறுகின்றது. இக்கட்டுரையில் தாம்பூலம் தரித்தல் என்ற சடங்கின் பொருண்மையை அறிந்துவிளக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப் படுகிறது.

2. களஆய்வு ஆதாரங்கள் :

இக்கட்டுரைக்குக் களஆய்வின் மூலமாகப் பெறப்பட்ட தகவல்கள் முதன்மைச் சான்றாதாரங்களாக அமைகின்றன. அவை, மதுரை மாவட்டம் மேற்குப் பகுதியைச்சேர்ந்த வடக்கம்பட்டி என்ற ஊரில் லெட்சுமி (பறையர், வயது-55) என்ற தகவலாளரிட மிருந்து 15-8-89 அன்று திருமால்-துலுக்கநாச்சியார் தொடர்பான கதையும், இராமநாதபுரம் மாவட்டத்திலுள்ள கீரனூர் என்ற ஊரில் பாக்கியம் (ஆண், பறையர், வயது-60) என்பவரிடமிருந்து 20-1-90 அன்று கதையும், பேட்டித்தகவலும், மதுரை மாவட்டத்தின் கிழக்குப் பகுதியிலுள்ள வலையங்குளம் என்ற ஊரில் அழகம்மாள் (பள்ளர், வயது-45) என்பவரிடமிருந்து துலுக்கநாச்சியார் பற்றிய கதையும், இராமநாதபுரம் காட்டுப் பரமக்குடியிலுள்ள சூரிய நாராயணன் (கள்ளர், வயது-60) என்பவரிடமிருந்து 12-10-91 அன்று தாம்பூலம் தரித்தல் தொடர்பான தகவல்களும், மதுரை மாவட்டம் சின்ன உறப்பனூரில் அயிரக்குஞ்சு (ஆண், வயது-50) என்பவரிடமிருந்து 16-10-91 அன்று சித்திரைத்திருவிழாவில் திருமால் படியளத்தல் தொடர்பான தகவல்களும், மதுரைமாவட்டம் முசுண்டகிரிப்பட்டி என்ற ஊரிலுள்ள ஆண்டி (வலையர், வயது-50)

என்பவரிடமிருந்து 11-12-91 அன்று சித்திரைத் திருவிழா பற்றிய தகவல்களும் திரட்டப்பட்டன.

3. அழகர் கோவில்—சித்திரைத் திருவிழா சுருக்கமான விளக்கம் :

3-1. சித்திரைத் திருவிழா தொடக்கம் :

சித்திரைத்திருவிழா ஆண்டுதோறும் சித்திரைமாதம் வளர்பிறை பதினொன்றாம் நாள் தொடங்கி ஒன்பது நாட்கள் வரை நடை பெறும். இவ்விழா வளர்பிறையில் தொடங்குவதற்குக் காரணம் கேட்டபோது தகவலாளர் கூறும் கருத்து. ''அழகர்சாமி எல்லா உயிர் களுக்கும் படி அளக்கும் கடவுள். ஒரு வருடத்திற்குரிய உணவுப்படியை சித்திரை வருடப்பிறப்பன்று அளப்பார். அதனால்தான் அன்று அருகம்புல்லை வீட்டிலுள்ள அனைத்துப் பொருட்களிலும் போட்டு வைக்கிறோம். அதன்படி சித்திரை வருடப்பிறப்பன்று படி அளந்த இறைவன் அம்மாதத்து வளர்பிறையில் மக்களைக் காண மதுரைக்கு வருகிறார்.'' (பேட்டி: அயிரக்குஞ்சு, 16-10-91, சின்ன உறப்பனூர்.) இக்கூற்றிலி நந்து சித்திரைத் திருவிழாத் தொடர்பான மக்களின் நம்பிக்கையை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. மேலும் இக் கருத்து சித்திரைத் திருவிழாவை வளமையுடன் தொடர்புபடுத்துவதை உணரலாம்.

3.2 முதல்நாள் நிகழ்ச்சி முதல் இறுதிநாள் நிகழ்ச்சி வரையிலான சுருக்கமான விளக்கம் :

முதல்நாள் அழகர்சாமியைக் குளிப்பாட்டி அலங்கரித்துப் பூசை நடத்துவார்கள். இதை 'இருப்பிடப் பூசை' என்று கூறுவர்.

இரண்டாவது நாள் அழகரை உழைப்பாளி போன்று அலங் கரித்து கோவில் மண்டபத்தைச் சுற்றிவருவர். அப்போது இடதுபுறத் தோளில் கடப்பாறைக்கம்பி, வலது கையில் சம்மட்டி ஆகியவற்றுடன் இடுப்பில் கட்டிய ஆடையைக் கோவணமாக அணிந்து அழகர் காட்சி தருவார்.

மூன்றாவதுநாள் கருமைநிற வலியனாகக் காட்சி தந்து அழகர் மலைக்குப் பக்கத்திலுள்ள தாமரைக் குளத்திற்கு வருவார். அப்போது ஒரு நீண்ட மூங்கில் கம்பில் வலையைப் பொட்டலமாகக் கட்டிவைத்து இடது தோளின் மீது வைத்திருப்பார். வலது கையில் மீன்களை வைக்கும் கூடையுடன் (தோண்டிக்கலயம் வடிவில்) வந்து தாமரைக் குளத்தில் வலைவீசி மீன்பிடித்துச் செல்லுவார்.

நான்காவது நாள் கள்ளழகர் வடிவில் குதிரை வாகனத்தில் அமர்ந்து, அழகர் மலையைவிட்டு மதுரைநோக்கி வருவார். அங்கு 'அம்பலகாரர் மண்டபம்' என்றழைக்கப்படும் மண்டபத்தில் தங்குவார். அன்று இரவில், தண்ணீர் பீச்சுபவர்களும், திரியெடுத்து ஆடுபவர்களும் அழகர் தங்கியிருக்கும் மண்டபத்திற்கும் பெருமாள் கோவில், கருப்பணசுவாமி கோவிலுக்குமாகச் சென்று கொண்டிருப்பர். அவ்வாறு செல்லும்போது அழகர்சாமியைப்பற்றிய கதைப் பாடலைப் பாடிக்கொண்டே செல்வார்கள். அன்று இரவில் நல்ல நேரத்தில் பெருமாள் கோவிலுக்கு வருவார். அங்கு ஆண்டாள்சூடிக் கொடுத்த மாலையை அழகர் ஏற்றுக்கொள்ளும் சடங்கு நடைபெறும்.

ஐந்தாம் நாள் காலையில் வைகையாற்றில் இறங்குவார். அன்று பிற்பகலில் வைகையின் வடகரையிலுள்ள இராமராயர் மண்டபத்தில் தங்குவார். அங்கு அவர்மீது ஆயிரக்கணக்கான மக்கள் தாங்கள் கொண்டுவந்த துருத்தியின் மூலம் நீரைப்பீய்ச்சி அடிப்பர். அன்று மூன்று மணிக்குமேல் புறப்பட்டு வைகையின் வடகரை ஓரமாகச் செல்வார். அப்பொழுது ஒவ்வொரு மண்டபத்திற்குள்ளும் நுழைந்து கற்பூரம் காட்டும் மக்களுக்கு நல்லாசிகளை வழங்கிவருவார். பிறகு ஒன்பது மணிஅளவில் வைகையின் வடகரையிலுள்ள வண்டியூர் மண்டபம் என்றழைக்கப்படும் வீரராகவப் பெருமாள்கோவிலில் தங்குவார். இதனை அழகர் தம்வைப்பாட்டியாகிய துலுக்க நாச்சியார் வீட்டில் தங்கி, தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு நடத்துவதற்காக வருகிறார் என்று மக்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். அன்று இரவில் வானவேடிக்கை நடக்கும்.

ஆறாவது நாள் காலையில் வண்டியூருக்கு அருகில் ஆற்றுப் படுக்கையில் அமைந்துள்ள தேனூர் மண்டபத்திற்குக் கருடவாகனத்தில் வருவார். மண்டுகமுனிவருக்குச் சாபவிமோசனம் அளித்து அங்கே இரவில் தங்குவார். இம்மண்டபத்தைச் சிலர் 'கொக்குச் சுடும் மண்டபம்' என்றும், 'நாரைக்கு முக்திகொடுக்கும் இடம்' என்றும் அழைப்பார்கள்.

ஏழாவதுநாள் தல்லாகுளத்தில் தங்கி பூப்பல்லக்குப் பார்ப்பார்.

எட்டாவதுநாள் காலை அப்பன்திருப்பதியில் சேவல் போட்டி பார்ப்பார்.

ஒன்பதாவதுநாள் காலையில் அழகர் மலைக்குச்சென்றுவிடுவார். மேற்கூறிய ஒன்பது நாள் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் ஐந்தாவது நாள் நடைபெறுகின்ற தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கினை விளக்குவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

4. தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு செய்முறை விளக்கம்

வண்டியூர் விழாவன்று இரவில் துலுக்க நாச்சியார் மண்ட பத்திற்கு வருகைதரும் அழகர், ஆற்றில் இறங்கும்போது அணிந் திருந்த ஆடைகளைக் களைந்து விட்டு வேறுஉடையில் செல்வார். இதனைத் தொ. பரமசிவம் பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்: ''அழகரின் திருமேனியின் மீது மெல்லிய மல் துணியினைச் சுற்றி, முகம் தவிர பிற இடங்களையெல்லாம் சந்தனத்தைப் பூசி, அதன்மீது வைர நகைகளைப் பதித்துவிடுவர். இறைவன் சந்தனத்தாலான ஆடை அணிந்தது போலக் காட்சிதருவார். பின்னர்கவிழ்ந்த நிலையி லிருக்கும் துலுக்கநாச்சியார் சிலையை நிமிர்த்தி, அதற்கு அழகர் அணிந்துவரும் ஆடையைப்போன்று அதே நிறமுடைய சேலை அணிவித்து, பூ, நகைகள் போட்டு அலங்காரத்துடன் வைத்திருப் பார்கள். இச்சிலைக்குப் பக்கத்தில் அழகர்சிலைக்கு ஓரிடம் ஒதுக்கி வைத்திருப்பார்கள். மேலும் இருசிலைகளுக்கும் இடையில் ஒரு தாம்பூலத்தில் வெற்றிலை, பாக்கு, சுண்ணாம்பு ஆகியவற்றை வைத்திருப்பார்கள்.

அழகர்சிலையைப் பட்டர்கள் துலுக்கச் சிமண்டபத்திற்குப் பல்லக்கில் கொண்டுவந்து, துலுக்கச்சி சிலைக்குப் பக்கத்திலுள்ள இடத்தில் வைப்பார்கள். இரவு நல்லநேரத்தில் தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு தொடங்கும். இச்சடங்கு இரவு முழுவதும் தொடரும். அப்பொழுது மண்டபத்தின் கதவை அடைத்துவிடுவார்கள். விடியும் நேரத்தில் பட்டர்கள் அழகர் சாமியை வேகமாகத்தூக்கி குதிரையில் வைப்பர். அப்பொழுது 'மேலக்கி.மேலக்கி' (அடுதத வருடம்) என்று கூறிவிட்டுச்செல்வார்கள்.அவர்கள்சொல்லும்போது துலுக்கநாச்சியார் கோபிதுக்கொண்டு திரும்பிவிடுவாள். உடனே துலுக்கநாச்சியார் சிலையைக் குப்புறத்தள்ளிவிட்டு வந்து விடுவார்கள். இத்துடன் இச்சடங்கு நிகழ்ச்சி முடிவடையும்.

5. தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு தொடர்பான தகவல்கள் :

5-1. நாட்டுப்புற மக்கள் அழைக்கும் முறை :

தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கை நாட்டுப்புறமக்கள் பல்வேறு முறைகளில் அழைக்கிறார்கள். அவையாவன :

1. வெற்றிலை பாக்கு போடுதல்
2. சருகு போடுதல்
3. கஞ்சி ஊற்றுதல்
4. ஒரு நாளைக்குச் சோறுபோடுதல்

5. உள்ளூர் வரிக் கொடுத்தல்
6. வாழ்க்கைச்சோறு
7. வீட்டுச்சாமி கும்பிடல்
8. தாம்பூலம் மாற்றுதல்

ஆகியவையாகும். நாட்டுப்புற மக்களின் இத்தொடர்கள் குறித்த பொருண்மையை அறிந்து கொள்ள வேண்டும். இவற்றின் பொருண்மையைச் சூழலடிப்படையிலே அறிந்து கொள்ள முடியும். கீழ்வரும் பகுதிகளில் வேறுபட்ட சூழல்களில் பயன்படுத்தப்படுகின்ற மேற்குறிப்பிட்ட தொடர்களின் பொருண்மை விளக்கப்படுகின்றது.

1,2. வெற்றிலை பாக்குப் போடுதல், சருகு போடுதல் :

நாட்டுப்புறங்களில் திருமணமாகாத பெண் கர்ப்பமாகி கருவைக் கலைக்கமுடியாவிட்டால் தவறுகள்வெளியாகிவிடும் இதைக் காதலன் ஏற்றுக்கொண்டாலும், மறுத்தாலும் அவளை ஏனையோர் திட்டுவர். அச்சமயம் அப்பெண் ''ஒருநாள்தான் வெற்றிலை பாக்குப் போட்டேன்'' என்று கூறித்தன் தவறை எடுத்துரைப்பாள். இதைச் சருகுபோடுதல் என்றும் கூறுவர். இச்சூழலில் வெற்றிலை, பாக்குப் போடுதல் என்பதன் பொருண்மையை அறிந்து கொள்ளமுடிகிறது.

3,4. கஞ்சி ஊற்றுதல். ஒரு நாளைக்குச் சோறுபோடுதல் :

ஒருவர் தன்னை விரும்பாத பெண்ணைத்தான் எப்படியும் அனுபவிக்க வேண்டும் என்ற விருப்பத்தில் இருப்பார். அச்சூழலில் தனக்கு ஆதரவாகத் தன்னைவிட வயதில் மூத்த ஓரிருமுறைப் பெண்களை வைத்துக் கொள்வார். அவர்களிடம் ''எப்படியும் அவளை எனக்குக்கஞ்சிஊற்ற வைப்பது அல்லது ஒரு நாளைக்குச்சோறு போட வைப்பது உங்களுடைய பொறுப்பு அதற்கு ஆகவேண்டிய செலவை நான் பார்த்துக் கொள்கிறேன்'' என்று கூறுவார். இச்சூழலில் மேற்கூறிய சொற்களின் பொருண்மையை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

5. உள்ளூர்வரிக் கொடுத்தல் :

கிராமங்களில் திருமணப் பெண்ணிடம், அப்பெண்ணின் உறவினர்களில் சில முறைப் பெண்கள் ''உள்ளூர் வரிக்கொடுக்காமல் செல்லப் போகிறாள். இந்த அண்ணன்மார்களெல்லாம் வரி வாங்காமல் விடுகிறார்கள்'' என்று அப்பெண்ணைக் கேலி செய்வர். இந்தச் சூழலில் வரிவாங்குதல் என்ற சொல்லின் பொருண்மையை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

6. வாழ்க்கைச் சோறு :

அப்பாவியாக இருக்கும் ஒருவரின் மனைவியை அப்பெண்ணின் கொழுந்தன் அல்லது பங்காளி உறவுடைய இளைஞர்கள் அப்பெண்ணிடம் பாலுறவு கொள்ள விரும்புவர். அச்செயல் அவளது கணவனுக்குத் தெரிந்துவிட்டால் அவர்களுடன் சண்டை செய்வார். அப்போது இச்செயலைக் கேள்வியுற்ற அக்கம்பக்கத்தார்கள்,

''வட்டிச் சோறைக் கேட்டால்கூட கொடுப்பான்
வாழ்க்கைச் சோறைக் கேட்டால் கொடுப்பானா?''

என்ற பழமொழியைக் கூறுவர் சிலர்,

''வட்டிச்சோறைக் கொடுத்தாலும் வாழ்க்கைச் சோறைக் கொடுப்பானா?'' என்றும் கூறுவர்.

இச்சூழலில் வாழ்க்கைச்சோறு என்பதன் பொருண்மையை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

7. வீட்டுச்சாமி கும்பிடல் :

கிராமத்தில் மணமகனிடம் அவ்வூர் பங்காளி உறவுடைய இளைஞர்கள், காலையில்மணமகளின் கையில் வளையல்இல்லாதிருந்தால் மணமகனிடம் 'வீட்டுச்சாமி கும்பிட்டாச்சா' என்று கேட்டு சிரிப்பார்கள். ஆனால் மணமகளின் கையில் வளையல் முழுவதும் இருந்தால் 'வீட்டுச்சாமிகும்பிடத் தகுதியில்லாதவன்''என்று கூறி திட்டுவார்கள், இச்சூழலில் வீட்டுச்சாமி கும்பிடல் என்பதன் பொருண்மையை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

மேற்கூறிய சொற்களினடிப்படையில் தாம்பூலம் தரித்தல் என்பதன் பொருண்மையை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

6. தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு நடைபெறும் சாதிகளும் நடத்தப்படும் முறைகளும் :

பிரமலைக்கள்ளர், அம்பலகாரர், வலையர், ஆசாரி, பள்ளர், பறையர் போன்றோருடைய திருமணத்தில் தாம்பூலம் தரித்தல் ஒரு சடங்காக நடத்தப்படுகிறது. இதை ''மடிமாற்றுச் சடங்கு'' என்று அழைப்பர். இச்சடங்கு நடைபெறும் முறைகளைப் பின்வருமாறு காணலாம்.

பிரமலைக்கள்ளர் திருமணத்தில் தாலிகட்டி வீட்டிற்குள் செல்லும் மணமகளுக்கு அப்பெண்ணின் மாமியார் இச்சடங்கைச் செய்கிறார். அதன்படி மாமியார் புத்தாடை அணிந்து, அவருடைய

மடியில் ஒரு தேங்காய், மூன்று வாழைப்பழம், ஒரு சிரங்கை பச்சை அரிசி, வெற்றிலை, பாக்குபோன்ற பொருட்களை வைத்திருப்பார். மணப்பெண் மண்டியிட்டு மாமியார் மடியிலிருப்பதை வாங்குவார். இவ்வாறு கொடுக்கல், வாங்கல் மூன்று முறை நடைபெறும். மூன்றாவதுமுறை மருமகள் மடிக்கு வந்து சேரும்.

அம்பலகாரர், வலையர், ஆசாரி போன்ற சாதிகளில் மடி மாற்றுதல் ஒரு முறை நடைபெறுகின்றது. இவர்களில் மருமகள் மடியிலிருக்கும் மேற்கூறிய பொருள்களை மாமியார் மண்டியிட்டு வாங்குகிறார்.

பள்ளர், பறையர் சாதியில் நாத்தனார் செய்கிறார். நாத்தனார் இல்லையென்றால் மாமியார் மாற்றலாம் என்கிறார் தகவலாளர். மடிமாற்றுக் சடங்குகளிலுள்ள வெற்றிலை, பாக்கு, உணவுண்டபின் மணமக்களுக்குக் கொடுக்கப்படுகின்றன. இச்சடங்கு வீட்டிற்குள் நடைபெறுகிறது. திறந்த வெளியில் ஆண்கள் பார்வைக்கு |வருவதில்லை. திருமணச்சடங்குச் சூழலில் தாம்பூலம் தரித்தல் என்பது பாவனைச் சடங்காக நடத்தப்படுகின்றது. அதாவது வெற்றிலையும் பாக்கும் இணைந்து சிவப்புநிறம் தோன்றுவதைப் போன்று, மணமகனும், மணமகளும்இணைந்து மக்கட்பேற்றினைக் கொடுக்கவேண்டும்என்ற பெற்றோர் விருப்பம் சடங்கின்மூலம் நிறைவேற்றப்படுகிறது.

7. அழகர் - துலுக்கநாச்சியார் தொடர்பான தொன்மக்கதைகள்

தாம்பூலம் தரித்தல் அழகர் - துலுக்கநாச்சியாருக்கிடையே நடைபெறுவதை நாட்டுப்புற மக்கள் தொன்மக்கதைகள் மூலம் கூறுகிறார்கள். அக்கதைகள் பின்வருமாறு :

1 முதல்கதை

ஒரு ரிஷிக்கு அகலியை மணமுடித்துக் கொடுத்தார்கள். இவள் ஒரு நாள் தண்ணீர் எடுத்துவரச் சென்றபோது ஆகாயமார்க்கமாக ரதத்தில் சென்ற தேவேந்திரனுடைய ஒளி தரையில் தெரிந்ததைக் கண்டாள். ஒளியைப்பார்த்து மேலே பார்த்தாள். இவ்வளவு அழகாக இருக்கிறானே என்று நினைத்து இரவில் கோழிவடிவத்தில் வரும்படிக் கூறினாள்.

ரிஷி தினசரி கோழி கூவும் நேரத்தில் சாமி கும்பிடச்செல்வது வழக்கம். அதற்கு முந்திய நடு இரவில் தேவேந்திரன் கோழி உருவம் கொண்டு கூவினார். ரிஷி விடிந்து விடும் நேரம் என்றெண்ணி குளக்கரை நோக்கிச் சென்றார். அங்கே பூக்கள் மலராது, தண்ணீரும்

பாறையாக இருந்தது. இதைக் கண்டு ஒன்றுமில்லாத நிகழ்ச்சி இன்று நடந்துள்ளதாகக் குடிசை நோக்கி விரைந்து வந்தார். இவர் வருவதைக் கண்ட தேவேந்திரன் பூனை வடிவம் கொண்டு வெளியேறினான். அப்போது கௌதமர் இந்திரனுக்கு உடல் முழுவதும் ஆயிரம் பெண் குறியாகப் போகும்படி சாபமிட்டார் அகலிகைக்குப் பன்னிரெண்டு வருடம் பாறையாகப் போகும்படி சாபமிட்டு, இராமர் பாதமபட்டு விமோசனம் கிடைக்கும் என்றார். இந்திரன் வருந்தி சாபத்தை மாற்றும்படி கேட்க, ஆயிரம் புண்ணாகக் கடவதுஎன்றார் இந்திரன் மீண்டும் சாபத்தை மாற்றும்படி கேட்க, ஆயிரம்கண்ணாகப் போகக்கடவது என்றார்.

இதன்பிறகு இராமர் சீதாதேவியை மணமுடித்து வரும்போது அகலிகை கல்லின்மீது அவர் பாதம்பட்டது.இதனால் கல் பெண்ணாக மாறிவிட்டது. உடனே அகலிகை, ''உன் பாதம்பட்டு விமோசனம் அடைந்த எனக்கு வாழ்வளிக்க வேண்டும்'' என்று கேட்டிருக்கின் றாள். அப்பொழுது இராமர் ''சித்திரைத் திருவிழாவின் போது வருடத்துக்கு ஒரு முறை வந்து உன்னைச் சந்திக்கிறேன்'' என்று கூறிச் சென்றார். அந்த அகலிகைதான் முஸ்லீம் பெண்ணாக முகிகாடிட்டு நாச்சாரம்மாள் என்ற பெயரோடு இராமர் வைப்பாட்டியாக் வண்டியூரில் தங்கிவிட்டாள்.

(லெட்சுமி - வடக்கம்பட்டி : 15—8—89)

7.2 இரண்டாவது கதை

இராமவதாரம் விட்டு மாயவதாரம் எழுந்து அழகர்மலையில் மாயவர் தங்கியிருக்கிறார். அப்படியிருக்கும் போது ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் இராசாமகளைத் திருமணம் செய்யப் போயிருக்கிறார். அவள் ஒரு அதிசயப்பிறவி. நந்தவனத்தில் கண்டெடுத்து வளர்க்கப்பட்டவள் பெண்கேட்டுச் சென்றபோது அவள் ஒரு சபதம் போட்டிருக்கிறாள்' அதாவது ''புழுதியைக் கிளறி பருத்திவிதையை நட்டு, பஞ்செடுத்து சேலைநெய்து விடிவதற்குள் கொண்டு வந்தால் நான் உனக்குப் பாரியாவேன்'' என்றாள். மாயவரும் அதேபோல் செய்து தாலி சேலையோடு ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் நோக்கிப் போயிருக்கிறார். அதன்படி மதுரை வைகையாற்றின் வடகரையில் வந்து கொண்டிருக்கும்போது தென்கரையில் நடு ஆற்றுக் ள் மீனாம்மா (மீனாட்சி தெய்வம்) குடங்கொண்டு தண்ணீர் எடுக்க வருவதைப் பார்த்து விட்டார். மீனாவின் அழகைப்பார்த்து நின்றுகொண்டேயிருந்தார். மீனாவும் நடுஆற்றுக்குள் குளித்துவிட்டு குடத்தை தூக்கியபோது முழங்காலுக் குமேல் தூக்கமுடியாதவாறு அப்படியே திட்டித்து விட்டார் (சிலையாக நிற்கவைத்தல்) அப்போது மீனா ''அண்ணே இந்தக்

குடத்தைத் தூக்கிவிடு'' என்று கூற, பக்கத்தில் வந்தவர் தங்கையாக நினைத்து குடத்தைத் தூக்கிவிட்டார். மீனாவும் மாயவரிடம் ''எங்கே போறீர்கள்'' என்று கேட்க, ''நான் தென்னாடு சீவலத்தூர் போயி கலியாணம் செய்து, பின்பு உனக்குச் சீர்வரிசை தருகிறேன்'' என்றார்.

இச்செய்தியை மீனா தன் கணவரிடம் கூறி, சேவல் வடி வெடுத்துக் கூவி விடுமாறு கூறுகிறாள். ஏனென்றால் தென்னாடு போனால் திரும்பி வரமாட்டார் என்றாள். அதன்படியே சொக்கர் சேவல் வடிவெடுத்துக் கூவ, மாயவர் விடிந்து விட்டதாக நினைத்து வடகரையேறி வண்டியூருக்கு வருகிறார்.

துலுக்கர் பெண்கள் ஆற்றுக்குள் ஊற்றுத்தோண்டி அதில் குளித்துவிட்டுச் செல்வது வழக்கம். அவர்கள் குளித்துவிட்டுச் சென்ற போது மாயவர் எல்லாப் பெண்களையும் பார்த்துவிட்டார். எல்லாப் பெண்களும் தண்ணீர்எ டுத்துக் கொண்டு வேகமாகச் சென்றார்கள். அதில் ஒரு நொண்டிப்பெண் மட்டும் வேகமாகச்செல்லமுடியவில்லை. நொண்டியாயிருந்தாலும் மிகவும் அழகி. அந்தப் பெண்ணைப்பார்த்து மாயவர் நல்ல பெண்ணாக்கி வண்டியூர் மண்டபத்திற்கு அழைத்துச் சென்றுவிட்டார். துலுக்கர் பெண்களெல்லாம் சென்று அவர்கள் இனத்தாரிடம் கூறினார்கள். உடனே துலுக்கர்கள் படைதிரண்டு வந்தார்கள். இதைப்பார்த்த மாயவர் துலுக்கப்பெண்ணைவருடத்தில் ஒரு தேதி வந்து பார்க்கிறேன் என்று கூறி சிலையாகத் திட்டி விட்டு மறைந்துவிட்டார். படைதிரண்டு வந்தவர்கள் அழகுமலையானைக் காணாதுசிலைமட்டும் இருப்பதைப் பார்த்துவிட்டு, வந்தவர்சாதாரண மனிதர் அல்ல, ஒரு கடவுள் என்று நினைத்துத் திரும்பிவிட்டார்கள் அப்படிப் சிலையாகப்போன பெண்தான்முன்பிறவியில் இராமர் பாதம் பட்டுப் பெண்ணான அகலிகை. சித்திரைத் திருவிழாவின் போது வண்டியூரில் அழகரும் துலுக்கப் பெண்ணும் தாம்பூலம் தரித்தல் நடத்துவதுதான் வண்டியூர்விழா. அப்பொழுது துலுக்கர் பெண்கள் எல்லாம் மாயவரை மருமகன் வருவதாகக்கூறி ஏற்கனவே போட்ட முக்காட்டை மேலும் இழுத்து மூடுவார்கள்.
(பாக்கியம், கீரனூர், 20—1—90)

இத்தொன்மக்கதைகள் மூலம் அழகர் துலுக்கநாச்சியாருக்கு மிடையில் தொடர்பு உண்டு என்பது நாட்டுப்புறமக்களின் கருத்தாகும் மேலும் துலுக்கநாச்சியாரை அழகருடைய'வைப்பாட்டி' என்று காணமுடிகிறது.

இதே கருத்தை தொ. பரமசிவம் பின்வருமாறு கூறுகிறார்: ''1979 மதுரை நகரத் திராவிடக் கழகத்தினர் ''விபசாரத் தடைச்

சட்டத்தின்கீழ் கள்ளழரைக் கைது செய்'' என நகரெங்கும் சுவரொட்டிகளை ஒட்டியிருந்தனர். ஆற்றிலிறங்கிய அழகர் வண்டியூருக்குத் தன் காதலியான துலுக்கநாச்சியார் வீட்டிற்குச் சென்று இரவுதங்குகிறார்,என்று மக்கள் கூறும்கதையினை இவ்வாறு கேலி செய்திருந்தனர். திருவிழாவில் கலந்துகொள்ள வந்த நாட்டுப்புற மக்களுக்கு இச்சுவரொட்டிகள் கோபத்தை ஊட்டி யிருந்தன'' (தொ. பரமசிவம் : 1989 : பிற்சேர்க்கை IV : I) ஆக அழகரின் வைப்பாட்டி துலுக்கநாச்சியார் என்று நாட்டுப்புற மக்கள் நம்புகின்றனர்.

8. அழகர் — துலுக்கநாச்சியார் தொடர்பு:

8.1. தொ. பரமசிவம் திருமால் — துலுக்கநாச்சியரர் தொடர்பைப் பின் வருமாறு விளக்குகிறார் அவை

1. முஸ்லீம் படையெடுப்புக் காலத்தில் திருவரங்கக் கோவில் கொள்ளையடிக்கப்பட்டு கருவூலம் முதலானவைகளையும் விக்கிரங் களையும் கவர்ந்து சென்றாலும், அக்கோவிலில் திருமால் ஆணையால் 'சாந்துநாய்ச்சியார்' என்ற துலுக்கநாய்ச்சியார் சிலை வைக்கப்பட்ட தாகவும் கோயிலொழுகு கூறுவதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2. அழகர் கோவிலும் முஸ்லீம் படையெடுப்புகளால் ஒரு முறை பாதிக்கப்பட்டு அழகர் கோவிலின் கலியாணமகாலிலுள்ள விக்கிரகங்களை உடைத்து ஏராளமான சொத்தையும் பணத்தையும் கைப்பற்றிக் கொண்டதாகக் கோயில் வரலாறு கூறுவதாகக் கூறி யுள்ளார். இதிலிருந்து வலிமையான எதிரிகளான முஸ்லீம்களின் உணர்ச்சியைத் தடுக்க தமிழ்நாட்டு வைணவம் துலுக்கநாச்சியார் அழகர் உறவு பற்றிய கதையை உருவாக்கி அவர்களிடையே தெய்வீக உறவை ஏற்படுத்திக் கொள்வதற்காக உருவாக்கப்பட்ட கதையே துலுக்க நாய்ச்சியார் கதை என்றும், முஸ்லீம் படையெடுப் பினால் ஒரு காலத்தில் தொல்லையுற்ற விஷ்ணு கோவில்களில் இம் மரபு (துலுக்கநாய்ச்சியார் வழிபாடு) உண்டு என்று கூறியுள்ளார்.

3. தென்னார்க்காடு மாவட்டம் ஸ்ரீ முஷ்ணத்தில் (திருமுட்டத்தில்) கோவில்கொண்ட திருமால் ஆண்டுக்கொருமுறை மாசிமகத்தில் கிள்ளை என்னும் ஊருக்குக் கூலாடச்செல்லும் பொழுது அங்குள்ள முஸ்லீம் சமாதிக்கு மரியாதை அளித்துச் செல்வது வழக்கமாக நடந்துவருகிறது என்றும், முஸ்லீம்கள் இன்றளவும் தேங்காய் உடைத்து திருமாலை வழிபடுவதாகவும் கூறியுள்ளார் [தொ. பரமசிவம் : 1989]

8.2. க. இராணி என்பவர் அழகர் — துலுக்கநாச்சியார் தொடர்பு பற்றி பின்வருமாறு கூறியுள்ளார் :

''முஸ்லீம் காலத்தில் இந்துக்கோயிலைக் கொள்ளையடித்த போது ஏராளமான விக்கிரங்களைக் கவர்ந்து கொண்டிருந்தனர். அதில் திருச்சி நவாப் ஸ்ரீரங்கம் கோவிலை அழிவிற்குட்படுத்தி சில விக்கிரகங்களைக் கவர்ந்து சென்றார். அதில் திருமால் விக்கிரத்தை அவருடைய மகளிடம் கொடுக்க அவள் அதை கணவனாக கருதி வந்தாள். பின் திருமால் ஆழ்வார் கனவில் தோன்றி இருக்கு மிடத்தைத் தெரிவித்தார். ஆழ்வார்கள் நவாப்பிடம் சென்று விக்கிரத்தைக் கேட்டனர். நவாப்பின் மகள் கொடுக்க மனமின்றி வருந்தியிருக்கிறாள். அவ்வாறு மனம் வருந்தியவளிடம் திருமால் ''நான் கோவிலைவிட்டு வரும்பொழுதெல்லாம் உன் வீட்டில் வந்து தங்குகின்றேன்'' என்று வாக்குக் கொடுத்தார். அதிலிருந்து ஸ்ரீரங்கத்தில் திருமால் — துலுக்கநாச்சியார் வீட்டில் தங்குவதாக நிகழ்ச்சி நடந்து வருகிறது'' என்று கூறியுள்ளார். (க. இராணி—1984).

9. தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கின் பொருண்மை

மேற்கூறியபடி தாம்பூலம் தரித்தல் தொடர்பான தொடர்களின் பொருண்மையும், திருமணச்சடங்கில் நடத்தப்படும் மடிமாற்றுச் சடங்கின் பொருண்மையையும், நாட்டுப்புறத் தொன்மக் கதை கூறும் அழகர்-துலுக்கநாச்சியார் கூறும் கருத்துக்களையும் துலுக்க நாச்சியார் பற்றித் தொ.பரமசிவம், க. இராணி ஆகியோர் தரும் கருத்துக்களையும் ஒட்டு மொத்தமாக நோக்கும்போது தாம்பூலம் தரித்தல் என்பது, பாலுறவைக் குறித்து நிற்கிறது என்பதை உணர முடிகிறது.

தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் வெற்றிலை என்பதும் பாக்கு என்பதும் இவற்றின் சேர்க்கையால் உருவாகும் சிவப்பு என்பதும் பாலுறவைக் குறிக்கும் குறியீடுகளாகவே விளங்குகின்றன. பாலுறவு என்பது அகநிலையில் ''வளமை'' அல்லது ''மனிதஇனப் பெருக்கம்'' என்ற பொருண்மையைக் குறிப்பதாக விளங்குகின்றது. வளமைப் பொருண்மையைத் தருகின்ற இத்தகைய தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு நாயக்கர் காலத்திலிருந்து இன்றுவரை நடைபெற்று வருகிறது.

10. ஆய்வின் முடிவுகள்;

அழகர்-துலுக்கநாச்சியாரிடம் செல்லுதல் என்பது நாட்டுப்புற மக்களின் வளமைச் சடங்கின் வளர்ச்சியடைந்த நிலை என்பதை

உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது. அதாவது நாட்டுப்புற மக்களின் வளமைச் சடங்கு நாயக்கர் காலத்தில் வைணவசமயத் தொடர்பான சடங்காக மாறியிருக்கிறது. இத்தகைய மாற்றம் அக்கால சமூக, அரசியல் சூழ்நிலையின் காரணமாக ஏற்பட்டிருக்கிறது என்பதைப் பல அறிஞர்களின் கருத்துக்களிலிருந்து தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது. நாட்டுப்புற மக்களின் தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு நாயக்கர் காலத்திற்கு முன்னரே வைகைக்கரைப் பகுதிகளில் வழக்கில் இருந்திருப்பதைப் ''பரிபாடலில்'' அடங்கியுள்ள ''வைகை'' பாடல்களிலிருந்து தெரிந்துகொள்ளமுடிகிறது. ஆயினும் இத்தகைய தகவல்கள் போதுமானவை அல்ல. இன்னும் தகவல்கள் கிடைப்பின் நாயக்கர் காலத்திற்கு முன்பே வைகைக்கரைப் பகுதிகளில் வழக்கில் இருந்த தாம்பூலம் தரித்தல் சடங்கு குறித்து ஆழமாக ஆய்வு செய்ய இயலும்.

துணைபுரிந்த நூல்கள்

1. புலியூர்க்கேசிகன் 1981 — பரிபாடல் மூலமும் தெளிவுரையும் பாரி நிலையம்,

2. தொ. பரமசிவம் 1989 — அழகர்கோவில், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகப் பதிப்புத்துறை, மதுரை – 21

ஆய்வேடு

1. க. இராணி 1984 — அழகர்கோவில் சித்திரைத்திருவிழா மண்டகப்படிகள் — ஓர் ஆய்வு எம்ஃபில் பட்ட ஆய்வேடு, (நூல் வடிவம் பெறாதது) மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகம்

திருவாய்மொழியிலும் பிரமர்கீதிலும் வண்டு விடு தூது

சோ. கி. கல்யாணி

முன்னுரை :

தமிழ் வேதம் என்று போற்றப்படும் சிறப்பை உடைய திருவாய்மொழியில் அகப்பொருள் மரபில் அமைந்த பாசுரங்கள் தனிச்சிறப்பு பெற்றவை ; உலகியல் காமத்தைக் கொண்டு பகவத் காமத்தை (இறையன்பை) விளக்குவன. இந்தி இலக்கியத்தில் சூர்தாசர் இயற்றிய 'பிரமர்கீத்' (வண்டின் கீதம்) என்னும் இலக்கிய வகை அகப்பொருள் மரபில் அமைந்தது. இரு மொழிக் கவிதை களிலும் காணப்படும் 'வண்டு விடு தூது' என்ற துறையில் அமைந் துள்ள அகப்பொருள் மரபுகளைப் பற்றிக் கூறுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

பிரமர்கீத் — ஓர் அறிமுகம் :

இந்தி இலக்கியத்தில் குறை கூறும் அல்லது பழித்தல் காவிய வகையில் 'பிரமர்கீத்' சிறப்பிடம் பெறுகிறது. [Bhramergeet is a ''Upalambha Kavya'' (Sarcastic and taunting Poetry) depicting the ''Vipralambha Shringar'' (Agony of Partition of Lovers) in Krishna bhakti Literature] பிரமர்கீத் என்ற சொல் பிரமர் (வண்டு), கீத் (பாட்டு) என்ற இரண்டு சொற்களின் இணைப்பாலானது. எனவே, பிரமர்கீத் என்ற சொல்லானது, வண்டின் பாட்டு, அல்லது வண்டை முன்னிலைப்படுத்திப் பாடப்பட்ட பாடல் என்ற பொருளைத் தருகிறது.

பிருந்தாவனம் எனப்படும் விரஜ பூமியில் வாழ்ந்த கிருஷ்ணன் கோபிகைகளைத் தன் பிரிவால் தவிக்க விட்டு விட்டு மதுராபுரி சென்று விடுகிறார். அங்கு கம்சனைக் கொன்று, அரசுப் பொறுப்பை ஏற்று ஆட்சி புரிந்து வருகிறார். எனவே, தான் வளர்ந்த இடமான பிருந்தாவனத்திற்குத் திரும்பி வந்து தன் பிரிவால் வருந்துகின்ற கோபிகைகளை ஆற்றுவிக்க அவரால் இயலவில்லை. எனவே. தன்னைப் போன்ற தோற்றமுடைய தன் நண்பரான உத்தவரைப்

பிருந்தாவனத்திற்குத் தூதாக அனுப்பி தன் தாய்-தந்தை, கோபர்கள் மற்றும் கோபிகைகளின் துயர்நீக்கி அமைதிப்படுத்த அனுப்புகிறார். தூதாக வந்த உத்தவர், பிருந்தாவனத்தில் கிருஷ்ணன் சொல்லி யனுப்பிய செய்தியைக் கூறி, அவர்களின் மதுர பாவனையை இகழ்ந்து பேசுகிறார். மேலும், அவர்கள் அனைவரையும் யோக சாதனையில் ஈடுபடும்படி கூறிச் சொற்பொழிவு நிகழ்த்துகிறார். உத்தவரின் பேச்சில் வெறுப்படைந்த கோபிகைகள், மிகப் பொறுமை யாக இருக்கின்றனர். அப்போது அவ்விடத்திற்கு எங்கிருந்தோ ஒரு வண்டு பறந்து வருகின்றது. அந்த வண்டை முன்னிலைப்படுத்திக் கோபிகைகள், தாங்கள் உத்தவரிடம் நேரடியாகக் கூறவியலாத செய்திகளையும், கிருஷ்ணனைப் பிரிந்த தங்கள் விரகத்தையும் கூறு கின்றனர். தூதராக வந்த உத்தவரிடம் கோபிகைகள் தங்கள் நிலையைக் கூறுவது போலக்கிருஷ்ணனுக்குத்தூதும் விடுக்கின்றனர். இவ்வாறு கோபிகைகள் வண்டை முன்னிலைப்படுத்திக் கூறுவன 'பிரமர்கீத்' என்ற இலக்கிய வகையுள் அடங்குகின்றன.

''சூர்தாசர் மூன்று பிரமர்கீத் காவியங்கள் இயற்றி உள்ளார். முதல் பிரமர்கீத் சமஸ்கிருத மொழியில் இயற்றப்பட்ட பாகவத புராணத்தில் உள்ள பிரமர்கீதின் மொழிப்பெயர்ப்பு ஆகும். இரண் டாவது பிரமர்கீதில் ஒரேயொரு பாடல் மட்டும் உள்ளது. மூன்றாவது பிரமர்கீதில் நானூறு பாடல் உள்ளன.''[1] இக்கட்டுரையில் மூன்றாவது பிரமர்கீத்தே ஆராயப் பெறுகின்றது. இப்பிரமர்கீதின் நானூறு பாடல்களும் வண்டைத் தூது விடுதல், வண்டிடம் தன் விரகத்தைக் கூறித் தூது சென்று வர வேண்டல் என்ற முறையில் அமைந்துள்ளன. திருவாய்மொழியிலோ இருபத்தேழு பத்துகள் அகப்பொருள் அமைப்பில் அமைந்துள்ளன. நம்மாழ்வாரின் பாடல்கள் அனைத்திலும் எட்டு பாடல்களே வண்டைத் தூது விடுவன வாக அமைந்துள்ளன. அவற்றில் திருவாய்மொழியில் ஆறுபாடல்கள் அமைந்துள்ளன.[2]

தூது பற்றிய தமிழ் இலக்கண நூலார் கருத்து:

தமிழில் தூது பற்றிய தோற்றத்தை ஆராயும் பொழுது இறையனார் களவியல் ஆசிரியர், ''காம மிக்க கழிபடர் கிளவி''[3] என்ற சொல்லை எடுத்தாளுகிறார். தலைவனைப் பிரிந்த தலைவி ஆற்றாமை மிகுதியால் கழியிடத்தும் கானலிடத்தும் புலம்பி அங்குள்ள அன்னம், நாரை போன்ற அஃறிணைப் பொருள்களை விளித்துத் தன் துயரைக் கூறி வருமாறு வேண்டுவாள். இதனை, ''காமமிக்க கழிபடர் கிளவி'' என்று இலக்கண நூலார் கூறு கின்றனர். ''தூது பிற்காலத்தில் தனி நூலாக உருப்பெற்ற

காலத்தும் புலவர்கள் பலபொருளையும் தூது விட்டதாகப் பாடுதல் 'காமமிக்க கழிபடர் கிளவி' என்பதன் வளர்ச்சி''[4] என்று அறிஞர் சுட்டுவதை டாக்டர் அ. ஆனந்தநடராசன் எடுத்துக்காட்டு கிறார்.

''தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம்''[5] என்று தொல் காப்பியர் கூறுவதைக் காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவியாகக் கொள்ளலாம். இது பெரும்பான்மை தலைமகட்கே உரித்து என்பர் இளம் பூரணர். அகத்தூது, புறத்தூது என்ற இரண்டைக் காட்டும் தொல்காப்பியர் அகத்தூது குறித்து எட்டு இடங்களில் விளக்கி யுள்ளார்.[6]

தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம் என்பதற்கு, தெளிவு ஒழிந்த காமத்தின் கண்ணே மிகுதல் என்று பொருள் கூறுவர் இளம் பூரணர். திருவாய்மொழியும் பிரமர்கீத்தும் தலைவியின் இந்நிலை யைக் கொண்டே தூது என்பதை அமைத்துள்ளன.

தூது பற்றிய வடமொழி இலக்கண நூலார் கருத்து

சமஸ்கிருத இலக்கியத்தில் தூது பற்றிய குறிப்புக்கள் வேத காலம் முதலே கிடைக்கின்றன. ''வேத காலத்தில் அக்னி எனப்படும் தெய்வம், தெய்வங்களின் தூதராகக் கருதப்பட்டது. 'சரமா' என்ற நாய் தூது சென்றதாக ரிக் வேதப் பாடல் கூறுகிறது. சியவஸ்வா என்ற இளைஞன் இரவில் அரசனுக்குத் தூதனுப்பினான்.''[7] இவையன்றியும் இராமாயணத்திலும், மகாபாரதத்திலும் நிகழ்ந்த தூது பற்றிய செய்திகள் அனைவரும் அறிந்ததே. எனினும் தூது என்பதைக் காவியம் என்ற தரத்திற்குக் காளிதாசர் தமது படைப்பான 'மேக சந்தேசம்' என்ற படைப்பால் முதன்முதலில் உயர்த்தினார். அவரது மேக சந்தேசமே பின்னர் வந்த சந்தேசக் (Sandesa) காவியம் எனப்படும் தூதுக்காப்பியம் அனைத்திற்கும் முன்மாதிரியாய் விளங்குகின்றது.

தூதுக் காப்பியம் பன்னிரண்டு கூறுகளைக் கொண்டதாக அமைய வேண்டும். அவையாவன:

1) தொடக்க வாக்கியம் (Adi vakyam)
2) தூதைப் பணித்தல் (Dautya yojanam)
3) செல்ல வேண்டிய வழி பற்றிய அறிமுகம் (Vryajyan gadesana)
4) சேருமிடம் பற்றிய வர்ணனை (Prapyadesa Varnanam)
5) தலைவியின் இல்லம் பற்றிய அடையாளம் (Mandira abhjna Panam)

6) தலைவியின் நிலை பற்றிய வர்ணனை
(Priyasanbivesa Vimarsanam)

7) தலைவியின் தோற்றத்தில் ஏற்பட்டிருக்கக் கூடிய மாறுதல்கள்
(Anyarupatapatti Sambhavana)

8) தலைவியின் எண்ணங்கள் (Avastha Vikalpanani)

9) தூதனுப்புவோரின் கூற்று (Vacanarambhah)

10) தூதனுப்பும் செய்தி (Sandesa Vacanam)

11) ஆறுதல் வார்த்தைகள் (Abhijnadanam)

12) செய்தி முடிவு (Prameya Parishthapanam)

மேலும் இத்தூதுக் காப்பியங்களில் தூதனுப்பும் செய்தி தான் சிறப்பானதே தவிரத் தூதுவர்கள் அல்ல: அன்னம், மயில், வண்டு, குயில், காக்கை என்ற எதுவும் தூதாக அமையலாம். ஆனால் சமயக் காப்பியங்களில் தூதனுப்பும் செய்தியும், தூதுவரும் சிறப்பானதாக அமைய வேண்டும்.

மேலும், ''தூதுக் காப்பியங்கள் யாவும் ஓரிரு காண்டங்கள் கொண்டதாகவும், பிரிவுத் துன்பத்தைக் கூறுவனவாயும் அமையும்; தூதுச் செய்திதான் முக்கியமே தவிரக் காதலர்களின் இணைவோ, பிரிவோ முக்கியமில்லை; அறிமுகமற்றவர்களே காப்பிய மாந்தர்கள்; செல்லவேண்டிய வழியைப் பற்றிய வர்ணனையும் மந்தாகிராந்தா என்ற குறிப்பிட்ட யாப்பில் மட்டுமே பாடவேண்டும் என்பதும் இன்றி யமையாதன''[8] என்று கூறுவர்.

வடமொழிக் காவியத்தைப் பின்பற்றியே முதல் பிரமர்கீத் காவியம் சூர்தாசரால் இயற்றப்பட்டது. பிரமர்கீதின் கதைப் பொருளைப்பாகுபடுத்தி ஆராய்ந்த டாக்டர். சத்யேந்திரர் கீழ்க்கண்ட ஐந்து கூறுகள் கொண்டதாக எந்தவொரு பிரமர்கீதும் அமைய வேண்டும் என்கிறார். அவையாவன

''அ) முன்னுரை — கிருஷ்ணன் உத்தவரை விரஜபூமிக்குச் செல்லுமாறு கூறலும், உத்தவர் விரஜபூமிக்கு வருகை புரிதலும் இதில் அடங்கும்.

ஆ) செய்தியை ஆரம்பித்தல்—உத்தவர் தகுந்த சமயம் கண்டு கோபிகைகளிடம் கிருஷ்ணனின் செய்தியைக் கூறல் இதில் அடங்கும்.

இ) பாடுபொருள் தொடக்கம்—எங்கிருந்தோ ஒரு வண்டு பறந்து வரல்.

ஈ) மூல விஷயம்—கோபிகைகள் வண்டிடம்

a) கிருஷ்ணனுக்கும் உத்தவருக்கும் நல்லது கெட்டது பற்றிக் கூறித் தங்கள் இதயத்தின் மனஎழுச்சியை உரையாடல் மூலமாக வண்டை முன்னிலைப்படுத்திக் கூறுதல்.

b) உத்தவரின் ஞானம், யோகம் என்பவற்றைக் கண்டனம் செய்து கூறுதல்.

c) இறுதியில் கிருஷ்ணனிடம் தன்மயமாகி விட்டதை உணரச் செய்தல் என்ற மூன்றும் அடங்குகின்றன.

1) முடிவுரை—கோபிகைகளின் மதுரபாவனையைக் கண்ட உத்தவருக்குத் தன்னுடைய யோகம், ஞானம் என்பவற்றைப் பற்றிய கர்வம் அழிதல், மதுரபாவனையில் ஈடுபாடு கொண்டு மதுராவிற்குத் திரும்பிக் கிருஷ்ணனிடம் கோபிகைகளின் நிலையைக் கூறிக் கிருஷ்ணரைக் கடிந்து கொள்ளல்''[9] இவ்வைந்து கூறுகளும் சூர்தாசரின் மூன்று பிரமர்கீத் காவியங்களிலும் தெளிவாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

வடமொழி இலக்கண நூலார் கூறியுள்ளபடி குறிப்பிட்ட யாப்பில் பாட வேண்டும் என்ற விதியை நம்மாழ்வாரோ, சூர்தாசரோ பின்பற்றவில்லை. இருவரும் பல்வேறு யாப்பு வடிவங்களில் தூதுச் செய்தியை உரைத்துள்ளனர். தூது அனுப்பும் செய்தியும், தூது வரும் உயர்வானது தூது அனுப்புவோரும் பெறுவோரும் வடமொழி இலக்கண நூலார் கூறுவது போலன்றி உயர்ந்தவர்கள். தூதனுப்புவோரிடம் வழி பற்றிய வர்ணனையைக் கூறுதல் திருவாய்மொழியில் மிகச் சிறுபான்மை அமைந்துள்ளது; பிரமர்கீதில் இப்பகுதியே அமையவில்லை. தமிழில் 'தூது' என்பது சிற்றிலக்கியம் என்ற அளவிற்குப் பெருகியுள்ளதும், காவிய உறுப்புக்களுள் ஒன்றாகத் 'தூது' அமைந்துள்ளதும் வடமொழி தூதிலக்கணம் தமிழில் பெற்ற ஏற்றத்தைச் சுட்டுகிறது.

வாயில்கள் :

தூதாகச் செல்வோரைத் தொல்காப்பியர் ''வாயில்கள்'' என்ற சொல்லால் சுட்டுகிறார். வாயில்கள் அஃறிணை வாயில்கள், உயர்திணை வாயில்கள் என்றிரு வகைப்படும். தொல்காப்பியர் தூது செல்வதற்குத் தோழி, தாய், பார்ப்பான், பாங்கன், பாணன், பாடினி இளையர், விருந்தினர், கூத்தர், விறலியர், அறிவர், கண்டோர் என்ற பன்னிருவர் உரியர் என்கிறார். அஃறிணைப் பொருள்கள் வாயிலாக அமைதலை,

''சொல்லா மரபின் அவற்றொடு கெழீஇச்
செய்யா மரபிற் தொழிற்படுத் தடக்கியும்''

என்று சுட்டுகிறார். அஃறிணை வாயில்களைத் தூது விடுப்பது மாந்தரின் ''அறிவும் புலனும் வேறுபட'' இருக்கும் நிலையையே உணர்த்துகின்றது. வடமொழி இலக்கண நூலாரான பாமஹர், ''பேச்சற்ற மேகமும் ஒலியுடையதாயினும், தெளிவான பேச்சற்ற அன்னம், கிளி முதலியனவும் வெகுதொலைவு செல்பவையாயினும் எவ்வாறு தூதன் தொழிலைச் செய்ய இயலும் என்ற கேள்வி யுக்தியுடன் சேராது. காதலன் ஒருவன் ஆவல் மிகுதியால் பித்தம் கொண்டவன் போல் பேசுவானாயின் இவ்வாறு தூது அமையலாம்''[10] என்று கூறுகிறார். மனைவியைப் பிரிந்த காதலன் கலங்கிய உள்ளத்தினனாய் மேகம், அன்னம் என்பதைத் தூது விடுப்பதாக முறையே மேக சந்தேசம்,[11] ஹம்ஸ சந்தேசம்[12] என்ற வடமொழிக் காவியங்கள் அமைந்து உள்ளன.

எனவே உயிருள்ள பொருள்களையும். உயிரற்ற பொருள்களையும் தூது விடுப்பதாகக் காவியம் அமைப்பது இருமொழி இலக்கண நூலார்க்கும் உடன்பாடு என்பது தெளிவாகிறது.

அஃறிணை வாயில்களின் சிறப்பு:

அகத்திணையில் தலைவி, தன் தோழி, நற்றாய் என்பாரைத் தூதாக அனுப்பாமல் அஃறிணைப் பொருள்களைத் தூது அனுப்புதற்கு, ''தோழியர் முதலியோர் தொடர்புடையரே எனினும், அவர்களினும் அப்பறவைகள் வெறுப்பில்லாமல் அவள் ஏவலை முற்றுவிக்கும் என நினைத்தாள் இவள். உறவுடையார்க்கேனும் பொறாமை முதலிய எண்ணங்கள் தோன்றும். இவை அக்குணங்கள் இல்லாமலே செயலாற்றும் என்றே இவள் அவற்றைத் தூது போக்குகின்றாள்''[13] என்று காரணம் கூறுவர். மேலும் உயர்திணை வாயில்களைத் தூதாக அனுப்புவதற்கு ஒருவர் சென்று அழைத்துச் சொல்லி வர வேண்டியது போல. அஃறிணை வாயில்கட்கு வேண்டாமையாலும், மக்களைத் தூது விடுதல் காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவியின் இலக்கணத்திற்குப் பொருந்தாமையாலும் இங்கு அஃறிணை வாயில்கள் மட்டும் தூது செல்லும் சிறப்புத் தகுதி பெறுகின்றன. ஆழ்வார் பாசுரங்களில் அஃறிணை வாயில்கள் பெறும் சிறப்பை, ''இராமபிரான் திருஅவதரித்த பின் வானரக் கூட்டம் பெருமை அடைந்தது போல ஆழ்வார்கள் திருஅவதரித்த பின் அஃறிணைப் பொருள்கள் வீறு பெற்றன''[14] என்று பட்டர் கூறுவதால் அறிகிறோம்.

வண்டின் சிறப்பும் குறியீட்டுப் பொருளும் :

காமப் போரில் பிற பொருள்களைவிட வண்டே வெற்றி தேடித் தருகிறது என்பதாலும், தொன்மையான காவியங்களான பாரத. இராமாயண நிகழ்ச்சிகளில் வண்டு செய்த உதவியும் அதனால் கிடைத்த வெற்றியாலும், வண்டு மோந்த மலர் ஈசர்க்கு உவப்பானது என்பதாலும், பொதுவாகத் தன் தலைவியுடன் மட்டும் திருப்தியடையாது பிற மகளிரையும் நயக்கின்ற தலைவனுக்கு வண்டு ஒப்புமையாகக் கூறப்படுகிறது.

பிரமர்கீதில் வண்டு, வினை, பயன், மெய், உரு என்ற நான்கினாலும் கிருஷ்ணன், அவருடைய நண்பர் உத்தவர் ஆகிய இருவர்க்கும் ஒப்புமையாகக் கூறப்படுகிறது. கிருஷ்ணன் வண்டைப் போலக் கருமையானவர் ; வண்டின் முதுகில் காணப்படும் மஞ்சள் நிறக்கோடு போன்று கிருஷ்ணனும் மஞ்சள் நிற ஆடை அணிகிறார். வண்டின் ரீங்கார ஒலி மனதைக் கவர்வது போலக் கிருஷ்ணனின் புல்லாங்குழலிசை மக்கள் மனதைக் கவர்கிறது. வண்டு எவ்வாறு ஒரு பூவிலிருந்து தேனுண்டுவிட்டு மறுபூவை நாடிச் செல்கிறதோ அதுபோல் கிருஷ்ணனும் கோபிகைகளின் மீது அன்பு செலுத்துகிறார். வண்டு தேன் உண்டுவிட்டுத் தன் இருப்பிடம் சென்றுவிடுவது போல் கிருஷ்ணன் கோபிகைகளை விட்டு விட்டு மதுரா சென்றுவிடுகிறார். வண்டு தேனைத் திருடுவது போல் கிருஷ்ணன் வெண்ணெய் திருடுகிறார். வண்டு தேனைத் தவிரப் பிறவற்றை உணவாகக் கொள்ளாதது போலக் கிருஷ்ணனும் தன் மீது அன்பு செலுத்தும் அடியாரை மட்டுமே விரும்புகிறார்.

கிருஷ்ணனின் நண்பரான உத்தவரும் வண்டைப்போல் கருமையானவராகவும், மஞ்சள் நிற ஆடை அணிந்தவராகவும் இருக்கின்றார். தாமரை மலரின் தேனுண்டு மயங்கும் வண்டையொத்து உள்முகத் தாமரையில் நாதம் என்ற தேனையுண்டு, தன் எண்ணத்தை ஒருமைப்படுத்திச் சமாதி நிலையை அடைகிறார். வண்டு தன் தொழிலைச் செய்வது போல், அதாவது தேனுண்பது போலக் காணப்பட்டாலும், மலர்களின் சேர்க்கைக்கு உதவுகிறது. அது போல் உத்தவர் தன் விருப்பத்தை நிறைவேற்றிக் கொள்ள வந்தது போலிருந்தாலும், அதாவது கோபியர், கோபிகைகளுக்கு யோக சாதனை பற்றிக் கூறுவது என்று வந்தாலும், அவர் மறைமுகமாகக் கிருஷ்ணனின் தூதுவனாகவும், கோபிகைகளின் பிரேம பாவனையைத் தானே உணர்ந்து கிருஷ்ணரிடம் சென்று தூது உரைப்பவராகவும் இருக்கின்றார்.

திருவாய்மொழியில் இறைவனைச் சென்று அடைய உதவும் வாயில்களுக்குத் தத்துவக் குறியீடாக, ''ஆச்சாரியர்'' என்பவர்

களை வைணவத் தத்துவத்தில் விளக்குகின்றனர். திருவாய்மொழியில் பக்தனது அன்பை உணர்ந்து இறைவனிடம் அவர்க்காகத் தூது செல்லும் ஆச்சார்யரின் தன்மைக்கும் வண்டின் தன்மைக்கும் ஒப்புமை கூறுகின்றனர். ஆச்சாரிய ஹிருதயம் என்ற நூலாசிரியர், ''என்பெறுதி என்ன பிரமியாது, உள்ளூத்துள் ஊறிய மதுவிரதமாய், தூமது வாய்கள் கொண்டு, குழல்வாய் வகுளத்தின் சாரம் கிரஹித்து தேதென என்று ஆளம் வைத்து, சிறுகால் எல்லியம் போது குறிஞ்சிமருள் காமரம் கந்தாரம் தலைக்கொள்ளப்பாடி, துன்னிட்டு நெருக்க நீக்கு என்று கடந்து புகும் தகைவறப்புக்கு, வண்டொத்த இருண்ட குழலிலே சங்கை அற மருவி, அருளாத யாம் என்று ஓடி வந்து வாசமே ஊதி, வண்டே கரியாய தெய்வ வண்டோடே சேர்விக்கும் சேமமுடை நாரதன், முனிவாஹநர், தம்பிரான்மார் போல்வாரை வண்டு தும்பி என்னும்''[15] என்ற சூத்திரத்தின் மூலம் ''வண்டு'' எவ்வாறு தத்துவக் குறியீடாக விளங்குகிறது என விளக்குகிறார்.

இச்சூத்திரத்தின் பொருளாவது : தகாத பொருள்களை இனிய பொருள்கள் என்று மயங்கிப் பின் அவற்றினின்று மீட்க வேண்டிய தன்மை ஏற்படாமல், தாமரை மலரிலுள்ள தேனைத் த்விரப் பிறவற்றை உணவாகக் கொள்ளாத விரதத்தை உடைய வண்டு, துளபம் உண்ட இனிய வாய்கள் கொண்டு, அதன் இனிமையை அநுபவித்துத் தேதென என்று ஆளம் வைத்து, அதிகாலையிலேயே குறிஞ்சி, மருள் காமரம், கந்தாரம் என்ற பண்களை இசையமைவு பொருந்தப் பாடி, மிக நெருக்கமான இடங்களிலும், தடையின்றிச் சென்று தன்லீனமான பொருள்களோடு நட்புக் கொள்ளும். மேலும் ஆழ்வாரின் துன்பத்தை இறைவனுக்கு அறிவித்து, அவனோடு கூட வராமல் முன்பே ஓடி வர வேண்டும் என்று விரும்பி, அவன் வரவினை அறிவிக்க விரைந்து வந்து, இறைவனிடம் அநுபவித்த இனிமையைத் தன் வரவாலே ஆழ்வார்க்கு விளக்கிக் கொண்டு, அதனாலே அவர் உயிரை வாழச் செய்து, ஆறு கால்களையுடையதாய், ஞானம், கர்மம் என்ற இரண்டு சிறகுகளோடு கூடியிருப்பதனால் தடையின்றி எங்கும் சென்று, சாரத்தையே எடுக்கின்ற இறைவனுடன் உயிரைச் சேர்ப்பிக்கும் தன்மையுடையது என்று வண்டின் தன்மையை விளக்குகிறார் நூலாசிரியர்.

தகாத பொருள்களை இனிய பொருள்கள் என்று மயங்கிப்பின் அதிலிருந்து மீட்க வேண்டிய தன்மையே ஏற்படாமல், இறைவனின் அழகு, சீலம் முதலியன நினைத்து உள்ளம் கனிந்திருக்கும் அடியார்களின் மனத்திலே ஊறிய தேனாகிய இறைவனை விரும்பி, பிறவற்றை விரும்பாமல், பகவான் என்ற இனிய பொருளை அனுபவிக்கும் இனிய வாயினைக் கொண்டு, அதன் சாரத்தை (பரத்துவம்

முதலானவற்றின் இனிமை) எடுத்து அதனாலே இனிமையை அநுபவித்துப் பகவானுடையவும் பாகவதர்களுடையவும் இனிமை களை அனுபவித்த செருக்குக்குப் போக்குவீடாக ஆளத்தி வைத்துச் சிவனும் பிரமனும் இந்திரனும் பிறரும் எனத் திருவாசல்களிலே சேவிக்க வந்தவர்கள் நெருக்க, திருக்கதவு திறக்க வேண்டும் எனத் திருவாசல் காப்பானை விரும்பிக் கேட்டு, இறைவனைப் பாடும் அந்தரங்கத் தன்மையாலும், ஒன்றிலே மனத்தைச் செலுத்தும் நோக்கு உடையவராயும் இருப்பதால் திருக்கதவின் அழகில் மயங் காமல் போய்ப் புக்கு, அச்சமின்றி இறைவனுடைய அண்மையில் இருப்பவர்களாய், இறைவனின் அருளைப் பெறாத யாம் என்று இறைவனுக்கு உயிரின் துன்பத்தை அறிவித்து அதற்கு இரங்கி அவனருள வருவதை அறிவிக்க ஓடி, வந்து ஆறு பதங்களை உடைய துவய மந்திரத்தை எப்போதும் கூறுபவர்களாய், ஞானம், கர்மம் என்ற இரண்டு அநுட்டானங்களால் இறைவனிடம் சேர்ப்பிக்கவல்ல, இறைவனுடைய குணங்களை அநுபவித்தலால் உண்டாகும். ஆனந்தத்தினால் எங்கும் எப்போதும் நடனமாடிப் பாடிக்கொண்டு இருக்கும் நாரதர், திருப்பாணாழ்வர், அரையர் போன்றவர்கள் வண்டிற்கு ஒப்பாவதைக் காட்டுகிறார்.

''வீசும் சிறகால் பறத்திர்!'' (திருவிருத்தம்—54)
''ஆழிவரி வண்டே!'' (திருவாய் மொழி 1-4-6)
''வெறிவண்டினங்காள்!'' (திருவாய்மொழி 6–1–10)
''கூடிய வண்டினங்களாள்!'' (திருவாய்மொழி 6–8–3)
''பண்புடை வண்டே!'' (திருவாய்மொழி 9-5-9)
''தூமொழி வாய்வண்டினங்களாள்!'' (திருவாய்மொழி 9-7-6)
''மனக்கின்பம் படமேவும் வண்டினங்காள்''!
(திருவாய்மொழி 9-7-8)

என்று தலைவி வண்டைச் சுட்டுவதில் சிறப்புப் பொருள்கள் உள்ளன. சிறகால் பறப்பவர்களே! என்று வண்டைச் சுட்டுவதன் மூலம் இறை வனை விரைவில் அடைய வேண்டும் என்கிற பதற்றத்திற்குநடத்தல், ஓடுதல் போன்ற செயல்கள்பொருந்தாது ஆகையால் பறத்தலைச்செய் கின்ற வண்டுகளை அவற்றின் தொழிலால் சிறப்பித்துத் தூது விடுக்கி றாள். மேலும் இறைவன் உள்ள விண்ணாடு என்பது உயர்ந்த நிலையைச் சுட்டுவதற்கும் பறந்து அடைதலே வேண்டும் என்பதைக் கூறுகிறாள். உருவத்துடன் கூடியவற்றிற்குத் தூதனுப்பும் போது, இந்தப்பூமியில் தூதினைப் பெறுபவரும் இருப்பதால் நடத்தல், தேர், குதிரை, யானை போன்றவற்றைப் பயன்படுத்துதலும் உருவமற்ற, இப்பூமியில் இல்லாத இறைவனுக்கு, உயர்ந்த விண்ணாடு என்ற இடத்திற்குத் தூதனுப்புதலால் பறத்தல் என்ற செயல் வேண்டப் படுகிறது.

''ஆழிவரிவண்டை'' என்பதில் ஆழிவரி என்பதற்கு 'அழகிய, பெருமிதமான, சுழலப் பறக்கின்ற என்று மூன்று பொருள் கொள்ளலாம். இங்ஙனம் வண்டைக் கூறுவதனால் தூது செல்வோர்க்கு இயல்பாக இருக்கவேண்டிய உயிர்ப் பண்பும், உடற் பண்பும் அறிவித்தாள். இனி கீற்றுக்களால் அழகும், சொன்ன செயலைச் செய்யத் தக்கவாறு அமைந்துள்ள உடல் தோற்றத்தால் பெருமிதமும், பறக்கும் இயல்பால் சுழற்சியும் வண்டிடம் உள்ளதைக் கூறுகிறாள்.

''வெறி வண்டினங்காள்'' என்பதில் வண்டுகள் தனியாக இறைவனிடம் போனாலும் தங்கள் உடலிலுள்ள மணத்தைத் துணையாக மோந்து கொண்டே செல்லலாம் என்று மணம் வண்டுகட்குத் துணையாதலையும், இறைவனைச் சென்றடைந்த பின் அவனணிந்த வகுளத்தின் சாரத்தைக் கிரஹித்து, அத்துளவின் மணத்தைக் கொண்டு இங்கே தலைவியை உயிர்வாழச் செய்வதில் பூந்துளவின் மணம் சிறப்புப் பெறுவதைக் கருதியே 'வெறி' என்ற சொல்லைக் கையாள்கிறாள்.

''கூடிய வண்டினங்காள்'' என்பதில் தலைவியின் துயர் கண்டு அவளுக்கு உதவுவோம் என்ற அன்போடு கூடிய வண்டுகளின் அன்பையும், ஒருங்கே கூட்டுவாரின்றி, இறைவன் என்ற மதுவையுண்ணப் பிறர் துணையின்றித் தாமே கூடியிருத்தலையும், கைம்மாறு வேண்டா அவற்றின் கடப்பாட்டையும் சிறப்பிக்கின்றாள்.

''பண்புடை வண்டே'' என்பதினால் பண்ணின் நீர்மையை ஒத்து விளங்கும் அவற்றின் ரீங்கார ஒலியின் சிறப்பைக் கூறுகிறாள். ''தூமொழிவாய் வண்டினங்காள் என்பதினால் தூய தேனையுண்ட இனிமையான வாயினை உடையதையும், அதனால் யார்க்கும் இன்னல் தராத இனிய சொற்கள் பிறக்கின்ற வாயினை உடையதையும், குறிஞ்சி, காமரம், கந்தாரம் என்ற பண்களினால் இறைவனைப் பாடும் தூய வாயினைப் பெற்றதையும் சிறப்பிக்கின்றாள்.

''மனக்கின்பம்பட மேவும் வண்டினங்காள்'' என்பதில் தலைவியின் மனத்திற்கு இன்பம் தரும் வண்ணம் மலர்களிலே மேவியிருத்தலையும், பிரிவிலும் குறையாத மகிழ்ச்சியுண்டாகும்படி கூடியிருக்கின்ற தன்மையினால் தனக்கும் அந்நிலையைப் பெற்றுத்தர வல்லது என்ற தன்மையைச் சுட்டுகின்றாள்.

எனவே, இறைவனிடம் தடைகளைக் கடந்து சென்று தலைவியின் துன்பத்தை அச்சமின்றி அறிவிக்கும் ஆற்றல் பிற பொருள்களை விட வண்டுக்கு இருப்பதாலும், ''இறைவனே வண்டாக வந்தான்[16] என்பதாலும் வண்டின் சிறப்புப் பொருளும் குறியீட்டுப் பொருளும்

விளங்கப் பெறுகின்றன. அதை நன்கு புலப்படுத்தும் வண்ணம் திருவாய்மொழி மற்றும் பிரமர்கீத் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

வைணவ இலக்கியங்களில் தூதின் நோக்கம் :

தலைவியின் ஞானம், கன்மம் என்ற இரண்டால் இறைவனிடம் தலைவிக்குப் பக்தி தோன்றவில்லை; அது ஒப்பற்ற இறைவனது திருவருளால் தோன்றியது. இறைவனை அடைவதற்குரிய எளிய வழி அவனைச் சரண் அடைதலே என்பதைத் தலைவி உணர்கிறாள். அவனைச் சரண் அடைந்தபின், தனக்குப் பேறு கிட்டும் வரை காத்து இருப்போம் என்று இருக்காமல், தன் ஆற்றாமையைத் தூது விட்டு வெளிப்படுத்துகின்றாள். அதாவது, ஆழ்வாருக்குக் கிட்டிய ஞானத்தின் பயனாகிய பற்றே இறைவனிடம் தூதுவிட எண்ணுகிறது. எனவே, தலைவியின் ஆற்றாமையை வெளிப்படுத்தும் கருவியாக இங்கு தூது அமைந்துள்ளது. திருவாய்மொழியிலும் பிரமகீதிலும் தலைவனான இறைவனைக் காண வேண்டும் என்ற ஆவலே பிரிவாற்றாமையை மென்மேலும் தூண்டித் தூதனுப்பச் செய்கிறது. ஆனால், திருவாய்மொழியில், தலைவி இறைவனது புகழ்பாடி, அவனது சிறந்த குணங்களையே விளக்கிப் புகழ்த்தூது விடுக்கிறாள். பிரமர் கீதிலோ கோபிகைகள் கிருஷ்ணன் மீது கொண்ட தீராக் காதலால் அவன் மீது வசைகள் கூறித் தங்களது பிரிவாற்றமையை உத்தவர் மூலம் தூது கூறி விடுக்கின்றனர். மேலும் பெண்கள் ஊரினகத்தும், ஆண்கள் ஊர்ப்புறம் கடந்தும் தூது செல்வதற்கு உரியர் ஆதலாலும், ''ஓதலும் தூதும் உயர்ந்தோர் மேன'' என்பதாலும் மேன்மகளான தலைவி, தான் எளிதில் கண்டு. அடையப்பெறுகின்ற அஃறிணைப் பொருள்களுள் சிறப்புத் தகுதி படைத்த வண்டைத் தூதாக விடுக்கிறாள். இறைவனைக் கண்டு அனுபவித்த பின், அவனை விட்டுப் பிரிந்திருக்கின்ற உயர்ந்த, நுண்மையான மனநிலையை அனைவரும் உணர்தல் அரிது. எனவே திருவாய்மொழியும் பிரமர்கீதும் அம் மனநிலையை மக்கள் உணர்ந்த அகப்பொருள் மரபிலே ஒப்புமை காட்டி உணர்த்துகின்றன.

பிரிவு - தத்துவ விளக்கம் :

'ஓதல் பகையே தூதிவை பிரிவே' என்று தொல்காப்பியர் கூறுவதிலிருந்து ஓதல், பகை, தூது என்ற மூன்றின் காரணமாகப் பிரிவு ஏற்படலாம் என்றறிகிறோம். உலகியல் காமத்தில் இயற்கைப் புணர்ச்சியால் தலைவனும் தலைவியும் கூடி மகிழ்வர் பகவத் காமத்தில் இறைவன், ஆழ்வாராகிய தலைவியோடு கலந்து இருந்ததாவது அநாதி காலமாக இவரைத் (தலைவியை) தன்னோடு சேர்த்துக் கொள்ள விழைந்திருந்து, தக்க காலம் வாய்க்கப் பெற்று, விரைய

வந்து ஆழ்வாருக்கு மயர்வற மதிநலம் அருளப் பெற்றது. இறைவன் தலைவியை விட்டுப் பிரிகையாவது இறைவனால் அருளப் பெற்ற ஞானம், வீடு பேற்றைத் தந்து முடிக்காமையாம். அதாவது தலைவி, இறைவனுடன் என்றும் நீங்காது வாழும் நித்யஸூரிகளோடு வைகுந்தப் பதவியில் திளைத்திருக்க விரும்புதல் ஆகும்.

பிரமர்கீதில் இறைவனுடன் கூடி இருத்தலாவது, கோபிகைகள் இறைவனான கிருஷ்ணனைத் தன் கண்களால் கண்டு, அவனுடன் பேசி மகிழ்ந்து இருத்தலாகும். கோபிகைகளை விட்டு விட்டு மதுராபுரி சென்று கிருஷ்ணன் அரசு புரிவது இங்கு பிரிவாக அமைந்துள்ளது.

திருவாய்மொழியில் ''இறைவன் ஆழ்வாரை விட்டுப் பிரிந்ததற்குக் காரணம் ஒருவன் அஜீர்ணத்தால் வருந்தும்போது மேலும் உணவை உண்டால் தீங்கு வருவதுபோல் ஆழ்வார் இறைவனை முதலில் கூடின அநுபவத்தை நன்கு அநுபவித்துவிட வேண்டும் என்பதற்காகவும் மேல்வரும் சுகங்களை இவர் (ஆழ்வார்) அநுபவித்துத் தாங்குவதற்காக, மருத்துவன் உணவு வேண்டாமென்று நீக்குதல் போல இறைவனும் ஆழ்வாரை விட்டு நீங்கி நின்றான் என்று கூறப்படுகிறது''[17] என உரையாசிரியர் விளக்கம் தருவர்.

பிரமர்கீதில் கோபிகைகளின் மதுரபாவனையின் சிறப்பை அனைவரும் உணர வேண்டியும், அவர்களுக்கு இராசலீலை செய்து இன்பத்தை வருங்காலத்தில் தர வேண்டி இருப்பதாலும் இறைவன் கோபிகைகளை விட்டுப் பிரிகிறான்,

ஒப்புமையான பாடல் :

''பண்புடை வண்டொடு தும்பிகாள்! பண் மிழற்றேன் மின்
புண்புரைவேல் கொடு குத்தாலொக்கும் நும்இன்குரல்
தண்பெருநீர்த் தடந்தாமரை மலர்ந்தா லொக்கும்
கண்பெருங் கண்ணன்நம் மாவியுண்டெழு நண்ணினான்
(9—5—9)

என்ற திருவாய்மொழிப் பாடலில், ''பாட்டின் நீர்மையை உடையதான வண்டொடு கூடிய தும்பிகளே! உங்கள் இனிய குரலானது. புண்ணின் புரையிலே வேலைக்கொண்டு குத்துவதை ஒத்திருக்கிறது, ஆதலால் நீங்கள் பண்ணை இனிமையாக ஒலிக்காதீர்கள்! குளிர்ந்த மிக்க நீரையுடைய குளமானது தாமரை மலர்கள் மலர்ந்ததையொத்த, கண்ணின் பெருமையையுடைய கண்ணபிரான் நம் உயிரைக் கவர்ந்து அகன்று போனான்'' என்று தலைவி கூறுகிறாள்.

घर ही के बाढ़े रावरे ।
नाहिंन मीत वियोगबस परे अनवऊ अलि बावरे ।
भुखि मरि जाय चरै नहिं तिनुका सिंह को यहै स्वभाव रे
स्रवन सुधा मुरली के पोषे जोग जहर न खवाव रे ।
ऊधो हमहिं सीख का दैहौ ? हरि बिनु अनत न ठाँव रे ।
सूरदास कहा लै कीजै थाही नदिया नाव रे ॥ (32)

என்ற சூர்தாசரின் பிரமர்கீத் பாடலில், ''ஞானியாகிய உத்தவ் என்ற வண்டே! யோகிகளுக்கு வீட்டில் உட்கார்ந்து உபதேசம் செய்யத்தான் தெரியும். அப்பாவி வண்டே! நீயொருபோதும் அன்பின் பிரிவை உணர்ந்ததில்லை. சிங்கத்தின் குணம் பசித் திருந்தாலும் புல் தின்னாமையே ! நாங்கள் கிருஷ்ணரிடம் அன்பு செலுத்துவோம். அவரைப் பெறாத போது பிரிவினாலே உயிரை விட்டு விடுவோம். ஆனால் உன் பிரம்ம சொரூபத்தை ஒருபோதும் ஏற்க மாட்டோம். எங்களுடைய காதுகள் அமிர்தமான முரளி கானத்தைக் கேட்டு வளர்ந்தவை. இப்போது அக்காதுகளை விஷம் போன்ற கசப்பான உயிரைக் கொல்லும் யோக உபதேசங்களினால் துன்புறுத்தாதே'' என்று கூறுகிறாள் தலைவி.

இரு பாட்டிலும் தலைவிக்கு வண்டின் இனிய ஒலி கேட்கச் சகிக்காமை, பிரிவைப் பொறுக்காமை, கிருஷ்ணனையும் அவன் அன்பையும் தவிரப் பிறவற்றைத் துச்சமாகக் கருதல், இறைவனது அழகிலும் குணங்களிலும் ஈடுபட்டு, அதன் சுவையறிந்த பின் அவையற்ற நிலையைப் பொறாத தன்மை, அதை மீண்டும் பெற வேண்டித் தூதுவிடல் என்பன பொதுவாக அமைந்துள்ளன.

பொதுவான ஒற்றுமைகளும் வேற்றுமைகளும் :

திருவாய்மொழியிலும் பிரமர்கீதிலும் தலைவிக்கு இறைவனுடன் கலந்தபின் பிரிவேற்படுகிறது. கண்ணிற்கண்ட பொருள்களையெல்லாம் தூதனுப்ப வேண்டும் என்னும் வரம்பில்லாத அன்பு நிலையையும், எந்த பகைவருக்கும் அஞ்சாமல் தன் கருத்தில் உள்ளதை ஐயப்படாமல் சொல்லியனுப்பும் தன்மையையும் இரு தலைவியரும் பெற்றிருக்கிறார்கள். பிரமர்கீதில் கோபிகைகளும் பிற அஃறிணைப் பொருள்களைத் தூதனுப்பினாலும், அவர்களிடம் தானாகவந்த உத்தவரைஒருதூதாகப் பயன்படுத்திக்கொள்கின்றனர்.

இரண்டிலும் தலைவி இறைவன் தந்த மயர்வறு மதியெலாம் கலங்கியிருக்கிறாள். அந்நிலையில் இறைவனுக்குத்தூது விடுகிறாள். அதாவது இறைவனைக்காண வேண்டும் என்ற ஆவல் மிக்கு எழ. அவனளித்த ஞானமும் அதனால் தான் பெற்ற அநுபவமும் பொய்யோ எனக் கலங்குகிறாள். தலைவி காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவியாகக் கூறும் கூற்றாகவே இரு இலக்கியமும் அமைந்துள்ளன.

திருவாய்மொழியில் தலைவி அர்ச்சாவதாரத்திற்குத் தூது விடுக்கிறாள். பிரமர்கீதில் கோபிகைகள் கிருஷ்ண அவதாரத்திற்குத் தூதுவிடுக்கிறார்கள். திருவாய்மொழியில் தலைவி அஃறிணைப் பொருளானவண்டைத் தூதுவிடுக்கிறாள். அதற்கு உரைகாரர் தத்துவ விளக்கம் தந்துள்ளனர். பிரமர்கீதில் கோபிகைகள் அஃறிணைப் பொருள்களைத் தூதுவிட்டனர். மேலும், உத்தவர் வருகையில் வண்டை முன்னிலைப்படுத்தித் தம் விரகத்தைக் கூறுகின்றனர். திருவாய்மொழியில் வண்டு மட்டுமின்றி அன்னம், நாரை, மேகம் முதலியவற்றையும் தலைவி தூது விடுக்கிறாள். அவற்றிற்கும் உரைகாரர் தனித்தனியே தத்துவ விளக்கம் தந்துள்ளனர். ஆனால் சூர்தாசர் பிரமர்கீதை யோகச் சாதனையை இகழும் முகத்தான் மட்டுமே பயன்படுத்தியுள்ளார். யோகத்தைவிட இறைவனை அன்பாலே எளிதில் அடையலாம் என்று கூறுவதே சூர்தாசரின் நோக்கம். இறைவனுக்கு என்றென்றும் வழுவில் காலமெல்லாம் உடனாய் மன்னி அடிமை செய்ய வேண்டும்; சேவகம் செய்ய வேண்டும் என்று நினைக்கிறாள் திருவாய்மொழித் தலைவி. சூர்தாசரின் தலைவியோ இறைவன் தங்களுடனே தம்மில் ஒருவனாக என்றும் பிரியாதிருக்க வேண்டும் என விழைகிறாள்.

முடிவுரை :

பிரமர்கீத் என்பது தூது காவியத்தில் பழித்தல் சுவையுடைய தூதாக அமைகிறது; திருவாய்மொழியில் புகழ்த்தூதாக அமைகிறது. தூது பற்றித் தொல்காப்பியம் சுட்டும் கருத்துக்கள், வடமொழி இலக்கணநூலார் சுட்டும் கருத்துக்கள், இரண்டும் வைணவஇலக்கியங்களான திருவாய்மொழி, பிரமர்கீத் இரண்டுக்கும் பொருந்துகின்றன. அஃறிணை வாயில்களுக்குத் தத்துவ விளக்கம் தருவது இரு இலக்கியத்துக்கும் பொதுவாக உள்ளது. இறைவனைக் காண வேண்டும் என்ற ஆவலை வெளிப்படுத்துவதற்கு உதவும் கருவியாகத் தூது இரண்டிலும் அமைந்துள்ளது இறைவனுடன் கூடி மகிழப் பெற்ற தலைவியை இறைவன் விட்டுப் பிரிந்ததற்கான காரணம் இரு இலக்கியங்களிலும் வேறுவேறாகக் காணப்படுகின்றது. இரு இலக்கியங்களிலும் வண்டு சிறப்பிடம் பெற்றமை புலனாகின்றது வைணவம்

வடக்கே பரவும் போது ஆழ்வார் பாடல்களில் தூது பெற்ற ஏற்றம், உரையாசிரியர்கள் அவற்றிற்கு அளித்த தத்துவ விளக்கம் ஆகிய இரண்டும் பெற்ற தாக்கம் இன்னும் விரிவாக ஆராயப்பட வேண்டியுள்ளது.

குறிப்புக்கள்

1) Sūrdas he tin bramergētton ki rachnā ki pradama, bramergēet bhagavat ke bramergett kā anuvatt mattra hai. Dustra bramergēet kēvala ak hipada mē likka gaya hai. Sūr ka tīsrā bramargētt sūrsāgar kē 4078 vē pada sē lē kar 4790 vē pada tak calttha hāi.
— Dr. Rajeshwar Prasad Caturvedi, Bhramer geet, chaar, Prakashan Kendra, Lucknow — PP. 5-6.

2) திருவாய்மொழி-1:4:6, 6:1:10, 6:8:3,9;5:9, 9:7:6, 9:7:8 நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தம்-பதி. ஆ.எஸ். கிருஷ்ணஸ்வாமி அய்யங்கார், திருச்சி—1988.

3) இறையனார் களவியல், நூ. 30.

4) டாக்டர் அ. ஆனந்த நடராசன், காப்பியங்களில் தூது இலக்கியத் தாக்கம் — இந்திய இலக்கியம் — பொதுமை வடிவமும் கருவும், காரைக்கால்—1990, ப. 19

5) தொல்காப்பியம் — அகத்திணை இயல், சூ. 54, கழக வெளியீடு 1982.

1) சொல்லா மரபின் அவற்றொடு கெழீஇச்
செய்யா மரபின் தொழிற்படுத் தடக்கியும்
— பொருளியல்-சூ.2.

2) ஞாயிறு திங்கள் அறிவே நாணே
... ...
சொல்லுந போலவும் கேட்குந போலவும்
சொல்லியாங் கமையும் என்மனார் புலவர்.
— செய்யுளியல்-சூ.192.

3) ஏறிய மடற்றிறம் இளமை தீர்திறம்
தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம்
... ...
— அகத்திணையியல்-சூ.54

4) ஓதலும் தூதும் உயர்ந்தோர் மேன.
— அகத்திணையியல்-சூ.28.

5) ஓதல் பகையே தூதிவை பிரிவே
— அகத்திணையியல்-சூ.27.

6) தோழி தாயே பார்ப்பான் பாங்கன்
பாணன் பாட்டி இளையர் விருந்தினர்
கூத்தர் விறலியர் அறிவர் கண்டோர்
யாத்த சிறப்பின் வாயில்கள் என்ப

— கற்பியல்-சூ.52.

7) ' தூது முனிவின்மை,

— மெய்ப்பாட்டியல்-சூ.23

8) வாரா மரபின வரக் கூறுதலும்
எல்லா மரபின எனக் கூறுதலும்
அன்னவை எல்லாம் அவற்றவற் றியல்பான்
இன்ன என்னும் குறிப்புரை யாகும்

— சொல்லதிகாரம்—எச்சவியல்.சூ.25.

7) 'The origin of a message poem in sanskrit can be traced back to the vedic period. The most important domestic deity of the vedic period, namely Agni is considered to be the messenger of the Gads. In one of the Rgvedic hymns. (X.108) Sarama, a dog is sent as a messenger to the panis A youth named s'yavas'va sent message to the king through the night.

— Dr. S. Ramaratnam, "The message Poems in sanskrit and Tamil", Indian Literature: Common forms and Themes, karaikal. , 1990, P. 210.

8) "The Sandesa Kavyas are short with just one or two contos. Only the message conveying is important. We are not told whether the lovers are united at the end or not. Only the vipralambha sringara love in seperation depicted. Completely unknown persons take the lead. Only the description of the route takes place. Only one metre, mostly mandakranta resorted to."

Ibid – PP 200-210.

9) Dr. Sattyēntra nē bramargē tt ke kathānak ka nimnalikit pragar sē vislēsnan kiya hai

1) Bhumikna nakrs uddou kō vraj jānē kē liyē prēritt kartē hai our uddou vraj pagunt e hai

2) Prastavana—uddou ousar pākkar gobiyon cē krsna ka sandēsh kahatē

3) Visai—pravēsh-kahi cē udtta ghuvā ek bramar ā jada hai.

4) Mul visai — kobi you bramar ko:

(a) Sambodhit kar krsna our uddou ka khari-kottai sunatti hai our hirudaya ke udgar abhiviya- ktta karti hai.

b) gobiyon uddou ke nan our yog ke sandesh ka khandan karti hai.

c) ant me ve krsna me tanmaya ho jatti hai.

5) Ubasanhar-gobiyon ki prem tanmayata ke dekkar uddou ka nan garva cata jatta hai our unki prema-bhakti par astha ho jatti hai ve mathura loutkar gobiyon ki dasha ka Varnan Karte hai our krsna ko nishttur kahate hain.

— Dr. Satendra -Ibid - P.3

10) avacaha Viyayaktavacashca durdesa Vacarinal I
kattham dudyam prapateran idi Yugattya na yujyade I
Yatti cotkantha ya yattat Unmatta iva bhashate I
tata bhavadu bumnettam Sumedhabhi ; prayunyate II

— Bhamagalankar - (1.43, 44)

11) Kamartta hi pragirtikrubanascettana Cettanasull,

— Megha Sandesha - (1 ; 5)

12) Vishlesena Subittamanasam megasailatrumatou
yacna dainyabha vati kimutam kabi Samvedanahaill

— Hamsa Sandesa (1 ; 5)

13) கோ. பாலசுந்தர நாயகர்–திருவாய்மொழி அகப்பொருட் பாசுர விளக்கம்–பகுதி 2-ப.6-திருப்பதி தேவஸ்தான வெளியீடு-1958.

14) மு.நூ.-பகுதி 1-ப.9.

15) ஆசாரிய ஹிருதயம் - சூ. 152, சென்னைப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு, 1987.

16) பெரிய திருமொழி - 9 : 3 : 4

17) கோ. பாலசுந்தர நாயகர்-மு.நூ-பகுதி 1-ப.6

— ✱ —

தமிழ், மலையாளத்
தொடக்க கால நாவல்கள் - அமைப்புமுறை

ச. சீனிவாசன்

முன்னுரை

அமைப்பியல் (Structuralism) என்னும் புதிய அணுகுமுறை இருபதாம் நுற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் மொழியியல் பற்றிய ஆய்வுகளில் இடம்பெற்றது. இலக்கியம் (Literature), மானுடவியல் (Anthropology), தொன்மவியல் (Mythology), நாட்டுப்புறவியல் (Folklore) ஆகிய துறைகளில் இந்த அமைப்பியல் தற்போது செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளது. இலக்கியத் திறனாய்வில் வடிவம், கட்டமைப்பு, உருவம் போன்ற சொற்கள் பெரும்பான்மையான இடங்களில் எடுத்தாளப்படுகின்றன. இச்சொற்கள் அனைத்தும் பல கூறுகள் சேர்ந்து உருவாக்கப்பட்ட ஒரு முழுமையினைக் குறித்து நிற்கின்றன. இவற்றின் ஒட்டுமொத்தப் பொருளாக அமைப்பியல் என்பது கொள்ளப்படுகிறது. இந்தக் கட்டுரை தமிழ், மலையாளத் தொடக்ககால நாவல்களின் அமைப்பினைப் பற்றி ஆராய்கிறது. அமைப்பியலின் வரலாறு, வரையறை மற்றும் அதன் உட்கூறுகள் ஆகியவை முதலில் விளக்கப்படுகின்றன.

1. ரஷ்ய உருவவியல் - அறிமுகம்

உருவவியல் (Formalism) என்பது உண்மையில் ஓர் இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடு நெறிக்குப் (Shool of Literary Criticism) பொருந்துவதாக இருந்தது. 1920-லும் அதற்குச் சற்று முன்னரும் இந்த இயக்கம் ரஷ்யாவில் உருவானது. ரஷ்யாவில் தோன்றியதும் இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாட்டு நெறிக்கு உரியதுமான இந்த உருவவியல், இலக்கியம் தனித்தியங்கக் கூடியது ; இலக்கிய மொழி பிறவகையான மொழியுடன் தொடர்பற்றது என்ற கருத்தினையுடைய குறியீட்டியல் இயக்கத்தின் (Symbolist Movement) அடித்தளத்தில் உருவானது என்பர்.[1]

உருவவியல் என்பது பொருளைப்பற்றிக் கவலைப்படாமல் உருவத்திற்கு (Form) முதன்மை கொடுத்து, எதுகை, மோனை யோடு சொற்களைக் கோவை செய்து கவிதை வடிவில் தருவது என்று ந. பிச்சமுத்து குறிப்பிடுகின்றார்.[2]

புகழ் பெற்ற உருவவியல் திறனாய்வாளரான விக்டர் ஷ்க்லோவ்ஸ்கி (Victor Shklovsky) தமது கட்டுரையொன்றில், மூலக்கூறுகளின் சிதைவு (Deformation of Reality) அல்லது புதுமை செய்தலுக்கு (Marking Strange) அழுத்தம் கொடுப்பது எல்லாக் கலைகளுக்கும் பொதுவானது என்றும், ஒரு கலையின் உருவாக்கம் சிந்தனையிலும் செயலிலும் கஷ்டத்தை ஏற்படுத்துவதாக அமைய வேண்டும்; அதுதான் அழகியல் அனுபவம் என்றும் வற்புறுத்து கிறார்.[3]

உருவவியல் என்னும் இந்த இயக்கம் ரஷ்ய வடிவக் கோட் பாட்டாளர்களாலும் செக், போலிஷ் ஆகிய நாட்டவர்களாலும் சேர்ந்து உருவாக்கப்பட்டது என்று ரெனிவெல்லக்கும் ஆஸ்டின் வாரனும் குறிப்பிடுகின்றனர்.[4] இத்தகைய இயல்புடைய உருவவியல் இயக்கம் 1930–இல் சில அரசியல் காரணங்களால் நசுக்கப்பட்டது என்று டெரன்ஸ் ஹாக்ஸ் (Terence Hawkes) என்னும் அறிஞர் குறிப் பிடுகின்றார்.[5]

1920 களில் தோன்றிய உருவியல் முதலில் பெரிதும் மொழியி யிலும் (Linguistics), அழகியலிலும் (Aesthetics) அக்கறையுடைய தாக இருந்தது. மொழியினை அடிப்படையாகக் கொண்ட மொழி யியலைத் தனித்த ஒரு துறையாக உருவாக்க வேண்டுமென்பது பெர்டினான் தி சசூரின் (Ferdinand de Saussure) திட்டம். சசூர் தமது திட்டத்தின் செயலாக்க முயற்சியில் ஈடுபட்டபோது மொழி யியலை ஒரு விஞ்ஞானத் துறையாக மாற்றவேண்டும் என்று நினைத் தார்; அதற்கான வழிமுறைகளையும் ஆலோசனை செய்தார்.

இச்சூழ்நிலையில் உருவவியலைப் பின்பற்றும் இரண்டு முக்கிய மையங்கள் மாஸ்கோவில் உருவாயின. அவை:

1. மொழியியல்வாதிகளைக் கொண்ட மொழியில் வட்டம் (Linguistic Circle: 1915)
2. இலக்கிய வரலாற்றியலாளர்களைக் கொண்ட கவிதை மொழியாளர்கள் குழு (Society for the Study of Poetic Language: 1916)

இவ்விரு பிரிவுகள் ஏற்படுவதற்கு முன் உருவவியல் என்பது மொழியியல் துறைக்கு மட்டுமே சொந்தமானது; இலக்கியத்திற்கும் உருவவியலுக்கும் எந்தவிதத் தொடர்பும் இல்லை என்ற கருத்து அறிஞர்களிடையே நிலவிவந்தது. ஆகையால் உருவவியல் அணுகு முறையும் இலக்கியத் திறனாய்வும் தனித்தனியாகச் செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்தன.

2. உருவவியலும் இலக்கியமும்

கவிதை தன்னை இனங்காட்டிக் கொள்வதற்கு முக்கிய அடிப்படை மொழியும், அதனைப் பயன்படுத்தும் முறையும்தான் என்று கூறிய விக்டர் ஷ்க்லோவ்ஸ்கி காலம் செல்லச் செல்லத் தமது கொள்கையிலிருந்து சற்று மாறிக் கதைகளில் செயல்நிலைகளைப் பற்றி ஆராய்ந்தார் ; 'ஆர்தர் கொனண்டாயில்' எழுதிய 'ஷெர்லாக் ஹோம்ஸ்' என்னும் துப்பறியும் கதைகளின் செயல்நிலைகளைப் பதினோரு பகுப்புக்களாகப் பொதுமைப்படுத்தி அவர் விளக்கினார்.[6] விளாதிமிர் பிராப் (Viladimir Propp), ஏ. என். அஃபனசேவ் (A. N. Afanasev) என்பவர் தொகுத்த ரஷ்ய நாட்டுப்புறத் தேவதைக் கதைகளைப் (Fairy Tales) பகுப்பாய்வு செய்து அவற்றின் உட்கட்டுமானங்களை 3l வினைகளாக (Function), வரிசைப்படுத்தி விளக்கி, உலக நாட்டுப்புறக் கதைகள் அனைத்தும் இவற்றுள் அடங்கும் என்று கூறினார்.[7]

போரிஸ் எய்க்கன்பாம் (Boris Eichenbaum) என்பவர் இலக்கியப் படைப்பின் முனைப்புக் கருத்துக்களில் (Motifs) கவனம் செலுத்தினார். முனைப்புக் கருத்துக்கள் இலக்கியத்தின் உள்ளடக்கக் கூறுகள் என்று கருதப்பட்டிருந்த பழைய மரபு நிலையை மாற்றி அவை கட்டுமான ஆக்கக் கூறுகள் என்ற தமது கருத்தைத் தெரிவித்தார்.

மேற்கண்ட கருத்துக்களின் வாயிலாக இலக்கியத்தையும் உருவவியல் ரீதியில் அணுகலாம் என்ற கருத்தை ஷ்க்லோவ்ஸ்கி, பிராப், எய்க்கன்பாம் போன்ற அறிஞர்கள் முன்வைத்தனர் என்பதை உணர முடிகிறது. இதனால் உருவவியலும் இலக்கியமும் தனித்தனியாகச் செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்த நிலைமாறி இரண்டும் நெருங்கிய தொடர்புடையனவாக மாறும் நிலை ஏற்பட்டது. மொழியியலை மட்டும் உருவவியல் தன் எல்லைப் பரப்பிற்குள் உட்படுத்தியிருந்த நிலை தளர்ந்து இலக்கியத்தையும் தனது எல்லைப்பரப்பிற்குள் அது உட்படுத்திக் கொண்டது.

3. உருவவியலும் அமைப்பியலும்

புதிய உத்திமுறைகளைக் கையாளுவதனால் மொழி ஒழுங்கு முறைப்படுத்தப்படுவதாகவும் முனைப்புக் கருத்துக்கள் மூலம் இலக்கியம் ஓர் ஒழுங்குமுறையைப் பெறுகிறது என்ற நிலையையும் உருவவியல் ஏற்படுத்தியது. மொழி மற்றும் இலக்கியத்தின் ஒழுங்குமுறைதான் அவற்றின் அமைப்பிற்கும் மூலாதாரமாக அமைந்தது. முனைப்புக் கருத்துக்களின் வைப்புமுறை மற்றும் உத்திகள்

போன்றவை இலக்கிய வாசகத்தை (Literary Text) எவ்வாறு உருவாக்குகின்றன என்பதில் உருவவியலாளர்கள் அக்கறை செலுத்தினர். அந்த அக்கறை, ஒழுங்கமைவு (System) என்னும் கருத்து நிலைக்கு இட்டுச்சென்றது. இறுதியாக அமைப்பியல் என்னும் கருத்து நிலை உருவாக்கத்திற்கும் அது அழைத்துச் சென்றது. ஒழுங்கமைவு என்பது பல கூறுகளின் சரியான வைப்பு முறையே ஆகும். அத்தகைய ஒழுங்கமைவு கொண்டதுதான் இலக்கியம் என்று வரையறுக்கும் போது அதுவே அதன் அமைப்பு என்னும் கருத்தாக உறுதி செய்யப் படுகின்றது. எனவே ஒரு முழுமையான வடிவத்திற்கும் உறுப்புக் களுக்கும் இடையிலான உயிர்ப்புடைய உறவுதான் ஒழுங்கமைவிற் கான அடிப்படையாகும். அத்தகைய ஒழுங்கமைவு பற்றிய ஆய்வு தான் அமைப்பியலாகவும் கொள்ளப்படுகின்றது.

4. அமைப்பியல்—உருவாக்கமும் வரையறைகளும்

அமைப்பியல் என்பது உருவவியல் சிந்தனைகளின் வளர்ச்சிப் போக்காகத் தோற்றம் கண்டது இருப்பினும் அமைப்பு (Structure), உருவம் (Form) ஆகிய இரண்டிற்குமிடையிலான சில மெல்லிய வேறுபாடுகளை ஆர். எஸ். கிரேன் (R. S. Crane) என்னும் அறிஞர் அடையாளம் காட்டுகிறார். சிகாகோ திறனாய்வுக் கோட்பாட்டுக் குழுவிற்குத் (Chicago School of Criticis) தலைவரான கிரேன், உருவம் என்னும் கருத்தாக்கம் பற்றி அரிஸ்டாட்டில் (Aristotle) கொண்டிருந்த கருத்திற்குப் புத்துயிர் கொடுத்து விரிவுபடுத்தினார். "ஒவ்வொரு இலக்கியப் படைப்பும் அதனை வாசிப்பவர்களைப் பொறுத்து ஒவ்வொருவிதமான உணர்ச்சி ஆற்றலை (Emotional Power) விளைவிக்கிறது. வாசகனின் புரிதல் தன்மையின் அடிப்படையில் தோன்றிய இந்த உணர்ச்சி ஆற்றலும், குறிப்பிட்ட இலக்கியப் படைப்பில் அமைந்து கிடக்கும் வினைகளும் (Functions) அவ்விலக்கிய நூலினை உருவாக்கும் கோட்பாடாகும். உருவம் பற்றிய இக்கோட்பாடு இலக்கியப் படைப்பின் அமைப்பினைக் கட்டுப்படுத்தி இணைக்கிறது. ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் மூல ஆக்கக் கூறுகளை யும் பகுதிகளையும் வரிசைப்படுத்துதல், அழுத்தம் கொடுத்தல் ஆகிய எல்லாப் பகுதிகளையும் இணைத்து ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட முழுமை யான இலக்கியப் படைப்பாக மாற்றுகிறது"[8] என்று தமது கருத்தை முன்வைக்கிறார்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் சிந்தனையான இந்த அமைப் பியலின் கருத்துருவாக்கத்திற்கு ரஷ்ய உருவவியலைத் தொடர்ந்து பல அறிஞர்களின் பங்களிப்பு கிடைத்தது. லேவி-ஸ்ட்ராஸ் (Levi-Strauss), மிக்கேல், ஃபூக்கோ (Michel Foucault), ஜான் லர்கான் (John-Lacon), ரோலன்ட் பர்த்ஸ் (Roland Barths), விளாதிமிர்

பிராப் (Viladimir Propp), பெர்டினான்ட் தி சசூர் (Berdinand De Saussure) ஆகியோர் இந்த அமைப்பியல் சிந்தனையுடன் தொடர்புடையவர்களாவர். இவர்களின் பங்களிப்பு மட்டுமல்லாது ஜேன் முக்கரோவ்ஸ்கி (Jan Mukarovsky), விலேம் மதேசீயஸ் (Vilem Mathesius), நிக்கோலய் துருபெத்தஸ்கோய் (Nikoly Trubetskoy) ரோமன் யாக்கப்சன் (Roman Jakobson) முதலியவர்களை உள்ளிட்ட மொழியியலாளர்களின் செயற்பாடுகளும் சசூரின் மொழியியல் விளக்கங்களும் போகுஸ்லாவ் ஹெவ்ரானெக் (Bohuslsav Havrenek), ஃபெலிக்ஸ் வோதிஸ்கா (Felix Vodiska) முதலிய பிரான்சுக்காரர்களின் அறிவாராய்ச்சிகளும் போலந்து நாட்டின் தத்துவ அறிஞர் ரோமன் இன்கார்டன் (Roman Ingarden) என்பவரின் விளக்க முறைகளும் மற்றும் ஜெர்மானியத் தத்துவ விளக்கங்களும் அமைப்பியல் உருவாக்கத்திற்குப் பெரிதும் துணைபுரிந்தன என்கிறார் தி. சு. நடராசன்.''[9]

சமூக மானுடவியலில் லேவிஸ்ட்ராஸ், மார்க்சிஸத்தில் அல்தூசர், அரசியலில் பௌலாண்ட் சாஸ்கிளக்ஸமன், உளப்பகுப்பாய்வில், லக்கான் குறியியலில் பர்த்ஸ், இலக்கியத் திறனாய்வில் மாஷாரி, கருத்துக்களின் வரலாற்றில் ஃபூக்கோ, பொருளாதார மானிடவியலில் கோடலேர் போன்றோர் தத்தம் துறைகளில் அமைப்பியலின் கருத்தாக்கத்தைக் கையாண்டுள்ளனர்.

தோதரொவ் (Tzvatan Todorov), ஏ.ஜே. கிரிமாஸ் (A J. Greimas), கிளாடு பிரிமாண்ட் (claude Bremond), மிக்கேயில் ரிஃபாத்ரே (Michael Riffaterre) போன்றவர்கள் புகழ்பெற்ற பிரெஞ்சு அமைப்பியலாளர்கள் ஆவர். அண்மையில் ரஷ்யாவில் உருவாக்கம்பெற்று வளர்ந்து வரும் குறியியல் இந்த அமைப்பியல் சிந்தனையில் குறிப்பிடத்தக்க தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. அண்மைக் காலத்து ஆய்வுகளில் அமைப்பியலுக்குப் பங்களித்தவர்களில் சோவியத் நாட்டைச் சேர்ந்த ஜூரி லோத்மன் (Juri Lothman) என்பவர் குறிப்பிடத்தகுந்தவராவார்.

அமைப்பியலாளர்களின் பங்களிப்பு மற்றும் அறிவாராய்ச்சிகளின் மூலம் அமைப்பியல் பற்றிய சில பொதுவான வரையறைகளைக் காண முடிகின்றது. அமைப்பு என்பது பற்றிப் பல்வேறு அறிஞர்கள் தங்கள் கருத்துக்களைக்கூறிச் சென்றுள்ளனர். குஸ்தாவ் ஸ்பெத் (Gustav Spet) என்னும் அறிஞர், அமைப்பு என்பது தூலமான ஒரு கட்டுமானம் என்றும் அதன் பண்புகளுக்கும் பரிமாணங்களுக்கும் ஏற்ப அதன் உறுப்புக்கள் மாறக்கூடும் என்றும் முழுமையைச் சிதைக்காமல் அப்பகுதிகளைப் பிரித்துவிட முடியாது என்றும் குறிப்பிடுகிறார்.

அமைப்பு என்ற கருத்துக் கொள்கையைத் தனிப்பட்ட முறையில் விளக்கமுடியாது தம்முள் ஒத்த பலவற்றுடன் அது இணைந்துள்ளதன் உறவிலேதான் விளக்கப்பட முடியும் என முக்கரோவ்ஸ்கி கருத்துரைக்கிறார். அவர் மேலும் இதுபற்றிக் குறிப்பிடும்போது ''அமைப்பு முழுமை என்பது அதன் ஒவ்வொரு பகுதியையும் உறுப்பையும் குறிக்கும்; இந்த ஒவ்வொரு பகுதியும் அந்தக் குறிப்பிட்ட முழுமையை யேகுறிக்கும். ஒவ்வொரு கூறும் குறிப்பிட்ட வினை நிகழ்வைப் பெற்றுள்ளது. இதன் மூலமே அவை முழுமையுடன் இணைந்துள்ளன. இந்த வினை நிகழ்வுகளும் அவற்றிற்கு இடையேயான உறவுகளும் வளர்நிலைப்பண்பு கொண்டவை. இதன் விளைவாக அமைப்பு என்பது முழுமையும் நிரந்தரமான இயங்கு தன்மையையும் கொண்டதாக விளங்குகிறது'' என்று குறிப்பிடுகின்றார்.[10]

அனைத்து அமைப்பியல் கோட்பாடுகளும் 'பகுதிகளின் உறவு' (Relationship of Parts), 'பகுதிகளின் தொகுப்பு' (Collection of Parts) என்ற இரண்டு அடிப்படையான நிலைகளைச் சார்ந்திருக்கும் என்று தெரிதா (Derrida) குறிப்பிடுகின்றார்.[11] தெரிதாவின் கருத்தை அடியொற்றி வை. சச்சிதானந்தனின் அமைப்பியல் பற்றிய வரையறை அமைகிறது. ''ஒரு முழுமையான இலக்கியப் படைப்பின் பகுதிகளுக்கிடையே நிலவும் உறவுகளின் திரட்டே கட்டமைப்பாகும். இங்குக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள 'பகுதிகள்' என்பது ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் மரபுசார்ந்த (Formal) உட்பிரிவுகளையோ, அதன் ஒரு பக்கத்தில் இடம்பெறும் ஒலிகள், சொற்கள், சொற்றொடர்கள் போன்ற குறிப்பிடத்தகுந்தஅம்சங்களையோ அல்லது தலைப்புக்கள், நிகழ்ச்சிகள் போன்ற மரபொழுங்கு சாராத (Non-Formal) உட்பிரிவுகளையோ குறிக்கலாம்'' என்று அவர் குறிப்பிடுகிறார்.[12]

'அமைப்பு' என்ற சொல் ஒரு முழுமையான இலக்கியப் படைப்பில் காணப்படும் ஒட்டுமொத்த உறவைக் குறிக்கும் பொருளில் நீண்டகாலமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது''[13]என்று பிரின்ஸ்டன் கலைக்களஞ்சியம் கூறும் கருத்துடன் தெரிதாவின் கருத்து ஒப்புமையுடையதாகக் காணப்படுகிறது. ''பகுதியாகிய உறுப்புக்களின் விளக்கமும், பகுதிகளாகிய உறுப்புக்கள் ஒன்றொடொன்று கொள்ளும் உறவும், பகுதிகள் முழுமையோடு கொள்ளும் உறவும் அமைப்பியல் ஆகும்'' என்பர்.[14]

அமைப்பியலை 'அமைப்புமைய வாதம்' என்று குறிப்பிடும் க. பூரணசந்திரன், அமைப்பியலின் வரையறை பற்றியும் அதன் இயல்பு பற்றியும் பின்வருமாறு விளக்கிச் செல்கிறார்: ஓர் ஒழுங்கமைவிலுள்ள 'குறித்த உள்ளடக்கத்தை' அல்லது 'அர்த்தத்தை' ஒதுக்கி

வைத்துவிட்டு, அதனடியிலிருக்கின்ற ஆழமான குறிகள், இயங் குறுப்புகள், மரபுகள் போன்றவை எவ்வாறு தனிப்பட்ட அர்த்தங் களை உருவாக்குகின்றன என்று காண்பதுதான் அமைப்புமையவாத ஆய்வு'' என்று குறிப்பிடுகின்றார்.[15]

''கட்டமைப்பு என்பது அதன் அடிப்படைப் பொருளில் (கதை அமைப்பு) ஒரு நூலின் எலும்புக் கூடாகும். இழையோட்டம் அதன் அடிப்படைப் பொருளில் (செய்யுளடி, சொல்லாட்சி, சொற்றொடர் அமைப்பு) எலும்பின் போர்வையான தோல்''[16] என்றும் ''கட்டமைப்பு என்பது ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் கருப்பொருளைச் சுற்றிப்பரந்து அமைந்துள்ள திட்டத்தையே குறிக்கிறது; ஒரு நாவலில் இடம்பெறும் நிகழ்ச்சிகளை ஒழுங்குபட அமைக்கின்ற திட்டமே வடிவமைப்பு''[17] என்றும் வை.சச்சிதானந்தன் கூறுகிறார். ரெனிவெல்லக் ஆஸ்டின் வாரன் ஆகியோரின் கருத்தும் இதனை ஒட்டியே அமைந்துள்ளது.[18] இ. எம். பாஸ்டர், கதைப் பின்னலை பற்றிக் கூறும் கருத்தும்[19] எட்வின்மூர் நாவலின் அமைப்பு பற்றிக் குறிப்பிடும் கருத்தும்[20] இதனை ஒட்டியே அமைந்துள்ளன.

நிகழ்ச்சிகளின் கால அமைப்பு (Temporal Form) என்பது நேர் கோட்டமைப்பிலும் (Linear) தொகுப்பமைப்பிலும் (Fugal) இருக்க லாம். நேர்கோட்டமைப்பு என்பது வாழ்வில் நிகழ்வதைப் போல் முதலில் நடந்தது முதலிலும், கடைசியில் நிகழ்ந்தது கடைசியிலும் அமையும் மரபு வழியான இலக்கி யத்தில் காணப்படுவதாகும். தொகுப்பு அமைப்பு தற்கால இலக்கி யத்தின் புதிய முறையாகும். கதை நிகழ்ச்சிகள் கால வரிசைப்படி ஒன்றினை அடுத்து ஒன்று தொடர்ச்சியாக இல்லாமல் முறை மாறி அமைந்திருக்கும் என்பர்.[19] இந்த நேர்கோட்டமைப்பு, தொகுப்பு அமைப்பு என்பதனை முறையே மரபு வழிக் கதைப் பின்னல், புதுமைக் கதைப் பின்னல் என்று கருதுவாரும் உளர்.[20]

கார்லோஸ் 'பிற்கால அமைப்பியல்' (Post Structuralism) பற்றிய தமது கட்டுரை ஒன்றில் அமைப்பியல் பற்றிக் கூறும்போது கதை அமைப்பியல் ஒரு நிகழ்ச்சியைத் தொடர்ந்து அதனோடு தொடர்புடைய நிகழ்ச்சிகள் அடுத்தடுத்து இயல்பாக அமைக்கப் படுவது தொடர்பாட்டு அமைப்புமுறை (Syntagmatic Structure) என்று குறிப்பிட்டிருப்பதும் இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும்.[21] கார்லோஸ் குறிப்பிடும் தொடர்பாட்டு அமைப்புமுறை என்பதும் ஏற்கனவே சொல்லப்பட்ட நேர்கோட்டு அமைப்பு, மரபுவழிக் கதைப் பின்னல் என்பனவும் ஒரே பொருளுடையனவாகும். இந்தக் கட்டுரையில் தொடர்பாட்டு அமைப்பு முறை என்னும் கலைச் சொல்லே பயன்படுத்தப்படுகிறது.

லேவி - ஸ்ட்ராஸ், நிகழ்ச்சிகளை நேர்கோட்டு வரிசையில் பகுப்பதை மறுத்து நிகழ்ச்சிகளுக்கிடையே இருமை எதிர்வுகள் (Binary Opposition) அடிப்படையில் பார்க்கவேண்டும் என்கிறார். இந்தியாவில் நாவல் இலக்கியம் தோன்றுவதற்குக் காப்பிய இலக்கியத்தின் வீழ்ச்சி உந்து சக்தியாக அமைந்தது. எனவே காப்பிய அமைப்பின் பின்னணியில் நாவல் இலக்கியத்தின் அமைப்பினை அணுகவேண்டும் என்பது பக்தீன் (Bakthin) என்பவரது கருத்தாகும்.[22]

5. நாவல்களில் அமைப்புக் கூறுகள் :

மேற்கூறப்பட்ட கருத்துக்களின் அடிப்படையில் காணும்போது அமைப்பு என்பது நிகழ்ச்சிகளின் வைப்புமுறை என்று கொள்ள இடமுள்ளது. நாவல் திறனாய்வில் இதனைக் கதைப்பின்னல் என்று குறிப்பிடுவர். இந்த அடிப்படையில் கதை அல்லது நாவல் நிகழ்ச்சிகளைப் பகுத்து ஆராயும்போது அவற்றைப் பின்வரும் சட்டகங்களுக்குள் அடக்கிக் காட்டலாம். அவை வருமாறு:-

1. நிகழ்ச்சிகள் காலவரிசைப்படி அமையும் தொடர்பாட்டு அமைப்பு முறை (Syntagmatic Structure)
2. நிகழ்ச்சிகள் காப்பிய அமைப்புப் (Epic Structural Concept) பின்னணியில் அமைதல்
3. நிகழ்ச்சிகள் முறைமாறி அமையும் தொகுப்பு அமைப்புமுறை (Fugal Form)
4. நிகழ்ச்சிகள் இருமை எதிர்வுகளாக (Binary Opposition) அமையும் முறை
5. நிகழ்ச்சிகள் பிறழ்கோட்டமைப்பு முறையில் (Non-Linear) அமைதல்

மேலே காட்டப்பட்டுள்ள மேலைநாட்டுக் கொள்கை அடி) படையில் தமிழ், மலையாள தொடக்ககால நாவல்களின் அமைப்பு முறையை இனி ஆராயலாம்.

6 தமிழ், மலையாள தொடக்ககால நாவல்களின் அமைப்பு முறை

தமிழ், மலையாளத் தொடக்ககால நாவல்களுள் குறிப்பிட்ட சில அமைப்புக்களைக் காணமுடிகிறது. தொடர்பாட்டு அமைப்பு முறை என்பது இவற்றில் பொதுவாகக் காணப்படுகிறது. இத்தொடர்பாட்டு அமைப்பு முறையில் நிகழ்ச்சிகளின் காரண காரியத் தொடர்பு இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றிருக்கும். கதைப்போக்கினை வளர்த்துச்

செல்லும் நிகழ்ச்சிஅலகுகள் (Thematic Units) கால வரிசைப்படி அமைந்திருக்கும். இவ்வாறு நிகழ்ச்சிஅலகுகள் கால வரிசைப்படி ஒழுங்கமைவுடன் இருப்பதால் சிக்கல், தோற்றம், வளர்ச்சி, உச்சநிலை விடுவிப்பு, முடிவு என்ற கூறுகள் அடங்கிய போராட்டம் இன்றியமை யாத இடம்பெறும்.

தமிழ் மலையாளத் தொடக்ககால நாவல்களில் காணப்படும் அமைப்பினை இரண்டு வகைகளாகப் பாகுபாடு செய்யலாம். அவை :

1. தொடர்பாட்டு அமைப்பு முறையில், வினைநிகழ்வுகளுடன் காப்பிய அமைப்பியற் கூறுகளைக் கலந்து நாவலின் அமைப்பினை உருவாக்குதல். இதனைத் தொடர்பாட்டுக்-காப்பிய அமைப்பு என்று கூறலாம்.
2. தொடர்பாட்டு அமைப்பு முறையில் காப்பிய அமைப்பியற் கூறுகள் ஏதுமின்றி, சமூக நிகழ்வுகள், பண்பாட்டு மரபுகள் முதலியவற்றை இணைத்து நாவலின் அமைப்பு உருவாக் குதல். இதனைத் தொடர்பாட்டு - நடப்பியல் அமைப்பு என்று கூறலாம்.

கட்டுரையின் பக்க எல்லை கருதி தமிழ், மலையாளத் தொடக்க கால நாவல்களில் அமைந்துள்ள தொடர்பாட்டு–காப்பிய அமைப்பு என்பது மட்டும் இங்கு விளக்கப்படுகிறது.

6.1 தொடர்பாட்டு—காப்பிய அமைப்பு

தமிழ் மொழியின் முதல் நாவலான 'பிரதாப முதலியார் சரித்திர'மும் மலையாள மொழியின் முதல் நாவலான'குந்தலதா'வும் தொடர்பாட்டு—காப்பிய அமைப்புடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. தமிழில் வேதநாயகம் பிள்ளையின் 'சுகுணசுந்தரி' நாவலும் மலையாளத்தில் ஸி. வி. ராமன்பிள்ளையில் 'மார்த்தாண்டவர்ம்மா' நாவலும் இத்தகைய அமைப்புடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. எனினும் 'பிரதாபமுதலியார் சரித்திரம்' 'குந்தலதா' என்ற இரண்டு நாவல்களில் காணப்படுகின்ற அமைப்பு முறைகள் இங்கு ஆராயப்படு கின்றன. முதலில் அவற்றில் காணப்படுகின்ற அடிப்படையான நிகழ்ச்சிகள் கால வரிசைப்படி அமைக்கப்படுகின்றன.

6.1.1 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்'—நிகழ்ச்சிகள்

1. பிரதாப முதலியார் உயர்குடும்பத்தில் பிறந்து செல்வச் செழிப்புடனும் கல்விப் பயிற்சி பெற்றும் வாழ்ந்து வருகிறார்.

2. பிரதாப முதலியாரின் தாய் மாமன் மகள் ஞானாம்பாள் பிரதாபமுதலியாருடன் இணைந்து கல்வி கற்று வருகின்றாள். இளமைப் பருவம் வந்தவுடன் இருவருக்கும் காதல் ஏற்படுகிறது.

3. ஞானாம்பாள் மீது ஆசை கொண்ட பூங்காவூர்த் தாலுகா தாசில்தார், ஞானாம்பாளைச் சிறையெடுத்துச்செல்வதை அறிந்து பிரதாப முதலியார் எதிரிகளுடன் போராடி, தன் காதலியை மீட்டுக் கொண்டு வருகிறார். பின்பு இருவருக்கும் திருமணம் நடைபெறு கிறது.

4. திருமணம் நடைபெற்று இல்லறம் நடத்திவரும் சூழ்நிலையில் பிறக்கும் குழந்தை யாருக்குச் சொந்தமானது என்று தம்பதியினரின் தந்தைமார்களுக்கிடையே ஏற்பட்ட சண்டையினால் ஞானாம்பாளின் கர்ப்பம் கலைந்துவிடுகிறது. இரு குடும்பத்தினருக்கு மிடையே பகை ஏற்படுகிறது. இதனால் தம்பதியினர் பிரிக்கப்படு கின்றனர்.

5. பிரிவின் துயரால் பிரதாப முதலியார் ஊரைவிட்டு வெளி யேறுகிறார். அவரைப் பின்தொடர்ந்து ஞானாம்பாளும் வனவாசம் செல்கிறாள். பின்னர் அவர்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு வீட்டிற்கு அழைத்துவரப்படுகிறார்கள்.

6. இச்சூழ்நிலையில் பிரதாப முதலியார் யானையில் ஏறி வேட்டையாடச் சென்றபோது யானை மதம் கொண்டதால் கீழே விழுந்து வழி தப்பி விக்கிரமபுரி என்னும் நாட்டிற்குச் சென்றுவிடு கிறார். அங்குள்ள குடிமக்கள் அவர்மீது பொய்க்குற்றம் சுமத்திக் காவலில் வைக்கின்றனர்.

7. வேட்டைக்குச் சென்ற பிரதாப முதலியார் காணாமல் போனதால் ஞானாம்பாள் ஆண்வேடம் பூண்டு தேடிச்சென்றபோது அதே விக்கிரமபுரி நாட்டுப் பட்டத்து யானையால் மாலையிடப்பட்டு அரசனாக்கப்படுகிறாள்.

8. ஞானாம்பாள் அரசாட்சி செய்யும்போது அந்நாட்டில் பல்வேறு சீர்திருத்தங்கள் செய்து குடிமக்களிடம் நன்மதிப்பினைப் பெறுகின்றாள்.

9. ஞானாம்பாளின் திறமையைப் பாராட்டி அந்நாட்டின் இளவரசியான ஆனந்தவல்லியை ஆண்வேடத்திலிருந்த ஞானாம் பாளுக்குத் திருமணம் செய்துவைக்கக் குடிமக்களும் அமைச்சர்களும் ஏற்பாடு செய்கின்றனர்.

10. இச்செய்தியினை அறிந்து ஞானாம்பாளும் பிரதாப முதலியாரும் யாருக்கும் தெரியாமல் விக்கிரமபுரியைவிட்டு வெளியேறி சொந்த நாட்டிற்கு வந்து இன்பமாக வாழ்கிறார்கள்.

இவ்வாறு நிகழ்ச்சிகளைக் காலவரிசை முறையில் பகுத்துக் கூறி அவை எங்ஙனம் ஒரு முழுமையுடன் இணைகின்றன என்று காணவேண்டும். இந்த நிகழ்ச்சிகள் பிற துணை அலகுகள், உட் கூறுகள் போன்றவற்றை இணைத்துக்கொண்டு எவ்வாறு இயங்கு கின்றன என்பதையும் விளக்கவேண்டும். அந்த வகையில் பிரதாப முதலியாரின் பிறப்புமுதல் திருமணம் வரையிலான செய்திகள் தமிழக நாட்டுப்புறக் கதைபோல் இயல்பாக அமைந்திருக்கின்றன. திருமணத்திற்குப் பின் கூறப்படும் செய்திகளான மாறுவேடம், பெண் அரசாட்சி செய்தல், கிளைக்கதைகள் போன்றவை கதை மாந்தர்களின் குறிக்கோள் பண்புகளுக்குகந்தவாறு புனைந்து கூறப் படுவனவாக அமைகின்றன. இக்குறிக்கோள் தன்மை புனைவுக் கூறுகளில் ஒன்றாகக் கருதப்படுகின்றது.

6.1.1.1. கதைகூறல் மரபும் நாட்டுப்புறக் கூறுகளும்

தமிழில் முதல் நாவலான 'பிரதாப முதலியார் சரித்திர'த்தின் தொடக்கம் பழங்கதை கூறும் மரபான 'ஒரு ஊரிலே' என்று தொடங்குவதுபோல் அமைந்துள்ளது. ''சத்தியபுரி என்னும் ஊரிலே தொண்டைமண்டல முதலியார் குலத்திலே நான் பிறந்தேன்'' என்று தொடங்கிக் கதைத் தலைமை மாந்தர் பிறப்பு முதல் திருமணம் ஈறான நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தும் வரிசையாகச் சொல்லப்படுகின்றன இவற்றிற்கு இடையே தமிழக நாட்டுப்புறப் பொழுதுபோக்குக் கூறுகளான விளையாட்டுக்கள், நகைச்சுவைகள், குறும்புத்தனங்கள். விடுகதைகள் போன்றவை சேர்க்கப்பட்டு இந்நாவல் கட்டமைக்கப் பட்டுள்ளது ''வேதநாயகம்பிள்ளை தமது நாவலில் கதாதாயகனின் பிறப்பு, பெற்றோர் நிலை, கல்வி, திருமணம் போன்ற வாழ்க்கையின் முக்கிய நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு நாவலை உருவாக்கியுள்ளார். நகைச்சுவையான இன்பமான செய்திகளையும், நீதிக்கருத்துக் களையும் கலந்து கதை கூறுதலை அமைத்துள்ளார்''[25] என்ற ஆர். இ. ஆஷரின் கருத்து இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும். எனவே இந்நாவலின் கட்டுமானத்திற்கு அடிப்படை மூலப்படிவங்களாகப் பிறப்பு, கல்வி, திருமணம், இன்பநிலை பேரன்ற வாழ்க்கையின் முக்கியக் கூறுகளும், அற்புத நவிற்சியும் காப்பியக் கூறுகளும், கிளைக்கதைகளும், நாட்டுப்புறக் கதைகளும் அமைந்துள்ளன.

சி. கனகசபாபதி, 'பிரதாப முதலியார் சரித்திர'த்தின் அமைப்பினைப் 'புனைவு அமைப்பு முறை' (Mode of Description) என்று குறிப்பிடுகிறார். காவியம், அற்புத நவிற்சிக்கதை ஆகிய மூலப் படிவங்களுடன் சுயசரிதை (Autobiography) என்னும் போக்கைச்சேர்த்துநாவல் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது[24] என்ற இவரின் கருத்து 'பிரதாபமுதலியார் சரித்திரம்' என்னும் நாவலின் அமைப்

பைப் புனைவியல் இலக்கியமான காப்பியத்தின் அமைப்புடன் சேர்த்துவைத்து ஆராய வேண்டும் என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது.

6.1.2. 'குந்தலதா' நிகழ்ச்சிகள்

1. கலிங்க நாட்டு அரசன் தனது முதன்மை அமைச்சனான கபிலநாதனை நாடு கடத்துவதற்குத் திட்டமிடுகிறான்.

2. இதனை அறிந்த கபிலநாதன் கலிங்க அரசனின் மகளான குந்தலதாவைக் கடத்திக்கொண்டு செல்கிறான். மாறுவேடம் பூண்டு காட்டில் வாழ்கிறான்.

3. கபிலநாதன் சென்ற பிறகு அவனது சகோதரனான அகோரநாதன் கலிங்க நாட்டின் முதன்மை அமைச்சனாக ஆக்கப் படுகிறான்.

4. கலிங்க மன்னனுக்குப் பிறகு அவரது மகன் பிரதாபச் சந்திரன் புதிய இளவரசனாக நியமிக்கப்படுகிறான்

5. கபிலநாதனின் மகன் தாராநாதனும் மகள் ஸ்வர்ணமயி தேவியும் பிரதாபச்சந்திரனின் பாதுகாப்பில் வாழ்கின்றனர். இச்சூழ் நிலையில் ஸ்வர்ணமயி தேவிக்கும் பிரதாபச் சந்திரனுக்கும் காதல் ஏற்படுகிறது. இருவரும் திருமணம் செய்து கொள்கின்றனர்.

6. தாராநாதன் இளவரசனோடு கருத்து முரண்பாடு கொண்டு கலிங்க நாட்டை விட்டு காட்டில் வாழும் தன் தந்தையுடன் வந்து தங்குகிறான்.

7. காட்டில் கபிலநாதனுடன் வசிக்கும் குந்தலதாவுக்கும் தாராநாதனுக்குமிடையே காதல் ஏற்படுகிறது.

8 கலிங்க நாட்டின் மீது குந்தள நாட்டு அரசன் படை யெடுத்துப் போர் செய்கிறான். இதனை அறிந்த கபிலநாதன், தாராநாதன் ஆகியோர் மாறுவேடமிட்டுக் குந்தள அரசனுக்கு எதிராகப் போரிட்டுக் கலிங்க இளவரசனை வெற்றிபெறச் செய்கின்றனர்.

9. மாறுவேடத்தில் இருந்தவர்கள் கபிலநாதன், தாராநாதன் ஆகியோர்தான் என்பது அடையாளம் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு கௌர விக்கப்படுகிறார்கள்.

10. கலிங்க மன்னன் தன் மகள் குந்தலாவைத் தாராநாத னுக்குத் திருமணம் செய்து வைக்கிறான்.

மேற்கூறிய நிகழ்ச்சிகளுடன் வருணனை, கிளைக்கதை போன்ற காப்பிய இயல்புகளும், வினோதம் செய்தல், மாறுவேடம் போடுதல் போன்ற புனைவுக் கூறுகளும், குறிக்கோள் தன்மையுடைய காதல் நிகழ்ச்சிகளும் சேர்ந்து இந்நாவல் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்', 'குந்தலதா' ஆகிய இரண்டு நாவல்களிலும் நிகழ்ச்சிகள் அவை தொடங்கும் இடத்திலிருந்து கால வரிசைப்படி ஒன்றினையடுத்து ஒன்று என்ற முறையில் அமைந்திருக்கின்றன. இரு நாவல்களும் திருமணம் — இன்பவாழ்வு என்ற பொதுவான இன்ப முடிவுகளைத் தருவதோடு நின்றுவிடுகின்றன. நாட்டுப்புறக் கதைகூறும் மரபை வேதநாயகம்பிள்ளை பின்பற்றியிருப்பதும் ஆங்கில நாவல்களில் இயல்புகளை அப்புநெடுங்காடி மிகுதியும் மேற்கொண்டுள்ளமையும் இந்நாவலாசிரியர்களின் சிறப்புத் தன்மைகளாகும்.

இரு நாவல்களிலும் நல்லவர்களுக்கும் தீயவர்களுக்கும் இடையே போராட்டங்கள் நடைபெறுவதும் இறுதியில் நல்லவர்கள் வெல்வதும் தீயவர்கள் வீழ்ச்சியடைவதுமான பொது அமைப்பினைக் காணமுடிகிறது. அறம் வென்று பாவம் தோற்று இன்பம் சிறத்தல் என்ற இந்தியக் காப்பிய மரபில் காணப்படுகின்ற அமைப்பியல் கூறுகள் (Epic Structural Aspects) தமிழ், மலையாள முதல் நாவல்களிலும் அமைந்துள்ளன.

தமிழ் மலையாள முதல் நாவல்களின் தோற்றத்திற்கும் அவற்றின் அமைப்பிற்கும் காப்பியம் ஒரு காரணியாகவும் பின்னணியாகவும் அமைந்தது என்று கருதலாம். ''நாவலின் ஆரம்பத்தை ஆராய முற்படுபவர்கள் காவியத்திலிருந்து தொடங்குதல் இன்றியமையாதது'' [25]என்ற க.கைலாசபதியின் கூற்றும்' ''ஒரு நாவலின் தரத்தை அனுசரித்து குந்தலதா என்னும் நாவலை விமரிசனம் செய்தால் இதிகாசங்களிலிருந்து பெறப்பட்ட காவிய முடிவே தவிர வேறொன்றும் இல்லை'' [26] என்னும் எம்.பி.பால் என்ற மலையாளத் திறனாய்வாளருடைய கூற்றும் இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கன.

7. முடிவுரை

இருபதாம் நூற்றாண்டுச் சிந்தனையான அமைப்பியல் என்னும் கருத்துருவாக்கம் தோன்றுவதற்கு ரஷ்ய உருவவியல் நதி மூலமாக அமைந்தது. ஆயின் இந்த உருவவியல் என்பதும் குறியீட்டியல் இயக்கத்தைச் சார்ந்து எழுந்த ஒன்றாகும். உருவவியல் பெரிதும் மொழியியல் மற்றும் அழகியல் பற்றிய ஆய்வுகளுடன் தொடர்புடையதாகக் காணப்பட்டது. பின்னர் இலக்கியத்தையும்தன் ஆய்வுப்பரப்பிற்குள் உட்படுத்திக்கொண்டது.

அமைப்பியலானது மொழியில், தொன்மவியல் மானுடவியல் நாட்டுப்புறவியல், இலக்கியவியல் முதலியவை பற்றிய சிந்தனை முறைகளில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. மிகச் சிறந்த அறிஞர்களையும், கோட்பாட்டாளர்களையும் அமைப்பியல் ஆய்வு உலகிற்கு நல்கியுள்ளது. அமைப்பியல் பற்றிப் பல்வேறு அறிஞர்கள் கருத்துக்கள் கூறியுள்ளனர். அவற்றை ஒட்டுமொத்தமாகக் காணும் போது, பல பகுதிகள் அல்லது பல கூறுகளுக்கிடையே காணப்படும் உயிர்ப்புடைய உறவுதான் அமைப்பியலுக்கு அடிப்படையாக அமைகிறது என்பதை உணரமுடிகிறது. எனவே பல கூறுகளின் ஒருங்கிணைப்பு, அவற்றின் வைப்புமுறை ஆகியவை ஒரு முழுமை யான அமைப்பை உருவாக்குகின்றன.

அமைப்பியல் விளக்கங்களின் அடிப்படையில் கதை அல்லது நாவலைப் பகுத்து ஆராயும்போது அவற்றில் பின்வரும் ஐந்து முறைகள் அமைந்துள்ளன. அவை:

1. நிகழ்ச்சிகள் காலவரிசைப்படி அமையும் தொடர்பாட்டு அமைப்புமுறை
2. காப்பிய அமைப்பு முறை
3. நிகழ்ச்சிகள் முறைமாறி அமையும் தொகுப்பு அமைப்புமுறை
4. நிகழ்ச்சிகள் இருமை எதிர்வுகளாக அமையும் முறை
5. நிகழ்ச்சிகள் பிறழ்கோட்டமைப்பு முறையில் அமைதல்

தமிழ் மலையாளத் தொடக்ககால நாவல்களில் தொடர்பாட்டு-காப்பிய அமைப்புமுறை, தொடர்பாட்டு- நடப்பியல் அமைப்பு முறை என்னும் இரண்டு அமைப்பு முறைகள் காணப்படுகின்றன. 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்'' 'குந்தலதா' ஆகிய நாவல்கள் வினைநிகழ்வு களுடன் காப்பிய அமைப்பியற் கூறுகள் கலந்து அமையும் தொடர் பாட்டு காப்பிய அமைப்புடையனவாகக் காணப்படுகின்றன.

குறிப்புக்கள்

1. Roger Fowler (Edr.), A Dictionary of Modern Critical Terms (Routledge & Kegan Paul, London, 1973), p. 78.

2. ந. பிச்சமுத்து, இலக்கிய இயக்கங்கள் (சக்தி வெளியீடு, சென்னை 1980), ப. 67.

3. Victor Shklovsky, Art as Device, 1925, Quoted: Roger Fowler (Edr.), op. cit., p. 79.

4. ரெனிவெல்லக் ஆஸ்டின் வாரன், இலக்கியக் கொள்கை' குளோரியா சுந்தரமதி (மொ. ஆ) (பாரி நிலையம், சென்னை) 1966), ப. 200.

5. Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, (Methuen & Co., Ltd., London, 1977), p. 59.

6. தி. சு. நடராசன், திறனாய்வுக் கொள்கைகள் (அன்னம் (பி) லிட், சிவகங்கை, 1990), ப. 18.

7. Paul S. Powlison, 'The Application of Propp's Functional Analysis to a Yagua Folk Tale (Journal of American Folk-lore, January-March, Vol. 85, No. 335, 1972), p. 3.

8. M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms (Macmillan India Limited, Madras, 1989), p. 65.

9. தி. சு. நடராஜன் மு. நூ., ப. 21

10. J. Mukarovsky, Structuralism in Aesthetics and in the Study of Literature, 1940, p. 11.
மேற்கோள் : தி. சு. நடராஜன் மு. நூ., ப. 20

11. Martin Coyle (and Others), (Edrs.), Encyclopaedia of Litera ture and Criticism, (Routledge. London, 1991), p. 737.

12. வை. சச்சிதானந்தன், மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதி (மேக் மில்லன், சென்னை, 1983), பக். 181-182.

13. Alex Preminger (Edr) Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics (The Macmillan Press Ltd., London, 1974,) p. 812.

14. தே. லூர்து (ப.ஆ.), நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகள், தொகுதி–1, (பாரிவேள் பதிப்பகம், திருநெல்வேலி, 1981) ப. 29.

15. க. பூரணச்சந்திரன், அமைப்புமைய வாதமும் பின் அமைப்பு வாதமும் (நிகழ் வெளியீடு, கோயமுத்தூர், 1991), ப. 39.

16. வை. சச்சிதானந்தன், மு. நூ., ப. 95.

17. மேலது, ப. 182.

18. ரெனிவெல்லக் ஆஸ்டின்வாரன், மு. நூ., ப. 330.

19. Roger Fowler (Edr). op. cit., p. 77.

20. ம. திருமலை, தமிழ் மலையாள நாவல் ஒப்பாய்வு — ஜெயகாந்தனும் தகழியும் (பதிப்புத்துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1987) ப. 20.

21. S. Carlose, 'Narration in the first Novels of Tamil and Kannada — A Post Structuralist View' (Paper Presented in National Seminar on Novel in Dravidian Literature, Conducted by Dept. of Telugu & Comparative Literature, Madurai Kamaraj University, March 1992), p. 2.

22. M. M. Bakthin, The Dialogic Imagination, 1981, p. 11, Quoted : S. Carlose, op. cit., p. 12.

23. T. w. Clark (Edr.), Novel in India, Its Birth and Development (George Allen & Unwin Ltd., London, 1970) p. 184.

24. முத்துச்சண்முகன், தே. ஆண்டியப்பன் (ப. ஆ.) வையை மலர்-3 (தமிழ்த்துறை, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1976), பக். 220-221.

25. க. கைலாசபதி, தமிழ் நாவல் இலக்கியம் (நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை, 1987), ப. 10.

26. எம். பி. பால், நோவல், சாகித்தியம் சாகித்திய ப்ரவர்த்தக சககரண சங்கம், கோட்டயம், 1969), பக். 170-171.

—❋—

பாரதி எடுத்தாண்ட வள்ளலார் கவிதை

இர. திலகா

ஒரு நூலாசிரியரின் நடை, கருத்து, சிந்தனை இவற்றில் எதையேனும் தன் விருப்பத்திற்கேற்பச் சிறிதளவு மாற்றியோ அல்லது சற்றும்தொடர்பில்லாத பிறிதொரு பொருளுக்கு மாற்றியோ பிறிதொரு நூலாசிரியர் எழுதுதல் போலுமை ஆக்கம் (Parody) ஆகும். மேலும் கருத்து, வடிவம், நடை போன்ற கூறுகள் வாசகனாகயிருக்கும் ஒரு படைப்பாளிக்குள் தாக்கத்தை(Influence) ஏற்படுத்துவதால் போலுமை ஆக்கக் கவிதை (Parody Poem) பிறக்கின்றது;

அவ்வகையில், வள்ளலாரின் திருவருட்பா ஆறாம் திருமுறையில், 'அத்துவித ஆனந்த அனுபவ இடையீடு' என்ற தலைப்பின் கீழ் உள்ள ஒரு பாடலைப் பாரதி, 'கோகலே சாமியார் பாடல்' எனப் போலுமைஆக்கக் கவிதையாகப் படைத்துள்ளார். வள்ளலாரின் ஆன்மீகத் தத்துவம் பாரதியின் புரட்சித் தத்துவமாக வெளிப்படும் பான்மையை ஒப்பியல் முறையில் ஆய்வதாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

போலுமை ஆக்கக் கவிதை - விளக்கம்

'Parody' என்ற ஆங்கிலப் பதத்திற்கு 'ஏளனச் செய்யுள்' என்று 'மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதியில்' வை. சச்சிதானந்தம் குறிப்பிடுகிறார். வேறு சில அகராதிகள் கேலி செய்தல் (Imitation) எனப் பொருள் கூறுகின்றன. இவ்வாறு பொருள் கூறுவது பொருத்தமற்றதாக உள்ளது.

ஒரு கவிஞன் தன் மனத்தைக் கவர்ந்த சிறந்த கவிதையை மூலக்கவிஞரின் மொழியையும், நடையையும் தனதாக்கி, மற்றுமொரு புதிய கவிதையாக்குவது ஏளனம் ஆகாது.

போலுமை ஆக்கக்கவிதை அமைப்பில் ஆசிரியரின் உள் உணர்வும், நூற்கொள்கையும் (Subject) வேண்டுமென்றே தன் விருப்பத்தில் மாற்றி அமைக்கப்படும். இக்கவிதை எழுதுபவர் சிறந்த கவிதையாக்க ஆற்றலும், நுண்ணிய ரசிக உணர்வும் பெற்றவராக இருத்தல் வேண்டும்[1]

போலுமைக் கவிதை திறனாய்வு நெறியில் திறமையான முறையில் புதிய நூற்கொள்கை கொண்டு அமையும். இது கேலி செய்வது போல் அங்கதமாக அமையினும் மிகுந்த பொருளாழம் உடையது[2]

மேலும், போலுமை ஆக்கக் கவிதை அதிகத்தொடர்பியல் திறனுடையது, முந்தைய வடிவமும், நடையும், வாசகருக்குப் பழகியனவாய் இருப்பதால், தான் கூறவரும் கருத்தை எளிதாகப் புரிய வைக்க, பின்வரும் ஆசிரியர் அதே வடிவம், நடை போன்றவற்றைப் பின்பற்றலாம்.

பாரதியின் போலுமைக்கவித்திறன் :

பாரதி, தேசிய விடுதலைக்கவிஞர் அவர் விடுதலை உணர்ச்சியை ஊட்டப்பாடிய பல கவிதைகளில் முன்னைய கவிஞர் களின் தாக்கம் மிகுதியாக உள்ளது. பாரதி, முன்னைக் கவிஞர்களின் எப்பொருண்மை கொண்ட இலக்கியமாயினும், அவ்விலக்கியத்தைப் படித்து அதில் ஈடுபாடும் தோய்வும் ஏற்பட்டுவிட்டால், அவ்வடிவத் தையோ, நடையையோ அல்லது கருவையோ எடுத்துக்கொண்டு, தன் பாடுபொருளான 'விடுதலை' என்னும் வகையில் தன் போலுமைப் படைப்புக்களைப் படைக்கும் இயல்புடையவர்.

சான்றாக, வெள்ளையரை விரட்டித்துரத்தும் நோக்கும் சுதந்திர விருப்பும் கொண்ட பாரதி மகாபாரதக்கதைக் கருவை எடுத்துக் கொண்டு, தான் பூண்ட சபதத்தைப் 'பாஞ்சாலி சபதமாகப்' படைத்துத் தருகிறார்.

திருவருட்பாவில் வள்ளலார், 'ஸ்ரீ வீரராகவப் பெருமாள் போற்றித் திருப்பஞ்சகம்' என்ற ஐந்தே பாடல்களாலான ஒரு சிற்றிலக்கிய வடிவத்தை அறிமுகப்படுத்தியுள்ளார். பாரதியோ, சுதந்திரப் போராட்டகாலத்தில் தமிழர்களை நெறிப்படுத்திய காந்தி யைப்பற்றி, 'மகாத்மா காந்தி பஞ்சகம்' பாடியுள்ளார்.

ஔவையின் ஆத்திச்சூடியைப் பின்பற்றிப் பாரதி 'புதிய ஆத்திசூடி' எழுதியுள்ளார். இவற்றிலும் அடிமைநாடு சுதந்திரம் பெற வேண்டுமென்ற வேட்கையை வெளிப்படுத்துவனவாகப் பல பகுதிகள் அமைந்துள்ளன. காட்டாக, ஔவை 'ஆறுவது சினம்' என்று கூற, பாரதியோ 'ரௌத்திரம் பழகு' என்று கூறுகிறார். அந்நியரை விரட்ட மிதவாதப் போக்கு உதவாது. தீவிரவாதப் போக்குத்தான் சுதந்திரம் பெற சிறந்த வழி என்பதால், 'ரௌத்திரம் பழகு' என அறிவுரை கூறுகிறார்.

இதுபோல் இன்னும் சில இடங்களில் சுதந்திர வேட்கையை மையமாகக் கொண்ட புதிய ஆத்திச்சூடிப் பகுதிகள் அமைந்துள்ளன. ஔவை ''மீதூண் விரும்பேல்'' என, பாரதியோ ''ஊண்மிக விரும்பு'' என்கிறார். மேலும் ஔவை ''போர்த்தொழில் புரியேல்'' என, பாரதி ''போர்த் தொழில் பழகு'' என்கிறார்.

இவற்றையெல்லாம் நோக்கும்போது, தனக்கு முன் வாழ்ந்த கவிஞர்கள் எப்பொருண்மை பற்றி, எந்த நோக்கத்திற்காகப் பாடியிருந்தாலும் தன் நோக்கமாகிய தேசவிடுதலை என்ற அடிப்படையில் பாரதியின் போலுமை ஆக்கக் கவிதைப் படைப்புக்கள் அமைந்துள்ளன எனலாம். போலுமை உத்தி, கவிதை ஆக்க உத்திகளில் ஒன்று. எனவே, போலுமைக் கவிதைகள் புகழ்பெற்ற பெருங்கவிஞர்களால் எழுதப்படவுரியன. வுரியன இங்குப் பாரதி ஆக்கிய போலுமைக்கவிதை புதுப் பொலிவுடன், மாறுபட்ட பொருண்மையில் அமைந்துள்ளது.

பாடிய காலமும் சூழலும் :

வள்ளலார் தமது இரண்டாவது கால கட்டத்தில் இருள்மல நீக்கநெறி என்ற முதல் நிலையை ஓரளவு கடந்து, அருளுறு நெறியாகிய இரண்டாம் நிலைக்கு உயர்வதற்காகத் தன்னைப் பக்குவப் படுத்திக் கொள்கிறார். இறைவனோடு இரண்டறக்கலந்து அத்துவித ஆனந்தத்தை அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கிறார் இந்நிலையில் தன்பால் குறையிருந்து தான் எதிர்பார்க்கும் இறை இன்பம் கிடைக்காது போய் விடுமோ என்ற மிகு ஆர்வம் (Anxiety) வள்ளலாரிடத்தில் காணப்படுகின்றது. அத்தோடல்லாமல் உணர்ச்சிச்சலனம் (Emotional Disturbance) ஏற்படும் நிலையில் எதிர்மறையாகவே எண்ணுகிறார். மேலும் தான், எண்ணிய, அடையத் துடித்த இறையில் இரண்டறக் கலக்கும் இன்பம் தன் தகுதிக்கும் மீறியதோ என்ற தடுமாற்றமும் உள்ளது. இதன் காரணமாக வள்ளலாரிடம் இடைக்காலப் பக்தி இலக்கியச்சாயல் தென்படுகின்றது. எனவே, இடைக்காலப் பக்தி இலக்கியங்கள்தாம் இராமலிங்கரைத் திருவருட் பிரகாச வள்ளலாராக, பக்திக்கவியாக, ஆன்மீகக் கவியாக நெறிப் படுத்துவதற்குப் பின்னணிச் சூழலாக அமைந்திருந்தன எனலாம்.

பாரதி 19–ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலிருந்து (1882) 20–ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி வரை (1921) வாழ்ந்தவர். 1905–லிருந்து 1909 வரையுள்ள இடைப்பட்ட காலகட்டத்தில் பாரதி தீவிர அரசியலில் ஈடுபட்டார். காங்கிரஸ் மகாசபைக் கூட்டத்தில் கலந்துகொண்டு, விவேகா நந்தரின் சிஷ்யையான நிவேதிதா தேவியைச் சந்தித்து ஆசிபெற்று, அவரையே ஞானகுருவாக ஏற்றுக்

கொண்டவர் திலகரின் தீவிரவாத முகாமுக்கு, பாரதியின் ஆதரவு மிகுதியாகயிருந்தது. இச்சூழ்நிலையில் பிரிட்டனில் உள்ளதுபோல் பாராளுமன்ற அரசாங்க அமைப்பு ஏற்படவேண்டுமென இந்தியத் தேசியவாதிகள் நினைத்தனர். அதற்கு இந்தியர் தகுதியற்றவர் என்ற இனத் தற்பெருமைக் கொள்கை (Racial Idea) இங்கிலாந்தின் ஆட்சியாளரிடம் இருந்தது.

எனினும், இதன் விளைவாக, 'இந்திய சட்டமன்றங்களின் சட்டம்' என்ற அமைப்பை இந்திய வைசிராயாகயிருந்த மிண்டோ பிரபுவும், இந்தியச் செயலராகஇருந்தஜான்மார்லியும் ஏற்படுத்தினர் இதுவே பின்னர் மிண்டோ—மார்லி சீர்திருத்தம் எனப்பட்டது. சுருங்கச் சொன்னால் 'இச்சீர்திருத்தம் அரசியலமைப்பு வடிவில மைந்த ஓர் எதேச்சாதிகாரம் ஆகும்!

மிண்டோ—மார்லி சீர்திருத்தம், 'அதிகாரம் நிறைந்த பேரரசர்' என்ற பழைய கருத்தின்படியே இந்திய அரசாங்கத்தை அமைத்தது. மக்களாட்சி என்பதன் முக்கிய அம்சம் பொறுப்பு ஆகும். பொறுப்பான பதவிகளைப் பிரிட்டிஷ் அரசு தன்னிடம் உள்ள அதிகாரிகளுக்கே அளித்தது.

1889 முதல் 1905 வரையுள்ள 17 ஆண்டுகளில் கர்சன் இந்திய வைசிராயாக இருந்தார். அவர், இந்தியர்களைப் பொறுப் பான பணிகளில் அமர்த்தக் கூடாது. அவர்களால் பதவிக்குரிய பணியைச் சிறப்பாகச் செய்ய இயலாது. எனவே, பதவிக்குத் தகுதி யற்றவர்கள் இந்தியர்கள் என்ற கருத்துடையவர். மேலும், படித்த இந்திய அறிஞர்களின் கருத்துக்களையெல்லாம் கர்சன் சிறிதும் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.

கர்சன், தனது உடன் அதிகாரிகளிடம் பேசுகையில், இந்தியா வில் காங்கிரஸ் செத்துக்கொண்டிருக்கிறது. அது விரைவாகச் சாக என்ன செய்ய முடியுமோ அதைச்செய்து கொண்டிருக்கிறேன்' என்று கூறுவாராம்.

மேலும், மகாத்மாகாந்தி தனது சுயசரிதையில், கர்சன் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில், 'வைசிராயாகயிருந்த கர்சன் தனது தர்பாரில் மகாராஜாக்களை வேலைக்காரர்களைப் போல அரைக்கால் டவுசரும், பூட்சும் அணிந்துவரச் செய்தார். ஏனென்று கேட்டால், நீங்கள் மகாராஜாக்களாக இருந்தாலும் எனது வேலைக்காரர்கள் தானே என்று கூறுவாராம்[3]

இவ்வாறு ஆங்கிலேயேரின் அநீதியான ஆட்சியில் நாடு சிக்கிச் சீரழிந்து கொண்டிருந்த காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த பாரதியின் பாடல்

பொருண்மையில் விடுதலை வேட்கையே மிகுதியாக வெளிப்பட்டது மேலும் நாடுசீரழிவதில் பெரும்பங்கு வகித்த அந்நியரின் பிரதிநிதி களான ஆட்சியாளர்களைப் பற்றியும் கடுமையாக விமர்சித்தார்.

கோகலே அறப்போர் நடத்தும் மிதவாதி என்பதால் அவரிடம் நல்லிணக்க உறவு வைத்துக்கொண்டார் மார்லி. தந்நாட்டு மக்களும் தானும் அடிமை நிலையில் உள்ளோம், என்பதை உணரா மல், கோகலே ஆங்கில அதிகாரிகளுடன் கொண்ட உறவு பாரதிக்கு வெறுப்பையே அளித்தது. எனவே, தலைப்பிலேயே (கோகலே சாமியார் பாடல்) கோகலேயின் மிதவாதப் போக்கினைச் சாடு கின்றார் பாரதி.

வள்ளலாரின் திருவருட்பாப்பாடல் :

''களக்கமறப் பொதுநடம் நான் கண்டுகொண்ட தருணம்
கடைச்சிறியேன் உளம்பூத்துக் காய்த்ததொரு காய்தான்
விளக்கமுறப் பழுத்திடுமோ வெம்பி உதிர்ந்திடுமோ
வெம்பாது பழுக்கினும் என்கரத்தில் அகப்படுமோ
கொளக்கருது மலமாயைக் குரங்கு கவர்ந்திடுமோ
குரங்கு கவராது எனது குறிப்பில் அகப்படினும்
துளக்கமற உண்ணுவனோ தொண்டைவிக்கிக் கொளுமோ
ஜோதி திருவுளம் எதுவோ ஏதும் அறிந்திலனே''[4]
(அத்துவித ஆனந்த அனுபவ இடையீடு-5

என்ற வள்ளலார் பாடலில் அகமன நிகழ்ச்சியான உள்மனப் போராட்டமே பாடல் முழுவதும் தொனிக்கின்றது. இறையருள் கிட்டுவதற்கு உள்ள படிநிலைகளைக் கடந்து, பேரின்ப நிலை பெற முடியுமா? அதற்கு இறைத்திருவுளம் எப்படியிருக்குமோ, அத்தகுதி தான் தனக்கு உண்டா? எனத்தன் அகமனத்துள் நிகழும் போராட் டத்தினைத் தகுந்த உருவகங்களால் மேலும் தெளிவாக்குகின்றார்.

பாரதியின் கோகலே சாமியார் பாடல்:

''களக்கமுறும் மார்லிநடம் கண்டுகொண்ட தருணம்
கடைச்சிறியேன் உளம்பூத்துக் காய்த்ததொரு கனி தான்
விளக்கமுறப் பழுத்திடுமோ? வெம்பி உதிர்ந்திடுமோ?
வெம்பாது விழினுமென்றன் கரத்தில் அகப்படுமோ?
வளர்த்தபழம் கர்சானென்ற குரங்கு கவர்ந்திடுமோ?
மற்றிங்ஙன் ஆட்சிசெய்யும் அணில் கடித்துவிடுமோ?
துளக்கமற யான்பெற்றிங்கு உண்ணுவனோ அல்லால்
தொண்டை விக்குமோ, ஏதும சொல்லரிய தாமோ?''[5]

இக்கவிதையில் வரலாற்றுத் தொடர்புடைய புறநிகழ்ச்சி பின்னணியாக அமைகின்றது, எனினும் கோகலேயின் அகமனம் என்னநிலையில் இருக்குமோ என்று பாரதி, தனக்குள் எண்ணிக் கொண்டு இப்பாடலைப் போலுமை ஆக்கம் செய்துள்ளார்.

மேலும் இப்பாடலுக்கு ''இராமலிங்க சுவாமிகள் 'களக்கமறப் பொதுநடம் நான் கண்டு கொண்ட தருணம்' என்று பாடியபாட்டைத் திரித்துப் பாடியது'' எனக்குறிப்புத் தரப் பட்டுள்ளது. இந்தத் திரித்துப் பாடியது என்ற சொல்லாட்சி பொருத்தமற்ற சொல்தேர் வாகத் தோன்றுகிறது. போலுமையாக்கம் என்ற கவிதை ஆக்கச் செயலைத் திரித்தல் என்று கூற இயலாது. 'மாற்றி எழுதியது' தழுவி எழுதியது என்று வேறு சொற்களைப் பயன்படுத்தியிருப்பின் பொருத் தமாக இருந்திருக்கும்.

இராமலிங்கர் பணிமன்றம் வெளியிட்டுள்ள, திருவருட்பா மதிப் பில், 'களக்கமறப் பொதுநலம்' எனக் காணப்படுகின்றது. இச்சொல் பாரதியார் கவிதைகள் பூம்புகார் பிரசுரத்தின் பதிப்பில் 'களக்கமறப் பொதுநடனம்' என்றிருக்கிறது. யாப்பிலக்கணத்தின்படி நோக்குகை யில் 'களக்கமறப் பொதுநடனம், என்பதே பொருத்தமாக இருக் கிறது.

தலைப்புப் பொருத்தப்பாடு

திருவருட்பா ஆறாம் திருமுறையில், 'அத்துவித ஆனந்த அனுபவ இடையீடு' என்ற தலைப்பில் வள்ளலார் எழுதியுள்ளார். இறை இன்பத்தை அனுபவிக்கத் தன்னைப் பக்குவப் படுத்திக் கொண்டிருக்கும் நிலையில், தன்பால் குறையிருந்து இறையருள் கிடைப்பதில் தடை ஏற்படுமோ? அல்லது அடுத்தவரால் குறை (மாயைக்குரங்கு) ஏற்பட்டுத் தடை ஏற்படுமோ? அவ்வாறும் இல்லை யாயின் தான் எண்ணி ஏங்கும் பொருளில் குறை (இறையருள் தன் தகுதிக்கும் மீறியதோ?) ஏற்பட்டு இறையில் இரண்டறக்கலப் பதில் தடைஏற்பட்டுவிடுமோ? என்று உள்ளம் கலங்கிய நிலையில் பாடுகின்றார்.

பாரதியாரோ கோகலே போன்ற மிதவாதச் சாமியார்கள் அதிகரித்துக் கொண்டே போனால் சுதந்திரமாகிய இன்பத்தை அனுபவிக்கத்தடை ஏற்பட்டு விடுமோ என்று உள்ளம் வெதும்பிக் கலங்கிய நிலையில் கலக்கமுற்றுப் பாடுகின்றார். மிதவாதிகளின் அறப்போரால் சுதந்திரம் பெற இயலாது என்பதைக் கோகலேவுக்கு உணர்த்தவே, இப்பாடலுக்கு அங்கதமாகக் 'கோகலே சாமியார் பாடல்' எனத் தலைப்பிட்டுள்ளார். மேலும் கோகலேயைச் 'சாமியார்'

என்று உருவகித்திருப்பதன் மூலமாகக் குறிப்பாகச் சுதந்திரமாகிய கனியை அனுபவிக்கும் விருப்பில்லாதவர், நாம் பிறந்த நாடு நமக்கே உரிமையாக வேண்டுமென்ற நாட்டுப்பற்றைத் (மண் ஆசையைத்) துறந்தவர் என்ற உட்பொருளை மறைபொருளாக வைத்துச் சுதந்திரம் பெற வேண்டுமென்று வேட்கையில் சாடுகின்றார் பாரதி.

ஒப்புமைக் கூறுகளின் முரண்பாடு :

பாரதி, திருவருட்பாப்பாடலிருந்து அதே சொற்களை ஒன்பது இடங்களில் எடுத்தாள்கிறார். எனினும் தனது பாடல் பொருண்மைக் கேற்பச் சிறு மாற்றங்களையும் செய்துள்ளார்.

வள்ளலார் 'களக்கமறப் பொதுநடம் கண்டு கொண்ட தருணம்' என்று களக்கமறுக்கும் சிவநடனத்தைக் குறிப்பிட பாரதியோ இந்திய வைசிராயாகயிருந்த மார்லி சீர்திருத்தம் செய்வது போல் மேலும் இந்தியரை அடிமைப்படுத்தும் நாடகத்தைக் களக்கமுறும் மார்லி நடம் கண்டு கொண்ட தருணம் எனப் பாடலின் முதல் அடியிலேயே எதிர்மறையில் (களக்கமற→களக்கமுறும்) தன் காலகட்ட அரசியல் பொருண்மைக்கேற்ப மாற்றி அமைந்துள்ளார்.

வள்ளலார் 'கடைச்சிறியேன் உளம்பூத்துக் காய்த்ததொரு காய் தான்' என்று கூற, பாரதியோ 'கடைச்சிறியேன் உளம்பூத்துக் காய்த்ததொரு கனிதான்' என்று நம்பிக்கையோடு கூறுகிறார். மேலும், சுதந்திரத்தை, பாரதியால் காயாக எண்ணிப்பார்க்க இயல வில்லை. ஆகவே, சுதந்திரம் என்றாலே இனிமை என்று எண்ணி இனிப்பான சொல்லாகக் 'கனி' என எடுத்தாள்கிறார். மேலும் 'கனி' என்பதன் மூலமாகக் குறிப்பாகச் சுதந்திரம் பூத்துக் காய்த்து கனிந்து விட்டது என்ற முழுமையைக் குறிப்பதற்காகவும் 'கனி' என்று மாற்றி அமைத்திருக்கலாம்.

மேலும் பாரதியிடம் சுதந்திரம் பற்றிய நம்பிக்கை மிகுதி. எனவே தான் சுதந்திரம் பெறும் முன்னரே, 'ஆனந்த சுதந்திரம் அடைந்துவிட்டோமென்று ஆடுவோமே, பள்ளு பாடுவோமே' என நம்பிக்கையுடன் சுதந்திரப் பண் பாடுகிறார்.

வள்ளலாரின் இறையனுபவம் இரண்டாம் நிலையிலேயே காயாக இருப்பதால், அக்காய் வெம்பி விடாமல் பழுக்க வேண்டும் என்று கூறுகிறார். பாரதியோ கனிந்த சுதந்திரம் மற்றுமுள்ள ஆட்சியாளரால் வெம்பி விடாமல் தன்கையில் கிடைத்துத் தான் அனுபவிக்க வேண்டும் என்று பாடுகின்றார்.

வள்ளலார் இறையருள் கனி என் கரத்தில் அகப்படுமா என்கிறார். என்றன் கரத்தில் அகப்படுமா எனப்பாரதியும் ஏங்கு கிறார்.

தான்பெற எண்ணும் இறை இன்பத்தை ஆணவம், கன்மம், மாயை என்ற மலமாயைக் குரங்கு கவர்ந்திடுமோ என வள்ளலார் அஞ்ச, பூத்துக் காய்த்துக் கனிந்த சுதந்திரத்தைக் கர்சன் (கர்சன் பிரபு) என்ற குரங்கு தட்டிப் பறித்துச் சென்று அனுபவித்து விடுமோ என்று பாரதி அஞ்சுகிறார்.

பாரதி, 'மற்றிங்ஙன் ஆட்சி செய்யும் அணில் கடித்துவிடுமோ' என்று புதிதாக ஒரு தொடர் உருவகத்தைக் கொணர்கிறார். இங்குக் குறிப்பாக அந்நியரின் பிரதிநிதியாக இந்தியாவில் ஆட்சி செய்யும் ஆஷ்துரை போன்றவர்கள் கனிந்து வரும் சுதந்திரத்தைச் சிதைத்து விடுவார்களோ என்று மீண்டும் ஐயப்பொருளை வைத்துப் பாடு கின்றார்.

வள்ளலார் பாடலில், இறையருளைப் பெற்றுத் துய்க்க இயலுமா என இறுதிவரை ஐயமும், ஏக்கமும் தென்படுகின்றது. ஆனால் பாரதிக்குச் சுதந்திரத்தைப் பற்றிய உறுதி, நம்பிக்கை மிகுதி. எனவே ஐயம் நீங்கி ஏக்கம் மட்டுமே தொனிக்கிறது.

பாரதி பாடலில் தன் யான் போன்ற 'தன்மை ஒருமைப் பதங்கள்' சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. சான்றாக 'என்றன் (என்தன்) கரத்திலகப்படுமோ', 'துளக்கமற யான் பெற்றிங்கு உண்ணுவனோ' என வருகின்றன. இச்சொற்களைப் பாரதி தனது சுதந்திர வேட் கையை மேலும் வலியுறுத்த எண்ணிப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம்'

இலக்கிய உருவ ஒப்பீடு : (Literary Comparision)

வள்ளலார், பாரதியார் இருவரது பாடலிலுமே உவமை, உரு வகம் முதலிய அணிநலன்களும், அங்கதம், தொடை நயம் முதலிய இலக்கிய நலன்களும் சிறப்புற அமைந்துள்ளன.

(i) தொடர் உருவகம் (Allegory)

உருவகம் (Metaphor) தொடர்ந்து வருவது தொடர் உருவகம் (Allegory) எனப்படுகின்றது. இதனை, தொடர்நிலைக் கவிதை (Narrative Poem) என்றும் கூறுவர்.

வள்ளலார் பாடலில் உருவகத்தின் தொடர்ச்சியினால், இப் பாடல் கதை போல அமைகின்றது.பக்தி அனுபவம் பூத்துக் காய்த்துக் கனிந்த நிலையில் உள்ளது. இருப்பினும் கனி குறையில்லாமல் பழுத்

திடுமோ, வெம்பி உதிர்ந்திடுமோ, வெம்பாமல் கையில் கிடைத்திடுமோ? கையில் கிடைத்தாலும் உண்ண முடியுமா? உண்ணும் நிலை வரும் போது, தொண்டையில் விக்கிக் கொளுமோ? எனத்தன் மன நிலையைப் பக்தி அனுபவமாகிய அச்ச உணர்வைத் தொடர் உருவகமாகக் கூறிச் செல்கிறார்.

முதல் அடியில் 'பொதுநடம்' எனச் சிவநடனத்தைக் குறிப்புப் பொருளால் உணர்த்திய வள்ளலாரிடம் தொடக்க காலகட்டத்தில் உருவ வழிபாடு இருந்துள்ளது என்பதை அறிய முடிகின்றது. இப் பாடலின், இறுதியடியில் கையறு நிலையில், 'ஜோதி திருவுளம் எதுவோ' என அதே இறையை (சிவனை) ஜோதி (ஒளி) வடிவினனாகக் குறிப்பிடுகிறார். வள்ளலார் பிற்காலத்தில் உருவ வழிபாடு நீக்கி அருவவழிபாடு மேற்கொண்டமையைப் பாடலின் வளர்ச்சி நிலையில் அறிய முடிகின்றது.

வள்ளலாரைத் தொடர்ந்து பாரதி பாடலிலும் சுதந்திரத்தைப் பூவாக, காயாக, கனியாகக்காணும் நிலை உள்ளது. எனினும், குறிப்பாகப் பாரதி வேறுசில உருவகங்களையும் பயன்படுத்துகின்றார். வள்ளலாரை இறையிடம் அடையத்தடை செய்வது மாயை மட்டுமே ஆனால் பாரதி எண்ணி ஏங்கியிருந்த சுதந்திரத்தை அடையத்தடை செய்வதோ மார்லி, கர்சன், ஆஷ்துரை போன்ற பலர். எனவே பாரதி தன்பாடலில், 'களக்கமுறும் மார்லி நடம்' என்பதனால் மார்லியினால் தன் உள்ளம் கலங்கியிருப்பதையும், 'கர்சன் என்ற குரங்கு கவர்ந்திடுமோ' என்பதனால் சுதந்திரத்தைப் பற்றிய தனக்குள்ள அச்சத்தையும், வெளிப்படுத்துகிறார். மேலும், தன்நாட்டு மக்கள் சுதந்திரத்தை அனுபவிக்க விடாமல், ஆங்கிலப் பிரதிநிதியாக இருக்கும், 'மற்றிங்ஙன் ஆட்சிசெய்யும் அணில் கடித்து விடுமோ' என்ற ஏக்கத்தை வெளிப்படுத்த, புதிய தொடர் உருவகங்களைத் தொடர்ச்சியாகப் பயன்படுத்தி மேலும் தன்பாடற் பொருண்மைக்கு வலுவூட்டுகின்றார் பாரதி.

(ii) அங்கதம் (Satire)

ஒருமனிதனின் குறைபாடுகளையோ அல்லது ஒரு நாட்டின் குறைபாடுகளையோ நேர்முகமாகவோ அல்லது மறைமுகமாகவோ குறிப்பிடுதல் அங்கதம் எனப்படும். அவ்வாறு குறைகளைக் கூறும் போது நகைச்சுவை தோன்றக் கூறுதல் மேலும் இன்பம்பயப்பதாகும். தொல்காப்பியர், எண்வகைச் சுவைகளுள் நகைச்சுவையை முதலில் கூறியுள்ளார்.

''நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகையென்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பா டென்ப''[6]

அங்கதத்தின் இலக்கணம் :

''வசையொடும் நசையொடும் புணர்ந்தன் றாயின்
அங்கதச் செய்யுள் என்மனார் புலவர்''[7]

மேலும்,

''அங்கதந்தானே அரில்தபத் தெரியின்
செம்பொருள் கரந்ததென இரு வகைத்தே''[8]

எனக்கூறியவர், இவற்றுள் 'செம்பொருளாயின் வசை எனப்படும்' என்றும் கூறுகிறார்.

இவ்வகையில் வள்ளலார் தனது குறைபாடுகளை வெளிப் படையாகக் கூறித் தன்னைத்தானே நொந்து கொள்கிறார். பாரதியோ, அங்கதமாக, தான் வாழும் சமூகத்தில் உள்ள குறை பாடுகளையும், அந்நியப் பிரதிநிதிகளால் தந்நாடு இந்நிலையடைந்து விட்டதே என எண்ணி, 'கர்சனென்ற குரங்கு', 'இங்ஙண் ஆட்சி செய்யும் அணில் கடித்துவிடுமோ' என வசை பாடும் செம்பொருள் அங்கதத்தைப் படைத்துள்ளார்.

போலுமைக்கவிதை என்பது பெரும்பாலும் கேலிசெய்வது (Satirical Imitation) போலவே அங்கதமாக அமையினும் மிகுந்த பொருளாழம் உடையது என்பதற்கிணங்க அங்கதப் போக்குடன் அமைந்துள்ளது. 'அங்கதம் என்பது கூரியவாளைப்போல் ஒரே வெட்டில் இரண்டு துண்டாகச் செய்துவிட வேண்டும். ரம்பம்போல் அறுத்துக் கொண்டிருக்கக்கூடாது, என்னும் மேலைநாட்டு அறிஞர் கருத்திற்கேற்ப இப்பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

(iii) ஐய வினா முறை;

உள்ள உணர்ச்சியை உள்ளவாறே வெளிப்படுத்த வினா அமைப்பு கவிதைகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இங்கு வள்ளலார் ஏழு இடங்களில் ஐய ஓகார வினா அமைப்பினைப் பயன்படுத்து கிறார். 'விளக்கமுறப் பழுத்திடுமோ,? 'வெம்பி உதிர்ந்திடுமோ,? 'என்றன் கரத்தில் அகப்படுமோ,? 'குரங்கு கவர்ந்திடுமோ'? 'துளக் கமற உண்ணுவனோ?' 'தொண்டை விக்கிக் கொளுமோ'? 'ஜோதி திருவுளம் எதுவோ,? என இறை இன்பத்தை அடைவது குறித்த தன் ஏக்கத்தை ஐயமாகவே முடித்துள்ளார்.

வள்ளலார் பாடலைப் போலுமையாக்கம் செய்த பாரதியோ ஆறு இடங்களில் அதே ஐயவினாக்களை அமைத்துள்ளார். இறுதி

யாக வந்துள்ள ஐயவினாவான 'ஜோதி திருவுளம் ஏதுவோ,? என்பதனை மட்டும் வள்ளலார் பாடலிலிருந்து பாரதி எடுத்துக் கொள்ளாமல், ஏதும் சொல்லரிய தாமோ, என்று புதிதாக ஐய ஒகார வினாவினை அமைக்கின்றார்.

பாரதி, பொருள்மாற்றம் தரக்கூடிய அடிக்கருத்தை (தத்துவப் பொருண்மையிலிருந்து அரசியல் பொருண்மைக்கு) மட்டுமே மாற்றி யுள்ளார். எதுகை, மோனை அமைப்பைக் கூட மாற்றாமல் அப்படியே எடுத்தாள்கிறார். இருப்பினும் பாரதி கவிதை புது நயத் துடன், புதிய பொருண்மை கொண்டு விளங்குகின்றது. ஓசை நயத்தைக் கூடச்சிறிதும் மாற்றாமல் அப்படியே எடுத்தாள்கிறார்.

மேலும் முரண்பட்ட கருத்தை உடன்பட்ட நடையில்கூறும் முரணிசைவும் பாரதியிடம் உள்ளது. சான்றாக, 'களக்கமறப் பொது நடம் கண்டு கொண்ட தருணம்' எனக்கூற பாரதியோ, 'களக்கமுறும் மார்லிநடம் கண்டுகொண்ட தருணம்' எனச்சிறுசொல் வேறுபட்டால் பெரும் பொருண்மை மாற்றத்தையே நிகழ்த்துகின்றார்.

முடிவுகள்

1. பாரதி, திருவருட்பாப்பாடலின் வடிவத்தை மட்டுமே எடுத்துக் கொண்டு போலுமை ஆக்கக் கவிதை படைத்துள்ளார்.

2. வள்ளலார் பாடலில் உள்ள இயற்கைத் தொடர் உருவகம் (Nature Allegory) பாரதியின் அரசியல் பாடற் பொருண்மைக்கு ஏற்றாற்போல் அமைத்திருப்பதால் போலுமை ஆக்கம் செய் துள்ளார்.

3. பாரதி சொற்களை மாற்றம் செய்ததோடு மட்டுமல்லாமல், தன் எண்ணத்தை வலுவூட்டப் புதிய உருவகங்களையும் பொருத்தமான முறையில் எடுத்தாள்கிறார்

4. பாரதியின் போலுமைப் படைப்புக்களில் காணப்படும் பொருண் மையான விடுதலை வேட்கையே, இப்பாடலிலும் அமைந் துள்ளது.

5. பாரதியார் காலத்தில் தனிமனிதரிடத்திலும், சமுதாயத்திலும் பலவிதக் குறைபாடுகள் மலிந்திருந்தன. நாட்டு விடுதலையைப் பெறுவதோடு மக்கள் மற்றும் நாட்டுத் தலைவர்களிடையே உள்ள குறைபாடுகளை நீக்க விரும்பிய பாரதி] அங்கதத்தை ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்.

அடிக்குறிப்புகள் :

1. வை. சச்சிதானந்தன், மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதி, ப.137,

2. Parody—Any humorous, satirical, or burlesque imitation of a person, event, or serious work of literature. parody is designed to ridicule in non-sensical fashion or to criticize by clever duplication.

—DIctionary of Literary Terms-Harry Shaw. 1972, 277. MICRAW-HILL Book Company.

3. மகாத்மா காந்தியின் சுயசரிதை ('சத்திய சோதனை') தமிழாக்கம் ரா. வேங்கடராஜுலு, தமிழ்நாடு காந்தி நினைவு நிதி, மதுரை-20, 7-ம் பதிப்பு, ஏப்ரல், 1979.

4. திருவருட்பா, ஆறாவது திருமுறை, இராமலிங்கம் அடிகள் பாடல் எண்-3380

5. பாரதியார்,—பாரதியார் கவிதைகள், ப. 63, பாடல் எண். 33,

6. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம். நூ. 251.

7. மேலது, நூ. 441.

8. மேலது. நூ. 436.

—✱—

அரசியல் ஒப்பாய்வு - ஓர் அறிமுகம்

ஆ. சீனிவாசன்

முன்னுரை

மனிதனுக்குச் சிந்தனை என்ற ஒன்று என்று தோன்றியதோ, அன்றே ஒப்பீடும் தோன்றியது என்பர் எச். எம். பாஸ்னெட்[1] என்ற அறிஞர். அதனால் மனிதனுக்கு ஒப்பிடுகிற தன்மை இயல்பாகவே அமைந்த ஒன்று என்பதும், ஏதேனும் ஒரு பொருளைச் சரியாகப் புரிந்து கொள்ளும் திறன் தன் ஐம்புல அறிவால் புற உலகப் பொருட்களை மனிதன் ஒப்பிடுவதன் மூலம் பெறப்படுகிறது என்பதும் புலனாகிறது.

பொதுவாக, ஒரு பொருள் தனக்கென்று எந்த அர்த்தமும் கொண்டிருப்பதில்லை. அது மனிதனால் பெறப்பட்ட கருத்துருவமே. இப்புரிதிறன் ஒப்புமை நோக்கிலேயே பெறப்படுகிறது. சான்றாக, ஒரு கல்லையும், மரத்தையும் எடுத்துக் கொள்வோம். ஆதி மனிதன் இந்த இரு வேறுபட்ட பொருட்களையும் பார்த்து இருப்பான், தொட்டும் உணர்ந்திருப்பான். ஆனால் இவை இரண்டும் ஒன்றல்ல வெவ்வேறான பொருட்கள் என்ற சிந்தனை எப்படி அவனுக்குத் தோன்றி இருக்கும்? கல் என்பது உறுதியானது, இயக்கமற்றது; மரமானது முளைக்கிறது வளர்கிறது மரமாகிறது, காய்க்கிறது. இவை போன்ற புறத்தோற்றச் செயல்களின் அடிப்படையிலேயே, இவை இரண்டும் ஒன்றல்ல, வெவ்வேறான பொருட்கள் என்ற அர்த்தமும், பொருட்களின் தனித்தன்மையும் கிடைக்கின்றன. இது போலவே உயிர் உள்ளவை, உயிர் அற்றவை என்ற பாகுபாடும், அவற்றின் உள்ளேயே ஓரறிவு கொண்டவை, ஈரறிவு கொண்டவை போன்ற உயிரினப் பாகுபாடும் இவ்வொப்புமையறிவை உறுதி செய்கின்றன. இவையன்றி ஒப்புமைச் சிந்தனை புதிய கோட்பாடுகளையும், கருத்தாக்கத்தையும் உண்டாக்குகிறது எனலாம். எடுத்துக் காட்டாக 'மனிதன் பகுத்தறிவுள்ள ஓர் உயிரினம்'[2] (Man is a rational human being) என்ற கோட்பாடு மனிதனைப் பிற உயிர் இனங்களுடன் ஒப்பிடும்போதே தோன்றியது. இக்கோட்பாடு மனிதனைத் தனியாக இனங்கண்டு கொள்ள வழிவகுத்தது எனலாம்.

'ஒப்புமை' எனத் தமிழில் வழங்கும் இச்சொல் 'உபமானம்' என்ற வடசொல்லோடு தொடர்புடையதாகக் கருதப்படுகிறது. இது தத்துவத்தில், அறிவின் தோற்றவியலில் (Epistemology) கூறப் படுகிற காண்டல் (Perception), கருதுதல் (Inference), உரைத்தல் (Verbal testimony). ஒப்புமை (Comparision), பொருளடைவு அல்லது நினைத்துக் கொள்ளப்பட்ட ஒன்று (Postulation), இன்மை அறிவு (Non-cognition) ஆகிய ஆறுவழிகளில் ஒன்றாக விளங்குகிறது[3]

உபமானம் என்பது பொருள்களின் ஒப்புமை பற்றி வரும் அறிவு. காட்டுப்பசுவை ஒருவன் அறிய விரும்புகிறான். காட்டுப் பசுவை முன்பே அறிந்த ஒருவன், அது நாட்டுப் பசுபோல இருக்கும் என்று சொல்ல, அந்த அறிவுடன் காட்டுக்குச் சென்று நாட்டுப் பசுபோல, ஆனால் சில வேறுபாடுகளை உடைய காட்டுப் பசுவை அறிதல் உபமான அறிவு எனப்படும்.[4] இது தத்துவ இயலார் கூறும் விளக்கம். இத்தகைய 'ஒப்புமை' பற்றிய கருத்து தத்துவ இயலில் மட்டுமின்றி, உடலியல், புராணங்கள், சமயம், இலக்கியம், மொழியியல் போன்ற பிற துறைகளிலும் எடுத்தாளப் பட்டாலும் அவை அந்தந்த துறை சார்ந்த ஒப்புமை பற்றிய கூறாகவே விளங்குகின்றன. காட்டாக ஒப்பிலக்கியமானது ஒரு இலக்கியத்தைப் பிற இலக்கியத்துடனோ, அல்லது ஏனைய மனித உணர்வு வெளிப்பாட்டுத் துறைகளுடனோ ஒப்பிடுவதாகும் என்ற ஹெச். ஹெச். ரிமார்க்கின்[5] கருத்து இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கது. இக்கட்டுரை அரசியல் தத்துவத்தில் இவ் ஒப்புமைக் கருத்து எங்ஙனம் இத்துறைக்கான சிந்தனைப் பொருளாக வளர்க்கப்பட்டது என்பதை மட்டும் விளக்க முயல்கிறது.

அரசியல் சிந்தனையும், ஒப்பாய்வும்

'அரசியல் சிந்தனை' கிரேக்கத்திலிருந்துதான் துவங்குகிறது[6] என்பது அறிஞர்கள் கூற்று. குறிப்பாக, ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சோஃபிஸ்டுகளிலிருந்தும், சாக்ரட்டிஸ் போன்ற தத்துவ அறிஞர்களிடமிருந்தும் தோன்றியதாகத் தெரிகிறது. அவர்கள் காலத்தில் கிரேக்கத்தில் நகர நாகரீக அமைப்புமுறை (City State) நிலவியது. அத்தகைய அமைப்பு முறையில் குடிகள் அனைவரும் பங்கு கொள்ளக் கூடியதாக இருந்தது. அதனால் அங்கு அதற்குமுன் நிலவிய இனக் குழு வாழ்க்கை கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மறையத் தொடங்கியது. மாறாகத் தனியுடைமை, தனி மனிதவாதம் போன்ற சிந்தனைகள் சமூக வாழ்வின் மையமாக மாறின.

சோஃபிஸ்டுகளில் ஒருவரான புரோட்டக்கோர்ஸ் ''தனி மனிதனே சகலவற்றிற்குமான அளவுகோல்''[7] (Man is measure of

all things) என்ற தத்துவத்தை முன்வைத்தார். இக்கோட்பாடு சமூகத்தைத் தனி மனித வாதத்திற்கு இட்டுச் சென்றது. அதாவது நாட்டின் எந்தவித அரசியலமைப்பும் தனி மனித நலனைக் கட்டுப் படுத்தாது என்பது வலியுறுத்தப்பட்டது. த னி ம னி த னே. இது நல்லது, இது கெட்டது; இதனைச் செய்யலாம், இதனைச் செய்யக் கூடாது என்று முடிவு செய்யக்கூடிய தனி மனிதவாதம் தீவிர மடைந்தது. இதனால் நாடு அழிவுப்பாதையை நோக்கிச் சென்றது. ஒவ்வொரு மனிதனும் தத்தம் நலன்களை அளவுகோலாகக் கொண்டு செயல்படும் சமூகத்தில் சட்டமும், ஒ ழு க் க மு ம், நீ தி யு ம் சீர்குலைந்தன. இக்கால கட்டத்தில் வாழ்ந்த சாக்ரட்டிஸ் என்ற தத்துவ அறிஞர் இவற்றைக் கண்கூடாகக் கண்டார். எனவே, சோஃபிஸ்டுகளின் தனி மனித வாதத்தை மாற்றுவதன் மூலமே சமூக நலத்தைக்காக்கமுடியும் என எண்ணினார். இவர் தனி மனிதர்களுக்கு அப்பாற்பட்டு வெளியில் புறவயமான ஒரு உண்மையைக்காண முயன் றார். இதன் காரணமாக சோஃபிஸ்டுகளுடன் தனித் தனியாக பேசி, அவர்களின் தனி மனித வாதத்தை உடைக்க முயன்றார். இது பேச்சு வார்த்தையாக, உரையாடலாக, விவாதமாக மாறியது. இத்தகைய உரையாடல்கள் தர்க்க ரீதியாக அமைந்தன. இந்த தர்க்க வாதத் தைப் பண்டைய கிரேக்கத்தில் இயக்கவியல்[8] (Dialectics) என்று அழைத்தனர்.

உரையாடலின்போது ஒரு கருத்தை மற்றொரு கருத்தால் மறுத்து, அந்த மறுப்புகளுக்கு இடையே புதிய கருத்து வளருவதே இயக்கவியல்[9] என அழைக்கப்படுகிறது. இத்தகைய உரையாடல்கள் தனி மனித பிரச்சினைகளிலிருந்து மாறுபடாமல், அதே நேரத்தில் சமூகப் பிரச்சினைகளாக விவாதிக்கப்பட்டன.

இதில் தனி மனிதன், குடிகள், தனி மனித நீதி, சமூகநீதி, அரசன்,போர்வீரன், நாட்டின் பொருள்,வேற்று நாட்டுடனான நட்பு, பிற நாடுகளிலிருந்து நாட்டையும், மக்களையும், செல்வத்தையும், எங்ஙனம் பாதுகாப்பது' போன்ற பொது விஷயங்கள் விவாதிக்கப் பட்டன. பின்பு இவையே அரசியல் கருத்துக்களாக மாற்றப்பட்டன.

இப்படியாக சோஃபிஸ்டுகள், சாக்ரட்டிஸ் கா ல த் தி ல் துவங்கப்பட்ட அரசியல் கருத்தானது, பிளேட்டோ என்ற கிரேக்கத் தத்துவ அறிஞர் காலத்தில் சிறிது மாற்றம் பெற்று ஒப்பீடு கொண்டதாக அமைந்தது. பிளேட்டோ, சாக்ரட்டிஸ் மாணவன் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பிளேட்டோவினுடைய அரசியல் சிந்தனை மனித உடலோடு ஒப்பிடக்கூடியத் தன்மை கொண்டதாக அமைந்தது. ஒவ்வொரு தனிமனித உடலிலும் ஞானம், இச்சை, கிரியை போன்ற மூன்று சக்திகள்[10] இருக்கின்றன என்றும், இக்குணங்

களுள் எந்த ஒரு குணம் ஒரு மனிதனிடத்தில் மேலோங்கி இருக்கின்றதோ, அதற்குத் தகுந்தாற்போல் அவனவன் தொழிலும், அத்தொழில்களின் அடிப்படையிலேயே குடிகள் பாகுபாடு அமைகிறது என்றும் குறிப்பிடுவதை அறியமுடிகிறது. காட்டாக ஒருவனிடத்தில் இச்சா சக்தி மேலோங்கி இருந்தால் தொழிலாளியாகவும், கிரியா சக்தி மேலோங்கி இருந்தால்ஆளும் தன்மை கொண்டவனாகவும் விளங்குகின்றான் என்று கூறலாம். மேற்கூறப்பட்ட கருத்துக்கள் தனி மனித குணங்களின் அடிப்படையிலேயே, தொழில்களும், குடிகளின் பாகுபாடும், நாடும் அமைகின்றன என்பது புலனாகிறது.

தனிமனித உடலிலுள்ள இம்மூன்று குணங்களும் முரண்படாமல், அதனதன் வேலையைச் செம்மையாக செய்தால் உடல்நலம் ஏற்படுவது போல, நாட்டிலுள்ள குடிகள் ஒருவருக்கொருவர் முரண்பாடு கொள்ளாமல் தத்தம் கடமையைச் செய்வதன்மூலமே நாட்டிற்கு நலம் ஏற்படும்[11] என்று பிளேட்டோ ஒப்பிட்டு கூறுவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் சமுதாய இன்பத்தைத் தனி மனித இன்பத்தோடும், நாட்டின் பொதுவுடைமைக் கருத்தோடும் ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்ததைப் பின்வருமாறு காணலாம்: மனித உடம்பில் ஏதேனுமோர் உறுப்புக்கு ஏற்படும் இன்ப, துன்ப உணர்வு உடம்பு முழுவதும் பெறுவதுபோல, நாட்டில் வாழும் ஒவ்வொருவருடைய இன்ப, துன்ப உணர்வை நாட்டிலுள்ள அனைவரும் பெறவேண்டும். அத்தகைய உணர்வு நாட்டிலுள்ள பொருட்கள் தனி நபருக்குச் சொந்தமின்றி அனைவருக்கும் பொதுவுடைமையாக அமையும் போதே ஏற்படும்[12] என்பது பிளேட்டோவின் கருத்து. இக்கருத்து பிளேட்டோவின் பொதுவுடைமைக் கொள்கையின் மையக் கருத்தாகும்.

பிளேட்டோவின் இவ்வுடல் ஒப்புமைக் கருத்து பதினெட்டு, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் அரசு உடல் ஒப்புக் கோட்பாடு (Organic theory of state) உருவாக அடிப்படையாக அமைந்தது எனலாம். இக் கொள்கையைப் பின்பற்றியவர்களுள், ஜே. கே. பிலிண்ட்ச்லி, ஹெகல் என்ற ஜெர்மானிய அறிஞரும் ஹெர்பர்ட் ஸ்பென்சர், மக்கக்னி, டி. எச். கிரின் போன்ற ஆங்கில அறிஞர்களும், ரூஸ்ஸோ போன்ற பிரெஞ்சு அறிஞர்களும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.[13]

அரசியலமைப்பு வகைகளை ஒப்பிடல்

பண்டைய கிரேக்கத்தில் நாட்டை மனித உடலோடு ஒப்பிடும் போக்கு மட்டுமின்றி, பல்வேறு அரசியலமைப்பு வகைகளையும் ஒப்பிடும்போக்கும் காணப்பட்டது. பிளேட்டோவின் மாணவனாகிய

அரிஸ்டாட்டில், அக்கால கட்டத்தில் நிலவிய முடியாட்சி, சர்வாதி கார ஆட்சி, உயர்குடியாளராட்சி, செல்வர்சிறுகுடியாட்சி, குடியாட்சி, பாலிட்டி போன்ற பல்வேறு வகையான அரசியலமைப்பு வகைகளை ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்தமையைக் காணமுடிகிறது.

மேற்கூறப்பட்ட ஒவ்வொரு அரசாங்க அமைப்பும் தன்னுடைய அதிகாரத்தின்கீழ் உள்ள எல்லா மக்களுடைய முழு வளர்ச்சியையும் கருத்தில் கொண்டு செயல்படுமானால், அது தூய அரசியலமைப்பு (Pure form) எனப்படுகிறது. அவ்வாறின்றி ஆள்வோருடைய நலனை மட்டும் கருத்தில் கொண்டு செயல்படுமானால் அது தூய்மையற்ற அரசியலமைப்பு (Corrupt form) என்று பகுக்கப்படுகிறது. அத்தகைய அரசியலமைப்பு வகைகளின் எண்ணிக்கையைப் பொறுத்து, பின்வருமாறு வகைப்படுத்தி ஒப்புமை செய்யலாம்.

ஒப்பீட்டு அரசியலமைப்பு வகைகள்

அதிகாரம் (தலைமை)	தூய அரசாங்க வகை	தூய்மையற்ற அரசாங்க வகை
1. ஒருவரிடத்தில் இருந்தால்	முடியாட்சி (Monarchy)	சர்வாதிகாரம் (Tyranny)
2. சிலரிடத்திலிருந்தால்	உயர்குடியாளராட்சி (Aristocracy)	செல்வச் சிறு குடியாளராட்சி (Oligarchy)
3. குடிமக்கள் அனைவரிடத்திலும் இருந்தால்	பாலிட்டி (Polity)	குடியாட்சி (Democracy)

முதலாவதாக, ஆளும் அதிகாரம், ஒருவரிடத்தில் இருக்கக் கூடியதான பரம்பரை வழி மன்னர் அதிகாரம் கொண்ட முடியாட்சி யைத் (Monarchy) தூய அரசியலமைப்பு வகையிலும், அதேபோல் ஆளும் அதிகாரம் ஒருவரிடத்தில் இருக்கக்கூடியதான மற்றொரு வகையான சர்வாதிகார அரசியலமைப்புத் தூய்மையற்ற அரசியல் அமைப்பு வகையிலும் சேர்க்கலாம்.

இரண்டாவதாக, ஆளும் அதிகாரம் சிலரிடத்தில் இருக்கக் கூடிய அரசியலமைப்பு வகையான உயர் குடியாளராட்சியாகிய

செல்வர்களின் ஆட்சி வகை தூய அரசியலமைப்பு வகையிலும், இவ் வகையைச் சேர்ந்த மற்றொரு ஆட்சி அமைப்பான செல்வர் சிறு குடி யாளராட்சியைத் தூய்மையற்ற வகையிலும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

மூன்றாவதாக, ஆளும் அதிகாரம் குடிமக்கள் அனைவரிடமும் இருக்கக்கூடியதான குடியாட்சி அமைப்பு வகையில் தற்போது உள் ளதுபோல் பிரதிநிதித்துவ அமைப்பு (Representative Democracy) தூய்மையற்ற வகையிலும், இதேபோல் இருக்கக்கூடிய ஆனால் நேர்முக மக்களாட்சியாகிய (Direct democracy) பாலிடி என்ற அரசி யலமைப்பு வகையிலும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.[14]

மேற்கூறப்பட்ட மூன்று வகையான அரசியலமைப்பு பிரிவு களும் ஒப்புமை நோக்கிலேயே தூயவை, தூய்மையற்றவை என்று கண்டறியப்பட்டுள்ளன என்பது அறியமுடிகிறது.

முன்புகண்ட, பிளேட்டோவின் உடல் ஒப்புமைக்கருத்தானது அரசியல் உடல் ஒப்புமைக்கருத்தாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு களில் வளர்ச்சியடைந்தது போல, அரிஸ்டாடிலின் பல்வகை அரசியலமைப்பு ஒப்புமைக்கருத்து இருபதாம் நூற்றாண்டுகளில் அரசியல் ஒப்பாய்வாக வளரக் காரணமாக அமைந்தது, அரிஸ்டாடிலின் இக் கொள்கையைப் பின்பற்றியவர்களுள் (Eckstein John Ranney, Frederick Austion) போன்ற அமெரிக்கஅறிஞர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

அவ்வாறாக நிலவிய அரசியலைப்பு ஒப்புமைகள் இருபதாம் நூற்றாண்டில் குறிப்பாக அறுபதுகளில் ஒப்பாய்வுமுறையாக ஆய்வு நிகழ்த்தப்பட்டது, பின்னர் அரசியல் ஒப்பாய்வு என்றத் தனித் துறை யாக உருவானது. இத்தகைய ஒப்பாய்வு ஆய்வு அறிவியல் நோக்கு கொண்டதாக அமைந்தது. இக்கால கட்டத்தில் ஒப்பீட்டு முறையும் (Comparative method) கண்டறியப்பட்டது. அமெரிக்க அறிஞரான L. Kalleberg, தனது "A Comparative note on the comparative study of Political system" என்ற நூலில் அரசியல் ஒப்புமை முறையைப் பின்வருமாறு கூறுகிறார். அவை முறையே,

1. கருத்தியல் அளவின் வரைமுறை (Conceptual unit)
2. வகைப்பாடு செய்தல் (Classification)
3. கருதுகோள்களை வடிவமைத்தலும் பரிசோதித்தலும் (Formation & Testing of hypothesis)

இனி இம்மூன்று நிலைகளைப் பற்றி சற்று விரிவாகக் காண்போம்.

1. கருத்தியல் அளவின் வரையறை

ஒப்பிடக் கூடிய பொருள்கள் ஒரே வகையைச் சார்ந்ததானாலும் அல்லது வெவ்வேறு வகையைச் சார்ந்ததானாலும் ஒப்பிடுமுன், ஒப்பிடக்கூடிய கருத்துக்கள் இரண்டிலும் இருப்பதாக ஆய்வாளர் உணரும்போதே ஒப்பீடு நிகழ்த்த வேண்டும்.[15] காட்டாக, மரத்தையும், மனிதனையும் ஒப்பிடும் போது இரண்டும் வெவ்வேறு வகையைச் சேர்ந்ததானாலும், பிறப்பு, வளர்ச்சி, உணவு உட்கொள்ளுதல், இனப்பெருக்கம் போன்ற பல நிலைகளில் ஒப்பிடக்கூடிய கூறுகள் காணப்பட்ட போதிலும், அக்கூறுகள் தட்பவெப்ப நிலையைப் பொருத்து சற்று மாறுபட்டவையே! ஆனால் 'உணர்தல்' போன்ற பொதுமைக்கூறு மட்டும் இரண்டிற்கும் பொதுவானதாக அமைகிறது. அதுபோல பலவகை அரசியலமைப்புகளையோ அல்லது அரசியல் கருத்துக்களையோ ஒப்பிடும்போது இரண்டிலும் சொல்லப்பட்டிருக்கும் முறை அல்லது கையாளும் முறை மாறுபட்டாலும் ''சமூக நலம்'' என்ற பொதுமைக் கூறு இரண்டிலும் எங்ஙனம் ஒன்றுபடுகின்றது என்பதைக் கண்டறிதல் வேண்டும்.

2. வகைப்பாடு செய்தல்

கருத்தியல் அளவில் ஒப்பிடுவதற்கான கூறுகள் கண்டறியப் பட்ட பின்பு அவ்வகையான கூறுகளை வகைப்பாடு செய்தல் அரசியல் ஒப்பாய்வில் இரண்டாவது நிலையாகும். அவ்வகைப்பாடு செய்தலுக்கு அறிவியல் முறையிலான அளவீடுகளைப் பயன்படுத்த வேண்டும். காட்டாக உயரத்தால் வேறுபட்ட இரண்டு மனிதர்களை ஒப்பிடும்போது அங்குலம், அடி போன்ற அளவுகளைப் பயன் படுத்துவது போன்று,[16] வேறுபட்ட அரசியல் கருத்துக்களை ஒப்பிடும் போது அவற்றிற்கு இடையிலான ஒற்றுமை, வேற்றுமைகளை அளவீட்டுமுறையில் வகைப்படுத்துதல் வேண்டும். அவ்வகைப்பாட்டு ஆய்வு கருதுகோள்களை அடிப்படையாகக்கொண்டு அமையும் எனலாம்.

3. கருதுகோள்களை வடிவமைத்தலும் சரிபார்த்தலும்

வகைப்பாடு செய்த கருத்தியல் அளவைகளை வடிவமைத்தலும், அவற்றைச் சரிபார்த்தலும் ஒப்பீட்டு ஆய்வுமுறையின் இறுதி நிலையாகும். அந்நிலையில் வகைப்பாடு செய்த கருத்திய அளவுகள் தனித் தனியாகப் பிரித்து இனங்காணப்படுகின்றன. காட்டாக வெவ்வேறு அரசியல் கருத்துக்களில் உள்ள ஒப்புமைக் கூறுகள் இது அரசனுடையது; இது படைவீரர்களுடையது என்று இனங்காட்டப்பட்டு அவைகளுக்கு ஒரு வடிவம் கொடுக்கப்படுகிறது. அவ்வாறு வடிவம்

கொடுத்து முறைப்படுத்தும்போது புதிய கருத்துக்களும், கோட்பாடு களும் உருவாகும். அவையே ஆய்வு முடிவுகளாகவும் கொள்ளப்படு கின்றன. அவ்வாறு கண்டறியப்பட்ட புதுக்கோட்பாடுகளையும், கருத்துக்களையும், மீண்டும் ஒருமுறை சரிபார்ப்பது ஆய்வு செம்மை யாக அமைய உதவியாக இருக்கும். காட்டாக வேதியியல் ஆய்வில் இறுதியில் கிடைத்தவற்றை அமில சோதனைக்கு உட்படுத்துவது போன்றதாகும்.[17] அரசியல் ஒப்பாய்வில் அத்தகு சரிபார்ப்பு முறை மிகச் சிறந்த அறிவியல் முறைக்கு ஒப்பானதாகும்.

மேற்கூறப்பட்ட கருத்துக்களிலிருந்து அரசியல் ஒப்பாய்வு கருத்தியல் அளவியல்களை வரையறை செய்தல், வகைப்பாடு செய்தல், கருதுகோள்களை வடிவமைத்தலும் அவற்றைச் சரிபார்த் தலும் ஆகிய மூன்று நிலைகளை ஒப்பீடுமுறையாகக் கொள்ள இட முண்டு என அறிய முடிகிறது.

அரசியல் ஒப்பீட்டிற்கான வழிமுறைகள்

அரசியல் கருத்து ஒன்றின் முழுமையான பொருளும், முடிவான மதிப்பீடும், ஒப்புநோக்குவதன் மூலமே பெறமுடியும் என்பது சான்றோர்கள் கருத்து. ஒரு நாட்டின் நீண்டகால அரசியல் பாரம் பரியத்தில் பல்வேறு காலகட்டங்களில் பல்வேறு அரசியல் கருத் துக்கள் தோன்றுகின்றன. இக்கருத்துக்கள் ஒரே பண்பாட்டுத் தளத்தில் தோன்றினாலும், அவைகளுக்கு இடையே பல்வேறு வகையான ஒப்புமை வேற்றுமைக் கூறுகள் காணப்படலாம். எடுத்துக் காட்டாக இந்திய அரசியல் சிந்தனையில், மனுதர்மம், அர்த்தசாஸ் திரம் போன்ற அரசியல் சிந்தனைகள் வெவ்வேறு காலகட்டத்தில் தோன்றினாலும், அவைகளுக்கு இடையே பல ஒப்புமை வேற்றுமைக் கூறுகள் காணப்படலாம். ஒரே நாட்டைச் சேர்ந்த பல்வேறு அரசியல் கருத்துக்களுக்கு இடையே ஒப்புமைக் கூறுகள் காணப்படுவது மிகவும் இயல்பான ஒன்றாகும். அவையன்றி சமகால கட்டத்திலோ, அல்லது மாறுபட்ட கால கட்டத்திலோ பண்பாட்டாலும், மக்கள் பழக்க வழக்கங்களாலும், மரபாலும், பூகோள அமைப்பாலும் இன்ன பிற தன்மைகளாலும், முற்றிலுமாக மாறுபட்ட பிறிதொரு நாட்டு அரசியல் கருத்துக்கள் தோன்றினாலும் அவைகளுக்கு இடையேயும் பல ஒப்புமைக் கூறுகள் காணப்படலாம். எடுத்துக்காட்டாகக் கௌடல்யரின் அர்த்தசாஸ்திரத்திற்கும், மெக்க வல்லியின் பிரின்ஸ் என்ற நூலுக்கும் ஒப்புமைக் கூறுகள் காணப்படுவதைக் குறிப்பிட லாம். மேற்கூறப்பட்ட கருத்துக்களின் அடிப்படையில் கீழ்காணும் இரண்டு முடிவுகளுக்கு வரமுடிகிறது. அவை;

1. பண்பாட்டாலும், சமூக அமைப்பாலும் ஒன்றுபட்ட ஒரே நாட்டு கருத்துக்கள் சமகாலத்திலோ மாறுபட்ட காலத்திலோ தோன்றிய அரசியல் கருத்துக்களை ஒப்பிடுதல்.

2. பண்பாட்டாலும், சமூக அமைப்பாலும் வேறுபட்ட சம காலத்திலோ, அல்லது மாறுபட்ட காலத்திலோ தோன்றிய பிறிதொரு நாட்டு அரசியல் கருத்துக்களுடன் ஒப்பிடுதல்.

இரண்டாவது முடிவினை அடிப்படையாகக் கொண்டு இந்திய அரசியல் சிந்தனையாளரான திருவள்ளுவரையும் பண்டைய கிரேக்க அரசியல் சிந்தனையாளர்களான பிளேட்டோ, அரிஸ்டாடில் போன்றோருடைய சிந்னையையும் L. Kalleberg. என்ற அமெரிக்க அறிஞர் அறிமுகம் செய்த கருத்தியல் அளவையின் வரையறையின் அடிப்படையில் ஒப்பிட்டு ஆராய்வதே அரசியல் ஒப்பாய்வின் முக்கிய அம்சமாகக் கொள்ளலாம்.

குறிப்புக்கள்

1. H M. Posnett, Comparative Literature—P. 73.
2. Aristotle—Statement
3. Theos Bernard, Hindu Philosophy—P. 24.
4. ச. கங்காதரன், சைவசித்தாந்த கொள்கைகள், பக், 7-8.
5. ம. திருமலை, ச. சீனிவாசன், ஒப்பிலக்கியக் சொள்கைகள், ப. 14.
6. S. V. S. Nersesyants, political thought of ancient Greece, P.5.
7. Frederick Coplestrn, A History of Philosophy Greece & Rome. Vol-I, - P. 108.
8. ந. முத்துமோகன், சோஃபிஸ்ட்டுகளும், சாக்ரட்டீசும், நாவாவின் ஆராய்ச்சி, ப. 17.
9. மேலது, ப. 17.
10. B. Jowett, The Republic — (Plato's) — P. 159.
11. மேலது, ப. 158.
12. பா. சூரியநாராயணன், மேலைநாட்டு அரசியல் கோட்பாடுகள், ப. 30.
13. மேலது.
14. மேலது, ப. 64.
15. David M. Word, Comparative Government and politics, p. 494.
16. மேலது, ப. 496
17. மேலது, ப, 498.

—*—

''திருஅருட்பாவில் அப்பாலைய நிலைக்குறியீடு''

இரா. மலர்விழி மங்கையர்க்கரசி

''மியூ இன் (Muein) என்ற கிரேக்கப்பதமே மிஸ்டிஸிஸம் என்பதற்கு வேராக அமைந்தது. அதன் பொருள் அமைதியில் இருத்தல் (to remain Silence)''[1] என்பதாகும். கிறித்தவர்களும் அந்தப் பொருளிலேயே மௌனமாக இருக்கும் ரகசியத்தினைக் கற்பிப்பது என்று ஏற்றுக்கொண்டனர்.

இந்தியச் சமயச் சிந்தனையிலும் மிஸ்டிஸிஸம் என்பது அதே பொருளில் ''சொல்லற்ற தியானம் ''சும்மாயிரு சொல்லற'' என்ற கருத்துப் படிவங்களால் வழக்கில் இருந்தமை தெரிய வருகிறது. தமிழில் மிஸ்டிஸிஸம் என்பதற்குப் பல விளக்கங்கள் தரப்படுகின்றன. அனுபூதி என்பது ஒரு விளக்கம் ''இறை இணைவுப்பான்மை''[2] என்று சச்சிதானந்தம் விளக்கம் தருகிறார். மனப்புலம் கடந்தநிலை, அப்பாலைய நிலை, அப்பாலைய உணர்வு என்றும் விளக்கங்கள் தரப்படுகின்றன. அன்றாட வாழ்வியல் நிகழ்வுகளுக்கு அப்பால், வார்த்தை வெளிப்பாடுகளுக்கு அப்பால். மனம் வாக்கு என்பவைகளுக்கு அப்பால் இறையோடு இரண்டறக் கலந்த நிலையைப் பல் சமய அருளாளர்களும் சுட்டிச் செல்கின்றனர். சிந்தனைக்கும் வெளிப்பாட்டுக்கும் இடையே ஒரு காட்சி போல அப்பாலையநிலை அனுபவங்கள் விளங்குகின்றன. அதில் பல நிலைகள் காணப்படுகின்றன உளவியல், இறையியல், குறியீட்டியல், மந்திரவியல் ஆகியவற்றுடன் இணைத்துப் பார்க்கும் போக்கு உள்ளது. அவ்வகை அப்பால் நிலை அனுபவங்கள் திருமணம், பயணம் ஆகிய குறியீட்டு நிலைகளில் வெளிப்படுகின்றன. அதில் ''பயணம்'' என்ற ஒரு குறியீட்டுக் கூறினை மட்டும் விளக்குவதாகக் கட்டுரை அமைகின்றது. ''அண்டர்ஹில்'' என்பார் விளக்கும் கிறித்தவ மிஸ்டிஸிஸக் கருத்துக்களோடு திருஅருட்பாக் கருத்துக்களை ஒப்பிட்டு நோக்கும் முயற்சியும் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

பயணம் என்பதன் விளக்கமும் வரையறையும் :

பயணம் என்ற சொல் யாத்திரை, பிரயாணம் என்றவாறு இடம்விட்டு மாறிச்செல்லுதல் எனும் பொருளில் வழங்கி வருகின்றது.

தீர்த்தயாத்திரை என்பது புண்ணிய தலங்களுக்குச் சென்று வழி படுதல் என்ற பொருளில் குறிப்பிடப்படுகின்றது. ''பயணமுடன் .. ஆரூர் தொழுது'' (சேரமான் நாயனார் — 129) என்று சைவ சமய நூலான பெரிய புராணம் குறிப்பிடுகின்றது. ஆனால் சமயஞ் சார்ந்த விளக்கங்களை அகராதிகள் தரவில்லை. தமிழ்ப் பேரகராதி "Journey, travel, Voyage" என்ற ஆங்கில விளக்கங்களைத் தந்துள்ளது. அவற்றின் தமிழ் விளக்கங்களிலும் சிறுதொலைப் பயணம், சுற்றுப்பயணம், பயணம், நீள் பயணம், கடற்பயணம் நீர்வழிப்பயணம் என்று வழிமுறை விளக்கங்கள் மட்டுமே தரப் பட்டுள்ளன. ''மரணம் என்பதும் ஒரு பயணமே (Death as a journey)''[4] என்ற விளக்கத்தையும் பேரகராதியில் காண முடி கிறது. ஆனால் இறை அனுபவமும் பயணமே என்ற கருத்தை மிஸ்டிஸிஸவாதிகள் தான் முன் வைத்தனர். சமயக்கலைக் களஞ்சியம் பயணம் என்பதை விளக்குமிடத்து "See Ascension Descent in to the under world, Flight Pilgrimage, Quest, என்று குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. அவ்வாறு கூறப்பட்டுள்ள இணைப் பொருள் கூறு களில் இருந்து பயணத்திற்கான வரையறை கண்டறியப் பட வேண்டும். ''அவ்வினைப் பொருள்கூறுகளின் தமிழ்வழி விளக்கங் களினின்றும்''[26].

'ஏற்றம் பெறுவதற்காக மரபு வழியில் இருந்து வரம்பு கடந்த சிந்தனை உயர்வினால் உணர்வு வழியாகத் தேடிக்காண முற்படு கின்ற யாத்திரையே பயணம்' என்ற வரையறையைப் பெற முடிகிறது.

கிறித்தவ மிஸ்டிஸிஸம் பயணம் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. இறைவனைப்பற்றிய உண்மையின் தேடலும், ஆன்மீக உலகு பற்றிய சிந்தனையுமே, அதில் இடம் பெறுகிறது. அக்கருத்துக்கள் ஆழமானவை. சமயத்தின் பால் நம்பிக்கை கொண்டோர் மட்டுமே ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியவை. அல்லாதாரால் விமர்சிக்கப் படுவன வாக உள்ளன.

இறை, மனிதவுயிர் இவ்விரண்டிற்கும் இடையே பெறப்படும் ஆன்ம அனுபவம் இறைவனோடு அமையும் ரகசியப் பயணமாகும். ''இருளில் இருந்து ஒளியை நோக்கிச் செல்லுதல் பயணம்''[7] என்ற பிரபஞ்சனின் விளக்கமும் இங்கு ஒப்புநோக்கக் கூடியது மனிதவுயிர் ஆன்ம இருளில் இருந்து மீண்டு, இறையொளியை நோக்கிச் செல்லுதல் என்றும் பொருள் கொள்ளலாம். அக வாழ்வு பற்றிய அவ்வாராய்ச்சியில் ஆன்மாவின் உறைவிடம், மனதின் பல்வேறு நிலைகள் ஆகியவற்றைக் காணக் கூடலாம். ''சிந்தனைக்கும் வெளிப்பாட்டுக்கும் இடையே ஒரு காட்சி போல உள்ள அனுபவங்

களை வெளிக்காட்டுதல் இயலாது. அவை அறிவாராய்ச்சியாக மூளைக்குச் சென்று சேர்வதல்ல; அகத்தின் தேடலாக விரும்பும் நெஞ்சிற்கே சென்று சேரும்'' [8] என்று அண்டர்ஹில் விளக்கம் தருகிறார்.

பயணிக்கு வேண்டும் உபகரணங்கள் :

உலகச் சிந்தனைகளை விடுத்து ஆன்மப் பயணம் மேற்கொள்ள முடிவு செய்து விட்ட பயணிக்குத் தேவையானவை எவை என்ற வினா முன் எழுகின்றது. கிறித்தவத்தில் உபகரணங்களாக மூன்று செயல்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. அவை முறையே,

''1. கவர்தல் (attraction)
2. ஆழ்தல் (Devotion)
3. எழுச்சி (Elivation)'' [9] என்பன.

கவர்தல்

இந்நிலை ஒன்றைக் கண்டவுடன் ஈடுபடவைப்பது என்ற பொருளைத் தருவதல்ல. தெய்வத்திற்கும் மனித ஆன்மாவிற்கும் உள்ள பரஸ்பர விருப்பத்தையே குறித்து நிற்கின்றது. இறை-உயிர் தெய்வம்–மனிதம் என்ற இரண்டினிடத்தும் ஏற்படும் அன்பின் பிணைப்பு முதல் உபகரணமாகச் சொல்லப்படுகிறது. புனித அகஸ்டஸின் கூற்று கிறித்தவத்தில் உள்ள ஆன்ம அனுபவப் பிணைப்பினைக் காட்டும் வகையில் அமைந்துள்ளது ''நீ எங்களை உனக்காகவே படைத்தாய். உன்னுள் அன்றி எங்கள் இதயம் அமைதி காணாது'' [10] என்பதே அக்கூற்று. இதே போன்ற கருத்தமைப்புடன் திருஅருட்பாப் பாடல் விளங்குகிறது.

''எல்லாம் உடையாய் நின்செயலே எல்லாம் என்றால்
என்செயல்கள் எல்லாம் நினது செயல் அன்றோ'' (3341)

எனும்போது என்செயல்–நின்செயல், நின்செயல் – என்செயல் என்ற ஒருங்கிணைப்பு வெளிப்பட்டு நிற்பதை உணர முடிகிறது-

ஆழ்தல்

இறைவனை நோக்கிய பயணம், இறைவனில் பயணம் என்பதாக ஆழ்தல் என்ற இரண்டாவது உபகரணம் விளக்கம் பெறுகின்றது. கவர்ச்சி என்பது கூட எளிதாக வரலாம். காண்டல், கேட்டல் என்ற நிலைகளிலேயே முதல் உபகரணத்தைப் பெற்றுவிட முடியும். ஆனால் உற்றுணர்தல் எனும் ஆழத்தில் வருவதே ஆழ்ந்த அன்பு; அவ்வண்பே அடைக்குந்தாழின்றிப் பெருகி இறைவனைப் பற்றிய பூரண அறிவைப் பெற்றுத் தருகிறது.

''சற்றும் வருந்தப் பாராது என்னைத்தாங்கும் நேயனே
தான் நான் என்று பிரித்தற்கரிய தரத்து
முற்றும் தனதை எனக்குக் கொடுத்து முயங்கும் — நேயனே
முன்னே நான் செய் தவத்தில் எனக்குள் முளைத்த
நேயனே''
(5048)

என்ற அருட்பாவின் மூலம் இராமலிங்க அடிகள் உயிரும் இறையும் பிரித்தற்கரியது என்ற ஆழ்ந்த நிலையினை வெளிக்காட்டியுள்ளார்.

உயிரின் வருத்தத்தைப் பாராது தாங்கிக் கொள்பவன் இறைவன். உயிரினின்று தன்னைப் பிரித்துக்காண இயலாத வண்ணம் முயங்கி நிற்பவன். உயிர் தவச் சிறப்பால் உயிருக் குள்ளேயே முளைத்து நிற்பவன் என்ற இக்கருத்துக்கள் எல்லாம் ஆழ்தல் எனும் உபகரணத்தை உயிர் பெற்றுவிட்டது என்பதைக் காட்டுவதேயாகும்.

எழுச்சி

இறையுடன் ஒருங்கிணைப்பு ஏற்பட்டதாக உயிர் உணரத் தொடங்கியதன் பின்னர், அந்நிலையிலேயே இருந்துவிட முடிவு செய்கிறது. அதன்பின்னர் இவ்வுலகச் சிந்தனைகளை விட்டு விட வேண்டும் என்ற அகஎழுச்சியும், இறையுலகு சேரவேண்டும் என்ற உள்ளக் கிளர்ச்சியும் தோன்றிவிடுகிறது. இந்நிலையில் ஆன்மீக உலகினைக் கண்டேன் எனக் கூற வைப்பதான எழுச்சி எனும் மூன்றாவது உபகரணத்தையும் உயிர் பெற்றுவிடுகிறது. இந்நிலைக்குத் தக்க சான்றாக,

''காட்டைக் கடந்தேன் நாட்டை அடைந்தேன்
கவலை தவிர்ந்தேன் உவகை மிகுந்தேன்
வீட்டைப் புகுந்தேன் தேட்டமுதுண்டேன்
வேதாகமத்தின் விளைவெலாம் பெற்றேன்'' (5317)

என்ற அருட்பாப் பாடல் அமைகின்றது.

காட்டைக் கடந்தேன் என்பது உலகப் பற்றுக்களை நீங்கினேன் என்பதைக் குறிக்கும். நாட்டை அடைந்தேன் என்பது ஆன்மீக உலகினை அடைந்தேன் எனப் பொருள்படும். கவலை தீர்ந் தேன் என்பது இறையருள் கிட்டுமா என்ற கவலை நீங்கியது என்பதை உணர்த்துகிறது. அடுத்து வரும் வீட்டைப்புகுந்தேன் கேட்டமுதுண்டேன், வேதாகமத்தின் விளைவெலாம் பெற்றேன் என்பது இறையிடம் புகுந்து இறைக்கலப்பை பெற்று ஆனந்தநிலை அடைந்ததைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம்.

பயண இலக்கு

அப்பாலைய அருள் அனுபவநிலையில் தான் பெற்ற அந்த அனுபவத்தை மீண்டும் மீண்டும் புதுப்பித்துக் கொள்ள உயிர் எண்ணுகிறது. உலகியலுக்கு வந்ததன் பின்னர் மீண்டும் தான் அருள் அனுபவ நிலையை எய்துதற்காகப் பயண இலக்கு ஒன்றை நிர்ணயம் செய்கிறது. அவ்விலக்கினை அடைந்து அருள் அனுபவத்தை மீண்டும் பெற்று உய்வடைகிறது. அவ்விலக்கு மிகுதியும் இறைவனின் திருத்தலங்களாக அமைகின்றன.

கிறித்தவர்கள் பயணத்தின் இலக்காகவும் முடிந்த எல்லையாகவும் ஜெருசலத்தைக்கண்டார்கள். ''கிறித்தவர்களுக்கும் ஜெருசலம் தான் இலக்கு. ஆனால் குறிப்பாகக் கத்தோலிக்கப் பிரிவினர்பராமரிப்பதனால் அதிக உரிமையுடன் குறிப்பிடுவர்''[11] ஆன்மீக வாழ்வு என்றே ஜெருசலத்தைப் பொருள் கொண்டனர். அதனையே ஆன்ம வீடு என்றனர். திருஅருட்பாவில் சிதம்பரமே பயண இலக்காகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ''இக்கரை கடந்திடில் அக்கரையே இருப்பது சிதம்பர சக்கரையே'' என்பது இராமலிங்கரின் இலக்காகும்.

பயணத்தின் தொடக்கம்

பயணத்திற்கான உபகரணங்களையும் பெற்றுக் கொண்டு, பயண இலக்கையும் நிர்ணயம் செய்த பின்னர் பயணம் தொடங்குகிறது. அவ்வான்மப் பயணம் மூன்றுவித அடித்தளங்களில் இருந்து தொடங்குவதாகக் கொள்ளலாம். அம்மூன்றும் ஆன்மாவின் ஆறா அவாக்கள். அவை,

1. புனிதப் பயணியாகத் தன்னைக் கருதுதல்.
2. இதய அன்பிற்காக ஏங்குதல்.
3. பரிபூரணத் துணையைப் பெறவிழைதல்.

புனிதப் பயணியாகத் தன்னைக் கருதுதல்

ஆன்மா தன்னை ஆன்மீகப் பயணம் செல்வதற்கு ஆயப்படுத்திக் கொள்வது முதன்மையான அடித்தளமாகும். அந்நிலையில் அமைதியின்மையை வெளிப்படுத்தும் விதமாகவே செயல்களும், பாடல்களும் அமையும். நடைமுறை வாழ்வில் இருந்து விலகிப் போவது என்பது செயல்நிலை மாற்றமாகப் பரிணமிக்கிறது.

> ''நாதாந்தத் திருவீதி நடந்திடுதற்கறியேன்
> நான் ஆர் என்றறியேன்'' (3317)

என்ற திரு அருட்பா வரிகள் நடைமுறை வாழ்வில் இருந்து விலகிய நிலையைக் காட்டுகின்றன. நடுவீதி மட்டுமே அறிந்துள்ள நடை

முறை மனிதனில் இருந்து நாதாந்தத் திருவீதி நடக்கவும், நான் யார் என்றறிய முயலும் தேடலும் வெளிப்பட்டு வேறுபடுத்திக் காட்டுகின்றன.

''ஆதி அந்த நிலையறியேன் அலையறியாக் கடல்போல்
ஆனந்தப் பெரும் போகத் தமர்ந்திடவும் அறியேன்''

''சாகாத தலையறியேன் வேகாத காலின் தரம் அறியேன்
போகாத தண்ணீரை அறியேன் ஆகாய நிலை அறியேன்''
(3319, 3320)

என வரும் கருத்துக்கள் நடைமுறை வாழ்வில் இருந்து விலகிப் போதல் என்பதனோடுமட்டுமன்றி, இழந்த வீட்டைத்தேடிப் போதல், நல்ல வீட்டிற்குப் போதல் என்பவனவற்றோடு இணைத்து எண்ணிப் பார்க்கக் கூடியவை.

இதய அன்பிற்காக ஏங்குதல்

இஃது இரண்டாவது கூறாகக் கொள்ளப்படுகிறது. தன்னை யார் என்று எண்ணத் தொடங்கிய ஆன்மா முதலில் நடைமுறை வாழ்வில் இருந்து விலகித் தோன்றுகின்றது. பின்னர் எதனால் உருவாக்கப்பட்டோம் என்ற எண்ணத்தின் விளைவாக உண்மை அன்பைப் பெற நாட்டம் கொள்கின்றது. உணவே பிரதானம் என வாழும் இப்பொய்மை உலகில் புகலிடம் எதுவாக இருக்கும், யாரிடம் உரைப்பது, என்ன செய்வது, இறையின் குறிப்பறியாது ஏன்தான் பிறந்தோமோ என்ற ஏக்கங்கள் எழுந்த பின்னர் இறையருள் கிட்டுமா என்ற ஐயப்பாடும் எழுந்து விடுகிறது. ''நாயினிற் கடையேன் அருட்குப் பொருத்தன் ஆவற்கென் செயக் கடவேன் அப்பனே எனைஆண்டு கொண்டருளே'' (3309). மேற்காணப்பட்ட பாடற்கருத்துக்களில் உலகம் பொய்யானது; உலகில் உண்மை உறவு இல்லை; தனது நிலையையே நிர்ணயம் செய்ய இயலாத இருண்மை என்பன இடம் பெற்றிருப்பதை அறியமுடிகிறது. பின்னர் இறைவனை இனங்காண வேண்டும் என்ற எண்ணத் தேடலில் ஆன்மா ஈடுபடுகிறது.

''புறத்தே காணப்படும் எவையும் சிதைந்து போய்க் கொண்டே, நிலையற்றதாய் இருப்பதை உணந்தவர்கள் இவற்றிற் குக் காரணமாகிய அந்தப் பரம் பொருள் என்றும் சிதைவும் ஒழிவும் அற்றதாக இருக்க வேண்டும் என்ற முடிற்கு வந்தார்கள். அப்படி யானால் அந்த அழிவற்ற ஒன்று எங்கும் தோற்றமாகாமல் இருக்கும் போலுள்ளது. ஆதலின் அதனை ஒரு காண்பரிய மறைபொருளாகவே கொள்ள வேண்டும் என்ற முடிவுக்கு வந்தார்கள் அவர்களின் பொறி

புலன் உணர்வை எல்லாம் கடந்து, பகுத்தறிவுக்கும் எட்டாத தாய்க் கடந்த ஒரு உள் நிலையிருக்கவேண்டும் அந்தப்பரம் பொருள். அதனைக் கடவுள் என்றுதான் குறிக்கலாம் என்று ஆன்றோர்குழு முடிவு கட்டினது. எனவே, அப்பொருளை உணர்த்தவந்த குழூ உறிச் சொல்லே கடவுளாய் விளங்கிக் கொண்டிருக்கின்றதாம்.''[12]

என்று சரவணானந்தா அத்தேடலுக்கு விடையாகவே கடவுட் கருத்து பெறப்பட்டதை வலியுறுத்துகிறார். அவ்வாறு இறை என்ற ஒன்றைக் கண்டு கொண்ட பின்னர் அந்த இறையின்அருளுக்குத் தான் பொருத்தமா? என்ற ஐயப்பாடு தோன்றி விடுகின்றது. அதனால்தான் அருட்பாவில்

''உன்றன் அருளை மேவுவதற் கென்செயக் கடவேன்
அப்பனே எனை ஆண்டு கொண்டருளே'' (3312)

எனும்பாடலாக அவ்ஐயம் வெளிப்படுகிறது. அத்தகு நிலையில் ஐயம் மீதூறப் பெற்றுப் பாடப்பட்டவை எல்லாம் உண்மையான இதய அன்பைத் தேடும் ஆன்மத் தேட்டங்களே.

பரிபூரணத் துணையைப் பெற விழைதல்

நடைமுறை வாழ்வில் இருந்து விலகிச் சென்று இதய அன்பிற்காக ஏங்கும் ஆன்மா பின்னர் துணை தேடி அலைகின்றது. அத்துணையும் தன்னைவிட ஆற்றல் மிக்கதாக இருக்க வேண்டும்; தன் களைப்பையும் சோர்வையும் போக்கக் கூடியதாக இருக்க வேண்டும்; தன்னை நன்னெறிப் படுத்தி அழைத்துச் செல்ல வேண்டும்; எக்காலத்தும், எவ்விடத்தும் நடப்பனவற்றை அறியக் கூடிய ஆற்றல் படைத்ததாக இருக்கவேண்டும்; சர்வ வல்லமை படைத்த பூரணத்துவம் பெற்றதாகப் பரிபூரணப் பொருளாக அத்துணை விளங்க வேண்டும் என்றெல்லாம் வேட்கை கொள்கிறது. அத்தகைய பூரணத் துணையிடம்தான் உன்னையே துணை என்றிருக்கின்றேன், எனைக் காத்தருள் எனச் சரண் புகுந்தால் அடைக்கலம் பெற முடியும்.

''கூடுங்கருணைத்திருக்குறிப்பை இற்றைப் பொழுதே குறிப்பித்து
வாடுஞ்சிறியேன் வாட்டம் எலாந் தீர்ந்து வாழ்வித்திடல் வேண்டும்.
பாடும்புகழோய் நினை அல்லால் துணை வேறில்லை''
(3342)

என்று குறிப்பறிவித்து வாட்டம் தீர்க்கச் சொல்லி உரிமையுடன் முறையிட இயலும். மேலும் நீ என்ன செய்தாலும் நான் உன்னை

விட்டகலேன் என்ற உறுதிப்பாடு தோன்றி விட்டால் இன்ப துன்ப ஊசலாட்டம் இன்றி மனம் சாந்தப்படவும் ஏது ஏற்பட்டுவிடுகிறது.

''இன்பே நன் றருளி அருள் இயற்கையிலே வைத்தாலும்
இங்கே என்னைத்
துன்பே செய்வித்தாலும் என்செய்வேன் நின்னருளே
துணை என்றந்தோ
என்பேதை மனமடங்கி இருப்பதன்றி எல்லாங்
கண்டிருக்கும் என்றன்
அன்பே என்அம்மே என் அப்பா இச்சிறியேனால்
ஆவதென்ன'' (3375)

என்ற வரிகளில் பரிபூரணத் துணை இன்னதெனக் கண்டு கலந்து, அதுவே ஆன்ம அனுபவம் பெறுவதற்குத் தாய் தந்தை போலக் காரணமாய் உள்ளது என உணர்ந்து உறவாடிப் பின்னர் அதன் அன்பில் திளைக்க வேண்டும் என்ற அவா வெளிப்பட்டு நிற்றலைக் காண முடிகிறது.

பயணத்தில் தேடல்

தேடலை மையமிட்டுத் தொடங்கிய ஆன்ம அனுபவப் பயணத்தில் பரிபூரணத்துணையினைக் கண்ட பின்னரும் அது இன்னது என வலியுறுத்துச் சொல்ல முடியாத தடுமாற்ற நிலையினைக் காண முடிகிறது. தேடலின் நிறுத்தங்களாக அவை விளங்குகின்றன. ஒரு நிறுத்தம் மற்றொன்றைச் சென்றடையும் வழியாக விளங்குகின்றது. அந்நிலையில் இறை உண்மையினை அகவய வழியிலும் புறவய வழியிலும் (External way of Reality & Internal way of Reality) தேட விழைகின்றனர். அவ்விரு நிலையிலும் இரண்டிற்கும் இடைப்பட்ட மூன்றாவது அனுபவப் பொருளாக ''அன்பின் நிறைவு'' பெறப்படுகிறது அதுவே அப்பாலைய நிலையில் அனுபூதியாளர்களின் நிறை உணர்வாகவும், மீயுயர் உண்மையாகவும் (Supreme Factor) விளங்குகின்றது. அவ்வன்பின் நிறைவு இடமா, பொருளா, நிலையா [Place, Person' State] எனக் குறிப்பிட்டுச் செல்லும் போக்கும் காணப்படுகிறது.

''போதாந்தத் திருநாடு புக அறியேன்'' (3319)

''இக்கரை கடந்திடில் அக்கரையே
இருப்பது சிதம்பர சக்கரையே'' (5078)

எனவரும் வரிகள் இடத்தைச் சுட்டுவனவாக உள்ளன.

இரண்டாவதாகப் பொருள் என்ற நிலையிலும் சுட்டப்பட்டுள்ளது.

''நடராஜ வள்ளலை நாடுதலே நந்தொழில்'' (5092)

என்றதனால் உயிர்ப்பொருளாக, நபராகச் சுட்டப்பட்டுள்ள பான்மையையும் அறிய முடிகிறது.

மூன்றாவதாக இடமும், பொருளுமன்றி தனித்த ஒரு நிலையாகவும் கூறப்பட்டுள்ளது.

''வரவு செலவற்ற பரிபூரணாகார சுக வாழ்க்கை ......
இரவு பகல் அற்ற ஒரு தருணத்தில் உற்றபேரின்பமே''
(3669)

''ஆராலும் அறியாத உயர்நிலையில் எனைவைத்த அரசே''
(3670)

எனும்போது தனித்த நிலையாக, உயர்நிலையாக பேசப்படுகிறது.

''அறிதலின்போது பலவகைப் பொருளுடையதாக இருக்கின்றது''[13] எனக் கூறினாலும் அதுவே அனுபவமாக உணர்தலின்போது மூன்று வகையில் உள்ளது. அந்த மூன்று குறியீட்டு நிலைகளையும் அனுபூதியாளன் உருவமா? இடமா? உணர்வா? என அறிய முடியாத போது பயன்படுத்துகிறான் என்ற வரையறைக்கு வர முடிகிறது.

ஈண்டு ''ஒன்று மூன்றான உண்மை'' எனச் சரவணானந்தா இணைத்துக் கூறுவதை ஒப்புநோக்க வேண்டியதாகிறது.'' இந்த உலக வாழ்விலே ஒன்றான கடவுள், அகத்தே அருவ ஞான உண்மையாயும், உயிரிலே ஆற்றல் விளக்கமாயும், உருவிலே தோற்ற வண்ணமாயும் விளங்குவது மெய்யாகும். இவை மூன்றும் ஒன்றின் விரிவே அன்றி வேறல்ல. இதனை அகமிருந்து அனகமாகக் காணவேண்டும். மாறாகப் புறத்திருந்து கண்டு உள் ஒடுங்கச் செய்தது முன்னெறிகள்''[14] எனக்கூறும் அவரது கருத்தின் வழி அருவம், உயிர் ஆற்றல், உரு என்ற மூன்றையும் ஒன்றாக்கிக் காண்கிறார் என்று அறியமுடிகிறது.

அனுபூதிமான்களின் தேடலில் உருவம், இடம், உணர்வு என்பன குறியீட்டு நிலையில் குறிக்கப்படுவதை முன்னர் குறிப்பிட்டதன் வழி தெரிந்து கொள்ளலாம். அவ்வாறாயின் சரவணானந்தாவின் கருத்துப்படியும் உரு என்பதனுடன் அவர்களும் ஒத்துப்போகின்றனர். உணர்வு என்பதனை உயிர் ஆற்றலுடன் இணைத்துக் கூறலாம் என்ற சாத்தியக்கூறு தென்படினும், இடம் என்பதனை எதனுள் அடக்குவது என்ற ஐயம் எழுகின்றது. இடம் என்பது அருவமா? இது தனித்த ஆய்விற்குரியது. இருப்பினும் அருவம், உயிர் ஆற்றல், உரு என்பன கடவுள் எனும் 'ஒன்று மூன்றான உண்மை'' எனில் அப்பாலைய நிலையில் கண்ட உருவம், இடம், உணர்வு என்பன அருள் அனுபவம்எனும் ''ஒன்று மூன்றான உண்மை' என்ற அளவில் ஏற்றுக்கொள்ள முடியும்.

இறைக் காட்சியைப் புறக்காட்சியாகக் காணும் போது அக உணர்வுக்கு அக்காட்சி விடையாக அமையலாம். பொருள் உலகில் நின்று அருள் உலகிற்கு ஒரு நுழைவாகப் பயணம் அமைகிறது. அதனைப்பற்றி மோர், என்பவர் ''இதுவரை இருந்ததும் இல்லை; இனி இருக்கப்போவதுமில்லை ஆன்மாவின் அனுபவம்''[15] என்கிறார். அவ்வாறு இறை. ஆன்ம நெருக்கத்திற்கு ஆசை தருவதாக உள்ளதால் பயணக்குறியீட்டு நிலையிலேயே பெரும்பான்மையான கிறித்தவ அனுபூதி யாளர்கள் ஆர்வம் கொண்டனர்.

அந்நிலையில் புறவய வெளிப்பாட்டினை விட (outword going) அகவய மாற்றம் (Inword change) பெரிதாக அமைந்தது. மீண்டும் பிறப்பெடுத்தல் என்ற கருத்தையும் கூடக் குறிக்கத்தொடங்கினர். காதரினா என்பவர் ''கடவுளிடம் பங்கேற்பல்ல. தன்னிலை மாற்றம்'' என்றும் கருத்துத் தருகிறார். அக்கருத்துக்கள் ஆன்மீக வாழ்வில் வெளியீட்டுத் திறன் வேறுபடுகிறது என்பதை உணர்த்து கின்றன.

காணா உலகு நோக்கிய பயணம்:

காணும் உலகில் இருந்து காணா உலகிற்குப் பயணம் செய்தல் என்பதாகும். கடப்புநிலை சிறப்பு நிலை அனுபவங்கள் என்பவை இதில் அடங்கும். புலன் வயப்பட்ட சாதாரண உலக முறையில் இருந்து விடுபட்டு அகநிலைப் பரிமாணத்திற்கு இட்டுச் செல்கின்றன. இதனை

''தன்னையறிந்தின்பமுற வெண்ணிலாவே ஒரு
தந்திரம் நீ சொல்லவேண்டும் வெண்ணிலாவே
நாதமுடி மேலிருக்கும் வெண்ணிலாவே அங்கு
நானும் வர வேண்டுகின்றேன் வெண்ணிலாவே
இராப்பகலில்லாவிடத்தே வெண்ணிலாவே ஐயர்
நாட்டம் கொண்டு வாட்டம்கொண்டேன் வெண்ணிலாவே''

என்ற திரு அருட்பா பாடலால் உணர முடியும். தன்னையறிந்து நாதமுடி சென்று இராப் பகலில்லா இடத்தில், வரவு செலவற்ற தருணத்தில் இறை நாட்டத்தால் உயிர் செல்கின்றது. இது காணா உலகு நோக்கிச் செல்வதாகவே கொள்ள வேண்டும். இங்கே இறைவனோடு இரண்டறக் கலப்பதும் நிகழலாம். அதனைப் பின் வரும் தொடர்கள் உறுதிப்படுத்துகின்றன.

''என்னைக் காட்டி என்னுள் இலங்கும் நின்னைக்காட்டியே
இறங்கா நிலையில் ஏற்றி ஞான அமுதம் ஊட்டியே''

''எனதென்பதும் நினதென்பதும் இது என்றுணர் தருணம்
இனம் ஒன்றது பிறிதன்றென இசைகின்றது பரமம்,,
(5055&5177)

எனக் குறிப்பிட்டாலும் ''இசைகின்றது பரமம்'' என்றதனால் இறை தான் இறங்கிவந்து இணைகின்றது என்ற கருத்து வெளிப் பாட்டையும் பெறமுடிகின்றது.

அந்நிலை யாரால் வழங்கப்பட்டது, எதனால் பெறப்பட்டது, எத்தகு நிலையினால் கிடைக்கப் பெற்றது என்பதனைப் பிறிதோர் இடத்தில் இராமலிங்க அடிகள் குறிப்பிடுகிறார்.

''பாட்டுவித்தால் பாடுகின்றேன் பணிவித்தால்
பணிகின்றேன் பதியே நின்னைக்
கூட்டுவித்தால் கூடுகின்றேன் குழைவித்தால்
குழைகின்றேன் குறித்த ஊளை
ஊட்டுவித்தால் உண்கின்றேன் உறங்குவித்தால்
உறங்குகின்றேன் உறங்காதென்றும்
ஆட்டுவித்தால் ஆடுகின்றேன் அந்தோ
இச்சிறியேனால் ஆவதென்னே'' (3369)

என்ற வரிகள் முழுமையான சரணாகதியினாலேயே கலப்பு ஏற்பட்டது என்பதனையும் உணர வைக்கின்றன. அக்கலப்பினால் ஆளுமையும் பண்பும் மாறுபட்டு, விரும்பும் இறையுடன் இணைந்து தொடர்புறவு ஏற்பட்டு விடுகிறது, அதன் பின்னர்

''என் உயிர் காத்தான்; இன்பம் பலித்தது
பொன் உருத் தந்தான் சிவமாக்கிக் கொண்டான்''
(5274)

என்ற உறுதிப்பாட்டினை ஆன்மா பெற்று விடுகின்றது. இன்னும் சிறப்பானதாகக் குறிப்பிட வேண்டுமெனில் பின்வரும் சான்றையும் வலுவாகக் கூறலாம்.

''இருட் பெரு மாயையை விண்டேனே
எல்லாம் செய் சித்தியைக் கொண்டேனே'' (5116)

என்று கூத்தாட வைக்கின்றது. அந்நிலையில் படைப்புச் சக்தி, பொருளுருவாக்க ஆற்றல் என்பவைகள் பெறப்பட்டனவாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

அவ்வாறெல்லாம் கூறப்பட்டபோதிலும் பயணத்தில் முடிந்த நிலையை தெளிவாக உணர்த்தியுள்ளனரா என்பது ஆய்விற்குரியதே. ஏனெனில் மண்ணகத்து மனிதன், தன்னை விண்ணகத்து மனிதனாக

எண்ணிக் கொள்கிறான். ஆதி-அனாதி ஆகிறது; ஆன்மா—கடவுள் நிலையடைகிறது; என்பவைகளை அனுபூதி எனும் அப்பாலைய உயர் உணர்வுநிலையில் காண்கிறோம். எனினும் புறத்தேடலாகவும் அகமாற்றமாகவும் விழைவுகள் அமைவதால் அதனை ஆளுமையின் மடைமாற்றம் என்றும் குறிப்பிடலாம்.

முடிவுகள்:

1. சிந்தனைக்கும் வெளிப்பாட்டும் இடையே ஒரு காட்சிபோல அப்பாலைய நிலை அனுபவங்கள் விளங்குகின்றன.
2. அப்பாலைய நிலைக் குறியீடுகளில் ஒன்றான பயணம் என்பது கிறித்தவத்திலும், திருஅருட்பாவிலும் இடம் பெற்றுள்ளது.
3. பயணத் தொடக்கம் பற்றிய கிறித்தவக் கருத்துக்களும் திருஅருட்பாவின் கருத்துக்களும் இணைநெறியில் உள்ளன.
4. பயண இலக்காகக் கிறித்தவர்கள் ஜெருசலத்தையும் இராமலிங்கர் சிதம்பரத்தையும் கொண்டுள்ளனர்.
5. அனுபவ உணர்வின் போது அனுபூதியாளன் உருவம், இடம், உணர்வு நிலை எனும் மூன்று குறியீட்டு நிலைகளையும் எய்து கிறான்.
6. பயணம் என்பது ஆளுமையின் மடைமாற்றம் அல்லது உயர் நிலையடைதல் என்பதே.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Encyclopedia of Religions, Vol-10, P. 245
2. வை. சச்சிதானந்தன், ஒப்பிலக்கியம் (ஓர் அறிமுகம்)
3. Tamil Lexicon, Vol-IV, P. 1184
4. Ibid., P. 2486
5. Encyclopedia of Religions, Vol-8, P. 127.
6. A. C. செட்டியார், ஆங்கிலம்—தமிழ் அகராதி,

Ascenson : ஏறுதல், எழுந்து செல்லல், விண்ணேறுதல் (ப.50)

Descent : இரங்குதல், இறக்கம், கீழ்நோக்கிய செலவு, கீழ் நோக்கிய சாய்வு, சரிவு, மரபு வழி வருகை (290)

Flight : பறத்தல், வான்செலவு, எட்டா அவா, உயர்வு, வரம்பு கடந்த சிந்தனை உயர்வு (394)

Pilgrimage: யாத்திரை, வாழ்க்கைப் பயணம், யாத்திரை செல் (737)

Quest : தேடும் பொருள், நாடிச் செல், தேடித்திரி, தேடி காண், தேடு (798)

Journey : பயணம் (553)

7. பிரபஞ்சன், சுகபோகத்தீவுகள், ப–3.
8. எமிலி அண்டர்ஹில், மிஸ்டிஸிஸம் (ஆங்கில நூல்) ப–126.
9. மேலது, ப. 128.
10. மேலது, ப. 129
11. அருட்தந்தை, ஞானப்பிரகாசம் அவர்கள் 21–6–92 அன்று ஞாலத்தமிழ்ப் பண்பாட்டுக் கருத்தரங்க உரையாடலின் போது கூறியது.
12. சரவணானந்தா, ஒன்று மூன்றான உண்மை, ப. 144
13. Y.MASIH, **A Comparative study of Religions**, Encounte of Religions, p· 343
14. சரவணானந்தா, மு. நூ., முகவுரை, ப. உ.
15. எமிலி அண்டர்ஹில், மு. நூ., ப. 130,
16. மேலது, ப. 132.

—✻—

மொழிபெயர்ப்பில் குறைகள்

செ. இராஜேஸ்வரி

மொழிபெயர்ப்பில் காணப்பெறும் குறைகளை ஜீவன் சாகர் எனுமறிஞர் நான்காக வகைப்படுத்துவார். அவை வருமாறு : 1. மூலநூற்கருத்தைத் தலைகீழாக மாற்றுதல்; 2.உள்ளன நீக்கலும் இல்லன சேர்த்தலும்; 3. கருத்தைத் திசை திருப்புதல்; 4. ஏற்ப மாற்றுதல் (Modification).[1] இவை நான்கும் மொழிபெயர்ப்பில் இடம் பெறும் போது குறைகளாகத் திறனாய்வாளர்களால் கருதப்படு கின்றன.

இவை குறைகளாகக் கருதுவதற்கு வாய்ப்பாக அமையும் நிலைகளை இக்கட்டுரை தமிழிலக்கியச் செய்யுள் மொழி பெயர்ப்பு களிலிருந்து சான்று காட்டி விளக்குகிறது.

—✻—

1. மூலநூற்கருத்தை மாற்றுதல் (Inversion of Meaning)

மூலநூற்கருத்தைப் பெறுமொழியில் மொழிபெயர்க்கும்போது மூலநூலாசிரியர் கருதாத வகையில் முற்றிலும் வேறாக, முரணான கருத்தை அளிப்பது ஒருவகைக் குறையாகும். இக்குறையினால் மொழிபெயர்ப்பு வாசகர் தவறான கருத்தைப் பெறுவது மட்டுமின்றி மூலநூலாசிரியர் பற்றியும் வேறுபட்ட கணிப்பைப் பெறுவார். சான்றாக,

கவிமணியின் 'உமார் கய்யாம் பாடல்களில்' உலக இன்பங்களைத் துய்க்காத வாழ்க்கை வெற்று வாழ்க்கை எனக் கூறப் பட்டுள்ளது. தமிழ்வாசகர் பலரும் இந்நூல் எபிகியூரியத் தத்துவத்தைப் போதிப்பதாகக் கருதுகின்றனர். உலகின் துன்பங்களை மறக்கத் துணையாக அமைவது மதுக்கலசமே என்ற கருத்தில் பல பாடல்கள் மொழிபெயர்ப்பில் இடம்பெற்றுள்ளன.

> ''உருக்கும் பாடல் கேளாமல்
> உண்ணும் மதுவும் உண்ணாமல்
> பொருக்கு மண்ணில் மண்ணாகப்
> புதைந்து போனால் என் செய்வோம்'' (பாடல் 67)

என்றும்

''வாழ்வின் கிண்ணமது
வற்றி வறண்டு போகும் முன்னம்
பருக மதுவைத் தாரீரோ?
பாய்விட் டெழுந்து வாரீரோ?
அருமை மங்கைமாரே'' (பாடல் 77)

என்றும் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. மதுவின்பமும் மங்கையரின்பமும் பற்றி இம்மொழிபெயர்ப்பில் பல பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. ஆனால் பாரசீகக்கவி மதுவைத் திராட்சை ரசமாக 'Wine' என்று குறிப்பிட்டு உள்ளார். இத்திராட்சை ரசம் இறையன்பைக் குறிக்கும் பொருளில் மூலநூலில் வழங்கியுள்ளது, மேலும் இறைமையைப் பெண்ணாக உருவகித்துள்ளது. இபுன் ஏல் அரபி என்பவர் இவ் உருவகத்தை அளவுக்கதிகமாகக் கையாண்டதனால் தெய்வ நிபந்தனைக் குற்றத்திற்கு ஆளானார் என்பதும் இவண் குறிப்பிடத் தக்கது.[2] ஆங்கிலத்தில் 'The Alisolute Grape' என்று திராட்சை ரசம் பற்றிய செய்தி இறைவனோடு ஒப்பிட்டுணரும் வகையில் புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. தமிழில் இப்பொருள் முற்றிலுமாக மாற்றப் பட்டுள்ளது.

''பெண்ணே ! கிண்ணம் நிறையம்மா'' (71)
''வண்ணக் கிளியே ! ஒரு கிண்ணம்
மதுவை ஊற்றித் தருவாயே'' (72)

எனப் பெண்ணாகவும் மதுவாகவும் இக்கருத்துக்கள் நேர் பொருளுடையனவாக உள்ளன. மூலநூலின் குறியீட்டுப் பொருள் மொழி பெயர்ப்பில் முற்றிலுமாக அல்லது தலைகீழாக மாற்றப் பட்டுள்ளது.

உள்ளன நீக்கலும் இல்லன சேர்த்தலும் :

மூலநூல் பனுவலில் உள்ளவற்றை மொழிபெயர்ப்பில் நீக்கி விடுவதும் (deletion) இல்லாதவற்றைச் சேர்த்துக்கொள்வதும் குறைகளாகக் கருதப்படும். ஏனெனில் மொழி பெயர்ப்பாசிரியர் மூல நூலாசிரியரின் படைப்பினை மொழிபெயர்க்கிறாரேயன்றிப் புதிதாக ஒரு நூலைப் படைக்கவில்லை. மேலும் மொழி பெயர்ப்பில் காணப் பெறும் கருத்தலகுகள் மூலநூலாசிரியரின் கருத்துக்களாகவே நம்பப் படுவதனாலும் மேற்கூறிய குறை, மொழிபெயர்ப்பில் இடம் பெறுதல் கூடாது. பெறுமொழிப் பண்பாடு, மரபு, பழக்கவழக்கங்கள் போன்றவற்றிற்கு முரணாகக் காணப்பெறும் மூலமொழிக் கருத்துகளை மொழிபெயர்ப்பாசிரியர் நீக்கி விடுகின்றனர். இதற்கு முக்கிய காரணம் இவை பெறுமொழி வாசகர் மனத்தில், மூலநூலாசிரியரின் கருத்திற்கு முரணான கருத்தை உருவாக்குவதேயாகும்.

ஏ. வி. சுப்பிரமணியன்,

> ''உள்ளூர்த் தன்மையுடைய கருத்துகள் இடம்
> பெற்றிருந்த பல அழகிய பகுதிகளைப்
> பெறுமொழியில் படிப்பவருக்கு வேடிக்கையாகத்
> தோன்றுமென்பதால் நீக்க வேண்டியதாயிற்று''

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.[8] இங்ஙனம் கருத்து முரண் ஏற்படும் சூழல்களில் மட்டுமின்றி வேறு காரணங்களுக்காக மூலநூற் செய்தி களை நீக்குதல் ஏற்புடையதன்று. அடிக்குறிப்புகளின் உதவியால் பெறுமொழி வாசகருக்கு அயன்மையான, முரண்பட்ட செய்திகளை விளக்குவது பயனுடையதாகும். இதன்மூலம் பெறுமொழி வாசகர் மூலமொழிப் பண்பாடு மற்றும் பழக்கவழக்கங்களை அறிந்துகொள்வர்

'உள்ளன நீக்கல்' குறையை மூன்றாக வகைப்படுத்தலாம். அவை வருமாறு.

1. கோட்பாட்டுக் கருத்துக்களை நீக்குதல்
2. கலைநயக் கூறுகளை நீக்குதல்
3. பண்பாட்டுத் தகவல்களை நீக்குதல்

கோட்பாட்டுக் கருத்துகளை நீக்குதல்

கோட்பாடுகள் ஒரு நாட்டின், மொழியின், இனத்தின் வாழ் வியல் விளக்கங்களாகும். இவற்றை மொழிபெயர்ப்பில் நீக்கி விடும் போது மூல நூலாசிரியர் வாசகருக்குத் தெரிவிக்க விரும்பிய கருத் துகள் மொழிபெயர்ப்பில் மறைந்து விடுகின்றன. இதனால் மூல நூலாசிரியரின் நோக்கம் பெறுமொழி வாசகருக்குத் தெரிவிக்காமல் மறைக்கப்படுகிறது. கவிமணியின் 'உமார் கய்யாம் பாடல்களில், இருந்து சான்று காட்டி இக்கருத்தை விளக்கலாம். இறையனு பவத்தில் மூழ்கியிருக்கும் பரவச நிலையைத் தனிநிலை அல்லது ஏகாந்த நிலையாக உமார் கருதியுள்ள இக்கருத்தை ஃபிட்ஸெரால்டு

'The thoughtful Soul to Solitude retires' எனக் குறிப்பிட் டுள்ளார். வேறொரு பாடலிலும் இத்தனிநிலையைப் பற்றி

> ''...............Singing in the wilderness
> And wilderness is paradise''

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவர் இங்குக் குறிப்பிடும் 'தனிநிலை' ஒரு வகை சமயக்கோட்பாடாகும். உலகவாழ்வில் நிறைவுபெற்ற பின் புறவுலகினின்று பிரிந்து ஆன்மா தனிநிலை அடைவதனை 'Wilderness' அல்லது 'Solitude' என்ற சொல் குறிக்கிறது. பாரசீக, எகிப்திய, யூத சமயங்கள் இறைவனை அடைய வேண்டும் என்ற ஏக்கத்தால் தனியாய் நின்று ஏங்கி அழுவதனை 'Crying n

Wilderness' என்று குறிப்பிடுகின்றன.[4] இக்கருத்தினைக் கவிமணி தம்மொழிபெயர்ப்பில் நீக்கிவிட்டார். தனிநிலைக்கோட்பாடுஎகிப்தியப் பழஞ்சமயங்களின் கோட்பாடாக விளங்குகிறது.[5] இதனைப் பெறுமொழி வாசகர் அறிய இயலாதவாறு மொழிபெயர்ப்பில் இக்கருத்து நீக்கப்பட்டுள்ளது.

கலைநயக் கூறுகளை நீக்குதல்

செய்யுள் மொழிபெயர்ப்பில் உவமை, உருவகம், சிலேடை, சந்தம் போன்றவை நீக்கப்படுவதுண்டு. இதற்குக் காரணம் இக் கலைநயக்கூறுகளைப் பெறுமொழியில் படைத்தளிப்பது சிக்கலான பணியாக உள்ளதே. மேலும், அவ்வாறு படைத்தளிக்கப்பெற்றாலும் அவை மூலநூலைப் போன்ற விளைதிறன் கொண்டவையாக இருப்பதுமில்லை. கலைநயக் கூறுகள் மூலக்கருத்தினுக்கு அரண் சேர்ப்பவையாகஇருக்கும் நிலைகளில் அவற்றை நீக்குவது தவறாகும்.

சான்றாக, 'யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்' என்ற சங்கப் பாடலில்,

''நீர்வழிப் படூஉம் புணைபோல் ஆருயிர்
முறைவழிப் படூஉம்'' (புறம் 192)

என்ற உவமை இடம் பெற்றுள்ளது. இப்பாடலை மொழிபெயர்த்த ஜி.யூ. போப்,

'The raft goes on as fates ordain' என மேற்காணும் உவமையை மொழி பெயர்த்துள்ளார். நீர் - முறை ; புணை-உயிர் என்பன நீர்வழிச் செல்லும் புணை போல முறை / விதி வழியே உயிர் செல்லும் என்ற கருத்தினைத் தெரிவிக்கின்றன. ஆனால் மொழிப்பெயர்ப்பாசிரியர் 'விதி வழியே புணை செல்லும்' என்ற பொருளில் 'The raft goes on as fates ordain' எனக் கூறியிருக்கிறார். இக்கூற்றில் மூலமொழியின் உவமையழகைக் காண முடியவில்லை; மூலநூற் கருத்தும் புலப்படவில்லை. மூலநூலின் 'நீர்வழிப் படூஉம் புணைபோல்' என்ற உவமை மொழிபெயர்ப்பில் இடம்பெறவில்லை; உவமை கூறும் கருத்தும் தெளிவாகப் புலப் படுத்தப்படவில்லை.

பண்பாட்டுத் தகவலை நீக்குதல்

ஒரு பாடம் அல்லது பனுவல் அம்மொழி பேசும் மக்களின் பண்பாடு பற்றிய தகவல்களையும் தன்னுள் கொண்டுள்ளது. பழந்தமிழகத்தில் மக்கள் நிலம் சார்ந்த பண்பாடு உடையவராக விளங்கினர் என்பதை ஆற்றுப்படை நூல்கள் புலப்படுத்துகின்றன. முல்லை நிலப் பெண்ணொருத்தி நெய்யை விற்ற பணத்தில் பொன்

வாங்க மாட்டாள். அவளுடைய நிலத்தில் செல்வமாகப் போற்றப் பெறும் எருமைக்கன்றினையே வாங்குவாள் அருணையப்பனின் மொழிபெயர்ப்பில் அவள் 'பசும்பொன் கொள்ளாள்' எனும் செய்தி விலக்கப்பட்டுள்ளது.

''நெய்விலை கூட்டிப் பசும்பொன் கொள்ளாள்
எருமை நல்லான் கருநாகு பெறூம் உம்''

என்ற வரிகளை,

''....... Selling butter
She buys cows and buffaloes''

என்ற மொழிபெயர்ப்பில் முல்லை நிலத்தில் 'பொன்னுக்கு மதிப் பில்லை' என்ற பண்பாட்டுத் தகவல் விலக்கப்பட்டுள்ளது

இத்தகவல் முல்லை நிலத்தின் சமூக மதிப்புகளுள் ஒன்றினைப் புலப்படுத்துகிறது. இத்தகைய பண்பாட்டுத் தகவலை நீக்குவது மொழிபெயர்ப்பில் காணப்படும் குறையாகவே கருதப்பெறும்.

இல்லன சேர்த்தல் (Addition)

மூலநூலில் இல்லாத தகவல்களையும் சூழல்களையும் நிகழ்ச்சி களையும் மொழிபெயர்ப்பாசிரியர்கள் சேர்ப்பதுண்டு. மூலநூற் கருத்துக்கு முரணான அல்லது தேவையற்ற தகவல்களை மொழி பெயர்ப்பில் சேர்த்துக்கொள்வது ஒரு குறையாகும். நைடா இதனைப் பற்றிக் கூறும்போது 'மூலபாடம் குறித்த அளவுக்கதிகமான அறிவு காரணமாக' (Toomuch Knowledge of the Subject Matter) இக் குறை ஏற்படுவதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்குறை, பெரும்பாலும் மூலமொழியாளர் தம் மொழிப் பனுவலைப் பிறமொழியில் மொழி பெயர்க்கும்போது ஏற்படுகிறது.

ஏ. வி. சுப்பிரமணியம் சங்கப் பாடல்கள் சிலவற்றை ஆங்கிலத் தில் மொழிபெயர்த்துள்ளார். இவற்றில் சில மேற்காணும் 'இல்லன சேர்த்தல்'முறையில் காணப்படுகின்றன, சான்றாக,

''யாயும் ஞாயும் யாரா கியரோ
எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்
யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும்
செமபுலப் பெயனீர் போல
அன்புடை நெஞ்சந் தாம் கலந்தனவே''

என்ற பாடலை,

''We shall not, my love, be ever parted!
In this bower we came together

Through god's decree, on a fated day
Your parents, your kinsmen are total strangers.
To mine: and we met as strangers, too.
We came together, not withstanding
And merged, like these drops of rain coming down
On the loose red earth of the mountainside
Making a whole, where the elements
Yield up their different identities
And merge in harmony, interacting
Grain upon grain, atom on tiny atom
So fused together they cannot be
Extricated or torn apart
Like the spirit of the earth and the spirit of the raindrops
Our souls have fused at fates bidding
And shallnot. dearest, be parted, ever.

எனப் பதினேழு அடிகளில் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்துள்ளார்.[5] இம்மொழிபெயர்ப்பில் மூலபாடலில் காணப்பெறாத செய்திகள் பல புதிதாகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. அவை வருமாறு :-

— ''கடவுளின் ஆணையால், விதிக்கப்பட்ட நாளில் நாம் இச் சோலையில் இணைந்தோம் ;

— நம்மை எவரும் பிரிக்கவியலாது.

— மூலகங்கள் தம் தனித்தன்மையை இழந்து ஒன்றாக இணைவது போல் இணைந்தோம்.

— அணு அணுவோடும், நெல்மணி நெல்மணியோடும் சேர்வது போல பிரிக்கவியலாத வகையில் ஒருவருக்குள் ஒருவர் இசைவாகக் கலந்துவிட்டோம்.

— ஊழின் அழைப்பால் நம் ஆத்மா / உயிர்கள் நிலத்தின் உயிர்ப்புடன் மழைத்துளியின் உயிர் கலந்தது போல நாமும் கலந்துவிட்டோம்.

— இனி நாம் பிரியமாட்டோம்.

மூலபாடலில் காணப்பெறும் கருத்தலகுகள் பின்வரும் 5 வரிகளில் மட்டுமே இடம்பெற்றுள்ளன.

''Your parents, your kinsmen are total strangers
To mine: and we met as strangers too
We come together, not withstanding

And merged, like these drops of rain
coming down
On the loose red earth of the mountain side''

இவ் வரிகள் தவிர இவற்றிற்கு முன்னும் பின்னும் இருப்பவை மூலத்தில் காணப்பெறாதவை. அவை மூலமொழி உரையாசிரியரின் விளக்கங்களையும் பொருளதிகார உரையின் விளக்கங்களையும் கொண்டுள்ளன. கூடுதல் கருத்துகள் மொழிபெயர்ப்பின் புரிதிறனுக்கு உதவியாக அமையுமானால் அவற்றைத் துணைக் குறிப்புகளாக் அளித்துப் பெறுமொழி வாசகருக்கு உதவலாம். அவ்வாறின்றி மொழிபெயர்ப்பினுள், மூல நூலாசிரியரின் கருத்துப்புலப்பாட்டு வரிசையில், இவ் விளக்கங்களைச் சேர்ப்பது அறமாகாது. இம்முறை மொழிபெயர்ப்பின் நம்பகத்தன்மையைப் பெரிதும் பாதிக்கிறது.

மூலநூற்தகவலினை மொழிபெயர்க்கும்போது நிகழ்ச்சிக்கான சூழலை, பின்னணியைப் பெறுமொழியில் உணர்த்துவதோடு சிலர் தம் கருத்து விளக்கங்களையும் மொழிபெயர்ப்பில் சேர்த்து விடுவதுண்டு. சான்றாக,

'ஆளன்றன்று வாளின் தப்பார்'

என்ற புறநானூற்று அடியை மொழிபெயர்த்த ஆசிரியர்

'to give the child
a Warriors death'

என்ற காரணத்தையும் விளக்கியுள்ளார். இக்காரணம் மூலநூலுடன் காணப்பெறாத புதிய சேர்க்கையாகும்.

மூலமொழியாளர் தம் மொழிநூலைப் பிறமொழியில் மொழி பெயர்க்கும்போது கருத்துப்பொருளை உணர்த்துதற்கென விளக் கமான மொழிபெயர்ப்பைத் தருவதுண்டு. சான்றாக,' யாருமில்லைத் தானே கள்வன்' எனத் தொடங்கும் குறுந்தொகைப் பாடலை மொழி பெயர்த்த சண்முகம்பிள்ளை, லடென் குழுவினர் இப்பாடலில் இடம் பெற்றுள்ள 'தானது பொய்ப்பின்'என்ற தொடரை

'if his promises are lies'

எனமொழி பெயர்த்துள்ளனர். 'promises' என்ற நிகரனுக்கான மூல மொழிச்சொல் எதுவும் காணப் பெறவில்லை. பிறமொழி பெயர்ப்பாசிரியர்கள் இத்தொடரை

'if he should lie' (ஏ. கே. இரா)
'if he lies' (ஜி. எல். ஹார்ட்)
'he leaves me' (அண்ணாமலை ஷிப்மன்)

'he lie false' (சி. ஹெச். ஜேசுதாசன்)
'if he deries' (கமில் சுவலபில்)
'if he lies' (பன்னீர் செல்வம்)

என்று மொழிபெயர்த்துள்ளனர். இவர்களில் எவரும் 'சூள்' பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. 'தானுற்ற சூள் பேணான், பொய்த்தான்' (கலி 41:19-20) என்ற கலித்தொகை வரி மொழிபெயர்ப்பாசிரியரிடம் 'Promises' என்ற கருத்தினைச் சேர்ப்பதற்கு, தாக்கமாக இருந்திருக் கலாம்.

மூலநூற்பாட அறிவும் உரைகளின் தாக்கமும் மேற்குறிப்பிட்ட சான்றுகளில் மூலநூலில் காணப்படாத செய்திகளைச் சேர்ப்பதற்குக் காரணங்களாக அமைவதனை இதனால் உணரலாம்.

கருத்து விலகல் (Deviation)

மூலநூற்கருத்தை மொழிபெயர்க்கும் போது அதன் மையக் கருத்தினின்று விலகி அமைவதைத் திறனாய்வாளர்கள் தவறு எனக் கருதுகின்றனர். இக் கருத்து விலகலினால் மூலநூற் செய்தி மிகச்சரி யாகப் பெறுமொழி வாசகரைச் சென்றடைவதில்லை. மேலும் இக் கருத்துவிலகல் மொழிபெயர்ப்பின் துல்லியத்தன்மையைப்பாதிக்கிறது

தமிழிலக்கியம் காட்டும் குறிஞ்சித்திணையைச் சார்ந்த 'குறத்தி'யை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கும்போது 'Gypsie' என மொழிபெயர்க்கின்றனர். ஆங்கிலமொழியில் வழங்கும் 'gypsie' ஒரு நாடோடி. ஆனால் தமிழில் குறத்திக்கெனத் தனி நிலம் உண்டு. அவள் நாடோடியில்லை. 'gypise', குறத்தி இருவரின் வாழ்க்கை முறைகளும் பழக்கவழக்கங்களும் வெவ்வேறாக இருக்க gypiseயைக் குறத்திக்கு நிகரனாக அமைப்பது சொல்லளவில் சரியாக இருப்பது போலத் தோன்றும்; எனினும் கருத்தளவில் 'gypise' எனும் நிகரன் மூலநூற்கருத்தினைப் புலப்படுத்தும் நெருங்கிய நிகரனாக அமைய வில்லை. தமிழிலக்கியக் கருத்தினின்று விலகி மாறுபட்ட கருத்தை மொழிபெயர்ப்பு நிகரன் புலப்படுத்துகிறது. நிலம் சார்ந்த பெயரை, இனம் சார்ந்த பெயராக மொழிபெயர்ப்பதால் இங்கே கருத்துவிலகல் ஏற்பட்டுள்ளது.

ஏற்ப மாற்றுதல் (Modification)

ஒரு பனுவலை மொழிபெயர்க்கும்போது சிற்சில மாற்றங்களைச் செய்து மூலமொழிச் செய்தியைப் பெறுமொழிக்கு ஏற்ப அமைப்ப தனையும் ஜுவன் சாகர் மொழிபெயர்ப்புத் தவறுகளுள் ஒன்றெனக் கருதுகின்றார். இம் மாற்றங்கள் குறிப்பிட்ட நோக்கமும் பயனும் கொண்டனவாயிருக்கும். இவற்றால் மூலநூலாசிரியரின் படைப்பு

நோக்கம், நுவல் பொருள் ஆகியன பெறுமொழி வாசகரைச் சென்றடையுமானால் இவை ஏற்புடையன என்றும் முரண்பட்ட கருத்தை உருவாக்குமானால் தவறானவை என்றும் திறனாய்வாளர் கருதுவர்.

கிறிஸ்தவக் காப்பியமான 'இரட்சணிய யாத்திரீகம்' ஜான் பனியனின் 'The Pilgrims Progress' என்பதன் மொழிபெயர்ப்பாகும். இக் காவியத்தில் பல சூழல்கள், பெயர்கள், வருணனைகள் ஆகியன பெறுமொழிக்கேற்ப மாற்றியமைக்கப்பட்டுள்ளன. பெயர்களும் பெறுமொழிவழக்கிற்கேற்ப 'சூசை' என்றும் 'மரியாள்' என்றும் மாற்றப் பட்டுள்ளன. மற்றொரு காப்பியமான தேம்பாவணியில் பிறமொழிப் பெயர்களான 'ஜான்' (= அருள் பெற்றவன்) என்பதனை 'கருணையன்' என்றும் 'ஜோசப்' என்பதனை 'வளன்' என்றும் பெறுமொழி நிகரனாக வீரமாமுனிவர் மாற்றியுள்ளார். ஆனால், பெறுமொழித்தன்மைக்கேற்ப மாற்றுவதாகக் கருதி 'ருஸ்தம்' எனும் பாரசீக ஹெர்குலிஸை 'வீமன்' என்றும் ஹத்தீம் தாய் எனும் வள்ளலை 'கர்ணம்' என்றும் மாற்றியமைப்பது இவர்களின் ஆளுமையையும் சமூக இணைவையும் முரண்படப் புலப்படுத்திவிடும். இம்முறை முற்றிலுமாக மாற்றியமைப்பதை ஒத்ததாகும்.

முடிவுரை :

திறனாய்வாளர்கள் வகைப்படுத்திய குறைகளை இக்கட்டுரை விளக்கியிருந்தாலும் இவற்றில் சில பெறுமொழிப் பண்பாடு, மரபு, பெயர்க்கப்படும் காலச்சூழல் ஆகியவற்றிற்கேற்பத் திறனாய்வாளரால் சரியென ஏற்றுக் கொள்ளப்படுவதும் உண்டு. 'life gifts' என்ற தொடரை ஒரு பழங்குடி மக்களின் மொழியில் ''உயிருள்ள பரிசுகள்'' என மொழிபெயர்த்த போது, பெறுமொழி வாசகர் அவர்களின் மரபுப்படி அப் பரிசுகளைக் 'கோழிக்குஞ்சுகள்' எனக் கருதினர், என்பது நைடாவின் கருத்து இவ்வாறு தவறாகப் பொருள் கொள்ளும் சூழலில் காணப்படும் நிலையில்மாற்றியமைத்தல் முறையைச் சரியெனக் கொள்ள வேண்டும்

''மண்ணொடுங் கொண்டு போனான் தன்
புண்ணிய மேனி தீண்ட அஞ்சுவான்''

எனச் சீதை கம்பராமாயணத்தில் கூறும் விதமாகக் கம்பர் புதிய சூழலை ஏற்படுத்தி இராவணன் சீதையைக் குடிலோடு எடுத்துச் சென்றதாக அமைத்திருந்தார். இங்ஙனம் மூலத்தில் இல்லாதவற்றைப் புதிதாகச் சேர்த்ததற்குப் பெறுமொழிப் பண்பாடு முக்கிய காரணமாயிற்று. இச் சேர்க்கையால் மூல நூலாசிரியரின் நோக்கம் எதுவும் மொழிபெயர்ப்பில் மாறிவிடவில்லை.

ஆனால் மூலநூற்கருத்தை முற்றிலுமாகப் பிறழ உணர வாய்ப் பளித்தலும் கருத்து விலகலும் சரியெனக் கொள்வதற்கு இடமில்லை. இவை மூலநூலாசிரியரின் படைப்பு நோக்கத்தைச் சிதறடித்து விடும். மொழிபெயர்ப்பின் நம்பகத்தன்மையையும் சிதைத்துவிடும். எனவே இத்தவறுகள் இடம்பெறாதவகையில் ஒரு மொழிபெயர்ப்பை அமைப்பதுவே பயனுடையபணியாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Catriona Picken (Edr.), The Translator's Hand Book.
2. Reynold A. Nicholson, The Mystics of Islam, P. 117.
3. Subramanian A. V., The squirrel in the courtyard, Introduction.
4. Seyyed Hossein Nasr, Sufi Essays, P. 29.
5. Subramanian A. V., Op. cit., P. 32.
6. Nida. E, (Edr), The Bible Translator, (Technical papers), Vol. 42, No. 2 A, P. 14.

— ❋ —

அந்நியமாதல் - கோட்பாடு

சு. பூங்கொடி

1.0 முன்னுரை

'அந்நியமாதல்' என்ற பிரச்சனை நவீன காலத்தில் மட்டுமே காணப்படுவதன்று. அஃது நெடுங்காலமாகவே தத்துவங்களிலும், சமயங்களிலும் கையாளப்பட்ட பிரச்சனையாகும். பின்னர் சமூகப் பொருளாதாரத்தின் பிரச்சனையாகி, இலக்கியத்திலும் தாக்கம் பெற்றது. அது இலக்கியப் படைப்புகளில் உளவியல் ரீதியான கருவாகி, விலகி உறைபவன், இணக்கமற்றவன், நியதியின்றித் திரிவோன், தீவிரவாதி முதலிய தனிமனிதர் ஆய்வாக அமைந்து 'கோட்பாடு' என்ற நிலையைப் பெற்றுள்ளது.[1] மேலும் சமூகவியலாளர், உளவியலாளர் எனப் பல்வேறு துறையினரால் விவாதிக்கப் படும் கருத்தாக்கமாகவும் அமைந்துள்ளது.[2] இக்கட்டுரை 'அந்நிய மாதல்' என்ற கோட்பாட்டினைச் சமூகவியல் அணுகுமுறை சார்ந்த கோட்பாடாகக் கொண்டு இலக்கியத்தை எவ்வகையில் ஆராயலாம் என்பதை விளக்க முயற்சி செய்கிறது.

2.0 அந்நியமாதல் சொல் விளக்கம்

'Alienation' என்ற ஆங்கிலச் சொல்லுக்கு இணையான தமிழாக்கம் 'அந்நியமாதல்' என்பதாகும். அது கிரேக்க லத்தீன் சொற்களான 'Ekenosen', 'Exinanivit' என்ற சொற்களின் வழி பிறந்ததாகும்.[3] அச்சொற்களை அடியாகக் கொண்டு ஹெகல் முதன் முதலில் இறையியல் நோக்கில், 'Entausserung' என்ற சொல் மூலம் 'உயிர் நிலையை இழத்தல்' (lose of being) என்பதைச் சுய அந்நிய மாதல் (Self-alienation) என்ற நேர்பொருளில் பயன்படுத்தினார்.[4] மார்க்ஸ் ஃபியூபர்க் (Feuerbarch) காலத்தில் 'Entausserung' என்ற சொல்லின் அருஞ்சொற் பதமாக Entfremdung (estrangement) என்ற சொல் பயன்படுத்தப்பட்டது. இது மனிதன் தனது உண்மை நிலையிலிருந்து அந்நியப்படுதல் என்ற பொருளில் மானிடவியல் நோக்கில் கையாளப்பட்டது.[5]

2. 1. அந்நியமாதல் கோட்பாடு –வரையறை விளக்கம்

இலக்கியப் படைப்பில் கசப்பான வாழ்க்கைச் சூழல்களுக்கு ஆட்பட்டு பொருளுக்கு அடிமையாகி, தன்னால் படைக்கப்பட்ட உலகிலிருந்தும், தன்னிடமிருந்தும், சக மனிதர்களிடமிருந்தும் பிரிந்து நிற்கும் மனிதனின் மனநிலை சார்ந்த கோட்பாடே 'அந்நியமாதல்' என்ற கோட்பாடாகும்.[6] அது பெரிதும் மனிதன் தனக்கென ஓர் அர்த்தமுள்ள வாழ்வை, ஆளுமையை, தன்னிலையை உறுதிப் படுத்திக் கொள்ள முடியாத போது தோன்றுகிறது என்பதை மானுட வரலாற்றால் அறியலாம். மேலும் சமய, சமூகப் பொருளாதார 'அந்நியமாதல்' என்பது ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் இருந்திருப் பதையும் அறிய முடிகிறது.[7]

3. 0. அந்நியமாதல் கருத்து வளர்ச்சி

'அந்நியமாதல்' என்ற கருத்தாக்கம் வெளிப்படுத்தும் மனிதனின் தன்னிலைச் சிக்கல் (Identity crisis) மேனாட்டுச் சூழலில் (பூர்ஷ்வா சமுதாயச் சூழல்) தோன்றியது என்று கருத்துரைப்பர் அறிஞர்.[8]

மேனாட்டில் ஹெகல் காலத்தில் 'அந்நியமாதல்' என்பது புலன்கடந்த நிலையில் 'அந்நியப்படுத்தப்பட்ட ஆன்மா' (The alienated spirit) என அகப்பொருள், புறப்பொருள் சார்ந்து உயிர்த் தத்துவ விளக்கத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. உலகை அறிந்து கொள்ளும் முயற்சியில் மனிதனால் எழுப்பப்பட்ட பிரச்சனைகளே தனிமனித சுதந்திரம், விடுதலை போன்றவை. அவை வரலாற்றுக்கு அப்பாற்பட்ட விசயமாகச் சமயங்களில் பார்க்கப்பட்டன. அறிதல், புரிந்து கொள்ளல், படைத்தல் ஆகியவற்றின் அடிப்படையாக அப் பிரச்சனைகள் அமைகின்றன. அவை மனிதனைப் பிற உயிர்களிட மிருந்து பிரித்து அறிவதற்கு மனிதனால் படைக்கப்பட்டவையாத லால் உலகிற்கு அப்பாற்பட்ட பிரச்சனைகளாகக் காணாமல், மனித வரலாற்றிற்கு உட்பட்ட பிரச்சனைகளாகக் காணும் தேவை ஏற்பட்டது. அவ்வாறாயின் அந்நியமாதல் என்பது மனிதனின் உள்ளார்ந்த பண்பாக (inherent) இருந்திருக்க வேண்டும் என்றா கிறது. மானிட வாழ்வு என்றும் தனிமையையும், அந்நியமாதலை யும் அனுபவிக்கக் கட்டுப்பட்டுள்ளது என்றோ அதுவே தான் மானிட நிலைமை (condition Humaine) என்றோ அர்த்தமல்ல.

குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தில் சமூக அமைப்புகளில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களும், மானிடச் சிக்கல்களும், சிதைவுகளும் பொருளாதார அடிப்படையில் அமைந்து அந்நியமாதலுக்கு வித்திட்ட நிலையை மானுட வரலாற்றால் அறிகிறோம்[9]. எனவே 'அந்நியமாதல்'

என்பதை வரலாற்று ரீதியான கருத்தாக்கமாகக் கொண்டு, ஒரு மனிதன் இவ்வுலகிலிருந்தும், தன்னிலிருந்தும் அந்நியமாகிறான் எனில் அதற்குரிய காரணங்களை வரலாற்று நிலைகளிலேயே காண வேண்டிய சூழல் மார்க்ஸ், பியூபர் காலத்தில் ஏற்பட்டது.

உழைப்பு உற்பத்தியில் (Product of Labour) தொழிலாளியின் உழைப்பு, அந்நியமயமாக்கப்பட்ட உழைப்பாக, புறப்பொருளாக மதிக்கப்பட்ட பூர்ஷ்வா சமுதாயச் சூழலில் மார்க்ஸ், சமூகத்தில் ஏற்பட்ட அந்நியமாதலைப் பொருளாதார அடிப்படையில் வைத்துத் தீர்வு காண முயன்றார்.

இந்தியச் சமுதாயத்திலும் அந்நியமாதல் என்பதன் பிரதி பலிப்பு தொடர்ந்து இருப்பதை நமது நெடுங்காலச் சமய தத்துவ மரபுகள் நிரூபிக்கின்றன. இவ்வுலகையும் இவ்வுலக வாழ்க்கையை யும் மாயை எனக்கருதும் சமய நோக்குகளும், சடங்குகளும், சாதி அமைப்புகளும் ஒருவகையில் மானிட அந்நியமாதலை மறைக்கும் போர்வைகளாக அல்லது ஈடுகட்டும் அம்சங்களாக, தனிமை உணர்வு மக்கள் மனத்தில் தோன்றா வண்ணம் தடுக்கும் மருந்தாகப் பணி செய்கின்றன எனலாம். சாதி அமைப்பில் இவர்கள் நம்மவர்கள் என்ற எண்ணம் தத்தம் மனிதரின் தனிமை உணர்வைப் போக்கும் பாதுகாப்பு கவசமாக அமைகின்றது. எனவே சமயம், சடங்கு, சாதி யமைப்பு ஆகியன அந்நியமாதலின் வடிவங்கள் என்று ஒருவகையில் கூறலாம்.[10] ஆங்கிலேயர் வருகைக்குப்பின் ஏற்பட்ட முதலாளித்துவ சமூக அமைப்பும் மனித அந்நியமாதலை எதிரொலிப்பதாய் உள்ளது.

4.0. இலக்கியத்தில் 'அந்நியமாதல்' :

மனிதனுக்கும் சமுதாயத்திற்கும் நடக்கும் போராட்டம் நிரந்தரமானது, வெவ்வேறு வடிவத்தில் என்றென்றும் அழியாமல் இருந்து கொண்டே இருப்பது, வாழ்க்கையில் நல்லன உண்டு, தீயன உண்டு. மேலும் மரபுமுறை, இவை தகுதியானவை, இவை தகுதி யற்றவை எனக் கூறுபோட்டு உள்ளது.[11] இந்நிலையில் தனிமனிதன் இரண்டு பிரச்சினைகளைச் சந்திக்கின்றான்.

(அ) தன்னைத்தான் ஏற்றுக் கொள்ள முடியாத நிலை

(ஆ) உலகின் மரபு, தர்மம் முதலியவற்றுக்குத் தான் அடிபணிய முடியாத நிலை

இப்பிரச்சனைகளைச் சமாளிக்க முடியாத மனிதன் தன்னை அந்நியப் படுத்திக்கொள்ளவேண்டிய நெருக்கடியை ஏற்கவேண்டியதாகின்றது. அவ்வாறான நிலையில், நவீன இலக்கியங்களான நாவல், சிறுகதை

புதுக்கவிதை, ஆகியவற்றையும், சமூகவியல் சிந்தனை வரலாற்றையும் ஒரு வகையில் 'அந்நியமாதல்' கோட்பாடு, பாதிக்கவே செய்கிறது.[12] வேபர் (weber), டர்க்ஹீம் (Durkheim) ஆகிய மேனாட்டினரின் படைப்புகளில் அதுவே அடிக்கருத்தாக அமைகின்றது.

மனித வாழ்வுக்கு அர்த்தம் தெரியாவிட்டாலும் தனிமனித வாழ்வுக்கு ஆதாரம் வேண்டும். அவரவர்க்கென்று ஒரு பற்றுக்கோடு தேவைப்படுகின்றது. சமயம், அரசியல், கலை, குடும்பம் என்று பல பற்றுக்களின் வழி வாழ்க்கைக்குரிய அர்த்தத்தைத்தேடும்போது ஏற்படும் பிரச்சனைகளுக்குச் சில கருத்தியல்கள் மனச்சமாதானங்களாகின்றன. அவ்வகையில் இலக்கியப்படைப்பாளர்களும் தமது படைப்புகளை, பிரச்சனைகளுக்குத் தீர்வு காணும் பொருட்டு படைக்கின்றனர் எனலாம். சார்த்தர் (Sartre), ஆல்பர்ட் காம் (Albert camu) போன்ற மேனாட்டு இலக்கியப் படைப்பாளிகள் தனி மனித உணர்வு ரீதியாக 'அந்நியமாதலை' வெளிப்படுத்தும் நாவல்களைப் படைத்துள்ளனர். தமிழ் நாவல் இலக்கியத்திலும் இப்போக்கு பெரிதும் நிலை பெற்றிருக்கிறது. ''தனிமனிதனுக்கும் சமூகத்திற்கும் இடையே நடக்கும் மோதல்களே நாவல் இலக்கியம் தோன்றக் காரணம்''[13] என்ற கருத்து அரண் செய்யும்.

4. 1. அந்நியமாதலின் வகைப்பாடு:

சமூகவியல் ஆய்வில் அந்நியமாதல் முதன்மை பெறுவதால் சமூகவியல் அணுகுமுறை இலக்கியத் திறனாய்வில் இக்கோட்பாட்டினைப் பற்றி ஆராய்வதற்கு இடம் இருக்கிறது. மெல்வின் சீமென் (Melvin Seeman) என்ற சமூகவியலறிஞர் இலக்கியத்தில் இடம் பெறும் 'அந்நியமாதலை' ஆராய்வதற்கு அதன் ஐவகை நிலைகளை எடுத்தியம்புகிறார்.[14]
மெல்வின் சுட்டும் நிலைகள்;

(அ) அதிகாரமின்மை (Powerlessness)
(ஆ) பொருளின்மை (meaninglessness)
(இ) கொள்கையின்மை (Normlessness)
(ஈ) தனிமைப்படல் (Isolation)
(உ) சுயமனமுறிவு (Self-estrangement)

4. 1. 1. அதிகாரமின்மை (Powerlessness)

அதிகாரமின்மை அந்நியமாதல் மார்க்சீய நோக்கில் அமைந்த ஒன்றாகும். அது முதலாளித்துவச் சமுதாயத்தில் தொழிலாளர்

களின் நிலை எவ்வாறிருக்கும் என்பது பற்றி அறிவதற்கு உதவு கின்றது. தான் ஈடுபடுகின்ற தொழில் தொடர்பான முடிவுகள், அதிகாரம் உழைப்போருக்கு இல்லாதபோது அத்தகு அந்நியமாதல் தோன்றுகிறது. அதாவது சிந்தனை, செயல் ஆகியவை பிரிக்கப் பட்டு அந்நியப்பட்ட உழைப்பு மட்டுமே தொழிலாளர்க்குரியதா கின்றது.[15] உழைப்பு உற்பத்தியின் நோக்கம், பயன்பாடு, அதற் கான ஊதியம், செயற்படும் விதிமுறைகள் ஆகிய அனைத்தும் ஆளும் வர்க்க முதலாளிகளாலேயே நிர்ணயிக்கப்படுகின்றன. அதிகார மின்மை காரணமாகப் பணியிடங்களில் சகமனிதர்களிடமிருந்தே மனிதன் 'அந்நியப்படல்' நேர்கிறது. அதாவது சமூக அமைப்புகள் பலவற்றிலும் ஈடுபடும் அலுவலர்கள் தங்கள் நிர்வாக முறையினின்றும் அந்நியமாகி நிற்கின்ற போக்காகும். தாங்கள் செயல்படும் விதம், செயல்படும் நோக்கம், செயற்பாட்டின் விளைவு ஆகிய எதன் மீதும் அவர்களுக்கு அதிகாரம் இல்லை. தமக்கெனத் தம்மை ஆள்வோர் விதித்த நெறிமுறைகளை அவர்கள் பின்பற்றுகிறார்கள். இங்கு மனித இனம் ஒரு பயன்பொருள் (community) புறப்பொருள் நிலைக்குத் தாழ்த்தப்படுகிறது. இத்தகு விளைவுகள்குறித்த கவலையே தொழிலாளரின் அதிகாரமின்மை பற்றிய மார்க்சின் அக்கறைக்கு அடிப்படையாயிற்று.

'அதிகாரமின்மை' என்ற வகையில் அமைந்த அந்நியமாதலை இலக்கியங்கள் காட்டும் பாத்திரப்படைப்பு, மற்றும் சமூக அமைப் பிலிருந்தும் ஆராயலாம். இவ்வகை ஆய்வில் பாத்திரங்களின் செயல் பாடுகள், உணர்வுகள் ஆகியவற்றை அவை தோன்றும் சூழல் அடிப் படையிலும் நடப்பியல் ரீதியான சமூகச்சூழல் அடிப்படையிலும் ஒப் பிட்டுக்காணும்போது பல்வகைப் பொருளை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றது. எனவே இலக்கியங்கள் காட்டும் பல்வேறு சமூகச் சிக்கல்களுக்கு ஏற்ப பாத்திரங்களும் அவர்களின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சி களும் அமைவதால் 'அதிகாரமின்மை அந்நியமாதல்' பல்வகைப் பொருள் நிலையில் வெளிப்படும்; அஃது படைப்பிற்குப் படைப்பு வேறுபடும். ஆதலால் படைப்பில் காணும் பொதுச்சிக்கல்கள் அடிப் படையில் இவ்வகையை ஆராய்வது அவசியமாகின்றது. இதற்கு,

"கையூட்டு முதலான சமூகச்சிக்கல்கள்; பெண்ணடிமை முதலான அநீதிகள்; நேர்மைக்கும், உழைப்பிற்கும் மதிப்பில்லாத நிலை முதலிய சமூகச் சூழல்கள், தகுதி அடிப்படையில் இல்லாமல் ஆள்பலம், பணம், சாதி, சமயம் ஆகிய அடிப்படையில் ஆள்கின்ற பதவிகளில் இடம் பெறுகின்ற அரசியல் சூழல் ஆகியவற்றைச் சித்திரிக்கின்ற இலக்கியங்கள்; இவற்றால் பாதிக்கப்பட்டு இவற்றை மாற்ற முயல்கின்ற மனங்கள்; மாற்றுகின்ற

> ஆற்றலோ, அதிகாரமோ தங்களுக்கு இல்லை என்பதை உணர்ந்து வருந்துவதாக அமைகின்ற கதைகள்; முயன்று ஓரளவேனும் முன்னேற்றப் பாதையில் அடிவைக்கும் பாத்திரங் களைக் காட்டி நம்பிக்கையூட்டும் கதைகள்; அந்த அதிகாரம் முதலாளிகளிடம் இருப்பதை, அவர்களுக்கு அப்பாற்பட்ட புற சக்திகளிடம் இருப்பதை உணர்த்துகின்ற கதைகள்; அதனால் மனப்பாதிப்புற்ற மனிதனின் சித்தரிப்புகள் ஆகியன அந்நிய மாதலின் 'அதிகாரமின்மை' வகையில் ஆய்வுசெய்வதற் குரியது''[16]

என்ற கூற்று மேற்சொன்ன கருத்திற்கு அரண் சேர்க்கும். 'அதிகார மின்மை' என்பது மிகவும் பரந்துபட்ட பொருள் உடையதைக் காட்டு கிறது. எனவே இவ்வகையில் இலக்கிய ஆய்வை மேற்கொள்கையில் எல்லைகளை வரையறைப்படுத்திக் கொண்டு ஆராயலாம்.

4. 1. 2. பொருளின்மை (meaning lessness) :

இவ்வகை அந்நியமாதலை அறிவதற்கு மனித நடத்தை (செயல்கள்) முதலில் தேவைப்படுகிறது. ஒரு செயலுக்கோ அல்லது நிகழ்ச்சிக்கோ அர்த்தமில்லை என்று ஒருவன் நினைக்கும் போது 'பொருளின்மை அந்நியமாதல்' தோற்றம் பெறுகிறது.[17] மனிதனின் நம்பிக்கையின்மை இவ்வகை அந்நியமாதலுக்குக் காரணமாக அமை கிறது எனலாம். செய்வதற்கு உரியவற்றையும், அரியவற்றையும் செய்து அதன் மூலம் தன் முயற்சியோ தேடலோ இன்றி தானாக வரவேண்டியது பணிகள் என ஒருவன் நினைக்கும்போதும், பிறரால் ஒருவன் மீது பணிகள் திணிக்கப்படும் போதும், காலம் காலமாக வந்த மரபு வழியிலும் சமய நூல்களிலும், மனித வடிவின் குறிக் கோளாகவும் பயனாகவும் கற்பிக்கப்பட்ட செய்திகளிலிருந்து நடப்பியல் செய்திகள் மாறுபடும் போதும் அல்லது நடப்பியல் உண்மைநிலைகள் மரபுநிலைச் செய்திகளின் மாறுபட்ட நிலையை உணர்த்தும்போதும் அந்த மனிதனுக்கு அதை அறிந்து கொண்டு செயல்படுத்துவதில் ஒரு தடங்கல் ஏற்படுகிறது.

மனிதன் தன்னைச் சுற்றி நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளைப் புரிந்து கொள்வதிலும், எதிர்கொள்வதிலும், செயல்படுவதிலும் கொள்கின்ற முரண்பாட்டின் விளைவால் இவ்வகை அந்நியமாதல் தோற்றம் பெறுகிறது. எனவே இலக்கியப் படைப்பில் வாழ்க்கையின் பொருள் தேடி அலையும் பாத்திரங்கள், அவர்கள் வாழும் சூழல் ஆகியவற்றை ஆராய்வதன் மூலம் இவ்வகை அந்நியமாதலை வெளிப்படுத்தலாம்.

4. 1. 3. கொள்கையின்மை (Normlessness):

அந்நியமாதலின் மூன்றாம் வகை 'கொள்கையின்மை' ஆகும். அது டர்க்ஹீமினுடைய அநாமி (Anomie) என்ற விளக்கத்திலிருந்து பெறப்பட்டது.[18] அநாமி என்பது தனிமனிதனை ஒழுங்குபடுத்தக் கூடிய சமூகநியதிகள் சில, குறிப்பிட்ட காலச் சூழலில், தனி மனிதனைக் கட்டுப்படுத்துவதற்குரிய ஆற்றலை இழந்து, சிதைந்து போவதைக் குறிக்கிறது.

அளவுக்கு அதிகமான பொருளாதார அந்தஸ்தில் வாழும் மனிதன் போட்டி, பொறாமை உணர்வுகளால் பிளவுபட்டு இருக்கின்ற நிலை நகர்ப்புற சமுதாயத்தில் காணப்படுகிறது,

இவ்வகை ஆய்வில் இலக்கியம் காட்டும் சமூகவியல் மாற்றங்களின் மூலம் 'சமூக ஒழுங்கை' நடைமுறையோடு ஒப்பு நோக்கி விளக்க இயலும்.

4. 1. 4 தனிமைப்படல் (Isolation)

சமூக நிலைகளிலிருந்து விடுபட்ட தனிமனிதன், தான் ஒரு அறிவு ஜீவியாகத் தனித்திருப்பதை இவ்வகையில் சுட்டலாம். இத்தகு விலகலைப் புலப்படுத்தும் இலக்கியங்களில் 'தனிமைப்படல் அந்நிய மாதலை, ஆராயலாம்.[19] இது மனிதன் சுற்றுப்புறத்தை அனுசரித்து போகாது, மனித அடிப்படைப்பண்புகளை இழந்து விலகி நிற்கின்ற தன்மையைக் குறிப்பதாக அமைவதில்லை. மாறாகத் தன்னளவில் நல்ல மனிதனாக இருந்துகொண்டு, தான் போற்றுகின்ற மதிப்பீடுகள் சமூகத்தால் புறக்கணிக்கப்படும் போது அல்லது வாழ்வியல் மதிப் பீடுகள் மாறுபடும் போதும் எதிர்க்கப்படும் போதும் மனிதன் ஒதுங்கி, விலகி வாழும் நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றான். இவ்வகை எதிர்ப்பு நிலை விலகலையே 'தனிமைப்படல்' குறிக்கின்றது. இலக்கியத்தில் பாத்திரப்படைப்பு ஆய்விற்கு இவ்வகை அந்நியமாதலைப் பயன் படுத்தலாம்.

4. 1. 5 சுய மனமுறிவு (self-estrangement)

ஒரு மனிதன் தன்னையே அந்நியமாக உணர்கின்ற ஒருவகை மனநிலையை அல்லது ஓர் அனுபவத்தை இவ்வகை அந்நியமாதல் குறிக்கிறது என்பார். ஃபிராம் (Fromm).[20]

விருப்பமில்லாமல் பணி செய்கின்ற மனிதனின் மனநிலையை இதற்குச் சான்றாகக் கூறலாம். அதிகாரம் நிறைந்த பதவிகளையே மதிக்கின்ற சமூகச் சூழலைஇவ்வகை ஆய்வில் கண்டுணர்ந்து, அதன் மூலம் விலகி நிற்கும் தனிமனிதனின் உணர்வு நிலையை அறியலாம்.

அன்றி 'தனிமனித உணர்வு' பாதிக்கப்பட்ட பாத்திரங்களின் மூலம் சமூகச் சூழலை அறிவதற்கும் இவ்வகையில் ஆய்வதற்கு இடம் உள்ளது. வாழ்க்கை மதிப்புகள் அனைத்தும் பயன்பாட்டு நோக்கத்தில் பார்க்கப்படும் சமூகச்சூழலில் அந்நியமாதலின் உச்சநிலையான மனமுறிவுகள் ஏற்படுகின்றன, இவ்வகையை 'பாத்திரப்படைப்பை, விளக்குவதற்கும் பயன்படுத்தலாம்

4. 2. ஐவகை நிலையின் பயன்பாடு :

முதலாவது வகை 'அந்நியமாதல்' சமூக உளவியல் கண்ணோட்டத்தில் (மெல்வின் கூறும்) பாதிக்கப்பட்ட பாத்திரங்களைக் கொண்டே பார்க்க உதவுகின்றது இவ்வகையில் பாத்திரங்கள் வாழும் சமூகச் சூழல் அடிப்படையிலிருந்து எண்ணிப் பார்க்கப் படுவதில்லை. மேலும் அந்நியமாதலுக்கு அடிப்படையான சமூகச் சூழல்களை இலக்கியத்தில் புறக்கணிக்க இயலாது. ஏனெனில் படைப்பில் இடம்பெறும் பாத்திரங்கள் தங்கள் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை எதிர்கொள்கின்ற முறையில் எந்த அளவிற்கு நடப்பியல் உள்ளது என்பதைக் கணிக்க அவை உதவுகின்றன. மெல்வின் 'தனிமனித எதிர்ப்பார்ப்பு' என்ற நிலையிலேயே பயன்படுத்துகிறார்.

தனிமனிதஎதிர்பார்ப்பின் எல்லை, பரந்தநிலையில் உள்ளதால் ஏதாவது ஒரு அளவுகோலின்படி (பொது நியதிகள்) பிரித்து, பின்னர் இவ்வகையில் ஆய்வது இலக்கிய ஆய்வின் தெளிவிற்கு வழிவகுக்கும்.

தனிமனித உணர்வு நிலையில் மெல்வினின் வகைப்பாட்டடிப் படையில் இலக்கியத்தை ஆராய்வதன் மூலம் தனிமனித உணர்வுகளைப் பற்றி அறிய இயலும். அத்துடன் சமூகச் சூழல்களை அறிவதற்கும் இயலும். இங்கு மானிட உறவுகளின் அந்நியத் தன்மையை 'தனிமனித உணர்வு' அடிப்படையில் காணும் சார்த்தரின் கூற்று ஒப்பிடத்தக்கது.[21] சமூகவியல் அணுகுமுறையில் 'அந்நிய மாதல்' வகைகளைக் காணும்போது 'தனிமனித உணர்வில்' எழும் மதிப்பீடுகள் சமூகவியல் அடிப்படையில் பொதுத்தன்மையைப் பெறுமா என்ற கேள்வியை எழுப்புகின்றது. காரணம் உணர்வுகள் மனிதனுக்கு மனிதன் வேறுபடும் தன்மையன. எனவே தனிமனித உணர்வுகளைக் கூறும் பாத்திரப் படைப்புகளைத் தனித்து ஆராய்வதைவிட அவை வாழும் சமூக அமைப்பியல் சார்ந்து வெளிப் படுத்துவது சிறப்புடையதாக அமையும். இதில் மெல்வின் கவனம் செலுத்தவில்லை. கொள்கையின்மை வகை மூலம் சமூகநியதிகள் சிதைந்து போவதற்குரியச் சூழல்களை நடப்பியல் சார்ந்து ஒப்பு நோக்கி சமூக அமைப்பில் முரண்பட்ட தன்மைகளை ஆராய இயலும்

தனிமைப்படல், சுயமனமுறிவு வகைகள் முதலியன இலக்கியத்தில் தனிமனித உணர்வுச் சிதைவை அறிவதற்கும் அவை சமூக அமைப்புக் கூறான குடும்பத்தில் பெறும் மதிப்பிற்கும் உள்ள மாற்றத்தை அளவிடுவதற்கும் பயன்படுகின்றன. இவ்வகைகள் பாத்திரப்படைப்பை விளக்குவதற்குப் பயன்படுவதாயினும் இலக்கியம் காட்டும் சமூக அமைப்பு மாற்றத்தை அறிவதற்கும் பயன்படும்.

4.3 ''அந்நியமாதலின் பிறவகைப்பாடுகள் :

மெல்வின் சீமென் கூறும் 'அந்நியமாதல்' வகைகளுக்கு அப்பாற்பட்ட சில வகைப்பாடுகளையும் இலக்கியத்தில் காண இயலும் மேற்கூறிய வகைகள் அனைத்தும் சமூக உளவியல் கண்ணோட்டத்தில் அமைந்தவை. தனிமனித 'உணர்வுகள் அடிப்படையிலும் 'அந்நியமாதல்' அமைவதால் தனிமனித உளவியல் கண்ணோட்டம் சார்ந்தும் சமூகச்சிந்தனை மாற்றங்களை அறிவது அவசியமாகின்றது. எனவே தனிமனித உளவியல் சார்ந்து அந்நியமாதலைக் காணுதல் வேண்டும்.

பெர்க்கர் அந்நியமாதலை நான்காகப் பகுப்பர்.

அ) பொருளின்மை (Meaninglessness)
ஆ) புலன் உணர்வு சார்ந்தவை (Conceptualisation)
இ) அரசியல் அந்நியமாதல் (Political Alienation)
ஈ) பண்பாட்டு அந்நியமாதல் (Cultural Alienation)

முதல் இரண்டு வகைப்பாடுகள் தனிமனித உளவியல் சார்ந்து விளக்கப்படுகின்றன. ஏற்கனவே கூறியது போன்று அந்நியமாதலுக்கு மனித நடத்தை - செயல்கள் அவசியம் தேவை. நடத்தைகள் மனிதன் சார்ந்து வாழும் சூழ்நிலையால் வெளிப்படுகின்றன. தனிமனிதனின் 'புரிதலின்' அடிப்படையில் 'பொருளின்மை, வகையும், தனிமனித உணர்வு அனுபவம் சார்ந்து 'புலன் உணர்வு அந்நியமாதலும்' இவரால் விளக்கப்படுகின்றன. இத்தனிமனித அனுபவம் மனிதருக்கு மனிதர் வேறுபடும் நிலையால் இலக்கிய ஆய்வில் இவ்வகையைப் பயன்படுத்தல் இயலாது ஆனால் பாத்திரப்படைப்பை அறிய இதனைப் பயன்படுத்தலாம். இருப்பினும் இறையியல் சார்ந்த இலக்கியப்படைப்பினை ஆய்வதற்கு இதனைப் பயன்படுத்துவதே சிறப்புடையது.

அரசியல் அந்நியமாதலில் தனிமனிதனின் கருத்துருவம் குறுக்கிடுவதன் காரணத்தையும், அதனால் பாதிக்கப்படும் மக்களைப் பற்றியும் இலக்கியப்படைப்பில் அறிய இயலும். கலாச்சார ரீதியாகப் பழைய நிலமானியச் சிந்தனைகளால் அந்நியப்பட்டு நிற்கின்ற

சமூகப் போக்கினை 'கலாச்சார அந்நியமாதல்' வகையில் ஆராய இயலும். மேலும் பிற நாட்டுக் கலாச்சாரத் தொடர்பால் நகரங்களில் நாகரிகம் வளர்ச்சி பெற்ற நிலையில் ஏற்படும் அந்நியமாதலை அறிவதன்மூலம் பலதிறப்பட்ட பண்பாட்டு மாற்றங்களையும் அதனால் மாறும் சமூக மதிப்புகளையும் அறிய இயலும். இவற்றுடன் இவ்வகை அந்நியமாதலுக்கு ஈடுகட்டும் அம்சங்களாக எவையெவை இருந்தன என்பதை அறிந்து உண்மைத் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதன் வாயிலாக, அவ்வகை அந்நியமாதலுக்குத் தீர்வாக எவையேனும் கூறப்பட்டுள்ளனவா என்பதையும் இவ்வகை ஆய்வில்அறியலாம்.

ஃபுட்டிங் லியோ (Futing Liao) என்னும் சமூகவியல் அறிஞர் 'அந்நியமாதலை' நேர் (Positive)எதிர் (Negative) என்ற நிலைகளில் கையாள்கிறார்.[28] எதிர் அந்நியமாதல் (Negative Alienation) என்பது உலகைப் பற்றிய மானிடத்துயரம் பற்றி உரைப்பது (Misery in the world), நேர் அந்நியமாதல் (Positive Alienation) என்பது உலகைப் பற்றிய மானிட மகிழ்ச்சியை எடுத்துரைப்பது என்று விளக்குகின்றார். இவர் கூறும் நேர் அந்நியமாதல் சமய இலக்கிய ஆய்வில் கையாளப்பட்டுள்ளது. இருப்பினும் மெல்வின் கூறும் பொருளின்மை வகையிலும், பெர்க்கர் (Berger) கூறும் புலன்உணர்வு பொதுக்கருத்துக்கள் அடிப்படையிலும் நேர் அந்நியமாதலை நான்கு நிலைகளில் துருவி இவர் ஆராய்கின்றார்.[2]. அவையாவன,

(அ) எல்லாவற்றையும் செய்து முடிக்கும் வழிகளைத் திரட்டிக் கொடுத்தல்

(ஆ) தனிமனிதனுக்கு மகிழ்ச்சியை அளித்தல்

(இ) நீண்ட வாழ்நாளினை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தல்

(ஈ) அரசிற்கு மிகச் சிறந்த கொள்கையை அளித்தல்

இந்த நேர் அந்நியமாதல் வகைப்பாடு சமய இலக்கிய ஆய்விற்கே பொருந்தி வரும். மனத்தைப் 'பரவசநிலையில்' கட்டுப் படுத்தும் தனிமனிதனின் அந்நியமாதல் இவ்வுலகிற்கு அப்பாற்பட்ட மகிழ்ச்சியை மட்டுமே அளிக்கும். எனவே உலகிலுள்ள மானிடச் சீர் குலைவுகளை விளக்கும் நவீன இலக்கியங்களை அவ்வாறு ஆய்வது இயலாது. ஃபுட்டிங்கைப் பொறுத்தவரை எதிர்அந்நியமாதலை ஆராய்வது இலக்கிய ஆய்வுப் போக்கில் தெளிவை ஏற்படுத்தும.

அந்நியமாதலைக் கடந்து செல்லுதல்:

சமயங்களில் 'அந்நியமாதலுக்கு' பரிபூரணமான விடுதலை என்றடிப்படையில் தியான வகைத் தீர்வு கூறப்பட்டது. இங்கு

சமயங்கள் மானிடச் சிக்கல்களுக்கு விடை காண எழுந்த சிந்தனை அமைப்புகள் என்பதைத் தவிர்க்க இயலாது. இருப்பினும் அவை மானிடச் சிக்கல்களுக்குக் கூறிய தீர்வு கற்பனாரீதியாகவும், உலகிற்கு அப்பாற்பட்டதாகவும் அமைந்துள்ளது. மானிட உலகிற்கு மேலாக உயர்ந்து, தமது சிந்தனையில் நிறைப்பட்டு அதில் மகிழ்ச்சியைக் காண்கின்றது. ஆனால் உண்மையில் அவ்வகையி லேயே அவர்கள் அந்நியப்பட்டும் போகின்றனர் என்பது வேறு. நம்பிக்கை வைப்பதன் மூலம் அந்நியமாதலைக் கடந்து செல்லும் போக்கை இருத்தலியலாளர்களிடம் (Existenlialists) காண முடிகிறது. அவர்கள் 'அந்நியமாதலை' மானிட சிக்கல்களுக்கு ஒரு தீர்வாக முடிவாகத் தருகின்றனர்.[25] (மானிட உலகிற்கு உட்பட்டு) 'மனிதன் நம்பிக்கை உணர்வு கொள்ளும் விலங்கு' (Man is a hoping animal) என்ற கூற்றின் அடிப்படையில் எர்ன்ஸ்ட் பிளாக் Ernst Bloch), தாமஸ் மூர் (Thomas. Moor) போன்றோர் அந்நிய மாதலை மானுட உலகியல் சார்ந்து கற்பனா உலகங்களைப் (Utopian world) படைப்பதன் மூலம் கடந்து செல்கின்றனர்.[26]. எனவே இலக்கியப் படைப்புகளில் 'அந்நியமாதலை' ஆராய்வதன் மூலமாக அந்நியமாதலைக் கடக்க நினைக்கும் படைப்பாசிரியரது மனப்போக்கை, புலப்படுத்தும் வாயிலாக (Rhetorics) சமூகச் சிந்தனையில் ஏற்பட்டஅந்நியமாதலுக்குத் தீர்வு வழங்கப்பட்டுள்ளதா என்பதையும் ஆய்வின் மூலமே விடைகாண இயலும்.

6. அந்நியமாதல் ஆய்வின் பயன்:

இவ்வாய்வின் பயன்களாகப் பின்வருவனவற்றைக் கூறலாம்,

(அ) இலக்கியப்படைப்பின் தன்மையை உணர்ந்து வெளிப் படுத்த இயலும்

(ஆ) பாத்திரப்படைப்பை விளக்குவதற்கு இயலும்

(இ) சமூக அமைப்பில் ஏற்படும் மாற்றங்களை வெளிக்கொணர இயலும்

(ஈ) தனிமனித உணர்வுகளையும், சமூகச் சூழல்களையும் வெளிப்படுத்துவதன் வாயிலாகச் சமூகச் சிந்தனை மாற்றங்களை (நடப்பியல் சார்ந்து) அறிந்து கொள்ள இயலும்.

இத்தகு பயன்கள் இருந்த போதிலும் 'அந்நியமாதல்' கோட்பாட்டின் வாயிலாக இலக்கியத்தை ஆராய்கையில் அதனால் வெளியாகும் உண்மைகள் மூலம் மானிட சிந்தனை வரலாற்றை எழுத இயலும் என்பதே இக்கோட்பாட்டின் சிறந்த பயன் எனக் கூறலாம்.

7. முடிவுரை ;

(அ) அந்நியமாதல் என்பது பொதுவாகச் சமூகப் பொது நியதிகளிலிருந்து மனிதன் வேறுபடுவதும், தன்னிலிருந்து வேறுபட்டு நிற்கும் தன்மையையும் குறிப்பதாய் அமைகிறது.

(ஆ) பல்வேறு அறிஞர்கள் பயன்படுத்திய அந்நியமாதல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில், இலக்கிய ஆய்விற்கு அந்நியமாதல் வகைகளாக மெல்வின் சீமென் செய்திருக்கும் வகைப்பாடு சிறப்புடையதாக உள்ளது.

(இ) மெல்வின் கூறும் 'அதிகாரமின்மை' அந்நியமாதலை இன்னும் பகுத்துப்பார்ப்பதற்கு இடமிருக்கிறது. பொருள் எல்லையை வரையறுப்பதன் மூலம் ஆய்வு செய்யலாம்.

(ஈ) அரசியல், கலாச்சார அந்நியமாதல் வகைப்பாடும் ஏற்றுக் கொள்ளக்கூடியது. இதனை 'அதிகாரமின்மை' வகைப்பாட்டில் எல்லை வரையறுப்பதற்குப் பயன்படுத்தலாம்.

(உ) இவ்வகைப்பாடு அனைத்தும் பொதுவாக 'பொருளின்மை' அடிப்படையிலேயே அமைகின்றது. இலக்கியம் காட்டும் சமூகச் சிந்தனையை அறிவதற்கு 'அந்நியமாதலை' சமூக அமைப்பிற்கேற்ப பகுத்துப் பார்த்து ஆராய்வது நன்று.

குறிப்புக்கள்

1. திருமதி. மீனாட்சி முருகரத்தனம், 'இலக்கியத் திறனாய்வில் அந்நியமாதல் கோட்பாட்டின் பயன்பாடு, (மெல்வின் சீமென் விளக்கம்), கட்டுரை, ப. 1.
2. எஸ். வி. ராஜதுரை, அந்நியமாதல், ப. 8.
3. Encyclopedia of Social sciences, p. 264
4. Ibid, p. 265.
5. Ibid, pp. 265-266
6. எஸ். வி. ராஜதுரை, Op. cit, P. 15.
7. Margaret chatterjee, The existentialist outlook, p p. 53. 55
8. எஸ். வி. ராஜதுரை, எக்சிஸ்டென்ஷியலிசம் . ப. 9
9. I bid., P. 108
10. எஸ். வி ராஜதுரை, 'அந்நியமாதல்', ப. 32
11. விமலா மனுவேல், இன்றையத்தமிழிலக்கியத்தில் மனிதன், ப, 60

12. Melvin Seeman, On the meaning of Alienation, Social problems Persistent challanges, P. 88
13. க. கைலாசபதி, ந. நாவல் இலக்கியம், ப. 27
14. Melvin Seeman, Op cit., PP. 86. 98
15. எஸ். வி. ராஜதுரை, அந்நியமாதல், பக். 83-85
16. மீனாட்சி முருகரத்தனம், மு. நூ., ப. 5
17. Melvin Seeman, Op. cit., P.P. 90-91.
18. Ibid., P.P. 92-93.
19. Ibid.. P.P. 95-96
20. Ibid., P. 96,
21. Margaret chatterjee, Op. cit., P. 65.
22. Futing Liao (Postive Alienation & its Reflection in Taoist thought) International Sociology Vol. 4. No. 1. P. P. 9–11
23. Ibid., P. 6.
24. Ibid., P. 5
25. எஸ். வி. ராஜதுரை, எக்சிஸ்டென்சியலிசம், ப. 110.
26. Ibid., P. 114.

—✻—

காப்பியப் புனைவில் தொன்மமும் பழமரபுக் கதையும்

சு. சந்திரா

தொன்மம் (Myth) பற்றிய ஆய்வுகள், மானுடவியல், வரலாற்றியல், உளவியல், சமயம், தத்துவவியல், இலக்கியவியல் திறனாய்வியல் எனப் பல்வேறு துறையினராலும் அவ்வத் துறைகளுக்கேற்ப விரித்துச் செய்யப்படுகின்றன. குறிப்பாக, நாட்டுப்புறவியலில் தொன்மங்கள் பழமரபுக்கதைகளுடன்(legends) இணைத்துப் பேசப்படுகின்றன. இவ்விரண்டிற்கும் இடையேயான நுட்பமான எல்லைக்கோடுகளைக் காணுதல் இன்றியமையாததாகும்.

தனித்த இலக்கிய வகையாக (genre) விளங்கும் காப்பிய உருவாக்கத்தில் தொன்மங்களும், பழமரபுக்கதைகளும் அடிப்படைப் பொருளாகின்றன. இவ்விரு மரபுக்கதைகளும் (Traditional Stories) காப்பியப் புனைவில் பெறுமிடத்தினை இக்கட்டுரை ஆராய்கின்றது.

தொன்மமும் பழமரபுக் கதையும் :

தொன்மம், பழமரபுக்கதை, தேவதைக்கதை ஆகியன நாட்டுப்புறவியலின் முப்பரிமாணப் பிரிவுகளாக விளங்குகின்றன. எனினும், இப்பிரிவுகள் முற்றிலுமாகத் தனித்தவை அல்ல; தொன்மக் கூறுகள் தேவதைக் கதையிலும், பழமரபுக் கதையிலும் இடம் பெறலாம். 'தொன்மம்' என்பது புனிதமான உண்மை (Sacred true); 'பழமரபுக்கதை' என்பது அணிசெய்யப்பட்ட வரலாறு (adorned history); 'தேவதைக்கதை' என்பது சாதாரணப் புனைகதை''[1] என்று விளக்கமளிக்கிறது அமெரிக்கானா கலைக்களஞ்சியம். மேலும், செயற்பாட்டின் அடிப்படையில், தொன்மம் என்பது சடங்குகளுடனும் சமயங்களுடனும் தொடர்புடைய சமுதாயம் சார்ந்த கதை; பழமரபுக்கதை இடம் பெயர்ந்த முன்னோர்கள் பற்றிய செய்திகளையும் வரலாற்றையும் குழந்தைகளுக்கு அறிவிக்கின்றது, தேவதைக் கதைகள் முழுக்க முழுக்கப் பொழுதுபோக்குத் தன்மை வாய்ந்தவை என்று வரையறுக்கும் இக்கலைக்களஞ்சியம், தொன்மம் பற்றிய விளக்கத்தில் இவ்விரு கதைகளையும் இணைத்தே கூறுகின்றது.

சொற்பொருள் :

'மித்' (Myth) என்ற ஆங்கிலச்சொல் 'மிதாஸ்' (Mythos) என்ற கிரேக்கச் சொல்லினை மூலமாக உடையது. இச்சொல்லிற்குரிய தமிழாக்கமாகத் தொன்மம் என்ற சொல் எடுத்தாளப்படுகின்றது.

பழ மரபுக்கதையைக் குறிக்கும் 'லெஜண்ட்' (legend) என்ற ஆங்கிலச்சொல், 'லெஜண்டா' (legenda) என்ற இலத்தீன் மொழிச் சொல்லினை அடிப்படையாகக் கொண்டது.[2]

பி. தட்சிணாமூர்த்தி தமது ஆய்வேட்டில் வரலாற்றுத் தொடர்புடைய கதைகளையே 'லெஜண்ட்' என்ற சொல் குறிப்பிடுவதால் வரலாற்றுப்பழங்கதை என்று மொழிபெயர்க்கின்றார். மேலும், 'இவ்வாறு நடந்தது' என்ற பொருளினைத்தருகின்ற 'இதிஹாஸம்' என்பதனை இவ்வாங்கிலச் சொல்லுக்குரிய நிகரனாகக் கொண்டு இராமாயண, மகாபாரதக் குறிப்புக்களைப் பழமரபுக் கதைகளாகக் குறிப்பிடுகின்றார்.[3]

''தொன்மங்களைப் போலன்றி பழமரபுக்கதைகளின்தோற்றம் (காலம், இடம் முதலியன) தெளிவாக உள்ளது. தொன்மங்கள் காலகாலமாகப் படைப்பாளிகளின் கற்பனைக்கு இடமளித்து விரிந்து செழிக்கின்றன; பழமரபுக்கதைகளோ எவ்வித மாற்றமுமின்றி, தொடக்க காலத்தில் வலியுறுத்திய கருத்துக்களை வலியுறுத்தும் விதமாகவே படைப்பாளிகளால் பயன்படுத்தப்படுகின்றன''.[4]

அகலிகை கதை படைப்பாளிகளின் கற்பனைக்கு இடமளித்துப் புதுப்பொலிவு பெறுவதை முன்னதற்கும், கீரியைக் கொன்ற பார்ப்பினி கதை எவ்வித மாற்றத்திற்கும் உட்படாது அவ்வாறே வழங்கப்பட்டு வருவதைப் பின்னதற்கும் சான்றாக்கலாம்.

நிகழ்வுகளும் பாத்திரங்களும் :

தொன்மம் புனிதத் தன்மை மிக்கது: தொன்மத்தோடு ஒப்பிடும் போது பழமரபுக்கதைகளில் புனிதத் தன்மை குறைவு.

தொன்மங்கள் இயற்கை உருவெளியின் தோற்றம், தெய்வங்கள் ஆகியவை பற்றிய தொல்பழங்கால மனிதனின் நம்பிக்கைகளை எடுத்துரைக்கின்றன. மேலும், மனித சக்திக்கு அப்பாற்பட்ட கடவுட் தன்மையோடு இணைந்த கற்பனைகளாக அமைந்து காலந்தோறும் விரிகின்றன.

பழமரபுக் கதைகள் நல்லறிவூட்டலை நோக்கமாக உடையன; இடம்பெயர்ந்த முன்னோர்களின் கதைகளையும் அவர்களின் வீரதீரச் செயல்களையும் வரலாற்றுத் தன்மையுடன் உரைக்கின்றன; மனிதனின் அந்த வீரச் செயலைக் கண்டு வியக்கின்ற கதைகளாக அமைந்து காலகாலமாகச் சொல்லப்பட்டு வருகின்ற மரபுத் தன்மை உடையன, 'மனிதர்களின் கதையே பழமரபுக் கதைகள்' என்ற நாந்தானியல் மைக்கேலின் கருத்து இதனை உறுதி செய்கின்றது.

தொன்மங்களில் கடவுளரும், உயர் மனிதர்களும் (Principal Characters) கதை மாந்தர்களாக அமைகின்றனர். பழமரபுக் கதைகளில் சாதாரண மானுடர்களும், வட்டாரத் தலைவர்களும் கதை மாந்தர்களாக அமைவர்; கதையின் இறுதியில் இவர்கள் தெய்வீகத் தன்மை பெற்று உயர்வடைவதான போக்கு காணப்படுகின்றது. மதுரைவீரன் கதையை இதற்குச் சான்றாகக் குறிப்பிடலாம்.

இவ்வாறு மெய்ப்பிக்க முடியாத நம்பிக்கைகளாகவும் பகுத்தறிவுக்கு அப்பாற்பட்ட கதைகளாகவும் இருந்தபோதிலும் பரவலாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட கதைகளாக இவ்விரு கதைகளும் விளங்குகின்றன. பழ மரபுக் கதைகளோடு ஒப்பிடும்போது தொன்மங்களில் வரலாற்றுத் தன்மை குறைவு. தொன்மங்களோடு ஒப்பிடும்போது பழமரபுக் கதைகளில் புனிதத்தன்மையும், கற்பனையும் குறைவு இவ்விரு கதைகளுக்கும் இடையே தனித்தனியான வேறுபாடுகளைக் கண்டறிவது சிரமம், எனினும், ஒப்பிட்டுக் காணும்போது அக்கூறுகளின் அளவு தெளிவுபடத் தெரிகின்றது.

ஒப்பும் உறழ்வும் :

நாட்டுப்புறவியல் கதைகளின் வகைகளான (Folktale Genres) தொன்மமும், பழமரபுக் கதைகளும் வடிவம், இயக்கம், நோக்கம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் சில ஒப்புமைக் கூறுகளையும் சில உறழ்வுப் பண்புகளையும் பெற்று விளங்குகின்றன. மேற் கண்டவற்றின் அடிப்படையில் இவ்விரு மரபுவழிக் கதைகளின் ஒப்பும் உறழ்வும் நோக்கப்படுகின்றன.

ஒப்புமைகள் :

தொன்மமும், பழமரபுக் கதையும் பழங்காலத்தவை; நம்பிக்கை அடிப்படையில் எழுந்தவை; வாய்மொழிக் தன்மையில் தோற்றம்

பெற்றவை; மரபு வழியாகச் சொல்லப்பட்டு வருபவை; நாட்டுப் புறவியல் வடிவங்களாக அமைபவை; புனைவுத் தன்மை பெற்றவை; நாட்டுப்புறவியலின் உரை வகைகளாக விளங்குபவை; இலக்கிய ஆக்கத்திற்கு அடிப்படையானவை.

உறழ்வுப் பண்புகள் :

இவ்விரு மரபுவழிக் கதைகளும் சில உறழ்வுப் பண்புகளையும் தம்முள் பெற்றிருக்கின்றன. அவை வருமாறு:

வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முற்பட்டது தொன்மம்; வரலாற்றைப் பின்புலமாகக் கொண்டது பழமரபுக்கதை.

பிறப்பு, தோற்றம், கடவுளர் பற்றிய மேலுலகச் செய்திகளைக் கூறுவது தொன்மம்; நிலவுலக வாழ்க்கையை மிகுதியும் படம் பிடித்துக் காட்டுவது பழமரபுக்கதை; கடவுளர் செயல்களை விரித்துரைப்பது தொன்மம்; மனிதர்களது செயல்களை முதன்மைப் படுத்துவது பழமரபுக்கதை.

சமயம் சார்ந்தவையாகவும், சடங்குகள் பற்றிய விளக்கங்களாகவும் தொன்மம் அமைகின்றது; சமயம் சார்ந்த விளக்கங்கள் இல்லாத போதும் பிற்காலச் சிறுதெய்வ வழிபாடுகளுக்குக் காரணமான தெய்வீகத்தன்மை பெற்ற மாந்தர்களைப் போற்றுவதாகப் பழமரபுக் கதைகள் அமைகின்றன.

காலந்தோறும் ஏற்படும் சமூகப் பொருளாதார மாற்றங்களுக்கு ஏற்பவும் படைப்பாளியின் கற்பனைக்கு ஏற்பவும் விரிந்து இடம் கொடுக்கிறது தொன்மம். வழங்கப்பட்ட காலத்திலிருந்தது போலவே, எவ்வித மாற்றமுமின்றி விளங்குவது பழமரபுக்கதை.

இவ்வாறான முடிவுகளின் அடிப்படையில் காப்பியப் புனைவில் இவ்விரு கூறுகளும் அமையும் பாங்கினைக் காணலாம்.

காப்பியப் புனைவு :

காப்பியம், வீரமரபுக் கதை உரைத்துச் செல்லும் பாங்கினது, கதை உரைத்தல் என்பது தொல்பழங்காலம் முதல் இருந்தாலும். உரைத்தலில் ஒரு வகையான காப்பியமுறை என்பது வரலாற்றின் ஒரு குறிப்பிட்ட கால அளவுக்குள்தான் தோன்றியது, என்ற காப்பியத் தோற்றம் பற்றிய குறிப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.[5]

இவ்வாறான உரைத்தல் வடிவங்கள் புராண மரபுக் கதைகள் (myth), புகழ்மரபுக்கதைகள் (legends), கதைப்பாடல்கள் (Ballads)

அற்புதக் கதைகள் (Romance) புதினங்கள்(Novel) எனப் பலவாறு அமையலாம் என்றும் கவிதையிலோ, உரைநடையிலோ அல்லது இரண்டும் கலந்த நிலையிலோ இருக்கலாம் என்றும் தமிழில் காப்பியக் கொள்கை என்ற நூல் கூறுகின்றது.

''நாட்டுப்புற மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்ற சில மரபுக் கதைகளே காப்பிய எழுச்சிக்கு அடிப்படைக் காரணம்''[6] என்ற குறிப்பு, மக்களிடையே பெருவழக்குப் பெற்றிருக்கும் மரபு வழிக்கதைகள் காப்பியப் புனைவிற்கு அடிப்படையாக அமைகின்றன என்பதனை உணர்த்துகின்றது.

காப்பியப் புலவர்கள் தாம் கண்ட உலகைக் கூற முற்படும் போது, காலங்களை இணைக்கும் (முற்காலம்-புலவர்களின் காலம்) ஊடு பொருளாக இவ்விரு கதைகளையும் தமது படைப்பில் இணைத்தனர். இதனைப் ''பழைய கதைகளையும், அடிக்கருத்துக்களையும் (Themes) ஐதீகங்களையும் கையாண்டு தத்தம் காலத் தேவைக்கேற்ப இலக்கியம் படைப்பது எல்லாக் காலங்களிலும் புலவர்களின் முயற்சிகளில் ஒன்றாக இருக்கிறது''[7] என்ற க. கைலாசபதியின் கூற்று அரண் செய்யும்.

இவ்வாறு காப்பியங்கள் ஏற்கனவே சமுதாயத்தால் நன்கு அறியப்பட்ட கதைகளின் தொகுப்பாகவும், அவைபற்றிய தனிப்பட்ட புலவர்களின் எண்ணவெளிப்பாடுகளைப் பெற்றவையாகவும் உள்ளன

காப்பியப் புனைவில் தொன்மமும் பழமரபுக்கதையும் :

சிறந்த கதையை உயர்ந்த நடையில் பாடுவது காப்பியம் என்பார் முனைவர் தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி. வடமொழியில் புராணம், இதிகாசம் (பழமரபுக்கதை?), காப்பியம் ஆகிய மூன்றுமே தனித்த இலக்கிய வகைகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. தமிழில் அவ்வாறன்றி இம்மூன்றுமே காப்பியங்களாகக் கருதப்படுகின்றன.

முருகக் கடவுளின் பிறப்பு, திருமணம், செயல் பற்றிய தொன்மத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கந்தபுராணம் கட்டமைப்பினால் காப்பியமாகின்றது.

வடமொழி இதிகாசமான இராமகதையைத் தமிழில் கூறும் கம்பராமாயணம் தன்னுள் தொன்மக் கூறுகளையும், பழமரபுக் கதைகளையும் அடக்கிய காப்பியமாகின்றது.

மக்களால் வழங்கப்பட்டு வந்த செவிவழிக் கதைகளும், வரலாற்றுத் தொடர்புடைய மூவேந்தர் பற்றிய செய்திகளும், அடங்கிய சிலம்பும் காப்பியமாகவே கொள்ளப்படுகின்றது.

பிறமொழிக் காப்பியங்களில் தொன்மமும் மரபுக்கதைகளும்:

"ஓரினத்தின் எழுதா இலக்கியம் தொன்மமாதலால் அது காப்பியப் படைப்பின் தலையாய மூலக்கூறு"[8] என்பதற்கேற்ப உலகக் காப்பியங்கள் பலவும் கதைக்கருவினைத் தொன்மம், பழமரபுக்கதை ஆகியவற்றிலிருந்து பெற்றுள்ளன.

கிரேக்கக் காப்பியக் கவிஞர் ஹோமரும், இலத்தீன் கவிஞர் வர்ஜிலும், வடமொழிக் கவிஞர் காளிதாசனும் இயற்றிய காப்பியங்களில் இம்மரபு வழிக் கதைகளே கருப்பொருளாகின்றன. ஆங்கில மொழிக் காப்பியமான துறக்க நீக்கத்தில் (Paradise Lost) மில்ட்டன் கடவுளர், சாத்தான் என இயற்கை இகந்த தன்மை உடையோரைப் பாத்திரமாகக் கொள்கின்றார். பழங்கால ஐரோப்பியக் காப்பியங்களில் நார்ஸ் தேவதைகள் பேராதிக்கம் செலுத்தின. இவ்வாறு, மரபுவழிக் கதைகளைக் காக்கின்ற கருவிகளாகக் காப்பியங்கள் திகழ்கின்றன.

கிரேக்கக் காப்பியங்கள்

கிரேக்கக் காப்பியங்களான இலியட்டும் ஒடிஸியும் மரபுவழிக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஹோமரால் படைக்கப் பட்டவை. "கிரேக்கக் காப்பியத்தின் பொதுத்தன்மை ஐந்தனுள் ஒன்று தொன்மங்கள் காப்பியத்தில் இடம் பெற வேண்டும்"[9] என்ற குறிப்பு நோக்கத்தக்கது. இவ்வடிப்படையில் கிரேக்கக் காப்பியங்களில் தொன்மங்களும், பழமரபுக் கதைகளும் பின்னிப் பிணைந்துள்ளன.

"வீரக் குடியினர் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த வீரதீரச் செயல்கள் நாளடைவில் அவர்களைப் பற்றிய பழங்கதைகளாக மாறி, தனித்த ஒரு தலைவனின் சாகசச் செயலாக உருவாகிக் காப்பியமாக விரிகின்றன. ஹோமரின் இலியட் காப்பியம் இவ்வாறான வளர்ச்சி உடையது என்பதை ஆய்வாளர் எடுத்துக் காட்டியுள்ளனர்"[10] இலியட் என்ற அக்காப்பியத்தில் நான்கு சான்றுகளைக் காணலாம். அவை,

1) அண்மையில் நடந்த ஒரு வரலாற்று நிகழ்ச்சி (மெலிக் ரோஸ்) என்ற பாத்திரத்தின் வரலாற்றுக் கதை - ஒழுங்குமுறையைச் சுட்டிக் காட்டுவதற்குச் சான்றாக விளக்கப்படுகிறது.

2) நெஸ்டார் என்ற பாத்திரம், உணர்ச்சி மிகுந்த நிலையில் தன் இளமைக்கால வீரச் செயல்களை மீண்டும், மீண்டும் ஓதி அல்லது பாடி உரைக்கிறது.

—

3) போர் நடைபெறும் போது நடுவே வீரர்கள் ஒய்வு நேரத்தில் மூதாதையின் வரலாறு பற்றிப் பேசுகின்றனர்.

4) அக்கீலஸ் என்ற பாத்திரம், மனிதவீரச் செயல்கள் பற்றி லிர் என்ற இசைக்கருவியை இசைத்தவாறு ஒரு காட்சியில்பாடுகிறது.

இவ்வாறு, பழமரபுக்கதைகள் காலப்போக்கில் வளர்ந்து காப்பியமாக உருவாகின்றன. இதில் குறிப்பிடத்தகுந்த கூறு மரபு வழிக்கதைகள் உரையாகவும், பாட்டு வடிவிலும் இருந்தன என்பது தான். 'உரையும் பாட்டும் உடையார் சிலரே' என்ற புறநானூற்று வரிகளும் மற்றும் தொல்காப்பியச் சூத்திரங்களும் தமிழகத்திலும் இம்மரபுவழிக்கதைகள் இருந்தமையைப் புலப்படுத்துகின்றன. இப்படிப்பட்ட மரபுவழிக் கதைகளிலிருந்தே கவிஞன் தன் விருப்பத் திற்கேற்பக் கதையமைப்பை உருவாக்கிக் கொள்கிறான் (Selection frombasic Materials).[11]

இலியட்டில் டிரோஜ இளவரசன் தூக்கிச் சென்ற கிரேக்க நாட்டுக் கட்டழகி ஹெலனை மீட்பதற்கான போர் நிகழ்வு விவரிக்கப் படுகின்றது. போரில் கடவுளர்கள் இருநாட்டவர்க்கும் துணை போகின்றனர்.

ஒடிஸியில் போரில் வெற்றி பெற்றுத் திரும்பும் கிரேக்க வீரனான யுலிசஸ் காடுமலை சுற்றியலைந்தபோது அவனது வரவு நோக்கி ஆற்றியிருந்த அவனது மனைவியின் கற்புநிலை பேசப்படு கின்றது.

இவ்வாறு ரோமர் கிரேக்கக் கடவுளர் பற்றிய தொன்மங் களையும், கிரேக்க மற்றும் டிரோஜன் நாட்டு மன்னர்கள், வீரர்கள் பற்றிய பழமரபுக் கதைகளையும் தமது காப்பியங்களில் அடிப் பொருளாக்குகின்றார்.

இலத்தீன் காப்பியம் :

இலத்தீன் காப்பியமான ஏனியட் (Aeneid) கிரேக்கக் காப்பி யங்களை அடியொற்றியே அமைகின்றது. இக் காப்பிய ஆசிரியரான வெர்ஜில், ''தமது படைப்பிற்குரிய கதைப் பொருட் கூறுகளை ஹோமரிடமும்பிற இலக்கியச்சுரங்கங்களிலிருந்தும் பெறுகின்றார்''[12] என்பர்.

இக் காப்பியத்தின் தலைவன் ஏனியஸ் (Aeneis) டிரோஜ வீரனுக்கும் காதற் கடவுள் வீனஸுக்கும் பிறந்தவன். தெய்வீகப் பிறப்புடையவனாகத் திகழ்கின்றான். அவனுக்கும் கார்த்தேசிய இளவரசி டிடோவுக்கும் (Dedo) இடையிலான காதல் தேவர்களின்

தலையீட்டால் சாவு வரை செல்கிறது. மேலும், இக் காப்பியத்தின் சுழலச்சாக விளங்கும் பாதாள உலகப்பயணம் தொன்மத் தன்மை மிக்கதாகும்.

வடமொழிக் காப்பியங்கள்

வடமொழி இலக்கியத்தில் புராணம், இதிகாசம், காப்பியம் ஆகிய மூன்றுமே தனித்த இலக்கிய வகையாகக் கொள்ளப் படுகின்றன.

இராமாயணமும் மகாபாரதமும் இதிகாசங்களாகவே வட மொழி இலக்கியத்தில் போற்றப்படுகின்றன. எனினும், மேற்கண்ட விவாதத்தின் அடிப்படையில் இவ்விரு இதிகாசங்களையும் காப்பியமாகக் கொண்டு அவற்றில் இடம்பெற்றுள்ள தொன்மக் கூறுகளையும் பழமரபுக் கதைகளையும் காண முற்படலாம்.

வடமொழி இராமாயணம் வால்மீகியால் செய்யப் படுமுன் இராமகதை நாடோடிப் பாடல்களாகப் பாடப்பட்டு வந்துள்ளது. மேலும் வால்மீகி இராமாயண காலத்தில் எழுத்துக்கள் இல்லை ஆதலால்அக்கதை வாய்மொழியாகப் பரப்பப்பட்டது[18]. இராமா யணத்தில் சூரியகுல மன்னர்கள் தலைமைப் பாத்திரங்களாக வருவது பழமரபுக்கதை ஆகின்றது; கடவுட்தன்மை மிக்கோர் பாத்திரங்களாக இடம் பெறுவது தொன்மத் தன்மைக்குச் சான்றாகின்றது.

செவிவழி வந்த கதைகளையும் நாடோடிப் பாடல்களையும் தொகுத்து வியாசர் இயற்றிய காப்பியமே மகாபாரதம். கிரேக்க நாடோடிப் பாடல்களின் தொகுப்பாக இலியாது விளங்குவதைப் போன்று பாரதநாட்டுப் பழங்கதைப் பாடல்களின் தொகுப்பாக மகாபாரதக் காப்பியம் திகழ்கின்றது.

வடமொழி இலக்கிய வரலாற்றில் தனியிடம் பெற்ற காளிதாசனின் இரகுவம்சம் என்ற காப்பியம், பத்மபுராணத்திலிருந்து பெற்ற கதையினை அடிப்படையாகக் கொண்டது. சூரிய குல மன்னர்களின் வரலாற்றைக் கூறும் காப்பியம் இரகு வம்சமாகும். திலீபன் வரலாற்றிலிருந்து கதை தொடங்கி, இராமன் காலத்தில் பரம்பரைஆட்சி உச்சநிலை அடைந்தமையைக் கூறி, நெறி தவறி ஆரம், அக்கினி, வருணன் ஆட்சியுடன் கதை முடிகிறது. பழமரபுக் கதையிலிருந்து காப்பியம் உருவான தன்மைக்குக் காளிதாசனின் இரகுவம்சத்தைச் சான்றாக்கலாம்.

இரகுவமிசத்தில் தொன்மக் குறிப்புக்களும் இல்லாமல் இல்லை அஜன் வீற்றிருந்த காட்சி மயில் மீது குமரக்கடவுள்

வீற்றிருந்த தன்மையை ஒத்தது என்றும், மலையைத் துளைத்த சுப்ரமணியனை ஒத்த பலமுடைய தசரதன் என்ற குறிப்பும் நோக்கத்தக்கது[14]. இவ்வாறு பழமரபுக்கதையிலிருந்து காளிதாசன் தமது காப்பியக கதையைப் பெற்றாலும், தொன்மக் குறிப்புக் களையும் இணைத்தே தனது காப்பியத்தைப் புனைகின்றார்.

தமிழ்க்காப்பியங்கள்

தமிழில் முதன் முதலாகத் தோன்றிய காப்பியங்கள் சிலம்பும் மேகலையுமாகும். இவற்றிற்கு முன்பு காப்பியங்கள் தோன்றவில்லை அல்லது கிடைக்கவில்லை.

சிலப்பதிகாரம் கண்ணகி கதையை முதன்மைப்படுத்துகிறது. ஆனால், கண்ணகி கதையோடு சேரன்' செங்குட்டுவனின் வீரக்கதையும் இளங்கோவால் இணைக்கப்படுகிறது. சிலம்பில் இவ்விரண்டு கதைகளுக்கும் சமபங்கு உண்டு. (இவ்விரண்டுமே அடிப்படைக்கதைகள்) இதனை இருபகுதிக்கதை (Two-Parts story) என்பர்.[15]

கண்ணகி கதை தமிழர் மரபின் கற்பு நெறி வழிப்பட்டதாகும். மேலும் செவிவழக்காக வழங்கப்பட்டு வந்த ஒன்றாகும். இதனைக் கீழ்வரும் நற்றிணைப் பாடலும் வலியுறுத்துகின்றது.

எரிமருள் வேங்கைக் கடவுள் காக்குங்
குருநார் கழனியின் இதணத்து ஆங்கண்
ஏதிலாளன் கவலை உற்ற
ஒருமுலை அறுத்த திருமா உண்ணிக்
கேட்டோ ரனைய ராயினும்......''

(நற்றிணை 216

என்ற பாடல் கண்ணகி கதையின் பழமையை நமக்குச் சுட்டுகிறது.

கண்ணகியின் மறக் கற்பு காலப்போக்கில் சமுதாயத்தாரால் புகழப்படும் பழமரபுக் கதையாக (legend) மாறியிருக்கலாம். இளங்கோ இக்கதையினைச்சேரன் செங்குட்டுவனின் வீரப்புகழோடும் ''ஒரு முலை அறுத்த திருமா உண்ணிக்'' என்ற தொன்மக் குறிப்போடும் இணைத்துக் காப்பியமாக்குகின்றார்.

மேலும் ஊர்வசி கதை, முருகன், இந்திரன், திருமால், சிவன் பற்றிய தொன்மங்களும் ஏனைய நாளங்காடி பூதம், வனசாரிணி கதை, முதலிய தேவதைக் கதைகளும், கீரியைக்கொன்ற பார்ப்பினி கதை முதலிய பழமரபுக்கதைகளும் சிலப்பதிகாரத்தில் பிணைந்து கிடக்கின்றன. சிலம்பில் தொன்மங்கள் காப்பியக்

கட்டுக்கோப்பிற்கும் கிளைக் கதைகளில், உவமை உருக்காட்சி போன்றும் அமைகின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தின் கதைத் தொடர்புடைய காப்பியம் மணிமேகலை. இதுவும் கண்ணகி கோவலன் குடும்பம் சார்ந்த. மாதவியின் மகள் பற்றிய கதை. எண்ணற்ற இயற்கையிகந்த கூறுகள் (Supernatural elements) உடைய கதைகள் மணிமேகலையில் இடம் பெற்றுள்ளன. சமயம் சார்ந்த விளக்கங்களுக்குச் சீத்தலைச் சாத்தனார் இவற்றைக்கையாளுகின்றார். இவ்வாறு மணிமேகலையிலும் பழமரபுக்கதைகளும், தொன்மங்களும் விரவிக் கிடக்கின்றன.

சிலம்பிலும், மேகலையிலும் ஏனைய தமிழ்மொழிக் காப்பியங்களிலும் இம்மரபுக் கதைகள் பெறுமிடம் விரிவான ஆய்விற்குரியதாகும்.

தொகுப்புரை :

மேற்கண்டவற்றின் அடிப்படையில் பெறும் முடிவுகள் வருமாறு

1) தொன்மங்களும் (Myth) பழமரபுக்கதைகளும் (legends) ஒன்றுடன் ஒன்று பிரிக்கவியலாத இணைவினைப் பெற்றிருப்பினும் சிற்சில தனித்த கூறுகளும் உண்டு.

2) காலத்தாலும் எடுத்துரைக்கும் தன்மையாலும் (Narration) வாய்மொழிப் பண்பாலும் நம்பிக்கையளவிலும் மரபு வழியாகச் சொல்லப்பட்டு வருவதாலும் இலக்கியப் பயன்பாட்டாலும் தொன்மங்களும் பழமரபுக் கதைகளும் ஒப்புமை உடையன.

3) வரலாற்றுத் தன்மையாலும், விவரிக்கும் நிகழ்வுகளாலும் இடம் பெறும் பாத்திரங்களாலும் சமயம் சார்ந்த விளக்கங்களாலும் படைப்பாளியின் கற்பனைக்கு விரிந்து கொடுக்கும் தன்மையாலும் உறழ்வுப் பண்புகளை உடையன.

4) காப்பியப் புனைவிற்கு இவ்விரு மரபுவழிக் கதைகளும் பல்வேறு விதங்களில் பயனாகின்றன ; காப்பியக்கருப் பொருளாகவும் கட்டுக்கோப்பாகவும், கிளைக்கதைகளாகவும், உவமை, உருவகம் அணி போன்ற புனைவாகவும் அமைகின்றன. உலகக் காப்பியங்கள் பலவும் இதற்குச் சான்றாகின்றன.

5) தமிழ் மொழியில் சிலப்பதிகாரமும், மணிமேகலையும் இவ்விரு மரபு வழிக் கதைகளின் பிணைப்பால் உருவானவை என்றால் அது மிகையன்று.

6) சிலம்பிலும், மேகலையிலும் ஏனைய தமிழ்மொழிக் காப்பியங்களிலும் இம்மரபுக் கதைகள் பெறுமிடம் விரிவான ஆய்விற்குரியதாகும்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. Encyclopedia of Americana, Vol-11. Folklore—Folktale Ganres, P. 498.
2. Everyman's Encyclopedia, Vol–7. P. 412
3. பி.தட்சிணாமூர்த்தி, சிலப்பதிகாரத்திலும் சீவகசிந்தாமணியிலும் தொன்மை, வரலாற்றுப் பழங்கதைப் புனைவு,(ஆய்வேடு), ப. 2
4. பேராசிரியர் கதிர். மகாதேவன் (பேட்டி), 5–11-92
5. து. சீனிச்சாமி, தமிழில் காப்பியக் கொள்கை, முதற்பகுதி, ப. 11
6. என். வி. சுப்ரமணியம், அடியார்க்கு நல்லார் உரைத்திறன், ப. 122.
7. க. கைலாசபதி, 'அடியும் முடியும்', ப. 120
8. Subramaniya Aiyar A. V., Epic Poetry and the modern mind, p. 20.
9. Mackson W. C. (Ed), Many minded Homer, p. 128
10. Richmond hattimorer (Tlr.), The Illiad of Homer, 'Introduction' pp. 120, 21
11. சீனிச்சாமி, து., ப. 31
12. George wilieins Op. cit., p. 85
13. பிரேமா இரா. 'இராமாயணக் கிளைக்கதைகள் ஒப்பீடு, பக் 16-17
14. ஸ்ரீ வேங்கட ராகவாச்சாரியர் ப., காளிதாசன் இரகுவம்சம்உரை பக் 262, 441
15. Rama Krishnan S., The Epic Muse, The Ramayana and Paradise lost, p. 21

—✻—

''ஈழத்து இலக்கியத்தில் தேசிய உணர்வுக்குறியீடு''

மா. கருணாகரன்

பல நூற்றாண்டுகளாக உலகின் பலநாடுகளில் தேசவிடுதலைப் போராட்டங்கள், தேசிய இனவிடுதலைப் போராட்டங்கள் நடை பெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றன. அவற்றின் வழியாக, தேசிய உணர்வு என்ற பண்பிற்கு அறிஞர்கள் சிலர் கீழ்வருமாறு விளக்கம் கூறுகின்றனர்.

கார்ல்டன் ஜே. எச். ஹேய்ஸ் (Corlton J. H. Hayes) என்ற அறிஞர், ''நாட்டுப் பற்றும் நாட்டினம் பற்றிய உள்ளுணர்வும் இணைதலே நாட்டுணர்வு; இது பொதுமொழி அல்லது பொது மொழிக்கு அணுக்கமாயிருக்கும் திசைமொழிகள், வரலாற்று மரபுகள் ஆகியவற்றின் கூட்டு விளைவில் பிறக்கிறது''[1] என்பார்.

கார்ல் டச் (Carl. w. Deutsch) என்பவர், ''ஒரு நாட்டில் மரபொழுங்கு வாய்ந்த அரசியல், பொருளியல், பண்பாட்டுக் கூறுகளில் ஏதேனும் ஒன்று தேக்கமடையும் பொழுது அதைப்பற்றித் தம் நாட்டு மக்களிடம் எடுத்துக் கூறி உணர்ச்சி கொள்ளச் செய்வதில் வெளிப்படுவதே நாட்டுணர்வு''[2] என்கிறார்.

ப. கிருஷ்ணன், என்பவர், ''நாட்டின் உணர்வுகளை வெளிப் படுத்தும் இலக்கியங்கள், அவற்றின் நிலைக்களனாக விளங்கும் பொதுமொழி ஆகியவற்றைப் பெற்று நன்கு வரையறுக்கப்பட்ட நிலப்பகுதியில் வாழ்ந்து வரும் மக்களின் மனத்திண்மை, உணர்வுகள் ஆகியவற்றின் தெளிந்த பொதுச் செயல்பாடுகளேநாட்டுணர்வு'' எனக்கூறுவார்.

மேற்சுட்டப்பட்ட கருத்துக்களிலிருந்து தேசிய உணர்வு என்பது இன ரீதியாகவும் ஏற்பட வாய்ப்புண்டு என்பதை அறியலாம். ஒன்றுபட்ட தேசிய இனங்களைக் கொண்ட ஓர் அரசியல் அமைப்பில் நாகரீக முரண்பாடு, மோதல்கள் ஏற்படுவது இன்று வரை ஒரு முக்கியப் பிரச்னையாக விளங்குகிறது. அவ்வாறு ஓர் இனம், பிறி தொரு இனத்தை அமுக்கும் பொழுது, அமுக்கப்படும் இனம் தன்

இனப்பண்பையும், இன வரலாற்றினையும், கொள்கைகளையும் அறிய இலக்கியங்களை நாடுகிறது. அரசியல் அமைப்பும் இதற்குப் பக்கத்துணையாகவுள்ளது எனக் கூறலாம். அதனடிப்படையில் இலங்கையின் தமிழ்ப் பகுதியான ஈழத்தில் தோன்றியுள்ள தமிழ்த் தேசியம் என்னும் இனவழி அமைப்பு தன் பண்பை, வரலாற்றை, கொள்கையை, அரசியலை இலக்கியம் மூலம் வெளிப்படுத்துகிறது.

ஏறத்தாழ அறுநூறு ஆண்டுக்கால இலக்கிய வளர்ச்சியைக் கொண்ட ஈழத்துத் தமிழிலக்கியம் வடிவம், மரபு, உள்ளடக்கம் போன்ற கூறுகளில் அநேக மாற்றங்களை, வளர்ச்சியைப் பெற்று வந்துள்ளது. 20 ஆம் நூற்றாண்டின் 50களுக்குப் பிறகு இன்னும் குறிப்பிட்டுச் சொல்லப்போனால் 75க்குப்பின் தற்கால ஈழத்து இலக்கியத்தின் வளர்ச்சி அதிவேகமானது. குறுகிய கால வளர்ச்சியில் ஏற்பட்ட சமூக மாற்றம் அதன் வெளிப்பாடான இலக்கியத்தை முன்னிறுத்தியது என்று கூறலாம். அந்நிலையில் தேசிய உணர்வை, ஈழத்து இலக்கியங்கள் இயற்கைக் குறியீட்டு நிலையில் வெளிப்படுத்தின.

அவ் இலக்கியத்தில் பற்பல உத்திமுறைகள் கையாளப்படுகின்றன. தேசிய உணர்வுள்ள மக்கள் மண்ணைக் கைகளில் அள்ளி அம்மண்ணைத் தமது தேசம் என்று மதிப்பது வழக்கம். இது தேசத்தை உணர்ந்து கொள்ள மண்ணைக் குறியீடாகக் கொள்ளும் முறை என்று கருதலாம். தேசிய உணர்வுள்ள கவிஞர்கள் தேசிய உணர்வைமொழியின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தும்போது, இவ்வாறே குறியீடுகளைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். தேசத்தின் புகழ்வாய்ந்த பெரியமலையையும், தேசத்திற்காக வாழ்ந்த புகழ்பெற்ற பெரியோர்களையும் தங்கள் கவிதைகளில் குறியீடுகளாகப் படைத்துள்ளார்கள்.

குறியீடு (Symbol)

'Symbol' என்ற ஆங்கிலச் சொல் தமிழில் 'குறியீடு' என்று அழைக்கப்படுகிறது. இச்சொல் 'Symbollein' என்ற கிரேக்கச் சொல்லிலிருந்து உருவானது. இந்த வினைச் சொல்லின் பொருள்.

''ஒன்றாக இணைத்து வைத்தல்.'' மேலும் கிரேக்க மொழியிலுள்ள Symbolan என்ற பெயர்ச்சொல்லின் பொருள் குறித்தல் (Mank) அடையாளம் (Token), குறி (Sign) என்பவைகளை உணர்த்துவதாகவும் உள்ளது. குறியீடு என்பது கவிஞன் ஒருவன் ஒன்றைச் சொல்லிய இடத்தில் அதனுடன் தொடர்பான மற்றொன்றையோ அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட வேறொன்றையோ உணர்த்துவதாகும். மேலும் இலக்கிய நோக்கில் காணும் பொழுது, ''குறியீடு என்பது

ஒரு படிமத்தையும், அந்தப் படிமம் குறிப்பாக உணர்த்தக் கூடிய ஒரு கருத்தையும் ஒன்றிணைத்துப் படைப்பதாகும்''[4] என்று ஆங்கிலக் கலைச்சொல் பேரகராதி குறிப்பிடுகின்றது.

குறியீட்டின் சூழல் பற்றிக் கூறும்பொழுது அன்னிதாமசு என்பார், ''நேரடியாகக் கூற வேண்டாம் என நினைக்கும்போதும், நேரடியாகக் கூறக்கூடாது எனத் தடை ஏற்படும் போது குறியீடு உருவாகக் கூடும். மறைத்துக் கூறவேண்டும் அல்லது உட்பொதித்து கூறுவது தேவை என நேரும்போது குறியீடு ஏற்படுவதுண்டு. குறிப்பாகக் கூறலாம் எனவோ குறிப்புக் காட்டினால் போதும் எனவோ கருதும் போதும் குறியீடு ஆக்கம் பெறலாம்''[5] என்பார்,

இலக்கியங்களில் குறியீடு :

குறியீடு என்ற உத்தி மேலை இலக்கியங்கள் முதல் இன்றைய தமிழ் இலக்கியங்கள் வரை கையாளப்பட்டு வருகின்றது. எடுத்துக் காட்டாகக் கூறுவதெனில் ஆங்கிலக் கவிஞர் பைரனின் கவிதைகளில் 'புரோமித்தஸ்' பாத்திரம் மனிதசுதந்திரத்தின் குறியீடாக அமைந்துள்ளது என்பர். இந்திய தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தின்போது பாரதி தன் கவிதைகளில் குறிப்பாக, பாஞ்சாலி சபதத்தில் பாஞ்சாலியைப்பாரதமாதாவின், கிருஷ்ணனைத் தர்மயுத்தத்தின், கிருதயுகத்தை இந்திய விடுதலையின், கலியுகத்தை வெள்ளையரின் ஆட்சியின் குறியீடுகளாகக் கையாண்டுள்ளார். எனவே இக்குறியீட்டு உத்தி மூலம் தேசிய உணர்வு ஈழத்து இலக்கியத்தில் எவ்வாறு கையாளப்பட்டுள்ளது என்பதை, வ.ஐ.ச. ஜெயபாலனின் 'ஈழத்து மண்ணும் எங்கள் முகங்களும்' என்னும் சிறுகாவியத்தையும், செ. கணேசலிங்கனின் 'இளமையின் கீதம்' என்னும் குறு நாவலையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு காணலாம்.

வ.ஐ ச. ஜெயபாலனின் நூல், 'சிறு காவியம்' என ஆசிரியரால் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்நூலில் தான் நேரில் சந்தித்த பாத்திரங்களை, அனுபவங்களை, நிகழ்ச்சிகளைக் காட்சிகளாகக் கொண்டு காவியமாகப் படைத்துள்ளார். ஈழத்து மண் மீது மக்கள் கொண்டுள்ள காதலை இதன் வழி அறிய முடிகிறது. ''பழங்கால அல்லது இடைக்கால இலக்கியங்களில் இருந்து கருத்துக்களையும் கதைப் பின்னல்களையும் தேர்ந்தெடுத்துத் தற்காலச் சமுதாயத்தின் மனப்போக்கிற்கும், இலட்சியங்களின் இயல்பிற்கும் ஏற்ப பழைய பாடு பொருட்களையும் கதைப் பின்னல்களையும் புதிய முறையில் விளக்குவது இயல்பு''[6] அவ்வியல்பின்படி இந்நூல் காவிய அடிப்படையில் எழுந்துள்ளது என்று கருத வாய்ப்புண்டு.

மேலும் ஈழத்து மண்ணும் எங்கள் முகங்களும் என்ற இந் நூலில் கையாளப்பட்டுள்ள கதை சொல்லும் உத்தி, கதைப்பின்னல் உத்தி முதலியன இந்திய, அரேபிய கட்டுக்கதை சொல்லும் அமைப் பினை ஒத்திருக்கிறது எனலாம். இந்தியக் கதைகளான கீதோபதேசக் கதைகள், விக்ரமாதித்தன்கதைகள், பஞ்சதந்திர கதைகள் குகசப்ததி முதலியனவற்றிலும் அரேபியக் கதைகளில் புகழ்பெற்ற ஆயிரத் தொருஇரவுகள் கதையிலும் கையாளப்பட்டுள்ள கதை நீட்டிப்புஉத்தி யான கிளைக்கதைகள் சொல்வது, சூழ்நிலை சாராது கதைசொல்லும் போக்கு[7] முதலியவற்றோடு ஜெயபாலனின் கதை சொல்லும் போக்கை ஒப்பிடலாம். அவற்றில் நம்பமுடியாத கட்டுக்கதைகளும் அடங்கியுள்ளன. ஆனால் ஜெயபாலனின் படைப்புகளில் பெரும் பாலும் இடம் பெறுவது யதார்த்தம், உண்மை நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்பே.

இவரது படைப்பில் இவர் முதன்மைப்படுத்தும் பாத்திரங்கள் ஈழத்து மண்ணும், மண்சார்ந்த இயற்கை அமைப்புகளுமே. ஈழத்து மக்களின் உணர்வுகளைப் பிரதிபலிக்கும் பாத்திரங்களாகப் பாலி ஆறு, மருதமரங்கள்,காடுகள், சூரியன், மீன்கள்,பறவைகள் போன்ற இயற்கைப் பொருட்கள். இவ் இடத்தில் இயற்கையை மூலப் பொருளாகப் படைக்கும் போக்கை சி.எம். பௌராவின், ''கவிஞர்கள் தத்தம் கவிதை வெறிக்குரிய (Poetic Inspiration) மூல ஊற்றினை இயற்கையிலிருந்தேஎடுத்துக் கொண்டனர். இயற்கை அவர்களுக்கு எல்லாம் என்று கூறமுடியாத போதிலும், இயற்கை இல்லாமல் அவர்கள் இல்லை''[8] என்ற கருத்தோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம்.

மேற்கண்ட அறிஞரின் கூற்றுப்படி சமூகக் கொடுமைகள் மீது வெறுப்புக் கொண்ட இலக்கியவாதி தனது கொள்கையை, ஆற்றாமையை இயற்கையின் மீது வைத்துப்பாடுவது ஒர் இலக்கியப் போக்காகும். இதன் அடிப்படையிலேயே ஜெயபாலனின் படைப்பில் இயற்கையை ஈழத்துமக்களின் தேசியஉணர்வுக் குறியீடாகப் படைத்துப் பாடியுள்ளார் என அறிய முடிகிறது.

இலங்கையை ஆளும் சிங்கள அரசு ஈழத்து தமிழ் மக்களை அடக்கி, ஒடுக்கிச் சித்ரவதை செய்யும் முகமாக ஈழத்துத்தமிழ் இளைஞர்களை இலங்கை ராணுவம் வேட்டையாடத் தொடங்கியது. இதனால் இளைஞர்களுடைய பெற்றோர், அடைந்த துயரினைக் கண்டு இளைஞர்கள் போராடத்துணிந்து தலைமறைவு வாழ்க்கை வாழத் தொடங்கினர். இந்த அனுபவ நிகழ்ச்சியைக் கவிஞர் ''மீன் களை'' பெற்றோர்களாகவும், ''மீன்முட்டைகளை'' இளைஞர் களாகவும் குறியீடு செய்கிறார்,

''ஒப்பாரி வைக்கும் மீன்களை அதட்டி
முட்டைகள் தம்மை மணலுள் புதைத்து
சேற்றுள் தலைமறைவாகி
வாழ்வுக்காகப் போரிடச் சொன்னது''[9]

என்று பாலி ஆறு மீன்களுக்கு அறிவுறுத்துவதாகக் காட்டுகிறார்.

இந்நூலில் முக்கிய பாத்திரமான ரதிதேவி கற்பழிக்கப்பட்ட நிகழ்ச்சியைக் கண்டு இயற்கை அமைப்பான காடுகள் கொண்ட ஆத்திரத்தைக் கவிஞர் கீழ்வருமாறு கூறுகிறார்.

''எனது ஆருயிர்க் காடுகள் யாவும்
கோபத்தோடு
காற்றிலே தலைகளை மோதிக் கொண்டன''[10]

ஈழத்துத் தமிழ்ப்பெண்கள் ராணுவத்தால் கற்பழிக்கப்படுவதை 'ரதி' என்ற பாத்திரத்தின் மூலம் கூறும் கவிஞர் தன் கொந்தளிப்பை, மானுடத்தின் மனவெறுப்பைக் காட்டும் குறியீடாக 'காடுகள் காற்றிலே தலைகளை மோதிக் கொண்டன' எனத் தன் படைப்பின் மூலம் காட்டுகிறார். மேலும்,

''காடுகள் அஞ்சின
பாலிஆற்றை யாசித்து அழுதன
வேரை அறுக்காதே
கிளையை முறிக்காதே
கன்றுகளை மூழ்கடிக்காதே
இரக்கம் காட்டு இரக்கம் காட்டு
என்று அழுதது காடு......''[11]

என்ற வரிகளில் பாலிஆற்று வெள்ளத்தை விடுதலைப் போராகவும் காடுகளாக ஈழத்தமிழ் மக்களையும் குறியீடு செய்கிறார். போராட்டத்தின் போது தமிழ்க் குடும்பங்கள் எவ்வாறு சிதறுண்டு போகின்றன என்பதைக் காடு அழுது கதறுவதாகப் படைத்துள்ளார். இத்தன்மையை ஜான்சாமுவேல் கூறும்பொழுது. ''தம் சமகாலத்தில் நிலவிய பல்வேறு சமுதாய, அரசியல் பிரச்சினைகளிலும் வெறுப் புணர்வு கொண்ட வீறுணர்ச்சிக் கவிஞர்கள் மன அமைதி தரும் புகலிடமாகவும், ஆறுதல் கூறி அரவணைக்கும் அன்னையாகவும், வழி காட்டும் ஆசிரியனாகவும், நண்பனாகவும் இயற்கையைக் கருதத் தொடங்கினர்''[12] என்பார்.

அதுபோலவே தேசத்திற்காக வாழ்ந்து புகழ்பெற்ற வரலாற்று நாயகர்களை வீரத்திற்குக் குறியீடாகக் காட்டும் போக்கும் காணப் படுகிறது. இக்காவியத்தில் வெள்ளைக் குதிரை வீரன், வெண்

குதிரையின் வீரத்தோழன், வெண்புரவி மேல் ஒருவன் எனக் குறிக்கப் பட்டுள்ளது.

''தப்பியோடிய எதிரிப்படைகளை
வெள்ளைக் குதிரை மீதமர்ந்தொருவன்
துரத்திச் சென்றதும்
இப்படி இப்படி எத்தனை புதுமைகள்
என்னருந்தோழர் எடுத்துரைத் திருந்தனர்''[18]

இங்குக் குறிப்பிடப்படும் வெள்ளைக்குதிரை வீரன் தமிழ் மன்னனாகிய பண்டார வன்னியன் என்பவன் ஆவான். இம் மன்னன் ஈழத்து வரலாற்றில்' இன்றிமையா இடத்தை வகிப்பவன். ஆங்கிலேயரை எதிர்த்துப் போராடியவன். இங்கு அம்மன்னது பாத்திரம் பழம் பெரும் வீரத்தை நினைவூட்டி, தமிழ் இளைஞர்களுக்கு மனோதைரியத்தைத் தரும் மருந்தாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே இங்கு வெள்ளைக் குதிரை வீரன் மனதைரியம், வீரம் முதலிய பண்புகளுக்குக் குறியீடாகக் காட்டப்பட்டுள்ளான். இத்தன்மையைப் பாரதி படைத்த சத்ரபதி சிவாஜி, குருகோவிந்தர் போன்ற வரலாற்று நாயகர்கள் மூலம் வீரத்தைக் குறித்ததை இங்கு ஒப்பு நோக்கலாம். இக்காவியத்தில் ஈழத்துத் தமிழ்தேசியஉணர்வு பற்றிய சிந்தனையைக் கவிஞர் மறைபொருளாக, குறியீடாக இயற்கை வழி நின்றும் வரலாற்று நிகழ்வுகளின் துணை கொண்டும் படைத்துள்ளார் என்பதை அறியமுடிகிறது.

ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியத்தில் கவிதை குறுகிய காலத்தில் எவ்வாறு ஒரு தனியிடத்தைப் பெற்றதோ அதே போல் நாவலும் பிறிதொரு இடத்தைப் பெற்றது எனலாம். சமகால அனுபவங்களை மறைக்காமல் வெட்ட வெளிச்சமாகக் காட்டக்கூடிய போக்கு ஈழத்துத் தமிழ் நாவல்களில் இடம் பெற்றுள்ளது. தற்கால இலக்கியவாதிகள் தங்களது உணர்வுகளை உள்ளதைஉள்ளவாறு தங்களது படைப்புக்களின் மூலம் வெளிக் காட்டுகின்றனர். ஓர் ஆசிரியன் தனது படைப்பில் வடிவத்தின் தன்மைக்கேற்ப தன் விருப்பத்தைத் தனித் தன்மைகளோடு படைக்கின்றான் என அறியமுடிகிறது. இதனடிப் படையில் ஈழத்துத் தமிழ் நாவலாசிரியர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவரான செ. கணேசலிங்கனின் 'இளமையின் கீதம்' என்னும் நாவலில் தேசிய உணர்வு எவ்வாறு குறியீடாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது என்பதை நோக்கலாம்.

இளமையின் கீதம்

இந்நாவலில் இலங்கை ராணுவமும், போலீசும் நடத்துகின்ற கொடுமைகளைப் பற்றி ஆசிரியர் உண்மை நிகழ்ச்சிகளைக் குறி

யீடாகக் கூறி, பிறிதொரு இடத்தில் அதற்குரிய காரணத்தையும் கூறுகிறார். சான்றாக, டாக்டர் நடராசனும் அவரது நண்பர் இராசநாயகமும் உரையாடும் நிகழ்ச்சியினைக் குறிப்பிடலாம்.

'இங்கே நடைபெறும் சம்பவங்கள் எல்லாம் எனக்கு விசித்திர மாகவும் வியப்பாகவும் இருக்கிறது. தற்போது தான் இவற்றைப் பற்றி தீவிரமாக யோசிக்க வேண்டியிருக்கிறது நீங்கள் இந்தப் பிரச்சனை பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?'

நீங்கள் கொழும்பில் பாதுகாப்பாக வாழ்கிறீர்கள். இங்கே அடுத்த நிமிஷம் என்ன நடைபெறும் என்பது தெரியாது, நாங்கள் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறோம். பொலீசாரே பொது நூலகத்தை எரித்ததை எல்லோரும் அறிவர். அன்றிரவு இதே ஆஸ்பத்திரியில் நான் இருந்தேன். இதே அளவு தூரத்திலேயே உதவி பாது காப்பமைச்சர், மந்திரிசபை காரியதரிசி, ராணுவ பொலீஸ் அதிகாரிகள் தங்கியிருந்தனர். ஒருலட்சம்புத்தகங்கள் எரிந்து கொண்டிருந்ததை அவர்கள் அறியாமலில்லை இந்த உண்மையை அரசாங்கம் கூட ஏற்றுக் கொண்டது. பொலிசார் மேல் எவ்வித நடவடிக்கையுமே அரசாங்கம் எடுக்கவில்லை'......[14]

மேற்கண்ட உரையாடலில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நூல் நிலையம் எரிக்கப்பட்ட சம்பவம் பொதுவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இனி இது தொடர்பான முக்கிய கருத்தொன்று பிறிதொரு இடத்தில் ஆசிரியரால் முன் வைக்கப்படுவதைக் கீழ்வரும் உரையாடல் மூலம் காணலாம்.

நித்திரைச் சோம்பலுடன் யாவையும் மௌனமாகக் கேட்டுக் கொண்ருந்த சத்தியனுடைய போக்கையும் நடராசன் அறிய விரும்பினான்.

'என்ன சத்தியன், நீயும் இந்தக் கட்சியா?'

'இவன் சிங்களத் தொழிலாளர் ஆதரவு தருவார்கள் என்று சும்மா சொல்லுகிறான். சிங்களத் தொழிற்சங்கங்களே இன்று பலம் இழந்தவையாகிவிட்டன. சிங்களராணுவம் பொலிஸைப் போட்டு தமிழர்களை அடக்கி ஆட்சிசெய்கிறார்கள். கடைகளை எரித்தார்கள். பத்திரிகை நிலையங்களுக்குத் தீ வைத்தார்கள். பொது நூல் நிலை யத்தை எரித்து எமது கலாசாரத்தையே அழிக்க முயல்கிறார்கள்.'[15]

இவ்விடத்தில் பொது நூல் நிலையம் எரிக்கப்படுவதன் மூலம் இலங்கையில் வாழ்கின்ற தேசிய இனமான சிறுபான்மைத் தமிழர்கள் தம்முடைய கலாசாரம் எரித்து அழிக்கப்படுவதாக எண்ணுவதாக

ஆசிரியர் கூறுகிறார். நூல் நிலையத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ள முந்தைய இலக்கிய மற்றும் வரலாற்றுத்தரவுகள் அழிக்கப்பட்டதன் மூலம் தமிழர்களது பாரம்பரியமான பண்பாடு அழிக்கப்பட்டுவிட்டதாகக் குறியீடாகக் கூறுகிறார்.

இலங்கை இராணுவம் தமிழ் இளைஞர்களைப் பிடித்து அவர்களைச் சித்ரவதை பண்ணும்பொழுது இளைஞர்களின் உடலுறுப்புகள் பாதிக்கப்பட்டு செயலிழந்து விடுகின்றன. அத்தகைய வதையினால் ஏற்படக்கூடிய விளைவுகளை ஆசிரியர் குறியீடாப்க படைக்கிறார். சான்றாக, வசந்தன் என்ற குமாரனின் பாத்திரத்தின் மூலம் அறியமுடிகிறது. சற்குணம் என்ற மனநோய் மருத்துவரும் டாக்டர் நடராசனும் மனநிலை பாதிக்கப்பட்ட குமாரனின் உடலைப் பரிசோதனை செய்கின்றனர். அவர்களது செயல்களைக் கீழ்வருமாறு கூறுகிறார்.

'குமாரனை அழைத்துச் சென்று சர்ட்டைக் கழட்டச் செய்து கட்டிலில் படுக்க வைத்தனர். பின்னர் கால் விரல் நுனிகளில் குதிங்காலில் ஏற்படும் உணர்ச்சி நிலைபற்றி தட்டி, கிள்ளி சற்குணம் பார்த்தான். குதிங்காலருகே ஆறிய காயம் ஒன்று இருந்தது வியப்பளித்தது. கைவிரல்களை நீட்டச் செய்து நகக்கண்களைப் பார்த்தான். குப்புறப் படுக்கச் செய்து பிடரிப் பாகத்தைப் பார்த்தான். அங்கே ஆறிய வடு ஒன்றிருந்தது. பின்னர் நிமிர்ந்து படுக்கச் செய்து அறையில் கட்டியிருந்த சாரத்தை நீக்கிவிட்டு முழங்காலில் தட்டினான். அத்துடன் நிறுத்திவிட்டுத் திரும்ப எண்ணிய சற்குணத்தின் மனதில் பளிச்சென ஒரு சந்தேகம் ஓடியது.

சாரத்தை இழுத்துவிட்டு அவனது ஆண்குறியைப் பார்த்தான். அவன் உடல் சிலிர்த்தது. விதைகள் கருசி, காயப்பட்டு ஆறியிருந்தது. நடராசனுக்கு அதைக் காட்டிவிட்டு மேலும் பார்ப்பதற்காகத் தன் சிறு ரோச்சை எடுத்து சிதைந்த நிலையிலிருந்த ஆண்குறியைச் சிறிது விலக்கினான்.

'ஆ, ஊ, ஆ, ஊ' என்று பலத்த சப்தமிட்டபடி, குமாரன் எழுந்து சாரத்தைக் கட்டியபடி ஓடினான் ...''

மேலும் அவர்களது உரையாடல் தொடர்கிறது
'சற்குணம் மௌனத்தைக் கலைத்தான்
இது பயங்கரமான கேசாக இருக்கிறது'

'நானும் இப்படியிருக்கும் எனக் கனவிலும் எண்ணி இருக்கவில்லை' நடராசன் கூறினான்.

'ஒன்று மட்டும் உறுதியானது. பொலிசார் அல்லது ராணுவத்தினரின் ரோச்சர் வதையாலேயே இந்த நிலை ஏற்பட்டது'

'விதைகள் எப்படிக் காயமடைந்தன?'

'எரியும் எலக்டிரிக் பல்பை விதையின் கீழ் வைப்பதும் வதையில் ஒரு முறையாகும்... எனத்தொடர்கிறது. இதனால் பழைய உணர்வுப் பூர்வமான நினைவுகளை இழந்துவிட வாய்ப்புண்டு.'[16]

ஈழத்துத் தமிழ் இளைஞர்களின் உணர்வுப் பூர்வமான நினைவான (Emotional memory) தேசிய விடுதலைஉணர்வினை சிதைத்து விடுவதாக இப்போக்கு காணப்படுகிறது. இரண்டாவது உலகயுத்தத்தின் போது, இட்லர் பிரான்சைக் கைப்பற்றி ஆண்ட போது பிரான்சு நாட்டு விடுதலைப் படையைச் சேர்ந்த பலரை ஜெர்மன் ராணுவத்தினர் சிறைபிடித்து இத்தகைய கொடிய சித்ரவதைக்கு உட்படுத்தினர். இதனால் தம்மொழி மீது, பழமைமீது அளவுக்கதிகமான பற்று கொண்டிருந்த பிரெஞ்சுக்காரர்கள் உணர்வுப் பூர்வமான நினைவை மறந்தனர்.[17]

மேற்கூறப்பட்ட நிகழ்ச்சியின் மூலம் தேசிய விடுதலை என்ற உணர்ச்சிப்பூர்வமான நினைவாற்றலைச் சிதைப்பதன் குறியீடாகக் குமாரனின் விதை கறுக்கப்பட்ட தன்மை காட்டப்படுகிறது.பிறிதொரு கோணத்தில் நோக்கினால் தமிழர்கள் என்ற இனம் அழிக்கப்பட வேண்டியதாக சிங்கள இராணுவத்தினர் எண்ணிச் செயல்பட்டனர் என்றும் குறிப்பிட வாய்ப்புண்டு. அதனையே விதை அல்லது வித்து கறுக்கப்படுதல் நிகழ்ச்சி குறியீடாகக் கொண்டுள்ளது.

முடிவுரை ;

1) ஈழத்து மக்களின் தேசிய உணர்வு ஈழத்து மண், மண் சார்ந்த இயற்கை அமைப்புகளைக் குறியீடாகக் கொள்வதன் மூலம் வெளிப்படுகிறது.

2) இலக்கியவாதி தன்கொள் கையினை இயற்கையின் மீது வைத்துப் பாடுவது என்ற போக்கைக் கொண்டதாக ஜெயபாலனின் குறுங்காவியம் அமைந்துள்ளது.

3) வரலாற்று நாயகர்கள் வீரவுணர்விற்குக் குறியீடாகின்றனர்.

4] உண்மை நிகழ்ச்சிகள் நாவலில் ஒரு இடத்தில் குறியீடாக்கப்பட்டு, பிறிதொரு இடத்தில் விளக்கமும் பெறுகின்றன.

5) விதை கறிக்கப்படுதல் என்பது இனத்தை அழித்தல் என்பதன் குறியீடாக செ. கணேசலிங்கன் தனது ''இளமையின் கீதம்'' நாவலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. பா. கிருஷ்ணன், தமிழ் நூல்களில் தமிழ்மொழி, தமிழ் இனம் தமிழ்நாடு, ப. 27.
2. மேலது.
3. மேலது.
4. Encyclopedia of Poet and Poetics, P. 833.
5. அன்னிதாமசு, திறனாய்வு அணுகுமுறைகள், ப. 248.
6. எஸ். ஜான்சாமுவேல், ஷெல்லியும் பாரதியும்—ஒரு புதிய பார்வை, ப. 341.
7. Viktor Shklovsky, Russian Formalism.
8. எஸ். ஜான்சாமுவேல், மு. நூ., பக். 423—424
9. வ. ஐ ச. ஜெயபாலன், ஈழத்து மண்ணும் எங்கள் முகங்களும், ப. 18.
10. மேலது, ப. 143
11. மேலது, ப. 130
12. எஸ். ஜான்சாமுவேல், மு. நூ., ப. 423
13. வ. ஐ. ச. ஜெயபாலன், மு. நூ., ப 69
14. செ. கணேசலிங்கன், இளமையின் கீதம், ப. 60
15. மேலது, ப. 65
16. மேலது, ப. 112
17. மேலது, ப. 114

பரிபாடலில் சமயப்பூசல்

வீரா. அழகிரிசாமி

முகவுரை :

பண்டைத்தமிழ் இலக்கியங்களில், குறிப்பாகப் பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை, தொல்காப்பியம் முதலியவற்றில் மதத்தைச் சுட்டும் சமயம் (Religion) என்ற சொல் காணப்படவில்லை. ஆயினும் தொல் காப்பியத்தில் நிலத் தெய்வங்கள் பற்றிய குறிப்புக்களும், எட்டுத் தொகையில் பரிபாடல், புறநானூறு போன்றவற்றிலும் பத்துப்பாட்டு நூல்கள் சிலவற்றிலும் கடவுள் குறிப்புக்களும், புராணச் செய்திகளும், புராணக் கதைகளும், தத்துவங்களும் காணப்படுகின்றன. தெய்வ நம்பிக்கை பற்றிய குறிப்புக்கள், வழிபடுமுறைகள் இருந்தபோதும் சமயப் பூசல் (Religious conflict) சங்க காலத்தே இருக்கவில்லை என்றும் அவரவர் வழிபாட்டு முறையில் ஒற்றுமை உணர்வுடன் வாழ்ந்தனர் என்றும் சங்க காலத் தமிழர் வாழ்வியலை ஆய்ந்தோர் குறிக்கின்றனர்.

'சங்ககால வாழ்வியல்' (Sangam Polity) என்ற ஆய்வு நூல் தமிழகத்தில் தமிழரதுவழிபாடு, வேற்றிடத்தாரின் கடவுட்கொள்கை, இந்துசமயத்திற்குப் புறம்பான மரபுகள் என மூன்று மரபுகள் தமிழகத்தில் இருந்தன; ஒவ்வொரு சமயத்தவரும் தத்தம் சமயத்தைப் போற்றினர்; அதே வேளை கடுமையான வெளிப்படையான பூசல்கள் தோன்றவில்லை ; எந்தவொரு மன்னனும் ஒரு சமயத்தை மிகைப் பற்றுடனும் பிறசமயத்தை ஒடுக்கவும் இல்லை[1] என்பார்.

'சங்க இலக்கியத்தில் சமய நோக்கு' என்ற கட்டுரையில் க. வெள்ளைவாரணர்[2], சங்க காலத் தமிழரின் தெய்வ நம்பிக்கை களையும் தத்துவ உண்மைகளையும் தொகுத்துக் கூறுகிறார். மேலும், முருகன் இரு மங்கையரை மணந்த செய்தி, வேதம் ஓதுதல் வேள்வி செய்தல் பற்றி விளக்கி 'சமண முனிவர்கள், அவிர்சடை முனிவர் முதலிய பல சமயத் தவமுனிவர்கள் மேற்கொண்டொழுகிய தவச் செயல்களும் சங்கச் செய்யுள்களில் ஆங்காங்கே குறிக்கப் பெற்றன, என விளக்குவார்.

'சங்க இலக்கியத்தில் புறப்பொருள்'[3] என்ற ஆய்வு நூல் சமயம் புறப்பொருளில் அடங்குவது; 'இந்திய நாட்டில் தோன்றிய பண்டைச் சமயங்கள் அனைத்தின் உருவாக்கத்திற்கும், மெய்ப் பொருளியல் துறை வளர்ச்சிக்கும் அடிப்படை மூலக்கூறுகளை வழங் கியது தமிழகமே' என்று குறிப்பிடுகிறது.

இரா. சாரங்கபாணி[4] பரிபாடலின் காலம், பாடற்பொருள், யாப்பு முறை, செவ்வேளின் புனைவு போன்ற செய்திகளை விளக்கி யுள்ளார். நா. வானமாமலை[5] தமது ஆய்வு நூலில் முருக, ஸ்கந்த இணைப்புப்பற்றியும் ஆரியக்கலப்பு நிகழ்ந்தவற்றையும் செவ்வேளின் பிறப்புச் செய்தியினை அடிப்படையாகக் கொண்டு விளக்குகிறார்.

தேவாரப் பாடல்களிலும் பெரிய புராணத்திலும் ஆழ்வார் பாடல்கள் சிலவற்றிலும் காணப்படுவன போல் சமயப் பூசல் வெளிப் படையாகக் காணப்படாவிட்டாலும், காப்பியங்களில் உள்ளது போல் சமயவாதம் (Religious logic) இல்லை என்றாலும் கொள்கை அளவிலேனும் பூசல் இருந்தது என்பதை உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது. புறநானூற்றுப் பாடல்கள் பலவற்றில் பொருள் முதல் வாதக் கருத்தினை முன்னிறுத்திய லோகாயதச் சிந்தனைகளும், நிலையாமைக் கொள்கைகளும், சமய உயர்வுதாழ்வு பாராட்டும் நிலைகளும் காணப்படுகின்றன. லோகாயதச் சிந்தனையாளர்களை யும் சமண, பௌத்த அவைதீகச் சிந்தனையாளர்களையும் ஓரள வேனும் புறந்தள்ளுவதாக அமைந்த செய்திகள் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படுகின்றன.

பரிபாடல் தொகுதியில் முருகன், திருமால் பற்றிய பாடல்களில் வேள்வி, மறுபிறப்பு, மறு பிறப்பு மறுப்பு, தவமுடையோரை இகழ்தல் போன்ற செய்திகளும் உண்டு. இக்கட்டுரை, பரிபாடல் செவ்வேள் குறித்த 5-ஆம் பாடல், 8-ஆம் பாடல் ஆகிய இரு பாடல்களின் துணைகொண்டு கொள்கை அளவிலேனும் பூசல் உண்டு என்று நிறுவ முனைகிறது.

பூசல் (Conflict), சமயப்பூசல் (Religious conflict)

பூசல் என்னும் சொல்லிற்குத் தமிழ் லெக்சிகன் ஐந்து பொருளைத் தருகிறது. போர் (Battle), பேரொலி (Clamour), பலரு மறியச் செய்தல் (Making Known), அழுது புலம்பல் (Wailing), வருத்தம் (Distress)

திராவிடச் சொற்பிறப்பு அகராதியின் வழி (DED), தமிழ், மலையாளம், கன்னடம் ஆகிய மூன்று திராவிட மொழிகளில் பூசல்

என்ற சொல் 'சண்டையிடல்' என்ற பொருளிலேயே வழங்கப் பட்டுள்ளதை அறிய முடிகிறது. தமிழ் இலக்கியத்தில், 'பூசுதல்' (Decoration) என்னும் பொருள் நிலையில் அச்சொல்லைப் பயன் படுத்தினாலும் அடிப்படையில் இலக்கிய வழக்கில், பூசல்-பொருதல், பேரொலி என்ற பொருளும் உண்டு.

''ஆனபூச லறிந்திலம்'' (கம்பராமாயணம்-உலாவியல்-34)
''அரற்றும் பூசலார்'' (கம்பராமாயணம்-இராவணகாதை -228)

'Conflict' என்ற ஆங்கிலச் சொல்லின் கருத்தைச் சுட்டுவ தாகவே இவ்வாய்வில் 'பூசல்' என்ற தமிழ்ச்சொல் பயன்படுத்தப் படுகிறது. மொத்தச் சமூக அமைப்பில் ஒரு சமூகம் அழிந்து அல்லது நீங்கிப் புதியவகைச் சமூகம் ஏற்படுகிறபோது முரண்பாடுகளும் அவலங்களும் சேர்கின்றன. இவ்வாறு முரண்பாடுகளும் அவலங்களும் வெளித் தோன்றுவதே பூசல் எனலாம்.

அதேபோல், ''பூசல் என்பது ஒத்த சிந்தனை இல்லாத இரண்டு அல்லது இரண்டிற்கு மேற்பட்ட குழுக்கள் பொருளினை மையமிட்டு நடத்தும் போராட்டம் ஆகும்''[6] என்றும் பூசல் சுட்டப் படுகிறது.

பல்வகைச் சமயங்களின் இருப்பு :

இந்தியத் துணைக் கண்ட வரலாற்றின் தொடக்க காலத்தில் உச்சநிலையில் ஒரே சமயநெறி இந்திய முழுமைக்கும் பரவிக்கிடந்தது என்று சொல்ல இயலாது. மாறிவரும் சமூகப் பொருளாதார மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப சமய நிலை பல்வேறு படிநிலைகளைப் பெற்று போட்டியிட்டு ; பூசலிட்டு; போரிட்டு மாற்றங்களையும் வளர்ச்சியை யும் பெற்று வந்திருக்கின்றன. இவ்வகையான மாற்றங்கள் சமயம் மட்டுமின்றி அரசியலிலும் நிகழ்ந்தன.

இந்தியச் சமயத்தை வேதச் சிந்தனைகளை ஏற்றுக் கொள்ளுதல் அல்லது வேதக்கருத்துக்களுடன் முரண்படுகின்ற அவைதீகச் சிந்தனைகள் என்று பாகுபடுத்துவது மரபு. இவற்றினடிப் படையில் சங்க இலக்கியத்தில் வரும் சமயச் சிந்தனைகளைக் காணும் போது, தமிழரின் கடவுள் வழிபாட்டு நெறிகளுக்கும் தமிழர் வாழ்வில் புகுந்த அயல்மரபினரின் கடவுள் வழிபாட்டு நெறிகளுக்கும் இடையே முரணும் மோதலும் இருந்ததை உணர முடிகிறது.

சங்க காலத்தில் இறைவழிபாடு என்பது மரம், நடுகல் போன்ற வற்றின் குலக்குறி வழிபாடாகவே இருந்தது. அக்காலத் தமிழகத்தில்

தமிழர் சமயம் அல்லது திராவிடர் சமயநெறி, வைதீகநெறி, சமண, பௌத்த நெறி என்று பல்வேறு சமய நெறிகளும் இருந்திருக்கின்றன. ஆனால், ஒரு நிறுவனமயமாக்கப்பட்ட சமயநெறியாக இல்லை (Institutionalized) என்பதைச் சங்கப் பாடல்களைக் கொண்டும் சிந்து வெளியில் கிடைக்கும் உருவங்களைக் கொண்டும் உறுதி செய்ய முடிகிறது.

பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் உலகாயதம், சமணம், பௌத்தம், சைவம், வைணவம் போன்ற சமயச்செய்திகள் விரவிக் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் பத்துப்பாட்டுள் ஒன்றான மதுரைக்காஞ்சியில் வேதப் பள்ளிகளும். பௌத்த சமணப் பள்ளித் துறவிகளும் இருந்த செய்தியை ஏ. வி. சுப்பிரமணியம் குறிப்பிடுகிறார்.[7]

வேதங்களைப் பாடிப் பரவும் பார்ப்பனர்கள் சங்க காலத்தில் இருந்தனர். புறநானூற்றுப் பாடல்கள் பலவற்றில் வேதம் ஓதுதலைப் பற்றியும் நான்கு வேதம் பற்றியும் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. அதேபோல் வேதக் கொள்கையினை மறுக்கும் செய்தியும் புறநானூற்றுப் பாடல்களில் உண்டு.

பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதி என்றசங்ககாலப்பாண்டிய மன்னன் யாகங்கள் பல செய்தும், யாகங்கள் செய்யும் பாப்பனர்களையும் போற்றினான் ஆரியர்கள் யாகங்களில் உயிரினங்களைக்கொன்று பலியிட்டு வழிப்பட்டனர். அதே வேளை தமிழ் மன்னர்களிடமும் இவ் வேள்வி முறை இருந்தற்கான சான்றுகள் தமிழ் இலக்கியங்களில் கிடைக்கின்றன. ஆனால் சேர, சோழ, பாண்டிய அரசர்கள் போரில் பெற்ற வெற்றியைக் களவேள்வி செய்து கொண்டாடினார்கள். ''அரசர் செய்த களவேள்வியாகிய இராசசூயம் வேறு, வைதீகப் பார்ப்பனர் செய்த வேதவேள்வி (கொலை வேள்வி) வேறு''[8] என்ற மயிலை சீனி வேங்கடசாமியின் கூற்று கருத்தில் கொள்ளத் தக்கது.

சமூக காலத்தே சமயத்தைப் பொறுத்தவரை இரு நிலைகள் இருந்தன. அவை தமிழர்களுக்கு என்று இருந்த தனி நெறி பிற சமயத்தாரின் கலப்பால் ஏற்பட்ட நெறி. தொல்காப்பியத்தில் நான்கு வகை நிலப்பாகுபாட்டிற்குச் சொல்லப்படும் மாயோன், சேயோன், வருணன், இந்திரன் ஆகிய தெய்வங்களும் கொற்றவையும் அடிப் படையில் தனித்தமிழர்களுக்கே உரிய நெறி என்றும் அதில் அயலவர் வருகையால் ஏற்பட்ட நெறியும் கலந்து இருக்கிறது. என்றும் கருத்து வேறுபாடு நிலவுகிறது. பல்வகைச் சமய நிலைகளையும் ஆய்ந்த மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, ''தொல்காப்பியம், வட இந்தியச் சமயங்கள் தமிழகத்திற்கு வருவதற்கு முன்னே (கி. மு. 3ம்

நூற்றாண்டுக்கு முன்னே) எழுதப்பட்ட நூலாகையால் அதில் கூறப் பட்ட தெய்வங்கள் தனித்தமிழ் தெய்வங்களாகும்''[9]என்பார். ஆனால், தமிழர்களுக்கு என்று தனி மெய்ப்பொருள் கொள்கை இருந்ததாகவும் பண்டையச் சமயங்கள் அனைத்தின் உருவாக்கத்திற்கும் மெய்ப் பொருளியல் துறை வளர்ச்சிக்கும் அடிப்படை மூலக் கூறுகளை வழங்கியது தமிழகமே என்று கூறும் கு. வெ. பாலசுப்ரமணியன், ''தொல்காப்பியர் கூறும் நிலத் தெய்வங்கள் வைதீக சமயத் தாக்கத் தால் கொள்ளப்பட்டவையாகும்''[10] என்று கூறுவார். இவற்றின் மூலம் தொல்காப்பியக் காலத்திற்கு முன்பே ஆரிய வைதீக சமயங்கள் தமிழர்களின் பண்பாட்டில் நுழைந்து விட்டன என்பதை அறிய முடிகிறது.

எனவே சங்க காலத்தில் தமிழர் தனி நெறியும் அயலவர் கலப் பால் ஏற்பட்ட வழிபாட்டு நெறிகளும் இருந்தன. பல இனத்தாரும் நெருங்கிக்கலந்து பழகும் வாய்ப்புடைய நகர்ப்புறங்களிலும் நாகரிகம் போற்றும் பொருளியல் உயர்மட்டத்தினரிடையேயும் சமயம், பண் பாடு, மொழி ஆகிய துறைகளில் கலப்பு ஏற்படுதல் மிகுதி. அதே போல் அக்காலத்திலும் அரசர், வணிகர் ஆகியோரிடையேதான் சமயக்கலப்பு பரவி நிலைப்பட்டது.

பரிபாடலில் சமயப்பூசல்

பரிபாடல் 8-ஆம் பாடலைப் பாடியவர் ஆசிரிய நல்லந்துவ னார். இவரை ஆரிய நல்லந்துவனார் என்று பாடபேதம் காட்டியிருப்பது எண்ணிப்பார்த்தற்குரியது. இவர் தம் பாடலில் முதலில் செவ்வேளின் பரங்குன்றத்தின் சிறப்பைப் பாடுகிறார். அதன்பின் பரத்தையர் இல்லம் சென்று திரும்பும் தலைவன் தன் தவற்றை உணர்ந்தவனாய் தலைவியைவிட்டு இனிப்பிரியமாட்டேன் என்று தோழியிடமும் தலைவியிடமும் செவ்வேள் மீதும் அவனுடைய தலைவியாகிய வள்ளியின் மீதும் சூள் உரைக்கிறான். அவனை நோக்கித் தோழி, தலைவனே நீ!

> ''அறவ ரடிதொடினு மாங்கவை சூளேல்
> குறவன் மகளாணை கூறேலா கூறேல்'' (8:68-69)

என்று எச்சரிக்கிறாள் என்றும் பாடியுள்ளார்.

இப்பாடலுக்கு உரை எழுதிய பரிமேலழகரும், ''அதுவேயன்றிப் பார்ப்பார்டியைத் தொடினும் விறல்வெய்யோனூர் மயிலையும் அவன் வேல் நிழலையும் நோக்கி அவற்றைச் சூளுறல் குறவன் மகளாணையைக் கூறலுறுகின்ற ஏடா! அதனையும் கூறல்'' என்பார். இவ்வுரையில் பரிமேலழகர் 'அறவர்' என்ற சொல்லிற்குப் 'பார்ப்பார்' என்று பொருள் கொள்கிறார்.

தமிழ்மறையென்று அழைக்கப் பெறும் திருக்குறளில் இடம் பெறும் 'அந்தணன்', 'அறவாழி அந்தணன்' என்ற சொற்களுக்கு முனைவர் சோ.ந. கந்தசாமி, ''அறிவாழி அந்தணன் என்ற வள்ளுவரின் வழக்கு புத்தரைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளுதல் தக்க தெனத் தோன்றுகிறது.''[11] குறிப்பிடுகிறார்.

சங்க இலக்கியக் காலத்தின் இறுதிக் காலக்கட்டத்தில் ஆரியர் களும், சமண பௌத்தர்களும் தமிழ்நாட்டில் காலூன்றிவிட்டனர். 'அறவர்', 'அறவர்பள்ளி', 'அறவண அடிகள்' போன்ற சொற்கள் காப்பியக்காலத்தில் பெருவழக்கில் இருந்து, சமண பௌத்தத்துறவி களையே குறித்து வருகின்றன.

திவாகரம், அறவன் என்ற சொல்லிற்குப் புத்தன் என்றே பொருள் கூறுகிறது. (அறவன்[8], Butha புத்தன்) அதே போல் சிலப்பதிகாரம் ஐந்தாவது காதையான இந்திரவிழவூரெடுத்த காதையில் வரும், 'அறவோர் பள்ளி' (சிலம்பு 5—179) என்ற சொல்லிற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார், சமண பௌத்த ஆலயம் என்று கூறுகிறார். மணிமேகலையிலும் 'அறவண அடிகள்' என்பார் புத்தசங்கத்துறவி என்றே வருகின்றது. சங்க இலக்கியக்காலத்தும் பின்னரும் அறவோர், அறவோர் பள்ளி போன்ற சொற்கள் அவைதீகச் சமயத் துறவிகளையே சுட்டி வந்திருக்க வேண்டும்.

அறத்தினை இல்லறம் என்றும் துறவறம் என்றும் பிரிப்பர். இல்லறம், கொடுத்தலுமளித்தலும் கோடலும், இன்மையும், ஒழுக்கம், புணர்தல், புணர்ந்தோர்ப்பேணல் மற்றையாவுமாம். துறவறமாவது துறவும், அடக்கமும், தூய்மையும், தவமும், அறவினையோம்பலும், மறவினை மறுத்தலும், பிறவுமாம் என்று உரைக்கும் வீரசோழியம். அறவர் என்று இல்லறத்தில் திளைத்தாரை அழைப்பதில்லை. அகவாழ்வினைத்துறந்து புலனடக்கத்தை மேற் கொள்ளும் தவத்தோரையே அறவர் என்பர். சங்கப்பாடல்களில் 'அறவன்', 'அறவர்' போன்ற சொற்கள் காணப்படுகின்றன. இச் சொற்கள் பொருள் புலப்பாட்டிலும், பாடல் சூழலிலும் அறவன் அல்லது அறவர் என்றால் புலனடக்கமுடையான் என்றே வருகின்றன. (புறம் : 399-19, நற்றிணை : 86. 1, 9, குறுந்தொகை : 284-55) ஐங்குறுநூறு : 155- 4, 5, 212-3, கலித்தொகை : 67, 68).

கோட்பாட்டு வேறுபாடுகள் சமயப் பூசலுக்குரிய மற்றொரு காரணம் கோட்பாட்டு வேறுபாடுகள் ஆகும். இச்செய்தியினைப் பரிபாடல் 5—இன் வழி அறியலாம்.

இப்பாடலில் செவ்வேளின் பிறப்புச் செய்தி மிக விரிவாகப் பேசப்படுகிறது. அவ்வாறு பிறப்புச் செய்தியைக் கூறிச் செல்லும் வழியில் இவர்கள் எல்லாம் உனது திருவடியை அடையத் தகுதி உடையோர், இவர்கள் எல்லாம் உனது திருவடியை அடையத் தகுதி அற்றவர் என்று கூறுகிறார் இப்பாடலின் ஆசிரியர் கடுவன் இளவெயினனார். இவ்வாசிரியரைக் குறித்து தெ. ஞானசுந்தரம் என்பார் பின்வருமாறு குறிக்கிறார். ''திருமாலைப் பாடிய புலவர் களே செவ்வேளைப் பற்றியும் பாடி இருத்தலால் அக்காலத்தோர் சமயப்பூசல் மருவாத தூயஉள்ளம் படைத்தவர்களாக இருந்தனர்.''[12]

''செறுதீ நெஞ்சத்துச் சினநீடி னோரும்
சேரா வறத்துச் சீரி லோரும்
அழிதவப் படிவத் தயரி யோரும்
மறுபிறப் பில்லெனு மடவோருஞ் சேரார்''
(பரிபாடல் 5 : 73—76)

சங்க காலத்து வாழ்க்கைமுறையில் அகவாழ்வே மிகுதியா கப் பேசப்படுகிறது. இப்பாடலில் 'சேராவறம்' என்று குறிப்பதற்கு உரை எழுதிய பரிமேலழர், 'அறத்தின் கட் சேராத புகழில்லோரும்' என்று கூறுவார். சங்க காலத்தே இல்லறமே சிறந்த அறமாகப் போற்றப்பட்டது.

மேற்கூறிய பாடலில் முற்றும் துறந்து தவத்தினை மேற் கொண்டே நிர்வாணம் அடையமுடியும் எனும் சமணபௌத்தத் தவத்தினைப் பற்றியும்; மறுபிறப்பு இல்லை, இவ்வுலகம் ஐம்பூதங் களால் ஆனது, பரம்பொருள் ஒன்று இல்லை என்னும் பூதவாதச் சிந்தனை பற்றியும் சாடி இருப்பதை உணரலாம்.

தவத்தின் வழி வீடுபேறு அடைதல் என்ற கொள்கையினை உடையோர் சமண பௌத்தர்களாவர். தவம் மேற்கொள்ளாது இல்லறத்தில் இருந்து கொண்டே வீடுபேறு அடையமுடியும் என்ற நம்பிக்கையுடையோர் வைதீகச்சமயத்தவர். சமண பௌத்தர்களை,

''அழிதவப் படிவத் தயரி யோரும்'' (பரிபாடல் 5;75)

என்கிறார் இளவெயினனார். இப்பாடலில் தவத்தினை மேற் கொள்ளும் அயரியோரும் உன்திருவடிகளை அடையப் போவ தில்லை என்பார். இப்பாடலுக்கு உரை எழுதிய பரிமேலழகரும் (ப.18), கூடாவொழுக்கத்தால் அழிந்த தவவிரதத்தையுடையோரும் ...நின் தாள் நிழலை அடையார் என்பார்.

அழிதவம் என்ற சொல்லிற்குப் பரிமேலழகர் சமணபௌத்தர் களையே குறிப்பிடுகிறார். பௌத்த சமயத்தில் இல்லறம், துறவறம் என்ற இரண்டு உண்டு. இல்லறத்தார், புத்தம், தர்மம், சங்கம் என்ற மும்மணிகளையும்; கல்லாமை, கொல்லாமை, பிறனில் விழையாமை, பொய் சொல்லாமை, கள்ளுண்ணாமை எனும் பஞ்ச சீலங்களையும் கடைப்பிடிக்க வேண்டும். அவ்வாறு செய்யாவிட்டால் இவர்கள் நிர்வாணம் எனப்படும் மோட்சத்தினை அடைய முடியாது.

''தவவிரதத்தை மேற்கொண்டொழுகும் துறவிகள் மேற் சொன்னவற்றை மட்டும் மேற்கொண்டால் போதாது. நிர்வாண நிலை அடைவதற்கு இவற்றுடன் நான்கு உண்மைகளையும், எட்டு வகை நெறிமுறைகளையும் பின்பற்றி ஒழுக வேண்டும். இறுதியாக இந்த யாக்கை அழிவதற்கு மூச்சு நிறுத்தம் என்ற பிராணாயாமம் செய்ய வேண்டும். இம் மூச்சு நிறுத்தம் என்பதைப் பௌத்தர்கள் ''ஆனாபானஸ்மிருதி'' என்று அழைக்கிறார்கள். இவ்வாறு பிராணாயாமம்மேற்கொள்வதால் அத்துறவி யாக்கை அழிந்து சமாதி நிலையடைகிறார்.''[13] எனவே இல்லறத்தில் இருப்போர் பெற முடியாத மோட்சத்தைப் பெற வேண்டுமாயின் தவத்தோராகவும் அந்தத்தவமும் அழிந்து பட்டவராகவும் இருத்தல் முக்கியம்.

புத்தமார்க்கத்தைக் கொணர்ந்த கௌதமபுத்தரும் ஐம்புலன் களையும் அடக்கித்தவம் புரிந்து அதன்வழி போதிமரத்தின் கீழ் மெய்உணர்வு வரப்பெற்று உண்மையான நீதிநெறியை, ஒழுக்க நெறியை வழங்கினார். புத்தரைப்போல அவர் வழியில் நிர்வாணம் அடைய விரும்பும் ஏனையோர்க்கும் இவ்வாறான தன்மைகள் வேண்டும் என்று பௌத்த நெறி கூறுகிறது. எனவே அழிந்த தவ விரதத்தை உடையோர் என்று கொண்டாலும், யாக்கையை அழித்து மோட்ச நிலை பெற்றமையைக் குறித்தாலும் இப்பாடல் வரியில் பூசல் சிந்தனை காணப்படவே செய்கின்றது. மேலும், சென்னைதமிழ்ப் பேரகராதி 'அயர்' என்ற சொல்லிற்குத் தரும் விளக்கமும் ஒப்புநோக்கத் தக்கது.

1) தளர்தல் (To become weary) - திருவாசகம் : 32, 9
2) உணர்வழிதல் (To lose Consiousness) - கூர்மபுராணம் - திரிபுர : 28

பரிபாடல் விளக்க உரையில் 'தம்நிலை மறந்து ஒழுகுவோர் என்பார். அயரியோர் என்றார்' என்றும் கூறப்பெற்றுள்ளது.

ஆழ்வார்களில் ஒருவரான திருமாழிசை ஆழ்வார் நான்முகன் திருவந்தாதியில்,

''அறியார் சமணர், அயர்ந்தார் பவுத்தர்
சிறியார் சிவப்பட்டார்...'' (6)

என்னும் இப்பாடலில் பௌத்தர்களை 'அயர்ந்தார் பவுத்தர்' என்று குறித்திருப்பதும் நோக்கத்தக்கது.

லோகாயதம் (Materialism) ஒரு சமயம் என்பதை மணிமேகலைக் காப்பியம் உறுதி செய்கிறது.

''பாங்குறு முலோகா யதமே பௌத்தம்
சாங்கிய நையா யிகம்வை சேடிகம்
மீமாஞ் சகமாஞ் சமயவா சிரியர்''
(மணிமேகலை : 27. 78-80)

இவர்களின் சிந்தனை யாதெனில் உலகம் நிலைபேறுடையது; நிலம், நீர், காற்று, தீ, ஆகாயம் என்ற ஐம்பூதங்களால் ஆனது என்பதே. ஆனால் ''பூதங்கள் ஐந்து உண்டென்பது பூதவாதிகளின் கொள்கையாகவும், நிலம், நீர், தீ, வளியெனப் பூதம் நான்கென்பது லோகாயத்தின்கொள்கையாகவும் கொள்ளப்படுகிறது.''[14] தொடக்ககாலத்தில் இவர்கள் வேத யக்ஞங்களை எதிர்த்தார்கள். வேதவாதிகளை நாத்திகர் என்று அழைத்தனர். இந்நாத்திகர்களை சாருவாகர்கள் என்றும் இவர்களின் முறைகள் சாருவாக மெய்ப்பொருளியல் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன.

லோகாயதவாதியால் எழுதப்பட்ட நூல் எதுவும் கிடைக்கவில்லை. எனினும், ஏனைய சமயத் தத்துவ நூல்களில் இருந்து இத்தத்துவத்தை உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது. ''பருப்பொருளே முடிவிற்காணும் உள்பொருள் என்று இருக்கு வேதத்தில் 'பிரகஸ்பதி லௌக்ய' அல்லது 'பிராமணஸ்பதி' என்பவரால் முன்பே கருதப் பெற்றது. பொருளே முதல் என்றும் இந்தியக் கொள்கை, அதன் தொடக்க நிலையில், கடவுள் இன்மைக் கொள்கையுடனும் ஐயத்தின் நீங்காக் கொள்கைகளுடனும் கலந்திருந்தது என்று எண்ணுவது தவறாகாது. பிரகஸ்பதி என்பவர் அதற்கு ஒரு தனி வடிவத்தைக் கொடுத்தார்''[15]

தமிழ் நூல்களில் சிவஞானசித்தியாரில் பரபக்கமாகவும் நீலகேசி போன்ற நூல்களில் பூதவாதச் சருக்கமாகவும் லோகாயதச் சிந்தனைகள் விரிவாகப் பேசப்படுகின்றன.

பரிபாடல் 5-இன் 80–ஆவது வரியில்,
''மறுபிறப் பில்லெனு மடவோருஞ் சேரார்'' என்று கூறுகிறார் இளவெயினனார். இதற்கு உரை எழுதிய பரிமேலழகரும், 'இப்பிறப்பின் நுகர்ச்சியேயுள்ளது மறுபிறப்பு இல்லையென்னும்

மடவோருமாகிய இவர் நின்தாள் நிழலை அடையார்' என்பார். குறிப்புரை எழுதிய உ. வே. சாமிநாதையரும் 'மடவோர் என்றது. உலோகாயதரை' (ப. 51) என்று கூறுவார்.

லோகாயதவாதிகள் மறுபிறப்பு இல்லை என்ற கொள்கை யுடையோராவர். உடல் வேறு ஆன்மா வேறு என்று அவர்கள் கொள்வதில்லை. அவர்கள் இன்பத்தையும் துன்பத்தையும் கடந்த நிலையை அடையமுடியும் என்பதை ஒப்புக் கொள்ளவில்லை. ''சுவர்க்கம் நரகம் என்பவை சில வஞ்சகர்களின் கற்பனை என்றும் இவ்வுலகத்தின் வேறாகச் சுவர்க்கம், நரகம் என்னும் இடங்கள் இல்லை என்றும் இன்பமே சுவர்க்கம் என்பது; துன்பமே நரகம் என்பது என்றும் நம்பினர்.''[16] மணிமேலை காப்பியத்தின் சமயக் கணக்கர் தந்திறங்கேட்ட காதையில்,

''இம்மையு மிம்மைப் பயனுமிப் பிறப்பே''
(மணிமேகலை : 27. 275)

என்று லோகாயதக் கொள்கை வெளிப்படுகிறது. இப்பரிபாடலுக்கு உரை எழுதிய பரிமேலழகரே திருக்குறள் 281-ஆவது பாடலுக்கான உரையில், ''இறந்தவுயிர் பின் பிறவாதென்றும், இன்பமும் பொருளும் ஒருவனாற் செய்யப்படுவனவென்றுஞ் சொல்லும் உலோகாயதம்'' என்று கூறி இருப்பதும் அறியத்தக்கது.

முடிவுரை

1. தமிழரின் கடவுள் வழிபாட்டு நெறி அல்லது ஆரியக் கலப்பு உள்ள வைதீக நெறிகளுக்கும் அயல்மரபினரின் கடவுள் நெறிகளுக்கும் இடையே கொள்கை அளவில் ஓரளவேனும் மாறுபாடு உள்ளது.

2. தமிழர் சமயம் என்று குறிக்கத்தக்க ஒன்றிற்கும் சமண, பௌத்த, லோகாயத நெறிகளுக்குமிடையே கருத்து மோதல் நிலவியது பரிபாடல்5-இன் வழி பெறப்படுகிறது.

3. வழிபாட்டு நெறிகள் மட்டுமன்றி உலகம், உயிர் ஆகியவற்றின் இருப்பின் பொருள், அடையும் முடிவு, இவ்வுலகிற்கு முன்னும் பின்னும் உயிரின்நிலை ஆகியவை குறித்தும் மாறுபட்டச் சிந்தனைப்போக்குகள் நிலவியதையும் அம்மாறுபாடுகள் பிணக்கு களை விளைவித்துப் பூசலுக்கு வித்திட்டதனையும் உணரமுடிகிறது.

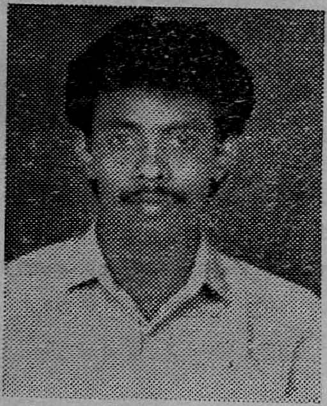
அடிக்குறிப்புக்கள்

1. ந. சுப்ரமண்யம், சங்ககால வாழ்வியல், நியு செஞ்சுரி புக்ஹவுஸ், சென்னை, 1986.
2. க. வெள்ளை வாரணர், சங்க இலக்கியக் கட்டுரைகள், தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், 1984.
3. கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன், சங்க இலக்கியத்தில் புறப்பொருள், உமா பதிப்பகம், கும்பகோணம் வெளியீடு, 1986.
4. இரா. சாரங்கபாணி, பரிபாடல் திறன், மணிவாசகர் பதிப்பகம்'
5. நா. வானமாமலை, தமிழர் பண்பாடும் தத்துவமும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
6. Social Change, P. 97
7. ஏ.வி. சுப்பிரமணிய அய்யர், தமிழ் இலக்கியத்தில் அறுவகைச் சமயம்.
8. மயிலை, சீனி வேங்கடசாமி, பழந்தமிழரும் பல்வகைச் சமயமும், ப. 23
9. மேலது, ப. 2
10. கு. வெ. பாலசுப்பிரமணியன், மு.நூ., ப. 107
11. சோ.ந. கந்தசாமி, தமிழும் தத்துவமும், ப. 19
12. தெ. ஞானசுந்தரம், 'சங்க இலக்கியத்தில் திருமால் நெறி'. சங்க இலக்கியக் கட்டுரைகள்.
13. மயிலை, சீனிவேங்கடசாமி, சமயங்கள் வளர்த்த தமிழ், ப. 44
14. உ.வே.சா., மணிமேகலை மூலமும் உரையும்.
15. கீழை மேலை நாடுகளின் மெய்ப்பொருளியல் வரலாறு I, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், ப. 207.
16. மேலது, ப. 213

கட்டுரையாளர்களைப் பற்றி.....

திரு. கூ. முத்தன்

எஸ். எஸ். தென்னரசு படைப்புக்களில் சமுதாய நோக்கும் இலக்கிய உணர்வும் என்னும் தலைப்பில் முனைவர் அ. விநாயக மூர்த்தி அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து, ஆய்வேட்டை அளித்துள்ளார் இதழியலில் பட்டயச் சான்றிதழ் பெற்றுள்ள இவர், தற்கால இலக்கியம், நாட்டுப்புறவியல் தொடர்பான ஆய்வுக் கட்டுரைகள் பல வெளி யிட்டுள்ளார். வெண்ணிலா என்ற புனை பெயரில் சிறுகதைகளை வார இதழ்களில் எழுதி வருகிறார்.



திரு. சு. விஸ்வநாதன்

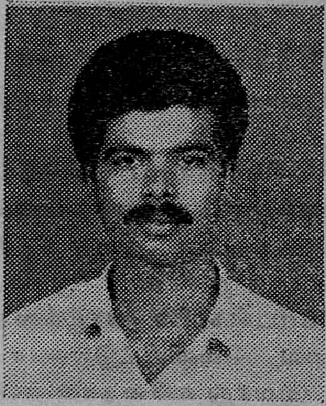
தமிழ்த் திரைப்படங்களில் காட்சிமொழி அழகியல் என்ற தலைப்பில் முனைவர். தி. சு. நடராசன் அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார் புனா பிலிம் இன்ஸ்டிடியூட்டில் திரைப்படத் திறனறிதல் பயிற்சியில் பங்குபெற்றுள்ள இவர், **கே பாலசந்தர் திரைப்படங்களில் வாழ்க்கை மதிப்புகள்** என்ற நூலை வெளியிட்டுள்ளார். மதுரை வானொலியில் இவரது கவிதைகள் ஒலி பரப்பாகியுள்ளன. இவர் 'வைகைக்குயில்கள்' என்ற இலக்கிய அமைப்பின் செயலாளராகவும் இருந்துவருகிறார்.

திருமதி மு. மீனா

இக்காலக் கவிதைகளில் மதிப்புகள் என்னும் தலைப்பில் முனைவர் இரா. காசி ராசன் அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார். இதழியலில் பட்டயமும், சமஸ்கிருதத்தில் சான்றிதழும் பெற்றுள்ள இவர், மதிப்புகள் தொடர்பான கருத்தரங்குகளில் கட்டுரைகள் படித்தும், இதழ்களில் ஆய்வுக் கட்டுரைகள் வெளியிட்டும் வருகிறார்.

செல்வி. க. நாகநந்தினி

தமிழில் சிறுபத்திரிக்கைகளின் இலக்கியப் போக்குகள் (1970—1989) என்ற தலைப்பில், முனைவர் சு. வேங்கடராமன் அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார். இதழியலில் முதுநிலைப் பட்டயம் பெற்றுள்ள இவர் சிறுபத்திரிக்கைகள் தொடர்பான விமர்சனக் கட்டுரைகள் எழுதி வெளியிட்டுள்ளார்.



திரு. க. தேரியப்பன்

நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்களில் அரிச்சந்திரன் கதை என்னும் பொருளில் முனைவர் தி. நடராசன் அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார். நாட்டுப்புற இலக்கியத்தில் சில ஆய்வுக்கட்டுரைகள் வெளியிட்டுள்ள இவர், ஓலைச்சுவடிகளைப் பதிப்பிக்கும் பணியிலும் ஈடுபட்டு வருகிறார்.

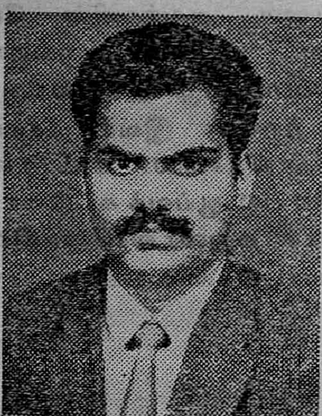
செல்வி சி. பொன்னுத்தாய்

தொன்மக்கதைகள்- ஓர்ஆய்வு (மதுரை — இராமநாதபுரம் மாவட்டங்கள்) என்னும் தலைப்பில் முனைவர் இ. முத்தையா அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார். நாட்டுப்புற இலக்கியத்தில் பல ஆய்வுக் கட்டுரைகள் வெளியிட்டுள்ளார், நாட்டுப்புறவியல் பயிற்சிப் பட்டறையிலும் கலந்துகொண்டுள்ளார்.

செல்வி. சோ. கி. கல்யாணி

நம்மாழ்வார்—சூர்தாசர் பக்திக் கவிதை களில் வைணவம் என்ற தலைப்பில் முனைவர் சு.வேங்கடராமன் அவர்களின்மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார். சமஸ்கிருதத்தில் சான்றிதழ் இந்தியில் பெற்றுள்ள இவர், வைணவத்தத்துவம் பற்றிய கட்டுரைகள் பல வெளியிட்டுள்ளார்.

திரு. ச. சீனிவாசன்



தமிழ், மலையாள மொழிகளில் தொடக்க கால நாவல்கள் என்ற பொருளில் முனைவர் ம. திருமலை அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து, ஆய்வேட்டை அளித்துள்ளார். ஒப்பிலக்கியக் கொள்கைகள் என்ற நூலை, அவருடைய மேற்பார்வையாளருடன் இணைந்து எழுதியுள்ளார். பரல்கள்-5 என்ற நூலின் பதிப்பாசிரியர்களில் ஒருவர். இக்கால இலக்கியம், ஒப்பிலக்கியம் தொடர்பாகப் பல ஆய்வுக் கட்டுரைகள் படைத்துள்ளார். மலையாளம், தெலுங்கு மொழிகளில் பட்டயம் பெற்றுள்ளார். தற்போது புதுதில்லி ஸ்ரீ வெங்கடேஸ்வரா கல்லூரியில் தமிழ் விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிந்து வருகிறார்.

செல்வி இர. திலகா

வள்ளலாரும் பாரதியும் கருத்தியல் நோக்கு களும் இலக்கியப் போக்குகளும் - ஒப்பியல் ஆய்வு என்னும் தலைப்பில் முனைவர் ந. சாந்தா ஆப்தே அவர்களின் மேற்பார்வை யில் ஆய்வுசெய்து வருகிறார். இதழியலில் முது நிலைப் பட்டயம் பெற்றுள்ள இவர், ''திரு வருட்பா பொருளடைவும் திறனாய்வும்' என்ற நூலை வெளியிட்டுள்ளார். சில ஆய்வுக் கட்டு ரைகளும் வெளியிட்டுள்ளார்.

ஆ. சீனிவாசன்

The Political Ideas of Thiruvalluvar and the Ancient Greek Philosophers (Plato and Aristotle) - A Comparative Study என்னும் தலைப்பில் பேராசிரியர் தி. முருகரத்தனம் அவர்களின்மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்துவருகிறார். தத்துவத்தில் எம். பில். பட்டம் பெற்ற இவர், அரசியல் தத்துவம் தொடர்பான ஆய்வுக்கட்டுரைகள் பல வெளியிட்டுள்ளார். பரல்கள் 4 என்ற நூலின் பதிப்பாசிரியர்களில் ஒருவராகப்பணியாற்றியுள்ளார்.

திருமதி. இரா. மலர்விழி மங்கையர்க்கரசி

ஒப்பியல் சமயநோக்கில் திருஅருட்பா என்னும் தலைப்பில் பேராசிரியர் தே. ஆண்டியப்பபிள்ளை அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார். இதழியல் முதுநிலைப்பட்டயமும், சமஸ்கிருதத்தில் சான்றிதழும் பற்றுள்ள இவர், சமயத் தொடர்பான கருத்தரங்குசளில் கட்டுரை படித்தும், இதழ்களில் பல ஆய்வுக் கட்டுரைகள் வெளியிட்டும் உள்ளார். மதுரை வானொலியின் மகளிர் கலந்துரையாடல்களில் பங்கு பெற்று உள்ளார்.

திருமதி. செ. இராஜேஸ்வரி

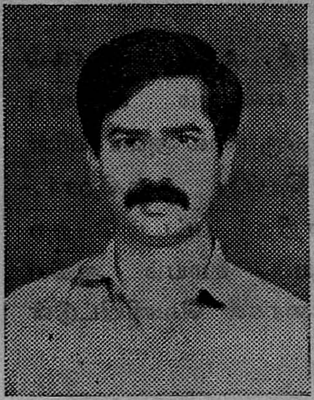
தமிழ். ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புகளில் சிக்கல்களும் தீர்வுகளும் என்ற தலைப்பில் முனைவர் இரா. மோகன் அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து ஆய்வேட்டை அளித்துள்ளார். மொழி பெயர்ப்பியல் தொடர்பாகப் பத்து கட்டுரைகள் வெளியிட்டுள்ளார். இரண்டு மொழிபெயர்ப்பு நூல்களின் இணையாசிரியரான இவர், பரல்கள் - 4 என்ற நூலின் பதிப்பாசிரியர்களுள் ஒருவராகவும் பணியாற்றியுள்ளார். 'மொழிபெயர்ப்பியல் கலைச்சொல் தொகுதி' ஒன்றையும் உருவாக்கியுள்ளார். எபிரேய, கிரேக்க மொழிகளில் பயிற்சி பெற்ற இவர், எபிரேயம் - தமிழ்; கிரேக்கம் - தமிழ் அகராதிகளை உருவாக்குவதில் பங்கேற்றுள்ளார். 'தமிழ் வழி எபிரேயம்' என்ற எளிய இலக்கண நூலையும் தயாரித்துள்ளார்.

செல்வி சு. பூங்கொடி

இந்திரா பார்த்தசாரதி, நயந்தரா சாகல் நாவல்கள் — ஒப்பாய்வு என்னும் ஆய்வுத் தலைப்பில், முனைவர் ம. திருமலை அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார். தெலுங்கு மொழியில் சான்றிதழ் பட்டம் பெற்ற இவர், இக்கால இலக்கியம், சமயம் ஆகிய துறைகளில் மூன்று கட்டுரைகள் வெளியிட்டுள் ளார்.

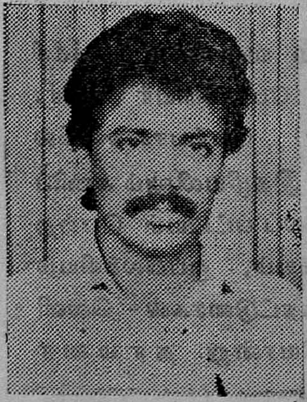
திருமதி சு. சந்திரா

பழந்தமிழில் தொன்ம வகைமை வளர்ச்சி என்னும் தலைப்பில் பேராசிரியர் கதிர். மகாதேவன் அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார். இதழியலிலும் கணிப் பொறியியலிலும் முதுநிலைப் பட்டயம் பெற்ற இவர் தொன்மவியல், சமயம், ஒப்பிலக்கியம் தொடர்பான பல ஆய்வுக்கட்டுரைகள் வெளி யிட்டுள்ளார். சிறுகதையொன்று தாமரை இதழில் வெளியாகியுள்ளது.



திரு. மா. கருணாகரன்

ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியத்தில் புதிய இலக்கியப் போக்குகள் என்ற தலைப்பில் முனைவர் தூ. சேதுபாண்டியன் அவர்களின் மேற்பார்வையில் ஆய்வு செய்து வருகிறார்- தேசிய விடுதலை இயக்கம் குறித்துக் கட்டுரைகள் வாசித்துள்ளார்,



திரு வீரா. அழகிரிசாமி

தமிழ் இலக்கியத்தில் சமயப்பூசல் என்னும் பொருளில் முனைவர் (திருமதி) மீனாட்சி முருகரத்தினம் அவர்களின் மேற்பார்வையின் கீழ் ஆய்வு செய்து வருகிறார். சமயப் பூசல் குறித்து ஆய்வுக் கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார்.

பிழை திருத்தம்

பக்கம்	வரி	பிழை	திருத்தம்
2,3,6	7, 1, 30	த.வே.	தா.வே.
16	26	கொள்ன	கொள்ள
24	11	இடம்பெயறும்	இடம்பெறும்
50	20	தந்துள்ளனவர்	தந்துள்ளனவா
51	30	இன்றிமையாத	இன்றியமையாத
65	7	Stuctur	Structure
77	23	கூடத்தில்	கூத்தில்
86	32	ஆற்றுக் ள்	ஆற்றுக்குள்
102	9	ட்டு	விட்டு
108	18	shool	school
119	25	அரசனுக்	அரசனுக்கு
129	13	மதிப்பில்	பதிப்பில்
133	9	இடு	இரு
150	33	முடிற்கு	முடிவிற்கு
159	14	Alisolute	Absolute
160	36	Crying n	Crying in
165	19,20,22, 23, 25	gypsie, gypise	gipsy
166	16	கர்ணம்	கர்ணன்
183	32	வாய்மொழிக்	வாய்மொழித்
185	6	காரணய்	காரணம்
189	29	உண்ணிக்	உண்ணி
199	8	குறியீடாப்க	குறியீடாகப்