பனுவல்

சமூக
பண்பாட்டு
விசாரணை

ISSN 1391 - 9146

பனுவல்

இரண்டாவது
இதழ்
2004

சமூக
பண்பாட்டு
விசாரணை

பனுவல்

சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டிணைப்பின் அங்கத்தவர்களும் பட்ஹித மற்றும் பனுவல் தொகுப்பாசிரியர்கள் குழுவும்

சசங்க பெரேரா.
பிரதான தொகுப்பாசிரியர் - பட்ஹித (கொழும்புப் பல்கலைக்கழகம்)

ஆனந்த திஸ்ஸ குமார
மொழி தொகுப்பாசிரியர் (கொழும்புப் பல்கலைக்கழகம்)

நா.சனாதனன்
பிரதான தொகுப்பாசிரியர், - பனுவல் (யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்)

ரமணி ஜயதிலக
(கொழும்புப் பல்கலைக்கழகம்)

இந்திகா புலன்குலம
(நீதி மற்றும் சமூக நிதியம்)

அசோக டீ சொயிசா
(களனிப் பல்கலைக்கழகம்)

குமுது குசும் குமார
(கொழும்புப் பல்கலைக்கழகம்)

நலின் சுவாரிஸ்
(சுயாதீன எழுத்தாளர்)

ரஞ்சித் பெரேரா
(சமூக விஞ்ஞானிகள் சங்கம்)

உதவி

சாமிநாதன் விமல்
(யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்)

சி. அபிராமி

பனுவல், சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டமைப்பால் வருடந்தோறும் வெளியிடப்படும் ஒன்றாகும். அது தீர்த்த சர்வதேச கலைஞர்களின் கூட்டிணைப்பின் வெளியீட்டுச் செயற்பாட்டின் ஓர் பகுதியுமாகும்.

நிதி அனுசரணை: கீவோஸ் நிறுவனம்.

பனுவல்

சமூக பண்பாட்டு விசாரணை

சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டிணைப்பு
கொழும்பு.

© கட்டுரைத் தொகுதி ஒன்று என்ற வகையில் அனைத்து உரிமைகளும் சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டிணைப்பைச் சார்ந்தது. 2003.

© சகல மூலக் கட்டுரைகளினதும் உரிமை அந்தந்தக் கட்டுரைகளின் மூல ஆசிரியர்களுடையதாகும். 2003.

© சகல மொழிபெயர்ப்புகளினதும் உரிமை மொழிபெயர்ப்பாளர்களுடையதாகும். 2004.

வெளியீட்டு உரிமைகள் தொடர்பான சட்டரீதியான நிலைமைகள் கருத்துகளின் பரிமாற்றத்துக்கும் உரையாடலுக்கும் தடைகள், இடையூறுகள் ஏற்படக் காரணமாகலாம். எனவே வெளியீட்டு உரிமை தொடர்பான **கருத்தியல் ரீதியான** நம்பிக்கையொன்று சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டிணைப்பிடமில்லை. எனவே இதில் உள்ளடக்கப்படும் எந்தவொரு கட்டுரையையும் கலந்துரையாடலுக்கு எந்த முறையிலும் பயன்படுத்த அனுமதி உண்டு.

உள்ளடக்கம்

நுழைவாயில்

முன்னுரை
– பனுவல் ஆசிரியர் குழு

உருப்படிமங்கள்

தமிழரின் உருப்படிமப் பண்பாடு : தமிழர் பண்பாட்டில் உருப்படிமங்கள் (icons) பெறும் இடம் பற்றிய ஓர் உசாவல்
– கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

சக நட்சத்திரத்திலிருந்து வழிபடு தெய்வமாக: ஜெயலலிதா ஜெயராமின் பிரபல்ய ஒளிவட்டம்
– பிரேமிந்த ஜேக்கப்

'கருத்துநிலையும் விக்கிரகவியலும்: 'ஐந்தாம் குரவராக' ஆறுமுகநாவலர்
– பாக்கியநாதன் அகிலன்

நினைவுச்சின்னங்கள்

வன்முறையான கதையாடல்களை வரைதல்: டாக்காவிலுள்ள போர் நினைவிடங்களும் அவற்றில் உறைந்துள்ள நினைவுக் கூறுகளும்
–நாயனிக்க முக்கர்ஜி

பொதுவெளியும் நினைவுச் சின்னங்களும் – அங்கீகரிக்கப்பட்டஞாபகத்தினதும் சச்சரவுக்குட்பட்ட ஞாபகத்தினதும் அரசியல்
–சசங்க பெரேரா

பனுவல் நூல் திறனாய்வு

Remaking a world: Violence, Social Suffering and Recovery.
உலகமொன்றை மீளுருவாக்குதல்: வன்முறை, சமூகத்துன்பம் மற்றும் மீட்சி
– ரொட் மெயர்ச்

முன்னுரை

பனுவல் ஆசிரியர் குழு

சமகால மத, அரசியல் பண்பாட்டிலும் அதையொட்டிய காண்பியப் பண்பாட்டிலும் நினைவுச் சின்னங்களினதும், உருவப்படிமங்கள்/ விக்கிரகங் களினதும் (icons) உருவாக்கம் என்பதும் அவற்றுடன் தொடர்புபட்ட நிகழ்ச்சிகள், சடங்குகள் என்பனவும் செயற்பாடு என்ற வகையிலும், ஆய்வுப் பொருள் என்ற வகையிலும் மிகுந்த கவனிப்பிற்குரியவை. இந்தச் சின்னங் களையும் உருவங்களையும் நிறுவுவதும், அதையொட்டிய நிகழ்வுகளை அனுஷ்டிப்பதிலும் எல்லாப் பண்பாடுகளையும் போல எமது பண்பாட்டிலும் நீண்ட தொடர்ச்சி இருப்பினும், இவை பற்றிய புலமை சார் கலந்துரையாடல்கள் நிகழ்ந்ததாகக் கொள்ளமுடியாது. இவற்றின் வெளிப்பாட்டு முறைகள் பற்றியும், அவற்றினூடு வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் அர்த்தங்களின் பல்தளப் பரிமாணங் கள் பற்றியதுமான வாசித்தல் என்பது ஒரு வகையில் அவை சார்ந்த சமூக பண்பாட்டு அடுக்கமைவுகள் பற்றிய வாசிப்புகளுக்கும், புரிதல்களுக்கும் இட்டுச் செல்லும் என்று நம்புகிறோம்.

இப்பௌதீக பிரதிநிதித்துவங்கள் ஓர் நபரின் அல்லது சம்பவத்தின் நினைவை அல்லது கீர்த்தியைக் குறிக்க, நினைவூட்ட, ஆவணப்படுத்த வேண்டித் தாபிக்கப்பட்டவை. அவற்றின் பயன்பாட்டுத் தேவைக்கேற்ப, தனித்துவமான காண்பியப் பண்டமாக்கும் செயற்பாட்டையும், பிரித்தறியத்தக்க சொந்தக் குறியீட்டுக் கதையாடல் முறைமையினையும், இவற்றால் தீர்மானிக்கப்படும் அழகியலையும் இவை கொண்டுள்ளன. பொது வாசிப்பு நிலையில் இவை அரசியலுக்கு அப்பாற்பட்ட தூய நினைவினதும், கீர்த்தியினதும், துன்பத்தினதும், தியாகத்தினதும் நேரடி வெளிப்பாடுகள் என்று நம்பப்பட்டாலும் இவற்றின் அடுத்த கட்ட வாசிப்புகள் அவற்றை நிறுவியவர்களின் கருத்துநிலை ஏற்றப்பட்ட தயாரிப்புகளாக இவை விளங்குகின்றன என்பதைத் திரை விலக்குகின்றன. அந்த வகையில் நினைவுச்சின்னங்களும், உருப்படிமங்களும் அவற்றின் உருவாக்க படிமுறையிலும், வெளிப்பாட்டு முறையிலும் அத்துடன், அவை தொடர்பான நினைவூட்டல் சடங்கு என்ற வகையிலும், அவை பொது மனிதனுடன் நாளாந்தச் செயற்பாடுகளில் தொடர்புபடும் முறையிலும், அதிகாரம் தொடர்பான அரசியல் அர்த்தங்களுடன் தொடர்புபட்டவை.

சமூக உருவாக்கம் என்ற வகையிலும் தேச உருவாக்கம் என்ற நிலையிலும் பொது / கூட்டு பிரக்ஞையின் உருவாக்கம் என்பது முக்கியமான தொன்றாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இந்தப் பிரக்ஞை உருவாக்கத்திற்குப் பொது ஞாபகங்கள் அவசியமாகின்றன. அந்த வகையில் பொது ஞாபகங்கள் இல்லாமல் தேசங்கள் இருப்பதில்லை. அத்துடன் சமூக ரீதியாக போருக்கோ அல்லது இயற்கை அனர்த்தங்களுக்கோ உட்படுகையில் ஏற்படுத்தப்படும் மனவடுக் களைப் பகிர்ந்து கொள்ளல், அதனூடு இந்த மனவடுக்களில் இருந்து வெளிவரல் என்ற வகையிலும் நினைவுச் சின்னங்கள் முக்கியமடைகின்றன. இந்த நினைவுச் சின்னங்கள் அல்லது உருப்படிமங்கள் மற்றும் அவற்றுடன் தொடர்புடைய நினைவுகூரும் நிகழ்வுகள் என்பவற்றில் தனிப்பட்ட சம்பவங்களும், இழப்புகளும், கீர்த்திகளும் பொது நிலைக்குக் கொண்டுவரப்படல் என்ற செயற்பாடு நிகழ்கிறது. இதனூடு தனி அனுபவமும், தனிப்பட்ட நினைவுகளும் தேசத்தின் அனுபவங்களாகவும், ஞாபகங்களாகவும், முதலீடு செய்யப்படலும் உருமாற்றப் படலும், பிரதியீடு செய்யப்படலும், இடையீடு செய்யப்படலும், பெயர்க்கப்படலும் நிகழ்கிறது. இந்த நினைவுகூரும் பொறிமுறையில் சில நினைவுகள் அதிகாரமுடையனவாக அங்கீகரிக்கப்படும் அதேவேளை, இத்துடன் தொடர்பான பல பிற ஞாபகங்களின் மறக்கப்படும் செயற்பாடும் நிகழ்கிறது எனலாம். ஏனெனில் எல்லாத் தனிப்பட்ட கீர்த்திகளும், இழப்புகளும், துயரங்களும் சம்பவங்களும் பொது நிலைக்குக் கொண்டு வரப்படுவதில்லை. அவ்வாறு கொண்டு வரப்படும் எல்லா ஞாபகங்களும் ஒரே அளவு அழுத்தத்தை அல்லது முக்கியத்துவத்தை நினைவுகூருதலில் பெறுவதுமில்லை. நினைவுகளின் தெரிவும், கட்டமைப்பும் அதற்கு உருக்கொடுப்போரின் கருத்தியலாலும், அவர்களின் பொருளாதாரப் பின்புலத்தாலும், அவர்களுக்குச் சாத்தியமாகக் கூடிய தொழில்நுட்ப அழகியல் அடிப்படைகளாலும் தீர்மானிக்கப்படுகின்றன. அந்த வகையில் நினைவுருக்கள் பற்றிய கருத்தாடல் என்பது பெரும்பாலும் மறக்கப்பட்டவை அல்லது மறக்கவைக்கப்பட்டவை பற்றிய கருத்தாடலாகவும், அதிகாரம் பற்றிய கருத்தாடல்களாகவும் ஆகிவிடுகின்றன. காலத்துக்குக் காலம் நினைவுச் சின்னங்கள் முக்கியத்துவம் இழப்பதும், சிதைக்கப்படுவதும், துடைத்தெறியப்படுவதும் கூட அவற்றுக்குள்ள அரசியல் அர்த்தத்தாலும் தேவையாலுந் தான்.

இலங்கை என்ற புவியியல் வரையறைக்குள்ளும் தமிழர் என்ற மட்டத்திலும் தொடக்க கால வரலாறுகளிலிருந்தே ஞாபகச்சின்னங்கள் பற்றிய பல சான்றுகள் கிட்டியுள்ளன என்பதுடன், அவை தொடர்ந்து புழக்கத்திலிருந்தும் வருகின்றன. அண்மைக்காலத்தில் எமது சமூகம் எதிர்கொண்ட அடக்கு

முறையும், வன்முறையும், படுகொலைகளும், இயக்க மோதல்களும், களையெடுப்புகளும், காணாமல் போதல் சம்பவங்களும், இடம்பெயர்வுகளும் அத்துடன் விடுதலைப் போராட்டமும், ஞாபகச்சின்னங்களையும் அவற்றை ஒட்டிய செயற்பாடுகளையும் முன்னணிக்குக் கொணர்ந்துள்ளன. அத்துடன் இந்த போர்சார், வன்முறை சார் வரலாறுகளின் பதிவுகளாக இவற்றால் பாதிப்புற்ற கட்டடங்களும், இடங்களும் உருவாகியுள்ளன. அத்துடன் நினைவுச் சின்னங் களும், நினைவுகளும், வரலாறுகளும் பதியப்பட்டுள்ள கட்டடங்களும், இடங்களும் சிதைக்கப்படுவதும், வெள்ளையடிக்கப்படுவதும், புனருத்தாரணம் என்ற பெயரில் மாற்றியமைக்கப்படுவதும் அதிகரித்துள்ளது. இவற்றுடன் கணிசமான அளவில் போராளிகளினதும், போராட்டத்தினதும் கீர்த்தியைத் தாபிக்கும், இறந்த போராளிகளை நினைவுகூரும் சின்னங்களும் உருவாக்கப்பட்டு வருகின்றன. இவை போராளிகளின் வெற்றிகளையும், அர்ப்பணிப்பையும், தியாகத்தையும் நினைவு கூருதல், மரியாதை செலுத்துதல், நன்றி தெரிவித்தல் என்பதற்கு மேலாக தேச வரலாற்றினதும், இயக்க வரலாற்றினதும், தேசாபிமானத்தினதும், போராட்ட வலிமையினதும் குறியீடுகளாகவும் நோக்கப்படுகின்றன. இதனால் போராட்டம் சம்மந்தப்பட்ட நினைவிடங்களும், நினைவுச் சின்னங்களும் உருப்படிமாக்கப்பட்ட தலைவர்களின் உருவங்களும், காண்பிய வெளிப்பாடு என்ற வகையிலும், சமூகம் சார் மனவடுக்களிலிருந்ததான மீட்சி என்ற வகையிலும், இழப்புகளும், துன்பங்களும், போராட்டமும் சார்ந்த ஞாபகங்களினதும் வரலாறுகளினதும், கதையாடல்களினதும் இருந்தான ஓர் தேசத்தின் உருவாக்கம் என்ற வகையிலும் மிகுந்த கவனிப்பிற்குரியதாகின்றன.

பல்வகையான பண்பாடுகளையும், வரலாற்று ஞாபகங்களையும், பிரதேச சார்புகளையும் கொண்ட சமூகம் என்ற வகையிலும், போரின் வன்முறையான கதையாடல்களை ஞாபகமாகக் கொண்ட சமூகம் என்ற ரீதியிலும் எமக்கு நினைவுச் சின்னங்கள் விரும்பியோ, விரும்பாமலோ அத்தியாவசியமாக் கப்பட்டுள்ளன. ஓர் சமூகம் எதை ஞாபகப்படுத்திக்கொள்கிறது அல்லது எதை மறக்கிறது என்பதில் தான் அதன் அசைவியக்கம் தங்கியுள்ளது. இன்னொரு விதத்தில் நினைவு கூருதலுக்கும், மறத்தலுக்குமிடையிலான தெரிவிலேயே தனிமனிதனதும், சமூகத்தினதும் அசைவியக்கம் தீர்மானிக்கப்படுகின்றது. இந்தப் பின்புலத்தில் எவ்வித நீண்டகாலத்திட்டமிடல்களும் அற்றநிலையிலும், நினைவுச்சின்னங்கள் பற்றிய சமூக, அரசியல், உளவியல், அழகியல் அடிப்படைகளும் புரிந்து கொள்ளப்படாத சூழலில் பல நிலைகளில் பலராலும் ஞாபகச் சின்னங்கள் அமைக்கப்படுதல் அல்லது அழிக்கப்படுதல் நிகழ்ந்து வருகிறது. இந்நிலையில் துரிதமாக மாறிவரும் சமூக அரசியல் நிலைவரங்களில்

அமைக்கப்பட்ட, அமைக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிற, அமைக்கப்படப்போகிற ஞாபகச்சின்னங்களின் எதிர்காலம் பற்றியும், இவற்றின் தொடர்பாடல் வாண்மை பற்றியும் கேள்வி எழும்புவதைத் தவிர்க்க முடியாது. ஞாபகத்திற்கும் காண்பியத்திற்கும் இடையில் இயங்கு நிலையிலான தொடர்பு இல்லாத போது அல்லது அறுபட்டுப் போகையில் அவை வெற்றுக் கட்டமைப்புகளாகவும், பொம்மைகளாகவும் மாறிவிடுகின்றன. இந்நிலையில் இவற்றைப் பிரக்ஞை பூர்வமாக உருவாக்கவும், புரிந்து கொள்ளவும் தேவைப்படும் கலந்துரையாடலும், திறந்த வாசிப்பும் சமூகத்தின் எந்த மட்டத்திலும் குறிப்பிடும்படியாக நிகழ்வதாகக் கருதமுடியாது. இவை பற்றிய கலந்துரையாடலைத் தொடக்கி வைப்பதற்கான எதிர்பார்ப்பாகப் பனுவலின் இரண்டாவது இதழ் அமைகின்றது.

உருப்படிமங்களும், நினைவுச் சின்னங்களும் பற்றிய இந்த இதழில் இடம்பெறும் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பியின் கட்டுரை தமிழ்ப் பண்பாட்டை ஓர் உருப்படிமங்களின் பண்பாடாக வாசிக்க முற்படுகிறது. இலக்கிய மற்றும் காண்பியச் சான்றுகளைக் கொண்டு இதன் புறவரையை உருவாக்கும் அதேவேளை, உருப்படிம மறுப்புவாத இயக்கத்தின் தலைவர்கள் கூட உருப்படிம மாக்கப்பட்ட முரண்நகையை இக்கட்டுரை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. அந்த வகையில் பின்னாலுள்ள கட்டுரைகளுக்கான ஓர் திறப்பாக இது அமைகிறது. "சக நட்சத்திரத்திலிருந்து வழிபடு தெய்வமாக ஜெயலலிதா ஜெயராமின் ஒளிவட்டம்" என்ற பிரேமிந்த ஜேக்கப்பின் கட்டுரை கட்டவுட்டு களையும் சுவரொட்டிகளையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு ஜெயலலிதாவின் உருவ படிமமாக்கப் படிமுறையை விளக்குகிறது. இதனூடு அவரது மெய்யுரு உருப்படிமமாகையில் பெற்றுக் கொண்ட குறியீட்டு தொகுதியை அது கட்டுடைக்கின்றது. தாபனப்படுத்தப்பட்ட ஜெயலலிதாவின் உடலின் அரசியல் பற்றிய வாசிப்பாக அமைகிறது இக்கட்டுரை. இதைப் போலவே பாக்கியநாதன் அகிலனின் கட்டுரையானது உருவப்படிமத்தைக் கருத்தியல் ஏற்றப்பட்ட வடிவமாகக் காண்கிறது. ஆறுமுகநாவலரின் பல்வேறுபட்ட உருப்படிம பிரதிநிதித்துவங்கள் மீதான இவ்வாய்வு எவ்வாறு வெவ்வேறு காலகட்டங்களின் சமூக பண்பாட்டு மாற்றல்களினுள் நாவலரின் உடலும் அது பற்றிய ஞாபகங்களும் நெய்யப்பட்டுள்ளது என்பதனை எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

இறுதி இரு கட்டுரைகளும் நினைவுச்சின்னங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டவை என்பதுடன், நினைவுச் சின்னங்கள் பற்றிய நடைமுறை சார் அனுபவத்தினையும் அது சம்மந்தப்பட்ட சில கோட்பாடுசார் கருத்துக் களையும் முன்வைக்கின்றன. 'வன்முறையான கதையாடல்களை வரைதல் – டாக்காவிலுள்ள போர் நினைவிடங்களும் அவற்றில் உறைந்துள்ள நினைவுக் கூறுகளும்' என்ற நாயனிக்க முக்கர்ஜியின் கட்டுரை எவ்வாறு ஞாபகச் சின்னங்கள் ஞாபகம் பற்றிய கதையாடல்களின் சின்னங்களாகவும் மறத்தலின் சின்னங்களாகவும் விளங்குகின்றன என்பதை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. அத்துடன் மிக முக்கியமாக பங்களதேச விடுதலைப் போரில் பாலியல் வல்லுறவுக்குட்பட்ட பெண்கள் தேசத்தின் கருத்தாடலிலும், ஞாபகச் சின்னங் களிலும் வசதியாக மறக்கப்பட்டுள்ளார்கள் என்பதனை அவர் எடுத்துக்காட்டி வாதிடுகின்றார். நினைவு நினைவுச்சின்னமாகும் போது அதனுடன் செருகப்படும் அரசியல் அர்த்தத்தை இக்கட்டுரை வெளிக் கொணர்கிறது.

எம்பிலிப்பிட்டியாவில் படுகொலை செய்யப்பட்ட சிறுவர்களின் நினைவுச் சின்னம் பற்றிய வெளிப்பாடு மற்றும் நடைமுறை சார் குழப்பத்தினை சசங்க பெரேராவின் 'பொது வெளியும் நினைவுச்சின்னங்களும் – அங்கீகரிக் கப்பட்ட ஞாபகத்தினதும் சச்சரவிற்குட்பட்ட ஞாபகத்தினதும் அரசியல்' என்ற கட்டுரை திரைவிலக்குகின்றது. எவ்வாறு இழப்பும், துயரமும் அது சம்மந்தப்பட்ட ஞாபகங்களும் அரசியல் பண்டமாக்கப்படுகின்றன என்பதனையும் நினைவிடங் களுக்கு முதன்மையான இடஅமைவு என்பது தவறவிடப்படுகையில் நினைவு கூருதல் எப்படி மறத்தலாகிவிடுகிறது என்பதனையும் குறித்த சமூகத்தவரின் இழப்பைத் தேசத்தின் இழப்பாகக் காட்டப்படும் செயல் முறையில் எவ்வாறு குறித்த இழப்புக் காணாமல் போய்விடுகிறது என்பதனையும் அவர் ஆராய்ந்துள்ளார்.

மொத்தத்தில் இக்கட்டுரைகள் உருப்படிமங்களும், நினைவுச் சின்னங் களும் எவ்வாறு நேரடி அர்த்தம் கொள்ளப்படுகின்றன என்பதனையும், அவை அமைந்துள்ள இடம், அதில் நினைவு, நினைவு கூரப்படும் முறை, அவற்றின் காலம், போஷகர்களின் கருத்து நிலை என்பன அவற்றின் அர்த்தத்தை எவ்வாறு தீர்மானிக்கின்றன என்பது பற்றியும் பேசுவதினூடு இவற்றைக் காட்சி அரசியலாக ஞாபகத்தின் அரசியலாகப் பார்க்க முனைகின்றன.

இந்த இதழை இவ்வாறு அளிக்க உதவிய கட்டுரை ஆசிரியர்களுக்கும், மொழிபெயர்ப்பாளர்களுக்கும், அத்துடன் இவற்றில் மொழி சம்மந்தப்பட்ட திருத்தங்களில் உதவிய அருந்தாகரனுக்கும், பா. அகிலனுக்கும் எமது நன்றிகள். மேலும் இவற்றை திருத்தமாக அச்சிட உதவிய கரிகணன் அச்சகத்தினருக்கும் எமது நன்றிகள்.

தமிழரின் உருப்படிமப் பண்பாடு:
தமிழர் பண்பாட்டில் உருப் படிமங்கள் (ICONS) பெறும் இடம் பற்றிய ஓர் உசாவல்

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

குறிப்பு :– ஆங்கிலத்தில் ICON (ஐகோன்) எனும் சொல் உருவங்களை, உருவச் சிலைகளை மரத்திலோ அல்லது தாளிலோ உள்ள தெய்வ வடிவங்களைக் குறிக்கும். தமிழிற் சிற்பம் எனும் சொல் பெரும்பாலும் கல்லால் ஆன நுண்ணிய வேலைப்பாடுகள் உள்ள ஒன்றினைக் குறிக்குமேயன்றித் தனியே உருவப் படிமங்களை மாத்திரம் குறிப்பிடாது. ஆங்கிலத்தில் வரும் Sculpture எனும் சொல் செதுக்கு கலை, குழைம ஓவியக்கலை, சிற்பவேலை, சிற்ப வேலைப்பாடுடைய பொருள், சிற்பக் கலைப்படைப்பு என்ற கருத்துக்களை உடையதெனச் சென்னைப் பல்கலைக்கழக ஆங்கில–தமிழ் அகராதி கூறும். 'ஐக்கண்கள்' இந்தச் சிற்ப வேலைகளிற்குள் ஒன்றாக வருமே தவிர Sculpture என்பது இவற்றை மாத்திரம் குறிப்பதாகாது. இதனால் இதற்கெனத் தனியொரு பதம் தேவைப்படுகிறது. செப்பு உருப் படிமங்களைக் குறிக்க உருவத் திருமேனி என்ற ஒரு பதமும் உண்டு. இச்சொற்றொடரைத் தெய்வங்கள் அல்லாத உருப்படிமங்களிற்குப் பயன்படுத்த லாமா என்பது தெரியவில்லை. அத்தகைய ஒரு வழக்கு இருப்பதாகக் கூறமுடியாது. எனவே, ICON என்பதனை உருப்படிமம் எனுஞ் சொல்லாற் குறிப்பிட்டுள்ளோம். இவ்வாறு கொண்டால் Iconography என்பது உருப்படிமவியல் எனச் சுட்டப்படலாம்.

தமிழகத்தின் சுயமரியாதை இயக்கத் தலைவரான காலஞ்சென்ற பெரியார் ஈ.வே.ராமசாமிநாயக்கர் தாம் வாழ்ந்த காலத்தில் தமது பிராமணிய எதிர்ப்பினையும், நாத்திக எண்ணத்துணிவையும் காட்டும் நோக்கத்துடன் பிள்ளையார் சிலைகளை உடைத்தது மாத்திரமல்லாமற் சில வேளைகளில் தெய்வ உருப்படிமங்களைச் செருப்பால் அடித்தார் என்றும் கூறுவர். ஆனால், அவர் காலமானதன் பின்னர் அவரை நினைவு கூருமுகமாகத் தமிழ் நாட்டின் பெரு நகரங்களிலும், சிறுநகரங்களிலும் அவர் சிலை வடிவில் வைத்தே போற்றப்படுகின் றார். அவரது நினைவு தினத்தன்று அச்சிலைகளிற்கு மாலை அணிவிப்பர்.

இந்த நடைமுறையின் முரண் நிலைபற்றி நாத்திகர்களான அவரது கட்சியினர் அதிகம் சிந்திப்பதில்லையென்றே தோன்றுகின்றது. அவ்வைபவம் வருடாவருடம் தொடர்ந்து நடைபெறுகிறது. இதற்கு அடிப்படையான காரணம் தமிழர் பண்பாட்டில் உருப்படிமங்கள் மிகமுக்கியமான இடத்தைப் பெறுவதேயாகும். மத நிலையிலும் சரி மதம் சாரா நிலையிலும் சரி நம்மைச் சுற்றிவர உருப்படிமங்கள் நிறையவே காணப்படுகின்றன. தெய்வங்களின் திருமேனிகள் முதல் அரசியல் தலைவர்கள், சினிமா நட்சத்திரங்கள் வரை உருப்படிம நிலையில் வைத்தே போற்றப்படுகின்றனர். இப்பண்பாடு எவ்வாறு தொடங்கிற்று என்பது பற்றியும் எவ்வாறு தொடர்ந்து நிலவி வருகிறது என்பது பற்றியும் சிறிது பார்ப்பது இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

மானிட உருவைப் படிமமாகக் கொண்டு தெய்வங்களை உருவகித்துக் கல்லால் அல்லது செம்பால் திருமேனிகளை ஆக்கும் இயல்பு கோயிற் பண்பாட்டுக் கலையின் பிரதான அம்சமாகும். இப்பண்பாடு கி.பி.600, முதல் தமிழ்நாட்டில் செழித்து வளரத் தொடங்கிற்று. ஆயினும், அதற்கு முன்னர் தமிழகத்தில் நிலவிய நடுகல் வழிபாட்டு முறைமை பிற்காலத்தில் பெருவளர்ச்சி பெற்ற வழிபாட்டு அம்சங்கள் சிலவற்றைத் தன்னுள் அடக்கி நிற்பதைக் காணலாம். நடுகல் வழிபாட்டு முறைமை என அடையாளப்படுத்தப்படும் வணக்க முறைமையில் போரிலே வீழ்ந்த வீரன் ஒருவனுக்கான இறுதிச் சடங்கைச் செய்ததன்மேல் கல் ஒன்றில் அவன் நினைவாக (அவன் வீழ்ந்த இடத்தில் அல்லது புதைக்கப்பட்ட இடத்தில்) ஒரு கல்லை நட்டு அக்கல்லில் இறந்தமைக்கான காரணச் செய்தியையும் குறிப்பிட்டுக் காலை வேளைகளில் அக்கல்லிற்கு மயிற் பீலி கட்டி வழிபடும் மரபு இருந்தது என்பது புறநானூறு: 329ஆம் பாடலில் கூறப்பட்டுள்ளது. சங்க இலக்கியங்களை நோக்கும் பொழுது நடுகல் முறைமை பெரிதும் போற்றப்பட்டதொன்று என்பது தெரியவரும் [புறநானூறு, 314: 2–3, அகநாநூறு 67, 8–10, 131; 8–11, புற. 221: 11 – 13, அகநாநூறு. 297: 6–7, ஐங்குறுநாநூறு, 352: 2, புறநாநூறு. 329: 1–5, 232:3–6, 260:25–28, 263:8, 264: 1–4, 265: 1–5, 306: 3–4]

1970 களில் கண்டறியப் பெற்ற செங்கல் நடுகற்களில் இறந்தவரின் உருவம் போராடல் நிலையில் வரைகோடுகளாகக் கீறப்பெற்றிருந்தமை நன்கு தெரிகின்றது. தமிழ் நாட்டிற் பக்தி இயக்கம் வளரத் தொடங்கிய, செழித்து

வளர்ந்த காலங்களிலே இந்த நடுகல் வழிபாட்டு முறைமை சமாந்தரமாக நிலவிற்று என்றே கொள்ளல் வேண்டும்.

பக்தி இயக்க காலத்தில் குறிப்பாக அதன் தொடக்க நிலையிலேயே வழிபடு தெய்வத்தின் உருவை முன்னிறுத்தி வழங்கும் மரபு ஆழமாக நிலையூன்றி வந்தது என்பதற்குச் சைவ மரபில் முதலிடம் பெறும் சம்பந்தர், அப்பர் தேவாரங்களே சான்றுகளாகும். சம்பந்தருடைய முதலாவது பாடல் என எடுத்துக் கூறப்படும் "தோடுடைய செவியன்..." தேவாரத்திலேயே இது காணப்படுகிறது.

"தோடுடைய செவியன் விடையேறி ஓர் தூவெண் மதிசூடிக்
காடுடைய சுடலைப் பொடிபூசியென் உள்ளங்கவர்கள்வன்"

பக்தியின் அடித்தளமான ஆள்நிலை ஈடுபாடு இங்கு நன்கு தெரிகிறது. இன்னொரு ஆளுடன் அன்புத் தொடர்பு வைத்திருக்கும் அமைப்பிலேயே பக்தி உணர்வு இயங்குகிறது என்பது எமக்குத் தெரிந்ததே.

அப்பர் சுவாமிகளின் "குனித்த புருவமும்...." என வரும் தேவாரத்தில் இந்த உருவலயிப்பு ஓர் உச்சக் கட்டத்தை எய்துகிறது. மனிதப் பிறவியின் நோக்கமே அந்த உருவத்தைக் கண்டு இரசிப்பதற்காகத்தான் என்று கூறப்படுகிறது.

"குனித்த புருவமும் கொவ்வைச் செவ்வாயிற் குமிண்சிரிப்பும்
பனித்த சடையும் பவளம்போல் மேனியிற் பால் வெண்ணீறும்
இனித்த முடைய எடுத்த பொற் பாதமும் காணப்பெற்றால்
மனித்தப் பிறவியும் வேண்டுவதே இந்த மாநிலத்தே"

இத்தேவாரம் நுட்பமான ஓர் அழகியற் பிரச்சினையைக் கிளப்புகிறது. அப்பரது இந்த விபரிப்பிற்கான தளம் யாது? ஏற்கனவே இதற்கான ஒரு திருமேனி வார்க்கப்பட்டோ, செதுக்கப்பட்டோ இருந்திருக்கலாம். ஆடவல்லான் திருமேனிகள் சோழர் காலத்திலேயே மிக்க செழுமையுடன் வளர்த்தெடுக் கப்பட்டன என்ற வரலாற்றுத் தரவு உண்டு. அப்படியாயின் 7ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த இப்பாடல் பின்னர் வந்த ஒரு செதுக்கல் அல்லது ஓர் வார்ப்புக் கலைஞனுக்கு வேண்டிய கட்டளைப் படிமமாக அமைந்ததா? அன்றேல் இத்தகைய ஒரு படிமத்தைப் பார்த்து இத்தேவாரம் பாடப்பட்டதா?

இவ்விடயத்தில் இன்னொரு தேவாரம் மேலும் சிக்கல்களைக் கிளப்புகின்றது. அத்தேவாரத்தில் தில்லை நடராசனின் முகக் குறிப்பு மிகுந்த கவர்ச்சியுடன் எடுத்துக் கூறப்படுகின்றது.

"ஒன்றி யிருந்து நினைமின்கள் உம்தமக்கு ஊன மில்லை
கன்றிய காலனை காலால் கடிந்தான் அடியவருக்காய்
சென்று தொழுமின்கள் தில்லையுள் சிற்றம்பலத்து நட்டம்
என்று வந்தாய் எனும் எம்பெருமான் தன் திருக்குறிப்பே"

சிதம்பரத்தில் சிற்றம்பலத்திற் காணப்பட்ட அந்த நட்டத்தின் (நடனம்) ஊடே பெருமான் பக்தனை என்று வந்தாய் என்று கேட்பது போல இருக்கிறது என்று கூறுகிறது அத்தேவாரம்.

கோயிற் பண்பாட்டுக் காலத்திற்கு முன்னர் தமிழ்நாட்டில் எத்தகைய உருப்படிவாக்கம் இருந்தது என்பது பற்றி நோக்குதல் அவசியம். கல்லிலே உருப்படிமங்கள் ஆக்கப்படுவதற்கு முன்னர் மரத்தினால் உருவப் படிமங்கள் ஆக்கப்படும் மரபு நிலவியதெனும் உண்மையை இங்கு மனங்கொள்ளல் வேண்டியது அவசியம். இத்தகைய மரச் சிற்பங்கள் அக்காலத்தில் பெருவழக்காகக் காணப்பட்டன என்பது திருமந்திரத்தின் கீழ்வரும் பாடல் எடுத்துக்காட்டுகிறது எனலாம்.

"மரத்தில் மறைந்தது மாமதயானை
மரத்தை மறைத்தது மாமத யானை
பரத்தில் மறைந்தது பார்முதற் பூதம்
பரத்தை மறைத்தது பார்முதற் பூதம்."

மரத்தினாற் செய்யப்பட்ட யானை உருவமொன்றினைப் பார்க்கும் பொழுது அது யானையாகவே மனதில் விழும். அதாவது பார்க்கும் பொழுது உண்மையான யானையைப் பார்ப்பது போன்றே இருக்கும். அந்த நிலையில் அந்தச் சிலை மரத்தினால் செய்யப்பட்டது என்ற பிரக்ஞை இருக்காது. கண் முன்னே உள்ளது மரம் தான் என்ற எண்ணம் வந்துவிட்டால் யானையைப் பற்றிய எண்ணமே வராது முழுவதும் மரமாகவே தெரியும். இது உலகத்தில் இயங்குகின்ற பஞ்ச பூதங்களிற்கும் உவமையாக்கப்படுகின்றது. மரத்தால் ஆன அந்த யானை பற்றிய குறிப்பு அக்காலத்தில் மரத்திற் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்ற உண்மையை மிக்க வன்மையுடன் எடுத்துக் காட்டுகிறது.

ஏற்கனவே மரவணக்கம் இருந்த ஒரு பண்பாட்டில் மரத்தினாலான தெய்வ வடிவங்கள் தோன்றுவது ஆச்சரியத்தைத் தருவதன்று. தெய்வங்களினது உருவங்களை மாத்திரமல்லாது ஐதீகவழி வருகின்ற புருஷர்கள், பெண்கள், மிருகங்களும் சிற்பங்களிலே அமைக்கப்பெற்றன. காலக் கிரமத்தில் அரசர்களையும் அரசிகளையும் கோயில் கட்டட அமைப்புக்குள் உருப்படிமங் களாக வடித்துக்கொள்ளும் திறமையும் வளரத் தொடங்கிற்று. பல்லவ காலம் முதலே கோயில்கள் சிலவற்றில் அக்கோயில் தொடர்புடைய வரலாற்றுச் சம்பவங்களைக் கற்சிற்பங்கள் மூலம் காட்டும் பண்பும் இருந்துவந்துள்ளது (காஞ்சி கைலாசநாதர் கோவில்).

கோயிற் பண்பாட்டின் வளர்ச்சியுடன் உருப்படிமக் கலை மிக்க செழிப்புடன் வளரத் தொடங்கிற்று. கோயிலில் தாபிக்கப்பெற்ற உருப்படிமங்களை "மூர்த்தம்", "மூர்த்தி" எனும் சொற்கள் கொண்டும் குறிப்பிடும் வழக்கம் உண்டு. தெய்வத்தின் ஒரு வெளிப்பாட்டு நிலையினை, அதற்குரிய வடிவத்தைச் சுட்டுவதற்கு மூர்த்தம் எனும் எண்ணக்கரு உதவுகிறது. அடுத்த நிலையில் அந்த வடிவப் பொலிவினை மூர்த்தியெனக் குறிப்பிடும் வழக்கம் ஏற்பட்டது. சிவனைச் சோமஸ்கந்த மூர்த்தமாக வணங்குதலையும் அந்த வடிவ நிலையினைச் சோமாஸ்கந்த மூர்த்தி என்று சுட்டுவதையும் உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். பின்னர் படிப்படியாக இந்த மூர்த்தி என்பது பெயர்களோடு சேர்ந்து விடுகிறது. சுந்தர மூர்த்தி என்ற பெயரே நல்ல உதாரணம் (நாயனார்).

தெய்வ உருப் படிமங்களிற்கு வழங்கும் பெயரை ஆட்பெயராகவும் கொள்ளும் பண்பாட்டு அகற்சி வளரத் தொடங்கிற்று. தெய்வங்களின் பெயர்கள் வைப்பது மாத்திரம் அல்லாமல் மூர்த்தி என்ற சொல்லே பெயர்களுடன் சேர்க்கப்பட்டமையும் முக்கியமாகும். இவ்விடயத்தில் "திருமேனி" எனும் சொற்றொடர் முக்கியமானதாகும். தெய்வப் படிமங்கள் செப்பில் வளர்க்கப்படும் பொழுது அவற்றைச் செப்புத் திருமேனிகள் என்று குறிப்பிடும் மரபு உண்டு. மேலே குறிப்பிட்ட உளப்பாங்கு காரணமாக ஆண்களுக்குத் திருமேனிப்பிள்ளை என்று பெயர் வைக்கும் வழக்கம் உண்டாயிற்று. யாழ்ப்பாணத்தில் வல்வெட்டித்துறை, பொலிகண்டி, கரவெட்டி ஆகிய கிராமங்களில் திருமேனிப் பிள்ளை என்ற பெயர் வழக்கு இப்பொழுதும் உண்டு.

இந்துத் தமிழர் பண்பாட்டிலே தெய்வ உருப்படிம முக்கியத்துவம் ஆகம நிலைப்பட்ட வழிபாட்டு முறையில் மாத்திரமல்லாது. வரன்முறையான பிராமணிய

கோவில் முறைமைக்குள் வராத சமூக மட்டங்களிலும் இந்த உருப்படிம ஈடுபாடு உண்டு. தமிழகத்தில் வேளார் எனக் குறிப்பிடப்படும் மண் கைவினையாளர், ஞானிகளின் களிமண்ணால் ஆன சிற்பங்களை மனங்கொள்ளல் வேண்டும். தமிழ்நாட்டுக் கிராமங்கள் பலவற்றில் ஐயனார், அம்மன் உருப்படிமங்கள் களிமண்ணால் செய்யப்படுவது வழக்கம். ஐயனார் கோயில்களில் குதிரையின் உருப்படிமங்களும் உண்டு.

கல், செம்பினாலான உருப்படிமங்களைப் போலல்லாது இந்த வேளார் வடிவங்கள் மிகப் பெரியனவாக – உண்மையான உயிர் நிலை வடிவில் காணப்பெறும் வடிவங்களிலும் பார்க்க மிகப் பெரியனவாக இருக்கும். அண்மையில் தமிழகத்தில் மாரியம்மன் கோயில்களில் ஏற்பட்டு வரும் சமஸ்கிருத மயமாக்கத்திற்கு முன்னர் (பிராமண்ய மயவாக்கம்) சில அம்மன் கோயில்களில் மூலமூர்த்தமாக உள்ள அம்மன் உருவம் சாதாரண மனித அளவுச் சிற்பங்களாகவே இருந்தன. தஞ்சாவூரில் உள்ள புன்னைவாசல் அம்மன் கோயிலில் அத்தகைய ஓர் அழகான ஓர் உருப்படிமம் இருந்தது (அண்மையில் நடந்த கோயில் திருப்பணியின் பின்னர் அவ்வுருப்படிமம் உள்ளதோ தெரியவில்லை). உருவத் திருமேனிகளாக அல்லாது சுவரில் வண்ணத்தினால் தெய்வத்தின் படிமத்தைக் கீறி (எழுதி) அதனை வழிபடும் மரபு இருந்துவந்தது என்பதற்கு இலக்கியக் குறிப்புகள் உள்ளன. ஆயினும் ஓவியங்களை வழிபாட்டிற்கான உருப்படிமங்களாகக் கொள்ளும் மரபு தமிழகத்திலே பெரிதாக வளரவில்லை என்றே கூறவேண்டும். நாயக்கர் காலத்தில் உருப்படிமங்களாக சுவர்களில் எழுதும் மரபு இருந்தது.

ஐரோப்பிய வருகையுடன் வரும் அச்சு முறைமையுடன் தெய்வங்களின் பிரதிமைகளை வண்ணப் படங்களாகக் கீறி இரு பரிமாண நிலையில் சித்திரிக்கும் வழக்கம் உண்டாயிற்று. மேனாட்டாரினது இம்மரபு வருகை இந்திய ஓவிய வரலாற்றிலேயே ஒரு முக்கிய திருப்பத்தை ஏற்படுத்தியது எனக் கூறுவர். இத்திருப்பம் தெய்வங்கள் பற்றிய உருப்படிமச் சித்திரிப்பிலும் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றது. தெய்வங்களின் "படங்கள்" வர்ண ஓவியங்களாக எழுதப்பெற்றன. அவற்றை மீளாக்கம் செய்வதற்கான (reproduction) அச்சுப் பதிவு முறைமை வளரத் தொடங்கியதும் நமது உருப்படிம வளர்ச்சியிலும் பயன் பாட்டிலும் ஓர் புதிய கட்டம் ஏற்பட்டது. ரவிவர்மா காலத்தில் இருந்து தொடங்கும் இச்செல்நெறி பின்னர் கொண்டய்யராஜு போன்றவர்களால் மிகவும் பிரபலமாக்கப்பட்டது. கண்ணாடி அடைப்புகளிற்குள் வைத்து "ஃபிறேம்"

செய்யப்பட்டு வீடுகளில் மாத்திரமல்லாது கோவில்களிலும் வைக்கும் பழக்கம் வளரத் தொடங்கிற்று. மேல்நாட்டு மரபு வழிவந்த கலண்டர் முறைமை நமது மரபிற்குள் பண்பாட்டு இசைவாக்கம் (acculturation) பெற்றதும் இவை நமது மத உணர்முறையில் முக்கிய இடம்பெறத் தொடங்கின. இன்றுள்ள நிலையில் இந்த உருப்படிமப் பண்பாடு நமது அன்றாட வாழ்க்கையில் இன்றியமையாத அம்சங்களில் ஒன்றாகி விட்டது.

இந்தக் கட்டத்தில் நமது மத–அழகியல் உணர்நிலைப்பாடுகள் முக்கியமாகின்றன. இஷ்டதெய்வங்களைப் பல்வேறு நிலைகளில் காட்டும் கவர்ச்சிகரமான படங்கள், கண்ணாடிப் படங்கள் (தஞ்சாவூர் மரபு) குழைம வடிவங்கள் ஆகியன இன்று முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. நமது வரவேற்பறையில் உள்ள தெய்வத்தின் படம் (பெரும்பாலும் அம்மன், முருகன், பிள்ளையார்) உண்மையில் ஒரு படந்தானா?, அந்தத் தெய்வம் அல்லவா, என்று எண்ணத் தொடங்குகிற பொழுதுதான் இந்த உருப்படிமங்கள் நமது உணர் முறைகளையும், உணர் திறன்களையும் எவ்வாறு பாதிக்கின்றன என்பது தெரியவரும்.

நவீன வெகுஜன ஊடக வளர்ச்சிகளுடன் இந்த உருப்படிமப் பண்பாட்டு உணர்வு மேலும் முனைப்பு எய்தத் தொடங்கிற்று எனலாம். குறிப்பாக சினிமாவின் தாக்கம் காரணமாக நமது ஆழ்மனதின் மௌன ஆசைகளைப் பூர்த்தி செய்யும் கதாநாயகர்கள் நம்மையறியாமலே நமது பண்பாட்டின் உருப்படிமங்களாகப் (ICON) போற்றப்படுகின்றனர் எனலாம். இவ்விடயத்தில் எம்.ஜி.ஆர். எனப்படும் மதனபள்ளி கோபால் இராமச்சந்திரன் எனும் நடிகர் ஏற்படுத்திய தாக்கம் வரலாற்றுப் பிரசித்தமானது. இந்த உருப்படிமம் போற்றுகையின் வெளிப்பாடுகளாகச் சினிமாக் கட்டவுட்களையும் கூட கொள்ளல் வேண்டும்.

இவ்வுருப்படிமப் பண்பாடு தமிழ் இலக்கியத்துடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டது என்பதை ஏற்கனவே பார்த்தோம். நமது இலக்கிய அரசியலின் ஒரு முக்கிய அம்சத்தினை இந்த உருப்படிம முறைமை பெரிதும் தீர்மானித்துள்ள தென்று கூறலாம்.

தமிழிலக்கியத்தில் வரும் பெண்கள் பற்றிய வர்ணனையை நோக்கும் போது அதில் சிற்பங்களின் தாக்கம் மிகப் பெரியதாக உள்ளது என்பது தெரிய வரும். மின்னல் கீற்றுப் போன்ற நெற்றி, காதளவோடிய கண்கள், குரும்பை முலை,

இல்லையுண்டென்று நிற்ற இடை, வாழைத் தண்டு போன்ற தொடை என்பனவற்றிற்கான ரிஷி மூலம் நதி மூலம் சிற்பங்களே என்பது தெரியவரும்.

இவ்விடயம் பற்றிய ஒரு சுவாரசியமான உண்மையுண்டு. சங்க இலக்கியம் புணர்ச்சி, ஊடல் என்பனவற்றைப் பேசுமே தவிர, அங்க வர்ணனைகளை முனைப்புப்படுத்தவில்லை என்பது மிக முக்கியமான உண்மையாகும். காமக் கிளர்வூட்டும் அங்க வர்ணங்கள் சங்க இலக்கியங்களில் இல்லை என்றே கூற வேண்டும். சிலப்பதிகாரத்தில்கூட இல்லை. இந்த அங்க இலட்சண விவரிப்பு 6ஆம், 7ஆம், 8ஆம் நூற்றாண்டுகளிற்குரிய அரசவை இலக்கியங்கள் ஊடேயே இலக்கியத்தில் இடம் பெறத் தொடங்குகின்றது. இலக்கியங்களின் காலத்தையும், அக்காலத்து சிற்ப உருவாக்க மரபினையும் நோக்கும் பொழுது இவ்வுண்மை புலனாகும். மாமல்லபுரத்திற் காணப்படும் சிற்பங்கள் வழியாக இவ்வுண்மையை அறிந்து கொள்ளலாம்.

மேலும், இன்னொரு பண்பையும் விதந்து கூறலாம். தமிழ்நாட்டின் சிற்ப உருவ அமைவு வளர்ச்சிக்கேற்ப அக்காலத்து இலக்கியங்கள் அங்க வருணனைச் செய்துள்ளன என்பது ஓர் முக்கியமான உண்மையாகும். இதனை பல்லவர் கால இலக்கியங்கள் முதல் நாயக்கர் காலம் வரை காணப்படுகிற சித்திரிப்பு / வருணனை வேறுபாடுகளிலிருந்து அறியலாம்.

நமது பண்பாட்டின் எடுத்துக்காட்டுகளாக உள்ள சில உருவப் படிமங்களைப் பற்றியும் கூறல் வேண்டும். அவை ஆள் உருவம் சம்பந்தப்பட்டன அல்ல, ஆனால் அவை நமது பண்பாட்டின் முக்கிய வெளிப்பாடுகளில் ஒன்றாக இருக்கும். உதாரணமாக தேர், கோபுரம் ஆதியன உருவச் சார்பற்ற ஆனால் உருப்படிமத் தன்மையுள்ளனவாகும். இவற்றைப் பண்பாட்டு உருப்படிமங்கள் (Cultural Icons) எனலாம். தமிழரின் நடைமுறைகளை எதிர்த்துச் சாடிய திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தினர் திருக்குறளின் சிறப்பினை நவீன உலகிற்கு எடுத்துக் காட்டத்தேரையும் கோயிற்கட்டட முறைமையையுமே பயன்படுத்தியுள்ளனர். அதிலும் பார்க்க சுவாரசியமானது குறளின் பெருமையை உலகிற்கு எடுத்துக் கூற குமரிமுனையில் 300 அடியிலான ஒரு திருவள்ளுவர் சிலையை நிறுவியதாகும்.

உருப்படிம பண்பாட்டினுள் நாம் தோய்ந்து கிடக்கின்றோம். கோபுரம் முதல் குத்துவிளக்குவரை இந்த உண்மையைக் காணலாம்.

சக நட்சத்திரத்திலிருந்து வழிபடு தெய்வமாக: ஜெயலலிதா ஜெயராமின் பிரபல்ய ஒளிவட்டம் *❖

பிரேமிந்த ஜேக்கப்
தமிழில்: சோ.பத்மநாதன்

சென்னை நகரத்திற்கு முதன்முதலாக வருபவரைப் பிரமிக்க வைப்பவை, முக்கிய கேந்திரங்களில் வானளாவ எழுந்து நிற்கும் சர்ச்சைக்குரிய பாரிய "கட் அவுட்"களாகும். தமிழ்நாட்டு அரசியல் வாதிகளின் அதிகாரத்தைப் பறைசாற்றுவதில் இவ்வகை ஜனரஞ்சகக் கலை முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றது. தமிழகத்துத் திரைப்படத் துறையாலும் உள்ளூர் அரசியற் கட்சிகளாலும் ஏற்பாடு செய்யப்படும் இந்த 10'x20' அல்லது 10'x120' அளவிலான காண்பியங்கள் 'கன்வஸ்'இல் கவர்ச்சிகரமாக வரையப்பட்ட வண்ண உயிரோவியங்கள். சினிமா நட்சத்திரங்கள், அரசியல் வாதிகள் ஆகியோரின் இவ்வுருவப் படங்கள் ஒட்டுப் பலகைகளில் கையால் வரையப்பட்டு 20 தொடக்கம் 70 அடி உயரத்தில் நிறுத்தப்படுகின்றன. இவ்வுருவங்கள் ப்ளாஸ்டிக்கினாலும் காகிதக் கூழாலும் அழகுபடுத்தப்படுவது வழக்கம். பெரும்பொருட் செலவில் மேற்கொள்ளப்படும் இந்நிர்மாணங்கள் அற்ப ஆயுளுடையவை. சினிமா விளம்பரங்கள் படம் 'ஓடும்' வரை – இரண்டு வாரம் தொடக்கம் மூன்று மாதம் வரை மட்டுமே உயிர்வாழும். அரசியல் விளம்பரங்களோ நாலைந்து நாள் – கட்சிக் கொண்டாட்டமோ பேரணியோ நடக்கும் வரை–நிலைக்கும். எனினும் இவ்வற்ப ஆயுளுக்கு ஒரு கவர்ச்சி உண்டு; மாறிக்கொண்டிருக்கும் இப்பெருங்காட்சிகள் பார்வையாளரைக் கவர்பவை. நகரத்தின் தரைத் தோற்றத்தில் இவற்றின் மேலாண்மை விளம்பரங்களின் இயல்பாலும் அளவாலும் உறுதி செய்யப்படுகின்றன[1].

அரசியலுக்கும் சினிமாவிற்கும் இடையிலான ஊடாட்டம் ஜனரஞ்சக ஊடகங்களில் முக்கிய இடம் வகித்த போதும், அறிவுப் புலத்தினரின் ஆய்வு நிலையிலான கவனத்தை அது புலமையாளர்களிடம் பெறவில்லை[2] என்றே சொல்ல வேண்டும். தமிழ் நாட்டு முன்னாள் முதலமைச்சர் ஜெயலலிதா ஜெயராம்

சினிமா நட்சத்திரமாகத் தொடங்கி, கட்சித் தலைவராகி, வழிபடு தெய்வமாகப் பரிணமித்தமையை ஆராயும் இக்கட்டுரையில், அத்தோற்றப்பாட்டை வியாக்கியானம் செய்ய முயன்றிருக்கிறேன். சினிமா நட்சத்திரங்கள் அரசியல் வாதிகள் ஆகியோருடைய கட்புலப் படிமவாக்கங்கள் வெவ்வேறு நிகழ்ச்சி நிரல்களுக்கமைவானவை. ஆயினும் வடிவ ஒற்றுமையாலும் பொது இடங்களில் அவை காட்சிப்படுத்தப்படும் முறையாலும் அரசியலுக்கும் திரைப்படத்துறைக்கும், மனிதத்துக்கும் தெய்வீகத்துக்கும் இடையிலான எல்லைக் கோட்டை அழிப்பதன் மூலம் ரசிகர்களைத் தத்தம் பிடிகளுக்குள் வைத்திருக்க விரும்பும் அரசியல்வாதிகளின் தந்திரோபாயத்துக்குத் துணை போவதை முதலில் சுட்டிக்காட்ட விரும்புகிறேன். மிகவும் சக்தி வாய்ந்த பெண் அரசியல் தலைவர் என்ற அடையாளத்தை வைத்திருக்கும் ஜெயலலிதாவின் விஷயம் அசாதாரணமானது. எனவே சக நடிகை என்ற பொதுப்படிமத்திலிருந்து சக்தியை உள்ளடக்கும் தாய்த்தெய்வம் என்று கருதப்படும் நிலைக்கு உயர்ந்துள்ள பால் சார்ந்த வளர்ச்சி இப்பகுப்பாய்வின் குவிமையம் ஆகும்.

ஜெயலலிதாவின் "கட்-அவுட்"களில் அரசியல், சினிமா, சமயம் ஆகியவற்றின் இடைவினை

சென்னையின் நகர்ப்புறக் கட்புலப் பண்பாட்டின் நாடகப் பாங்கான அம்சம் அரசியல்வாதிகளின் பாரிய 'கட் அவுட்கள்' ஆயினும், அரசியற் பேரணிகள் – கூட்டங்களின் போதே அவை பெருங்காட்சி நிலையிலிருந்து போக்குவரத்துக்கு இடைஞ்சலாகி, பொதுவாழ்வில் உள்ளோருடைய சக்தியைப் பறைசாற்றுகின்றன. எனவே, 1990 ஒக்ரோபரில் நிகழ்ந்த இத்தகைய சம்பவம் ஒன்றின் விபரிப்போடு இவ்வாய்வைத் தொடங்குவது பொருத்தமானது. மூன்றாண்டுகளுக்கு முன் காலமான செல்வாக்குப் பெற்ற தலைவர் – முன்னாள் நடிகர் – எம்.ஜி.ஆர். இன் சிலைத் திறப்புவிழா. எம்.ஜி.ஆர், அ.இ.அ.தி.மு.க.வின் தலைவராய் இருந்தவர். அவர் மறைவுக்குப் பின் கட்சி இரண்டாக உடைந்தது. ஒரு பிரிவுக்கு எம்.ஜி.ஆரின் மனைவி ஜானகி தலைமை தாங்கினார், மற்றையது ஜெயலலிதாவின் தலைமையில் இயங்கியது. ஆனால் காலப்போக்கில் ஜெயலலிதா தலைமையில் இரு அணிகளும் ஒன்றுபட்டுவிட்டன. அன்றைய வைபவம் தனக்குள்ள வெகுஜன ஆதரவை நிரூபிக்கவும், தி.மு.க தலைவரும் தமிழ்நாட்டு முதலமைச்சருமான மு.கருணாநிதியை மட்டந்தட்டுவதற்குமாக ஜெயலலிதாவால் திட்டமிடப்பட்டிருந்தது. இக்கட்டுரையின் இரண்டாம் பாகம் இக்கட்சிகளின் வரலாற்றை ஆராயும். ஆனால் தமிழ்நாட்டில் ஏறத்தாழ 55 அரசியற் கட்சிகள் இருந்தாலும்,

1967இல் இருந்து தமிழ்நாட்டு அரசியலில் அ.இ.அ.தி.மு.க வும் தி.மு.க வுமே ஆட்சியிலும் முக்கிய எதிர்கட்சியாகவுமிருந்து வருகின்றன என்பதைக் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டும்[3].

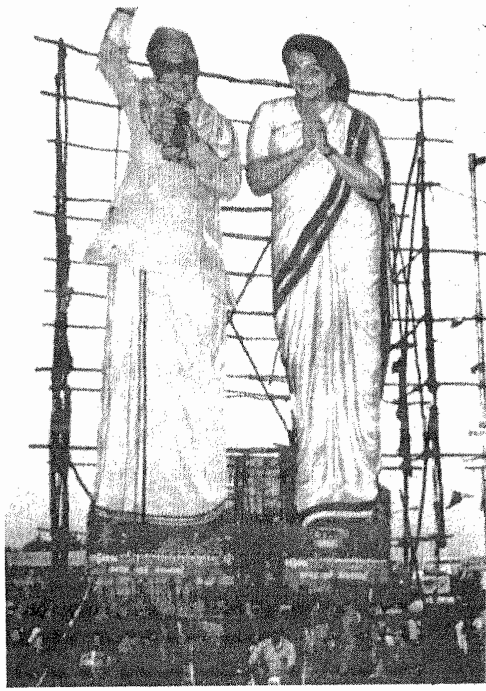
குறித்த பேரணிக்குச் சில நாட்களுக்கு முன் தொழிலாளர் குழுக்கள் பேரணி செல்ல இருந்த அண்ணாசாலை நெடுகிலும் கிட்டத்தட்ட 75 'கட் அவுட்'களை சாரமரம் நாட்டி நிறுவத் தொடங்கினார்கள். இவை தவிர அந்தப் பத்து மைல் நீளப் பாதையில் ஆங்காங்கே அலங்கார வளைவுகளும் எழுப்பப்பட்டன. சென்னை மாநகராட்சியினர் அரசியல், சமய வைபவங்களுக்கு வரி அறவிடுவதில்லை; ஆனால் சினிமா விளம்பரதாரர்களோ பொது இடங்களில் நிறுவும் பதாதைகள், 'கட்அவுட்'களுக்கு கணிசமான தொகையை, பெரும்பாலும் 'கட் அவுட்' செய்யச் செலவானதைவிட அதிகமாகச் செலுத்தி இருக்க வேண்டும். எனவே அரசியற் கட்சி ஆதரவாளர்கள் தங்கள் தலைவர்களில் பிரதிமைகளை இத்தகைய வைபவங்களின் போது உற்சாகமாக நிறுவுவார்கள். ஜெயலலிதாவுக் கும் மற்றும் பிரமுகர்களுக்குமான மேடை நுணுக்கமான பூவேலைப்பாடு செய்யப்பட்ட விரிப்புகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டு, திறந்து வைக்கப்படவிருந்த (அப்போது சிவப்பு வண்ணத் திரையால் மறைக்கப்பட்டிருந்த) எம்.ஜி.ஆர். சிலைக்கு எதிரே நிர்மாணிக்கப்பட்டிருந்தது. பேரணி நாள் காலை, அயற்கிராமங்களிலிருந்து ஆயிரக்கணக்கான மக்களை ஏற்றிக்கொண்டு ட்றக்குகள், வான்கள், மாட்டு வண்டிகள் எல்லாம் நகருக்குள் நுழைந்தன. சிலைக்கு அண்மையில் போக்குவரத்து ஓசைகள் நலியும் அளவுக்குப் பிரபலமான எம்.ஜி.ஆர். படப் பாடல்களை ஒலிபெருக்கிகள் முழங்கின. கூடிய மக்கள் தொகை எவ்வளவு? ஒரு பத்திரிகையின் மதிப்பீட்டின்படி, "மேடையிலிருந்த ஜெயலலிதாவும் ஏனைய தலைவர்களும் ஸ்பென்ஸர் சந்தியில் தம்மைத் தாண்டிச் சென்ற தொண்டர் பேரணியை நோக்கி ஆறு மணி நேரமாகக் கையசைத்தபடி இருந்தனர் (Indian Express, 8 Oct 1990). ஜெயலலிதாவையும் சிலையையும் கண்ணாரக் கண்டு பலர் பரவசமடைந்தனர். சிலையைக் கண்ணுற்றதும் கூட்டத்தில் இருந்த பெண்கள் – அவர்களே பெரும்பான்மையினர் அழத் தொடங்கினர் (Aside 31 Oct 1990). கட்சித் தொண்டர்களைப் பொறுத்தவரை, பொதுச் செயலாளர் ஜெயலலிதா அதிமானிடர். லொறிகள் மேடையைத் தாண்டும்போது 'விசிறிகள்' தேங்காய் உடைத்துக் கர்ப்பூரம் காட்டினர் (Indian Express, 8 Oct 1990). இது நடந்து ஒன்பது மாதங்களின்பின், தமிழ்நாட்டு முதலமைச்சராகும் ஜெயலலிதாவின் கனவு பலித்தது.

ஜெயலலிதாவின் பிரசார படிமங்களில் மூன்று கட்டங்களை இனங்காண முடியும். முதலாவது எம்.ஜி.ஆரின் விசுவாசமான ஆதரவாளர் இரண்டாவது; தன்னிறைவுடைய வெற்றிகரமான பெண், மூன்றாவது வழிபாட்டுக்குரிய தெய்வப் பெண். தமிழ்நாட்டின் தலைமைக்கான பிரசாரத்தில், ஜெயலலிதாவின் படிமம் பெருமளவுக்குக் காலஞ் சென்ற எம்.ஜி.ஆரில் தங்கியிருந்தது துலாம்பரமாகத் தெரிந்தது. உண்மையில் தனது அரசியல் வாழ்வின் ஆரம்ப காலத்திலிருந்தே ஜெயலலிதாவின் பொதுப் படிமங்கள் எம்.ஜி.ஆரின் நடிகை என்ற வகையிலும் அவருடைய வாரிசு என்ற வகையிலும் எம்.ஜி.ஆரோடு அவருக்கிருந்த உறவை முதன்மைப்படுத்தின. 1964இல் ஜெயலலிதா திரைப்படங்களில் நடிக்கத் தொடங்கினாலும், எம்.ஜி.ஆரோடு 'ஆயிரத்தில் ஒருவனில்' (1965) நடித்த பொழுதே அவர் நட்சத்திரமானார். அடுத்த ஆறு ஆண்டுகள் – 1971 வரை எம்.ஜி.ஆரோடு இருபது படங்கள் நடித்தார். 1970இல் எம்.ஜி.ஆர் அவரைத் தன் வாரிசாக அறிமுகப்படுத்த விரும்பினார். ஆனால் கட்சியின் மூத்த தலைவர்கள் அதை உறுதியாக எதிர்த்தனர். ஒரு தசாப்தத்தின் பின்னர், தமது தலைமைக்கு யாரும் சவால்விட முடியாத நிலையில், எம்.ஜி.ஆர். ஜெயலலிதாவுக்குத் தமது அமைச்சரவையில் இடந்தந்தார். அக்கட்டத்தில் ஜெயலலிதா தமது திரையுலக வாழ்க்கையை முடித்துக் கொண்டிருந்த போதும், சினிமாவில் எம்.ஜி.ஆரோடு அவருக்கு இருந்த தொடர்பு, பல ஆண்டு காலம் கட்சிக்காகப் பாடுபட்டு உயர்ந்த பலரை ஓரங்கட்டிவிட்டு முன்னுக்கு வர உதவியது. அரசியல் மேடைகளில் அவர் தோன்றிய விதமும் திரைப்படக் காட்சிகளையே நினைவூட்டியதில் வியப்பேதும் இல்லை. ஒருமுறை எம்.ஜி.ஆர். ஆலோசனைப்படி ஜெயலலிதா ஒரு மயிலூர்தியில் கட்சிக் கூட்டம் நடக்கும் மேடைக்கு வந்தார். மூத்த கட்சித் தலைவர்கள் – அமைச்சர்கள் – (ஊர்தியில்) கீழே அமர்ந்திருக்க ஜெயலலிதா உயர வீற்றிருந்தார் (Baskar 1988). ஆயினும், 1984 இல் எம்.ஜி.ஆர். நோய்வாய்ப்பட்ட போது, ஜெயலலிதாவுக்கு அவரிடமிருந்து கிடைத்த ஆதரவு முற்றாக நின்று போனது. கட்சிக்குள்ளிருந்த ஜெயலலிதாவின் எண்ணற்ற எதிரிகள், நோயுற்றிருந்த தலைவரோடு தொடர்புகொள்ள அவரை விடவில்லை. ஆயினும் ஜெயலலிதா நாடகப் பாணியில் தம் முக்கியத்துவத்தை மீளப் பெற்றுக்கொண்டார். எம்.ஜி.ஆரின் பிரசித்தி பெற்ற (அரச) இறுதிச் சடங்கில் தலைவரின் ஈமத்துக்கருகில் தம்மை நிறுத்திக் கொண்டார்.

> "எம்.ஜி.ஆருக்கு அஞ்சலி செலுத்தி நகர்ந்து கொண்டிருந்த 15 லட்சம் மக்களுக்கும், தொலைக்காட்சியிலும் பத்திரிகைகளிலும் அந்த நாடகத்தைப் பார்த்துக்கொண்டிருந்த பல லட்சம் மக்களுக்கும் ஒரு

செய்தி தெளிவாகிக் கொண்டிருந்தது: ஜெயலலிதாவின் பிரதான எதிரியாகிய வீரப்பன் எரிச்சலுடன் முகத்தைத் தொங்கப் போட்டுக்கொண்டு, கால்மாட்டில் – படிக்கட்டில் – இருக்க, ஜெயலலிதாவோ, தன் சோகத்தைக் கட்டுப்படுத்தியவராய் தலைமாட்டில் நின்றார். அவர் நின்ற பாங்கு, எம்.ஜி.ஆரின் ஆவி மீள எழுந்து ஜெயலலிதாவுள் புகுந்து ஃபீனிக்ஸ் ஆக நிமிர்ந்தது போலிருந்தது" (Eraly 1988).

ஊடகங்களில் பரவலாக வெளியிடப்பட்ட பிறிதொரு படத்தில், மாலை சூட்டப்பட்ட எம்.ஜி.ஆரின் படத்தைப் பக்தியுடன் பார்த்தபடி, கைகூப்பிய நிலையில் ஜெயலலிதா காணப்பட்டார் (Singh 1992). இது ஜனரஞ்சக சினிமா ரசிகர்களுக்குப் பரிச்சயமான காட்சி; நாயகன் அல்லது நாயகி ஏனைய பாத்திரங்களுக்காக – அல்லது பொது நலனுக்காக தன் வாழ்க்கையை அர்ப்பணிப்பதும், அதனால் அனைவரது வணக்கத்துக்கும் வழிபாட்டுக்கும் உரியவராவதும் ஆகும். ஜெயலலிதாவின் பிரசாரப் படிமங்கள் இவ்வாறுதான் எம்.ஜி.ஆருக்கும், அவருக்கும் இருந்த சினிமா உறவின் கவர்ச்சியிலிருந்து உருவானவை.



புகைப்படம் : பிரேமிந்த் ஜேக்கப்

உரு 1: அ.இ.அ.தி.மு.க பேரணியில் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட, அமரர் எம்.ஜி.ஆர் உடனான ஜெயலலிதாவின் கட் அவுட் (சென்னை, அக்டோபர் 1990)

தேர்தலுக்கு முந்திய வளர்ச்சிக் கட்டத்துக்கு 'கட் அவுட்'களில், எம்.ஜி. ஆருடன் இணைந்த ஜெயலலிதா தொடர்பான கட்டங்கள் காட்சிப்படுத்தப்பட்டன. தன் ரட்சகரை நோக்கிப் பணிவாகக் கைகூப்பி நிற்கும் ஜெயலலிதாவே கண்ணில்பட்டார் (உரு 1). இச்செய்திதான் தேர்தல் பிரசாரக் கூட்டங்களில் திரும்பத் திரும்ப வலியுறுத்தப்பட்டது. யதார்த்தமான பிரச்சினைகள் பற்றிய அவர் கருத்தைப் பத்திரிகைகள் எதிர்பார்த்தன, ஆனால் அவரோ 'எம்.ஜி.ஆர். ஆட்சியை மீளக் கொண்டு வருவது பற்றியே பேசினார் (Prasad 1988). எம்.ஜி.ஆர். படிமத்தைப் பயன்படுத்தும் அவர் அரசியல் சந்தர்ப்பவாதத்தை நையாண்டி செய்த அவருடைய விமர்சகர்கள், எம்.ஜி.ஆர். என்ற முண்டு இல்லாமல் ஜெயலலிதாவின் நிலை விரைவில் ஆட்டங்காணும் என எதிர்வுகூறினர். பின்நோக்கிப் பார்க்கையில், எம்.ஜி.ஆருடைய பிரபல்யத்தைப் பயன்படுத்தித் தம்மை முன்னுக்குக் கொண்டு வந்து அதிகாரத்தில் நிலை நிறுத்தவும், தேர்தல்களில் வெற்றிபெற்ற பிறகு, அதை ஒதுக்கிவிடவும் ஜெயலலிதாவால் முடிந்திருக்கிறது என்பதே உண்மை. எம்.ஜி.ஆருடைய வாழ்நாளிலும், அவர் மரணத்தின் பின்னும் அவர் எவ்வாறு வாக்காளர்களால் வழிபடப்பட்டார் என்பது ஊடகங்களால் நன்கு ஆவணப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவருடைய தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட வாரிசாகத், தம்மை வெற்றிகரமாகக் காட்டிய ஜெயலலிதாவால் அத்தெய்விகத்தைத் தம்மீது இடம் மாற்ற முடிந்தது. இந்து சமய நம்பிக்கைகள் என்ற நிலையில் "தெய்விகத்தின் ஒரு பண்பு, அதையொத்த பல இயல்புகளைச் சங்கிலித் தொடராக ஏற்படுத்தும். செம்மையான பக்தன் தெய்வீக நிலைக்கு உயர்ந்து விடுகிறான்." (Cutler 1985) என நோர்மன் கட்லர் குறிப்பிடுகின்றார். உள்ளூர்ப்

உரு 2: இந்து நாளிதழில் வெளியான அ.இ.அ.தி.மு.க இன் தேர்தலுக்கு முந்திய விளம்பரம் (இந்து, 1 மே 1991, சென்னைப் பதிப்பு)

பத்திரிகைகளில் வெளியிடப்பட்ட முழுப்பக்க விளம்பரம் ஒன்று ஜெயலலிதாவுக்கும் அவருடைய ரட்சகருக்கும் இடையிலான இவ்வனுபூதி நிலையைச் சுட்டுகிறது. எம்.ஜி.ஆரின் தெய்வீக ஒளி ஜெயலலிதா மீது விழுவதாகவும் அவர் கூப்பிய கைகளால் அதை ஏற்றுக்கொள்வதாகவும் காட்டப்பட்டுள்ளது(உரு 2).

ஆனால் ஆட்சியைப் பிடித்த பிறகு, ஜெயலலிதாவின் கட்புலப் பிரசாரத்திலிருந்து எம்.ஜி.ஆரின் படிமம் குறைக்கப்பட்டு ஓர் அடையாள அம்சமாக மட்டும் பேணப்பட்டது. 1992 ஜூன் இல் அதாவது ஜெயலலிதா அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றி ஓராண்டான நிலையில் நடைபெற்ற அ.இ.அ.தி.மு.க கூட்டம் பற்றிச் செய்திப் பத்திரிகையொன்று வெளியிட்ட கட்டுரை பின்வருமாறு குறிப்பிட்டது:

> "ஜெயலலிதாவின் 'கட் அவுட்'கள் 50 நாட்டப்பட்டபோதும், எம்.ஜி.ஆருக்கும் அண்ணாத்துரைக்கும் ஓரிரு 'கட்அவுட்'களே கிடைத்தன. மேடையில் ஒரேயொரு படம் ஜெயலலிதாவுடையது மட்டுமே. ஓராண்டுக்கு முன் இது நிந்தனையாகக் கருதப்பட்டிருக்கும். திராவிட இயக்க வரலாற்றுப் பொருட்காட்சியில் ஜெயலலிதாவின் பிறந்த நாளில் அவரை, தாய் சந்தியா முத்தமிடும் காட்சியும் அரச வைபவங்களில் அவர் பங்குபற்றும் பல காட்சிகளும் எம்.ஜி. ஆரோடு அவர் நடித்த திரைப்படங்களிலிருந்து சில "ஸ்டில்"களும் வைக்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் எம்.ஜி.ஆரின் வண்ணப்படம் ஒன்றுமட்டுமே" (Gopalan 1992)

இரண்டாம் வளர்ச்சிக் கட்டத்தில், ஜெயலலிதா தன்னிறைவுடைய மேலாதிக்கம் பெறுகிறார். தனித்தே காட்சி தருகிறார். முந்திய படிமங்களோடு ஒப்பிடுகையில், பொது வைபவங்களுக்கென்று அவர் அணியத் தொடங்கிய மேலங்கி அவருக்கு ஓர் அசாதாரண கம்பீரத்தை அளிக்கிறது. ஓவியங்கள் அவருடைய பருத்த உடல் வாகைக் குறைக்க முயல்வதில்லை. 'கட்அவுட்' ஆக அது மீளமைக்கப்படும்போது அவருடைய பூதாகர படிமங்கள் பயபக்தியையே ஏற்படுத்துகின்றன. சினிமா 'கட்அவுட்'களின் உயரம் 40 அடியாக மட்டுப்படுத்தப் பட்டிருக்கும் போது, அரசியற் 'கட்அவுட்'களுக்கு அத்தகைய கட்டுப்பாடு கிடையாது என்பது கவனிக்கத்தக்கது. ஆக, ஒவ்வோர் அரசியற் பேரணிக்கும் நிறுவப்பட்ட தலைவரின் 'கட்அவுட்' 60 / 70 அடி உயரத்தைத் தாண்டியது.

முதலாம் வளர்ச்சிக் கட்டத்தில் ஜெயலலிதாவின் உடல், அடியெடுத்து வைத்தல், சைகை செய்தல் முதலிய இயங்கும் பாங்கில் காட்டப்பட்டது. இரண்டாம்

உரு 3 பரவலாக காணப்படும் ஜெயலலிதாவின் பொதுவான காட்சி. உலகத் தமிழ் மாநாட்டிற்கான விளம்பரம். இந்தக் கட்டவுட்டில் ஜெயலலிதாவால் உருவாக்கப்பட்ட 'இன்றும் தமிழ், என்றும் தமிழ்' என்ற மாநாட்டு கோஷம் காணப்படுகிறது. (சென்னை ஜனவரி 1995)

கட்டத்தில் அவருடைய முற்புறத் தோற்றமே காட்டப்பட்டது. பெரும்பாலும் ஒற்றைப் படிமங்கள் ஆக அவருடைய அவயவங்களில் முகம் தவிர, உடலுக்குக் கிட்டப்பிடித்த கூப்பிய கைகளே காட்டப்பட்டன. சில வேளைகளில் அவர் தம் கைகளை ஆசீர்வதிக்கும் பாணியிலோ வெற்றிப்பாவனையிலோ உயரத் தூக்குவார் (உரு 3). இப்படிமங்களில் அவருடைய பெண்மையை ஒடுக்குவதன் மூலமே அவருடைய தன்னிறைவு புலப்படுத்தப்படுவது சுவாரஸ்யமான விஷயம். தேர்தலுக்கு முந்திய படிமங்களில், சேலை அணிந்து, கூந்தலைத் தளர முடித்து, முகத்தில் புன்னகை தவழ, கைகள் கூப்பியபடி – அல்லது வெற்றிச் சைகை காட்டி உயரத்தூக்கியபடி – நின்ற ஜெயலலிதா பெண்மையின் வசீகரத்தையும் நளினத்தையும் அழுத்தமாக வெளிப்படுத்தினார். மாறாக, இரண்டாவது கட்டத்தில் அவர் படிமம் ஆண் – பெண் இயல்புகளின் இணைப்பாகக் காணப்படுகிறது[4].

முழங்கால்வரை நீளும் மேலங்கி, அவருடைய வடிவத்தையும் உடலசைவையும் மறைத்து அவருடைய பாலியல் தன்மையை ஒடுக்கிவிடுகிறது. தூண்போன்ற இவ்வடிவம் தாங்கியிருப்பது வட்ட முழுமதி போன்ற முகம்; அதில் இழையோடும் மெல்லிய புன்னகை, அவருடைய கூந்தல் இறுக்கமாக வாரப்பட்டுப் பின்னே முடியப்பட்டிருக்கிறது; கொண்டை கண்ணுக்குத் தெரிவதில்லை.

அதிகார சக்தியின் குறிகாட்டிகளாக இப்படிமங்கள் செயற்படுவதற்கு ஜெயலலிதாவின் பெண்ணியல்பு ஒடுக்கப்பட்டு, ஆண் பெண் இயல்பின் இணைப்பு சுட்டப்படுவதும் காரணமாகும். இவ்வாறு ஒடுக்கப்படவேண்டியது அவசியம் என்று கருதுகிறேன். ஹொலிவூட் சினிமாவில் மிக அரிதாக வரும் பெண் பிரதான பாத்திரம் வகிக்கும் படங்களைப் பகுப்பாய்வு செய்யும் லோறா மல்வி ‘வலிமைமிக்க பெண் பாத்திரத்தால் நிலையான பாலியல் அடையாளத்தை அடைய முடிவதில்லை’ என்கிறார் (Mulvey 1989:30). ஆக்ரோஷமாக ஆணியல்பும் பணிந்து போகும் பெண்ணியல்பும் அடிக்கடி முரண்படுகின்றன. கதையில் வரும் பிறபாத்திரங்களால் – சில வேளைகளில் நாயகியாற் கூட – ஆக்ரோஷத்தையும் சுதந்திரத்தையும் பெண்மையின் அடையாளங்களாக ஏற்றுக்கொள்ள முடிவதில்லை. ஓர் அரசியல் தத்துவமாக அதிகாரம் பெறும் முக்கியத்துவத்தை ஆராயும் கத்லீன் ஜோன்ஸ் இதே முடிவுக்கு வருகிறார். அவர் சொல்கிறார்:

"அதிகாரத்தில் இருத்தல், அதிகார பூர்வமாகச் செயற்படல் என நாம் விளங்கிக் கொள்பவை ஆண்மைக்கேயுரிய ஆதிக்கம் செலுத்தும்

இயல்புகளில் – ஆண் உடல், ஆண் தன்மை பெற்ற அறிவு, செயற்பாடுகளில் – தங்கிவந்துள்ளன. மாதவிலக்குக்குள்ளாகும், கருப்பை சுமக்கும், பிள்ளை பெறும், பாலூட்டும், கருவளம் ஒடுங்கும், அடக்கமான கண்ணுக்கு விருந்தாகும். பெண்ணுடல்கள் அதிகாரத்தில் வீற்றிருப்பதைக் கற்பனை செய்வது கஷ்டம்" (Jones 1993 :81)

ஜெயலலிதா ‘கட்அவுட்’களில் உள்ள படிமம் ஜனரஞ்சக சினிமாவின் கட்புல அழகியலைக் காட்ட, அச்சிடப்பட்ட போஸ்டர்கள் தெய்வங்கள், சமயப் பெரியார்களின் படிமத்தை முன் நிறுத்துகிறது. ஊடகம், விகிதாசாரம், நிழற்பட யதார்த்த பாணி ஆகியவற்றைப் பொறுத்தவரை ஜெயலலிதா ‘கட் அவுட்’கள் சினிமா ‘கட்அவுட்’களை ஒத்திருப்பதற்குக் காரணம், இவ்விரு வகைகளையும் உருவாக்குவோர் ஒரே கலைஞர்களாய் இருப்பதே. ‘கட்அவுட்’ படிமத்துக்கு அடிப்படையாயிருப்பது, குறித்த நபருடைய நிழற்படத்தின் கைவண்ண மீளமைப்பே. ஆனால் உருப்பெருக்கம் செய்யும் போது நிழற்படப் படிமம் கணிசமான அளவு மாற்றமடைவது உண்மையாயினும், படிமம் பொதுமைப்படுத்தப் படுவதில்லை. பதாகை ஓவியர்களையும் ரசிகர்களையும் பொறுத்தவரை அவர்களுடைய வெற்றி, படிமம் மூலத்தை ஒத்திருத்தலிலேயே தங்கியுள்ளது. மறுபுறம், பிற்காலத்தில் ஜெயலலிதா ‘கட்அவுட்’ களின் முன்புறத் தோற்றமும் உறைநிலையும் சினிமாப் படிமங்களின் நாடகப் பாணி போலல்லாது சமயப் படிமங்களை ஒத்திருத்தலைக் காணலாம். சமகாலச் சமயப் பெரியார்களின் போஸ்டர் படிமங்களில் நிழற்படம் வகிக்கும் முக்கியத்துவத்தை ஆராயும் டானியல் ஸ்மித், நிழற்படம், வழிபாட்டுப் படிமத்தின் தொடர்பாடல் முறைமையில் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றம் எதையும் ஏற்படுத்தவில்லை என்கிறார்:

"ஒரு நியம நிலை, ஆளுக்கேயுரிய சைகை மரபு வழிப்பட்டதாயினும் தனியாளுக்குரியதாயினும் பொருத்தமான உடை , நடத்தைக் கோலம், பார்க்கும் தொழிலுக்கு அல்லது பரம்பரைக்கேற்ற உடை, கருவிகளாகியன. இவையே பல நூற்றாண்டுகளாக விக்கிரக உருவாக்கத்திலும் அவற்றின் வியாக்கியானத்திலும் பயன்படுத்தப்படும் மூலகங்கள். இவற்றையே இன்றைய நிழற்படப் பிடிப்பாளர்கள் பயன்படுத்துகிறார்கள்." (Smith 1978)

ஜெயலலிதா விஷயத்தில் தனித்துவமான கட்புல அடையாளமாகிய மேலங்கி – கலைத்துவப் பண்பெல்லாம் ஒரு புறமிருக்க – பார்ப்பவர்கள், படத்தை ஜெயலலிதாவுடையதென உடனடியாக இனங்காண வைக்கிறது.

வண்ணங்களைப் பொறுத்தவரை, நிறந்தீட்டிய ஜெயலலிதா 'கட் அவுட்'கள் அரசியல் படிமத்தையல்ல, சினிமாப் படிமத்தையே சுட்டி நிற்கின்றன. அரசியல்வாதிகளின் படிமங்களுக்கும், சினிமா நட்சத்திரங்களின் படிமங் களுக்கும் உள்ள முக்கிய வேறுபாடு 'அரசியல்வாதிகள் வெள்ளை உடுப்புகளில் காட்சி தருவார்கள்; சினிமா நட்சத்திரங்கள் பளீரிடும் வண்ண உடைகளில் தோன்றுவார்கள்' என பதாகை ஓவியர்கள் குறிப்பிடுவர். ஓர் ஓவியர் சொன்னார்: அரசியல்வாதியின் படிமத்தை வரையும் போது விழிப்பாக இருக்க வேண்டும். அதிக வர்ணத்தை தீட்டினால் அவர் சினிமா நட்சத்திரம் போல் ஆகிவிடுவார். ஜெயலலிதாவின் முந்திய படிமங்கள் முதலமைச்சராகத் தெரிவு செய்யப்படு வதற்குமுன் அவரைக் கரையில் கட்சிவண்ணம் போட்ட வெள்ளைப் பருத்திச் சேலையில் காட்டின. அதுவே அரசியல்வாதியின் பாரம்பரிய உடை. கடும் வர்ணத்தினாலான பட்டு அல்லது நைலோன் சேலையணிந்த ஒரு சில படிமங்கள் அவருடைய பகட்டான சினிமா வாழ்வை நினைவூட்டின. அண்மைக்கால வெளியீடுகள் தலைவி மயில் நீலம் அல்லது சிவப்பு முதலிய அடிப்படை வர்ணங்களை அணிந்திருப்பதைக் காட்டும். இத்தகைய வர்ணத் தெரிவு அச்சிடப்படும் தெய்வீகப் படங்களிலும் காணப்படுவது மனங்கொள்ளத்தக்கது.

ஜெயலலிதா 'கட் அவுட்'களின் இன்னோர் இயல்பு, சினிமாப் பண்பாட்டுக்கும் தெய்வீகப் படங்களுக்கும் இடைப்பட்டதான ஓர் அழகியல் அம்சம். ஜெயலலிதாவின் இளஞ்சிவப்பு நிறமேறிய முகம். தோல் நிறத்தின் கட்புல அம்சத்தைப் பற்றி ஆராயுமுன், இந்திய கலாசார சூழலில் மாநிறமாகக் கருதப்படும் ஜெயலலிதாவின் உண்மையான நிறம் பற்றித் தெளிவுபடுத்த வேண்டும். இந்நிறம் அழகையும் ஆரோக்கியத்தையும் குறிக்கும். திராவிடப் பாரம்பரியம் சிலாகிக்கப்படும் ஒரு சூழலில், ஆரிய பரம்பரைச் சாயலைக் காட்டும் ஜெயலலிதாவின் மாநிறம் ஒரு சிறப்பியல்பாகக் கொள்ளப்படுவது முரண் நகையாகும். அதற்கப்பால், வெய்யில் படுவதனால், உடலுழைப்பாளிகளின் தோல் கறுக்கும் ஒரு தட்ப வெப்ப சூழலில், மாநிறம் என்பது வசதியான வாழ்க்கையைச் சுட்டி நிற்பது. இந்தியப் புராணக் கதை மாந்தரை ஐரோப்பிய பாணியில் வரைந்த ரவிவர்மாவின் (1848 – 1906) இந்திய கட்புலக் கலையாக்கத்தில் பெண்ணழகின் இலட்சியம் வெள்ளைத் தோலாகக் காட்டப்பட்டது. ரவிவர்மா தெய்வ ஓவியங்களுக்குப் பயன்படுத்திய மொடல்கள் அல்லது நிழற்படங்கள், நேர் மூக்கை உள்ளடக்கிய முக இயல்புகள் கொண்டவை. தம்முடைய ஓவியங்களை Oleographic முறையில் அச்சேற்ற 1894 இல் ஓர் அச்சகம் நிறுவிய ரவிவர்மா தெய்வ உருவங்களுக்கு மனித இயல்புகளும், ஆரிய

இயல்புகளும் ஏற்றிய முன்னோடி ஆவார். இந்திய சினிமா அழகியல் மரபை நோக்கினால், முதல் இந்தியத் திரைப்படமாகிய ராஜா ஹரிச்சந்திராவின் 'செற்' ஆடையணிகள் எல்லாம் ரவிவர்மா ஓவியங்களை ஒத்திருக்கக் காணலாம். சினிமாப் பண்பாட்டில் ஆரிய மயப்படுத்தப்பட்ட பெண்ணழகின் மேலாண்மை நிலைபெற்று வந்துள்ளது. ஆகவேதான் நட்சத்திரங்களின் விளம்பர உருக்களில் தோல் நிறத்தை வெளிக்காட்டுவதன் மூலம், அழகு பற்றிய 'தேசிய' நியமத்துக்கு அண்மையில் அவற்றைக் கொண்டு செல்கின்றனர்.

தோல் நிறம் பற்றிய அதீத பிரக்ஞைக்கு நல்ல உதாரணம் எம்.ஜி.ஆரின் 'பொன் வண்ண' மேனி பற்றிய வர்ணனை. அது கட்புலப் படிமத்துக்கு அப்பால் போய் அவரை 'பொன்மனச் செம்மல்' என்று கொண்டாடியது. 1990 ஒக்ரோபரில் திறந்து வைக்கப்பட்ட எம்.ஜி.ஆர். சிலை பொது இடங்களில் நிறுவப்படும் சிலைகளின் வழமையான கரும் வெண்கல வண்ணமாக அன்றி, பளபளக்கும் பொன்னிறம் உடையது மட்டுமன்றி, அந்நிறத்தைப் பேண, கிரமமாகப் பொலிஷ் செய்யப்பட்டும் வருகிறது. எம்.ஜி.ஆரின் பொன்மனம் அவருடைய அகத்தின் அழகையும், வள்ளன்மையையும் காட்டியதோடு மட்டுமன்றி, புகை, மதுப்பழக்கங் களற்ற அவருடைய தூய வாழ்க்கை முறையினால் – எழுபது வயதின் மேல், அவர் சாகும் வரை – தோலில் சுருக்கங்கள் ஏதுமின்றி, சிரஞ்சீவியாக அவர் விளங்கியதைப் பறைசாற்றியது.

தன் தோலின் நிறம் தனக்கோர் உயர்ந்த ஆளுமையைத் தருகிறது என்பது ஜெயலலிதாவுக்கு நன்கு தெரியும். கட்புல உருக்கள் அவர் நிறத்தை வலியுறுத்துவதற்கப்பால், ஜெயலலிதாவின் தேர்தல் பிரசாரத்தின்போது அவரோடு பயணஞ் செய்த பத்திரிகையாளர் குறிப்பிட்டுள்ளபடி இடைத் தங்கல்களின் போது அவர் சில முக ஒப்பனைகள் செய்வது வழக்கம் (D'Souza 1991).

தலைவியின் அண்மைய பிரசாரப் படிமங்களில் அவர் தெய்வீக நிலைக்கு ஏற்றம் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம் (உரு 4). ஜெயலலிதா 1991 இல் தமிழ்நாட்டு தேர்தலில் வெற்றி பெறுவதற்குச் சற்று முன்பே அவரை வழிபடும் மரபு தொடங்கி விட்டது. தலைமைப் பதவிகளுக்கு நியமிக்கப்பட்ட கட்சி உறுப்பினர்கள், தங்கள் விசுவாசத்தைக் காட்டுவதற்கு அவர் காலில் விழ, யாராவது தயங்கினால் கூட்டத்தினர் "விழடா அம்மா காலிலே " என்று கூவுவர். (Aside 15 April 1991) ஜெயலலிதாவின் வாரிசு யார்? என்று கேட்ட பொழுது, கட்சி

உறுப்பினர் ஒருவர் சொன்னார். "கோயில் தெய்வத்துக்காக; பூசாரிக்காக அல்ல, கட்சியின் வழிபடு கடவுள் புரட்சித் தலைவியே; அவரே கட்சி, அவரே கட்சிக்குத் தலைமை தாங்கும் தகுதி உடையவர் (Jagadheesan 1990). இவ்வுணர்வு களுக்கமையவே ஜெயலலிதாவின் பிறந்தநாள், தெய்வத்தின் அவதார நாள்போல – ஒரு சமய விழாவாகக் கொண்டாடப்படுகின்றது. ஒரு சினிமாத் தயாரிப்பாளர் ஒரு முறை சொன்னார்: 'அம்மாவின் பிறந்த நாள் கிருஷ்ணஜயந்தி, புத்த ஜயந்தி போல ஒரு சமய விழாவாகக் கொண்டாடப்பட வேண்டும்' என்று (D'Souza1992). அது நடக்கத்தான் செய்தது. பிறந்தநாள் விழாவில் கட்சித் தொண்டர்கள் அவர் காலில் நெடுஞ்சாண்கிடையாக விழுந்து தங்கள் பக்தியை வெளிப்படுத்தினார்கள். சிலர் அவர் உருவைப் புஜங்களில் பச்சை குத்தினர். சிலர் உள்ளூர் ஆலயத்திலிருந்து கட்சித் தலைமையகத்துக்கு அங்கப் பிரதட்சிணம் செய்தார்கள். கோவில்களிலும் பள்ளிகளிலும் தேவாலயங்களிலும் விசேட பூசைகள் நடந்தன. நகரத்துச் சுவர்கள் போஸ்டர்களாலும், புகழ்ப்பாக்களாலும்

உரு 4 : ஆதிபராசக்தி, கன்னி மரியாள் போன்ற தெய்வங்களின் வடிவில் தலைவியைச் சித்தரிக்கும் சுவரொட்டிகள் சென்னை நகரத்தில் ஜெயலலிதாவின் பிறந்தநாளான பெப்ரவரி 1995 அன்று ஒட்டப்பட்டன. இவை எதிர்கட்சிகளினதும் கிறிஸ்தவ சமுதாயத்தின் ஒரு பிரிவினரதும் எரிச்சலுக்கும் கண்டனத்திற்கும் உள்ளாயின. இதன் விளைவாக இவை ஒட்டப்பட்டு குறுகிய காலத்திற்குள்ளேயே இவற்றை அகற்றும்படி ஜெயலலிதா தனது கட்சி அங்கத்தவர்களுக்கு உத்தரவிட்டார். (சென்னை, பெப்ரவரி 1995)

அலங்கரிக்கப்பட்டன (Times of India 27 Feb 1992). முந்திய பிரசாரப் படிமங்கள் எம்.ஜி.ஆர், ஜெயலலிதா இருவரும் நடித்த படங்களில் ஒருவர் தெய்வமாகச் சித்திரிக்கப்படும் காட்சியிலிருந்து பெறப்பட்டவை. (உதாரணம்: 'தனிப்பிறவி'யில் எம்.ஜி.ஆர் முருகனாகவும் ஜெயலலிதா வள்ளியாகவும் தோன்றினார்கள். அண்மைக்கால 'கட் அவுட்'களில் இத்தகைய சினிமா வேடங்கள் தவிர்க்கப்பட்டு, ஜெயலலிதா லக்ஷ்மியாகவும் மீனாக்ஷியாகவும் காட்டப்படுகிறார். இப்படிமங்கள் பெண் தெய்வங்களின் விக்கிரகவியல் நியமங்களுக்கு அமைவானவை. முகம் மட்டுமே ஜெயலலிதாவுடையதாய் இருக்கும்.

இப்படிமங்களின் சமூக, அரசியற் பொருத்தப்பாடு என்ன? இவற்றின் வெற்றி எப்படி எப்படிச் சாத்தியமாகிறது? இக்கட்டுரையின் எஞ்சிய பகுதி சில வியாக்கியானங்களை அளிக்கும்.

அரசியலும் சினிமாவும் பிணைந்து வளர்ந்த வரலாறு

தமிழ் நாட்டில் அரசியற் கட்சிகளுக்கும் சினிமாத் தொழிலுக்கு மிடையிலான வலைப்பின்னல் நாற்பதுகளில் தொடங்கியது. இன்று அது கட்சித் தலைமை தொடக்கம் நகர / கிராம மட்ட உறுப்பினர்கள் வரை வியாபித்துள்ளது. மறுபுறம், சினிமாத் தொழிலில் உள்ள – கமறாக் கலைஞர், நுழைவுச் சீட்டு விற்போர் உள்ளிட்ட அதிக பிரபலம் இல்லாதவர்கள், கட்சி வளர்ச்சிக்காகத், தம் பொருள், உழைப்பு ஆகியவற்றின் ஒரு பகுதியைச் செலவிடுகின்றனர். இவ்வுறவு குறியீட்டுப் பாங்கானது. அரசியற்குழுக்கள் கட்சிக் கொள்கையைப் பரப்புவதற்குப் பிரபல்யங்களைப் பயன்படுத்துகின்றன (Barnett 19976 : 222 ; Hardgrave 1973). சினிமாத்துறையினர் சக்தி மிக்க அரசியல்வாதிகளின் தொடர்பால் தம் தொழிலில் முன்னேற்றம் காணலாம். திரைப்படத் தொழிலுக்கும் அரசியலுக்கும் உள்ள பிணைப்புத் தரும் அதிகாரம், 1967இன் பின் தமிழ் நாட்டை ஆண்டுவந்துள்ள ஐந்து அரசியல்வாதிகளும் சினிமாத் தொழிலோடு நெருங்கிய தொடர்புடையவர்களே.[5] சென்னையைத் தளமாகக்கொண்ட சினிமாத்தொழில், திரைப்பட உற்பத்தியிலும், பொருளாதார முதலீட்டிலும், வசதிகளிலும் ஈடுபட்டுள்ள தொழிலாளர் எண்ணிக்கையிலும் இந்தியாவிலேயே மிகப் பெரியதாகும் (Hardgrave 1971 : 6).

'கட் அவுட்' மற்றும் 'ஹோடிங்' விளம்பரங்களில் தோன்றும் அரசியல் வாதிகள் தமிழ்நாட்டின் அரசியல் வரலாற்றில் முக்கிய திருப்பத்தை ஏற்படுத்தி, சமகாலத் தமிழ்க் கலாசார அடையாளம் ஒன்றை உருவாக்குவதில் முக்கிய பங்கு வகித்த புரட்சிகர திராவிட இயக்கத்தோடு தொடர்புபட்டவர்கள். வடநாட்டு ஆரிய , சமஸ்கிருதப் பண்பாடு தென் திராவிடத்தின் மீது மேலாதிக்கம் செலுத்துவதை எதிர்பதே திராவிட இயக்கத்தின் குவிமையம் ஆகும். இந்நூற்றாண்டின் முதல் தசாப்தத்திலிருந்து கடைசித் தசாப்தம் வரை இவ்வியக்கத்தின் தாக்குமுனை சமய ஒழுங்கமைப்பைக் குலைப்பதிலும் பிராமணீயத்தை விமர்சிப்பதிலும் தொடங்கி, சமய நம்பிக்கையை வலுவாக உறுதி செய்து இணக்கம் காண்பதில் முடிந்துள்ளது (Srinivas 1994). இந்தத் தலைகீழ் மாற்றத்துக்கு இரண்டு காரணிகளைக் காண்கின்றேன். முதலாவதாக, திராவிடக் கருத்தியலை முன்னெடுத்த தலைவர்களுடைய ஆளுமையினால், கட்சிக் கோட்பாடுகளை ஆதரிப்பதற்கு அப்பால் தலைவர்கள் மீது மக்கள் வைத்திருந்த விசுவாசம் மேலோங்கி இருந்தமை. இரண்டாவதாக, அரசியல் யதார்த்தத்தை மக்கள் காண முடியாதவாறு திரைப்பட மாயைகளை உருவாக்கிய இத்தலைவர்கள் சினிமாவைத் தம் அரசியற் செயற்பாட்டோடு ஒன்றிணைக்கும் தந்திரோ பாயத்தைக் கையாண்டமை.

ஆரம்ப கட்டத்தில் (1916 – 1929) பிராமண வகுப்பினர் படையெடுத்து வந்து திராவிட நிலங்களைப் பறித்த 'அந்நிய' ராகவும், திராவிடர் சுதேசிகளாவும் சித்திரிக்கப்பட்டனர். பிராமண எதிர்ப்பு எந்த அளவுக்கு வேரூன்றியிருந்த தென்றால் சுதந்திரம் கிடைத்தால் பிரித்தானிய குடியேற்ற முறைக்குப் பதிலீடாக பிரமாண ஒடுக்குமுறை வந்துவிடுமென்ற அடிப்படையில் இவ்வியக்கத்தினர் தேச விடுதலையைக் கூட எதிர்த்தனர். இக்கட்டத்தில் திராவிட இயக்கமே வசதி படைத்த சிறுபான்மையினரான பிராமணர் அல்லாதோருக்குள் முடங்கிக் கிடந்தமையே ஒரு குறைபாடு எனலாம்.

அடுத்த கட்டத்தில் 1925 இல் இக்குறை ஈ.வெ.ராமசாமி நாயக்கரால் நிவர்த்தி செய்யப்பட்டது. அவர் சாதி வேறுபாட்டைத் தீவிரமாக எதிர்த்தார். நாயக்கருடைய கட்சி ஒரு பரந்த தளத்தை விருத்தி செய்த போதும், ஒரு சீர்திருத்த இயக்கமாகவே விளங்கியது. திராவிட இயக்கத்தின் மூன்றாம் கட்டம் 1949இல் தொடங்கியது. அப்பொழுது தான் சி.என்.அண்ணாத்துரை தலைமையில் ஒரு குழுவினர் பிரிந்துபோய், மிதவாத தத்துவத்தை வரித்துக் கொண்டு, அரசியல் பிரதிநிதித்துவம் பெறும் முயற்சியில் ஈடுபடலாயினர். தி.மு.க.

என அறியப்பட்ட இப்பிரிவு ஒரு மறுமலர்ச்சி இயக்கமாகும். இனவாத பிரதேச அரசியலை விட்டு, மத்திய அரசோடு ஒரு தமிழ் மாநிலத்துக்கான ஒரு பரந்த போராட்டம் நடத்துவதற்காக, பொதுவான தமிழ்ப் பாரம்பரியம் என்ற எண்ணக் கருவை இது முன்னெடுத்தது. தமிழ்நாட்டைப் பொறுத்தவரை அனைத்திந்திய அடையாளத்துக்குத் தன்னை அர்ப்பணித்த எதிரியான தேசிய காங்கிரஸ் கட்சிக்கு எதிராகத் தன்னை நாட்ட விழைந்த தி.மு.க.வுக்கு இத்தந்திரோபாயம் உதவியது[7].

உள்ளூர் நாடகக் கொம்பனிகளில் வேலை பார்த்த அண்ணாத்துரை கட்சியில் பலர், நாடக அரங்கை, கட்சியின் பிரசார ஊடகமாகப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினர். கட்சியில் பிளவு ஏற்படுவதற்கு முன், 1944இல், அரங்க உலகிலிருந்து விலகியிருக்க விரும்பிய நாயக்கருடைய எதிர்ப்புக்கு மத்தியிலும், நாடகம் முறையான கட்சி நடவடிக்கையாகப் பிரகடனப்பட்டிருந்தது. தனிக் கட்சி ஆரம்பித்த பிறகு அண்ணாத்துரை கட்சிக் கூட்டங்களில், கிரமமாக நாடகங்களை மேடையேற்றி வந்தார். இந்நாடகங்கள் பின்னர் திரைப்பட மாக்கப்பட்டன. மரபு வழிப்பட்ட கலை வடிவத்துக்குள் தமது அரசியல் சித்தாந்தத்தை முன்னெடுப்பதற்காக, தலைவர்களே திரைக்கதைகளையும் எழுதினர். ஐம்பதுகளின் நடுப்பகுதி வரை, இவ்வாறு அரசியல் மயப்படுத்தப்பட்ட நாடகங்கள்–திரைப்படங்களின் செல்வாக்கால் அசௌகரியப்பட்ட ஆளுங்கட்சியான காங்கிரஸ் இறுக்கமான தணிக்கை விதிகளை அமுல் செய்தது. பதிலடியாக தி.மு.க. திரைக்கதாசிரியர்கள், தம் திரைப்படங்களை மேலும் காத்திரமாக்குவதற்கு, வளம்மிக்க கட்புல, சொல்லாடற் குறிகள் கொண்ட உபகதைகளை உருவாக்கினர் (Hadgrave 1971/1973; Sivathampy 1971;Barnouw, Krishnaswamy 1980 : 173 - 183). தி.மு.க. அரசியல் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றும் தீவிர முயற்சிகளில் ஈடுபட்ட நிலையில் அரங்கக் கலைகளை அரசியலுக்குப் பயன்படுத்தும் அண்ணாத்துரையின் இத்தந்திரோபாயத்துக்குக் கட்சிக்கு உள்ளேயும் வெளியேயும் எதிர்ப்பு எழுந்தது. இருந்தபோதும் கட்சியை வலுப்படுத்த மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்ற நட்சத்திரங்களின் ஆதரவு தேவை என்றுணர்ந்த அண்ணாத்துரை "எம்.ஜி.ஆருக்கு அதிஷ்ட முகம்; அவர் தம் முகத்தைக் காட்டவேண்டியதுதான், வாக்குக் குவியும்" (Venkatramani 1998; Hardgrave 1973: 302) என்றார். மேலும், சினிமாத் தொழிலோடுள்ள தொடர்பு தி.மு.க.வின் நிதிவசதிகளை அதிகரித்தது. இந்திய சுதந்திர காலத்தோடு ஏற்பட்ட இத்தொடர்பு, படம் திரையிடும் வசதிகளை அதிகரித்துத் தமிழ்நாட்டின் நகரங்களிலும் கிராமங்களிலும் திரை அரங்குகளும் 'டூரிங்' கொட்டகைகளும்

பெருகக் காரணமாயிற்று. திராவிடக் கொள்கைக்கிருந்த செல்வாக்கால், சினிமாத் தொழிலில் ஈடுபட்டிருந்த தனிநபர்கள் பலர் (அக்கருத்தியலை ஏற்காத போதும்) தி.மு.க. தொனிப்பொருளையும் திறன்களையும் பயன்படுத்தலாயினர். இவர்கள் தமது நிதிகளைப் படத் தயாரிப்புக் கொம்பனிகளிலும் ஸ்ரூடியோக்களிலும் புதிய திரையரங்குகளிலும் முதலீடு செய்யலாயினர். தி.மு.க.வின் பிரசார உத்திகளைக் கணக்கில் எடுக்காத காங்கிரஸ் தலைமை உள்ளிட்ட பலருக்கு, அண்ணாத்துரையின் கட்சி, 1967 தேர்தல்களில் வெற்றி பெற்றது ஆச்சரியத்தைத் தந்தது.

அண்ணாத்துரையால் தொடக்கிவைக்கப்பட்ட, சினிமா நட்சத்திரங் களை அரசியல் தேவைகளுக்குப் பயன்படுத்தும் இப்போக்கு இன்றுவரை தொடர்கிறது. தமிழ்நாட்டின் முக்கிய அரசியற் கட்சிகளாகிய தி.மு.க, அ.தி.மு.க, காங்கிரஸ் (இ), ஜனதா தளம் எல்லாம் கிரமமாக, தம் அரசியல் மேடைகளில் சினிமாப் பிரமுகர்களை ஏற்றி வருகின்றன. 1993இல் கூட ஒரு மாநிலப் பிரச்சினை குறித்து மத்திய அரசாங்கத்தினதும் (ஊடகத்தினதும்) கவனத்தை ஈர்ப்பதற்காக ஜெயலலிதா உண்ணாவிரதம் இருந்த போது,

> "உண்ணா விரதத்தின் சக்தியை முன்கூட்டியே உணர்ந்தவற்றில் முதன்மையானது சினிமாத் தொழிலாகும். சினிமாவின் தாக்கம் எம்.ஜி.ஆர் படப் பாடல்களால் உச்சத்துக்குப் போயிற்று. ரட்சகரின் வருகை பற்றிய பாடல் ஒன்று திரும்பத் திரும்ப ஒலித்தது.... முதலாவதாக வருகை தந்த ரஜனிகாந் கூட, ஒருமணி நேரம் காத்திருந்த பிறகே, ஜெயலலிதாவைக் காண முடிந்தது. இன்னொரு முன்னணி நட்சத்திரமாகிய கமலஹாசனும் வேறு பல அமைச்சர்களும் உண்ணாவிரதத்தில் சேர விரும்பினார்கள், ஆனால் ஜெயலலிதா அனுமதி தரவில்லை." (Mohammed. Riti 1993).

என்று ஒரு செய்தியறிக்கை தெரிவித்தது. சினிமாத்தொழில் தரும் ஆதரவுக்குப் பிரதியுபகாரமாகத் திராவிட இயக்கத் தலைவர்கள், தாராளமான வெகுமதிகளையும் நன்கொடைகளையும் வழங்கித் தமிழ்நாட்டின் சினிமாவை ஊக்குவித்துள்ளார்கள்.

வழிபாட்டுப் படிம மரபில் வெகுஜன சினிமா வகிக்கும் பங்கு

பகட்டான சினிமாப் பிரமுகர்களைப் பயன்படுத்தும் அண்ணாத்துரையின் தந்திரோபாயம் நாற்பதுகளில் இன்னொரு மாற்றத்துக்கு

அடிகோலியது. திராவிட இயக்கத்தின் பிரசார ஊடகமான நாடகத்தைப் புறந்தள்ளி சினிமா முன்னேறியது. கலைக்கும் அரசியலுக்கும் உள்ள தொடர்பைத் தம் அரசியல் வாழ்வின் ஆரம்பத்திலேயே படிநிலைப்படுத்திய கருணாநிதி, "கலை பிரசாரத்துக்காக, மக்களுக்காக, சமூகத்துக்காக" என்றார். "கலையும் அரசியலும் ஒரு நாணயத்தின் இருபக்கங்கள்" என்றார் எ.ஜி.ஆர். நாடகத்திலிருந்து சினிமாவுக்கு ஏற்பட்ட நகர்வை இவை சுட்டுகின்றன (Hardgrave 1973 : 292, 299). "அரங்கியலில், குறிப்பிட்டதொரு கற்பனைப் பாத்திரம் வெவ்வேறு நடிகர்களால் வெவ்வேறு விதமாக வியாக்கியானம் செய்யப்படுவதால், பாத்திரமும் நடிகரும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பிரிந்தே நிற்கும். ஆனால் சினிமாவிலோ ஒரு நடிகருடைய வியாக்கியானம் முடிவாக உறுதி செய்யப்பட்டுப் பதிவாகிவிடுகிறது" என்பார் கிறிஸ்ரியன் மெற்ஜ். 'ஆகவே சினிமாவில், பாத்திரமும் அதைச் சித்திரிப்பவரும் இறுக்கமாகப் பிணைக்கப்பட்டு விடுகின்றனர்'. ஆக, தி.மு.க. கருத்தியலால் உந்தப்பட்ட, உயர் இலட்சியங்கள் நிரம்பிய சினிமா எழுத்துரு எம்.ஜி.ஆர். ஜெயலலிதா போன்ற நாயக – நாயகியர் மீது, தனிப்பட்டதொரு பிரகாசத்தைப் பாய்ச்சியதில் வியப்பில்லை. இத்திரையுலகப் பிரமுகர்கள் தாம் சார்ந்த அரசியற் கட்சிகளின் தலைமை ஸ்தானங்களைக் கைப்பற்றியதிலிருந்து அவர்கள் சக்தியைப் புரிந்து கொள்ளலாம். எம்.ஜி.ஆரோ, ஜெயலலிதாவோ மாநிலத்தை ஆட்சி செய்யத் தெரிவான பிறகு சினிமாவில் நடிக்கவில்லையெனினும், ஒரே சமயத்தில் அரசியல் வாதிகளாகவும், திரைத் தாரகைகளாகவும் நோக்கப்படுவதே அவர்கள் செல்வாக்குக்குக் காரணம் என்று கருதுகிறேன். ஜெயலலிதா முதலமைச்சராகப் பதவி வகித்து வரும் காலத்துப் பொது நிகழ்ச்சிகள் யாவும் டாம்பீகமான 'செற்'கள் கொண்ட, சினிமாப் பெருங்காட்சிகளாகவே அமைக்கப்படுகின்றன. சினிமா அரசியலோடு நேரடித் தொடர்பு கொண்டிருப்பதற்கு ஓர் உதாரணம் எம்.ஜி.ஆர், ஜெயலலிதா படங்கள் தமிழ் நாட்டில் குறிப்பாக, தேர்தல் பிரசார காலங்களில் – அடிக்கடித் திரையிடப்படுவதாகும். தமிழ் நாட்டின் குக்கிராமம் ஒன்றில் வாழும் ஒருத்தி ஒரு நிருபரிடம் சொன்னாள்: "எம்.ஜி.ஆர். அழகன். அவரை நெடுகப் பார்த்துக்கொண்டேயிருக்கலாம். ஆனால் அது சாத்தியப்படுமா? அவரைப் பார்க்கவேணும் என்று தோன்றும் போதெல்லாம் அவர் நடித்த படங்களைப் பார்ப்போம். அது போலத்தான், ஜெயலலிதாவைப் பார்க்கத் தோன்றினால் அவருடைய படங்களைப் பார்ப்போம்" (Jagadheesan 1991; D'souza 1991)[8].

இக்கூற்றுக்களின் சூழ்நிலையில், மெற்ஸ், ஜோன் எல்லிஸ் போன்றோர் தமது நூல்களில், சினிமா ரசனை பற்றிக் கூறியவற்றை மதிப்பிடலாம். படம்

பார்க்கும் வழக்கம், திரைநாயகருடைய படிமங்களோடு பார்வையாளரை உணர்ச்சிபூர்வமாக ஒன்றுமாறு கிளரப் பண்ணுகிறது என்பது இவர்கள்கருத்து. பார்வையாளனை இவ்வாறு கிளர்ந்தெழச் செய்யும் காரணிகளுள் திரையரங்கச் சூழல், பார்வையாளன் அரங்கவெளியில் இருக்கும் இடம், பார்த்தல் – கேட்டல் என்பன அடங்கும். இக்கட்டுரை சினிமா ரசனையின் பன்முகங்களையும் ஆராய இடந்தராது. பார்வையாளனின் அதிகபட்சக் கிளர்ச்சியை ஏற்படுத்தும் செயற்பாடு, படம் திரையிடப்படுகையில் – பார்க்கப்படுகையில் ஏற்படுகின்றது என்பதை மட்டும் குறிப்பிடுவது போதுமானது. இதுவே "சினிமா தரும் குறித்த மகிழ்ச்சியும் பரவசமுமாகும்." (Ellis 1982:47) என்பார் எல்லிஸ். இவ்வாறு படம் பார்த்தலின் இரு அம்சங்கள் பாலியல் உறவு பற்றிய விருப்பார்வமும் ஆராதனைக் கவர்ச்சியுமாகும். திரைப்படிமத்தைப் பார்த்தல் பாலியல் ஆர்வம் என வர்ணிக்கப்படுவதற்குக் காரணம் பார்வையாளருக்கும் திரைப்படிமத்துக்கும் இடையில் உள்ள தூரம், ஏதோ வேலியில் உள்ள ஓட்டையூடாக ஒரு கவர்ச்சியான காட்சியைப் பார்ப்பது போன்ற அநுபவத்தைத் தருவதனால் ஆகும். படம் பார்ப்பது சமூகத்தால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவதால், பார்வையாளன் எந்தக் குற்ற உணவுமின்றி அதில் ஈடுபடமுடிகிறது. அதே நேரத்தில் இந்தப் பார்வைக்கு எதிரிடையான ஆராதனைக் கவர்ச்சியிலும் அவனால் ஈடுபட முடியும். பாலியல் ரசனையில் திரைப்படிமத்துக்குத்தான் பார்க்கப்படுவது தெரிவதில்லை. "ஆராதனை மனப்பாங்கில் பாத்திரம் பார்வையாளனை நோக்குவதே சிறப்பம்சமாகும். பிரசன்னந்தராத நடிகரும் பிரசன்னமாயிருக்கும் பார்வையாளரும் ஒருவரை யொருவர் நோக்குவர்—பார்வையாளரையும் புனைவையும் பிரிக்கும் தூரத்தை ஒழிக்கும் நிறைவேற்ற முடியாத ஆசை நோக்கு!" படம் பார்ப்பதென்பது பாலியல் ரசனைக்கும் ஆராதனைக்கு மிடையிலான ஊசலாட்டமே (Ellis 1982:447).

படம் பார்த்தல் பற்றிய இக்கோட்பாட்டை நோக்குதல் பற்றிய சந்தர்ப்பம் குறித்த தத்துவத்தின் பக்கம் திருப்புவது சுவாரஸியமாக அமைவதை உணர்ந்திருக்கின்றேன். இந்தியாவின் படம் பார்க்கும் செயற்பாடு, மேனாட்டு அனுபவத்திலிருந்து கணிசமாக வேறுபடுகிறது. எல்லிஸின் கருத்துப்படி ஹொலிவூட் படங்கள் ஒரு முறை பார்ப்பதற்காகவே தயாரிக்கப்படுகின்றன." ஆனால் இந்தியாவில் சினிமா ரசிகர்கள் ஒரே படத்தைப் பலமுறை பார்க்கிறார்கள் (Ellis 1982:26). உண்மையில், நான் செவ்வி கண்ட ரசிகர்களுள் 70 சதவிகிதத்தினர் தமக்குப் பிடித்த படங்களை ஒரு தடவைக்கு மேல் பார்ப்பது வழக்கம் என்று கூறினர். பாட்டு, நடனங்களும் சண்டைக்காட்சிகளும்

களிப்பூட்டும் இந்திய சினிமாவின் அத்தியாவசிய அம்சங்களாக இருப்பது இதற்குக் காரணமாகலாம் என்பது ஒரு விளக்கம். எனினும், இந்திய ரசிகர்கள் நம்பகமின்மையை ஏற்றுக்கொள்ளத் தயங்குவதில்லை; படம் திரையிடப்படும் போது அடையக் கூடிய உள்ளக் கிளர்ச்சி இதனால் அவர்களுக்கு எளிதில் கிட்டுகிறது (Kakar 1990:28). "நாங்கள் திரையில் நடனமாடும்போது, மக்கள் காசையும் நாணயங்களையும் வீசுவதால், அடிக்கடி திரையைப் பழுதுபார்க்க வேண்டியுள்ளது." என்கிறார் இந்திப்பட நடிகை ரேகா (Killough; 1988). இந்திய சினிமாவின் ஆரம்ப வரலாற்றில், ரசிகர்கள் புராணப் படங்கள் திரையிடப்படும் கடவுளர் காட்சி தரும் போது அரங்கைக் கோயிலாகக் கருதித் தேங்காய் உடைத்து, பிரசாதம் வழங்கி விழுந்து கும்பிட்டதைக் குறிப்பிடுகிறது (Barnouw. Krishnaswamy 1990:15; Mc Cormack 1959). உலகம் எங்கும், ஆரம்ப காலங்களில் சினிமாப் பெருங்காட்சிகளைப் பார்க்க நேர்ந்தபோது, பொதுவாக மக்கள் இப்படித்தான் நடந்துகொண்டார்கள் என விளக்கம் தரலாம். ஆனால் மிக அண்மையில், 1990இல் எம்.ஜி.ஆர் படம் திரையிடப்பட்ட போது, பார்வையாளர்கள் கர்ப்பூரம் கொழுத்தியுள்ளனர். கர்ப்பூரப் புகை மண்டி, திரையை மறைத்ததால், அரங்கிலிருந்து பார்வையாளர்களை வெளியேற்ற நேர்ந்தது[9]. (இச்சம்பவம் நடந்தது வேகமாக வளர்ந்துவரும் கைத்தொழில், தொழில்நுட்ப மையமாகிய பங்களூரில் என்பது கவனிக்கவேண்டியது).

பார்வையாளர் பங்குபற்றுதலின்போது ஏற்படும் இத்தகைய சமயத் தோற்றப்பாட்டை நான் ஒரு தரிசனமாக ஆய்வுக்குட்படுத்த விரும்புகிறேன்[10]. இந்து மதத்தின் சமயச் சடங்குகளில் மிகப் பரவலாகக் காணப்படுவது இத் தரிசனம். தெய்வீகத்தைக் கட்புலமாகக் காண்பது என்பது இதன் பொருள். மையமாக வழிபடுவோன் கருதுவது, தான் கும்பிடும் தெய்வத்தின் சந்நிதியில் நின்று, திருவுருவைத் தன் கண்ணாரக் காண்பதும், அத்திருவுருவால் தான் காணப்படுதலுமே இந்து வழிபாட்டின் மையப் புள்ளியாக வழிபடுவோன் கருதுகிறான்" என்பார் டயனா எக் (Eck 1985:3). கோயிலுக்குப் போவதாகிய செயலை "நான் கும்பிடப்போகிறேன்" என்று பக்தன் குறிப்பிடுவதில்லை. "சுவாமி தரிசனத்துக்குப் போகிறேன்" என்றே குறிப்பிடுவான். மறுபுறம், தெய்வம், தரிசனத்தின் மூலம் பக்தனுக்கு அருளை வழங்குகிறது. ஆகவே, தரிசனம் என்பதை தெய்வத்தோடு நாம் செய்யும் காட்சிப் பரிமாற்றம் எனலாம். இப்பரிமாற்றம் தனித் தனியாக – ஒருவரோடு ஒருவர் என்ற அடிப்படையில் – நிகழ்வது. பலவிதத்திலும் 'ஹொலிவூட்'ஐப் பின்பற்றுகிற முதலாளித்துவ

உற்பத்தியாகிய வெகுஜன இந்திய சினிமாவின் பார்வையாளர் முறைமைக்குரிய கருத்தியலை முன்வைக்கும்போது, நோக்குகைக்குப் பாலியல் ரசனை, ஆராதனை என்ற இரு பரிமாணங்கள் உள என்பேன். எனினும் நடிகர்களுக்கும் அவர்கள் ஏற்கும் பாத்திரங்களுக்குமிடையிலான எல்லைகளையும் திரைப்பட மாயைக்கும், பார்வையாளனுடைய யதார்த்தத்துக்கும் இடையிலுள்ள வரம்புகளையும் சினிமா நட்சத்திரங்களுக்கும், தெய்வங்களுக்கும் இடையிலுள்ள எல்லைகளையும் கோடிட்டுக் காட்டக் கூடிய தரிசனம் போன்ற சந்தர்ப்பம் சுட்டும் இந்தியச் சூழலுக்குரிய வழக்கங்களையும் சேர்த்துக்கொள்ளலாம் என்று கருதுகிறேன். இந்தியச் சினிமா ரசிகர்களுள் சிலர், இவ்வெண்ணக்கருக் களுக்கிடையில் எல்லைகளை வகுக்க மனமில்லாதவர்களாய் இருக்கிறார்கள். தரிசனம் என்பது பார்ப்பது மட்டுமல்ல, அறிவதும் தொடுவதுங்கூட என்பார் எக். "எம்.ஜி.ஆர். படம் பார்க்கக் கொடுத்து வைத்துள்ளோம்" என்றோ "நட்சத்திரங்களில் தெய்வீக இயல்புகளைக் காண்கிறோம்" என்றோ சொல்வதை அறியாமை என்று ஒதுக்குவது குறைவு (Eck 1985:9). ஹொலிவூட் சினிமா பார்ப்பதற்கும், இந்திய வணிக சினிமா பார்ப்பதற்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாட்டுக்கு அடிப்படை இவ்விரு திரைப்பட மரபுகளின் கட்டமைப்பில் உள்ள வேறுபாடுகளின் விளைவேயாகும். இந்திய வெகுஜன சினிமாவின் கட்டமைப்பு ஆண், பெண் நட்சத்திரங்களின் வழிபாட்டுப் படிமங்களின் உருவாக்கத்திற்கு உகந்ததாக உள்ளது என்பது என் கருத்து. ஹொலிவூட் படங்களின் எடுத்துரைப்புப் பாணி – தூய ஆற்றுகைக்காகப் புனைவு இடைநிறுத்தப்படும் கணந்தவிர – நட்சத்திரப் படிமத்தை உள்ளடக்கியும் கட்டுப்படுத்தியும் வருகிறது என்பர் எல்லிஸ். அந்தஆராதனைக் கணத்திலேயே ரசனை வழிபாடாகிறது (Ellis 1982:99). இந்த ஆராதனைக் கணங்கள் பெரும்பாலும் பெண் நட்சத்திரத்தின் படிமத்தோடு, கமெறா அவளுடைய கால்கள் உதடுகள் போன்ற பகுதிகளை 'க்ளோஸ் அப்' செய்வதோடு – தொடர்புபட்டவை என்பார் லோறா மல்வி. துண்டாடப்பட்ட உடலின் ஒரு பகுதி எடுத்துரைப்புக்கு அவசியமான ஆழம் என்ற மாயையை 'மறுமலர்ச்சி வெளி'யை – அழித்துவிடுகிறது; திரைக்கு வேண்டிய யதார்த்தப் பண்பைத் தராது, 'கட் அவுட்' பாங்கை 'சப்' என்ற தன்மையைத் தந்து விடுகிறது (Mulvey 1989). பெண்ணைப் பெருங்காட்சிப்படுத்தும் அல்லது விக்கிரகமாக்கும் இத்தகைய தொழில்நுட்ப உத்திகள், திரைப்படப் பிரதியின் பின்னே சவாரி செய்கின்றன. இக்கட்டமைப்பு அம்சங்களைப் பொறுத்தவரை இந்திய வணிக சினிமா ஹொலிவூட் சினிமாவிலிருந்து இரண்டு விதத்தில் வேறுபடுகிறது. முதலாவதாக, கிட்டத்தட்ட திரைப்படத்தின் அரைப்பங்கைப் பிடிக்கும் பாட்டு, நட்டுவாங்கம் செய்யப்பட்ட நடனம், சண்டை, மிகை நாடகப்

பாங்கு முதலியன. இரண்டாவதாக மல்வி குறிப்பிடுவது போல், பெண் நட்சத்திரத்தின் முக்கிய செயற்பாடு ஆண்பாத்திரத்தினதும் ஒட்டுமொத்தப் பார்வையாளரதும் "ஆண்" நோக்கில் பாலியற் கிளர்ச்சியை ஏற்படுத்துவதாய் இருக்கும் போதும்[11](Mulvy 1989 : 19) இந்திய வணிக சினிமாவில், ஆண் நட்சத்திரம் கூட, மேற்குறித்த ஒட்டுமொத்த ஆற்றுகையின் போது பார்வையாளர் நோக்குக்காகப் பெருங்காட்சிப் படுத்தப்படுகிறார். மேலும், பாடல் – நடனக் காட்சிகளில் கமெறா ஆண் உடலை இடைவிடாது 'குளோஸ் – அப்' செய்கிறது. ஆக, இந்திய திரைப்படங்களில் ஆண், பெண் நட்சத்திரங்கள் ஆராதனைக்குரிய விக்கிரகங்களாகின்றனர்.

நட்சத்திரத்தை விக்கிரகமாக்கும் தரிசனத்துக்குரிய படிமம் ஆக்கும் இவ்வழக்கத்தை எம்.ஜி.ஆரின் மறைவுக்குப் பிறகு ஜெயலலிதா சாதுரியமாக – தந்திரோபாயமாகப் பயன்படுத்தினார். தன் வீட்டின் நிலாமுற்றத்தில் தோன்றி வெளியே கூடியிருக்கும் பெரும் எண்ணிக்கையிலான குழுக்களுக்குக் காட்சி தரும் வழக்கத்தை ஜெயலலிதா தொடங்கினார்; பேசமாட்டார்; காட்சி மட்டும் தருவார். "கோயில் வாசலில் பூஜை நேரங்களைக் குறிக்கும் அறிவித்தல் வைப்பது போல, ஜெயலலிதாவின் "கேற்றுக்கு வெளியே, அவர் தன் ஆதரவாளர்களுக்குத் தரிசனம் தரும் நேரத்தை அறிவிக்கும் பலகை நாட்டப்பட்டுள்ளது." (Bhaskar 1988) என ஊடகங்கள் அறிவித்தன. ஜெயலலிதா பக்தர்களின் வசதிக்காக நாட்டப்பட்டுள்ள 'கட் – அவுட்' கள் எண்ணிக்கையில் முன்னைய தமிழ்நாட்டுத் தலைவர்களுக்காக வைக்கப்பட்ட 'கட்–அவுட்'களை மிஞ்சிவிட்டது. ஜெயலலிதாவின் அமைச்சரவை உறுப்பினர் ஒருவருடைய கூற்று இந்த வியாக்கியானத்தை மெய்ப்பிக்கும். அரசாங்கத்துக்கு 1000 நாள் இருக்கும் என்றால், எங்கள் புரட்சிச் செல்விக்கு 10,000 கண் இருக்கின்றன (Shetty 1991).

பார்வையாளனுடைய நோக்கை உருவாக்குதல்.

மேற்போந்த ஜெயலலிதா பற்றிய தொடர் சித்திரிப்பு எவ்வாறு ஆற்றல் வாய்ந்த ஆண் நோக்கிலிருந்து ஆராதித்து வழிபாடு செய்யும் பெண் நோக்காக உருவாகியது என்பதை இவ்விறுதிப் பகுதியில் ஆராயவுள்ளேன். எம்.ஜி.ஆரின் ஜோடி என்ற பகட்டான கடந்த காலப் படிமங்கள் ஆண் நோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என மல்வி கருதினார். இந்திய வெகுஜன சினிமாவில், நாயகி தூயவளாக – ஆனால் பாதிக்கப்படக் கூடியவளாக சித்திரிக்கப்படுவாள். அவளை இம்சிக்கும் வில்லன் பொல்லாதவனாகக் காட்டப்படுவான்.

தமிழ்நாட்டின் முதலமைச்சர் பதவிக்கான பிரசாரத்தின் போது ஜெயலலிதா கருணாநிதியை வில்லனாக்கி இந்த வாய்பாடைச் சாதுரியமாகப் பயன்படுத்தினார். கருணாநிதி முதலமைச்சராக இருந்தபொழுது தமிழ் நாட்டின் சட்ட சபையில் தற்செயலாக நிகழ்ந்த சம்பவம் ஒன்று ஜெயலலிதாவின் நிலைப்பாட்டை நியாயப்படுத்தியது. 1990 மார்ச் 25இல் உத்தேச பட்ஜெட்டுக்கு எதிர்ப்புத் தெரிவிக்க முனைந்து ஜெயலலிதாவும் அவர் கட்சிக்காரர்களும் சட்டசபை அமர்வைக் குழப்பிய போது, ஆளுங்கட்சி உறுப்பினர் சிலர், அவர் சேலைத் தலைப்பைப் பிடித்து இழுத்தனர். ஜெயலலிதா இந்தச் சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்தி ஒரு பெண் என்ற வகையில் தான் அவமதிக்கப்பட்டதாக மேடைதோறும் நீதி கோரி முறையிடலானார். இவர் பிரலாபத்தைக் கேட்கும் அவையினருக்குத் தமது கூட்டுஞாபகச் சுரங்கத்துள் இருக்கும் சமாந்தரமான தொரு கதை நினைவு வரும்: கௌரவர் சபையில் திரௌபதி துகிலுரியப்பட்டமை. மகாபாரதத்தை நினைவூட்டும் இச்சம்பவம் உணர்ச்சிமயமான, நாடகப் பாங்கில் அல்லது சினிமாப் பாங்கில் அறிக்கை செய்யத்தக்க வலுவுள்ளது. சமய ரீதியிலும் கூட இக்காட்சி வலுவானதே – நாயகர்கள் வலுவிழந்திருந்த நிலையில் கண்ணபெருமானே தலையிட்டு, திரௌபதியின் மானங் காக்கிறார். இவ்வொப்புமையை யாருந் தவறவிடக்கூடாது என்பதை ஜெயலலிதா நிச்சயப் படுத்திக் கொண்டார். "தன்னைத் துகிலுரியும்படி சகாக்களை ஏவிவிட்ட துச்சாதனனாக கருணாநிதியைச் சாடினார்.... சட்டசபை பெண்களுக்கு பாதுகாப்பான இடமல்ல என்று கூறி அதன் அமர்வுகளைப் பகிஷ்கரித்தார்." (Krishnakumar. Murthy. D'Souza 1991) தனக்கு நேர்ந்த அநீதிக்குத் தெய்வ தண்டனையைக் கோரும் அதேவேளை, தன் அபிமானிகள் தன்னைப் பாதுகாக்கப்பட வேண்டிய ஒருத்தியாக நோக்க வேண்டும் என ஊக்கப் படுத்தினார். உண்மையில், பால் வேறுபாடின்றி, தொகுதி மக்கள் அனைவராலும் இவ்வாண்நிலை நோக்குப் பகிரப்பட்டது. அ.இ.அ.தி.மு.கவைச் சேர்ந்த பெண் எம்.எல். ஏ.க்கள் தம்மைத் "தேர்தலில் போட்டியிடத் தூண்டிய அதிமுக்கிய காரணியாகத், தம் தலைவி மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட இத்தாக்குதலைச் சுட்டிக் காட்டியதாக" ஊடக அறிக்கையொன்று குறிப்பிட்டது (Venkataraman 1991).

தலைவியின் தெய்வீகத்தைச் சுட்டும் விக்கிரக நிலையும் ஒளிவட்டமும், பார்வையாளனை பக்தனாக்குகின்றன. வெகுஜன பக்தி மரபில் வழிபடுவோன் வழிபடு மூர்த்தம் ஆகியவற்றுக்கிடையிலான உறவு பால்நிலை சார்ந்ததாக உள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது (அதாவது, பக்தன் – பெண்; தெய்வம் – ஆண்). பார்வையாளன் நோக்கை ஆண் நிலையிலிருந்து பெண் நிலைக்கு மாற்றுவது

ஜெயலலிதா செயற்படும் கலாசார, சமய தளத்துக்கும் வசீகரம் சார்ந்துவரும் அவர் அதிகாரத்துக்கும் அமைவாகவே உள்ளது. இந்து சமய தத்துவத்தில் ஆக்கிரமிப்பும் சக்தியும் ஆண்மைக்கு மட்டும் உரிய பண்புகள் அல்ல. உண்மையில், ஆணைவிடப் பெண் அதிக சக்தி படைத்தவள் என்பது பெண்மை பற்றிய அடிப்படைத் தத்துவம் (Daniel 1980 : 6191). சக்தி கைவரப்பெற்றதொரு பெண் வெல்லமுடியாதவள்; பயங்கரமானவள்; தெய்வாம்சம் பொருந்தியவள், ஆனால் இதிலுள்ள முரண்நகை என்னவென்றால், ஆண்களுக்கு – குறிப்பாகத் தன் கணவனுக்கு – பணிவிடை செய்வதன் மூலமே அவள் அச்சக்தியைப் பெறுகிறாள் (Wadley 1980 : 153 - 170). காப்பவளாகவும். காக்கப்பட வேண்டியவளாகவும், அன்பு செலுத்துபவளாகவும், தண்டிப்பவளாகவும் பெண்ணைக் காட்டும் இம்முரண் நோக்குகள் மக்களுடைய அன்றாட வாழ்வில் உருவாகுபவை என மானிடவியல் ஆய்வுகள் தெரிவிக்கின்றன[12]. தாய் என்ற நிலையில் பெண் வழிபடப்படுகிறாள்; ஆனால் சகோதரி, மனைவி, மகள் என்ற நிலைகளில் அவளிடமிருந்து பணிவு எதிர்பார்க்கப்படுகின்றது. இது போலவே, பெண்மைச் சக்தியின் நன்மை தரும் அம்சங்கள் லக்ஷ்மி போன்ற தெய்வங்களூடாகக் கருத்துருவாக்கம் பெறுகின்றன; அழிக்கும் சக்தி காளி மூலமும், கெடுதி செய்யும் 'அம்மன்'கள் மூலமும் விளக்கம் பெறுகின்றது. எனவே இந்துச் சூழ்நிலையில், பெண் என்ற நிலைக்குப் பங்கம் வராமலே, ஒருத்தியால் தன் ஒறுக்கும் சக்தியை வெளிப்படுத்த முடியும். அதாவது, இக்கட்டுரையின் தொடக்கத்தில் மல்வி, ஜோன்ஸ் ஆகியோரது ஆய்வுகள் சுட்டிக்காட்டியபடி, மேலைப் பண்பாட்டில் பெண்மையை இவ்வாறு சித்திரித்தால் அது ஆண்மையாகக் கொள்ளப்பட்டுவிடும்; இந்தியாவில் இவ்விடர்ப்பாடு இல்லை. இந்திராகாந்தியை உதாரணமாகக் காட்டும் சூஸன் வாட்லி, இந்துப் பண்பாட்டில் பெண்களுக்குள்ள இவ்வாய்ப்பை விளக்குகிறார்:

> "பொதுவாக சாதுவாகக் கருதப்படும் அமெரிக்கப் பெண்ணுக்கு எதிரிடையான நிலையிலேயே இந்துப்பெண் இந்துசமயத்தில் கருத்துருவாக்கம் பெறுகிறாள். அமெரிக்கப்பெண் வரையறுக்கப்பட்ட தன் இயல்புகளைத் தாண்ட வேண்டியுள்ளது; ஆனால் இந்துப் பெண் கையில் அவ்வனுகூலங்கள் ஏலவே உள்ளன. இதன் விளைவாக, இந்துப் பெண் துர்க்காவாகவோ (இந்திராகாந்தியாகவோ) செயற்படும்போது, ஆதிக்கம் செலுத்தும் அவள் நடத்தைக்கான விளக்கம் இருக்கிறது. (துர்க்கா உலகைக் காப்பவள் அல்லவா?) (Waldley 1988: 23-43)

ஜெயலலிதா பாணித் தலைமைத்துவம், அவருடைய ரட்சகரான எம்.ஜி.ஆரை அடியொற்றியது; வசீகரத்தில் தங்கியிருப்பது. அரசியல் அதிகாரத்துக்குப் பிரயோகிக்கப்படும் அவ்வெண்ணக்கருவை விளக்கும் மாக்ஸ் வேபர், அதிகார முறைமைகளை மூன்றாக வகுக்கின்றனர்: மரபு சார்ந்தது, சட்டரீதியானது, வசீகரமானது (Bendix 1960). அதிகார வழிப்பட்ட சட்ட மேலாதிக்க முறைமையில், வரலாற்று, கலாசார ரீதியாக வரையறுக்கப்பட்ட ஒரே தொகுதிப் பிரமாணங்களுக்கு உட்படுபவர். எந்த உயர்பதவி வகிக்கும் தனி நபரும் சட்டத்திற்கு அப்பாற்பட்டவரல்ல. பாரம்பரிய மேலாதிக்கம் என்பது தனி மனிதனோ குழுவோ மரபின் அடிப்படையில் அதிகாரம் பெறுவது. இத்தகைய முறைமையில், கீழ் அதிகாரிகள் – உறவினராயினும் அரசியல் சகாக்களாயினும் – ஆள்பவரோடு நெருங்கிய பிணைப்புள்ளவராயிருப்பர். வசீகர மேலாதிக்க முறைமையில், எல்லா அதிகாரமும் அசாதாரண ஆற்றல்கள் படைத்த ஒருவரிடமிருந்து வருவதாகத் தோற்றமளிக்கும். வசீகரம் வாய்ந்த தலைவர் யாரெனில் இந்தப் பிறவியில் தாம் ஆற்ற வேண்டியதோர் 'பணி' இருப்பதாகவும், அற்புதங்கள், வீரசாகசங்கள் புரியும் ஆற்றல் தமக்கிருப்பதாகவும் மற்றவர்களை நம்ப வைக்கக் கூடியவர். தலைவர் மீது கொண்ட நம்பிக்கை ஒன்றே இத்தகையோரைத் தொண்டர்களாக்கும். வேறுவிதமாகச் சொல்வதானால் வசீகரத் தலைமைத்துவம் புலக்காட்சியில் தங்கியுள்ளது; தொண்டர்களுடைய அதிகரித்த புலக்காட்சி தலைவருடைய அசாதாரணச் செல்வாக்குக்கு வழிவகுக்கிறது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் வசீகரம் மிக்க அரசியற் தலைவர்களைப் பற்றி ஆய்வு செய்த ஆன் றுத் வில்நர், அத்தகைய தலைவரொருவர், தன்வாக்காளரிடையே உள்ளக் கிளர்ச்சியை ஏற்படுத்தக் கூடிய முக்கிய பண்புகளாக, நாயகி இயல்பையும் மக்களின் ரட்சகர் ஆகும் இயல்பையும் சுட்டிக் காட்டுவார் (Willner 1984). ஜெயலலிதா விஷயத்தில் அவர் நாயகி அந்தஸ்துப் பெற்ற தலைவர் என்ற புலக் காட்சியை உருவாக்குவதில் சினிமாவகிக்கும் பங்கு இக்கட்டுரையில் பலமுறை தொடப்பட்டுள்ளது. பழைய உன்னத காலத்தை நினைவூட்டும் கட்புல, வைபவரீதியான சாதனங்களைப் பயன்படுத்துதல் ஜெயலலிதாவின் அண்மைக் காலத் தந்திரோபாயமாகும். அரசியல் தலைவர்கள் தம்மைச் சுற்றி உருவாக்கும் நாயக ஒளி வட்டம் இது என வில்நர் இனங்காட்டுவார். 1995 ஜனவரியில் தமிழ்நாட்டின் தஞ்சாவூரில் நடைபெற்ற எட்டாவது உலகத் தமிழ் மாநாட்டையொட்டி அ.இ.அ.தி.மு.க. செய்த படாடோபமான கட்புலப் பிரசாரம் இதற்கு உதாரணம். 1966 தொடக்கம்

உரு 5: தமிழ் உலக மகாநாடு நடந்த இடத்தில் வைக்கப்பட்டிருந்த கோபுரத்தின் கட் அவுட்டிற்கு எதிரான ஜெயலலிதாவின் இராட்சதக் கட் அவுட் (தஞ்சாவூர், ஜனவரி 1995).

புகைப்படம்: P ஜெயபேட் / Scorp News, நன்றி The week

ஒவ்வொரு வருடமும் நடந்துவரும் இம்மாநாடு, தமிழ்மொழி வரலாறு, பண்பாடு சம்பந்தமாக ஆய்வுகளைச் சமர்ப்பிப்பதற்கு புலமையாளர்களுக்கு அரங்கமைத்துத் தருவது. இது சர்வதேச மட்டத்திலானது; சென்னை, மதுரை தவிர இதுவரை கோலாலம்பூர், பாரிஸ், யாழ்ப்பாணம், மொறீஷஸ் ஆகிய நகரங்களில் மாநாடு நடைபெற்றுள்ளது (Mohammed 1995:Vasanthi.pillai.Tilak 1995). ஒன்பது தொடக்கம் பதினோராம் நூற்றாண்டு வரை சோழப் பரம்பரை ஆட்சி செலுத்திய உன்னதமான காலப் பகுதியில் எழுச்சி பெற்று விளங்கிய தஞ்சாவூரை மாநாட்டுக்குக் களமாகத் தெரிவு செய்தது பொருத்தமானதே. சோழப் பேரரசின் தலைநகராகவும், புகழ் பெற்ற பிருஹதீஸ்வரர் கோயில் உள்ளிட்ட கட்டடக்கலை உச்சங்களைத் தன்னகத்தே தஞ்சை கொண்டிருந்தது . தன் தலைமைத்துவ அந்தஸ்தை உயர்த்துவதற்கு ஜெயலலிதா தமிழ் மாநாட்டைப் பயன்படுத்தினார். ஒரு காட்சிப் பலகையில், பிருஹதீஸ்வரர் கோயிலின் புரவலனாகிய ராஜராஜ சோழன், ஒளிவட்டம் சூழ்ந்த தலையுடனான ஜெயலலிதாவின் படத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகிறான். பின்னணியில், சிற்பிகளும் கொத்தனார்களும் கோயில் நிர்மாணத்தில் ஈடுபடுகின்றனர். இடப்புறத்தே முன்னணியில் உள்ள ஜெயலலிதாவின் உருவம் ஏனைய உருவங்களிலும் பெரிதாக இருக்கிறது. வலப்புறதே, சற்றுத் தாழ்ந்த தளத்தில் சோழ மன்னன் தன் தேவியரதும் பார்வையாளரதும், கவனத்தை ஜெயலலிதாபால் திருப்புகிறான். அரசியல் ஆற்றல் மிக்கவனான கலாசார சாதனையாளனான தமிழ் நாயகனின் நேரடி வாரிசாக ஜெயலலிதா காட்சி தருகிறார். இன்னொரு பெருங்காட்சி கண்கவர் நீல மேலங்கியும் சேலையும் அணிந்து பொற்கோபுரத்தின் வாசலில் நிற்கும் ஜெயலலிதாவின் பாரிய 'கட் அவுட்' மனித உருவுக்குச் சமமான அளவில் அமைந்த அச்சிலா உருவம் ஜெயலலிதாவை கோபுரத்தோடு இனங்காட்டுகிறது. வேறுவிதமாகச் சொல்வதானால், தமிழர் சமயத்துக்கும் மரபுக்கும் காவலராக ஜெயலலிதா காட்டப்படும் அதேவேளை, தமிழ் இனத்தின் செழுமையான பாரம்பரியத்துக்கும் நுழைவாயிலாக அவர் திகழ்கிறார். திராவிட இயக்கக் கருத்தியலின் அச்சாணியாகிய தமிழ்ப் புத்துயிர்ப்பும் கலாசாரப் பெருமையின் ஊற்றும் இன்று தலைவியாக உருவெடுத்துள்ளன.

இரட்சகருடைய படிமத்தோடு தொடர்புள்ள இயல்புகளாவன வள்ளன்மையும், தண்ணளியும் ஆகும். அரசியல் தலைவர்கள், சாதாரணமாக, பயன்படுத்தும் தந்திரோபாயம் மக்கள் சார் நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்வது. இந்நடவடிக்கைகளுக்கான நிதி அரச ஒதுக்கீடுகளில் இருந்து வந்தாலும் ஆற்றாமையால் கையேந்தும் ஒருவருக்கு நடவடிக்கை மேற்கொள்ளும் நபர்

ஏதோ தம் சொந்தப் பணத்திலிருந்து தருவதுபோல் தோன்றும். இவ்வாறு வெகுஜன நடவடிக்கைகளை ஜெயலலிதா தன் பிறந்தநாளில் அறிவித்து அவற்றைத் தனிநபர் விவகாரமாக்கியுள்ளார்.[13] முக்கியமாக, உலகத் தமிழ் மாநாட்டோடு தொடர்பான நிகழ்வொன்றில் வண்ணக்கொடிகள் ஏந்திய நூற்றுக் கணக்கான பாடசாலைப் பிள்ளைகள் சூழும் ஜெயலலிதாவின் உயிரோவியம் பயன்படுத்தப்பட்டது. அவ்வுருவின் கீழ்ப் பொறிக்கப்பட்டிருந்த ஒருசொல் – "நன்றி".

பால் அடிப்படையில் வேபருடைய கொள்கை பற்றி ஆராயும் கத்லீன் ஜோன்ஸ் சொல்வார்: "சட்டரீதியான அல்லது பகுத்தறிவு ரீதியிலான அதிகாரம் 'ஆண்மை பொருந்திய' நடத்தையை சிலாகிக்கும்; இதற்கு மாறாக வசீகரத் தலைமை, தண்ணளி, பாதுகாப்புப் பேணும் மனப்பாங்கு – இவைகளை வரவேற்கும் வசீகர ஆளும் வர்க்கத்தினர் தம் அருட்பார்வையால் நாட்டும் அதிகாரம் ஆண் காட்சிப்படுத்தலுக்கு மட்டும் உரியதல்ல; பெண்மை ஊடாக அதிகாரத்தை மேலும் சிறப்பாகக் காட்ட முடியும்" (Jones 1993: 112). எனவே ஜெயலலிதாவைப் பெண் தெய்வமாகச் சித்திரிப்பதும் தன் சிறகு போன்ற மேலங்கியால் எல்லோர்க்கும் பாதுகாப்புத் தருவதுமான படிமம் ஜோன்ஸின் கருத்துக்கு அமைவாக இருப்பதைக் காணலாம். இந்து சமய, பண்பாட்டுச் சூழலில் இவ்வாறு ஆதிக்கம் செலுத்தும் தண்ணளி கொண்ட உலகமாதா என்ற படிம உருவாக்கத்தை ஜெயலலிதா ஊக்குவித்து வந்துள்ளார். 'புரட்சித் தலைவி' என்ற பிரபலமான பட்டந்தவிர 'இதய தெய்வம்', 'காவல் தெய்வம்', 'ஆதிபராசக்தி', 'தங்கமனத் தலைவி' என்றெல்லாம் அவர் குறிப்பிடப்படுகிறார். அவருடைய ஆதரவாளர் பலர் அவரை 'அம்மா' என்றே அழைக்கின்றனர் (Aside 31 Oct 1991).

கட்புலப் பண்பாடுகளான சினிமா, சமயம் இரண்டையும் இணைத்து, தம் 'கட்அவுட்' களூடாக தமது படிமத்தைப் பரவச் செய்ததன் மூலம், தமிழ்நாட்டு மக்கள் மீது தமது வசீகரப்பிடிமானத்தை ஜெயலலிதா ஏற்படுத்தி உள்ளதைக் காணலாம். இத்தந்திரோபாயத்தை ஜெயலலிதாவின் புரவலரான எம்.ஜி.ஆர். ஏற்கனவே வெற்றிகரமாகப் பிரயோகித்துள்ளார். எம்.ஜி.ஆர். செய்ததெல்லாம் தமது சினிமாப் படிமத்தை அரசியலுள் பாய்ச்சியது மட்டுமே; பெண் நட்சத்திரமாகிய ஜெயலலிதாவோ அதற்கும் அப்பால் போயுள்ளார். ஆசைக்குரிய, பாதுகாக்க வேண்டிய ஒருரு என்ற படிமத்தை ஆதரவற்றோரைப் பாதுகாக்கும், பேணும் சக்திமிக்க படிமமாக மாற்றியமை தனித்துவமானதும் குறிப்பிடத்தக் கதுமாகும்.

குறிப்புக்கள்

1. இந்த கட்டுரையின் பல மாதிரிகளை கூர்ந்து படித்து ஆலோசனைகள் வழங்கிய வித்தியா தெகிஜியா அவர்களுக்கு நன்றி கூற விரும்புகிறேன். அத்துடன் இதிலுள்ள கருத்துருக்களைத் தெளிவாக்க எனக்குதவிய ரிச்சர்ட் சின்கோட்டாவிற்கும் எனது நன்றிகள். இதிலுள்ள கோட்பாடுகள் 1990 – 91 இற்கு இடைப்பட்ட காலப்பகுதியில் தமிழ்நாட்டில் சினிமா மற்றும் அரசியல் விளம்பர தட்டிகளின் உற்பத்தி, போஷிப்பு, நுகர்வு என்பன பற்றி செய்யப்பட்ட ஆய்வை அடிப்படையாக கொண்டன. இந்த ஆய்வின் பெரும் பகுதி இந்த விளம்பரங்களின் புகைப்பட ஆவணப்படுத்தலையும் மூன்று தொகுதி செவ்விகளையும் உள்ளடக்கியது. இந்தச் செவ்விகள் கலைப்படைப்புகளைச் செய்யும் பத்து கம்பனிகளின் உரிமையாளர்களையும், படைப்பாளிகளையும் தமிழ் சினிமாவின் உற்பத்தியாளர்கள், சந்தைப்படுத்துவோர்கள் அத்துடன் இந்த விளம்பரங்களை செய்விக்கும் அரசியல் கட்சிகளின் மக்கள் தொடர்பாளர்கள் என்பவர்களையும் இந்த காட்சிப்படிமங்களைக் காணும் பொதுமக்கள் (இவர்கள் உள்ளூர் சினிமா கொட்டகைகளில் செவ்வி காணப்பட்டனர்) என்பவர்களை உள்ளடக்கியுள்ளது.

2. கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி, றொபேட் காட்கிறேவ், Jr, M.S.S. பாண்டியனின் (1992) அற்புதமான எழுத்துக்கள் நீங்கலாக.

3. இரா பாஸ்கர், 55க்கும் 59க்கு மிடையில் தமிழ் நாட்டில் அரசியல் கட்சிகளினுள் ஏற்படும் உடைவால் தோற்றும் அதிருப்திக் குழுக்களால் ஏற்படும் அரசியல் கட்சிகளின் எண்ணிக்கை அதிகரிப்பை பதிவுசெய்கிறார். 1967 – 76 க்கு மிடையிலும் மீண்டும் 1988 – 1990க்கு மிடையிலும் தி.மு.க. ஆட்சியிலிருந்தது அ.இ.அ.தி.முக. 1977–87க்கு மிடையிலும் 1990ல் இருந்து இற்றை வரையிலும் அதிகாரத்திலிருந்து வருகிறது (Aside 15 Nov 1987, Aside 30 April 1988).

4. எண்பதுகளின் ஆரம்பத்தில் சில சினிமா 'கட் அவுட்டுகள்' 100 அடி உயரத்தில் வைக்கப்பட்ட போது தெருவில் செல்லும் பொதுமக்களுக்கு பாதுகாப்பில்லை என்பதால் அவற்றிள் உயரத்தை 40 அடிகளாக சென்னை சிவில் நிர்வாகத்தினர் கட்டுப்படுத்தினர். இந்த விதிமுறை அரசியல் 'கட் அவுட்டுகளைப்' பொறுத்தவரையில் அமுல்படுத்தப்படவில்லை. ஏனெனில் அவை சில நாட்களுக்கே காட்சிப்படுத்தப்படும் என்பதால், எவ்வாறாயினும் அவற்றுக்காகும் செலவின் அடிப்படையில் அரசியல் 'கட்அவுட்'டுக்களின் சராசரி உயரம் 40 அடிகளாகவே காணப்படுகிறது.

5. 1967இல் இருந்து, இன்றுவரை தமிழ் நாட்டின் முதலமச்சர்கள் பின்வருமாறு: அண்ணாத்துரை (1967 – 69), கதை வசன எழுத்தாளர் : கருணாநிதி (1970 – 76), கதை வசன எழுத்தாளர் : MGR (1977 – 87), திரைப்பட நடிகர், ஜானகி (1988 – 89), திரைப்பட நடிகையும் MGR இன் மனைவியும் : கருணாநிதி (1989 – 90); ஜெயலலிதா (1991 – 96), திரைப்பட நடிகை.

6. பார்க்க Hardgrave (1971), Deccan Chronicle, 2 July 1996இல் வெளிவந்த மிகக் கிட்டிய அறிக்கை சினிமா உற்பத்தியில் தமிழ்நாடு மேலாதிக்கம் செலுத்துகிறது என்று கூறுகிறது. நாட்டில் அதிகளவில் சினிமா தயாரிப்பு நிகழும் பிராந்தியமான தென்னிந்தியாவில், 1992 உடன் முடியும் ஆறு தசாப்த காலத்தில் 13,231 திரைப்படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. இவற்றில் 12,492 திரைப்படங்கள் உண்மையில் வெளிவந்தன. இவற்றில் மிக அதிகளவு தமிழில் 4,096 வெளிவந்தன. இதனை அடுத்து தெலுங்கில் 3,683 திரைப்படங்கள் வெளிவந்தன எனக்குறிப்பிடுகின்றது (Film News).

7. திராவிட இயக்கம் பற்றிய எனது விபரிப்புகள் Eugene Irschik, Politics & Social Conflict in South India, The Non - Brahmin Movement 1916 - 1929, Tamil Revivalism in the 1930 போன்ற ஆரம்பவரலாற்று ஆய்வுகளிலும் `The Politics of Cultural Nationalism in South India என்ற Marguerit Ross Barnett ன் நாற்பதுகளிலிருந்து எழுபதுகள் வரையான திராவிட அரசியல் பற்றிய ஆய்விலும் பெரிதும் தங்கியுள்ளது.

8. பல்வேறான பிரசார தரிப்பிடங்களில் ஜெயலலிதாவின் காட்சிக்காக காத்திருக்கும் இரசிகர்கள் பொறுமை அற்று போவதை தடுக்க, ஏற்பாட்டாளர்கள் MGR ன் திரைப்படங்களைத் திரையிடுகிறார்கள் அல்லது அவரின் திரைப்படங்களில் இருந்து பாடல், ஆடல் காட்சிகளை காண்பிக்கிறார்கள். இதனூடு பார்வையாளர்கள் சிறந்த நகைச்சுவையுடன் இருக்க வழி செய்கிறார்கள் உதாரணமாக சென்னை புறநகர் பகுதியில் 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' (MGR உடனான ஜெயலலிதாவின் முதல் படம்) திரைப்படத்தில் இருந்தான மனோரதியக் காட்சிகளை உள்ளூர் சோடிகள் மீள் நடித்துக் காட்டினார்கள்.

9. தமிழ் சினிமா வரலாற்றாசிரியரான Randor Guy உடனான கட்டுரை ஆசிரியரின் உரையாடல். சென்னை அக்டோபர் 1990

10. M.S.S. பாண்டியனின் அவதானிப்பு இந்த கருத்தை மேலும் வலுப்படுத்துவதாக உள்ளது. அதாவது. "உண்மையில் தமிழ்நாட்டில் பல்வேறுபட்ட சமூக விழாக்களையும் சடங்குகளையும் பொழுது, போக்கில் இருந்து ஓர் மெல்லிய கோடே பிரிக்கிறது. MGR ன் திரைப்படங்கள் பொழுது போக்கிற்கும் சடங்கிற்குமான இடைவெட்டில் இடம் பெறுகின்றன"(Pandian 1992:77).

11. கதையின் 'இலக்கணம்', வாசகனை, கேட்போனை அல்லது பார்வையாளனை நாயகனுடன் இனங்காணச் செய்கிறது. சினிமாவின் பெண் பார்வை யாளர்கள் பண்டைய பண்பாட்டு மரபை பயன்படுத்தி தன்னை இந்த சட்டகத்துக்குள் இயைபாக்கி கொள்கிறாள். இது அவளின் சொந்த பால் அடிப்படையில் இருந்து இன்னொன்றுக்கான நிலைமாற்றத்திற்கு சந்தர்ப்பம் அளிக்கிறது.

12. The Powers of Tamil women என்ற கட்டுரை தொகுப்பு. சமகால தமிழ்ப் பண்பாட்டில் பெண்ணின் முரண்பாடான வகிபாகத்தை புரிந்து கொள்ள குறிப்பிடத்தக்க அறிவைத் தருகிறது.

13. ஜெயலலிதாவின் பிறந்தநாளை ஒட்டிய மாநிலக் கொண்டாட்டங்களில் வறிய மக்களுக்கு உணவளித்தல், 44 சோடிகளுக்கான சுயமரியாதைத் திருமணம், இரத்ததான கண்தான முகாம்கள், கொலை மற்றும் பாலியல் வல்லுறவுடன் சம்பந்தப்படாத ஆயுள் தண்டனைக் கைதிகள் 209 பெயரின் விடுதலை, என்பவற்றுடன் சிறு குற்றங்களுக்காக தண்டனை அனுபவித்த பெண் கைதிகள் 83 பெயரின் விடுதலை என்பன அடங்கும் (Times of India 27 Feb 1992).

❖ மூலக்கட்டுரையின் அடிக்குறிப்பிடும் முறை பனுவலில் பின்பற்றப்படும் முறைக்கேற்ப மாற்றியமைக்கப்பட்டுள்ளது.

* இக்கட்டுரையின் ஆங்கில மூலம் வித்யா தெகிஜியாவினால் தொகுக்கப்பட்ட Representing the body : gender issues in Indian Art என்ற தொகுப்பில் வெளியாகியது.

உசாத்துணைகள்

Barnett, Marguerite Rose
1976. The Politics of Cultural Nationalism in South. India. Princeton, N.J : Princeton University Press.

Barnouw, Erik .S. Kirsnnaswamy
1980. Indian Film. New York : Colombia University Press.

Bendix, Reinhard
1960 . Max Weber, An Intellectual Portrait. New York : Doubleday.

Bhaskar, Ira
1987 The 'Snake Pit'. In Aside, 15. November
1988 ' The move the merrier' Aside, 30 April.
1988 'Running strong", Aside, 15 March.
1988. 'The Rise and Rise of Jayalalith' Aside, 15 March.

Cutler, Norman
1985. 'Conclusion' in Gods of Flesh, Gods of stone; The
In Joanne. P. Wanghorne and Norman Cutler eds, Embodiment of Divinity in India. Chambersburg. Pennsylvania : Anima Publications.

Daniel, Sheryl, B
1980. Marriage in Tamil culture. The Problem of conflicting models In Susan wadly(eds) The Power of Tamil women, Syracuse, New York : Syracuse University.

D'Souza . Vencent

1991, 'Ready to Resign' In 'The week 5 May

1992, 'Bizarre Brigade', In The week 31 May

Eck, Diana

1985. Darsan. Seeing the Divine Image in India. Chambers burg, Pennsylvania : Anima Books.

Ellis, John

1982, Visible Fictions : Cinema, Broadcast Television and Vedio. London : Routledge.

Eraly, Abraham

1988. Battle for the mantle, In Aside 31 Jan.

Gopalan, T.N

1992, "The MGR Myth" In Indian Express, 12 July Madras edition.

Hard grave, Robert

1971. ' The Celluloid God : MGR and the Tamil Film.' In South Asian Review. 5,4

1973, Politics and the film in Tamil Nadu: The Stars and the D.M.K In Asian Survey. 13

Irschik, Eugene

1969. Politices and Social Conflict in South India, the Non-Brahmin movement 1916 - 1929, Berkly: University of California Press.

1986: Tamil Revivalism in the 1930 Madras: Cre-A

Jagadheesan. L.R.

1990. 'The Rising Son'. In Aside 28 Feb

1991. 'Campaign Heat'. In Aside 15 may.

Jones, Kathleen

1993, Compassionate Authority. Democracy and the Representation of woman, New York : Rout ledge.

Kakar, Sudhir

1990, Intimate Relations, Exploring Indian Sexuality. New Delhi: Penguin.

Killough, James

1988, ' Stars of the Orient' In Taxi, Fashion, Trade and Leisure Living. May

Krishna Kumar, B. Sachidananda Murthy, Vencent D'souza

1991, 'Playing It Dirty', In The Week 10 Feb.

McCormack, William

1959, The Forms of Virasaiva Religion'. In Milton Singer (eds) Traditional India:Structure and Change. Folk lore Society Biographical. Series : vol . 10

Mo hammed, Shankat H. M.D.Riti

1993, 'Fast work' In The Week. 1 Aug.

Mulvey, Laura

1989, Visual and other Pleasures, Bloomingt, on Indian : Indiana University Press.

Pandian, M.S.S

1992. The Image trap : M.G. Ramachandran in Film and Politics. New Delhi : Sage Publication.

Prasad, C.G.S

1988, ' From Crest to Trough in Six Months'. In Aside 30 September

Shetty, Kavitha

1991, 'High - Handed' In India Today 31 Oct

Singh, S. Nihal

1992, Cult of Personality. In Sunday 9 May

Sivathamby, Karthikesu

1971, ' Politicians as Players'. In Drama Review 15,3(Spring)

1981, The Tamil Film as a medium of Political Communication, Madras : New Century Book House Pvt Ltd.

Smith, H. Daniel
1978. 'Hindu' ' Desika' - Figure. Some notes on a Minor lconographical Tradition' In Religion 8(Spring)

Srinivas, M.N
1994. 'Tamil Nadu Past and Present Throughts on Jeyalalitha's Birthday Bash'. In Times of India. 19 March. New Delhi.

Vasanthi, Ajith Pillai, Sudha Tilak
1995, " Jayalalitha's Jamboree". In India Today 31 Jan.

Venkatramani, S.H
1988, "MGR. ' A Charismatic Reign' " In India Today 15 Jan.

Ven kataraman, Janaki
1991, Ladies Special. In Aside 15 Aug.

Wadley, Susan
1980, ' The Parodoxical Powers of Tamil Woman'. In Susan wadley eds The Power of Tamil Women. Syracuse. New York : Syreacus University.

1988. Woman and the Hindu Tradition. In Rehana Ghadially eds woman in Indian Society : A Reader. New Delhi : Sage.

Willner. Ann Ruth
1984, The Spellbinders : Charismatic Political Leadership. New Haven : Yale University Press.

கருத்துநிலையும், விக்கிரகவியலும் : 'ஐந்தாம் குரவராக' ஆறுமுகநாவலர்

பாக்கியநாதன் அகிலன்

ஆரூரனில்லை புகலியர் கோனில்லை அப்பனில்லை
சீரூரு மாணிக்கவாச கனில்லை திசையளந்த
பேரூரு ஆறுமுக நாவல னில்லை பின்னிங்குயார்
நீரூரும் வேணியன் மார்க்கத்தைப் போதிக்கும் நீர்மையரே

(உடுப்பிட்டி சிவசம்புப்புலவர் 1955: 160)

"அனைத்துப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகைகளும் கருத்து நிலைகளே" - (Summers 1992:14)

சமீபத்தில் யாழ்ப்பாணத்தின் பிரபலமான ஆண்கள் கல்லூரிகளுள் ஒன்றான யாழ்ப்பாணம் இந்துக்கல்லூரி தனது கல்லூரி வளாகத்தினுள் ஆறுமுகநாவலரவர்களுக்கு ஒரு சிலையெடுத்தது. சமயச் சொற்பொழிவாளரும், சமூக சேவையாளருமான ஆறு. திருமுருகன் அவர்களால் ஒரு தனிநபர் போஷிப்பாகச் செய்விக்கப்பட்ட மேற்படி சிலையை ரமணி அவர்கள் வடிவமைத்திருந்தார்கள். இதற்குச் சிறிது காலத்திற்கு முன்பதாக நல்லூர் கந்தசுவாமி கோயிலுக்கு அருகிலுள்ள இந்துசமயக் கலாசார அலுவல்கள் அமைச்சின் கீழ் தற்போதியங்கும் மறுசீரமைக்கப்பட்ட நாவலர் மண்டபம், அதனது உட்புறச்சுவரில் அப்பர், ஞானசம்பந்தர், சுந்தரர், மாணிக்கவாசகர் ஆகிய சைவ சமயக் குரவர்கள் நால்வருக்குமிடையில் நாவலரையும் சேர்த்து வரைவித்துக் கொண்டது.

இவ்விரண்டு சம்பவிப்புக்களும் நிகழ்ந்த சுற்றாடல்களில் அடிக்கடி பயணஞ் செய்பவனென்ற வகையில் மேற்படி இரண்டு செயற்பாடுகளும் உடனடியாகவே எனது கவனத்தை அதிகம் கோருவனவாயின. ஒரு கலைவரலாற்று மாணவனென்ற வகையில் மேற்படி இரு செயற்பாடுகளையும் ஒட்டி நாவலரது விக்கிரகவியல் தொடர்பாக என்னிடம் கிளம்பியிருந்த கேள்விகளுக்கு விடைகாண முயற்சித்தலின் விளைவே இக்கட்டுரை எனச் சுருக்கமாகக் கூற முடியும். குறிப்பாக நாவலரது விக்கிரகவியல் அதனோடு இயைந்துள்ள – இன்னொரு வகையில் அதனைக் கட்டமைத்த கருத்துநிலைப் பகைப்புலம் ஆகியவற்றை இனங்காணுதலே இதன் பிரதான இலக்கும், ஆர்வமும் என்று விரித்துக் கூறமுடியும்.

ஆரம்ப காலத்தில் பிரபல்யமாகிய நாவலரது வரையப்பட்ட ஓவியம்.

1822 இல் பிறந்த நாவலரவர்கள் 1879இல் தனது 57 ஆவது வயதில் தேகவியோகமானார்கள். கைக்கெட்டும் தகவல்களின்படி 1914 இல் கொழும்பு, கொம்பனித் தெருவில் அமைந்திருந்த மீனாம்பாள் அச்சுயந்திரசாலையில் ஸ்ரீமான். சி. செல்லையாபிள்ளையால் எழுதிப் பதிப்பிக்கப்பட்ட 'யாழ்ப்பாண நல்லூர் ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரச் சுருக்கமும், அவர்கள் இயற்றியருளிய தனிப்பாமாலையும்' என்ற நூலே முதன் முதலில் நாவலரது 'சாயாப்'படத்தோடு வெளிவந்த முதல் நூலாக அறியப்படுகிறது (கனகரத்தினம் 1996: xii,xiii). நூலின் முன்னுரைப்பகுதியில் ஸ்ரீமான் சி.செல்லையாபிள்ளை இது பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகிறார். "... முன்னுள்ள சரித்திரத்தைச் சுருக்கி, அச் சரித்திரச் சுருக்கத்தோடும் நாவலரவர்களது சாயாப் படத்தோடும் அவர்கள் இயற்றி யருளிய தனிப்பாக்களையும் சேர்த்து இந்நூலை வெளிப்படுத்தினோம்" (மேற்கோள் கனகரத்தினம் 1996:xiii). இக் கூற்று ஒருங்கே படங்களை அச்சிடுதல் என்பது அக்காலகட்டத்தில் அத்துணை பரவலாகாமையையும் – அது சிறப்பித்துக் கூறுமாறான ஒரு புதுமையும் என்பதோடு நாவலரது 'படத்தை,' வர்ணத்தில் தந்த முதல் முயற்சி என்பதனையும் குறிப்பிடுகிறது எனலாம். அவ்விதம் பொருள் எடுக்கும்போது இந்நூலில் வந்துள்ள நாவலர் 'படம்' வர்ணத்திற்றான் முதல் வருகையாயின், கறுப்பு – வெள்ளையில் இதற்கு முன்பே அது வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆனால், இதற்கு முற்பட்ட கறுப்பு –

வெள்ளையில் வந்திருக்கக்கூடிய மேற்படி ஒரு படம் பற்றிய தகவல்கள் எதனையும் பெறமுடியவில்லை. அவ்விதம் ஒரு படம் வெளிவந்திருக்குமாயின் அது தோற்றத்தில் மேற்படி வர்ணப்படத்தில் இருந்து வேறுபட்ட ஒன்றாக இருந்திருக்கக் கூடும் என்று பொருள் கொள்வதற்கான எந்தவொரு வாய்ப்பையும் செல்லையாபிள்ளை அவர்களோ அல்லது வேறு யாருமோ தரவில்லை.

நாவலர் காலமாவதற்கு முன்பே 1853 களில் யாழ்ப்பாணத்திற்குப் புகைப்படக்கலை (சுஜாதா 2001:34) அறிமுகமாயிருந்த போதிலும், நாவலர் படம் பிடிக்கப்பட்டதாகவோ அல்லது அவருயிருடன் இருந்த காலத்தில் அவரை ஓவியநிலைப்படுத்தியதாகவோ அவரது சரித்திர ஆசிரியர்கள் எவரும் குறிப்பிடவில்லை. அவ்வாறாயின் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதற்காற் பகுதிக்குள் அறிமுகமாகி மிகக் குறிப்பாக அச்சு யந்திரம் திறந்துவிட்ட பல் பிரதியாக்க மற்றும் மீள் பிரதியாக்கற் சாத்தியங்களூடாக அதிகாரபூர்வ மானதாக்கப்பட்ட அல்லது அதிகாரபூர்வமானதாகிய நாவலரது விக்கிரகவி யலின் மூலம் எது? – எங்கிருந்து நாவலரது தோற்றம் மீட்டெடுக்கப்பட்டது?

நாவலரது சரித்திர ஆசிரியர்கள் தரும் செய்திகள் மற்றும் நாவலர் பரம்பரையினரிடம் செவிவழியாகக் கைமாறிய கதைகள் ஆகியவற்றினூடாகப் பார்க்கும் போது, நாவலரது விக்கிரகவியல் என்பது அதிகம் அவரை நேர்முகமாக அறிந்தவர்களது அல்லது அவரது மாணவர் பரம்பரையினரது ஞாபகங்களிலி ருந்து மீட்டெடுக்கப்பட்ட ஒன்றாகவே தெரியவருகிறது. நாவலரது மருமகரும், அவரது சரித்திர ஆசிரியர்களுள் ஒருவருமான த.கைலாசபிள்ளை அவர்கள் தனது 'ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரம்' என்ற நூலில் அவரது தோற்றவுருப் பற்றிப் பின்வருமாறான ஒரு குறிப்பினைத் தருகிறார்.

> "பிற்காலத்தில் இவருடைய உருவத்தில் தலையும் நெற்றியும் மிகப் பெரியன, காதுகள் கொஞ்சம் சிறியன, கைகளும், கால்களும் மெல்லியன; உடல் கொஞ்சம் பெருத்தது ; முக ரோமங்கள் மிக்க பெலமுடையன, கழுத்துக்கு மேலே உள்ள பெலமும் மனப் பெலமுமின்றி சரீரம் ஒரு காலத்தும் வேலை செய்யாமையாற் பெலனற்றது, மிக மிருதுவானது. நிறம் பொது நிறம்; புகுடாகிருதி நன்றாயிருக்கும் ; உயரம் சாமானியமானது. இங்கிலிசுகாரர் சொல்லும் புத்திசாதுரியம் (Wit) என்பது இவருக்குத் தலையிலே உள்ளது......" (கைலாசபிள்ளை 1955:109).

ஆறுமுகநாவலர்கள் பற்றிய தனது சுருக்க வரலாற்றில் திருவாளர் சு.சிவபாதசுந்தரம் அவர்கள் நாவலரது தலை சராசரித்தலையை விடப் பெரியதாக அமைந்ததால் சிறு பராயத்தில் நாவலரை அவரது உறவினர்கள் செல்லமாகப் 'பரணாத் தலையர்' என அழைத்தனர் எனக் கூறுகிறார் (Sivapathasundaram 1950:5.)

இதேநேரம், இவ்விதம் அவரது சுற்றுவட்டகையினரின் ஞாபகங்களில் இருந்து அதிகபட்சம் வெளியெடுக்கப்பட்ட நாவலரை பௌதீகநிலைப்படுத்திய முறைமை பற்றி நாவலரது மாணவர் பரம்பரையினரிடம் கைமாறிக் கைமாறி வரும் தகவல் ஒன்றுள்ளது. ஏறத்தாழ நாவலரைப் போலவே தோற்ற ஒற்றுமையுடைய மாதகல் சு. ஏரம்பையரை (1847 – 1917) நாவலரைப் போல வேடமிடவைத்து அவரை மாதிரியாக் (Model) கொண்டு நாவலரது தோற்றம் வரைந்தெடுக்கப்பட்டது என்பதே அதுவாகும் (நேர்காணல் பஞ்சாட்சரம், சபாரத்தினம்). அவரது வரலாற்று ஆசிரியர்களும் இதனை உறுதிப்படுத்துமாறான குறிப்புகளை வரைந்துள்ளனர்.[1]

இதேவேளை 12.09.1954 திகதியிடப்பட்ட ஈழகேசரிப் பத்திரிகை பொன்னாவெளி உடையாரென அழைக்கப்பட்ட பொன்னா வெளியைச் சேர்ந்த (வன்னிப் பிராந்தியத்தில் உள்ள ஒரு சிற்றூர்) சின்னத்தம்பி என்பவரிடமிருந்து நாவலரது புகைப்படமொன்று கிடைக்கப் பெற்றுள்ளது எனவும் அதனைப் பல்பிரதியாக்கஞ் செய்யவும் பெரியளவில் அதனை ஓவிய நிலைப்படுத்தவும் நாவலரது அன்பர்களிடமிருந்து பணவுதவி செய்யுமாறான ஒரு கோரிக்கை அறிவிப்பை வெளியிட்டிருந்தது (ஈழகேசரி 12.09.1954). நாவலரை 'ஒத்த' மாதிரியைக் கொண்டுருவான ஒரு நாவலர் மெய்யுரு கணிசமான அளவில் பரவல் நிலைக்கு வந்துவிட்ட போதிலும், அதிகார பூர்வமான நாவலரது மெய்யுருப் பற்றியதான ஒரு எதிர்பார்ப்பு நாவலர் பரம்பரையினரிடம் அக்காலத்தில் நிலவியுள்ளதையும், புகைப்படத்தை அதிகம் அதிகாரபூர்வமான வொரு ஆவணமாகக் கருதுமொரு மனநிலையையும் இவ்வறிவிப்புக் கோடிகாட்டுகிறது எனக் கூறமுடியும். என்ற போதிலும், கலைப்புலவர் நவரத்தினம் முதலிய கலை ஈடுபாட்டாளர்கள் அது புகைப்படமல்ல வரையப்பட்ட மற்றொரு ஓவியமே என நிறுவியதை அடுத்து மேற்படி முயற்சி கைவிடப்பட்டதெனவும், அவ்வோவியம் ஏற்கனவே வரையப்பட்டதிலிருந்து கணிக்கத்தக்களவு எந்த வேறுபாட்டையும் கொண்டிருக்கவில்லை எனவும் மேற்படி சம்பவத்தோடு அக்காலத்தில் நேரடியாகச் சம்மந்தப்பட்டிருந்த திருவாளர் அ.பஞ்சாட்சரம் அவர்கள்

கூறுகிறார்கள். இதனால் இதன் பொருட்டாகச் சேகரிக்கப்பட்ட பணமும், மறுபடி உரியவர்களிடம் சேர்ப்பிக்கப்பட்டதாக அறியமுடிகிறது (நேர்காணல் பஞ்சாட்சரம்).

இவ்வகையில், முன்பே பொது அறிமுகத்திற்கு வந்திருந்த ஓவியமா அல்லது பொன்னாவெளி உடையாரது வீட்டிலிருந்து கிடைக்கப் பெற்ற ஓவியமா மூத்தது என்பது பற்றித் தெளிவில்லாத போதிலும் அவற்றின் விக்கிரகவியலில் உள்ள அதிகபட்ச ஒத்ததன்மை அல்லது கணிக்கத்தக்களவு வேறுபாடின்மை என்பவற்றின் அடிப்படையில் வைத்துப் பார்க்கும் போது, இவற்றில் ஏதோவொன்று மற்றையதற்கு அநேகமாக முன்னுதாரணமாக இருந்திருக்கக் கூடும் என்று கொள்ள முடியும். அதே வேளை இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதலரைப்பகுதிக் குள்ளாகவே நாவலரது விக்கிரகவியல் என்பது பரவலாகத் தாபிக்கப்பட்டு விட்டது என்பதையும் காணமுடிகிறது. ஏற்கனவே குறிப்பிட்டபடி அச்சு அதனை நிகழ்த்துவதற்கான சமூக – தொழில்நுட்ப வாய்ப்பை அளித்துள்ளது.

இவற்றின் ஊடாகப் பார்க்கும் போது நாவலரது விக்கிரகம் என்பது அதிகபட்சம் அவரது வம்சவழி வரும் ஞாபகத்தில் இருந்து பெறப்பட்டதே. ஆனால், கவனிக்கப்பட வேண்டியது என்னவெனில் அந்த ஞாபகக் குறிப்புக்கள் அதற்கான சுவடுகளைத்தான் (fossils) வழங்கியுள்ளனவே தவிர, அவற்றின் 'முழுமையாக்கம்' அல்லது 'பூரணப்படுத்தப்பட்ட' அவருக்கான விக்கிரகவியல் என்பது, இந்த விக்கிரக நிலைப்படுத்தலுக்குப் பின்னாலியங்கிய சமூகச்சக்திகளின் ஊடாட்டத்தினூடாக எட்டப்பட்டவொன்றாகவே காணப் படுகிறது. இந்த ஊடாட்டத்தை வெறுமனே ஒரு பாமரத்தனமான எதிர்வினையாக அல்லது செயற்பாடாகப் புரிந்து கொள்வது மிகவும் அவசரமானதும், மேலோட்டமானதுமான ஒரு முடிவுக்கே இட்டுச்செல்லும். சமூக வரலாற்றுப் பகைப்புலத்தில் சமூகத்தையும் அதன் செயற்பாடுகளையும், அதனால் ஒப்பீட்டளவில் விஞ்ஞான பூர்வமான பார்வைக்குள் சமூகத்தை வைத்து நோக்க முனையும் எந்தவொரு நோக்குநிலையும் அவ்விதமான ஒரு பார்வையை அனுமதிப்பதில்லை. சமூக நேர்வுகளுக்குப் பின்னாலியங்கிய சமூக நிலைமை களையும் – காரணங்களையும் விசாரிப்பதனூடாக அவற்றின் பிறப்பியல் – இருப்பியற் காரணிகளை அதனுடைய வரலாற்று நியாயத்தின் அடிப்படையில் அது புரிந்துகொள்ள முயற்சிக்கிறது. அவ்வகையில் நாவலரது விக்கிரகவியலின் தோற்ற நியமங்களின் பின்னணிகளை விசாரிப்பதனூடாக அதனைப் பிறப்பித்த

சமூகக் குழுமத்தின், அதன் சமூக நிலைமைகளின் கருத்துநிலைப் பகைப்புலத்தை முக்கியமாக விசாரணை செய்ய இக்கட்டுரை முயற்சிக்கிறது.

நாவலரது விக்கிரகவியலை வாசிப்பதற்கான ஒரு கோட்பாட்டுப் பகைப்புலத்தைக் குறியியலாளர்களது நோக்குநிலையில் இருந்து பெற்றுக் கொள்வது நாவலரது விக்கிரகவியலை நாம் புரிந்து கொள்ளுவதற்கான வாய்ப்பை அதிகரிக்கும் என நம்புகிறேன்.

குறியியலின் முன்னோடிகளுள் ஒருவரான சி.எஸ். பியேர்ஸ் விக்கிரகம் (Icon) என்பது பருப்பொருளொன்றைக் குறிப்பீடு செய்யும் நேரடிப்படிமம் எனக் கொண்டார் (Mieke 1998 : 450). அதாவது பருப்பொருளுடன் 'ஒப்புமை' (similarity) உடைய படிமத்தையே விக்கிரகம் என அவர் பார்த்தார். அவருக்குப் பிற்பட்ட குறியியற் சிந்தனையாளர்களுள் ஒருவரான உம்பட்டோ எக்கோ பருப்பொருளுக்கும், விக்கிரகத்திற்கும் இடையிலான உறவு தொடர்பாகப் பிரையோகிக்கப்படும் 'ஒப்புமை' என்ற பதப்பிரையோகத்திற்கான அர்த்தத்தை அதனது நேர்ப்பொருளில் பெற்றுக்கொள்ளுதலின் மட்டுப்பாடுகள்– பிரச்சினைகள் தொடர்பான விவாதங்களினூடாகப் பரும்பொருளுக்கும், விக்கிரகத்திற்கும் இடையிலான ஒப்புமை உறவு என்பதை ஆழமான அர்த்தத்தில் புரிந்து கொள்ளுவதற்கான வாய்ப்பை அதிகரித்தார். விக்கிரகவியற் குறி, தனது பருப்பொருளுக்கு உரித்தான அதேயுடைமைகளைக் (properities) கொண்டதல்ல எனவும் – அது பருப்பொருளை 'ஒத்த' புலனுணர் கட்டுமானத்தையே கொண்டிருக்கிறது எனவும் வாதிடும் எக்கோ அந்தப் புலனுணர் கட்டுமானங்கூட, பெருமளவுக்கு அளவில் பருப்பொருளை விட சிறியது அல்லது வேறுபட்ட ஒன்றாகவே காணப்படுகிறது என்கிறார். இங்கு அது உண்மையில் 'ஒப்புமை' – 'similarity' உடையதல்ல, 'போலிருக்கும் தன்மை' – 'similitude' உடையதே என எடுத்துக்காட்டும் எக்கோ இவற்றின் ஊடாகப் பருப்பொருளிற்கும், விக்கிரகத்திற்கும் இடையிலான உறவினுள் ஒரு 'அங்கீகரிக்கப்பட்ட' வேறுபாடு உள்ளதாகக் கூறுகிறார். (Eco 1979:178). இந்தத் தர்க்கிப்புக்கள் ஊடாக பருப்பொருளுக்கும், விக்கிரகத்திற்கும் இடையிலான உறவென்பதை வேறொரு தளத்தில் வைத்துச் சிந்தித்துப் பார்ப்பதற்கான நிர்ப்பந்தங்களை அவர் உருவாக்குகிறார்.

இதன் பின்னணியில் 'ஒப்புமை' என்பது ஒரு பண்பாட்டு நடைமுறை அல்லது ஒரு பொது இணக்கம் சம்மந்தப்பட்ட விடயம் எனக் கூறும் எக்கோ

(Eco 1979:193) "ஒப்புமை என்பது படிமத்திற்கும் அதனுடைய பருப்பொருளுக்கும் இடையிலான உறவல்ல, பதிலாகப் படிமத்திற்கும் ஏற்கனவே பண்பாட்டு நிலைப்படுத்தப்பட்ட உள்ளடக்கத்திற்கும் இடையிலான உறவே" எனவும் வாதிடுகிறார் (Eco 1979:204).

> "விக்கிரகவியல் தீர்ப்பு, மரபு சார்ந்த ஒன்றன்று; அது படிப்படியாக மரபு சார்ந்த ஒன்றாக மாறுகின்றது. அதாவது அது நன்கு பரீட்சயமாகும் போது மரபு சார்ந்த ஒன்றாக மாறிவிடுகிறது. ஒரு கட்டத்தில் விக்கிரகவியல் பிரதிநிதித்துவம் எவ்வளவு மோடிப்படுத்தப்பட்டதாயினும், உண்மையான அனுபவத்தினை விடவும், உண்மையானதாய் அது தோன்றலாம். அப்போது விக்கிரகவியலின் மரபுத் தன்மை ஊடாகவே மக்கள் பொருட்களை நோக்குவர் (Eco 1979:204,205).

இந்தக் கருத்தாக்கப் பகைப்புலத்தில் வைத்து நாவலரது விக்கிரகவியலைச் சூழமைவுப்படுத்தும் போது, நாவலரது விக்கிரகத்தின் உருவாக்கத்திற்கான முன்மொழிவுக் குறிப்புகள், அதன் தாபிதத் தோற்றநிலை கட்டமைப்பு என்பன எக்கோவின் வார்த்தைகளைப் பயன்படுத்திக் கூறுவதானால் முழுக்க முழுக்க ஒரு பண்பாட்டுப் பொது இணக்கம் ஒன்றினூடாகவே பெறப்பட்டது என்பதைப் புரிந்து கொள்ள முடியும். இன்னும் சரியானபடி கூறுவதானால் எக்கோ கூறியபடி நாவலர் பற்றிச் சமூகத்தில் உருவாக்கப் பட்டிருந்த உள்ளடக்கத்திற்கும் அதன் படிமத்திற்கும் இடையிலான உறவில் வைத்தே அதன் விக்கிரக நிலையைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

இந்த விக்கிரகநிலைக்கான பொது இணக்கத்திற்காக முன்மொழியப்பட்டதும், வழிமொழியப்பட்டதும், அதனூடாகத் தாபிக்கப்பட்டதுமான கட்டமைப்பு என்பது ஏற்கனவே முன்வைத்தபடி அதன் முன்மொழிவாளர்களதும், வழிமொழிவாளர்களதும் சமூகப்பகைப்புலங்கள் சார்ந்து உருவாகிய அவர்களது கருத்துநிலைகள் சார்பானதுதான். கருத்து நிலை என்பதை ஒரு சமூகத்தினால் அல்லது சமூகக் குழுமத்தினால் கைக்கொள்ளப்படும் ஒன்றிலொன்று தங்கியுள்ள அவர்களது நம்பிக்கைகள், மரபுகள், எண்ணக்கருக்கள், தொன்மங்கள் முதலியவற்றின் முழுமை எனலாம். அது அவர்களிடம் குறிப்பிட்ட வகையான சமூக, ஒழுக்க, சமய, அரசியல், பொருளாதார நிறுவனமயப்பட்ட விருப்புக்களிலும், கடப்பாடுகளிலும் பிரதிபலிப்பதாக அவற்றைப் பகுத்தறிவுநிலைப்படுத்துவதாக, காப்பரண்

செய்வதாகக் காணப்படுகிறது (Theodorson and Theodorson 1970:195). சுருக்கமாகக் கூறுவதானால் ஒரு சமூகத்தின் தீர்மானங்களும் கற்பிதங்களும் அதன் கருத்துநிலைப் பகைப்புலத்திலிருந்தே தோன்றுகின்றன.

இன்னொரு வகையில் கருத்துநிலை என்பது ஒரு பண்பாட்டு நிலைமையும் (cultural condition) கூட. ஒவ்வொரு சமூகக் குழுமமும் அதற்கேயான சமூகக் கருத்துநிலைப்பாடுகளால் சட்டமிடப்பட்டிருப்பதுடன், அதனது பார்வை – வாசிப்பு, ஆக்கச் செயற்பாடு அனைத்திற்குமான தலையாய முற்கற்பிதமாயும் கருத்துநிலை காணப்படுகிறது. பண்பாட்டு அரசியலில் கருத்துநிலைகளும், அவற்றிற்கிடையான மோதல்கள் – முரண், அவற்றின் மாறுநிலைகள் உருவாக்கும் கருத்தியல்வெளி கலை வெளிப்பாடுகளை உருவாக்கும் பிரதான சக்திகளுள் ஒன்றாகக் காணப்படுகிறது. கலை வெளிப்பாடுகள் என்பவை, வெறும் அழகியல் நிலைப்பாடுகள் சம்மந்தப்பட்டவை அல்ல என்பதனையும் அவை , கருத்துநிலை போன்ற 'அழகியல் சாரா அக்கறைகளாலும்' வடிவமைக்கப்படுகின்றன என்பதனையும் நாம் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டும் . மத்தியகாலத் தென்னிந்தியாவில் உருவாகிய விஷ்ணுவின் நரசிம்ம அவதாரக் கோரத்தை அடக்கத் தோன்றி அதன் வயிற்றைக் கிழித்தழிக்கும் சரபேஸ்வரர் (Champakalakshmi 1981:104) எனும் சிவமூர்த்தத்தை அதன் மனிதவிலங்கு பறவை உடல்தோற்ற விசித்திரத்தாலும், பறத்தலுக்கும் நிற்றலுக்குமிடையான ஒரு கணத்தில் நிறுத்தப்பட்டுள்ள அதன் நிலையாலும், அதன் ரௌத்திர பாவத்தின் அனுபவத்தால் மட்டுமின்றி மத்திய காலத் தென்னிந்தியாவில் சைவ, வைஷ்ண மதப் பிரிவுகளிற்கிடையே காணப்பட்ட பண்பாட்டு மோதல்களின் விளைவாகவும், வெளிப்பாடாகவும் கூட இனங்காண வேண்டும்.

மேற்படி விடயங்கள் விக்கிரக வெளிப்பாடுகளைக் கருத்துநிலை பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகைகளாக இனங்காண்பதற்கான வாய்ப்புக்களை அதிகரித்துள்ளன. அதுவொரு கருத்து அல்லது கருத்துநிலை சார்ந்த பிரதிநிதித்துவமே என்பதை அரண்செய்ய விக்கிரகம் என்ற சொல்லின் மூலப்பொருள் அர்த்தங்கள் ஊடான வாசிப்புக்களும் உதவுகின்றன.

'Icon' என்ற ஆங்கிலச் சொல்லின் கிரேக்க மூலச்சொல்லான 'Eikon' என்பது படிமம், பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகை (image, represenation) (Bychkov

1998:448, Moore 1977:18) எனும் அர்த்தங்களை உடையது. இதே நேரம் Image இன் ஆங்கிலச் சொல்லின் லத்தீனிய மூலச்சொல்லான `Imago' என்பது கருத்துருவத் தோற்றம் (Williams 1989:158) என்ற பொருளிலேயே காணப்படுகிறது. V.C.Bychkov விக்கிரகமென்பதை இவ்வகையில் 'கருத்தின் வடிவம்' (form of idea) என்றே பார்த்தார்(Bychkov 1998: 448). இவற்றிற்கூடாக மேற்கிளம்பிவரும் பொருளூடாக விக்கிரகம் என்பதைக் கருத்துநிலை சார்ந்த ஒரு கட்புலப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகை என்று கூறலாம். அது தனது கருத்தாக்கத்திற்கான நேரடியானதான காட்சிக் கூறுகளினாலோ அல்லது குறியீடுகளின் தொகுதிகளினாலோ ஆக்கப்பட்டிருக்கலாம்.

மறுதலையாக விக்கிரகமொன்றினை வாசிப்பதனூடாக அதனைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்யும் குழுமத்தின் கருத்து நிலைகளையும் – அது எவ்விதம் அல்லது யாரை நோக்கி விழிக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதையும் இனங்காண முடியும். பிரநிதித்துவப்படுத்துகை எனும் சொல் நேரடியாக 'முன்நிலையில்' (present) என்ற அர்த்தத்தையும் உள்ளடக்கியது. அதாவது, அது எதனை முன்நிலைப் படுத்துகிறதோ (present) அதுவே அதன் பிரதிநிதித்துவப் படுத்துகை (represents) ஆகும். இத்தகைய நியாயப்பாட்டின் அடிப்படையில் தான் ஜோன் பேர்கர் நாம் பொருளைப் பார்க்கும் முறையானது எமக்கு என்ன தெரியும், எதை நாம் நம்புகிறோம் என்பவற்றின் தாக்கத்திற்கு உட்பட்டது (Berger 1972:8) என்றும் அதனுருவாக்கத்தில்

> "படிமத்தை உருவாக்குபவரும், படிம ஆவணத்தின் பகுதியாக
> இனங்காணப்படுகிறார். இவ்வகையில் ஒரு படிமம்
> என்பது X என்பவர் Y என்பதை எவ்விதம் பார்த்தார்
> என்பதன் ஆவணமாகவும் உருவாகிறது" (Berger 1972:10).

என்றும் கூறுகிறார். அதனால்தான் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகை என்பது அடிப்படையில் எதனைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தியிருக்கிறோம் என்பது மட்டுமல்லாது, எப்படி பிரதிநிதித்துவப்படுத்தியிருக்கிறோம் என்பது பற்றியதாகும் என்பர் (Summers 1992 :13).

இந்தக் கோட்பாட்டு ரீதியான முகவுரைப் பகுதியிலிருந்து பின்னகர்ந்து நாவலரது விக்கிரகவியலை இதன் பின்னணியில் வைத்துப் பார்க்கும்போது நாவலரது விக்கிரகநிலைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகை என்பது அவரது வம்சவழி

ஞாபகங்களுள் அவர் இறங்கியிருந்த அல்லது இறக்கப்பட்டிருந்த முறைமை அல்லது அதனோடு சம்மந்தப்பட்டிருந்த சமூகக் குழுமத்தின் கருத்துநிலை சார்ந்து உருவாகியிருந்ததே ஆயினும், இவற்றுக்கெல்லாம் அடிப்படை உசாவற்புலமாக நாவலரே இருந்தார் என்பதையும் கவனிக்கத் தவறக்கூடாது.

நாவலர் தமது வாழ்க்கைக் காலத்தில் தமதுடலைக் காட்சிப்படுத்திய முறைமை பற்றி 'அறியவந்தனவும்', ஒரு சைவனின் உடல் சமூகத்தினுள் எவ்விதம் விநியோகிக்கப்பட வேண்டும் என நாவலர் தமது எழுத்துக்கள், பிரசங்கங்கள் மூலமாக அறிவுறுத்தியிருந்தாரோ அவைதான் நாவலரது திருமேனி லட்சணத்திற்கான மூலங்களை முக்கியமாக வழங்கியிருந்தது.

மனிதவுடல் என்பது அடிப்படையில் ஒரு வாழும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகைதான். மனிதர்கள் தமது தேகத்தைச் சமூகவெளியில் எப்படிக் காட்சிப்படுத்துகிறார்கள் (display) அல்லது கட்டமைக்கிறார்கள் என்பதெல்லாம் குறிப்பிட்ட நபரது கருத்துநிலை சார்ந்த முதலீடுதான். உண்மையில் நடுவு நிலைத் தேகம் என்றவொன்று சமூகப்பரப்பில் இயங்குவதில்லை, இதனால்தான் 'கருத்து நிலைப்பாட்டின் ஆரம்பப் பொறிப்பிடமாக மனிதவுடல்' இனங்காணப்படுகிறது (Oyuba and Irela 1978: 124). எனவேதான் உடல் விதானிப்பின், காட்சிப்படுத்துதலின் ஒவ்வொரு கூறும் வாசிப்பிற்குரிய பிரதான விடயங்களாகவும் ஒரு அடிப்படைப் பிரக்ஞையின் வெளியீடாகவும் காணப்படுகின்றது. நாவலரின் திருவேடப்பொலிவு தொடர்பாக அறியப்பட்டனவும், அதிகாரபூர்வமான சைவத்தேகம் தொடர்பான நாவலரது நிலைப்பாடும், அதனை அவரது வழிவந்தோர் இனங்கண்ட அல்லது சட்டகமிட்ட முறைமை என்ற ' இரண்டின்' சந்திப்புப் புள்ளிகளிலிருந்துதான் நாவலரது 'திருமேனிக்கான' லட்சணங்கள் உருவாகின அல்லது நாவலர் 'பிறந்தார்'.

இந்தத் தொடர்ச்சியில் எழுகின்ற அடுத்த கேள்வி யாதெனில் நாவலரவர்கள் தனது உடலை அல்லது அதிகாரபூர்வமான சைவத்திருவுடலை விதானிப்பதற்கான மூலங்களை எங்கிருந்து பெற்றார் ; எது அதற்கான அடிப்படைகளை வழங்கியதென்பதேயாகும். அவரது எழுத்துக்கள், பிரசங்கங்கள் முதலியவற்றின் ஊடாக நகரும்போது ஆகம – சிறப்பாக சிவாகம மரபே அதற்கான அடிப்படைகளை வழங்கியுள்ளது என்பதைக் கண்டுகொள்ளமுடியும். வேதத்தைப் பொதுவாகவும் ஆகமத்தைச் சிறப்பாகவும் எடுத்துக் கூறும் திருமந்திர வழி வேதமும் ஆகமமும் இறைவனால் ஆக்கப்பட்ட முதல்நூல்கள் என

நாவலர் தனது முதலாம் பாலபாடம் (ஆறுமுகநாவலர் 1972:13). முதலியவற்றில் எடுத்துக் கூறினாலும் அடிப்படையில் நாவலரவர்கள் ஒரு ஆகமாந்திதான். மேற்படி வேதத்தை நேர்முகமாக எதிர்க்காத அல்லது புறந்தள்ளாத அனுசரிப்புப் போக்கொன்றை அவர் கடைப்பிடிப்பினும் மிக நுட்பமான முறையில் ஆகம மேன்மைவாத நிலைப்பாடொன்றே அவரிடம் தொழிற்படுவதைத் தெளிவாக அவதானிக்க முடிகிறது. நாவலரது மருமகரும் அவரது வரலாற்று ஆசிரியர்களுள் ஒருவருமான த.கைலாசபிள்ளை தமது ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரத்தில் தரும் செய்தியொன்றை இதற்கான சிறந்த உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்:

> "தம்மை தூஷித்தலைப் பொறுப்பினும் சிவாகம நிந்தை சிவனடியார் நிந்தைகளை ஒருபோதும் பொறுக்க மாட்டாதவராகிய இவர், துந்துபி ஸ்ரீ மாசி மீ 19 உ (1863) தமது வித்தியாசாலையிலே வேதம் பொது நூலென்றும், ஆகமம் சிறப்பு நூலென்றும், வைதிக மார்க்கத்தில் ஒழுகுவோர் புண்ணியலோகங்களை அடைவார்களென்றும் சைவ மார்க்கத்தில் ஒழுகுவோர் சாலோக, சாமீப, சாரூபம் என்னும் பதமுத்திகளையும், சாயுச்சியமாகிய பரமுத்தியையும் அடைவார்களென்று அனேக பிரமாணங்களை எடுத்துக்காட்டிப் பிரசங்கித்தார்...." (கைலாசபிள்ளை 1955:32).

முத்திக்கு ஆகமமே வழி வேதங்கள் புண்ணிய லோகங்களை மட்டுமே அளிக்கின்றன எனக் கூறுவதன் மூலம் நுட்பமான முறையில் அவர் ஆகம மரபினை முன்தள்ளுகிறார். சைவ ஆகமவழி வரும் சிவதீட்சை பெறாத பிராமணரது பிரமணத்துவத்தைக் கடுமையாகச் சாடி மறுப்பதும் இவ்வகையான ஆகம மேன்மைவாத நிலைப்பாட்டின் பகைப்புலத்தில்தான். இவற்றினூடாக நாவலரைக் காணும்போது அவரது ஆகமச் சார்பும், ஆகம மரபினுள்ளேயே அவர் தன்னைச் சட்டகமிட்டுள்ளார் என்பதனையும் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

இதனுடாக எழுகின்ற அடுத்த கேள்வி நாவலரது ஆகமச் சாய்வின் சமூக வரலாற்றுக் கருத்து நிலைத் தளம் யாது என்பதாகும்.

நாவலர் மரபின் கருத்து நிலைப் பகைப்புலத்தைப் புரிந்துகொள்ள ஆகம மரபின் சமூக வரலாற்றுக் கருத்துநிலைப் பகைப்புலம் பற்றிய புரிந்து கொள்ளல் அவசியமானது. இதுவே நாவலரது ஆகமச் சார்பினைத் தர்க்கபூர்வமாக அறிந்து கொள்ளுவதற்கான வாய்ப்பைத் தரும்.

வேதத்தைப் பொதுமரபாக ஏற்றுக் கொண்ட இந்துமதப் பிரிவுகளின் தனிச்சிறப்பு நூல்களே ஆகமம் எனப் பொதுப்படையாக விழிக்கப்படினும் அவ்விரு மரபுகளும் வெவ்வேறு சமூக– சமயப் பகைப்புலங்கள் உடையவை என்ற கருத்துப் பரவலாகத் துறைசார் ஆய்வாளர்களிடையே காணப்படுகிறது.

> "சிவாகமங்களை வேதத்தோடு தொடர்புபடுத்தும் நோக்கு நிலவினாலும் வேதம், ஆகமம் என்பன வேறு வேறு தளநிலைகள் சார்ந்தவை என்பதும், பொருளமைதியில் குறிப்பிடத்தக்க வேறுபாடு கொண்டவை என்பதும் தெளிவாகத் தெரிகின்றன. வேதங்கள் கடவுளை உருவநிலையில் நிறுவி வழிபடும் நோக்கின அல்ல.. ஆகமங்கள் (குறிப்பாக சிவாகமங்கள்) உருவ வழிபாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டவை ......" (சுப்பிரமணியன் 1996:114).

இவ்வகையில் வேதகாலத்திற்கு (கி.மு. 1500கள்) முற்பட்டதான இந்தியத் தொல்குடிப் பாரம்பரியங்களின் உருவ வழிபாட்டு மரபுகளிலிருந்து முகிழ்த்ததாகக் கூறப்படும் ஆகம மரபானது, ஆரிய மரபிற்குப் புறம்பான தென்னிந்திய திராவிட மரபிற்குரியதொன்றாக எடுத்துக் காட்டப்படுகிறது (சுப்பிரமணியன் 1994:22). மூத்த ஆகமங்களில் ஒன்றாகக் கருதப்படும் காரணாகமம் 'விந்திய மலைக்கு தெற்கிலுள்ள நாட்டிலேயே ஆகமம் தோன்றியதாகக்' குறிப்பிடுவதையும் அவதானிக்கமுடிகிறது (மேற்கோள் சபாரத்தினம் 1992:8). பக்தி இயக்கக் காலகட்டத்தோடு (கி.பி. 600 – 900) தமிழகத்தில் ஆகமப் பயில்வு விருத்தியாவதுடன் சமய அடிப்படை நூல்களுள் ஒன்றாக அது தன்னைத் திட்டவட்டமாக நிறுவியும் கொள்கின்றது. ஆகமத்தின் எழுச்சி, நிலைபேறு என்பது மறுவழமாகப் பிராமணர், பிராமணரல்லாத உயர்சாதி (குறிப்பாக வேளாளர்) சமூக குழுமங்களிற்கு இடையிலான பண்பாட்டு மோதுகையின் விளைவுமாகும். மத்தியகாலத் தென்னிந்திய வரலாற்றை நுட்பமாக அவதானிக்கும் போது இதனை மிகத் தெளிவாக அவதானிக்கக் கூடியதாக உள்ளது.

ஆரம்ப மத்தியகால (ஏறத்தாழ கி.பி 600கள்) தென்னிந்தியாவின் சமூக பண்பாட்டு வரலாற்றில் முன்னைய காலங்களோடு ஒப்பிடுகையில் பெருமலையாக ஏற்பட்ட வட இந்தியாவிலிருந்தான பிராமணர்களது, தென்னிந்திய உள்வருகை தென்னிந்தியாவின் சமூக பண்பாட்டு இயக்கத்தில் பேரளவு தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய ஒரு வரலாற்றுச் சம்பவிப்பாகும். அரச போஷிப்புடன் உருவாக்கப்பட்ட

'பிரம்மதேயங்கள்' எனப்படும் பிராமணர்களிற்கான புதிய குடியிருப்புப் பகுதிகள் புதிய விவசாய ஒழுங்கினையும், அவர்களது பிராமண கருத்துநிலையை விதைக்குமிடமாகவுந் தொழிற்பட்டன. அக்காலகட்டத்தில் நிலவிய பிராமணிய, சத்திரியப் பிணைப்பு அதற்கு மேலும் வலுச் சேர்ந்திருந்தது. இதேநேரத்தில், விவசாயப் பொருளாதாரத்தில் ஏற்கனவே மேலாதிக்கஞ் செலுத்திவரும் வேளாளர்களுடன் போட்டியிடும் அளவிற்குப் பிரம்மதேயம் வளர்ச்சி கண்டது. இந்தப் பின்னணியில் சடங்கியல் அதிகாரமும், அதனூடாக சமூக அதிகாரமும் செலுத்துமொரு வர்க்கமாகப் பிராமணர்கள் விரைவில் தம்மைத் தகவமைத்துக் கொண்டனர். கோயிலை மையமாகக் கொண்ட மத்தியகாலத் தென்னிந்திய நகரமயமாக்கத்தின் 'கட்டளை மையமான' கோயிலின் செல்வங்கள், சுவடிக்களஞ்சியம், அதன் நிர்வாக இயந்திரம் முதலியவற்றைக் கட்டுப்படுத்து மதிகாரம் மேற்படி இருநிலவுடைமைக் குழுக்களிடமுமே காணப்பட்ட தாயினும்(Champalakshmi 1999:206, 375), மாறுபடும் புதிய சமூக பொருளாதார அதிகார ஒழுங்கினுள் சமூக பொருளாதார சடங்கியல் ரீதியான முதன்மை – தலைமை என்பன தொடர்பாக இவ்விரு சமூகப் பிரிவுகளுக்கும் இடையில் உருவாகிய தீர்க்கமான கூரான முரண்பாடுகள் பெரும் சமூக பண்பாட்டு மோதுகைகளாகப் பரிணாமம் பெற்றன.

> "நிலவுடமையாளர் என்ற வகையிலும் சமூகத்தின் பிரதான உற்பத்தியாளன் என்ற வகையிலும் இதுவரை காலமும் இருந்த விவசாயக் குடியான்களாகிய வெள்ளாளரின் நலன்கள், பிராமணருக்குப் புதிதாகக் கிடைத்த அதிகாரத்துடன் முரண்பட்டுக் கொண்டமை பிராமணரல்லாதோர் ஆன்மீகத் தலைமை யொன்று தமிழ் நாட்டிலேற்பட வழி வகுத்தது......" (கிருஷ்ணராஜா 1998:30,31).

கி.பி 1300 களிலிருந்து பெருமளவில் உருவான பிராமணரல்லாதோரின், குறிப்பாக வேளாளத் தலைமையிலான மடங்கள் இதனை எடுத்துக் காட்டுகின்றன. தருமபுரம், திருவாவடுதுறை மடாதீனங்கள் இவ்வழியில் உருவாகியவைதான் (இராசமாணிக்கனார் 1958:230,231). இதேநேரம் 'குகைகள்' என்ற பெயரில் பிராமணரல்லாத சைவத்துறவிகளினால் தலைமை தாங்கப்பட்ட பல நிறுவனங்கள் அக்காலகட்டத்தில் உருவாகியிருந்தமையை அறியமுடிகிற அதேவேளை, இவற்றிற்கு எதிராகப் பிராமணிய கருத்து நிலைப்பாடு உடையோரால் உருவாக்கப்பட்ட 'குகையிடிக்கலகங்கள்' பற்றியும் அறியமுடிகிறது. (Rajamanikam 1964:240,241). பிராமணர், பிராமணரல்லாதோர்

சமயத்தலைமை தொடர்பான மத்தியகாலத் தென்னிந்தியாவில் ஏற்பட்டிருந்த முரண்பாடுகளின் மிகப்பிரதானமான வரலாற்று உதாரணமாக மேற்படி குகையிடிக்கலகங்கள் காணப்படுகின்றன எனலாம்.

ஆகமங்களின் உள்ளடக்கத்தினையும் – சுட்டிப்பாக அதன் விருத்தியுரைகளாக எழுதப்பட்ட பத்ததிகள், சைவபூஷணம்[2] முதலான பாடங்களையும் எடுத்துப் பார்த்தால் பிராமணரல்லாத உயர்சாதிக் குழுமங்களிற்கான சமூக சமயத் தலைமைக்கான முன்னேற்பாடுகளை அவை வகுத்துள்ளதை அவதானிக்க முடியும். சூத்திர மேலாண்மை அல்லது மேன்னிலையாக்கத்திற்கான இந்த ஏற்பாடுகளை மிகத்துல்லியமாக பத்ததிகள், சைவபூவுணம் ஈறான நூல்களில் அவதானிக்க முடிகிறது. சூத்திரர்களை ‘சத் சூத்திரர்’ ‘அசத் சூத்திரரென’ என வகை பிரிக்கும் மேற்படி மரபு சத் சூத்திர வகைமைக்குள் வைக்கப்படும் திரிவர்ணம் சாராத உயர்சாதியினரும் ‘இரு பிறப்புடமை’, ‘பிராமணத்துவம்’ என்பனவற்றை உடையவரே (ஸ்ரீபஞ்சாக்கர யோகிகள் 1925:10) எனக் கூறும். இதேசமயம் ஆகமங்கள் முதலியன முற்று முழுதாக பிராமணரையும், அதன் மரபுகளையும் நிராகரிக்கவில்லை என்று ஒருவர் வாதிடுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் உள்ளனவாயினும், சந்தேகமில்லாமல் ஆகம மரபு வேதமரபுடன் ஒரு பரவுகையை (fusion) கொண்டுள்ளதேயாயினும் முக்கியமாக அவதானிக்கப்பட வேண்டியது என்னவெனில், ஆகம மேலாண்மையை ஒப்புதல் என்ற நுட்பமான அதிகம் வெளித் துருத்தாத முன் நிபந்தனை ஒன்றுடனேயே இது நடைபெற்றுள்ளது என்பதாகும். காமிகாமத்தின் கீழ்வரும் சுலோகம், ஆகம மரபு வேதமரபை எவ்விதம் நோக்கியது என்பதற்குச் சிறந்த உதாரணமாக அமையக் கூடியது.

> "சிவாகமத்தைக் காட்டிலும் மேலானது ஒன்றுமேயில்லை........
> சிவாகமம் இல்லாது விடில் வேதமானதுவியபச்சார தோஷத்தை
> அடையும்......" (ஸத்தியாஜாத சிவாசாரியார் 1916 : 22).

பக்திப்பாசுர மரபு, ஆகம மரபு இவற்றின் பின்னணியில் உருவாகிய சைவசித்தாந்த தத்துவம் (கி.பி 14) மேற்படி பிராமணரல்லாதோரின் சிந்தாந்த மரபாகத் தன்னை நிறுவிக் கொண்டது. இவ்வகையில் 14 மெய்கண்ட சாஸ்திரங்கள் வழி வரும் சைவசித்தாந்தத்தின் ஊடாகப் பிராமணரல்லாத உயர் சாதிக்குழுமங்கள் தமக்கான ஒரு தத்துவார்த்த அடித்தளத்தை இட்டுக் கொண்டன (சிவத்தம்பி 1988:116–122). நாவலரது கருத்து நிலை உருவாக்கத்திற்கான மூலவேரின் வம்சவழி (genealogy) இதுதான்.

பிராமணரல்லாத உயர்சாதியினரை சமூகச் சமய ரீதியாக முன்னிலைப்படுத்தும் மரபுக்குள்ளாகவே நாவலர் தம்மை இனங்கண்டார். பிராமணரல்லாதோரின் மடங்களுக்கும் அவருக்கு மிடையிலிருந்த நெருக்க உறவின் பின்னணியில்,[3] அவர் கண்டெடுத்த அவருக்கான அடையாளத்தை, தமது உடன் நிகழ்கால காலனியச் சூழலுக்குள், தனது வர்க்க அபிலாஷைகளின் பின்னணியில் அவர் சூழமைவுப்படுத்தினார்.

யாழ்ப்பாணத்தின் பாரம்பரிய சமூக அமைப்பென்பது பௌதீக ரீதியாகவும், கருத்தியல் ரீதியாகவும் வேளாள முதன்மையுடையது; குடித்தொகையிலும் ஏனைய சாதியினரை விடவும், வேளாளர்களே அதிகமாகக் காணப்பட்டனர்(Pfafferberger 1982:51). காலனிய ஆட்சி முறையும் வேளாளர்களது சமூக மேலாண்மையைப் பலப்படுத்துவதற்கு உதவும் ஒன்றாகவே அடிப்படையிற் காணப்பட்டது. ஒல்லாந்தர்களது ரோமன்டச் சட்டம் முதல் காலனியவாட்சி பாரம்பரிய விவசாய முறைமைக்கப்பால் முன்னிறுத்திய புகையிலை முதலான காசுப்பயிர்களின் செய்கை, கல்வி – நிர்வாகம் முதலியன யாவும் இதனைப் பலப்படுத்துவதாக, மீளுறுதி செய்ய உதவுவதாகவே அடிப்படையில் அமைந்திருந்தது. அதேநேரம், மறுவழமாக இந்த மேலாண்மைக் கட்டமைப்பு மீதான பௌதீக ரீதியானதும், கருத்துரீதியானதுமான எதிர்வினைகளிற்கான விதைகளையும் காலனியகாலமே பெரியளவில் உற்பத்தி செய்தது. இதனைப் பெரியளவில் ஆரம்பித்து வைத்தது கிறிஸ்தவ மதத்தின் செயற்பாடுகள்தான். குறிப்பாக பிரித்தானிய ஆட்சிக்காலத்தில் உள்நுழைந்த புரட்டஸ்தாந்து மிஷனரிகளின் (வெஸ்லியன், அமெரிக்க மிஷன் முதலான...) செயற்பாடுகள் பாரம்பரிய சமூகக் கட்டமைப்பிற்கு சவால் விடுவனவாக இருந்தன.[4] புரட்டஸ்தாந்து மிசனரிகள் இந்து–சைவத் தமிழ்களிடையே சமூ மாற்றத்திற்கான பிரதான முகவராக இருந்தன என்பர் (Gunasingam 1999:113). எனவே, மேற்படி அமைப்பைப் பேண விரும்பும் எவரும் கிறிஸ்தவத்திற்கு எதிரிடையான நிலைப்பாடொன்றை தவிர்க்கமுடியாதவாறு எடுக்க வேண்டியவரானார்கள். இவற்றின் மதமாற்ற முயற்சிகள், அவை சைவந் தொடர்பாக முன்வைத்த கண்டனங்கள் சமூகத்தின் ஏலவே தாபிக்கப்பட்ட அமைப்பு முறை மீது தாக்கஞ் செலுத்தத் தொடங்கியது.

மேற்படி காலனியத்தின் நன்மைகள், நெருக்கடிகள் என்ற இருவேறுபட்ட நிலைமைக்குள் சமூகத்தின் மேலாண்மைச் சக்திகளான

வேளாளர்கள் நுட்பமான ஒரு நிலைப்பாட்டினை இக்காலகட்டத்தில் எடுக்கிறார்கள். அதாவது காலனிய அரசை ஏற்றலும், கிறிஸ்தவத்தின் நடவடிக்கைகளுக்கு எதிர்வினையாற்றலும் என்றவாறான நிலைப்பாடே அதுவாகும். நாவலரது பாலபாடம் மூன்றாம் புத்தகத்தில் இடம் பெறும் கீழ்வரும் வாக்கியங்கள் அக்காலகட்ட மேலாண்மைச் சக்திகளிடம் காணப்பட்ட காலனியச் சாய்விற்கானதும், கிறிஸ்தவ எதிர்ப்பிற்கானதுமான சிறந்த உதாரணங்களாக இருக்கக் கூடியவை.

> "நம்மை ஆளுபவர் ஐரோப்பாக் கண்டத்தின் மேற்குச் சமுத்திரத்திலுள்ள இங்கிலாந்திலிருக்கும் இங்கிலீஷ் அரசர் அவர் கல்வி, பலம், நாகரிகம், கருணை, பெருமை, நல்லொழுக்கம், அனுபவம் முதலிய எல்லாவற்றாலும் சிறந்தவர். கல்வி, மதம், நாகரிகம், ஒழுக்கம் முதலிய பலவற்றாலும் வேறுபட்ட பல சாதியாரையும் பஷபாதம் ஒரு சிறுதுமின்றி ஆளுந்திறமையினால் அவருக்குச் சமமானவர் ஒருவருமில்லை.... நல்லியல்புடைய ஆங்கில அரசருடைய நீதி கோடாத நல்ல ஆளுகைக்கு உட்பட்டிருக்கும் நாம் அவ்வரசருடைய அரசு முறை களையும் கருத்துக்களையும், நீதியையும் அறிந்து இராச பக்தியும், மனத்திருத்தியும், பணிவும் உடையவராய் நடந்து சகல சுகங்களையும் பெற்று வாழ்தல் முறையாம்" (நாவலர் 1939:30-32).

என்று கூறும் நாவலர், கிறிஸ்தவம் தொடர்பாக பின்வருமாறு பேசுகிறார்:

> " இத்தேசத்துள்ள வறியவர்கள் அநேகர் சைவசமயமே மெய்சமயம் என்று அறிந்தும் அன்னம் வஸ்திரம் முதலியவற்றைப் பெற்று படிக்கும் பொருட்டும், உபாத்தியார் உத்தியோகம் பிரசங்கி உத்தியோகம் முதலிய உத்தியோகங் களைச் செய்து சம்பளம் வாங்கும் பொருட்டும், கவர்மெண்டு உத்தியோகங்களின் நிமித்தம் துரைமார்களிடத்தே சிபாரிசு செய்விக்கும் பொருட்டும், கிறிஸ்து சமய பெண்களுக்குள்ளே சீதனமுடையவர்களையும் அழகடையவர்களையும் விவாகம் செய்யும் பொருட்டும், கிறிஸ்து சமயத்திலே பிரவேசிப்பாரா யினார்கள்" (நாவலர் 1954:34).

ஆனால் காலனியமும் – கிறிஸ்தவமும் ஒன்றுள் ஒன்று பின்னப்பட்ட ஒரு நிலையிலேயே காலனிய காலத்தினுள் தொழிற்படுகின்றதென்பதை அவர்கள்

வசதியாக 'அறியாமல்' இருந்தார்கள். இந்த நிலைமைக்குள்தான் நாவலர் தம்மைச் சூழமைத்துக் கொண்டார். காலனியத்திற்கும் மரபுவழி அதிகாரப் படிநிலைக்கும் இடையில் ஒரு சம நிலையைப் பேணும் முறையை நாவலரே ஆரம்பித்து வைத்தார் என்பர் (சிவத்தம்பி 2000 :130).

இந்த வரலாற்று நிலைமைக்குள் சூழமைக்கப்பட்ட நாவலரது சைவம் தூய்மைவாத நிலைப்பாடுடையதாகவும் – குறிப்பாக ஒரு 'புரட்டஸ்தாந்து சைவமாக' (Bastin 1997 : 416) மீள் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டது. இவ்வகையில் உருவாகிய சைவ மறுமலர்ச்சி என்பது அடிப்படையில் புதிய சமூகச் சூழலுக்குள் வேளாளரது பாரம்பரியமான மேலாண்மையை உறுதிப்படுத்துவதற்கும் – பேணுதற்குமான முயற்சியாகவே இருந்தது. எனவே 19 ஆம் நூற்றாண்டு சைவ மறுமலர்ச்சி என்பது அதனுடைய சரியான அர்த்தத்தில் வேளாளரது சமூக வேலாண்மை வர்க்க அபிலாஷைகள் சம்மந்தப்பட்ட ஒரு மீள்வரைபாகவே காணப்பட்டது. அது தன்னை மையத்தில் தாபித்துக் கொண்டு விளிம்புகளைத் தனது தேவை. நோக்கு அடிப்படையில் தீர்மானஞ் செய்யவும் முற்பட்டது.

இவ்வகையில், மேற்படி காலனியத்தின் பண்பாட்டு மாற்றச் சூழலுக்குள் வேளாள மேலாண்மையை நிலைநாட்டுதல் என்ற அவரது செயற்களத்திற்கான கருத்து நிலையின் வேர்களை ஆகமத்திலும், ஆகமவழி மரபிலும் அவர் இனங்கண்டார். அதனது பகைப்புலத்தில் அவர் தன்னை நிறுத்திக் கொண்டார். இதுவே அவரது ஆகமச் சார்பின் உள்ளூர் வரலாற்று நிலையாகும்.

இந்த நாவலரது கருத்துநிலைப் பகைப்புலம் பற்றிய சற்று விரிவான விபரிப்பை அவர் பற்றிய கருத்தாடலுக்கான பிரதான தளமாக முன்னிறுத்திக் கொண்டு கட்டுரையின் பிரதான எடுத்துரைப்புப் பகுதிக்கு மீண்டுஞ் செல்லலாம். அதாவது, நாவலரது சிற்பவுடலைத் தீர்மானிக்கும் பிரதான சக்திகளுள் ஒன்றாக நாவலரது முன்மொழிவுகள் பிரதான பங்காற்றின என்று முன்னர் குறிப்பிட்டு, அதன் சமூக கருத்து நிலை வரலாற்றுப் பகைப்புலம் பற்றிய புரிதலுக்குக்கான ஒரு பின்னோக்கிய பயணம் மேற்கொள்ளப்பட்டது. இதனூடாக அவரது சைவத்தேகம் என்பது அவரது ஆகம மரபினால் கட்டமைக்கப்பட்ட ஒன்று என்பது எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. பிறப்புவழி சாதியை நிர்ணயிக்கும் ஒரு சமூகபண்பாட்டுப் பகைப்புலத்தை நாவலருடையவரே ஆயினும், ஒரு சைவன் என்பவன் சரியான அர்த்தத்தில் தீட்சை ஊடாகவே பிறக்கிறான் என்று கூறும் நாவலரைப் பொறுத்தவரை சிவதீட்சை பெற்றவனே சைவனாவான். இதனால்தான்,

சைவவுடல் என்பது தீட்சா நிலையைப் பிரகடனப்படுத்தும் சின்னங்களால் விதானிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டுமென அவர் கூறுகிறார். அவ்வகையில் அவரது சைவப்பாடசாலைகளிற்காக அவரால் தயாரிக்கப்பட்ட பாடத் தொகுதிகளிற்குள் ஒன்றான சைவவினாவிடை சைவவுடல் தாங்க வேண்டிய காட்சிக்குறிகளை கேள்வி பதில் அமைப்பில் பின்வருமாறு பட்டியலிடுகிறது:

- சைவர்களால் அவசியமாகச் சரீரத்திலே தரிக்கற் பாலனமாகிய சிவசின்னங்கள் யாவை?
  விபூதி, உருத்திராக்கம் எனும் இரண்டுமாம் (6:142)

- எந்த நிற விபூதி தரிக்கத்தகும்?
  வெண்ணிற விபூதியே தரிக்கத் தகும் (6 : 142)

- வீபூதி தாரணம் எத்தனை வகைப்படும்?
  உத்தூளனம், திரிபுண்டரமென இரண்டுமாம் (6:147)

- திரிபுண்டரம் எப்படித் தரித்தல் வேண்டும்?
  வளையாமலும், இடையறாமலும், ஒன்றை ஒன்று தீண்டாமலும், மிக அகலாமலும், இடைவெளி ஒவ்வோரங்குல அளவினதாகவும் தரித்தல் வேண்டும் (6:158)

- திரிபுண்டரந் தரிக்கத் தக்க தானங்கள் யாவை?
  சிரம், நெற்றி, மார்பு, கொப்பூழ், முழ்ந்தாளிரண்டு, புயங்களிரண்டு, முழங்கையிரண்டு, மணிக்கட்டிரண்டு, விலாப்புறமிரண்டு, முதுகு, கழுத்து எனும் பதினாறுமாம் (6:160)

- திரிபுண்டரந் திரிக்குமிடத்து இன்ன இன்ன தானங்களில் இவ்வளவு இவ்வளவு நியமங்களுடன் தரிக்க வேண்டும் என்ற நியமமுண்டோ?
  ஆம் ; நெற்றியில் இரண்டு கடைப்புருவ எல்லை நீளமும், மார்பிலும், புயங்களிலும் அவ்வாறங்குல நீளமும், மற்றைய தானங்களில் ஒவ்வொரு அங்குல நீளமும் பொருந்தத் தரித்தல் வேண்டும். இவ் எல்லையிற் கூடினும் குறையினும் குற்றமாம். (6 : 161)

- விபூதி தரியாத முகம் எதற்குச் சமமாகும்?
  சுடுகாட்டுக்குச் சமனாகும்; ஆதலினால் விபூதி தரித்துக்கொண்டே புறத்திற் புறப்படல் வேண்டும். (6:152) (நாவலர் 1972:28,29,32,34)

மிகவும் கட்டிறுக்கமான நியம மரபை அவர் வற்புறுத்துவதை மேலேயுள்ள அவரது எடுத்துரைப்பிலிருந்து புரிந்து கொள்ள முடியும். விபூதி போலவே சைவத்

தேகத்திற்கான அடுத்த முக்கியமான அடையாளப் பொருள் உருத்திராக்கமாகும். உருத்திராக்கந் தொடர்பாக அவரது சைவ வினாவிடையுட்பட பல இடங்களில் அவர் பிரஸ்தாபித்துள்ளார்.

- உருத்திராக்கம் தரிக்கத்தக்க தானங்கள் யாவை?
  குடும்பி, தலை, காதுகள், கழுத்து, மார்பு, புஜங்கள், கைகள், பூணூல் (7:171)
- இன்ன இன்ன தானங்களில் இத்தனை இத்தனை மணி தரித்தல் வேண்டும் என்னும் நியமம் உண்டோ?
  ஆம்; குடுமியிலும் பூணூலிலும் ஒவ்வொரு மணியும், தலையிலே இருபத்திரண்டு மணியும், காதுகளிலே ஒவ்வொரு மணியும் அல்லது அவ்வாறு மணியும், கழுத்திலே முப்பத்திரண்டு மணியும், புயங்களிலே தனித் தனி பதினாறு மணியும், கைகளிலே தனித் தனி பன்னிரண்டு மணியும், மார்பிலே 108 மணியும் தரித்தல் வேண்டும். குடுமியும் பூணூலும் ஒழிந்த மற்றைத் தானங்களிலே அவ்வவ் தானங் கொண்ட அளவு மணி தரித்தலும் ஆகும் (7:172).
- எவ்வெவ் காலங்களில் உருத்திராக்கம் அவசியமாகத் தரித்துக் கொள்ளல் வேண்டும்?
  சந்தியாவந்தனம், சிவமந்திரசெபம், சிவபூசை, சிவத்தியானம், சிவாலய தரிசனம், சிவபுராணம் படித்தல், சிவபுராணங் கேட்டல், சிராத்தம் முதலியவை செய்யும் காலங்களில் அவசியமாகத் தரித்துக்கொள்ளல் வேண்டும்; தரித்துக்கொள்ளாது இவை செய்தவருக்கு பலம் அற்பம் (7:167).
- இந்தத் தானங்களில் எல்லாவற்றினும் எப்போதும் உருத்திராட்சம் தரித்துக்கொள்ளலாமா?
  குடுமியிலும், காதுகளிலும், பூணூலிலும் எப்போதுந் தரித்துக்கொள்ளலாம்; மற்றைத் தானங்களிலோவெனின், சயனத்திலும், மலசல மோசனத்தினும், நோயினும், சனனாசௌச மரணா சௌசங்களினுந் தரித்துக்கொள்ளலாகாது (7:173) (நாவலர் 1972: 34, 35).

இந்தவகையில் நாவலரது விக்கிரகவியலில் சிவசின்னங்கள் எனச் சைவர்களால் அழைக்கப்படும் சைவனுக்கான பௌதிக அடையாளங்கள் அல்லது குறியீடுகள் பிரதான இடம் பெறலாயின. இன்னொரு வகையிற் கூறினால், சைவனின் அதிகாரபூர்வமான அடையாளமாக இவையே சைவமரபினால் முன்நிலைப்படுத்தப்பட்டது.

1969இல் சிற்பி மணிவண்ணன் அவர்களால் அமைக்கப்பெற்ற ஆறுமுகநாவலர் அவர்களது சிற்பம். வெண்கலத்தினால் ஆக்கப்பட்டது. தற்போது அதன்மேல் வர்ணப் பூச்சுடன் காணப்படுகிறது. நாவலர் கலாசார மண்டபம்.

இதேநேரம், நாவலரது விக்கிரகவியலில் சிரசு மழிக்கப்பட்ட நிலையிலேயே அவர் காணப்படுகின்றார். அவரது சிரசின் முடியின்மை / மழிக்கப்பட்டு இருத்தல் தொடர்பாக எழுத்து ரீதியான எந்தப்பதிவும் அவரது வரலாற்றாசிரியர்களிடம் இல்லை. எனவே ஒன்றில் அவரது பரம்பரையினரது ஞாபகத்தினுள் இருந்து இது எடுக்கப்பட்டு இருக்க வேண்டும் அல்லது சுட்டிப்பாக சைவசந்நியாசிகளிற்கு உரிய தோற்றப்பொலிவு தொடர்பான இலக்கணவழி அவரது மழிக்கப்பட்ட தலையுடனான தோற்றப்பாடு நிர்ணயிக்கப்பட்டு இருக்க வேண்டும். சைவ சந்நியாசபத்ததி நிர்வாண தீட்சையை இரண்டாகப் பாகுபடுத்தி ஒன்றை பௌதீகருக்கான (திருமணவுறவுடையோர்) 'லோகதர்மினி' எனவும், மற்றையதை நைஷ்டிகர் எனும் பிரமச்சாரிகளிற்கான 'சிவதர்மினி' என்றும் பெயரிடுகிறது. சிவதர்மினிக்குரிய நைஷ்டிக பிரமச்சாரிகள் முண்டித நிலையில் (மழிக்கப்பட்ட தலையுடன்) இருக்கவேண்டும் (6:1) என அது விதிக்கிறது (சிவாக்கிரக யோகேந்திர சுவாமிகள் 1932:18). நாவலர் நிர்வாண தீட்சை பெற்றுக் கொண்டதாக அவரது வரலாற்றாசிரியர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்.

"தமது பரம்பரைக் குருவாகிய விளைவேலி ஸ்ரீ வேதக்குட்டிக் குருக்களிடம் சிறுவயதிலேயே சமயதீட்சை பெற்றார் 32 வது வயதிலே நிர்வாண தீட்சை பெற்று சிவபூசை எழுந்தருளப் பண்ணிக் கொள்ளும் பொருட்டு குறுநாட்டுக்குச்சென்று, ஆசாரியாருக்கு தமது கருத்தை அறிவித்துக் கொண்டிருந்தார்...." (கைலாசபிள்ளை 1955: 98).

எனவே, நிர்வாண தீட்சை பெற்றமையின் பின்னணியில் நாவலர் தமது சிகையை மழித்திருக்க வேண்டும். அது நாவலரை அறிந்தவர்களது எடுதுரைப்பின் வழியாக அவரது விக்கிரவியலுக்குக் கையேற்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் அல்லது நிர்வாண தீட்சாவிதி பற்றிய அறிவினூடாக அவரைக் கட்டமைத்தவர்கள் இதனை உள்ளெடுத்திருக்க வேண்டும்.

இவ்வகையில் மழிக்கப்பட்ட சிரசு, திரிபுண்டர வகை விபூதித்தாரணம், நெற்றித்திலகம், கழுத்திலும் சிரசிலுமாக உருத்திராக்கம் முதலியவற்றோடு சித்திரிக்கப் பெற்ற நாவலரது திருமேனி லட்சணத்தில் அவர் மேலாடை எதுவுமற்றவராக வேட்டியும் – அதன் மேல் இடுப்பில் 'சால்வை' அணிந்தவராகவும் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளார். நாவலரது ஆடைகள், பாவனைப் பொருட்கள் சிலவற்றை அவரது பேர்த்தி பாதுகாத்து வைத்திருந்தார். அவற்றுள் அவரது வேட்டிகள் சிலவும் இருந்தன. இந்தப் பட்டு வேட்டிகள் – அவற்றின் வர்ணம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில்தான் ஓவியத்தில் அவருக்கான வேட்டி வர்ணம் என்பன நிர்ணயிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இதே நேரம் சைவ வழிபாட்டு மரபில் வழிபாட்டுப் பொழுதில் ஆண்கள் மேலாடை தரியாமை என்பது பொதுப்படையான நடைமுறையாக உள்ளது; இந்தப் பொது மரபு மட்டுமின்றி அவரது சைவசந்நியாசி நிலையும் இதற்கான சிறப்புக் காரணமெனக் கூறமுடியும். நாவலரது பிரபந்தத்திரட்டில் அவர் 'வேளாண்குருத்துவத்துக்கு தலைக்கட்டும் உத்தரீயமும் விலக்கப்பட்டவை' என்கிறார் (நாவலர் 1954: 23).

மேற்படி 'திருவேடப் பொலிவுடன்' சித்திரிக்கப்படும் நாவலரவர்கள் அவரது விக்கிரகவியலில் இருக்கை நிலையிலேயே ('ஆசனநிலை') கட்டமைக்கப் பட்டுள்ளார். நின்ற நிலையிலான ('ஸ்தானக நிலை)' நாவலர் படிமம் எங்குமில்லை. நாவலரது இருக்கைநிலை சித்திரிப்பின் பகைப்புலம் யாது? ஏன் அவர் நிற்றல் முதலான வேறு நிலைகளில் காண்பிக்கப்படவில்லை? அவரை இருக்கை நிலைப்படுத்துவது என்பது சந்தேகம் இன்றி முழுக்க முழுக்க அவரை விக்கிரகநிலைப்படுத்திய குழுமத்தின் முழுமையான இடையீடு சம்பந்தப்பட்ட விடயம்தான். இந்த முடிவு அல்லது தெரிவின் அடிப்படை என்ன?

"இவர் பிரசங்கங்களும், புராண படனங்களும் செய்யும்போது இருந்துகொண்டு செய்வார். மற்றைய லௌகீக பிரசங்கங்கள் செய்யும்போது நின்றுகொண்டே செய்வார். சமயப் பிரசங்கம் செய்யும் போது இவர் தரித்திருக்கும் பட்டாடையும் , திரிபுண்டரமும், கௌரிசங்கமும், கொத்தும், தாழ்வடமும் எவரையும் வசீகரிக்கும்" (கைலாசபிள்ளை 1955:37).

கைலாசபிள்ளை அவர்களது கூற்றுப்படி நிற்றல் என்பது சமயச்சார்பற்ற (secular) நிலையெனவும், இருத்தலே சமய மரபுக்குரியது எனவும் வகையீடு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. மேலும் இருக்கைநிலை என்பது பாரம்பரிய இந்திய சிற்பச் சுற்றுவட்டாரத்தில் முக்கியமாக ஆசிரிய அதாவது குருத்துவ பாவனை நிலை அல்லது உபதேசித்தல் நிலையின் சுட்டுகையாகவும் பெருமளவுக்கு இருப்பது வழக்கம். அவ்விதமான இருக்கைநிலைகள் குருத்துவநிலை அல்லது உபதேச பாவனைக்கான முத்திரைகளான சின்முத்திரை, வியாக்கியான முத்திரை முதலானவற்றுடனும் சிறப்பாசன முறைகளான பத்மாசனம், வீராசனம், உத்குடிகாசனம் முதலியவற்றுடனும் கட்டமைக்கப்படுவது மரபாகும். ஆனால், இங்கே தனது இரு கைகளிலும் விரிக்கப்பட்ட நூலொன்றுடன், படித்தல் பாவனையில் சாதாரணமான ('சப்பாணி கொட்டி') இருக்கை நிலையில் அவர் உள்ளார். பண்டைய விக்கிரகவியல் மரபில் அநேகமாக கற்றறிந்தோர் / புலவோர் ஒரு கைபற்றிய சுவடிக்கட்டுடன் காட்டப்படும் வழக்கமுண்டு. உதாரணமாக மணிவாசகர் சின்முத்திரையுடனும், சுவடிக்கட்டுடனுமே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளார். ஆனால் இதற்கு மாறாக நாவலர் விரிக்கப்பட்ட நூலுடன், ஒரு வாசிப்போன் பாவனையில் உள்ளார். அவரது தோற்ற வெளிப்பாட்டு ஒழுங்கில் இந்த நூல் அவரது மார்பில் நேரே இடம்பெற்றுள்ளது. அதனை அவர் மடியிலோ அல்லது நெஞ்சுக்குக் கீழோ பிடித்து வாசிக்காது இருத்தல் என்பது தற்செயலாக வந்து விட்ட ஒன்றா?

அச்சு – அச்சகம் – நூல்கள் என்பது நாவலரது காலத்தில் மிக முக்கியமான விடையங்கள் ஆகும். அச்சின் வருகை என்பது கருத்துக்களையும், கல்வியையும் சமூகத்தின் மூலைமுடுக்குகள் எல்லாம் எடுத்துச் சென்றது. இவ்வகையில் நவீனவாதத்தின் (Modernism) கருத்தாடல் தளங்களை அதுவே அகலித்து வைத்தது எனக் கூறலாம். சமூகத்தின் கருத்துக்களைக் காவிச்செல்ல விரும்பும் எவருக்கும் அச்சகம் என்பது ஒரு முக்கிய கனவாகும். நாவலரது வித்தியானு பாலன யந்திரசாலையின் தாபிதம் என்பது இந்தப் பின்னணியிலேயே புரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டியது. இவ்வகையில் நூல்களது வருகையும், நூலாக்கமும் பிரதானமான செயற்றிட்டங்கள் ஆகின. கற்றலில் மிக முக்கிய அலகாக நூல்கள் இருந்தன. நாவலருக்கு இருந்த நூல்கள் தொடர்பாக அபிப்பிராயம் பின்வருமாறானது:

> "கல்வியை விரும்பிக் கற்கும் மாணாக்கர்களும், கல்வியிலே தேர்ச்சியடைந்த வித்துவான்களுக்கும் இனிக்கற்க முயல்பவர்களுமாகிய எல்லோருக்கும் புத்தகங்கள் இன்றியமையாதனவாம். புத்தகங்களின்றி கற்கப் புகுவோர்

> கோலின்றி நடக்கக் கருதிய குருடர் போல்வர்.....ஆதலால் வித்தையை விரும்பிக் கற்கும் மாணவர்கள் புத்தகங்களைச் சம்பாதித்து, அவைகளைக் கிழியாமலும் அழுக்குப் படியாமலும் கெட்டுப்போகாமலும் சாவதானமாக பாதுகாத்து வைத்து எடுத்தல் வேண்டும். வேறு மாணாக்கர்களுக்காவது பிறருக்காவது புத்தகங்களைப் படிக்கக் கொடுத்தால், அவற்றை எழுதி வைத்திருந்து மீள வாங்கி வைத்துக்கொள்ளல் வேண்டும். புத்தகங்களைப் பாதுகாத்துத் தருங் குணமில்லாதவர்களுக்கு அவைகளைக் கொடுக்கலாகாது (நாவலர் 1939 :36, 37).

எனக்கூறும் நாவலர், நூலென்பதை வணக்கத்திற்குரிய, ஒரு பொருளாகவே பார்த்தார். தமிழ் வேதமென அவர் குறிப்பிடும் தேவார திருவாசக நூல்களை எப்படி வாசிக்க வேண்டுமென்ற சைவ வினாவிடை மூலமாக அவர் தரும் அறிவுறுத்தல் பொதுப்படையாக நூல்களை அவர் எப்படிப் பார்த்தார் என்பதற்குமுரிய ஒன்றுதான்.

- தமிழ் வேதத்தை எப்படி ஓதல் வேண்டும்?
  சுத்தி செய்யப்பட்ட இடத்தில் பீடத்தின் மேலே தமிழ்வேத புத்தகத்தை வைத்து அருச்சித்து நமஸ்காரஞ் செய்து, இருந்து கொண்டு அன்புடன் ஓதல் வேண்டும். புத்தகத்தை நிலத்திலேனும், ஆசனத்திலேனும், படுக்கையிலேனும், மடியிலேனும் வைக்கலாகாது......"(7:134) (நாவலர் 1986 :34).

எனவே, நூலை எவ்விதம் தாங்கிப் படிக்க வேண்டும் என்ற கோலத்திற்கான (posture) மூலவிளக்கங்களை அவரது வழிவந்தோர் அவரது எழுத்துக்களில் இருந்து எடுத்திருக்கக் கூடுமாயினும், நூலைத் தாங்கியபடி நாவலரைக் கட்டமைத்தல் என்பது மிகப் பிரதானமாக அவர்களது இடையீடு சம்மந்தமானது தான். இதன் பகைப்புலம் யாது? என்பதை ஆராயமுன் ஒருதரம் நாவலரது விக்கிரகவியற் கூறுகளை ஒருசேரத் தொருத்துச் செல்லுதல் இலகுவானதாக அமையும். இருக்கை நிலையில் பட்டுவேட்டி கட்டி, மேலாடை இன்றி முண்டித சிரசுடன் கழுத்திலும், சிரசிலும் உருத்திராக்கம் தரித்து திரிபுண்டரக் குறிகள் விநியோகிக்கப்பட்ட உடல்தோற்றத்தில் அவர் காணப்படுகிறார்.

நாவலர் அவரது மத ரீதியான செயற்பாடுகள் காரணமாக, அவரது வழி வந்தோரால் "ஐந்தாம் குரவர்" என அழைக்கப்பட்டார். வை. திருஞானசம்பந்த பிள்ளை (1849 – 1901) நாவலரை முதன்முதலாக ஐந்தாம் குரவரென அழைத்தார். நாவலரால் அது கடுமையாகக் கண்டித்து எதிர்க்கப்பட்டது (கனகரத்தினம் 1999:33). ஆனாலும், அது பிரபல்யமாகி நிலைநிறுத்தப்பட்ட ஒரு பிரயோகமாக சைவ மரபில் வேரூன்றிவிட்டது. சரவணமுத்துப்பிள்ளையே (1822 – 1879)

அதனைப் பிரபல்யப்படுத்தினாரென்பர் (கனகரத்தினம் 1999:43). நாவலர் தம்மை ஐந்தாம் குரவர் என வர்ணிப்பதை எதிர்ப்பினும், குரவர்கள் என்போர் "சைவசமயமே மெய்ச்சமயமென தாபித்தவர்கள்" (நாவலர் 1986:29) என்ற அவரது கூன்றினடியாக அவரது மரபு, அவரையும் அவ்விதமே இனங்காண முனைந்தது எனலாம்.

ஆனால், வெளிப்பாட்டுரீதியாகப் பார்க்கும்போது அவரது விக்கிரகவியல் – ஏலவே, சைவசமயக் குரவர்கள் சார்ந்து பரீட்சயமாக இருந்த பாரம்பரியமான விக்கிரகவியலுக்கு உரித்தான காட்சிப் பண்புகளைப் பெருமளவுக்குத் தொடராமல் அதற்குப் புறம்பான ஒரு காட்சிப் பண்பு மரபிலிருந்து உருவாகியிருப்பதனை அவதானிக்க முடிகிறது. சைவசமயக் குரவர்கள் நால்வரும் பாரம்பரியமான இந்தியக்கலை மரபிற்குப் பிறந்தார்கள் எனில், 'ஐந்தாம் குரவரான' நாவலர் அடிப்படையில் – நெகிழ்வான அர்த்தத்தில் 'விக்ரோறிய மெய்ப்பண்பு வாதத்திற்குப்' பிறந்தார் எனலாம்.

'விக்ரோறிய மெய்ப்பண்புவாதம்' அல்லது 'அக்கடமிக் யதார்த்தவாதம்' என்பது யதார்த்த மாயத்தோற்றம் என்பதை முன்னிறுத்திய ஒரு பாணியாகும்[5]. இலங்கை – இந்தியச் சுற்றுவட்டாரத்தில் காலனியத்தின் பெறுபேறுகளில் ஒன்றாக அறிமுகமாகிக் கலைக்கல்வி, கலை தொடர்பான கருத்தாடல்களி னூடாகத் தன்னை 'உயர்கலையின்' அதிகாரபூர்வமான பாணியாக நிலை நிறுத்திக் கொண்டதுடன் கற்றறிந்த வகுப்பினரைக் பேரரசின் திட்டங்களுக்குள் இணைக்கும் வழிமுறைகளில் ஒன்றாகவும் அறிமுகமாகியது (Mittar 1994:29). இவ்வகையில் காலனியத்தின் பண்பாட்டு உளவியலூடாக அங்கீகரிக்கப்பட்ட, உயர்தகவுடைய பாணியாகக் பரவலாகிய மேற்படி மரபு – காண்பிய வெளிப்பாட்டு மரபின் மையத்தில் தன்னைத் தாபிப்பதனூடாக, ஏனைய சுதேசியப் பாரம்பரிய மரபுகளை விளிம்பு நிலைப்படுத்தியது. காலனியத்தினூடாக உருவாகிய புதிய மத்தியதர வர்க்கத்திடம் அதுவே காண்பியக் கலையின் பொருத்தப்பாடுடைய – சிறந்த வெளிப்பாட்டு முறையாக ஏற்கப்பட்டிருந்தது. இந்த ஏற்றலின் பின்புறத்தில் இந்துக்கடவுளர்களும் – கதைகளும் – மறுபடி ஒருதரம் விக்ரோறிய மெய்ப்பண்புவாதத்தினூடாகப் பிறந்தன. இத்தகைய ஒரு காண்பியக் கலையின் வெளிப்பாட்டுச் சூழலுக்குள்ளேயே நாவலரது விக்கிரக நிலைப் படுத்தலும் அமைந்தது.

நாவலர் முதலில் ஓவியமாகவே வரையப்பட்டார். அந்த முதல் ஓவியத்தை வரைந்தவர் யார் என்பது தெரியவில்லை. பின்னால் எஸ்.ஆர். கனகசபை உட்படப்

பலரும் அதனை அடியொற்றி நாவலரை வரைந்துள்ளனர். மேற்குறிப்பிட்ட அவரது "முதல்" ஓவியத்தைப் பொறுத்தவரை நாவலர் தொங்குதிரை (drop curtian) ஒன்றிற்கு முன்னால் அமர்ந்திருப்பது போலக் காணப்படுவது – குறிப்பாகப் 'புகைப்பட மனரிசத்தின்' தாக்கம் சார்ந்த ஒரு நடவடிக்கை எனக் கூறலாம். ஒரு வகையான ஸ்ரூடியோக் கட்டமைப்பிற்குள் அலங்காரமுடைய தரைவிரிப்பு ஒன்றின்மேல் அவர் அமரவைக்கப்பட்டுள்ளார். ஒரு கட்டடத்தின் தூண் பகுதியும், பூச்சாடியும், செடிகொடி பூக்களின் படர்வுமுடையதாகக் காணப்படும் மேற்படி தொங்கு திரையின் தூர மூலம் காலனிய உற்பத்தியான பார்சி அரங்கின் தொங்கு திரை மரபாகும். இது இசை நாடகங்கள் என்ற வடிவத்தினூடாக ஈழத் தமிழ்ப் பிராந்தியங்களிற்கு ஏற்கனவே அறிமுகமாகி இருந்தது.

நாவலரது புத்தகத்துடனான சித்திரிப்பென்பது அவரது நூலாக்க முயற்சிகள் அல்லது கற்றறிதல் என்ற நிலைப்பாட்டிலிருந்து மட்டும் உருவாகியதல்ல. பதிலாக, அது அடிப்படையில் காலனிய காலத்து பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகையின் சிறப்படையாளங்களில் ஒன்றுமாகும். ஓவியம் – சிற்பம் – புகைப்படம் முதலிய யாவற்றிலும் இக்காலகட்டத்தில் இதனை அவதானிக்க முடியும். காலனியவாதிகள் மட்டுமல்ல, அவர்களைப் "போலச் செய்ய" முயலும் காலனியத்திற்கு உட்பட்ட மத்தியதரவர்க்கத்தினரைப் பொறுத்தவரையுங்கூட அவர்களது, சமூக அந்தஸ்தின் குறியீடாக அது இருந்தது. அவர்கள், காலனியகாலக் கல்வி முறையூடாக ஈட்டிய சமூக அதிகாரத்தின் சுட்டியாக அமையும் மேற்படி மரபினை அவர்கள் நாவலரது சித்திரிப்பிலும் முன்னிறுத்திக் கொண்டார்கள். இவ்வகையில் அவரது கையில் இருக்கும் நூலானது ஏட்டுச் சுவடிகளிலிருந்து பாடங்கள் அச்சுக்கு நகரும் காலகட்டத்தையும், அவரது நூலாக்க முயற்சிகளையும், அவரது அறிவுப் புலமையையும் குறிக்குமதே நேரம், அவரது சமூகக்குழுமம் நூல்வழிக் கேள்வி அல்லது காலனிய காலக் கல்வியூடாகப் பெற்றுக்கொண்ட அந்தஸ்த்து – அதிகாரம் ஆகியவற்றினதும் குறியீடாக ஒருங்கே காணப்படுகிறது. இவ்வகையில் நூலென்பது அறிவு – அந்தஸ்து – அதிகாரம் என்பவற்றின் பதிலீடாகக் காணப்படுகிறது எனலாம்.

நாவலருக்கு சிலையெடுக்கும் முயற்சி, இரண்டாவது உலகத் தமிழாராய்ச்சி மாநாட்டின் போது நாவலருக்கும் ஏனைய தமிழறிஞர்களோடு சேர்த்து தமிழகத்தில் சிலை வைத்தல் என்ற நிலைப்பாட்டிற்கு மாறாக, அவருக்கு சிலையெழுப்பாது விட்டமையின் பின்னணியில் உத்வேகம் பெற்றது (கனகரத்தினம் 2001:xiii)[6]. இவ்வகையில் 1969இல் நாவலருக்கு

சிலையெழுப்பப்பட்டது.[7] ஏலவே, ஓவியத்தில் தாபிக்கப்பட்டிருந்த நாவலரது விக்கிரகவியல் எவ்வித மாற்றமுமின்றிச் சிற்பத்துக்கும் எடுத்துச் செல்லப்பட்டது. தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்த சிற்பிகளின் பரம்பரையில் வந்தவரான மணிவண்ணன் நாவலருக்கான சிலையை வடிவமைத்தார். இதற்காக 35,000 ரூபா செலவிடப்பட்டது என்பர் (ஸ்ரீகாந்தா 1971: பக்கம் இடப்படவில்லை). அது அளவிலும் அமைப்பிலும் பொது(இட) சிற்பமாகக் காணப்பட்டது.[8] மேற்படி சிலை பெரும் பவனியாகக் கொழும்பிலிருந்து யாழ்ப்பாணத்திற்கு எடுத்துவரப்பட்டது. ஈழநாடு பத்திரிகை இந்தப் பவனியைப் பற்றிப் பின்வருமாறு செய்தி வெளியிட்டுள்ளது.

> "மக்கள் சிலையை, வெண்கலத்தில் வார்க்கப்பட்ட திருவுருவமெனக் கருதாது, நாவலர் பெருமானாகவே கருதி மலர்மாலைகள், பட்டுப் பீதாம்பரங்கள், காணிக்கைகள் அளித்து அஞ்சலி செலுத்தினர் (ஈழநாடு 04.07.1969).

நாவலர் பெருமானாகவும், நாயனாராகவும், குரவராகவும் பெயரிடப்படுவதும், நாவலர் குருபூசையும்[9] நாவலர் சிலையை வணக்கம் செய்தலுமான நடவடிக்கைகள் நாவலர் வழிபாட்டிற்குரிய ஒருவராக நன்கு நிலைநிறுத்தப் படுதலின் முக்கியமான குறிகாட்டிகளாக உள்ளன.

மேற்படி சிலை முதலில் நல்லூர் கந்தசாமி கோயில் தென்புறத்தில் இருக்கும் நாவலர் மணிமண்டபத்தில் தாபிக்கப்பட்டது. பின்னரது நாவலர் வீதியிலுள்ள நாவலர் கலாசார மண்டபத்திற்கு இடம் மாற்றப்பட்டது[10] பின்னர் வந்த நாவலர் சிலைகள் யாவற்றுக்குமான மாதிரியாக இச்சிலையே கைக்கொள்ளப்பட்டது. 1960, 1970களில் நாவலரியக்கந் தொடர்பாக நடைபெற்ற பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளும்[11] ஜனரஞ்சக தளத்தில் நாவலரை நன்கு நிலைநிறுத்த உதவின என்பதோடு நாவலர் சிற்பங்களிலும் ஜனரஞ்சகத்தனமான ஆக்க வெளிப்பாடு சார்ந்த தன்மைகள் பிரதானம் பெறலாயின. குறிப்பாக வர்ணப்பிரயோகம் முதலியனவற்றில் இதனைத் துலாம்பரமாக அவதானிக்க முடிகிறது. அதாவது நாவலர் விக்கிரகம் முழுதாகக் கறுப்பு வர்ணம் பூசப்பட்டு, பளிச்சிடும் வெள்ளையில் திரிபுண்டரக் குறிகளைக் காட்டி நிற்கும் தன்மையுடன் காணப்படலாயின. 1969இல் உருவாக்கப்பட்ட மணிவண்ணனின் வெண்கலச் சிலைகூட, அதன் மேல் கறுப்பு – வெள்ளை வர்ணம் பூசப்பட்ட நிலையிலேயே தற்போது உள்ளது என்பதும் கவனிக்கத்தக்கது.

ஆனால் ரமணி அவர்கள் யாழ்ப்பாணம் இந்துக் கல்லூரிக்காக வடிவமைத்த சமீபத்திய நாவலர் சிற்பம் ஏற்கனவே வழக்கத்திலிருக்கும் விக்கிரகவிய லிலிருந்து மாறுபட்ட இரு அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளது. இதிலொன்று நாவலர் சிலை மறுபடி உலோக வார்ப்பு விக்கிரகத்திற்குரிய வர்ணத்திற்கு மீண்டு சென்றுள்ளமை ஆகும். மற்றையது, நாவலரது ஒரு கை விரிக்கப்பட்ட நூலுடன் காணப்பட, மறுகை எதனையோ விளக்க அல்லது வியாக்கியானிக்க முற்படுவதான பாவனையில் உள்ளது. உலோக வார்ப்பு விக்கிரகத்திற்குரிய நிறத் தெரிவு அதன் போஷகரான ஆறு.திருமுருகனவர்களது விருப்பஞ் சார்ந்தது எனவும், நாவலரொரு பிரசங்கியுமாதலால் தான் அவரது ஒரு கையை எடுத்துரைப்புச் சார்ந்த கையசைவு ஒன்றுடன் கட்டமைத்ததாகவும் அதனது வடிவமைப்பாளரான ரமணி அவர்கள் கூறுகிறார்கள் (நேர்காணல் ரமணி).

ரமணியால் ஆக்கப்பட்ட ஆறுமுக நாலவர் சிலை.- யாழ்ப்பாணம் இந்துக்கல்லூரி. வர்ணம் பூசப்பட்ட சீமெந்துச் சிற்பம்.

இந்த மாற்றங்கள் தனியாட்களினது விருப்பின் பின்னணியில் நடைபெற்றிருந்தாலும், விக்கிரகவியலில் ஏற்படும் மேற்படி மாற்றங்களை வெறுமனே தனிநபர் விருப்புச் சார்ந்தது என்றோ அல்லது தற்செயலான தென்றோ பார்த்தல் மட்டுப்படுத்தப்பட்ட அளவிலேயே அதனைப் புரிந்துகொள்ள உதவும். தனி மனிதர்கள் என்போர் சமூக உறுப்பினர்கள்தான் என்பதனையும், அவர்கள் பொதுப்படையாகத் தமது காலம், வெளி சார்ந்த வரலாற்று நிலைக்கு அதிகபட்சம் கட்டுப்பட்டவர்கள் என்பதனையும் கவனத்தில் எடுத்தால் இம்மாற்றங்களை மேலோட்டமான பார்வைவழி புரிந்துகொள்ள முடியாது என்பது தெரியவரும். விக்கிரகவியலில் பிரதான தன்மையே அதன் நியமங்களின் ஆதிக்கமும், இலகுவில் மாறாத – மாற்றமுடியாத அதன் தகைமையுமாகும்.

ஏனெனில், அந்நியமங்கள் அவற்றிற்கான கருத்தாக்கங்களால் ஆழப்படுபவை. எனவே, விக்கிரகவியலில் யாதாயினுமொரு மாற்றம் சம்பவிக்கின்றதாயின், அது சமூகத்தில் குறிப்பிட்ட விக்கிரகவியல் தொடர்பாக வழக்கில் இருக்கும் கருத்தாக்கத்தின் மாற்றம் ஊடாகவே ஏற்பட்டிருக்கின்றதென்பதை புரிந்து கொள்ளலாம்.

சைவ சமய நாற்குரவர்களோடு ஐந்தாம் குரவராக நாவலர் - நாவலர் மணிமண்டபம், நல்லூர்

மேற்படி ரமணியின் சிற்பத்தில் மட்டுமின்றி, நல்லூர் கந்தசுவாமி கோயிலருகில் இருக்கும் நாவலர் மணிமண்டப சுவரோவியத்திற் கூட சைவசமயக் குரவர்கள் நால்வரோடும் ஐந்தாம் குரவராக இணைக்கப்பட்ட நாவலரது ஓவிய உருவில் அதிகம் வெளித்துருத்தாக நிலையில் ஒரு ஒளிவட்டம் புதிதாக, அவரது சிரசிற்குப் பின்னால் முளைத்துள்ளது. இதேநேரம் இவ்வருடத்திற்கான (2004) அஷ்டலக்ஷ்மி நாட்காட்டியில் நாவலர் மிகவும் பிரகாசமான நீண்ட சுடரொளிரும் ஒளிவட்டத்துடன் காட்சி தருகிறார். இந்த மாற்றங்கள் ஏன் ஏற்பட்டன? இம் மாற்றத்தை நிகழ்த்த நாவலரது விக்கிரகவியல் சமீபத்திய ஆண்டுகளைத் தெரிவு செய்ததன் பின்புலம் என்ன?

கடந்தகாலகட்டங்கள் நபர்கள் முதலியவர்களை நிகழ்காலம் தனது உடன் நிகழ் காலத் தேவைகளின் பின்புலத்திலிருந்துதான் கண்டெடுக்கிறது. ஒரு நபர் அல்லது ஒரு சம்பவம் அல்லது ஒரு புராணிகம் பற்றிய நமது வாசிப்பு என்பது நமது

நிகழ்காலத் தேவையின் பகைப் புலத்திலிருந்துதான் நடைபெறுகிறது. ஒவ்வொரு காலமும் ஒரே நபரை, ஒரே சம்பவத்தை வெவ்வேறுகால கட்டங்களில் மீள நோக்கும் போது அவ்வக்காலகட்டத் தேவைகள், கருத்து நிலைகள் முதலியவற்றின் சார்பிலேயே அதனை நிகழ்த்துகிறது.

1960களில் முற்போக்கு இலக்கிய சங்கத்தினர் தேசியவாதிகளை இனங்காணும் திட்டமூடாக (project) நாவலரை வாசித்தனராயின், சமீப காலகட்டம் நாவலரைப் பெருமளவுக்கு மறுபடி அவரது கிறிஸ்தவ எதிர்ப்பு நடவடிக்கைகளின் பகைப் புலத்திலிருந்து – மிக முக்கியமாக, நாவலரது மேற்படி திட்டத்தை முன்னிலைப்படுத்தியே அதிகபட்சம் உடன் நிகழ் காலத்தினுள் அவரை சூழவைப்படுத்த முயற்சிப்பதைப் பரவலாக அவதானிக்க முடிகிறது.

குறிப்பாக கிறிஸ்தவம் சார்ந்த சிறுசபைகள் மற்றும் புரட்டஸ்தாந்து மதப் பிரிவுகளது மதமாற்றம் முதலான செயற்பாடுகளின் அதிகரிப்புப் பின்னணியில் இந்த மீள் முன்னிறுத்துகை நடைபெறுகின்றதெனக் கூறலாம். கடந்த மிக நெருக்கடி மிகுந்த யுத்தகால நிலைமைகளுள் பொது மக்களிடம் ஏற்பட்ட மனவுளைச்சல், சேவைகள்–அரவணைப்புகளின் தேவை தொடர்பான நிலைமைகளுக்குள் இவை தம்மை அதிகம் முதலீடு செய்துள்ளன. "..... பாவம், வியாதி, பில்லி சூனியம், கடன்பாரம் இவைகளிலிருந்து உடனே விடுதலை பெறக் குடும்பமாக வாருங்கள்...." (மேற்கோள் சுதாஜினி 2001:05) என்ற வகையான பிரசாரங்களோடு அவை பெருமெடுப்பில் தொழிற்படலாயின. ".... மத மாற்றம் ஒரு தொற்று வியாதி, அது தான் பற்றியவரை மட்டுமன்றி, அவரோடு ஒட்டியவரையும், அவருடைய வரலாற்றுப் பின்னணி, வாழ்க்கைநெறி அனைத்தையுமே அடியோடு மாற்றிவிடும்.." (மகேசன் 1997:50) என ஒரு சைவர் குறிப்பிடுகிறார். 2001இல் யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்டு மேற்கொள்ளப்பட்ட களவாய்வு ஒன்றின்படி சுயாதீன சிறுசபைகள் 2001 ஆண்டில், அதற்கு முன்னைய காலத்தில் இருந்து 45.7% அதிகரிப்பையும், புரட்டஸ்தாந்து சபை 54.2% அதிகரிப்பையும் அடைந்துள்ளன (சுதாஜினி 2001:15). இத்தகவல் மறுவழமாக மதம் மாறும் செயற்பாட்டில் நிகழும் பெருக்கத்தையும் காட்டுகிறது. இவ்விதமான மதமாற்றம் தொடர்பான நெருக்கடிகளைப் பௌத்தமதமும் இக்காலகட்டத்தில் அதிகம் சந்திக்கின்றமையின் பின்னணியில் பாரம்பரிய மதங்களிடம் இது பொதுப்படை யான எதிப்பினை இந்நடவடிக்கைகள் அதிகம் சந்திக்கத் தொடங்கியது.[12] இந்தப் பின்னணிக்குள்தான் நாவலரது உடன் நிகழ்கால பாத்திரம் வரையறுக்கப் படுகிறது. இதற்கு இன்னொரு காரணமும் உண்டு. பௌத்த, கிறிஸ்தவ மதப் பிரிவுகளுக்கு இருப்பது போல நிறுவன ரீதியான பலமோ, மத ரீதியான

தலைமையோ சைவர்களுக்கு இல்லை. இந்த நிலைக்குள்தான் நாவலர் அவரது 'புறச்சமய' எதிர்ப்பு நடத்தைகளுக்கூடாகப் பிரதானப்படுத்தப்படுகிறார். மேற்படி நிலமைக்குள் ஒரு மாதிரியுருவாக (model) நாவலர் வருகிறார். மறுபடியும் ஒரு சைவச் செயற்பாட்டாளரும் – பிரசாரகரும் அவர்களுக்குத் தேவைப்படுகிறார். இந்தப் பிரசாரகர் என்ற கண்ணோக்கு, ஏலவே நிறுவப்பட்ட நாவலரது விக்கிரகவியலுக்குள் ஒரு அசைவைச் சாத்தியமாக்கி இருக்கிறது எனலாம். அதுவே ரமணியவர்களாற் செயற்பட்ட நாவலர் சிலையின் விக்கிரகவியலில் உள்ள விளக்கம் அல்லது வியாக்கியான கையினது வருகையாகும் எனக் கருத இடமுண்டு.

இந்தப் பகைப்புலத்தில் நாவலர் மேலும் முன்னையதை விடவும் தெய்வீகப்படுத்தலுக்கும் –அவதாரபுருசராக நோக்கப்படுவதுமான வகிபாகத்தைப் பெறுகிறார். "ஈழ நாட்டில்... இருள் சூழ்ந்து இருந்த இந்து சமயத்திற்கு விடிவெள்ளி போல... அவதாரஞ் செய்தார்... சைவ மக்களின் கலங்கரை விளக்காகச் சைவ சேனாதிபதியாக, தியாக தீபமாக, அருட் செல்வராக எல்லாம் வாழ்ந்த ஆறுமுக நாவலர்..." என நாவலரை இந்துக்கலாசார அமைச்சின் தற்போதைய உதவிப்பணிப்பாளரான சிவமாகலிங்கம் (உதயன் 04.11.2004) விழித்தெழுதியுள்ளார். ஒருவகையில் தங்க வர்ண மறுவருகையும், ஒளிவட்டமும் பாரம்பரியச் சிற்ப மரபில் இருந்ததான ஒரு புத்துருவாக்கச் செயற்பாடுதான் என்பதையும் கவனிக்க முடியும்.

நாவலரது உருவப்படிமத்தோடு அச்சிடப்பட்டுள்ள அஷ்டலக்ஷ்மி நாட்காட்டி.

இந்த நிலையில் நாவலரது விக்கிரகவியலானது அடிப்படைத் தோற்றப்பாடு விக்ரோறிய மெய்ப்பண்புவாதத்தின் ஊடானது ஆயினும் அது அதற்கு உட்பட்ட நிலையில் பாரம்பரியமான விக்கிரகவியல் சார்ந்த சில விடயங்களுடனும் ஊடாடியுள்ளது என்பதைக் காணலாம். விகிதாசார ரீதியில் பார்த்தால் அல்லது தோற்ற முதன்மை நிலையிற் பார்த்தால் காலனியத்தின் காண்பிய மொழியாக அறிமுகமாகிய "விக்ரோறிய மெய்ப்பண்புவாதம் தூக்கலாகவும் – அதனுடன் உட்பொதிந்த நிலையில் 'பாரம்பரிய' விடயங்கள் உள்ளெடுக்கப்பட்டிருப்பதனையும் காணமுடிகிறது.

சுருக்கமாகக் கூறுவதானால் விக்கிரகவியலினது நியம உருவாக்கமும், அதன் பரவலாக்கம் அல்லது ஒடுங்கு திசை என்பதும் அதிலேற்படும் மாற்றங்களும் குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் பண்பாட்டு வட்டகைகள் – அவற்றின் கருத்து நிலைகள், அதனை முன்தள்ளும் அகப் புற நிலைமைகளில் சுட்டிப்பான வெளிப்பாட்டாகும் என்ற வகையில் விக்கிரகவியலை வாசிப்பதென்பது, அதனை உற்பவித்த சமூகத்தை வாசித்தலுமாக அமைகிறது.

குறிப்புகள்

1 "கோயில்களிலே வடித்துவைக்கப்பட்ட நமது சமயக் குரவர்களுடைய சிலைகளில், அந்நாயன்மார்களுடைய மெய்யான உடற்தோற்றத்தை நாம் காணமுடியாது. அவ்வாறே அண்மைக் காலத்தில் வரையப்பட்ட நாவலர் படத்திலும் நாம் காண்பது, அவருடைய மெய்யான தோற்றமன்று. அவருடைய சாயலை ஓரளவொத்த எனது சிநேகிதருடைய படத்தைப் பார்த்து வரையப்பட்டதே இப்போது எங்களாற் காணக்கூடியதாக உள்ள படங்களாகும்" (Sivapada Sundaram 1950:05) – மேற்படி கூற்றின்படி சிவபாதசுந்தரமவர்கள் ஏற்கனவேயுள்ள அவரது சிநேகிதருடைய படத்தையே பார்த்து வரையப்பட்டது எனக் கூறுவது, நாவலரது எந்தப்படத்தை எனத் தெளிவில்லாத போதும், வேறொருவரது வடிவத்தையே மாதிரியுருவாகக் கொண்டு நாவலர் 'பிறப்பிக்கப்பட்டுள்ளார்' என்பதை இது உறுதிப்படுத்துவதுடன், அதனை விக்கிரகவியலின் உருவாக்க வழி தர்க்கநிலைப்படுத்தவும் முனைகிறது.

2. பத்ததிகள் எனப்படுபவை ஆகமங்களின் உட்பிரிவுகளான சரியா, கிரியா, யோக, ஞானா பாதங்களுள் முதல் மூன்று பாதங்களையும் விளக்க வியாக்கியானிக்க எழுந்த நூல்களாகப் பொதுவாகக் கூறப்படுகின்றன.

இவற்றின் தோற்ற காலம் குறிப்பாக கி.பி.13 – கி.பி 15 ஆம் நூற்றாண்டுகள் எனக் கூறப்படுகிறது (மூர்த்தி 1998 : 178, 180) அகோரசிவாசாரியார் பத்ததி, சோமசம்புப் பத்ததி, சைவசந்நியாசபத்ததி முதலானவை இவற்றுட் பிரபலமானவை. இவை ஆகமத்தின் மேற்படி பாதங்களை விளக்க எழுந்தனவே ஆயினும், அவை எழுதப்பட்ட காலம், சூழல், தேவை சம்ந்தப்பட்ட வியாக்கியானங்களைக் கொண்டவை. ஆகமத்தை விடவும், இவற்றில் பிராமணரல்லாதோருக்கான இடம் உறுதிப்படுத்தப்படுகிறது. சிவபூஷணம் சைவசந்நியாச பத்ததி முதலியன இவ்வகைப்பட்டனதான்.

3. திருக்கைலாய பரம்பரை எனச் சிறப்பிக்கப்படும் சந்தான குரவர் வழிவரும் – சைவசித்தாந்த மரபுசார்ந்த பிரதானமான ஆதினமான திருவாடுதுறை ஆதினமே, கந்தப்பிள்ளை ஆறுமுகம் எனும் ஆறுமுகநாவலருக்கு, 'நாவலர்' பட்டமளித்து கௌரவித்தது. மதுரை திருஞான சம்பந்தராதீனம், திருவண்ண மலை, தருமபுராதீனம் முதலானவை நாவலரை பலவாறும் கௌரவம் செய்துள்ளன. திருவண்ணாமலையாதீனம் நாவலரை சிவிகையிலேற்றி பட்டணப் பிரவேசம் செய்வித்ததுடன், நூற்பதிப்பு, நூலாராய்ச்சி, கற்பித்தல் முதலான வகைகளில் எல்லாம் நாவலருடன், ஆதீனங்கள் தொடர்புபட்டிருந்தன. இன்னொருவகையில் அவற்றிற்கிடையிலிருந்த கருத்துநிலைப் பொதுமைப்பாடும் இதற்கு காரணமாக இருந்து எனலாம் (கைலாசபிள்ளை 1955:33,35,36, கனகரத்தின உபாத்தியாயர் 1968 : 59 – 63).

4. இதேநேரம் மதம் மாறிய கிறிஸ்தவர்கள் தொடர்பான பேராசிரியர் பத்ம நாதனை மேற்கோள் காட்டி, றொகான் பஸ்ரியன் மதமாறிய உயர்குடி சைவர்கள் அவர்கள் கிறிஸ்தவத்தை ஒரு முகமூடியாகவே பயன்படுத்தினார்கள் என்கிறார் (Bastin, 1997:404). பெருமளவுக்குப் பிருத்தானிய காலகட்டத்தை முன்நிறுத்திப் பேசப்பட்ட மேற்படி விடயம் மதம் மாறிய பல உயர்குடிசார்ந்த வேளாளர்கள் காலனிய நன்மையை உறிஞ்சுதற்கான ஒரு கவசமாகவே கிறிஸ்தவத்தைத் தரித்துக் கொண்டு, உள்ளே சைவர்களாக இருந்தார்கள் என்பதும், மறுபுறம் பிரகடனப்படுத்தப்படாத வெள்ளாள– கிறிஸ்தவ அடையாளமொன்று இந்த மதம்மாறிய வேளாளர் பலரால் நிலைநாட்டப்பட்டதும் இவ்விடத்தில் மனங்கொள்ளத்தக்கது.

5. அக்கடமிக் யதார்த்தவாதம் அல்லது விக்டோரிய மெய்ப்பண்புவாதம் என்பது 17ம் நூற்றாண்டு இத்தாலியில் உருவாகி ஐரோப்பா முழுவதும் பரவலாகிய யதார்த்தமாய தோற்றம் என்பதை முன் நிறுத்திய ஒரு பாணியாகும். மேலதிக

விபரங்களுக்கு பார்க்க The Dictionary of Art, edited Jane Turner, Grove 1996, vol. 23:502 - 505. குறிப்பாக மனித உடல்தோற்றத்தை அது உள்ளது உள்ளவாறே வெளிப்படுத்துதல் என்பதில் கரிசனை எடுத்த மேற்படி பாணி, அதன் நேர்ப்பொருள் அர்த்தத்தில் நாவலர் விக்கிரகவியல் தொடர்பாக பிரயோகிக்கப்பட முடியாதது. ஏனெனில் அடிப்படையில் நாவரலது தோற்றமே இன்னொருவரை வைத்தே வரையப்பட்டது. ஆனால் இங்கு மேற்படி பாணியின் பின்புல தாக்கவழிவந்த வரைதல் அல்லது வெளிப்படுத்துதல் பாணியை மேற்படி வடிவமைப்பாளர்கள் பயன்படுத்திக் கொண்டார்கள் என்ற வகையிலே பிரயோகிக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதனால் இந்தக் கட்டுரையைப் பொறுத்தவரை மேற்படி சொற்பிரயோகம் வரையறுக்கப்பட்ட – நெகிழ்வான அர்த்ததத்திலேயே பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கிறது.

6. முன்பு எடுக்கப்பட்ட முடிவுக்கு அல்லது ஆறுமுகநாவலரது வழி வந்தோரது சிலைநாட்டும் ஆசைக்குமாறாக, சிலை ஏன்வைக்கப்படவில்லை என்பது தனியொரு ஆய்வுக்குரிய பகுதியே. அது தொடர்பான ஆய்வுகளுக்கு இக்கட்டுரை நகரவில்லை.

7. மேற்படி கருத்தாடலின் மையமாக இருக்கும் விக்கிரவியல் பண்புகளுக்கு முற்றுமுழுதாக மாறுபட்ட சிற்பம் ஒன்று நாவலர் 1848 இல் வண்ணார் பண்ணையில் தாபித்த 'நாவலர் பாடசாலை' என அழைக்கப்படும் சைவப்பிரகாச வித்தியாசாலையில் உள்ளது. நாவலரது மருமகரும், அவரது வரலாற்று ஆசிரியர்களுள் ஒருவருமான கைலாயபிள்ளை நாவலர் பாடசாலையை பொறுப்பேற்று நாடாத்தும் காலத்தில், பாடசாலை வளவினுள் குரவர் கோயில் என்ற ஒரு ஆலயத்தை அமைத்துள்ளார். இக்கோயிலினுள் சைவ சமய குரவர்கள் நால்வர், சேக்கிழார், நாவலர் ஆகியோரது சிலைகள் தாபிக்கப்பட்டுள்ளன (கனகரத்தினம் 1999 : 15,16). இக்கோயில் கட்டப்பட்ட சரியான ஆண்டோ, கட்டப்பட்டபோதே விக்கிரகங்கள் முழுமையாக தாபிக்கப்பட்டுவிட்டனவா என்பதுவோ சரியாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் இது கைலாயபிள்ளை அவர்களது தேகவியோகத்துக்கு முற்பட்டது என்ற வகையில் 1939க்கு முற்பட்டதாக அமைய வேண்டும். ஆனால் ஏனைய விக்கிரகங்களுக்கும், நாவலரது விக்கிரகத்திற்கும் இடையில் செதுக்குமுறையில் மாற்றங்கள் உண்டு. எனவே இவற்றிற்கு இடையில் காலவேறுபாடோ, சிற்பிகளுக்கு இடையில் வேறுபாடோ இருக்கவேண்டும்.

இச்சிற்பம் முழுக்க முழுக்க இந்திய சிற்பப் பாரம்பரியத்தினை உள் வாங்கியதாக சின்முத்திரை, அர்த்தபத்மாசனம் ஆகியவற்றுடன் காணப் படுகின்றது. கிடைக்கும் தகவல்களின் படி இது 1939 இக்கு முற்பட்டது என்ற

வகையில் (நேர்காணல் கந்தசுவாமி) ஏன் இந்த விக்கிரகவியலை அடியொற்றி சிற்பங்கள் செய்யப்படாமல் வேறொரு மரபு முன்னிறுத்தப்பட்டது, இதன் சரியான காலம் யாது, நாவலருக்கு சிலை எடுக்கப்பட வேண்டும் என்ற பேச்சு அடிபடும் போது இச்சிற்பத்தை பற்றி ஏன் யாரும் பேசவில்லை என்பன முக்கியமான கேள்விகளாகும் இதற்கான பின்னணிபற்றிய ஆய்வு நாவலர் சிலைஉருவாக்கம் தொடர்பான வேறொரு திசை வழி ஆய்வாகும் இது தொடர்பான விடைய ஆய்வுக்கு இக்கட்டுரை இப்போது நகரவில்லை.

8. பொதுச் (இட) சிற்பம் வைக்கும் பாரம்பரியம் காலனிய காலத்தில் பெருமெடுப்பில் காலனியவாதிகளினால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. இதன் தொடர்ச்சியாக காலனித்துவத்துக்கு உட்பட்டிருந்த நாடுகளும் அதன் தொடர்ச்சியாக இவ்வகை மரபினை கையேற்றுக் கொண்டன. பெருமளவிற்கு பொதுச் (இட) சிற்பம் அதனை நிலைநிறுத்திய நிறுவனங்களின் கருத்துநிலை பரப்புதலின் வெளிப்பாடக அமைந்திருந்தன.

9. சைவமரபில் குருபூசை என்பது பொதுவாக நாயன்மார்கள்பொருட்டாக அனுட்டிக்கப்படுவது இவ்வகையில் ஐந்தாம் குரவர் ஆன நாவலரது வழிவந்தோர் குருபூசை மரபினை உருவாக்கினர் அவர் 'சிவனடி சேர்ந்த' பிரம்மாதிவருடம் கார்த்திகை 21 ஆம் திகதி (5.12.1879) அவரது குருபூசை தினமாகும். சுத்தானந்த பாரதியார் இந்நாளை பின்வருமாறு அறிவுறுத்துகிறார்.

> கார்த்திகைமா தத்துமகம் காசினிக்கு சைவநிலை
> சேர்த்திப் பரசமயம் சேதித்துச் கீர்த்திமிக
> மேவு தமிழ் தந்தகந்த வேள் நல்லூர் ஆறுமுக
> நாவலர் வீ டுற்றதிருநாள்
>
> (ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதி 1948 : 06)

10. நல்லூர் கந்தசுவாமி கோயில் ஆலய உற்சவமூர்த்தி வெளிவீதிஉலா வரும்போது நாவலரது சிலையையும் சுற்றிவரவேண்டி இருப்பது மூர்த்திக்கு சிறப்புடையதல்ல என்ற நிலைப்பாடு உடையோரது செயற்பாடாகவே மேற்படி நாவலர்சிலை இடமாற்றப்பட்டதாக பொதுவாக அறியப்படுகிறது. ஒரு புறம் நாவலரை ஒரு வழிபடு விக்கிரகமாக, குரவராக (குரவருக்கு ஆலயத்தினுள் சிலைஎடுக்கும் மரபுண்டு) கொள்ளும் மரபு காணப்படும் அதேவேளை, அவ்வாறல்லாது நாவலரது சிலையை 'வெறுமனே' ஒருமனித பிரதிமையாகக் கொள்ளும் மரபு காணப்படுவதையும் இம்முடிவு கோடிகாட்டுகிறது. இது நாவலரது சமூகவகிபாகம் தொடர்பாக வேறுபட்ட நிலைப்பாடுகள் சமூகத்திற் காணப்படுவதையும் எடுத்துக்காட்டுகிறது. இதேநேரம் நாவலருக்கும், நல்லூர்

கந்தசுவாமி கோயில் நடைமுறைகளுக்கும் இடையில் பலமான முரண்பாடுகள் காணப்பட்டதை அவரது எழுத்துக்கள் மூலமாக அறியமுடிகிறது. நாவலரது ஆகம மைய நிலைப்பாட்டிக்கும், நல்லூர் கோயிலது ஆகமம் சாராத நடைமுறைகள் சிலவற்றுக்கும் இடையிலிருந்தே மேற்படி முரண்பாடு வேர்விட்டுள்ளது எனலாம்.

11. நாவலருக்கு நூற்றாண்டு விழா, சிலைநாட்டுதல், நாவலர் மாநாடு, முத்திரை வெளியீடு, பத்திரிகை சிறப்பு வெளியீடுகள் , மெய்கண்டான் பதிப்பகத்தின் நாவலர் சிலைப்பவனி மலர், முத்திரை வெளியீட்டு மலர், பாடசாலைகளில் தமிழ் சமய நூல்களில் நாவலர் பற்றிய விடையங்கள் உள்ளடக்கப்படுதல் முதலியன இக்காலகட்டத்தில் பரவலாக நிகழ்ந்தன.

12. கடந்த U.N.P அரசில் இந்து சமய விவகார அமைச்சராகப் பதவி வகித்த தி. மகேஸ்வரன் அவர்கள் மதமாற்றத் தடைச்சற்றம் ஒன்றை கொண்டுவருதல் பற்றி பேசியிருந்தார். இதனை பௌத்தமத பீடங்களும் ஏற்றுக்கொண்டமையின் பின்னணியின் கடந்த அரசில் அங்கம் வகித்த மற்றொரு அமைச்சரான W.H.M. லொகுபண்டார மதமாற்றத் தடைச்சட்டம் கொண்டுவரப்படவேண்டும் என

உசாத்துணைகள்

Bastin, Rogan
1997, The Authentic Inner life: Complicity and Resistance in the Tamil Hindu Revival in Srilanka. In Michael Robers eds, Colletive identities Revisited - Vol 1 Colombo: Marga insitute.

Berger, John
1972, Ways of seeing, BBC : London.

Bychkov, V.Victor
1988, Icon In Kelly Micheal eds, Encyclopedia of aesthetics vol 2,

Champakalakshmi, R
1999, Trade, Ideology and Urbanization in South India 300 BC to AD 1300, New Delhi:Oxford University Press.

1981, Vaishnava Iconography in the Tamil Country, New Delhi : Orient Longman.

Eco, Umberoto
1979, A theory of Semiotics, Bloomington: Indiana University Press

Gunasingam, Murugar
1999, Srilankan Tamil Nationalism . A study of its origins, Sydenny : M.V. Publications

Mieke, Bal
1998, Peirce, Charles Sanders In Micheal Kely eds, Encyclopedia of Aesthetics Vol 3 , New York.

Mitter, Partha
1994, Art and Nationalism in Colonal India 1850 - 1922, Britain: Cambridge University Press

Moore, C.Albert
1977, Iconography of religions: An introduction, London: SCM Press Ltd

Oguba, Oyina and Irela Abiola
1978, Theatre in Africa, Nigeria.

Pfafferberger , Brayn
1982, Caste in Tamil calture: The religious foundation of Sudra domination in Srilanka, New York.

Rajamanikam .M
1964, The development of Saivaism in South India, Madras.

Sivapadasundaram . S
1950, Arumugaranalar, Jaffna.

Summers, David
1992, Icon, In Nelson S.Robert and Shiff Richard eds, Representation in Critical terms for art history U.S.A: University of Chicago Press

Theodorson. A. George and Theodorson G.Achilles,
1970, Modern Dictionary of Sociology. New York.: Homas Y. Crowell Company

Williams, Reymond
1989, Key words. London: Fontne Press

இராசமாணிக்கனார், மா
1958, சைவசமய வளர்ச்சி, சென்னை: ஔவை நூலகம்

கனகரத்தினம் இரா.வை (பதிப்பு)
1996.சி.செல்லையாபிள்ளையின் யாழ்ப்பாண நல்லூர் ஆறுமுகநாவலர் அவர்களின் சரித்திரச் சுருக்கமும் அவர்கள் இயற்றியருளிய தனிப் பாமாலையும், புங்குடுதீவு: அன்புதாசன் வெளியீடு

கனகரத்தினம் இரா.வை
1999, நாவலர் மரபு, கொழும்பு: பூரணம் வெளியீடு

கனகரத்தினம் இரா.வை
2001, ஆறுமுகநாவலர் வரலாறு: ஒரு புதிய பார்வையும் பதிவும், கொழும்பு: பூரணம் வெளியீடு

கனகரத்தின உபாத்தியாயர்
1968. ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரம்,சுன்னாகம்: நாவலர் சபை,

கிருஷ்ணராஜா. சோ
1978, சைவசித்தாந்தம் மறுபார்வை, கொழும்பு: பூபாலசிங்கம், புத்தகசாலை

குமாரசுவாமித்தம்பிரான் (பதிப்)
1932 சிவாக்கிரக யோகிந்திர ஞானசிவாசாரிய சுவாமிகள் சைவசந்நியாசபத்ததி, கும்பகோணம்.

கைலாசபிள்ளை, தா
1955, ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரம் (பதிப்பு) பொன்னுஸ்வாமி, சென்னை: வித்தியாநுபால யந்திரசாலை

சபாரத்தினம் எஸ். வி
1992, சைவ ஆகமங்கள் ஓர் அறிமுகம். சென்னை: சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம்

சிவத்தம்பி, கா
2001, தமிழ் இலக்கியத்தில் மதமும் மானிடமும், சென்னை: மக்கள்வெளியீடு

சுப்பிரமணியன், நா
1994, சைவசிந்தாந்தச் சிந்தனை மரபு, பேராசிரியர் சி.செல்வநாயகம் நினைவுரை, திருநெல்வேலி: யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்

சுப்பிரமணியன், நா, கௌஷல்யா, சுப்பிரமணியன்
1996, இந்தியச் சிந்தனை மரபு, சென்னை: சவுத் ஏஷியன் புக்ஸ்

நாவலர்
1954, ஆறுமுக நாவலர் பிரபந்தத்திரட்டு (பதிப்பு) பொன்னுஸ்சுவாமி சென்னை: வித்தியாநுபாலன யந்திரசாலை

1939, பாலபாடம் மூன்றாம் புத்தகம், (பதிப்பு) சுப்பிரமணியம்பிள்ளை, சென்னை : வித்தியாநுபாலன யந்திரசாலை

1969, பாலபாடம் முதற் புத்தகம், (பதிப்பு) இராசேசுவரன், சென்னை: வித்தியாநுபாலன யாத்திரசாலை

1986 சைவவினாவிடை முதற் புத்தகம் சமயகலாசாரக்குழு, சுன்னாகம்: யாழ் மாவட்டக்கலாசாரப் பேரவை

பொன்னம்பலம், சுதாஜினி
2001, யாழ்ப்பாணத்தில் மதமாற்றம் யாழ்ப்பாணத்துக் கிராமம் ஒன்றினை மையமாகக் கொண்ட சமூகவியல் நுண்ணாய்வு, பதிப்பிக்கப்படாத, கலைமாணி பட்டத்திற்காச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரை, யாழ். பல்கலைக்கழகம்.

மகாலிங்கம், சுஜாதா
2001, யாழ்ப்பாணத்தில் புகைப்படத்தின் வரலாறும் அதன் காண்பிய அர்த்தமும் (பதிப்பிக்கப்படாத கலைமாமணிப் பட்டத்திற்காகச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரை), திருநெல்வேலி: யாழ். பல்கலைக்கழகம்.

மூர்த்தி, அ.கி
1998, சைவ சிந்தாந்த சொல் அகராதி, சென்னை: கழக வெளியீடு

மகேசன், கணபதி
1997, மதமாற்றம், நல்லூர்.

யோகி, ஸ்ரீ சுத்தானந்த பாரதி
1948, நாவலர் பொருமான், புதுச்சேரி: புதுயுகநிலையம்,

ஸ்ரீகாந்தா, ம
1972 ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுகநாவலர் முத்திரை வெளியீட்டு விழா மலர், கொழும்பு: ஆறுமுகநாவலர் சபை

ஸ்ரீ பஞ்சாக்கரயோகிகள்
1925, சைவபூஷணம். கும்பகோணம்: சிவகாம சித்தாந்த பரிபாலன சங்கம்

ஸத்யோஜாதசிவச்சாரியார்
1916, காமிகாமம், பிரதிஷ்டாதி உத்ஸவாந்த படலங்கள், கும்பகோணம்.

வன்முறையான கதையாடல்களை வரைதல்: டாக்காவிலுள்ள போர் நினைவிடங்களும் அவற்றில் உறைந்துள்ள நினைவுக் கூறுகளும் *

-நாயனிக்க முக்கர்ஜி
தமிழாக்கம் :வணபிதா ஜே.ஈ.ஜெயசீலன்
சாமிநாதன் விமல்

போர் நினைவுச்சின்னங்களினூடு போரின் வீர தீரங்களையும் தோல்விகளையும் நினைவூட்டும் போது நினைவிற்கு உருவத்தையும் அதற்கான பிரதிநிதித்துவத்தினையும் ஊடக ரீதியிலான பொருட்களே உருவாக்குகின்றன என ஐயத்துக்கு இடமற்று நம்பப்படுகிறது. உண்மையில் போர் ஞாபகச்சின்னங்களில் கட்டடக்கலையும் ஞாபகமும் ஒன்றுக்கொன்று பெறுமதி தந்து பரிவர்த்தனை செய்து கொள்ளப்படுவதாகத் தோன்றுகிறது. அந்த வகையில் இவ்வாய்வுக் கட்டுரையானது 1971இல் நிகழ்ந்த வங்களாதேச விடுதலைப் போருக்கும் (முக்திஜீத்தோ) டாக்காவின் நகர்ப் புற வெளிகளிலுள்ள போர் நினைவுக் கலைப்பொருட்களுக்குமுள்ள தொடர்பு பற்றியதும், அதன் உருவகப்படுத்தல் பற்றியதுமான பிராரம்ப அறிமுகமாகும். போர் நினைவுச்சின்னங்களின் விளக்கப் பாணிகளின் ஆய்வு என்பது இந்த நினைவு கூரும் படிமுறையில் இயல்பாகவே இணைந்துள்ள ஞாபகமூட்டும் மற்றும் மறக்கும் படிமுறை பற்றியும் அத்துடன், மத்திய தர வர்க்க தன்வயச்சார்புடன் அது கொண்டுள்ள தொடர்பையும் திரைவிலக்கும். இந்த வகையில் இக்கட்டுரையானது மீர்பூரிலுள்ள புத்திஜீவித் தியாகிகளுக்கான (ஷொஹிட் புத்திஜீவி) நினைவிடத்தையும் டாக்கா பல்கலைக்கழகப் பகுதியிலுள்ள யுத்த நினைவிடத்தையும் ஆய்வு செய்கிறது.

1947இல் பிரித்தானியக் காலனித்துவ ஆட்சியாளர்களிடமிருந்தான இந்தியாவின் விடுதலை, அதனைக் கிழக்கு மற்றும் வடமேற்கு மூலைகளில் இருந்து வெட்டி எடுத்து முஸ்லீம்களுக்கான புதிய தாயகத்தின் உருவாக்கத்திற்கு வித்திட்டது. அவை முறையே கிழக்கு மற்றும் மேற்குப் பாகிஸ்தான் என அறியப்பட்டன. கிழக்கு மற்றும் மேற்குப் பாகிஸ்தானின் தேச இயல்பின் தலையாய ஏகக் கோட்பாடாக இஸ்லாம் இருந்தபோதும், கணிசமான அளவில் பண்பாட்டு மற்றும் மொழியியல் வேறுபாடுகளும் காணப்பட்டன. கிழக்குப் பாகிஸ்தானில் வங்கமொழிக்குப் பதிலாக உருதுமொழியை அரச மொழியாகத் திணிக்கப்

பல்வேறு முயற்சிகள் தொடர்ந்து மேற்கொள்ளப்பட்டன, அத்துடன் மேற்குப் பாகிஸ்தானின் நிர்வாக, இராணுவ, சமூக, பொருளாதாரக் கெடுபிடிகள் 1971 இல் ஒன்பது மாதகால சுதந்திரப் போருக்கு இட்டுச்சென்றது. இதன் விளைவாகக் கிழக்குப் பாகிஸ்தான் மேற்குப் பாகிஸ்தானத்திலிருந்து விடுதலையடைந்து டிசம்பர் 16ஆம் திகதி வங்களா தேசம் என்ற தனிநாடு உருவானது.

விடுதலைப் போரின் முடிவில் ஒன்பது மாத காலத்தில் வங்களா தேசம் மூன்று மில்லியன் உயிர் இழப்புக்களையும் 200,000 பெண்களின்[1] பாலியல் வல்லுறவுச் சம்பவங்களையும் சந்தித்திருந்தது. இவற்றைப் பாகிஸ்தான் இராணுவமும், அவர்களுடன் இணைந்து செயற்பட்ட உள்ளூர் வங்காளிகளும் (Razakars) செய்தனர் [இந்த பாகிஸ்தான் இராணுவத்துடன் இணைந்துப் செயற்பட்ட உள்ளூர் வங்காள அடிவருடிகள் அல் படார் (Al Badar), அல் ஷமாஸ் (Al Shamas), ஷாந்தி வாஹினி (Shanti Bahini) என்ற குழுக்களாகும்)[2] பங்களாதேசத்தின் முதல் ஜனாதிபதியான ஷேக் முஜிபுர் ரகுமான், தேசியவாதம் சனநாயகம், சோசலிசம், மதச்சார்பின்மை என்ற நான்கு கொள்கைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு சீரழிந்த நாட்டை மறுசீரமைக்கத் திட்டமிட்டார். 1972 இல் இப்பாலியல் வல்லுறவிற்கு உட்பட்ட இரண்டு இலட்சம் பெண்களை யுத்த வீராங்கனைகள் என்று பகிரங்கமாக அவர் அழைத்தார். இந்தப் புதிய சொல்லணியினூடு இப்பெண்களை திருமண வாழ்க்கையுடன் மீள இணைக்கவும், சமூக ரீதியாக அவர்கள் ஒதுக்கப்படுவதைக் குறைக்கும் நோக்குடன் பொது மக்களை அறிவுறுத்தவும் அவர் விரும்பினார். இம்முயற்சி பயனளிக்கவில்லை என்பதை அடிக்கடி பத்திரிகைகளினூடாக வெளிவந்த இப்பெண்களை ஏற்றுக்கொள்ள மறுத்த அவர்களின் குடும்பங்கள் பற்றிய செய்திகள் தெளிவுபடுத்தின. இது வங்களா தேசத்தில் பெண் ஒழுக்கவியல், நன்நடத்தை பற்றிய மனக்குழப்பத்தையும் இருமைப் போக்கையும் கூர்மைப்படுத்தி வெளிக்கொணரவே உதவியது.

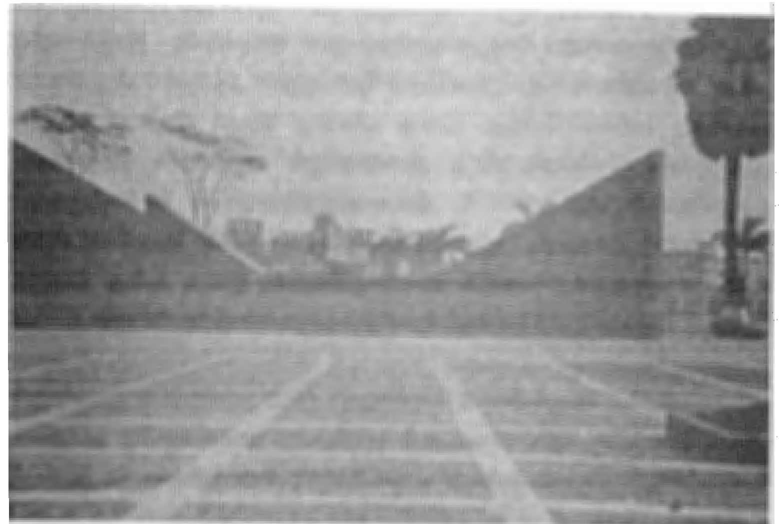
1975இல் முஜீபுரின் படுகொலை 15 வருடகால இராணுவ ஆட்சி தொடர வழிவகுத்தது. ஜனநாயகத் தேர்தலினூடு பங்களாதேசத் தேசியக் கட்சியின் (BNP) கலீடா ஜியா 1990இல் ஆட்சிக்கு வந்தார் (இவர் வங்களா தேசத்தை 1977 – 81 வரை ஆட்சி செய்து, 1981இல் படுகொலை செய்யப்பட்ட இராணுவ ஜெனரல் ஜியாவின் கைம் பெண்ணாவார்) பின் 1996இல் முஜீபுரின் மகளும் அவாமிலீக் (AL) கட்சியின் தலைவியுமான ஷேக் கசீனா நாட்டின் தலைமையை ஏற்றார்.

2001 அக்ரோபர் தேர்தலில் ஷேக் கசீனாவைத் தோற்கடித்து கலீடா ஜியா மீண்டும் பிரதமர் ஆனார்.

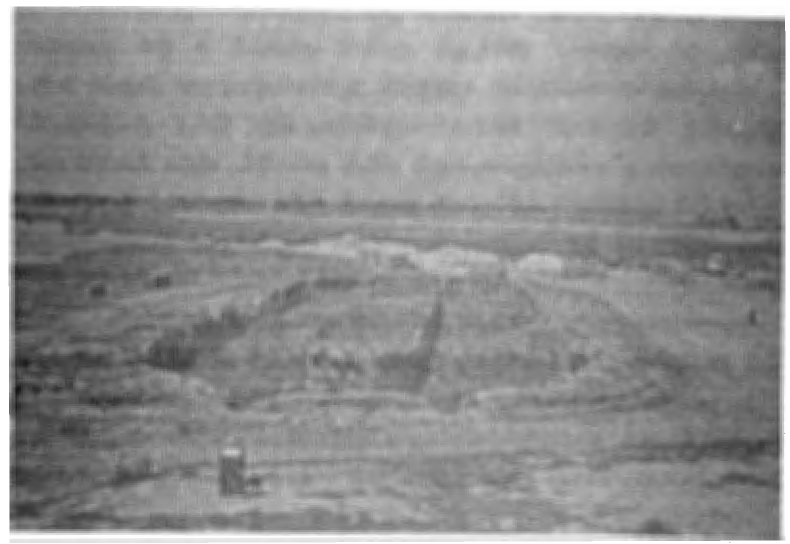
ஷொஹீட் புத்திஜீவிகளின் போர் நினைவிடம்

விடுதலைப்போர் நடைபெற்ற காலப்பகுதியில் பாகிஸ்தான் இராணுவத்தினாலும் இராணுவத்துடன் இணைந்து செயற்பட்ட வங்களாதேச வாசிகளாலும் கல்வியாளர்கள், எழுத்தாளர்கள், கவிஞர்கள் போன்ற புத்திஜீவிகள் என்று விழிக்கப்படுபவர்கள் தெரிவுசெய்யப்பட்டு கொல்லப்பட்டனர். சுதந்திரத்திற்குச் சில நாட்களின் முன்னர் அதாவது 14.12.1971 அன்று பாகிஸ்தான் இராணுவத்துடன் செயற்பட்டவர்களால் கணிசமான அளவில் புத்தி ஜீவிகள் (கிட்டத்தட்ட 50 பேர்) அவர்களின் வீடுகளில் இருந்து கைது செய்யப்பட்டு இவ்வாறு படுகொலை செய்யப்பட்டார்கள். ஒன்றின்மேல் ஒன்றாகக் குவிக்கப்பட்டிருந்த இந்த ஐம்பது உடல்களின் துர்நாற்றம், புதிதாக அமையப்போகும் தேசத்தின் முன்னறிவிப்பாக அமைந்தது. கைகள் பின்புறமாகக் கட்டப்பட்டு, கண்கள் துணியால் மூடிக்கட்டப்பட்டிருந்த இந்தப் புத்திஜீவிகளின் சடலங்கள் டாக்காவின் புறநகரப்பகுதியான மீர்பூரியில் ராயர் பஜார் பிரதேசத்தில் ஓர் செங்கற் சூளையருகில் இருந்து கண்டெடுக்கப்பட்டன. இந்தச் சடலங்களின் புகைப்படங்கள் புத்திஜீவிகள் கொல்லப்பட்டமையுடன் சம்மந்தப்பட்ட ஆகுபெயராக உருவாகின. எனவே பங்களாதேஷ் அதன் கருத்துருவில் இருந்தே மனித உரிமை துஷ்பிரயோகத்தில் இருந்து பிறந்ததின் குவிமையமாக இருந்து வருகிறது.

பிரதானமாகக் கீழ், நடுத்தர வர்க்கம் வசிக்கும் பிரதேசமான மீர்பூரில் அமைந்துள்ள ஷொஹீட் புத்திஜீவிகளின் நினைவுச் சின்னமானது 1972இல் ஷேக் முஜீபுர் ரகுமானால் தாபிக்கப்பட்ட ஒன்றாகும். இந்த நினைவுச் சின்னத்தின் நான்கு கோணங்களும் சோசலிசம், மதச்சார்பின்மை, சனநாயகம், தேசியவாதம் என்ற நான்கு இலட்சியங்களைக் குறிப்பதாக அமைந்தது. இந்தப் புத்திஜீவிகளின் கொலை இந்த நான்கு கோட்பாடுகள் மீதான தாக்குதலாக அமைந்தது. இந்த நினைவுச் சின்னத்திற்கு அருகில் கொல்லப்பட்ட புத்திஜீவிகளின் பொதுப் புதைகுழிகள் அமைந்துள்ளன. ஒவ்வொரு வருடத்திலும் டிசெம்பர் 16ஆம் திகதி வெற்றி நாளாகக் கொண்டாடப்படுகிறது. இத்தினத்தில் நினைவுகூரும் நிகழ்வுகள், கண்காட்சிகள் எனப் பல இடம்பெறுகின்றன. டிசெம்பர் 14ஆம் திகதி ஷொஹீட் புத்திஜீவி டிபோஷ்



ஷொஹீட் புத்திஜீவிகளின் நினைவுச் சின்னம் மீர்பூர்



ராயர் பஜார் செங்கட்டிச் சூளை பொதுப்புதை குழி

(புத்திஜீவி தியாகிகள் தினம்) எந்தவித பாகுபாடும் அற்று ஒவ்வொரு ஆண்டும் நிகழும் சடங்கு ரீதியான கொண்டாட்டமாகும். பாகிஸ்தான் இராணுவத்தினாலும் அத்துடன் இணைந்து செயற்பட்டவர்களாலும் செய்யப்பட்ட இந்தப் புத்தி ஜீவிகளின் படுகொலையானது வங்காள தேசியத்தின் அடித்தளம் மீது விழுந்த அடியாகவே பார்க்கப்படுகிறது. இன்று டிசெம்பர் 14ஆம் திகதியும் மற்றைய முக்திஜீத்தோ கொண்டாட்டத் தினங்களிலும் படுகொலை செய்யப்பட்ட புத்திஜீவிகளின் குடும்பங்களின் நினைவுக்குறிப்புகளுடன் செங்கற்சூளைய ருகில் கண்டெடுக்கப்பட்ட புத்திஜீவிகளின் சடலங்களின் பெருங்காட்சியின் புகைப்படங்களும் பத்திரிகையில் வெளிவருகின்றன. இவை அன்று நிகழ்ந்த சித்திரவதையையும் அநீதிகளையும் தேசத்திற்கு ஞாபகப்படுத்துகின்றன.

டிசெம்பர் 14ஆம் திகதிக் கொண்டாட்டங்கள், பலவிதமான அமைப்புகள் கறுப்புக் கொடிகளுடனும், பட்டியுடனும், புத்திஜீவித் தியாகிகளுக்கு மரியாதை செலுத்த மீர்பூர் நினைவிடத்திற்குப் பயணிப்பதை உள்ளடங்கியுள்ளன. அரசியல் கட்சியினர், வர்த்தக சங்கத்தினர், சட்டத்தரணிகள், வைத்தியர்கள், ஆடைத்தொழிற்சாலைத் தொழிலாளிகள், பல்கலைக்கழகத்தினர், அரசுசாரா நிறுவனத்தினர், மீர்பூரில் வீடுகளை இழந்தோர் சங்கத்தினர் எனப் பலர் இந்த நினைவுச் சின்னத்தில் மலர் வளையங்களைச் சாத்துவதுடன் புதைகுழிக்கருகில் சில நிமிட மௌனம் அனுஷ்டித்துத் தமது மரியாதையைச் செலுத்துகின்றார்கள். சமீபத்தில், அதாவது 2002ஆம் ஆண்டு டிசெம்பர் 14 இல் அவாமிலீக் கட்சியானது பங்களாதேசின் சுதந்திரம் அழிக்கப்படுவதான பிரதமர் கலீடா ஜியாவிற் கெதிரான கோஷங்களுக்கிடையில் இந்த நிகழ்வுகளில் பங்குகொண்டது. சனநெருக்கடிக்குள் சிக்கி, தள்ளப்பட, மிதிபடக்கூடும் என்ற அச்சத்தின் மத்தியிலும் எதிர்கட்சித் தலைவி அதில் பங்குகொண்டு மரியாதை செலுத்தியதுடன், இந்நிகழ்ச்சியைப் பார்க்கக் குழுமியிருந்த பெண்களுடனும், சிறுவர்களுடனும் தரித்து நின்று உரையாடினார் "புத்திஜீவி தியாகிகளின் தினம் அழியாதிருக்கட்டும்" என்று அவாமி லீக்கின் பதாதைகள் அறைகூவின. அவாமி லீக் கட்சியையும், பங்களாதேசத் தேசிய கட்சியையும் விமர்சிக்கும் விதத்தில் அமைந்த புதிய அரசியல் கட்சியான கோனோ பேரம் என்ற கட்சியின் பதாதையில் "உயிர்த்தியாகம் செய்த புத்திஜீவிகளை மறக்கவில்லை, மறக்கவும் மாட்டோம்" என எழுதப்பட்டிருந்தது. புறோ ஜெயான்மோ – 71 (71– தலைமுறை) புத்திஜீவி தியாகிகளின் பிள்ளைகளும் நினைவிடத்தில் அஞ்சலி செலுத்தினார்கள். இவர்கள் புத்திஜீவிகளின் இழப்பினால் நேரடியாக பாதிக்கப்பட்டவர்களாவர். ஆடைத் தொழிற்சாலைத் தொழிலாளர்களும் வீடற்றோர் அமைப்புகளும் தமது

மலர்வளையங்களைச் சாத்திய பின்னர் தமது வெளியேற்றத்திற்கெதிரான கோஷங்களை எழுப்பியதுடன் (தமது வீடற்ற நிலைவரத்தை) பத்திரிகை மற்றும் தொலைக்காட்சி ஊடகத்துறையினரின் கமராக்களின் கவனத்திற்குக் கொணர்ந்தார்கள். சில தனிநபர்கள் 1971 இல் பாகிஸ்தானிய இராணுவத்துடன் தொடர்புகொண்டிருந்த JMI அங்கத்தவர் களும் அமைச்சர்களாய் இருப்பதைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டு அவர்கள் அஞ்சலி செலுத்த வராததற்கு நன்றியும் தெரிவித்தார்கள்.

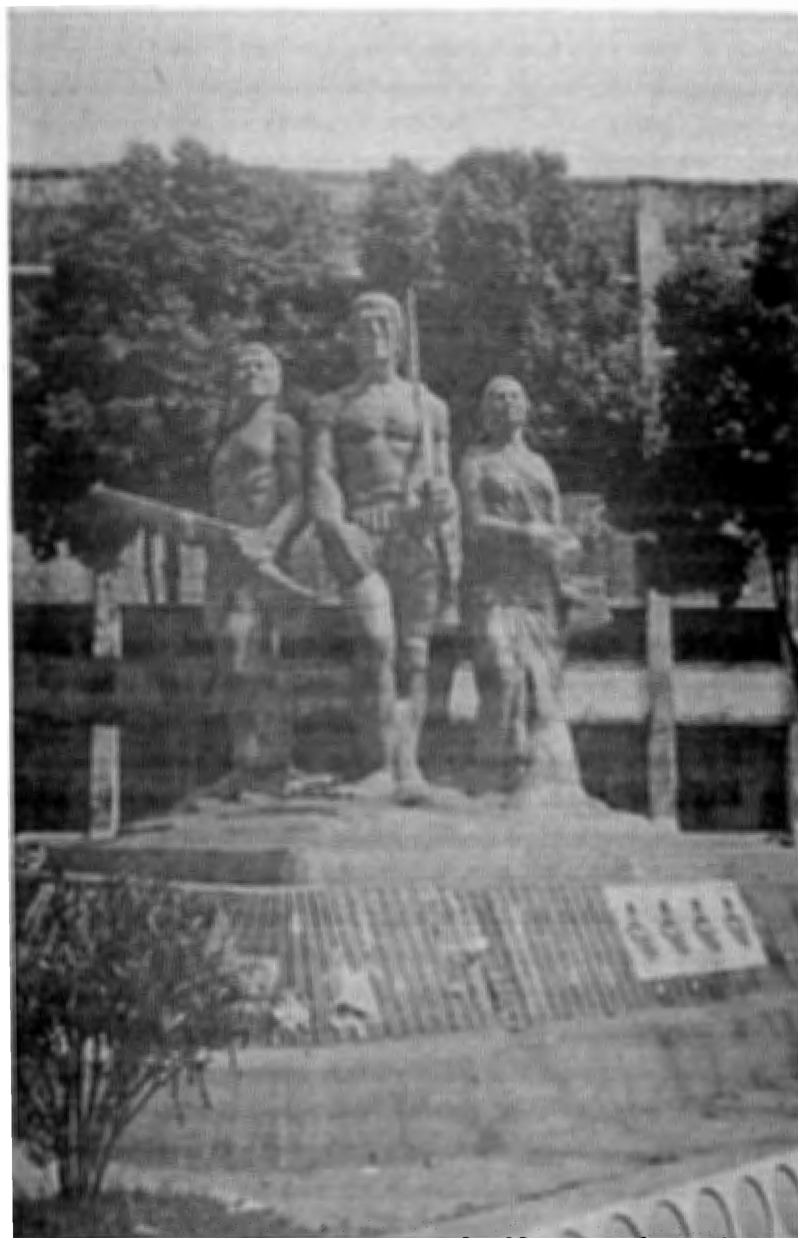
இந்த ஞாபகச் சின்னம், புத்திஜீவிகளின் சடலங்கள் அனைத்தும் கண்டெடுக்கப்பட்ட சூளை இருந்த இடத்துடன் அடுத்தடுத்து அமைந்துள்ளது. ராயர் பஜார் பொதுப் புதைகுழி எனப் பிரகடனம் செய்யும் மஞ்சள் நிறப் பெயர்ப்பலகையும் 1991 ஆம் ஆண்டு 71 தலைமுறையினரால் நிறுவப்பட்ட "வங்களா தேசமே நீ சொல்லவேண்டியவற்றைச் சொன்னாயா?" என்ற அலங்காரச் சிறு தகடும் இல்லையென்றால் இந்த வெறுநிலம் உள்ளூர்ச் சிறுவர்களினது கிறிகெட் மைதானமாகவோ அல்லது கால்பந்தாட்டக் களமாகவோ அல்லது பசுக்களின் புல்வெளியாகவோ பிழையாகக் கருதப்படக் கூடும். திறந்த வானத்தின் கீழ் அமைந்துள்ள பொதுப்புதைகுழியின் வெறுமையும் மறுபுறத்தே மீர்பூரில் கட்டியமைக்கப்பட்ட ஞாபகச்சின்னமும் அதைச்சூழவுள்ள உடலுருக் கொடுத்த செயற்பாடுகளும், சடங்குகளும், சுயாதீன நடாத்தைகளும் புத்திஜீவி தியாகிகளின் நாளின் நினைவூட்டல் செயற்பாட்டின் பகுதிகளாக உருவாகியுள்ளன. மீர்பூரும் மொகமட் பூரும் அடிப்படையில் மத்தியதரவர்க்க ஏழைகளின் பகுதி என்பது இங்கு கவனிப்பிற்குரியது. இந்தப் பகுதி வாசிகள் ஒரே மாதிரியானவர்கள் என்ற வகையில் மிகவும் பழமைவாதிகள் என்பதுடன் பாகிஸ்தான் சார்பானவர்களுமாகும். வங்களா தேசம் சுதந்திரம் அடைந்த பின்னர் 1972 இன் ஜனவரி மாதத்தில் காணாமற் போன சில புத்திஜீவிகள் தொடர்பாகவும் மீர்பூர் பிரதேசம் பிரபல்யம் அடைந்துள்ளது. இந்தக் காணாமற் போதல் சம்பவத்துடன் பாகிஸ்தான் இராணுவத்துடன் இணைந்து செயற்பட்ட பிகாரிகள் இருந்தார்கள் எனக் குற்றம் சாட்டப்படுகிறது. உண்மையில் சில வருடங்களுக்கு முன்னர் பாகிஸ்தானுக்குச் சார்பானதாகக் கருதப்படும் மீர்பூரிலுள்ள ஒரு பள்ளிவாசலிலிருந்து 1971 ஆம் ஆண்டைச் சேர்ந்த புதைகுழிகள் உள்ள இடம் கண்டு பிடிக்கப்பட்டது. இந்தப் போர் நினைவுச் சின்னத்திற்கு அடுத்ததாகச் செஞ்சிலுவைச் சங்கத்தால் நடாத்தப்படும் பாரிய ஜெனீவா முகாமில் ஆயிரக்கணக்கான பிகாரிகள் வசிக்கிறார்கள்.

பாகிஸ்தானிய மற்றும் வங்களாதேச அரசாங்கங்களால் தமது குடிமக்களாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படாத நிலையில் இவர்கள் இடைப்பட்ட வெளியில் வசித்துவருகிறார்கள்.

டாக்கா பல்கலைக் கழகமும் அதன் போர் நினைவுச் சின்னங்களும்

யஹ்யா கானின் தலைமைத்துவத்தின் கீழ் 1970 ஆம் ஆண்டின் டிசெம்பர் மாதத்தில் நடைபெற்ற தேர்தலில் அவாமி லீக் கட்சிக்குத் தலைமை தாங்கிய முஜீப் வெற்றிபெற்றார். அவர் பாகிஸ்தானுக்கு வழிகாட்டுவது தெளிவாகியது. எவ்வாறாயினும் பாகிஸ்தான் அரசாங்கத்தால் தேர்தல் மூலமாகத் தெரிவு செய்யப்பட்ட பிரதிநிதிகளுக்கு அதிகாரத்தை வழங்குவது, 1971 ஆம் ஆண்டு மார்ச் மாதம் 3 ஆம் திகதி வரை நாடாளுமன்ற அமர்வை ஒத்திவைப்பது பற்றிய அறிவிப்பினூடாக நிராகரிக்கப்பட்டது. இதனால் 1971 மார்ச் 3 ஆம் திகதி முஜீப் ஒத்துழையாமை இயக்கத்தினூடு தேசிய விடுதலைக்கான போராட்டத்தை தொடங்கினார்.[3] எனினும் டிக்கா கானின் கட்டளையின் கீழ் `Operation Searchlight' எனப்படும் நடவடிக்கையைப் பாகிஸ்தான் இராணுவம் திட்டமிட்டபடி 1971 மார்ச் 25ஆம் திகதி இரவு ஆரம்பித்தது. இந்த இராணுவ நடவடிக்கையின் போது மாணவர் விடுதிகளிலும் டாக்கா பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர்கள், மற்றும் பொது மக்கள் மீதும் தாக்குதல்களும், சூட்டுச்சம்பவங்களும் இடம் பெற்றன. "ஒரு தலைமுறைக்காவது வங்காளிகள் நன்றாகவும் முறையாகவும் பாகுபடுத்தப்பட்டுவிட்டனர்" என டிக்கா கான் நினைத்தார் (Salek 1977 :78). எனவே டாக்கா பல்கலைக்கழகத்திலுள்ள போர் – நினைவிடங்களின் முக்கியத்துவம் என்பது 1971 மார்ச் 25 ஆம் திகதி பாகிஸ்தானிய இராணுவ நடவடிக்கையுடன் சம்மந்தப்பட்டது.

டாக்கா பல்கலைக்கழகப் போர் நினைவிடத்தில் வீரத்தினதும் இழப்பினதும் உள்ளடக்கங்கள் அருகருகாக அமைந்துள்ளன. ஷிமுல்டலா (ஷிமுல் மரத்தடி) வில் உள்ள நினைவுச் சின்னம் 1971 இல் மக்கள் ஒன்றாகக் கட்டப்பட்டு சுட்டு கொல்லப்பட்ட படிமுறையைச் செதுக்குதல் என்ற வகையில் மிகவும் வன்மையானது மற்றைய சிற்பங்கள் துப்பாக்கியுடன் போருக்கு செல்பவர்களின் வீரத்தை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. அடுத்த பக்கத்தில் 1971 ஆம் ஆண்டுப் பகுதியில் கொல்லப்பட்ட எல்லாப் புத்திஜீவிகளின் பெயர்களும் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. டாக்கா பல்கலைக்கழக குறுக்குத்தெருவில் அமைந்துள்ள பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தரின் அலுவலகத்தின் பாதுகாப்பிற்கான



ஒபெரஜியோ பங்களா நினைவுச்சின்னம்

ஷ[illegible] மினார்

பொலீஸ்காரர்களும் அருகிலுள்ள ஷிமுல் மரத்தடியில் இந்த நினைவுச் சின்னத்தின் ஓர் அங்கமாகவே காணப்படுகிறார்கள். டிசெம்பர் மாதம் 14 ஆம் திகதியில் இந்த நினைவுச் சின்னத்திலும் மலர் வளையங்கள் வைக்கப்ப டுகின்றன. ஆயினும் ரிக்ஷா மூலமோ அல்லது சிறிய ரக மோட்டார் வண்டிகளிலோ இந்த இடத்தைக் கடந்து போகும் மாணவர்களோ, பொதுமக்களோ இந்தச் சிற்பங்களைக் காண அல்லது பொறிக்கப்பட்ட பெயர்களைப் படிக்கத் தரித்துச் செல்வது என்பது அரிதானதொன்று. பல்கலைக் கழக ஆசிரியர், மாணவர் மன்றம் அமைந்துள்ள பாதைச் சுற்று வட்டத்தின் அருகில் உள்ள நினைவுச் சின்னம் விடுதலைப் போருடன் பங்கு கொண்ட தேசப்பற்றுக் கொண்ட பல்வேறு மக்களைச் சித்தரிக்கின்றது. கைகளை மேலே உயர்த்திக் கொண்டுள்ள எண்ணற்ற மனித உருவங்களைப் உள்ளடக்கி புரட்சியின் ஆத்துமத்தை இது கிளர்த்துகிறது. இந்த நினைவுச் சின்னமானது டாக்கா பல்கலைக்கழகத்தின் நரம்பு மையமாகும். ஏனெனில் இதற்குப் பின்னே ஒரு தேனீர் கடை உள்ளது. இதனால் மாணவர்கள் தேநீர்க் குடிக்கவும், புகைபிடிக்கவும், கதைக்கவும், காதல் சல்லாபத்திற்கும் ஏற்ற இடமாக இதைப்பயன் படுத்துகிறார்கள். போர் நினைவுக் கொண்டாட்டங்களின்போது இந்த நினைவுச் சின்னத்தின் முன்னுள்ள புல்வெளி வீதி நாடகங்களுக்கான களமாகவும் மாறிவிடுகிறது.

ஒபெரஜியோ பங்களா (அடங்கா வங்காளம்) எனப்படும் ஞாபகச் சின்னமும் வீரம் என்கிற உபபனுவலினுள் உள்ளடக்கப்படுகிறது. தாதியாக– பெண்ணும், விவசாயியும், படைவீரரும் என அனைவரும் தாய்நாட்டிற்காக வங்களாதேசத்தின் சுதந்திரத்திற்காகப் போராடினார்கள். ஒபெரஜியே பங்களா பொதுவாகவே பெருமளவிலான ஆர்ப்பாட்டங்கள், பகிஸ்கரிப்புகள் நிகழும் இடம் என்பதுடன் பல்வேறுபட்ட மாணவர் அமைப்புக்களின் வன்முறையான கோல மாற்றங்கள் உட்பட பல்வேறான எதிர்புச் சக்திகளைக் குறியீடு செய்கிறது. தேசம் என்பது தாயக, ஷொஹிட் மினார் நினைவுச் சின்னத்தில் தாய் அவளுடைய குழந்தை என்பவற்றினூடு குறியீடாகக் காட்டப்படுகின்றது. பெப்பிரவரி 21 இல் மொழித் தினத்தன்று அது அலங்கரிக்கப்படுவதற்கும், மலர்வளையங்கள் வைக்கப்படுவதற்கும் மேலாக ஷொஹிட் மினார் கூட்டங்களுக்கும், எதிர்ப்பு நடவடிக்கைகளுக்கும், ஆர்ப்பாட்டங்களுக்கும், போர் ஞாபகார்த்தத் தினங்களின் போது நிகழ்ச்சிகளை மேடை ஏற்றுவதற்கும் காதல் சல்லாபத்திற்குமுரிய இடமாக பிரசித்தம் பெற்றது. இந்த நினைவிடம் எதிலுமே இல்லாதிருப்பது பாலியல் வல்லுறவு செய்யப்பட்ட 200,000 பெண்கள் பற்றிய விடயமே. பல்கலைக் கழக ஆசிரியர் மாணவர் மன்ற நினைவுச் சின்னத்தின் அடியில் உள்ள அலங்காரச் சிறு தகட்டில் பொறிக்கப்பட்டிருக்கும் கொல்லப்பட்ட, பாலியல் வல்லுறவிற்கு உட்படுத்தப்பட்ட அனைவருக்காகவும் சமர்ப்பணம் என்ற குறிப்பை ஒருவர் இலகுவில் தவறவிடக்கூடும். அச்சு ஊடகங்களிலும், அரச உரைகளிலும், கொள்கைகளிலும் 200,000 'அன்னையரும் சகோதரிகளும்,' என்று தொடர்ச்சியாக 1990 ஆம் தசாப்தம் முழுவதும் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும், இந்த நினைவுச் சின்னங்களில் அது இடம் பெறாமை பொருத்தமற்ற ஒன்றாகும். பாலியல் வல்லுறவுக்குட்பட்ட பெண், போருக்கு பிந்திய ஆவணங்களிலும், இலக்கியங்கள், காண்பிய மற்றும் வரலாற்றுப் பனுவல்களில் நூதனசாலையில் உள்ள காட்சிப் பொருளைப் போலவும் செய்தித் தாள்களிலுள்ள உண்மையான போர்வீராங்கனை பற்றிய கதையாடல்களைப் போலவும் பிரசன்னமாயுள்ளாள். போர் நினைவுச் சின்னங்களில் இவர்களின் குறியீட்டு ரீதியிலான பிரசன்னமின்மை என்பது தொட்டுணரக்கூடிய, பொய்மை, பாலியல் வல்லுறவு என்பவற்றின் வரலாற்றின் நாளாந்த நினைவூட்டி என்பதற்குப் பதிலாக அரூபசிந்தனைகள், கற்பனைகள், உணர்வுகள் என்பவற்றில் உள்ளுறைந்துள்ள துஷ்பிரயோகத்தின் அளவு கணக்கையே எடுத்துக்காட்டுவதாக உள்ளது. மறுபுறத்தே போர் நினைவிடங்களின் விளக்கப் பாணிகள் பெண்களையும் அத்துடன், விவசாயிகள் சாதாரண மக்கள் என்ற விளிம்பு நிலையில் உள்ளோரின் பங்களிப்பினையே எடுத்துக்காட்டுகின்றன. பெண்கள் தாதியராகவும், தாய் மாராகவும் அல்லது கைகளை உயர்த்தியபடி கற்றில் வங்களாதேசம் வெல்க

(வங்களாதேச விடுதலைப்போர் கால எழுச்சிக்கோஷம்) என முழங்கியபடி போராட்டத்தை நோக்கிச் செல்லும் புரட்சிகர அங்க நிலைகளுடனும் காட்டப்பட்டுள்ளனர். இது வங்களா தேசத்தில் சனநாயக அரசு ஒன்றிற்காக செயற்பட்ட எர்ஷாட் எதிர்ப்பு இயக்கத்தின் குறியீடாகவுள்ள, பல்கலைக்கழக ஆசிரியர் மாணவர் மன்றம் மத்தியிலுள்ள எதிர்பு நினைவிடத்தில் நன்கு புலப்படுகின்றது. இது மீண்டும் பொது மக்களின் ஆற்றல், விருப்பு, எதிர்ப்பு என்பனவற்றைக் கோடிட்டுக் காட்டுகின்றது. இச்சிற்பமானது பல்கலைக்கழக வளாகத்தினுள் நிகழ்ந்த பல்வேறு விதமான அரசியல், தனிநபர் கொலைகளையும், மாணவ அமைப்புகளின் அரசியலுடனும் இணைந்துள்ளது. இதனால் இது பின்னர் பல்கலைக்கழகத்தின் வன்முறை அரசியலின் இடமாகவும் பெயர் பெற்றுக்கொண்டது.

போர் நினைவுச்சின்னங்களும் அவற்றின் விளக்கப்பாணிகளும்

தாய்மைப் பண்பு என்ற படிமத்தின் உவமையணி நீட்டிப்பானது வீடு என்ற நிலையிலிருந்து தேசம் என்ற கற்பனை செய்யப்பட்ட சமுதாயத்திற்கு நகர்ந்துள்ளதை ஷொஹிட் மினாரில் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. பெண் தாதியின் மதிப்பிற்குரிய வகிபாகமானது அடங்கா வங்காளம் (ஒபொராஜியே பங்கால்) என்பதன் ஊடாக வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டப்படுகிறது. இந்தச் செயற்பாடு களின் தனிப்பண்பே, சிற்பத்திலுள்ள பெண்களுக்குப் பதிலாண்மை (Agency) பற்றிய உணர்வுடன் அங்கீகாரத்தையும், கௌரவத்தையும் தருகிறது. வங்களாதேசத்தில் அங்கீகாரத்திற்குரிய வீரப்பெண்ணின் உருவப்படிமமானது மத்தியதர வர்க்க கதையாடல்களில் பதிந்து போயுள்ளதாக என்னால் வாதிக்க முடியும். இக்கதையாடல்கள், செயற்பாடுகள் பற்றிய எண்ணத்தை ஆண்மைத் தன்மையான தனிப்பண்பினுள், பதிலாண்மையுடன் இனங்காண்கின்றன. இதனால் பெண்ணின் தனிப்பட்ட ஆளுமையை வெளிச்சம் போட்டுக்காட்டுவதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. இந்த அடிப்படையில் எந்தவிதப் பதிலாண்மை/ செயற்பாட்டுக் கூறுகளுமற்ற பாலியல் வல்லுறவிற்குள்ளாக்கப்பட்ட பெண் ஊடக ரீதியாக காட்சிப்படுத்தவோ, ஞாபகப்படுத்தப்படவோ முடியாதவள். அவளை 200,000 தாய்மார், சகோதரிகள் என்று தனித்துவமற்ற முறையில் மட்டுமே பிரதிநிதித்துவப்படுத்த முடியும்.

போர்டியு (Bourdieu)[4] என்பவர் Habitus என்பதை வகுப்பு வேறுபாட்டினடியாகப் பகுப்பாய்வு செய்கிறார், வகுப்பு அடையாளங்களுடன், பால்நிலை, தேசம் என்பனவற்றுடன் 'இயற்கையாகத்' தொடர்புறுகின்ற

புறவுருப்படுத்தப்பட்ட வரலாற்றில் கவனத்தைக் குவிக்க நான் இந்தக் கருத்துருவை இங்கு பயன்படுத்துகின்றேன். ஆதிக்கத்திலுள்ள தேசியவாத நோக்கினுள், சமூகத்தின் மாதிரிப் பெண்ணாக தியாகம் செய்யும் தாய், மனைவி போன்ற இலட்சியப்படுத்தப்பட்ட பெண்[5], பாத்திரங்களே மரியாதைக்குரியன வாக இந்த நோக்கினுள் உள்ளடக்கப்பட்டிருக்கின்றன. தாயாக அல்லது மனைவியாக அல்லது தாதியாக ஆதரிக்கும், தியாகம் செய்யும் பெண்ணின் படிமம் மட்டுமே விடுதலைப் போரின் கருத்தாடலால் அங்கீகரிக்கப்படுவதாக எனக்குப்படுகிறது. வீடு என்ற நுண்ணிய நிலையிலிருந்து நாடு என்ற பாரிய நிலைவரை போர்வீராங்கனை என்ற உருவத்தினுள் உள்ளடக்கப்பட்டிருக்கும் பெண்ணானவள் விலத்தியே வைக்கப்பட்டுள்ளாள். அதன்படி விடுதலைப்போரில் பெண்ணின் வகிபாகமானது அடிப்படையில் வரையறுக்கப்பட்ட செயற்பாடாகும். இது அழைப்பினூடாகவே நிகழும் ஒன்று. இது, இதன் தோற்றப்பாட்டினை விடுதலையுடனான நேரடித் தொடர்பினால் அல்லாமல் இடையீடு செய்யப்பட்ட, ஆணுடனான குடும்பப் பாங்குசார் தொடர்பினால் உருவாக்குகிறது. வங்களாதேசத்தின் பெண்ணானவள் பல்வேறுபட்ட அரசியல் சொற்பொழிவு களிலும், தனிப்பட்ட நினைவுகளிலுமாகப் போர் பற்றிய தேசிய கருத்தாடங்களில் இருந்து வந்துள்ளாள். தமது மகன்மாரையும் கணவனையும் போருக்குச் செல்ல அனுமதித்ததற்காகப் போர் பற்றிய கதையாடல்களில் பாரிய முக்கியத்துவம் பெண்களுக்குத் தரப்பட்டுள்ளது. இதனூடாகத் தேசாபிமானத் தாய்மை (Ardener and Holden 1987) அல்லது எப்போதும் தயாராகவுள்ள கருப்பை (Cooke 1996) என்ற படிமத்தின் பங்காளராக இவர்கள் ஆகிவிடுகிறார்கள். அவர்களின் மனவடுக்கள் கூட அடிப்படையில் உறவு முறையுடன் சம்பந்தப்பட்டது. தேசிய வாதக் கருத்தாடல்களில் சோகமான விதவை, தாய், சகோதரி[6] என்ற நிலைகளிலேயே பெண் நோக்கப்படுகிறாள். அதேவேளை பாலியல் சார் வன்முறைகளின் போது அதாவது சகோதரி அல்லது மகள் போரில் பாலியல் வல்லுறவுக்கு உட்படுகையில் அல்லது கொல்லப்படுகையில் அவர்களின் சகோதரன் அல்லது தந்தையின் துன்பம் என்பது, தேசியவாதிகளின் போர் நினைவு தினக் கொண்டாட்டங்களின் ஓர் பகுதியாகவே வலியுறுத்தப் படுகிறது.

இயற்கை, தாய், இனம் என்பனவற்றின் இணைப்பு என்பது காலனித்துவ ஆட்சிக்கு எதிரான எதிர்ப்பை எதிரொலிக்கும் ஓர் முக்கிய சொல்லணியாகும். 1971 இலும் மீண்டும் 1990 களிலும் இது மிக முக்கியமான உணர்ச்சி மிக்க மரபுத்தொடராக வங்களா தேசத்தில் உருவாகியது என்ற உண்மையானது

இவற்றின் மேற்கிளம்புகைக்குக் காரணமான அரசியல் மற்றும் சமூக இயக்க விசைகள் பற்றிய கேள்வியை எழுப்புகிறது. 1971 இல் பாதுகாக்கப்பட வேண்டிய ஆதரிக்கப்பட வேண்டிய, சிந்திரவதைக்குள்ளான, சூறையாடப்பட்ட தாய் என்ற படிமமானது 1992 இல் தேசத்திற்குப் புதிய நம்பிக்கையும், ஊட்டமும் தரத்தக்க, தலைமை தாங்கத்தக்க போராட்ட பண்பு மிக்க தாய் என்பதற்கு வழிவிட்டது (இது Anadamath இல் Nankim இன் தாய்க்கு ஒப்பானது). ஜஹனர இமாமின் மேற்கிளம்புகை என்பது இதைச்சாத்தியமாக்கியது.

தன்னுடைய காரைத் தானே செலுத்திச் சென்ற ஒரே பெண்ணாக டாக்கா வாசிகளால் அறியப்பட்ட ஜஹனர இமாம் உயர் நடுத்தரவர்க்கத்தைச் சார்ந்தவர். அவர் தனது கணவனையும் றுமி என்ற மகனையும் (விடுதலைப் போராளி) 1971 ஆம் வருடத்துப் போரில் இழந்தவர். 1992 இல் கொலாம் அசும் என்ற அடிவருடிக்கு (1971இல் பாகிஸ்தான் இராணுவத்துடன் இணைந்து பாலியல் வல்லுறவுகளிலும் மனிதப் படுகொலைகளிலும் ஈடுபட்டவர் என குற்றஞ் சாட்டப்பட்டவர்) எதிரான நீதி விசாரணையை வலியுறுத்திய வெகுசன இயக்கத்திற்கு, ஜஹனரா இமாம் முன்னணித் தலைமை வகித்தார். இதன்போது மரியாதைக்குரிய, தியாகம் செய்யும், மனோரதியப்பாங்கான அதே வேளை போராட்டப் பண்பு மிக்க தாய் தேசத்தின் படிமமாக 1992இல் அவர் உருவானார். இளம் தலைமுறையினருக்கு அவரால் வழங்கப்பட்ட ஊக்கமும் தொடர்ந்து புற்றுநோய் காரணமாக நிகழ்ந்த மரணமும் அவரைப் போற்றிப் பேணுவதற்குரியவராக ஆக்கியது. இதனால் இன்றைய தேசியக் கருத்தாடல்களில் தாய்மையின் உருவகமாக அவர் கருதப்படுகிறார். மத்தியதர வர்க்கக் கதையாடல்களும் ஜஹரை இமாமின் உருவப் படிமமாக்கலும் எதை வலியுறுத்துகின்றன என்றால் வீடுசார் வெளிக்குள் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ள வரையறுக்கப்பட்ட, கௌரவிக்கப்படும் பெண்மை பற்றிய எண்ணத்தின் உள்ளேயே பெண்ணின் இலட்சியப்படுத்தல் நிகழும் வழிமுறைகளையாகும். 1970களில் தாய்மைப் பண்பின் உணர்ச்சி பூர்வமான அன்பின் ஆழம் வலியுறுத்தப்படுகிறது. 1990களிலும் தாய்மைப் பண்பு வலியுறுத்தப்பட்ட போதிலும், இது வழமையான உணர்ச்சி மிக்க அன்புச் சுமை என்ற வழமையில் இருந்து விலகி வீரம் செறிந்த அரசியற் கருவியாக அதிகாரம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. பெண்கள் பொது வெளியை ஆக்கிரமிப்பதனூடாக தமது வீடுசார் வெளியிலுள்ள எல்லைப்பாடுகளுக்குச் சவால் விடுகிறார்கள் என்ற கருத்தினைக் கட்டியமைக்கும் வெப்னரின் (Werbner) 'வெளிப்படையான

அரசியல் தாய்மைப் பண்பு' (1999) என்ற கருத்து ஏற்கப்படலாம் என என்னால் வாதிடமுடியும். ஏனெனில் குடும்பப் பண்பின் உள்ளர்த்தங்கள் அவர்களால் பொது வெளிக்குக் கொண்டு வரப்படுகிறது. மேலும் இந்த எண்ணங்கள் வயது, வர்க்க அடுக்கமைவினுள் இருந்து உருவாகின்றன என்பதுடன் மீண்டும் தாய் மற்றும் தேசம் என்ற தோற்றங்களின் ஒருங்கிணைப்பை மத்தியதரவர்க்க அழகியலில் பதிய வைக்கிறன.

இதைப் போலவே புத்திஜீவி தியாகிகள் தினமும் மத்தியதரவர்க்கத்து மரியாதைக்குரிய செயல்திறன் கொண்ட அழகியலுக்குத் தீனி போடுவதாக அமைந்துள்ளது. ராயர் பஜாரில் உள்ள பொதுப்புதைகுழிகள் இருந்த இடம் புற்கள் வளர்ந்துபோய்க் கிடக்க விடப்பட்டுள்ளது. இதற்குக் காரணம் செங்கல் சூளையிருந்த இடத்தில் இருந்து கண்டெடுக்கப்பட்ட புத்திஜீவிகளின் அழுகிப்போன சடலங்களின் ஞாபகங்கள் அவர்களின் உறவினர்களுக்கு மட்டுமல்லாமல் பொதுவாகப் பொதுமக்களுக்கும் அதிர்ச்சியூட்டுவதாய் இருந்தமை ஆகும். அத்துடன் இப்புத்திஜீவிகள் உயிருடன் இருந்தபோது அவர்களின் செயல்திறன் மிக்க வகிபாகம் இந்த சடலங்கள் தொடர்பான ஞாபகங்களினின்று விலகிப் போனதும் இதற்கு இன்னொரு காரணமாகும். உண்மையில் மீர்பூரிலுள்ள நினைவுச்சின்னத்தில் புத்திஜீவிகளின் கோரமான மரணமானது தூய்மைப்படுத்தப்படுகிறது. புத்திஜீவி தியாகிகளின் நினைவுச் சின்னத்தின் நான்கு கோணங்களும் குறித்து நிற்கும் வங்களாதேசத்தின் யாப்பிலுள்ள நான்கு அடிப்படைக்கோட்பாடுகளினூடு அது புத்திஜீவிகளுக்கும் அவர்களது இழப்பிற்கும் ஓர் பதிலாண்மையை வழங்குகிறது.

25.03.1971 லும் 14.12.1971 லும் ஒன்றாக இணைந்திருக்கும் சம்பவங்கள் போர் நினைவிடங்களுக்கும் நினைவுகூரல் கொண்டாட்டங்களுக்கும் ஏற்ற பிரதேசமாகக் கருதப்படும் டாக்கா பகுதியில் அமைந்துள்ளமை மீண்டும் நடுத்தர வர்க்க அழகியலை வலியுறுத்துவதாக அமைகிறது. டிசெம்பர் 14ஆம் திகதியில் பலவிதமான அரசியல் கட்சிகளாலும் எடுத்துவரப்படும் பதாதைகளை நோக்கும் போது ஒரு விடயம் புலப்படுகிறது, அதாவது எல்லா நினைவுகூரும் செயற்பாடுகளுக்கும் பின்னால் நீதி என்ற துணைப் பனுவல் இடம் பிடித்துள்ளமையாகும். நீதி பழிக்குப் பழி என்பதை மாற்றீடு செய்துள்ளது. பாகிஸ்தான் இராணுவத்துடன் இணைந்து செயற்பட்ட, இப்புத்திஜீவிகளின் கொலைக்குக் காரணமானவர்கள் என்று நம்பப்படுபவர்கள் விசாரணை செய்யப்படாமையும் அவர்கள் தற்பொழுது அமைச்சரவையில் இடம்

பெற்றுள்ளமையும் இதற்கான காரணங்களாகும். உண்மையில் கொல்லப்பட்ட புத்திஜீவிகளில் பெரும்பாலானவர்கள் பண்பாட்டு ரீதியில் மேட்டுக்குடி வகுப்பினர் என்பதுடன், வங்களா தேசத்தில் இடதுசாரித் தாராளவாத அரசியலின் அங்கத்தவர்களுமாகும். கரிசனை என்ற கோட்பாட்டிலும் மேலாக பேரார்வம், உணர்ச்சி என்ற கோட்பாடுகளிலேயே இவர்களின் நீதிக்கான தேடலானது வழிநடத்தப்படுகிறது.

இங்கு நினைவு கூருதல் என்ற செயற்பாட்டின் படிமுறையினை விளக்க ஏனஸ்ட் றெனனின் (Ernest Renan 1896 : 81) கருத்துக்களைப் பயன்படுத்துதல் பொருத்தமானது எனக்கருதுகிறேன். அவர் தேசம் என்பதை ஓர் தார்மீகப்பண்பின் உருவமாக இனங் காண முயற்சிக்கின்றார். வேற்றுமைகளைத் தாண்டி ஒருவர் உண்மையில் விளங்கிக்கொள்வது என்னவெனில் ஒன்றாகத் துன்பப்பட்டோம் என்பதையாகும். நிச்சயமாகத் துன்பம் என்பது மகிழ்ச்சியிலும் மேலானது என அவர் வாதிக்கிறார். டுர்க்கிம்மை (Durkheim) தொடர்ந்து தாஸ் (Das 1995 : 181) எப்படி துன்பம் என்ற ஊடகத்தினூடு சமூகம் தனிநபர் மீது தனது உரித்துடமையை தாபிக்கிறது என்பதனையும், தனிநபருக்கு அவரின் உடமைகளையும் அதனூடு அவர் தார்மீக சமுதாயமொன்றின் அங்கத்தவர் என்பதனையும் நினைவூட்டுவதுடன், உறுதியுமளிக்கிறது என்பதனையும் எடுத்துக்காட்டுகிறார்.[7] எனவே தேசிய ரீதியிலான நினைவுகளின் போதும் துக்க தினங்களின் போதும் வெற்றியை விடத் துயரம் என்பதே முக்கியமாகிறது. இந்த நினைவூட்டுதல் செயற்பாடானது அந்தரங்கமான துயரத்தைப் பொதுத் துயரமாக புறவயப்படுத்துவதுடனும், தொடர்பாடுதலுடனும் தங்கியுள்ளது. இது பதாதைகளில் காணப்படுவதைப் போலத் 'தீய' ஒரேகோட்டிலுள்ள இஸ்லாம் – பாகிஸ்தான் – அடிவருடிகள் – JMI – BNI என்பவற்றிற்கு எதிரான நினைத்தலுக்கும், நினையாமையின் விளைவுகள் பற்றிய அச்சுறுத்தலுக்கும் ஓர் கட்டளையாகவும் அமைகிறது. வங்காளி / பண்பாட்டுத் தேசியவாதம் (Hutchinson 1994) என்ற முத்திரைகளுக்குள் ஊடுபாவாகவுள்ள தார்மீகத்திற்குப் புத்துயிர்ப்பூட்டும் திட்டத்தில் எந்தப்புள்ளியிலும் இவை ஒன்றையொன்று மிக எளிதாகச் சமப்படுத்தக் கூடியவை. இதற்குக் காரணம் விடுதலைப்போரின் சமூக அறிவும் அத்துடன் அதன் கொடூரங்களும் தேசத்தின் தார்மீக அளவீடுகளாக உருவாகியுள்ளதாகும். இதன் அடிப்படையிலேயே அனைத்துக் கொடூரங்களும் அளவிடப்படுவதுடன் தொடர்பும் தாபிக்கப்

படுகிறது. இதுவே பல்வேறு வகையான பெறுமானங்களும் ஏக்கங்களும் எடுத்துக்காட்டப் படும் ஓர் திரையுமாகிறது.

முடிவுரை

நகர்ப்புற டாக்காவிலுள்ள விடுதலைப் போரை நினைவூட்டும் போர் நினைவிடங்களின் வெளிப்பாட்டுப் பாணிகள், நினைவூட்டுதலிலும், மறத்தலிலும் பங்காற்றியுள்ளன என்பதைத் திரை விலக்கிக்காட்டுகின்றன. இதை நான் மத்திய தரவர்க்கத்தின் தன்வயப்பாட்டினுள்ளும், அழகியலினுள்ளும் நிலை நிறுத்தப் பட்டுள்ளதாக வாதித்துள்ளேன். உண்மையில் நினைத்தலின் தெரிவு என்பதுடன், பாலியல் வல்லுறவு வரலாறு, ராயர் பஜாரில் செங்கற் சூளையில் இருந்து கண்டெடுக்கப்பட்ட புத்திஜீவிகளின் அழுகிய விகாரமான உடல்கள் என்பன போன்ற, மற்றைய நினைவுகளை மூடுதலுடன் சம்மந்தப்பட்டது. மறத்தலின் மீது மட்டும் தான் நினைத்தல் என்பது சாத்தியமாகின்றது. மேலும் மிக் றோலன்ஸ் (Mike Rowlands 1999) அழகியல் புலக்காட்சியென்பது ஞாபகத்தினூடு மட்டுமல்லாமல் ஏற்கனவே பெற்றுக்கொண்ட ஞாபகங்களை மறப்பதற்கான விருப்புடனும் நிகழ்வதாக வாதிடுகிறார். அதாவது பாலியல் வல்லுறவு புத்திஜீவிகளின் கொலை போன்ற வரலாறுகளை மறத்தலினூடாக நிகழ்கிறது. எனவே நினைவுச்சின்னங்கள் நினைவின் பொருட்களாகப் படிந்து போயுள்ள உணர்ச்சிகளை மேற்பரப்பிற்கு கொண்டு வரும் வாகனமாகச் செயற்படு வதில்லை. மாறாக, அவை அவற்றுக்குக் கதையாடல் உருவம் கொடுக்கும் வழிமுறையாக அமைகின்றன.

எல்லா நினைவு நாள் கொண்டாட்டங்களினதும் குவிமையமாகவுள்ள நினைவுச் சின்னங்களின் வகிபாகம் பற்றிய மேலதிக எதிரொலிப்புகள் அவசியமானவை. அது எப்படி ஓர் ஞாபகத்தின் பொருளாகச் செயற்படுகிறது? நினைவின் பொருளானது நினைவுச் சின்னத்துடன் இணைக்கப்படுகையில் அதன் ஞாபகம் மறக்கப்படும் ஒன்றாக ஆகிவிடுகிறதா? இவற்றை நினைவுகளுடன் இணைந்துள்ள நினைவுச்சின்னங்களின் இயல்பான பண்பாக, அத்துடன் சார்ந்துள்ள செயற்பாடுகள், சடங்குகள் நடத்தைகள் சார்ந்த கேள்விகளாக காணமுடியும். உண்மையாகவே நினைவுச்சின்னங்களுடன் இணைந்துள்ள நினைவுக் கூறுகளினுள் டாக்கா நகருடன் தொடர்புடைய விசேட வெளிகளும், அந்த வெளிகள் சார்ந்து 1971 ஆம் ஆண்டில் கிட்டிய விசேட வரலாற்று நிலைமைகளும் இணைந்துள்ளன. எனவே இதன் அடிப்படையில்

நினைவுச்சின்னங்கள் விடுதலைப் போரின் வன்முறையான கதையாடல்களுடன் இணைந்திருக்கும் நிலைமை தோன்றியுள்ளது.

*இக்கட்டுரையானது தென்னாசியா நகர்ப்புற அனுபவங்கள் தொடர்பாக 9-11, ஜனவரி, 2002 இல் டில்லியில் நடைபெற்ற City one கருத்தரங்கில் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட கட்டுரையின் தமிழாக்கம் ஆகும். இக்கட்டுரையின் போது கலந்துரையாடப்படும் பிரதான கருப்பொருளுடன் சம்பந்தப்பட்ட பங்களாதேஷ் விடுதலைப் போர்க் காலம் தொடர்பாக சுருக்கமான விவரணத்துக்கு - அவ்சான் சவ்த்ரிவின் Dhaka in the 70's : Random memories in the first and Third Person Himal South Asian, 14ஆம் தொகுதி, இலக்கம் 8 , ஆகஸ்ட், 2001.

அடிக்குறிப்புகள்

1. கொல்லப்பட்டதாகக் கூறப்படும் கிட்டத்தட்ட மூன்று மில்லியன் சனத்தொகை மற்றும் பாலியல் வல்லுறவுக்கு உட்பட்டதாகக் கூறப்படும் கிட்டத்தட்ட இரண்டு இலட்சம் பெண்கள் தொடர்பான புள்ளி விபரங்களின் வரலாற்றியல் தொடர்பாக எனக்கு நம்பிக்கை இல்லை. ஆயினும் அந்தப் புள்ளிகளுக்கு விடுதலை போர் தொடர்பான கதையாடலின் போது முக்கியமான ஒரு இடம் உள்ளது.

2. இவ்வாறு இணைந்து செயற்பட்டவர்கள் உருது மொழியைப் பேசுகின்றவர்கள் என்றும் ஆங்கிலேயர்களால் 1947இன் பிரிவினையுடன் பங்களா தேசத்துக்கு வந்த பிஹாரி பிஹார் இஸ்லாமியர்கள் என்றும் பொதுவாகவே கருதப்படுகிறது. JMI போன்ற சமய எதிர்வினை கட்சிகளும் பாகிஸ்தான் இராணுவத்துடன் இணைந்து செயற்பட்டதாகக் கருதப்படுகிறது (Salek 1977) தற்போது ராஸ்கர் என்ற சொல் மிர்ஜாபார், ஜுதாஸ் என்ற சொற்களை ஒத்த துரோகி என்ற நிந்தனைச் சொல்லாகப் பயன்படுகிறது.

3. பிரபல்யமான பெண் கவிஞரான சுபியாகமால் "எகத்தொர டயறி" (71 இல் நாட்குறிப்பு 1990) என்ற தனது ஞாபகக் குறிப்புகளில் முஜுபுர் ரஹுமான் முழுமையான சுதந்திரத்தைவிடச் (independence) சுயாட்சியை (autonomy) விரும்பினார் என்று கூறுகிறார்.

4. போர்டியு "habitus" என்பதை ஒரு நபருக்கு எதிர்பாராத மற்றும் அடிக்கடி மாறும் நிலைமைகளில், அவற்றினை முகங்கொள்ள மேலாண்மைத் திறன் வழங்கும் ஒரு கொள்கையாக வரைவிலக்கணம் தருகிறார். உடல் சம்பந்தப்பட்ட அனுபவங்களினூடும், Habitus இனூடும் உடல்கள் சமூகங்கள் ஆகின்றன.

5. இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதற் பகுதியில் இந்தியாவின் சமூக சீர்திருத்தவாத ஆவணங்களில் பெண்கள், உடல்களாக புறவுறுபடுத்தப் பட்டுள்ளதுடன், தாய்மார்கள் – விலைமாதர்கள் என்று வழக்கப்பட்ட இருமையினுள் பிரிக்கப்பட்டுள்ளார்கள். தேசியவாதத்திற்குள் பெண்களின் தன்வயப்பாட்டின் போட்டியான கோரிக்கைகள் தொடர்பாக அறிந்துக்கொள்ள பார்க்க Parkar, Russo, Summer, Waeger (1992.1.20) இந்திய தேசியவாத கதையாடலில் தாய்மையின் வகிபாகத்தை தெரிந்துக்கொள்ள பார்க்க Whitehead (1995) அதே விடயம் நாசி ஜேர்மனியில் எவ்வாறு நடைபெற்றது தொடர்பாக பார்க்க Gupta (1991).

6. ஆபிரிக்க மற்றும் அபிரிகானர் தேசியவாதத்தில் உயிர்த் தியாகம் செய்த புரட்சிகரமான தாயின் உருப்படிமம் தொடர்பான உரையாடல்களுக்கு பார்க்கவும் Mc Clintock (1995).

7. 11.12.2001 ஆம் திகதிக்குப் பின்னர் வெளியிப்பட்டுள்ள மரண அறிவித்தல்கள் ஊடாகச் செய்யப்பட்ட வலியுறுத்தப்படுதல்களும் வலியுறுத்தப்படாமைகளும் மூலமாக அமெரிக்கா தேசத்தைக் கட்டியெழுப்பப்படும் செயற்பாடு தொடர்பாக ஜூடித் பட்லர் (2002) சமீபத்தில் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

உசாத்துணைகள்

Ardener, S. and P.Holden
1987, Images of Women in Peace and War. Cross Cultural and Historical Perspectives, London: Macmillan.

Bhorer Kagoj, 7/3/89; The Bangladesh Story 1996.

Bourdieu, P.
1985, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Boston: Harvard University Press.

Butler, J.
2002, Violence, Mourning and Politics. Paper presented at University College London; 8/03/02.

Cooke,M.
1996, Women and the War Story. Berkeley and Los Angeles: University of Califonia press.

Das, V.
1995, Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemorary India. Delhi: Oxford University Press.

Gupta, C.
1991. 'Politics of Gender: Women in Nazi Germany 'In, Economic and Political Weekly XXVI., 17:40-8.

Hutchinson, J.
1994, 'Cultural Nationalism and moral Regeneration, 'In, Anthony D. Smith and J.Hutchinson eds., Nationalism, Oxford: Oxford University Press.

McClintock,A
1995, Imperial Leather: Race, Gender and Sexually in the Colonial Conquest,

Parker, A.M.Russo, D.Sommer, and P.Yaeger, (Eds.,)
1992 Nationalism and Sexualities, London: Routledge.

Renan, E.
1896, 'What is a Nation? In, The Poetry of the Celtic Races and Other Studies by E. Renan. Translated by W.G.Hutchinson, London: Walter Scott Limited.

Salek,S.
1977, Witness to Surrender, New Delhi: Oxford University Press.

Whitehead, J.
1995. 'Modernising the Motherhood Archetype: Public Health Models and the Child Marriage Restraint Act of 1929', In, Contributions to Indian Sociology, 29, 1& 2. New Delhi: Sage Publications.

Rowlands, Mike
1999. 'Remembering of Forget: Sublimation as Sacrifice in War Memorials. 'In, A. Forty, and S.Kuchler eds., The Art of Forgetting. Oxford: Berg.

பொதுவெளியும் நினைவுச் சின்னாங்களும் - அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஞாபகத்தினதும் சச்சரவுக்குட்பட்ட ஞாபகத்தினதும் அரசியல்[1]

-சசங்கப் பெரேரா
தமிழில் : ஏ.ஜே. கனகரட்னா

முகவுரை

எல்லாச் சமூகங்களிலும் பொதுவெளிகளில் நினைவுச் சின்னங்கள் கட்டியெழுப்பப்பட்டிருத்தல் என்பது சாதாரணமான ஒரு காட்சியாகும். எனினும், இவற்றிற்கிடையே அவையாக்கப்படுதற்கான காரணிகள் தொடர்பான வேறுபாடுகளும், பௌதீகரீதியான வேறுபாடுகளும் காணப்படும். இலங்கையைப் பொறுத்தவரையிலே ஆவணப்படுத்தப்பட்ட அதன் வரலாற்றுக் காலந் தொடக்கம் நினைவுச் சின்னங்கள் அமைக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. காலனித்துவத்திற்குப் பிற்பட்ட வரலாற்றுக் காலத்தைப் பொறுத்தவரை இலங்கையில் நினைவுச் சின்னங்கள் பெரும்பாலும் அரசியல்வாதிகளுடன் தொடர்புபட்டுக் காணப்படுகின்றன. ஹொறகொல்லவிலுள்ள அமைதியான பண்டாரநாயக்காவின் நினைவுச் சின்னத்திலிருந்து கொழும்பு ஜம்பட்டா வீதியில் அமைக்கப்பட்டுள்ள சற்று அச்சுறுத்தும் பாங்கிலான பிறேமதாசாவினுடைய நினைவுச் சின்னம் வரை இது பொருந்தும். உள்நாட்டு யுத்தமும், அண்மையில் தெற்கிலே நடைபெற்ற அரசியல் வன்முறைகளும் நினைவுச் சின்னங்களைக் கட்டியமைத்தலில் ஒரு புதிய கட்டத்திற்கு வழிகோலியுள்ளன. இந்த நினைவுச் சின்னங்களை வெவ்வேறு மட்டங்களிலும் இனங்காண முடியும். அளவடிப்படையில், நிதி மூலத்தில், தொடக்கி வைப்பாளர்களது நிகழ்ச்சி நிரல்களின் அடிப்படையில், பயன் போன்றவற்றின் அடிப்படையிலெல்லாம் அவற்றைப் பார்க்க முடியும்.

நினைவுச் சின்னமென்றால் என்ன? அப்பதம் நினைவுக் கொண்டாட்டம் (memorial) என்ற பதத்துடனும் சமமான அர்த்தம் உடையது. கட்டுரையின் ஆரம்பத்திலேயே இவ்விரு பதங்களிற்குமிடையில் நான் கருத்துருவ ரீதியான வேறுபாட்டைக் காணமுனையவில்லை என்பதைத் தெளிவாக்க விரும்புகிறேன். இப்பதங்களை மாறி மாறி ஒரே அர்த்தத்தில் பயன்படுத்துகிறேன். ஹான்ஸ் ஏண்ஸ்ற் மிற்றிக் (Hanrs - Ernst Mittig) என்பவர் நினைவுச் சின்னம் பற்றிப்

பின்வருமாறு கூறுகிறார்: ."ஒரு நினைவுச் சின்னமானது ஒரு பொதுவெளியில் அமைந்துள்ள சுயாதீனமானதொரு கலைப்படைப்பைக் குறிக்கும். இது ஆட்கள் அல்லது நிகழ்வுகள் பற்றி நினைவூட்டி, இந்த நினைவூட்டல் மூலம், அவை தொடர்பாக அறிய வேண்டுமென்ற அவாவைத் தூண்டுகின்றன...." (குறோசர் 2000 இல் மேற்கோள் காட்டப்பட்டது).

ஒரு நினைவுச் சின்னத்தின் இன்றியமையாத தன்மைகளை மிற்றிக் இவ்விதம் சுட்டுகிறார் என எனக்குத் தோன்றுகின்றது. இந்தத் தன்மைகள் நான் குறிப்பிட இருக்கும் இலங்கை மற்றும் ஏனைய பிரதேசங்களில் உள்ள நினைவுச்சின்னம் பற்றிய ஒப்பீட்டு ரீதியான உதாரணங்களிலும் பிரதிபலிக் கப்படும். எனினும், இலங்கைச் சூழலைப் பொறுத்தவரை இவை கலைப்படைப்பாக நோக்கப்படாது வெறும் பயன்பாட்டிற்கு உரியதாக மட்டுமே கருதப்படுவதுடன், அவற்றுட் பல ஜனரஞ்சகமான பாணியில் அமைந்துமுள்ள யுத்தத்தில் மரித்த இராணுவ வீரரது நினைவாக அவர்களுடைய உற்றார், உறவினர்கள் எத்தனையோ கிராமங்களிலும், நகரங்களிலும், பஸ் தரிப்பு நிலையங்களை நினைவுச் சின்னங்களாக மாற்றியுள்ளனர். எனினும், மிற்றிக் இனங்கண்டுள்ள நினைவுச் சின்னங்களின் பிற தன்மைகள் இலங்கையிலுள்ள நினைவுச் சின்னங்களிலும் உள்ளன. நினைவுச் சின்னக் கட்டடக்கலை பற்றி புறூஸ் றிகர் (Bruce Trigger) எழுதும்போது பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்: "அதன் முக்கிய வரையறுக்கும் அம்சமாக உள்ளது அதனளவும், விரிவாக்கமும் ஒரு கட்டடம் ஆற்றவேண்டிய நடைமுறைத் தொழிற்பாடுகளையும் விஞ்சியதாகவுள்ளது....." (றிகர் 1990:199) பண்டைய உலகிற் காணப்படும் பிரமாண்டமான நினைவுச் சின்னங்களைப் பற்றி றிகர் பேசினாலும் அவருடைய கூற்றுப் பெரும்பாலான இடங்களில் அமைந்துள்ள நினைவுச் சின்னங்களின் சில அடிப்படை அம்சங்களைச் சுட்டுவதாகவே உள்ளது. அதாவது, பொதுவாக நினைவுச் சின்னங்கள் அன்றாட வாழ்விலிருந்து வேறுபட்ட பொது, இல்லஞ்சாராத நாளாந்த அமைப்புக்களிலிருந்து வேறுபட்டதாக அமையும். மூர் (Moore) என்பவர் இதனை விரித்துக் கூறும்போது பின்வருமாறு கூறுகிறார்: "நினைவுச் சின்னங்களாவன இனங்காணத்தக்க வகையில் அமைக்கப்படு கின்றன. இவை அவற்றின் அளவு, விரிவு மூலம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. எனினும், அவற்றின் அர்த்தங்கள் சமூகத்தின் அனைத்து உறுப்பினர்களாலும் புரிந்து கொள்ளப்படும் என்றில்லை" (மூர் 1996:92).

ஆனால், றிகர் முன்வைத்த வரையறையும், அதனை விரிவுபடுத்துவதாக உள்ள மூரின் கூற்றும், அனைத்து இடங்களிலும் காணப்படும் நினைவுச்சின்னங்களின் இயங்கியலை விளங்கப்படுத்துவதாக இல்லை. நினைவுச் சின்னங்கள் எப்போதும் பெரியளவில் அமைந்திருக்க வேண்டும் எனக் கூறுவதற்கில்லை. தென் இலங்கையிலே சிறு பஸ்தரிப்பு நிலையங்கள் நினைவுச் சின்னங்களாக மாற்றப்பட்டு உள்ளமையும் மற்றும் கிராமங்கள் பலவற்றில் மரித்த இராணுவத்தினருக்காக அமைக்கப்பட்டுள்ள தென்னிலங்கை நினைவுச் சின்னங்களும் இதற்குச் சான்றாகும். அவை அளவிற் பெரியதாக அமையாததற்குக் காரணம், அதனைக் கட்டியெழுப்பியவர்களிடம் பெரும் நிதிவளம் இன்மையே. பெரியளவில் அமைந்துள்ள நினைவுச் சின்னங்கள் பொதுவாக அரசினாதரவுடன் எழுப்பப்படும் நினைவுச் சின்னங்களாக அல்லது பெரியளவிலான நிதிவளங்களை ஈர்க்க வல்ல நினைவுச் சின்னங்களோடு தொடர்புபட்டுள்ளன. உதாரணமாக வோஷிங்டனில் உள்ள வியட்நாம் நினைவுச் சின்னம், கொழும்பிலுள்ள இரண்டாம் உலகப் போரில் மரித்த இராணுவ வீரர்களிற்கான நினைவுச் சின்னம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். எனினும், அதற்கான, உருவாக்கக் காரணத்தாலும், அளவு வேறுபாட்டாலும் அவை நினைவுச் சின்னங்களாக இனங்காணப்பட வேண்டும் என்ற நோக்கத்துடனேயே வடிவமைக்கப்படுகின்றன. அவ்வாறு வடிவமைக்கப்படாத பட்சத்தில் அவற்றின் அடிப்படை நோக்கம் நிறைவேறாது போய்விடும். எனவே, இலங்கையிலுள்ள பஸ்தரிப்பு நினைவுச் சின்னங்கள் கீழ்நிலை நினைவுச் சின்னங்களாக இருப்பினும், நினைவுச் சின்னங்களாக இல்லாத பஸ்தரிப்பு நிலையங்களிலிருந்து அவை வேறுபடுத்தி இனங்காணப்படக்கூடியவையாகவே உள்ளன.

மறுபுறம் பண்டைய உலகம் போன்றல்லாது, இன்றைய தற்கால சமூகத்தில் பெரும்பாலான நன்கு பரிச்சயப்பட்ட நினைவுச் சின்னங்களின் அர்த்தங்கள் மறைபொருள் தன்மை வாய்ந்தவை அல்ல. அவற்றின் அர்த்தங்கள் பொதுவாக வெளிப்படையானவை. நினைவுச் சின்னங்களின் அர்த்தங்கள் தெளிவற்று இருப்பின் ஒரு குறிப்பிட்ட ஆள் அல்லது நிகழ்ச்சி பற்றிய திட்டவட்டமான செய்தியை வழங்காது போய்விடும். பெரியளவில் அமைந்துள்ள நினைவுச் சின்னங்கள் பொதுவாக நாளாந்த விடயங்களிலிருந்து வேறுபடுத்தக் கூடியனவாக இருந்தபோதிலும், எப்போதும் அவ்வாறு இருப்பதில்லை. சிறு அளவில் அமைந்துள்ள பஸ்தரிப்பு நினைவுச்சின்னங்கள், அவை அமைந்துள்ள இடத்தின் நாளாந்த வாழ்வின் ஒரு பகுதியாக ஆகிவிடுகின்றன. அங்குதான் மக்கள் வாகனங்களுக்குக் காத்திருந்து தமது சொந்த விடயங்களைப் பற்றிக் கதைப்பதுடன், உள்நாட்டு யுத்தம் முதலான தேசிய முக்கியத்துவம் வாய்ந்த விடயங்கள் பற்றியும் கதைப்பார்கள். அதேபோல கொழும்பில் அமைந்துள்ள இரண்டாம் உலகப்போர் நினைவுச் சின்னம் நாளாந்த விடயத்திலிருந்து வேறுபட்டதாக அமைந்தபோதிலும், காலப்போக்கில் இந்த நோக்கங்கள் சில மாறிவிட்டன. ஆகவே இன்று இரண்டாம் உலகப்போரில் மறைந்தவர்களை நினைவூட்டும் நாட்களைத் தவிர்த்து ஏனைய நாட்களில் அங்கு காதலர்கள் கூடுவார்கள்; மறைவாக இருந்து கதைப்பார்கள். அவர்கள் கதைப்பது போர் பற்றியோ, தியாகம் பற்றியோ இருக்காது என நாம் ஊகிக்கலாம். இங்கு நான் வலியுறுத்த விரும்புவது பொது வரையறைகள், நினைவுச் சின்னங்களின் முக்கியதன்மைகளை இனங்காணக்கூடியதாக இருப்பினும், இவ்வம்சங்களிற் சில காலப்போக்கில் மாறி வேறுபட்ட இடங்களில், வேறுபட்ட சூழலிலும் மாறுபட்ட அர்த்தங்களை வழங்கலாம்.

நினைவுச் சின்னங்கள் சிலருக்குப் பெருமைக்குரியவையாகவும், வணக்கத்திற்குரியவையாகவும் இருக்குமதேவேளை, அதே நினைவுச் சின்னங்கள், வேறு சிலருக்குத் துயரத்தையும் வெறுப்பையும் அளிக்கலாம். எனினும், நினைவுச் சின்னங்கள் எழுப்பப்படும் அடிப்படையே ஞாபகத்துடன் சம்பந்தப்பட்டதுதான். வேறு விதமாகக் கூறுவதாயின் நினைவுச் சின்னங்களினது இயங்கியல், அரசியல் என்பன 'நினைவு' என்ற எண்ணத்துடன் சூழமைக்கப்படுகின்றது.

அதாவது எதனை நினைவுகூரவேண்டும் என்ற வினாவினையும், எவ்வாறு நினைவு கூரவேண்டும் என்ற வினாவினையும் நினைவுச் சின்னங்கள் நேரடியாக எதிர்கொள்கின்றன. இந்த இரு பிரச்சினைகளையும் கருத்திற்கொண்ட அடிப்படையிலேதான் நினைவுச் சின்னங்களுடன் தொடர்புடைய தொன்ம அமைப்புக்களும், கதையாடல்களும் நினைவுச் சின்னங்களின் பௌதீக வடிவமைப்பையும் கட்டமைப்பையும் தீர்மானிக்கின்றன. இதேமுறையில் வேறு காரணங்களுக்காக நினைவுச் சின்னங்கள் மறதிக்கு உரிய இடங்களாகவும் அமைகின்றன. வோஷிங்கடன் டி. சி. யிலுள்ள வியட்நாம் நினைவுச் சின்னம் வியட்நாமில் கொல்லப்பட்ட , காணாமற் போன அமெரிக்க போர் வீரரை நினைவுகூர்கின்றது. ஆனால், மரணித்த அமெரிக்க வீரரை விட கூடுதலாகக் கொல்லப்பட்ட வியட்நாமியரையோ அல்லது வியட்நாமில் போரினால் ஏற்பட்ட பாரிய சீர்குலைவையோ அது நினைவு கூர்வது இல்லை. ஆகவே நினைவு – மறதி என்ற இருதுருவ சூழலில்தான் நாம் நினைவுச் சின்னங்களைப் புரிந்து கொள்ளலாம் என ஒருவர் வாதிடலாம்.

இந்தக் கட்டுரையில் ஒன்றோடு ஒன்று தொடர்புடைய பிரச்சினைகளை நான் ஆராய விளைவேன். பொது வெளிகளில் அரச நிறுவனங்களால் அல்லது தனிநபர்களால் திட்டவட்டமான அடையாளமும் நிகழ்ச்சி நிரலுமுடைய ஒரு தொகுதியினரால் எழுப்பப்படும் நினைவுச் சின்னங்களின் நோக்கங்கள் யாவை? இந்த நினைவுச் சின்னங்கள் சமய அர்த்தத்தில் கோயில்களாக இருக்கலாம் அல்லது சமயச் சார்பற்ற பெரிய கட்டடங்களாக அல்லது நினைவுச் சின்னங்களாக இருக்கலாம். சமயச்சார்பற்ற கட்டடங்கள் அல்லது நினைவுச் சின்னங்கள் அவற்றைச் சுற்றி எழுந்துள்ள கிரியை இயங்கியலின் விளைவாக சில மதஞ்சார் அம்சங்களைக் காலப்போக்கில் பெற்றிருக்கலாம். இந்த நினைவுச் சின்னங்கள் எதனை நினைவுகூர விரும்புகின்றன? எவற்றை மறக்கடிக்க விரும்புகின்றன? எத்தகைய நினைவுகள் அங்கீகரிக்கப்பட்டவை? யாரால் எத்தகைய நினைவுகள் சச்சரவுக்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றன? முதலிய சில வினாக்களுக்கு விடையளிக்கும் முகமாக, இவ் வினாக்களை ஒரு கோட்பாட்டுச் சூழமைவினுள் கொண்டுவர விரும்புகின்றேன். இது தொடர்பாக அண்மைக்காலத்தில் இலங்கையில் அமைக்கப்பட்ட ஒரு நினைவுச் சின்னத்தை 'அப்பாவிகளின் கோயில்' அல்லது 'Shrine of the innocents' பற்றிச் சுருக்கமாக ஆராய்ந்து, அதனை உலகிலே வேறுபாகங்களில் உள்ள நினைவுச் சின்னங்களுடன் ஒப்பிட்டும் ஆராய விரும்புகின்றேன்.

அப்பாவிகளின் கோயிலின் அரசியலும் கட்டட இயங்கியலும்

1999 ஆம் ஆண்டு 10ஆம் திகதி டிசம்பர் மாதம் அப்பாவிகளின் கோயில் பொதுமக்களின் காட்சிக்குத் திறந்துவிடப்பட்டது. அந்நிகழ்வு அதிக விளம்பரத்துடன் அரசியல்வாதிகளின் பங்குபற்றலுடனும் நடைபெற்றது. இந்த நினைவுச் சின்னத்தை வடிவமைத்தவரது கூற்றின்படி அந்த நினைவுச் சின்னத்தின் காண்பியத்தன்மைகளும், தனியடையாளமும் பிந்திய 1980 களில் தென்னிலங்கையில் அரசியல்வன்முறை உச்சக்கட்டத்தை அடைந்த நிலையில் எம்பிலிப்பிட்டியாவில் 38 பாடசாலை மாணவர்கள் இராணுவப் பாதுகாப்பிலிருந்த போது காணமற்போன கதைதான் இந்த நினைவுச் சின்னத்தின் எண்ணக்கருவுக்கும் வடிவமைப்புக்கும் வழிகோலியது என்பதாகும். (வீரசிங்க:1999) இந்த நினைவுச் சின்னத்தின் விரிவான குறிக்கோள்களை அவர் பின்வருமாறு கூறுகிறார் :

> "எம்பிலிப்பிட்டியா சம்பவத்தின் ஊடாக இலங்கைச் சமூகத்தின் மனச்சாட்சியைக் கேள்விகுள்ளாக்குவதே அதன் நோக்கம். எந்த ஒரு தனிநபரையோ அல்லது அரசியற் கட்சியையோ அது எந்த

> வகையிலும் வசைபாட முனையவில்லை. இலங்கையில் எழுந்துள்ள வன்முறைக் கலாசாரத்திற்கு நாங்கள் யாவரும் பொறுப்பானவர்கள் என்பதை மட்டுமே அது காட்ட விரும்புகிறது"(வீரசிங்க 1999).

நினைவுச் சின்னம் திறக்கப்பட்டபோது விநியோகிக்கப்பட்ட பிரசாரப் பிரசுரத்தில் அந்நினைவுச் சின்னத்தின் சமூக அரசியல் நோக்கங்கள் விரிவாக எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளன.

> "எமது நாடு காலனித்துவ ஆட்சியிலிருந்து விடுதலை பெற்ற பின்பு எமது நாட்டில் ஒழுங்கமைப்புச் செய்யப்பட்ட மிகப் பயங்கரமான அரசியல் வன்முறைக்குப் பலியானவர்களின் நினைவாக எழுப்பப்பட்ட ஒரு சின்னத்தினுள் இப்பொழுது நீங்கள் காலடி எடுத்து வைக்கிறீர்கள். இது அண்மைக் காலங்களில் நடைபெற்ற துன்பியற் சம்பவங்களுக்கான ஒரு நினைவுச் சின்னம் மட்டுமல்ல. இதற்குள் வருபவர்கள் எல்லோருடைய மனதிலும் இந்நாட்டின் பிரஜைகள் ஒவ்வொருவரும் ஏதோ ஒருவகையில் மிகக்கோரமான அரசியல் வன்முறைக் கலாசாரத்திற்குப் பலியாகியுள்ள ஒவ்வொருவரது விதிக்கும் ஏதோ ஒருவகையில் தாமும் பொறுப்பேற்க வேண்டும் எனத் தூண்டும் ஒரு முயற்சியே. இந்த அரசியல் வன்முறைக் கலாசாரத்தை எம்மத்தியிலே வளரவிட்டமைக்கும், எமது நாட்டின் மண்ணை இரத்தத்தால் தோயவிட்டதற்கும் எமது மக்களின் மனங்களையும் அவ்வாறுதோய விட்டதற்கும் இந்த நாட்டின் ஒவ்வொரு குடிமகனும் பொறுப்பாக இருக்கிறோம். இக் குற்ற உணர்வின் பழுவை நாம் என்றும் சுமந்துதான் செல்லவேண்டும்" (பண்டார: திகதி குறிப்பிடப்படவில்லை).

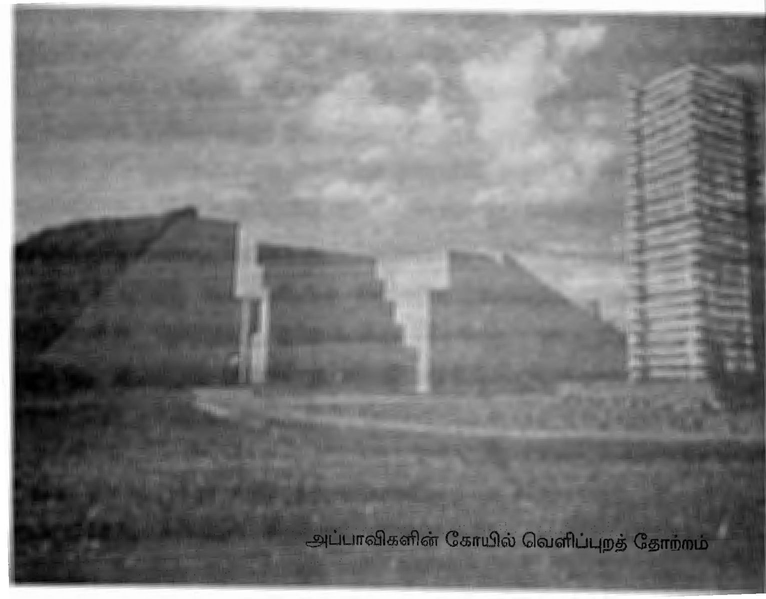
இந்தத் திட்டத்திற்காக இலங்கை ரூபாயில் 60 இலட்சத்திற்கு மேல் செலவிடப்பட்டது. அரச நிறுவனங்களான அரச பொறியியற் கூட்டுத்தாபனமும், நகர அபிவிருத்திச் சபையும் இதற்கான வேலைகளை இணைந்து மேற்கொண்டன. அத்துடன் வெண்தாமரை இயக்கமும் (வீரசிங்க, 1999) இத்திட்டத்தில் இணைந்து கொண்டது. இந்த இயக்கம் அதிகளவு அரசியல் மயப்பட்ட ஒன்று. அக்காலத்தைய ஆட்சியாளர் தமது அரசியற்குறிக்கோளை எய்தும் பொருட்டு இதனைத் திட்டமிட்டு நிறுவினர். கொழும்பிலே பிரதான வீதியூடாகப் பாராளுமன்றத்திற்குச் செல்லும் வழியிலே பாராளுமன்றத்தில் இருந்து ஒரு கிலோ மீற்றர் தொலைவில் இந்நினைவுச் சின்னம் அமைக்கப்பட்டது. இதற்கான அமைவிடத் தேர்வு தற்செயலான ஒன்றல்ல. இலங்கையிலே படிப்படியாக ஜனநாயக மரபுகளும், நடைமுறைகளும் நிறுவனங்களும் சீர்குலைக்கப்பட்டு வருகின்ற போதிலும் கொள்கை அடிப்படையில்

பாராளுமன்றம் அரச அதிகாரத்தின் உச்சக் குறியீடாக விளங்குகிறது. இந்த வகையில் இந்த நினைவுச் சின்னம் பாராளுமன்றத்திற்கு மிக அண்மையில் அமைந்திருப்பதும் பிரதான வீதியின் ஓரமாக அமைந்திருப்பதும் அரசியற் சமூக முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஒன்றாகும். அரச அதிகார அமைப்பின் உச்சத்தில் இருப்பவர்களது ஆதரவின்றி இந்த நினைவுச் சின்னமோ, அது அமைக்கப்பட்ட இடமோ சாத்தியப்பட்டு இருக்காது. பொதுமக்களுக்கு நினைவுச் சின்னம் திறக்கப்பட்டபோது இந்நினைவுச் சின்னத்தை வடிவமைத்தவர் ஆற்றிய தொடக்க உரையில், இத்திட்டம் வெறுமனே நினைவுகூருதலுக்கு அப்பாற் செல்கிறது எனவும், திட்டத்தின் அரசியல் தொடர்பையும், தன்மையையும், விரிவையும் தெளிவாக இனங்கண்டார்.

> "இத்தகையதொரு திட்டம், 40 இலட்சத்திற்கு மேல் செலவு செய்வதற்கான வாய்ப்பு வரவு – செலவுத் திட்டத்துடனும் அரசாங்கத்தின் நிதி வளத்துடனும் அல்லாது சாத்தியப்பட்டு இருக்கமுடியாது. இவ்வாறான பெருந்தொகை செலவிடப்படுகிறது எனில் அது ஒரு அரசியல் முதலீடும் தான் என்பது சொல்லாமலே விளங்கும். ஆட்சியில் உள்ள எந்தவொரு அரசியற் கட்சியும் அரசியல் முதலீடுகள் மூலம் இலாபத்தை ஈட்டக்கூடியதையே செய்கின்றன" (வீரசிங்க, 1999).

நினைவுச் சின்னம் திறக்கப்பட்ட தினத்தன்று விநியோகிக்கப்பட்ட பிரசாரப் பிரசுரத்தில் இந்த அரசியல் ஆதரவின் தன்மை மேலும் வர்ணிக்கப்படுகின்றது. அப்பிரசுரத்தில் கூறப்படுவது யாதெனில், பிந்திய **1980** களில் நிகழ்ந்த வன்முறையின் விளைவாகத் தமது பிள்ளைகளை இழந்த பல கிராமங்களிலும், பட்டினங்களிலுமுள்ள பெற்றோர் ஜனாதிபதி பண்டாரநாயக்கா குமாரதுங்காவை நேரில் சந்தித்து ஒரு கோரிக்கை விடுத்தனர். அக்கோரிக்கை யாதெனில், "அரசியல் வன்முறையின் கோரத்தில் இறந்த அப்பாவிக் குழந்தைகளின் நினைவாக ஒரு சின்னம் எழுப்பப்படவேண்டும்" (பண்டார, திகதி இடப்படவில்லை). மேலும் அப்பிரசுரத்தில் குறிப்பிடப்படுவது யாதெனில் "ஜனாதிபதியின் தாராளமான ஆதரவு இருந்தபடியாலேதான் இந்நினைவுச் சின்னம் எம்மத்தியில் நனவாகி உள்ளது" (பண்டார, திகதி இடப்படவில்லை).

எனினும், இத்திட்டத்தின் அரசியல் இதற்கு அப்பாலும் செல்கிறது. ஆரம்பத்திலே எம்பிலிப்பிட்டியாவில் உள்ள பெற்றோர் தமது காணாமற்போன பிள்ளைகள் நினைவாக ஒரு நினைவுச் சின்னம் எழுப்பப்பட வேண்டும் எனக்


அப்பாவிகளின் கோயில் வெளிப்புறத் தோற்றம்

அப்பாவிகளின் கோயில் உட்புறத் தோற்றம்

கோரியபோது அதற்கான ஒரு மாதிரிப் படத்தையும் முன்வைத்தார்கள். தமது கூட்டு இழப்பால் தாம் அனுபவித்த துரயத்தின் அடிப்படையிலும் இந்த வன்முறையைக் கட்டவிழ்த்து விட்டவர்கள் மீது அவர்கள் கொண்டிருந்த வெறுப்பையும் வெளிக்கொணரும் நிலையில் அவ்வடிவமைப்புக் காணப்பட்டது. அவர்களுடைய எண்ணப்படி ஒரு பீடத்திலே ஒரு குழந்தையின் எளிமையான வடிவத்தை அமைத்து அதன் பின்னால் ஒரு இராட்சத உருவம் அப்பிள்ளையைக் கபளீகரம் செய்வதுபோல அமைய வேண்டும் என்று அவர்கள் விரும்பியதுடன் அது எம்பிலிப்பிட்டியாவிலேயே அமையவேண்டும் எனவும் அவர்கள் விரும்பினர்.[2] இந்த எண்ணம் சம்பந்தப்பட்ட மக்களின் உட்கிடையாக இருந்தது என்பது தெளிவு. அத்துடன் அவர்கள் முன்வைத்த நினைவுச் சின்னத்தின் குறியீட்டுத்தன்மையும் குழப்பத்திற்கு இடமே அளிக்காது இருந்தது. அவர்கள் கூறவிரும்பியது தெட்டத் தெளிவாகவே இருந்தது. இத்தகைய நினைவுச்சின்னம் நனவாகும் என்ற அடிப்படையில் எப்பிலிப்பிட்டியாவிலிருந்த பெற்றோரும், அவர்களுடைய ஆதரவாளர்களும் 1994 ஆம் ஆண்டு மக்கள் முன்னணியின் தேர்தல் பிரசாரத்தை அரசியல் ரீதியாக ஆதரித்தனர். அத்தேர்தலில் மக்கள் முன்னணிக்கு கிடைத்த வெற்றி, பின்னர் சந்திரிகா ஜனாதிபதித் தேர்தலில் வெற்றி பெற்று ஜனாதிபதியாகவும் உதவியது. இங்கு அவதானிக்கப்பட்டது யாதெனில் பெற்றோர் விரும்பியது ஒன்று; ஆனால், அவர்களுக்குக் கிடைக்கப் பெற்றது வேறு.

எங்கு அந்த நினைவுச் சின்னம் அமையவேண்டும் என அவர்கள் விரும்பினார்களோ, அங்கு அது வைக்கப்படாது, வேறு இடத்தில் அது வைக்கப்பட்டது. இம் முடிவுகள் கீழ் நிலை மக்களின் சக்திகள் மத்தியிலிருந்து எழுந்தவை அல்ல. இந்தத் தனிநபர்களால் கட்டுப்படுத்த முடியாத பல்வேறு அரசியல் தீர்மானங்களின் நிகழ்ச்சி நிரற்படி அது அமைந்தது என்பது அவதானிக்கப்படுகிறது.

மறுபுறம் நினைவுச் சின்னம் திறந்து வைக்கப்பட்ட திகதியும் அரசியல் ரீதியாக மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. அந்த நினைவுச் சின்னம் திரை நீக்கம் செய்யப்பட்டது 1999 டிசம்பர் 10 இல் ஆகும். பெரும் ஆரவாரம் மத்தியில்தான் இது நடைபெற்றது. சந்திரிகா மீண்டும் ஜனாதிபதித் தேர்தலில் போட்டியிடுதற்கு 11 நாட்களுக்கு முன்தான் இது நடைபெற்றது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்த ஜனாதிபதித் தேர்தல் பிரசாரத்தின்போது U.N.P.இனதும், 1980 களின்

பிற்பகுதியில் J.V.P. கட்டவிழ்த்து விட்ட அரசியற் பயங்கரவாதமும் ஒரு முக்கிய தேர்தல் பிரச்சினையாக விளங்கிற்று. அந்தப் பயங்கரவாத காலத்திற்கு முற்றுப்புள்ளி வைத்ததாகக்கூறியே தனது தேர்தல் பிரசாரத்தை ஆளுங்கட்சி முன் எடுத்தது. தேர்தல் நெருங்குங் காலத்தில் அவசர அவசரமாக இந்த அப்பாவிகளின் கோயில் திறக்கப்பட்டதும், அதன் முழு அமைப்பும் பூரணப்படாத நிலையிலும் அதன் எதிர்கால பராமரிப்பு – பிரசாரம் – அபிவிருத்தி போன்றவற்றிற்கான ஒரு தெளிவான நிகழ்ச்சி நிரல் இல்லாது இருந்தாலும் அந்நினைவுச் சின்னம் அரசிற்குத் தேர்தலில் எவ்வளவு அரசியல் பெறுமானம் மிக்கது என்பதைத் தெட்டத் தெளிவாக்குகின்றது. இந்தப் பிரச்சினைக்கு நினைவுச் சின்னத்தின் உன்னத குறிக்கோள்கள் சார்ந்ததாகவோ, காணாமற்போன பிள்ளைகளின் பெற்றோரது விருப்பத்துடன் சம்பந்தம் கொண்டாதாகவோ இருக்கவுமில்லை. நினைவுச்சின்னம் அங்குரார்ப்பணம் செய்யப்பட்டபோது அது ஆளும் கட்சியின் நிகழ்ச்சி நிரலின் ஒரு பகுதியாகிவிட்டது. எனவே, வெறுமனே ஞாபகம் என்பதற்கு அப்பால் அது எங்கோ சென்றுவிட்டது.

அப்பாவிகள் கோயிலின் கட்டடக்கலையின் அழகியல் கோட்பாடு மற்றும் சர்ச்சைகள்

அப்பாவிகளின் கோயிலினைச் சூழமைவுப்படுத்தும் பொருட்டுப் பிரகடனம் செய்யப்பட்ட குறிக்கோள்கள் தொடர்பாக அதன் அம்சங்கள் சிலவற்றை விமர்சிக்கும்போது அதன் கட்டட வடிவமைப்பையும் அதில் காணப்பட்ட சிற்பங்கள், தாபனக்கலை முதலியவற்றின் குறியீட்டுத் தன்மையையும் சிறிது விளக்குதல் நன்று என நினைக்கிறேன். அதனை வடிவமைத்தவரே அதனைப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்: "இந்த நினைவுச் சின்னம் பல்வேறு அர்த்தங்களைத் தாங்கும் குறியீடுகளின் கோவையைத் தன்னுள் அடக்கியுள்ளது. தாய்த்தெய்வங்கள், முத்தொகுதி எண்ணக்கரு, தொல்லியற் குன்று, தியானத்திற்கான பாதைகள், மரம், எலும்புகள், தலைகளை உடைய சிதை" (வீரசிங்க:1999) முழு வடிவமைவினொரு பகுதி 12 ஆம் நூற்றாண்டிற்குரிய பொலநறுவையில் உள்ள திவங்க படிம வீட்டின் தளக்கோலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

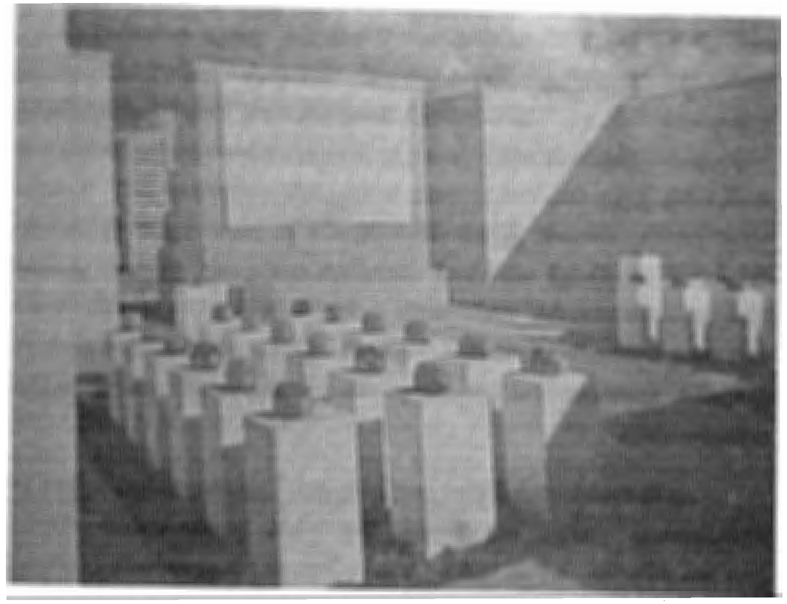
தெருவிலிருந்து நினைவுச் சின்னம் அமைக்கப்பட்ட இடத்திற்கு வந்த பின்னர், நினைவுச் சின்னத்துட் செல்லும்போது வாசலின் இரண்டு பக்கமும் தாய்த் தெய்வங்களின் சீமெந்தால் ஆக்கப்பட்ட இரண்டு வடிவங்களை அல்லது

விக்கிரகங்களை நாம் எதிர்கொள்கிறோம். அப்படிமங்கள் சுடுமண் படிமங்களை ஒத்தவை. இந்தப் படிமங்களின் பிரதான நிறங்கள் கறுப்பும், செங்கட்டிச் சிவப்புச் சாயையும் உடையன. இப்படிமங்களின் ஆட்காட்டி விரல்கள் பூமியைச் சுட்டுகின்றன. ஏனெனில் ''சகிக்கமுடியாத கொலைகளுக்கும், கொடூரங்களிற்கும் பூமியே சாட்சி பகர்கிறது" (பண்டார, திகதி இடப்படவில்லை). ஒருவகையில் தாய்த் தெய்வங்கள் காவற்கற்களாகக் காணப்படுகின்றமை வழமைக்கு மாறானது. மரபுசார்ந்த கோயில்களைப் பொறுத்தவரை காவற்கற்கள் பெரும்பாலும் ஆண்களின் உருவங்களாகவே இருந்தன. இந்தப் பின்னணியில் இக்காவற் கற்கள் பெரும் உருவங்களாக இருப்பதனால் குறியீட்டர்த்தம் வாய்ந்ததாக உள்ளது. ஏனெனில், அரசியல் வன்முறையின் விளைவுகளோடு வாழவேண்டிய பெரும்பாலானோர் தாய்மாரும் – பெண்களுமே. அவர்கள் தான் தங்கள் கணவன்மாரையும், மகன்மாரையும் பறிகொடுத்தவர்கள். தமது ஆண் உறவினர்களின் சித்திரவதைகளுக்கு உட்பட்ட விளைவுகளோடு வாழவேண்டியவர்களாக இருந்தவர்களும் அவர்கள்தான்.

நினைவுச் சின்னத்திற்கு வெளியே வலதுபக்கமாக இரண்டு காவற்கல் உருவங்களுக்கு முன்னால் செதுக்கப்பட்ட குன்றுபோல ஒன்று காணப்படுகிறது. பிரசாரத் துண்டுப் பிரசுரப்படி இது சட்டத்தினதும் மக்களினதும் பாதுகாவலரது உருவமே. இந்த உருவம் "நிலத்திற்கு உள்ளே மூக்குவரை புதைக்கப்பட்டு உள்ளது (பண்டார, திகதி இடப்படவில்லை). இந்த படிமம் குறித்து துண்டுப் பிரசுரம் மேலும் கூறுவது யாதெனில் "ஏறத்தாழ மண்ணில் புதைந்துள்ளபோதும், அவ்வுருவம் உன்னிப்பாக உலகத்தை அவதானிக்கிறது. வலது கையிலே ஒரு கேடயத்தையும் அது தாங்குகிறது (பண்டார, திகதி இடப்படவில்லை). இந்தப் படிமம் குறியீட்டு ரீதியாகக் கூறவரும் செய்தி யாதெனில், மக்களைச் சட்ட ஒழுங்கு, நீதி அமைப்புக்களால் பாதுகாக்க இயலாது என்பதே. இந்தத் துண்டுப் பிரசுரத்தின் உதவியின்றி இந்த ஆழ்ந்த குறியீட்டுத்தன்மை அங்கு செல்பவருக்குத் தெரியவராது. அத்துடன் இப்போது அவர்களுக்கு அவ்விடத்தில் அத்துண்டுப் பிரசுரம் கிடைப்பதுமில்லை.

மீண்டும் வெளியே இடப்பக்கமாக ஒரு இளைஞனின் சிற்பம் தனிமையாகக் காணப்படுகின்றது. அவ்வுருவம் மீட்கப்படும் பூமியை நோக்குகிறது. இச் சிற்பத்தை பிரசாரத் துண்டுப் பிரசுரம் பின்வருமாறு வர்ணிக்கின்றது. "இந்தப் படிமம் இன்றும் துன்ப துயரத்தை ஆழமாக அனுபவிக்கும் இளைஞருடையது. ஆயினும் அவர் தனது மனிதத்தன்மையை

இழக்கவில்லை" (பண்டார, திகதி இடப்படவில்லை). நினைவுச் சின்னத்தின் பின்புறத்தில் மரபு ரீதியான சிதையை ஒத்தவொரு சிற்பம் காணப்படுகின்றது. இந்த இரு சிற்பங்களும் அதிக குழப்பத்திற்கு இடம் கொடுக்காது தமது குறியீட்டுச் செய்தியைப் பார்ப்போருக்கு உணர்த்தவல்லவை. மேலும், சிதையை ஒத்த சிற்பத்தை ஒட்டி கற்கள் பாவப்பட்ட ஒரு பாதை, கண்ணை ஒத்த வடிவத்திலுண்டு. இந்தக் கற்கள் பரப்பப்பட்ட பாதை நினைவுச் சின்னத்தை முற்றாகச் சுற்றி வருமாறு அமைக்கப்பட்டு தியானத்திற்கு ஏதுவானதாக அமைகின்றது.



அப்பாவிகளின் கோயில் உட்புறத் தோற்றம்

நினைவுச் சின்னத்தின் பிரதான அறை வானத்தை நோக்கிய ஒரு திறந்த வெளி. அதன் சுவர் மேற்பரப்பில் பிரகாசமான மஞ்சள், செம்மஞ்சள், மஞ்சட்காவி ஆகிய நிறங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. அறையின் நடுவிலே 38 வெள்ளைப் பீடங்கள் மீது 38 மண் நிறக்களி மண் பொருட்கள் வைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை மனிதத் தலைகளை ஒத்தவை. எம்பிலிப்பிட்டியாவில் காணாமற்போன 38 மாணவரது குறியீடுகளாக இவை அமைகின்றன. இக்குறியீடும் புரிந்து கொள்ள இலகுவானதாகும். இந்தப் பீடங்கள் காணாமற்போன பிள்ளைகளின் பெற்றோர்களாலும், மனித உரிமைச் செயற்பாட்டாளர்களாலும், கலைஞர்களாலும் அவர்களது கையாலேயே செய்யப்பட்டு சுடப்பட்ட களிமண் மீது

அமைக்கப்பட்டிருந்தன (பண்டார, திகதி இடப்படவில்லை) காவற்கற்களுக்கு அருகே உள்ள சுவர்களில் சுடப்பட்ட களிமண் தகடுகள் சுவர் மீது பதிக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றில் எம்பிலிப்பிட்டியா பெற்றோர்களது உரைநடை எழுத்துக்களும், செய்யுள்களும் காணப்படுகின்றன. இதுவே நினைவுச் சின்னத்தில் காணப்படும் மிக உருக்கமானதும், பிரத்தியேகமானதுமான அம்சமாகும்.

வாயிலுக்கு நேர் எதிரே நினைவுச் சின்னத்தின் பின்புற வெளியேறும் இடத்திற்கு அண்மையில், ஆனால் அதன் பிரதான அறைக்குள்ளேயே மும்மடிப்புடைப்பு அமைப்பு என வர்ணிக்கப்படும் ஒன்று காணப்படுகின்றது. (பண்டார, திகதி இடப்படவில்லை). பிரசாரத் துண்டுப்பிரசுரத்தில் மும்மடிப்புடைப்பிற்குப் பின்வருமாறு வியாக்கியானம் கொடுக்கப்படுகின்றது. "பௌத்தம், இந்துமதம், கிறிஸ்தவம் ஆகிய தத்தவங்களைக் குறியீட்டு வடிவில் காட்டுவதே இந்த வடிவமைப்பு எண்ணக்கருவின் சாராம்சமாகும்" (பண்டார திகதி இடப்படவில்லை). இந்தப் பிரசாரத்துண்டுப் பிரசுர உதவி இல்லையேல் இக்குறியீட்டுச் செய்தி பார்ப்போர் பலருக்குப் புலப்படாது. இதற்கு முன்னால் பௌத்த விகாரைகளில் மலர்களைச் சமர்ப்பிக்கும் 'மலர் ஆசனம்' போன்ற மலர்களை வைக்கும் ஒரு மலர்ப்பீடம் உண்டு. இந்த மலர்ப்பீடம் அமைக்கப்பட்ட முறையில் மலர்களை மட்டுமல்லாது, சுட்டிவிளக்குகளைச் சமர்ப்பிப்பதற்கும் வழிகள் உண்டு.

அண்மைக்காலத்திலே வாழ்விற்கும், அரசியலுக்கும் இடையே தொடர்புடைய மூன்று கூறுகளைத் தெளிவாக ஒழுங்கமைப்புச் செய்யும் அடிப்படையிலேயே உட்புறத்தின் தளக் கோலம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. பெற்றோரின் எண்ணங்களுடன் கூடிய வரைபட்டிகைகள் அண்மைக் காலங்களில் நடைபெற்ற வன்முறைக் கதையாடல்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. எதிர்ப்புறத்திலே உள்ள மலர்மேடையும், உள்ளறை முழுவதிலுமுள்ள வர்ணப்பூச்சும் சமயத்தைக் குறிக்கின்றன. நீதியும், சட்ட ஒழுங்கும் நீதி வழங்காத விடத்தில் சமயத்திடம் தான் பலர் ஆறுதல் தேடினர். வெண்பீடங்களின் மேலேயுள்ள களிமண் பொருட்கள் மண்டை ஓடுகளைக் குறிப்பதுடன், மரணத்தையுஞ் சுட்டுகின்றன. வேறு வார்த்தைகளிற் கூறுவதாயின் இத்தகைய அமைப்பு சமயத்துறைக்கும் வன்முறைக் கதையாடல்களுக்கும் இடையே மரணத்தைச் சிக்கவைத்துள்ளது.

இந்த உள்ளறை கூரையில்லாது காணப்படுகின்றது. அங்கு உள்ள சிற்பங்கள் அலங்கார கோலம் அற்றவையாக உள்ளன. இதனூடாக அங்கு

ஒருவகையான 'மினிமல்'கலைச் சூழல் காணப்படுவதுடன், அதேவேளை தியானஞ் செய்வதற்கான ஒரு துயரம் கவிந்த சூழலும் உருவாக்கப்படுகின்றது. இது இழக்கப்பட்டவர்களைப் பற்றியும், அந்தக் காலகட்டத்திலே நடைபெற்ற அரசியல் வன்முறைகள் பற்றியும், அதன் விளைவுகளைப் பற்றியும் விரிவாகச் சிந்திப்பதற்குத் தோதான ஒரு சூழலை உருவாக்குகிறது. இவ்வகையில் வெளிப்புறத்துடன் ஒப்பிடும்போது வடிவமைப்பின் உட்தளம் நினைவுச் சின்னத்தின் பிரகடனம் செய்யப்பட்ட குறிக்கோளை எய்துவதில் வெற்றி பெற்றுள்ளது என எனக்குத் தோன்றுகிறது.

எனினும், இந்த நினைவுச் சின்னத்தைக் கட்டி எழுப்பும்போது அதனுள் குறியீட்டு வடிவிலே சுட்டப்பட்டப்படாத பல ஆழமான அம்சங்களும் உள்ளன. இதுவரையிலும் கொடுக்கப்பட்ட வியாக்கியானங்களிலும், அவை வெளிக்கொணரப்படவில்லை. எம்பிலிப்பிட்டியா பெற்றோரது முறைப்பாடுகளில் ஒன்று யாதெனில், தமது துயரம் இனங் காணப்படுவில்லை என்பதும், தமது பிள்ளைகளுக்குச் சடங்கு ரீதியான ஈமைக்கிரிகைகளைச் செய்ய முடியவில்லை என்பதுமாகும்.

பயங்கரவாதத்தால் பீடிக்கப்பட்ட அனைத்துச் சமூகங்களுக்கும் இந்த நிலைமை பொதுவான ஒன்றுதான். சடலம் கண்முன் இல்லாதவிடத்து துக்கத்தை இயல்பாக வெளிப்படுத்த முடியாது. அத்துடன் மரணத்துடன் தொடர்புற்ற இன்றியமையாத சடங்குகளைச் செய்யும் வாய்ப்பும் மக்களுக்கு மறுக்கப்படுகிறது. மேலே குறிப்பிட்டுள்ள நடு அறையின் நிலத்தில் காணப்படும் களிமண் பொருட்களைக் கையாலே உருவாக்கியபோது பெற்றோருக்குக் கூட்டாக, பகிரங்கமாக அதனை வெளிப்படுத்தவும், அழவும் ஒரு வாய்ப்புக் கிடைத்தது. மேலும், இக் கூட்டாக கையால் உருவாக்கப்பட்ட நிகழ்வு தொலைக்காட்சி ஊடாக எம்பிலிப்பிட்டி யாவுக்கு அப்பால், பல இடங்களுக்கும் ஒளிபரப்பப்பட்டது. மறுபுறத்திலே இந்த நினைவுச் சின்னத்தை வடிவமைத்தவர் களிமண்ணைச் சுடுவதனூடாகத் தமது பிள்ளைகளைக் குறியீட்டு ரீதியாகத் தகனம் செய்யப் பெற்றோருக்கு வாய்ப்பு அளிக்கப்பட்டது எனக் கூறுகிறார். இதுவரையிலும் சடலங்கள் இல்லாதவிடத்து மேற்கொள்ள முடியாத கிரியைகளை மேற்கொள்ள இது வாய்ப்பளித்ததாக அவர் கூறுகிறார்.[3]

அப்பாவிகளின் கோயிலை வாசித்தல்; இடப்பெயர்வுப் பிரச்சினை இயங்கு நிலையான மக்கள் மயப்பட்ட உறவின்மை.

மேலே கூறியவற்றின் சூழமைவினில் வைத்து அப்பாவிகளின் கோயிலை நோக்கினால் அது தென் இலங்கையில் 1980களின் பிற்பகுதியில் நடைபெற்ற அதிதீவிர அரசியல் வன்முறைகளின் பின்னணியில் இந்த நினைவுச் சின்னம் உருவாகியுள்ளது என்பதை நாம் விளங்கிக் கொள்ளமுடியும். அதேவேளை, அந்தப் பயங்கரவாத காலகட்டத்திற்கு உடன் அடுத்து வந்த காலகட்டத்தின் அரசியலும் இந்த நினைவுச்சின்னத்தை நிறுவுவதற்கான ஒரு முக்கியமான பின்னணியாக இருக்கின்றது. வேறு வார்த்தைகளில் கூறுவதானால் இந்த நினைவுச் சின்னம் சுயாதீனமாக நிற்கும் ஒரு பாடம் அல்ல. 1980 களின் பிற்பகுதியினதும், வன்முறைகள் கழிந்த காலகட்டத்தின் அரசியலிலும் வைத்துப் பார்க்கும்போது, இந்த நினைவுச் சின்னம் 1980 களின் பிற்பகுதியில் நிகழ்ந்த பயங்கரவாதத்தினது கருத்தாடல்களினதும், வன்முறைகளது கதையாடல் களினதும் நீட்சியாகவும், வன்முறைக்குப் பிற்பட்டட காலத்தில் நிலவிய அரசியற் சூழலின் உருவாக்கமுமாக உள்ளது.

மறுபுறத்திலே, நினைவுச் சின்னங்கள் குறிப்பிட்ட செயல்களையோ அல்லது ஆட்களையோ நினைவுகூர்வன மட்டுமல்ல; ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட நினைவுச் சின்னமும், அதன் வரலாறும், அது எவ்வாறு கருவுற்றது–கட்டப்பட்டுள்ளது என்பதன் இயங்கியலும் அக்காலகட்டம் பற்றிய தகவல்களையும், அது கட்டியெழுப்பப்பட்ட பின்னணியின் சமூக அரசியலுக்குப் பின்னாலுள்ள சக்திகள் பற்றியும் எடுத்துக்காட்டுவதாகும். ஆகவே, வெறுமனே ஒரு நிகழ்வையோ அல்லது தனியாளையோ மட்டும் இவை நினைவுகூர்வதில்லை. அப்பாவிகளின் கோயில் பற்றிய எனது வாசிப்பு ஓரளவிற்கு இந்த அணுகுமுறையையே கடைப்பிடிக்கிறது. ஏனெனில், அது வெறுமனே ஒரு பயங்கரமான சம்பவத்தையோ, உடன் கழிந்து சென்றவொரு காலகட்டத்தையோ பற்றி நினைவு கூருவதற்கான ஒரு கட்டடம் மட்டும் அல்ல. இக்காலத்திற்கு உரிய அதிகார அரசியலுடனும், இச்சம்பவங்களை நினைவூட்ட விரும்புவது குறித்த பொதுமக்களுடைய மறதியுடனும், அக்கறையின்மையுடனும் தொடர்புபட்டது.

அப்பாவிகளின் கோயில் எதனை நினைவு கூர விரும்புகிறது என்பதல்ல நாம் எழுப்பவேண்டிய வினா, உண்மையில் நாம் கேட்க வேண்டிய கேள்வி யாதெனில் இந்நினைவுச் சின்னத்தின் குறிக்கோளாகிய நினைவுகூரல்

பிள்ளைகளை இழந்த பெற்றார்.

நிகழ்ச்சித் தொடர் நனவாகியுள்ளதா? அவ்வாறாயின் எவ்வாறு நனவாகியுள்ளது அல்லது அவ்வாறு இல்லாவிடின் எவ்வாறு அது வெளிப்பட்டுள்ளது.

அப்பாவிகளின் கோயிலைப் பற்றிய அடிப்படைப் பிரச்சினைகளில் ஒன்று அதன் இட அமைவு பற்றியது அல்லது இன்னும் சிறப்பாகக் கூறுவதாயின் அதன் இடப்பெயர்வு பற்றியது. அதாவது, தேசிய அரசியலின் பின்னணியில் இந்நினைவுச் சின்னத்தின் இட அமைவின் அரசியல் முக்கியத்துவம் காரணமாக, இந்த இளம் மாணவருக்கு எதிராகக் கட்டவிழ்த்து விடப்பட்ட அட்டூழியங்கள் எங்கு நடைபெற்றனவோ அவ்விடத்தில் அல்ல, அங்கிருந்து மிகத்தொலைவான ஓரிடத்தில் அது நிறுவப்பட்டுள்ளது. தொடக்கத்தில் பெற்றோர்கள் ஒரு நினைவுச் சின்னத்தைக் கட்டியெழுப்புமாறு கேட்டபோது அது தமது நகரத்திலேயே அமைய வேண்டும் என விரும்பினர். இதனோடு ஒப்பிடுகையில் 1971 ஆம் ஆண்டு, நடைபெற்ற J.V.P கிளர்ச்சியின்போது இராணுவத்தால் கொல்லப்பட்ட பெண்ணின் உயிர்த்துடிப்பு மிக்க நினைவுச் சின்னம் கதிர்காமத்திலேயே அமைக்கப்பட்டடுள்ளது. இந்தப் பெண்ணை இராணுவத்தினர் சித்திரவதை செய்து, பகிரங்கமாக அம்மணமாக்கி, இறுதியிலேயே கொன்றனர். அப்பகுதி மக்கள் அவரை ஒரு அழகுராணியாகவே கருதினர். உயிர்த்துடிப்பு மிக்க

அந்நினைவுச் சின்னம், எதுவித மயக்கத்திற்கோ அல்லது வேறு வியாக்கியானத்திற்கோ இடம் தராத வகையில் அவரது இறுதிக் கட்டங்களைச் சித்திரிக்கின்றது. பலியானவரின் உறவினர்களும், நண்பர்களும் வாழும் ஒரு சூழலிலே அந்நினைவுச் சின்னம் அமைந்துள்ளது. இதற்கு முன்பும் அவர் அந்நகரிலேயே வாழ்ந்தார். அந்த வகையில் இந்த நினைவுச் சின்னம் குறிப்பிட்ட வன்முறைச் சம்பவம் நடைபெற்ற இடத்தில் இருந்து இடம் பெயர்க்கப்படவில்லை. ஆனால், அந்த வன்முறையில் துயருற்ற வேறு ஆட்கள், அந்நினைவுச் சின்ன இடத்திற்கு வருகைதந்து, அவ்விடத்தைத் துப்புரவு செய்து, மலரஞ்சலி செலுத்துவர். அவ்வகையிலே இந்நினைவுச் சின்னம், அச்சமூகத்தின் இன்றியமையாத பகுதியாகிவிட்டது. பௌதீக ரீதியாகவும், உணர்ச்சி ரீதியாகவும் அச்சமூகத்தின் அன்றாட வாழ்க்கையுடன் இது நன்கு இணைந்து விட்டது.

இக்கட்டத்தில் ஒப்பீட்டு ரீதியில் அவற்றை ஆய்வு செய்யும் நோக்கத்தில் இன்னொரு நினைவுச் சின்னத்தை நான் முன்னிலைப்படுத்துகிறேன். அதன் இயங்கியல் அப்பாவிகளின் கோயிலின் இயங்கியலில் இருந்து வேறுபட்டது. நான் இங்கே குறிப்பிடுவது இஸ்ரேலில் பரூச்கோல்ட்ஸ்ரைன் (Baruch Goldstein) நினைவாக நிறுவப்பட்ட, மக்களை மிகவும் கவர்ந்த கோயிலையே. இதனை 1999ஆம் ஆண்டுப் பிற்பகுதியில் இஸ்ரேலிய அரசு அகற்றியது. பரூச்கோல்ட்ஸ்ரைன் கோயிலுடன் சம்பந்தப்பட்ட உணர்ச்சிகளையும், அரசியலையும் பற்றி அறிந்து கொள்ள, அதன் தோற்றுவாய் பற்றி அறிந்து கொள்ளவேண்டும். பரூச்கோல்ட்ஸ்ரைன் அமெரிக்காவின் நியூயோர்க் நகரிலிருந்து இஸ்ரேலுக்குக் குடிபெயர்ந்து யூதக்குடியிருப்பான கிரியட் அறபாவில் ஒரு மருத்துவராகக் கடமையாற்றினார். இக்குடியிருப்பு கெப்ரோனுக்கு சற்று வெளியேயுள்ளது. அரபுகளுக்கு எதிரான தடை செய்யப்பட்ட 'கக்' இயக்கத்தின் உறுப்பினராகவும் அவர் இருந்தார். 1994ஆம் ஆண்டு மாசி மாதத்தில் கெப்ரோனிலுள்ள பிரதான பள்ளி வாசலில் வணக்கத்திலீடுபட்டுக் கொண்டிருந்த 21 பலஸ்தீனிய முஸ்லிம்களை அவர் சுட்டுக் கொன்றார். குலத்தலைவர்களின் கல்லறைக்குள் அவர் எவ்வாறோ சென்றுவிட்டார். இந்தக் கல்லறை ஆபிரகாம் அடக்கம் செய்யப்பட்ட இடமெனக் கருதப்பட்டது. அது யூதர்களுக்கும், முஸ்லிம்களுக்கும் புனிதமான இடம். அங்குதான் முஸ்லிம் வழிபடுவோர் மீது அவர் துப்பாக்கிப் பிரயோகம் செய்தார். தப்பிய ஏனையோர் கோல்ட்ஸ்ரையினை அடித்துக் கொன்றனர்.

அவரது மரணத்திற்கும், அடக்கத்திற்கும் பின்னர் அவரது மருத்துவத் தொழிலுக்கும் (உயிர்களைக் காத்தல்) அவரது இறுதிச் செயலுக்கும் (பெருவாரியான கொலை) இடையிலேயிருந்த முரண்பாட்டையும் பொருட் படுத்தாது, அதி தீவிர தேசியவாத யூதக் குடியிருப்பாளர்கள், அவர் அடக்கஞ் செய்யப்பட்ட இடத்தைச் சுற்றி, அவரது நினைவாக ஒரு கோயிலைக் கட்டினர். இந்த நினைவுச் சின்னம் தோற்றம் பெற்றதற்கும், அப்பாவிகளின் கோயிலினது தோற்றத்திற்கும் இடையில் தெட்டத்தெளிவான வேறுபாடுண்டு. கோல்ட்ஸ்ரையினது உற்றார் உறவினர் அவரது படுகொலையை வேறுவிதமாக வியாக்கியானஞ் செய்தனர். அவ்வியாக்கியானம் பெரும்பான்மையோரது வியாக்கியனத்திலிருந்தும் வேறுபட்டது. யூதர்களைப் படுகொலை செய்ய முஸ்லிம்கள் வகுத்ததிட்டத்தை அவர் முறியடித்தார் என்பதற்காகத் தீவீர இஸ்ரேலியர்கள் கோல்ட்ஸ்ரையினை வணங்குகிறார்கள். இந்த நம்பிக்கையின் சூழமைவிற்தான் அவரது இறப்பின் பின், அவரது கல்லறை, யாத்திரிகர்கள் சென்று வணங்குமொரு தலமாயிற்று. அந்தக் கல்லறையில் காணப்படும் கல்வெட்டுப் பின்வருமாறு கூறுகின்றது: "கோல்ட்ஸ்ரையின் கடவுளின் நாமத்தைப் புனிதப்படுத்தும் பணியில் ஈடுபட்டபோது, கொலைசெய்யப்பட்ட ஒரு தியாகி". அதேபோன்ற "புனிதமான மருத்துவர் பரூச்கோல்ட்ஸ்ரையின் இஸ்ரேலிய மக்களுக்காகத் தமது ஆன்மாவை அர்ப்பணித்தார்", அத்துடன் அவரை 'நேர்மையானவர்', 'உள்ளத்தூய்மை உடையவர்' என்றும் அக் கல்வெட்டில் கூறப்பட்டுள்ளது (CNN இணையத்தளம் Dec 29, 1999).

இங்கு நான் தெளிவுபடுத்த விரும்பும் விடையமிதுதான்– கோல்ட்ஸ்ரையினின் கல்லறையைச் சுற்றி எழுப்பப்பட்ட நினைவுச் சின்னம் அல்லது கோயிலுக்கு, அதன் பின் யாத்திரிகராக மக்கள் செல்வதும் இயல்பாக நடந்த செயல்றதொடரே. அதனால் அந்நினைவுச் சின்னத்திற்கும், அச் சமூகத்திற்கும் இடையிலே உயிர்த்துடிப்புமிக்க தொடர்பு இருந்தது. மேலும், இதனைச் சாத்தியமாக்கியவர்களிடம் போதிய அரசியற் பலமும் இருந்தது. இன்னொரு முக்கிய விடயம் யாதெனில், அவருக்கு எழுப்பப்பட்ட கோயில் அவரும், அவரது குடும்பத்தாரும் வசித்த இடத்திலேயே அமைக்கப்பட்டது. அரசியல் அல்லது வேறு காரணங்களுக்காக அங்கிருந்து, அது வேறு இடங்களுக்கு மாற்றப்படவில்லை. அதனால் அந்நினைவுச் சின்னம் தோற்றம்பெற வலுவான உள்ளூர் சமூக அடித்தளமும், உணர்ச்சி அடித்தளமும் இருந்தது. இதனால், அதனை எதிர்காலத்திலும் தக்க வைப்பதற்கான

சாத்தியப்பாடுகள் காணப்படுகின்றது[4]. கோல்ட்ஸ்ரையினது நினைவுச் சின்னத்துடன் தொடர்புடைய எந்தவொரு விடயமும், இலங்கையின் அப்பாவிகளின் கோயில் நினைவுச் சின்னத்தில் இல்லை. அது படுகொலை செய்யப்பட்ட இடத்திலிருந்தும் அல்லது காணாமற்போன மாணவர்கள் வசித்த இடத்திலிருந்தும் இடம் பெயர்க்கப்பட்டதுடன், அவர்களது உறவினர்களுக்கு அரசியலதிகாரமும் இருக்கவில்லை. மறுபுறம் அப்பாவிகளின் கோயில் கட்டப்பட்டபோது இயல்பான தன்மையொன்றும் காணப்படவில்லை. உயிர் பிழைத்தவர்கள் துயர் உற்றிருந்தபோதும் இந்த இயல்புத் தன்மை இருக்கவில்லை. அந்நினைவுச் சின்னம் இடம்பெயர்க்கப்பட்டதால் அதன் உயிர்த்துடிப்புடைய பிணைப்புக்கள் அழிக்கப்பட்டன. அப்பாவிகளின் கோயில் வடிவமைக் கப்பட்டபோது, அது அதிகாரத்தில் இருந்த அரசியல் கூட்டமைப்பின் அரசியற் திட்டமாக வெறுமனே மாறிற்று. அது உள்ளூர் திட்டமாக இருந்திருக்குமானால், இயல்பான ஒன்றாகியிருக்கும். இத்திட்டத்தின் மீது உள்ளூர்ச் சமூகத்திற்கு எந்தக் குரலோ, கட்டுப்பாடோ இல்லை. வேறு பிரபல்யமான, ஆனால் அதிகம் சர்ச்சைக்கு உட்படாத அந்த இடத்திற்கேயுரிய நினைவுச் சின்னங்களுள் நாசி (Nazi) வதைக் கூட்டங்களும் அமையும். அவையாவன: போலந்திலுள்ள டெஸவ் (Dechau), ஒஸ்விற்ஸ் பேர்க்னோ (Auschwitz -Birkenau) முதலிய வதைகூட்டங்கள் ஆகும். இவ் விடங்களில் முன்பு நாசி வதைக்கூட்டங்களும், கொலைக்களங்களும் இருந்தன. இவையே வகைதொகையின்றிய யூத இன அழிப்பிற்கான நினைவுச் சின்னங்களாக அமைந்ததுடன், அங்கிருந்த தனிநபர்களிற்கும் நினைவுச் சின்னங்களாக அமைந்தன. ஒஸ்விற்சுக்கு மட்டும் ஓராண்டில் 500,000 பேர் சென்று அந்நினைவுச் சின்னத்தைத் தரிசிக்கின்றனர். அப்படி இருந்தும் அவற்றைப் பராமரிப்பதற்குப் போதிய நிதியின்மையால் இவை அழியக்கக்கூடிய ஓராபத்து இருந்தது (வைஸ்பேர்க் 1999 : 49). எனினும், இத்தகைய குறைபாடுகள் இருந்தபோதும், ஒஸ்விற்ஸ், டெஸவ் முதலான நினைவுச் சின்னங்கள் தம்மளவில் உந்துதல் பெற்று வெளியுலகோடு தொடர்புற்று இருந்தன. அவை ஐரோப்பிய வரலாற்றோடும், உலக வரலாற்றோடும் ஒரு பகுதியாக அமைந்துவிட்டன. அண்மையில், யூத வரலாற்றில் ஏற்பட்ட துன்பியல் அம்சமாக மட்டும் அவை கருதப்படவில்லை. அத்துடன் அவை, கடந்த காலத்தின் எச்சமாக மட்டுமன்றி, தற்காலத்தின் மனச்சாட்சியின் ஓர் பகுதியாகவும் அமைகின்றன. அடிக்கடி இங்கு ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட முறையில் அவற்றைச் சென்று தரிசித்தல், பாடசாலையில் அதன் வரலாற்றைக் கற்பித்தல், அவ்விடத்திற்கேயான நினைவுகளைப் பிரசாரஞ் செய்தல் முதலியன எல்லாம் இதற்கு உதவின.

மேலே நாம் கூறியவற்றிலிருந்து ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சி இடம்பெற்ற இடத்திலேதான் நினைவுச் சின்னம் அமைய வேண்டுமென நான் கருதுவதாக யாரும் கருதவேண்டியதில்லை. பல பிரபல்யமான யூத நினைவுச் சின்னங்கள், அவ்வட்டூழியங்கள் நடந்த இடத்தில் இருந்து வெகு தொலைவில் உள்ளன. பெர்லினில் உள்ள யூத இன அழிப்பு நினைவுகள் இவ்வகையிற்றான் சூழமைவுற்றுள்ளன. இங்குள்ள பிரச்சினை யாதெனில், நாசிகள் கட்டவிழ்த்துவிட்ட பயங்கரவாதத்தின் போது வகைதொகை இன்றி யூதர்கள் கொல்லப்பட்ட இடங்களிலிருந்து தொலைவில், வேறு இடங்களில் இவை அமைவதல்ல பிரச்சினை. ஆனால், வைஸ்பேர்க் கருதுவது போல அவற்றை மறப்பது சுலபமானதாகும்; அவற்றைக் கவனிக்காது விடுதலும் சாத்தியமுடையதாகும் என்பதேயாகும் (வைஸ்பேர்க், 1999: 45–46).

> "பேர்லினில் அமைந்துள்ள யூத இன அழிப்பு நினைவுச் சின்னம் ஓர் போக்குவரத்துத் தீவில் (Traffic Island) அமைக்கப்பட்டுள்ளது. எனினும், ஏனைய போக்குவரத்துச் சமிக்ஞைகள் போல அல்லாமல், வாகன ஓட்டியின் அல்லது பாதசாரியின் பாதையில் நேரடியாகத் தெரியக்கூடியதாக அது அமைக்கப்படவில்லை. அதுவொரு புல்வெளியில் நிறுவப்பட்டு, விற்றன்பேர்க் துணை நடைபாதை நிலையத்திற்குப் பக்கவாட்டாக அமைந்துள்ளது. **அடக்கமான ஒன்றாக அது காணப்படுவதாலும், முனைப்பற்ற ஒன்றாக இருப்பதனாலும் அது கவனத்தை வலிந்து ஈர்ப்பதில்லை. அது இந்த நிலையத்திலிருந்து அதற்கேயான சரியான அளவிலான தூரத்தில் அமைந்துள்ளது. இந்த நிலையத்தில் இருந்தும், இம்மாதிரியான வேறு நிலையங்களில் இருந்தும்தான் யூதர்கள் வெவ்வேறு இடங்களிற்குக் காவிச் செல்லப்பட்டனர். விற்றன்பேர்க் பிளாற்சிலுள்ள யூத இன அழிவுச் சின்னம் இப்போது மறக்கப்பட் ஒன்றாய், கைவிடப்பட்ட ஒன்றாய்த் தோற்றமளிக்கின்றது**"[5] (வைஸ்பேர்க் 1999: 45,46).

என்னைப் பொறுத்தவரை, அதற்கேயுரிய இடத்தில் அல்லாது, வேறு இடத்திற்கு மாற்றப்பட்டதனாலும், அதன் வடிவமைப்பின் சில அம்சங்கள் காரணமாகவும் மேலே சுட்டப்பட்ட நினைவுச் சின்னங்கள் போலத்தான் அப்பாவிகளின் நினைவுச்சின்னக்கோயிலும் உள்ளது. உள்ளே சென்று பார்த்தால் அப்பாவிகளின் கோயில் கட்டடக்கலை ரீதியாகவும், காண்பிய ரீதியாகவும் அதற்கேயான தனித்துவம் உடையது. ஆனால் தொலைவிலிருந்தும், வெளியிலிருந்து நோக்கும்போது, ஒரு புல்வளர்ந்த மேடு[6] அதன் பெரும்பாகத்தை மறைக்கின்றது. வெளியிலிருந்து நோக்கும்போது இந்த மேடுதான் அதன்

அடையாளச் சின்னங்களில் முதன்மையானதாகத் தோன்றுகின்றது. சுற்றிவரவுள்ள இயற்கைக் காட்சியோடு, சிறப்பாக அதன் சூழலிலுள்ள ஓர் ஓடையுடனும், சேற்றுப் பாசன நிலத்துடனும் இது நன்கு கலந்துவிடுகின்றது. இந்தச் சேற்றுப் பாசன நிலம் நிர்மாண வேலைகளிற்காக நிரப்பப்பட்டு வருகின்றது. மாறாக, நினைவுச் சின்னத்திற்கு அடுத்துள்ள சிறிய பூங்கா உடனடியாகக் கண்ணைக் கவருகின்றது. ஏனெனில், கொக்கோகோலா விளம்பரங்கள் அங்கே துருத்திக் கொண்டு நிற்கின்றன. அத்துடன் பூங்காவிலுள்ள ஓடையில் உள்ள வெண்மையான கடற்கன்னிச் சிற்பம்; பூங்கா துருத்திக்கொண்டு தெரிய இன்னொரு காரணமாகும். இதற்கு மாறாகப் பாராளுமன்றம் நோக்கிப் பிரதான வீதியாற் செல்வோர், நினைவுச் சின்னத்தை அவதானிக்கத் தவறினாலும், பூங்காவிலுள்ள கொக்கோகோலா விளம்பரங் களும், கடற்கன்னியையும் அழகியல் ரீதியாக அவை கேள்விக்குரியவையே ஆயினும் கூட, அவர்கள் பூங்காவை தவறவிடாமல் பார்க்க காரணமாகின்றன. இவ்வகையில் நினைவுச் சின்னத்தின் உடனடிக் குறிக்கோள்களில் ஒன்று எய்தப்படவில்லை என எனக்குத் தோன்றுகின்றது. மக்களின் மனதில் உடன் சென்ற கடந்த காலத்தின் தீவிர அரசியல் வன்முறையின் யதார்த்தத்தை அது பதிய வைக்கத் தவறுகிறது. ஏனெனில், கட்டடக்கலை ரீதியாக இதன் வெளிப்புறம் சிறப்பானதேயாயினும் அதனை யாரும் கவனிப்பது இல்லை. அந்தச் செய்தியைப் பெறுவதற்கும், ஒரு தனிநபர் அதில் ஆர்வம் காட்டுபவராயின், அவர் முன்பே அதுபற்றி அறிந்தவராக, அதனுள்ளே நுழைந்து பார்க்க வேண்டியவராகவும் உள்ளார். அத்துடன் சற்றுத் தரித்து நினைவுச் சின்னத்தைத் தரிசிக்குமாறு விடுக்கப்படும் அழைப்பு எதுவும் கூட அங்கு இல்லை. இந்தக் குறைபாடு வடிவமைத்தவரது அகழ்வாராய்ச்சிப் பின்னணியினாலும், தொழில்சார் கலைஞராக அவர் இருப்பதாலும் ஏற்பட்டதாக எனக்குத் தோன்றுகின்றது. வடிவமைத்தவர் இந்நினைவுச் சின்னத்தைக் கலை மற்றும் அகழ்வாய்வியல் நோக்கிலிருந்துமே பார்த்துள்ளார். ஒரு நினைவுச் சின்னத்திற்கு இருக்கவேண்டிய அம்சங்களை அவர் மறந்துவிட்டார். நினைவுச் சின்னங்கள் பற்றிய அறிவும், அதனியங்கியல் பற்றிய அறிவும் இல்லாத பின்னணியிலேதான் இத்திட்டம், பளிச்சென்று பார்வைக்குத் தோன்றக்கூடிய ஒன்றாயும், அதனைப் பார்க்கத்தூண்டும் ஒன்றாகவும் இருக்கவேண்டும் என்ற அவசியத்தை அவர் மனதிற் கொள்ளவில்லை.

இந்த நினைவுச் சின்னத்தைப் பொறுத்தவரை அதற்குள்ள முக்கிய பிரச்சினை வெளியுலகத்தோடு, அதற்கு உயிர்த்துடிப்பான பிணைப்பு இல்லாமையே. துன்பியல் சம்பவங்கள் நடைபெற்ற இடத்திலிருந்து, அது இடம்பெயர்க்கப்பட்டிருத்தல் இதற்கான ஒரு காரணம் மட்டுமே. இன்று அது அமைந்துள்ள இடத்திற்கூட நினைவுச் சின்னத்தின் வடிவமைப்பு அதனைத் துலாம்பரமாக ஆக்கவோ, அவ்விடத்தில் உள்ள வாழ்வின் வேறு அம்சங்களுடன் இணைக்கவோ எந்த முயற்சியும் எடுக்கவில்லை. உதாரணமாக ஒரு மாதத்தில் அவ்வப்போது வெவ்வேறு நேரங்களில் பத்துத்தடவை நான் அந்நினைவுச் சின்னத்தைத் தரிசித்தேன். அப்போது, அங்கு நான் யாரொருவரையும் காணவில்லை. வெளியிற்கூட, இதில் அக்கறை காட்டிய எவரையும் காணவில்லை. ஆனால், நான் அங்கு சென்ற பலதடவைகளில், குறிப்பாக மாலையில் பக்கத்திலுள்ள சிறு பூங்காவிலும், அதற்கருகிலுள்ள மீட்கப்பட்ட காணியிலும் பலர் கிரிக்கெட் விளையாடக்கண்டேன். புல்மேட்டினால் ஏற்பட்ட பிரச்சினைக்கு மேலதிகமாக (புல்மேட்டினால் நினைவுச் சின்னம் ஒப்பீட்டளவில் தனது துலாம்பரத்தனத்தை இழந்துள்ளது) வடிவமைப்பில் மேலும் பல பிரச்சினைகளுமுண்டு. நினைவுச் சின்னத்தை அடைவதற்கு பிரதான வீதியிலிருந்து செல்லமுடியாது. அங்கு செல்ல வேண்டுமாயின் பக்கத்திலுள்ள வெறிதான புழுதிக்காணியூடாகவும், சிறு படலையூடாகவுமே செல்ல வேண்டியுள்ளது. நினைவுச் சின்னத்தைச் சுற்றிவர கம்பிவேலி இருப்பதால், அது ஆட்களை வரவழைப்பதாகவும் இல்லை. ஆட்கள் நினைவுச் சின்னத்தை அவதானித்தாலும், ஆட்கள் உள்ளே செல்ல முடியுமா என்பதில் நிச்சயத்துடன் இருக்கமாட்டார்கள்.

உரிய சூழலில் அமையாது, வேறு இடத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ள இந்நினைவுச் சின்னத்துடன் ஒரு உயிர்த்துடிப்பான பிணைப்பை ஏற்படுத்த வேண்டுமானால் வேறும் மேலதிக முயற்சிகள் எடுக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். எடுத்துக்காட்டாக, நினைவுச் சின்னத்தின் பிரசன்னம் போக்குவரதுச் கருத்தாடலில் உள்ளடக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இந்தக் கருத்தாடலில் அண்மையில் நிறுவப்பட்ட பெரிய பச்சை நிற விளம்பரப்பலகைகள் கொழும்பிலும், சுற்றுப் புறங்களிலும் தோன்றியுள்ளன. அவை வாகனத்திற் செல்பவர்களுக்கு வெவ்வேறு இடங்களைச் சுட்டுகின்றன. குறிப்பாக வீதிகள், இடங்கள், நகரங்கள் முதலியவற்றை உடைய அந்த விளம்பரப் பலகைகளில் "அப்பாவிகளின்

கோயிலுக்குச் செல்லும் மார்க்கங்களை உள்ளடக்கி இருக்கலாம். நினைவுச் சின்னத்தைப் பொறுத்தவரை, அதனைத் தெருவிலிருந்து பார்த்தால், அதற்கான எந்த அடையாளமும் இல்லை. நினைவுச் சின்னத்தின் பிரசன்னம், பிரயாண வழிகாட்டல் நூல்கள், பாடசாலை நூல்களின் கருத்தாடல்களில் இடம் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

இத்தகைய ஒரு நினைவுச் சின்னம், சொல்லவந்த முக்கியமான செய்தியையும் – அது தாங்கி நிற்கும் ஞாபகங்களையும் ஒரு பெரிய தொகுதி செயற்பாடுகளின் ஒரு பகுதியாக வடிவமைக்கப்பட்டு இருக்கவேண்டும். அவ்வாறு செய்யும்போது நகர மக்கள் நகரத்திலும், புற நகரங்களில் உள்ள மக்கள் தமது நகரங்களிலும் எவ்வாறு தமது ஓய்வு நேரத்தை கழிக்கிறார்கள் என்பதனையும் கவனத்தில் எடுத்திருக்கவேண்டும். இந் நினைவுச் சின்னம் தனது உண்மையான இடத்திலிருந்து இடம்பெயர்க்கப்பட்டமையால் இவ்வம்சம் மேலும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. நான் என்ன கூற விரும்புகிறேன் என்றால், ஒரு பூங்காவின் பகுதியாக இந்நினைவுச் சின்னம் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அயலிலே அதற்கான இடவசதியும், கூடிய மக்கள் தேவையுமுண்டு. இவ்வாறு வடிவமைக்கப்பட்டு இருந்தால், பூங்கா செல்லும் மக்கள் நினைவுச் சின்னத்திற்கும் சென்று தரிசித்திருப்பார்கள். இத்தகைய சூழமைவில் காலப்போக்கில் நினைவுச் சின்னத்திற்கும், மக்களிற்கும் இடையே உயிர்த்துடிப்புடைய பிணைப்பு உருவாகி இருக்கலாம். இப்போது அது இல்லை. பிரதான வீதியிலிருந்து பார்க்கும்போது இது துலாம்பரமாகத் தெரியாமையால் இது மிகவும் முக்கியமானது.

நினைவுச் சின்னத்தை மக்கள் பார்வைக்காகத் திறக்கப்பட்ட அன்று பேசிய வடிவமைப்பாளர் பின்வருமாறு கூறினர்: "காணாமற் போன, கொலை செய்யப்பட்ட பிள்ளைகளது பெற்றோர்கள், இந்நினைவுச் சின்னத்துடன் சடங்கு சார்ந்த தொடர்பை மேற்கொள்வார்கள் என நான் நினைக்கிறேன்' (வீரசிங்க:1999). இக்கூற்றின் மூலம் வடிவமைப்பாளர் கூறுவது யாதெனில் இவ்விடம் யாத்திரிகர் செல்லும் இடமாகவும், நினைவிடமாகவும் இருக்குமெனவும், அதனாற்றான் மலரஞ்சலி செலுத்தவும், சுடரேற்ற சுட்டி விளக்குகளும் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டுள்ளன என்பதுமாகுமே. இது பௌத்த ஆலயச் சடங்குகளை ஒத்தவை. ஆனால், இதுவரை மலர்ப்பீடத்தில் மரலஞ்சலி செலுத்தப்படவுமில்லை, என்பதோடு சுட்டிகளும் காய்ந்தவண்ணமே உள்ளன. இதுவரையும் எவராவது இவ்விடத்தை ஒரு யாத்திரைத் தலமாக்கியதாகவும் தெரியவில்லை. ஐரோப்பிய, அமெரிக்க தேசிய நினைவைப் பற்றிப் பேசும்போது

நொய்சும், ஏபிரகாமும் குறிப்பிடுவது யாதெனில், ஏற்கனவே உள்ள உள்ளூர் ஆற்றுகைகளை உள்ளடக்கிய தேசிய நினைவுகள்தான் மிக முக்கியமானவை (1999:77) எனவும், இச் சூழமைவிற்குள்ளேதான் வியட்நாமில் மரித்த போர் வீரருக்கான நினைவுச் சின்னத்தையும் அவர்கள் பார்க்கிறார்கள். உள்ளூரிலே கல்லறைகளுக்குச் சென்று அவற்றை அலங்கரிப்பது போன்று, இங்கு அதற்கான ஒரு மையம் வடிவமைக்கப்பட்டு இருப்பதாக அவர்கள் கூறுகிறார்கள் (நொய்ஸ், ஏபிரகாம் 1999 : 78).

சடங்கும், யாத்திரையும் உள்ளூர் சூழமைவில் அது பெறும் அர்த்தத்தைத் தவறாகப் புரிந்திருப்பதாக அப்பாவிகளிற்கான கோயிற் கருத்துருவம் எனக்குப்படுகிறது. பௌத்த சிங்கள சூழமைவில் யாத்திரை என்பது எப்போதுமே சமயம் சார்ந்தவை. வேறு வார்த்தைகளிற் கூறினால் அவை புத்தருடன் சம்மந்தப்பட்டு இருந்தன. யாத்திரிகர்கள் செல்லும் முக்கிய யாத்திரைத் தலங்கள் ஒன்றில் புத்தர் விஜயம் செய்த இடமாகக் கருதப்பட்டவை அல்லது தந்ததாதுக்கள் உள்ள இடங்கள் அல்லது வரலாற்றுக் காரணங்கள் அல்லது புராணக் காரணங்களுக்காக உள்ளூர் பௌத்தத்திற்கு முக்கியமான இடங்களாகக் கருதப்பட்டவை. மறுபுறம், இலங்கை பௌத்த சூழமைவில் சமயஞ்சாரா அர்த்தத்தில் கல்லறைகளை சென்று தரிசித்தல் என்பது இல்லை. ஒப்பீட்டளவில் மிகச் சிறிய தொகையினரே கல்லறைகளைக் கட்டினர். ஏனெனில், இறந்தவரை நினைவுகூர வேறு சடங்குகளும், பண்பாட்டு ரீதியாக ஏற்கப்பட்ட வழிமுறைகளும் இருந்தமையாலாகும். மேலும், இடுகாடுகள் அமங்கலமான இடங்களாகக் கருதப்பட்டதால், உயிர் வாழ்பவர்கள் அங்கு செல்வதைத் தவிர்த்துக் கொண்டனர். இத்தகைய சூழமைவில் நினைவுச் சின்னத்தை வடிவமைத்தவர் எதிர்பார்த்த சடங்குசார் பிணைப்பு ஏற்படுவது சாத்தியமில்லை. அவ்வாறு தோன்ற வேண்டுமாயின் யாத்திரிகர்களிலும், மறைந்தவர்களை நினைவுகூரல் சம்மந்தமாக சிங்கள மக்கடையே காணப்படும் சடங்கு முறைகளிலும், மக்கள் கருத்தாடல்களிலும் அறிவுசார் உடைவு ஏற்பட வேண்டும். ஆயினும், இத்தகைய அறிவுசார் உடைவு பெரியளவிலும், தேசிய மட்டத்திலும் நிகழ்வது சாத்தியமில்லை. அவ்வாறு சாத்தியப்பட வேண்டுமானால் பெருமளவிலான தலையீடு காணப்படவேண்டும். இது தற்செயலானதாக இல்லாது, திட்டமிடப்பட்ட ஒன்றாகவும் இருக்கவேண்டும்.

இந்தச் சூழமைவிலேதான் நான் ஆண்டுக்குறிப்பு வழக்கம் பற்றிய கருத்துருவத்தையும் அது எவ்வாறு எதிர்காலத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படுகிற தென்பதையும், அப்பாவிகளின் கோயிலது எதிர்காலத்திற்கு அது எவ்வாறு

பயன்படுத்தப்படலாமென்பதையும் சற்று ஆராய விரும்புகிறேன். ஐரோப்பிய மரபில் ஆண்டுக்குறிப்பு வழக்குப் பற்றிப் பேசுகையில் நொய்சும், ஏபிரகாமும் பின்வருமாறு கூறுகிறார்கள்.

> "ஆண்டுக்காண்டு, ஒரு குறிப்பிட்ட திகதியில், ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் நடத்தப்படும் அனுட்டானங்களின் தொகுதி, ஐரோப்பிய கூட்டு ஞாபகத்திற்கு ஒரு குறிப்பிட்ட வடிவத்தை வழங்குகிறது. அது கூட்டுத் தொகுதியின் நினைவாகும். ஆண்டுக்குறிப்பு வழக்கங்கள் வலுவான புலன் சார்ந்த அனுபவங்கள் மட்டுமன்றி, அவை பொதுவாக எல்லோராலும் உணரப்பட்ட ஒன்றாகும்" (1999:79).

வோஷிங்டன் டி.சி இல் உள்ள வியட்நாமில் மரித்த போர்வீரர்களது ஞாபகச் சின்னத்தை எடுத்தால் அதற்கும், வெளிச் சமூகத்திற்குமான உயிர்த்துடிப்பான பிணைப்பு அந்த நினைவுச் சின்னத்தைக் கட்டியெழுப்பிய காரணகர்த்தாக்களினது அரசியல் அதிகாரத்தின் விளைவு மட்டுமன்று, அதற்கு அமெரிக்க சமூகத்தின் வெவ்வேறு மட்டத்தில் இருந்து இயல்பான ஆதரவு எழுந்தது. ஆண்டுக்குறிப்பு வழக்கத்துடன் இந்நினைவுச் சின்னம் உள்வாங்கப்பட்டமையும் அதற்குக் காரணமாகும். வியட்நாம் போரோடு எந்தத் தொடர்பும் இல்லாத பல ஆயிரக்கணக்கான உல்லாசப் பயணிகள் அவ் விடத்திற்குச் செல்வது அது உல்லாசப் பயணக் கருத்தாடல்களிலும், நகரத்தின் போக்குவரத்துக் கருத்தாடல்களிலும் உள்வாங்கப்பட்டுள்ளமையினாலேயாகும். அந்த யுத்தத்தில் தமது உறவினர்களையும், நண்பர்களையும் இழந்தவர்கள், அவர்கள் நினைவு நாட்கள் அல்லது பிறந்த நாட்களில் அல்லது தமக்கு நேரம் கிடைக்கும் போது அங்கு சென்று தரிசிக்கின்றனர். அதேவேளை, குறிப்பிட்ட நாட்களில் மேலும் பலர் இந்த நினைவுச் சின்னத்தைச் சென்று தரிசிக்கின்றனர். போர் வீரர் தினமென்று அமெரிக்க அரசினால், தனது உத்தியோக பூர்வ ஆண்டுக்குறிப்பில் குறிப்பிட்டுள்ள நாள் இதற்கு ஒரு உதாரணமாகும். இதனால், அந்நினைவுச் சின்னத்திற்கு அங்கீகாரம் வழங்கப்படுகின்றது. தேசத்தின் அரசியல் மட்டத்தில் அது துலாம்பரமாக தெரிய வருவருடன் அதற்கு ஒரு செல்லுபடியாகும் தன்மையும் வழங்கப்படுகின்றது. அதேவேளை வியட்நாம் அனுபவத்தைப் பெற்றவர்கள் நாட்டின் பல்வேறு இடங்களிலிருந்தும் அவ் நினைவிடத்தில் ஒன்றுகூடி இறந்தவர்களை நினைவு கூர்வதோடு, உயிர் பிழைத்தவர்களைச் சந்திக்கவும் முடிகிறது. இந்த ஆண்டுக்குறிப்பு ஊடாக

தனிநபர்களது நினைவுகளும் , அனுபவங்களும் ஒரு தேசத்தின் அல்லது அரசின் விரிவாக்கப்பட்ட மரபாக உருமாற்றம் பெறுகின்றது. நொய்ஸ் மற்றும் ஆபிரகாம் கூறுவது போல "ஆண்டுக்குறிப்பு வழக்கம் இந்தக் கூட்டுக் குழுமத்தை, ஒரு புறநிலை யதார்த்தமாக ஆக்கி அதனூடாக அதனை நினைவுகூர வழிவகுக்கிறது" (1999:80).

ஆண்டுக்குறிப்பு வழக்கத்தில் அப்பாவிகளின் கோயிலை ஒன்றிணைப்ப தன் ஊடாக, அக்கோயில் அமைந்துள்ள இடத்தில் வாழும், மற்றும் அவ்விடத்திற்கு வரும் மக்களினதும், வேறு தொலைவிடங்களில் வாழும் மக்களினதும் (அவர்கள் அரசியல் வன்முறையின் துயரத்தால் பாதிக்கப்பட்ட வர்கள்) வாழ்க்கைக்குள் உள்வாங்கக்கூடிய யதார்த்தமான வழிகளுள் ஒன்றென நான் கருதுகிறேன். வேறு வார்த்தைகளிற் கூறுவதானால், அப்பாவிகளின் கோயிலிற்கு தேவையானது அது பிரசாரப்படுத்தப்படும் ஒரு நோக்கமாகும். தேசியமட்டத்தில் இதற்கென ஆக்கப்படும் சடங்குத்தொகுதி ஆகும். எடுத்துக்காட்டாக அப்பாவிகளை நினைவுகூரும் ஒரு நாளை அரசு பிரகடனப்படுத்தினால் இந்நினைவுச் சின்னத்தின் இயங்கியல் காலப்போக்கில் மீளமைக்கப்பட்டு நினைவுச் சின்னத்தை வடிவமைத்தவரது ஆரம்ப எதிர்பார்ப்பு நனவாகக்கூடும். அத்தகைய கட்டத்தில் பெற்றோரும், அரசியல் வன்முறையின் துயரத்தால் பாதிக்கப்பட்டோரும் அந்நினைவுச் சின்னத்தை தரிசித்தல் தமது கடமைப்பாடு என்றும், கூட்டுக்குழுமமாக அந்நினைவுச் சின்னத்தின் அர்த்தத்தையும், நோக்கத்தையும் உணரத் தலைப்படலாம்.

இறுதிக்குறிப்புகள்

அப்பாவிகளின் கோயில் பற்றிய எனது வாசிப்பை முடிவுக்கு கொண்டுவரும் சந்தர்ப்பத்தில் ஏற்கனவே வலியுறுத்திய விடயங்களை விட ஒரு முக்கிய விடயத்தை வற்புறுத்த விரும்புகிறேன். அது யாதெனில், பாதிக்கப்பட்ட பெற்றோரது உணர்ச்சிகளிலிருந்து எழுந்த ஒரு விருப்பத்தை உருமாற்றி, அரசியல் அதிகாரத்தில் உள்ளவர்களின் நிகழ்ச்சி நிரலுக்கு ஏற்ப வடிவமைக்கப்பட்டதைத்தான் நான் இங்கு குறிப்பிடுகிறேன். இந்த உருமாற்றத்தின் சூழமைவிலேதான் பொதுமக்களினது அங்கீகாரத்தைப் பெறாத, அவர்களது உணர்ச்சிகளை ஏற்காத ஒன்றாக இந்நினைவுச் சின்னம் உள்ளது. அது ஒரு அரசியல் நிகழ்ச்சி நிரலின் எச்சமாகவும் காணப்படுகின்றது. இந்த சூழமைவிலேதான் பாதிக்கப்பட்ட மக்கள் தமது சொந்த இடத்தில் ஒரு எளிமையான நினைவுச்சின்னம் எழுப்பப்பட வேண்டுமென்ற விருப்பம், தேசிய

பாராளுமன்றத்தில் மிக விரிவான குறியீட்டுத் தன்மை உடைய கலைப்படைப்பாக உருமாற்றம் பெற்றது.

இந்த விரிவான சூழமைவில், அரசாங்கத்தின் நிதியுதவியுடன் மட்டுந்தான் இத்திட்டம் கட்டியெழுப்பப்பட்டது. விரிவான மக்கள் பங்குபற்றக்கூடிய வகையில், அதனுடன் ஒரு உணர்ச்சி ரீதியான பிணைப்பை ஏற்படுத்துவதற்கு ஒரு நிதியத்தை நிறுவி தனியார் துறையில் இருந்தும், அக்கறையுடைய பிரஜைகளிடமிருந்தும் பணம் பெற எந்த முயற்சியும் இதன் பொருட்டாக எடுக்கப்படவில்லை. 1999இல் நடைபெற்ற ஜனாதிபதித் தேர்தலுக்குச் சற்று முன்னராக, இந்த நினைவுச் சின்னம் முற்றுப்பெறாத நிலையில் அவசர அவசரமாகத் திறக்கப்பட்டதும், அரசியல் அதிகாரத்தில் உள்ளவர்கள் எவ்வாறு. இந்தச் சின்னத்தை ஒரு அரசியல் திட்டமாக மாற்ற மக்களை மலினப்படுத்தும் ஒரு மனப்பான்மையையும் இது சுட்டுகிறது. இப்பொழுது உள்ள நடைமுறையை நாம் நோக்கினால் தற்கால இலங்கை அரசியலில் காணப்படும் அரசியலதிகாரப் போட்டிகளின் யதார்த்தத்திற்குக் கட்டியெழுப்பப்பட்ட ஒரு கோயிலாகவே இந்த நினைவுச் சின்னம் காணப்படுகின்றது. அது, அரசியல் வன்முறையில் பலியானவர்களின் நினைவுச் சின்னம் அல்ல. அதன் எதிர்காலம், பராமரிப்பு, கருத்தியல் மார்க்கம், மக்களுடைய சொத்துப் போன்றவை இன்னும் தீர்மானிக்கப்படாத ஒன்றாகவேயுள்ளது. தற்போது, நினைவுச் சின்னம் கவனிப்பாரற்றுக் கிடக்கின்றது. ஆட்களோ அல்லது வேறு எந்த நிறுவனமோ ஒழுங்காக இந்த நினைவுச் சின்னத்தைக் கூட்டித் துப்பரவாக்கி புல்லுக்கு நீர் பாய்ச்சுவதாக இல்லை. சட்டரீதியாகப் பார்த்தால், அது முற்றுப் பெற்றதாகக் கருதப்பட்டாலும், அரச பொறியியற் கூட்டுத்தாபனத்தைப் பொறுத்தவரை அது முடிவடையாத வேலைத்தலங்களுள் ஒன்றாகவே உள்ளது.

அதன் எதிர்காலமும், குறிக்கோள்களும் 1991ஆம் ஆண்டில், அதன் வடிவமைப்பாளர் கூறியதுபோல நனவாக வேண்டின், அயலில் உள்ள மக்களினது அன்றாடச் செயற்பாடுகளோடும், தேசிய மட்டத்தில் ஆண்டுக்குறிப்பு வழக்கச் சடங்குகளுடனும் அது இணைக்கப்பட வேண்டும். இந்தக் குறிக்கோள்களை எய்த வேண்டின், அன்றாடச் செயற்பாடுகளையும் தேவைகளையும் கவனிக்கப் பற்றுதியுடைய ஒரு நிறுவனம் தேவை. அத்தகைய நிறுவனம் அரசியல்வாதிகளின் குறுகியகால அரசியல் நோக்கங்களுக்கு அப்பால் பார்க்க வல்லதாய் அமையவேண்டும். இல்லாவிடின் காணாமற் போனோருக்கான ஒரு நினைவுச் சின்னமாக அது இல்லாது பொதுமக்களினது நினைவிலும், பிரக்ஞையிலுமிருந்து மறைந்து போன ஒன்றாகவே அமையும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. களனிப் பல்கலைக்கழக அகழ்வாய்வுக்கான பட்டப்பின் படிப்பு நிறுவனத்தின் மானிடவியல் கற்கைகளுக்கான ஆய்வுப் பிரிவினால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட இலங்கையின் சமகால மானிடவியல் ஆய்வுகள் என்ற கருத்தரங்கிலும் (06.08.2000 – இனல்கோ), பரிசில் Centre Universitaire Dauphine 30.11.2000 இலும் ஒழுங்குசெய்யப்பட்ட கருத்தரங்கிலும் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரை. PGIAR சேர்ந்த ஜகத் வீரசிங்க அவர்கள், தாம் வடிவமைத்த அப்பாவிகளின் கோயில் வடிவமைப்புத் தொடர்பான அவரது கருத்துக்களையும் எண்ணங்களையும் பகிர்ந்து கொண்டமைக்காகவும், சுருஹுனு சேர்ந்த இந்திக்கா புலன்குலமே இது தொடர்பான எழுத்துக்களை இக் கட்டுரைக்காக தந்தமைக்காகவும் அவர்களுக்கு நான் நன்றி கூற விரும்புகிறேன்.

2.ஜகத் வீரசிங்காவுடனான உரையாடல் 25.07.2000, கொழும்பு.

3.ஜகத் வீரசிங்காவுடனான உரையாடல் 25.07.2000, கொழும்பு.

4. இக்கோயில் பின்னர் இஸ்ரேலியரசின் தலையீட்டால் அகற்றப்பட்டது. 1999 இல் இஸ்ரேலிய பாராளுமன்றம் ஒரு சட்டத்தை இயற்றியது. அச்சட்டத்தைக் கொண்டுவரக் காலாக இருந்தவர் கைத்தொழில் வர்த்தக அமைச்சராகப் பதவி வகித்த ரன்குகேயின் (Ran Cohen) ஆவர். இச்சட்டத்திற்கு அமைய கொலைகாரருக்கும், தீவிரவாதச் செயல்களில் ஈடுபட்டவர்களுக்கும் நினைவுச் சின்னங்கள் எழுப்புவது தடைசெய்யப்பட்டது. இந்தச் சட்டத்தின் பின்னணில்தான் இஸ்ரேலியர் இராணுவம் இக்கோயிலை உடைக்கத் தீர்மானித்தது. இதனை எதிர்த்து, பர்கோல்ட்ஸ்ரையின் தந்தையாரும், ஆதரவாளரும் நீதிமன்றில் வழக்காடினார்கள். எனினும் நவம்பர் 1999 இல் இஸ்ரேலிய உச்ச நீதிமன்று கோயிலை அழிப்பதற்கு இஸ்ரேலிய இராணுவம் செய்த முடிவு சரியென உறுதிப்படத்தெரிவித்தது. கோல்ட்ஸ்ரெயின் ஆதரவாளர்களது எதிர்ப்பு ஆர்ப்பாட்டங்களையும் பொருட்படுத்தாது, இராணுவம் இக்கோயிலை இடித்தது. புல்டோசர் மூலம் வணக்கபீடம் அழிக்கப்பட்டதுடன், அடக்கம் செய்யப்பட்ட இடத்திற்குச் செல்வதற்கான வழியும் கிளறப்பட்டது. ஆனாலும் கல்லறை தொடப்படவில்லை.

5. அழுத்தம் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

6. இந்தக்குன்றினை வடிவமைப்பாளர் அகழ்வாய்வுக்குன்று என விபரிக்கிறார்.

உசாத்துணை நூல்கள்

Bandara, Chandraratne
No date. Shrine of Innocents (Propaganda leaf let; no publication details).

Grosser, Sabine
2000. "Commemorating the Past." Paper presented at the conference on Europe and South Asia; Plural Identities, Multiple Perspectives. 23-25 February 2000, Colombo.

Moore, Jerry D.
1996. Architecture and Power in Ancient Andes : The Archaeology of Public Buildings. Cambridge : Cambridge University Press.

Noyes, Dorothy and Roger D. Abrahams
1999. "From Calendar Custom to National Memory : European Common Places." In, Dan Ben - Amos & Liliane Weissberg eds., Cultural Memory and the Construction of Identity. Detroit : Wayne State University Press.

Trigger, Bruce
1990. "Monumental Architecture : A Thermodynamic Explanation of Symbolic Behaviour." World Archaeology, 22 (2) : 119 - 132.

Weerasinghe, Jagath
1999. Speech Delivered by Jagath Weerasinghe on the Opening of the `Shrine of the Innocents' on 10 th December 1999 Unpublished Text.

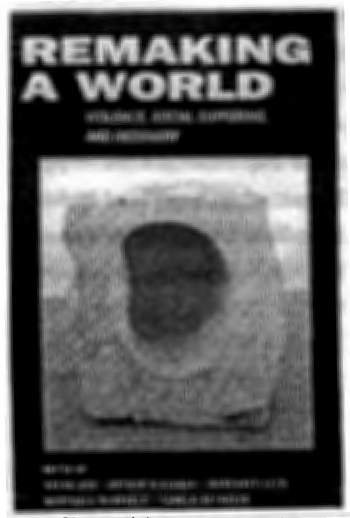
Weissberg, Liliane
1999. " Memory Confined." In, Dan Ben - Amos & Liliane Weissberg eds., Cultural Memory and the Construction of Identity. Detroit: Wayne State University Press.

வீனா தாஸ், ஆதர் கிலயின்மன்,
மாகரட் லொக்மம் வெலே றம் வெலே
மற்றும் பாமிலா நெனோல்ட்ச் (தொகுப்பாசிரியர்கள்)

Remaking a world :
Violence, Social Suffering and Recovery.
(உலக மொன்றை மீள் உருவாக்குதல் : வன்முறை, சமூக துன்பம் மற்றும் மீட்சி)

2001, கலிபோனியா பல்கலைக்கழக அச்சகம், பர்க்லி.
ISBN 0–520 – 22330 – 6/ JSBN 0 – 520 – 2239–2
பக்கங்கள் viii, 294.
விலை: 19.95 அமெரிக்க டொலர் (மென் அட்டை)
: 50.00 அமெரிக்க டொலர் (வன் அட்டை).

திறனாய்வு ; றொட் மெயர்ச்



Remaking a world என்பது சமூக ரீதியான மனவடுவையும் அத்துடன் அன்றாட வாழ்க்கையை மீள் கட்டியெழுப்புதல் என்ற அத்தியாவசியப் பணியையும் ஆய்வு செய்யும் கட்டுரைத் தொகுதியாகும். துன்பத்தை அனுபவிக்கும் முறைகள், வன்முறை மற்றும் மனமுறிவு என்ற விடயங்கள் தொடர்பாக வெளிவந்துள்ள மூன்று ஆய்வுக்கட்டுரைத் தொகுதிகளில் இது

மூன்றாவதாகும். இந்நூலின் தொகுப்பாசிரியர்கள் நியூயோர்க்கிலுள்ள சமூக விஞ்ஞான ஆராய்ச்சிக் கவுன்சிலின் பண்பாடு, சுகாதாரம் மற்றும் மனித அபிவிருத்தி தொடர்பான குழுவின் அங்கத்தவர்களாவர். இந்தக் குழுவின் முயற்சியின் விளைவாக இந்த மூன்று தொகுதிகளுக்கும் அடிப்படையான ஆய்வுகள் நடந்தேறியுள்ளன. Social Suffering (சமூக ரீதியான துன்பம்) 1997 எனப்படும் முதலாவது தொகுதி பல்வகையான சமூக அனர்த்தங்களையும், அரசியல் ரீதியாக கட்டமைக்கப்பட்ட மனவடுப்படும் நிலைமைகளையும் இனங்காணுதல் தொடர்பானதாகும். Violence & Subjectivity (வன்முறையும் தன்வயப்பாடும்)–2000 எனப்படும் இரண்டாவது தொகுதியானது வன்முறையால் தனிப்பட்ட தன்வயப்பாடு (Individual Subjectivity) உருவாக்கப்படும் பொறிமுறையை ஆராய்வது தொடர்பானதாகும். Remaking a world எனப்படும் இந்த மூன்றாவது தொகுப்பு தனிநபர்களும் சமுதாயங்களும் வன்முறையை அனுபவிக்கும் முறைகள் தொடர்பாகவும் அதன் தீய விளைவுகளில் இருந்து மீண்டு அதற்கு அப்பால் விலக எடுக்கும் முயற்சிகள் தொடர்பாகவும் விமர்சன ரீதியாக ஆராய முற்படுகிறது. இந்தத் தொகுப்பால் வழங்கப்படும் புலமைக்கு நீண்ட காலக் கள ஆய்வுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒப்பியல் இனப்பரப்பு விளக்கவியல் (Comparative Ethnographies) ஆவணங்கள் அடிப்படைகளாக அமைந்துள்ளன. மேலும் இதில் அடங்கியுள்ள எல்லாக் கட்டுரைகளிலும் அந்தந்த உள்ளூர் நிலைவரங்களுக்குரிய விசேட கோட்பாட்டு ரீதியிலான விவாதப்பொருள்கள் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன. தொகுதியில் உள்ளடக்கப்படும் ஆறு கட்டுரைகளும் ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்ட புவியியல் மற்றும் பண்பாட்டு வெளிகளை (கனடா, தாய்லாந்து, இலங்கை, யப்பான், தென்னாபிரிக்கா மற்றும் இந்தியா) விபரித்தாலும் இக்கட்டுரைகள் அனைத்தும் சமுதாயங்களில் கட்டமைக்கப்பட்ட வன்முறை தொடர்பான வரலாறுகளில் இருந்து விளிம்பு நிலைக்குத் தள்ளப்படும் செயற்பாடு அல்லது கூட்டு வன்முறையின் மனவடு அனுபவிக்கும் செயற்பாடு என்பவற்றையும் ஆராய்கின்றன. (viii)

Remaking a world என்ற நூலில் உள்ளடக்கப்படும் கட்டுரைகள், பரந்த அளவில் இரண்டு வகையாக நோக்கப்படலாம். சமுதாயங்கள் தொடர்பான விடயங்கள் எனவும், வன்முறையின் மானிட இனப்பரப்பு விளக்கவியல் தொடர்பானவை எனவும் இவை அமைகின்றன. (8) முதலாவது வகை சார்ந்த கட்டுரைகளினூடாக உத்தியோக பூர்வமாக அங்கீகரிக்கப்பட்ட வரலாறானது

உள்ளூர் அல்லது குறித்த பிரதேசத்திற்குரிய அனுபவங்களுடன் ஒப்பிடப்படுகிறது. அதனூடாகக் குடியுரிமை, அடையாளம் போன்ற பிரச்சினைகள் தொடர்பான அரசு கொள்கைகளும் காலனித்துவ நடைமுறைகளும் செல்வாக்குச் செலுத்தும் முறைமை ஆராயப்படுகின்றது. கொமாத்ரா சுளள்க்சதியன் சுப் எழுதியுள்ள முதலாவது கட்டுரையானது தாய்லாந்தில் 'குயி' சமுதாயம் தொடர்பான மானிட இனப்பரப்பு விளக்கவியல் சார் ஆவணமாகக் காணப்படுகிறது. இதில் உத்தியோக பூர்வமான தாய்லாந்து அரச வரலாற்றில் எவ்வாறு 'குயி' சமுதாயம் வெளியேற்றப்பட்டுள்ளது என்பது ஆராயப்படுகின்றது. 'குயி' சமுதாயம் தொடர்பாகத் தாய்லாந்து வரலாற்று மயப்படுத்தப்படும் செயற்பாட்டில் நிகழும் விளிம்பு நிலையின் சமூக உற்பத்தியானது சமகால அரசியலிலும் கூட நிகழ்ந்து கொண்டுள்ளதை இது எடுத்துக்காட்டுகிறது. இது சமுதாயம் என்ற வகையில் 'குயி' சமுதாயத்தினை பிரதான அரசியல் கதையாடலில் இருந்து காணாமற் போகச் செய்யக் காரணமாகியுள்ளது. இந்தப் போக்கிற்கு எதிர்வினையாகக் 'குயி' சமுதாயமானது மாறுபாடான கற்பனைச் சமுதாயமொன்றைக் கட்டியமைத்துள்ளது. இதனூடு துன்பம் என்ற விடயத்தால் தன்வயப்பாடுளுக்கிடையிலான அனுபவமும், கூட்டு வெளியேற்றத்தினூடாக இது வலுவூட்டப்படுகிற நிலைபரமும் எடுத்துக் காட்டப்படுகிறது.

இரண்டாவது கட்டுரையினூடாக நயோமி அடல்சன் கனடாவின் "கிறீ" சமுதாயம் தொடர்பாக வாசகர்களைக் கவரும் விபரணமொன்றினை முன் வைக்கிறார். வறுமை, துன்பம் மற்றும் நிறுவனமாக்கப்பட்ட இனவாதத்தால் ஒதுக்கப்படும் ஓர் வரலாறு உருவாகியுள்ளமையை, இந்த சமுதாயம் தொடர்பாகக் கட்டுரையாசிரியர் எடுத்துக்காட்டுகிறார். அவருடைய கருத்தின்படி பொது வெளியில் 'கிறீ' சமுதாயத்தவர்களுக்குத் துன்பப்படுவர்கள், பலியாட்கள் என்ற வகையில் உருவாகியுள்ள பிரதிநிதித்துவத்திலிருந்து அப்பால் செல்லக் கடினமாக உள்ளமையால் அவர்கள் மீதுள்ள அச்சுறுத்தலான அல்லது கீழ் நிலையான நிலைவரம் மீண்டும் தீவிரமடைகிறது என்பதாகும்.

வரலாற்று ரீதியான விதியிலிருந்து அப்பால் செல்வதற்கு முழுமையாகவே மாற்றுப் பண்பாட்டு, அரசியல் மற்றும் சமுதாய வெளிகளை உருவாக்கிக்கொள்ள 'கிறீ' சமூகத்தவர்கள் முயற்சித்தார்கள். அந்த வெளிகளின் இயல்பானது பௌதீக ரீதியிலும் உளவியல் ரீதியிலும் தேசிய அரசொன்றாக உள்ளது.

நூலில் உள்ளடக்கப்படும் இரண்டாவது வகை சார் கட்டுரைகள் மிகவும் தெளிவாக, வன்முறை தொடர்பான மானிட இனப்பரப்பு விளக்கவியல் ஆவணங்களாகும். மாயா ரொடோலீனியா யப்பூனிய ஹிபகுஷவர்களை[2] நெருங்கிய உணர்ச்சி பூர்வமான பார்வையில் நோக்கியுள்ளார். இதனூடு மனவடுச் சம்பவங்களை வரைவிலக்கணப்படுத்துகையில் அதில் பால் நிலையின் வகிபாகத்தினைக் கட்டுரையாசிரியர் ஆராய்கிறார். அதாவது இரண்டாம் உலகயுத்தத்தின் போது ஹிரோஷிமா, நாகசாகி என்ற நகரங்களின் மீது அணுகுண்டு வீசப்பட்டது தொடர்பாக நிலையான அல்லது மாறாத நினைவுச் சின்னங்களாகப் பெண் உடல் உருவாகியுள்ளமையையும் ,அதனூடாக பெண்ணின் பால்நிலை மற்றும் தன்வயப்பாடு தொடர்பான உணர்வு கட்டியமைக்கப்படுவதையும் எடுத்துக்காட்டுகிறார். அதேயளவு மனவடு ஏற்படக்கூடிய இன்னொரு விடயம் யாதெனில் அணுகுண்டுகளால் வெளியேற்றப்பட்ட கதிர்வீச்சு பிள்ளைகள் பெறுபவர்கள், மற்றும் தாய்மார் என்ற வகையில் பெண்கள் மீது ஏற்படுத்திய தாக்கமும் இதனால் தோன்றிய ஏக்கம் மற்றும் இழப்புத் தொடர்பான உணர்வு அதிகாரத்தினூடாக சமூகத்தால் உரித்துரிமையாக்கப்படலும் ஆகும்.

ஆவிகள் தொடர்பான இயல்பற்ற தன்மையையும், பூதவேடம் தொடர்பான கதையாடல்கள் தொடர்பாகவும் எழுதியுள்ள கட்டுரையில், சசங்க பெரேரா இலங்கையில் உளவியல் ரீதியான பயங்கரத்தின் மீயதார்த்த நிலக்காட்சியினூடாகப் பயணம் செய்கிறார். 1988லிருந்து 1991 வரையில் நடைபெற்ற பயங்கரமான அரசியல் வன்முறையின் பின் அதன் காரணமாகத் தோன்றிய பல பிரச்சினைகளுக்குப் பதில் கிடைக்கவில்லை. இந்த நிலைமைகளின் கீழ் பாரம்பரிய நம்பிக்கைகளும், பிரக்ஞையும் பிற பிரக்ஞை தராதரங்களுக்கு மாற்றப்படுவதினூடாகக் கட்டியமைக்கப்படும் இறந்த காலத்தை நினைவுகூரும் பொறிமுறையினூடாகப் பழிவாங்குதலுக்கும் நீதிக்குமிடையிலான தெளிவற்ற வெளியைக் கடந்து செல்ல ஓரளவிற்கு சாத்தியமாகியுள்ளது.

வாசகர்களை மிகவும் கவரக்கூடிய கட்டுரையொன்றினூடாக, தீபக் மேத்தாவும், றொமா சடர்ஜியும் பம்பாய் நகரக் கலவரங்களின் போது, இன ரீதியான வன்முறை மற்றும் அதனூடாக உருவாகும் நினைவுகள் தொடர்பான வெளிகளை ஆராய்கிறார்கள். அவர்களின் கருத்தின் படி அன்றாட வாழ்க்கையை மீட்டெடுத்தல் என்பது சாதாரண நிலையின் உடைந்து விடக்கூடிய தன்மையை

ஏற்றுக்கொள்ளலால் நேர்கின்ற ஒன்றாகும். (202) இந்துக்களுக்கும், இஸ்லாமியர்களுக்குமிடையிலான முரண்பாடுகளால், செயற்பாட்டு ஒழுக்கம் சார்ந்த சமுதாயங்கள், தவறான தகவல்கள் மற்றும் அவநம்பிக்கைகளால் பிளவுபட்டு மீள் ஒழுங்குபடுத்தப்படல் என்பது நிகழ்கிறது. தன்னுடைய அயலவர் கூட வன்முறைக்கான காரண கர்தாவாக இருக்கக்கூடிய ஓர் சந்தர்ப்பத்திலும், ஒருவருடைய Socialityயும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட நினைவுகளும் தயாரிக்கப்பட்ட இந்த இடைத்தொடர்புள்ள வெளியின் எல்லைகளால் தீர்மானிக்கப்படுகின்றது. அதாவது ஒருவர் யாருடன் பழகுகிறார்? எந்த நினைவுகளைப் பேணிக்கொள்கிறார்? என்பதெல்லாம் இந்த மீண்டும் தயாரிக்கப்பட்ட வெளியின் எல்லைகளால் நிர்ணயிக்கப்படுகின்றது.

தென்னாபிரிக்காவின் உண்மை மற்றும் முரண்பாடுகளைத் தீர்த்தல் சம்பந்தப்பட்ட ஆணைக்குழுவிற்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட பெண்களுடைய சாட்சியங்கள் ரியோனா றொஸ்வின் கட்டுரைக்கு அடிப்படையாகவுள்ளது. கதையாடப்பட்ட விடயத்தின் அனுபவரீதியிலான தொடர்பறுப்பு என்பது இதனூடு நன்கு எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது. பெண்கள் வன்முறை தொடர்பாக விபரிக்கும் போது அவர்கள் மனவடுச் சம்வங்களினுள் உள்ளடக்கமாக அல்லாமல் புறவயமான அவதானிப்பாளர்களாகவே நோக்கப்படுகிறார்கள். நீதி என்பது பேச்சினூடாகவே பெறப்படலாம் என்று எதிர்பார்க்கப்படுகிறது. பேசுவதற்குள்ள திணறலை வெற்றி கொள்வதினூடாகவே இது நிகழ்கிறது என்று றொஸ்வின் கருதுகிறார்.

இந்த நூலில் உள்ளடக்கப்படும் அறிவு ரீதியாகத் தயாரிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளுக்கு மேலாக, இந்நூல் தொகுக்கப்பட்டுள்ள முறை பற்றியும் கூறுவதும் மிகவும் முக்கியமானது. மிகவும் பரந்தளவிலான சட்டகத்தினுள் கட்டுரைகளில் மேற்கிளம்பும் கருத்துக்கள் மிகவும் நிதானமாக ஒவ்வொன்றும் ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னப்படுவதினூடாகத் தொகுப்பாசிரியர்கள் ஒட்டு மொத்தமாக இத்தொகுப்பை வலுப்படுத்தியுள்ளார்கள். இச்செயற்பாடானது மிகவும் நிதானமாகவும், மேலோட்டமான தொடர்புகள் சம்பந்தமாகக் கவனம் செலுத்தாமலும் செய்யப்பட்டுள்ளது. அடிக்கடி விரிவடைந்து கொண்டிருக்கும் வன்முறை தொடர்பான, சமூக மானுடவியல் இலக்கியத்தில் இவ்வாறு தெரியும் நூல்கள் அருந்தலாகவே காணப்படுகின்றன. ஒப்பீட்டு ரீதியிலும் உண்மையான ஒத்துழைப்பின் அடிப்படையிலும் செய்யப்படும் ஆய்வுகளினூடாக ஏற்படக்கூடிய

பயனும், கோட்பாட்டு ரீதியிலான ஆழமும் 'Remaking a world' என்ற நூலினூடாகக் கொண்டுவரப்பட்டுள்ளது.

குறிப்புக்கள்;

1. இந்தத் திறனாய்வு ஆங்கில மொழியில் முதலில் Medical Anthropology Quarterly (இதழ் 15. இல.4,2001) இல் வெளிவந்தது. இந்தத் திறனாய்வினை மொழிபெயர்க்க அனுமதி வழங்கியமைக்காக நியுயோர்க் சமூக விஞ்ஞான ஆய்வுச் சபையின் வறான்க் கெசெல் மற்றும் ஜோன் ஹொப்கின்சன் பல்கலைக்கழகத்தின் டொட் மெயர்சிடமிருந்து கிடைத்த உதவிகளுக்குப் பனுவல் ஆசிரியர் குழு நன்றியைத் தெரிவிக்கிறது. இரு சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டிணைப்பின் மொழி பெயர்ப்புக் குழுவால் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது.

2. 'ஹிப' என்ற யப்பானிய சொல் தமிழில் அணுகுண்டிற்கு இலக்கானவர் என்று பொருள்படும்.

உசாத்துணை

Das, Veena, Arthur Klein man, Mamphele Ramphele and Pamela, Reynolds (Eds)
2000. Violence & Subjectivity. Bekeley: University of California Press.

Klein man, Arthur. Veena Das And Margarel Lock (eds)
1997 , Social Suffering Berkeley: University of California Press.

கட்டுரையாளர், மொழிபெயர்ப்பாளர் விபரம்

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி : யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத் தகைசார் ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியரான இவர் அதே பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்ப் பேராசிரியராக பணியாற்றியவர், தனது இள, முதுமாணிப்பட்டங்களைப் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலும் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வை இங்கிலாந்திலுள்ள பேர்மிங்ஹாம் பல்கலைக்கழகத்திலும் பெற்றுக்கொண்ட இவர் இலக்கியத் திறனாய்வு, இலக்கிய வரலாறு, சமூக வரலாறு, நாடகமும் அரங்கியலும் எனப் பல்வேறு துறைகளில் ஈடுபாடு கொண்டவர்.

பிரேமிந்த ஜேக்கப் : அமெரிக்காவின் பல்ரிமோர், மேரிலான் பல்கலைக்கழகத்தில் காண்பியக் கலைத்துறையில் வருகை தரு துணைப் பேராசிரியராகப் பணிபுரிகிறார். இவரின் ஆய்வுப்புலம் இந்தியாவை அடிப்படையாகக் கொண்டு பிற்காலனித்துவ சமூகங்களில் சமகாலக் காண்பியப் பண்பாட்டின் வரலாறு மற்றும் கோட்பாடு சம்பந்தப்பட்டதாக அமைகிறது.

பாக்கியநாதன் அகிலன் : யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் கலை வரலாற்றிலும் கோட்பாட்டிலும் (நுண்கலை) கலைமாணிப் பட்டமும், பரோடா எம். எஸ். பல்கலைக்கழகத்தில் கலை விமர்சனத்தில் முதுகலைமாணிப் பட்டத்தினையும் பெற்ற இவர் ஓர் சுயாதீன கலை விமர்சகர்.

நாயினிக்கா முக்கர்ஜி : கொல்கத்தா பல்கலைக்கழகத்தில் அரசறிவியலில் கலைமாணிப்பட்டத்தினையும், சமூகவியல் துறையில் முதுகலைமாணிப் பட்டத்தை தில்லி, ஜவாகர்லால் நேரு பல்கலைக்கழகத்திலிருந்தும் பெற்றவர். லண்டன் பல்கலைக்கழகத்தில் சமூக மானுடவியல் துறையில் கலாநிதிப் பட்டத்தையும் பெற்றுள்ள இவர், தற்போது லங்கஸ்ரர் பல்கலைக்கழகத்தில் விரிவுரையாளராகப் பணியாற்றுகிறார்.

சசங்க பெரேரா : மானுடவியலாளர். கொழும்புப் பல்கலைக்கழக சமூகவியல் துறையில் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர். கலிபோனியாப் பல்கலைக்கழகத்தில் சான்ரா பாபராவில் முதுகலைமாணி மற்றும் கலாநிதிப்பட்டங்களை மானுடவியலில் பெற்றவர். இனத்துவம், இனமுரண்பாடு, தேசியவாதம், அரசியல் வன்முறை, மதத்தின் அரசியல்மயமாக்கம், பல்லினப் பண்பாட்டில் கல்வியின் அரசியல் பண்பாட்டின் வாசிப்பு என்பன இவரின் ஆய்வுப்பரபில் உள்ளடங்கியுள்ளன.

ரொட் மெயர்ச்: 1995 இல் 'சிகாகோ ஸ்கூல் ஒவ் தி ஆர்ட் இன்ஸ்டியூட்டில்' கலைவரலாறு, கோட்பாடு மற்றும் விமர்சனம் ஆகியவற்றுக்கான நுண்கலைமாணிப் பட்டத்தைப் பெற்றவர். தற்போது ஜோன் ஹொப்கின்சன் பல்கலைக்கழகத்தின் மானுடவியல் துறையிலும், அதே பல்கலைக்கழகத்தின் பொது சுகாதாரத்திற்கான லூம்பர்த்

கல்லூரியில் குடும்ப சுகாதார விஞ்ஞானத்தில் கலாநிதிப் பட்டத்திற்கான ஆய்வையும் மேற் கொண்டுள்ளார். அவருடைய சமகால வெளியீடுகளுள் The Clinic and Else where (Culture Medicine and Puchiatry,-2002) மற்றும் Uncertinity becomes a world (Para Chute, 2003) ஆகியவை உள்ளடங்கும்.

சோ. பத்மநாதன் : கவிஞரான இவர் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலையில் அதிபராகக் கடமையாற்றி ஓய்வு பெற்றவர். தன் சொந்தக் கவிதைத் தொகுதியுடனும் 'ஆபிரிக்க கவிதை', 'தென்னிலங்கை கவிதை' ஆகிய இரு மொழிபெயர்ப்பு நூல்களையும் வெளியிட்டவர். ஈழத்து எழுத்தாளர்களை அனைத்துலக மட்டத்தில் அறிமுகப்படுத்தும் பணியில் ஈடுபட்டுள்ளார்.

ஏ.ஜே. கனகரட்னா : பேராதனை இலங்கைப் பல்கலைக்கழகப் பட்டதாரி ஆன இவர் பத்திரிகையாளராகத் தனது வாழ்க்கையைத் தொடங்கியவர். 1950களில் இருந்து தமிழ் எழுத்துக்களை ஆங்கிலத்திற்கு மொழிபெயர்த்து வருபவர். அவரது எழுத்துக்களும் மொழி பெயர்ப்புகளும் இலக்கியம், சினிமா, பொருளாதாரம், சுற்றுச்சூழல், மருத்துவம் எனப் பரந்துபட்ட துறை சார்ந்தவை. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஆங்கில விரிவுரையாளராக இருந்து ஓய்வு பெற்றவர். 'மத்து', 'செங்காவலர் தலைவர் யேசுநாதர்' போன்ற நூல்களையும் மொழிபெயர்ப்புத் தொகுப்பான 'மாக்சியமும் இலக்கியமும்' என்பன அவரின் வெளிவந்த நூல்களாகும்.

வணபிதா. ஜே.ஈ. ஜெயசீலன் : யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் 2002 இல் ஆங்கில இலக்கியத்தில் கலாநிதிப் பட்டத்தைப் பெற்றார். 'யாழ்ப்பாண திருச்சபை வரலாறு' என்ற இரு தொகுதி நூலின் ஆசிரியர். 'தேவதையின் குரல்' என்ற மாதாந்த சஞ்சிகையின் ஆசிரியர். தற்போது யாழ். பல்கலைக்கழக மொழியியல் ஆங்கிலத்துறையின் விரிவுரையாளராகக் கடமைபுரிகிறார்.

சாமிநாதன் விமல் : சிறி ஜெயவர்த்தனப்புரப் பல்கலைக்கழகத்தில் சிங்களச் சிறப்பு பட்டம் (1996) பெற்றவர். தற்போது யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் சிங்கள மொழி விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிகிறார்.

பனுவலின் நோக்கங்கள் :-

பனுவல் சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டிணைப்பால் வருடந்தோறும் வெளியிடப்படும் கட்டுரைகளின் தொகுதியாகும். சமூக விஞ்ஞான மற்றும் மனிதப் பண்பியல் என்று பொதுவாகக் கருதப்படும் எல்லா வகையான துறைகள் சார்ந்ததாகவும் பண்பாட்டு ரீதியான ஆய்வுகளுக்குக் கூடிய கவனத்தைச் செலுத்தும் ஆராய்ச்சி மற்றும் கோட்பாட்டு ரீதியான கருத்தாடல்களுக்கான வெளியீட்டு ஊடகமாகப் பனுவல் அமையும்.

பனுவலுக்குக் கட்டுரைகள் சமர்பிக்க வேண்டிய முறை :-

1) சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டிணைப்பின் அழைப்பின் பெயரில் கட்டுரையை வழங்க முடியும்.
2) எந்தவொரு நபரும் பனுவலின் நோக்கங்களுக்கும், குறிக்கோள் களுக்கும் பொருந்தி வரக்கூடிய கட்டுரைகளைச் சமர்ப்பிக்க முடியும்.

கட்டுரை ஆசிரியர்களுக்கான ஆலோசனைகள்

1) பனுவலில் வெறும் விபரண ரீதியான எழுத்துக்கள் உள்ளடக்கப் படுவதில்லை. பனுவல் கட்டுரைகளில் தகவல்கள், சமூகக் கோட்பாடு களுடன் தொடர்புபட்டனவாகவும், பகுப்பாய்வு என்ற அம்சங்களை எடுத்துக்காட்டுவதாகவும் பொதுவாக இருத்தல் வேண்டும்.
2) பனுவலிற்கான கட்டுரைகள் தமிழ்மொழியிலானதாக இருத்தல் வேண்டும். சமூக விஞ்ஞான ஆவணப்படுத்தலின்போது மேற்கோள் காட்டும் குறியீடுகள், மூலாதார தகவல்கள், பிற் குறிப்புகள் அகியவற்றுடன் சார்ந்ததாக உள்ள சர்வதேச மட்டத்திலான கட்டுரையாக்கல் முறைகளும், தொழில்நுட்பப் போக்குகளும் கடைப்பிடிக்கப்பட வேண்டும். பனுவலிற்குக் கட்டுரையொன்றைச் சமர்ப்பிக்க முன்னர் பிரதான தொகுப்பாசிரியரிடமிருந்து பனுவல் கட்டுரையாக்க ஆலோசனைகள் உள்ளடக்கிய கடிதமொன்றினைப் பெற்றுக்கொள்வது நன்று. இது தொடர்பான மேலதிக தகவல்களுக்கு Chicago Manual of Style (14வது பதிப்பு) படிக்கவும். கட்டுரையின் எழுத்து Point 11, "LT-TM-Lakshman" என்ற எழுத்து வடிவத்தில் இருத்தல் வேண்டும்.

பனுவலிற்கான கட்டுரைகளைத் தெரிவு செய்யும் முறை

பனுவல் வருடந்தோறும் வெளிவரும் கட்டுரைத் தொகுதியாகும் (refereed journal). பனுவலுக்காக அனுப்பப்படும் எந்தவொரு கட்டுரையும் பனுவல் தொகுப்பாசிரியர் குழுவின் ஒரு அங்கத்தவரினதும் அவர்களால் தெரிவு செய்யப்பட்ட இன்னொருவரினதும் ஆலோசனைகளின்படி, திருத்தங்கள் இருப்பின் வழங்கப்பட்ட காலத்தில் அவ்வாறு செய்தல் கட்டுரையாசிரியர்களினது பொறுப்பாகும். கட்டுரையொன்று பனுவலிற்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட பின்னர் அந்தக் கட்டுரையை வெளியிடப்படுமா, இல்லையா, திருத்தங்கள் செய்ய வேண்டியதாக இருப்பின் அது எவ்வாறானவை என்பது தொடர்பான தகவல்கள் பிரதான தொகுப்பாசியரால் உரிய எழுத்தாளர்களிடம் எழுத்து மூலமாக அறிவிக்கப்படும். இந்தச் செயற்பாடு தொடர்பாக மேலதிக விசாரணைகள் தேவையற்றவை.

பனுவல் முகவரி :-

பிரதான தொகுப்பாசிரியர்,
பனுவல், சமூக பண்பாட்டு விசாரணைக்கான கூட்டிணைப்பு.
119, A, கிங்ஸ் வீதி,
கொழும்பு -08.

மின்னஞ்சல்:- Patithaeditor@yahoo.com

பனுவலிற்கான சகல கட்டுரைகளும் கேள்விகளும் மேற்குறிப்பிட்டுள்ள முகவரிகளுக்கு மாத்திரமே அனுப்பப்பட வேண்டும்.

அட்டை வடிவமைப்புக் கருத்துரு :
தாமோதரம் பிள்ளை சனாதனன்

அட்டைப் படம் : தென்னிந்திய நடுகற்கள்.

நன்றி : Rajan.K. (2000) South Indian
Memorial Stones, Thanjavur.
Manoo Pathippakam Printing

வடிவமைப்பு – கணனி எழுத்து வடிவமைப்பு
கரிகணன் பிறிண்டேர்ஸ், 424 A, கே.கே.எஸ் வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.