

கூட்டாக நிகழ்த்துதலும் தனிமாக வாசித்தலும்

வாய்மொழி நிகழ்த்துதல் இலக்கியமான கதை

- இ. முத்தையா

அறிமுகவுரை

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

பண்பாட்டின் அனைத்து அம்சங்களும் எப்போதும் நிகழ்த்தப்பட்டுக் கொண்டே இருப்பதால்தான் அவை மறுஉற்பத்தியாகிக் கொண்டும் மாறிக்கொண்டும் இருக்கின்றன.

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

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

இலக்கியம் பற்றிய கருத்தாடல்

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

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

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

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

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

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

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

வாய்மொழி இலக்கியமா? வாய்மொழி நிகழ்த்துதலா?

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

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

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

மேற்குறிப்பிட்ட மேலைநாட்டு ஆய்வுமுறைகள் தகவல் பரிமாற்றவியல், மொழியியல் ஆகிய கல்விப் புலங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்ட மொழி தொடர்பான ஆய்வுகளைக் கவனத்தில் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டவை.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்களாக செய்யுள் வகைகள்

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

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

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

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

நிகழ்த்துதலைப் புரீதல்

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

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

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

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

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

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

வாய்மொழி நிகழ்த்துதலில் உரையாசிரியர்களின் தலையீடு

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

தொல்காப்பியரின் செய்யுளியலில் நிகழ்த்துகைச் சிந்தனைமுறை

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

வாய்மொழி நிகழ்த்துதற் கோட்பாட்டு உருவாக்கம்.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

விடுகதை என்ற வாய்மொழி நிகழ்த்துதலின் தன்மை என்பது கதை, கதைப்பாடல் நிகழ்த்துகையின் தன்மையிலிருந்து வேறுபட்டது.

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

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

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

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

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

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

இறப்பே நிகழ்வே எதிரது என்னும்
திறத்தியல் மருங்கில் தெரிந்தனர் உணரப்
பொருள்நிகழ் உரைப்பது காலமாகும்

(செய்யுளியல்: தொல்காப்பியம்: இளம்பூரணர் உரை: நூற்பா 1443)

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

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

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

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

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

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

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

பார்வை நூல்கள்

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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