

LANGUAGE IN INDIA
Strength for Today and Bright Hope for Tomorrow
Volume 9 : 5 May 2009
ISSN 1930-2940

Managing Editor: M. S. Thirumalai, Ph.D.
Editors: B. Mallikarjun, Ph.D.
Sam Mohanlal, Ph.D.
B. A. Sharada, Ph.D.
A. R. Fatihi, Ph.D.
Lakhan Gusain, Ph.D.
K. Karunakaran, Ph.D.
Jennifer Marie Bayer, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels
A Book in Tamil

M. S. Thirumalai, Ph.D.

தமிழ் நாவலில் உடல்மொழி

டாக்டர் மா. சு. திருமலை

1. உடல் மொழி என்றால் என்ன?

உடல்மொழி – சிறு அறிமுகம்

உடல்மொழி என்றால் என்ன? உடல்மொழி ஆராய்ச்சியில் என்னென்ன செய்திகள் எல்லாம் அடங்குகின்றன?

நாம் வாய்மொழியாலும் உடல்மொழியாலும் கருத்துப் பரிமாற்றம் அல்லது செய்திப்பரிமாற்றம் செய்துகொள்கிறோம். வாய்மொழி, வாயின் வழியாக வரும் பேச்சாகவும் அப்பேச்சின் அடிப்படையில் அமைகிற எழுத்துவடிவ மொழியாகவும் அமைகிறது. உடல்மொழி, பேச்சு வடிவிலோ எழுத்து வடிவிலோ அமையாமல், உடல் உறுப்புகள் அசையும், செயல்படும் வகைகளிலும், ஓர் உடலுக்கும் இன்னொர் உடலுக்கும் இடையே இருக்கும் இடைவெளி நெருக்கத்திலும், முக உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளிலும், கை அசைவுகளிலும் சைகைகளிலும் வெளிப்படுகிறது.

மேலும் நமது உடல் அமரும் தோரணைகளிலும், கிடக்கும் கிடையிலும், கைகால்களை நீட்டி, மடக்கிப் பயன்படுத்தும் முறையிலும், உடல் வளைகிற முறையிலும், உடலும் காலும் பாதங்களும் எப்படியெல்லாம் இசைந்து செயல்படுகின்றன என்பதிலும் உடல்மொழி வெளிப்படுகிறது.

உடல்மொழி மூலம் செய்திப்பரிமாற்றம்

பொதுவாகச் சொன்னால், நாம் வாய்மொழிவழியாக மட்டுமின்றி உடல்மொழி மூலமாகவும் செய்திப்பரிமாற்றம் செய்கிறோம். அதாவது, செய்திப்பரிமாற்றம் ஒருபோதும் வாய்மொழி மூலம் மட்டுமே நடைபெறுவதில்லை. வாய்மொழியோடு எப்பொழுதும் உடல்மொழி இணைந்து வெளிப்பட்டுக் கொண்டேயிருக்கும்.

மவுனத்தின் பங்கு

உடல் மொழியை வாய்மொழியிலிருந்து வேறுபட்டது என்று சொல்வதால், வாய்மொழியைச்சாராது தனித்து அமையும் மவுனத்தையும் உடல்மொழியின் ஒரு பகுதியாகக் கருத வேண்டும். மேலும், உடல் உறுப்புகளின் அசைவு, இருக்கை அமர்வு, அணுக்கம் போன்றவைகளோடு மவுனத்தையும் மட்டுமல்லாது, வாய்மொழியின் ஒரு சில இயல்புகளைக்கூட உடல்மொழியின் உறுப்புகளாகக் கொள்ள வேண்டும்.

எடுத்துக்காட்டாக, ஒருவர் மொழியைப் பேசும் முறை, நிதானம், நிறுத்தி நிறுத்திப் பேசுதல், பேச்சில் தாமாகவே நிகழும் தவறுகள், குரல், அழுத்தியும் நீட்டியும் பேசுகின்ற முறை போன்றவை, வாய்மொழியில் அவற்றிற்கென்று தனித்தனி உறுப்புகளை/அமைப்புகளை உடையனவாக அமைவதில்லை. இப்பேச்சு முறைகளுக்குப் பொருள் வாய்மொழியில் காணப்படாது, அவற்றைச் செய்யும் முறையிலேயே காணப்படுவதால் அவற்றையும் உடல்மொழியின் உறுப்புகளாகவே கொள்ள வேண்டும்.

எடுத்துக்காட்டாக, பரிகாசப் பேச்சில் அமையும் சொற்பொருளுக்கும், பரிகாசப் பேச்சின் உண்மைப்பொருளுக்கும் வேற்றுமையுண்டு. பரிகாசப்பேச்சிலுள்ள சொற்களுக்கு அகராதியில் ஒரு பொருள் அமையுமாயின், பரிகாசப் பேச்சின் பொருள் வேறாக அமையும். இந்த வேறுபட்ட பொருள் உடல்மொழியால் தரப்படுவது ஆகும்.

ஆகவே, உடல்மொழியை வாய்மொழியிலிருந்து வேறுபட்ட மொழி என்று நாம் கொண்டபோதிலும் வாய்மொழியின் சில கூறுகள், வாய்மொழியால் உண்டாக்கப்படும் சில கூறுகள், வாய்மொழியில் விளக்கப்பட முடியாமல் உடல்மொழியின் கூறுகளாகவே கொள்ளப்பட வேண்டியுள்ளன.

வாய்மொழிக்கும் உடல்மொழிக்கும் உள்ள தொடர்பு

வாய்மொழிக்கும் உடல்மொழிக்கும் உள்ள தொடர்புகள் பலவகைப்பட்டன. ஒன்றையொன்று சாராமல் இரண்டும் தனித்து நிற்கமுடியும். அதைப்போலப் பல இடங்களில் இவை இரண்டும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தே நடைபெறும். உடல்மொழியின் சில

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

செய்கைகளை நேரடியாக வாய்மொழியில் மொழிபெயர்த்து விட முடியும். எடுத்துக்காட்டாக, கையிரண்டும் கூப்பி வரவேற்கும் அல்லது வணங்கும் உடல்மொழிச் செய்கையை வணக்கம் தெரிவித்தான் என்பது போன்று வாய்மொழியில் மொழிபெயர்த்து விட முடியும். ஆனால் ஒரு சில உடல்மொழிச் செய்கைகளை நேரடியாக மொழிபெயர்த்துவிடமுடியாது.

பொதுவாகச் சொன்னால், உடல்மொழிக்கும் வாய்மொழிக்கும் இடையேயுள்ள உறவுகளை ஆறுவகைகளாகப் பிரிக்கலாம்.

- (1) உடல்மொழி, வாய்மொழியில் கூறப்படுவதை விளக்குவதற்காகவும், அழுத்தம் திருத்தமாகக் காட்டுவதற்காகவும் பயன்படலாம். நாம் பேசும்பொழுது பயன்படுத்துகிற சைகைகள், முகத்தில் காட்டுகிற மெய்ப்பாடுகள், நமக்கும், நாம் பேசுகிறவர்களுக்கும் இடையே இருக்கிற இடைவெளியின் கூடுதல், குறைவு போன்றவை, வாய்மொழியில் கூறப்படுவதை விளக்குவதற்காக நம்மால் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவ்வாறு உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துவது வாய்மொழியின் செய்தியை விளக்குவதற்குப் பல இடங்களில் தேவைப்படலாம்; ஆனால் பல இடங்களில் தேவைப்படாமலும் இருக்கலாம்.
- (2) இன்னும் பலவிடங்களில் வாய்மொழி, உடல்மொழி தருகிற செய்திகட்கு விளக்கம் தருவதற்காகப் பயன்படுத்தப்படலாம். மறைவாகச் செய்திப் பரிமாற்றம் செய்துகொள்ளும்பொழுது உடல் மொழியை நாம் பயன்படுத்துகிறோம். ஆனால் உடல்மொழியின் கருத்துக்கள் சரியாகப் புரிந்து கொள்ளப்பட்டன என்பதை உறுதி செய்துகொள்ள வாய்மொழி பயன்படுத்தப்படலாம். நடனத்தில் உடல்மொழி பெரும்பங்கு வகிக்கிறது. அதை விளக்க வாய்மொழிப் பாட்டுகள் துணைக்கு வருகின்றன.
- (3) வாய்மொழிக்கும் உடல்மொழிக்கும் சரிசமமான போக்குவரத்து அமையலாம். எடுத்துக்காட்டாக, நாவல்களில் உடல்மொழியின் மூலம் செய்திப் பரிமாற்றம் நடைபெறும்பொழுது, பலவிடங்களில் ஆசிரியர்கள் உடல்மொழிக் கருத்துக்களை நேரடியாக வாய்மொழி வருணனையில் தருகிறார்கள். எடுத்துக்காட்டாக, கை

குலுக்கினான், கும்பிட்டான், சிரித்தான், குதித்தான், ஓடினான் போன்ற உடல்மொழிச் செய்கைகளை நேரடியாக வாய்மொழியில் தருகிறார்கள். ஆனால் முன்பே கூறியபடி, ஒரு சில உடல்மொழிச் செய்கைகளை வாய்மொழியில் நேரடியாகச் சொற்கள் மூலம் விளக்குகிற வசதியில்லை. இவ்விடங்களில் உவமை உருவகங்களாலும் அடுக்குத் தொடர், இரட்டைக்கிளவி போன்ற உத்திகளாலும் உடல்மொழியை வாய்மொழி மூலம் விளக்குகிறோம்.

- (4) வாய்மொழியும் உடல்மொழியும் ஒன்றையொன்று முழுக்கச் சார்ந்திருக்கலாம். அதாவது வாய்மொழியைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டுமென்றால் அதைத்தொடர்ந்தோ முன்கூட்டியோ வரும் உடல்மொழி தேவைப்படுகிறது. அதைப்போலவே, உடல்மொழியைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமென்றால் அதைத் தொடர்ந்தோ முன்கூட்டியோ வரும் வாய்மொழியின் உதவி தேவைப்படுகிறது. இது பேசுவதற்குச் சிரமப்படும் குழந்தைகளிடமும் பெரியோர்களிடமும் எளிதில் காணப்படும். உடல்மொழியைப் பயன்படுத்தாவிட்டால் அவர்களுடைய பேச்சைப் புரிந்து கொள்வது, சில சூழ்நிலைகளில் கடினமாகிவிடும். பேசும் சூழ்நிலையில் வேறு ஒலிகள், வாகன ஒலிகள் போன்றவை மிகுந்து காணப்பட்டால் பேச்சைப் புரிந்து கொள்வதற்கு உடல்மொழியின் செய்கைகள் கட்டாயம் தேவைப்படும்.

மேலும், ஒரு சில சமுதாயச் சூழ்நிலைகளில் சொற்களை விழுங்கிக்கொண்டே பேசவேண்டிய பண்பாட்டுக் கட்டாயம் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக, முதலாளியிடம் உதவி கேட்கிற தொழிலாளி, மெதுவாகவே, சரிவர ஒலிகள் அமையாது பேசுவது வழக்கம். இச் சூழ்நிலைகளில் உடல்மொழியே வாய்மொழிக்குத் துணை நிற்கிறது.

- (5) வாய்மொழியும், உடல்மொழியும் ஒன்றையொன்று சாராமல் தனித்தும் செயல்படமுடியும், இதில் மிகவும் முக்கியமானது

என்னவென்றால் பாதிச் செய்தி வாய்மொழியிலும், பாதிச் செய்தி உடல்மொழியிலும் அமையலாம். இவ்வாறு அமையும்பொழுது ஒரு பாதியை வாய்மொழி மூலமாகவும் மற்றொரு பாதியை உடல்மொழி வழியாகவும் புரிந்து கொள்கிறோம். இந்நிலை வாய்மொழியும் உடல்மொழியும் ஒன்றையொன்று சாராமல் தனித்து நிற்கிற உண்மையைக் காட்டுகிறது. இந்த உத்தியை அடிக்கடி நாடகத்தில் பார்க்கிறோம். அன்றாட வாழ்க்கை நடைமுறையிலும் பயன்படுத்துகிறோம். நமக்கு வேண்டாததை வெளிப்படுத்த இவ்வுத்தியைப் பயன்படுத்துகிறோம். இருப்பதை இல்லை என்று காட்டுவதற்கும் இல்லாததை இருக்கிறது என்று காட்டுவதற்கும் இவ்வுத்தியை நாம் பயன்படுத்துகிறோம்.

- (6) உடல்மொழிக்கும் வாய்மொழிக்கும் பொருத்தமில்லாது கூட தொடர்பு அமையமுடியும். எடுத்துக்காட்டாக, நாம் பேசும்பொழுது எத்தனையோ சைகைகளை உண்டுபண்ணுகிறோம். இச் சைகைகளுக்கும் வாய்மொழியில் அவற்றோடு அமைகிற சொற்பொருளுக்கும் பொருத்தம் இருப்பதில்லை. நடனத்தில் சைகைகள் வரும்பொழுது சைகைகளை ஒத்துவரும் வாய்மொழிப் பாட்டிற்கும் சைகைகளுக்கும் பொருத்தம் உண்டு. ஆனால் நாம் பேசும்பொழுது எல்லா நேரங்களிலும் சைகைகளுக்கும் வாய்மொழிச் சொற்களுக்கும் பொருத்தம் அமைவதில்லை. இச் சைகைகள் அவரவர் நடைமுறையைப் பொறுத்துத்தான் அமைகின்றன.

வாய்மொழிக்கும் உடல்மொழிக்கும் உள்ள தொடர்பு - பத்து வகை

மேற்கண்ட விளக்கங்களின் அடிப்படையில் வாய்மொழிக்கும் உடல்மொழிக்கும் உள்ள தொடர்புகளைப் பின்வரும் பத்து வகையில் அடக்கலாம்:

- (1) உடல்மொழி வாய்மொழிச் செய்தியை விளக்குவதற்கே அமையலாம். இந்நிலையில் உடல்மொழி தனித்து இயங்குவதில்லை.
- (2) வாய்மொழி உடல்மொழியின் கருத்துக்களை விளக்குவதற்கென்றே வழங்கப்படலாம். இந்நிலையில் வாய்மொழி உடல்மொழிக்குப் பக்கத்தாளம் போடுகிறது.
- (3) உடல்மொழியும் வாய்மொழியும் சரிசமமாக அமையலாம். அதாவது, ஒரு பொருளை வாய்மொழியாலும் உடல்மொழியாலும் சரிசமானமாகத் தெரிவிக்கலாம். உடல்மொழியின் ஒவ்வொரு செய்கைக்கும் சரிசமானமாக வாய்மொழியில் சொற்களையோ வாக்கியங்களையோ உண்டு பண்ண முடியும். அதைப் போல வாய்மொழியின் ஒவ்வொரு சொல்லுக்கும் வாக்கியத்திற்கும் சரிசமானமாக உடல்மொழியில் செய்கைகளை உண்டு பண்ண முடியும் என்ற நிலை இது.
- (4) வாய்மொழியும் உடல்மொழியும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தே அமையலாம்.
- (5) வாய்மொழியும் உடல்மொழியும் ஒன்றையொன்று சாராமல் தனித்தியங்கலாம்.
- (6) வாய்மொழிக் கருத்துக்கும், அதை அடுத்தோ முன்போ அமையும் உடல்மொழிச் செய்கைக்கும் பொருத்தமில்லாது அமையலாம்.
- (7) வாய்மொழியை உடல்மொழியாலோ உடல்மொழியை வாய்மொழியாலோ, விரும்பியோ விரும்பாமலோ, தானாகவே மாறி மாறித்தரக்கூடிய உறவு நிலை இரண்டிற்கும் இடையே அமையலாம்.
- (8) வாய்மொழியில் கூறுவதை, அதை அடுத்தோ முன்போ வரக்கூடிய உடல்மொழியில் மறுக்கிற வகையில் தொடர்பு அமைவதும் உண்டு.
- (9) வாய்மொழியில் வருவதை உடல்மொழி வழியாக அழுத்திக்காட்டுவதும் உடல்மொழியில் வருவதை வாய்மொழியில் அழுத்திக் காட்டுவதும் அமையலாம்.

(10) வாய்மொழியும் உடல்மொழியும் ஒன்றையொன்று கட்டுப்படுத்தி ஒழுங்கிற்குக் கொண்டுவருவதும் நடைபெறலாம்.

இக்கால மொழியியலில் உடல்மொழியைப் பற்றிய ஆராய்ச்சி

இக்கால மொழியியலில் உடல்மொழியைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியும் கருத்தும் வாய்மொழி இலக்கணத்தின் கூறுகளாக அமைவதில்லை. வாய்மொழியும் உடல்மொழியும் ஒருசேரப் பயன்படுத்துகிற ஒரு சில கூறுகள், எடுத்துக்காட்டாக, உள்ளுறைப் பொருள்கள் (Implied Meanings) இலக்கணத்தை ஆராயும்போது, உடல்மொழி ஒரு கூறாக எடுத்து ஆராயப்படுகிறது. ஆனால் இவ்வாறு உள்ளுறை பொருள்களை இலக்கணத்தின் கூறாக ஆராய்வது இக்கால மொழியியலில் எல்லா அறிஞர்களாலும் செய்யப்படுவதன்று. ஒருசில குழுவினரே இவ்வாறு செய்கின்றனர். இக்குழுவினரைப் பிறரிடமிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறது இவ்வாராய்ச்சி. அதாவது, இக்கால வாய்மொழி இலக்கணத்தில் உடல்மொழி செய்திப் பரிமாற்றத்திற்குப் பயன்படுத்துவது பற்றிய விவரங்களைக் காண்பது அரிது.

இன்றைய இலக்கணக்காரர்கள் பார்வை

பொதுவாகச் சொல்லப் போனால், புளூம்பீல்ட் (*Language*, 1933) கூறுவது போல, இலக்கணக்காரர்கள் ஒரு நிகழ்ச்சியை மூன்று நிலையாகப் பாகுபடுத்துகிறார்கள்:

1. பேச்சிற்கு முன்பாக நடைபெறும் செயல்கள்.
2. பேச்சு.
3. பேச்சை அடுத்து நடைபெறும் செயல்கள்.

இவற்றுள், இக்கால இலக்கண ஆசிரியர்கள், பேச்சை மட்டுமே இலக்கணத்திற்குரிய ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டு, பேச்சிற்கு முன்பும் பின்பும் வருகிற செய்கைகளை, உடல்மொழி சார்ந்தவற்றை, இலக்கணத்திற்குரிய ஆய்வுப் பொருளாகக் கொள்வதில்லை. ஆகவே,

இன்றைய மொழியியலார் வாய்மொழியோடு வந்து போகிற உடல்மொழியைத் தங்கள் ஆராய்ச்சியில் கவனிப்பதில்லை.

மானிடவியலும் உடல்மொழியும்

இவ்வாறு இன்றைய மொழியியலால் புறக்கணிக்கப்படுகின்ற உடல்மொழி, மானிடவியல் அறிஞர்களால் உன்னிப்பாகப் பழங்காலந் தொட்டு ஆராயப்பட்டு வந்திருக்கிறது. பழங்குடி மக்களுடைய சைகைமொழி மானிடவியல் அறிஞர்களால் ஒரு நூற்றாண்டுக்கும் மேலாக விளக்கமாக ஆராயப்பட்டு வந்துள்ளது. 19-ஆம் நூற்றாண்டு மானிடவியல் அறிஞர்கள் அமெரிக்க இந்தியர்களின் சைகைமொழியை விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளார்கள். இவ்வமெரிக்க இந்தியர்களின் சைகைமொழி எப்படி அவர்களுடைய வாய்மொழியிலிருந்து தனித்து நின்று இயங்குகிறது என்பதையும், உலகத்தின் பல பாகங்களிலும் இருக்கிற பழங்குடி மக்களின் சடங்குகள் போன்றவற்றில் அமையும் உடல்மொழி இயல்புகளையும் அவர்கள் ஆராய்ந்து வந்துள்ளார்கள்.

இருந்த போதிலும், அண்மைக் காலத்திலிருந்துதான் மானிடவியல் அறிஞர்கள்கூட உடல்மொழி என்பது சைகைமொழிக்கும் அப்பால், சைகைமொழியையும் தனக்குள்ளாக்கிக் கொண்டு, ஒரு பண்பாட்டின் அடிப்படையில் ஒரு திட்டவட்டத்திற்குள் சீராக இயங்கும் செய்திப் பரிமாற்ற சாதனம் என்பதை வலியுறுத்தி ஆராய்ந்து வருகிறார்கள்.

உடல்மொழியும் உளவியலும்

இன்றைய உடல்மொழி ஆராய்ச்சி உளவியல் அறிஞர்களாலேயே அதிக அளவு செய்யப்பட்டு வருகிறது. உளநிலைக்கும் உடல்மொழிக்கும் உள்ள தொடர்புகள் இன்று பெரிய அளவில் ஆராயப்பட்டு வருகின்றன. உள்ளே உருவாகிவரும் உளநிலையின் வெளிநிலைதான் உடல்மொழி என்ற கருத்து பெரிய அளவில் ஆராயப்பட்டு வருகிறது.

குறியீட்டியலும் உடல்மொழியும்

குறியீட்டியலில் உடல்மொழியின் அமைப்பையும் பயனையும் வாய்மொழியின் அமைப்போடும் பயனோடும் ஒத்திட்டுக் காண்பது பெரிய ஆராய்ச்சியாக அமைகிறது. இவ்வாறு ஒத்திட்டுக் காணும்பொழுது, எவ்வாறு வாய்மொழியிலிருந்து உடல்மொழிக்குச் செல்கிறோம் அல்லது உடல் மொழியிலிருந்து வாய்மொழிக்குச் செல்கிறோம் என்பதும், வாய்மொழிக்குப் பதிலாக எங்கெல்லாம் உடல்மொழி பயன்படுத்தப்படுகிறது என்பதும், உடல்மொழிக்குப் பதிலாக எங்கெங்கெல்லாம் வாய்மொழி பயன்படுத்தப் படுகிறது என்பதும் அலசப்படுகின்றன. எவ்வாறு வாய்மொழி அல்லது உடல்மொழி மற்ற மொழியை உள்ளடக்கிக் கொள்கிறது அல்லது நீக்குகிறது என்பனவற்றையும் ஆராய்கிறார்கள்.

பொதுவாகச் சொல்லப்போனால், இவ்வாறு வாய்மொழியின் அமைப்பையும், பயனையும் ஒத்திட்டுக் காணும்பொழுது பல்வேறு உளநிலைகள், செய்திப்பரிமாற்றக்கருத்துக்கள் இலைமறை காய்போல் இருப்பன வெள்ளிடை மலைபோல் வெளிப்படும்.

எடுத்துக்காட்டாக, *பிச்சையெடுப்பது* அல்லது *பரிசில் வாழ்க்கை* என்ற குறியீட்டை நாம் கூர்ந்து ஆராய்ந்தோமென்றால், எப்படிப் பரிசில்வாழ்க்கை அல்லது பிச்சையெடுப்பது தமிழ் மரபில் குறியீட்டாக வந்து நம் பண்பாட்டின் ஓர் அடிப்படைக்கூறாகப் பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை தனிமனித வாழ்விலும் சமூக மற்றும் சமய வாழ்விலும் அமைகிறது என்பதைத் தெரியவருவோம். கணவன்-மனைவி உறவு, முதலாளி-தொழிலாளி உறவு, மேலதிகாரி-சிற்றதிகாரி உறவு போன்ற உறவுகள் எவ்வாறு ஒருசில பொதுவான இயல்புகளைக் கொண்டுள்ளன என்பனவற்றை நாம் வாய்மொழியையும், உடல்மொழியையும், அவை மாறிமாறி அமைகிற முறையையும் ஆராய்ந்தால் தெரியவருவோம்.

நுண்கலைகளும் உடல்மொழியும்

இவ்வாறு இக்கால மொழியியல், மானிடவியல், உளவியல், குறியீட்டியல் அறிஞர்கள் உடல்மொழியைப் பற்றிய கருத்துக்களைக்

கொண்டிருக்க, பரம்பரையாக வருகின்ற இந்தியவியல் அறிஞர்கள் உடல்மொழியை நுண்கலைகளோடு பொருத்திப் படித்து வந்திருக்கிறார்கள்.

அதாவது, அன்றாட வாழ்க்கையில் நடைமுறையில் இருந்துவருகிற உடல்மொழியை உற்றுக் கவனித்து அதை ஒரு திட்டமிட்டமுறையில் ஆராய்ந்து, நடனம், நாடகம், ஓவியம், சிற்பம் போன்ற முருகியல் கலைகளின் அடிப்படைக்கூறாக அமைத்துள்ளார்கள்.

இவர்கள் செய்துவந்திருக்கிற ஆராய்ச்சியின்படி பார்த்தால், உடல்மொழி இயல்பாகவே அமையும் ஒன்று; இயல்பாக அமையும் ஒன்று உணர்வு நிலையில் இல்லாது (நாம் உணர்ந்து செய்யாமலேயே) எல்லாராலும் பலவகைகளிலும் இயல்பாகப் பயன்படுத்தப்படுவது; இவ்வாறு உணர்வு நிலையில் இல்லாத ஒன்றைத் தெரிந்தெடுத்து, முருகியல் இன்பம் பெறுவதற்காகக் கலைகளில் பயன்படுத்துவது, மேலும் இயற்கையைக் கலைகளில் கொண்டுவருவதற்கும், உள்ளூறைப் பொருளைக்கொண்டு வருவதற்கும் இயல்பாக நடைமுறையில் இருக்கும் ஒன்றைச் செயற்கையாகக் கலையில் சேர்ப்பது என்றவாறு இவர்கள் ஆராய்ச்சி செல்கிறது.

இந்தியவியலாருடைய முருகியல் கொள்கையின்படி, உடல்மொழி வாய்மொழியைச் சார்ந்தும், சமூகத்தைச் சார்ந்தும், உயிரியல் அடிப்படையிலான ஒழுங்கு முறைகளைச் சார்ந்தும், சுற்றுப்புறச் சூழ்நிலைகளைச் சார்ந்தும், உள்ளடங்கிய மனநிலைகளைச் சார்ந்தும் அமைகின்றது. இவர்களின் கருத்துப்படி, உடல்மொழி உடல்வழியே வெளிப்படவேண்டும். இவ்வாறு வெளிப்படுபவை அகவுணர்வுகளைக் காட்டும்.

நாடகம், கவிதை மற்றும் உடல்மொழி

மேலும், நாடகத்திற்கும் கவிதைக்கும் பிற நுண்கலைகளுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு இருப்பதால் ஒவ்வொரு நுண்கலையிலும் உடல்மொழி பங்கு பெறுகிறது. பாடலில் உள்ளூறை உவமங்களாலும், உருவகங்களாலும் வெளிப்படுகிற உடல்மொழி, சிற்பக்கலையில் நேரடியாகவும், மறைமுகமாகவும் பயன்படுகிறது. அதைப் போலவே

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

நாட்டியக் கலையில் பாடலும் சிற்பமும் ஒன்றிணைந்து குறிகளாலும் அசைவுகளாலும் கண்ணுக்கும் காதிற்கும் செய்திப் பரிமாற்றம் செய்கிறது.

இந்திய உடல்மொழியியலின் முக்கிய இயல்பு

இந்திய உடல்மொழியியலின் ஒரு முக்கிய இயல்பு என்னவென்றால், உடல்மொழியைப் பற்றிய விவரங்களும், வாய்மொழி இலக்கணத்தின் ஒரு கூறாக அமைவது.

எடுத்துக்காட்டாக, பரம்பரையாகவரும் இந்திய இலக்கணங்கள், மேலைநாட்டு இலக்கணங்கள் போன்று சொற்றொடர் இயைபை, இசைவை மட்டும் விவரியாது, பரிசாசம், ஐயம், பொருள் அழுத்தம், பொருள் முரண்பாடு, பேசுவோர் கேட்போர், இன்னார் இவர் என்ற குறியீடுகள் போன்றவற்றையும் விவரிக்கின்றன.

இவ்வாறு உடல்மொழியை வாய்மொழி இலக்கணங்கள் விவரிப்பது இருவகைகளில் நடைபெறுகின்றது. ஒன்று, உடல்மொழியை நேரடியாக விவரிப்பது. இதில் எப்படி பல்வேறு குழுக்கள் தங்கள் தங்கள் தொழில்களின் அடிப்படையிலமைந்த பேச்சுக்களைப் பேசுகிறார்கள் என்பதுபோன்றவை அடங்கும். இன்னொரு முறை, எவ்வாறு வாய்மொழி வழியாக உடல்மொழியின் இயல்புகள் வெளிப்படுகின்றன என்று விவரிப்பது. இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக ஒற்றளபெடை என்னும் உத்தியைச் சொல்லலாம்.

இவ்வாறு ஒலியியலிலும் செற்றொடரியலிலும் உடல்மொழியை ஏற்றுக்கொண்ட பரம்பரை இலக்கணங்கள், பாடலிலும் மற்ற நுண்கலைகளிலும் எவ்வாறு உடல்மொழி பயன்படுகிறது என்பதைக் கோடிட்டுக் காட்டத் தனித்தனி அத்தியாயங்களைக் கொண்டிருக்கின்றன.

அதாவது, உடல்மொழியை வாய்மொழிக்கு உறுதுணையாகக் கொள்வதோடு முருகியல் கலைகளுக்குரிய சாதனமாகவும் உடல்மொழியை இவ்விலக்கணங்கள் கொண்டன. மேலும், உடல்மொழியை வாய்மொழி இலக்கணத்தின் ஓர் உறுப்பாகக் கொண்டதோடு, முருகியல் கலையின் ஓர் உறுப்பாகவும் இவ்விலக்கணங்கள் எடுத்துக் கொண்டன.

வடமொழியில் உடல்மொழி

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

வடமொழியில் உடல்மொழியைப் பற்றி ரசவாதக் கொள்கை பெருமளவு பேசப்படுகிறது. தொனிக் கொள்கையும் ரசவாதக்கொள்கையும் மிகவும் நெருக்கமானவை.

உடல்மொழி, அபிநயம் பற்றிய வாதங்களிலும் விளக்கங்களிலும் தெளிவுபெறுகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தை எழுதிய பரதமுனியின் கருத்துப் படி, நாட்டியத்திலும் நாடகத்திலும் நான்குவகையான காட்சிகள் அமைகின்றன.

1. ஒன்று, உடல் அசைவு காட்சிகள்;
2. இன்னொன்று, வாய்மொழியின்வழி தரப்படும் உணர்வுக்காட்சிகள்;
3. மூன்றாவது, உடைகளாலும் ஒப்பனைகளாலும் தரப்படுகிற காட்சிகள்;
4. நான்காவது, மனநிலைகளையும், உணர்வுகளையும் தெள்ளத்தெளியத்தரும் காட்சிகள்.

இவை நான்கும் உடல்வழி வெளிப்படும் காட்சிகள். இக்காட்சிகளின் அடிப்படையில் சைகைகளும், செய்கைகளும் நடனத்தில் ஒன்றுடன் ஒன்று உணர்வுடன் பொருந்தி அமையவேண்டும் என்று நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகிறது.

திராவிட இலக்கணங்கள்

திராவிட இலக்கணங்களிலும் உடல்மொழி, இலக்கணத்தின் கூறாகவும், பாடலின் கூறாகவும், நாடகத்தின் கூறாகவும் கருதப்பட்டு இலக்கணத்தில் விளக்கம் பெறுகிறது.

தொல்காப்பியத்தில் உடல்மொழி, மெய்ப்பாடுகளின் அடிப்படையில் விளக்கம் பெறுகிறது. இயல்பாகவே மெய்ப்பாடுகள் அமைகின்றன; உய்த்துணரலில்லாது நேரடியாகக் கண்டுணர்வது உடல்மொழியின் இயல்பென்று தொல்காப்பியம் கூறுகிறது.

உரையாசிரியர்களுக்குள் மெய்ப்பாடுகளின் எண்ணிக்கை பற்றிக் கருத்து வேற்றுமை இருப்பினும், எவையெவை எவ்வெவ் குழுக்களில் அமையப் பெறுதல் வேண்டும் என்பது பற்றிக் கருத்து வேற்றுமை இருப்பினும்,

உடல்மொழி உடலின் வெளிப்பாடு என்பதில் கருத்துவேற்றுமை இல்லை. மேலும், இவ்வாறு வெளிப்படுவது இயல்பாக அமைகிறது என்பதிலும் கருத்து வேற்றுமை இல்லை. இம்மெய்ப்பாடுகளைக் கண்டவுடனே உய்த்துணர்தல் இன்றிப்புரிந்து கொள்ளமுடியும் என்பதிலும் கருத்துவேற்றுமையில்லை. அவற்றோடு மெய்ப்பாடுகள் பாடலின் இன்றியமையா உறுப்பு என்பதிலும் கருத்துவேற்றுமையில்லை.

மெய்ப்பாடுகள்

கவிஞர்கள், தங்களுடைய கவிதையில் வரும் கவிதை மாந்தரின் உணர்வுகளை நேரடியாகக் கூறக்கூடாது என்று இலக்கணம் விதி செய்கிறது. கவிதை மாந்தரின் மெய்யில் ஏற்படும் மாற்றங்களையே கவிஞர் குறிப்பிடவேண்டும். இம்மாற்றங்களைப் படித்து, இம்மாற்றங்களின் அடிப்படைக் காரணமான உளநிலையைக் கவிதையை அனுபவிப்போர் உய்த்துணரவேண்டும்.

அதாவது, மெய்ப்பாடுகள் வெளிப்படையாக, உய்த்துணர்தல் இன்றி அமையவேண்டும். ஆனால் அம்மெய்ப்பாடுகளுக்கு அடிப்படையான காரணங்கள் வெளிப்படையான மெய்ப்பாடுகளின் வழிதான் உய்த்துணரப்படவேண்டும்.

குறிப்பு, கவிதையை உயர்த்துகிறது. இக்குறிப்பு உடல்மொழியில் உறைகிறது. குறிப்பு என்றதுமே கூறாமல் விட்டுவிடப்பட்டதும் அதற்குள் அடங்கிவிடுகிறது. வாயால் கூறுவதெல்லாம் வாய்மொழி என்பதால் வாய்மொழியில் கூறாது விட்டுவிடப்பட்டதெல்லாம் உடல்மொழியின் உறுப்பாக மாறிவிடுகிறது.

இலக்கியங்களில் உடல்மொழி

உடல்மொழியைப் பற்றிய பல செய்திகளை இலக்கியங்களில் கதைசொல்லப்படும் முறையிலும், கதைமாந்தர்களின் இயல்புகளைக் கதை ஆசிரியர் சுட்டிக்காட்டுகிற முறையிலும், உரையாடல்களைக் கதை ஆசிரியர் தருகின்ற முறையிலும், அச்சிடுகிற முறையிலும், காணலாம்.

பொதுவாகச் சொல்லப்போனால், ஒரு கதையைக் கதைமாந்தர்கள் வாய்மொழி வழியாகச் சொல்வது என்றும், உடல்மொழி வழியாகக் கருத்துக்களைத் தெரிவிப்பது என்றும் பிரித்துக் கொள்ள முடியும். மேலும், நிறுத்தற்குறிகள் வாய்மொழிக்கும் அப்பாற்பட்ட உடல்மொழியைச் சார்ந்த ஒலிக்கூட்டங்களை அச்சில் கொண்டுவரப் பயன்படுகின்றன. இவைபோக, கதைமாந்தர் ஒவ்வொருவரும் ஒருவருக்கொருவர் எவ்வாறு இடைவெளிவிட்டு அமர்கின்றார்கள், நிற்கிறார்கள், செயல்படுகிறார்கள் என்பதையும் உடல்மொழியே விவரிக்கும்.

மேலும், கண்களாலும் முகத்தாலும் எவ்வாறு செய்திப்பரிமாற்றம் செய்து கொள்கிறார்கள் என்பதுவும் உடல்மொழிக்குள் அடங்கும். கதைமாந்தர் செய்யும் அசைவுகள், நடத்தல், ஓடல், பாடல், சாய்தல், சரிதல், விலகிப்போதல், நெருங்கி வருதல், வேகம் போன்றவையும் உடல்மொழிக் கூறுகளாக அமைந்து செய்திப்பரிமாற்றம் செய்கின்றன. உள்ளூறைப் பொருட்கள் இன்னொருவரை. இவற்றையெல்லாம் தமிழ் நாவலாசிரியர்கள் பயன்படுத்துகிறார்கள். இவற்றைப்பற்றிப் பின்வரும் அத்தியாயங்களில் பார்ப்போம்.

2. தமிழ் நாவலில் அணுக்கம்

அணுக்கவியல் - சிறு அறிமுகம்

அணுக்கவியல், மனிதர்கள் எப்படித் தங்களுக்குள் இடைவெளியை உண்டுபண்ணுகிறார்கள், வளர்க்கிறார்கள், கட்டிக்காத்துக் கொள்கிறார்கள் என்பதை ஆராய்கிறது. இடைவெளியை எப்படிக் குறைத்துக் கொள்கிறார்கள், எப்படி நீட்டித்துக் கொள்கிறார்கள், இவற்றிற்குரிய காரணங்கள் என்னென்ன என்பவற்றை ஆராய்கிறது.

நாம் ஒருவரை ஒருவர் கூட்ட நெரிசலில் உரசிக் கொள்வதைப் பொருட்படுத்துவதில்லை. புகைவண்டியிலோ, பேருந்திலோ அமர்ந்தோ நின்றோ பயணம் செய்யும்பொழுது ஒருவருக்கொருவர் உரசிக் கொள்வதைப் பொருட்படுத்துவதில்லை. இந்நெரிசலிலும் கூட உடம்பின் ஒரு சில உறுப்புகள் பிறர் மேல் படாதவாறும் பிறர் தொடுவதற்கு இடந்தராதவாறும் நடந்துகொள்கிறோம். பிறரிடம் பேசும்பொழுது ஓரளவு தூரத்தில் நின்றே பேசுகிறோம்.

மிகவும் பக்கத்தில் நெருங்குவதற்குப் பல்வேறு பொருள்கள் உண்டு. இவ்வாறு ஒருவரை ஒருவர் அடுத்து நிற்பது, அமர்வது, செயல்படுவது பண்பாட்டிற்குப் பண்பாடு மாறுபடுகிறது. ஒரே பண்பாட்டிற்குள்ளும் சூழ்நிலைக்குத்தக்கவாறும், நிகழ்ச்சியில் பங்குபெறுகிற மாந்தர்களின் பால், வயது, சமூகப் பொருளாதாரக் காரணங்களுக்குத் தக்கவாறும் மாறுபட்டு அமைகிறது.

இவற்றையெல்லாம் அணுக்கவியல் ஆராய்கிறது.

ஆராய்ச்சியாளர் ஹாலின் கருத்துக்கள்

ஒருவருக்கொருவர் அணுகும் முறைகள் முதலியன நமக்குத் தெரியாமலேயே நடைபெறுகின்றன. இவற்றை உணர்வு நிலைக்குக் கொண்டுவந்து எவ்வாறு ஒவ்வொரு சமூகமும் தனக்கே உரிய அணுக்க முறைகளைச் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்காகப் பயன்படுத்துகிறது என்பதை

மானிடவியலிலும் உளவியலிலும் பெருமளவு ஆராய்ந்துவருகிறார்கள். ஹால் என்னும் முதறிஞர்தான், கிட்டத்தட்ட அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்பாக, இத்துறையைச் செம்மைப்படுத்தும் ஆய்வுகளையும், கருத்துக்களையும் முதலில் தெரிவித்தார். மனிதர்கள் தங்களுக்கிடையே செயல்படுத்திவருகிற இடைவெளிகளை அவர் நான்கு வகைகளாகப் பிரித்தார்.

1. முதல் வகை, மிக நெருங்கிய இடைவெளி. இவ்விடைவெளியில் அடுத்தவர் இருப்பது மிகவும் நெருக்கமாக அமைகிறது. அதனால் தெளிவற்ற பார்வை (மிக நெருக்கமாக இருப்பதால்), மற்ற உடலிலிருந்து வரும் வாசனை, மற்ற உடலிலிருந்து வரும் சூடு, மூச்சிலிருந்து வரும் வாசனை மற்றும் சூடு ஆகியவை எல்லாம் இணைந்து இன்னொரு உடல் மிக நெருக்கமாக இருப்பதை உணர்த்தும்.

2. இரண்டாவது வகை, தனிநபர்களுக்கு இடையிலான இடைவெளி. இவ்விடைவெளியைத் தனிநபர்கள் தங்களுடைய அன்றாட வாழ்வில் கடைப்பிடிப்பார்கள். அதாவது, ஒரு நபர் இன்னொரு நபரிடமிருந்து பிரிந்து செயல்படுவதற்குரிய இடைவெளி. இவ்விடைவெளியைத் தான் பொதுவாக நாம் பிறரிடம் பேசும்பொழுது ஏற்படுத்திக்கொள்கிறோம். பிறரோடு செயல்படும் பொழுதும் ஏற்படுத்திக் கொள்கிறோம்.

3. மூன்றாவது வகை, சமூக இடைவெளி. இவ்விடைவெளியில் முன்னுக்குப்பின் தொடர் வெளி ஏற்படுத்திக் கொள்கிறோம்.

4. நான்காவது வகை - இது பொதுக்கூட்டங்களிலும், மற்ற மேடைகளிலும் மக்களுக்கும் மேடையிலிருப்போர்க்கும் இடையேயுள்ள இடைவெளி போன்றது.

எட்டு வகையான அணுக்க நடத்தைகள்

ஹால் எட்டு வகையான அணுக்க நடத்தைகளை அடையாளம் காட்டுகிறார்.

- (1) பால் மற்றும் அந்தஸ்து
- (2) முகத்திற்கு முகம், மற்றும் புறத்திற்குப் புறம்
- (3) தொடக்கூடிய தூரம்

- (4) தொடுதல் ஒழுங்குமுறை
- (5) பார்வை ஒழுங்குமுறை
- (6) குரல் குறைதல் - மிகுதல் ஒழுங்கு
- (7) பிறர் உடல்வழி வரும் வெப்பம்
- (8) பிறர் உடல்மேலிருந்து வரும் மணம்

மாந்தர்கள் தத்தமக்குள் எவ்வெவ்வாறு ஒருவரை ஒருவர் அணுகிக்கொள்கிறார்கள் என்பதை, இவ்வெட்டு இயல்புகளும் சேர்ந்து காட்டும் என்கிறார் ஹால்.

செய்திப் பரிமாற்றத்திற்காகப் பயன்படும் அணுகல் நடவடிக்கைகள், தனிநபர்களுக்குள் எவ்வாறு நடைபெறுகின்றன என்றும், சமூகத்திற்குள் எவ்வாறு நடைபெறுகின்றன என்றும், அவை பண்பாட்டில் எவ்வாறு நடைபெறுகின்றன என்றும் நாம் கவனிக்க முடியும். தனிநபர்களுக்குள் நடைபெறும் அணுகல் விதிமுறை, சமுதாயம் விதித்துள்ள முறையின்படியே பெரும்பாலும் நடைபெற்ற போதிலும், ஒருசில சூழ்நிலைகளில் சமுதாய விதிமுறைகளுக்கு மாறுபட்டும் அமையமுடியும்.

தமிழ் நாவல்களில் காணப்படும் அணுகல் இயல்புகள்

தமிழ் நாவலாசிரியர்கள் அணுகல் இயல்புகளைத் தங்கள் நாவல்களில் பலவாறாகப் பயன்படுத்துகிறார்கள். தமிழ் நாவல்களில் காணப்படும் அணுகல் இயல்புகளின் பயன்களைப் பின்வருமாறு காணலாம்:

- (1) நிலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஏற்படும் இடைவெளி. யதார்த்த நிலையைக் கொண்டு வருவதற்காகக் கதைமாந்தர்களுக்குள் அமைகிற இடைவெளியைப் பற்றியும், எவ்வாறு குறிப்பிடப்படுகிற நிகழ்ச்சியில் கதை மாந்தர்களும் சுற்றியுள்ள பொருட்களும் எவ்வளவு இடைவெளி விடப்பட்டு அமைகின்றார்கள் என்பது பற்றியும் நாவலாசிரியர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.

நிலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஏற்படும் இடைவெளியை, கதை மாந்தர்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் அறிமுகப்

படுத்துவதற்கும் கதையை நடத்திச் செல்வதற்கும், நாவலாசிரியர்கள் பயன்படுத்துகிறார்கள். தமிழ் மற்றும் பிற இந்தியக் காவியங்களில் இவ்வுத்தி காவியங்களில் பயன்பட்டு வந்துள்ளது.

இவ்வுத்தியின் அடிப்படையில் நகரங்களைப் பற்றிய வருணனை, எவ்வாறு நகரங்களில் தெருக்களும் குடியிருப்புகளும் அமைகின்றன என்ற செய்தி, கதையைத் திணை நிலங்களின் பின்னணியில் நடத்திச் செல்வது என்றவாறு பயன்பட்டு வந்துள்ளது. மறைந்து கிடக்கும் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளைச் காட்டுவதற்குப் புற உலகின் நில அமைப்பு, பொருட்கள் எவ்வாறு இடங்களில் அமர்ந்துள்ளன போன்றவற்றை அன்றைய காவிய ஆசிரியர்களும் பயன்படுத்தியுள்ளார்கள்; இன்றைய நாவலாசிரியர்களும் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

ஆனால், அன்றைய காவியங்களில் நிலத்தின் அடிப்படையில் அமைந்த இயற்கை வருணனை கட்டாயம் ஆகும். மேலும் கதைப்பாத்திரங்கள் வருவதற்கு முன்பாகவே இவ்வருணனை வந்துவிடும். கதைப்பாத்திரங்களைப் பற்றிய செய்திகளைவிட இயற்கை வருணனை அதிகமாக அமைவதற்கும் அனுமதி உண்டு. ஆனால் இன்றைய நாவலில் ஆசிரியர் நடையின் முத்திரையாகத்தான் நிலத்தைச் சார்ந்த இயற்கை வருணனை தமிழ் நாவலில் பங்குபெறுகிறது.

தொடக்ககாலத் தமிழ்நாவலின் இயல்பு. கதை நடைபெறும் நிலைக்களனை நிறுவியவுடன் மேற்கொண்டு வருவதெல்லாம் ஆசிரியர் கதைசொல்லும் நடையைச் சார்ந்ததாக மாறிவிடுகிறது. கதைப்போக்கிற்கு ஓரளவே இயற்கை வருணனை பயன்படுகிறது. இயற்கையில் நடைபெறுவதைக் கதை மாந்தரின் உள்ளத்திலும், புறவாழ்விலும் நடைபெறுவதோடு நேரிடையாக ஒத்திட்டிக் காண்பது தொடக்ககாலத் தமிழ்நாவலின் இயல்பாகவும்,

பிற்காலத்தில் கல்கி போன்றோரின் நடையின் இயல்பாகவும் காணப்படுகிறது. மேலும் கதைமாந்தர் வருவதற்கு முன்பே அணுகல் குறித்த இயற்கை வருணனைகள் கதையில் கூறப்படவேண்டும் என்ற கட்டாயமும் இப்பொழுது இல்லை.

- (2) இருவருக்கிடையேயுள்ள இடைவெளி. அணுகல் இயல்புகளைப் பயன்படுத்துவது சமூக யதார்த்த நாவல்களின் இயல்பாகத் தமிழில் அமைகிறது. அதாவது பிறவகையான தமிழ்நாவல்கள் கதையை நடத்திச் செல்வதற்காகவும், மிக நெருங்கிய நெருக்கம் அமைகிறது. ஆண்-பெண், அல்லது பெற்றோர் மக்கள் போன்ற உறவுகளில் யதார்த்தத்தைக் கொண்டு வருவதற்காக இயதார்த்த நாவல்கள் அணுகல் இயல்புகளைப் பயன்படுத்துகின்றன.

இருவருக்கிடையேயுள்ள இடைவெளி, வாசனை, தொடுதல், தொடாமலிருத்தல், மெய்ப்பாடுகள், வீடு மற்ற கட்டிடங்களின் உள்ளமைப்பு முதலியன யதார்த்தத்தைக் கொண்டு வருவதற்கு முயல்கிற நாவலாசிரியர்களின் இயல்புகளாக அமைகின்றன. தமிழின் முதல் நாவலான பிரதாப முதலியார் சரித்திரமும் அதை உடனே தொடர்ந்துவந்த பிற தமிழ் நாவல்களும் சுற்றுப்புற மாந்தர்களின் உடல்மொழி இயல்புகளை யதார்த்தத்தைக் கொண்டு வருவதற்காகப் பயன்படுத்தின.

ஒருவருக்கொருவர் இடையே இருக்கும் இடைவெளியைச் சமூகத்திலுள்ள சாதி, சமய, பொருளாதார உயர்வு தாழ்வுகளைக் காட்டுவதற்காகவும், ஆண்-பெண் வேற்றுமைகள் மற்றும் உறவுகளைக்காட்டுவதற்காகவும் அடிக்கடிப் பயன்படுத்தின.

சமன் செய்யப்பட்ட நாவல்கள். ஆனால் கதைமாந்தர்களுக்கு இடையேயுள்ள அணுகல்த்தைப் பற்றிய குறிப்புகள் சமன் செய்யப்பட்ட (Standardised), மு. வரதராசனார், அகிலன், நா. பார்த்தசாரதி போன்றோரின் நாவல்களில் காணப்படுவதில்லை.

சமன்செய்யப்பட்ட இந்நாவல்களில் கதைப்போக்கும், உளவியலும் அதிகப் பங்குபெறுகின்றன. சமுதாய ஏற்றத் தாழ்வுகள் உடல்மொழி போன்ற புறக்குறிப்புகளால் அதிக அளவு வெளியிடப்படுவதில்லை.

இந்நாவல்களில் சாதியைப் பற்றிய குறிப்புகள் குறைந்து எல்லோருக்கும் பொதுவான, எச்சாதியையும் நேடியாகச் சாராத கதைமாந்தர்களையே அதிகம் காண்பதால் உடல்மொழிக் குறிப்புகள் குறைந்தே காணப்படுகின்றன.

அங்கசேஷ்டையைச் சாதியோடும் வட்டாரத்தோடும் கதைமாந்தரின் தொழிலோடும் சேர்த்தே, முந்தைய சமூக யதார்த்த நாவல்கள் குறித்ததால் சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ்நாவல்கள் அங்கசேஷ்டையைப் புறக்கணித்தன என்று சொல்லலாம்.

உடல்மொழி, ஒருசில கதைமாந்தர்களின், குறிப்பாக ஏளனத்திற்குரிய கதைமாந்தர்களின் இயல்பாக, அடையாளமாக, முதல் தலைமுறை தமிழ் நாவல்களில் பயன்படுத்தப்பட்டன. அவை யதார்த்தத்தைத் தருவதோடு ஏளனத்தையும் பரிகாசத்தையும் தந்ததால், பிற்காலத்தில், சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்கள் உடல்மொழியைப் புறக்கணித்தன என்று சொல்லலாம்.

சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் கதைமாந்தர்களுக்கு இடையேயுள்ள அணுககம், அவர்களுடைய ஆழமான உணர்ச்சிகளை வெளிக்காட்டவே பயன்படுகின்றன. ஒரு சில இடங்களில் கதைமாந்தர்களுக்கு இடையே அமையும் அந்தஸ்தை வெளிக்காட்டவும் பயன்படுகிறது.

அதாவது, முதலில், யதார்த்தநிலை. இரண்டாவது, பாத்திரத்தின் இயல்பு, பொதுவாக, ஏளனம் மற்றும் பரிகாசம் தொனிக்கிற மாதிரியுள்ள அணுக்க இயல்புகள். மூன்றாவதாக, கதைமாந்தர்களின் ஆழ்ந்த உணர்ச்சி. இரு கதைமாந்தர்களுக்கு இடையேயுள்ள ஆழ்ந்த உணர்ச்சி, நெருங்கிய அணுக்கத்தையும், தொடுதல் போன்றவற்றையும் வெளிப்படுத்தும் சமன்செய்யப்பட்ட நாவல்களில், ஒரு சாதிக்கும் இன்னொரு சாதிக்கும் உள்ள ஏற்றத்தாழ்வுகளை உடல்மொழி வழியாக வெளிக்காட்டுவது குறைந்துவிட்டது.

பொதுவாகவே, சாதிவேறுபாடுகளையும், சாதிகளுக்குள் இருக்கிற ஏற்றத் தாழ்வுகளையும் கூறாமல் விட்டுவிடுவது சமன்செய்யப்பட்ட நாவல்களின் ஓர் இயல்பு. எல்லாருக்கும் பொதுவான பிரச்சினைகள் என்று நாவலாசிரியர் கருதுபவற்றை இந்நாவல்கள் படம்பிடித்துக்காட்டுகின்றன.

இவ்வாறு ஏற்றத்தாழ்வுகளை மறைப்பது - இல்லையென்று கொள்வது - இன்றைய சமூகச் சிந்தனைக்கும் உடன்பாடாக அமைகிறது. இந்த மறைப்பு ஒருசில யதார்த்த நாவல்களிலும் உண்டு. ஆனால் அங்கே இவ்வாறு மறைப்பதற்குரிய காரணம் வேறு. இந்த யதார்த்த நாவல்களில் - சு. சமுத்திரம், கந்தசாமி போன்றோர் எழுதுகிற நாவல்களில், ஒரேஒரு சாதியைச்சேர்ந்தவர்களையே சுற்றிப் பெரும்பாலும் கதை அமைவதால் சமூக ஏற்றத்தாழ்வுகளை வெளிக்கொணரும் உடல்மொழி இயல்புகள் அதிகம் காணப்படுவதில்லை.

அதாவது, உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துவதில் ஒரே சாதியை மட்டுமே சுற்றிச் செல்கிற யதார்த்த நாவலா, அன்றிப் பல்வேறு சாதிகளையும் சுற்றிச்செல்கிற யதார்த்த நாவலா என்ற வேற்றுமை முக்கியம் என்று தோன்றுகிறது.

பரந்த காட்சியுடைய நாவல்கள். பிரதாப முதலியார் சரித்திரம் போன்ற பரந்த காட்சியுடைய (Panoramic) நாவல்களில் நிலத்தை வருணிப்பதிலும், எவ்வாறு தெருக்கள் தெருக்களாக மக்கள் வாழ்கிறார்கள் என்பதைக் காட்டுவதிலும், சமூக உறவுகளும் சமூக ஏற்றத்தாழ்வுகளும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. ஆனால் ஒரே சாதியைச் சுற்றிச் சுழல்கிற சமூக யதார்த்த நாவல், அணுக்க இயல்புகளைச் சமூக வேற்றுமையைக் காட்டுவதற்கும், உயர்வு தாழ்வுகளைக்காட்டுவதற்கும் அதிக அளவு பயன்படுத்தவில்லை.

பொதுவாகச் சொல்லப்போனால், அணுக்க இயல்புகளையும் மற்ற உடல்மொழி இயல்புகளையும் முதல் தலைமுறை நாவல்களான பிரதாப முதலியார் சரித்திரம், கமலாம்பாள் சரித்திரம் போன்ற விடுதலைக்கு முன்புள்ள நாவல்களும், விடுதலையை உடனே அடுத்து வெளிவந்த நாவல்களும், பரிகாசம், கேலி, யதார்த்த வருணனை, நகைச்சுவை ஆகியவற்றிற்காகப் பயன்படுத்துகின்றன. எவ்வாறு சாதியின் புறவெளிப்பாடுகளை இன்றைய சமூகத்தில் மறைக்க முயல்கிறோமோ அதே முயற்சியைச் சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்கள் உடல்மொழி இயல்புகளைக் குறைத்துத் தந்து சாதிவேறுபாடுகளை மறைக்க முயல்கின்றன. ஒன்றுபட்ட தமிழ்ச் சமூகத்தை வளர்க்க முயல்கின்றன.

- (3) குறியீடு அணுக்க இயல்புகள். ஒரு பாத்திரத்தின் குறியீடாகப் பயன்படுவது தமிழ்நாவல்களில் காணப்படும் பொதுவான செய்தியாகும். எடுத்துக்காட்டாகப் பல நாவல்களில் ஆள் அண்டாப் பிறவி என்ற கருத்து அடிக்கடி வருகிறது. தனித்து இருப்பது, பிறரோடுசேர்ந்து பழகுவது, பழகாதது போன்றவை ஒரு பாத்திரத்தின் இயல்பாக அமையலாம். ஒரு பாத்திரம் சிந்திக்க வேண்டி இருந்தால் அல்லது கேவலத்திலிருந்து தப்பவேண்டுமென்றால் தூர விலகியே இருப்பது என்ற செய்திகள் நாவல்களில் பயன்படுகின்றன.

தூர விலகுதல், நெருங்கி அமைதல், தொடுதல், தொடமுயலுதல், தொடவிடாமை, தொடுதலைத் தவிர்த்தல், ஒவ்வொரு வாசனைக்கும் வெவ்வேறு பொருள்கொள்ளுதல், பல்வேறு வாசனைமூலம் பல்வேறு உணர்ச்சிகளை, கருத்துக்களை வெளியிடப்பயன்படுத்துதல், உடலில் சூடு, உடலில் குளுமை போன்றவை கதைமாந்தரின் இயல்புகளை மட்டும் காட்டுவதற்கல்லாமல் கதை நடந்துபோகும் முறையைக் காட்டுவதற்கும் பயன்படுகின்றன. ஆனால் இவ்வணுக்கக் குறியீடுகளே கதையாக நாவலில் இன்னும் அமையவில்லை. அதாவது, நாவல் முழுவதும் அணுக்கக் குறியீடுகளாகவே அமைந்து கதையை ஒட்டிச்செல்வது இதுவரை எந்த நாவலாசிரியராலும் பயன்படுத்தப்படவில்லை.

- (4) இடம். இடத்தை எவ்வாறு பாத்திரங்களும் பொருள்களும் நாவலில் பங்குபோட்டுக்கொள்கின்றனர் என்று காட்டுவதிலே ஒரு சில நாவலாசிரியர்கள் பெரிதும் கவனம் செலுத்துகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாகக் கல்கியைக் கூறலாம். இன்னோர் ஆசிரியர் புதுமைப்பித்தன்.

ஆயின், இவர்கள் இடத்தைப் பயன்படுத்துவதில் வேறுபடுகின்றனர். பரிகாசத்திற்காகவும், கேலிக்காகவும் அழகை வேதாந்தத்திற்காகவும் கதைமாந்தர் எவ்வாறு தங்களுக்குள் அமையும் இடத்தை, இடைவெளியைப் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்பதை விவரிக்கப் புதுமைப்பித்தன் இடத்தைத் தன் கதைகளில் பயன்படுத்துகிறார். மேலும் சமூக யதார்த்தத்தை விவரிக்கவும் இவர் இடத்தைப் பயன்படுத்துகிறார். ஆனால் கல்கி நிலவருணனையையும், இடைவெளியையும் ஒருசில நேரங்களில் பரிகாசத்திற்கும் கேலிக்கும் பயன்படுத்துகிறார் என்றே தோன்றுகிறது. மேலும், கல்கி சமூக யதார்த்தத்திற்காகவும் இடத்தைப் பங்கீடு செய்வதாகத் தெரியவில்லை.

புதுமைப்பித்தன், வருணிப்பதோடு சீர்திருத்தத்தையும் எதிர்நோக்கி எழுதிய ஆசிரியராகக் காணப்படுகிறார். கல்கியோ யதார்த்தத்தைக் கற்பனைப் பாங்கிலே நடத்திச் செல்கிறார். இருவரும் வருணனை யதார்த்தத்தைக் கைக்கொண்ட போதிலும் உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துவதிலும், அவ்வாறு பயன்படுத்தும்போது மேற்கொள்கிற குறிக்கோள்களிலும் வேறுபடுகின்றனர்.

இதோ புதுமைப்பித்தனின் ஒரு கிராமத்தைப் பாருங்கள்:

“ஊர் ஆரம்பித்துவிட்டது என்றகுறிப்பு என்னவெனில், பனங்காடு முடிந்து மறுபடியும் அந்த வண்டித்தடம் இரண்டு குட்டிச்சுவர்களுக்கிடையில் அற்புதமாகத் தோன்றுவதுதான். அவ்விரண்டு குட்டிச் சுவர்களும், எதிர்எதிராக இரண்டு ‘நந்தவனத்தை’ச்சுற்றி வருகின்றன. தங்க அரளியும், செவ்வரளியும், முல்லையும், தறிகெட்டு வளர்ந்திருக்கும் ஒரு பிறையிடம், ‘நந்தவனம்’ ஒவ்வொன்றிலும் ஒருகிணறு உண்டு.

“இதைக் கடந்துவிட்டால் கிழக்கே பார்த்த கோவில், மிகவும் பாழடைந்து, மதில்கள் இடிந்து மொட்டைக்கோபுர அலங்காரத்துடன் காணப்படும். அந்தக்கோவிலின் அர்ச்சகர் வீடு ஒன்றையும் இரண்டு மூன்று இடிந்து கூரை விழுந்த வீடுகளையுமுடைய தெருதான் அக்ரகாரம். அது இருபது அடிக்கப் புறம் மறுபடியும் திரும்பி, கத்தாழைசெடி பூவரச மரங்களுக்கிடையில் சென்று பிள்ளையார் வீதியாக மாறுகிறது. தட்டோடு போட்டு, நாழி ஓடுகளால் சாய்ப்பு இறங்கிய பெரிய வீடுதான் பண்ணையார் நல்லகுற்றாலம் பிள்ளையின் வீடு. அதைத் தொடர்ந்த இரண்டு மூன்று வளைவுகளில், கணக்கு முதலியார், கி.மு.சங்கரலிங்கம் பிள்ளை, பலசரக்குக்கடை ஒட்டப்பிடாரம் பிள்ளை – ஒட்டப்பிடாரம் என்ற ஊர் அவரது பூர்வீகம் - வாத்தியார் சுப்புப்பிள்ளை, பிள்ளையார்கோயில் பூசாரி வேணவலிங்கப் பண்டாரம் - இவர்கள் எல்லாரும் வசிக்கும் குடிசைகள். குடிசைகளைப் பார்த்தாலே, அவர்கள் பண்ணைப் பிள்ளையைப் போல் வாழ்க்கையின் சௌகரியங்களைப் பெற்றவர்கள் அல்லர் என்று தெரிந்து விடும். எல்லாரும், பண்ணைப் பிள்ளையவர்களின்

வயல்களை, வாரமாகவோ மாதமாகவோ எடுத்துப் பயிர்செய்து ஜீவிப்பவர்கள். வேளாளர் எல்லாரும் ஒன்றுக்குள் ஒன்றுதான். கமறும் தேங்காயெண்ணைய வாசனை பரிமளிக்கும் இந்தத் தெருவைத் தாண்டினால் ஊர்ப்பொட்டல். அதில் தனிக்காட்டு ராஜாவாக, தேஜோமயானந்தமாக, ஊர்க்காவல் தெய்வமாகிய சுடலைமாடப் பெருமானின் படம், நெடுமரம்போல், காறைக்கட்டியினால், உறுதியாகக் கட்டப்பட்டு நிற்கும். இடிந்து விழுந்த கோவிலில் மூர்த்திகரமாக எழுந்தருளியிருக்கும் மகாவிஷ்ணுவை விட இவருக்கு ஊர் மக்களிடையில் அதிக மதிப்பு உண்டு. அது அந்தச் சுடலைமாடனுக்குத் தெரியுமோ என்னவோ? அதைச்சுற்றி ஐந்தாறு மறவர் குடிசைகள். இவற்றில் ஊர்த்தலையாரி முதலியோர் வசிப்பார்கள். குடிசைகளைத் தாண்டிச் சென்றால், மானாமாரிக்குளம் - அதாவது, தண்ணீருக்கு வானம் பார்க்கும் ஏரி, அதன் இக்கரையின் வலப்புறத்தில் பறைச்சேரி; அங்கு ஒரு முப்பது குடிசைகள்.”

(புதுமைப்பித்தன் கதைகள், துன்பக்கேணி)

எவ்வாறு சாதியின் ஏற்றத் தாழ்வு தெருக்களில், தெருக்கள் அமைந்திருக்கும் முறையில், பெருந்தெய்வக்கோயிலிலிருந்து தூரமாக இருப்பதின் அடிப்படையில் விவரிக்கப்படுகிறது என்பதை இவ்வருணனையில் பார்க்கிறோம்.

அணுக்க இயல்புகள் சமூக ஏற்றத்தாழ்வுகளைக் காட்டுகின்றன என்பதை யதார்த்த நாவல்கள் புரிந்துகொண்டு பயன்படுத்துகின்றன.

மேற்கண்ட வருணனை – அணுகல் இயல்புகளை மனதில் கொண்டு வரும் வருணனை. படைப்பாசிரியர் சமூக யதார்த்தத்தை மனதில்கொண்டு, அதில் கற்பனையைப் புகுத்தாமல் சமூக உறவுகளை இடத்தை வருணிப்பதிலேயே எளிதில் கொண்டு வந்துவிடுகிறார். படைப்பாசிரியர் ஒரு சிறந்த சமூகவியல் ஆசிரியராக மாறிவிடுகிறார்.

- (5) கூாசனை. வாசனை அணுக்க இயல்புகளில் பயன்படும் ஒரு மிக முக்கியமான கருவி. சாதியை அடையாளம் காண்பதற்கும், தொழில்களை அடையாளம் காண்பதற்கும் ஆண்-பெண்

உறவுநிலைகளை வெளிக்காட்டுவதற்கும், பெண்பாலாரின் அழகு, கவர்ச்சிகளைக் காட்டுவதற்கும், சமையலின் குணத்தை வெளிப்படுத்துவதற்கும், சுவையை நிர்ணயிப்பதற்கும் என்றவாறு வாசனை பயன்படுகிறது.

வாசனையை அடையாளம் காண்பதும், அவ்வாசனைதரும் பொருளையும் மாந்தரையும் விழைவதும் வெறுப்பதும், அப்பொருளும் மாந்தரும் உடனில்லா இழப்பைக் காட்டுவதற்கு மிகவும் பயன்படுகின்றன. வன்மை வாசனையும், வன்மை வாசனை கலந்த எண்ணெயைப் பயன்படுத்துவதும் தாழ்ந்த சமூகப்பொருளாதாரக் கல்வி நிலைகளைக் காட்டுவதாக நாவல்களில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மேலும் இவ்வியல்புகள் கதைமாந்தர் கிராமியச் சூழ்நிலையிலிருந்து, பட்டிக்காட்டிலிருந்து, வருபவர்கள் என்பதையும் காட்டப் பயன்படுகின்றன. மென்மை வாசனையை அடையாளம் காணமுடியாமலிருத்தலையும், மென்மையை உணர்ந்து அனுபவிக்க முடியாமலிருத்தலையும் கூட மேற்கூறியவற்றிற்காக நாவலாசிரியர் பயன்படுத்துகின்றனர்.

பலவிடங்களில் சமையல் வாசனை குறிப்பிடப்படுகிறது. மேலே கூறியபடி குறிப்பிடப்படுவதுபோல, இயற்கை வருணனைக்காகவும் யதார்த்தத்தை வரவழைப்பதற்காகவும் கதைமாந்தரின் சமையல்திறனைக் காட்டுவதற்காகவும், வாசனையின் வழி சமயச் சடங்குகளையும், என்ன நோன்புநாள் என்பதையும் வெளிக்காட்டுவதற்காகவும் வாசனை பயன்படுத்தப்படலாம்.

மேலும் வாசனை குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தின் இயல்பாகவும் அமையலாம். அமைதிக்கு ஒரு வாசனை, குழப்பத்திற்கும் கடுரத்திற்கும் ஒரு வாசனை, மகிழ்ச்சியான நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஒரு வாசனை, துக்கநிகழ்ச்சிக்கு ஒரு வாசனை என்றவாறும் நாவல்களில் அமைகின்றது.

மேலும் வாசனை வாசனையாகவே அமைவது குறைந்து, வாசனையின் மூலப் பொருள் - மலர் போன்றவை - வழியாகவே வாசனை அமைவது பெரும்பாலும் கையாளப்படுகிற உத்தியாகக் காணப்படுகிறது. எப்படி வாசனை இன்னொன்றைக்காட்ட நிற்கிறதோ அதே போன்று வாசனையின் மூலப்பொருள் மட்டுமே வசனையை மனதிற்குக் கொண்டுவருகிற மாதிரியும் நாவலாசிரியர்கள் எழுதுகிறார்கள். இவ்வுத்தியை, உருவகத்தை அதிக அளவில் பயன்படுத்தும் புதுமை - புதுக்கவிதை போன்ற நாவல் நடையைக் கொண்டுள்ளோரிடம் அதிகம் காணலாம்.

சு. ரத்தினம், ஹெப்சிபா ஏசுதாசன் ஆகியோரும் முன்னாளைய நாவலாசிரியர் டி. கே. சீனிவாசனும், ஓரோரிடங்களில் க.நா.சுவம், பலவிடங்களில் லா.ச.ராமாமிருதமும் பயன்படுத்துவதைக் காண்கிறோம். மேலும், உணவுப் பொருள்களின் வாசனையில் கருவாடும் மாம்பழமும் அடிக்கடிக் குறிக்கப்படுகின்றன. மலர்களும் அடிக்கடிக் குறிக்கப்படும் பொருள்களில் ஒன்றாகும்.

வாசனை பயன்படும் விதங்கள் பலவாகும். பொதுவாகச் சொன்னால், நாவல்களில் வாசனை சூழ்நிலையை விவரிக்கும், கதைமாந்தரின் தோரணையை விவரிக்கும் காட்சிப் பொருளாகவே அதிக அளவில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. செய்தியை, உட்கிடக்கையை வெளிக்கொணரும் பொருளாக, வாசனை அதிக அளவில் குறிக்கப்படவில்லை, பயன்படுத்தப்படவில்லை. மேலும், போல உருபுகளோடு அமையும் வாக்கியங்களிலேயே, உவமை மற்றும் உருவகப் பயனோடு வாசனை பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆபரணமாக, அதுவும் ஒரு நகையாக, வாசனை விவரிக்கப்படுகிறது. உட்கிடக்கையை மறைமுகமாக வெளிப்படுத்தும் செய்திப் பரிமாற்றக் கருவியாக ஓரோர் இடங்களில்தான் வாசனை பயன்படுத்தப்படுகிறது.

ஆயின், ஆண்-பெண் பாலுறவை வெளிக்காட்டும் கருவியாக வாசனை பல நாவல்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. வாசனையைச் செய்திப்பரிமாற்றக் கருவியாக ஓரோர் இடங்களில் நாவலாசிரியர்கள் சில நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பயன்படுத்துகிறார்கள். வாசனையையே முக்கியமாகக் கொண்டுள்ள நாவல்கள் எதுவும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை.

வரலாற்று நாவலில் வாசனை. ஆண்-பெண் உறவில் வாசனை பெறும் பங்கை வரலாற்று நாவல்களில் நாம் அதிக அளவு காண்கிறோம். சில சமூக நாவல்களில் மட்டுமே வாசனை சமூகப் பொருளாதார அந்தஸ்தை வெளிக்கொணரும் கருவியாகப் பயன்படுகிறது. பொதுவாகக் கூறினால், வாசனை சுற்றுப்புற (நிலத்தைச் சார்ந்த) சூழ்நிலையை விவரிப்பதற்குத்தான் அதிக அளவு பயன்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும். எப்போதாவது ஒருமுறை இருமுறை பாத்திரப் படைப்பிற்காகவும் கதையை நடத்திச் செல்வதற்காகவும் பயன்படுத்தப்படலாம்.

ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சியில் வாசனை முக்கியத்துவம் அடைந்தால் கதையின் மறு நிகழ்ச்சியில் வாசனையின் வாசனையைக் காணமுடியாது. வாசனை எப்படி நம் புற உலகில் காற்றில் கரைந்து ஓடிவிடுகிறதோ அதைப்போலவே கதை நிகழ்ச்சிகளிலும் ஓரிரு இடங்களில் தோன்றிக் கரைந்து ஓடிவிடுகிறது.

நாவலாசிரியர், தமது பாத்திரத்தின் மனதில் வாசனையைப் பற்றிய எண்ணத்தை, அவ்வாசனையை ஏந்திவரும் பொருளின் வழி கொண்டு வருகிறார். நுண்பொருளை, மூக்கின் வழியேதான் அனுபவிக்கக்கூடிய வாசனையை, கண்ணின் வழியாய் அனுபவிக்கக்கூடிய பொருளின் வழி, பாத்திரங்களை உணரச் செய்கிறார். இது வரலாற்று நாவலில் வாசனை பயன்படும் விதமாகும்.

சமூக நாவல்களில் வாசனை. தனிநபர்களின் பொருளாக அமையும் வாசனை, சமூக நாவல்களில் சமூகப் பொருளாதார மற்றும் தொழிலின் அடையாளமாக மாறிவிடுகிறது. இவ்வாறு மாறும்பொழுது தனிமனித உணர்வுகள் மறைத்துக் காட்டப்பட்டு, வாசனையின் சமூக அடையாளம் வெளிப்படுகிறது. ஆனால் சமன்செய்யப் பட்ட சமூக நாவல்கள் வரலாற்று

நாவல்களைப் போலவே வாசனையைத் தனிமனித உணர்வுகளுக்கே பயன்படுத்துகின்றன.

எவ்வாறு சமன்செய்யப்பட்ட சமூக நாவல்களும், வரலாற்று நாவல்களும் பலவிடங்களில் வேறுபாடற்றுச் செயற்படுகின்றன என்பதற்கு வாசனை பயன்படும் முறை ஒரு சான்றாக அமைகிறது.

பொருளும் மனமும். மனதில் வாசனையைக் கொண்டு வரப் பொருளைப் பயன்படுத்துவதேபோல, பொருளை மனதில் கொண்டு வர வாசனையை முதலில் அறிமுகப்படுத்துவதும் உண்டு. நுண்பொருளும் பருப்பொருளும் புலன்களும் மாறி மாறித் தொழில் செய்வதை நாவலாசிரியர் வாசனையைப் பயன்படுத்தும் முறைகளில் எளிதாகக் காணலாம். வாசனை, உணர்வைத் தூண்டுகிற, எண்ணத்தைத் தோற்றுவிக்கிற, நினைவை நடத்திச் செல்கிற கருவியாக நாவலில் மாறி, கதையின் உருளையாகச் சக்கரமாக மாறுவது பல கதையாசிரியர்களின் உத்தியாக அமைகிறது. அது, சங்க கால முதல் புதுக்கவிதை வரை பரந்து கிடக்கிற உத்தி. அதே உத்தி நாவலிலும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

ஆபரணமாக, நகையாகப் பயன்படுகிற வாசனை, கதை மாந்தரின் பாத்திர இயல்பாகவும் சமூகப் பொருளாதாரக் கல்வி மற்றும் தொழில் இயல்புகளின் அடையாளமாகவும் அமைந்து, எண்ணத்தைத் தூண்டுகிற, நடத்துகிற கருவியாக மாறி, மலரப்போகிற, மலர்ந்திருக்கிற ஆண்-பெண் உறவின் அடையாளத் தகுதியைப் பெற்று, சுற்றுப்புறச் சூழ்நிலையை நிர்ணயிக்கிற, விவரிக்கிற கருவியாக மாறிப் பலவகையில் நாவலில் இடம்பெறுவதைப் பார்க்கிறோம்.

(6) படங்கள். எவ்வாறு தமிழ்நாவல்களில் அணுக்கவியல்புகள் பயன்படுகின்றன என்பதை அந்நாவல்களில் அமையும் படங்கள் வழியாகவும் நாம் படித்துணர முடியும்.

பொதுவாகச் சொன்னால், புத்தகவடிவில் வரும் நாவல்களில் சித்திரங்கள் அமைவதில்லை. புத்தகவடிவிலேயே முதன்முதல் வெளிவரும்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

தமிழ்நாவல்களில் அவற்றின் அட்டைப்படத்தைத் தவிர வேறு படங்களைப் பார்ப்பது அரிது. இப்படங்கள் நாவலின் ஒன்றிரண்டு முக்கிய நிகழ்ச்சிகளையோ கதைமாந்தர்களுையோ படம் பிடித்துக் காட்டுவனவாக அமையும். முதலில் தொடர்கதையாக இதழ்களில் வெளிவந்து, பின் புத்தக வடிவில் வருகிற தமிழ்நாவல்களில் பல சித்திரங்கள் இருப்பது நாம் காணும் இயல்பான நடவடிக்கை. அவற்றைப் பற்றி நாம் இப்போது பார்ப்போம்.

இப்படங்களில் இடுப்பிற்கு மேற்பட்ட உடலையே அதிக அளவு காண்கிறோம். ஆண்-பெண் அமையும் படங்களில் இடுப்பிற்கு மேற்பட்ட உடலையே பெரிதாகக் காட்டுவதால் ஆணும் பெண்ணும் ஒருவரையடுத்து ஒருவர் மிக நெருக்கமாக நிற்பது, அமர்ந்திருப்பது போன்ற காட்சி கிடைக்கிறது. மேலும் படம் வரைபவர் பெண்ணின் முன்பகுதியைத் தெளிவாக அமைப்பதால் இப்பகுதியைப் படிப்பவரின் கவனம் எளிதிலே ஈர்க்கப்படும் நிலையில் படம் அமைகிறது. இதனால் படிப்பவருக்கும் படத்தில் அமையும் பெண்ணிற்கும் மன நெருக்கத்தைப் படம் வரைபவரால் உண்டுபண்ண முடிகிறது. வினுவின் படங்கள் இதற்கு எடுத்துக்காட்டு. அதாவது சித்திரத்தில் அமையும் அணுக்க இயல்புகள், கதைமாந்தருக்குள் அமையும் அணுக்க இயல்புகளைக் குறிப்பதைவிட நாவல்களில் அமையும் படத்திற்கும் நாவல்களைப் படிப்பவருக்கும் அணுக்கத்தை ஏற்படுத்துவதிலேயே தங்கள் கருத்தை அதிக அளவு செலுத்துகின்றன என்று சொல்ல வேண்டும்.

கதைமாந்தரின் பாத்திர இயல்பு புறக்கணிக்கப்படுவது இன்று அடிக்கடிப் படங்களில் காணப்படும் நிலையாகும். ஒன்று, வாசகரைக் கவர்வது, இரண்டாவது, படத்திற்கேயுரிய தவிர்க்க முடியாத இயல்பு - அதாவது படம் ஒரு குறிப்பிட்ட காகித எல்லைக்குள்ள்தான் பத்திரிகையில் அமையும். (பொதுவாகச் சொன்னால் சித்திரக்கலை சுவரையோ துணியையோ காகிதத்தையோ சார்ந்தே அமைய முடியும் என்பதால் இந்த எல்லைக்கோடு தவிர்க்க முடியாத ஒன்று). இவ்வாறு ஒரு குறிப்பிட்ட பரப்பளவில்தான் அமையக்கூடிய படத்தில் எதைப் பெரிதுபடுத்துவது, எதையெல்லாம் சித்திரிப்பது என்ற பிரச்சினை வரும்போது *வாசகர் கண்களைக்*

கவர்தல் என்ற நோக்கம் சரியென்ற எண்ணத்தைத் தாராளமாக விளைவித்துவிட்டது.

ஆண்-பெண் நெருக்கம். கதைகளில் வரும் படங்களில் அமையும் இன்னோர் இயல்பு, கதைமாந்தர்களுக்கிடையே அமையும் நெருக்கமான நிகழ்ச்சிகளையே ஓவியர் படம் பிடிக்கமுயல்வது ஆகும். ஆண்-பெண் உறவைச் சேர்ந்த நெருக்கங்களையே அதிக அளவு படம்பிடிப்பது என்று இன்றைய தொடர்கதைச் சித்திரக்கலை செல்கிறது. இடைவெளி அதிகம் காணப்பட்டால், புறப்பட்டு வெளியேறிச் செல்வதையோ தூரத்திலிருந்து வருவதையோ காட்டுகிறது என்று பொருள் தருவது நடைமுறையில் உள்ளது.

அதைப்போலவே, இறந்த காலத்தைக் காட்டுவதற்கும் வருங்காலத்தைக் காட்டுவதற்கும் இல்லாததை நினைவில் கொண்டுவருவதற்கும் இடைவெளியைப் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

காதல் வயப்பட்ட ஆணும்-பெண்ணும் நெருக்கமாகக் காட்டப்படுவது தமிழ்க் கதைகளில் வரும் மொழிநடை. இதைப் பின்பற்றிக் காதல் வயப்பட்ட ஆணையும் பெண்ணையும் நெருக்கமான நிலைகளில் காட்டுவதே தமிழ்ச் சித்திரங்களில் அதிகம் காணப்படும் செய்தியாகும்.

இவ்வாறு நெருக்கமும் தூரமும் தெளிவாகக் குறிக்கப்பட, பட்டும் படாமலும் தள்ளி நிற்கிற, இருக்கிற நிலைகள் சித்திரங்களில் தெளிவாகக் காட்டப்படுவதில்லை என்றே தோன்றுகிறது. இந்நிலையில், முகத்தில் உண்டாகும் உணர்ச்சியோ அல்லது நிற்கும், அமர்ந்திருக்கும் தோரணையோ, மேலும் உடைமற்றும் அணிகலன்களோ செய்தியை நமக்கு அறிவிக்கும் தொழிலைச் செய்கின்றன.

பொதுவாகக் கூறினால், நெருக்கமும், தூரமும் படம் வரைபவர்களின்குறிக்கோளாகத் தெரிகின்றன.

நான் முன்பே கூறியபடி, ஓரோர் சமயங்களில்தான் புத்தக வடிவில் வெளிவரும் நாவல்களில் படங்களைப் பார்க்கிறோம். ஆகவே செய்தியை நம் மனக்கண்முன் கொண்டு வருவதற்கும், விவரிப்பதற்கும் மொழியே – வாய்மொழியே பயன்படவேண்டியுள்ளது.

படங்களைப் புரிந்து கொள்ள வாய்மொழியின் துணை

இன்றைய தமிழ் நாவலில் படங்கள் கொடுக்கப்படும்போது கூட இப்படங்கள் எவை குறித்து நிற்கின்றன என்பதைப் புரிந்து கொள்ளப் பல சமயங்களில் வாய்மொழியின் துணை தேவைப்படுகிறது.

நுண்பொருளைப் பருமனாக்கி விளக்குவது படங்களின் தொழில் என்று நாவல்களிலே அமைகிறது. *கரையோர முதலைகளில்* வரும் கனவுக் காட்சிகள், மனக்கலக்கங்கள் படமாகும்போது நுண்பொருள் பருப்பொருளாக ஓவியர் ஜெயராஜின் படத்தில் மாறுவதைப் பார்க்கிறோம்.

இவ்வாறு நுண்பொருள் பருப்பொருளாகப் படத்தில் மாறுகிற விதம் சித்திரக்காரரின் நடை முத்திரையாகவும் சித்திரக்காரரின் திறனின் அளவுகோலாகவும் அமைகிறது. எனினும், நுண்பொருள் பருப்பொருளாக மாறுவதற்குக்கூட வாய்மொழியில் என்ன சொல்லப்பட்டுள்ளது என்பதை ஓரளவாவது சித்திரக்காரர் மனதில் கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

சித்திரக்காரர் உத்திகள்

இவ்வாறு வாய்மொழியில் நுண்பொருளாகத் தந்திருப்பதைப் படத்தின் வழிப் பருப்பொருளாகக் காட்ட முயலும்போது சித்திரக்காரர் வாய்மொழியிலிருந்து பலவாறு மாறுபட்டு உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துகிறார். சித்திரக்காரர் சில இடங்களில் மூலத்தைப் பின்பற்றுகிற உரையாசிரியராகவும் சில இடங்களில் மூலத்தையே மாற்றுபவராகவும் படைப்பவராகவும் மாறிவிடுகிறார்.

வாய்மொழியிலிருந்து உடல்மொழிக்குப் போவது, அதாவது ஒரு வடிவத்திலிருந்துஇன்னொரு வடிவத்திற்குப் போவது, எப்போதும் இந்த விதிமுறையை விளைவித்துவிடுகிறது.

சித்திரமும் சிற்பக்கலையும் ஒன்றையொன்று சார்ந்திருந்தபோதிலும் ஒரே பொருளைச் சித்திரமாகவும் சிற்பமாகவும் தனித்தனியாக வடிக்கும்போது கூட இவ்விதிமுறையில் அமைவதைக் காண்கிறோம்.

தொடுவுணர்ச்சியும் வாசனையும்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

தொடுதல் மற்றும் தொடுவுணர்ச்சியையும், வாசனையையும் படமாக மாற்றுவதற்குச் சில விதிமுறைகள் கையாளப்படுகின்றன. முகவுணர்ச்சியோடு நேரடியாக வாசனை தொடர்பு படுத்தப்படுகிறது. அவ்வாறு தொடர்பு படுத்தும்போது வாசனை தருகிற பொருளையும் படத்தில் காட்டுவது மரபாக அமைகிறது.

வாசனை, அலையாகப் பொருளிலிருந்து வருவது போன்றும் காட்டப்படலாம். இவ்வலைகள் வாசனையை அனுபவிக்கிற கதைமாந்தரை நோக்கிப்போவது போலவும் அமைக்கப்படலாம்.

தொடுதல் எப்படி நிகழ்கிறதோ அப்படியே படத்தில் காட்டப்படுகிறது. இருப்பினும் தொடுதலால் விளையும் உணர்ச்சிகள் தொடப்பட்டவரின் முகத்திலோ உடலிலோ காட்டப்படாவிட்டால் தொடுதல் நிகழ்கிறது என்பது பார்ப்பவருக்குப் புலனாகாது. எனவே, வாசனையைப் பொறுத்தவரையில், வாசனை தருகிற பொருள், வாசனை வருகிற வழி மற்றும் வாசனையைப் பிடிக்கிற செயல், மோப்பம், மோப்பத்தால் விளையும் முகவுணர்வுகள் ஆகியவை காட்டப்படலாம். ஆனால் தொடுதலைப் பொறுத்தமட்டில் தொடுவுணர்வால் ஏற்படும் விளைவுகள் கட்டாயம் காட்டப்பட வேண்டும்.

நடைத்தோரணை, இயக்க இயல்புகள்

எவ்வாறு கதைமாந்தரும் பொருள்களும் நடக்கின்றன, சாய்கின்றன, அமர்கின்றன, படுக்கின்றன, ஒருவர்மேல் ஒருவர், ஒன்றின்மேல் இன்னொன்று சார்கின்றன, பேசும்போது உறுப்புகளை ஆட்டுகின்றன, ஆட்டுவிக்கின்றன – போன்ற செய்திகள் எல்லாத் தமிழ் நாவலாசிரியர்களாலும் மிக எளிதிலே கையாளப்படுகிற செய்தி. ஆனால் இவ்வாறு எளிதிலே பயன்படுத்தப்படுகிற செய்தி, நளிமான பாத்திரப் படைப்பிற்காக, பெண்பாலார் குறித்துவரும்போதே அதிக அளவு தொடக்கத் தமிழ் நாவல் முதல் இன்றுவரை நடைபெற்று வருகிறது.

நடைத்தோரணை பாத்திரத்தின் சிறப்பு இயல்பாகக் கேலிக்கும் பரிசாசத்திற்கும்தான் அதிக அளவு தமிழ் நாவலில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இருப்பினும், கதையில் ஆங்காங்கே கதை மாந்தரின் மனநிலையை வெளிக்கொண்டுவருவதற்கும், உடல்உறுப்பு அமைப்புகளை விவரிப்பதற்கும்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

இயக்க இயல்புகள் எல்லாத் தமிழ் நாவலாசிரியர்களாலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்று சொல்ல வேண்டும்.

தளர்ந்த நடை தோல்வியையும், உடல்நலமின்மையையும் களைப்பையும் காட்டுகிறது. மிடுக்குநடை வெற்றியையும், மகிழ்ச்சியையும் கம்பீரத்தையும் பெருமையையும் அகம்பாவத்தையும் காட்டுகிறது.

நடையுடன் சேர்ந்து அமையும் வாய்மொழியும் உள்ளத்தின் நிலையையும் உடலின் நிலையையும் வெளிக்காட்டுவதாக அமைகிறது.

தமிழ் நாவலில் இயக்க இயல்புகளை மட்டுமே பொருள் தொனிக்குமாறு அமைத்து எழுதுவது குறைந்தே காணப்படுகிறது. இயக்க இயல்புகளை விவரித்துவிட்டு அவ்வியக்க இயல்புகளின் பொருளையும் ஒரு சேர வாய்மொழியில் விளக்கமாகத் தருவதே அதிக அளவில் காணப்பெறும் செய்தி. தொனிக்கிற மாதிரியே விட்டுவிடுவது அதிக அளவு இன்னும் நடைமுறைக்கு வரவில்லை.

இலக்கிய உத்திகளைத் தெரியாதவர்கள், எழுத்தில் ஓரளவே பரிச்சயம் உடையவர்களே, அதிக அளவு வாசகர்களாக இருக்கிறார்கள் என்ற எண்ணம், உய்த்துணர்வதற்கு அதிக முக்கியத்துவம் தராத புராணஇலக்கிய மரபு, செவிவழி இலக்கிய மரபு போன்றவை இதற்குக் காரணங்களாக அமையலாம்.

இது எப்படி இருந்த போதிலும், இயக்க இயல்புகள் பாத்திரத்தின் இயல்பைக் குறிப்பதற்கும் கதையின் அப்பகுதியில் இருக்கும் மனநிலையைக் குறிப்பதற்கும் என்றவாறு இரண்டாம் தகுதிதான் பெறுகின்றன தமிழ் நாவல்களில். இயக்க இயல்புகள் யதார்த்தத்தை வெளிக்கொணரப் பயன்படுகின்றன. ஆனால் அவையே கதையாக மலர்வதில்லை.

பொதுவாக, அணுக்க இயல்புகள் யதார்த்தத்தை வரவழைப்பதற்காகத் தமிழ் நாவல்களில் பெரிதும் பயன்படுகின்றன என்று சொல்ல வேண்டும்.

3. தமிழ் நாவலில் கண்

கண்விழி

கண்ணின் வழியாகச் சுற்றுப்புறத்தைப்பற்றிய அறிவைப் பெறுகிறோம், பெருக்குகிறோம். நம்மைச் சுற்றியுள்ள பொருள்களிலிருந்து எதிரொலிக்கும் ஒளியால் நாம் நம்மைச் சுற்றியுள்ள உலகை அடையாளம் காண்பதோடு உலகையே படைத்துக் கொள்கிறோம்.

மனிதனுடைய கண், மூளையின் முன்பகுதியின் வளர்ச்சியே என்று நாம் கொள்ள வேண்டும். ஒளியை அடையாளங் கண்டு பயன்படுத்தும் பாகங்கள் கண்ணின் ஆழமான அடிப்பகுதியிலேயே அமைகின்றன.

கண்விழியின் பின்புறத்திரை வெளிச்சத்தைப் பெற்று ஒளியை ஆற்றலாக மாற்றுகிறது. இவ்வாற்றல் நரம்புகளைத் தூண்டி ஒளியால் வரும் செய்தியை மூளையின் பகுதிகளுக்கு எடுத்துச் செல்ல உதவுகிறது.

கண்விழியின் பின்புறத்திரை மூன்று பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது. பின்புறத்திரையின் நடுவில் அமைவது fovea. இப்பகுதியின் உதவியால் சிறிய பொருளைக்கூட நாம் தெளிவாகக் காணமுடியும். ஊன்றிப்பார்த்தல் இப்பகுதியின் தொழில்.

இரண்டாம் பகுதியான macula படிப்பதற்கும் படிப்பதுபோன்ற செயல்களுக்கும் பயன்படுகிறது. இது ஊன்றிப் பார்த்தலைவிட ஓரளவு மழுங்கிய பார்வை, இயக்கங்கள் மிக வேகமாக நடைபெறுகின்றன என்ற உணர்வை இப்பார்வை தருகிறது. கண்கள் அசைந்தாடிக்கொண்டே இருப்பவை. பார்ப்பதற்கு அசைவற்றுக் காணப்படலாம். நமக்கு வேண்டும்பொழுது மாத்திரம் அசைவை உண்டுபண்ணுவதாக நாம் நினைத்துக் கொள்ளலாம். ஆனால் கண்கள் எப்போதும் அசைந்தாடிக்கொண்டே இருப்பவை. இவ்வாறு எப்போதும் அசைந்தாடிக் கொண்டிருக்கும் கண்களால் நம்மைச் சுற்றியுள்ள பொருள்களை அசைந்தாடா நிலையில் இருப்பதாக நாம் அடையாளம் காண்கிறோம்.

கண்மணி

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

கண்மணி விரிவதும் சுருங்குவதும் வரும் ஒளிக்கு ஏற்றவாறு அமைகிறது. கண்விரிவடைவது, கண்ணைப்பரத்திப் பார்ப்பது ஒளியையும் மனநிலையையும் பொறுத்து அமைகிறது. வியப்பு, அச்சம் போன்ற திடீர் உணர்வுகள் தூண்டப்படும்போது பல்வேறு வகையாகக் கண் விரிவடைகிறது. கண்மணி திடீர் உணர்ச்சித் தூண்டல்களுக்குத் தக்கவாறு விரிந்து செயல்படுகிறது.

பார்வை

ஊன்றிப் பார்த்தல் கவனத்தைக்காட்டும் பார்வை, மனதில் ஏதோ எண்ணம் ஓடிக்கொண்டிருப்பதையும் காட்டும். ஆர்வத்தைக் காட்டும். ஆகவே fovea வினால் ஏற்படும் ஊன்றிப் பார்த்தல் சமூகங்களில் கவனம், ஆர்வம், கரிசனம், சிந்தனை ஆகியவற்றைக் காட்டுகிற பொருளில் எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. தமிழ்நாவல்களிலும் இதே நிலைதான்.

Macula திகைப்பு, விழிப்பு ஆகியவற்றோடு இணைத்துக் காணப்படுகிறது. தமிழ் நாவல்களில் ஊன்றிக் கவனித்தல், கண்ணை விரித்துப் பார்த்தல் ஆகிய இவ்விரண்டும் குறிப்பிடப்படுவதே போன்று, அரைகுறைப் பார்வை, ஓரக்கண் ஆகியவையும் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

“கோபமாகப் பார்த்தான்”

இன்னொரு வகை, “கோபமாகப் பார்த்தான்” என்று எழுதுகிற முறை. இம்முறையில் பார்வை நிகழும்போது கண் எந்த நிலையில் உள்ளது என்று குறிப்பிடாது, பார்வையையும் அதைத்தூண்டுகிற உணர்ச்சியையும் ஒருசேரத்தருகிற முறை.

இம்முறை பழங்காலக் காவியத்திலிருந்தும் கவிதையிலிருந்தும் நாவலில் அப்படியே கையாளப்படுகிற முறை. கம்பன் கவிதையில் இதை நாம் அடிக்கடி பார்க்க முடியும். இம்முறை கண்ணைமட்டும் சாராது பிற செயல்களையும் விளக்குவதற்குப் பயன்படும் முறையாகும். அன்பாகப் பேசினான், கோபமாகப் பேசினான் என்பன இவற்றுள் அடங்கும்.

இவ்விடங்களில் செய்யப்படும் செயலுக்கு அடைமொழியாக உணர்ச்சிகள் அமைகின்றன. கோபமாகப் பார்த்தான் என்பது நேரடியாக ஒரு நிகழ்ச்சியைத் தர அவன் கண்ணில் கனல் தோன்றியது என்பது மறைமுகமாக அந்நிகழ்ச்சியை உய்த்துணரும் வண்ணம் தருகிறது. இவ்விரண்டும் கவிதையிலும் உண்டு. நாவலிலும் உண்டு.

இவை தவிர கண்ணின் புற அமைப்பும் கண் அசைகிற அசைவுமே குறிக்கப்படலாம். பிந்திய இவ்விரண்டும் இன்றைய தமிழ் நாவல்களில் பயன்படும் அளவு முந்தியத் தமிழ் நாவல்களில் பயன்படவில்லை என்றே சொல்ல வேண்டும்.

அதாவது, முந்திய தமிழ் நாவல்கள் காவிய உத்திகளை மிகவும் அதிகமாகப் பயன்படுத்தின; மரபில் போனால் புதிதாக உருவாகிவரும் வாசகர் வட்டம் எளிதிலே புதின இலக்கியத்தை அனுபவிக்க முடியும் என்ற கருத்திலே இவ்வாறு எழுதப்பட்டிருக்கலாம்.

ஓரக்கண் பார்வை

ஓரக்கண் பார்வை கண் ஓரத்தின் வழியாகப் பார்க்கும் பார்வை, கள்ளப் பார்வை, இரகசியப் பார்வை, இருவர் சேர்ந்து பார்க்கும் பார்வை, வினாடியில் மறைந்துவிடும் பார்வை. இப்பார்வை, சூழ்நிலையை எடைபோட அடிக்கடிப் பயன்படுகிறது. இப்பார்வையும் நாவலில் ஆண்-பெண் உறவைக்காட்டப் பயன்படுகிறது.

உயிர்களின் கண்கள்

இவ்வுலக உயிர்கள் பல்வேறு வகையான கண்களைக் கொண்டிருக்கின்றன. சில வகைக் கண்கள் ஒளி உண்டா, இல்லையா என்பதை மட்டுமே அறிந்து கொள்கிற திறனுடையன. சில கண்களோ ஒளி எங்கிருந்து, எத்திசையிலிருந்து வருகிறது என்பதையும் அறிந்துகொள்கிற திறனுடையன. மேலும் பொருள்களிலிருந்து சிதறும் ஒளிக்கதிர்கள் ஒன்றிற்கொன்று எவ்வாறு முனைப்பாக அமைகின்றன என்பதையும் அறிகிற திறனுடையன.

அதாவது, ஒரு பொருளை இன்னொரு பொருளிலிருந்து வேறுபடுத்தி உணர ஒளிக்கதிர்கள் தங்களுக்குள் எவ்வாறு முனைப்பில் வேற்றுமைப்படுகின்றன என்ற செய்தியை இக்கண்களால் இவ்வுயிர்கள் பயன்படுத்துகின்றன.

ஒருசில உயிர்களின் கண்கள் பொருள்களின் வடிவத்தையும் - வரைபடத்தையும் - அடையாளம் காண்கிற திறன் உடையன. வேறுசில உயிர்களின் கண்கள் எவ்வளவு தூரத்தில் ஒரு பொருள் அமைந்துள்ளது, எவ்வளவு வேகத்தில் அது இயங்குகிறது, என்ன வண்ணத்தைக் கொண்டுள்ளது என்பனவற்றையும் புரிந்துகொள்ளும் திறனுடையவாக உள்ளன.

உயிர்களின் கண்கள் ஒருசில பார்வைக்குரிய இயல்புகளை மட்டுமே தெரிந்தெடுத்து அவ்வியல்புகளில் மிகவும் திறனுடையனவாக அமையலாம்.

மாறிக்கொண்டும் வளர்ந்து கொண்டும் வரும் கண்கள் - தனிநபர் மற்றும் சமூக உறவு

கண்கள் ஊழி ஊழியாக மாறிக்கொண்டும் வளர்ந்து கொண்டும் உயிர்களின் மத்தியில் பயன்பட்டுக் கொண்டு வருகின்றன.

இவ்வாறு பல்வேறுபட்டுப் பரந்து கிடக்கும் கண்களை, மனித சமூகம் பல சமூகக் காரணங்களோடு ஒன்றவைத்துத் தனிநபர் மற்றும் சமூக உறவுக்குரிய பொருள்களைப் பார்வைகளுக்கும் கண்களுக்கும் தந்துள்ளது. இவ்வாறு தனிநபர் மற்றும் சமூக அர்த்தங்கள் கண்களைப் பற்றி அமைய, அவ்வார்த்தங்களை இலக்கியப் படைப்பாசிரியர் இன்னும் விரிவுபடுத்தித் தம் இலக்கியங்களில் பயன்படுத்துகின்றனர்.

உடலின் எப்பகுதி கண்ணாகப் பணிபுரிகிறது?

எவ்வாறு கண்ணின் வழி செய்தியைச் சேகரிப்பதில் உயிர்கள் வேறுபடுகின்றனவோ அதே போன்று உடலின் எப்பகுதி கண்ணாகப் பணிபுரிகிறது என்பதிலும், கண் உடலின் எந்த இடத்தில் அமைகிறது என்பதிலும் உயிர்கள் தங்களுக்குள் வேறுபடுகின்றன.

செல்லுக்கும் உறுப்புக்கும் வேற்றுமையில்லாத உயிர்வகைகளில் முழு உடம்பே கண்ணாகப் பயன்படுகிறது. ஒரு சில உயிர்களில் உடலின் ஒரு குறிப்பிட்ட இடம் ஒளியை உணர்கிற இடமாகச் செயல்படலாம். பல செல்களையுடைய உயிர்களில் ஒளியை உணர்கிற செல்கள் உடலின் பல இடங்களிலும் சிதறிக் கிடக்கலாம். சில உயிர்களில் இச்செல்கள் ஒரே இடத்தில் குவியலாம். நாம் கூட நம்மை யாரோ பார்க்கிறார்கள் என்ற உணர்வை நம் உடல்வழியேயே உணர்ந்து கொள்கிறோம் அல்லவா?

கண்களின் எண்ணிக்கை, உருவம்

மேலும் கண்கள் அவற்றின் எண்ணிக்கையிலும், உருவிலும், பெரிதா சிறிதா என்ற அளவிலும், உடலின் எந்த இடத்தில் அமைந்துள்ளன என்பதிலும் உயிர்வகைகளில் கண் மாறுபட்டு அமையலாம். சில கண்கள் குழியாகவும், சில கண்கள், சமமான மட்டமாகவும் சில கண்கள் மரை போன்ற அமைப்பிலும், சில கண்கள் குமிழியாகவும் என்று அமைகின்றன.

இக்கண்கள் அவற்றின் அமைப்பிற்கேற்றவாறு ஒளிவரும் திசை நோக்கியோ, அல்லது ஒளியின் திசையிலிருந்து வேறுபட்டோ அல்லது ஏதாவதோர் ஏற்ற கோணத்திலோ அமையலாம். எத்தனை செல்கள் ஒளியைக் கிரகித்து உணர்கிற தன்மையைக் கொண்டிருக்கின்றன என்பதிலும் உயிர்வகைகளின் கண்கள் வேறுடலாம்

மேலும், இரு உயிர் வகைகளின் கண்கள் ஒரேமாதிரியாய் அமைந்திருப்பதால் அக்கண்கள் இவ்விருவியிர் வகைகளிலும் ஒரே வரலாற்றின் அடிப்படையில்தான் அமைந்திருக்க வேண்டுமென்பதில்லை. பல்வேறு வழிகளில் இவ்வுயிர்கள் நடந்து வந்து இன்றைய கண் அமைப்பை ஒரே மாதிரியாக அமைத்துக் கொண்டிருக்க முடியும்.

மனிதக் கண்களும் பிற உயிர்வகைகளின் கண்களும்

உருவத்தைத் தெளிவாக உண்டுபண்ணிப், பொருளைப் பற்றிய உணர்வைத் தருகிற மனிதக் கண்களும் பிற உயிர்வகைகளின் கண்களும் தங்களுக்குள்ளே பல வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருக்கின்றன. இவ்வகைக் கண்களுடைய உயிர்கள், சிக்கலான உடலமைப்பைக் கொண்டுள்ளன.

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

சிக்கல் என்பதை விட உட்செறிவுமிக்க உடலமைப்பைக் கொண்டுள்ளன என்று சொல்ல வேண்டும்.

உருவத்தைத் தெளிவாகக் காட்டுகிற கண்கள் செறிவு மிக்க நுண்ணிய பகுதிகளைக் கொண்டு அமைகின்ற கண்களாகும். இக்கண்கள் சிறப்புற வேலை செய்ய வேண்டுமானால் இக்கண்களைக் கொண்டுள்ள உயிர்வகைகளின் உடற்கூறுகளும் திறனாக அமைந்து உறுதுணையாகச் செயற்பட வேண்டும். உடலமைப்பின் வளர்ச்சியும் உயிர்வகைகளின் வாழ்க்கை முறையும் உருவத்தைத் தெளிவாகக் காட்டுகிற கண்களைப் பெறுவதில் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன.

கண்பார்வை

கண்பார்வை நாம் செய்தியைச் சேகரிப்பதற்கும் அச்செய்தியை அலசுவதற்கும் பயன்படுத்துவதற்கும் உரிய நிலையை, கண்பார்வை அதிக அளவு தருகிறது. ஆயின் கண்பார்வை என்பது காட்சியை மட்டும் குறிப்பதாகக் கொள்ளக்கூடாது. பார்வை மட்டுமன்று கண்பார்வை. காண்பதைப் புரிந்துகொண்டுக் கண்டதின் பொருளையும் உணர்வதைக் கண்பார்வை என்று கொள்ள வேண்டும்.

பார்வை, அடையாளம் காணுதல், புரிந்து கொள்ளுதல், பொருளை உணர்தல் முதலியவை வெறும் பார்வையில் மட்டுமே, புறக்கண்ணை மட்டுமே சார்ந்தனவன்று. மற்ற புலன்களையும் ஒருசேர அனைத்துப் பார்ப்பதே கண்பார்வை. கண்ணின் வழி, பிற புலன்கள் பெறும் செய்தியையும் செயலையும் கூடக் கண்பார்வையோடு சேர்த்தே நாம் கொள்ள வேண்டும்.

பிறபுலன்கள் மட்டுமன்றிச் சமூகக் காரணங்களும் பார்வையின் குணத்தையும் கோணத்தையும் நிர்ணயிக்கின்றன என்பதையும், கண்பார்வை சமூகத்தை வெளிக்காட்டும் முறையாகவும் அமைகின்றது என்பதையும் நாம் மறந்துவிடக்கூடாது.

தமிழ் நாவலாசிரியர்கள் இக்கருத்துக்களை ஓரளவுக்கு மனதில் வைத்தே தம் கதைகளை வளர்த்துச் செல்கின்றனர். பழைய இலக்கிய மரபே அதிக அளவு கண்ணைப்பற்றிய உத்திகளைத் தமிழ் நாவலில் நிர்ணயித்த

போதும், ஒரு சில கதைகளில் அறிவியல் தொடர்பான கருத்துகளும் பயன்படுகின்றன என்றே சொல்ல வேண்டும். தமிழ்வாணனின் நாவல்களிலும் புதிய துப்பறியும் நாவல்களிலும் கண்ணைப் பற்றிய அறிவியல் செய்திகள் பயன்படுகின்றன.

கண்ணும் உடல்மொழியும்

உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துவதற்குரிய முக்கிய கருவிகளில் கண்ணும் ஒன்று. கண்ணின் வழி நாம் உடல்மொழியைப் பேசுகிறோம்; உடல்மொழியைப் புரிந்து கொள்கிறோம்.

இவ்வாறு கண்ணின்வழி உடல்மொழியைப் பயன்படுத்தும்போது கண்ணுறுப்பின் அமைப்பு, சுற்றுப்புறச் சூழலின் அமைப்பு, சமூகக்காரணங்கள், பண்பாட்டுச் செய்திகள், வாய்மொழியின் எழுத்து வடிவம் முதலியவையும் பலவகைகளில் கண்பார்வையைக் கட்டுப்படுத்தும், நடத்திச் செல்லும்.

இலக்கியத்தில் கண் எப்படியெல்லாம் பயன்படுகிறது என்பதைப் பார்த்தால் கண்ணின் பெருமை நமக்குத் தெளிவாகும்.

இலக்கியத்தில் கண் பயன்படும் விதம்

திருக்குறளில் கண்ணின் அமைப்பு பற்றியும் கண்ணின் அளவு, உருவம் பற்றியும் குறிப்புகள் கிடைக்கின்றன. கண், உருவகமாக மலரோடும் ஈட்டியோடும் ஒப்பிட்டுக் காட்டப்படுகிறது. மென்மையும், வன்மையும், நன்மையும் தீமையும் அருளும் சினமும் என்றவாறு மனித இயல்புகளைக் கண்ணில் ஏற்றிக் காண்கிறது திருக்குறள்.

திருக்குறளில் ஆண்-பெண் காதல் வரும் இடங்களிலேயே அதிக அளவு கண்பற்றிய குறிப்பு வருகிறது. பலவகைக் கண் பார்வைகளில் கடைக்கண் பார்வையே பெருமைக்குரிய இடத்தைத் திருக்குறளில் பெறுகிறது.

கண்ணின்வழி ஆணும் பெண்ணும் செய்தி பரிமாறிக் கொள்ளும்போது, பார்வை முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. ஒருவருக்கொருவர் பார்ப்பதைத் தவிர்ப்பதே திருக்குறளில் இவ்விடங்களில்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

பெரிதுபடுத்தப்படுகிறது. பார்வையைத் தவிர்ப்பது காதலின் நிலையைத் தெளிவாக்குகிறது என்ற சமூக உண்மையை இலக்கியம் இங்கே கையாளுகிறது. பிறர்முன் காதலனைப் பார்ப்பது தவிர்க்கப்படுவதே போன்று, பாராதிருக்கும்போது அவனை அவள் பார்த்தலும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

ஆண்-பெண் உறவின் ஒரு கட்டத்தில், காதல் அரும்புகிற கட்டத்தில் பார்வையைத் தவிர்த்தல் பெரும்பங்குபெற, பிற நிலைகளில் பார்வைக்காக ஏங்குதல், காத்து நின்றல் போன்றவை விரும்பப்படுகின்றன.

ஏதோ விருப்பமில்லாதவர்போல ஒருவரை ஒருவர் பார்ப்பதும் மறைமுகக்காதலரின் பார்வை மரபு ஆகும். கண்ணால் காட்டுகிற காதல் இருக்கும்போது, உடல்மொழிச் செய்தி இருக்கும்போது, வாய்மொழிச் செய்தியால் ஏதும் பயனில்லை என்ற கொள்கை ஆண்-பெண் காதல் உறவில், ஒரு கட்டத்தில், உயர்ந்ததாக இலக்கியம் கண்டுபிடித்துள்ளது.

இருப்பினும், மனமோ பல்லாயிரக்கணக்கான கல் தொலைவு போக முடியும்; கண்ணோ அதிகத் தொலைவு போக முடியாது என்பதையும் இலக்கியம் உணர்ந்து காதலரின் காட்சியை, அவாவுறும் நிலையையும் இலக்கியம் காட்டுகிறது. காதலனும் காதலியின் கடைக்கண்ணும் ஒன்றே என்பதும் திருக்குறள்காட்டும் காட்சி.

காதலியின் கண்கள் மலருக்கும், நிலவுக்கும், மீனுக்கும், வானஓரைக்கும் ஒப்பானவை – உருவத்திலும் குணத்திலும் என்றும் இலக்கியம் கூறுகிறது. கண்ணின் ஆற்றல், வலிமை அதனுடைய அழகின் அடிப்படையில் எழுவதாகும் என்றும் இலக்கியம் கூறுகிறது.

கள்ளப்பார்வை காதலை வெளிப்படுத்தும் சாதனம். கண்ணை மூடாது, தூக்கமின்மையால், விழித்துக்கொண்டு இருப்பது பிரிவினால் ஏற்படும் துன்பத்தை வெளிப்படுத்தும் உடல்மொழி முறையாகும். கண்ணை காதலைத் தூண்ட, அதே கண்ணை காதலால் ஏற்படும் வேதனையையும் - தூக்கமின்மை, அழகை, தவிப்பு, பரபரப்பு, ஏக்கம் ஆகியவற்றை – தாங்குவதாகவும் அமைகிறது.

காதலால் ஏற்படும் துன்பத்தையும் கண்ணை வெளிப்படுத்திவிடுகிறது. கண்ணால் மறைக்க முடியாமல், காதல் மகிழ்ச்சியும் காதல் துன்பமும்

கண்ணில் வெளிப்பட்டுவிடுகின்றன. கண்களில் உடல் துன்பமும் மனத்துன்பமும் ஒருசேர வெளியாகின்றன. கண்களே காதலியை, காதலனைக் காண விழைகின்றன. காதலனைக் கண்டவுடனே காதலியின் துன்பமெல்லாம் பறந்து ஓடி விடுகின்றன. காதலனின் கண்ணே காதலிக்கு நம்பிக்கையை ஊட்டுகின்றன. கடைக்கண் பார்வையே மனதைத் தேற்றுகிறது. காதலனின் குறையை அவன் இருக்கும்போது, உடனிருக்கும்போது காணுதல் முடியாத செயல், எப்படி ஒரு பொருள் அருகில், மிக அருகில் வரும்போது அதைக் கண்ணால் தெளிவாகக் காணமுடியாதோ அதேபோலக் காதலனின் குறையை அவன் அருகில் இருக்கும்போது காதலியால் காணமுடியாது.

புறவாழ்க்கையிலும் கண்

காதலுலகில் மட்டுமல்லாது புறவாழ்க்கையிலும் கண்பெறும் பங்கை இலக்கியங்கள் காட்ட முயல்கின்றன. கண்ணீரைவிடப் பெரிய குறியீடு அன்பினைக்காட்டுவதற்கு இவ்வுலகில் உண்டோ? எண்ணும் எழுத்தும் மனிதர்களின் கண்கள் அன்றோ? கற்றவாமட்டுமே கண்ணுள்ளவர்கள் அல்லவா? கண் எதற்காக இருக்கிறது? கருணையைக் காட்ட, அருளைக்காட்ட, அன்பைத் தெரிவிக்க அல்லவா?

அரசனின் கண்களாக விளங்குபவை அறநூல்களும் தன்நாட்டில் என்ன என்ன நடைபெறுகின்றன என்பதை அறிவிப்பவர்களும் அல்லவா? ஒற்றனின் மிக முக்கிய திறன் அச்சத்தை வெளிப்படுத்தா கண் அல்லவா?

மறைந்து கிடக்கும் உட்பொருளைப் புரிந்து கொள்வது கண்ணின் மிக முக்கியமான தொழில். எவற்றையெல்லாம் கொண்டு மறைக்க முயல்கிறார்களோ அவற்றையெல்லாம் ஊடுருவிக் கண் செல்ல வேண்டும். சென்று உண்மையை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

மனிதனின் அறிவுத் திறன் அவனுடைய கண்களைச் சார்ந்தே அமைகிறது. மேலும் வீரத்தின், துணிச்சலின், நிலைக்களன் கண் ஆகும்.

இலக்கிய ஆசிரியர்களும் கண்ணும்

பொதுவாகச் சொன்னால், இலக்கியங்கள் உணர்ச்சியின் வாகனமாகக் கண்களைக் காணுகின்றன. கண்கள் செய்தியை மறைப்பதற்கும் மாற்றித் திசை திருப்புவதற்கும் இலக்கிய ஆசிரியர்களால் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மற்ற உறுப்புக்களுடன் கண்கள் சேர்ந்துகொண்டு செய்தியைப் பரிமாறுவதற்கும் மறைப்பதற்கும் திசை மாற்றுவதற்கும் என்று செயல்படுகின்றன. மேலும் புறவுலகப் பார்வையை அகஉலகப் பார்வையாகவும் கற்பனைப் பார்வையாகவும் அறவுலகக் கருவியாகவும் இலக்கியங்கள் மாற்றித்தருகின்றன. கண்களின் பயனே அறக்கண்ணோட்டம், அருள் என்று இலக்கியங்கள் மாற்றிவிடுகின்றன.

தமிழ்ப் பழமொழிகளும் கண்ணும்

தமிழ் இலக்கியங்களைப் போலவே தமிழ்ப் பழமொழிகளும் கண்ணின் அமைப்பையும் பயனையும் கருத்தில் கொண்டுக் கருத்துப் பரிமாற்றத்திற்குப் பயன்படுத்துகின்றன.

எதிர்காலத்தைக் கணிப்பதற்கென்று கண்வேண்டும், கண் என்றால் எதிர்காலத்தை முன்கூட்டியே காணும் கருவி, தன்குறை தனக்குத் தெரியாது, தன் கண் தன்குறையைக் காணாது; கண் சமூக நடத்தையையும் புற உலகப் பொருள்களைச் சரிவரப் பயன்படுத்துவதையும் பராமரிக்கிறது; உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தவும் மறைக்கவும் கண்ணால் முடியும். கண் மனிதனின் உயர்ந்த குணங்களையும் கீழ்த்தரமான குணங்களையும் காட்டவல்லது.

கண்ணை மென்மையுடனும் வலிமையுடனும் அழகிய பொருள்களுடனும் ஒத்திட்டுக் காண்பதும் பழமொழிகளில் காணப்படும் செய்தியாகும். கண்களின் வழியாகக் கவலை, கரிசனம், ஏமாற்றம், அன்பு, அறிவு, வீரம், அச்சம், சூழ்ச்சி ஆகியவை வெளிப்படும். பாசாங்கு, பாவனை ஆகியவற்றைக் கண்ணின் துணையால் வெற்றிகரமாகச் செய்ய முடியும்.

கண்ணிமைப்பது பேச்சையும் செயலையும், அவை எவ்வளவு வேகமாக நடக்கின்றன என்பதை அளவிடப் பயன்படுகின்றன.

அசைந்தாடிக்கொண்டே இருக்கும் கண், மனிதரின் நிலையில்லாத போக்கை குறிக்கின்றது, கண் அழகை அளவிடவும் பயன்படுகிறது. அழகு

என்றால் அது கண்ணால் கொள்ள முடியாத அழகு என்றும் கண்ணின் ஏலாமையைக் குறிக்கின்றன.

சில பழமொழிகள், கண்ணின் அளவு, உருவம், இயல்பு ஆகியவற்றை மலரோடும், ஓரையோடும் நிலவோடும் ஒப்பிடுவதையும் வெளிப்படுத்துகின்றன.

இவை மட்டுமன்று தனி மனிதர்களின் அந்தஸ்தையும் கண்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன. பழமொழிகள் கண்பார்வையின் நன்மைகளையும் தீமைகளையும் குறிக்கின்றன; சமூகத்தில் எவ்வாறு கண்பார்வையின் நன்மை தீமைகள் காணப்படுகின்றன என்பதையும் குறிக்கின்றன.

அணுக்க இயல்புகளும் கண்பார்வையும்

அணுக்க இயல்புகள் சமூகத்தில் சமூகப்பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வுகளைக் குறிக்கப் பயன்படுவதே போலக் கண்பார்வை பற்றிய இயல்புகள் பயன்படவில்லை என்றே சொல்லவேண்டும்.

இருப்பினும் ஒரு சில கண்பார்வை இயல்புகள் சமூகக் காரணங்களைச் சார்ந்து நிற்கின்றன என்றே சொல்ல வேண்டும்.

பார்வைத் தடை

ஒருவருடைய உயர்ந்த அந்தஸ்தைக்குறிக்க சில சாதியினர் யாரிடம் பேசுகிறார்களோ அவரை நேரடியாகப் பார்ப்பதில்லை. பெண்கள் அடிக்கடி இதைச் செய்கிறார்கள், யாரிடம் பேசுகிறார்களோ அவரை நேரடியாகப் பாராது தரையை நோக்குவதோ வேறிடத்தை நோக்குவதோதான் அப்போது செய்யப்படும். சில சமயச் சடங்குகளிலும் நேரடியாகப் பாராது இருக்க வேண்டும் என்கிற வழக்கம் உண்டு. திரும்பிப் பாராதிருத்தல் பல்வேறு சமயங்களிலும் கடைப்பிடிக்கப்படும் ஒரு மரபு. வருணாசிரம தருமத்தைப் பின்பற்றும் சடங்கை, தாழ்ந்த சாதியார் பார்த்துவிடாது காக்க வேண்டும் என்ற மரபும் உண்டு.

இச்செயல்களில் எல்லாம் பார்வையைத் தடை செய்வதே முக்கிய வழியாக அமைகிறது. சமயச் சடங்குகளில் கூடப் பார்வையைத்

தடைசெய்வதும் கட்டுப்படுத்துவதும் முக்கியமான பகுதியாக அமைந்துள்ளன.

தனி மனித வாழ்விலும், அந்தஸ்து கூடியவர்களையெல்லாம் நினைத்த நேரத்திலெல்லாம், வேண்டிய பொழுதிலெல்லாம் பார்த்துவிட முடியாதல்லவா? காட்சிக்கெளியன் என்ற கருத்தே காட்சிக்கு அரிதானவன் என்ற கருத்தோடு ஒன்றி நிற்கிறது.

பார்வை வகைகள்

பார்வையைப் பல்வேறு வகையாக நாம் பிரிக்கலாம். ஓரக் கண்பார்வை, முகத்தை மட்டும் பார்த்தல், கண்ணை மட்டும் பார்த்தல், ஒருவரையொருவர் தெரிந்த பார்வை, கண்ணொடு கண் தொடர்பு, பார்வையைத் தவிர்த்தல், பாராது விடுதல் என்பன பார்வை வகைகள் என்று சொல்லலாம். இவ்வொவ்வொன்றிற்கும் தனித்தனித் தொழில் உண்டு.

பார்வையைத் தவிர்த்தல், பாராது விடுதல் இரண்டும் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்குத் தயாரின்மையைக் குறிக்கின்றன. பார்வையைத் தவிர்த்தல் அவமானத்தின் அடிப்படையிலோ பிற காரணங்களாலோ அமையலாம். பாராது விடுதல் தன்னிச்சையில்லாது ஏற்படக்கூடிய ஒன்று.

பார்வையைத் தவிர்த்தல் கதைகளில் அடிக்கடி ஆசிரியர்களால் குறிக்கப்படுவதொன்று. அவமானம், வெறுப்பு, துக்கம், ஏளனம் போன்றவை பார்வையைத் தவிர்த்தலுக்குக் காரணங்களாக, பார்வையைத் தவிர்த்தல் காட்டும் மனநிலைகளாக, நாவலாசிரியர்கள் கூறுகின்றனர்.

மறைத்தல், மறைப்பதற்கு முயலுதல் தவிர்த்தலின் இன்னொரு காரணம் என்றும் நாவல்களில் குறிக்கப்படுகின்றது.

கண்ணொடு கண் தொடர்பு

கண்ணொடு கண் தொடர்பு, உரையாடலைத் தொடர்ந்து நடத்துவதற்குப் பயன்படுகிறது. இவ்வாறு பயன்படுவதை நாவலாசிரியர்கள் - 'என்று சொல்லிவிட்டு அவனைப் பார்த்தான்,' 'பார்த்தவாறே சொன்னான்,' 'நேரிடையாகச் சொன்னான்' என்பன போன்ற தொடர்களால் குறிக்கிறார்கள்.

ஆனால், கண்ணொடு கண் தொடர்பு இயற்கையாக நடைபெறுவது என்பதால், இயற்கையாக உரையாடலின்போது நடைபெறும் கண்ணொடு கண் தொடர்பினை நேரடியாகக் குறியாது, சிறப்பான காரணங்களுக்காகவே – காதல், செய்தியை மறைத்தல், பொய் சொல்லுதல், தைரியம் - போன்றவற்றை வெளிக் கொணர்வதற்காகவே நாவலாசிரியர் குறிக்கின்றனர்.

அதாவது, இயல்பானதைக் குறியாது, இயல்பானது எவ்வாறு வேறுபொருளைக் குறிப்பதற்கு நிற்கிறதோ அதையே நாவலாசிரியர்கள் குறிக்கின்றனர். எப்படி நாம் நிறுத்தாது முச்விட்டுக்கொண்டிருப்பதை நாவலில் குறியாது, அதே மூச்சு பெருமூச்சாக வருவதையும் கடைசி மூச்சாக அமைவதையுமே குறிப்பது போன்று, கண்ணொடு கண்தொடர்பு கொள்வது புதிய பொருளில் வரும்போதே நாவலாசிரியர் அதைக் குறிப்பிடுகிறார்.

ஒருவரை ஒருவர் எவ்வளவு நேரம் பார்க்கிறார்கள் என்பது பார்க்கும் இருவரின் மனநிலையைப் பொறுத்தது ஆகும்; அவர்களுடைய அந்தஸ்து, செய்தியின் முக்கியத்துவம், உணர்ச்சிகள், பால் முதலியவற்றைப் பொறுத்தது ஆகும்.

தாழ்ந்த தகுதியை உடையோர், உயர்ந்தோர் கண்ணையே பார்த்துப் பேசுவது குறைவு. இத்தாழ்ந்த தகுதி, வயதின் அடிப்படையிலும், சமூகப்பொருளாதாரத்தின் அடிப்படையிலும், தொழிலின் அடிப்படையிலும் பாலின் அடிப்படையிலும் உறவின் அடிப்படையிலும் அமையலாம்.

இன்னொருவர் பேசுவதை ஒத்துக் கொள்ளும்போதும், அவர் பேசுவதை உற்சாகப்படுத்தும்போதும், ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துக் கொண்டிருத்தல் இயல்பு. அதேபோன்று வெறுப்பை வெளிக்காட்டவும், தகுதியைக் காட்டவும் பேசுகிறவர் பேசுவதைக் கேட்டுக் கொண்டிருப்போரை ஓரிருமுறையே நேரடியாகப் பார்க்கலாம்.

பார்வையின் ஒரு சில பயன்கள்

இவ்வாறு பலவகையில் அமைந்துள்ள பார்வையின் ஒரு சில பயன்களை இப்போது நாம் காணலாம்.

ஒரேவிதமான பார்வை பல தொழில்களைச் செய்யும் என்பதை நாம் முதலில் ஒத்துக் கொள்ள வேண்டும். நன்றாகக் கவனிப்பதற்கும்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

மறைமுகமாகக் கவனிப்பதற்கும், மேற்பார்வையிடுவதற்கும், தொந்தரவு கொடுப்பதற்கும் கூட ஒரேவிதமான பார்வையை நாம் பயன்படுத்த முடியும், பயன்படுத்துகிறோம்.

மேலும் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்குத் தயார் என்ற செய்தியையும் கவனிப்பதால் தெரிவிக்க முடியும்

இவை மட்டுமன்று. பார்வைக்கு இன்னொரு முக்கிய தொழிலும் உண்டு. பார்வையின் அடிப்படையில் பிறரைத் தூண்டவும் கட்டுப்படுத்தவும் முடியும். பார்வையாலேயே, ஒருவர் பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறார் என்பதாலேயே, இன்னொருவர் நடத்தை வெளியாகும், கட்டுப்படுத்தப்படும், நிறுவப்படும்.

நாம் பேசும்போது நம்மைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பவரின் மீது நமக்கு ஒரு பற்று, நம்பிக்கை ஏற்படுகிறது. அதனால் அவரிடம் பேசுவற்கோ அவரைப் பார்ப்பதற்கோ நாம் தயங்குவதில்லை. நம்மைப் பார்த்துக் கொண்டிராதவரை அணுகுவதற்கு நாம் தயங்குகிறோம்.

நாம் முன்பே பார்த்தபடி, இலக்கியங்கள் பாராததற்கும், பார்வையைத் தவிர்த்தலுக்கும் ஒரு இனிய பொருளை இவ்வுலக நடவடிக்கையில் கண்டு நமக்குத் தருகின்றன அல்லவா? பார்வையைத் தவிர்த்தல் புற உலகில் அவமானம், குற்ற உணர்வு, இரகசியம் காத்தல் ஆகியவற்றைக் காட்டுகிறது. அதே தவிர்த்தல் அக உலகில் உள்ளார்ந்து மலர்ந்து வருகிற காதலைக் காட்டப் பயன்படுகிறது. பார்வையைத் தவிர்த்தல் போகப்போகக் காதலில் ஒரு விளையாட்டாக மாறி, ஒருவர் மேல் ஒருவர்கொண்டுள்ள காதலை வெளிப்படுத்தும் கருவியாக மாறி விடுகிறது.

தகுதி

கவர்தல், தவிர்த்தல் தொழிலோடு பார்வையின் வழி ஒருவருடைய அந்தஸ்தை மறைக்கவோ வெளிப்படுத்தவோ, வலுவாக்குவதோ வலுவை இழக்கச் செய்வதோ செய்ய முடியும். எடுத்துக்காட்டாக, நேரடிப் பார்வை – நேரடியாக முகத்தைப் பார்த்தல் - அந்தஸ்து, ஆற்றல், முந்துநிற்றல், விஞ்சிநிற்றல், ஆதிக்கம் ஆகியவற்றைக் காட்டுகிறது.

ஓர் உயர்ந்த அந்தஸ்தை அடைந்த மனிதன் ஒருசிலரையும் ஒரு சில பொருள்களையுமே அடையாளம் காண்கிறான்; ஒருசிலரின் மீதோ, ஒருசில பொருள்களின் மீதோதான் அவனுடைய பார்வை விழுகிறது என்ற உண்மை இவ்வுலகத்தில் நாம் அன்றாடம் கண்டு வரும் ஒன்றல்லவா?

தொடக்கத்தில் தானாகவே முயன்று, இப்பார்வை முறையை அவன் செய்து கொள்ளலாம். ஆனால் நாளாக, நாளாக, இவ்வாறு தேர்ந்தெடுத்துப் பார்வையை ஓடவிடுவது அவனுக்கு இயல்பாக மாறிவிடும். வட்டத் தலைவர்கள் மாவட்டத் தலைவர்களாகி அமைச்சர்களானபோது என்ன நிலைக்கு அவர்கள் பார்க்கும்பார்வை வந்துவிடுகிறது என்பதை நாம் அரசியல் உலகில் தெளிவாகக் காண்கிறோம். ஒருவரின் “இடத்தை” அவர்மேல் படும், செலுத்தும் பார்வையாலேயே இன்னொருவர் வெளிக்காட்டி விட முடியும்.

சூழல் உணர்வு, முறைத்துப் பார்த்தல்

பார்வையின் இன்னொரு தொழில், சூழல் உணர்வைத் தூண்டுவது ஆகும். யாரோ நம்மை முறைத்துப்பார்க்கிறார்கள், உன்னிப்பாகப் பார்த்துக் கொண்டே இருக்கிறார்கள் என்ற உணர்வை வெளியேயிருந்து வரும் பார்வை நமக்குள் தூண்டி விடுகிறது.

முறைத்துப் பார்த்தல், சமூகங்கள் பலவற்றிலும் தடைசெய்யப்பட்டுள்ள பார்வை. ஆயின், ஒருவரிடமிருந்து கட்டாயமாக உண்மையை வரவழைப்பதற்கும், ஒருவரை அடிபணியச் செய்வதற்கும், சண்டைக்கு இழுப்பதற்கும், கோபத்தைக் காட்டுவதற்கும் என்று குறிப்பிட்ட சூழ்நிலைகளில் இப்பார்வை அதிக அளவு பயன்படுகிறது.

முறைத்துப் பார்த்தபின் விட்டுவிடுவது அடிக்கடி செய்யப்படும் செயல். முறைத்துப் பார்த்தலை அதிக நேரம் செய்வதால் சண்டைக்கும் தயார் என்ற பொருள் காட்டப்படும்.

பக்தர்கள் ஆண்டவனை முறைத்துப் பார்த்து ஆண்டவனிடமிருந்து வரங்களை, பேறுகளை, வாழ்த்துக்களை வலுக்கட்டாயமாக அன்போடு பிடுங்கிக்கொள்ளும் முறை இந்து சமயங்களிலும், மக்கள் தெய்வ

வழிபாடுகளிலும் காணப்பெறுகிற செய்தி. மெய் மறந்த நிலைக்குப் போவதற்கும் கிராமக் கோயில்களில் முறைத்துப் பார்த்தல் பயன்படுகிறது.

ஆண்-பெண் உறவிலே முறைத்துப் பார்த்தலுக்குப் பல பொருள்கள் உண்டு. ஆண்-பெண் இணைந்து போகும்போது, யாராவது அடிக்கடி முறைத்துப் பார்த்துக்கொண்டே இருந்தால், ஆணின் உரிமையைப் பாதிப்பதாகக் கொள்ளப்பட்டுச் சண்டை தொடங்குகிற சூழ்நிலை உலகத்தின் எல்லாப் பகுதியிலும் காணக்கிடைக்கிற காட்சி.

விலங்குகள் உலகம் முறைத்துப் பார்த்தலை விலங்குகள் தங்களுக்குள் சண்டையிடுவதற்காகப் பயன்படுத்துவதை நமக்குக் காட்டுகிறது.

பயமுறுத்துதல் முறைத்துப் பார்த்தலின் மிக முக்கியமான தொழிலாகும். ஒரு விலங்கு இன்னொரு விலங்கை முறைத்துப்பார்த்தவுடன், எந்த விலங்கு வலிமை குன்றியதோ அது உடனே ஓடத் தொடங்கும். எதிர்த்து முறைத்துப் பார்க்க முடியாமலிருத்தல் தோல்வியைக் காட்டுவதாக அமையும்.

முறைத்துப் பார்த்தலின் மறுபக்கம் இன்னொருவர் பார்த்துக் கொண்டே இருக்கிறார் என்பதின் விளைவுகளாம். யாராதொருவர் நம்மைப் பார்த்துக் கொண்டே இருந்தால் அவர் ஏன் நம்மைப் பார்த்துக் கொண்டே இருக்கிறார் என்று நாம் தீர்மானம் செய்துகொள்ளத் தொடங்குகிறோம். அவ்வாறு செய்கிற தீர்மானம், நம்முடைய பார்வையில், நடத்தையையும் கட்டுப்படுத்தி வழி நடத்துகிறது. மேலும் நம்மை முறைத்துப் பார்ப்பவரின், அடிக்கடி பார்ப்பவரின், குணத்தை நாம் எடைபோட்டுப் பார்க்கிறோம். அவ்வாறு எடைபோடும் செயலே நம்மைப் பார்ப்பவருக்கு நம்மைப் பற்றிய செய்திகளைத் தருகிறது.

அதாவது எந்த அளவு நம்மைப் பார்த்துக்கொண்டேயிருப்பவர் அவரைப் பற்றிய விவரங்களை அவர் அறியாமலேயே தருகிறாரோ அதைப்போலவே நாமும் அவரைப் பற்றி எடைபோடும் முயற்சியில் நம்மைப் பற்றிய செய்திகளை நம்மை அறியாமலேயே அவருக்குத் தந்து விடுகிறோம். இவ்வாறு ஒரு பார்வை இன்னொரு பார்வையைத் தூண்டுகிறது.

நெருங்கிய தொடர்புகள்

நெருங்கிய தொடர்புகளையும் பார்வை, அம்பலமாக்கி விடுகிறது. நெருங்கிய தொடர்புகளையும் பார்வை உண்டு பண்ணுகிறது. பொதுக்கூட்டத்தில் பேசுவோரின் கண்ணையே நாம் நோக்கிக் கொண்டிருந்தால் பேசுவோருக்கும் நமக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு ஏற்பட வாய்ப்புண்டு. இந்த நெருங்கிய தொடர்பைத் தவிர்ப்பதற்கு அடிக்கடி பார்த்தலைத் தவிர்த்தல் ஒரு முறையாக, உதவியாக அமைகிறது.

மறைத்தல்

கண்ணின் மிக முக்கியமான தொழில், எல்லாவற்றையும் காணுதல், எல்லாவற்றையும் வெளிப்படுத்துதல் ஆகும். அதேபோன்று, மறைத்தலும் கண்ணின் முக்கிய தொழிலாகப் பயன்படுகிறது.

மறைத்தலின் பயன் பல்வேறாக அமைகின்றது. மறைத்தல் மறைத்தலுக்காகவே நடைபெறுவது ஒரு வகை. நன்றாக, அழுத்தம் திருத்தமாகப் புரிந்து கொள்ளல் வேண்டும், வெளிப்படல் வேண்டும் என்பதற்காக நடைபெறும் மறைத்தல் இன்னொரு வகை.

கண்ணினால் மட்டுமே மறைத்தலை முழுக்க வெற்றிகரமாகச் செய்துவிட முடியாது. பிற உடல் உறுப்புகளும் ஒன்று சேர்ந்து பணியாற்ற வேண்டும். கண்ணே தாங்க முடியாமல் காட்டிக் கொடுத்துவிடலாம். கண்ணில் அச்சம், நேரடியாகப் பாராமை, கண்ணைச் சிமிட்டுதல், அங்குமிங்கும் அலையவிடுதல், ஒன்றிலிருந்து இன்னொன்றிற்குக் கண்தாவுதல் போன்றவை உடலின் பிற உறுப்புகளோடும் வாய்மொழியோடும் சேர்ந்து காட்டிக் கொடுக்கும் செயலைப் புரியலாம்.

பழைய தமிழ் இலக்கியங்களும் இன்றைய தமிழ் நாவல்களும்

பழைய தமிழ் இலக்கியங்களுக்கும் இன்றைய தமிழ் நாவல்களுக்கும் இடையே அமைந்துள்ள ஒரு முக்கிய வேற்றுமை, கண்ணை எந்த அளவு பயன்படுத்துகிறார்கள் என்பதில் காணலாம். முந்திய தமிழ் இலக்கியங்களில் கண்ணையே பெருமளவில் குறிப்பதைக் காணலாம். பிற உறுப்புகள் வருணனை அளவிலேயே அதிக அளவு குறிக்கப்படுகின்றன. பிற

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

உறுப்புகளின் தொழில் கதையோடு கதையாக அமைந்து அதிக அளவு குறிப்பிடப்படுவதில்லை. பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில், கதையில் முக்கிய இடம் பெறும் உடல்மொழி உறுப்பு கண்ணையாகும். கண்ணை, கண் மட்டுமே என்று கூடச் சொல்லலாம்.

ஆயின், இன்றைய நாவலிலோ பல்வேறு உடல்மொழி உறுப்புக்களும் பயன்படுகின்றன. கண்ணின் பெரும் பங்கு மிகவும் குறைந்தே காணப்படுகிறது. ஆயின், இன்றைய தமிழ்க் கவிதையில் கண்ணின் பங்கு குறைந்து காணப்படவில்லை.

அதாவது, இன்றைய உரைநடை இலக்கியத்தில் உடல்மொழியின் பல உறுப்புகளும் அமைய, இன்றைய கவிதை இலக்கியத்தில் அன்றைய தமிழ் இலக்கியத்தைப் போன்றே கண்ணின் பங்கு அமைகிறது. உரைநடை இலக்கியம் புதுமைகளுக்கு எளிதில் இடம் கொடுப்பது போன்றுக் கவிதை இலக்கியம் எளிதில் இடம் தருவதில்லை என்பதையும் இதன்வழி தெரிந்து கொள்ளலாம்.

தமிழ் நாவல்களில் கண்கள்

மேலும், தமிழ் நாவலில் துயரத்திற்கும், வருங்காலத்தை முன்கூட்டித் தெரிந்துகொண்டதைக் காட்டுவதற்கும், அதிக அளவு கண்ணைப் பற்றிய குறிப்புகள் பயன்படுகின்றன. பொதுவாகவே, துயரம்தான் கண்ணின் வழி வெளிப்படும் உணர்வு என்பது போல் தமிழ் நாவல்களில் கண்கள் அமைப்பைப் பின்பற்றிக் கதைமாந்தர்களின் கண்களைக் குறித்தார்கள். கமலாம்பாள் சரித்திரத்தில் இப்போக்கை எளிதில் காணலாம்.

கண்ணின் நீளம், கண்ணின் அகலம், கண்மணியின் அளவு, கண்ணின் தெளிவு, புருவ அமைப்பு, இமையின் அமைப்பு, இமை துடிக்கும் எண்ணிக்கை, விழித்திருத்தல், கண்ணை மூடித்தியானித்தல், சிந்தித்தல் போன்றவை வலுக்கட்டாயமாகக் கதைத் தலைவர்களைப் பற்றியும் தலைவியரைப் பற்றியும் அறிமுகம் செய்யும்பொழுது சொல்லப்படும் செய்திகளாக இருந்தன.

இன்று இவ்வாறு நேரடியாகச் சொல்லாது, பிற கதைமாந்தரின் கண்ணின்வழித் தலைவர் தலைவியரின் கண்களுடைய இயல்புகள் நாவலாசிரியரால் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. மேலும், கதை நிகழ்ச்சியோடு

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

ஓட்டிய உணர்வுகள் கண்ணின்வழி வெளிப்படுவதை ஆசிரியர் நேரடியாகவோ அன்றிப் பிற கதைமாந்தர் கவனித்ததாகவோ கூறும் முறை இன்று வழக்கில் உள்ளது.

துன்பத்தைக் காட்டுவதற்கும் இன்பத்தைக் காட்டுவதற்கும், ஐயத்தைக் காட்டுவதற்கும், வீரத்தைக் காட்டுவதற்கும், கோழைத்தனத்தைக் காட்டுவதற்கும், காதலையும், அருளையும் காட்டுவதற்கும், தெய்வீகத் தன்மையை, அறிவை, ஏளனத்தைக் காட்டுவதற்கும், கள்ளங்கபடின்மையைக் காட்டுவதற்கும், கபடை மறைப்பதைக் காட்டுவதற்கும் என்றுநாவல்களில் கண்கள் பயன்படுகின்றன.

கண்கள் பயன்படா இடங்கள் எதுவும் இல்லை என்றவாறு கண்ணின் உதவியை நாவலாசிரியர்கள் பயன்படுத்துவது, பல இடங்களிலும் பயன்படுத்துவது, முந்திய தமிழ் இலக்கிய மரபிலமையும் எண்ணிக்கையை விட அதிகமாக இருக்கிறது. இவ்விவரம்கூட இன்றைய தமிழிலக்கியம் பழந்தமிழிலக்கியத்தைவிட எவ்வாறு மாறுபட்டு நிற்கிறது என்பதைக் கண்டறியப் பயன்படும்.

பொதுவாகச் சொன்னால், எண்ணிக்கையிலும் முறையிலும் உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துவதன் வழி பழந்தமிழ் மரபு இலக்கியத்தையும் புதியகால இலக்கிய மரபு இலக்கியத்தையும் வேற்றுமைப்படுத்திக் காணமுடியும். அதே போன்று எவ்வாறு ஒரு தமிழ் நாவலாசிரியர் மேலும் மேலும் யதார்த்தத்தை வளர்த்துச் செல்வதிலும், புதிய உத்திகளைப் படைப்பதிலும், தம் முந்திய நாவலிலிருந்து பிந்திய நாவல்களில் வேற்றுமையாகக் காணப்படுகிறார் என்பதைக் கணிக்கவும் உடல்மொழிச் செய்திகள் பயன்படுகின்றன.

எடுத்துக்காட்டாக, ஜெயகாந்தனின் *வாழ்க்கை அழைக்கிறது* என்ற முந்திய நாவலைப் பார்த்தால், அதன் கதையமைப்பு, கதை சொல்லும் முறை, உடல்மொழியைப் பயன்படுத்தல் என்பவற்றில் சமன் செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் இருந்து அதிகம் வேறுபடவில்லை என்பதை நாம் உணர்வோம். கண்ணின் அழகைப் பற்றிய குறிப்பு, கண்ணில் நீர், கண்ணால் உட்கிடக்கையைப் புரிந்துகொள்ளுதல், கண்ணில் நம்பிக்கை, கண்ணின்

வெட்கம் என்றவாறு கதைமாந்தரின் உணர்வுக்கேற்ற குறிப்புகள் அமைகின்றன.

நா.பார்த்தசாரதியின் நாவல்களிலிருந்து ஜெயகாந்தனின் *வாழ்க்கை அழைக்கிறது* உடல்மொழியைப் பின்பற்றும் முறையில் வேறுபடவேயில்லை.

எல்லாச் சமன் செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களிலும் ஓரோர் இடங்களில்தான் உடல்மொழி வரும். உடல்மொழியின் உறுப்புகள் - கண், வாசனை, முகம் போன்றவை - ஒவ்வொன்றிற்கும் தொழில், பயன் ஆகியவற்றில் மரபுகள் ஏற்பட்டுவிட்டன. உடல்மொழியைக் குறைத்துத் தருவதே இன்றைய சமன் செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களின் மிக முக்கியஇயல்புகளில் ஒன்று. கண்களின் பயனும் அவ்வாறே.

உடல்மொழி பற்றிய குறிப்புகள் குறையக்குறைய கதையின் பங்கு அதிகரிப்பதுபோன்ற எண்ணத்தை நாவலாசிரியர்கள் தருகிறார்கள். காதலில் உடல்மொழி அதிகரிக்க, பேச்சில் மறைபொருள் கலந்த தொனி கூடுகிறது. சமன் செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில், பிற இடங்களில், உடல் தொனி காணப்படவில்லை.

ஆனால் சமன்செய்யப்படாத தமிழ் யதார்த்த நாவல்களில் உடல்மொழி கூடும்; அதே சமயத்தில் பேச்சில் மறைபொருள் கலந்த தொனி குறையாது கூடியே காணப்படும். இது கண்ணையும் உள்ளடக்கிய நிலைதான்.

இருப்பினும் கண்ணையே சுற்றிச்சுற்றி வருகிற தமிழ் நாவல்கள் இல்லை என்றே தெரிகிறது. ஆயிரம் கண்களுடைய மாரியும், இந்திரனும், முக்கண்ணனாகிய சிவனும், கண்ணோட்டத்தையே மிக உயர்ந்த பண்பு என்று கொள்கிற அறனும் மிகுந்து வழங்கும் தமிழ் மரபில் கண்ணையே சுற்றிவரும் நாவல்கள் இனிமேல்தான் நிறைய வரும். இது இன்றைய இலக்கியச் சூழலின் காரணம்.

உடல்மொழிக்கு உரிய முக்கியத்துவம் புதிய இலக்கிய மரபுகளினால் உண்டானது. புதுப்புது மரபுகளைக் கதையைப் பின்னுவதற்காகத் தேடுகிற படைப்பாசிரியர்கள் உடல்மொழியை, உடல்மொழி செய்திப் பரிமாற்றத்தைப் படைப்புக்குதவியாகத் தேர்ந்தெடுப்பார்கள்.

இந்த இடத்திலேயே இன்னொன்றையும் கூறிவிடலாமென்று நினைக்கிறேன். உடல் மொழி ஏன் அதிக அளவு சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் காணப்படவில்லை என்று பார்த்தோமானால், சமன்செய்யப்பட்ட பொருளோடு, கதையை நடத்திச் சொல்கிற முறையிலும் அதற்குரிய காரணத்தைக் காணலாம்.

ஒரு வாக்கியத்திலிருந்து இன்னொரு வாக்கியம் நெருக்கமாக அமையுமானால், இவ்விரு வாக்கியங்களும் கதைப்பொருளுக்கு நேரிடையாகச் செல்லுமாறு அமையுமானால், உடல்மொழியைப் பற்றிய குறிப்புகள் அக்கதையில் குறைந்தே காணப்படும். ஒவ்வொரு வாக்கியமும் கதையை நேரடியாக வளர்த்துச் செல்கிறவகையில் அமையுமானால், அவ்வாக்கியங்கள் கதையை வளர்த்துச் செல்வதற்கென்றே பயன்படுமானால், அக்கதையில் உடல்மொழியின் பங்கு குறைந்தே காணப்படுகிறது. இதுவே சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களின் இயல்பாக அமைகிறது

ஆயினும் கதையை வளர்த்துச் செல்லா, நிறுத்தித் தருகிற நிகழ்ச்சிகளில், குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிகளில், அல்லது குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சியை விவரிக்கிற வாக்கியங்கள் அமையும்போது, உடல்மொழிக்குறிப்புகள் அதிக அளவு காணப்படும். கதைப்பொருளுக்கும் கதையை நடத்திச் செல்கிற முறைக்கும் வாக்கியங்கள் ஒன்றையென்று அடுத்து அமையும் முறைக்கும் உடல்மொழிக் குறிப்புகளின் எண்ணிக்கைக்கும் தொடர்பு உள்ளது என்று நான் கருதுகிறேன்.

சமன் செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் கண்ணைப் பற்றிய குறிப்புகளே அதிகம். பிற உடல்மொழிக் குறிப்புகள் கண்பற்றிய குறிப்புகளைவிடக் குறைந்தே காணப்படுகின்றன. பிறவகைத் தமிழ் நாவல்களிலும் கண்ணைப் பற்றிய குறிப்புகள் அதிகம் காணப்பட்டாலும் பிற உடல்மொழிக் குறிப்புகளும் சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் இருப்பதைவிட அதிகம் காணப்படுகின்றன.

4. தமிழ் நாவலில் முகம்

முகத்திற்கு முகம்

உடல்மொழியின் மிக முக்கிய உறுப்பு முகம். மற்ற உறுப்புகளையெல்லாம்விட முகம் எடுத்த எடுப்பிலேயே உடனடியாகச் செய்திகளைத் தெரிவிக்கிறது.

மன உணர்வுகளை முகத்தைப்போல வெளிக்காட்டும் திறமை வாய்ந்த உறுப்பு வேறு எதுவும் உண்டா? கதைமாந்தர்க்கு இடையே அமையும் உறவுகள், உணர்வுகளை, முகம் தெளிவாகக் காட்டும்.

பிறரின் முகத்தையே நாம் முதலில் பார்க்கிறோம். நேருக்கு நேர் என்றாலே முகத்திற்கு முகம் என்ற பொருளே அமைகிறது என்பதை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது.

தலையின் முன்பகுதியே முகம். நெற்றி முதல் முன்தாடை வரை இருக்கும் பகுதியை முகம் என்கிறோம்.

இவ்வாறு முகம் என்ற சொல் மனித உடலின் ஒரு பகுதியைக் குறிக்க, அதே சொல் உலக அனுபவத்தைப் பலவாறும் தருகிற வகையிலும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. முகம் என்ற சொல் மொழிகளில் பயன்படும் இடங்களையெல்லாம் நாம் பட்டியல் போட்டால் முகம் என்பதின் பொருள் நமக்கு விளங்கும்.

‘முகத்தைக் காட்டினாள்’ என்றதுமே வேண்டாமை, வெறுப்பு, கோபம், பரிகாசம், கேலி போன்றவற்றையும் குறிக்கப் பயன்படுகிறது. நாணயத்தின் முகம், துறைமுகம், நுழைமுகம் என்றவாறும் பயன்படுகிறது. ஆங்கிலத்தில் பின்கண்ட இடங்களிலெல்லாம் face என்ற சொல் பயன்படுகிறது என்று ஆங்கில அகராதிகள் சொல்லுகின்றன:

A look or expression on the anatomical area, an expression or look which indicates ridicule, disgust, etc., grimace, boldness, impudence, outward appearance, outward above or pretense, good reputation, dignity and prestige; the amount specified in a bill or note, exclusive of interest, the manifest sense or express terms as of a document, the geographic

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

characteristics or general appearance of land surface, the surface, the side or part of a side upon which the use of thing depends, the most important or most frequently seen side, front, the acting, striking or working surface of an implement, tool, etc., geometrically any one of the bounding surfaces of a solid figure, in mining the front or end of a drift or excavation, where the material is or was mined, in printing the working surface of a type, of a plate, etc., the general style or appearance of type, any of the outer plane surfaces of a crystal, when confronted with, entrance, gate etc.

முகத்தில் ஏற்படும் உணர்ச்சிகள்

இவ்வாறு முகம் என்னும் சொல் பல்வேறு பொருள்களையும் தாங்கி வருகிறது. இருப்பினும் முகத்தில் ஏற்படும் உணர்ச்சிகளைக் குறிக்குமாறு ஒருசில சொற்களையே பயன்படுத்துகிறோம். சினம், வெகுளி, சிரிப்பு, நகை போன்ற சொற்கள் முக உணர்வுகளைக் குறித்தபோதிலும் அவ்வுணர்வுகளைக் குறிக்கும்போது முகம் என்ற சொல்லைச் சேர்த்துச் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயம் இல்லை.

‘முகத்தில் சிரிப்பு காணப்பட்டது’ என்பது ஒரு வகை. ‘அவன் சிரித்தான்’ என்பது இன்னொரு வகை. பிந்தியதைக் கூறும்போது அவ்வுணர்வு முகத்தில் ஏற்பட்டது என்பதை நாம் மறைமுகமாக ஒத்துக் கொள்கிறோம்.

இவ்வாறு முகத்திலே பெரும்பாலும் ஏற்படும் உணர்வை முகம் என்ற சொல்லோடு சேர்த்துக் கூறாததற்கு ஒரு காரணம் இவ்வுணர்வுகளை விளக்கிக் காட்டுவதற்குப் பிற உடல்மொழி உறுப்புகளும் இயல்புகளும் துணை செய்கின்றன என்பதுவும் ஒரு காரணமா? அல்லது இச்சொற்கள் தனித்து இயங்கும் உரிமை பெற்றுவிட்டன என்பது ஒரு காரணமா?

முகத்தின் அமைப்பையும், முகத்தசைகளின், நார்களின் அமைப்பையும் அவை வெளிப்படுத்தும் எண்ணிறந்த உணர்வுக் கலவைகளின் அடிப்படையில், மிகச்சிக்கல் வாய்ந்த அமைப்புக் கொண்டவை என்றே நாம் கொள்ள வேண்டும்.

இவ்வணர்வுக்கலவைகள் அடுத்தடுத்து எளிதில் அமையவில்லை. உணர்வுகள் ஒன்றையொன்று கலக்கும் கலவைகளின் பாணியும் பலவாறாக அமைய முடியும். ஓர் உணர்வுக் கலவையிலிருந்து இன்னோர் உணர்வுக் கலவைக்குப் போகும்போது ஏற்படுகிற மாற்றங்கள் முதலியவை எல்லாம் ஒரு சிறுதுளி நேரத்திலேயே ஏற்பட்டுவிடுகின்றன.

செய்தியை உடனுக்குடன் வெளிப்படுத்த நாம் முகத்தைப் பயன்படுத்துகிறோம்; பல நேரங்களில் நம்மை அறியாமலேயே பயன்படுத்துகிறோம்; என்ன நடக்கிறது என்று நாம் உணர்ந்து கொள்வதற்கு முன்பே அது நடந்துவிடுகிறது.

முகத்தின் உறுப்புகள்

உடல்மொழியில் பயன்படும் முகத்தின் உறுப்புகளும் அவற்றின் அசைவுகளும் பின்வருமாறு அமைகின்றன:

- (1) உதடுகளும் உதடுகளின் அசைவுகளும்
- (2) தாடை மற்றும் தாடையைத் தூக்குதல், சுருக்குதல்
- (3) மூக்கும் அதன் அசைவுகளும்
- (4) புருவங்களும் புருவங்களின் அசைவுகளும்
- (5) கண்ணிமைகளும் கண்ணிமையின் அசைவுகளும்
- (6) கன்னங்களும் கன்னங்களின் அசைவுகளும்
- (7) வாயைத்திறத்தல், மூடல், அசைத்தல், மற்றும் வாயின் பல்வேறு வடிவங்கள்.
- (8) கொட்டாவி
- (9) முகத்தைப் பிற உடல் உறுப்புகளின் உதவியால் கையாளுதல்
- (10) முழு முகம்
- (11) கண்ணீர்
- (12) சிரிப்பு
- (13) மீசை
- (14) முகத்தை அலங்கரித்தல்
- (15) நெற்றி

(16) தலையை அலங்கரித்தல்

மேற்கண்டவாறு முகத்தின் பல பகுதிகளையும் நாம் அடையாளம் கண்ட போதிலும், ஒவ்வொரு பகுதிக்கும் உரிய தனித்த தொழிலைத் தெளிவாகக் குறிக்க முடியாது. ஒன்றிரண்டு பகுதிகள் சேர்ந்தே உணர்வுகளை உண்டு பண்ணி வெளிக்காட்டுகின்றன.

இருப்பினும் உணர்வுகளை முகத்தின் ஒரு பகுதியில் ஓர் உணர்வாகவும், இன்னொரு பகுதியில் இன்னொர் உணர்வாகவும் ஒரே சமயத்தில் காட்டமுடியுமென்பதை நடிகர்கள் நாடக மேடையில் காட்டுகிறார்கள் அல்லவா?

இத்திறமையிலிருந்து முகத்தின் பகுதிகள் சிலவற்றிற்குத் தனித்தனி உணர்வுகள் காட்டும் தொழில் உண்டு என்று சொல்ல முடியும். அல்லது சில பகுதிகளுக்குத் தனித்தனி உணர்வுகளைக் காட்டுகிற திறன் உண்டு என்று சொல்ல முடியும்.

சமூகத்தில் கூட உணர்வுகள் ஒருசிலவற்றை, முகத்தின் தனித்தனிப் பகுதிகளுக்கே ஏற்றிச் சொல்கிற, ஏற்றிக் காண்கிற மரபு உண்டு. பல்லைக் காட்டல், பல்லை இளித்தல், மீசையை முறுக்கல், மீசையை மேல் நோக்கிவைத்தல், மீசையைத் தொங்கவிடல், மீசை இல்லாத முகம், குறும்பு மீசை, நறுக்கு மீசை என்றவாறு நாம் அடுக்கிக் கொண்டே போக முடியும்.

இருப்பினும், முகத்தின் பகுதிகளைத் தனித்தனியே அளவிட்டுப் பரிசோதனை நடத்துவது கடினமாகவே இருந்து வருகிறது. பொதுவாகச் சொன்னால் பயமும் துயரமும் கண்ணின் வழியாகவும் வெளிப்படுகின்றன என்று சொல்லலாம். ‘முகத்தைத் தொங்கப் போடல்’ முகத்தசைகளைத் தளர்த்திக் கண்ணின்வழிக் கவலையைத் தெரிவித்தல் ஆகும். வாய், கண், கண்ணிமை, கன்னங்கள் சேர்ந்து மகிழ்ச்சியை வெளிப்படுத்துகின்றன. வியப்பு நெற்றியின் வழியாகவும், புருவங்களின் வழியாகவும் மிகத் தெளிவாகக் காட்டப்படுகின்றன. வியப்பு கண்ணின் வழியாகவும், கண்ணிமைகளின் வழியாகவும், கன்னங்கள், வாயின் வழியாகவும் வெளிப்படுகின்றது.

எவ்வுறுப்பின் வழியாக வியப்பு வெளிக்காட்டப்பெறுகிறது என்பதில் சமூக உயர்வு தாழ்வுகள் அடையாளம் காட்டப்பெறுகின்றன என்பதையும் இங்கே நாம் குறித்தாக வேண்டும்.

உடனடியான வியப்பா, அன்றித் தாமதமாக வெளிப்படும் வியப்பா என்பதனாலும், எந்த அளவுக்கு வியப்பு அமைகிறது, ஆழமான, அழுத்தமாகப் பதிந்த வியப்பா என்பன அடிப்படையிலும் வியப்புணர்வு எந்த உறுப்பின் வழி வெளிப்படுகிறது என்பது அமையும்.

சினம் வரும்போது முழுமுகமும் பாதிக்கப்படுவது போலத் தெரிகிறது. கன்னங்களும், புருவங்களும், வாயும், நெற்றியும், கண்ணும், இமையும், தெளிவாகப் பாதிக்கப்படுகின்றன.

கண்ணின் வழியாக வரும் உணர்வுகளோடு முகத்தின் உணர்வுகள் மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவை என்பதை நாம் மனதில் கொள்ள வேண்டும்.

நேருக்குநேர் நடைபெறும் நடவடிக்கைகளில் முகம் பெறும் பங்கு பெரிதாகும். முகத்தில் ஏற்படும் உணர்வுகளைக் கண்ணின் வழி நாம் கண்டுபுரிந்து கொள்கிறோம். மேலும் முக உணர்வுகள் கண்ணின் வழி வெளியாகும் உணர்வுகளைச் சார்ந்து நிற்கின்றன என்பதையும் நாம் மனதில் கொள்ள வேண்டும்.

முகம் பிறவற்றிற்கும் பயன்படுகிறது!

முகம் உணர்வுகளைக் காட்டப் பயன்படுகின்றது என்ற உடனேயே முகம் பிறவற்றிற்கும் பயன்படுகிறது என்பதை மறந்து விடுகிறோம். சமூகங்களில் முகம் பண்பாட்டைக் காட்டவும் உயர்வு தாழ்வுகளைக் காட்டவும் பயன்படுகிறது. மனிதனின் உணர்வுகளை முகமே பெரும்பாலும் வெளிக்காட்டுகிறது என்பதால் மனிதனின் உண்மையான குணத்தை அவனுடைய முகமே வெளிக்காட்டுகிறது என்ற நம்பிக்கை பல சமூகங்களில் உள்ளது.

இன்றைய உளவியல் ஆராய்ச்சியாளர் உள்ளார்ந்த நிலை, உணர்ச்சிகள், உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடு என்று மூன்று அடுக்குகளைக் கொள்கிறார்கள் தங்கள் ஆய்வுகளில். ஆயின், மரபு வழி உடல்மொழியை

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

ஆராயும்போது, எடுத்துக்காட்டாக – தமிழ் இலக்கண மரபின் வழி உடல்மொழியை ஆராயும்போது, இரு அடுக்குகளையே நாம் கொள்கிறோம்; மெய்ப்பாடுகளாக வெளிப்படும் உணர்ச்சிகள்; மெய்வழித் தோன்றா உணர்ச்சிகள். ஆயின், இவ்விரண்டையும் மரபிலக்கணம் அலசுகிறது என்றே கொள்ள வேண்டும்.

மெய்ப்பாடுகளாகத் தோன்றாவற்றையும் கூட மெய்ப்பாடுகளின் அடியில், அடிப்படையில் இலக்கணம் ஆராய்கிறது. மெய்ப்பாடுகளின் வழி தோன்றும் உணர்ச்சிகளைக் குறிக்கும்போது முகத்தின் வழி வெளிப்படும் உணர்ச்சிகளுக்கு மிகவும் முக்கியத்துவம் தரப்படுகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும்.

முகத்தின்வழி வெளிப்படும் உணர்ச்சிகளைத் தொல்காப்பியரும், உடல்மொழிப் பரதமுனிவரும் மிகத்தெளிவாகக் குறிக்கின்றார்கள். புற வாழ்விலும் அகவாழ்விலும் முக உணர்வுகள் வெளிப்படும் வகைகளை இவ்விரு பேரறிஞர்களும் தருகிறார்கள். எட்டுச் சுவைகளும் எவ்வாறு முகத்தின் வழி வெளிப்படுகின்றன என்பதற்குப் பரதமுனி முக்கியத்துவம் தருகிறார். முகத்திற்கு முக்கியத்துவம் தந்தபோதிலும் தொல்காப்பியர் பிற உறப்புகளில்லாமல் முகம் மட்டுமே எல்லாவற்றையும் சாதித்துவிட முடியாது என்று கொள்வது போல மெய்ப்பாடுகள் எல்லாவற்றையும் ஒருசேர்ப்பார்க்கிறார்.

பரதமுனி முகத்திற்கு நிறைய பங்கு தருகிறார். சைகைகளை உடலுறுப்புகளின் வழியான சைகைகள் என்றும், முகத்தின் வழியாக வெளிப்படும் சைகைகள் என்றும் முழு உடம்பின் அசைவுகளால் ஏற்படும் சைகைகள் என்றும் பரதமுனி பிரிக்கிறார். முகத்தின் வழி வெளிப்படும் சைகைகள் கண், கண்மணி, புருவம், இமை, மூக்கு, கீழ்துடி, தாடை நுனி, கன்னம், வாய் மற்றும் முகத்தின் வண்ணம் ஆகியவற்றின் வழி வருகின்றன என்று கொள்கிறார் பரதமுனி.

இவை ஒவ்வொன்றும் பலவகைகளாகப் பாகுபடுத்தப்படுகின்றன. அத்துடன் ஒவ்வொரு வகையும் ஓர் உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துகிறது என்றும் கொள்ளப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக, கன்னங்களை ஆறுவகையாகப்

பரதமுனி காண்கிறார். விழுந்த கன்னங்கள், ஊதிய கன்னங்கள், முழுக் கன்னங்கள், நடுங்கும் ஆடும் கன்னங்கள், சுருங்கிய கன்னங்கள், இயற்கையான கன்னங்கள் என்பவையாகும் அவை. ஒவ்வொரு வகைக் கன்னமும் ஓர் உணர்ச்சியை வெளிக்காட்டப் பயன்படுகிறது. விழுந்த கன்னம் துயரத்தை வெளிப்படுத்துகிறது; ஊதிய கன்னம் மகிழ்ச்சியைக் காட்டுகிறது; முழுக் கன்னம் ஊட்டத்தையும் கர்வத்தையும் காட்டுகிறது; நடுங்கும் ஆடும் கன்னம் சினத்தையும் மகிழ்ச்சியையும் காட்டப் பயன்படுகிறது. சுருங்கிய கன்னம், தொடு உணர்ச்சியையும், குளிரையும், பயத்தையும் காய்ச்சலையும் காட்டும். இயற்கையான கன்னம் பிற உணர்ச்சிகளைக் காட்டும் என்று பரதமுனி சொல்கிறார்.

தமிழ் இலக்கணமரபில் அடிப்படை உணர்ச்சிகளை அடையாளம் காண முயல்கிறார்கள். ஆயின், முகத்தின் பகுதிகளையும் உணர்ச்சிகளையும் இணைத்துக் காண முயல்வதில்லை. இதற்குக் காரணம் முகத்தின் ஒரே பகுதி வழியாகப் பல்வேறு உணர்வுகளையும் வெளிக்காட்ட முடியும் என்ற உண்மையாக இருக்கலாம். வடமொழி மரபில் முகத்தின் பகுதியையும் உணர்ச்சியையும் இணைத்துக் காட்டுவது நடைபெறுகிறது.

முகத்தைப் புரிந்துகொள்ளுதல்

ஒருசில நிகழ்ச்சிகளில் பிறரின் முகத்தைப் பார்த்தே நாம் நிகழ்ச்சியின் பொருளைப் புரிந்து கொள்கிறோம். அதேபோல முகத்தைப் புரிந்துகொள்ள ஒருசில நிகழ்ச்சிகளில் நிகழ்ச்சியின் பொருளும் நடவடிக்கையும் தேவை.

ஆகவே, முகத்தின்பொருளை ஆராய விரும்புவர்கள் நிகழ்ச்சி எப்படி முக உணர்வைச் சார்ந்துள்ளது, முக உணர்வு எப்படி நிகழ்ச்சியைச் சார்ந்துள்ளது என்று காண முயல் வேண்டும். அதைப்போலவே முக உணர்ச்சியோடு இணைந்து வரும் வாய்மொழி முக உணர்வைப் புரிந்து கொள்ள எவ்வாறு துணை செய்கிறது, தடைபோடுகிறது என்பதையும் ஆராயலாம்.

துன்பமான நிகழ்ச்சியை மகிழ்ச்சியான முகம் தந்தால், மகிழ்ச்சியான செய்தியைத் துயரமான முகம் தந்தால், எவ்வாறு செய்திகளைப் புரிந்து கொள்கிறார்கள் மக்கள் என்பதையும் ஆராய முடியும். துயரச் செய்தியை

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

மகிழ்ச்சியாகக் கூறுதல், மகிழ்ச்சிச் செய்தியைத் துயரம் தொனிக்குமாறு கூறுதல் ஆகியவற்றின் விளைவுகள் என்ன என்பதையும் காணலாம்.

தனிநபர்களுக்கிடையே அமையும் உறவுகளை வெளிக்காட்டும் கருவியாக இந்நிலைகளில் செய்திப் பரிமாற்றம் அமைகிறது. சமூகங்களில் எவ்வாறு செய்திகள் பரிமாறப்படவேண்டும் என்னும் விதிகளை அடையாளம் காண்பதற்கும் இச்சூழ்நிலைகள் பயன்படுகின்றன.

முகஉணர்ச்சிகளும் சமூக விதிகளும்

முகத்தில் காண்பிக்கப்படும் உணர்ச்சிகள் சமூகத்தின் விதிகளால் உண்டாக்கப்படுவன என்பதை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது. தனிமனிதன் என்ற நிலையில் வரும் முகஉணர்ச்சிகள்கூட சமூக விதிகளுக்கு அடங்கியே வெளிவருவதாக எனக்குத் தோன்றுகிறது.

எந்த உணர்ச்சியைக் காட்டவேண்டும், எவ்வளவு காட்டவேண்டும், எவ்வளவு தடவை காட்டவேண்டும், எப்படியெல்லாம் காட்டவேண்டும் என்றவாறு சமுதாயங்கள் விதிமுறை செய்வதால், சமுதாயத்தின் முகமாகத் தனிநபர் முகம் மாறிவிடுகிறது.

இயற்கையாக ஏற்படும் முக உணர்ச்சி

இவ்வாறு சமுதாயத்தின் முகமாகவே தனி நபரின் முகம் மாறிவிட்ட போதிலும், முக உணர்ச்சி என்பது இயற்கையாக ஏற்படுவது, முயன்று உண்டாக்கப்படுவதன்று என்ற எண்ணமும் சமூகங்களில் உண்டு.

எவ்வளவுதான் முடிமுடி மறைத்தாலும் இதயத்தின் உண்மையான உணர்வுகளை முகம் எல்லா நேரங்களிலும் மறைத்துவிட முடியாது என்ற கொள்கையும் சமூகங்களில் காணக்கிடைக்கிற ஒன்று.

மேலும் முகத்தைவிட உணர்ச்சிகளை உண்மையாகக் காட்டுகிற உடலுறுப்பு வேறு எதுவும் இல்லை என்ற நினைப்பும் சமூகங்களில் காணக்கிடைக்கிற ஒன்றாகும்.

இருப்பினும் முகத்தில் வெளிப்படும் உணர்ச்சியின் சரியான பொருளைத் தெளிவாகக் கூறுவதற்கு நம்மால் இயலாது என்பதையும் நாம்

ஓத்தக்கொள்ள வேண்டும். துருவித்துருவிக் கேட்டால் அக்கேள்விகள் முரண்பாடான விடைகளை நம்மிடமிருந்து வருவிக்கும்.

மேலும், ஒருவர் ஓர் உணர்ச்சிக்குக் கண்ட பொருளை இன்னொருவரும் முழுக்கக் கொண்டிருப்பார் என்று சொல்வதற்கில்லை. ஆயின், நாடக நடனக் கலைகளிலே ஒரு பொருளுக்கு ஓர் உணர்ச்சி என்ற நிலை இருப்பதால் ஒவ்வோர் உணர்ச்சிக்கும் ஓர் உடன்படானப் பொதுப் பொருளைக் கூற முடியும் என்பது தெரிகிறல்லவா? அதாவது நாம் மறைக்க முடியும், மாற்றிக் காட்ட முடியும் என்ற வசதிகளே பொதுப்பொருள் இருப்பதை, உடன்பாடு இருப்பதைக்காட்டுகின்றன என்று கொள்ள வேண்டும்.

முகவுணர்வு வகைகள்

இயற்கையாக வெளிப்படும் உணர்ச்சிகள், சமூகத்தால் வளர்க்கப்படும், தடை செய்யப்படும் உணர்ச்சிகள், மேலும் தனி நபரின் காரணங்களால் (motive) ஏற்படும் முக உணர்ச்சிகள் என்று முகவுணர்வுகளை நாம் பார்க்க வேண்டியுள்ளது.

முகவுணர்ச்சியை மறைப்பது குறித்தும், முகவுணர்ச்சியை மறைப்பதன் வழி உணர்ச்சியைத் தெளிவாகக் காட்டுவது குறித்தும் நாம் இப்போது ஒருசில வாக்கியங்களில் பார்க்கலாம்.

முகவுணர்ச்சியை எங்கெல்லாம் மறைக்க வேண்டும், எப்படி யெல்லாம் மறைக்க வேண்டும், எவ்வளவு மறைக்கவேண்டும் என்பன குறித்து நாம் பிறந்து வளரும் சமுதாயம் நாம் வளர்கிறபோதே நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் நமக்குக் கற்றுத்தருகிறது. இது முதல் வகை மறைப்பு.

இரண்டாம் வகையில், சுயநலன் கருதி, குறிக்கோள் கருதி, நாம் முகவுணர்ச்சிகளை மறைக்க முயலலாம். உண்மைக்குப் புறம்பானதைக் காட்ட, இயல்பான உணர்ச்சியிலிருந்து முகவுணர்ச்சி மாற்றிக் காட்டப்படும். அதே போன்று, இரண்டில் எதை ஏற்றுக் கொள்வது, இரண்டில் எதைச் சொல்வது போன்ற நிலைகளில் ஒன்றைத் தெரிந்தெடுத்தவுடன் இன்னொன்றை மறைக்க வேண்டிய நிலைக்கு நாம் உள்ளாகிறோம். நம்மைப் பாதுகாத்துக் கொள்ள, நம் நலனை அதிகரித்துக்கொள்ள என்றும் முகவுணர்ச்சிகளை நாம் மறைக்கிறோம், மாற்றிக் கொள்கிறோம்.

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

மூன்றாம் வகை மறைப்பு, மறைப்புக்காக நடைபெறுவதன்று. மறைத்ததால் மறைக்கப்படும் பொருள் மிகத்தெளிவாக மனதிற்குள் படும். இந்த உத்தியை இலக்கியத்திலும், சித்திரக்கலையிலும் சிற்பக்கலையிலும் அடிக்கடி பயன்படுத்துகிறார்கள். ஆயின், உடல்மொழியைப் பற்றி ஆராய்வோர் இவ்வுத்தியை இதுவரை அதிக அளவு ஆராயவில்லை என்றே சொல்ல வேண்டும்.

படத்தில் முகம்

தமிழ் நாவல்களின் அட்டையிலும் தொடர்கதைகளின் பக்கங்களிலும் காணப்படுகிற அளவு, கதையினுள்ளே முகம் காணப்படவில்லை என்றே சொல்ல வேண்டும். அதாவது, கதைமாந்தரின் பெயருக்குள்ளே, வருணனைக்குள்ளே மட்டும் தான், தமிழ் நாவல்களில் முகம் அதிகம் காணப்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும். பெயரை எழுதினால் மட்டும் சித்திரத்தின் வழி கிடைக்கும் உருவம் கிடைத்துவிடாது. எனவே வாய்மொழியில் அமையும் பெயரை அட்டையிலும் பக்கங்களிலும் உருவமாக மாற்றுகின்றார் சித்திரக்காரர். இவ்வாறு மாற்றும்போது எல்லா உறுப்புகளையும்விட முகம் முதலில் தெளிவாக்கப்படுகிறது.

அதாவது வாய்மொழியில் பெயரும் உடல் மொழியில் முகமும் ஒன்றாகி விடுகின்றன. பெயர் ஒரு 'லேபல்' ஆக வேலை செய்கிறது. பெயருக்குரிய உயிரை, அசைகளால் அமைந்த பெயர் மட்டும் நேரடியாகக் காட்டுவதில்லை. பெயருக்கும் உருவுக்கும் குணத்திற்கும் வண்ணத்திற்கும் கொஞ்சம் கூடத் தொடர்பு இல்லாமல் இவ்வுலகில் தனி நபர்கள் காணக்கிடைக்கிறார்களல்லவா?

ஆகவே, ஒரு பெயரை, கதைமாந்தரின் பெயரைச் சுற்றியுள்ள வருணனையைச் சித்திரக்காரர் படமாக்குகிறார். அவ்வாறு படம் போடும்போது முகத்திற்கு முக்கியத்துவம் கிடைக்கிறது.

எப்படி வருணனை முகமாகிறது என்பதை நாம் ஆராய்ந்தோமென்றால் முகத்தைப் பற்றிப் பல செய்திகள் நமக்குத் தெரியவரலாம்.

முகவருணனைகள்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

தமிழ் நாவல்களில் வரும் முகவருணனைகள் பல்வேறு வகையாக அமைகின்றன. யதார்த்த நாவல்களில் ஒரு பாத்திரத்தை இன்னொரு பாத்திரத்திலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டும் முக இயல்புகளே குறிப்பாகக் காட்டப்படுகின்றன. சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் பாத்திர வேறுபாடு கருதி முகவருணனை அமையாது உணர்வை வெளிப்படுத்தும் கலமாகவே கொள்ளப்படுகிறது. அப்போதும் கூட, முகத்தைப் பற்றி அதிக அளவு பேச்சுக்கள் அமைவதில்லை.

இருப்பினும், சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் பண்பு அடிப்படையிலும், அத்தகைய முறையினரின் முருகியல் கொள்கைக் கருத்துக்களின் அடிப்படையிலும் கவர்ச்சி, கவர்ச்சியற்ற, அருள்/அருளற்ற என்றவாறு முகங்கள் அமைகின்றன. நீதியை, அறத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட முதல் தமிழ் நாவல்களில் அகத்தின் அழகு முகத்தில்தெரியும் என்ற அடிப்படையிலேயே முகவருணனை அமைகிறது. ஒவ்வோர் உணர்விற்கும் முகத்தைப் பற்றிய குறிப்பு தவறாமல் இந்நாவல்களில் வரும்.

முகத்தில் விழிக்காதே, முகத்தையாவது பார்க்க ஆசை, முகம் மறந்து போய்விட்டதே என்ற அங்கலாய்ப்பு, முக வேதனை, முகமலர்ச்சி என்றவாறு அங்கங்கே அடிக்கடித் தோன்றுகிறது முகம். பல முகங்களைக் கொண்டுள்ள கதைமாந்தர் பற்றிப் பேசும்போது – அரசியல்வாதிகள், வில்லன்-வில்லியர்போன்றோர் - முகத்தைக் குறிப்பாகக் காட்ட நாவலாசிரியர் தயங்குவதில்லை.

பாலகுமாரன் போன்ற எழுத்தாளர் தம் கதைமாந்தர் கனவு காணும்போது (கரையோர முதலைகள்) முகமும் உடலும் எவ்வாறு மாறுகின்றன – உணர்ச்சிகளில் மட்டுமல்லாது உருவுகளிலும் - என்பதைக் குறிக்கின்றனர்.

கோரமான முகத்தை மறைக்க முயல்கிற நடவடிக்கைகளையும், கோரமான மனதும் கோரமான முகமும் இணைந்துபோகிற கதைகளையும் தமிழ் நாவல்களில் எளிதில் காணலாம்.

உணர்ச்சிகளை வெளிக்காட்டும் கலம் முகம்

தமிழ் நாவல்களில் தனிமனிதர்களிடம் ஏற்படும் உணர்ச்சிகளை வெளிக்காட்டும் கலமாகவே முகம் காட்சியளிக்கிறது. இப்போது, இவ்வாறு உணர்ச்சியைக் காட்டும் கலமான முகம் அமையும்போது, முகத்தின் பகுதிகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் வெவ்வேறு தொழில்களைத் தமிழ் நாவலாசிரியர் மரபைப் பின்பற்றித் தருகிறார்கள். கன்னங்கள் மகிழ்ச்சியைக் காட்டப் பயன்படுகின்றன. மரபுகளை மீறுவது குறைந்தே கணப்படுகிறது. பரிசுசத்தை மிக முக்கியமாகக் கொண்டுள்ள யதார்த்த நாவல்களில் பரிசுசத்தை வரவழைப்பதற்காகவே மரபுகளை மீறுகிறார்கள்.

புதுப்புதுக் கருத்துகளின் வழி உணர்ச்சியை வெளிக்காட்ட மரபு இலக்கியங்கள் உருவகங்களை முகத்திற்குத் தந்து அவ்வுருவகத்தின் வழி முகத்திற்குப் புதிய தொழில்களையும், பயன்களையும், அர்த்தங்களையும் தருவதை நாம் காவியங்களிலும், தனிச்செய்யுள் திரட்டுகளிலும் காணுகிறோம்.

இவ்வாறு உருவகம் அமைப்பது இன்றைய தமிழ் நாவல்களில் இல்லாத ஒன்று. உருவகத்தை விட்டுவிட்டதால் புதிய தொழில்களையும் பயன்களையும் நாவலாசிரியர் முகத்திற்குத் தராது நிகழ்ச்சிகளின் உணர்ச்சிகளைக் காட்ட மட்டும் பயன்படுத்துகிற நிலையில் தமிழ்நாவலை இன்றுநாம் பார்க்கிறோம்.

உருவ அமைப்பு, நிகழ்ச்சிகளின் உணர்ச்சி, பாத்திர வருணனை ஆகியவையே இன்றைய தமிழ் நாவலில் முகம் பெறும் பாகங்களாகும்.

உயர்வு நவீனசியாகவோ, இயற்கை நவீனசியாகவோ கற்பிக்கப்படுகிற முக-உருவகங்களை ஓரோர் இடங்களில்தான் இன்றைய தமிழ் நாவல்களில் பார்க்கிறோம். உட்கிடையான கனவு நிலைகளிலேயே அவையும் வருகின்றன என்று சொல்லவேண்டும்.

நாவல்கள் கவிதையின் சில கூறுகளையும் நாடகத்தின் சில கூறுகளையும் தங்களுக்குள் அடக்கிக் கொண்டிருந்தபோதிலும் உருவகமும் அசைவும் நாவல்களில் முக்கியம் பெறாது நிழற்படங்கள் வழியேயே கதை தொடர்ந்து செல்லுமாறு அமைப்பதே, இன்று தமிழ் நாவல்கள் செய்யும் பணியாகும்.

கதை, தானாகவே தனித்தனி நிகழ்ச்சிகளின் வழி அசைவு பெறுகிறது. ஒன்றையடுத்து ஒன்று அமையுமாறு வைப்பதன் மூலம் கதைக்கு அசைவை / ஓட்டத்தைத் தமிழ் நாவலாசிரியர் தருகிறார். தனித்தனி நிகழ்ச்சிகளும் நிற்கின்றவாறே, வருணனையும் அமைகிறது. ஆகவேதான், படத்தை வருணிப்பதே போன்று முகவுணர்ச்சிகளும் வருணிக்கப்படுகின்றன.

ஒரு நிகழ்ச்சியைப் படிக்கும்போது நாம் கதையை அனுபவிக்கிறோமே தவிர, நாமும் அதில் நேரடியாகப் பங்கு பெறுகிறோம் என்ற உணர்ச்சியை வெகுசில நாவலாசிரியரே தரமுடிகிறது. நம்மைப் பாவித்துக் கொண்டு பங்கு பெறுவது ஒரு வகை. நம்மையறியாமலேயே நாம் கதையில் ஆடி ஓடிப் பங்கு பெறுவதாக எண்ணுகிற நிலை இன்னொரு வகை.

நிழற்படங்களாகவே அமையும் நிகழ்ச்சிகளில் உணர்வை அடையாளங்காட்டுவதற்கென்றே முகத்தைப் பற்றிய குறிப்புப் பெரிதும் பயன்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும். அவ்வாறு அடையாளம் காட்டுவது மட்டும் செய்தால் உணர்ச்சியை நம் அறிவு நிலைக்கு மட்டுமே ஆசிரியர் கொண்டு வருகிறார். நாம் கதையோடு ஒன்றுவது, கதைமாந்தரோடு மாந்தராக ஒன்றுவது இவ்வடையாளம் காட்டுவதில் அமையாது கதையிலேயே, கதையின் ஓட்டத்திலேயே அமைகிறது என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது.

அதாவது, முகத்தில் கண்ணீர், முகம் சிவந்தது என்பதெல்லாம் சொல்லாமல் அழுதான், வெட்கப்பட்டான் / கோபப்பட்டான் என்று நேரடியாக நாவலாசிரியர் எழுதினாலும்கூட, நாம் மாந்தரின் உணர்ச்சியைப் புரிந்துகொள்வோம், உணர்ந்துகொள்வோம் என்றே எனக்குப்படுகிறது. ஆகவே, முகத்தைப் பற்றிய உடல்மொழிக் குறிப்புகள் தமிழ் நாவலில் அடையாளமாகவே இன்று பயன்படுகின்றன என்று சொன்னால் அது மிகையாகாது. இது சரியான முடிவுதான் என்பதைச் சமன் செய்யப்பட்ட தமிழ்நாவல்களில் அதிக அளவு உடல்மொழிக் குறிப்புகள் இல்லாதிருந்தும் கதையாலும் கருத்தாலும் அந்நாவலை வாசகர்கள் உணர்ந்து அனுபவிக்கிறார்கள் என்பதிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம்.

இதனால்தானோ என்னவோ, உடல்மொழியைப் பற்றி யதார்த்தவாதிகள் எடுத்துக்கொள்ளும் சிரத்தையைப் பிறரிடம் தமிழ் நாவல்களில் காணமுடியவில்லை.

தொழிலால் ஏற்படும் முகமாற்றங்கள்

தமிழ் நாவல்களில் சாதிக்குச் சாதி முகங்கள் வேறுபடும் என்ற கொள்கை பயன்படுத்தப்படாவிட்டாலும் சமூக வேற்றுமைகளைக் காட்டுவதற்கும், ஏற்றத்தாழ்வுகளைக் காட்டுவதற்கும் பல்வேறு உத்திகளைத் தமிழ் நாவலாசிரியர் பயன்படுத்துகின்றனர்.

தொழிலால் ஏற்படும் முகமாற்றங்கள் - உருவத்தில் ஏற்படும் மாற்றங்கள், தெளிவாகக் குறிக்கப்படுகின்றன. மேனிநிறமும் முகத்தின் நிறமும் குறிக்கப்பட்டு ஓரளவு சாதியடையாளத்தை யதார்த்த நாவல்களில் தருகிறார்கள். முகத்தில் அணியப்படும் அணிகலன்கள், சமூகத்தைக் காட்டப் பயன்படுகின்றன. நெற்றியின் அமைப்பு, மூக்கின் அமைப்பு ஆகியவையும் குடும்ப நலத்தைக் காட்டப் பயன்படுகின்றன.

பொதுவாகக் கூறின், கருத்தளவிலும் நம்பிக்கை அளவிலும் தமிழ் இனத்தில் அமைந்துள்ள எண்ணங்கள்இ நாவலாசிரியர் எழுத்திலும் அவர்களையறியாது வெளிப்படுகின்றன. நல்ல வேளை, சாதிக்குச் சாதி உடலமைப்பில் வேற்றுமை மாறிக் காணப்படுகிறது என்று ஒருவர் சொன்ன உடனேயே, அதற்கு எதிரான எடுத்துக்காட்டு நம் கண்முன் வந்துவிடுகிறது.

இருப்பினும், ஒரு பாத்திரத்தின் உடலமைப்பையும் சாதியையும் ஒரு சேரக் காணுகிற முயற்சியை, முதல் தமிழ் நாவல்களில் எளிதில் அடையாளம் காணமுடியும். பிந்திய புதுமைப்பித்தன் போன்றோரின் யதார்த்தக் கதைகளிலும் கூட ஆங்காங்கே வருணனை வரும்போது இந்தப் போக்கைக் காண்கிறோம். கும்பினிக்காரன் காலத்திலும் அதைத் தொடர்ந்து அமைந்த ஜமீன்தார் காலத்திலும் நடைபெறுவதாக எழுதப்படுகிற கதைகளிலும், ஆசிரியர்கள் வேறுபாடின்றி இவ்வுத்தியைக் கடைப்பிடிப்பதைக் கதையில் ஆங்காங்கு காணலாம். சமன்செய்யப்பட்ட நாவல்களை எழுதிய நா.பார்த்தசாரதியின் முந்தியகாலக் கதைகளில் கூட கருவுக்கும், தொழிலுக்கும் சாதிக்கும் இடையே நெருங்கிய தொடர்பைக்

கற்பிக்கும் நிலையைக் காண்கிறோம். சமன்செய்யப்பட்ட நாவல்களில் தொழிலும் மனநிலையும் உருவத்தில் மாற்றமும் குறிக்கப்படுகின்றன; ஆயின் சாதிக்குரிய தொடர்பு குறிக்கப்படுவதில்லை.

யதார்த்தம் என்றதுமே சாதியின் குணமும், உடலுருவமும் முகத்தோற்றமும் யதார்த்த ஆசிரியர்களால் குறிக்கப்படுவதற்குக் காரணம் அவர்கள் ஒவ்வொரு சாதியும் தங்களைப் பற்றிக் கொண்டுள்ள கருத்தை அவர்கள் அடையாளம் கண்டு அதனடிப்படையில் வருணனை செய்வதாகும்.

அதேபேன்று அந்தச் சாதியைப் பற்றிப் பிற சாதியார் என்ன நினைக்கிறார்கள் என்பதைப் பற்றியும் அவ்வாறு பிற சாதியார் தங்களைப் பற்றி நினைப்பதைப் பற்றி அச்சாதியார் என்ன நினைக்கிறார்கள் என்பதையும் மனதில் கொண்டு எழுதினால் யதார்த்தம் விளையும் என்ற நினைப்பும் காரணமாகலாம்.

மேலும் வேற்றுமைகளின் வழியேதான் யதார்த்தம் விளையும் என்பது பெரும்பாலான யதார்த்த நாவல்களின் நடைமுறையாகும். நா.பார்த்தசாரதியின் கும்பினிக்காலக் கதைகள், ஜமீன்தார்காலக் கதைகள் சமன்செய்யப்பட்ட நாவல் எழுதும் ஆசிரியர்கள் கூட யதார்த்தத்தை எவ்வாறெல்லாம் காணுகிறார்கள் என்பதை நமக்கு வெளிக்காட்டுகின்றன.

5. தமிழ் நாவலில் வாய்மொழியும் மவுனமும்

நான் முன்பே குறிப்பிட்டவாறு, வாயால் வெளிவரும் ஒருசில ஒலிகள்கூட உடல்மொழியைச் சார்ந்தவை என்ற எண்ணம், மரபிலக்கணத்திலும் இன்றைய உடல்மொழி ஆராய்ச்சியிலும் பயன்பட்டு வரும் கொள்கையாகும். வாயால் வரும் இம்மொழிகள், மொழியியலின் அடிப்படையில் ஒலியாகவும் ஒலியனாகவும் அசையாகவும் சொல்லாகவும் வாக்கியமாகவும் பிரித்து ஆராய்ச்சி செய்வதற்குத் தோதுவாக அமையலாம். ஒருசில அவ்வாறு அமையாமலும் இருக்கலாம்.

அதாவது, வாய்மொழியைத் தவிர மற்றவை எல்லாம் உடல்மொழியே என்று நாம் கொண்டாலும்கூட, வாய்மொழியின் சில கூறுகள் உடல்மொழிப் பகுதியில் அமையக் கிடக்கின்றன.

பரதமுனி மற்றும் தொல்காப்பியரின் நோக்கு

உட்கிடக்கும் உணர்ச்சியைத் தரும் வாய்மொழிகள் என்றும், உட்கிடக்கும் செய்தியைத் தரும் வாய்மொழிகள் என்றும் இருவகையாக வாய்மொழியைத் தொல்காப்பியம் பிரிப்பதை நாம் காண்கிறோம். நூற்பாக்களின் உட்பொருளை உரையாசிரியர்கள் தெளிவாகக் காட்டுகிறார்கள்.

மெய்ப்பாட்டியலில், அபிநவகுப்தரும் அவருக்குப் பல ஆண்டுகளுக்கு முந்திய நாட்டியமுனி பரதரும், எவ்வாறு வாய்மொழியின் சில கூறுகள் உடல்மொழியின் உறப்புகளாக இயங்குகின்றன என்று காட்டியுள்ளார்கள். இந்திய மரபிலக்கணங்கள் இன்றைய உடல்மொழி ஆராய்ச்சியாளருக்கு முன்பே இக்கருத்தை வலியுறுத்தி உடல்மொழியையும் வாய்மொழியின் இலக்கணத்தோடு இணைத்துக் காண முயன்றுள்ளன. இன்றைய தமிழ் நாவல்களும் இக்கருத்தைப் பின்பற்றியே செயல்படுகின்றன என்று சொல்லலாம்.

மற்றெல்லா உடல்மொழியின் கூறுகளையும்விட வாய்மொழியை உடல்மொழியின் கூறுகளாகப் பயன்படுத்துவதில் இன்றையத் தமிழ் நாவல்கள் சிறந்து காணப்படுகின்றன என்பது என் கருத்தாகும். வாய்மொழியின் உடல்மொழிக் கூறுகள் இருவகையாகத் தமிழ் நாவலில் பயன்படுகின்றன. ஒன்று இம் ‘மொழிகள்’ மொழியியலின் அடிப்படையில் ஒலியாகவும், ஒலியனவாகவும், அசையாகவும், சொல்லாகவும் பகுத்துப் பார்க்கவியலாத வகையில் அமைகின்றன. இவற்றிலேயே இன்னொரு வகை உயிரளபெடை, ஒற்றளபெடை ஆகியவற்றின் வழியாகவும், குறுக்கங்கள், குறைகள், விகாரங்கள் ஆகியவற்றின் வழியாகவும் வெளிப்படுகின்றன. முந்திய பகுதி தெளிவான மொழியியல் கூறுகள் அமையாது காணப்படுகின்றது. பிந்திய பகுதியில் தெளிவான மொழியியல் கூறுகள் குறிக்கப்பட்டபோதிலும் அவை பயன்படும் தொழில்கள் தெளிவாக அமைவதில்லை. மேலும் அளபெடைகள் நடப்பில் இருப்பதைக் காட்டுவதற்குரிய அடையாளங்களே தவிர நடப்பை அப்படியே தருகின்றன என்று சொல்ல முடியாது.

மறைபொருள் வாய் ‘மொழிகள்’

இன்னொரு வகையான வாய் ‘மொழிகள்’ மறை பொருளைத் தருவன. அதாவது, இவ்வாய்மொழிகளில் அமையாத உறுப்புகளாலேயே, மறைமுகமாகச் சுட்டப்படுகிற உறுப்புகளாலேயே, முறைமுகப் பொருளை நாம் உணர்ந்து கொள்கிறோம். இல்லாததைக் கொண்டு நாம் வேறு பொருளை உண்டு பண்ணுகிறோம்.

உள்ளார்த்தத்தைத் தருகின்ற வாய்மொழிகளையும் உடல்மொழியிலேயே சேர்த்துக் கொள்ளவேண்டும். அதற்குக் காரணம் வாய்மொழிகளின் நேரடிப்பொருள் ஒன்றாயிருக்க அவ்வாய்மொழிகளைக் கேட்டவரும் பயன்படுத்துபவரும் இன்னொரு பொருளிலேதான் அவ்வாய்மொழிகளைப் புரிந்து கொள்கிறார்கள். அதாவது, வாய்மொழியில் இல்லாத ஒன்று இருப்பதன் வழியாக வெளிப்படுகிறது. வாய்மொழியைச் சேராத அனைத்தும் உடல்மொழி என்று கொள்ளப்படுவதால்

உள்ளத்தங்களைத் தரும் வாய்மொழிகளும் உடல் மொழியே என்று கொள்கிறோம்.

இத்தகைய உள்ளத்தங்களை மொழியியல் கூறுகளின் அடிப்படையிலேயே காண்பது என்பது சிரமம். ஏனென்றால் மொழியியல் அடிப்படையில் அமையும் கூறுகளுக்குரிய பொருள் வேறாகவே இச்சூழ்நிலையில் அமைகிறது. இவ்வாறு இருப்பதைக் கொண்டு, இல்லாததை முறைமுகமாகக் காட்டுவது, சொல்லிலும் அமையலாம். சொற்றொடரிலும் அமையலாம், பத்தி பத்தியாக உரையாடல்களிலும் அமையலாம்.

இருப்பதைக் கொண்டு இல்லாததைக் காட்டும்போது மனநிலைகளை, விருப்பு வெறுப்புகளை, எவ்வளவு தூரத்திலிருந்து பேசுகிறோம் என்பனவற்றை வெளிக்காட்டுகிறோம். வாய்மொழியின் வழியாக உடல்மொழி பயன்படும்போது அவ்வாறு செய்தியைத் தருபவரின் அனுபவம், விருப்பு, வெறுப்பு அவருக்கும் அவருடன் ‘உரையாடலில்’ ஈடுபட்டுள்ளவருக்கும் இடையே அமைந்துள்ள தொடர்பு செய்திக்கும் அவருக்கும் இடையேயுள்ள தொடர்பு ஆகியவற்றை நாம் காணவேண்டும்.

உள்ளத்தம் உடைய மொழி

ஏன் நாம் உள்ளத்தம் உடைய மொழிகளைப் பயன்படுத்துகிறோம்? சமூகக் காரணங்கள், ஆளுமையின் காரணங்கள், எதன்வழி (media) செய்திப்பரிமாற்றத்தில் ஈடுபடுகிறோம் என்பதன் காரணங்கள், மறைமுகமாகச் செய்தியைப் பரிமாற வேண்டிய கட்டாயம் ஆகியவை உள்ளத்தம் பொதிந்தவாறே செய்திப் பரிமாற்றம் செய்வதற்கு ஏதுவாகிறது. நல்ல முறையில் போதுமான அளவு செய்திப்பரிமாற்றத்தைச் செய்துவிட்ட மனநிறைவை இது நமக்குத் தருகிறது.

எதை எப்படிச் சொல்ல வேண்டும் என்று தீர்மானிக்க முடியாதவாறு அமைகின்ற நிகழ்ச்சிகளில் உள்ளத்தம் நிறைந்தவாறு பேசுவதும் செய்வதும் மிகவும் பொருத்தமென்று கருதப்படுகிறது.

சமூக மரபுகள்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

எவ்வாறு வாய்மொழியையும், உடல்மொழியையும் பயன்படுத்த வேண்டும் என்பதை சமூக மரபுகள் கற்றுத்தருகின்றன. மேலும் படைப்பாற்றல் மிக்க, தலைமை பெறுகிற ஒருசில தனி நபர்களாலும் இம்மரபுகள் உண்டு பண்ணப்படுகின்றன. இம்மரபுகளால் உடல்மொழியும் வாய்மொழியும் எவ்வாறு தனித்தனியாகவும் ஒருங்கிணைந்தும் செயல்படவேண்டும் என்பதும் உறுதி செய்யப்படுகிறது.

பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுகளைப் பார்க்கலாம்.

- (1) ஒரே வீட்டில் வசிக்கும் கணவனும் மனைவியும் ஒருவரையொருவர் கடிதத்தின் வழியே அணுகுவது அல்லது இன்னொருவர் வழி செய்திப் பரிமாற்றம் செய்துகொள்வது இருவருக்கிடையே ஏற்பட்டுள்ள இடைவெளியைக் காட்டும். வாய்மொழியில் கேட்டதற்கு எழுத்தில் விடை தருவதும் இடைவெளியைக்காட்டும். இவையெல்லாவற்றையும் இருவருக்கிடையே ஏற்படும் இடைவெளியைக் காட்டுவதற்கென்றே பயன்படுத்தலாம். பொதுவாகச் சொன்னால், எப்பொழுதும் பயன்படுத்தும் வழிமுறையை (medium) விட்டுவிட்டுப் புதிய வழிமுறையைத் திடீரென்று மேற்கொள்வதே உறவுகளில் ஏற்படும் இடைவெளியைக் காட்டுவதற்குரிய அடையாளமாகி விடுகிறது.
- (2) வழக்கமாகப் பேசும் 'சௌஜன்யமான' வழிமுறையை விட்டுவிட்டு, சௌஜன்யத்தைக் குறைத்து மிடுக்காகவும், விறைப்பாகவும் விட்டுக்கொடாமலும் திடீரென்று பேசத்தொடங்குவதும் வளர்ந்துவருகிற இடைவெளியைக் குறிக்கும்.
- (3) இதுவரை பயன்படுத்திவந்த செல்லப்பெயர்கள், பட்டப்பெயர்கள், அன்புப் பெயர்கள், முறைப்பெயர்கள் ஆகியவற்றை விட்டுவிட்டுப் புதிய முறையில் பட்டம் படாமலும் பேசத்தொடங்குவதும் இடைவெளியைக் குறிக்கும்.
- (4) ஒருவரையொருவர் பெயர்சொல்லி அழைப்பதை நிறுத்தி விடுவதும் வளர்ந்துவரும் இடைவெளியைக் குறிக்கிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

- (5) அதேபோன்று, வளர்ந்து வரும் உறவை வெளிக்காட்ட இருவர் ஒருவரையொருவர் பெயர்சொல்லி அழைக்கத் தொடங்கலாம். இடைவெளி குறைவதை இது காட்டும்.
- (6) சரியான, மதிப்புத்தருகிற விளிப்பெயர்களைப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் இருவருக்கிடையே உள்ள இடைவெளியைக் காட்டலாம். வளர்த்துக்கொள்ளலாம்.
- (7) மற்றும், பிறரைப்பற்றிக் குறிப்பிடும்போது பயன்படுத்தும் குறிப்புச் சொற்களால், கூறுபவருக்கும் குறிப்பிடப்படுபவருக்கும் இடையே அமைந்துள்ள உறவை வெளிக்காட்டலாம். விருப்பு வெறுப்புகள், மரியாதைகள் எல்லாம் இதன்வழி வெளிப்படும்.
- (8) எவ்வாறு நன்றியைத் தெரிவிக்கிறோம் என்பதிலும் உள்ளர்த்தம் அமைந்து கிடக்கும். இவ்வுள்ளர்த்தம் சொற்களில் உறையாது சொல்லும் முறையில் உறையலாம்.
- (9) எவ்வாறு நன்றியைச் செயலில் காட்டுகிறோம் என்பதிலும் உள்ளர்த்தம் அமையும்.
- (10) பிறரை ஒருமையிலும் அ.:றிணையிலும் குறிப்பதோ விளிப்பதோ, அவரைப்பற்றிய கருத்தை, விளிப்பவர் என்னவாறு கொண்டிருக்கிறார் என்பதைக் காட்டும். மேலும், இதுவரை மரியாதைப் பன்மையில் விளிக்கப்பட்டுக் குறிக்கப்பட்டு வந்தவர் ஒருமையிலும் அ.:றிணையிலும் விளிக்கப்பட்டால், குறிக்கப்பட்டால், அது அவர் மரியாதை இழந்து வருவதைக்காட்டும்.
- (11) பேசுபவர் தன்னைச் சேர்த்துச் சொல்கிறாரா, விலக்கிச் சொல்கிறாரா, எதிர்ப்படச்சொல்கிறாரா, நடுநிலையில் இருந்து சொல்கிறாரா, சார்ந்து சொல்கிறாரா என்பவற்றையும் உட்கிடையாகக் காட்ட முடியும்.
- (12) பேசுபவர் ஒன்றைக் குறிப்பிடுவதன் வழிப் பிறவற்றை விலக்கிவிடுகிற உள்ளர்த்தம் தரலாம்.
- (13) சொல்லும்போதே உறவுகளில் உள்ள பிணக்கை, இடைவெளியை உள்ளர்த்தமாக வெளிக்காட்ட முடியும்.

- (14) முன்பு நடந்த செய்தி, முன்பு பொருத்தமானது இப்போது பொருத்தமானதன்று என்று காலப் பொருத்தத்தையும் உட்பொருளாகக் கூற முடியும்.
- (15) சொற்களைத் தெரிந்து எடுத்துப் பயன்படுத்துவதின் அடிப்படையிலும், அடைமொழித் தொடர்களைத் தேர்ந்தெடுத்துப் பயன்படுத்துவதன் அடிப்படையிலும் உறவுகளை வெளிப்படுத்தலாம் என்று கருதுகிறேன், என்று நினைக்கிறேன், இருக்கலாம், இருக்கலாமாம் போன்ற வினை முடிவுகள் சொல்பவர்க்கும் சொல்லப்படுகிற பொருளுக்கும் இடையே இடைவெளி இருப்பதை உணர்த்துகின்றன.
- (16) தனக்கும் பிறருக்கும் இடைவெளியை உறுதி பண்ணுவதற்குச் சொற்களும் சொற்களைக் கூறும் முறையும் மிகவும் உதவுகின்றன. ஓ! அவர்களையா, எனக்குத் தெரியாதே, அவர்கள், இவர்கள், பக்கத்தில், தூரத்தில், தள்ளி, அப்பொழுது போன்ற சொற்கள் இடைவெளியைக் காட்டுவதற்காக அதற்குரிய ஓசையோடு பயன்படுத்தப்படுகின்றன.
- (17) காலத்தை உள்ளர்த்தமாகக் காட்டும்போதும் தூரவிலகி இருப்பதைக் காட்டுகிறோம். நீ அந்தச் சங்கத்தில் உறுப்பினனா என்ற கேள்விக்கு உறுப்பினனாக இருந்தேன் என்று சொல்லும்போது இப்போது உறுப்பினனாக இல்லை என்ற பொருள் தொனிக்கிறது.
- தமிழிலும், தமிழ் போன்ற சில வாக்கிய அமைப்பைக் கொண்டிருக்கிற சில இந்திய மொழிகளிலும், பெயர்-பெயர் வாக்கியங்களில் உள்ளர்த்தம் அமைவது ஒரு முறையாகும். நான் உறுப்பினன் என்று எழுவாயும் பயனிலையும் பெயராக அமையுமாயின், அவ்வாக்கியப் பொருள் தற்காலத்தில் உண்மையானது என்றே நாம் புரிந்து கொள்கிறோம். காலத்தை மாற்ற முயலும்போது அதே வாக்கியம்/வாக்கியப்பொருள் எழுவாயில் பெயராகவும், பயனிலையில் வினையாகவும்

அமைகிறபடி மாறிவிடுகிறது. நான் உறுப்பினன் - நான் உறுப்பினனாய் இருந்தேன் - நான் உறுப்பினனாய் இருப்பேன்.

இவ்வாறு ஒரு வாக்கிய அமைப்பில் இருந்து இன்னொரு வாக்கிய அமைப்புக்கு மாறுவதே தூரவிலகி நிற்பதற்கு அடையாளமாகி விடுகிறது. இவ்வடையாள அடிப்படையின்மேல் பிறகாரணங்கள், சொற்கள், செங்கற்களாக அமைந்து விரிவுச்சுவர் கட்டப்படுகிறது என்று சொல்லவேண்டும்.

பொதுவாகச் சொன்னால், தூரவிலகலைக் காட்டும்போதெல்லாம் வெறுப்பு அல்லது விருப்பமின்மையே காட்டப் பெறுகிறது.

இவ்விடத்தில் எந்த வாக்கிய அமைப்பைப் பயன்படுத்துகிறோம் என்பது நடையைத் தெரிந்தெடுப்பதற்காகச் செய்யப்படுவதன்று. பொருளை வெளிப்படுத்த குறிப்பிட்ட வாக்கிய அமைப்பையே பயன்படுத்த வேண்டும் என்ற நியதியின் அடிப்படையில் அமைவது.

- (18) இன்னும் சில இடங்களில் மாறி வரும் உறவுகளை மொழியில் காட்டும்போது அதன் தொனி உட்பொருளைக் காட்டும். இவள் என் மருமகள் என்பதற்கும் என் மகனின் பெண்டாட்டி என்பதற்கும் பொருள் வேறுபாடு உண்டல்லவா? அவள் என்பதை அது என்று குறித்தால் பொருள் வேறுபாடு உண்டல்லவா?

மேலும் இன்னொரு முறையையும் கவனியுங்கள். புத்தகம் எப்படி என்ற கேள்விக்கு எனக்கு அட்டை ரொம்பப் பிடித்திருக்கிறது என்று ஒன்றைக் குறிப்பிடுவதால் பிறவற்றைப் பிடிக்கவில்லை என்பதைத் தொனிக்கவைக்கலாம்.

- (19) மேலும் மூவிடப்பெயர்களைப் பயன்படுத்தும் முறையாலும் விலகுகிறோமோ நெருங்குகிறோமா, விரும்புகிறோமா வெறுக்கிறோமா என்பதைக் காட்ட முடியும். நான் என்று குறிப்பது குறிப்பாக ஒருவரைக்காட்டும், நாம் என்று குறிக்கும்போது

மயங்குகிற பல பொருள்கள் உள்ளடங்கும். ஒருவர் என்று சொல்லும்போது மயக்கம் இன்னும் அதிகமாகலாம். ஆகவே நான்-நாம்-ஒருவர் என்ற அளவுகள் கூறப்படுகிற பொருளோடு, கூறுகிறவர் எந்த அளவில் ஒன்றுகிறார் என்பதைத் தெரிவிக்க உதவுகிறது.

- (20) எதிர்மறையைப் பயன்படுத்துவதால் தூரமாக விலகுதலையும் வெறுத்தலையும் ஒன்றாகாமல் இருத்தலையும் காட்டமுடியும். சினிமா எப்படி என்ற கேள்விக்கு மோசமில்லை என்ற விடை கொடுத்தால் மோசமில்லை என்பது நன்றாக இல்லை என்ற பொருளை மறைமுகமாகத் தருகிறது.
- (21) உரையாடலில் எப்படிப் பொருள்களை, செய்திகளை அடுக்கக்கூடாது, எந்த வரிசையில் தருகிறோம் என்பதும், நமக்கும் அப்பொருளுக்கும், செய்திக்கும் இடையே உள்ள உறவை வெளிக்காட்டும். நம்மிடம் அச்சமயத்திலுள்ள உணர்ச்சிகள், அந்தஸ்து போன்றவையும் இவ்வரிசையைப் பாதிக்கலாம்.
- (22) பின்வரும் வாக்கியங்களைக் கவனியுங்கள் :
- (a) அவர்கள் சண்டைபோட்டார்கள்/சண்டைபோட்டுக் கொண்டார்கள்.
- (b) அவள் அவளோடு சண்டை போட்டாள்.
- (c) அவன் அவளோடு சண்டை போட்டான்.

ஒவ்வொரு வாக்கியமும் யார் சண்டையைத் தொடங்கினார்கள் என்பதை, சண்டையை முன்னின்று நடத்தினார்கள் என்பதைக் குறிக்கிறது அல்லவா?

(d) நான் என் தாயோடு பள்ளிக்கூடம் போனேன்.

(e) எந்தாய் என்னைப் பள்ளிக்கு இழுத்துச் சென்றாள்.

இவ்வாக்கியங்கள், செயல் விருப்பமாகச் செய்யப்பட்டதா? வலுக்கட்டாயமாகச் செய்யப்பட்டதா என்பதைத்தொனிக்கின்றன.

(f) நான் போவேன், நான் போக வேண்டும், நான் போயே தீரவேண்டும்.

இவை ஒவ்வொன்றாலும் எவ்வாறு விருப்பத்திலிருந்து கட்டாயத்திற்குப் போகின்றோம் என்பதை நாம் உணர்கிறோம்.

- (9) பேனா தொலைந்து விட்டது என்பதற்கும் பேனாவைத் தொலைத்துவிட்டேன் என்பதற்கும் செய்தவர் யார் என்பதைக் காட்டுவதில் வேற்றுமை உண்டல்லவா? வினைச் சொல் எடுக்கும் உருவம் இவ்வேற்றுமையை நமக்குத் தெரிவிக்கிறது.
- (23) என்று நான் நினைக்கிறேன், என்று நான் எண்ணுகிறேன், என்று நான் நம்புகிறேன் என முடியும் வாக்கியங்கள் பேசுபவரின் அனுபவமும் கேட்பவரின் அனுபவமும் வேறுபட்டு அமையலாம் என்பதைத் தெரிவிக்கிறது.
- (24) மேலும் இது தெளிவு, இது உறுதி, இது உண்மை என முடியும் வாக்கியங்கள் பேசுபவரையும் சொல்லப்படும் செய்தியையும் பிரித்துக்காணப் பயன்படுகின்றன. அடைமொழிகள் கூடக்கூட, செய்திக்கும் சொல்பவருக்குமிடையே அமையும் இடைவெளி குறைந்துகொண்டே வருகிறது என்ற சொல்ல வேண்டும்.
- (25) தேற்றேகாரம், மாத்திரம், உண்மையாகப் பார்த்தால், சுருக்கமாகச் சொன்னால் போன்றவற்றின் மூலம் பேசுபவர் கேட்பவரிடம் நெருக்கத்தை உண்டு பண்ண முடியும்.
- (26) சில சமயம் இழுத்து இழுத்துப் பேசுவதால் தயக்க உணர்வை ஏற்படுத்தித், தான் சொல்லுவதில் தனக்கே நம்பிக்கையில்லை என்ற செய்தியைப் பரிமாற முடியும். இரண்டிற்கும் பொருந்துகிற மயக்கம் தரும் சொல்லாட்சியும் தனக்கு எதிலும் பற்றில்லை, நம்பிக்கையில்லை என்ற உணர்வைத் தரப்பயன்படுத்தப்படலாம்.
- (27) மேலும், கொஞ்சமொழியை நாம் பயன்படுத்தும் விதம், அம்மொழிகளை ஒலிக்கும் விதம், ஒலிக்கும் ஓசை முறை, அழுத்தங்கள் ஆகியவை சொல்பவருக்கும் கேட்பவருக்கும் இடையே அமையும் உறவை வெளிக்காட்டும். பாலுறுப்புகளையும் பாலுணர்வு உறவுகளையும் கொஞ்சமொழிச் சொற்களாகப் பயன்படுத்தும்போது சில நேரங்களில் அவை இணக்கமான

நெருங்கிய உறவைக் காட்டுவதாகவும் சில நேரங்களில் வெறுப்பையும் விலகுதலையும் காட்டுவதாகவும் அமையும். எவ்வாறு ஒலிக்கப்படுகிறது என்பதன் அடிப்படையிலே உரையாடலில் பங்கு பெறுபவர்கள் உறவைத் தீர்மானித்துக் கொள்கிறார்கள். வளர்ந்து வரும் வேண்டா வெறுப்பு, அன்பொலியோடு வரும் கொஞ்சு மொழியையும் வெறுப்பு மொழியாகவே காணும்.

- (28) உறவுமுறைப் பெயர்களால் விளிக்கும்போதும் குறிப்பிடும்போதும் கூட இதே நிலைதான் அமைகிறது. புனைபெயர் தருதலிலும் இதே நிலைதான். புனைபெயரை ஒத்துக் கொள்வதும் ஒறுப்பதும் மேற்சொன்ன நிலையில்தான் அமைகிறது. அதாவது, சொல் எந்தப் பொருளை நேரடியாகக் குறித்தாலும் பரவாயில்லை. ஆனால் அச்சொல்லை எப்பொருள் தொனிக்கும்படிப் பயன்படுத்துகிறோம் என்பதில்தான் விருப்பும் வெறுப்பும் வெளிப்பட ஏதுவாகிறது.
- (29) அ.:றிணையில் குறிப்பதைப் பற்றி முன்பே பார்த்தோம். அ.:றிணையை உயர்வு-தாழ்வுக்குப் பயன்படுத்துவதோடு விருப்பு-வெறுப்புக்கும் பயன்படுத்துவதைப் பல மொழிகளிலும் காணலாம். உயர்திணையில் கூறிக்கொண்டிருப்பதைத் திடீரென்று அ.:றிணையில் கூறுவது வெறுப்பை வெளிக்காட்டும்.
- (30) காரியங்களைச் செயலாற்ற வேண்டித் தமிழில் வினையில் முடியும் வாக்கியங்களையோ, வினையோடு ஆம் சேர்த்து முடியும் வாக்கியங்களையோ பயன்படுத்தலாம்: நீ அதைச் செய், நீ அதைச் செய்யலாம். நீ அதை அப்படிச் செய்யலாம் என்று சொல்வது சொல்லப்படுவனுக்குச் செயல் சுதந்திரம் தருவதே போன்று ஓரளவு மதிப்பும் தருகிறது. நீ என்ற சொல்லைக் கூறாவிட்டால் மதிப்பு தெளிவாக வெளிப்படும் - ஆம் விகுதியை முற்றாவினையோடு சேர்த்துக் கூறும்போது மதிப்புத் தருகிற எண்ணத்தைத் தோற்றுவிக்கலாம்; பேசுபவர் தன்னைச் செயலுக்குள் இழுத்துப் போட்டுக் கொள்ள விரும்பவில்லை என்ற

எண்ணத்தையும் தோற்றுவிக்கலாம்; சுதந்திர உணர்வையும் செயலாற்றப் போகிறவரிடம் தோற்றுவிக்கலாம். இவ்வாறு – ஆம் விசுவாச வினைகள் தங்களுக்கேயுரிய உள்ளத்தத்தைக்கொண்டு இயங்குகின்றன.

- (31) இன்னும் பல மொழி சார்ந்த காரணங்களும் வாய்மொழியைப் பயன்படுத்தும்போது உள்ளத்தத்தைத் தருகின்றன. எடுத்துக் காட்டாகப் பிற மொழியறிவு, அதிலும் ஆங்கில அறிவு, நாம் பேசும் தமிழில் இடையிடையே வெளிப்படுமானால் நம்முடைய கல்வித்தகுதி, உயர்ந்த சமூகப் பொருளாதார அந்தஸ்து ஆகியவையும் வெளிப்படும். இருப்பினும் ஆங்கிலத்தை ஆங்கிலம் போலவே உச்சரித்தால் அதற்குரிய மதிப்பு வேறு, அதைத் தமிழ் ஒலிப்படுத்தி உச்சரித்தால் உச்சரிப்பவரின் உண்மை அந்தஸ்தாகக் கல்வியின்மை குறிக்கப்படும். என்றாலும் ஆங்கிலச் சொற்றொடரை ஒருவர் சரியாகச் சொன்னால் கற்றவர் என்ற எண்ணம் வரும்.
- (32) அ.றிணையைப் பயன்படுத்தி ஒருவருக்கு உயர்வும் தரலாம். இச்சூழலில் அ.றிணை உயர்வைக் குறிப்பதுடன் அன்பையும் குறிக்கிறது என்று கொள்ள வேண்டும்.
- (33) இன்னொரு முறை, முன்னுக்குப் பின் முரணாகப் பேசுவது ஆகும். அதையடுத்து அமைவது பேசுவதற்கும் செய்வதற்கும் ஒருமைப்பாடு இராமை. முதல் வகையில் பேசுகிற பேச்சில் நேரடிப் பொருள் ஒன்றாகவும் தொனிப் பொருள் வேறாகவும் அமையும் சொல்வது மாறாகப் பொருள்படவேண்டிக் குரலில் அவநம்பிக்கை தொனிக்கும்; வியப்பு தொனிக்கும்; நம்பக்கோரும் ஒலிக்குறிப்புகள் தொனிக்கும்; இவ்வாறு தொனித்தவுடன் அத்தொனிப்பு சொல்வதற்கு எதிரான பொருளைத் தரும்; அவன்தானே, வருவான் வருவான், என்றுசொல்லும்போது அவன் வருவான் என்ற பொருளிலேயே வாக்கியம் வர, அவன் வரமாட்டான் என்ற பொருளையே கேட்பவர் எடுத்துக்

கொள்கிறார்கள். இவ்வாறு ஒலிக்குறிப்புகளால் சொல்வதற்கும் புரிந்துகொண்டதற்கும் வேறுபாடு இருக்குமிடங்களில் எல்லாம் எதிர்ப்பொருளே தொனிப் பொருளாக அமைகிறது.

- (34) உடல்மொழிக்கும் வாய்மொழிக்கும் ஒருங்கிணையாகத் தொடர்பு அமையும்போது குழப்பம் ஏற்படுகிறது. அந்நிலையும் கூடச் செய்தியைத் தருகிறவருக்கும் செய்திக்குமிடையே அமையும் உறவை வெளிக்காட்டுகிறது.

மனித மொழியும் விலங்குகளின் மொழியும்

மனித மொழிக்கும் விலங்குகளின் மொழிக்கும் இடையே அமையும் வேற்றுமையில் மிக முக்கியமானது இன்மையை உண்மையாக்கும் இயல்பும் உண்மையை இன்மையாக்கும் இயல்புமாகும்.

கற்பனை செய்து கொள்ளல், இல்லாததைப் புனைதல், இருப்பதை இல்லாததாக்குதல், பொய் சொல்லுதல் ஆகியவை இவ்வியல்பில் அடங்கும். உடல்மொழிக்கும் வாய் மொழிக்கும் ஒருங்கிணையாகத் தொடர்பு, இந்தக் கற்பனை ஆற்றின் வழியேதான் உண்டாகிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

சொல்லும் செய்திக்கும், முகத்தில் காணும் உணர்ச்சிக்கும் ஒற்றுமை காணாமல் இருப்பது கூடப் பல சமயங்கள் கற்பனை செய்துகொள்கிற திறன் அடிப்படையில் எழுந்தது என்றே சொல்ல வேண்டும்.

கற்பனை செய்து கொள்ளும் திறன்

கற்பனை செய்து கொள்ளும் திறன் சமூக வாழ்க்கையில் மிகவும் தேவைப்படுகிறது. தனிமனித வாழ்வில் பொய் சொல்வது தன்னைக் காப்பாற்றிக் கொள்வதற்காகப் பயன்படுகிறது. அது, சமூக வாழ்வில் கட்டுப்பாடுகளை வளர்ப்பதற்கும் சமூகத்தைக்கட்டிக் காப்பதற்கும் பயன்படுகிறது. முகத்தில் உணர்ச்சியைக் காட்டாது சமூகத்திற்காக முகத்தைக் காட்டும்போது, சமூகம் எதிர்பார்க்கிற முகத்தைக் காட்டும்போது, பிறருக்காக உணர்ச்சியைக் கட்டுப்படுத்தும், வழிதிருப்பும் மனநிறைவே பெரிதென்று கொள்ளப்படுகிறது. முகத்திற்கும் சூழ்நிலைக்கும் சொல்லுக்கும் தொடர்பு இல்லாமல் போனாலும் கூடத் தனி மனித நிறைவும் ஏற்படுகிறது.

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

மறைப்பதின் குறிக்கோள்

மறைப்பது மறைப்பதற்காக அன்று, வெளிப்படுத்தப்படுவதற்காகவே என்பதை நாம் மனதில் கொள்ள வேண்டும். முழுக்க முழுக்க மறைப்பதற்கென்றும் முறைகள் உண்டு. அதாவது மறைப்பது வெளியிடுவதற்காக என்று ஒருவகை. மறைப்பது மறைப்பதற்காகவே என்பது இன்னொருவகை. இவ்விரண்டையும் சமூகங்கள் கடைப்பிடிக்கின்றன. அவ்வாறுகடைப்பிடிக்கும்போது வெவ்வேறு வாய்மொழி மற்றும் உடல்மொழிகளைக் கடைப்பிடிக்கின்றன.

பொய் சொல்லல்

இயற்கையான வேகத்தை விட்டுவிட்டு, நிதானமாக, யாராவது பேசினால், உடனே தயக்கம் பொய்யைக் காட்டுகிறது என்று நாம் கொள்கிறோம். பொய் சொல்ல முற்படும்போது பேசவே நாவெழவில்லை என்ற நிலையோடு, சிலருக்கு நா கூசுவதில்லை என்ற நிலையும் நம் சமூகத்தில் காணக்கூடிய நிகழ்ச்சி.

பேச்சில் தடுமாற்றம், எப்போதுமிராத புதிய இலக்கணப்பிழைகள், ஒலிப்பிழைகள், குறைந்த அளவு பேச்சு - இவையாவும் பொய் சொல்வதை அடையாளம் காட்டுகின்றன என்று நம் சமூகம் கருதுகிறது. அதேபோல, யாராவது எப்போதுமிராத விரைவுடன் பேசினால், திருப்பித் திருப்பிச் சொன்னதையே வேகமாகச் சொல்லிக் கொண்டேயிருந்தால், சந்தேகப்படக்கூடிய சூழ்நிலையில் பேச்சு அவ்வாறு அமைந்தால், ஆள் பொய்சொல்லுகிறார் என்று நாம் நினைக்கிறோம்.

அதாவது, இயல்புக்குக் குறைந்த வேகம், இயல்புக்கு மீறிய வேகம் இரண்டுமே, ஐயத்திற்கிடமான சூழ்நிலையில், பொய் சொல்லும் நிலையைக் காட்டுகிறது நம் சமூகத்தில். அதேபோன்று இயல்பை விட்டுத் திக்குவதும், இயல்பை மீறித் திருப்பித்திருப்பிச் சொல்லுவதும், பொய் சொல்லும் நிலையை அடையாளம் காட்டுகிறது. பேசாமலே பிரமைபிடித்துக் கிடப்பது புத்தி இழந்ததைக் காட்ட, பேசாமலே இருப்பது, எதையோ நினைத்துக்

கொண்டிருக்கிற முகபாவத்தில் இருப்பது, கற்பனை உலகில் சஞ்சரிப்பது என்ற நினைப்பைத் தருகிறது.

தமிழ் நாவல்களில் உட்பொருள், தொனி

உட்பொருள் பற்றி இதுவரை நாம் கூறிய எல்லா இயல்புகளையும் தமிழ் நாவல்களில் எளிதில் காணலாம். நான் தொடக்கத்தில் கூறியபடி, உட்பொருள் தொனிக்க ஆசிரியரே தன் கூற்றைக் கூறுவதும், கதைமாந்தர் தங்களுக்குள் உரையாடுவதும், கதைமாந்தர் ஒருவரையொருவர் உட்பொருள் தொனிக்கும்படிப் புரிந்து கொள்ள முயல்வதும், மற்றெல்லா உடல்மொழி இயல்புகளையும் விட அதிக அளவில் பயன்படுகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும்.

புதிதாக எழுதத்தொடங்குகிறவர்கள் கூடத் தொனிப் பொருள் நிறைய இருக்குமாறு எளிதில் எழுதிவிடுகிறார்கள். கட்டுரைகளில் (கதைப் பொருளற்றவை) மிக எளிதில் தொனிப்பொருளோடு எழுதுவதைப் பள்ளிமாணவர்களிடம்கூடக் காணலாம். புதிதாக எழுதுபவர்களும், பெரும்பான்மையான தமிழ் நாவலாசிரியர்களும், பாத்திர வருணனைக்காகப் புதுப்பொருள் தொனிக்கும்படி எழுதுவது மரபாக உள்ளது தமிழ் நாவல்களில். இதைப் பிரதாப முதலியார் சரித்திரம், கமலாம்பாள் சரித்திரம், கல்கியின் நாவல்கள், புதுமைப் பித்தனின் கதைகள், இன்றைய வாரப் பத்திரிகைகளின் கட்டுரைகள் என்று எல்லா நிலைகளிலும் காணலாம்.

இவ்வாறு, அங்கிங்கெனாதபடி எங்கெங்கும் பரவிக் கிடக்கும் தொனிப்பொருள், பலவிடங்களில் பரிகாசச் சுவை தருவதற்குப் பயன்படுகிறது. கதைப்பாத்திரத்தைப்பற்றிய பரிகாச வருணனை, அவர்களுக்கேயுரிய “அங்க சேஷ்டையை” வெளிப்படுத்துதல் ஆகியவற்றிற்காக, ஆசிரியர்கள் சிரமமில்லாமலேயே உய்த்துணர்ந்து அனுபவிக்கும் வகையில் எழுதிவிடுகிறார்கள்.

ஆனால், பரிகாசம், கேலி இவற்றின் வழியாக வரும் நகைச்சுவைதான் அதிகமாக அமைகிறதே தவிர, நேரடியான நகைச்சுவை, இன்று நாம் ஸ்டிக்கர்களிலும் துணுக்குகளிலும் காண்பனபோன்று, அதிக அளவு அமைவதில்லை.

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

உட்கிடையாக, உய்த்துணரும்படியாக எழுதுவது எல்லா நாவல்களிலும் காணக்கூடிய ஒன்று என்று கூறினேன். எல்லா நாவலாசிரியர்களாலும் பயன்படுத்தப்படுகிற உத்தி என்றும் கூறினேன். முதல் தமிழ் நாவல்களிலும் இவ்வுத்தி அதிக அளவு பயன்படுத்தப்படுகிறது. மேலும் மற்றெல்லா உத்திகளையும் விட இவ்வுத்திதான் அதிக அளவு பயன்படுகிறது. தொனிப்பொருளே தலைமை என்று கொள்ளப்படுகிற கவிதை மரபிலிருந்து இது நாவலுக்கும் தாவி யுள்ளது என்று சொல்ல வேண்டும்.

காவிய உத்திகள்

இதற்கு இன்னுமோர் சான்று, முதல் தமிழ் நாவல்கள் கதை சொல்லும்போக்கில் பல உத்திகளைச் செய்யுள் மரபிலிருந்தே எடுத்துக் கையாளுகின்றன என்பதாகும். கதைமாந்தரின் வருணனை, குணநலன்கள், இயற்கை வருணனை, ஒரு நிகழ்ச்சி நிலக்களனிலிருந்து இன்னொரு நிலைக்களனுக்குச் செல்வது ஆகியவற்றில் தமிழ் நாவல்கள் காவிய உத்திகளையே பயன்படுத்தின. வாழிபாடுதல்கூட நாவலில் உண்டு. கதைமாந்தருக்குக் கருத்துக்களின் அடிப்படையில் உருவகங்கள், கதை மாந்தருக்குரிய குறிக்கோள்கள் முதலியவை, காவியத்திலிருந்தும் புராணங்களிலிருந்தும் முதல் தமிழ் நாவல்கள் உரைநடையில் எடுத்துக் கையாண்டன.

ஆசிரியர் கூற்று

உட்கிடையாக, உய்த்துணரும்படியாக எழுதுவது ஆசிரியர் கூற்றாகவோ, கதைமாந்தரின் கூற்றாகவோ, உரையாடலாகவோ அமையலாம். ஆசிரியர் கூற்றாக அமையும்போது கதைமாந்தரின் உணர்ச்சியை உருவகத்தின் வழி விவரிப்பதற்கு (இது காவிய உத்தி) இது பயன்படுகிறது. மேலும், ஆசிரியர் கதை மாந்தரின் இயல்பை விவரிப்பதற்கும் இதைப் பயன்படுத்துகிறார்.

ஆசிரியர் கூற்று, பரிசாசமாகவும் கேலியாகவும் அமையும்போதெல்லாம், கதைமாந்தர் சொல்வதற்கும் நினைப்பதற்கும்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

செய்வதற்குமிடையே உள்ள வேற்றுமையைக் காட்டுவதற்கும், எப்படிக்கதைமாந்தர் நினைப்பதற்கும் அவர்களைப் பற்றிப் பிறர் நினைப்பதற்கும் இடையே வேற்றுமை உண்டு என்பதைக் காட்டுவதற்கும், மேலும் கதைமாந்தர் தங்கள் நடத்தைக்கு எவ்வாறு சமாதானம் தருகிறார்கள் என்பதற்கும் பயன்படுகிறது.

பரிகாசமாகவும் கேலியாகவும் கூறுவதன் வழிக் கதை மாந்தரின் உண்மை இயல்பை ஆசிரியர் கூறாமல் கூறுகிறார். நாவலாசிரியர் கதைமாந்தரின் இயல்பைப் புகழ்ந்து வியப்பதுபோல் எழுதி, தான் அவ்வியல்புகளை ஒத்துக் கொள்வதில்லை என்பதையும் நமக்குத் தெரிவிக்கிறார்.

யதார்த்த தொனியைத் தருவதற்கே தமிழ் நாவல்களில் அதிக அளவு உட்பொருள் தொனியைப் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்பதையும் சொல்லியாக வேண்டும். உட்பொருள் தொனி எல்லாவகையான நாவல்களிலும் காணப்படுகிறது.

சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் ஓரோர் இடங்களில், ஓரோர் சமயங்களில்தான் உட்பொருள் தொனி காணக் கிடைக்கிறது. இதிலிருந்து உட்பொருள் தொனியைப் பயன்படுத்தும் முறை, இன்னும் பயன்படவேண்டிய இடங்கள் பலவுண்டு என்பதை நாம் உணரலாம். தொனிக்கும்படி எழுதுவது, வரைவது, பரிகாசம், கேலிக்குமேயுரியது என்ற நிலை மாற வேண்டியுள்ளது.

தொனிப் பொருள்வளர்ச்சி

உருவகங்கள் கொண்டு, படிமங்கள் கொண்டு, கதைக்கருவைக் கொண்டு, பழங்கதையைக் கொண்டு, என்றவாறு தொனிப் பொருள்வளர்ச்சி தமிழ் நாவல்களில் அமைந்த போதிலும், தொனிப்பொருள் பயன்படுவது இன்னும் தமிழ் நாவலில் சிறக்கவில்லையென்றே எனக்குப்படுகிறது.

இதற்குக் காரணம் வளர்ந்து வரும் எழுத்தறிவும், நல்ல இலக்கியத் தொடர்பு குறைந்து காணப்படும் புதிய வாசகர் வட்டமும் ஒரு காரணமாக இருக்கலாம். அவ்வாசகர் வட்டத்திற்குள்ளிருந்தே வெளிவரும் எழுத்தாளர்களும் ஒரு காரணமாக இருக்கலாம்.

அரசியல்கதைகளில் தொனிப்பொருள் செழிக்கிறது. அதற்குக்காரணம், அரசியல் கலந்தும் அரசியல் பற்றியும் எழுதுவது பெரிய இலக்கியமாக, எழுத்துவன்மையாகத் தமிழிலே மாறிவிட்டது ஆகும். அவ்வாறு எழுதுவதிலேயே இலக்கிய நயம் காணுகிற வாசகர் வட்டம் அதிகமாக உள்ளது.

பொழுதுபோக்கு, இன்றைய இலக்கியத்தின், நாவல் இலக்கியத்தின், தலையாய குறிக்கோள். ஆகவே உயர்ந்த நிலையில் தொனிப்பொருள் பயன்படும்போதுகூட, அது கதைமாந்தரின் ஆழமான உணர்வுகளை வெளிக்காட்டத்தான் அதிக அளவு பயன்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

அதாவது, தொனிப்பொருள் பயன்படுத்தப்படும் இடங்கள் மிகக் குறைவே. உணர்ச்சியைக்காட்ட தொனிப்பொருள் பயன்படுவதேபோன்று, காலம் கடந்துவிட்டதையும், நிகழ்ச்சி முடிந்து விட்டதையும், பேரிழப்புகளையும் வெளிக்காட்டவும் உயரிய நாவல்களில் தொனிப்பொருள் பயன்படுகிறது. இவ்வாறு பயன்படுவது கம்பன் உத்தியிலிருந்து வருகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும்.

கதைமாந்தர் கூற்று

ஆசிரியர்கூற்று, கதைமாந்தர் கூற்று என்று பிரித்துப் பார்த்தோம் அல்லவா? கதைமாந்தரின் கூற்றை தன் கூற்று என்றும் பிறர் கூற்று என்றும் பிரித்துக் கொண்டால், பிறர் கூற்றின் வழியேதான் தொனிப்பொருள் அதிக அளவு வெளிப்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும். தன் கூற்றில் தனக்குத்தானே உட்கிடைப் பொருளாகப் பேசுவது உயர்ந்த தத்துவநிலையிலோ, பைத்திய நிலையிலோ, பொய்சொல்கிற நிலையிலோ அமையும் என்பதால், இம்முன்று நிலைகளிலுமேதான் தமிழ் நாவலாசிரியர்களும் தமக்குத்தாமே உட்கிடைப்பொருளைப் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

தனக்குள் முணுமுணுத்தான், தனக்குள் மாமமாகச் சொல்லிச் சிரித்துக் கொண்டான், மெல்லப் பேசிக்கொண்டான், என்று வரும் இடங்களில் பொருளை மறைப்பதும் மறைத்த பொருளை மனதில் கொண்டு வருவதும் நடைபெறுகிறது. தொனிப்பொருள் என்று இதைக் கொள்ளலாகாது,

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

பொதுவாகவே உரையாடலாகவும் ஆசிரியர் கூற்றாகவுமே அதிக அளவு தொனிப்பொருள் தமிழ்நாவலில் அமைகிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

உருவகம்

தொனிப் பொருளுக்கும் உருவகத்தை உண்டு பண்ணுவதற்கும் நிறைய தொடர்பு உண்டு. உருவகம் பெரும்பாலான இடங்களில் தொனிப் பொருளாகவே மாறிவிடுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும். உருவகமாகவே உருவகத்தைத் தந்தாலும், அன்றி, உருவகம் என்று கட்டாதவாறு சுற்றுச் சூழ்நிலையை வருணித்தாலும், அது தொனிப் பொருளாக மலர இடமுண்டு. சுற்றுச் சூழ்நிலையை வருணிப்பது தொனிப் பொருளாகவும் தொனிப் பொருளுக்குப் பின்புலனாகவும் அமையும்.

வேண்டும் திறன்கள்

தொனிப்பொருளைக் கையாளுவதற்குத் திறன் வேண்டும். உலகை உற்றுக் கவனிக்கிற திறன் வேண்டும். மொழியைத் தொனிக்குமாறு எழுதுவதென்பது தனித்திறன். இதை, இன்று நாம் பத்திரிகைகளில் வரும் கதைகளிலிருந்தும், அரசியல் கதை மற்றும் கட்டுரையிலிருந்தும், மேடைப் பேச்சிலிருந்தும், அதிக அளவு கற்றுக் கொள்கிறோம். கவிதையில் காணும் தொனிப்பொருளின் நயத்தைப் பற்றிய நம்மறிவு குறைவாக அமைவதால், பரிகாசமும் கேலியுமே இன்று தொனிப் பொருள் என்ற நிலைக்கு நமது இலக்கியப் படைப்பு வந்துவிட்டது. சொற்களால் அடிக்கும், ஆடும் சிலம்பமே என்று வருந்தக்கூடிய நிலைக்குத் தொனிப் பொருள் கதைமாந்தரின் சாமர்த்தியத்தைக் காட்டும் கருவியாகவும் ஆசிரியரின் சாமர்த்தியத்தைக் காட்டும் கருவியாகவும் மாறிவிட்டது.

மேலும், வேறு இடங்களில் தொனிப் பொருள் பயன்படுத்தப்படும்போது, திருப்பித்திருப்பி ஒரே மாதிரியே சொல்லுகிற முறையும் ஏற்பட்டுவிட்டது.

கதைக்குள் வளரும் தொனிப் பொருள்

இன்னொரு பயனும் உண்டு. பொன்னியின் செல்வன் (சேந்தனின் பாடல்), சிவகாமியின் சபதம், ஆத்துமாவின் ராகங்கள் போன்ற நாவல்களில்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

திருப்பித் திருப்பி வரும் பாடலோ உரையாடலோ கூற்றோ சொஞ்சம் கொஞ்சமாகத் தொனிப் பொருளைப் பெறுகின்றன.

இப்பாடல்கள், முதலில் தொனிப் பொருளோடு அமைவதில்லை. அவை திருப்பித்திருப்பிக் குறிப்பிடப்படும்பொழுது பின்னோக்கியோ முன்னோக்கியோ தொனிப் பொருளைப் பெறத் தொடங்குகின்றன. கதை நடக்க நடக்க, இப்பாடல் வரிகளின் தொனிப் பொருள் அதிகரிக்கிறது. கதையின் முழு அனுபவமும் இப்பாடல் வரிகளின் தொனிப் பொருளிலேயே தங்கிவிடுவது போன்று கடைசியில் இப்பாடல்கள் மாறிவிடுகின்றன. இதை ஆத்துமாவின் ராகங்களில் மிகத் தெளிவாகக் காணலாம்.

கதையையே தன் வரிகளுக்குள் அடக்கிக் கொள்ளும் சக்தியைப் பெற்றுவிடுவதைப் பல பாடல்கள் காட்டுகின்றன. ஆகவே திருப்பித் திருப்பிச் சொல்வதால் தொனிப்பொருளை வளர்க்க முடிகிறது என்பதை நாம் தமிழ் நாவல்களில் காணுகிறோம்.

கதையை நடத்திச் செல்லும் தொனிப் பொருள்

தொனிப் பொருளிலேயே கதையை நடத்திச் செல்வது பல யதார்த்த நாவலாசிரியர்களிடம் காணப்படுகிற உத்தி, கேலிக்காகவும் பரிசாசத்திற்காகவுமே தொனிப் பொருளைப் பயன்படுத்தாது கதையை நடத்திச் செல்வதற்குமஇ இதைக் கல்கி, புதுமைப்பித்தன் போன்றோர் எளிதில் பயன்படுத்துகின்றனர். கலியாணியில் (புதுமைப்பித்தன் கதைகள்) முந்திய கதையும் கதைமாந்தரின் பிற புலனும் முழுக்க முழுக்கத் தொனிப் பொருளாலேயே நமக்குச் சொல்லப்படுகின்றன. சுப்புவையரின் வயது என்ன என்பதும் தொனிப் பொருளாலேயே நமக்குச் சொல்லப்படுகிறது. அவருடைய உடலமைப்பும் விளக்கப்படுகிறது.

பேச்சுத் தமிழும் தொனிப்பொருளும்

இவ்வாறு குறிப்புப் பொருளிலேயே, தொனிப்பொருளிலேயே கதையை நடத்திச் செல்லும் ஆசிரியர்கள், பெரும்பாலும் பேச்சுத் தமிழுக்கு நெருக்கமான எழுத்துத் தமிழைப் பின்பற்றுபவர்களாகவும், வாசகரிடம்

உரையாடுவது போன்று கதையை நடத்திச் செல்லும் நடை உடையவர்களாகவும் இருக்கிறார்கள் என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது.

மேலும் இந்த உத்தி முதல் தமிழ் நாவலான பிரதாசு முதலியார் சரித்திரத்திலிருந்து தொடர்ந்து வருகிற மதிப்பு மிக்க உத்தியாகும். இதை, இன்று, ஒருவரை அறிமுகம் செய்கிற கட்டுரைகளிலும் மேடைப் பேச்சிலும் அடிக்கடி காணலாம்.

இதோ, மேலும் ஓர் எடுத்துக்காட்டாகப் புதுமைப் பித்தனின் வேதாளம் சொன்ன கதையைப் பாருங்கள். “எனக்கு வேட்டையாடுவதிலே அபார பிரேமை. எனக்கு இந்தப் பழக்கம் வருவதற்குக் காரணமே காசித் தேவர்தான். அவர் பொதுவாக நல்ல மனுஷ்யர்: கொஞ்சம் நிலபுலன்களும் உண்டு. வருகிற கலெக்டர்களுக்கு எல்லாம் ‘ஷிகாரி’ உத்தியோகம் பார்த்துப் பல மெடல்கள் பெற்றவர். சமயா சமயங்களில் சில கலெக்டர்களுக்குப் புலிகளைச் சுட்டுக் கொடுத்து, புகழும் புலித்தோலும் சம்பாதித்துக் கொடுத்திருக்கிறார்... அந்த ஒற்றை விநாடி அமைதியின் பயங்கரத்தை விவரிக்க முடியாது. அப்பொழுதுதான், சப்தகன்னிகைகள் பிரம்மராக்ஷஸுகள் இவற்றின் மீது நமக்கு இருக்கும் நம்பிக்கை நம்மைப் பன்மடங்கு கெட்டியாகப் பிடித்துக் கொள்ளும்.... வேதாள பயத்தில் துப்பாக்கியையும் சுனைக்கு அர்ப்பணம் பண்ணியாகிவிட்டது.”

புதுமைப்பித்தன் கதைமாந்தரை வருணிக்கும் போது முழுக்க முழுக்க எதையும் விடாமல் வருணிக்க முயல்கிறார். அவ்வாறு அவர் வருணிக்கிற வருணனையில் ஒவ்வொரு வரியும் தொனிப் பொருள் மிகுந்து காணப்படும். அவ்வாறு காணப்படும் தொனிப் பொருள் வருணனையோடு மட்டும் நின்று விடாது, கதையையும், கதை நிகழ்ச்சியையும் நடத்திச் செல்லும் தன்மையில் அமையும்.

தொனிப்பொருள் மன்னனான புதுமைப்பித்தனுக்குப் பல வகையிலும் ஈடு கொடுத்து எழுதியவர் கல்கி. ஆயின் கல்கியின் நாவல்களில் திருப்பித் திருப்பி வருவதால் ஏற்படும் தொனிப் பொருளும். இயற்கையை வருணிப்பதின் அடிப்படையில் எழும் தொனிப் பொருளும் அதிகமாகக் காணப்படும். பரிகாசமும் கேலியும் கலந்த தொனிப் பொருள் ஒருசில

கதைமாந்தர்களை வருணிக்கும் போதும், சமூக நாவல்களில் ஓரோர் இடங்களில் தனிமனிதத் துயரத்தை வருணிக்கும் போதும் தான் அதிக அளவு காணப்படுகிறது.

எனவே, தொனிப்பொருளே புதுமைப்பித்தனின் இயல்பாக அமைய, கல்கியின் கதைகளில் தொனிப்பொருள் கதைக்கு உதவும் சார்புக் கருவியாகவே அமைகிறது. இந்த நிலை அவருடைய கட்டுரைகளிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட நிலை. புதுமைப்பித்தன் இவ்வாறு கட்டுரைக்கும் தன் கதைக்கும் வேற்றுமை காட்டியிருக்கிறாரா என்று தெரியவில்லை. கவிதையைப் பொறுத்தவரையில் தொனிப்பொருளை, பரிசாசமும் கேலியும் கலந்த தொனிப்பொருளை, அவர் கதையைப் போன்று வெற்றிகரமாகக் கையாளவில்லை என்றே சொல்ல வேண்டும்.

கண்ணுக்குக் காணும் தோற்றத்தை (perceptual features) வருணிப்பதே புதுமைப்பித்தன் - கல்கி காலத்தின் இயல்பாக அமைந்தது. இவ்வாறு வருணிப்பது மு.வரதராசனின் நாவல்களில் குறைந்து காணப்படுவதை நோக்க, முந்திய இருவரும் ஒரு சாலையாசிரியர் பல வகையில் என்பதும், பிந்தியவர் வேறுசாலையாசிரியர் என்பதும் விளங்கும்.

மு.வரதராசனின் போக்கு, கருத்திற்கும் கருத்திற்கு உருவம், வடிவம் தருதற்கும், கருத்தின் அடிப்படையில் ஏற்படும் அசைவுகள், மனஉளைச்சல்கள் ஆசியவற்றைத் தருதற்கும் முக்கியம் கொடுத்தது என்பதை நாம் அறிவோம். மனதிலோடும் எண்ணங்கள், போராட்டங்கள், இவ்வெண்ணங்களுக்கும் போராட்டங்களுக்கும் இடையே, வாழ்க்கையை எப்படிக் காணுகிறோம் என்பது மு.வ.வின் போக்கு. மேலும், இடையிலமைந்த போராட்டங்களை, நீதிநெறியில் எடைபோட முயலும் மு.வரதராசனின் நாவல்கள், அவை கூறும் பொருளுக்கு முக்கியத்துவம் தந்து, உடல்மொழியின் முக்கியத்துவத்துவத்தைக் குறைக்கின்றன.

நீதிநெறி நாவல்கள்

சமன்செய்யப்பட்ட நாவல்களும், சமன்செய்யப்பட்ட நாவல்களின் ஒரு பகுதியான நீதிநெறி நாவல்களும் அவை எடுத்துக்கொண்ட பொருளின் கட்டாயத்தால் உடல்மொழியைப் புறக்கணிக்கின்றன என்றே சொல்ல

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

வேண்டும். உடல்மொழியின் ஒரு பகுதியான தொனிப் பொருளும் அதிக இடம் பெறாமல் போவதற்கு இதுவும் ஒரு காரணம்.

அகிலன் போன்றோரின் சமன்செய்யப்பட்ட நாவல்கள் நடுவழியைப் பின்பற்றி, ஆங்காங்கே உடல்மொழியைக் கதை நிகழ்ச்சியின் ஒரு சிறிய கூறாக அமைக்கின்றன. இங்கேயும் தொனிப்பொருள் குறைந்து நேரடியான உணர்வுகளுக்கே மிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது. இருப்பினும், இச்சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களில் நீதிநெறி பின் இருக்கையிலேயே அமர்ந்திருப்பதால், ஓரளவு உடல்மொழி வெளிப்படுகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும்.

நீதிநெறி நாவல்களுக்கும் பிற சமன் செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களுக்கும் இடையேயுள்ள வேற்றுமைகளில் இதுவும் ஒன்றே என்று கொள்ள வேண்டும். இந்நடுவழி நாவலாசிரியர்களுக்கும் கூட, மனமே – வெளிப்படையான செய்கை அல்ல – மிக முக்கியமாகப் படுவதால் செய்கையின் அடிப்படையான, வெளிப்பாடான உடல்மொழி மிக முக்கியமாகத் தெரிவதில்லை. எனவே கதையின் உதவிக்கு மட்டும் ஆங்காங்கே உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

இந்நாவல்களில், உடல்மொழியைக் குறிக்கும் வாக்கியங்களையும் சொற்களையும் கணக்கெடுத்தோமென்றால், கணக்கெடுத்து எவ்வளவு தடவைகள் அவை பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்று கவனித்தோமென்றால், எவ்வெவ்விடங்களில் நாவலாசிரியர்களால் உடல்மொழி பயன்படுத்தப்படுகிறது என்று அளந்தோமென்றால், இவையெல்லாவற்றையும் கதையை நடத்திச் செல்வதற்காகவும், கதைமாந்தரை வருணிப்பதற்காகவும் வாய்மொழியைப் பயன்படுத்துவதோடு ஒப்பிட்டுக் கண்டோமென்றால், உடல்மொழி மிகக் குறைவாகவே சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களிலும் அவற்றுள் அடங்கிய நீதிநெறி நாவல்களிலும் பயன்படுவதைக் காண்போம். உடல்மொழியின் ஒரு கூறான தொனிப்பொருளும் அவ்வாறே குறைந்து பயன்படுகிறது என்பதை உணர்வோம்.

தொனிப்பொருளை எப்படி வகைப்படுத்துவது?

தொனிப்பொருளை எப்படி வகைப்படுத்துவது? மேலே நான் பல வகைகளைக் குறித்துள்ளேன். அவற்றை வகை என்று கொள்ளாமல் எங்கெங்குத் தொனிப் பொருள் அமைந்து காணப்படுகின்றன என்ற செய்திக்கு உதவுவதாகவே கொள்ள வேண்டும்.

தொனிப்பொருளை வகைப்படுத்த வேண்டுமாயின் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் குறிப்புப் பொருள் பயன்படும் இடங்களையும் வகைகளையும் நாம் காணவேண்டும். ஏனென்றால் அவ்வியல்புகளின்தொடர்ச்சியே இன்றைய பழக்கம் என்பது என் கருத்தாகும்.

கதைமாந்தர் வருணனை, கதைமாந்தர் உணர்வுகளை வெளிக்காட்டல், இயற்கை வருணனை, குறிப்புப் பொருளே கதையாக அமைதல் ஆகியவற்றை முக்கியமான தொழிலாகக் கொண்டால், ஆசிரியர் கூற்று, தன் கூற்று, பிறர் கூற்று என்று பிரித்துக் கொண்டு, தொனிப் பொருள் எளிதிலே விளங்கிக் கொள்ளக்கூடிய ஒன்றா அன்றி அவை விளங்கிக் கொள்ள வாசகர் முயல வேண்டுமா என்பனவற்றையும் நாம் ஆராய வேண்டும்.

தொனிப்பொருளின் ஆழத்திற்கும் அதன் சுவைக்குமுள்ள தொடர்பு ஒரு பக்கம், தொனிப்பொருளின் ஆழத்திற்கும் கதைக்குமுள்ள தொடர்பு இன்னொரு பக்கம், தொனிப் பொருள் ஒன்றே ஒன்றுதானா அன்றி அடுக்கடுக்காக அமையும் தொனிப்பொருளா, ஓர் அடுக்கைத் தொட்டவுடன் அது இன்னொரு பொருளுக்கும் இழுத்துச் சொல்கிறதா என்பதையும் காண வேண்டும். இன்றைய தமிழ் நாவலோ தொனிப்பொருளை உள்ளத்தில் துயர உணர்வையும் பரிசுத்தையும் கேலியையும் தோற்றுவிப்பதற்கே அதிக அளவு பயன்படுத்துகிறது.

மவுனத்தின் இடம்

இனி, தமிழ் நாவலில் மவுனத்தின் இடத்தைக் காணலாம்.

மவுனம் என்றால் என்ன என்பதை நாம் பல நோக்கில் காண முடியும். மவுனம் என்பது தயக்கத்தையும், நிறுத்தி நிறுத்திப் பேசுவதையும் கூடக் குறிக்கும் என்றே சொல்ல வேண்டும். பேச்சுக்கிடையே, சொற்களுக்கிடையே ஏற்படும் அமைதி வேண்டுமென்றே உண்டு பண்ணப்படுமானால் ஒருவர்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

பேச்சுக்கிடையே, சொற்களுக்கிடையே வேண்டுமென்றே மவுனத்யும் சேர்த்துப் பேசுகிறார் என்றே கொள்வோம்.

அதே போன்று பேசத்தவறிவிடுவதும் மவுனம் என்றே கொள்ளப்பட வேண்டும். மவுனம் தனித்து அமைய முடியும். அதே போன்றுப் பிற உடல்மொழிக் கூறுகளுடன் சேர்ந்தும் மவுனம் அமையலாம்.

மவுனத்திற்குத் தமிழ் அமைதி. ஆகவே அமைதல், இருத்தல் என்ற பொருளில் பார்த்தால் அமைந்திருப்பது, ஒரே நிலையில் எல்லாப் பக்கமும் இருப்பது, மவுனம்தான். மவுனத்தை நாம் பேச்சின் மூலமாகவும் சொல்லின் மூலமாகவும் நிலை பெயரச் செய்கிறோம் என்றே சொல்லவேண்டும்.

சும்மா இருப்பது மவுனம். அதைப் பெயர்ப்பது பேச்சு மற்றும் செய்கையாகும். மவுனம் கண்ணோடும் முகத்தோடும் ஒருங்கிணைந்து செயல்படலாம். அது போலப் பேச்சுக்கு முன்னும் பேச்சுக்குப் பின்னும் கிடையிலும் மவுனம் அமையலாம். பேச்சின் விளைவை அதிகரிக்க மாந்தரால் மவுனம் உடைக்கப்படுகிறது; பண்பு உருவாக்கவும் பயன்படுகிறது.

மவுனம் வேறு காரணத்திற்காகவும் வேறு வகையிலும் கேட்போரிடம் உண்டுபண்ணப்படலாம். ‘சொன்ன சொல்லைக் கேட்டவுடனே வாயடைத்துப் போய்விட்டது’ என்று சொல்லும்போது எப்படி ஒருவரின் பேச்சு இன்னொருவரிடம் மவுனத்தை உண்டுபண்ணுகிறது என்பதைத் தெரிய வருகிறோம்.

இவ்வாறு பல வகையாலும் உண்டுபண்ணப்படுகிற மவுனமும், பேச்சால் உடைக்கப்படுகிற மவுனமும் உடல்மொழியின் கூறாக அமைந்து பல தொழில்களைச் செய்திப் பரிமாற்றத்தின்போது செய்கின்றன.

மவுனத்தின் தொழில்கள்

பேச்சின் அடிப்படையிலும் பேச்சைச் சாராதவாறும் நாம் மவுனத்தின் தொழில்களை அடையாளம் காண முடியும். பேச்சு என்பதையே இருமவுனங்களுக்கிடையே நிகழும் நிகழ்ச்சி என்று நாம் நூற்பாப்படுத்த முடியும்.

பேச்சிலும் சொற்குழுக்களுக்கு இடையேயும், வாக்கியங்களுக்கு இடையேயும், மவுனம் தலைகாட்டிக் கொண்டே இருக்கும். இங்கெல்லாம் மவுனத்தின் வேலை, பொருள் மயங்காது சொற்களைப் பயன்படுத்துவதற்கும், ஒலி மயங்காது சொற்களை உண்டுபண்ணுவதற்கும் உதவுவது ஆகும்.

அது மட்டுமன்று, சொல்லும்போதே சில இடங்களில் மவுனத்தைப் பெய்வதால், சொல்லும் சொல்லுக்குப் புறம்பான தொனிப் பொருளையும் காட்டமுடியும்.

எப்படி இருந்தபோதிலும், பேச்சில் ஆங்காங்கே போதுமான அளவு மவுனம் அமையாவிட்டால் பேச்சு விளங்காமல் போய்விடும். எவ்வாறு மொழியின் பிற இயல்புகள் முக்கியமோ, அவற்றைப் போன்றே மவுனமும் மிக முக்கியமாகும்.

தயக்கம்

தயக்கம் மவுனத்தின் ஒரு பகுதி என்றோம். இது பல வகையான பயன்களைத் தருகிறது. பேசுபவரின் மனநிலையை வெளிக்காட்டுவது தயக்கம். உணர்ச்சியையும் வெளிக்காட்டும். எந்தச் செய்தியைக் கூறப்போகிறாரோ, அந்தச் செய்திக்கும் பேசுபவருக்கும் என்ன விதமான தொடர்பு அமைந்துள்ளது என்பதையும் தயக்கம் காட்டும். எந்த முறையில் செய்தியைச் சொல்ல வேண்டும் என்று ஒரு தீர்மானத்திற்கு வரவில்லை என்பதையும் தயக்கம் காட்டுகிறது.

சில நேரங்களில் வேண்டுமென்றே, ஒருசில செய்திகளைச் சொல்ல, வெளிக்காட்டத் தயக்கம் தெரிந்தெடுக்கப்பட்டு ஒருமுறையாகவே பயன்படுகிறது. பய உணர்ச்சி, தனக்கே தான் சொல்வதில் நம்பிக்கையின்மை, என்ன நிகழுமோ தன் பேச்சை அடுத்து என்ற உறுதியற்ற நிலை ஆகியவையும் தயக்கத்தை உண்டுபண்ணுதோடு, தயக்கம் அமைகிற முறையையும் அளவையும் குணத்தையும் நிர்ணயிக்கின்றன.

பேசப்படுகிற பொருளை ஒத்துக்கொண்டதைக் காட்டவும், பொருளுக்கும் அதைக் கூறியவருக்கும் மதிப்புக் காட்டவும் தயக்கம் சமூகங்களில் பயன்படுகிறது.

தயக்கத்தோடு தயக்கமாகச் சில அசைச் சொற்களையோ ஒலிகளையோ உண்டுபண்ணுவதும் உண்டு. இவற்றிற்கென்று ஒழுங்கான, சீரமைப்பான அமைப்பு இல்லை. ஆயின் அவை ஒலியாக வெளிப்படும். ஆளுக்கு ஆள் வேறாகவும் அவை ஒலிக்கப்படலாம்.

இடம்கொடுத்துப் பேசுதல்

ஓர் உரையாடலின்போது ஒருவருக்கொருவர் இடம்கொடுத்துப் பேசினாலொழிய, ஒருவர் பேசும்போதே இன்னொருவர் பேசினால், பேசுவதில் குழப்பம் ஏற்படும்; பேசுவதைப் புரிந்து கொள்ள முடியாது.

அதாவது, ஒருவர் பேசும்பொழுது இன்னொருவர் அமைதியாக இருக்கவேண்டியுள்ளது. இருவரும் ஒரே நேரத்தில் பேசினால் விரைவில் குழப்பம் ஏற்பட்டுவிடும்.

இவ்வாறு அமைதியாக யார் இருக்க வேண்டும் என்று தீர்மானிக்க, யார் பேச வேண்டும் என்று தீர்மானிக்க, ஒருவர் பேசும்போது, எப்படி, எந்த நிமிடத்தில் இன்னொருவர் அவரை மதித்துப் பேசலாம் என்று தீர்மானிக்க, ஒவ்வொரு சமூகத்திலும் நியதிகள் உண்டு. சமூக நியதிகளோடு பேசப்படுகிற பொருளின் முக்கியத்துவம், அப்பொருளைப் பற்றிய அறிவு, பேசிக்கொண்டிருப்பவரின் தகுதிகள், உணர்ச்சிகள் போன்றவையும் மனதில் கொள்ளப்படுகின்றன.

யார் பேச்சைத் தொடங்க வேண்டும், பேச்சைத் தொடங்கும்போது முதலில் என்ன சொல்ல வேண்டும், செய்ய வேண்டும், யார் பேச்சைத் தொடர்ந்து நடத்த வேண்டும், இவ்வாறு பேச்சைத் தொடர்ந்து நடத்துவதற்குக் கேட்பவர் என்ன சொல்ல வேண்டும், என்ன செய்ய வேண்டும், 'பேச்சை நிறுத்துவதற்கு நான் இடையீடுசெய்து பேசப்போகிறேன்' என்பதற்கும், என்னென்ன அடையாளங்களைக் கேட்பவர் தரவேண்டும், யார் அதிக நேரம் பேசலாம், பேசவேண்டும், யாருக்குப் பேச்சை நிறுத்தவும் முறிக்கவும் தகுதி உண்டு, அவ்வாறு பேச்சை நிறுத்தும்போதும் முறிக்கும்போதும் சொல்லவேண்டிய, செய்ய வேண்டிய சொற்கள் மற்றும் செய்கைகள் என்ன-

என்றெல்லாம் நம்மை யறியாமலேயே, நாம் வளர்கிற வளர்ப்பின் பகுதியாக நாம் கற்றுக் கொள்கிறோம்.

தேவை யாருக்கு அதிகமோ அவர் உடனடியாகப் பேசத்தொடங்குகிறார். சில விடங்களில் சமூகத் தகுதி குறைந்தோரே பேசவேண்டும். சிலவிடங்களில் சமூகத் தகுதி கூடியோரே பேசத்தொடங்க வேண்டும் என்ற நியதியும் உண்டு. மதிப்புக் கொடுப்பதற்காக மவுனம் சாதிப்பது இன்னொரு நியதி, துயர நிலையும் துன்ப நிலையும் இழப்பு நிலையும் மவுனத்தை வரவழைக்கலாம். ஆழமான நெஞ்சார்ந்த உணர்ச்சிகளும் மவுனத்தை ஏற்படுத்தலாம். அதுபோலத் தர்மசங்கடமான நிலையும் மவுனத்தை உண்டுபண்ணலாம். மறைபொருளைக் காப்பதற்காக மவுனம் அமையலாம். மகிழ்ச்சியில் திளைத்து விளையாடும்போதும் மவுனம் வரலாம். மவுனமே இரகசியத்தின் குணமாகிவிடுகிறது. பல சமயங்களில் ஒருவருக்கொருவர் இடையேயுள்ள மனக்கசப்பையும், பூசலையும், வெறுப்பையும் வெளிக்காட்டும் சாதனமாகவும் மவுனம் மாறும்.

இவையெல்லாம், உடல்மொழியின் உறுப்பான மவுனம் செய்யும் தொழில்கள் ஆகும்.

சமூக அந்தஸ்தும், தனிநபர் உணர்ச்சியும், எப்பொருள் பரிமாறப்படுகிறதோ அப்பொருளின் முக்கியத்துவமும் குணமும் எல்லாம் சேர்ந்து மவுனத்தின் குணத்தையும் அளவையும் அது நடக்கும் தடவைகளையும் தீர்மானிக்கின்றன.

அதாவது, உரையாடலை உரையாடலாக நடத்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும் மவுனம், வேறு பல சமூக மற்றும் தனிநபர்க் காரணங்களுக்கு உதவியாகவும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

மவுனம் சிறியதாகவும் குறைவாகவும் அமையலாம்; மவுனம் நீண்ட நேரம் அமையலாம்; அடிக்கடி ஏற்படலாம்; திடீரென்று ஏற்படலாம் அல்லது கொஞ்சம் சொஞ்சமாகக் கூடப் பேச்சில் வந்து சேரலாம். கடைசியில், பேச்சே மவுனமாகிவிடலாம். அதாவது, மவுனம் மற்ற உடல்மொழி உறுப்புகளோடு – பார்வை, சைகை ஆகியவற்றுடன் சேர்ந்து கொள்ளலாம்.

நீண்ட மவுனம் ஒருவர் கவனமாகப் பேசுகிறவர் என்பதையோ எச்சரிக்கையோடு பேசுகிறார் என்பதையோ காட்டலாம். மேலும் பேசுவோர்க்கிடையே ஏற்படும் ஆழமான உணர்ச்சிகளைக் காட்டுவதாகவோ, உறவு முறிந்து போவதைக் காட்டுவதாகவோ அமையலாம். மேலும் ஒருவரை வாய்முடவைப்பதாகவும் இது அமையலாம்.

காதல் வயப்பட்டோரிடம் மவுனம் அதை அடுத்து வரும் செயலுக்கு அல்லது அதற்கு முன் நடந்த செயல்களின் விளைவுக்கு அடையாளமாக அமையலாம். அன்புகனிந்த பார்வையும் அன்புச் சொற்களும் மவுனத்திற்கு முன்னும் மவுனத்தோடும் அமைவது ஒருவகை.

மவுனத்தோடு முறைத்தல் சேரும்போது சண்டைச் சூழ்நிலை வெளியாகிறது. ஒருவரையொருவர் தவிர்ப்பதற்கும், பேசப்படும் பொருளைத் தவிர்ப்பதற்கும் மவுனம் பயன்படுகிறது. நடுநிலையையும் வேண்டாதல் வேண்டாமை இல்லா நிலையையும் கூட மவுனம் வெளிக்காட்டும். சினமும் மவுனத்தால் வெளிப்படும்.

சமூகக் கட்டுப்பாடு

சமூகக் கட்டுப்பாட்டின் சாதனமாகவும் மவுனம் பயன்படுகிறது. சமூகக்கட்டுப்பாட்டை மீறியவர்களைப் பிறரின் மவுனம்தான் வரவேற்கும். திருப்பிப் பேசும் போதும், எதிர்த்துப் பேசும்போதும், பதிலடி கொடுக்கும்போதும், அவ்வாறு செய்யப்படுகிறவர் தம்மதிப்பை இழந்தாகவும், தம் மதிப்பு குறைந்ததாகவும் எண்ணப்படுகிறது.

ஆண்கள் பேசும்போது பெண்கள் மவுனமாய் இருக்க வேண்டும். பதில்தராமல் மவுனமாய் ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டும் என்ற நியதியும் நம் சமூகத்தில் உண்டு. உயர்ந்தோர் பேசும்போது, அவர்கள் நம் விடையை எதிர்பார்த்த போதிலும், நாம் சொல்லால் விடைதராது, மவுனத்தால் விடைதர வேண்டும் என்ற நியதியும் உண்டு.

குடும்பத்தில் யார்யாருக்கு எதைப்பற்றிக்கருத்துச்சொல்ல உரிமை உண்டு என்ற அடிப்படையில் மவுனத்தை முறிப்பதும் குறைப்பதும் நீட்டுவதும் சாதிப்பதும் அமைகிறது.

பொதுவாகச் சொன்னால், அந்தஸ்தில் குறைந்த பெண்ணினம் அமைதியாக இருக்க வேண்டும் என்ற நினைப்பும், அதே போன்று வயதில் குறைந்தோரும், பணியாளரும் மனைவியும் மரியாதை காட்டவேண்டி மவுனத்தைக் கடைப்பிடிக்க வேண்டும், விடைதரலாகாது என்ற நினைப்பும் நம் சமூகத்தில் உண்டு.

ஒரு நிலையில் மவுனம் சாதிப்பது மதிப்புத் தருவது என்றும் இன்னொரு நிலையில் அவமதிப்புச் செய்வது என்றும் அமைகிறது.

சமயங்களிலும் மவுனம் மிக முக்கிய இடம்பெறுகிறது. சடங்குகளில் ஆரவாரம் நிறைந்து காணப்பட்டாலும், ஒருசில சடங்குகள் அமைதிகாக்க வேண்டும் என்று வலியுறுத்துகின்றன. மவுனமாகப்பிரார்த்தனை செய்வது ஓர் இன்றியமையாத உறுப்பாக எல்லாச் சமயங்களிலும் அமைகிறது.

ஆரவாரம்/ வாய்மொழி சமூக உறுப்பினர்களை ஒன்றாகச் சமயத்தில் ஈடுபடுத்த, தனிநபரின் ஆன்மீகத் தேவைகளுக்கு ஒரு சாதனமாக மவுனம் பயன்படுகிறது. மவுனத்திலும் சமூக ஒற்றுமை/சமூக ஒன்றல் காண முயன்றாலும், இச்சடங்குகளில் தனிநபரின் தனித்த அனுபவமே, மவுனத்தின் முக்கிய பங்காக மாறிவிட்டது என்று சொல்ல வேண்டும்.

தமிழ் நாவலில் மவுனத்தின் பயன்கள்

மேற்கூறிய மவுனத்தின் எல்லாப் பயன்களையும் தொழில்களையும் தமிழ் நாவலில் நாவலாசிரியர்கள் பயன்படுத்துகின்றார்கள். முதலில் மவுனமாக இருத்தல், அடிக்கடி மவுனத்தைக் கடைப்பிடித்தல், திடீரென்று மவுனமாகி விடுதல், மவுனம் என்பதையே அறியாதிருத்தல் என்னும் இயல்புகள் கதைமாந்தரின் தனித்த இயல்புகளாகப் பல நாவலாசிரியர்களால் கையாளப்படுகின்றன.

இரண்டாவது, எப்படிக்க கதை நிகழ்ச்சிகளில் மவுனம் குடிகொள்கிறது என்று குறிப்பதிலும் நாலாசிரியர்கள் எல்லாரும் முனைந்து நிற்கிறார்கள். இவ்வாறு மவுனம் குடிகொள்ளும்போது அதற்குரிய காரணத்தையும், அதை உருவகப்படுத்த, உவமையோடு உவமையாகச் சொல்லுவதையும் பல நாவலாசிரியர்களும் செய்கிறார்கள். இயற்கை வருணனையில் நாட்டம் கொண்ட ஆசிரியர்கள், கல்கி போன்றோரும், தனிமனித உணர்வுகளுக்கு

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

முக்கியத்துவம் தருகிற, சமன்செய்யப்பட்ட, உள்ளப் போராட்டத்தையே முக்கியமாகத் தருகிற, தமிழ் நாவலாசிரியர்களும் (நா.பார்த்தசாரதி போன்றோர்) அடிக்கடி மவுனத்தை உருவகப்படுத்துகிறார்கள், உவமைகளோடு சொல்கிறார்கள்.

மவுனம் வரும் வேகம், அடையும் முறை ஆகியவையும் அடைமொழிகளால் குறிக்கப்படுவது எல்லா நாவலாசிரியர்களும் கடைப்பிடிக்கும் உத்தி. எவ்வாறு மவுனம் கலைகிறது, கதையின் முடிவில் எவ்வாறு மவுனமே நிற்கிறது என்றுகாட்டுவதும் அவர்களின்குறிக்கோளாக அமைகிறது.

தம் கதை, நல்ல மன விளைவை வாசகரிடம் தந்ததா இல்லையா என்பதைத் தமிழ் நாவலாசிரியர்கள் தங்கள் வாசகர்கள் படித்து முடித்தவுடன் மவுனத்தைக் கைக்கொள்ளுகிறார்களா, அந்த மவுனம் எவ்வளவு நேரம் நீடித்திருக்கிறது, மவுனமாகத் தங்கள் கதைமாந்தரை நினைக்கிறார்களா என்பதின் அடிப்படையில் தீர்மானிக்கிறார்கள் என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது.

இதற்கு ஆதாரத்தை, நாவலாசிரியர் சிரமப்பட்டுக் கவனமாக நாவலை முடித்திருப்பதிலிருந்தும், தமிழிலுள்ள பெரும்பாலான நாவல்கள் வாசகரிடம் மவுனத்தை உண்டுபண்ணும் வகையிலேயே முடிவதிலிருந்தும் காணலாம். தொடர்கதையைப் புகழ்ந்து வரும் வாசகர் கடிதங்கள் கண்ணீரையும் மவுனத்தையும் பெரிதுபடுத்தி எழுதுகின்றன.

கண்ணீர் - மவுன நாவல்கள் என்றும், சிரிப்பு நாவல்கள் என்றும் கூட நாம் நாவல்களைப் பிரிக்க முடியும். நெஞ்சில் நிலைத்திருப்பவை மவுனத்தை உண்டுபண்ணும் நாவல்களே என்பது தமிழில் முருகியல் கொள்கை முடிபு என்று சொல்லவேண்டும்.

மவுனத்தின் மவுசு

உள்ளாத்தம் தொனிப்பதுபோல் எழுதுவது அதிகம் காணப்படுவதே போன்று, உடல் உறுப்புகளில் கண்ணைப் பற்றிய குறிப்புகளே தமிழ் நாவலில் அதிகம் காணப்படுவது போன்று, பேச்சைவிட, மவுனத்தையே மிகச் சரியாகத் தமிழ் நாவலாசிரியர்கள் சூழ்நிலைக் கேற்றவாறு பயன்படுத்துகிறார்கள் என்று சொல்ல வேண்டும். இதற்குக் காரணம் என்ன?

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

பேச்சைப் பயன்படுத்துவதற்குரிய விதிமுறைகள் அதிகம் என்பதோடு, பேச்சு, சமூக நியதிகளால் இடத்திற்கு இடம் சமூகத்திற்குச் சமூகம் மாறுபடுவதும், இம்மாறுபாட்டாலும், மொழியமைப்பினால் ஏற்படும் சிக்கலாலும் விதிகள் அதிகமாகின்றன என்பதாலும் இவ்விதிகளை எல்லா நாவலாசிரியரும் உணர்ந்து, அறிந்து பயன்படுத்தக்கூடிய கல்வி எளிதில் கிடைப்பதில்லை என்பதாலும், பேச்சு எண்ணற்ற வகையில் மாறித் தோன்ற இடம் உண்டு என்பதாலும், பேச்சால் வெளிப்படும் பொருளின் அளவும் வகையும் மவுனத்தால் ஏற்படும் பொருளின் அளவையும் வகையையும் விட அதிகமாக இருக்கும் என்பதாலும் பேச்சைப் பயன்படுத்துவதில் நாவலாசிரியர்கள் தங்களுக்குள் வேறுபடுகிறார்கள். ஒருசிலரால் உரையாடலைக் கூடத் தெளிவாக எழுத முடிவதில்லை.

இதைப் பிற்காலத்தில் புகழ்வாய்ந்த தமிழ் நாவலாசிரியர் தம்முடைய முற்கால/முதல் நாவல்களில் எளிதில் காணலாம். ஜெயகாந்தனின் *வாழ்க்கை அழைக்கிறது* மிகவும் செயற்கையாக அமைகிற உரையாடல்களைக் கொண்டுள்ளது. நாடக பாணியில் உரையாடல் அமைகிறது. கொச்சையைப் பயன்படுத்தாமல் கூட இயற்கையான உரையாடலை எழுத முடியும். நாடக பாணியைப் பின்பற்றும்போதும், கதை கட்டுக்கதையாகவும், கருத்துக்கே முக்கியத்துவம் தருவதாக அமையும்போதும், செயற்கையான உரையாடல் வந்துவிடுகிறது.

அதாவது, பேச்சை எப்படிப் பயன்படுத்துவது என்பதைத் தீர்மானிப்பதற்குப் பல சிக்கல்கள் உண்டு. ஆயின் மவுனத்தை எவ்வாறு பயன்படுத்துவது, எவ்வாறு சித்தரிப்பது என்பதற்குச் சிக்கல்கள் அதிகம் இல்லை என்ற உணர்வைச் - செய்தியைத் தமிழ் நாவல்கள் நமக்குத் தருகின்றன.

இதற்குக் காரணம், தமிழ்மொழிப் பேச்சை விடத் தமிழ்மொழி மவுனத்தை எல்லாத் தமிழ் மக்களும் ஒரே மாதிரி பயன்படுத்துவது என்று கொள்ளலாம். இருப்பினும், இது ஆராய்ச்சிக்குரிய பொருளே.

பொதுவாகக் கூறின், தமிழ்ச் சமூகத்தில் பேச்சு இடத்திற்கு இடம், சமூகத்திற்குச் சமூகம், தொழிலுக்குத் தொழில் மாறுபடுவதே போன்று, உடல்மொழி மாறுபடவில்லையோ என்ற ஐயம் எனக்குள் எழுகிறது.

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

இருப்பினும், இதை ஒத்துக் கொள்ள முடியாது என்பதற்கும் பல காரணங்கள் உண்டு. சாதிக்குச்சாதி உடல்மொழி மாறாவிட்டாலும் படித்தோர் - பாமரர் என்ற அடிப்படையில், தொழில் அடிப்படையில் மாறுவதை நான் பார்க்கிறேன். மேலும், வருவாய் தரும் தொழில்களில் பலரோடும் பழகும் நடையிலும் உடல்மொழி மாறுவதைப் பார்க்கிறேன். படித்தோர் - பாமரர் என்பதோடு, தங்கள் சமூகத்தை விட்டுப் பிறசமூகத்தாரோடு அடிக்கடிப் பழகுகிறார்களா என்பதன் அடிப்படையிலும் இவ்வேறுபாடுகள் அமையலாம்.

சாவும் சலனமும் கண்களின்வழி வெளிப்படுத்தப்படுவதே போன்று மவுனத்தின் வழியும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. அதாவது, உடல்மொழியின் சில உறுப்புகள் ஒரே பொருளைத் தர்ப்பயன்படுகின்றன. இவ்வுறுப்புகள் எல்லாவற்றையும் ஒரு பொருளைத்தர ஒரே இடத்தில் நாவலாசிரியர்கள் பயன்படுத்துவதில்லை.

காவியநடையைப் பின்பற்றும் முதல்தமிழ் நாவல்களில், உடலில் உண்டாகும் மெய்ப்பாடுகளை ஒன்றையடுத்து ஒன்றாக ஒரே இடத்தில் கொடுத்தார்கள். கம்பனிலும், வில்லிபுத்தூராரிலும், திருத்தக்கத் தேவரிலும் இவ்வுத்தியைக் காண்கிறோம்.

ஏன், பாணாற்றுப்படைகளில்கூட மெய்ப்பாடுகளின் வருணனை வருமிடங்களில் பல உடல்மொழிச் செய்திகளை ஒன்றையடுத்து ஒன்றாக ஒரே இடத்தில் தருவதைப் பார்க்கிறோம்.

ஆனால், காவியங்களில் முகமாற்றங்கள், கண்ணில் ஏற்படும் மாற்றங்கள், பிற உடலுறுப்புகளில் ஏற்படும் மாற்றங்கள், உடல் உறுப்புகளின் அசைவுகள் என்று ஒவ்வொரு உறுப்பாக வருணிக்கிற முறை வழக்கத்தில் உள்ளது. பாடலாக அமையும் நெடுங்கதையில் கூடப் பிற்காலத்தில் இந்தப் பழக்கம் இருந்தது. இப்பழக்கத்தைப் பின்பற்றி முதல் தமிழ் நாவல்கள் பல உடலுறுப்புகளைப் பற்றியும் அவற்றில் ஒரு நிகழ்ச்சியின்போது ஏற்படும் மாற்றங்களைப் பற்றியும் அடுக்கடுக்காகப் பட்டியல் போடுவதுபோல் குறிப்பிட்டார்கள். இன்றோ, பெரும்பாலான தமிழ் நாவல்கள் உடலுறுப்புகள் எல்லாவற்றையும் ஒரே நிகழ்ச்சியில் குறிப்பது இல்லை.

அவ்வாறு நிகழ்ச்சிக்கு நிகழ்ச்சி உடலுறுப்பைத் தேர்ந்தெடுக்கும்போது, இயற்கை கருதி ஒன்றிரண்டையும் சில இடங்களில் சேர்த்து எழுதுகிறார்கள். கண்ணும் மவுனமும் இவ்வாறே பல இடங்களில் சேர்ந்து அமைகின்றன.

வாயும் மவுனமும் ஒருங்கிணைந்து குறிப்பிடப்படும்போது ஏற்படும் பொருளுக்கும், கண்ணும் மவுனமும் ஒருங்கிணைந்து குறிப்பிடப்படும் பொருளுக்கும், வேற்றுமை உண்டு. செவியும் மவுனமும் ஒருங்கிணைந்து குறிப்பிடப்படும்போது இன்னுமொரு பொருள் தொனிக்கிறது. பல்லையும், மவுனத்தையும் ஒருங்கிணைத்துக் கூறினால் மற்றுமொரு பொருள் தொனிக்கிறது.

பொதுவாகச் சொன்னால், கண்ணையும் மவுனத்தையும் இணைப்பது அதிக அளவிலும், வாயையும் மவுனத்தையும் இணைப்பது அடுத்துக் குறைந்த அளவிலும் நாவலாசிரியர்களால் பின்பற்றப்படும் உத்தியாகும். பழந்தமிழிலக்கியத்திலானாலும் சரி, இன்றைய நாவல் இலக்கியத்திலானாலும் சரி, கண்ணை அதிக அளவு குறிக்கப்படுகிறது என்று முன்பே கண்டோம். அதன் அடிப்படையில் பார்த்தால், மவுனத்தோடு கண்ணை இணைத்துக்குறிப்பிடப்படுவது வியப்புத்தராதது.

மவுனத்தைக் குறிப்பிடும் வகைகள்

தமிழ் நாவல்களில் மவுனம் பல வகைகளில் வருணிக்கப்படுகிறது. மவுனம் நிலவியது, மவுனம் குடிகொண்டது, மவுனம் பரவியது என்று மவுனத்தை மட்டுமே குறிப்பிடுவது ஒரு வகை. இன்னொரு வகையில் மவுனத்தின் குணத்தையும் அளவையும் குறிப்பிடவேண்டி எப்போதும் அடைமொழி கொடுத்தே மவுனத்தைக் குறிக்கிறார்கள்: அவர்களிடையே தர்மசங்கடமான அமைதி நிலவியது. (ராஜம் கிருஷ்ணனின் சேற்றில் மனிதர்கள்).

இவ்விரண்டாம் வகையே, மவுனத்திற்கு அடைமொழி கொடுத்து அதன் பொருளையும், காரணத்தையும் விளங்கப்பண்ணும் முறையே, அதிக அளவு தமிழ் நாவலாசிரியர்களால் பயன்படுத்தப்படும் வகையாகும்.

முன்றாம் வகை வினைமுடிபால் விளைவது: அவள் மவுனமானாள்; அவன் மவுனமானான். இவ்வாறு கூறும்போது கதைமாந்தரும் மவுனமும் ஒன்றாகி விடுகிறார்கள். இவ்வாறு மனிதரே மவுனமாவது ஒருபுறம் இருக்க, மவுனமே மனிதராவது இன்னொருவகை மவுனம் அவளாகியது; மவுனம் அவளாகியது.

இவ்வகை எப்போதாவது பயன்படுத்தப்படும் முறை. பதுக்கவிதையின் தொடர்பாலும் புதுப்புது விதமாக எழுத வேண்டும், மொழியைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்ற விழைவாலும் நடைமுறைக்கு வந்துள்ள ஒன்று. புதுமையே இதன் சிறப்பு; இயற்கை இதன் எதிரிபோலத் தோன்றுகிறது.

ஐந்தாம் வகையில் மவுனம் நிறுத்தற் குறிகளாக மாறிவிடுகிறது. அதாவது, புள்ளிகள் தொடர்ந்து அமையின், இடைக்கோடு ஒன்றையடுத்துத் தொடர்ந்து அமையின், இடைக்கோடு மிக நீளமாக இழுக்கப்படின, அங்கெல்லாம் மவுனம் வந்து அமைகிறது என்ற எண்ணம் எழுப்பப்படுகிறது.

ஆறாம் வகையில், மவுனம் என்ற சொல்லோ அதற்குரிய நிறுத்தற்குறிகளோ அமையாமல், மவுனத்தைத் தொனிக்கும்படியாகச் செய்தியைத்தருவது: மழைபெய்ந்து ஓய்ந்ததுபோல இருந்தது; மயானமாக உணர்ந்தான்.

ஏழாவது முறையில் ஒருபொருட் பன்மொழியைப் பயன்படுத்துகிறார்கள் நாவலாசிரியர்கள்: நிசப்தம், அமைதி போன்றவை.

நாவலாசிரியர் முயன்று பழைய சொற்களுக்குப் புதியபொருள் கொடுத்து மவுனத்தைக் கொண்டு வருவது எட்டாவது முறை. நிறுத்தற்குறிகளை மவுனத்திற்கும் சஸ்பென்ஸ்க்கும் பயன்படுத்திய தமிழ்வாணன் இம்முறைக்கும் ஒரு முன்னோடியாவார். சுஜாதாவும் இம்முறையில் கவனம் செலுத்துவதைக் காணலாம்.

இவ்வாறு புறத்தோற்றத்தில் மவுனம் அச்சில் வந்தாலும், அத்தோற்றங்களெல்லாம் வாசகரின் அகத்தில் மவுனத்தை கொண்டு வரும் என்றோ, ஒரே அளவில் மவுனத்தைக் கொண்டு வரும் என்றோ, அவை பயன்படும்போதெல்லாம் தவறாது கொண்டு வரும் என்றோ கூற முடியாது.

வாசகர் அகத்தில் மவுனம் என்பது வாசகர் கதையோடு ஒன்றிப் போகிற பாங்கின் அளவு ஆகும்.

அகஉணர்வு மவுனம்

பொதுவாகச் சொன்னால், மவுனத்தின் புறத்தோற்றங்கள் பெரும்பாலும் நிகழ்ச்சியை வருணிப்பதிலேயே நின்றுவிடுகின்றன. புறத்தோற்றம் மவுனத்தை, அக உணர்வு மவுனமாக வாசகர் மனத்தில் மாற்ற முடிவதில்லை. அகஉணர்வு மவுனம் கதையின் பிடிப்பால்தான் வாசகர் மனத்தில் எழுகிறது.

அடைமொழி மவுனம்

அடைமொழியில்லாது மவுனம் குறிக்கப்படுவது ஒருசில இடங்களில்தான். அடைமொழி இல்லாத மவுனம், இதுவரை நடந்து முடிந்த கதையின் பலத்தைச் சார்ந்தே நிற்கிறது. அடைமொழியால் குறிக்கப்படுகிற மவுனம் அடைமொழியை நேரடியாகச் சார்ந்து நிற்கிறது. அடைமொழி இல்லாத மவுனம் முழுக்கதைக்கும் சேர, அடைமொழியுள்ள மவுனம் அந்த நிகழ்ச்சியை மட்டுமே குறிக்கிறது.

முந்திய மவுனம் பிந்தியதைவிட, மனதில் பிடிப்பை உண்டுபண்ணலாம். ஆனால் பிந்திய மவுனம்தான் கதையை நடத்திச் செல்லும் மவுனம். முந்திய மவுனம் கதையை இறுதியிலோ அல்லது இடையிலோ நிறுத்துகிற மவுனம். இந்த நிறுத்துகிற மவுனம் எந்த அளவு கதையைப்பாதிக்கிறது, வாசகர் மனதில் மவுனத்தைத் தோற்றுவிக்கிறது என்பது நாவலாசிரியரின் கதையையும் கதை சொல்லும் போக்கையும் பொறுத்திருக்கிறது.

மவுனத்தைக்கொண்டே முடியும் தமிழ் நாவல்கள் துயரத்தில் முடியலாம். கேள்விக் குறியில் முடியலாம். ஏன், இன்பத்திலும் முடியலாம். ஆனால் அவை நல்ல நாவல்களாக அமைய வேண்டும்.

அகிலனின் பல நாவல்கள் மவுனத்தில் முடிகின்றன. நம்மிடம் மவுனத்தை உண்டுபண்ணுகின்றன. அவடைய சிறுகதைகளில் பல மவுனத்தை உண்டுபண்ணி இறவாப்புகழ் பெறுகின்றன. மு.வரதராசனின்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

கதைப்பிடிப்புள்ள முந்திய நாவல்கள் - கரித்துண்டு, அல்லி, நெஞ்சில் ஒருமுள் - போன்றவையும் அவை சமன் செய்யப்பட்ட நீதிநெறி நாவல் என்ற போதிலும், மவுனத்தை நம்மில் உண்டுபண்ணுவதில் பிற நாவல்களைவிடத் திறன் மிகுந்து காணப்படுகின்றன என்றே சொல்ல வேண்டும்.

திகில்

பாலகுமாரனின் *கரையோர முதலைகள்* மவுனத்தை விளைவிப்பதே போல் தோன்றித் திகிலையே விளைவிக்கிறது. திகிலும் மவுனத்தின் ஒரு பகுதியே என்ற போதிலும் திகிலே நிறைய விளையுமானால் மவுனத்தின் மிக முக்கிய இலக்கிய இயல்பான திருப்பித்திருப்பி நினைவுக்குக் கொண்டு வருதல் குறைந்து, தவிர்க்க வேண்டும் என்ற பொருள் கட்டாயம் கூடிவிடும்.

அடைமொழிகள்

இனி, அடைமொழிகளைப் பற்றிக் காணலாம்.

பின்வரும் இரண்டு வாக்கியங்களைப் பாருங்கள்: அவள் மௌனமாய் நடந்தாள். அவள் தலையை குனிந்து கொண்டே மௌனமாய் நடந்தாள் (ராஜம் கிருஷ்ணனின் *சேற்றில்மனிதர்கள்*). மவுனமாய் நடந்தாள் என்பது மவுனத்தை மட்டுமே குறிக்க, மவுனம் எப்படி நடைமுறையில் நடக்கிறது என்பதைத் தலைகுனிந்து கொண்டே என்ற அடைமொழித் தொடர் கூட்டிச் சொல்கிறது. நடை மட்டுமே மவுனமாக அமைய மவுனமும் நடையும் எக்காரணத்திற்காக அமைகின்றன என்பதை அடைமொழித் தொடரும் தொனிப் பொருளாகத் தருகிறது. வருணிப்பதுடன் இவ்வடைமொழித் தொடர் மவுனத்தை ஒருகுறிப்பிட்ட காரணத்தோடும் காரியத்தோடும் இணைத்து வாசகர் காண உதவுகிறது.

அடைமொழியற்ற மவுனம் ஒரு பொருளையும் அடைமொழியுடன் கூடிய மவுனம் இன்னொரு பொருளையும் தருவதை நாம் பார்க்கிறோம்.

6. தமிழ் நாவலில் சைகைகள்

சைகை, குறியீடுகள் நிறைந்த செயல்

பேச்சோடு பேச்சாகச் சைகைகளும் வெளிப்படுகின்றன. பேச்சு இல்லாதபோதுகூடச் சைகைகள் தனியாக வெளிப்படலாம். சைகை குறியீடுகள் நிறைந்த செயல் என்று சொல்லலாம்.

மனதில் எழும் உணர்ச்சியை, எண்ணத்தைச் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்காக வேண்டி, ஒரு மரபோடு குறியீடுகளாகச் சைகைகளைப் பயன்படுத்தும் போது சைகைமொழி மல்கிறது.

ஒரு சைகை, அது காட்டப்படும் போதெல்லாம் ஒரே பொருளையோ பொருள்களையோ குறிக்குமானால் அது மரபு வழிப் பயன்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

சைகைகள் உண்மையான செயல்கள் அன்று. உண்மையான செயல்களையோ பொருள்களையோ அவை நடித்துக் காட்டுவன என்றே கொள்ள வேண்டும்.

எடுத்துக் காட்டாக, நாம் தண்ணீரை உண்மையிலேயே குடித்தோமென்றால் அது செயலாகி விடுகிறது. குடிப்பதுபோல் பாவித்துக் காட்டினால் அது சைகையாகிவிடுகிறது. இது ஒரு வகையான சைகை.

இன்னொரு வகையான சைகையில், ஒரு குறியீடாகவே ஒரு செயலைச் செய்வோம். அப்போது அச்செயலும் குறியீட்டுச் சைகை ஆகிவிடுகிறது. எடுத்துக் காட்டாக இயேசுநாதர் சிலுவையில் அறையப்படும் முன்பு தம் சீடர்களுடன் உணவருந்தினார். அப்பத்தைப் பிட்டுத் திராட்சைரசத்தைத் தந்து தம் அடையாளமாக அவற்றைச் சீடர்களுக்குக்கூறினார். அதே நிகழ்ச்சியைக் கர்த்தருடன் ஒருங்கிணைதல் என்று கிறித்தவர்கள் கடவுளுடன் ஒன்றுவதற்காகப் பின்பற்றுகின்றனர். இங்கே ஒரு செயல் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்குமுன் நடந்த ஒரு நிகழ்ச்சியின் குறியீடாகவும், கடவுளிடம் ஒன்றாதலின் குறியீடாகவும், பாவங்கள் களையப்பெற்றுத் தூய்மையடைதலின் அறிகுறியாக சைகையாக மாறிவிடுகிறது.

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

வாழ்க்கை சைகைகளின் கோவை

நம் வாழ்க்கையே சைகைகளின் கோவை. நாம் பேசும் பேச்சும், நடக்கும் நடத்தையும் அவற்றிற்குப் பின்னுள்ள அர்த்தத்தைக் குறிக்கும் சைகைகளாகக், குறியீடுகளாகப் பணி செய்கின்றன.

சிகரெட்டு குடிப்பது செயல்; சிகரெட்டு குடிப்பது போல் பாவனை செய்வது குறியீடு. சிகரெட்டு குடிக்கும் செயலே குடிப்பவன் கெட்டவன் என்ற பொருளையும் குறிக்கும் குறியீடாக இன்னொரு நிலையில் மாறிவிடுகிறது.

உருவ ஒற்றுமை

மேலே நான் கொடுத்த சைகைகளுக்கும் அவற்றின் பொருளான, அர்த்தமான உண்மைச் செயல்களுக்கும் ஒருவகை உருவ ஒற்றுமை இருக்கின்றது. ஆனால் எல்லாச் சைகைகளும் அவை குறிக்கும் உண்மைச் செயல்களோடு, பொருள்களோடு உருவ ஒற்றுமை கொண்டதான் இயங்க வேண்டுமென்பதில்லை.

எடுத்துக்காட்டாகப் பரத நாட்டியத்தினால் வரும் பல சைகைகளைக் கூறலாம்.

தாமரையை, உருவ ஒற்றுமையோடு குறிக்கிற சைகையை, உருவ ஒற்றுமை பொருந்தியிராத பிறபொருள்களையும் செயல்கையும் குறிக்கப் பயன்படுத்துகிறோம். சிவப்பிந்தியர்கள் தண்ணீரைக் குறிக்கக் கரண்டிச் சைகையைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். உள்ளங்கையைக் கரண்டி போலாக்கிக் காட்டுவது நீர் குடிப்பதை முதலில் குறித்தது. அதன்பின் அது நீரையே குறிக்க வைத்துவிட்டது. நீருக்கும் உள்ளங்கை குவிந்து சைகை செய்யப்படுவதற்கும் உருவத்தில் எந்த ஒற்றுமையும் இல்லை. இருப்பினும் உள்ளங்கை குவிந்திருக்கம் சைகை நீரைக் குறிக்க வந்து விட்டது.

சைகை செய்யும் உடலுறுப்புகள், பிரிவுகள்

சைகைகளை முகத் தசைகளாலும், தலையாலும், உடலுறுப்புகளாலும், உடலாலும் உண்டுபண்ணுகிறோம்.

சைகைகள் அமைவதை மூன்று பெரிய பிரிவுகளாக நாம் பிரிக்க முடியும்.

முதற்பிரிவில் சைகைகள் வாய்மொழியோடு சேர்ந்து வழங்குவதை அமைக்கலாம்.

இரண்டாம் பிரிவில், வாய்மொழியில்லாத தனித்து வரும் சைகைகளைச் சேர்க்க வேண்டும். பிறவியில் பேசாதவர்களும், பிறவியில் காது கேளாதவரும் தாமாகவே பயன்படுத்தும், தனித்து இயங்குகிற சைகைகளை இப்பிரிவில் சேர்க்க வேண்டும்.

மூன்றாம் பிரிவில், பேச்சை நன்றாகப் பேசக் கூடியவர்களும், சைகையை இரகசியத்திற்காகவும் சமூகக் காரணங்களுக்காவும் பேச்சு மொழியைப் போன்றே சைகை மொழியையும் தனித்து வழங்குகிற மரபு இதில் அடங்கும். எடுத்துக்காட்டாக, செவ்விந்தியர்களின் சைகை மொழியையும் இங்கே குறிப்பிடலாம்.

செவ்விந்தியர் தங்கள் வாய்மொழியைப் போலவே சைகை மொழியையும் தனித்த மொழியாகப் பயன்படுத்துகிறார்கள். இச்சைகை மொழிக்கும் வாய்மொழிக்கும் தொடர்பு இல்லையென்றே சொல்லலாம். இரண்டும் தனித்தனி மொழியாகப் பயன்படுகின்றன.

இன்னொரு பிரிவை, நாலாம் பிரிவைக்கூட, நாம் காட்டலாம். இப்பிரிவில் சைகை அழகுக்கலைகளின் உறுப்பாகப் பயன்படுகிற முறை அடங்கும்.

சமூகத்தில் சைகைகள்

இப்பிரிவுகள் எல்லாவற்றிலும், சைகைகளைச் சமூகத்தில் செய்திப்பரிமாற்றத்திற்காவும், தனிநபரின் வசதிக்காகவும், எண்ண வெளிப்பாட்டிற்காகவும் பயன்படுத்தலாம்.

சமூகத்தில் செய்திப்பரிமாற்றத்திற்குச் சைகைகளைப் பயன்படுத்தும்போது, ஒருவருக்கொருவரின் ஏற்றத்தாழ்வுகளைக் காட்டுவதற்கும், நன்னடத்தை உடையோர் என்பதைத் தெரிவிப்பதற்கும், நடைமுறை நாகரிகத்தில் அறிமுகம் உடையவர், நடைமுறை நாகரிகத்தைப் பின்பற்றுகிறவர் என்பதை வெளிக்காட்டுவதற்கும், கடவுளரோடு

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

தொடர்புடையவர் என்பதை விளம்பரப்படுத்துவதற்கும், தான் சார்ந்திருக்கும் சமூக அடையாளத்தைக் காட்டுவதற்கும், என்றவாறு சைகைகள் பயன்படுகின்றன என்று சொல்ல வேண்டும்.

தனிநபர்கள் தங்களுக்குள் சைகைகளைப் பயன்படுத்தும்போது ஒருவருக்கொருவர் எந்த அளவு தெரிந்து கொண்டிருக்கிறார்கள், அன்பு பாராட்டுகிறார்கள் என்பதையும், சைகைகள் வெளிக்காட்டி விடுகின்றன. இரகசியச் செய்திகளையும் சைகைகள் பயன்படுத்தும்போது அடையாளம் காணமுடியும்.

அழகுக் கலைகள்

அழகுக் கலைகளில் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்கு மட்டுமல்லாது சுவையைக் கூட்டுவதற்குமென்றே சைகைகள் பயன்படுகின்றன; உண்டுபண்ணுகிற சுவையை நீண்ட நேரம் நிலைக்க வைப்பதற்கும், பெரிதாக விளங்கப் பண்ணுவதற்கும், சைகை பயன்படுகிறது.

அழகுக்கலைகளில், சைகை ஒரு நிகழ்ச்சியிலிருந்து இன்னொரு நிகழ்ச்சிக்கு முன்போ பின்போ போகப் பயன்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

ஒலி உதவியும், ஒளி உதவியும் அதிக அளவில் அமையா அக்காலத்து நாடகங்களிலும், அக்காலத்துப் பாணியைப் பின்பற்றுகிற இக்காலத்து நாடகங்களிலும் திரைப்படங்களிலும், வேண்டுமென்றே பல சைகைகள் கதையைப்புரிந்து கொள்வதற்காகவும் சுவையைச் சேர்ப்பதற்காகவும் பயன்படுகின்றன.

சைகை செய்யும் உறுப்புகள்

சைகையைச் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்குப் பயன்படுத்தும்போது முகம், தலை, கண்கள், காதுகள், தோல், மூச்சு, வாய், உதடுகள், உள்ளங்கை, கைகள், விரல்கள், நா, தாடைதுணி கன்னங்கள், மீசை, மார்பு, முலை, இருதயம் இருக்கும் இடம், முன்னங்கை, பின்னங்கை, முழங்கை, மயிர், நெற்றி, தொண்டை, கழுத்து, மூக்கு, கால், தோள்கள், முதுகு மற்றும் குண்டி ஆகியவை பயன்படுகின்றன.

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

பொதுவாகச் சொன்னால், இடைக்கும் இடுப்பிற்கும் மேற்பட்ட பகுதியலமைந்திருக்கும் உடலுறுப்புகளே சைகைகளை உண்டுபண்ணப் பயன்படுகின்றன என்று சொல்ல வேண்டும். உடலின் பின்பகுதி ஓரோர் சமயத்தில்தான் பயன்படுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

மூன்று செய்திகள்

இவ்வுறுப்புகளைக்கொண்டு சைகைகளை உண்டுபண்ணும்போது, மூன்று செய்திகளைக் கவனிக்க வேண்டும்.

ஒன்று, இவ்வுறுப்புகள் தனித்தோ ஒன்றுடன் ஒன்று சேர்ந்தோ சைகைகள் உண்டுபண்ணப்படலாம்.

இரண்டு, ஒருசில உறுப்புகள் அடிக்கடி பயன்படலாம். அன்றியும் ஒருசில உறுப்புகளே அடிக்கடி இணைந்து செயற்படலாம்.

மூன்று, உடம்பிற்கு அப்பாலேதான், உடம்பை விட்டுத் தள்ளித்தான் சைகைகள் அடிக்கடி உண்டுபண்ணப்படுகின்றன.

எல்லாரிடமும் சைகைகளைப் பயன்படுத்தும் திறன்

சைகைகளைப் பயன்படுத்தாச் சமூகப் பண்பாடுகளே இல்லை. எல்லாச் சமூகத்திலும் சைகைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அச்சமூகம் பழங்குடிச் சமூகமாக இருந்தாலும் சரி, இருபத்தொன்றாம் நூற்றாண்டின் அறிவியல் சாதனைகளை வாழ்க்கையில் பயன்படுத்துகிற, அன்றாடம் பயன்படுத்துகிற சமூகமாக இருந்தாலும் சரி, எல்லாச் சமூகத்திலும் சைகைகள் எல்லாராலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

மேலும், சைகைகளை மனநலம் குன்றிக் காணப்படுவோரிடமும், அறிவிழந்தோர், இளமையிலேயே, பிறவியிலேயே இயற்கையறிவு குறைந்து காணப்படுபவர், மனநோயாளிகள், மொழி நோயாளிகள் ஆகிய எல்லாரிடமும் கூடச் சைகைகளைப் பயன்படுத்தும் திறனைக் காணுகிறோம்.

மேலும், விபத்தினாலோ நோயினாலோ மொழித்திறனை இழந்தோர் கூடச் சைகைகளைச் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்காகப் பயன்படுத்துவதைப் பார்க்கிறோம். பிறவியிலேயே பேசாதோர்-காதுகேளாதோர் கூடச் சைகைகளைப் பின்பற்றுவதை நாம் பார்க்கிறோம்.

சமூகங்களில் சைகைகள்

இவ்வாறு எல்லாராலும் பயன்படுத்தக் கூடிய சைகைகள் பேச்சுடன் வெளிப்படலாம், அன்றிப் பேச்சு அமையாத போது கூட வெளிப்படலாம். சைகைகளை நோயற்ற பிறர் பயன்படுத்தும்போது சமூகக் கட்டுப்பாடுகள் மற்றும் பல காரணங்கள், எத்தனை தடவை, எந்த அளவு, எப்படிப்பட்ட சைகைகள் பயன்படுத்தப்படலாம் என்பதை நிர்ணயிக்கின்றன. எச்சூழ்நிலைகளிலெல்லாம் சைகைகளைப் பயன்படுத்தலாம், பயன்படுத்தவேண்டும் என்பவற்றையும் சமூகக் கட்டுப்பாடுகளே நிர்ணயிக்கின்றன.

சில சமூகங்களில் சைகைகளைப் பேச்சில் பயன்படுத்துவதும், அளவுக்கு மீறிப் பயன்படுத்துவதும், சமூகத்தில் தாழ்ந்த தகுதியைக் காட்டுகின்றன. சில சமூகங்களில் சைகைகளோடு பேசாவிட்டால், அது உயிரற்ற உரையாடல், பொருத்தமற்ற உரையாடல் என்று கருதப்படும்.

கல்வியும், சமூகத்தில் உயர்ந்த தகுதியும், ஒருவர் எவ்வாறு தம்குரலைத் தாழ்த்தியும் உயர்த்தியும் பேச வேண்டும் என்பதையும், எவ்வாறு தெளிவுடன் பேச்சு அமைய வேண்டும் என்பதையும், மென்மையாகப் பேச வேண்டும் என்பதையும், குறைந்த அளவே சைகைகள் செய்ய வேண்டும் என்பதையும் காட்டுகின்றன.

இது இந்தியச் சமூகங்கள் பலவற்றிலும் காணக்கிடைக்கிறநிலை. ஒருவரைக்கேலி செய்வதற்காகவும், குறைசொல்வதற்காகவும், பரிசாசம் செய்வதற்காகவும், அவருக்குப் பின்னால், அவரில்லாத போது அவரைப்போலவே செய்து காட்டுவது வழக்கம். நகைச்சுவைக்காகவும், அடையாளம் காட்டுவதற்காகவும் கூட இவ்வாறு செய்யப்படும். ஆனால் அவருக்கு முன்னாலேயே அவருடைய சைகைகளைக் காட்டுவது அவமதிப்பதாகவும், அவருக்கு மனதில் சினம் மூட்டுவதாகவும் அமையும். அவ்வாறு செய்து காட்டும்போது அச்சைகைகள் பிறரிடம் சிரிப்பை வரவழைக்குமானால் அது இன்னும் அதிக அளவு சினத்தை மூட்டும்; பெரிய அவமதிப்பு என்று கருதப்படும்.

சுட்டிக் காட்டுகிற சைகைகள், தூரத்தில் உள்ள பொருள்களைக் கை நீட்டி அடையாளம் காட்டுவது, போன்றவற்றைத் தவிர்ந்தல் நன்று என்று

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

இளம்வயதிலேயே குழந்தைகளுக்குக் கற்றுத் தரப்படுகின்றன. குழந்தைகள் பேசும்போது, கையைக்காலை ஆட்டியும் நீட்டியும் பேசக்கூடாது என்றும் கற்று தரப்படுகிறார்கள்.

பொதுவாகச் சொன்னால், பேச்சிற்குரிய தொழிலையும், பயனையும் போன்றே, மனிதர்கள் சைகைகளுக்கும் அவற்றிற்கேயுரிய தொழிலையும் பயனையும் தனியாக அடையாளங்கண்டு பயன்படுத்துகிறார்கள்.

சைகை முறைகள்

சைகைகள் பொருளைத் தருமாறு அமையும்போது, பின்வருமாறு ஒருசில முறைகள் பின்பற்றப்படுகின்றன. இவற்றை இந்தியச் சமூகங்கள் பலவற்றிலும் நாம் காணலாம்:

- (1) பொருளைச் சுட்டிக்காட்டுதல்: இம்முறையினால் பொருள்களைச் சுட்டிக் காட்டுகிறோம்; திசைகளைச் சுட்டிக் காட்டுகிறோம்; பரப்பளவை, உடல் உறுப்புகளை, வர்ணங்களைச் சுட்டிக் காட்டுகிறோம். சுட்டுதல் மிக முக்கியமான சைகை ஆகும்; ஓர் அடிப்படைச் சைகை ஆகும். சுட்டுதலைப் பெரும்பாலான விலங்குகளால் செய்ய முடியாது. இவ்வடிப்படையான, எளிமையான சைகையைச் செய்வதற்கும் கூட அறிவுத்திறன் அதிகம் வேண்டும். சமூகங்களில் சுட்டிக் காட்டுதல் கட்டுப்பாட்டுக்குள்ளேயே அமைகிறது. சமயச் சடங்குகளிலும் கூடச் சுட்டிக்காட்டிச் சைகை செய்தல் பலநேரங்களில் பல சடங்குகளின் மூலம் தடைசெய்யப்படுகிறது. சமயச் சடங்குகளில் தீட்டு என்று கருதித் தடை செய்யப்படும் சுட்டுதல், அவமதிப்பு செய்கிற நடத்தை என்றும், பிறரிடம் சினத்தை விளைவிக்கும் நடத்தை என்றும், சமூகத்தில் தடை செய்யப்படுகிறது.
- (2) எந்த இடத்தில் நிகழ்கிறதோ அந்த இடத்தில் சைகை செய்தல் அல்லது அந்த இடத்தைச் சுட்டிக் காட்டுதல்; சிந்திப்பதைக் காட்டத் தலையைச் சுட்டிக் காட்டுகிறோம். காதலைக் குறிக்க நெஞ்சை, இதயம் உள்ள இடத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகிறோம்.

- (3) பொருளின் வடிவத்தைக் காற்றில் வரைதல்; வேறுபொருள் மேல், கோடிடாமல் வரைந்து காட்டல்: இதில் பல வகைகள் உண்டு. வடிவம் முழுக்க முழுக்கப் பொருளைப் போலவே இருக்க வேண்டியதில்லை. மேலும் வடிவத்தை முழுக்க முழுக்க வரைந்தும் காட்ட வேண்டியதில்லை. முக்கியமான வரைகோடு வந்தவுடனே வரைதலை நிறுத்திவிடலாம். ஒரே பொருளைப்பல வகைகளிலும் வரையலாம். சில சமயங்களில் மரபில் கருதப்படுகிறபடியே வரைந்தால் போதும். வடிவத்திற்கும் வரைதலுக்கும் தொடர்பு இருக்க வேண்டியதில்லை. செய்திப் பரிமாற்றம் செய்பவர்களுக்குப் பொருளைப் பற்றிய முன்னறிவு இருந்தால் வெகு எளிதில் குறியைப் புரிந்து கொள்வார்கள். ஒரு பொருளை விளக்குவதற்காகவும் அப்பொருளின் வடிவைப் புலப்படுத்துவதற்காகவும் கலைகளின் கருவியாகப் பயன்படுத்துவதற்காகவும் இக்குறியீட்டு முறையை நாம் அடிக்கடிப் பயன்படுத்துகிறோம்.
- (4) ஒரு செயலைப் போலச் செய்தல்: ஒரு பொருளின் செயலையோ அசைவையோ போன்று செய்தல்.
- (5) பதில்: ஒரு பொருளுக்குப் பதிலாக உடலுறுப்பு ஒன்றைப் பயன்படுத்தல், கையைக் கொம்பாகக் காட்டுதல், கையைத் தும்பிக்கைபோல் காட்டிப் பயன்படுத்தல், வானையும், உறையையும் வலது கையாலும் இடது கையாலும் குறித்தல் போன்றவை இதில் அடங்கும்.
- (6) கருவியைப் போலச் செய்தல்: ஒரு கருவி இயங்கும் முறையைப் போலச் செய்தல், மரத்தை வாளால் அறுத்தல், பிஸ்டன் இயங்குதல், பூக் கொய்தல் போன்றவை இதில் அடங்கும்.
- (7) தயாரிக்கும் முறையைப் போலச் செய்தல்: ஒரு பொருளை எப்படித் தயாரிக்கிறார்களோ அம்முறையைப் போலச் செய்தல், தேநீர்க்கடையில் தேநீரை ஆற்றுவதைப் போலச் செய்தல் போன்றவை இதில் அடங்கும்.

- (8) சுவையைப் போலச் செய்தல்: முகத்தின் வழி சுவைக்கேற்ற உணர்ச்சிக் குறியீடு தருதல், நாக்கின் வழி சுவையைக் குறித்தல் முதலியவை இதில் அடங்கும். சூடாக இருப்பதைக் காட்டவும், காரமாக இருப்பதைக் காட்டவும், மிகவும் சுவையாக இருப்பதைக் காட்டவும், மோசமான சுவை என்பதைக் காட்டவும் பல குறியீடுகளை முகத்தின் வழியாகவும் நாக்கைப் பயன்படுத்துவதன் வழியாகவும் குறிசெய்கிறோம்.
- (9) நிற்கும் நிலை, கிடையைப் பிற பொருளின்/உறுப்பின் துணையால் காட்டுதல்: பெருவிரலால் நேராக நிற்பதையும், தலை கீழாக நிற்பதையும் காட்டுகிறோம்.
- (10) எண்ணிக்கை செய்தல்: எண்ணுவதைச் சைகை மூலம் காட்டுகிறோம்.
- (11) சைகை மூலம் ஒப்பிடுதல்.
- (12) சைகை மூலம் திருப்பித் திருப்பிச் செய்தலைக் காட்டுதல்: பன்மையைக் காட்டுதல்.
- (13) ஒன்றிலிருந்து இன்னொன்றை வேறுபடுத்திக் காட்டச் சைகை.
- (14) ஒலிகளைப் பிற சைகைகளுடன் சேர்ந்து ஒலித்தல்.
- (15) எதில் கிடைக்கிறதோ அதைக்காட்டிப் பொருளைக் குறித்தல்: பல்லைச் சுட்டி வெள்ளை நிறத்தைக்குறித்தல்.
- (16) சிக்கல் மிகுந்த கருத்தைக் குறிக்கப் பல சைகைகளை ஒரு சேர்ச்செய்தல்: பிச்சைக்காரி என்பதைக் காட்ட பெண் என்ற சைகையையும், பிச்சை எடுத்தலுக்குரிய சைகையையும் இணைத்துக் குறிசெய்தல்.
- (17) சிக்கல் மிகுந்த கருத்தைக் குறிக்க அக்கருத்தின் பல இயல்புகளையும் குறித்தல்: வயல் என்பதைக் குறிக்க நெற்பயிர் பற்றிய குறியீட்டையும் சதுரம் பற்றிய குறியீட்டையும் வாய்க்கால் பற்றிய குறியீட்டையும் குறிசெய்தல்.
- (18) ஒரு பொருளையே நேரடியாக அப்பொருளைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தல்.

- (19) காரணத்தைக் குறிக்க அதன் விளைவுகளைக் குறிசெய்தல்.
- (20) பொருளை வரைதல்: மருத்துவமனையைக் குறிக்க, வீட்டைக் குறிசெய்தல், நோயைக் குறிசெய்தல், பலமாந்தர் (பன்மை) குறிசெய்தல்.
- (21) எங்கே அப்பொருளைக் காணலாமென்று குறி செய்தல்: நடனத்தில் காட்டைக் காற்றில் வரைந்துவிட்டு மான்போலத் துள்ளுதல்.

மேற்கண்டவாறு பல வகைகளாக நாம் சைகை செய்ய முடியும். இவற்றின் விவரங்களை நான் எழுதியுள்ள புத்தகம் ஒன்றில் காணலாம் [M.S.Thirumalai (1987) *Silent Talk*].

சைகைகள் நிகழும் இடம் நான்கு வகை

நான் முன்பே குறிப்பிட்டவாறு சைகைகளை அவை நிகழும் இடம் குறித்து நான்கு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம். இந்நான்கு வகைகளும் தமிழ் நாவல்களில் கையாளப்படுகின்றன.

- (1) பேச்சு நடந்து கொண்டிருக்கிறது என்பதைக் காட்டுகிற சைகைகள்.
- (2) பேச்சுக்குத் துணையாகப் பொருளோடு பயன்படுத்தப்படும் சைகைகள்.
- (3) சைகையே மொழியாகிப் பயன்படுதல் - வாய்மொழியைப் பயன்படுத்தாதபடி சைகையையே மொழியாகப் பயன்படுத்துதல் - பேச்சுத்திறன் இருந்தாலும், இல்லாவிட்டாலும், அதாவது, வாய்பேசுவராகவோ பேசாதவராகவோ இருந்த போதிலும், சைகை ஒன்றையே பயன்படுத்துதல்.
- (4) சைகையைக் கலைகளுக்காக, அழகுக் கலைகளுக்காகப் பயன்படுத்துதல்.

வாய்மொழியே சைகையின் பின்புலம்

இந்நான்கு வகைகளிலும்கூடச் சைகை நடைபெற வேண்டுமானால், அதன் பின்புலமாக வாய்மொழி இருந்து கொண்டே இருக்கிறது. சைகை மட்டுமே செய்திப் பரிமாற்றத்திற்குப் பயன்படும் நிலையில்கூட, வாய்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

பேசாதவர் செய்திப்பரிமாற்றம் செய்யும் நிலையில் கூட, வாய்மொழி எப்பொழுதும் பின்புலமாக அமைந்து, வாய்மொழியின் அடிப்படையிலேயே சைகைமொழியை நாம் புரிந்து கொள்ள முயல்கிறோம்.

சைகையில் பெருத்த குழப்பம் ஏற்படும்போது, பிற சைகைகளும் வாய்மொழியும் துணைக்கு வருகின்றன. பிற சைகைகள் சிறிது சிறிதாக விளக்கம் தந்து, வாய்மொழிக்கும், பொருளுக்கும் நெருங்கி வர முயல்கின்றன. அவ்வாறு அவை நெருங்க நெருங்கக் குழப்பம் தீர்கிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

கையைக் காலை ஆட்டாமல், சைகை செய்யாமல் இருப்பதே ஒழுங்காகச் செய்திப் பரிமாற்றம் செய்யும் முறை என்று கருதுகிற சமூகங்களில் கூட, தனிநபர்கள் உணர்ச்சிக்கு உள்ளாகும்போது சைகைகளைப் பொருளோடோ, பொருளற்றோ செய்துகொண்டேதான் பேசுகிறார்கள்.

மகிழ்ச்சியைத் தெரிவிக்கவும் பாராட்டைத் தெரிவிக்கவும் ஒப்புதலைக்காட்டவும் நாம் கைதட்டுகிறோம். மகிழ்ச்சியில் கைகளை, உள்ளங்கைகளை உரசிக் கொள்கிறோம்; தீர்மானம் செய்ய முடியாத போதும், தீர்மானம் செய்ய முயல்கிற போதும், என்ன செய்வதென்றோ சொல்வதென்றோ தெரியாது தடுமாறுகிற நிலையிலும், விரலைப் பின்னிக் கொள்கிறோம்.

பிறர்கவனத்தை ஈர்க்கக் கை விரலைச் சொட்டுகிறோம். கையை உயர்த்தி, உள்ளங்கையைக் கீழே காட்டி, இளைஞரை வாழ்த்துகிறோம். கைவிரல்களைச் சுருட்டிவைத்துக் குத்துவதுபோல் பாசாங்கு செய்கிறோம். சுட்டுவிரலை நீட்டிப் பிறரை எச்சரிக்கை செய்கிறோம். நாம் இதற்குப் பொறுப்பல்ல என்று காட்டுவதற்குத் தோள்களைத் தூக்கி ஆட்டுகிறோம். கண்ணடித்து இரகசியம் பேசுகிறோம்; பார்வையாலேயே பேசிக்கொண்டு விடுகிறோம்.

கேள்விக்குறியாகவும் விந்தையும் வியப்பும் தொனிக்கும் வண்ணமாகவும் நமது புருவங்களை உயர்த்துகிறோம்; ஒற்றுமையைத் தெரிவிக்கக் கையை ஒருசேர உயர்த்துகிறோம்; எமக்குத் தெரியும் என்று

கூறவும் கையை உயர்த்துகிறோம். நாம் செய்த தவறை உணர்ந்ததைக் காட்ட நம் உதட்டை நாமே கடித்துக் கொள்ளுகிறோம்.

கைகூப்பிப் பிறரை வணங்குகிறோம், வரவேற்கிறோம். நெடுஞ்சாண் கிடையாகவும் விழுகிறோம், முழங்காலிடுகிறோம், நம் பக்தியையும் பணிவுடைமையையும் காட்ட.

இவ்வாறு எவ்வளவோ முறைகளில் நாம் சைகைகளின் வழியாகச் செய்திப் பரிமாற்றம் செய்கிறோம்.

வாய்மொழிதான் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்காக அதிக அளவு பயன்பட்ட போதிலும், சைகைகளுக்கென்று ஒரு செல்லமான இடம், இச் செய்திப் பரிமாற்றத்தில் எப்பொழுதும் உண்டு. இவ்விடங்களிலெல்லாம் வாய்மொழியைப் பயன்படுத்தினால் செய்தி சப்பென்று ஆகிவிடும்.

அதுமட்டுமல்ல, முன்பே சொன்ன மாதிரி, சில சமூகங்களில் சைகைகள் இல்லாமல் பேசுவது மதிப்பற்ற செயலென்றும், உயிரற்ற செயலென்றும் கூடக் கருதப்படுகிறது. சைகைகள் இல்லாமல் பேசினால் பேசுவருக்குத் தான்கூறும் செய்தியில் கருத்து இல்லையென்றும், தப்பிக்கப் பார்க்கிறார் என்றும் கூடச் சில சமூகங்களில் கருதப்படுகிறது.

மேலும் எல்லாச் சமூகங்களிலும் வாய்மொழியில் பேசக்கூடாது என்று தடைவிதிக்கப்பட்ட சூழ்நிலைகளில் எல்லாம் சைகையே பயன்படுகிறது என்பதையும் நாம் மறந்துவிடக்கூடாது. குசுகுசுப்பேச்சும் சைகையும் வாய்மொழி தடைசெய்யப்படும் போதெல்லாம் நடைமுறைக்கு நம்மையறியாது வந்துவிடுகின்றன.

ஆகவே, வாய்மொழியில் கூறப்படுவதற்கு உதவியாகவும், வாய்மொழியில் கூறப்படாததைத் தெரிவிப்பதற்காகவும், வாய்மொழியில் விட்டுவிடப்பட்டதைக் கூறுவதற்காகவும், வாய்மொழியைப் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறோம் என்பதைக் காட்டுவதற்காகவும் என்று சைகைகள் பலவாறாகப் பயன்படுகின்றன. மேலும், எவ்வாறு வாய்மொழி, சமூகத்தில் பேசுவரின் தகுதியையும், அவர் எப்படிப்பட்ட உறுப்பினர் என்பதையும் காட்டுகிறதோ, அதே போன்று சைகையும் அதைப் பயன்படுத்துபவர், அதற்கு உடந்தையாகச் செய்திப் பரிமாற்றம் செய்பவர் ஆகியோரைப் பற்றிய செய்திகளையும் நமக்குத் தருகிறது.

இந்தியாவில் ஒருசில சைகைகளின் இயல்புகள்

ஒருசில சைகை இயல்புகளைப் பற்றி, அவை எவ்வாறு இந்தியாவில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பது குறித்துச் சில இங்கே சொல்லலாம்.

முதலில், சைகைகள் பேச்சோடு பேச்சாகப் பயன்பட்டால்தான் அவற்றிற்கு (பேச்சிற்கும் சைகைக்கும்) ஏதோ உயிர் இருப்பதாக நாம் கொள்ளுகிறோம். பேச்சில் பயன்படும் ஒலி அழுத்தங்கள் சைகையாக மாறிவிடுகின்றன. சைகைகளற்ற பேச்சு, பேசுபவரின் இணக்கமின்மையைக் காட்டுகிறது என்றும் பேசுபவர் எப்போதும் எச்சரிக்கையாகவே பேசுவார் என்றும் நமக்குத் தெரிவிக்கிறது. ஒத்துப் போகவில்லை, கீழ்ப்படியவில்லை, என்றெல்லாம்கூட நாம் கருதுகிறோம். பிறரை அவமதிக்கிற முறையில் கூட இதுசேர்ந்து விடலாம்.

அதே போன்று “அளவுக்கு மீறிய” சைகைகள் பேச்சில் இருக்குமானால் அந்நிலையும் பொருத்தமில்லாதது என்றே கருதப்படும். சமூக ஒழுங்குக்குள் சைகைகள் அளவுக்கு மீறிப் பயன்படுத்துவது அனுமதிக்கப்படுவதில்லை. நல்ல ஒழுக்கம், சைகைகள் குறைந்த ஒழுக்கம் என்ற கருத்தும் பரவலாக உள்ளது. அதேபோன்று சமூகத்தில் தனிநபரின் தகுதியின் அடிப்படையில் பொருத்தமான சைகைகள் செய்யப்படவேண்டும் என்ற நியதியும் உள்ளது.

சைகைகளைக் குறைத்துப் பயன்படுத்துவது உயரிய பண்பாடு என்று நினைக்கிறோம். சைகைகளைக் கட்டுப்படுத்திக்கொண்டே பேசுவதும், சைகை செய்வதைத் தவிர்ப்பதும் எப்படி மொழியைப் பயன்படுத்துகிறோம், வாய்மொழியைப் பயன்படுத்துகிறோம் என்பதைப் போன்றே அமைகிறது.

தமிழிலே சமூக மற்றும் வட்டாரக்கிளைமொழி இயல்புகளைத் தவிர்த்துச் சமன்செய்யப்பட்ட, எல்லாருக்கும் பொதுவான கிளைமொழியைப் பயன்படுத்துவது கல்வியின் அடையாளமாக மாறி வருகிறது. அதன் விளைவைத் தமிழ் நாவலில் சமன்செய்யப்பட்ட கதைகளில் காண்கிறோம். அதேபோன்று, சைகைகளைக் குறைத்து வாய்மொழியிலேயே கருத்துக்களைத் தெரிவிப்பது என்ற கொள்கையும் பரவலாக வளர்ந்து வருகிறது என்றே சொல்லவேண்டும். இதன் விளைவைச் சமன் செய்யப்பட்ட

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

தமிழ் நாவல்களில் மிக எளிதில் அடையாளம் காணலாம். இந்நாவல்களில், சாதி, வட்டார வாடைகள் குறைந்து பிற வேறுபாடுகள் சமன் செய்யப்படுவது போன்றுச் சைகைபற்றிய குறிப்புகளும் குறைந்தே காணப்படுகின்றன.

அடக்கிக் கொள்ளுதல் என்னும் இயல்பை, மொழியின் கிளைமொழி இயல்புகளை அடக்கிக் கொண்டு, பொதுவான மொழியைப் பயன்படுத்துவதில் பார்க்கிறோம். சமூக, வட்டார இயல்புகளை அடக்கிப் பேசுகிறோம். சாதிப் பெயரை அடக்கியே நம்பெயரைச் சொல்கிறோம். வண்ணங்களிலும் அழுத்தமான வண்ணங்களைத் தவிர்த்து மெல்லிய வண்ணங்களைப் பயன்படுத்துகிறோம். மெல்லிய வண்ணங்களைப் பயன்படுத்துவது, கல்வி மற்றும் சமூக உயர்தகுதியைக் குறிக்கிறது.

அதே போன்று அழுத்தமான மணங்களைத் தவிர்த்து, மெல்லிய மணங்களைப் பயன்படுத்துவதும் கல்வி மற்றும் சமூக உயர் தகுதியைக் குறிக்கிறது. எண்ணெயை வழியவிடாது குறைந்த எண்ணெயையோ அல்லது எண்ணெயைத் தவிர்ப்பதையோ, கல்வி மற்றும் சமூக உயர் தகுதியைக் குறிப்பதாகக் கொள்கிறோம். மலர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதிலும், மெல்லிய வண்ணத்திற்கும் மென்மையான மணத்திற்கும் உயர் தகுதியைத் தந்து, அவை கல்வி மற்றும் சமூக உயர்தகுதியைக் குறிப்பதை நாம் குறிக்கிறோம்.

இவை போன்றே பேச்சைக் குறைத்தே பேசுவதும் பேச்சை மென்மையாகவே பேசுவதும், கல்வி மற்றும் சமூக உயர் குறியைக்காட்டுவதாக அமைகிறது. இவை போன்றே சைகைகளைப் பயன்படுத்துவதிலும் சைகைகளைக் குறைத்தே பயன்படுத்துவது கல்வி மற்றும் சமூக உயர் தகுதியைக் குறிப்பதாக நம் தமிழ்ச் சமூகத்தில் அமைகிறது.

அடக்குதல், தவிர்த்தல், அளவைக் குறைத்தல், மென்மையை நாடுதல் என்றவாறு உயர் சமூக ஒழுங்கு அமைகிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

சமூகத்தகுதி உயர்வு/தாழ்வு இவைகளைக் காட்ட, சைகை பயன்படுகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும். நான்முன்பே குறிப்பிட்டபடி உயர்ந்தோர்/தாழ்ந்தோர், முதலாளி/பணியாளர், மூத்தவர்/இளையவர்,

ஆண்/பெண், கணவன்/மனைவி, தந்தை-தாய் எல்லாம் இவ்வகுப்பிலே அடங்குகின்றன என்றே சொல்ல வேண்டும்.

கை காட்டி/விரல் காட்டிச் சுட்டுவதோ, அழைப்பதோ அவமதிப்பது என்று தத்தம் கல்வி/சமூகத் தகுதியின் அடிப்படையிலும், அந்த நேரத்திலிருக்கும் மனநிலையின் அடிப்படையிலும், தீர்மானிக்கப்படும். சைகைகளால் சுட்டிக்கட்டுவதும், அழைப்பதும் உயர்தகுதியுடையோரின் உரிமைகளாகின்றன. (வாய்மொழியில் கூட இத்தகைய தடைகள் இருப்பதை நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும்).

இதனால்தானோ என்னவோ, உயர்தகுதியற்றோரின் பேச்சிலும் நடையிலும் சுட்டுதல், விளித்தல் செய்யும் சைகைகளின் பங்கு குறைவாகவே அமைந்துள்ளது. மேலும் ஆணும் பெண்ணும் சைகைகளைப் பயன்படுத்தும் அளவிலும் வேறுபடுகிறார்கள். ஆண்கள் பயன்படுத்துகிற அளவு பெண்கள் சைகைகளைத் தமிழ்ச் சமூகத்திலும் பிற இந்தியச் சமூகங்களிலும் பயன்படுத்துவதில்லை. இருப்பினும் ஊர்ப்புறங்களில் (கிராமச் சூழ்நிலைகளில்) தகுதியில் உயர்ந்த ஆண்கள் சுற்றிலும் இருந்தால், பெண்கள் தங்களுக்குள் சைகைகளைப் பயன்படுத்துவதை நாம் பார்க்கிறோம்.

நகர்ப்புறங்களில், கல்வி மற்றும் மேற்கத்திய நாகரிகத்திலுள்ள ஈடுபாடு மற்றும் தொடர்பு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் சைகைகள், பெண்களிடத்தில் அதிக அளவு பயன்படுவதை நாம் பார்க்கிறோம்.

பேச்சுடன் சைகைகளைப் பயன்படுத்துவதை, அதிக அளவு கற்ற, மேற்கத்திய நாகரிகத்துடன் தொடர்பு கொண்டுள்ள, நகர்ப்புறப் பெண்களிடம் காணுகிறோம். இதனடிப்படையில் எவ்வாறு சைகைகளை ஒருவர் தம்முடைய செய்திப்பரிமாற்ற முயற்சியில் வேண்டுமென்றே பயன்படுத்துகிறார் என்பதை நாம் கண்டுகொள்ள முடியும்.

மொழியில் சொற்களை எப்படித் தகுதியின் அடிப்படையில் பிறரிடமிருந்தோ பிறமொழியிடமிருந்தோ பெற்றுப் பயன்படுத்துகிறோமோ அதே போன்று சைகைகளையும் தக்கார் - தகவிலார் என்ற அடிப்படையிலே கடனாகப் பெற்றுப் பயன்படுத்துகிறோம். ஊர்ப்புற வழக்கத்திலிருந்தோ,

நாட்டுப்புற இயல்புகளின் அடிப்படையிலோ, கல்வி மற்றும் சமூகத்தில் குறைந்த தகுதி உள்ளவர்களிடமிருந்தோ நாம் சைகைகளைக் கடனாகப் பெற்று பயன்படுத்துவதில்லை.

கடனாகப் பெற்ற சைகைகள்

மேலும் இன்னொன்றையும் இங்கே சொல்லியாக வேண்டும். ஒரு மொழியிலிருந்து நாம் கடனாகப்பெற்ற சொல்லை அடிக்கடி நாம் பயன்படுத்தலாம்; தொடர்ந்து பயன்படுத்திக் கொண்டே வரலாம். ஆனால் கடனாகப் பெற்ற சைகைகள் அவ்வாறு தொடர்ந்து பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் மட்டுமே, குறைந்த கால அளவில் மட்டுமே, இச்சைகைகள் பயன்படுத்தப்பட்டு விரைவில் வழக்கில் இல்லாது மறைந்து விடும்.

பொதுவாகச் சொன்னால், கடனாகப் பெற்று வழக்கில் வருகிற சொற்களைவிடக் கடனாகப் பெற்று வழக்கில் வருகிற சைகைகள் விரைவில் மறைந்துவிடும். மேலும் சொற்களைப் போன்று, சைகைகள் எல்லாராலும் எளிதிலே பயன்படுத்தப் படுவதில்லை. பரவலாகவும் பயன்படுத்தப் படுவதில்லை.

தமிழ்நாவல்களும் சைகைகளும்

சைகைகளின் இயல்புகளைத் தமிழ்நாவல்கள் அந்த அளவு பயன்படுத்தவில்லை என்றே சொல்ல வேண்டும். சமன்செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல்களிலும், முதல் தமிழ் நாவல்களிலும் மன உணர்வுகளை வெளிக்காட்டும் ஒரு கருவியாகவே சைகைகள் பயன்படுகின்றன. மகிழ்ச்சியின் போதும், துக்கத்தின்போதும், ஐயத்தின் போதும், வெவ்வேறு சைகைகளை இயற்கையாகவே வெளியிடுவதைத்தான் இத்தமிழ் நாவல்கள் அதிக அளவு படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன என்று சொல்ல வேண்டும்.

இன்னொரு நிலை, மறைமுகமாகச் செய்திப் பரிமாற்றம் செய்வது' அதாவது, உடல் உறுப்புகளில் இயற்கையில் நிகழ்வனவே சைகைகள் என்று இவை பெரும்பாலும் கொள்ளுகின்றன. யதார்த்தத்தைக் காட்டுவதற்கும், கதைமாந்தரின் தனித்த ஆளுமையைக் காட்டுவதற்கும் தமிழ்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

நாவலாசிரியர்கள் பிற உடல்மொழி இயல்புகளைப் பயன்படுத்துவதே போன்று சைகைகளையும் பயன்படுத்துகிறார்கள். மானம் மரியாதை என்பவற்றைக் காட்டவும், சுட்டுதல், சுட்டி அழைத்தல், தமிழ் நாவலாசிரியர்களால் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

ஆயின், இவ்வத்தியாயத்தில் குறித்த சைகை முறைகளைத் தெளிவாகத் தமிழ் நாவலாசிரியர்கள் அடையாளம் கண்டு, கதையை நடத்திச் செல்லப் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்று சொல்ல முடியாது.

மறைமுகச் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்குச் சைகைகள் பயன்படுவதைக் காதல் கதைகளிலும் வரலாற்றுக் கதைகளிலும் அடிக்கடிக் காண்கிறோம். இச்சைகைகள் பெரும்பாலும் கண்ணின் வழியே அமைகின்றன. வரலாற்றுக் கதைகளில் இச்சைகைகள் அபிநயமாகக் கைகளின் விரல்களின் வழியாகவும் அமையலாம். கதையின் விறுவிறுப்பை இச்சைகைகளின் வழியாகக் கல்கி தமது பொன்னியின் செல்வனில் பல விடங்களில் ஏற்படுத்துகிறார். முறைமுகச் செய்திப் பரிமாற்றத்தைக் கண்ணல்லாத பிற உறுப்புகளின் வழி வரலாற்று நாவல்களில்தான் அதிக அளவு காணுகிறோம்.

பேச்சில் தடுமாற்றம் ஏற்படும்போதோ, தயக்கம் ஏற்படும்போதோ, சைகைகள் உண்டாவதைப் பல தமிழ் நாவல்களில், காதல் மற்றும் துன்ப வேளைகளில், நாவலாசிரியர்கள் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றனர். வாய்பேசாதவர்களைப் படம் பிடிக்கும்போதும், சைகைகளுக்கு முக்கியத்துவம் தரப்படுகிறது.

இன்னொரு முக்கிய இயல்பு - சைகைகளைக் காட்டுவது நாடகபாணி போல விவரிக்கப்படுகிறது பல தமிழ் நாவலாசிரியர்களால். இவ்வாறு விவரிக்கப்படுவது, நகைச்சுவை மற்றும் பரிகாசச் சூழ்நிலைகளில்தான் பெரும்பாலும் நடைபெறுகிறது என்றாலும், சாதாரணச் சூழ்நிலைகளில் கூடக் கதைமாந்தர் சைகைகளோடு பேசுவதை நாடகபாணி என்று நாவலாசிரியர்கள் குறிக்கிறார்கள். இதுவும் சைகைகள் எவ்வாறு குறைத்தே செய்யப்படவேண்டும் என்ற ஒழுங்கை நம்முன் கொண்டுவருகிறது.

சைகைகள் நாடக நாட்டிய ஒழுங்கிற்கே உரியன என்று கொள்வது ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளுக்கு முன்பே இந்திய முருகியலில் வழக்கிலிருந்து வரும் கொள்கையாகும். இக்கொள்கை, நடைமுறை

வாழ்க்கையில் அடக்கியாளப்படுகிற சைகையை, நாடக நாட்டியக் கலைகளில் முக்கியப் பங்கு பெற வைக்கிறது.

பொதுவாகவே, தமிழ்நாவல்களில் சைகைகள் குறைந்த அளவிலேயே குறிக்கப்படுகின்றன. மேலும் சைகைகள் அமைவதற்குரிய வாய்ப்புகளும் தமிழ்நாவல்களில் குறைந்த அளவிலேயே வருகின்றன, கையாளப்படுகின்றன, நேரிடுகின்றன.

மூன்றாவதாக, சமன்செய்யப்பட்ட நீதிநெறி மற்றும் சிந்தனை நாவல்களின் தாக்கம் தற்போது அதிகமாக இருப்பதால், உள்ளத்தின் ஓட்டத்தைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவதே தலை சிறந்த நெறியென்று தமிழ் நாவல்கள் கொள்வது போல் தோன்றுவதால், சைகையின் பங்கு தமிழ் நாவல்களில் குறைந்தே அமைகிறது.

அதாவது, நாவல் தனக்கு உரித்தாக்கிக் கொண்ட போக்கிற்கும், சைகைகளைப் பயன்படுத்துவதற்கும், ஏன், உடல்மொழியையே பயன்படுத்துவதற்கும் நேரடித் தொடர்பு இருப்பதாகத் தெரிகிறது. எடுத்துக்காட்டாகப் பல உதாரணங்களைக் காட்ட முடியும். இல.செ.கந்தசாமியின் கதைகளென்றாலும் சரி (சித்திரைக்கனி), பலகதைகள் எழுதித் தமிழ் நாவலின், நீதிநெறி மற்றும் சிந்தனை நாவல்களின் முடிசூடாமன்னரான மு.வ.வின் கதைகளென்றாலும் சரி, பல ஆண்டுகள் எழுதிப் பாத்திரப் படைப்பில் பேர்போன, கதைக்கருவில் பேர்போன நா.பார்த்தசாரதி என்றாலும் சரி, சைகைகளை அங்கங்கே பயன்படுத்துகிறார்களே தவிர, அவற்றிற்கென்று எந்த முக்கியத்துவமும் தருவதில்லை. ஜெயந்தனின் நாடகங்களில் கூடச் சைகைகள் இடம்பெறுவதில்லை. சித்திரைக் கனியில் இருபத்திரண்டாம் பக்கத்தில் சைகைபோன்ற ஓர் அடையாளம் அமைகிறது. “அதனால்தான் என்னையும் அறியாமல் என் உள்ளம் அவர்பால் சென்று விட்டது. அவர் கொடுத்த சண்பக மலரை நீண்ட நேரம் கையில் வைத்திருந்தேன். பிறகு அதனைத் தலையில் வைத்துக்கொண்டேனே, அதற்குப் பொருள் என்ன?” இங்கே சைகையும் குறியீடும் என்றவாறு ஒரு நிகழ்ச்சி குறிக்கப்படுகிறது.

முன்னுக்குப்பின் கதை நிகழ்ச்சிகளைச் செவ்வையாய்க் கோர்த்துச் செல்லும் இல.செ.கந்தசாமி சைகைகளைக் குறியீடுகளாக மாற்றிச்
Language in India www.languageinindia.com
9 : 5 May 2009
M. S. Thirumalai, Ph.D.
Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

சைகைகளை மறைத்துவிடுகிறார். ஆனால் இவ்வாறு மறைப்பதிலும் மாற்றுவதிலும்தான் நமக்குக் கதையின் உணர்வு தெளிவாகத்தெரிகிறது. நாம் உயர்ந்த அனுபவத்தைப் பெறுகிறோம்.

சைகையைச் சைகையாகவே விறுவிறுப்புக்காக (மறைபொருள் செய்திப் பரிமாற்றத்தில்) பயன்படுத்துவது ஒருவகை. சைகையைச் சைகையாகவே, நாட்டிய பாணியை வரவழைப்பதற்காகப் பயன்படுத்துவது இன்னொருவகை. சைகையைச் சைகையாகவே நாவல் மாந்தரின் தனித்த ஆளுமையை, அங்கசேஷ்டை வழியாகக் காட்டுவதும் இன்னொரு வகை. சைகையைக் குறியீடாக மாற்றுவது இன்னொருவகை. சைகையை இயல்பாக மெய்யில் நடைபெறும் பாடுகளை விவரிப்பதற்காகப் பயன்படுத்துவது ஒருவகை - இவ்வகையில் இயற்கை வருணனையாகவே சைகை பயன்படுகிறது. ஆங்காங்கே சைகைகளைக் குறியீடாக மாற்றிக்கதைபொதியும் பொருளைச் சைகைக் குறியீடுகள் வழியாக வெளியிடுவது இன்னொரு வகை. (யதார்த்தத்தைக் குறிக்க - சமூக வட்டார வேறுபடுகளை, உயர்வுதாழ்வுகளை உள்ளடக்கிய யதார்த்தத்தைக் குறிக்க சைகைகள் பயன்படுவது இன்னொருவகை).

இவ்வாறு பலவகையாகச் சைகைகள் தமிழ் நாவலிலே பயன்படுவதை நாம் பார்க்கிறோம். இருப்பினும், இவ்வகைகள் எல்லாவற்றிலும் தற்போதைய தமிழ் நாவலில் சைகைகள் இயற்கை வருணனைக்காகவே அதிக அளவு பயன்படுகின்றன என்றுசொல்லவேண்டும். அதையடுத்துச் சைகைகள் நாடக பாணியைக் குறிக்கவும், யதார்த்தத்தை - சமூக வட்டார வேறுபாடுகளை உள்ளடக்கிய யதார்த்தத்தைக் குறிக்கவும் பயன்படுகின்றன என்றே சொல்ல வேண்டும்.

இவ்வாறு பல வகைகளாக நான் உற்றுக் கவனித்து வகைப்படுத்திய போதிலும், சைகைகள் பயன்படும் அளவும், என்னென்ன சைகைகள் பயன்படுகின்றன என்பதன் வகையும், என்னென்ன நிகழ்ச்சிகளிலெல்லாம் சைகைகள் பயன்படுகின்றன, நேரிடுகின்றன என்பதை அலசும்போது, தமிழ் நாவல்கள் சிறப்பாகக் காணவில்லை என்ற முடிவுக்கு நான் வரவேண்டியுள்ளது.

ஏன் அதிக அளவு தமிழ் நாவல்களில் சைகைகள் பயன்படவில்லை?

சைகைகள் தமிழ் நாவல்களில் பொதுவாகக் குறைந்தே காணப்படுவதற்குச் சமூக ஒழுங்கு காரணம் என்று முன்பே குறித்தோம். இரண்டாவது, இக்குறைவுக்குக் காரணம் உள்ளத்தை ஊடுருவுவதே தமிழ் நாவலின் குறிக்கோளாக அமைவது என்பதையும் முன்பே குறித்தோம். சைகைகளை நாட்டியத்திற்கும் நாடகத்திற்குமே உரியன என்று கொள்வதும் ஒருகாரணமாக, மூன்றாம் காரணமாக அமையலாம்.

இவை போகத் தமிழ் நாவலாசிரியர்கள் உடல்மொழியைப் பற்றிய பொதுவான அக்கறை காட்டாததும் ஒரு காரணமாகக் கொள்ளப்பட வேண்டும். அடக்கியாள்வது, மறைப்பது சமூக ஒழுங்கு ஆக ஆக, எது மறைக்கப்படுகிறது என்பது பற்றிய அறிவும் குறைந்துவிட்டதோ என்று எனக்குக் கவலை வருகிறது. மறைப்பதைத் தொனிப் பொருளாக வெளிக் கொணர்வதிலே உயரிய அனுபவம், இலக்கிய அனுபவம் கிட்டும் என்ற தொல்காப்பிய நெறியையோ, பரதமுனியின் நெறியையோ, நாம் ஒத்துக் கொண்டால், தொனிப் பொருளாகத் தருவதற்கு, இலக்கியப்படைப்பாளருக்கு மறைக்கப்படும் பொருள் பற்றிய தெளிந்த அறிவு வேண்டும்.

இத்தெளிந்த அறிவு தம் உலகப்பட்டறிவாகவோ, நூல்களைப் படித்துத்தெரிந்து கொண்ட அறிவாகவோ அமையலாம். தமிழ் நாவலாசிரியர்களில் பெரும்பாலோர் பட்டறிவுக்கே முக்கியத்துவம் தருபவர்களாகவும், படித்தறிந்து கொண்டதற்கான சான்றுகள் அதிகம் தராதவர்களாகவும் காணப்படுகின்றார்கள். படித்தறிந்து கொள்வதற்கும் காப்பியடிப்பதற்கும் வேற்றுமையுண்டு. படித்தறிந்து கொண்டு, படித்ததைத் தமதாக்கிக் கெண்டு, நாவலின் கதைக்கும் கருத்துக்கும் பொருத்தமாகத் தொனிப் பொருளில் சைகைகளைப் பயன்படுத்த முடியும். ஆயின, நான் படித்த தமிழ் நாவல்களில் இந்நிலை செம்மையாகக் கையாளப்படவில்லை என்றே தெரிகிறது.

ஏன் அதிக அளவு தமிழ் நாவல்களில் சைகைகள் பயன்படவில்லை என்பதற்கு இன்னொரு முக்கிய காரணமும் உண்டு. வாய்மொழி வழியாகவே செய்திப் பரிமாற்றம் செய்யும் மாந்தரைப் பற்றியே அதிக அளவு தமிழ் நாவல்கள் கவனம் செலுத்துகின்றன. வாய்மொழியற்ற மனிதர்களையோ

விலங்குகளையோ குறித்துத் தமிழ் நாவலில் கவனம் அதிகம் இல்லை என்றே சொல்ல வேண்டும்.

தொல்காப்பியத்திலேயே விலங்குகளும் பறவைகளும் வாய்மொழியில் கிளத்துவனபோலவே படைக்க ஏற்பாடு உள்ளது. விலங்குகளுக்கும் மனிதரின் பறவைகளுக்கும் வாய்மொழி கதையில் கொடுக்கப்பட்டுவிடுகிறது. அதனால் வாய்மொழியின் மரபுகள் விலங்குகளுக்கும் பறவைகளுக்கும் நேரிடையாகப் பயன்படுகின்றன. சைகைகளை வருணிப்பதின் வழியாகப் பயன்படுவதில்லை. ஆங்காங்கே யதார்த்தத்தை வரவழைப்பதற்காகச் சைகைகள் குறிக்கப்படும்.

மேலும், வாய்மொழியைப் பயன்படுத்த இயலாத மனிதர்கள் பற்றி, அவர்கள் கதையில் எப்படிக் காட்டப்படவேண்டும் என்பது பற்றித் தொல்காப்பியத்தில் நேரடியான குறிப்புகள் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. விலங்குகளும் பறவைகளும் எவ்வாறு வாய்மொழியைப் பேசுவதாகப் பிரித்துக் கதை நடத்தப்படவேண்டுமோ, அதைப் போலவேதான் வாய்மொழியால் செய்திப் பரிமாற்றம் செய்ய ஏலாதவர்களையும் பாவிக்கச்செய்ய வேண்டும் என்று இலக்கண நூல் கூறுவதாக நாம் கொள்ளலாம்.

அன்றி எல்லாவற்றிலும் பூரணத்துவம் அடைந்தோரே சிறப்பாகக் கதைமாந்தராக அமைய முடியும் என்பதால் தலைவன் - தலைவி என்ற கருத்தின் அடிப்படையில், வாய்மொழியற்றோர்பற்றி ஏதும் நமக்குத் தெரிவதில்லை. பழைய இலக்கியங்களில் கூட ஆங்காங்கே குறிப்புகள் அமையக்கிடக்கின்றனவே அல்லாது வாய்மொழியற்றோர் பெரும்பாத்திரமாகக் கதையில் கவிதையில் பங்கு பெறவில்லை.

முனிவர்களின் மவுனம் சைகைகளை வெளிக்காட்டிய அளவு கூட, வாய்மொழி அற்றோரின் சைகைகள் கதையில்/கவிதையில் இடம் பெறவில்லை. இம்மரபு தமிழ் நாவலையும் இன்று உள்ளடக்குவதால் வாய்மொழியற்றோரின் மொழியே சைகை என்று கொள்ளப்பட்டுப் பேச்சோடு பேச்சாக வெளிவருகிற ஒன்றிரண்டு சைகைகளுக்கும், கண்ணின் வழி உணர்வைத் தருகிற ஒன்றிரண்டு சைகைகளுக்கும், தனித்த ஆளுமையைத்

தருகிற ஒன்றிரண்டு சைகைகளுக்கும், தனித்த ஆளுமையைத் தருகிற அங்கசேஷ்டைகளுக்குமே, இன்று தமிழ் நாவல்கள் இடம் தருகின்றன.

மனநிலையும், மனதிற்குள் ஓடுகிற வாய்மொழிச் சிந்தனையும் ஒன்றென்று கொள்ளுகிற தமிழ் நாவல், மன நிலையை மனதிற்குள் ஓடுகிற வாய்மொழிச் சிந்தனையைக் கொண்டே வெளிப்படுத்திவிடலாம் என்று நினைக்கிற தமிழ்நாவல், இலக்கண மரபோடு இங்கே இணைந்து போவதைக் காணுகிறோம்.

7. தமிழ் நாவலில் வாய்மொழி அற்றோரின் உடல்மொழி

“பழுது” பல வகை

வாய்மொழியைப் பயன்படுத்துவதிலும், உள்ளத்தைத் திறம்படப் பயன்படுத்துவதிலும், இயல்பாகப் பயன்படுத்துவதிலும் “பழுது” அடைந்துள்ளவர்கள் எவ்வாறு உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்று தமிழ் நாவல்களில் காணப்படுவதை இந்த அத்தியாயத்தில் பார்ப்போம்.

அறிவு பிறழ்ந்தவர்கள் (கொச்சை வழக்கில் பைத்தியக்காரர்கள் என்று சொல்லப்படுபவர்கள்), உலகத்தைப் பற்றிய உணர்வு இல்லாது தம்மையே உணர்வில் கொள்பவர்கள் (autistic), உளவளர்ச்சி இல்லாதவர்கள் மற்றும் மனநோயாளிகள் ஆகியோரின் உடல்மொழியைப் பற்றி ஓரளவு இங்கே பார்ப்போம்.

முதலில் இவர்கள் சில திறனில் “பழுது” உடையவர்கள் என்ற உணர்ச்சியை நமக்குத் தருவது இவர்களால் வாய்மொழியைச் செம்மையாகப் பயன்படுத்த ஏலாமையே. இந்த ஏலாமை இவர்களிடம் ஏதோ ஒரு “பழுது” இருக்கிறது என்று நமக்குக் காட்டிவிடுகிறது. வாய்மொழியைத் தயக்கமாகவும் நிதானமாகவும் பேசுவதற்குப் பல பொருள் கற்பிக்கப்படுவதே போன்று, வாய்மொழியில் ஏலாமை, உடனே பழுதின் அடையாளமாக மாறிவிடுகிறது.

இந்த ஏலாமை குறித்தும் இவ்வேலாமை கொண்டுள்ள மாந்தர் குறித்தும் தமிழ் நாவல்களில் ஆங்காங்கே குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. ஆயின், இம்மாந்தரே கதையில் வந்து கதைக்கு ஓரளவாவது நடந்து செல்லும் ஆற்றலைத் தருவது ஒன்றிரண்டு தமிழ் நாவலாசிரியர்களிடம்தான் காணப்படுகிறது.

தமிழ் நாவல்களில் “பழுது”

அண்மைக் காலத்தில் புதுப்புதுப் பொருள்களில் தன் கதைகள் அமைய வேண்டும் என்று வேண்டுமென்றே தீர்மானித்துக் கங்கணம் கட்டிக் கொண்டு எழுதுகிற புதிய ராஜம் கிருஷ்ணனின் சேற்றில் மனிதர்கள், ஓர்

உளவளர்ச்சியடையாத குழந்தையைக் கதையின் இணைகோடாகத் தருகிறது.

மறதி

திடீரென்று மறதி ஏற்படுவதும் அம்மறதியின் அடிப்படையில் கதை நடத்திச் செல்லப்படுவதும் பழைய உத்திகள்தாம். சகுந்தலையிலிருந்து இன்று வரை மிக எளிதாக பயன்படுத்தப்படும் இவ்வுத்தி ஒரு காலத்தில் சாபக்கேட்டின் விளைவான நிகழ்ச்சி என்று படம் பிடித்துக்காட்டப்பட்டது. இன்று மூளையில் அடிபட்டதால் நிகழ்ந்ததாகக் காட்டப்படுகிறது.

ஒருவர் செய்த தீவினை

முதல் தமிழ் நாவல்களிலும் கூட இவ்வுத்தி பயன்பட்டுள்ளது. அதே போன்று அறிவு பிறழ்தல் (பைத்தியம் பிடித்தல்), முதல் தமிழ் நாவல்களிலும் வந்துள்ளது. அறிவு பிறழ்தல் பொறாமையினால் ஏற்படுவது என்றும், ஒருவர் செய்த தீவினையை அவரே அனுபவிப்பதற்காக ஊழ்தருவது என்றும், பிறரால் மருந்தோ மாயமோ செய்யப்பட்டதன் விளைவு என்றும், முந்திய தமிழ் நாவல்கள் கொள்ள, இன்றைய தமிழ் நாவல்கள், மாறியிருக்கும் சமூகச் சிந்தனையின் அடிப்படையில், மனத்தில் பட்ட அடியைத் தாங்க முடியாததால் அறிவு பிறழ்ந்து பிதற்றும் நிலையை மக்கள் அடைகிறார்கள் என்று படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன.

அதிர்ச்சியின் அடிப்படையில் மறதி, அறிவு பிறழ்தல்

துவேஷத்தின் அடிப்படையிலும், அதிர்ச்சியின் அடிப்படையிலும், அறிவு பிறழ்வதைக் கமலாம்பாள் சரித்திரம் நமக்குப் பொன்னம்மாள்வழி காட்டுகிறது. “பொன்னம்மாள் மாத்திரம் அழவில்லை. அவளுக்குச் சித்தஸ்வாதீனமில்லை போல் காணப்பட்டாள்; எங்கேயோ வெட்ட வெளியைப் பார்க்கிறாள்: ‘என்ன விழி விழிக்கிறதடி, கண்ணைப் பார் பயமாயிருக்கிறது, அடிக்க வருகிறதடி’ என்றிப்படித் தமக்குள்ளே சொல்லிக் கொள்ளுகிறாள். யாராவது போய் ‘பொன்னம்மாள், பாவி, இப்படி

வந்துவிட்டதேயடி' என்றால், சற்று நேரம் அவர்கள் சொல்வது அவள் காதில் படுகிறதில்லை. பிறகு 'என்ன சென்னைய், என்னவோ யாரார் என்ன பூஜை பண்ணினார்களோ அதுதானே கிடைக்கும்' என்று சொல்லி யழுவாள். அவள் ஏதோ ஒரு மாதிரியாக இருப்பதாக மட்டும் எல்லோருக்கும் பட்டது. ஆனால் அது இன்னதென்று ஒருவரும் அறியவில்லை.”

எவ்வளவு பொருத்தமாக அறிவு பிறழ்வதின் தொடக்க நிலையை ராஜமையர் விவரிக்கிறார்! பொதுவாகச் சொன்னால், ராஜமையரின் *கமலாம்பாள் சரித்திரம்* பல உள்ளச் “சீர்கேடு”களையும் வாய்மொழிச் “சீர்கேடு”களையும் மனக்காட்சிகளையும் பிற தமிழ் நாவல்களை விட அதிக அளவு பயன்படுத்துகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும்.

பேச்சுச் “சீர்கேடு”கள்

சுப்பம்மாளின் பேச்சில் ஏற்படும் பேச்சுச் “சீர்கேடு”கள் (speech disorders) ஒரு திட்டவட்டத்திற்குள் இயங்குகின்றன.

குறிப்பிட்ட ஒருசில ஒலிகள் பிறழ்ந்து பயன்படுதல், தனித்த ஆளுமையை விவரிப்பதற்காகவும், கதையில் நகைச்சுவையை உண்டுபண்ணுவதற்காகவும், பரிசாசப் பொருளைத் தருவதற்காகவும் பயன்படுகின்ற அதே வேளையில், இச் “சீர்கேடு,” பேச்சில் ஏற்படும் “சீர்கேடு,” அக்கதைப் பாத்திரத்தின் கெட்ட குணத்தின் அடையாளமாகவும் சித்திரிக்கப்படுகிறது.

மிகவும் தெளிவாகவும், உற்றும், பேச்சுச் “சீர்கேட்டை” அறிவியல் அடிப்படையில் விவரிக்கிற, சுப்பம்மாளின் பேச்சை வருணிக்கிற ராஜமையர், அப்பேச்சின் “சீர்கேட்டைக்” கெட்ட பொறாமைக்குணத்தின் அடையாளமாகவே பயன்படுத்துகிறார். இது அறிவியலுக்குப் பொருந்தாது. ஆயின், சமூகத்தில் நம்பி வந்த நம்பிக்கைக்குப்பொருந்தும்.

கெட்ட குணமும் பேச்சில் ஏற்படும் “சீர்கேடும்”

கெட்ட குணமுடையவர்களை, ஏதாவது இயற்கையில் குறையுடையவராகவே காண்பது சமூகத்தில் காணப்படும் நிலைதான். அதே போன்று துவேஷத்தினால், வெறுப்பினால் அறிவு பிறழ்ந்து போகிறாள் பொன்னம்மாள் என்று காட்டிக், கெட்ட குணத்தின் விளைவே பைத்தியம் என்று காட்டுவது, அறிவு பிறழ்தலை அனுதாபமாகக் கவனிப்பதன்று. ஆயின், மனக்காட்சியாகக் கடவுளை முத்துஸ்வாமி ஐயர் காண்பது அவருடைய உள்ளத்தின் உயர்வினால்தான் என்று காட்டுவது நல்ல குணத்திற்கும், ஒருவர் அடையக்கூடிய பயனுக்கும் உரிய தொடர்பை வலியுறுத்துவதாக அமைகிறது.

தொடர்ந்துவரும் சமூக மரபு

“சீர்கேடுகள்” பேச்சில் என்றாலும் சரி, மன நடத்தையில் என்றாலும் சரி, அவை இயற்கையிலே பல காரணங்களால் ஏற்படுகின்றன. அச் “சீர்கேடு”களைச் சமூகம் பல்வேறு வகைகளில் அணுகி, ஒவ்வொன்றிற்கும் ஒரு பொருளைத் தந்து, அச் “சீர்கேடு” உடையவர்களை மேலும் மேலும் பிற நடத்தையிலும் “சீர்கேடு” உடையவர்கள் என்று வருணிப்பது நம் சமூகத்தின் மரபு.

நொண்டி, நொண்டி மனம் கொண்டவனாக நமது சினத்தில் மாறுகிறான் அல்லவா? என்ன பாவம் செய்தானோ இந்தப் பிறவியில்/போன பிறவியில் என்று சிந்திக்கிறோமல்லவா? அச்சிந்தனையை மறைமுகமாகக் கதையின் ஓட்டத்திற்குப் பயன்படுத்துகிறார் ராஜமையர். அவர் அறிவியல் அடிப்படையில் உற்றுக் கவனித்து இச் “சீர்கேடு”களைச் சரிவர வருணித்த போதிலும் அவற்றிற்குப் பொருள் தரும்போது சமூகத்தில் இச் “சீர்கேடு”களுக்குத் தரப்படும் மதிப்பையே கதையில் முக்கிய பாகமாகத் தந்துவிடுகிறார். இன்றும் கூட நம் விஞ்ஞானிகளிடம் இதே நிலையைப் பார்க்கிறோம்.

பேச்சுச் “சீர்கேடும்” மனநிலைச் “சீர்கேடு”களும்

இனி, ஒன்றிரண்டு வரிகளில் எப்படிப் பேச்சுச் “சீர்கேடும்”, மனநிலைச் “சீர்கேடு”களும் அமைகின்றன என்பதைப் பார்க்கலாம். அதன்பின், முதல் தமிழ் நாவல்களில் ஒன்றான ராஜமையரின் கமலாம்பாள் சரித்திரத்திலும், 1982ல் வெளிவந்த ராஜம் கிருஷ்ணனின் *சேற்றில் மனிதர்கள்* என்னும் நாவலிலும் “சீர்கேடு”களை எப்படிக் கையாளுகிறார்கள், எப்படி “சீர்கேடு”கள் கதையுடன் ஒன்றுகின்றன என்பனவற்றைப் பார்க்கலாம்.

அறிவு பிறழ்ந்தவர்களின் பேச்சு

அறிவு பிறழ்ந்தவர்களின் (பைத்தியம் என்று கருதப்படுபவரின்) பேச்சின்பொருளை, அது பேசப்படும் சூழலோடு பொருத்திப் புரிந்து கொள்வது மிகவும் கடினம். இவர்கள் பேசும்பேச்சில் சொற்கள் மற்றும் தொடர்கள், வாக்கியங்கள் தெளிவாகவே உச்சரிக்கப்பட்டாலும் அவர்கள் பேசுவதற்கும், யாரிடம் பேசுகிறார்கள், என்ன பொருள்பற்றிப் பேசுகிறார்கள் எந்தச் சூழ்நிலையில் பேசுகிறார்கள் என்பதற்கும் தொடர்பு இருப்பதில்லை.

பேச்சைத் தொடங்கும்போது, சூழ்நிலைக்கேற்ற சொல்லோடோ வாக்கியத்தோடோ அவர்கள் தொடங்கினாலும், உடனே இத்தொடர்பு அறுந்து, அறிவு பிறழ்ந்தவர்கள் பட்டுப்பூச்சியைப் போல் தங்களைச்சுற்றி, நமக்குப் புரியாதவண்ணம் அமைகிற பேச்சைப் பேசத் தொடங்கிவிடுகிறார்கள். சூழ்நிலைக்குப் பொருத்தமற்ற பேச்சையோ, காரணகாரியத் தொடர்பற்ற பேச்சையோ பேசுவரைப் பைத்தியக்காரன் போல் பேசுகிறீர்களே என்று சொல்கிறோமல்லவா?

இவ்வாறு தொடர்பில்லாமல் பேசிக்கொண்டிருப்பது ஒருவகை. இன்னொருவகை, எப்போதோ, முன்பு நடந்த ஒரு நிகழ்ச்சியைத் திரும்பத் திரும்ப நடித்துக் கொண்டுப் பேச்சிலே மூழ்குவது. அவ்வாறு மூழ்கும்போது பிற எல்லாவற்றையும் மறந்து, மீண்டும் தற்சமயச் சூழ்நிலைக்குப் பொருத்தமில்லாது நடிக்கப் படைப்பாளர்களால் பயன்படுத்தப்படுவது.

முந்திய வகை ஒரு கதைமாந்தன் தன் அறிவை இழந்து, பைத்தியக்காரனாகி விட்டான் என்ற செய்தியையும் அடையாளத்தையும் தருகிறது. இரண்டாம்வகை – திரும்பத் திரும்ப நிகழ்ச்சியை நடிப்பது –

நாவலின் கதையையோ நாடகத்தின் கதையையோ வளர்த்திச் செல்வதற்கும், பிறருக்கு நினைப்பூட்டுவதற்கும், கதையை உச்சக்கட்டத்திற்கு இழுத்துச் செல்வதற்கும், உச்சக்கட்டத்தில் தீர்ப்பை மறைமுகமாகக் காட்டுவதற்கும் என்றவாறு பல பயன்களைத் தருகிறது.

பைத்தியமானான் என்பதோடு நிற்கவேண்டுமென்றால் முதல் வகையும், கதையின் பின் விளைவுகளையும் முன்விளைவுகளையும் சேர்ப்பதோடு பிறமாந்தரின் குணநலன்கள் போன்றவற்றை வெளிக்கொணர்வதற்கு இரண்டாம் வகையும் பயன்படுகிறது.

ராஜமையரின் *கமலாம்பாள் சரித்திரம்* முதல்வகையை அத்தியாயம் இருபத்திரண்டில் “துர்மரணமும் சகோதரசோகமும்” என்ற தலைப்பில் தொட்டுக் காட்டுகிறது. மீண்டும் அந்த வருணனையைப் பார்க்கலாம்.

“..... அங்கிருந்தவர்கள் எல்லோரும் மூலைக்கொருவராய் நின்று அழுகிறார்கள். பொன்னம்மாள் மாத்திரம் அழவில்லை. அவளுக்குச் சித்தஸ்வாதீனமில்லைபோல் காணப்பட்டாள்...அவள் ஏதோ ஒரு மாதிரியாக இருப்பதாக மட்டும் எல்லாருக்கும் பட்டது. ஆனால் அதுஇன்னதென்று ஒருவரும் அறியவில்லை.” இந்நிகழ்ச்சியில் அறிவு பிறழ்ந்திருக்கலாம் என்ற எண்ணத்தைத் தோற்றுவித்த ராஜமையர் தன்வினை தன்னைச்சுடும் என்ற இருபத்தேழாம் அத்தியாயத்தில் அறிவு பிறழ்ந்ததைக் கதையோடு பின்னிக் கதையை நடத்திச் செல்வதற்கு ஏற்பாடு செய்கிறார்: “மறுநாள் பொழுது விடிந்தது. விடிந்து இரண்டு நாழிகைக்கெல்லாம் மூடப்படாத மொட்டைத் தலையும், வாழைமட்டை, கரண்டிக் காம்பு, நாலித்துணி முடிப்பு, கம்பளிக்கயிறு, எருமூட்டை முதலிய அலங்கார சாமான்கள் பிடித்த கையும், சுண்ணாம்பு பூசிய கன்னமும், மஞ்சள் கீறிய நெற்றியுமாய், ஒரு கைம்பெண் நடுவீதியிலிருந்து ஓடி ஒற்றைவாடையிலிருந்த சப்மாஜிஸ்ரேட்டு வைத்தியநாதய்யர் வீட்டுக்குப்போய், ‘வைத்தியநாதா, வைத்தியநாதா, அடே பைத்தியநாதா!’ என்று கூவ, உள்ளே இருந்த வைத்தியநாதய்யர் திடுக்கிட்டு, ‘இப்படி யார் நம்மைக் கூப்பிடக் கூடும்’ என்று வாசலில் வந்து பார்க்க, சுப்ரமணியய்யர் சம்சாரம் பொன்னம்மாள் மேற்சொல்லிய வேஷத்துடன் நின்று கொண்டிருந்தாள். அவள், ‘அடே வைத்தியநாதா, என்

மைத்துனன் இன்னமே இங்கே வரமாட்டார். நான் யார் தெரியுமா? சுப்பிரமணியய்யர் என்று இருந்தாரோ அல்லவோ அவர் பெண்டாட்டி, அவர் போய்விட்டார். நீ ஆயிரம் ரூபாய் கொடு. தீட்சிதருக்குக் கொடுக்க வேண்டும். எனக்கு மருந்துவைக்கத் தெரியுமே. சுப்பம்மாள் கூடப் போயிருந்தாளா சிதம்பரத்துக்கு. என் மைத்துனர் இங்கே வரமாட்டார் இனிமேல், என்று சொல்லி திடும் திடும் என்று குதித்து, பிறகு ‘சுப்பிரமணியய்யர் நல்லவர், செத்துப் போய்விட்டார். நான் கொல்லவில்லை அவரை, நான் கொல்லவில்லை. கண்ணும் விழியும் பார், நீ அடி அவரை, குத்து கரண்டியைக் கொண்டு, கம்பளிக்கயிற்றைக் கொண்டு கட்டி இதோ இந்த வாழை மட்டையைக் கொண்டு அடித்து இந்தத் துணியைச் சுற்று கழுத்திலே, தலையைச்சிரை. பார்க்கிறாயோ, என்ன பார்வை. ஐயோ என்னழகு துரையே, என்னைக் கெடுத்த ராஜாவே நான் கெட்டேன், கொள்ளைக் குடுமியிருக்கிறது எனக்கு, நான் நிரம்ப அழகு. எங்கள் அம்மாள் பொல்லாதவள். ராட்சஸி, அவள் வந்து விடுவாள் உள்ளே போகலாம் வா’ என்று பிதற்ற, ‘நான் ஒரு சங்கதி சொல்லுகிறேன், ஒருவரிடமும் சொல்லாதே’ என்று கேட்க, வைத்தியநாதய்யர் ‘ஓஹோ இவளுக்குச் சித்தம் ஸ்வாதீனமில்லை, அட்டா இப்படியா போக வேண்டும். கொஞ்ச நாளைக்கு முன்னேயே ஏதோ ஒரு மாதிரியாய் இருப்பதாகச் சொல்லிக் கொண்டார்களே, பயித்தியமே பிடித்துவிட்டதா’ என்று பரிதவித்தார்.”

இங்கே பைத்தியம் பிடித்துவிட்ட செய்தியின் முக்கியத்துவத்தைவிட, முன்பு நடந்த இரகசியத்தை அம்பலத்திற்குக் கொண்டு வருவது கதைப்போக்கிற்கான பயன் என்று கொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு இரகசியம் வெளிப்பட்ட பின், கதையின் போக்கு மாறுகிறது.

அதாவது, அறிவு பிறழ்தலின் வருணனை மூலம், அறிவு பிறழ்ந்த கதைமாந்தரின் பிதற்றல் மூலம், ராஜமையர் இரகசியத்தை அம்பலமாக்கி, மீண்டும் கதை தொடர்ந்து செல்ல ஏற்பாடுசெய்கிறார். அறிவு பிறழ்தலால் நடைபெறும் செயல்கள், வெளிப்படும் செய்திகள் அனைத்தும் கதையுடன் கலந்துவிடுகின்றன. கதையை நடத்திச் செல்கின்றன.

இந்நிலையை எல்லா நாவலாசிரியர்களும் பயன்படுத்தத் தேவை இல்லை. எடுத்துக்காட்டாக இதற்கு அமைவது, ராஜம் கிருஷ்ணனின் *சேற்றில் மனிதர்கள்*. அதைப்பற்றிச் சற்று நேரம் கழித்துப் பார்ப்போம். அதற்குமுன், அறிவுச் “சீர்கேட்டை” என்ன மொழியைக் கொண்டும், என்ன செய்திப் பரிமாற்ற உத்தியைக் கொண்டும் நாவலாசிரியர் நமக்குக்காட்டுகிறார் என்பதையும், “சீர்கேடு” எவ்வாறு கதையிலிருந்து மறைகிறது, கதை நடைபெற, நடைபெற, வாசகர்கள் மறந்துவிடுகிறார்கள் என்பதையும் பார்ப்போம்.

நாவலாசிரியர் வருணனை

ராஜமையர் முதலில் பொன்னம்மாளின் “அலங்கார” சாமான்களை விவரிக்கிறார். அதன்பின் இதுவரை யாருமே கூப்பிடப் பயன்படுத்தாத முறையில் பொன்னம்மாள் வைத்தியநாதரைக் கூப்பிடுவதைச் சொல்கிறார்.

எப்படி அறிவு பிறழ்தல் சமூக ஒழுங்கையும், சமூக ஒழுங்கிற்குட்பட்ட விளி போன்ற மொழி ஒழுங்குகளையும் சீர்கேட்டடையச் செய்கிறது என்பதை ராஜமையர் மேற்கூறியவற்றால் நம்மை உணரச் செய்கிறார். இரகசியச் செய்தி மடமடவென்று வெளிவருகிறது, அவர் வினவாமலேயே.

இவ்வாறு தொடர்பற்றும், வினாவாக எழுப்பப்படாத போதும், சூழ்நிலைக்குப் பொருந்தாதவாறும், மறைபொருளைத் தாமாகவே மடமடவென்று கொட்டுவது அறிவு பிறழ்ந்தவர் மட்டும் செய்வதன்று. ஓர்மை உடையவர்களும், சிறு குழந்தைகளும் கூடச் செய்கிறார்கள்.

ஓர்மை உடைய முதியோர் செய்யும்போது அவர்கள் தங்களுடைய கெடுபிடி மற்றும் அங்கலாய்ப்பு, தொந்தரவு தரும் நிலைகளில் இருந்து விடுதலை பெற முயல்கிற முயற்சியாக அது அமையும். அவர்கள் வேண்டுமென்றே கூட மடமட வென்று மறைபொருளைக் கக்கலாம். ஆனால் சிறு குழந்தைகள் மறைபொருளின் இயல்பைத் தெளிவாக இன்னும் தமதாக்கிக் கொள்ளாததால், விளைவுகளை உணராது, மடமடவென்று மறைபொருளைக் கூறுகிறார்கள்.

வேறுபாடு பல உண்டு

இருப்பினும், அறிவு பிறழ்ந்தவர் கூறுவதற்கும் பிறர் கூறுவதற்கும் வேறுபாடு பல உண்டு.

அறிவு பிறழ்ந்தவர் கூறும்போது கூறப்படுபவையும், வாக்கியங்களும் நிகழ்ச்சிகள் நடந்த வரிசையிலேயே கூறப்பட வேண்டுமென்பதில்லை; விடாமல் செய்தியை மட்டுமே கூறவேண்டும் என்பதுமில்லை. பல்வேறு தொடர்பற்ற செய்திகள் வரலாம். மேலும் ராஜமையரின் நாவலில் காணப்படுவதே போன்று, யாரிடம் பேசுகிறார்களோ அவரையும் தம்முடன் சேர்ந்தவர் என்று நினைத்துக் கொண்டு பேசுவது இன்னுமோர் இயல்பு.

அடிக்கடி நாவலாசிரியர்கள் அறிவு பிறழ்ந்தவுடன், அது மனச்சான்றின் உறுத்தலை வெளிக்காட்டுவதே போன்று எழுதுகிறார்கள். பிற்காலத்தில் வரும் மனப்போராட்ட நாவல்களுக்கு முன்னோடியாக இந்த இயல்பு அமைகிறது.

இங்கேயும், ‘நான் கொல்லவில்லை அவரை, நான் கொல்லவில்லை’ என்று பொன்னம்மாள் கூறுவதாக ராஜமையர் படைக்கிறார். அத்துடன் அந்த மனச்சான்று உறுத்தலைக்காட்டுகிறார்.

மனச்சான்றில் ஏற்படும் போராட்டங்களையும் அவற்றின் விளைவாக ஏற்படும் மன நோய்களையும் இன்று அதிக அளவு ஆராய்கிறார்கள். இங்கே நாவலாசிரியர் செய்தியைப் பிறருக்குத் தெரிவிக்க, தெரிவித்து அதன் வழிக் கதையை நடத்திச் செல்ல, மன உளைச்சலின் உறுத்தலாக வரும் செய்தியைப் பயன்படுத்துகிறார்.

அறிவு பிறழ்ந்தவர் பேச்சும் நடவடிக்கையும்

இன்னொரு மிக முக்கியமான இயல்பையும் ராஜமையர் குறிக்கத் தவறவில்லை. அறிவு பிறழ்ந்தவர் பேச்சு, சுற்றியுள்ள பொருள்களைப் பற்றி அமைவது ஒருவகை.

ஏதோ அறிவு பிறழ்ந்த பொன்னம்மாளின் உருவத்தையும் உடையையும் வருணிப்பதற்காகவே “அலங்கார சாமான்கள்” பட்டியலை ராஜமையர் தருகிறார் என்றுதான் தொடக்கத்தில் தோன்றும். “பைத்தியம்

பிடித்த” பலர், உடைகளில் கருத்துச்செலுத்தாது கண்டதையெல்லாம் கட்டிக் கொண்டு அலைந்து திரிவதை நாம் பார்க்கிறோம். பைத்தியம் என்று சொன்னதுமே நடு வீதியில் அலைகிற பைத்தியக்காரக் கோலங்களே நம் கண்முன் தோன்றும். அதைப் பயன்படுத்தி, ஒரு வருணனைக் காட்சியை நம்முன் கொண்டு வருகிறார் ராஜமையர்.

இதை நாம் வருணனை என்று மனத்தில் படம் பிடித்துக் கொண்டிருக்கும்போதே, அவ்வலங்காரப் பொருள்கள், பென்னம்மாளின் மொழியில் சொற்களாக மாறி, அவற்றைப் பயன்படுத்துகிற நிலையையும் பார்க்கிறோம்: “நீ அடி அவரை, குத்து கரண்டியைக் கொண்டு, கம்பளிக் கயிற்றைக் கொண்டு கட்டி இதோ இந்த வாழை மட்டையைக் கொண்டு அடித்து, இந்தத் துணியைச் சுற்று கழுத்திலே.” அலங்காரச் சாமான்களைக் கொண்டே வாக்கியங்கள் அமைக்கப்படுகின்றன.

அதாவது, தன்னைச் சுற்றியுள்ள பொருள்களை, அறிவு பிறழ்ந்த பொன்னம்மாள் தன்சொற்களில் பயன்படுத்துகிறாள். இது அறிவு பிறழ்ந்தோரின் மொழிப் பழக்கங்களில் ஒன்றாகும். என்ன அழகாக ராஜமையர் கவனித்து எழுதியுள்ளார்! அறிவு பிறழ்ந்தவளின் பிதற்றுதலைக் கொண்டு இரகசியம் வெளிப்படுமாறு ராஜமையர் அமைக்கும்போது, அறிவு பிறழ்ந்தவளின் அறிவு பிறழ்ந்த இயல்பைச் சரியாகவே வருணிக்கிறார்.

அறிவு பிறழ்ந்த பொன்னம்மாள், கதையில் தன் பங்கைச் செய்துவிட்டு மறைந்துவிடுகிறாள் என்றே கூறவேண்டும்.

கதைமாந்தர் பற்றிய கணக்கு முழுவிரங்கள்

அக்காலத்துத் தமிழ் நாவல்களில் கதைமாந்தர் பற்றிய கணக்கு முழுவிரங்கள் நாவலின் கடைசியில் தருவது இயல்பு. இது வில்லுப்பாட்டிலும் உண்டு. இக்கணக்கிற்காகவே பொன்னம்மாள் மீண்டும் ஒன்றிரண்டு வரிகளில் கடைசி அத்தியாயமான பொறுமையுடையோர் சிறுமையடையார் என்னும் 36ம் அத்தியாயத்தில் குறிக்கப்படுகிறார்:

“பொன்னம்மாளுடைய நிலைமையை முத்துஸ்வாமியய்யர் கண்டு பரிதபித்து அவள் நிமித்தம் கடவுளை வேண்டுகிறார். அவளுக்குச் சித்தம்

ஸ்வாதீனப்பட்டிருக்கிறது என்று வதந்தி. ஏதோ முன் இருந்ததற்கு இப்பொழுது ‘தெளிவு’ என்பதற்கு ஐயமில்லை”.

மங்களமாக முடிய வேண்டிய கதையில், எல்லா மாந்தருக்கும் அவரவர் நிலைக்கேற்ப ஓரளவு மங்களத்தைத் தர ஆசிரியர் முயல்கிறார். மேலும், கதை ஓடி முடிவதால் அவளுடைய துன்பத்தையும் முடிக்க முயல்கிறார் என்றே சொல்ல வேண்டும்.

எப்படிப் பார்த்தாலும், ஒரு “சீர்கேடு” கதையின் முக்கியத் திருப்பத்திற்குப் பயன்படுவதாகவும், கதையின் படிப்பினைகள் பலவற்றுள் ஒன்றிற்காகவாவது முன் எடுத்துக்காட்டாக அமையும் படியாகவும் கமலாம்பாள் சரித்திரத்தில் அமைக்கப்படுகிறது. அவ்வாறு அமையும் “சீர்கேட்டை” அதன் உடல்மொழி மற்றும் வாய்மொழி இயல்புகளின் அடிப்படையில் நன்றாக விவரிக்கிறார் ராஜமையர். பரிகாசம் மற்றும் நகைச்சுவையும் தருகிறார்.

பின்புலத்தில் “பழுது” - ராஜம் கிருஷ்ணனின் *சேற்றில் மனிதர்கள்*

இவ்வாறு ஒரு “சீர்கேடு” கதையோடு கதையாக அமைய, இன்னொரு தமிழ் நாவலில், இன்னொரு “சீர்கேடு,” முழுக்கதையோடு அதன் திருப்பத்திற்கு உதவும்படி அமையாது, கதைப்பொருளின் முக்கிய உணர்வான துயரத்தை, துன்பமான சூழலில் வாழ்வதை, அழுத்தமாகக் காட்டுவதற்குப் பின்புலமாக அமைகிறது.

இவ்வாறு பின்புலமாகவே அமையும்போது, அச் “சீர்கேடு” கதையின் இணைகோடாகவே செல்கிறது. இதை ராஜம் கிருஷ்ணனின் *சேற்றில் மனிதர்கள்* என்னும் நாவலில் காண்கிறோம்.

இங்கே காணப்படும் “சீர்கேடு” அறிவுப்பிறழ்ச்சியல்ல, அறிவு குன்றிய வளர்ச்சி. அறிவோடு இருந்து, பின்பு அறிவு பிறழ்ந்த கதையல்ல. அறிவு வளராமலேயே, மொழி வளராமலேயே நின்றுவிட்ட குழந்தையின் நிலை (mentally retarded child).

இக்கதையில் அறிவு வளராமலேயே, மொழி வளராமலேயே நின்றுவிட்ட குழந்தை பற்றிய குறிப்புகள், அவனுடைய ஒன்றிரண்டு

செயல்கள், பின்புலமாகவே அமைந்து, சமூகத்தில் குடும்பம் பும்பாடுகளை அழுத்தமாக நம் மனதில் பதியவைக்கின்றன.

பல தமிழ்நாவல்களைப் போலவே, ராஜம் கிருஷ்ணனின் நாவல் *சேற்றில் மனிதர்கள்*, கண்ணைப் பற்றிய குறிப்புகளையே அதிக அளவில் பயன்படுத்துகிறது. கண்களில் நீர், மகிழ்ச்சி, துயரம், எதிர்பார்ப்பு என்றவாறு பல்வேறு உணர்வுகளும் தேக்கிக் காட்டப்படுகின்றன. பிற உடல்மொழி இயல்புகள் ஆங்காங்கேதான் தரப்படுகின்றன.

சேற்றில் மனிதர்கள் சமன் செய்யப்பட்ட தமிழ் நாவல் என்று கூறமுடியாவிட்டாலும் பரிகாசம் நிறைந்திராத யதார்த்தத் தமிழ் நாவல் என்பதால், உடல்மொழியின் இயல்புகள் குறைந்த அளவே பயன்படுகின்றன என்று சொல்ல வேண்டும்.

ஆசிரியரின் கதை சொல்லும் பழக்கம்

இவ்வாறு நாவலின் கதைப் பொருள் ஓரளவு உடல்மொழி பயன்படுவதைத் தவிர்த்தபோதிலும், ஆசிரியரின் கதை சொல்லும் பழக்கமும் இதற்கு உடந்தையாக அமைகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும். ராஜம்கிருஷ்ணனின் பெண் குரலிலும் உடல்மொழி குறைந்தே பயன்படுகிறது.

அதாவது, கதைப்பொருளுக்கேற்றபடி ராஜம்கிருஷ்ணன் தன் கதை சொல்லும் முறையை *சேற்றில் மனிதர்களில்* பெண்குரலிலிருந்து மாற்றிக் கொண்ட போதிலும், உடல்மொழியைப் பொறுத்த வரையில் வேற்றுமைகளைக் கையாளவில்லை. இதிலிருந்து உடல்மொழியைப் பயன்படுத்துவது இன்றைய தமிழ் நாவலாசிரியர்களிடம் அவ்வளவு அதிகமாகப் பயன்படவில்லை என்பதை அறிகிறோம்.

இவ்வாறு, உடல்மொழியின் இயல்புகளை அதிக அளவு ராஜம்கிருஷ்ணன் பயன்படுத்தவில்லை என்றாலும், திடீரென்று அறிவு வளர்ச்சியடையாத, வாய்மொழியைக் கொண்டிராத ஒரு குழந்தையைக் கதைமாந்தராக ஆங்காங்கே தோற்றம் தரவைக்கிறார்.

தமிழ்நாவலில் அறிவுச் “சீர்கேடும்,” மொழிச் “சீர்கேடும்,”

அறிவுகுன்றிய வளர்ச்சியிலுள்ள “சீர்கேடும்” கொண்டுள்ள மாந்தர்களைப்

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

பாத்திரங்களாகவோ, அவர்களையே முக்கியக் கதைமாந்தராகவோ கொண்டுள்ள கதைகள் மிகவும் அருமை. “சீர்கேடற்ற” மனிதர்களின் மன உளைச்சல்தான் கதைகளில் அதிகம் அலசப்படும் பொருள்.

சேற்றில் மனிதர்களிடையே நாகு

அவ்வாறிருக்க, திடீரென்று, நாகு சேற்றில் மனிதர்களிடையே முளைக்கிறான். இப்பாத்திரம், கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. கொஞ்சம் கொஞ்சமாக, பிற துயரங்களின் அழுத்தத்தை அதிகரிக்கப், பின்புலமாகவே இப்பாத்திரம் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

சேற்றில் மனிதர்களில் வரும் நாகு அறிவு வளர்ச்சியில் குன்றியவன், வாய்மொழியில்லாதவன், இதன் அடிப்படையில் பார்த்தால், அவன் ஓரிடத்திலும் இராது, பொருபொருவென்று இருக்கிறான் என்ற வருணனையைப் பார்த்தால், அவன் autistic child என்றும் mentally retarded இயல்புகளையும் கொண்டுள்ளவன் என்றும் முடிவுக்கு வரவேண்டியுள்ளது.

வல்லுநர்கள் கருத்துக்களின் பயன்கள்

பொதுவாகவே, நாவலாசிரியர்கள், தமிழ் நாவலாசிரியர்கள், உலகத்தில் தாங்கள் கண்டறிந்ததைத் தங்கள் கருத்துப்படியும், சமூகக் கருத்துப்படியும் முடிவுக்கு வந்து எழுதுகிறார்கள். ராஜம் கிருஷ்ணனும் ராஜமையரும் இதில் வெற்றி பெற்றவர்கள்.

இருப்பினும், தாம் கண்டறிந்தவற்றோடு அந்“நோயைப்” பற்றிய வல்லுநர்கள் கருத்தையும், அவர்கள் அந்“நோயை” எவ்வாறு வகைப்படுத்துகிறார்கள் என்பதையும், அவ்வகைகளின் வாய்மொழி, உடல்மொழி போன்றவற்றின் இயல்புகளையும், நாவலாசிரியர்கள் முயன்று தெரிந்து கொள்வதால் பல பயன்கள் உண்டு. வருணனை செம்மையாக அமையும்; இயல்புகளின் அடிப்படையில் கதைப்பாத்திரத்தைப் படைப்பதோடு நிகழ்ச்சிகளையும் உருவாக்க முடியும்; இயல்புகளின் அடிப்படையில் புதுப்புது உத்திகளையும் உருவாக்க முடியும்.

ராஜமையரின் எழுத்தில் அறிவு பிறழ்ந்தவளின் பேச்சைத் தெளிவாகவும் சரியாகவும் பயன்படுத்தியிருந்ததை முன்பே பார்த்தோம். ராஜம் கிருஷ்ணனின் நாவலில் பாத்திரம் சரியாக அமைந்துள்ளது; இயல்புகளும் ஓரளவு சரியாகவே வருணிக்கப்படுகின்றன என்று சொல்ல வேண்டும்.

Autism

Autism என்பது பல்வேறு இயல்புகளைக் கொண்ட நிலை. இந் நிலையையுடைய குழந்தைகள் சிலருக்குப் பேச்சு வராமலே போகலாம். பலருக்குப் பேச்சு இருக்கலாம். ஆனால் அப்பேச்சைத் தொடர்ந்து ஒரே பொருளைப் பற்றிப் பொருத்தமாகப் பேசத் தெரியாமல் போகலாம்.

மேலும் மூவிடப் பெயர்களைப் பொருத்தமாகப் பயன்படுத்துவதில் குழந்தைகள் சிரமப்படலாம். சொன்னதை அப்படியே திருப்பிச் சொல்வதோடு, அதைத் திருப்பிச் சொல்லிக்கொண்டே இருக்கலாம். பிறர் சொன்னதைத் திருப்பிச் சொல்லிக் கொண்டே இருக்கலாம். பிறர் தன்னைச் சுற்றி இருப்பதைக் கவனியாது தன்னுலகிலேயே வாழ்கிற குழந்தையாக இந்நிலையையுடைய குழந்தை அமையும்.

தொடர்ந்து ஒரே செயலில் கவனம் செலுத்துவதும், உரையாடுவதும் இக்குழந்தைக்குக் கடினமான செயலாகும். அறிவு வளர்ச்சியில் குன்றிய குழந்தைகள் (mentally retarded), மொழி வளர்ச்சியிலும் குன்றியிருக்கலாம்.

மெதுவாகவே மொழியைக் கற்றுக்கொள்கிறார்கள். ஓரளவுக்கு மேல் கவனக்குறைவு, பேச்சில் “சீர்கேடு,” ஒலிப்பதில் சிரமம், சொல்பவற்றைப் புரிந்து கொள்வதில் சிரமம் போன்றவற்றை இக்குழந்தைகளிடம் காண்கிறோம்.

ஒரு சிலருக்கு உடலில் குறைகள் அமையலாம். நுண்கருத்துக்களைப் புரிந்து கொள்வது மிகவும் கடினமாகத் தெரியலாம் இக்குழந்தைகளுக்கு. இவர்கள் பேசும் பேச்சில் வாக்கிய வகைகள் மிகக் குறைவாகவே இருக்கும். சொற்கள் குறைந்த அளவே இருக்கலாம். பிற செய்தியைக் கற்றுக் கொள்வதற்கோ வெளிப்படுத்துவதற்கோ சிரமம் இருக்கலாம். பயனிலையிலுள்ள வினையை எழுவாயுடன் பொருத்தமாக இணைத்துப்

பேசுவது சிரமம். சில பேரிடம் வினைப்பெயர்களும் மூவிடப் பெயர்களும் அதிக அளவு காணப்படும் ஒரு நிலையில், அதைப் போன்றே வயது ஆக ஆகப் பெயர்ச்சொல் எண்ணிக்கையில் குறையலாம். இதுவரை கற்றதை நினைவில் கொண்டு பயன்படுத்துவது இவர்களுக்குச் சிரமம் தரும்.

பின்புலத்தில் நாகு

சேற்றில் மனிதர்கள் நாவலில் நாகு ஐம்பத்து மூன்றாம் பக்கத்தில்தான் முதன் முதலில் குறிக்கப்படுகிறான். இந்த நாவலில் மொத்தம் 272 பக்கங்கள்.

“நள்ளிரவு கடந்து வெகு நேரம் ஆகிவிட்டது. பின் தாழ்வாரத்து அறையில் விளக்கெடுத்துக் கொண்டு போய்ப் பார்க்கிறாள். அமாவாசை நெருங்கும் நாட்களில் கொஞ்சம் ஓடிச் சாடுவான், மற்றப்படி எந்த உபயோகமும் இல்லாமல் இப்படி ஒரு கடன், இருபத்தைந்து வயசு கடந்த பையன்.... இவன் எதற்குப்பிறப்பு எடுத்திருக்கிறான்! பல சமயங்களிலும் அவள் புருசன் இந்த அறியாப் பயலை அடிக்கும்போதும், கடுகடும்போதும் இவளுக்கு அவனை ஆற்றில் கொண்டுசென்று அமிழ்த்திவிடலாமா என்று தோன்றும். அந்த உளமனதின் கரவை உணர்ந்து கொண்டிருப்பானோ என்னவோ? ஆற்றுப் பக்கமே வரமாட்டான். குளம், ஆறு என்றால் ஒரே பயம். நாய்க்குட்டிபோல், தண்ணீரைக் கண்டாலே பதுங்குவான், இவனை ஆற்றிலோ குளத்திலோ எட்டு நாட்களுக்கொரு முறை முழுக்காட்டுவதென்றால் குடியிருப்பே கிடுகிடுக்கக் கூச்சல் போடுவான்.

“இரண்டு மூன்று வயசு வரையிலும் ஒன்றுமே தெரியவில்லை. இவள் வயலில் வேலை செய்யப் போகும்போது புளியமரத்தடியிலோ, புங்கமரத்தடியிலோ மற்ற பிள்ளைகளோடு விட்டுப் போவாள். கோபால் பிறந்து ஒன்னரை வயசில் பேசத் தொடங்கிவிட்டான். இது எச்சிலை ஒழுக விட்டுக் கொண்டு கிடந்தது.. இது.. எத்தனையோ நாட்களில் பூச்சியோ ஏதோ தீண்டிப்போயிருக்கக்கூடாதா என்கூட உள்ளூற வேண்டியிருக்கிறாள். ஆனால்.. பசிக்கிறது என்று சொல்லத் தெரியாத, நோகிறது என்று காட்டத்

தெரியாத இது நீண்ட ஆயுளோடு இந்த வீட்டில் பற்றிக் கொண்டிருக்கிறது. நினைப்பிலேயே கண்கள் கசிந்து எரிச்சலாகக் கனிகின்றன.”

அடுத்து 70ம் பக்கத்தில் ஒரு குறிப்பு:

“காந்தியக்கா? காந்தியக்கா?...”

காத்தானின் மகள் பொன்னி இடுப்புக் குழந்தையுடன் கூவுகிறது.

“தபாரு, நாவு எங்கமேலல்லாம் மண்ணெடுத்துப் போடுறான்...”

“காந்தி, போயி அந்தப் பயலக் கூட்டிட்டு வா...போ, போ...”

சம்முகம் அந்தப் பையனால் மற்றவருக்கு எந்தத் துன்பமும் வரக்கூடாது என்ற உணர்வுடன் கண்டிப்பாக இருப்பார்.

‘ஏன் காம்பேரேட்? இவனுக்கு வயித்தியம் ஏதும் பண்ணல...?’

‘...எங்கப்பா? ...அப்பல்லாம் நான்தான் ஓடிட்டே இருந்தேன். பொம்பிள, பிள்ளயப் புளிய மரத்தடி கிடத்திட்டு வேலை செய்யிவா, நாலு வருசம் வரயிலும் கவனிக்கல. பிறகும் கூட, மரத்தடிவே அந்த தோசம் இந்தக் காத்துன்னு ஏதோ சொல்லிட்டிருந்தாங்க. ராவில அப்பல்லாம் ஊளையிடுவான். அப்புறம் புதுக்குடி டாக்டர்ட்ட கேட்டம். ஒண்ணும்பண்ண முடியாதுன்னுதா சொல்லிட்டாரு. என்ன செய்யிருது?’

‘அதில்ல காம்பேரேட், இப்ப ஊனமுற்றோர் ஆண்டில எதனாலும்...பாக்கலாமில்ல...?’

‘என்னத்தப்பாக்கிறது? ஊனமில்லாதவங்க வசதிக்கே பாக்க முடியல...’

காந்தி ஆத்திரத்துடன் அழுக்கும் மண்ணுமான நாகுவை இழுத்துக் கொண்டு வந்து திண்ணையில் அதட்டி உட்கார வைக்கிறாள்.”

இங்கே நாகுவின் வளர்ப்பு தரப்படுகிறது. நடந்து போகிற கதைக்கும் இதற்கும் என்ன தொடர்பும் இல்லாவிட்டாலும் கொள்கை விளக்கத்திற்காகவும், ஊனமில்லாதவர்களே ஊனமுள்ளவர்களாக இருக்கிறார்கள் என்பதைக்காட்டுவதற்காகவும், ஏழ்மையின் துயர நிலையைக் காட்டுவதற்காகவும், ஆசிரியர் நாகுவைப் பயன்படுத்துகிறார்.

ஒரு “சீர்கேடு” சமூகத்தில் அமையும் ஏழ்மையையும் விட மோசமில்லை என்ற குத்தல் இங்கே தொனிக்கிறது.

நாகுவைத் தாயும் தந்தையுமே அதிக அளவு நினைத்து உளைவதை நாம் பார்க்கிறோம்.

அடுத்து 93ம் பக்கத்தில் திடீரென்று இருந்தாற்போல் தாய் லட்சுமி தன் மகளிடம்:

‘காந்தி, நாகு எங்கடீ: அவம்பாட்டுல எங்கனாலும் போயிடப்போறான்!’ என்று கேட்கிறாள்.

ஆசிரியர் கூற்றாக “லட்சுமிக்கு அவனைப் பற்றிய உணர்வு ஒரு நொடியில் கூடச் சாவதில்லை” என்று வருகிறது அடுத்த வரியில்.

பதிலாக மகள் “ல்லாம் பாட்டியோடதா உக்காந்திருப்பா, புள்ளங்க ஆடுறதப் பாத்திட்டு!” என்று சொல்கிறாள்.

அத்துடன் மேற்கொண்டு நாகுவைப் பற்றி அங்கே உரையாடல் தொடரவில்லை.

நாவலில் நாகுவின் தொழில், பங்கு

நாகு ஓர் உயிர். நாகு ஒரு கதைப் பாத்திரம். அவ்வப்போது வந்துபோகும், குறிக்கப்படும் பாத்திரம். துன்பச் சுவையை அதிகரித்துக் காட்டுவதற்காக அமைந்த பாத்திரம். ஏழ்மையின் கொடிய நிலையை ஒப்பிட்டுக் காட்டுவதற்காக அமைந்த பாத்திரம் - இவைதான் நாகுவின் பங்கு.

கமலாம்பாள் சரித்திரத்தில் வரும் பென்னம்மாளைப் போன்று, கதை ஓட்டத்திற்கும் கதைத்திருப்பத்திற்கும் பயன்படுகிற பாத்திரமன்று. மேலும் பார்ப்போம்.

அடுத்து நாகுவைப்பற்றிய விவரம் 121ம் பக்கத்தில் வருகிறது. சம்முகத்திற்குக் காலில் வீக்கம். பல நாளைக்குப் பிறகு டவுனுக்குப் போய் டாக்டரிடம் காட்டிவிடுவது என்ற முடிவு, பணக்கஷ்டம், நோய், மகள் வெளியே போனவள் திரும்பி வரவில்லை. அதுவேறு உறுத்துகிறது. சினம் வருகிறது.

“ஏரைத்தூக்கிக் கொண்டு சின்னமாயன் எதிரே வருகிறான். பழனி சாட்டையால் வீசி மாடுகளை முடுக்குகிறான். நல்ல பாதை இல்லை. ஆற்று

மேட்டுக்குக் கிழக்கே சென்று ஆற்றைக் கடக்க வேண்டும். உள்ளூரில் அவரால் நடந்து சென்று பஸ் ஏறுவது கடினம். மேலும் பலரும் பலதும் கேட்பார்கள் என்று சம்முகம் அஞ்சினார்.

“வண்டி குலுங்கி, ஆடிப்பத்தடி கடக்கவில்லை. நாகு ஓட்டமாக ஓடி வருவது தெரிகிறது. ‘இந்தப் பயல ஆரு துறந்துவுட்டது? எல நிறுத்துடா வண்டிய. வடிவு, அவனக் கூட்டிட்டுப் போயிக் கதவச் சாத்திட்டு வா!’

“அதற்குள் நாகு நாக்குழம்ப, எச்சில் ஒழுக வண்டியைப் புடிக்க வந்துவிடுகிறான். ‘நா...நா...ம்..ஹைஹை...நாம்’.

‘போடா வீட்டுக்கு! போ! எடுறா கைய!’

“பழனி வண்டியை நிறுத்த, வடிவு அவனை இழுத்துப் பார்க்கிறாள். ஆனால் இந்தப் பேய்ப் பயலுக்கு எத்தனை வலிமை!

“தூக்கி ஆத்துல கடாசடா! அடிச்சிட்டுப்போவட்டும்.”

‘நா...நாவு...நாம்...ஹை ஹை...’

“ஹை ஹை என்று தான் வண்டியில் போக வேண்டும் என்று கபடமில்லாத ஆசையை அவன் வெளியிடுகிறான். ஆனால் யாருக்கும் அது உகப்பாக இல்லை. இதற்குள் லட்சுமியும் விரைந்து வருகிறாள். இருவருமாக அவன் ஊளையிட, இழுத்துக் கொண்டு செல்கின்றனர்.”

“மாடுமேய்க்கக் கூட லாயக்கில்லாமல் ஒரு பயல வச்சிட்டு இப்படி வாழ்க்கையை இழுத்திட்டுப் போக வேண்டிருக்கே”... என்று நெற்றியில் அடித்துக் கொள்கிறார்.

இங்கும் வாழ்க்கையின் ஒரு சமையாகவே அறிவு குன்றிய, வாய்மொழியற்ற குழந்தை வருணிக்கப்படுகிறது. வேறு சமைகள் போதாதென்று இச்சமையையும் தாங்க வேண்டியுள்ளதே என்ற உணர்வுதான் தலைதூக்கி நிற்கிறது. மவுனத்தை எப்படி ஆசிரியர் அடைமொழிகளாலும் தன் கூற்றாலும் விளக்கவேண்டியுள்ளதோ அதேபோன்று வாய்மொழியற்ற, அறிவு குன்றிய கதைப் பாத்திரத்தின் செயலையும் ஆசிரியரே விளக்கிச்சொல்ல வேண்டியுள்ளது. அவ்வாறு தன்கூற்று இல்லாதவாறு கதை

சொல்லப்படுமானால் கதையின் சுவையும் சுவையை அனுபவிக்கும் உணர்வும் வேறு வகையாக அமையும்.

ஆசிரியரின் விளக்கங்கள்

பொதுவாகவே, ஆசிரியரின் விளக்கங்கள் தமிழ் நாவல்களில் தொன்றுதொட்டு இருந்து வருகின்றன. ராஜம் கிருஷ்ணனின் *சேற்றில் மனிதர்கள்* நீதிநெறி நாவல் என்று சொல்லப்பட முடியாவிட்டாலும், ஆசிரியர் நீதிநெறியின் வழியிலும், அனுதாபத்தை வருணனை மூலமும் வளர்க்கிறார்.

சிதம்பர ரகுநாதனின் *பஞ்சம் பசியும்* போலில்லாவிட்டாலும், புதுமைப்பித்தனின் கதைகள் போல் குத்திப் பரிகாசம் செய்யாவிட்டாலும், தன் கதைமாந்தர் இவ்வாறெல்லாம் சிரமப்படுகிறார்களே என்று கூறிக்காட்டி நம்மில் அனுதாபத்தை எழச் செய்கிறார்.

வருணனையிலேயே அனுதாபம் பெரும்பாலும் எழுந்த போதிலும், ஆசிரியர் கூற்றின் வழியாகவும் அனுதாபத்தை எழுப்புவதற்கு அடிக்கடி ராஜம் கிருஷ்ணன் முயல்கிறார். சம்முகம் மிகுந்த வலியோடு வண்டியில் டாக்டரைக் காண்ப் போகும்போது சம்முகத்தின் துயரத்தை மேலும் காட்ட நாகு தலை காட்டுகிறான் இங்கே.

ஒன்றிரண்டு இடங்கள்

இவ்வாறு 121ம் பக்கம் வரை ஒன்றிரண்டு இடங்களிலே வந்து போகிறான் நாகு. அவ்வொன்றிரண்டு இடங்களிலேயே அவனுடைய பிறப்பு, வளர்ப்பு, இன்றைய உடல், உள்ளம், மொழி மற்ற நடத்தையின் நிலை ஆகியவை நமக்கு மிகத் தெளிவாகக் கூறப்பட்டுவிடுகின்றன.

இவ்வாறு பிறப்பு வளர்ப்பு பற்றிய செய்திகளோடு, சம்முகமும் அவருடைய குடும்பமும் படும்துயரங்களுடன் நாகு சேர்த்துக் காட்டப்படுகிறான் என்பதை முன்பே சொன்னேன். ஒன்றிரண்டு இடங்களிலேயே வந்த நாகுஇ கதை மேலும் நடக்க, நடக்க அடிக்கடி குறிக்கப்படுவதைப் பார்க்கிறோம்.

செத்துப்போய்விடமாட்டானா?

மகள் வீட்டைவிட்டு ஓடிப்போய்விட்டாள். எல்லார் மேலும் தகப்பன் சம்முகத்திற்குக் கோபம்.

“பொழுது விடிந்ததிலிருந்து அன்று நாகு ஊளையிடுகிறான். இந்த ஊளையொலி புதிதல்ல. பழக்கமான இசைதான். ஆனால் வாழ்க்கை இப்போது சுருதி குலைந்து கிடப்பதால் இது நாராசமாக இருக்கிறது.

“அந்தப்பய மென்னியத் திருகிக் காவாயில போடு! என்னாத்துக்குடி எனவு இப்படி ஊளையிடுறா? இந்தப் பயலுக்கு ஒரு சாவு வரமாட்டேங்குது.”

இவ்வாறு, அறிவு குன்றிய வாய்மொழியற்ற நாகு செத்துப்போய்விடமாட்டானா என்று ஒரு புறம் வேண்டுதல், இன்னொரு புறம் அவனை எப்படியாவது கவனித்துக் கொள்ள வேண்டும் என்ற கவலை இன்னொரு புறம். குடும்பத்தில் நடந்த நிகழ்ச்சி – வயது வந்த பெண் யாரோ ஒருவரோடு ஓடிப்போய்விட்டது – ஆத்திரத்தைக் கிளப்பியுள்ள நேரம்.

“அறைக்கதவு திறக்கப்படாததால் நாகு கதவைப் போட்டுத் தட்டுகிறான்.”

“இவர் எழுந்து சென்று கதவைத் திறக்கிறார். அவன் சமையலடுப்பின் கீழ் சென்று உட்கார்ந்து கொள்கிறான்.”

“சற்றைக்கெல்லாம் வாயில் பல் குச்சியுடன் ஆற்றுக்கரை மேட்டில் நிற்கையில் நாகுவின் ஊளையொலி மீண்டும் கேட்கிறது.”

“நடு வீட்டில் வந்து அவன் அசுத்தம் செய்திருக்கிறான். லட்சுமி அவனை இழுத்து வருவதும் அவன் ஊளையிடுவதுமாக ஒரு அரங்கம் விரிந்திருக்கிறது.”

“சம்முகம் புளியமரத்தலிருந்து ஒரு நீண்ட பிரம்பை ஒடித்து வருகிறார். பளார் பளாரென்று முதுகிலும் காலிலும் பேய் பிடித்தாற் போல வீறுகிறார்.”

“நாகு ஐயோ ஐயோ என்று பயங்கரமாக ஊளையிட, லட்சுமி கத்த, தெருவில் கூட்டம் கூடிவிடுகிறது.”

“பாவம், அந்தப் பயலுக்கு அமாசி வேந்திடிச்சின்னா இப்படியாவுது...!” என்ற சொல்லிக் கொண்டு போகின்றனர்.

“உங்களுக்கு என்ன இன்னிக்குப்பேயிபுடிச்சிருக்கா...” இரத்தம் கசியும் பையனின்காலைப் பார்த்து முதுகைப் பார்த்துக் கண்ணீர் தளும்ப விம்முகிறாள் லட்சுமி.”

‘அம்ம..அம்மா...அம்மா...’

“வார்த்தை குழம்பும் அந்தக் குழந்தையைக் கண்களைத் துடைத்துச் சமாதானம் செய்து ஓரமாக அழைத்துச் செல்கிறாள்.”

“காபி...காபிம்மா..காபி”

“காபிதான்? வச்சித்தாரேன். நீ ஏன் அழுவுற? நீ கத்தினதால்தான் அப்பா அடிச்சாரு?...”

“சம்முகம் புளியம்மிலாறை மேட்டிலிருந்து ஆற்றில் வீசி எறிகிறார். மனசில் ஒட்டிக்கொண்ட சாணியை வீசி எறிந்து கழுவவேண்டும் போல் ஓர் அருவருப்பு தோன்றுகிறது.”

இங்கே ஒன்றிரண்டைச் சொல்லியாக வேண்டும். முதல் முதலில் நாகு தெளிவான, அடையாளம் கண்டு கொள்ளக்கூடிய சொற்களைப் பயன்படுத்துகிறான். அடிபட்ட வேதனை சில சொல்லை வெளிக்கொணர்கிறது என்று ஆசிரியர் காட்டுகிறார்.

இன்னொன்று: வேதனை தரும் அடியினால் ஏற்படும் பிற விளைவுகள். மனசில் ஒட்டிக்கொண்ட சாணியை வீசி எறிந்து கழுவ வேண்டும் என்ற நினைப்பு எதைக் குறிக்கிறது?

மேலோட்டமாகப் பார்த்தால், கதையில் இதுவரை நடந்ததாகச் சொல்லப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் பார்த்தால், நாகுவின் பிறப்பே சாணியாக முதலில் நமக்குத் தோன்றும். அதை இல்லையென்று கொண்டால் தன்மகள் யாரோ ஒருவனோடு ஓடிப்போன நிகழ்ச்சியா அல்லது சென்னையில் ஆபிசில் வேலைபார்க்கும் தன் மகனும் அவன் மனைவியும் தன்னை இழிவுபடுத்திய நிகழ்ச்சியா என்ற கேள்வி தோன்றும்.

பிந்தியதைச் சாணியோடு பொருத்திப் பார்க்க முடியாது. ஆயின் மகள் ஓடிப்போனதைச் சாணியோடு, சாணி தன்மேல் எறியப்பட்டதாகப் பொருத்திக் காண முடியும். ஆனால் இங்கு வருவதோ மனசில் ஒட்டிக் கொண்ட சாணி, பிறரால் மனதில் எறியப்பட்ட, ஒட்டப்பட்ட, சாணியன்று.

Language in India www.languageinindia.com

9 : 5 May 2009

M. S. Thirumalai, Ph.D.

Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil

நினைப்பின் குறிப்பு

ஏன் இந்த வாக்கியம் திடுமென வருகிறது என்பதைப் புரிந்து கொள்ளவும் இவ்வாக்கியத்தின் பொருளைப் புரிந்து கொள்ளவும் ஓரளவு சிரமம் ஏற்படுகிறது. இதுவரை சொல்லப்பட்டதைவிட இனி சொல்லப்படப்போவதையே இவ்வாக்கியம் குறிக்கிறது. ஆனால் நினைப்போ மனதில் முதலிலேயே ஏற்பட்டுவிட்டது. அதனால்தான் மனதில் ஒட்டிக் கொண்ட சாணி என சம்முகம் நினைக்கிறார்.

வாசகர்கள் சம்முகத்தின் நினைப்பை, ஒட்டிக்கொண்ட சாணியின் கதையை, பின்புலத்தை அடுத்து வரும் பக்கங்களில் தான் படிக்கப்போகிறார்கள். ஆனால் நினைப்பின் குறிப்பு முந்திய பக்கத்தில் இருக்கிறது.

நினைப்பின் குறிப்பு முந்திய பக்கத்தில் இருந்தாலும் அது எதைக் குறிக்கிறது என்று புரிந்து கொள்ள வேண்டுமானால் சில பக்கங்கள் தாண்டிய பிறகே முடியும். இதோ அந்தக் குறிப்பு: நாகு ஊளையிட்டவுடன் தாயார் லட்சுமி இன்னொரு மகளைக் கடைக்குப்போய் இட்லி வாங்கி வந்து நாகுவுக்குச் கொடுக்கச் சொல்லுகிறாள். அந்தச் சமயத்தில் சம்முகம் இன்னொரு மகள் ஓடிப்போனாளே என்ற கோபத்திலும் கவலையிலும் “ஏய், எங்கடீ போற? இவளையும் காலங்காத்தால கடவீதிக்குப் போகச் சொல்லு! பல்ல இளிச்சிட்டு எவங்கூடயேனும் போவா? மானம் அச்சம் மரியாதி ஆத்தாளுக்கிருந்தால்ல மவளுக்கு இருக்கும்?...” என்று கத்துகிறார்.

பின் ஆசிரியர் எழுதுகிறார்: “சம்முவத்துக்கும் எழுச்சி அடங்கவில்லை. அவருடைய ஆற்றாமைக்கு ஒரே இலக்காக இருப்பவள் லட்சுமிதான். மூடி சிலும்பலில்லாத கூந்தல் கட்டு, எப்போதும் கலையாத பளிச்சென்ற பொட்டு, பெரிய அந்தஸ்தைக்காட்டும் வகையில் சீராகக் கொசுவம் வைத்து உடுத்த சேலைக்கட்டு, பதிந்த ரவிக்கை, கட்டுவிடாத உடல்எல்லாம் அவருடைய கடந்த கால நிகழ்ச்சிகளின் மூலை முடுக்குகளை எல்லாம் குடையும் வண்ணம் கோப மூட்டுகின்றன.”

இவ்வாறு கூறப்படும்போதும் நமக்கு என்னவென்று தெரியவில்லை. அடித்த அடி நாகுவைப் பேசவைத்ததே போன்று சம்முவத்தின்மனத்தையும் பேச வைக்கிறது. பார்க்க வைக்கிறது, வாயில்லாப் பூச்சியை அடித்துவிட்டோமே என்ற குற்ற உணர்வு அவ்வாறு அடித்ததற்குத் தன்மனைவியைச் சந்தேகித்ததுதான் காரணம் என்ற சாணி மனதில் ஒட்டிக் கொண்டுவிட்டது. அடித்த அடியில், இறந்த காலம் உயிர்த்தெழுக்கிறது. அது உயிர்த்தெழுந்து நாகுவின் பிறப்பை மேலும் தெளிவுபடுத்துகிறது.

திருமணத்திற்கு முன், அவர்கள் ஒருவரையொருவர் நேசிக்கிறதை முழுக்க முழுக்க உணராததற்கு முன்,

“அன்றிரவு அந்தச் சேரி முழுவதும் போலீசு புகுந்து வேட்டையாடி இருந்தது. லட்சுமியின் உடல் முழுவதும் அலங்கோலங்கள், ஒரு நாள்பகல் சென்ற பிறகே (அவன் தலை மறைவாகி விட்டான்), அவன் செய்தி அறிந்து பதுங்கி வந்து பார்த்தான். விம்மி வெடிக்க அமுத அவளை முதலாவதாகத் தீண்டி அணைத்து ஆறுதல் கூறியது அப்போதுதான், மறைந்தும் மறையாமலும் சாடையாகவும் சைகையாகும் நெஞ்சங்களைப் பரிமாறிக் கொண்டிருந்தவர்கள், அந்தக் குதறப்பட்ட வேளையில்தான் பகிரங்கமாக ஒருவருக்கொருவர் என்று தாங்கி நின்றான். இதைத் தொடர்ந்து சம்முகம் போலீசின் கண்களில் மண்தூவ, ஓடி ஒளிய வேண்டியதாயிற்று...

“ஒரு முன்னிரவில் அவன் சென்று கதவைத் தட்டினான்....”

“லட்சுமி... லட்சுமி, அந்த விளக்கொளியில் சிலைபோல் நின்றிருந்த கோலம் அவனுக்கு மறக்கவேயில்லை.”

“அந்த நேரத்தில் லட்சுமி அவனிடம் சொன்ன சொற்கள்”

“இங்கு..எல்லாரும்...நீங்கன்னு நினைச்சிட்டிருக்காங்க. நான் உங்ககிட்ட புனிதம்னு வேசம் போட இஸ்டப்படல. போலீசுக்காரப் பாவி அநியாயம் பண்ணிட்டான். எதுனாலும் தின்னு கரச்சிடலாம்னு அம்மா சொல்லிச்சி. கலியாணம் ஆகுமுன்ன வாணாண்டின்னு. நா உங்கள ஒருக்க உசிரோடு பாத்துச்சொல்லிவிட்டு, ஆறு குளம் எதிலன்னாலும்...’ அவள் மேலே பேச விடாதபடி வாயைப் பொத்தினான்.

“போவட்டும், எல்லாரும் நினைக்கிறாப்பல அது எம் புள்ளயாவே இருக்கட்டும். நீ இல்லேன்னா எனக்கு ஒண்ணுமேயில்ல... ஆறு குளமெல்லாம் பேசாத லட்சுமி! என்றான்.”

“வழக்கு, கோர்ட்டு, சிறெ என்று கல்யாணம் செய்த சில ஆண்டுகள் எப்படியோ கழிந்தன. குழந்தை பிறந்து ஒரு வயசு வரையிலும் எதையும் நுட்பமாக அவர்கள் கவனிக்கவில்லை. மரத்தடியில் ஏணையில் போட்டுவிட்டு இவர்கள் வேலைக்குப் போவார்கள். பசித்தழும்போது, மற்ற குழந்தைகள் குட்டைத்தண்ணீரையோ காவாய்த் தண்ணீரையோகூட ஊற்றுவார்கள். கோபால் பிறந்து அவன் பேச, நடக்க ஆம்பித்த பின்னரும், இதற்குப் பேச்சுவரவில்லை. எல்லாம் குழம்பிற்று. காற்று கருப்பு சேட்டை என்று பெண்கள் அப்போது ஊர்க்கட்டை மீறி எங்கோ சென்று பூசாரி வைத்தியம் செய்தார்கள். பயனில்லை. பையனின் வளர்ச்சியும் ஏடாகூடமாக இருந்தது.”

“இப்போதுசில நாட்களாக, இந்தப் பயல் போலீசுக்காரனின் அசுரவித்தா, அல்லது...சிறைக்குச் சென்று மஞ்சட்காமாலை நோய் வந்து செத்தானே, அந்த...த் தலைவனா என்று சந்தேகம் வந்திருக்கிறது. இவள் ஏன் அந்தப் பயலைச் சோறுட்டிப் பாதுகாக்கிறாள் என்று எரிச்சல் வருகிறது. சோறுதின்பதற்கும் குளிப்பதற்கும் சில நாட்கள் ஊரைக் கூட்டுகிறான்.

“லட்சுமி துரோகம் செய்திருக்கிறாளா?”

இப்போது புரிகிறது

மனத்தில் பட்ட சாணி எதுவென்று நமக்கு இப்போது புரிகிறது. நாகுவின்பிறப்பு வளர்ப்பு வாழ்க்கை எல்லாம் இணைகோடாகவே தனியாகக் கதையோடு போனாலும், இப்போது அதற்கென்ற ஒரு தனியிடம் ஏற்பட்டுவிடுகிறது.

காவியத்தில் கிளைக்கதைபோல, அதுமட்டுமல்ல, துயரத்தை அதிகரித்துக் காட்டவே அமைகிற நாகு, மேலும் சம்முகத்தின் துயரத்தை அதிகரித்துக்கூட்ட, இங்கே பயன்படுகிறான். ஒருபுறம் ஓடிப்போன ஒரு மகள், இன்னொரு புறம் இரகசியம், மனைவியின் துரோகம் என்ற உளைச்சல்.

ஏழையின் துயரை அதிகரித்துக் கூட்டவந்த அறிவு குன்றிய, வாய்மொழியற்ற நாகு, இப்போது ஏழைகள் மீது இழைக்கப்பட்ட போலீஸ் அநீதியின் அடையாளமாக மாறிவிடுகிறான். இவ்வாறு, அநீதியின் சின்னமாகவும், சம்முகத்தின் ஐயத்தைக் காட்டும் பொருளாகவும், சினத்தின் குறி ஆகவும் ஆகிற “குழந்தை,” அறிவு குன்றிய வாய்மொழியற்ற பூச்சிபோன்ற இருபத்தைந்து வயதான நாகு.

அநீதியின் விளைவு கோரமான பிறப்பா?

இதை நாம் துருவிப் பார்க்கும்போது, அநீதியின் விளைவு கோரமே என்ற எண்ணத்தை நமக்குத் தருவதாக இந்தக் கிளைக் கதை காட்டுகிறது. அன்பில் வராத கோரம், இயற்கைக்கு மாறாகப்பிறந்த கோரம், இயற்கைக்கு எதிராக நடந்த அநீதியின் விளைவு என்று காட்டப்படுகிறது.

எவ்வளவோ அனுதாபமாக விவரித்து வந்த ராஜம் கிருஷ்ணனும் கூட சமூகத்தின் உள்மனத்தில் “சீர்கேடு”டன் பிறந்து வளர்கிற குழந்தைகளை எவ்வாறு கருமம் என்று கருதுகிறார்களோ அதைவிட வேறுபடுத்திக் காணத் தவறிவிடுகிறார்.

சமூக அநீதியின் சின்னமாக நாகு மாறுவது, பாவத்தின், அநீதியின் அடையாளமாக நாகு மாறுவது, ஆசிரியர் உணராது செய்கிற பாத்திரப்படைப்பு. எவ்வளவுதான் நாம் சமூகக் கருத்துக்களிலிருந்து தப்பி ஓடிப் புதிய சித்தாந்தத்தைத் தர முயன்ற போதிலும் நம்மைத் தோற்கடித்து விடுகிறதே சமூகத்தின் உள்மனக் கருத்து!

அநீதியின் விளைவு கோரம் என்று இங்கே காட்டப்படுவதற்கும் தன் வினை தன்னைச் சுடும் என்று பொன்னம்மாளின் புத்தி ஸ்வாதீனம் இழந்தது காட்டப்படுவதற்கும் பல ஒற்றுமைகள் உண்டு. இரண்டிலுமே பரிதாபத்திற்குரிய இயல்புகள் பழியாக அமைகின்றன. இவ்வாறு அமைவது சமூகத்தில் அடிக்கடி கூறப்படும் கருத்துக்களுக்கு ஒத்து அமைந்து, புத்தியிழப்பதையும் அறிவு வளராததையும் பாவச் சின்னமாக மாற்றி மக்களுக்கு அவற்றின் மேல் ஒரு கீழ்நோக்கிப் பார்க்கும் நினைப்பை ஏற்படுத்தி விடுகின்றன.

சீர்திருத்தங்கள், பல தலைமுறைகள் தாண்டியபிறகே, சமூகத்தின் உள்மனத்தில் ஒன்ற முடியும் போல் தோன்றுகின்றன.

இன்னொரு பயன்

நாகுவைப் பற்றிய நினைப்பினால் இன்னொரு பயனையும் கதையில் பார்க்கிறோம். மனைவியின் துரோகத்தால் வந்த விளைவோ என்று சம்முகம் ஐயப்பட, அந்த ஐயம் மறைந்து குழந்தை யாராயிருந்தாலென்ன குழந்தைதானே என்ற எண்ணத்தைத் தோற்றுவிக்கிற இன்னொரு நிகழ்ச்சி, யார் மூலமோ தன் மனைவிக்குப்பிறந்த குழந்தையைக் கூடக் கொஞ்சுகின்ற ஒரு காட்சி அமைகிறது.

அக்காட்சியின் விளைவு, நாகுவையும் குழந்தை என்று மறுபடியும் கருதுவது மட்டுமல்லாது, ஓடிப்போன மகளையும் மன்னிக்கிற, பொறுக்கிற நிலை வருகிறது.

ஓடிப்போன மகள் வீட்டுக்குத் திரும்பி வந்து சம்முகத்திடம் உதை வாங்குகிறாள். “சட்டென்று தெருவாசலைப் பார்க்கிறார். நாகு கையில் மண்ணை வைத்துக் கொண்டு சிரித்துக்கொண்டே நெல் தூற்றுவது போல் இறைக்கிறான்.” தன் சொந்தக் குடும்ப வேலைக்கும் பிரச்சினையைத் தீர்த்து வைப்பதற்கும் நேரமே இல்லை. ஓடிப்போன மகள் வீடு திரும்பிவந்த அந்த நேரத்திலேயே விவசாயிகள் போராட்டம், போலீஸ் என்று தனிமனிதக் கோபம், கவலை, துயரம் எல்லாம் சமூகத்தின் போராட்டத்தோடு போராட்டமாகி மாறிவிடுகிறது.

ஓடிப்போனபோது, காந்தி (மகள்) கூட நாகுவை நினைத்துப் பார்க்கிறாள். வீடு திரும்பு முன்னர், “தாயை போலீசுக்காரன் கற்பழித்துவிட்டான் என்பதைச் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் அவள் அறிந்தாள்.” பாட்டி சொன்னது நினைவுக்கு வருகிறது. ‘துரோபத சீலயப் புடிச்சிமுத்தப்ப அவ தேவியா இருந்தா, இந்தக் கலியுகத்துல எந்தச் சாமி வருது? சாமியுந்தா கண்ணவிஞ்சி போயி இவளுக்கு இந்தத் தண்டனையைக் குடுத்திச்சு, காலங்காத்தால அந்தப் பய குரலெடுத்துக் கத்தையில், வயித்தைச் சங்கட்டம் பண்ணுது.’ ... “ஐயா அவளை மணந்து, குடும்பம் என்ற

பேராதரவு கொடுத்தது...” “நெஞ்சு வெடிக்க அவர்காலடியில் வீழ்ந்து, “அப்பா நான்தொரியாம செஞ்சிட்டேன், மன்னிச்சுக்குங்க” “என்று புலம்பத் தோன்றுகிறது.”

பிறப்பும் ‘வாழ்வும்’ ஒரு புதிய பொருள்

இங்கே, சம்முகத்தின் பெருந்தன்மை, காந்திசெய்துவிட்ட சிறுமையின்முன் தோன்றிக் காந்தியைத் தான்செய்த தவற்றிற்காக வருந்தி நோகச்செய்கிறது. நாகு இங்கே தன்னையறியாமலேயே பிறருக்குப் பொருள் பொதிந்தவனாகத் காட்சி தருகிறான். அவ்வாறு காட்சி தரும்போது கூடஅவன் இரக்கம் தருவிக்கும் நிலைதான், சமூகத்தில் அவன் பெறும் மதிப்புத்தான், தலைதூக்கி நிற்கிறது.

அடுத்த தடவை நாகு கதையில் தோன்றும்போது “அவன் காந்தியை அப்போதுதான் பார்ப்பவனாக முகம் மலருகிறான்.”

“கா...யி...கா...யி”

ஒரு சிரிப்பு வழிகிறது. “முயாயி...வய்யா...”

“போடால...” என்று லட்சுமி தள்ளுகிறாள்.

“காந்தி முன்பெல்லாம் விடுதியிலிருந்து வரும்போது அவனுக்குக் கடலை உருண்டையோ மிட்டாயோ வாங்கி வருவாள். அந்தப் பழக்கம்...

“அவனுடைய பிறப்பும் ‘வாழ்வும்’ ஒரு புதிய பொருளை அவளுக்கு அறிவுறுத்துகிறது. இந்த நாகு பெண்ணாகப் பிறந்திருந்தால் மூன்று வயசிலேயே வயிறு காய்ந்து இறந்துபோயிருக்கும். இத்தனை நாட்கள் உயிர்வாழவே வாய்ப்பு இருந்திருக்காது.

நாகு இப்போது ஆணாக இருந்ததால் இன்னும் வாழ்கிறான் என்ற உண்மை, சமூக உண்மையின் சின்னமாக மாறிவிடுகிறான். அவனுக்கு ஓடிப்போனவள் என்றால் என்ன என்றும் தெரியாது.”

அடுத்த நிகழ்ச்சி 245ம் பக்கத்தில் வருகிறது.

“என்னாடி”?

“ஒண்ணில்லப்பா...நாவு...நாவு ஓடிட்டான்.”

நாகு ஓடியது பெரிய செய்தியல்ல. நாகு ஓடியதின் வழியாக மாறிவரும் சமூகத்தைப் பற்றிய செய்தியைத் தொடங்குகிறார் ஆசிரியர். நாகுவைப்பற்றிய செய்தி ஒரு சாக்காகவே இந்த இடத்தில் அமைகிறது. ஓடிப்போனதைவிட, பெண்களெல்லாம் ஒன்று சேர்ந்து அவர்களாகவே போலீஸ் நிலையத்தில் ஆர்ப்பாட்டம் செய்யத் தொடங்குவதும் அதற்குத் தலைமை தாங்குவது லட்சுமியும் அவள் மகள் ஓடிப்போன காந்தியும் என்ற செய்திதான்.

போலீஸ் நிலையத்தில் லட்சுமியும் காந்தியும் போராட்டத்தில் ஈடுபட்டிருக்க, அவள் சகோதரி அம்சு நாகு ஓடிப்போனவன் எப்போது திரும்புவான் என்று வருந்திக்கெண்டிருக்கிறாள். போனவனைப் பற்றிய திகிலோடு திகிலாக, வேறென்னன்ன நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம், கொலை உட்பட, 'நடந்து தீர்கின்றன!

நாகு திரும்பி வந்த செய்தி நமக்குத் தெரியவில்லை. பலபக்கங்களுக்குப் பிறகு, இன்னும் ஒருசில துன்பங்களுக்குப்பிறகு (துன்பத்திற்கு இந்த நாவலில் என்ன குறை?), நாகு வண்டியைப் பார்த்ததும் ஹை ஹை என்று ஓடி வருகிறான், பிறர் துன்பத்தைப் புரிந்துகொள்ளாமலே. அதுவே கடைசி. நாவலும் இன்னும் சில பக்கங்களில் முடிந்துவிடுகிறது.

துன்பத்தைக்கூட்டிக் காட்டுபவனாகவே, நாகு அமைகிறான். அநீதியின் சின்னமாக அவன் பிறப்பு அமைந்து, அவள் வாழ்க்கை தினந்தோறும் அனுபவிக்கும் துன்பத்தின் அடையாளமாக மாறிவிடுகிறது. துன்பத்தைக் கூட்டுவனுக்குத் துன்பம் என்னவென்றே உணராத நிலை!

பொன்னம்மாளும் நாகுவும் நமக்குத் தரும் செய்திகள்

பொன்னம்மாளும் நாகுவும் “சீர்கேடு”டையவர்கள். இவர்கள், கதையைத் திசைதிருப்பி நடத்துவதில் வெவ்வேறுபாகம் வகிக்கிறார்கள். இருப்பினும், நம்சமூகத்தில் “சீர்கேட்டைக்” குறைத்து மதிப்பிடுவதால் “சீர்கேடு”டையவர்கள் சிரமத்திற்கு உள்ளாவதே போன்று, பாவத்தின் சின்னமென்று கருதப்படுவதே போன்று, இருகதைகளின் அடிப்படைத்தளம் ஒன்றாகவே அமைகிறது.

ராஜமையர் மனமறிந்து அதைச் சொல்கிறார். ராஜம் கிருஷ்ணன் அனுதாபத்தை விளைவித்த போதிலும், கதையை நடத்திச் செல்ல நாகுவை அனுதாபத்தோடு பயன்படுத்தியபோதிலும், பாவத்தின் சின்னமே “சீர்கேடு” என்ற கருத்தை அவரறியாமலேயே கதையில் தந்துவிடுகிறாரோ என்று நம்மை நினைக்கத் தூண்டுகிறது.

அறிவு குன்றிய, அறிவு பிறழ்ந்த “சீர்கேடு”களும் வாய்மொழியற்ற, வாய்மொழி இழந்த “சீர்கேடும்,” நாவல்களிலும் நாடகங்களிலும் அதிக அளவு கதைத் திருப்பத்திற்காகவும், வாசகர் மனத்தை உருக்குவதற்காகவும் பயன்படுகின்றன. ஆயின், வாய்மொழிப் பேச்சிலமையும் “சீர்கேடுகள்,” திக்குவாய் போன்றன, நகைச்சுவைக்காகவும் பரிசாசத்திற்காகவுமே அதிக அளவு பயன்படுகின்றன. அறிவை இழப்பது, உணர்வை இழப்பது, வாய்மொழியை இழப்பது, இவற்றையெல்லாம் திரும்பப்பெறுவது போன்றவை முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. அதாவது “சீர்கேடு”களை அவற்றின் “முக்கியத்துவம்” கருதி நாவலாசிரியர்கள் பலவகைகளாகப் பிரித்துப் பார்க்கிறார்கள் என்று தெரிகிறது.

ஒன்று, நாகு போன்ற நிலைமை, இது அனுதாபத்திற்குரியதாக அமைக்கப்படுகிறது. இன்னொன்று, பொன்னம்மாள் போன்ற நிலைமை, நகைச்சுவைக்கும் பரிசாசத்திற்கும் உரியதாக இருப்பினும் கூட, அனுதாபத்தையும் இந்நிலைமை வாசகரிடமிருந்து பெறும் வண்ணம் ஆசிரியர்கள் அமைக்கின்றனர்.

மூன்றாம் நிலைமை, கமலாம்பாள் சரித்திரத்தில் அமையும் சுப்பம்மாள் போல் பரிசாசத்திற்காகவும் நகைச்சுவைக்காகவும் அமைவது. சுப்பம்மாளுக்கு “ரகரம் வாயில் நுழையாது; அதற்குப் பதில் யகரம்தான் சொல்லுவாள்.” இதோ ஓர் எடுத்துக் காட்டு. “ஆமா இந்த சாம்பியா(ரா)ஜ்யத்தைச் சொல்ய(ற)த்துக்குத்தான் வாசல்விட்டு வாசல் வந்தேன், சொல்யே(றே)ன் முழுக்கக் கேளு! அப்புய(ற)ம் நீயே சொல்லுவே, அவளா பயித்தியக்காயி(ரி)? பல்லுக்குப் பாம்பிலே விஷம் அவளுக்கு ஓடம்பெல்லாம் விஷம்: ஒனக்கும் முத்துச்சாமிக்கும் வெளுத்ததெல்லாம் பாலு: பாகமாய போது அவள் நகையை திருடினது, கோட்டுக்கு

(கோர்ட்டுக்கு) இயு(ரு)ந்துவிடத்தெயு(ரி)ஞ்சது, சியு(று)பாடு வித்து வட்டிக்குப் போட்டுக்கிண்டு இயு(று)க்கியது எல்லாம் மய(ற)ந்து போச்சோ! என்னமோ அவன் சொன்னாப்பளே இயு(ரு)க்கு தஞ்சாவூயா(ரா), அதான் பயித்தியக்காயி(ரி)!”

முதலில், மேற்கண்ட பத்தியில், ரகரத்திற்கும் றகரத்திற்கும் சேர்த்தே யகரம் பயன்படுவதைக் காணலாம். எழுத்தில் வேறுபாடு இருப்பினும் பேச்சில் வேறுபாடு இல்லை. ஒலியை மனதில் கொள்ளும்போது செவிவழியாக வேறுபாடு இல்லை என்பதற்கு இதுசான்றாக அமைகிறது. கண்ணின் வழியேதான் தமிழில் பெரும்பாலும் ரகற றகர வேற்றுமை உறுதிசெய்யப்படுகிறது என்பதற்கு இது சான்று. ரகற றகரங்கள் யகரமாக மாறுவது மட்டுமல்ல சுப்பம்மாளின் வாய்மொழியால் நடைபெறுவது, பாம்புக்குப் பல்லில் விஷம் என்பதற்குப் பதிலாகப் பல்லுக்குப் பாம்பிலே விஷம் என்று மாற்றிக் கூறுவதையும் பார்க்கிறோம். பேச்சில் தடுமாற்றம் / உளறல் சுப்பம்மாளின் அடையாளமாக நாவல் முழுதும் குறிக்கப்படுகிறது.

எனினும் இயல்புக்கு மாறான வாய்மொழிச் “சீர்கேடும்” குணநலச் சீர்கேட்டின் அடையாளமாகவே ராஜமையரின் நாவலில் பயன்படுகிறது. ஏதோ தானாக வரக்கூடிய பேச்சுச் “சீர்கேட்டைக்” குணநலன் சீர்கேட்டோடு சேர்த்தே காட்டுவதால், மனநிலை, மொழிநிலை, அறிவுநிலை ஆகியவற்றில் “சீர்கேட்டைந்திருப்பவரைச்” சமூகம் எப்படி மதிக்கிறதோ அதே கருத்தில்தான் ராஜமையரும் தன் கதைப்பாத்திரத்தைப் படைத்துள்ளார் என்று சொல்லவேண்டும். இப்போக்கைப் பொன்னம்மாளின் பாத்திரப் படைப்பிலும், ராஜம் கிருஷ்ணன் நாகுவைக் கதையில் பயன்படுத்துவதிலும் பார்த்தோம்.

சுப்பம்மாளை அறிமுகப்படுத்தும்போது பரிகாசமும் நகைச்சுவையும் மிகுந்து அறிமுகம் நடக்கிறது. அவ்வாறு அறிமுகம் செய்யும்போது சுப்பம்மாளுக்குக் கலகம் உண்டாக்குவதில் உள்ள திறன் குறிக்கப்படுகிறது. அவளுடைய “வாய்மொழிச்சீர்கேடு” குறிக்கப்படவில்லை. கெட்டவள் என்று நிலைநிறுத்திய பின்னால், அவளுக்கு “வாய்மொழிச் சீர்கேடு” தரப்பட்டு, அந்த “வாய்மொழிச் சீர்கேட்டாலேயே” அவள் குறிக்கப்படுகிறாள்.

அவளுடைய கலகம் உண்டுபண்ணும் குணமும் “வாய்மொழிச் சீர்கேடும்” இரண்டற ஒன்றாய் இணைந்துவிடுகின்றன.

“சுப்பு அப்படி அதிகம் கெட்டவள் அல்ல. நல்ல ஈகைக் குணமுள்ளவள், மற்ற நாட்டுப் பெண்கள் தங்கள் மாமியாருடன் சண்டை செய்வதைக் காட்டிலும் இவள் தன் மாமியாருடன் சண்டை செய்வதில்லை. சுக்கிரவாரம் வருஷப்பிறப்பு முதலிய நாட்களில் தன் மாமியார் என்ன சொன்னாலும் அவளுடன் சண்டை செய்ய மாட்டாள். ஆனால் மறுநாள் வட்டியும் முதலுமாக யுத்தம் நடக்கும். சில ஸ்திரீகளைப் போல் குடும்ப யுத்தங்களில் அவள் இருபது வருஷத்திய குற்றக்கணக்கையெடுத்துக் கூறுவதில்லை. பதினைந்து வருஷத்திற்கு முன் ஒரு தினத்தைச் சொல்லி அன்று உனக்கும் உன் மாமியாருக்கும் என்ன நடந்தது என்றால் அவள் திட்டமாய்ச் சொல்லமுடியாது. ஆனால் பதினைந்து வருஷத்திற்கு இப்பால் இருந்தால் சகல சங்கதிகளுக்கும் அவள் மனதில் பதிவு ஏற்பட்டிருக்கும்... சுப்பம்மாளுக்கு யார் வீட்டிலாவது கலகம் நடந்தால்போதும், தனக்குச் சாப்பாடு கூட வேண்டாம்.

“சுப்பு நமக்கு முக்கிய தோழி, எப்படி கூனி, சூர்ப்பனகை முதலிய உத்தம ஸ்திரீகள் இல்லாவிடில் ராமாயணம் நடந்திருக்க மாட்டாதோ, அப்படியே நாம்எழுதிவருகிற அற்புத சரித்திரமும் சுப்பம்மா இல்லாவிட்டால் நடந்திருக்கமாட்டாது. ஆகையால் அவர்கள், ரிஷிகள் முதலிய சாதுக்கள் எல்லாரும் கூனி, சூர்ப்பனகை இவர்களுக்கு வந்தனமுள்ளவர்களா யிருப்பது போல் நாமும் சுப்பம்மாளிடத்தில் அதிக விசுவாசமாயிருப்போமாக!”

பல வகைப் பாத்திரமும் நடுவிடம் பெறவேண்டும்

அனுதாபத்தோடு படம்பிடித்துக் காட்டுவது, அனுதாபமும் நகைச்சுவையும் கலந்து படம்பிடித்துக் காட்டுவது, அனுதாபம் ஏதும் தொனிக்காது நகைச்சுவையும் பரிகாசமும் கலந்து படம் பிடித்துக்காட்டுவது என்று அறிவும் வாய்மொழியும் குன்றிய, “சீர்கேடு” உடைய மாந்தர்கள் தமிழ் நாவலில் தோன்றுகிறார்கள்.

அவர்கள் கதையைத் திருப்பிச் சொல்பவர்களாகவும் கதைக்குப் பின்புலமாக அமைபவர்களாகவும், கதை நிகழ்ச்சிகளுக்கு அழுத்தம் தருபவர்களாகவும், இணைகோடுகளாகவும், வெறுமனே வந்து போகிறவர்களாகவும் என்றவாறு பவகைகளில் தோற்றம் தருகிறார்கள். “சீர்கேடில்லா” மாந்தர்களைச் சுற்றியே தமிழ் நாவல்கள் அமைகின்றன. “சீர்கேடுடையோரின” ‘வாழ்வும் வளமும்’ தமிழ் நாவல்கள் ஒருசிலவற்றிலாவது நடுவிடம் பெறவேண்டும்.

இலக்கிய வளமை

ஓர் இலக்கியம் வளமை கொழித்துக் காணப்படுகிறது என்று சொல்ல, பல இயல்புகள் அவ்விலக்கியத்திற்கு அமைய வேண்டும். உத்திகள், வகைகள், விதம்விதமான கதைப்பொருள்கள், விரிவான பரப்பில் மாந்தர்கள், மொழிநடை என்றிவ்வாறு நாம் அடுக்கிச் சொல்லமுடியும். வாய்மொழியை மட்டுமே நம்பிக்கொண்டிராது உடல்மொழியையும் பயன்படுத்திக் கதைகள் படைக்கப்பட்டுள்ளனவா என்பதையும் ஒரு காரணமாகக்கொண்டு இலக்கிய வளத்தை அறுதியிட, எடை போட முயலலாம். பொதுவாகவே ஓர் இலக்கியம் நிறைய பரப்பு (coverage) உடையதாக இருப்பின், அதை வளமுடைய இலக்கியம் என்று கூறலாம்.

உடல்மொழியைப் பற்றிய பட்டறிந்த அறிவும் படித்தறிந்த அறிவும் தமிழ் இலக்கியத்தை மேலும் மேலும் வளமுடையதாகச் செய்து, தமிழ் இலக்கியத்தைப் படிப்பவரின் சுவையையும் அனுபவத்தையும் வளர்க்கும் என்று நான் நம்புகிறேன்.

M. S. Thirumalai, Ph.D.
Adjunct
St. John's Matriculation School
Malayan Street
Tenkasi 627 811
Tamilnadu, India
msthirumalai2@gmail.com

Language in India www.languageinindia.com
9 : 5 May 2009
M. S. Thirumalai, Ph.D.
Nonverbal Communication in Tamil Novels – A Book in Tamil