

# தமிழின் கவிதையியல்

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

குமரன் புத்தக இல்லம்

**தமிழின் கவிதையியல்**

# தமிழின் கவிதையியல்

**கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி**

தகைசார் ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்



**குமரன் புத்தக இல்லம்**

கொழும்பு - சென்னை

2007



கொலிம்புரன் : 250

கூமரன் புத்தக இல்லத்தினால் வெளியிடப்பட்டது  
- 361, 1/2 டாம் வீதி, கொழும்பு-12, தெ.பே. 2421388, இ. அஞ்சல் : kumbh@stiner.lk  
- 3 மேய்க்கை வீதியை தெரு, கூமரன் கணனி, வடபழனி மென்னை - 600 026

தமிழின் கவிதைகளியல்  
- கார்த்திகேசு சிவதம்பி எழுதியது

பதிப்புரிமை : 2007 திருமதி ருபவதி சிவதம்பிக்கு உரி

கூமரன் புத்தக இல்லம்

Published by Kumaran Book House  
- 361, 1/2 Dam Street, Colombo - 12, Tel. - 2421388, E.mail : kumbh@stiner.lk  
- 3 Meigni Vinayagar Street, Komarazi Colouy, Vadepalani, Chennai - 600 026

Tamilia Kavitaigiyal  
(A Book on the Poetles in Tamil Literanure)

By Karthigesu Sivathamby

Copyright : 2007 by Rubawathy Sivathamby\*

கூமரன் புத்தக இல்லம்  
கொழும்பு-12, தெ.பே. 2421388  
இ. அஞ்சல் : kumbh@stiner.lk  
3 மேய்க்கை வீதி தெரு, கூமரன் கணனி, வடபழனி மென்னை - 600 026

ISBN 978 - 955 - 659 - 068 - 4

198592

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the Author or the Publisher.

7085

கூமரன் புத்தக இல்லம்

கூமரன் புத்தக இல்லம் கொழும்பு-12, தெ.பே. 2421388, இ. அஞ்சல் : kumbh@stiner.lk  
3 மேய்க்கை வீதி தெரு, கூமரன் கணனி, வடபழனி மென்னை - 600 026

தமிழ்க்கவிதைகளின் போதனை  
அறிவியலாளர்களுக்கான இன்றைய ஆய்வுகள் உள்நோக்கில்  
என் அடையாளம் வெளியிடுதல்  
என் அருமை நண்பர்  
டாக்டர் செ. எஸ். கந்தமணிமன் அவர்களுக்கு  
இந்த நூல்  
கார்த்திகேசு சிவதம்பி







சொற்பொழிவுகளை மீட்டு, செவ்விதாக்கி எழுதும்பொழுது தான் தமிழின் கவிதையியல் பற்றிப் பேசும்பொழுது குறிப்பிடப்பட வேண்டிய சில விடயங்கள் இவற்றுள் இடம்பெற்றவில்லையென்பது நன்கு புலனாகின்றது. குறிப்பாக யாப்புநிலை வளர்ச்சிகளைப் பற்றி வரன்முறையாக எதனையும் கூறவில்லை. நண்பர் பேராசிரியர் சோ.ந.கந்தசாமியின் 'தமிழ் யாப்பியல் வளர்ச்சி' பற்றிய இருபாக நூலினை முக்கிய உசாத்துணையாகக் கொண்டே சொற்பொழிவுகளை அமைத்தேன் என்பதனை மாணவர்களுக்கு எடுத்துக் கூறியிருந்தேன்.

எனது சொற்பொழிவின் பிரதான நோக்கம் தமிழ்க்கவிதையின் வரலாற்று நிலைப்பட்ட தொடர்ச்சியும் அதற்கும் மேலாக முழுமையும் 'உணர்ந்து' கொள்ளப்படவேண்டுமென்பதே. தமிழ்க்கவிதை வரலாறு பற்றிய அறிவை அந்த உணர்வைக்கான தொடக்கமும் பாதையுமாகும். அந்தப் பெரும்பணியை இந்நூல் சிறிதேனும் நிறைவேற்ற வில்லையென்பது எனக்குத் தெரியும். ஆனால், அந்த முழுமை உணர்வைக்கான சிந்திப்பின் தேவையை இச்சொற்பொழிவுத்தொடர் உணர்த்துகின்றது என்றே கருதுகிறேன். தமிழ்க்கவிதை முழுமையை ஏன் அறிந்துகொள்ள வேண்டுமென்ற வினாவை நமக்குள்ளே நாம் கிளப்பும்பொழுது இச்சிந்திப்பு தொடங்குகின்றதெனலாம்.

வரலாறு என்பது தன்னுள் முடிந்த முடிவானதல்ல. அரசியல் வரலாறு முதல் சமூக, பொருளாதார வரலாறுகள் வரை இவ்வுண்மை தெரியும். இலக்கிய வரலாற்றிலோ இவ்வுண்மை வெள்ளிடை மலையாகவேயுள்ளது. ஒரு மொழியின் இலக்கிய வரலாற்றை அறிதல் என்பது அந்த இலக்கியத்தின் ஆழஅகலங்களை, நிறைகுறைகளை, முழுமையை விளங்கிக்கொள்வதற்கேயாகும். துரதிர்ஷ்டவசமாக இது நமது இலக்கிய வரலாற்று வகுப்புக்களிலே உணர்த்தப்படுவதே யில்லை. கவிதை பற்றிய வரலாற்றறிவுத் தேவையும் இதற்கு விதி விலக்கல்ல.

கவிதை வரலாறு மூலமாகவே அக்கவிதைப் பாரம்பரியத்தின் வேர்களையும் விழுதுகளையும் விளங்கிக்கொள்ளலாம்; விளக்கிக் கொள்ளலாம்.

சொற்பொழிவு நூலாக உருப்பெறும் இந்நிலையில், இன்னொரு முக்கிய விடயத்தைக் கூறவேண்டுவது அவசியமாகிறது. அதாவது தமிழிலக்கியம், தமிழிலக்கிய வரலாறு, தமிழ்ச்செய்யுள் வளர்ச்சி பற்றிய அடிப்படையான பரிச்சயத்தைத் தளமாகக்கொண்டே இத் 'தொடர்பாடல்' தொடங்குகிறது. கேட்போரிடத்துத் தரவுத்தாடனம்

மாத்திரமல்லாமல் கண்ணோட்ட முறைமைப் பரிச்சயமுங்கூட எதிர்பார்க்கப்பட்டுள்ளது. அவ்வகையில் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழிலக்கியத்துறை மாணவர்கள் என் எதிர்பார்ப்புக்களை நிறைவேற்றினர்.

அடுத்து, இதுபற்றிய எனது கடப்பாடுகளைப் பதிவுசெய்தல் பணியாகின்றது. சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழிலக்கியத்துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் முனைவர் வீ. அரசு எனது நீண்டகால புலமைத் துணையாளர்களுள் ஒருவர். அவருடைய ஊக்கமும் முயற்சியுமே இச்சொற்பொழிவுக்குக் காலாக அமைந்தன. இச்சொற்பொழிவினை ஒலிப்பதிவு செய்வதிலும், பின்னர் படியெடுப்பதிலும் அவர் எதிர் நோக்கிய சிரமங்கள் பல. அவை யாவற்றையும் மிகுந்த பொறுப்புணர்வுடனும் அதற்கும் மேலாக மிகுந்த புலமையார்வத்துடனும் நிறைவு செய்தார். இச்சொற்பொழிவுக்கு அவர் தமிழறிஞர்கள் பலரையும், தமிழ் ஆர்வலர்கள் பலரையும் அழைத்திருந்தார். இச்சொற்பொழிவுகள் வகுப்பறை விடயமாகப் போய்விடாமல் ஆர்வத்துடன் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுநிலைத் தேடலாகவே அமைந்தது. இவை யாவற்றுக்குமாக அவருக்கு நன்றி சொல்லக் கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

இச்சொற்பொழிவுகளை ஆற்றியபொழுது எனக்குத் துணையாக விருந்து உதவியவர் இலக்கியத்துறை ஆராய்ச்சி மாணவர் திரு. அ.சதீஸ் ஆவர். சொற்பொழிவுகள் நடைபெற்ற நாட்களில் காலைவேளைகளில் வந்திருந்து மேற்கோட் கவிதைகளைத் தெரிவுசெய்யும்பொழுது உதவியும், பின்னர் சொற்பொழிவு வேளையில் உரிய மேற்கோள்களை வாசித்துக்காட்டியும் உதவிபுரிந்தவர் அவரே. அவருக்கு என் நன்றியுரித்து.

ஒலிப்பதிவு நாடாக்களாகவிருந்த சொற்பொழிவுகளை எழுத்தருவில் மீட்டுத் தந்தவர் முனைவர்ப்பட்ட மாணவர் மு.வையாபுரி ஆவர். அவருக்கு என் நன்றியுரித்து.

சென்னையிலிருக்கும்பொழுது மீட்டு வாசிப்பதற்கான முயற்சிகளின்பொழுது பெரிதும் உதவியவர்கள் ஆய்வு மாணவர்கள் செல்விகள் மிதிலாவும், நந்தமிழ் நங்கையும் ஆவர். அவர்களுக்கு என் நன்றியுரித்து.

இந்நூலுருவாக்கத்தின் மிகச் சிக்கலான பணியாகவிருந்தது, ஒலிப்பதிவு மீட்டுருவாக்கப் படிக்களினை அச்சுக்காக அமைக்க வேண்டிய தேவையேற்பட்டபொழுதேயாகும்.

சொற்பொழிவை நூலாக வெளிக்கொணரத் தனது இசை வினையும் ஆர்வத்தினையும் காட்டிய திரு க. குமரன் முதலில் திட்ட



வட்டமான பிரதி வேண்டுமென்பதை வற்புறுத்தினார். அதற்காக, சென்னையிலிருந்து கொண்டுவந்த கையெழுத்துப் படியினை வாசித்து நூலுக்கேற்ற வகையில் செவ்விதாக்கும் பணியை மேற்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. அதற்கான முதல் வாசிப்பினைச் செய்து உதவியவர் கலாநிதி செ. யோகராசா அவர்களாவார். அவர் செய்த உதவியை நான் மறக்க முடியாது.

ஆனால் முதல் வாசிப்பின்பொழுது சொற்பொழிவின் ஒரு பகுதியே திருத்தப்பட்டது. நூலுக்கு வேண்டிய முன்படிவ நிலைக்குரிய கணினிப் படியைத் தயார் செய்வதற்கு வரன்முறையான, தெளிவான எழுத்துக்களைக்கொண்ட கையெழுத்துப் படிவமில்லாது இம்முயற்சியில் மேலே எதுவும் செய்ய முடியாது என்று கணினிப் பதிவு செய்தவர்கள் வற்புறுத்தவே, சொற்பொழிவுகளைத் தொடக்கத்திலிருந்து இறுதிவரை தலைப்புத் தலைப்புக்களாகச் செவ்விதாக்கம் செய்யவேண்டிய அத்தியாவசியமேற்பட்டது.

இப்பணிக்கென திரு. குமரன் விதந்துரை செய்தவர்தான் திரு க.கணேஷ் அவர்கள். இவர் ஒரு தொழின்முறை படிதிருத்துநர்.

திரு.க.கணேசுடன் இப்பணியை மேற்கொள்ளத் தொடங்கி ஏறத்தாழ ஒரு வருடமாகின்றது. சொற்பொழிவுகள் ஒவ்வொன்றும் ஆறாமர வாசிக்கப்பெற்றுச் செவ்விதாக்கப்பெற்றுள்ளன.

சொற்பொழிவுகள் ஆறினையும் செவ்விதாக்கும்பொழுது சில விடங்களிலே புதிய தரவுகள், விளக்கங்கள் தரப்பட்டுள்ளவெனினும், சொற்பொழிவின் அடிநாதமான எடுத்துக்கூறல்முறை பேணப் பட்டுள்ளது. அதாவது இச்சொற்பொழிவுகள் உரைகளாக நிகழ்த்தப் பெற்றனவென்ற உண்மை கையாளப்பெற்றுள்ள 'நடை' மூலம் தெரியப்பட வேண்டுமென்பதிலே கவனம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் குறிப்பாக நான்காம், ஐந்தாம், ஆறாம் சொற்பொழிவுகள் மீட்டுருவாக்கம் செய்யப்பெற்ற முறையில் பேச்சோசையிலும் பார்க்க எழுத்துத்தொனியே மேலோங்கி நிற்கின்றது.

பல்கலைக்கழக மாணவர்களுக்கு ஆற்றிய சொற்பொழிவுகள் ஆறுக்கும் மேலாக முடிப்புரையாக ஒரு நிறைவுரையை எழுத வேண்டுவது அத்தியாவசியமாயிற்று. அதனை எழுதும்பொழுதுதான் 'தமிழின் கவிதையியல்' என்ற விடயம் 'தமிழ்ப் பண்பாட்டிற் கவிதை' என்ற பெருவட்டத்தினுள் நிற்பது என்ற உண்மையைக் கூறவேண்டிய அவசியமேற்பட்டது. ஆனால், அது பற்றிய குறிப்பு மாத்திரமே யுள்ளதே தவிர விரிவான கருத்தாடல் இல்லை.

உண்மையில் அதுபற்றிச் சிந்திக்கும்பொழுதுதான் வள்ளுவர் கூறும் 'அறிதொறும் அறிதொறும் அறியாமையை' உணரவேண்டிய, ஒப்புக்கொள்ளவேண்டிய மனநிலை ஏற்படுகிறது.

இதற்கும்மேல் தமிழின் கவிதையியல் என்ற சிந்திப்பில் ஈடுபட்டுள்ள நான் ஒரு ஈழத்தவனென்ற வகையில் ஈழத்தின், அதாவது முழு இலங்கையினதும் 'தமிழ்க் கவித்துவச் செல்நெறி' பற்றிப் பேசாது விடுவது பல மனச்சிரமங்களை ஏற்படுத்துவதை உணர்ந்தேன். அதன் காரணமாக நிறைவுரையின் ஒரு பகுதியாக இலங்கைத் தமிழ்க் கவிதையின் செல்நெறிப் பரிமாணங்களைத் தொட்டுக்காட்ட முயன்றுள்ளேன். அதற்கு எனது ஈழத்துத் தமிழிலக்கியம் - இரண்டாவது பதிப்பில் இடம்பெறும் ஈழத்துக் கவிதை பற்றிய பகுதியினைச் சிறு திருத்தங்களுடன் இணைத்துள்ளேன்.

நூலுருவுக்குக் கொண்டுவந்த நிலையில் அதற்குரிய படிக்களைப் பேராசிரியர்கள் வீ. அரசு, பெ. மாதையன், எம்.ஏ.நுஃமான் ஆகியோரிடத்துக் குறிப்புரைக்காக அனுப்பியிருந்தேன். பேராசிரியர் அரசு அப்படிவத்தினை முற்றிலும் வாசித்து அச்சுக்கான சில குறிப்புக்களை, திரு.குமரனிடத்து நேரேகூறிப் படியினை அவரிடத்துக் கொடுத்தார். முனைவர் மாதையன் படியினை முற்றுமுழுதாக வாசித்து அச்சுநிலைப் பட்ட திருத்தங்களை மாத்திரமல்லாமல் சில வினாக்களையும் கிளப்பியிருந்தார். இந்நூல் பற்றி திரு. மாதையன் காட்டிய சிரத்தைக்கும் எடுத்துக்கூறிய கருத்துரைகளுக்குமாக அவருக்கு நன்றி கூறுதல் எனது கடமையாகிறது.

பேராசிரியர் நுஃமான் தமது அவதானிப்பினைக் கூறும்பொழுது நவீன காலத்துக்கு முந்திய காலம் பற்றிக் கிடைத்துள்ள அழுத்தமும் விவரிப்பும் நவீன காலத்துக்குமிருத்தல் நலம் எனக் கூறினார். பேராசிரியர் நுஃமான் அவர்களின் அவதானிப்பு இந்நூலின் கட்டமைப்புப் பற்றிய ஒரு பிரச்சினையை முன்னிலைப்படுத்துகிறது. சொற்பொழிவுத் தொடரினைக் கட்டமைத்தபொழுதே, கி.பி 16 - 17ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள வளர்ச்சிகளைக் கூறுவதற்கு நான்கு தலைப்புக்களும் நவீன காலத்துக்கு ஒன்றுமென நிச்சயிக்கப்பெற்றன. நவீன காலத்தைப் பொறுத்தவரையில் நவீனத்துவத்தின் வளர்ச்சியிலும் பார்க்க அதன் ஊடகவியல் அமிசங்களுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. இதற்குக் காரணம் தமிழ்க்கவிதையின் மக்கட் பொதுநிலைப்பட்ட பரம்பலின் ஆழஅகலங்களும், அவற்றுடன், அவற்றின் வரலாற்றுநிலை முக்கியத்துவமேயாகும். இந்தக் கட்டமைப்



பினை மாற்றுருப்படுத்துவதன் மூலம் நூலினை நிறைவு செய்வதற்கு மேலும் அதிக காலம் தேவைப்படலாம். பேராசிரியர் நுஃமானின் இக்குறிப்புக்கு என் நன்றியினை மீண்டும் தெரிவித்துக்கொள்ள விரும்புகிறேன். முது அறிஞர்கள் சிலரிடத்தும் இப்படிக்களை அனுப்ப விரும்பியிருந்தேன். அவ் எண்ணம் கைகூடவில்லை.

இந்நூலின் ஆக்கத்தின்பொழுது செல்வி. நிக்காசா என்பவர் பல உதவிகளைச் செய்துள்ளார். அவருக்கு என் நன்றியுரித்து.

இந்நூலாக்கத்தில் ஈடுபட்டிருந்தபொழுது, உடனடியாகத் தீர்க்கப் படவேண்டிய புலமைச் சிந்தைகளுக்கும் மேற்கோட் கவிதைச் சரி திப்பத்திற்குமென நான் ஆடிக்கடி தொடர்புகொண்டவர்கள் பேராசிரியர்கள் எஸ். சசிந்திரராசா, எம். ஏ. நுஃமான், எஸ். சிவலிங்கராசா, சோ.கிருஷ்ணராசா, கலாநிதி அம்மன்கிளி முருகதாஸ் ஆகியோராவர். அவர்கள் ஒவ்வொருவருக்கும் எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

திரு க. குமரன் இந்நூல் பற்றிக் காட்டிய ஆர்வத்துக்கும் இப்பொழுது இதனை வெளிக்கொணர்வதற்குமான என் நன்றியினை அவருக்குத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

மிகப் பிரதானமாக நான் நன்றி கூறவேண்டியவர் நண்பர் க.கணேஷ் ஆவர். அச்சுப்படி திருத்தலென்பது ஒரு தொழினிலைத் திறமையென்பதை அவர் மூலமாகவே 'உணர்ந்து' கொண்டேன். அவருக்கு என் நன்றியுரித்து.

எனது வாழ்க்கைத் துணைவி விமலா (ரூபா), எனது மகள்மார் கிருத்திகா, தாரணி, வர்த்தனி ஆகியோருடனும், எனது மருகர்மார் திருவாளர்கள் சேகர், புவன், கார்த்திக் ஆகியோருடனும், எனது பேரர்கள் விதுரன், சேயோன், செளமியன், பேர்த்திமார் தரங்கிணி, மாதங்கி ஆகியோருடனும் எனது திருப்தியுணர்வைப் பகிர்ந்து கொள்கின்றேன்.

இவர்களுடன் இந்நூலின் விடயம் பற்றிச் சிந்திக்கத் தூண்டிய எனது மாணவர்கள் ஒவ்வொருவரையும் நினைவுகூர்கிறேன்.

இந்நூலினை நிறைவுசெய்யும்வேளையில் டி. சிவராமின் மறைவு என்னைப் பெரிதும் வாட்டுகின்றது. இந்த விரிவுரைபற்றி அவனுக்குத் தெரியும். அதிலே நிறைந்த ஆர்வம் காட்டியவன். தமிழ்க்கவிதை வரலாற்றிலுள்ள சில சிக்கல்களை நான் எவ்வாறு கையாண்டுள்ளேன் என்று என்னோடு சொல்லாயிருந்தான். அவனிடத்து நான் கண்ட மிகப் பெரிய பண்பு தன்னை முனைப்பறுத்தாது தன் விடயஞானத்தை,

ஆழத்தைக் காட்டும் திறமையாகும். தென்னிந்திய, தமிழக வரலாறுகள் பற்றி ஆழமான அறிவு கொண்டிருந்தான். புறநானூறு பற்றிய எமது இன்றைய வாசிப்புக்கள் மாற்றப்பட வேண்டுமென்ற அவனது கருத்து, புலமைக்கனதியுடையதாகும்.

"..... நற்றவா உனை நான் மறக்கினும்  
சொல்லும் நா நமச்சிவாயவே"

மிக்க அன்புடன்

கார்த்திகேச சிவத்தம்பி

2/7, ராம்ஸ்கேட் தொடர்மாடி  
இல. 58, 37வது ஒழுங்கை  
வெள்ளவத்தை  
கொழும்பு 6.



## பொருளடக்கம்

முகவுரை	vii
1. தொல்காப்பியத் துணையின்றிச் சங்கப் பாடல்கள்	1
2. தொல்காப்பியம் சுட்டும் இலக்கிய ஆக்கக் கொள்கைகள்	21
3. சங்கப்பின் பாடல் மரபு	54
4. பாட்டியல் மரபிற் பாரிய மாற்றங்கள்	85
5. தமிழ்க்கவிதைப் பாய்வின் திருப்புமுனைகள்	118
6. கட்புல, செவிப்புல ஊடகங்களில் தமிழ்க்கவிதை	177
7. நிகழ்த்தாத நிறைவுரை	204
பின்னிணைப்பு:	
ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதைமரபு - ஒரு சுருக்கம்	219
உசாத்துணை நூல்கள் பற்றிய ஒரு குறிப்பு	231

பொதுசன நூலகம்

யாழ்ப்பாணம்.

விசேட கோவைப் பகுதி

1

## தொல்காப்பியத் துணையின்றிச் சங்கப் பாடல்கள்

சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தினதும் மற்றும் கல்லூரிகளினதும் பேராசிரியர்களே! மாணவ நண்பர்களே! நண்பர் அரசுவினுடைய ஒழுங்கமைப்பின்கீழ், 'தமிழின் கவிதையியல் ஒரு தேடல்' என்ற பெருந்தலைப்பில் ஆறு தலைப்புக்களில் தமிழின் கவிதையியல் வளர்ச்சி பற்றிய சில கருத்துக்களை உங்களுடன் கலந்துரையாடிக் கொள்ளலாமென்கின்ற மிகப் பணிவான எண்ணக் கருத்துடன் இந்தத் தொடரின் முதலாவது விரிவுரைக்கு அல்லது கலந்துரையாடலுக்குத் தயாராகிக்கொள்கிறேன்.

தமிழில் மிக விரிவான யாப்பு, அணியிலக்கண ஆக்கங்களும் அவை பற்றிய நீண்ட பாரம்பரியமும் நமக்குத் தொல்காப்பிய காலம் முதலே உண்டு. தொல்காப்பியச் செய்யுளியலையும், அதன் பின்னர் நன்னூலில் வரும் 'உயிர்க்குடலாக' என வரும் சூத்திரத்தையும் தவிர, தமிழின் கவிதையியல் பற்றிய ஒட்டுமொத்தமான எண்ணக் கருநிலைப்பட்ட கருத்தாடல் மரபு, கிரேக்கத்தில் வளர்த்தெடுக்கப் பட்டது போன்றோ, அல்லது நாட்டிய சாஸ்திரத்தையொட்டி அதன் பின்னர் இலக்கியத்திற்கும் அவ்வாறான ஒரு சுவைத்தேடல் ஒன்று இருக்கவேண்டுமென்ற கருத்தின்படி தோன்றிய எழுத்துக்களைப் போன்றோ அல்லது வியாக்கியானங்களைப் போன்றோ தமிழில், தமிழின் கவிதையியல் பற்றிய தேடல் முனைப்பாக நடைபெற வில்லையென்றே கூறலாம். தண்டியலங்காரத்தில் வரும் காப்பிய இலக்கணம் வடமொழிக் 'காவ்யதர்ஷ' வழியாக வருவதே. அது 'தொகைநிலை', 'தொடர்நிலை' யெனப் பிரித்துக் காட்டுகின்றதெனினும்



அதனை ஒட்டுமொத்தத் தமிழ்க்கவிதைக்கான அமைப்பு, அழகியல் தேடலாகக்கொள்ள முடியாது.

நமது இலக்கணப் பாரம்பரியத்தில் அத்தகைய ஒரு தேடலுக்கான முயற்சி மேற்கொள்வதில் பல சிக்கல்களிருந்து வந்துள்ளன.

அவ்வாறிருந்தாலுங்கூட இக்காலத்து அறிஞர்கள் குறிப்பாக, பேராசிரியர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் அவர்கள் தமிழின் அழகியல் குறித்தும் நுண்ணிதான சில கருத்துக்களை விட்டுச் சென்றுள்ளனர். விபுலாநந்தரும் இந்த விடயம் பற்றிச் சிந்தித்திருக்கிறார் என்பது தெரிய வருகிறது. தமிழர் அழகியல் பற்றி, தெ. பொ. மீ. சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஆற்றிய உரை ஒரு முக்கியமான மைல்கல்லாக இருக்கிறதென்றே கருதுகிறேன். எனவே, அந்த வழிநின்று தமிழின் அழகியல் என்பது பற்றி ஒட்டுமொத்தமாக ஆராயவேண்டுமென்பது எனது அவாவாகும். ஆயினும், அவ்வாறான ஒரு பெருமுயற்சியை மேற்கொள்வதற்குப் பல தடங்கல்களிருப்பதன் காரணமாக ஓரளவுக்கு வரலாற்று நிலைப்பட தமிழிற் கவித்துவம் பற்றிய தேடல்கள் செம்மையாக இருந்துள்ளனவா என்கின்ற விடயம் பற்றி உங்களுடன் சேர்ந்து சிந்திக்க விரும்புகிறேன்.

இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது தொல்காப்பியம் மிகமிக முக்கியமான நூலாக, ஆக்கமாக அல்லது சிந்தனைப் பேழையாகக் காணப்படுகிறது. அதுபற்றி அடுத்த கலந்துரையாடலில் விரிவாக ஆராயப்படும். தொல்காப்பியம் எழுத்து, சொல், பொருள் என்று மூன்று நிலைப்படத் தமிழை விவரிக்கின்றது. தொல்காப்பியம் காட்டிய வழியிலேதான் நமது சிந்தனைகளைக் குறிப்பாக இலக்கியம், மொழி பற்றிய சிந்தனைகளை வளர்த்து வந்துள்ளோம். தொல்காப்பியம் இவ்விடயத்தில் நமது சிந்தனைப் போக்கினைத் தீர்மானித்துள்ளது. தொல்காப்பியர் கூறியவை பற்றிக் கருத்துவேறுபாடுகள் இருந்தன வென்பது உரையாசிரியர்கள் மூலம் நமக்குத் தெரியவந்தாலும் தொல்காப்பியத்தினை நமது 'ரிஷி மூலமாகக்' கொள்கின்ற மரபு மிக முக்கியமானதாகவுள்ளது. தொல்காப்பியம் காட்டுகின்ற இலக்கிய ஆக்கக்கொள்கைகளைப் பற்றித் தனியே நோக்க விரும்புவதனால் தமிழின் மிகப் பழைமையான ஆக்க இலக்கியமான சங்கப்பாடல் தொகுதி எத்தகைய கவித்துவ எடுகோள்களைக் கொண்டதாக விளங்கிற்று என்பதையும் அத்தொகுதிக்குள்ளிருந்தே அதனைப் பார்க்கின்ற முயற்சியையும் நாம் மேற்கொள்ள வேண்டுமென்று கருதுகிறேன். தொல்காப்பியத்தின் துணையுடன் சென்று பார்ப்பதைச் சற்று நிறுத்தி

விட்டு - அதை வேண்டாமென்று சொல்லவில்லை; அது முக்கியமானதே. சங்க இலக்கியங்களினூடாகக் கவித்துவக்கொள்கை அல்லது கவிதைக் கொள்கை ஒன்று வெளிவருகின்றதா அல்லது பல கொள்கைகள் வெளிவருகின்றனவா என்கின்ற நோக்கிலே சிந்திக்க வேண்டியது அவசியமாகின்றதென்று கருதுகிறேன். அவ்வாறு அதற்குள்ளே புகுவதற்கு முன்னர் தொடக்கநிலையில் முகவுரையாக ஒரு முக்கியமான குறிப்பினைச் சொல்லல்வேண்டும்.

ஏறத்தாழ, சோழப்பெருமன்னர் காலத்து இறுதியென்று கொள்ளப்படுகின்ற 12ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிவரை பார்த்தோமேயானால் அந்தக் காலகட்டம்வரை நம்மிடையே இன்றுள்ள இலக்கியங்கள் ஏதோவொருவகையிற் பேணப்பட்ட இலக்கியங்களாகவுள்ளனவென்று கொள்ளலாமென்பது தெரிகிறது. இதுவொரு அடிப்படையான, மிக முக்கியமான இலக்கிய வரலாற்று உண்மையாகும். 13ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு காணப்படுகின்ற இலக்கிய வெளிப்பாட்டுப் பன்முகப்பாட்டுக்கும் அதற்கு முந்திய காலப்பகுதியிலே காணப்படுகின்ற இலக்கியத் தொகுதிலைப்பாட்டுக்குமிடையில் மிகப்பாரிய வேறுபாடொன்றைக் காணமுடியும். அந்தவேறுபாடுதான் இவை பேணப்பட்ட, பாதுகாக்கப்பட்ட இலக்கியமென்பதைக் காட்டுகிறது. அரசவை இலக்கியங்கள் உட்பட இந்தப் பேணப்பட்ட, பாதுகாக்கப்பட்ட இலக்கியங்களைத் தவிர வேறெந்த இலக்கியங்கள் பற்றியும் சொல்ல முடியாதுள்ளது. பெரியபுராணமும், திருமுறைகளுள் ஒன்று என்றாகிவிட்டால் (12), கம்பனின் இராமாயணம் இந்த வகைப் பாட்டுக்குச் சிக்கல்களை ஏற்படுத்துவதாக அமையும். இதுபற்றிப் பின்னர் பார்ப்போம். பதினெண்மேற்கணக்கு, பதினெண்கீழ்க்கணக்கு, ஐம்பெருங்காப்பியம், ஐஞ்சிறுகாப்பியம், சைவத்திருமுறைகள், திருப்பாசுரங்கள் எனப் பெருந்தொகுதிகளாக அந்த இலக்கியங்கள் பேசப்படுகின்றன.

மேற்கணக்கு, கீழ்க்கணக்கு என்று சொல்லப்படுவனவற்றுள் மேற்கணக்கினுள் வருபவை நமக்கு இன்றுள்ள புராதன இலக்கியமான சங்கப் பாடல்களாகும். மேற்கணக்கு, தொகுக்கப்பட்ட இலக்கியங்களினுடைய ஒரு பேணலேயாகும். தொகுக்கப்பெற்ற பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை ஆகியவற்றுக்கு அப்பாலும் இலக்கியங்கள், சிந்தனை வெளிப்பாடுகள் நிலவின என்பதற்கு இவ்விடயங்களே சான்று பகருகின்றன. எனினும், இந்த இரு தொகுதிகளையுமே நமது தளமாகக் கொள்கிறோம்.



இவற்றுக்குப் பின்னர் வருகின்ற இலக்கிய மரபில் இரண்டு நிறுவனங்கள் இந்தப் பேணுகையில் மிக முக்கியமானவையாகக் காணப்படுகின்றன. அவ்விரண்டு மரபுகளையும் பின்வருமாறு குறிப்பிடலாம்:

ஒன்று 'பள்ளிகள்' சம்பந்தப்பட்ட மரபு. மற்றது 'கோயில்' சம்பந்தப்பட்ட மரபு. பள்ளிகள் சம்பந்தப்பட்ட மரபென்று சொல்வது சமண, பௌத்த பள்ளிகள் சம்பந்தப்பட்டவையாகும். இவை வச்சிரநந்தியினுடைய திரமிள சங்கம் என்கின்ற நிறுவனத்தோடு தொடர்புபட்டனவோ என்பது நமக்குத் தெரியாவிட்டாலுங்கூட சமண, பௌத்த பள்ளிகள் குறிப்பாகச் சமணப்பள்ளிகளின் தொழிற்பாடுகள் காரணமாகக் கலை இலக்கியங்கள் தோன்றினவென்பதும் அவை பள்ளிகளின் நிலையிற் பேணப்பட்டன வென்பதும் நமக்குத் தெரிய வருகின்றன. அறஇலக்கியங்கள் பெரும்பாலும் சமண, பௌத்த விளக்கங்களாகவும், காப்பியங்கள் காவிய மரபு சார்ந்தனவாகவும் வருகின்ற ஒரு நூற்றொகுதி மரபு தமிழிலுண்டு. இதனையும் பள்ளிகள் சம்பந்தப்பட்டதென்று சொல்ல விரும்புகின்றேன். ஏனென்றால், நமக்கு வரன்முறையான கல்விக்களங்களாக முதலில் அவை பயன்பட்டன. கல்வி நிலையத்திற்கு நாம் கொடுக்கின்ற முதலாவது பெயரான (பாடசாலை என்பதை விட்டால்) பள்ளிக்கூடங்கள் என்பவை சமண, பௌத்த பாரம்பரியங்களின் அடியாகத்தான் வருகின்றன. துறவியர் 'பள்ளி' (நித்திரை) கொண்டிருந்த இடம் காலையில் அல்லது பகல்வேளையில் கூடமாக, பிள்ளைகள் படிக்கின்ற பள்ளிக்கூடமாக இருந்து வந்ததென்பதை அந்தச் சொல்வழியாக நாங்கள் அறிந்து கொள்கிறோம்.

மேற்குறிப்பிட்டதைவிட மிக முக்கியமானது குறிப்பாக, கி. பி. 600 முதல் பெரிதாக வளர்வது கோயிற்பண்பாடாகும். கோயிலென்ற சொல்லை இருநிலைப்பட்டதாகக் கருதவேண்டுகிறேன். ஒன்று கோ + இல் என்பது அரசனுடைய இல்லாக இருக்கின்ற நிலை. உண்மையில் அதிலிருந்துதான் இந்தச் சொல் எடுக்கப்பட்டதுங்கூட. மற்றது வைதீகமத மரபில் கடவுளுடைய தலமாகப் போற்றப்படுகின்ற கோயிலாகும். அரசவை இலக்கியங்கள் என்று நாம் சொல்கின்ற இலக்கியங்கள் முத்தொள்ளாயிரம், நந்திக்கலம்பகம், மூவருலா போன்றவையாகும். அதற்குப் பின்வருகின்ற இத்துறை இலக்கியங்கள் அரசர்களை மையமாகக்கொண்டு தோன்றுகின்றவையே. இவை அரசவைகளினால் போற்றப்பட்டும், பேணப்பட்டும் வந்தவை. மற்றவை கோயில்களை மையமாகக்கொண்டு வந்த இலக்கியங்களாகும். உண்மையில் ஏறத்தாழ 6ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 12ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பிரிவில் தோன்றிய சைவ,

வைணவப் பாடல்கள் ஏதோவொருவகையில் பேணப்பட்டு வந்தன என்பது, நமக்குச் சோழர்காலத்து நம்பியாண்டார்நம்பி, நாதமுனி போன்றோர் மூலமாகத் தெரியவருகிறது. தேவாரங்கள், திருவாசகம் மற்றும் திருப்பாசுரங்கள் முதலியவை பேணப்பட்ட இலக்கியங்களே.

ஆனால் அவை தோன்றிய காலத்தில் எவ்வாறு பேணப்பட்டன என்பது பற்றிய தெளிவினை நாமின்னும் பெறவில்லை. அவை மீட்டெடுக்கப்பட்ட காலத்து வரலாறே நமக்குத் தெரியும். அவை திருமுறைகளாக்கப்பெற்றதும் திவ்வியப்பிரபந்தமாகத் தொகுக்கப் பெற்றதுமான காலம் ஏறத்தாழ 10 - 12ஆம் நூற்றாண்டாகும். எனவே, அரசவை சார்ந்த இலக்கியங்களும் சமண, பௌத்த பள்ளிகள் சார்ந்த இலக்கியங்களும் பேணப்பட்டு வந்தனவென்பது நமக்குத் தெரிகிறது. இதனை நாம் தொகுத்தோன் - தொகுப்பித்தோன் மரபு மூலமாகவும் அறிகிறோம். சில நூல்களுக்கு அல்லது தொகுதிகளுக்கு யார் தொகுப்பித்தவர், யாரால் தொகுக்கப்பட்டதென்பது எமக்குத் தெரியா விடினும் தொகுத்தோன் - தொகுப்பித்தோன் மரபொன்று காரணமாகவே இந்த இலக்கியங்கள் பேணப்பட்டன என்ற உண்மையை மனத்திருத்திக் கொள்ளவேண்டுவது அவசியமாகும். ஏனெனில், இந்தத் தொகுப்புகளுக்கு அப்பாற்பட்ட ஒரு இலக்கியமரபு இருந்ததாவென்பது முக்கியமான வினாவாகும். அப்படியான இலக்கிய மரபு நிலவியதாக நாங்கள் இப்பாடல்களுடாகவே அறிகிறோம். உதாரணமாகச் சங்கப் பாடல்களில் மதநிலைத் தொழுகைகள் பற்றிய குறிப்புக்களைக் காணமுடிகிறது. ஆனால், அந்தத் தொழுகைப் பாடல்கள் கிடைத்தில.

'எந்நன்றி கொன்றார்க்கும் உய்வுண்டாம், உய்வில்லை'யென்ற கருத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு, நன்றி மறந்தவர்களுக்கு 'உய்தி இல்லென அறம்பாடிற்றே ஆயிழைகணவ' என்று புறநானூற்றில் வருகின்ற அடியை வைத்துக்கொண்டு அந்த அறநூல் யாது எனும் வினாக்கிளம்புகிறது. சிலர் இது திருக்குறளையே குறிக்கிறது எனக்கொள்வர். ஆனால், பேராசிரியர் தெ. பொ. மீ. போன்றவர்கள் மிகமிகக் கவனமாகத் திருக்குறளைச் சங்ககால இறுதிக்கு அல்லது சங்க இலக்கிய மரபின் இறுதிக்கு உரியதாகவே கூறுவார்கள். 'அறம் பாடிற்றே' என்பதனுடாக இங்கே எதிர் பாடப்பட்டது என்ற கேள்வி எழுகின்றது. வீரயுகக் காப்பியங்களைப்பற்றி ஆராய்ந்த சாட்விக், பௌரா போன்ற அறிஞர்கள் வீரயுகப் பாடல்களின் ஒருபுறமாக அச்சமூகத்தின் வெளிப்பாடாக அறிவுரைப் பாடல்கள் (gnomes) வரும் என்பர். அறிந்துகொள்ளப்பட வேண்டிய விடயங்கள் என்று சொல்லுகிற ஒரு இலக்கிய மரபு.



அக்காலத்தில் இருந்து வந்ததாக அவர்கள் சொல்கிறார்கள். அந்த மரபின் வழியிலேயே திருக்குறள் நமக்குக் கிடைத்துள்ளது.

திருக்குறளினுடைய நுண்மையான செம்மையைப் பார்க்கும் பொழுது அத்துறையில் அதுவே முதலாவது நூலாக இருந்திருக்க முடியாது என்று கூறலாம்.

சங்கப் பாடல்களினூடாகவே அக்காலத்தில் நிலவிய ஒரு பாடல் மரபு தொகுக்கப்படாமலே போய்விட்டது என்பது தெரியவருகிறது.

அக்காலகட்டத்தில் நிலவியிருக்கக்கூடிய எல்லா இலக்கியங்களையும் மனதிற்கொண்டே நாம் இவ்விடயத்தை ஆராய்தல் வேண்டும்.

மேலும் சங்கப் பாடல்கள் சிலவற்றில் 'நீ பாணர்களை விடுத்துப் புலவர்களைப் போற்றவேண்டும்' என்று (மதுரைக்காஞ்சி) வருவதைக் காணலாம்.

ஆலோசனை கூறுகின்ற 'செவியறிவுறாஉ' எனும் துறை, அறிவுரைக்கும் பாடல்கள் நிலவின என்பதனைக் காட்டுகின்றது.

புலவன் சிலவேளைகளில் பாணனாக நின்று பாடுகிறான். பாணனை ஒக்க நின்று பாடுகிறான் என்பதற்கான குறிப்புகள் வருவது ஒருபுறமாக, பாணன் தன்னுடைய குழுவினரான விறலி போன்றோருடன் சேர்ந்து அரசவையில் பாடுகின்ற மரபு ஒன்றும் இருந்து வந்தது என்பதை மறந்துவிடக்கூடாது. அந்த மரபினூடாகத்தான் புலவர் மரபு மேலுக்கு வருகிறது. புலவர் மரபு என்று சொல்கிறபோது, நமது கவித்துவ மரபுக் கையளிப்பில் பாணர் மரபு இருந்துள்ளது என்பது தெரியவருகிறது. பெரும்பாணாற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப்படை ஆகியவற்றில் பாணர் மரபு மிக முக்கியமான ஒன்றாகும். பாணர்கள் மூலமாகத்தான் நாங்கள் மன்னர்களின் வரலாற்றை மற்றும் அவர்களின் வழித்தோன்றல்கள் பற்றி அறிகிறோம். பாணர்பாடுவது மன்னர்களுக்கு அத்தியாவசியத் தேவையாக இருந்தது என்று நாங்கள் அறிகிறோம். வாய்மொழிப் பாரம்பரியம் அத்தகைய ஆட்சி நிலைகளில் ஏன் அவசியமாகின்றது என்பதனை ஆபிரிக்காவிலுள்ள சில வாய்மொழிப் பாடல்களை அடிப்படையாகக்கொண்டு ஜெ. வான்சினா (J. Vansina) என்பவர் தமது 'The Oral Tradition' என்ற நூலிலே எடுத்துக்கூறுவார். சூதர், மாகதர் பற்றிய வடஇந்தியப் பாரம்பரியங்களை எடுத்துப் பார்க்கும்பொழுது இதிகாச மரபு இந்தியாவுக்குள் கையளிக்கப்பட்ட முறைமையில் சூத மரபின் முக்கியத்துவத்தைக் காணலாம்.

கிரேக்க மரபிலும் இலியட், ஒடிசியைப் பாடுகிற 'ஹோமர்' ஒரு வரலாற்றுப் பாரம்பரியத்தை வாய்மொழியாகக் கையளிப்பவராகவே

போற்றப்படுகிறார். ஆனால், தமிழின் பாணர்கள் அத்தகைய ஒரு வரலாற்றுப் பாரம்பரியக் கையளிப்பாளர்களாக விதந்து கூறப்பெறவில்லை: அந்தப் புகழ் கபிலர், பரணர் போன்ற புலவர்களுக்கே கொடுக்கப்பட்டுள்ளது என்று கூறலாம். ஒளவையார் பாணராகவேயிருந்திருப்பாரெனினும் அவரைப் பிற்கால மரபு புலவராகவே கொள்ளும். 'பாடினி' யென அவர் தன்னைத்தானே கூறினும், பிற்கால மரபு அவரை அவ்வாறு போற்றுவதில்லை (இவ்விடயம் பற்றிப் 'பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்' என்னும் எனது நூலைப் பார்க்கவும்).

எனவே, நாங்கள் கவித்துவ நிலையிலிருந்து பார்ப்போமேயானால் முதலில் அடிநிலையில் மக்களிடையே காணப்படுகின்ற ஒரு பாடல் மரபு, அந்தப் பாடல் மரபைச் செம்மைசெய்து பாடுகின்ற பாணர் மரபு, அந்தப் பாணர் மரபிலிருந்து வளர்ந்த புலவர் மரபு என மூன்று நிலைகள் இருந்துள்ளன எனக் கொள்ளலாம்.

பத்துப்பாட்டில் வரும் பெரும்பாணாற்றுப்படையில் 'மருதஞ்சார்ந்த மருதத் தன்பணை' எனும் வரி வருகிறது. மருதத்துக்கான பாடல் மரபு இருந்தது என்பது தெரிகிறது. ஆனால் இக்கட்டத்தில் குறுந்தொகை, நற்றிணை, அகநானூறு, ஐங்குறுநூறு ஆகியவற்றில் வரும் பாடல்களைப் பார்ப்போம். குறுந்தொகை, நற்றிணை அடி அளவிற் சிறியவை, முறையே 4 - 8, 9 - 12 வரிகளைக் கொண்டவை.

இவற்றிற் பெரும்பாலான பாடல்கள் பாத்திரங்களினுடைய இயல்பான வெளிப்பாடுகளாகக் கொள்ளப்படத்தக்கவையே என்று கருதப்படக்கூடியவையாகும். அப்பாடல்களின் வெளிப்படுத்து முறைமையில் ஒரு நேரடித் தன்மையைக் காணலாம். உதாரணமாக :

யாயும் ஞாயும் யாரா கியரோ

எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்

யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும் செம்புலப் பெயனிர் போல

அன்புடை நெஞ்சம் தரங் கலந்தனவே

என வருவது போன்ற பாடல்களை நோக்கும்பொழுது அவற்றினூடே மன உணர்வுகள் தாமாகவே இயல்பாக மேலெழும் ஒரு தன்மையினைக் காணலாம். அதாவது கூறப்படுவது தன்னியல்பாக எழுவதாக இருக்கும். பாத்திரங்கள் தாமே கூறுவது போன்றிருக்கும். 1930, 40களில் நமது அறிஞர்கள் நற்றிணை, குறுந்தொகைதான் முதலில் தொகுக்கப்பட்டன என்பது பற்றியும், அவற்றுள் எது முதலில் தொகுக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்பது பற்றியும் நீண்ட விவாதங்கள் செய்திருக்கிறார்கள். சிலர்



நற்றிணை முதலியே தொகுக்கப்பெற்றதென்றும் சில குறுந்தொகையே முதலில் தொகுக்கப்பெற்றதென்றும் விவாதித்துள்ளனர். குறுந்தொகை என்கின்ற தொடர் வருகின்ற பொழுது அது 'எதிலும் பார்க்கக் குறுகியது' என்கின்ற பிரச்சினை வந்துவிடுமானகையால், முதல் தொகுதி ஒருவேளை நற்றிணையாக இருந்திருக்கலாம் என்பர். தந்திணை என்கின்ற பெயரே முதல் தொகுதியாக இருந்திருக்கலாம் என்றால் வரியளவில் குறுந்தொகை அதிலும் பார்க்கச் சிறியதாக இருக்கிறது என்கின்ற மரபு தொழிற்படுவதை நாம் பார்க்கவேண்டும். இருக்காலும் நற்றிணை, குறுந்தொகையைப் பொறுத்தவரையில் அவை பெரும்பாலும் இயல்பான கூற்றுக்களாகவே, அதாவது அந்தஅந்தப் பாத்திரங்களினுடைய இயல்புத் தன்மையை அவர்களுடைய மனவெழுச்சிகளை எடுத்துக்காட்டுகின்றமுறையில் இயல்பானவை யாகக் காணப்படுகின்றன. சில பாடல்கள் பாடுபவருடைய மனநிலையை ஒரு நேரடித் தன்மையுடன் கூறுகின்றன. குறிப்பாகப் பெண் கவிஞர்களுடைய பாடல்கள் அவர்களுடைய பெண்மை நிலையையே வெளிப்படுத்துவளவாக அமைந்துள்ளன என்பதை நாய்கள் காணலாம்.

இவற்றைவிட்டு நாம் அகநானூறுக்கு வருகிறபொழுது நிலைமை சற்று வித்தியாசப்படுகிறது. அகநானூறு நீண்டவரிகளை உடையது. அந்த நீட்சி 70 வரிகள் வரை செல்லலாம். ஆனால், அகநானூற்றைப் பார்க்கின்றபொழுது அகநானூற்றுப் பாடல்களில் ஏதோ ஒரு 'ஒழுங்கமைவு' முறையை எல்லோருமே எல்லாக் காலகட்டங்களிலும் அவதானித்துள்ளனர் போலத் தெரிகிறது. அதாவது அத்தொகுதியினுள் ஓர் அமைப்பொழுங்கு இருப்பதாகத் தெரிகிறது. அதனாவேதான் 'கலிற்றியாணை நிறை, நீத்திலக்கோவை, மணியினடையலளம்' என்கின்ற அமைப்பொழுது சார்ந்த விவரணம் காணப்படுகிறது. ஆனால் இங்கு அதனை மாத்திரம் கருவில்லை. புறநானூற்றில், பதிறுப்பத்தில் பேசப் படாத பல அரசர்களை நாய்கள் அகநானூறு மூலம்தான் அறிகிறோம். என்னையப் பல்கலைக்கழகத்து வரலாற்றுத்துறையிலே கடமைமற்றிய சி. ச. ராமச்சந்திரன் என்பவர் தன்னுடைய முனைவர் பட்டத்துக்கு அகநானூற்றின் வரலாற்று அமைவு பற்றி ஆராய்ச்சி செய்திருக்கிறார். அதிலும் பார்க்க மூக்கியம் என்னவென்றால் அகநானூற்றுப் பாடல்களைப் பார்க்கின்றபொழுது சில இடங்களில் அகத்துக்குரிய பொருளைப் புறத்திலே உள்ள அல்லது புறத்திலே பேசப்படுகின்ற மன்னர்களின் புகழை எடுத்துக் கூறுவதற்காகப் பயன்படுத்துகின்ற ஒரு

தன்மையும் காணப்படுவதாகும். அதனால் அந்தப் பாடல்கள் சற்று விரிந்திருக்கிற தன்மை ஒன்று காணப்படுவதை நாய்கள் அவதானிக்காமலிருக்க முடியாது. பல இடங்களில் 'அவர்' பற்றிச் சொல்கிறபொழுது, 'நலைவனுக்கும் தலைவிக்கும் உள்ள காதல் பற்றிய கண்மக்களின் பேச்சு சொலியானது ஒரு குறிப்பிட்ட மன்னனைப் படைவெடுப்பின்பொழுது கிளம்பிய கூக்குரல் ஒலியிலும் பார்க்க அநிகமமாகவிருந்தது' என்று சொல்லும் ஒரு மரபு அகநானூற்றிலே காணக்கூடியதாக இருக்கிறது. இப்படியான உவமைகள் தன்னியல்பாக எழும் உணர்ச்சிகளை எடுத்துக் கூறும் பாடல்களில் வருவதற்கிட மில்லை. இது மிகுந்த கவனத்துடன் செய்யப்பட்டுள்ள ஒரு 'கவித்துவக் கவிதை உத்தி' ஆகும். கவித்துவ மனப்படுபவ என்ற நிலையில் பார்க்கின்றபொழுது நற்றிணை குறுந்தொகையில் பாத்திர நிலைப்பட்ட கிளவிகள் கூற்றுக்களாக அவற்றிலே காணப்படுகின்ற மன ஏக்கங்கள், ஆதங்கங்கள் அந்தக் கவித்துவ நிலைக்கு உதவுவனையும் அவதானிக்கலாம். அந்தும் அகநானூற்றில் வருகின்ற பாடல்களினுடைய அமைப்புச் செம்மைக்கும்மீட்டையில் நாம் புலவர்களினுடைய அறிவுநிலையின் இன்னொரு பக்கத்துக்கு வந்து விடுகிறோம் போலத்தெரிகிறது. அகநானூற்றுப் பாடல்கள் அகப்பாடல்களின் மரபைப் புறத்திணைப் புகழ்ச்சிக்கு துட்பமாகப் பயன்படுத்துகின்ற தன்மை காணப்படுகிறது.

இதனை விடுத்து நாய்கள் ஐங்குறுநூறுக்கு வருகிறபொழுது ஐங்குறுநூற்றில் அதனுடைய அமைப்பு முழுவதும் அகப்பாடல் மரபு பற்றிச் செம்மையான ஒழுங்குமுறையொன்று ஏற்பட்டுவிட்டது என்பது தெரிகிறது. அந்த அமைப்பொழுங்கு புலவர்களுடைய பிரச்சனைக்குள் வந்துவிட்டது என்பதும் தெரிகிறது. வேழப்பத்து, அன்னாயப்பத்து, அம்மலாழிப்பத்து எனப் பாடல்களைப் பத்துப்பத்துக்கள் சொல்கிற மரபு ஐங்குறுநூற்றிற் காணப்படுகிறது. இதை மரபினைப் பதிறுப்பத்திலும் காண்கிறோம். அங்கு மன்னர்களின் புகழ் பத்துப்பத்துப் பாடல்களாகச் சம்பிரதாயபூர்வமான இனசூடள் அளிக்கப்பெற்றனவென அறிகிறோம். தமிழ்நாட்டு சூழேந்தர்களுள் முதன் முதலில் நிரவாக ஒழுங்கமைப்புப் பெற்றிருந்தவர்கள் சேரர்கள் போலவே தெரிகிறது. மின்னர் இம்மரபு திருக்குறளிற் பெரிதாக வருகிறது. தேவார திருவாசகங்களில் மிகப் பெரிதாக வருகிறது. இந்தப் பதிகமுறையைப் பார்க்கும்பொழுது ஐங்குறுநூற்றில் இக்கத் தலைப்புகளிலே கருத்து ஒருமைப்பாட்டின்மை நிலவுவதைக் காண்கிறோம்.



சில இடங்களில் பாடற்பொருளும் சில இடங்களில் மீளமீள வரும் சொற்றொடர்களும் தலைப்புக்களைப் வருகின்றன. இவை மிக நன்கு அழகுக்கமைக்கப்பட்ட இனமொழிச்சொற்கள் அகம் பற்றிய ஒரு பாடல் மொழியாக வெளிவருகின்றன என்பது தெரிகிறது. எனவே நாம் இவற்றுள் அகப்பாடல்களின் மூன்று நிலைகளைக் காண்கின்றோம்:

- முதலாவது : பாத்திரங்களின் இயல்பான கிளவிகள் கூற்றுக்களாகும். அவை நேரடியாக மனைகத் தொடுபவை.
- இரண்டாவது : இந்த முறையை ஓர் உத்தியாகப் பயன்படுத்துகின்ற தன்மையாகும்.
- மூன்றாவது : அகப்பாடல் முறையை வளகப்படுத்தித் பெண்கைப் படுத்திப் பார்க்கின்ற ஒரு மரபாகும்.

இப்படிச் சொல்கிறபொழுது இவை ஒன்றன்பின் ஒன்றாக வந்தவை என்றோ அல்லது இப்படியான ஒரு வளர்ச்சிக்கோடிருந்தது என்றோ சொல்ல வரவில்லை. இந்த மூன்றும் எட்டுத்தொகை நூல்களிலே சமந்தரமாகக் காணப்படுகின்றன. அதுவே இங்கு முக்கியமாகிறது. கங்கப் பாடல்கள் என நாம் கொள்வதற்குரியவற்றுக்குள்ளே இந்த மூன்று மரபுகளும் ஒரேநேரத்தில் சமந்தரமாகக் காணப்படுகின்றன. இதனை மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்த வேண்டும். ஒருமுறையிலே படிய புலவர் இன்னொரு முறையிலும் பாடுவர்.

கபிலர், பரணர் போன்ற முக்கியமானவர்களை எடுத்துப் பார்த்தால், இந்தப் பாடல் முறைகளினுடைய சிறப்பு, அதாவது ஒரே வேந்தில் இந்த மூன்று பாடல்நிலைகளுள் இருந்தன என்பதைக் காணலாம். ஒன்றன்பின் ஒன்றாக வரவில்லை என்பதை அவர்களுடைய பாடல்களைப் பார்த்தால் தெரியும். வேங்கடாழ்வாய் பெரியாருடைய 'கபிலர்', 'பரணர்' என்ற நூல்களை மாணவர்கள் பார்த்துக்கொள்வது நல்லது.

அகமரபில் நிலைமை இதுவாக, அடுத்து, புறம் பற்றிய மரபைப் பார்ப்போம். புறம் பற்றி இரண்டு தொகுதிகள் உள்ளன. ஒன்று புறநானூறு மற்றது பதிற்றுப்பத்து. புறநானூறுப் பாடல்களின் தொகுப்புச் சிக்கல்கள் நிலைந்த பல பிரச்சினைகளை நமக்கு ஏற்படுத்துகின்றது. புறநானூறு பற்றிய பொதுவான நமது பார்வைக்கு அறிஞர்கள் கண்டறிந்துபுது புறநானூறில் வரும் முதலாவது 100 - 150 பாடல்களே ஆகும் (180 என்றுங்கூடச் சிலர் சொல்வார்கள்).

குத்துபாதிப்பாகச் சொல்வதானால் முதல் 200 செய்யுள்களைச் சொல்லலாம். இலக்கிய வல்லாறுகளிலே முதலில் பிரதான பண்பு என்று சொல்லப்படுகிற வீரம், வீரர் பற்றிய புகழ்ச்சி முதற்பகுதியிலேயே மிகச்சிறப்பாக மிக ஒழுங்காக எடுத்துக்கூறப்பட்டுள்ளன. இப்பகுதியில் மன்னர்கள், கிழமர்கள் பற்றிய பாடல்கள் அழகாக வருகின்றன. அதற்குப் பிறகு வருகின்ற பாடல்கள் அந்த மாநிலியான ஒழுங்கமைப்புக்குள் வரவில்லை. அவற்றிற்குத் திணை, துறை வகுப்பதற்குப் பிரச்சினைகள் காணப்படுகின்றன. பல இடங்களில் பாடியவர்களுடைய பெயர்கள் தெரியவில்லை. இவற்றிலும் பார்க்க முக்கியமானது என்னவென்றால், புறத்துக்குரியவையென நாம் பொதுவாகக்கொள்ளும் பாடுபொருள் கூறடன் சாதாரண மக்களின் அன்றாட வாழ்வின் சோகங்களும் இத்தொகுதியுள் வந்துள்ளனமையாகும்.

சைகம்மை பற்றிய பாடல்கள், வீரனுடைய இறப்புப் பற்றிய பாடல்கள், போரினால் ஏற்படுகின்ற துன்பம் பற்றிய பாடல்கள் புறநானூறின் பிற்பகுதியிலே காணப்படுகின்றன. அவற்றிற்குப் பெரும் பாலும் உரைவிளக்கம் இல்லை என்பதும் தெரிகின்றது.

அது மாத்திரமல்ல, இன்னுமொரு முக்கியமான விடயமும் உண்டு. புறநானூற்றுக்குத் திணை, துறை வகுத்த முறைமையைப் பார்க்கும்பொழுது, அது தொல்காப்பியப் புறத்திணையினிலுள்ள திணை, துறை வைப்புமுறையிலும் பார்க்க வேறுபட்ட ஒரு மரபு முறையைக்கொண்டது என்பது தெரியவருகிறது. புறப்பொருள் வெண்பொருளையில் வரும் மரபுக்கு இயைந்ததாகவே பேசப்படுகிறது. இது அறிஞர்கள் கூறும் உண்மையாகும். முதல் நூறு பாடல்களை மாத்திரம் படித்துவிட்டு, நான்கள் புறநானூற்றை மூடிவைத்துவிட்டு, அதைப்பற்றிப் பேசுவோமானால் நாம் உண்மையில் சங்க இலக்கியத்தின் ஒரு வளையறுக்கப்பட்ட அம்சம் பற்றியே பேசிக்கொண்டிருப்போம். அப்படிப் பேசுவோமேயானால், 'மாணாடுதே மாணாடுதே' எனும் பாடலில் வரும் சோகம் பற்றியோ, சைகம்மை காரணமாகச் சாணி மெழுகிய நிலத்தில் போடப்பெற்ற உணவை உண்ணும் பெண்ணினது சோகம் பற்றியோ அல்லது வீரன் ஒருவரின் உடலை வரிப்பதா புதைப்பதா எனக் கேட்கப்பெறும் வினாவின் உக்கிரத்தையோ அன்றோல் 'துடியன், கடம்பன், பாணன், பறையெனன்று இத்தாள்கல்லது குடிய மிடுவன்' என்ற பாடலில் காணப்படுகின்ற புதிய மரபு நிராகரிப்பையோ நன்கு விளங்கிக்கொண்டவர்களாக மாட்டோம். புறத்திணை பற்றி விநந்துரைக்கப்படாத பல அமிசங்கள் புறநானூறு ஏறத்தாழ 250ஆவது



பாடலுக்குப் பின்னரே பெரும்பாலும் காணப்படுகின்றன. இவற்றுட் பல குறைப்பாடல்களாகவே உள்ளன.

பதிற்றுப்பத்து சுவாஸ்யமான ஒரு தொகுப்பாகும். பதிற்றுப்பத்து பதின மரபைக் கையேற்கிறது (இன்றும் தமது சிராமங்களிலே பத்துப்பத்து நூறு என்று சொல்லமாட்டார்கள். 'பயி(தி)ற்றுப் பத்து' நூறு என்றுதான் சொல்வார்கள்). அந்தப் பாடல்களில் சேரமன்னர்கள் புகழப்படுவது மாத்திரமல்லாது பாடல்கள் எவ்வாறு இணைக்கப்பட்டன என்பதும் தெரியவருகின்றது. இது பாடல்களின் இறுதியில் வரும் வண்ணங்கள் பற்றிய குறிப்பால் தெரிகிறது. புலவர்களினுடைய பெயர்கள் மிகத் தெளிவாகச் சொல்லப்படுகின்றன. பதிற்றுப்பத்துப் பாடல் மரபினுள் இன்னொரு விடயத்தையும் நாய்கள் அவதானிக்கவாம். புறநானூற்றுப் பாடல்களில் வருகின்ற முக்கிய மரபு ஒருவர் வீரத்தைப் புகழ்வதாகும். வீரன் ஒருவன் அவனுடைய போர்த்திறனுக்காக அவளது வீர ஆளுமைக்காக, வழித்தோன்றற் பெருமைக்காகப் போற்றப்படுவதைப் புறநானூற்றிலே காணலாம். பதிற்றுப்பத்தில் ஓர்ரு இடங்களில் அரசனுடைய ஆளுமையை அவனுடைய உடற்பொனிலைப் பற்றிக் கூறும்பொழுது பெண்களால் விரும்பப்படத்தக்கவன் என்று உள்ளாந்த மாகச் சொல்லுகிற ஒரு மடைதிறப்புக் காணப்படுகிறது. இது புறத்துக்குள் அகத்தைப் படிப்படியாகக் கொண்டு வரும் ஓர் உத்தியாகும். பிற்காலத்தில் வீரர்கள், அரசர்கள் புகழப்படுகிறபொழுது அகமும் புறமும் இணைக்கப்பெற்ற ஒருநிலை வருகிறது. அரசனுடைய மிகப் பெரிய சிறப்பு அவன் பெண்களால் விரும்பப்படும் அழகைக் கொண்டவன் என்பதாகும். இம்மரபு முத்தொள்ளாயிரம் போன்ற நூல்களிலே காணப்படுகிறது. †

பதிற்றுப்பத்துப் பாடல்களின் மன்னர்களைப் பற்றிய புகழ்ச்சியில் விதிமுறையான இயல்பைக் காணலாம்.

இதுவரை சங்கப் பாடல்கள் மூலமாகத் தெரியவருகின்ற பாடல் மரபுக்குள்ளேயே அதாவது எட்டுத்தொகைப் பாடல்களுக்குள்ளேயே ஒன்றுக்கொன்று வேறுபடுகின்ற கவித்துவச் செல்நெய்களைக் கண்டோம். குறிப்பாக மூன்றிணைக் கூறல் வேண்டும். ஒன்று இயல்புத் தன்மையானவை. இரண்டு இந்த அகப்புறப் பாடல் மரபு ஒரு விதிமுறையான ஒழுங்கமைப்புக்குள் பார்க்கப்படுகின்றமை. இவ்வையேல் ஐயுறுநூறு தோன்றியிருக்க முடியாது. மூன்று இந்த இயல்பினால் ஒரு பாடல் மரபாகக்கொண்டு அந்த மரபை அரசனைப் புகழ்வதற்கான ஓர் உத்தியாகப் பயன்படுத்தல்.

அடுத்து நாம் பத்துப்பாட்டுக்கு வருகிறோம். பத்துப்பாட்டுக்கு வருகிறபொழுது தமது பிரச்சினைகள் சற்று அதிகமாகின்றன. ஏனென்றால் இறையனார் களவியலுரையிலே தரப்படுகின்ற சங்கம் பற்றிய தகவல்களில் பத்துப்பாட்டு நூல்கள் பற்றிய குறிப்புகள் இல்லை. ஆசிரியராகிய பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் பத்துப்பாட்டுப் பற்றிய தன்னுடைய கடைசி ஆய்வைச் செய்து அதனடியாகச் சங்க இலக்கியங்கள் பற்றிய சில முடிவுகளுக்கு வந்தார். அந்த ஆய்வு முடிந்ததும் இவன்டன் பங்கவைக்கழகத்தில், ஜே. ஆர். மார் (Mar) தன்னுடைய எதிர்ப்பைத் தெரிவித்தபொழுது இவற்றை எந்த அதிகாரத்தின் அடிப்படையில் சங்கப் பாடல்களுக்குள் கொண்டு வருவது என்கின்ற பிரச்சினையை மிக வன்மையாகக் கிளப்பினார். ஆனால் உரையாசிரியர் மரபில் இருதொகுதிகளையும் இணைத்து நோக்கும் வழக்குண்டு. 'பாட்டும் தொகையும்' என்று கூறப்படும் மரபு உண்டு. சில புலவர்கள் இரண்டு தொகுதிகளிலும் இடம்பெறுகிறார்கள். ஆனால் ஒன்று நிச்சயம் பத்துப்பாட்டின் பாடல் மரபு நிச்சயமாக எட்டுத்தொகை மரபிலிருந்து வேறுபட்டது. அதிலும் நாய்கள் நிறுமுருகாற்றுப் படைையைப் பல்வேறு காரணங்களுக்காக விட்டுவிட்டு மற்றைய வற்றைப் பார்க்கின்றபொழுது அவை, ஒப்பியல் நோக்கில், மிக நீண்ட பாடல்கள் மாத்திரமல்ல; புலமை நுட்பங்கள் நிறைந்த பாடல்களுமாகும். கவித்துவத்தில் கலையம்சங்கள் மாத்திரமல்ல, 'உத்தி' தொழில்நுட்பங்களுக்கூடப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. உதாரணம்: பட்டினப்பாலை கரிகாற்சோழனது சிறப்பைச் சொல்கிறது. ஒரு கற்பனை நிலையப்பட்ட ஒரு தலைவனின் மளநிலையைத் தோற்றுவித்து இத்தனை குளிர்ந்த தோளையுடைய இவளை விட்டு அத்தனை வெம்மையான காடுகளைக் கடந்து 'வாரேள் வாழிய நெஞ்சே!' என்று கூறுவதாக அது அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அதனுடைய அந்தச் சட்டகம் ஒரு கற்பனைச் சட்டகம். இது ஒரு தேவையைப் பூர்த்தி செய்வதற்கான கற்பனை உத்தியாகும். நற்றிணை, குறுந்தொகை அப்படியானவையல்ல. வரலாற்றுச் சம்பவங்கள் மிகச் சுருக்கமாக, மிக நுணுக்கமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. கரிகாலனுடைய போர்களில் காணப்பட்ட வெம்மையிலும் பார்க்கக் 'கொடிய காணங்கள்', 'புகாரிலும் பார்க்கக் குளிர்ந்த தோள்கள்' எனும்பொழுது இங்கே கவித்துவம் அரசியலுக்கான ஓர் உத்தியாகவே பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது நிச்சயமாகத் தன்னியல்பான உணர்வெழுச்சியல்ல. இது நிறமையிக்க ஒரு புலவன் தான் பாட விரும்புகின்ற தலைவனைப் பார்த்து மிகச் சிறப்பாகப் புகழுகின்ற அறிவுநிலை சார்ந்த ஒரு ஆக்கமாகும்.

199205



இன்னொன்று நெடுநல்வாடைபாதும், அற்புதமான ஒரு பாடல். நச்சினார்க்கினியர் தமது பத்துப்பாட்டு உரையில் நெடுநல்வாடைய் பாடல் புறமா, அகமா என்கிற பிரச்சினை பற்றிப் பேசும்பொழுது, வேப்பமாலை பற்றிய குறிப்பு ஒன்றுதான் கடைசியில் தடயமாக அமைகிறது. ஆளபடியினால் இது புறப்பாட்டு என்று கருவார், ஆனால், பாடலிலோ பொர்க்களத்தில் நின்று அந்தக் களத்தைச் சுற்றிப் பார்த்துக்கொள்ளு அங்கு தாம் தங்கியிருக்கிற பாசறையைச் சுற்றிப் பார்க்கின்றபொழுது வீசுகிற வாடைக் காற்றின் சத்தங்கள் அவனுடைய மனவலியை நிலைநிறுத்துவதாகப் பேசப்படுகிறது. மனவலியை நிலைப்பது மிக அழகான முறையில் எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது. இக்கவந்தூக் திரைப்பட உத்திகள் சிலவற்றை உள்வாங்கியது போன்ற அற்புதமான கவிதை அது. பிரிய காரணமாக நெடியதாகவும் போருக்கு இடமளிப்பதால் நய்வதாகவும் அமைந்துள்ள வாடைக்காற்று என்பது தலைப்பு. நெடுநல்வாடையில் படிமங்கள் ஒன்றுக்குள் ஒன்று உட்செலுத்தப்படுகின்றன. பிரிவின் சோகம் அதற்குள் நிச்சயமாகத் தெரிகிறது. இந்தப் பாடலைப் பார்க்கின்றபொழுது புறத்துக்குள்ளே 'அகமும்', அதேவேளையில் அகத்துக்குள்ளே 'புறமும்' ஒன்றுவிழுந்து ஒன்று விடுபடமுடியாதவாறு இணைவுற நிற்பதைக் காணலாம். இந்நிலையில் மனித உணர்ச்சிகள் அகம்புறமென்ப பிரிவினையாகக் கொள்ளப்படத்தக்கவையல்ல என்பதான யதார்த்தம் அற்புதமான கவிதை வடிவம் பெறுகிறது.

மதுரைக்காஞ்சியை எடுத்தீர்களானால், அது உண்டையில் அக்காலத்தில் நிலவிய ஒரு பண்பாட்டுச் செவ்வெறியை விடுத்து இன்னொரு செவ்வெறியைக் கொள்வாயாக என்று அரசனுக்குச் சொல்வதாக அமைவதைக் காணலாம். பாணர்களைப் பேற்றுக்கின்ற பள்ளைக்கைவிட்டு, நெடியோன் முதல் வந்த பாரம்பரியத்தை ஏற்றுக்கொள்வாயாக என்று கூறுகிறது. மதுரைக்காஞ்சி மிக நீண்ட ஒரு பாடல்.

இவற்றிலும் பார்க்க மிக முக்கியமானது குறிஞ்சிப்பாட்டு ஆறாம் அடிக் அகப்பாடல் மரபு இலக்கண மயப்படுத்தப்பட்ட ஒன்றாக எடுத்துக் கூறப்படுகிறது. அதிலே 93 பூக்களின் பெயர்கள் வருகின்றன. இவை கூறப்பட்டுள்ள முறைமை நிச்சயமாகத் தன்லியல்லபான மனவெழுச்சி நிலைக்குரியதன்று. அங்கும் ஒரு கற்பனை நிலைப்பட்டு குழல்தாள் எடுத்துப் பேசப்படுகிறது. ஆரிய அரசன் பிரகதத்தன் என்பாறுக்குத் தமிழ் கற்பிப்பான் வேண்டிக் குறிஞ்சிப்பாட்டைக் கவிவர் பாடினார் என்பர். இங்குத் தமிழ் என்ற சொல்லுக்குக் கருத்து வன்மை

வன்பது சுவரன்யமான ஒரு விடயமாகும். இங்கு தமிழ் கற்பித்தல் என்பது, வடமொழியோடு ஒப்புநோக்கும்பொழுது தமிழினுடைய சிறப்பு அபிமானிய அகப்பாடல் மரபை எடுத்துக்கூறல் என்பதே கருத்தாகும்.

அநாவது தமிழுக்குரிய இந்த அகப்பாடல் மரபை இன்னொரு வருக்கு எடுத்துக்காட்டுவதற்காக வகைப்படுத்திக் கூறும் முறையிலே குறிஞ்சிப்பாட்டைப் புலவன் பாடுகிறான். இக் குறிஞ்சிப்பாட்டு ஒரு விதிமுறையான பாடலாகும். குறிஞ்சிப்பாட்டு நிலையில் அகத்திணை மரபு தமிழின் சிறப்பு அபிமானம்பது உணரப்பட்டு வடமொழி இலக்கியங்களோடு ஒப்புநோக்கும்பொழுது இப்பண்பு தெரிகிறது. தமிழிலக்கியத்தின் தனித்துவமான ஒரு பண்பு என்பது ஒப்பியல் நிலையில் இந்தப் புலவர்களுக்குத் தெரிந்த ஒரு விடயமாகவே வருகிறது. அந்தளவுக்குத் திணைமரபானது ஒப்புநோக்கிப் பார்க்கப்படக் கூடிய ஒன்றாக வந்துவிட்டது. இது ஒரு முக்கியமான வளர்ச்சியாகும். நற்றிணை குறுநொகையில் இந்தப் பிரக்களை இருப்பதாகக் கூறமுடியாதது.

இவற்றைவிட இன்னொரு நொகுதிக்கு வருகிறோம். பத்துப் பாட்டில் வரும் ஆற்றுப்படைப் பாடல்கள் திருமுருகாற்றுப்படை, சிறு பாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, கூத்தராற்றுப்படை, பொருநராற்றுப்படை என்பனவாகும். கூத்தராற்றுப்படைதான் 'மலைபடுகடாம்' என்கின்ற அழகிய வரிகளைக்கொண்ட ஒரு படிம மாகவுள்ளது. இந்தப் படிமத்தின்படி மலைகளைப் பார்க்க யானைகள் படுத்துக் கிடப்பதுபோன்று தெரிகின்றது. தென்னாசியப் பிராந்தியத்திலேயே இது ஒரு முக்கியமான படிமம்போலத் தெரிகிறது. ஆனாமலை என்பது நூரத்திலிருந்து பார்க்கின்றபொழுது ஒரு யானை படுத்திருப்பதுபோலத் தெரியும் மலையாகும். இவ்வகையில் சிங்களப் பிரதேசம் ஒன்றில் ஒரு மலைக் குட்டியானை படுத்திருப்பதுபோன்ற கல் (மலை) னை அழைப்பர். சிங்களத்தில் குருநகல என்று கூறுவர். அம்மொழியில் குட்டியானைமைக் குருணை என்பர்.

படுத்திருக்கும் யானையின் மதலீர் (கடாம்) அகன் கந்துகளிலிருந்து பாய்வதுபோன்று மலையிலிருந்து சீர் அருவி வழிகிறது என்பதுதான் இங்குள்ள படிமம். மற்றைய நான்கு ஆற்றுப்படை களையும் எடுத்துக் கொள்ளலாம். பத்துப்பாட்டையும் எட்டுத்தொகையையும் சேர்த்துப் பார்க்கிறபொழுது ஆற்றுப்படை எழும் பாடல்வகை முக்கியமான ஒன்றாகத் தெரிகிறது. திருமுருகாற்றுப்படை யை விட்டுப் பார்க்கலாம்

23532



இந்த நான்கு ஆற்றுப்படைகளினுள்ளும் ஒன்றுக்கொன்று வேறு பாடுகள் உள்ளன. தொல்காப்பியப் புறத்தினையியலில் எடுத்துக் கூறப்படுகின்ற பல்வேறு துறைகளில் இது ஒன்றாகும். அதில் இது ஒரு தனி இலக்கிய வடிவமாகக் கூறப்படவில்லை. ஒரு துறையாகவே கூறப்பட்டுள்ளது. சொல்வழிகாரத்தில் ஆற்றுப்படையில் வரும் சொல் வழக்குப் பற்றி ஒரு நூற்பா உண்டு.

புலவன் என்கிற சொல்லும் பிரச்சினையாக உள்ளது. புலம் என்பது இன்றுக்கூட ஒரு முக்கியமான சொல். புலம் என்பது (நிலப்) பரப்பைக் குறிக்கும். புலவேள் என்பது அறிவுப் பரப்பை உடையவர்கள் என்பது கருத்து. புலவர் என்பது இன்னந்த வடிவமாகும். இந்தக் கருத்தினுள்ளே ஒரு மானுடலியல் உள்ளீர்த்தம் உள்ளது. அதாவது அறிவுப் பரப்பானது நிலப்பரப்புபோல நோக்கப்படுகிறது.

பத்துப்பாட்டில் வரும் முல்லைப்பாட்டு அகத்திணை நிலையில் முல்லைத்திணைக்கு உரியதாக எடுத்துக் கூறப்படுவது. முல்லையிலே பெரும்பாலும் பேசப்பெறும் விடவங்களான மேய்ச்சல்நிலம், தொடக்க கால விவசாய நிலைக்கும், உபரிச் செல்வமுடைய செல்வந்தர் வீட்டு மகளான தலைலியிடத்து மழைக்காலத் தொடக்கத்தின்பொழுது வேறார் சென்று திரும்பும் தலைவனுக்கும் அப்பாலேபோய் மிகப் பெரிய வசதிகள் நிறைந்து கிடந்த பாசறையிலிருந்து திரும்பும் வலுவுடைய வீரன் ஒருவன் இப்பாட்டிலே தலைவனைக்கப்பட்டுள்ளான். பத்துப் பாட்டின் மற்றைய பாடல்களினாலே காணுவது போன்றே முல்லைப் பாட்டும் புலநெறிப்படுத்தப்பட்ட ஒர் இலக்கியப் போக்கினையே கூட்டுகின்றது.

பத்துப்பாட்டுப் பாடல்களை நற்றிணை, குறுந்தொகைப் பாடல்களோடு ஒப்புநோக்கும்பொழுது அவை அடி அளவில் மாத்திரமல்லாது பொருளளவிலும் பெரிதும் வளர்ச்சி ஏற்பட்டு விட்ட நிலையைக் காட்டுகின்றன. அகத்திணைக் கவித்துவ மரபில் இருவேறு கட்டநிலைகளை அடையாளங் காணக்கூடிய அளவிற்குப் பத்துப்பாட்டுப் பாடல்களிலே ஒர் 'இலக்கிய முதிர்வு நிலை' காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

இவ்வாறு எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டுப் பாடல்களை நோக்கும் பொழுது அவற்றினாலே ஒரு வளர்நிலைப் போக்கினைக் காணக் கூடியதாக இருக்கின்றது என்பது உள்மையே. ஆனால், இந்த வளர்நிலைப் போக்கினை ஏற்கெனவே கூறியபடி, ஒன்றன்பின் ஒன்றாக வந்ததென்று கொள்ளாமல் இந்தக் காலகட்டத்திலே சமாதானமாகக்

காணப்பட்டவையென்றே கொள்ளவேண்டும். இவ்வாறு கொள்ளப்பட வேண்டியதற்கான மிக்க வலுவான காரணம் ஒரே புலவரின் பாடல்கள் பல்வேறு தொகுதிகளில் காணப்படுவதாகும். இதற்கு மிகச் சிறந்த உதாரணமாக விளங்குபவர்கள் கபிலரும் பரணருமாவர்.

கபிலர் - நற்றிணை : 1, 18, 82, 89, 65, 77, 217, 222, 225, 253, 267, 291, 309, 320, 336, 353, 355, 368, 375, 376.

குறுந்தொகை : 13, 16, 25, 36, 42, 87, 95, 100, 106, 115, 121, 142, 153, 187, 198, 202, 225, 241, 246, 249, 264, 288, 291, 312, 355, 357, 361, 385.

அகநானூறு : 3, 12, 18, 42, 82, 118, 128, 158, 162, 203, 218, 238, 248, 276, 292, 298, 322, 353

புறநானூறு : 8, 14, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 143, 200, 201, 202, 236, 337, 347.

பத்துப்பாட்டு : குறிஞ்சிப்பாட்டு

பதிறுப்பத்து : ஏழாம் பத்து.

பரணர் - நற்றிணை : 6, 100, 201, 247, 260, 265, 270, 280, 300, 310, 350, 356.

குறுந்தொகை : 19, 24, 36, 50, 73, 86, 120, 128, 165, 189, 258, 259, 292, 296, 328, 393, 398.

அகநானூறு : 6, 62, 76, 116, 122, 125, 135, 142, 148, 152, 163, 178, 181, 186, 198, 208, 212, 222, 226, 236, 244, 258, 262, 266, 276, 322, 328, 356, 367, 372, 376, 86, 396.

புறநானூறு : 4, 83, 141, 142, 144, 145, 336, 341, 343, 348, 352, 354, 383.

பதிறுப்பத்து : ஐந்தாம் பத்து.

(உதவி: பாட்டும் தொகையும்)

பிரபலமான புலவர்களின் பெயர்களைப் பல்வேறு இலக்கிய முயற்சிகளுடன் இணைக்கும் பாரம்பரியம் உண்டு என்பது மறுக்க



முடியாதெனினும் பாட்டும் தொகையும் அமைந்துள்ள முறையில் இந்தப் பண்புகள் சமாந்தரமாகவே காணப்படுகின்றனவென்றே கொள்ளல்வேண்டும். அப்படிக் கொள்வதற்கான மிக்க வலுவான காரணம் மொழியியல்நிலையில் நற்றிணை, குறுந்தொகை, அகநானூறு, புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்து, திருமுருகாற்றுப்படை தலிந்த பத்துப் பாட்டுப் பாடல்கள் ஆகியவற்றினிடையே மொழிநிலை வேறுபாடு இல்லை என்று கூறப்படுகின்றமையாகும். காமியன் வல்வெயரில் இவற்றைப் பூர்வபழந் தம்முாகக் (Early Old Tamil) கொள்வர்.

மொழிநிலையில் வேறுபாடுகள் இல்லையென்றும் மேலே எடுத்துக்காட்டிய கவித்துவ அழுத்தப் பெயர்ச்சிகள் அழகியல் நிலையில் நிச்சயமான வேறுபாடுகளை ஏற்படுத்துகின்றன. நற்றிணை, குறுந்தொகைப் பாடல்களினிடமாகக் கிளம்பும் கவித்துவத் திருப்பியுணர்வுக்கும் நெடுநல்வாடைவைய வாசிக்கும்பொழுது ஏற்படும் கவித்துவத் திருப்பியுணர்வுக்குமிடையே நிச்சயம் வேறுபாடு உண்டு. தொல்காப்பியம் இவை யாவற்றுக்கும் பொதுவான அடிப்படைகளை (முதல், கரு, உரி) யும் இயல்பையும் (கற்று) உத்திகளையும் (உள்ளுறை உவமம், இறைச்சி ஆகியவற்றை) விளக்கிச் செவ்வியத்தெளிதும், மேலே நாம் பார்த்த வளர்ச்சிப் போக்குகள் பற்றிச் சூத்திரநிலையில் எதுவும் கூறவில்லையென்பது ஒரு முக்கியமான உண்மையாகும். அகத்திணை, புறத்திணை இயல்களில் இலக்கணமயப்பாடு முக்கியத்துவம் பெறுவது இயல்பே. தொல்காப்பியத் துணையின்றிப் பாட்டு, தொகைப்பாடல்களை வாசிக்கும்பொழுது தொல்காப்பிய வாசிப்பின் பின்னர் ஏற்படும் ஒருவாயுணர்வினைக் காரணமுடியாதுள்ளது என்பதை வற்புறுத்துவதற்கே இவ்விடயத்தை இங்கே எடுத்துக் கூறவேண்டியுள்ளது.

பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகையில் வரும் பாடல்களை நோக்கும் பொழுது அக்காலகட்டத்தில் அதற்கு முன்னர் இருந்த மரபினது தொடர்ச்சியும் அதேவேளையில் அந்த மரபினது இயல்பான ஒரு வளர்ச்சியும் காரணக்கூடியதாகவுள்ளதென்று கூறலாம். சூழலியல் வழியாக வந்த 'முதல், கரு, உரி' மரபு நெடுநல்வாடையில் (மீள்) மரபின ஒரு நெகிழ்ச்சிக்கு இடம்கொடுத்து நிற்பதைக் காரணமும், உண்மையில் நெடுநல்வாடையின் பின்னர் அகம், புறம் ஆகிய நிலை களைத் தனித்தனிச் கவித்துவ நிலைகளாகக்கொள்வது சிரமமாகின்றது.

இவ் உரையை நிறைவு செய்வதன் முன்னர் இரண்டு மிக முக்கியமான விடயங்கள் பற்றி மிகச் சுருக்கமாகவேனும் சிலவற்றைக் கூறவேண்டியுள்ளது.

முதலாவது பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை நூல்களின் காலம் பற்றியதாகும். சென்ற நூற்றாண்டின் பின்னரைய் பகுதி முழுவதிலும் சங்ககாலம் என்பதை கி. பி. 100 முதல் கி. பி. 250 வரையுள்ள காலப் பகுதியே என்று கொள்ளும் கருத்தே புலமை வலுவான அடிக்கக் காணப்பட்டது. எவ்வெலியில் கி. மு. 100 இனிமூன்று 250 வரை இருந்ததென்று கூறுவர். ஆனால், இன்றோ, ஹாவதம் மகாதேவரின் தமிழ்ப் பிராயிக் கல்வெட்டுக்கள் பற்றிய ஆராய்ச்சிகள் வெளிவந்துள்ள நிலையில் சங்க காலம் கி. மு. 3ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து தொடங்குகின்றது என்று கொள்ளப்படவேண்டிய தேவையுள்ளது.

வையாபரிப்பிள்ளை, நீலகண்ட சாஸ்திரி ஆகியோரின் கால வரையறை (கி. பி. 100 - 250) ஏற்கப்படாது வந்தபொழுது பத்துப்பாட்டு எட்டுத்தொகையில் வரும் சங்க நூல்களை 150 வருடகால வல்வெயர்துள் வருபவை என்று கொள்வதேயே பெரும் சிரமமிருக்கவில்லை. ஆனால், இப்பொழுது தொல்காப்பியத்தில் தொடக்ககாலம் கி. மு. 200 என்றால் இந்த நூல்கள் 450 வருடங்கள் நீடிப்புகூடிய ஒரு காலப்பகுதிக்குரியவை என்பது நிரூபணமாகின்றது. அந்த 450 வருடகால நீடிக்கும் இலக்கிய ஆக்கம் நுகர்வில் எந்த ஒரு மரபின மாற்றமும் ஏற்படாமல் இருந்தது என வாதிடுவது மிகமிகச் சிரமமான ஒரு காரியமாகிவிடும்.

இந்த வரலாற்றுண்மை இறுவரை நாம் அவதானிக்க கவித்துவப் பெயர்ச்சிகளைத் தவிர்க்க முடியாதனவாகவே காட்டும். இயற்கைச் சூழலால் தீர்மானிக்கப்பெற்ற குடும்ப, சமூக நிர்வாக நிலைகளிலிருந்து வளிக் மையங்களிலும் மூலேந்திகளின் தலையிடையைக்காராகக் கிளம்பிய நகரங்களிலும் இயற்கைச் சூழலை வெல்லும் வாழ்க்கை வசதிகள், குடும்பநியமங்கள் ஏற்படுவதுதவிர்க்கப்பட முடியாதவையே (திணைமயக்கம்). இவ் மாத்ரங்கள் அடித்தளத்தில் வேறுபாடுகளை ஏற்படுத்தவில்லைபெற்றுப் படிப்படியானவைவராகவே வருகின்றமையக் காரணமென்று கொள்ளவேண்டும் போலுள்ளது.

இலக்கியங்கள் மூலம் வாழ்க்கை அழுத்த மாறுதல்களை உய்த்தறிய வேண்டிய வரலாற்றுத் தேவை பற்றிச் சற்று ஆழமாகச் சிந்திக்கும்பொழுது குறிப்பாக நற்றிணை, குறுந்தொகை போன்ற தொகை நூல்கள் தொகுக்கப்படத் தொடங்கிய காலம் பற்றிய ஆழமான சிந்திப்பு அவசியமாகிறது.

பாடல்களைத் தொகை செய்யும் முறைமை கவித்தொகைக் காலம் வரையும் காணப்படுகின்றதெனினும், அது எப்பொழுது தொடங்குகின்றது என்பது முக்கியமான ஒரு வினாவாகும். இந்த



வினாவுக்கான விடைக்கு வேண்டிய சிறு வெளிச்சம் தமிழ்ப் பிராமிக் கல்வெட்டாராய்ச்சி மூலம் கிடைக்கிறது.

ஐராவதம் மகாதேவனின் ஆய்வுகளின்வழி மேற்கிளம்பும் தமிழ் எழுத்து வளர்ச்சி பற்றிய உண்மைகள் மிக முக்கியமானவை. இதுபற்றி என்னுடன் உரையாடிய பேராசிரியர் சுப்பராயலு, தமிழ்ப் பிராமிக் கல்வெட்டுக்களின் எழுத்து வளர்ச்சியைப் பார்க்கும்பொழுது தொடக்க நிலையில் (ஏறத்தாழ கி. மு. 200 முதல் 150 / 300 வருடங்கள் வரை) சங்க இலக்கியங்களை எழுத்து வடிவில் தொகுத்திருக்க முடியா தென்றும் அரிச்சுவர்க் கல்வெட்டுக்களின் பின்னரே (கி. பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டு) சங்கப் பாடல்களைத் தொகுப்பதற்கான எழுத்துக்கள் காணப்படுவதாகவும் சொல்கிறார்.

இது ஒரு முக்கியமான விடயமாகும். அப்படியானால் ஏறத்தாழ கி. பி. 250 அளவிலேயே ஏற்கெனவே வாய்மொழியாகவிரந்த பாடல்கள் எழுதித் தொகுக்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டுமென்பது புலனாகின்றது.

இது இன்னொரு வழியாலும் வலுப்பெறுகிறது. ஐராவதம் மகாதேவனின் ஆராய்ச்சி நூலை விமர்சித்தபொழுது பேராசிரியர் செம்பகலச்சாமி, தொல்காப்பிய எழுத்தகரகரக சூத்திரங்கள் சிலவற்றை மனதிற்கொண்டு, தொல்காப்பியம் கி. பி. 250 இற்கு முற்பட்டதாக இருக்க முடியாது என்று கூறுகிறார். தமிழ்நாட்டில் எழுத்து வளர்ச்சி வரலாறு இந்த நிலைப்பாட்டை ஏற்படுத்துகின்றது என்பது அவர் கருத்து. நற்றிணை, குறுந்தொகை போன்று பத்துப்பாட்டுப் பாடல்களுக்கு வில்லை என்பதைக் கவித்துவ அடிப்படையிலே பார்த்த நாம் பத்துப் பாட்டுப் பாடல்கள் எழுத்துப் பாரம்பரியத்தின் தொடக்க காலத் தவையோ என்ற ஓர் ஐயறவை மனதிலே கொண்டாலும் இவற்றைப் பாடியதாகக் கூறப்படும் புலவர்களின் பெயர்கள் நிச்சயமாக இடர்ப் பாட்டை ஏற்படுத்துகின்றன என்பதைக்கூறியே ஆகவேண்டும்.

இவை பரவற்றையும் மனதிற்கொண்டு மேலே கவிவாதித்துள்ள விடயங்கள் பற்றிப் பின்வருமாறு தொகுத்துக் கூறலாம் :

தொல்காப்பியத் துணையின்றி எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டுப் பாடல்களைப் பார்க்கும்பொழுது அவற்றினுடே வேறுபடும் செல்வறிகள் சிலவற்றையும் அதேவேளையில் அவை சமந்தரமாகக் காணப்படுவதாகவும் அவதானிக்கத் தவறமுடியாதுள்ளது. வரம்புநாறவான ஒரு கவித்துவப் பாரம்பரியம் பற்றிப் புலமைப் பிள்ளை காணப்படும்மே வேளையில் (குறிஞ்சிப்பாட்டு), அக்க மரபில் நிச்சயமான கவித்துவ மாற்றங்கள் ஏற்படுவதையும் காண்கின்றோம்.

2

## தொல்காப்பியம் சுட்டும் இலக்கிய ஆக்கக் கொள்கைகள்

தமிழின் கவிதைமியல் - ஒரு தேடல் என்ற கலந்துரையாடல் தொடரின் இரண்டாவது தலைப்பு தொல்காப்பியம் சுட்டும் இலக்கிய ஆக்கக் கொள்கைகள் என்பதாகும். 'கொள்கை' என்பது Theory என்பதற்கான தமிழ்க் கலைச்சொல்லாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

முதலிலே தொல்காப்பியம் தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தில் பார்க்கப் படுகின்ற முறைமை பற்றிச் சிறிது நோக்கவேண்டுவது அவசியமாகிறது. உண்மையில் தமிழுக்கான அறிமுகத்துக்கும் தமிழ்நிலைச் செயற்பாடுகளுக்கான அதிகாரபூர்வ நூலாகத் தொல்காப்பியத்தைப் கொள்கிறோம். இதன் காரணமாகத் தொல்காப்பியம் தமிழியலில் தமிழ் ஆய்வறிஞர்களிடையே எக்காலத்தும் 'நிஷி' மூலமாகக் கொள்ளப் படுகிறது. இறையனார் களவியலுரை காலத்திலிருந்தே தொல்காப்பியத்தின் முக்கியத்துவம் தமிழில் நிறைய வற்புறுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. அதாவது ஏதாவது ஒரு விடயம் பற்றித் தொல்காப்பியக் குறிப்பு இல்லையென்றால் மாத்திரமே பிற மூலங்களுக்குச் செல்லவேண்டும், தொல்காப்பியத்தை எவ்வாறு பார்க்க்பது, தொகுத்து என்பது மிகவும் சிக்கலான பிரச்சினையாகும். அறிஞர்கள் இந்த விடயத்தில் கருத்து வேறுபாடுகளும் முரண்பாடுகளும் கொண்டுள்ளனர். இருப்பினும் தொல்காப்பியத்தின் முக்கியத்துவத்தை எல்லோருமே ஒருமனதாக ஏற்றுக்கொள்கின்றனர். தொல்காப்பிய இலக்கணம் எழுதப்பட்டுள்ள முறைமையை நோக்கும்பொழுது பிற்காலத்தில் யாப்பருங்கலமோ அல்லது வீரசோழியமோ, நன்னூலோ தோன்றிய காலத்தில் நிலவிய மொழிமாற்றங்கள் அல்லது அவை தோன்றுவதற்குக்



காரணமாகவிருந்த தொழிமற்றங்கள் போன்ற ஒரு நிலையொன்று தொல்காப்பியத்தின் எதிர்நோக்கவில்லையென்று நமக்குத் தெரிகிறது. தொல்காப்பியத்தினுடைய போக்குத் தமிழினுடைய சிறப்பான அம்சங்களை இன்றைய ஒரு தொடரில் சொன்னால் தனித்துவமான அம்சங்களை எடுத்துக்கூறுவதாக அமைகிறது. எழுத்ததிகாரம், சொல்வதிகாரம், பொருளதிகாரம் என்ற மூன்று நிலைப்பட எடுத்துக் கற்பிப்பதும் உண்மையில் அதனை ஒட்டுமொத்தமான ஒரு தொகுதியாகவே பார்க்கவேண்டும். எழுத்திற் சரி, சொல்லிற் சரி, செய்யுள் வழக்குகளிற் சரி எல்லா விடயங்களிலும் தொல்காப்பியர் மிகுந்த கவனம் செலுத்துகிறார் என்பது நமக்குத் தெரிந்ததே. ஆற்றுப்படைகளில் நீ எனும் முள்ளினால் சொல் பயன்படுமாறு பற்றிச் சொல்வதிகாரத்திலே ஒரு சூத்திரம் வருகிறது. எழுத்தின் பிறப்பியளில் சொல்வப்படுபவை செய்யுளியில் வருகின்ற எழுத்து இயலுக்கு அதாவது எழுத்து இயல்கு வருக்கு முக்கியம் என்பது நமக்குத் தெரிந்ததே. எனவேதான் தொல்காப்பியம் என்ற தொகுதியை முழுமையாகப் பார்க்கவேண்டும். அப்படிப் பார்க்கின்றபொழுது எழுத்ததிகாரத்தினுடைய முதல் இயலான நூன்மரபு முதல், பொருளதிகாரத்தின் இறுதி இயலான மரபியல் வரை பார்க்கின்றபொழுது இடைகிடையே வருகின்ற சொல்வதிகாரத்தின் முதலாவது இயலான கிளவியாகக் கத்தையம் சேர்த்து நோக்குகின்றபொழுது, தமிழின் இயல்புகள் பற்றி அதனைப் பயன்படுத்த விரும்புகின்ற அல்லது அவற்றால் பயன்பெற விரும்புகின்ற ஓர் உயர் மாணவ நிலையினரை நோக்கியே, அவர்களை இலக்கு வைத்தே, இந்நூல் ஆக்கப் பட்டிருக்கலாம் என்ற சந்தேகம் கிளம்புவது நியாயமானதே.

தொல்காப்பியம் பற்றிய ஒரு முக்கியமான வினா என்னவென்றால் தொல்காப்பியத்தினுடைய உத்தேச வாசகர் யார் என்பதாகும். இந்த வினா இதுவரை வெளிவந்த தொல்காப்பிய ஆராய்ச்சியில் முனைப்பான அழுத்தம் பெறவில்லை. தொல்காப்பியம் யாருக்காக எழுதப்பட்டது எனும் வினாவைப்போல வீரசோழியம், நன்னூல், யாப்பருங்கலக் காரிகை ஆகியவை பற்றியும் கேட்கலாம். பாட்டியல் நூல்கள் பற்றியும் கேட்கவேண்டும்.

தொல்காப்பியம் யாருக்காக எழுதப்பட்டது. யாரை நோக்கி எழுதப்பட்டது என்று பார்க்கின்றபொழுதுதான் தமிழின் மரபைத் தமிழின் எழுது மரபைத், தமிழின் செயற்பாட்டு மரபை யாரோ ஒருவருக்கோ சிலருக்கோ எடுத்துக்கூறுகிற தன்மை அதிற் காணப்படுகிறது என்பதை அறியவேண்டுகலாம். இதனை ஒரு மிக முக்கியமான

பண்பாகக்கொள்ளல் வேண்டும். இது சம்பந்தமாக இங்குக் கட்டத்தில் ஆழமானபொருள் களிலும் பவில்கலை ஆணை, இது தொல்காப்பியம் பற்றிய ஆதார கருவியான வினாவாக அமைகிறது என்று சொல்லலாம்.

எழுத்ததிகாரத்தை எடுத்துக்கொண்டால் அது நூன்மரபு, மொழி மரபு என்று தொடங்குகிறது. இங்கு மொழிமரபு என்பது மொழிதல் மரபுதான். அதன் பின்னர் கிராமிட மொழிகளுக்கு முக்கியமான பண்பு என்று சொல்லப்படுகிற கால்டுவெல் போன்றவர்களால் மிகமிகப் பிற்காலத்தில் இனங்காணப்பட்ட ஒட்டுமொழித்தன்மையினுடைய அச்சாணி அம்சமான புணர்யல் பற்றிப் பேசப்படுகிறது. ஏனென்றால் நமது மொழியில் ஒசைகள் இணைந்து வருவது மாத்திரமல்ல, அவை இணைந்து வருகின்ற முறைமையிலே வேறுவேறு அர்த்தங்களும் தொல்க்கும். இணைந்து வருகின்றபொழுது ஒரு அர்த்தமும் இணைந்து வராதபொழுது இன்னொரு அர்த்தமும் என்று அந்த அந்தச் சொற்களின் இணைவியையே அதாவது சொற்கள் புணர்வதியேயே கருத்து விதிவியாசங்கள் தோற்றுவிக்கப்படும்.

சொல்வதிகாரத்தில் முதலிற் 'கிளவியாக்கம்' பற்றிப் பேசி அதனை எடுத்துச் சொல் அமைப்பு வேறுபாட்டால் கருத்தில் வேற்றுமைகள் ஏற்படுகின்றன என்பது பற்றிப் பேசுகிறார். கருத்து - வேற்றுமையை ஏற்படுத்தும் உருபுகள் பற்றிப் பேசி விளிமரபைச் சொல்லி அதன் பிறகு பெயர்ப் பற்றிப் பேசுகிறார். இது பிற்காலத்து இலக்கண ஆசிரியர்கள் சொன்ன முறைமையிலிருந்து வேறுபடுகின்றது. இந்த முறைமையே பார்க்கின்றபொழுதுதான் நாம் தொல்காப்பியத்தின் முக்கியத்துவத்தைக் காணலாம். அது தமிழினுடைய, தனித்துவங்களை, ஏதோவொரு வகையில் நமக்குப் பட்டியலிட்டுத் தருகின்றது. இதன் காரணமாகத் தமிழின் இயல்புகளை அறிய முயலும் எவருக்கும் இது ஒரு ஆழமான மூலநூல் மாத்திரமல்லாமல் தமிழின் மரபைத் தமிழர்கள் உணர்ந்து கொள்வதற்கான ஒரு தளமாகவும் அமைகிறது.

இப்படிப் பார்க்கின்றபொழுதுதான் பொருளதிகாரம் மிகமிக முக்கியமானதாகிறது. இறையனார் களவியலுரையில் சொல்லப் படுகின்ற களவியலுடைய எடுத்துரைப்பு நமக்குத் தெரியும். 'எழுத்தும் சொல்லும் வேண்டியதெல்லாம் பொருளுக்காக அன்றோ; அந்தப் பொருள் கிடைக்கவில்லையென்றால் நாம் என்ன செய்வது? அந்தத் தேவைமையப் பூர்த்திசெய்வதற்காகத்தான் களவியலை இறையனார் எழுதினார். தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் என்பது தமிழின் இலக்கியப் பொருள் மரபை மிக ஆழமாக, விவரமாக எடுத்துக்கூறுகின்ற



ஒன்றாகும். இந்த நூலினை எழுத்தநிகரம், சொல்லநிகரத்தைப் பார்க்கின்றபொழுது அந்த நூலின் இயல் வைப்புமுறையில் ஒரு குறிப்பிட்ட கருதுகோள், எடுகோள், அதாவது அந்த மொழியின் கையாளுகை பற்றிய ஒரு எடுகோள் மேற்கிளம்புவதை, இலக்கண விற்பன்னர்கள் நமக்கு எடுத்துக் கூறியுள்ளார்கள். உரையாசிரியர்களும் அந்த வைப்புமுறை பற்றி நுணுக்கமாகக் கூறியுள்ளார்கள். பொருளாதி காரத்தின் வைப்புமுறைக்குள்ளேயே தமிழில் இலக்கியம் படைக்கப் படுகின்ற அல்லது தமிழிலக்கியத்தின் ஓட்டம் பற்றிய எண்ணக் கருக்களைத் தொல்காப்பியர் எவ்வாறு பார்க்கின்றார் என்பது பற்றிய அடிப்படைபாடான ஒரு கருத்துநிலைக் கண்ணோட்டம் காணப்படுகிறது. அகத்திணை, புறத்திணை சொல்லிப் பிறகு அகத்திணை சார்ந்ததாகக் கருதப்படுகின்ற களவியல், கற்பியல், பொருளியல் சொல்லி (இவை பற்றிச் சில பிரச்சினைகள் உள்ளன. அவற்றைப் பின்னர் பாப்போம்). அடுத்து, மெய்ப்பாட்டியல் சொல்லி, அதனையடுத்து உலமவியல் சொல்லி, அதன் பின்னர் செய்யுளியல் சொல்லி இறுதியில் மரபியலோடு முடிக்கிறார். தமிழிலக்கிய மரபினுடைய அனைத்திற்குரிய முக்கியத்துவம் அதனுடைய அகத்திணை இலக்கிய மரபிலே உள்ளது என்பதனை நாம் இந்தியப் பண்பாட்டு ஒப்பாய்வின் மூலம் அறிகின்றோம். அந்த அகத்திணை மரபு முதலில் சொல்லப்படுகிறது. சமஸ்கிருத இலக்கிய மரபிலே பேசப்படாத அகத்திணை மரபு இங்கு முதலிலே வருகிறது. அதனையடுத்து அந்த அகத்திணை மரபோடு இணைந்ததான புறத்திணை மரபு பேசப்படுகின்றது. தமிழைப் பொறுத்தவரையில் அகம் - புறம் என்பது அதனுடைய இலக்கிய மரபுத் தளமாகும். களவியல், கற்பியல் என்பவை அகத்திணையோடு சம்பந்தப் பட்டவையாகும். பொருளியல் என்பது இளம்பூரணர் சொல்வதுபோல ஒருவேளை ஒழிபியலாகக்கூட இருந்திருக்கலாம். அகத்திணை முதலாக வருகின்ற ஐந்தீழும் பேசப்படுகின்ற உணர்ச்சிகள், உணர்ச்சி வெளிப் பாடுகள், மெய்ப்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாடு என்று தான் சொல்கிறார். மெய்யிலே படுகின்ற பாவ, லிபாவ என்று சமஸ்கிருதத்திலே சொல்லப்படுகிற விடயங்கள்தான் இங்கு சொல்லப்படுகின்றன. உணர்ச்சி எப்பொழுது தெரிய வருமென்றால், அது மெய்யிலே (உடம்பிலே) படுகின்றபொழுது மற்றவர்களுக்குத் தெரியவரும். கண்ணினாலும், செவியினாலும் நுண்ணாதாக உணரக்கூடியவர்களுக்கே இவை தெரியும் என்று மெய்ப்பாட்டியல் கடைசிச் சூத்திரத்திலே தொல்காப்பியர் கூறுவார். நமது

அழகியலுக்கு ஒரு திறவுகோல், 'கண்ணினும் செவியினும் நுண்ணினின் உணர்ந்தோர் சொல்கின்ற' பொருளையாகும். இதன் ஆழத்தை உணர்ந்து கொள்ளல் வேண்டும். அகத்திணையில் வரும் பாத்திரங்களின் மெய்ப்பாடுகள் நமக்குத் தெரிந்தவைபே.

மெய்ப்பாடுகளை எவ்வாறு இலக்கியத்திலே சொல்வது, எவ்வாறு உணர்ந்துவது என்று கேட்கும்பொழுது 'உலமம்' முக்கியமாகிறது. தெரிந்தவை கொண்டு தெரியாதவற்றை எடுத்துணர்ந்தல் உலமவியின் பிரதான இயல்பு. இப்படியான உலமமகள் மூலம்தான் மனித உணர்ச்சி நிலைகள் விளங்கப்படுத்தப்படுகின்றன.

இந்த உலமங்கள் இலக்கியத்தை உருவாக்குகின்றன. எனவே அடுத்த வினா இலக்கிய ஆக்கம் எவ்வாறு செய்யப்படுகிறது என்பதற்கும். இலக்கியம் செய்யுள்களால் ஆக்கப்படுகின்றது. செய்யுள் என்பது உள்ளே (வைத்து) செய்யப்படுவது - worked inside என்பதே இதன் கருத்து. அதாவது இதற்குள் ஒரு கைவினை உள்ளது. செய்யுளியல் மிக நீண்டதும் மிக நுணுக்கமாகப் பார்க்கப்பட்டதுமான ஒரு பகுதியாகும்.

செய்யுளியலின் முதலாவது சூத்திரம் அக்காவத்துத் தமிழ்க் கவிதை பற்றிய ஒரு கருக்கமான களஞ்சியத் தொகுதியாகும். பாடலுக்கு முதற் காரணமாக இருக்கின்ற எழுத்தொலி தொடக்கம் அப்பாடலின் நிறைவிற் காணப்படும் வளப்புடன் வரை தமிழ்ச் செய்யுளின் உருவாக்கம் அதிலே பேசப்படுகிறது. அந்தச் சூத்திரம் ஒன்பது அவகு களைக்கொண்டது.

ஆனால் தமிழில் இத்தகைய ஆக்கங்களை உருவாக்கும்பொழுது அவற்றிலே பயன்படுத்தப்படும் சொற்கள் பற்றிய மரபு தெரிய வேண்டும். எனது எப்படிச் சொல்வது என்பது மிக முக்கியம். அதுவும் தமிழைக் கற்கின்ற மாணவர்களுக்கு தமிழின் எடுத்துக்கூறல் மரபு தனித் தெரியவேண்டும். இல்லாவிடில் தொடர்பாடல் ஏற்படாது. இதுவே மரபியலின் விடயப் பொருளாகும். இன்றுக்கூட தமிழ் நாட்டுக்கு வரும் மேல்நாட்டவர்கள் தமிழ் மரபில் விடயங்களை எவ்வாறு கூறவேண்டுமென்பதைப் பற்றிப் படித்தவர்கள்பே வருகிறார்கள். உதாரணமாகத் தமிழ்நாட்டில் உணவு உட்கொள்ளும் ஒருவரைப் பார்த்து 'இன்னுகிறாயா' என்று கேட்டால் கோபம்தான் வரும்; 'சாப்பிடுகிறாயா' என்று கேட்கவேண்டும். நாய்க்கன்று என்று சொல்லமாட்டோம்; நாய்க்குட்டி என்றே சொல்வோம். மாட்டுக்குட்டி என்று சொல்லாமல் மாட்டுக் கன்று என்றே சொல்வோம். இதுதான் மரபியலின் சாரம்.



தொல்காப்பியத்தினுடைய இலக்கு வாசகர் யார் என்பதற்கு மரபிலுயம் ஒரு முக்கியமான தடயம் என்று சொல்லலாம். இஹூடாகக் கொள்ளுக நிலைப்பட்ட ஒரு எடுகொள் மேற்கிளம்புகிறது. அக்கருத்தினை வளவுறுத்திக் கூறல்வேண்டும்.

அடுத்த அகத்திணை பற்றி நோக்குவோம். இந்த அகம் தான் தமிழருக்கு மிக இயல்பான அல்லது, இந்த மன்னனுக்குரிய பாடல் மரபாகும்.

ஹாவணுடைய 'சட்டஸ்ஸி' கூட இப்பாடல் மரபு தென்னாந்திள் ஒரு பொதுவான பண்பு என்று காட்டுகிறது. அகத்திணை மரபு பிற்காலத்தில் மிக முக்கியமான ஒன்றாகின்றது. மீற முக்கியமான செல்வாக்குகள் வந்தாலும்கூட அகமரபு நின்றுநிலைக்கின்றது. அகமரபு நமது சிந்தனை மரபைக் கவர்ந்து நின்றுள்ளது. சமயங்களைக்கூட அகச்சமயம், புறச்சமயம் என்று பண்ப்பார்கள். அகப்புறச் சமயம், புறப்புறச் சமயம் என்றும் வரும். அகம் - புறம் என்பது நமக்கு ஒரு மெய்யியல் நயமாகிறது. உயிர்நிலையான முக்கியத்துவம் இங்குக் கொள்கைக்குத் தமிழில் உண்டு. அதனுடைய இலக்கிய நிலையைத் தொல்காப்பியம் விளக்கிக் கூறுகிறது. இதனைச் சொல்கிறபொழுது இன்னொன்றையும் சொல்லவேண்டும். குறிப்பாக இன்றுள்ள அகத்திணையியல் சூத்திர வைப்புமுறை பிரச்சினையாகவுள்ளது. நாவலர் சொல்லுகிற பாசியருடைய தொல்காப்பியப் பொருட்படல உரையைப் பாருங்கள். சட்ட அறிஞர் என்கிற வகையிலே அவர் பொருளதிகார இயல் வைப்புமுறையிலேயுள்ள இடர்ப்பாடுகளை எடுத்துக் காட்டுகிறார். இங்கு அவற்றுக்குள்ளே செல்ல விரும்ப வில்லை.

இங்கு கிளப்ப விரும்பும் முதலாவது வினா இவை எத்தகைய ஒரு மாணவனுக்குச் சொல்லப்பட்டவை என்பதாகும்; இது முக்கியமான வினாவாகும்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் அக்காலத்தில் நிலவிய பிரதான இலக்கிய முறைமையை எடுத்துக்கூறி அந்த ஆக்க மரபினை இலக்கியத்தின் பொருள்தினை நின்றும், அந்த இலக்கியங்களின் வடிவாக்கநிலை நின்றும் விவரிக்கின்றது என்று கொள்ளல்வேண்டும். ஏற்கொண்டே கூறியபடி பொருளதிகாரத்தில் வருவின்ற இயல்களின் ஒழுங்கமைப்பினை ஊர்நிக் கவனித்தால் அந்த அமைப்பினூடாகவே தொல்காப்பியம் இலக்கிய ஆக்கம் பற்றிக் கொண்டுள்ள கருத்துத் தெரிகின்றது.

இப்பொழுது அகத்திணை, புறத்திணை இயல்களிலே கூறப்படு வனவற்றை நோக்குவோம். அவ்வாறு நோக்கத் தொடங்குவதற்கு முன்னர் இரண்டு விடயங்களை நினைவுபடுத்தல் வேண்டும். முதலாவது, தொல்காப்பியத்துக்கான பளம்பரமானுடைய பாயிரத் திலே வருவின்ற கூற்றாகும்.

வடவேங்கடம் தென்குமரி  
ஆதிடைத்தமிழ் கூறும் நல் உலகத்து,  
வழக்கும் செய்யுளுடையிருமுதலின்  
எழுத்துச் சொல்லும் பொருளும் நாடிச்  
செந்தமிழ் இயற்கை சிவணிய நிலத்தொடு  
முந்துநூல் கண்டு, முறைப்பட ண்ணீப்  
புலம் தொகுத்தோனே.....

என வரும் வரிகளாகும்.

இதிலே தொல்காப்பியர் தனது இலக்கிய ஆக்கத்தை எவ்வாறு மேற்கொண்டார் என்பதற்கான திறவுகோல் உள்ளது. அவர் வழக்கையும் செய்யுளையும் ஆதாரமாகக் கொண்டார்.

செந்தமிழின் இயல்புகளோடு பொருத்திப் பார்த்தார்.

தனக்கு முந்திய னூல்களை ஆதாரமாகக் கொண்டார்.

அவற்றின் அடிப்படையில் அவற்றின் ஊடே கிடைக்கும் முறைமையை அறிந்துகொள்வதற்கான ஓர் ஒழுங்கு நெறியிற் சிந்தித்தார். அவ்வாறு தான் கண்டறிந்தவற்றைத் தொகுத்துத் தருகிறார்.

இலக்கிய ஆக்கத்தைப் பொறுத்தவரையில் இந்த அணுகுமுறை மிக முக்கியமானது. ஏனெனில், இவர் முன்னர் வந்த நூல்களை முறைப்பட ஆராய்ந்து அறிவுத் தொகுதிகளாகத் தருகின்றார் என்று சொல்லப்படுகின்றது.

இங்கட்டத்தில் 'புலம் தொகுத்தோன்' என்ற தொடர் முக்கியமாகின்றது. அகாலது முறைமை நிலைப்பட்ட தனது சிந்தனையின் வழியாகக் கண்டு கொண்டனவற்றைத் தொகுதியாகத் தருகிறார். புலம் என்பது இங்கு அறிவுதான் என்பதே கருத்தாகும். உண்மையில் அகத்திணையியல், புறத்திணையியல் ஆகியனவற்றுள் புலம் தொகுத்திலே காணப்படுகின்றது.

இரண்டாவதாகக் குறிப்பிடவேண்டுவது தொல்காப்பியர் தொகுத்துத் தருவனவற்றினூடாகவே தமிழின் மொழிநிலை, இலக்கிய



நிலை, அசைவியக்க 'இயல்புகள்' தெரியப்படுத்தப்படுகின்றன என்பதாரும்.

அகத்திணையியலை நோக்கும்பொழுது இலக்கிய ஆக்கத்தில் தொழிற்படுவனவற்றின் இயல்புகளை எடுத்துக் கூறுவதைக் காணலாம்.

தன்னுடைய கருத்துப்படி செய்யுளாக்க மரபுக்குத் தளமாகவுள்ள இயல்புகளை அவர் கருத்துருவாக்கிக் கூறுகிறார்.

அகத்திணையியலின் அமைப்பை நோக்கும்பொழுது அது இன்றுள்ள நிலையில் அதாவது சூத்திர வைப்புநிலையில் ஒழுங்கற்றதாகவே காணப்படுகின்றது என்பதை நாவலர் சோமசுந்தர பாரதியார் தெளிவாக எடுத்துக் கூறியுள்ளார். அகத்திணையியல் கூறும் கருத்துருவாக்கங்களைப் பின்வருமாறு வரிசைப்படுத்தலாம்:

1. திணைமரபின் நில அடிப்படை கூறப்படல்.
2. அகத்திணைப் பாடல்களின் தளமாக அமைபும் 'முதல், கரு, உரி' என்பன பற்றிய விளக்கம். முதல், கரு, உரி என்பனவ பாடலுக்கான முதல் அமிசம், பாடல் பிறக்கும் பின்புலம், அதாவது அது கருக்கொள்ளப்படும் பின்புலம், பாடலுக்குரிய அடிப்படை ஒழுக்கம் (உரி) என்ற கொள்ளப்படல் வேண்டும்.
3. இவற்றைத் தொடர்ந்து அவற்றின் விரிவுபற்றிக் கூறி அதன் பின்னர் திணைமயக்கம் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. உள்மையில் இந்த விடயங்கள் சொல்லப்பட்டுள்ள ஒழுங்குமுறையைப் பங்கும்பொழுது சோமசுந்தர பாரதியார் சொன்னது சரியென்படுகிறது.
4. அடுத்து இப்பாடல்களுக்குரிய பாத்திரங்கள் பற்றிக் கூறப்படும்.
5. அகத்திணைப் பாடல்களுக்குரிய முக்கிய எடுத்துரைப்புப் பண்பான உள்ளுறை என்ற எண்ணக்கரு.
6. கைக்கிளை, பெருந்திணை பற்றியவை.

அகத்திணைப் பாடல்களுக்கு அடிப்படையாகவுள்ள கொள்கையினை நான்கு நிலைப்பட எடுத்துக் கூறலாம் :

1. திணைக்கும், நிலத்துக்குமுள்ள தொடர்பு, அதில் ஏற்படக் கூடிய மாற்றம், திணை மயக்கம்.
2. முதல், கரு, உரி என்ற எண்ணக்கரு.
3. அவற்றைப் பேசக்கூடிய பாத்திரங்கள் அவற்றினால் பேசப்படத்தக்க விடயங்கள் (கூற்று).
4. அகத்திணைப் பாடல் எடுத்துரைப்பின் தளச் சிறப்பு அம்சங்கள்:

(அ) உள்ளுறை

(ஆ) பெயர்கள் சுட்டிக் கூறப்படாமை.

இவற்றை நோக்கும்பொழுது அகத்திணைப் பாடல்கள் என்பவை அடிப்படையிற் பாத்திரக் கூற்றுக்களான தளச் செய்யுட்களே என்பது தெளிவாகின்றது.

அடுத்துப் பிரதானமாவது உள்ளுறை பற்றிய குறிப்பாரும்.

புறத்திணைப் பாடல் மரபோடு ஒப்புநோக்கும்பொழுது அகத்திணைப்பாடலின் பிரதான அமிசம் சொல்ல விரும்புகின்ற விடயத்தை வெளிப்படையாகக் கூறாமல் 'உள்ளுறுத்தி'ப் படிமநிலைப்படுத்திக் கூறுவதாகும்.

இந்த விடயம் பற்றிப் பல அறிஞர்கள் ஆராய்ந்துள்ளனர். பண்டைய தமிழ் நாடகம் பற்றிய எனது ஆய்வின்பொழுது இதுபற்றி நோக்கவேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது. உள்ளுறையின் படிமநிலை (உள்ளுறுத்தல்) முறைமையானது இன்றும் எழ்த்து நாட்டார் பாடல்களிலே காணப்படுவதற்கான உதாரணங்களை அங்கு தந்துள்ளேன்.

உள்ளுறை பற்றிய அகத்திணையியற் குறிப்பில் முக்கியமாகப் படுவது, தொல்காப்பியம் அதனை உள்ளுறை உவமம் என்று கூறுவதாகும். உள்ளுறையாகக் கூறும் மரபை உவமமயோடு இணைக்கலாமா என்பது ஒரு ஆழமான வினாவாகும். உள்ளுறை உவமம் என்று சொல்லி அடுத்த சூத்திரத்திலே ஏனை உவமம் 'தானுணர் வலகத்தே' என்று கூறும் அவசியம் ஆகியிருக்கு ஏற்பட்டுள்ளது. கவிதை வளர்ச்சியில் ஆரம்ப நிலைக்குரியது என்று பெளறா (Bowers) போன்றவர்கள் கூறுவனவற்றை மனங்கொண்டால் தொல்காப்பியர் இதனை உவமம் என்று கூறவேண்டியதில்லை என்றே கருதவேண்டியுள்ளது. ஆனால், தனது வாசகர்களுக்கு உள்ளுறையை விளக்குவதற்கு அவர் உவமம் என்ற எண்ணக்கருவைக் கையாண்டிருக்கலாம் என்ற முறையிலேதான்



சிறந்திக வேண்டியுள்ளது. ஏனென்றால், தொல்காப்பியர், வடமொழி நிலைநின்று தமிழில் அமைப்பையும் இலக்கியத்தையும் வினக்க முனைந்துள்ளார் என்பது விவாதத்துக்கு அப்பாலான விடயமாகவே சொல்லப்படுகிறது. உலகம் என்ற சொல் வடசொல். மேலும், இந்த உள்நுழைப் பண்பு அகத்திணைப் பாடலுக்கு மாத்திரமே உண்டு.

பாரம்பரியமிகக் கொழியென்ற வகையில் சுமங்கலத்தத்தில் இதற்கு அண்மீட்டாகான எடுத்துரைப்பு உண்டு. அது 'நவளி' ஆகும். ஆனால், நிச்சயமாக நவளி வேறு உள்நுழை வேறு ஆகும். குறிப்பாகக் காவலிணைப் பாடல்களிலேயே உள்நுழைவை எடுத்துக் கூறவேண்டிய ஒரு சமூக நிர்ப்பந்தம் உள்ளது. அந்தச் சமூக நிர்ப்பந்தம் தலைவன் தலைவியின் பெயர் கூடிக் கூறப்படாமல் மூலமாகவும் தெரிய வருகிறது.

அகத்திணைப் பாடல் மரபில் கைக்கிளை பெருந்திணை என்பவை முக்கியமானவையாகும். கைக்கிளை பற்றி இக்காலத்தில் எடுத்துக் கூறப்படும் ஒருதலைக்காமம் என்ற வினக்கத்துக்கு அப்பாலே சென்று வயது வராத ஒரு பெண்ணைப் பார்த்து வயதுவந்த ஓர் ஆண் அப்பாலே சென்று 'எமம் சாலா இடும்பை எய்திக் கூறுவன என்று அகத்திணையியல் கூறுகின்றது. பெருந்திணை பற்றிக் கூறுவனவும் கவனத்திற் கொள்ளப்படவேண்டியவை. பெருந்தாக்காமம் என்ற வாய்பாட்டை உடைக்கும்பொழுது அதனுள்ளே தெரிகின்ற சமூகப் பண்பாடு அகிச்சினையே தருகின்றது. கைக்கிளையில் 'காமம் சாலா இளமையோன் வறின்' ஈடுபாடு என்றால், பெருந்திணையில் 'இளமை தீர்நிலம்' என்று கூறப்படுகின்றது. அதாவது வயது முதிர்ந்தவர்களுடைய காமநிலை என்பதாகும். இலக்கியப் பாடல்களுக்குள் இந்த இரண்டும் வரன்முறையானவையென இடம்பெறுவது இந்தப் பாடல்கள் நிலைய சமுதாயத்திலே பாலியற் பிரச்சினைகள் நிலவின என்பதைக் காட்டுகின்றது. அன்பிணைந்திணையின் எடுகோளாக அமைபும் ஓர் எளிமையான சமுதாயமாகத் தொல்காப்பியக்கைக்கிளை, பெருந்திணை கூறும் சமுதாயத்திணைக் கொள்ளலாமோ என்பது சந்தேகமே. இது வரலாற்று மானிடவியலாளர்களுக்கான பிரச்சினையாகும்.

கவிதைமயம் நிலைநின்று பார்க்கும்பொழுது அகத்திணைப் பாடல் மரபு தொடர்நிலையற்ற தளிச்செய்யுள் நிலைப்பட்டது என்பர்.

அகப்பாடல் மரபு பற்றித் தொல்காப்பிய அகத்திணையியலில் கரப்பட்டுள்ள கொள்ளகநிலைத் தளங்களுள் மிக முக்கியமானதாக அமைவது அகப்பாடல்களுக்கான புலமை ஊற்றுக்கள் பற்றிய குறிப்பாகும்.

நாடக வழக்கீறும் உலகியல் வழக்கீறும்  
 பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்  
 காலியை பரிபாட்டு ஆயிரே பாங்கீறும்  
 உடயதாரும் என்மனைப் புலவர்.

இந்தச் சூத்திரத்தில் அகப்பாடல்கள் பற்றிய இரண்டு முக்கியமான விடயங்கள் கூறப்படுகின்றன. முதலாவது அகத்திணைப் பாடல் களுக்கான ஊற்றுப்பற்றியதாகும். இரண்டாவது இந்த அகப்பாடல்கள் பெரும்பாலும் எந்தப் 'பா' வகைகளுள் வரும் என்பது பற்றிய குறிப்பாகும்.

'புலனெறி வழக்கம்' என்பது மிகமுக்கியமான ஒன்றாகும். அதுபற்றிய குறிப்பு 'பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்' என்றே வருகிறது. அதாவது பாடல்களிலே காணப்படுகின்ற புலனெறி 'வழக்கம்' நடைமுறை என்பது சொல்லப்படுகிறது. இந்தப் புலனெறி வழக்கினை நாடக வழக்கோடும் உலகியல் வழக்கோடும் இணைத்து கேட்கி இந்த அகப்பாடல்களுக்கான ஓர் உலகியல் வழக்கு உண்டென்பதும், நாடக வழக்கு என்று அடையாளம் காணப்படுகின்ற ஒரு வழக்கும் உள்ளது என்பதும் தெரிகிறது.

நாடகவழக்கு, உலகியல்வழக்கு என்பவையற்றவை எவ்வாறு விளங்கிக்கொள்ள வேண்டுமென்பது அவசியமான ஒரு வினாவாகிறது.

உலகியல் வழக்கு என்பது சாதாரணமாக உலக நடைமுறையிலே உள்ள இந்த விடயங்கள் பற்றிய வழக்காகும். இது ஒரு சரியான நிலைப்பாடு ஆகும். சாதாரண வாழ்க்கை நிலையில், ஆண் - பெண் உறவில் நிகழ்வாயிலே பாடலுக்கான பொருளாக அமைபும்.

அடுத்த வினா என்னவென்றால், 'நாடகவழக்கு' என்பது யாது என்பதே. உலகியல் வழக்கிற்கு அதனோடுள்ள தொடர்பு யாது? இதற்கான பதிலைக் காண்பதற்கு நர்ஸியர்க்கிலியரும் இளம்பூரணரும் உதவுகின்றனர். நர்ஸியர்க்கிலியர் நாடகவழக்கு என்பதைப் 'புனைந்துரை' முறை என்பார். புனைந்துரை என்பது புளையப்பட்ட, அதாவது இப்படியான நிகழ்ந்தது என்று கற்பனை நிலைப்படுத்திக் கூறுதலாகும். இதனை ஆங்கிலத்தில் imaged situation என்றோ அல்லது fictionalised situation என்றோ கூறலாம். அதாவது உலகியலில் காணப்படுவதைப் 'புனைந்து' கூறுவதாகும். புலவர்களது அகப் பாடலுக்கான இலக்கிய எடுத்துரைப்பு மரபு புனைந்துரைக்கப்பட்ட சூழமைவுகளை (சந்தர்ப்பங்களை)த் தளமாகக் கொண்டது எனலாம்.



நாடகவழக்கு என்பதற்கு இளம்பூரணர் தரும் வரைவிலக்கணமானது நாடகம் ஒன்றினது அச்சாணியான அடிசம் ஒன்றினை மாத்திரமல்லாமல் அகப்படல்களின் 'நாடகப் பாய்கினை'யும் அழுத்தமாக எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இளம்பூரணர் நாடகவழக்காவது 'சுவைபடவந்தனைவெல்லாம் ஓரிடத்தே வந்தனவாகத் தொகுத்துக்கூறல்' என்பார். இங்குச் சுவையென்பது ரஸிக்கொள்கையிற் பேசப்படும் உணர்ச்சி நிலைகளாகும். அதாவது, உலகியல் நடைமுறையில் காணப்படும் ஆள் - பெண் உறவு பற்றிய சந்தர்ப்பமொன்றினை நாடகபாணி நிலைப்படத் தருவதிலிருந்தே அகப்படலுக்கான இலக்கிய எடுத்துரைப்புமுறை உண்டாகிறது.

சாதாரண உலகியல் நடைமுறையொன்று எல்லாறு இலக்கிய நிலைப்படுத்தப்படுகின்றது என்பதற்கான ஒரு கொள்கை - விளக்கமாக இந்தக் கூற்று அமைகின்றது.

தமிழியல் ஆய்வாளர் சிலர், உலகியல் வழக்கு, நாடகவழக்கு என்ற எண்ணக்கருக்கள் நாட்டியசாஸ்திரத்தில் வரும் 'லோகதர்மி', 'நாட்டியதர்மி' என்பனவாகவே இருத்தல் வேண்டுமெனக் கூறியுள்ளனர்.

நாட்டியசாஸ்திரத்தில் நாட்டியதர்மி என்பது லோகதர்மியின் புனைநிலையென்றே கூறுவர். சிலர் லோகதர்மி என்பதை யதார்த்த நிலையாகவும், நாட்டியதர்மியை நாடகத்துக்கான மோடிமைப்படுத்தப்பட்ட வடிவம் (stylised form) என்றும் கூறுவர்.

ஆனால், இங்கு அவர் நாட்டிய தர்மியோடு நின்றுவிடவில்லை. உலகியல் வழக்கையும் நாடக வழக்கையும் பற்றிக் கூறுவதற்குக் காரணமே இவை இரண்டுக்கும் அப்பாலுள்ள 'இலக்கிய நடைமுறை' பற்றிக் கூறுவதற்காகவே ஆகும். அதாவது லோகதர்மி, நாட்டிய தர்மிக்கு மேலே தொல்காப்பியம் 'சாஸ்திரத்திய தர்மி' பற்றிக் கூறுகிறது.

அகத்தினைப்பாடல் மரபு பற்றிய ஒரு முக்கியமான கவிதைக் கொள்கையாக இதனைக் கொள்ளலாம்.

ஏற்கெனவே நாம் கூறியுள்ள அகப்பாடல்களின் 'மூன்றுபடி நிலைகள்' பற்றி இங்கு நிலைவற்றுத்தல் வேண்டும். இங்கு கூறப்படுவது அகப்பாடலின் இலக்கியநிலை என்பது மூன்றாம் படிநிலை யாகவே வருகிறது என்பதாகும். உலகியல்நிலை முதலாவது, இரண்டாவது அதன் நாடக மயவாக்கம், மூன்றாவது அது இலக்கியமாக எடுத்துரைக்கப்படும் முறைமை.

புறத்திணையியலுக்கு வரும்பொழுது முதல், கரு, உரி என்ற கூறுதிகொள்களோ உள்ளூறை உலமம் என்ற எடுத்துரைப்பு முறையோ

பேசப்பெறாமற் 'புற' வாழ்க்கையில் தோன்றும் கூற்றுக்களே பாடற் பொருளாக அமையும் தன்மைபைக் காண்கின்றோம். 'புறம்' என்ற சொல்லைத் தொல்காப்பியர் பயன்படுத்தியுள்ள முறைமையிலுள்ள ரூட்பத்தை அவதானிக்கத் தவறக்கூடாது. 'வெட்சிதானே குறிஞ்சியது புறனே' என்று கூறுவார். அதேபோல் 'சுஞ்சிதானே முகவைவது புறனே' என்று அகத்தினைக்குச் சொல்லப்பட்ட பூக்களின் பெயரைக் கூறி அதனால் நிலத்தை உணர்த்தி அந்த நிலத்துக்குரிய படைநிலைகளையும் சமூக வாழ்க்கை நிலைகளையுமே புறம் என்று கூறுகிறார்.

இதுவரை அகப்பாடல்களின் அடிப்படை அம்சங்கள் பற்றிப் பார்த்தோம். அவற்றைப் பின்வருமாறு தொகுக்கலாம்:

1. நிலத்தை அதாவது அவ்வந்திலங்களின் வாழ்க்கைமுறையிற் பிரதானப்படும் ஆள் - பெண் உறவும் அதனோடு இயைந்தனவான அதாவது காரணகாரியத் தொடர்புடை யளவான நடைமுறைகளும் சேர்த்துப் பேசப்பெறும்.

இந்த நிலங்கள் அவற்றின் புலியியல், பொருளியல் அடிப்படையில் முக்கியத்துவம் பெறும் தாவரங்களால், உன்மையில் அவற்றின் பூக்களால், பெயர் பெறும். இதுவொரு முக்கிய விடயமாகும். ஒவ்வொரு நிலத்துக்கும் அவ்வந்திலத்தின் பிரதான பொருளியல் நடவடிக்கை யோடு சம்பந்தப்பட்ட தாவரமே குறியீடாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இவ்விடயம் பற்றி ஹாவசிரியர் ஆய்கிலத்தில் எழுதியுள்ள ஒரு கட்டுரையினைக் காலஞ்சென்ற ந.வாளமாமலை தமது 'ஆராய்ச்சி'ச் சஞ்சிகையில் 'இணைக்கோட்பாட்டின் சமூக அடிப்படைகள்' என்ற பெயரில் மொழிபெயர்த்துள்ளார். எனவே, அதுபற்றி இங்கு பேச விரும்பவில்லை. இங்கு அந்தச் சமூகங்களின் பிரதேசக் கவித்துவ வெளிப்பாடுகள் பற்றியே நோக்குகிறோம்.

2. இதற்குரிய பாடல்களுக்கான தோற்றம், அமைப்பில் முதல், கரு, உரி எனும் எண்ணக் கருக்கள் தளமாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

3. இந்தப் பாடல்கள் அமையும் முறைமையில் சம்பந்தப்பட்டவர்களின் பெயர்கள் குறிப்பிடப்படா. இதன் முக்கியத்துவம் புறத்திணைப் பாடல்களைப் பரக்கும்பொழுது தான் நன்கு புலனாகும்.



ஏனெனில் புறத்திணைப் பாடல்களில் சில துறைகளில் பெயர் குறிப்பிடப்படுவது அத்தியாவசியத் தேவையாகிறது.

4. அகப்பாடல்களின் எடுத்துரைப்பு முறைமை உள்ளுறை ஏறும் சிறப்பம்சத்தைக் கொண்டது.
5. இவற்றுக்கு மேலாக அகப்பாடல்களுக்கான புலமை நடை முறை உலகியலை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவும் அதேவேளையில் அந்த உலகியல் நிகழ்ச்சியை நாடகமயப்படுத்தியதாகவுமிருக்கும்.

அகப்பாடல் மரபையடுத்துத் தொல்காப்பியம் புறம் பற்றிப் பேசத் தொடங்குகிறது. அகம் - புறம் என்ற சொற்றொடர் பயன்பாட்டே ஓர் அடிப்படையான சமூகக் களமொட்டத்தினைத் தளமாகக்கொண்டது என்பதனை மறந்துவிடக்கூடாது. ஒரே சமூகத்தில் தோன்றுகின்ற பாடல்கள் (கவிதைகள்) அகம் - புறம் எனப் பெயரிடப்படுகின்றன. திணை என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியே தொல்காப்பியம் இரண்டையும் விளக்குகின்றது. அகத்திணை / புறத்திணை.

புறம் அகமளவுக்குத் திணை நிலைப்பட்டதுதான். அதாவது நிலத்தின் சூழல் இயல்புகள் சமூக / அரசியல் ஒழுங்கமைவுகளைத் தீர்மானிக்கின்றன. இங்கும் அகத்திணைக்கு உள்ளதுபோல் பூக்களாலே (மரங்களாலே) குறிப்பிடப்பெறும் ஒரு மரபு உண்டு.

குயிரஞ்சி - வெட்சி, முல்லை - வஞ்சி, மருதம் - உழிஞை, நெய்தல் - தும்பை, பாலை - வாளை எனப் புறத்திணை நிலைக்கு அவ்வநிலைக்கரிலுள்ள இவ்வொரு (மரம்) பூ குறியீட்டாகப்படுகின்றது.

இந்தப் பூக்கள் மரம் அவ்வநிலைத்துக்குரிய போத்திணைகள், பாடல்திணைகள் கட்டப்பெறுகின்றன.

உலக நிலைப்பட்ட வீரப்புகழ்ச்சிக்குத் தளமாக அமையும் பாடல்களுக்கான களமே தமிழ் மரபைப் பொறுத்தவரையிலே 'புறம்' தான். தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தில் - தென்னிந்தியப் பாரம்பரியத்தில் கவித்துவ வெளிப்படாட்டைப் பொறுத்தவரையில் ஆண் - பெண் நேய உறவின் தளமாகிய அகம் முக்கியப்படுத்தப்படுகிறது. பிற பண்பாடுகளில் காதல் பாடல்களென்ற பெருந்தலைப்பின்கீழ் இந்த விடயம் இடம்பெறும்.

பாடல் மரபின் அடிப்படையில் நோக்குப்பொழுது அகம் - புறம் என்பவை சமயவணங்காலே கருதப்படல் வேண்டும்.

தொல்காப்பியம் புறப்பாடல்கள் பற்றிய விளக்கத்தில் ஒவ்வொரு திணைக்குமான போர் திணை நடவடிக்கைகளையும் அவற்றோடு தொடர்புடையவைவற்றையும் விவரிக்கின்றது. அகத்திணையியலோடு ஒப்புநோக்கும்பொழுது புறத்திணையியலில் விடய ஒழுங்கு செம்மையாகவுள்ளது. அகத்திணையியலில் பாத்திரங்கள், பாத்திரங்களுக்கான கூற்றுக்கள் முதன்மைப்படுத்தப்பட, புறத்திணையியலில் பாடலுக்கான சூழமைவுகள் மிகத் தெளிவாக்கப்படுகின்றன.

புறத்திணையைப் பொறுத்தவரையில் தொல்காப்பியம் புறத்திணையியலிலே எடுத்துக்கூறும் பாடல் மரபு புறப்பாடல்கள் பற்றிய தீர்மானமான தரவுகளைக்கொள்ள முடியாதுள்ளது. ஏனெனில் புறநானூற்றுச் செய்யுள்களுக்கான திணை, துறை அமைப்பில் தொல்காப்பியம் புறத்திணையியலிலும் பார்க்கப் பூப்பொருள் வெண்பா மாலையில் எடுத்துக் கூறப்படுகின்றனவே பெரும்பாலும் பொருத்த முடையவைகளைக் காணப்படுகின்றன என்று அறிஞர்கள் கருவர்.

புறத்திணை அரச உருவாக்கம், அகநானூறு என்பவற்றை ஒரு துறையாகும். எனவே, அதுபற்றிய வேறுபடும் அணுகுமுறைகள் இருப்பதற்கான நியாயப்பாடு உண்டென்பதை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது. அந்த அளவில் புறத்திணைப் பாடல் மரபு முக்கியமானதாகும்.

நற்றிணை, குறுந்தொகை, அகநானூறு என்பவற்றை ஒரு தொகுதியாகவும், புறநானூற்றினை இன்னொரு தொகுதியாகவும் கொண்டு நோக்கும்பொழுது புறப்பாடல்களுக்குத் திணை, துறை கூறும் முறைமையில் ஒரு திட்டவட்டத் தன்மையினைக் காணலாம். அகப்பாடல்களுக்கான கொள்கைகளில் பாடலின் விடயப்பொருளே பிரதானப்படுத்தப்படுவதைக் காணலாம்.

தொல்காப்பிய அளிக்கைமுறையினை நோக்கும்பொழுது அகம் - புறம் என்பன ஒரு தளையத்தின் இரு புறங்களாகவே தரப்பட்டுள்ளன. அதாவது கவித்துவக் கொள்கைநிலை நன்று பரந்தால் இந்தப் புறநிலை சங்க இலக்கியங்களுக்குள்ளேயே கேள்விக்குள்ளாக்கப்படுவதைக் காணலாம் (அகநானூறு, பட்டினப்பாலை, நெடுநல்வாடை).

[இந்த விடயம் பற்றிப் 'பள்ளடைத் தமிழ்ச் சமூகம் வரலாற்றுப் புரிதலை நோக்கி' என்ற எனது நூலில் வரும் கட்டுரைகளில் விவரிக்க ஆராய்ந்துள்ளேன்] இவ்வு புறத்திணையியல் பற்றிக் கூறலிடும்புலகு இரண்டு முக்கிய விடயங்களையே.



முதலாவது, புறம் என்பதை அகத்துக்குப் புறம் என்ற கருத்திலேயே தொல்காப்பியர் கூறுகிறார். அப்படியானால் அகம் யாது என்பது பிரச்சினையாகிறது. நச்சினாக்கினியர் கூறுவதுபோல் நெஞ்சு/மனம் நிலைப்பட்டதாகக்கொள்வது பல இடங்களிலே விளக்கச் சிக்கல்களை ஏற்படுத்துகிறது. அகம் என்பதனை இடப்பெயர்க் குழிப்பாகக் கொண்டு (விடாகம், மளையகம்) குடியிருப்புக்குள் தோன்றும் ஆள் - பெண் உறவு என்று கொள்வது பல சிக்கல்களைத் தவிர்க்கும். ('பள்ளடைத் தமிழ்ச் சமுதத்தில் நாடகம்' எனும் எனது நூலின் 3ஆவது அத்தியாயத்தில் இவ்விடயம் விரிவாக ஆராயப் பட்டுள்ளது).

சங்கப் பாடல்களிலே வரும் புறப்பாடல் மரபோடு ஒப்புநோக்கும் பொழுது இவ்வாறு கூறுவதை ஏற்றுக்கொள்வது சிரமமானதே உள்ளது. ஆனால், இவற்றினூடாக ஒரு முக்கிய உண்மை புலனாகின்றது. தொல்காப்பியம் சில இடங்களில் தனது கருத்துநிலைக்கு இனியந்த கொள்ளையாக்கத்துக்குத் தயாராக இருக்கின்றது என்பதே அந்த உண்மையாகும்.

புறத்தினையியலில் துறைகளே முக்கியமாகின்றன. புறத்தினையின் நேரடித் தன்மை அதாவது கருத்துக்களை நேரடியாக எடுத்துக் கூறும் தன்மை இங்கு முக்கியமாகின்றது.

புறத்தினையுக்குள் நடந்துள்ள புலம்பெறாத ஆட்சிமுறை களுக்கு இனியந்ததான படைநிலைகளும் கூற்றுக்களுமே முக்கியமாகின்றன என்பது தெரிகிறது. புறத்தினையப் பாடல்களும் தனிநிலைச் செய்யுள்களே.

வானக, காஞ்சி பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறுவளயிக முக்கியமானவையாகும். அவை மேலே சொன்ன நிலம் நிலைப்பட்ட கருத்துக்களை மறுதலிப்பது போலவேயுள்ளன,

வானகதானே பாணலயது புறனே  
தானில் கொள்ளைக் தத்தம் கூற்றறப்  
பாகுபட விசுப்படுத்தல் என்ப.

காஞ்சிதானே பெருத்தினையப் புறனே  
பாங்குக்கு சிறப்பின் பல்வாற்றாணும்  
நீர்வா உலகம் புல்லிய வகைத்தே.

வானகயில் பாணல நிலத்துக்குரிய வெற்றி கூறப்படாமல் ஒட்டு மொத்தமாக வாழ்க்கையின் வெற்றி பற்றிக் கூறப்படுகின்றது.

காஞ்சித்தினையியலே உலகநிலையாமையே வற்புறுத்தப்படுகின்றது. புறநானூற்றுப் பாடல்களைப் பார்க்கும்பொழுது உயிர் நிலையானதல்ல; எனவே, செய்யவேண்டியவற்றை ஒரீடம் குறையாது செய்து முடித்தல் வேண்டுமென்ற கருத்தே மேலோங்கி நிற்கின்றது. காஞ்சி என்பதற்கு அக்கருத்தும் உண்டு என்பதன் மறந்துவிடக்கூடாது.

புறத்தினையியலில் வரும் பின்னையாட்டுப்போன்ற துறைகள் மூலம்தான் தமிழ்நாட்டின் அரசு உருவாக்கத்துக்கான சில நடவடிக்கைகளைக் காணலாம். இத்தகையவை மூலம்தான் வீரன் ஒருவன் ஆட்சித் தகைமையுடையவன் ஆகின்றான் என்பது தெரிய வருகின்றது. இந்த ஆட்சி அதிகார வளர்ச்சியில் 'பாதிடு' எவ்வாறு செய்யப்பட்டது, நாளாவயில் இருப்பவர்களிடையே கள் (மது) பரிமாறப்படுவதன் சமூக முக்கியத்துவம் யாது என்பவை மிக முக்கியமான வினாக்களாகும்.

இதனைப்படுத்துக் களையல், கற்பியல், பொருளியல் பற்றிய சிக்கல்களைப் பார்ப்போம். கற்பியல், பொருளியலில் வரும் விடயங்கள் அகத்தினையுக்குள்ளே வரவேண்டியவை. அகத்தினையைய அடுத்துப் புறத்தினையைய வைத்து இவை மூன்றையும் சொன்னதால் உண்மையில் இவை தொல்காப்பியத்தின் மூலவடிவில் இடம் பெற்றவையா என்ற சந்தேகத்தைத் தமிழியல் அறிஞர்கள் சிலர் கிடைப்பியுள்ளார்கள். அவர்கள் சொல்கின்ற முக்கியமான விடயம் என்னவென்றால், அகத்தினையியலில் சொல்லப்படுகின்ற பெறுமானங்கள், நியமங்கள் பல களையல், கற்பியலில் விடுபட்டுப் போயுள்ளன என்பதாகும். இவற்றைக் கூறி அதிக நேரத்தை எடுக்கவிடும்பவில்கலை, களவை இளங்காணும் முறையிலேயே ஒரு சிக்கல் உள்ளது.

.....  
மறையோர் தேளத்து மன்றல் எட்டனுள்  
துறையவை நயயாழ்த் துணைமையோர் இயல்பே,

கந்தர்வர்களின் திருமண இயல்பை ஒத்தது களவு என்று சொல்லப் படுகிறது. மன்றல் எட்டனுள் எனும்பொழுது திருமண வகைகள் என்ற கருத்தே உள்ளது. ஆனால், களவு உண்மையில் திருமணம் அல்ல. களவுநிலையில் தலைவன் திருமணம் செய்யாது விட்டு விடுவானோ என்ற பயமே பெரிதும் உண்டு.

கற்பு வைப்படுவது கரணமொடு புணரக்  
கொளஞ்சூரி மரபின் கிழவன் கிழத்தினயக்  
கொடைக்குரி மரபினோர் கொடுப்பக் கொள்வதுவே



இது எவ்வாறு இருமணங்கள் நடைபெற்றன என்பதைக் காட்டும் சூத்திரமாகும்.

தொல்காப்பியருடைய இலக்கிய ஆக்கம், கவித்துவம் பற்றிய கொள்கைகள் பற்றி நோக்கும் நமக்குக் களவியல் கற்பியலிலும் பார்க்க, பொருளியல் முக்கியமாகிறது. ஏனெனில் பொருளியலிலே இறைச்சி என்பது பற்றிய பிரச்சினை வருகின்றது. அதிலுள்ள இன்னொரு பிரச்சினை என்னவென்றால் பொருளாதிகாரம் என்று பெயர் வைக்கப் பட்டுள்ள பிரிவினாள் வருகின்ற இயல்களில் ஒன்றுக்குப் பொருளியல் என்று பெயர் வைத்தால் பொருள் என்ற சொல்லுக்கான திட்ட வட்டமான கருத்து யாது என்பது ஒரு முக்கிய வினாவாகிறது. இரண்டு இடங்களிலும் ஒரே கருத்தா அல்லது வெவ்வேறான கருத்துக்களா? இளம்பூரணர் இதை ஒழிப்பதில் என்று கூறுவது சரி போவவே தெரிகிறது. இறைச்சி என்பது யாது? உள்ளுறை உவமம் என்பது யாது? இவை பற்றிய சூத்திரங்கள் உள்ளன. எனினும் ஒரு தொடரை உள்ளுறை உவமமாகக் கொள்வதா அல்லது இறைச்சியாகக் கொள்வதா என்பது பற்றிக் கருத்து வேறுபாடுகள் உள்ளன. ஒருவர் உள்ளுறை உவமம் என்பதை இன்னொருவர் இறைச்சி என்பார், மறுபும் கூறுவர். இரீதச் சிக்கல்கள் பேரதாது எனும் வகையில் இறைச்சி பற்றிய சூத்திரமே பாடபேதத்தை உடையதாயிருக்கிறது. நச்சினார்க்கினியர் வாசிப்பில் 'இறைச்சி தானே பொருட்டமுத்ததுவே' என வரும். இளம்பூரணரோ 'இறைச்சிதானே உரிப்பறத்ததுவே' என்று கூறுவர்.

இறைச்சி என்பது 'பொருட்டமுத்ததுவே' என்று சொல்லும் பொழுது, சொல்லின் பொருளுக்கு அப்பாலானது அல்லது அந்தப் பொருளுக்குப் புறத்தாக நிற்பது என்று நச்சினார்க்கினியர் சொல்லும் பொழுது கருத்து மயக்கம் ஏற்படுவது இயல்பே.

உரையாசிரியர்களுள் இளம்பூரணருக்கு ஒரு சிறப்பிடம் உண்டு. 'உரிப் புறத்ததுவே' என்றால் அது எப்படிப் பாட்டில் வரும். இறைச்சி என்பது நேயப்பட்டு நின்றல் என்பர். இதனை ஆங்கிலத்தில் allied, integral என்று கூறலாம். அதாவது தொடர்ந்த படிமம் என்று கொள்ளலாமோ எனச் சிந்திக்கத் தோன்றுகிறது. நேரடித் தொடர்பில்லாது அந்நுடன் இணைந்து வருவதாகச் சொல்லலாமோ தெரியவில்லை. \*

\* கோபாலையர் தமது இலக்கணப் பிரகாரத்தில் அக்கதையை ஒரு நிலைமை பற்றி நம்கையச் சிந்திக்க வைக்கிறார்.

இது சரியான முறைமையில் ஆராயப்பட வேண்டும். இதில் எதைவும் தூக்கி எறிய விரும்பவில்லை. இறைச்சி வேறு உள்ளுறை உவமம் வேறு என்று சொல்லப்பட்டாலும் உண்மையில் இந்தச் சூத்திரங்கள் சம்பந்தமாகப் பலத்த சந்தேகம் இருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. இரீதச் சூழலிலேதான் நாம் கவிதை பற்றிய கொள்கை நிலைக்கு மீண்டும் வருகிறோம். இப்பொழுது மெய்ப்பாட்டடிவனை நோக்குவோம். மேலைநாட்டுத் தமிழியல் அறிஞர்கள் இது நாட்டிய சாஸ்திரத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டுள்ளதாகக் கூறுகிறார்கள். வரதராஜ ஐயர் போன்ற உள்ளூர் அறிஞர் சிலரும் அவ்வாறே கருதுகின்றனர். நாடகவியல் மாணவன் ஏனும் வகையில் நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றிச் சிறிது சொல்ல விரும்புகிறேன். இது சமஸ்கிருத இலக்கியத்தில் ஒரு பெரிய மைல்கல் போன்றது. இந்திய அழகியல் பற்றிய மிக முக்கியமான தூள்.

நாடகத்தில் பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கிறவர்கள் அந்தப் பாத்திரங்களுக்கான பாவங்களை எவ்வாறு எடுத்துக்காட்டுவது என்பது பற்றி விவரிக்கும். உணர்ச்சிகள் அபிநயத்துக் காட்டப்படும் முறைமை பற்றியது. அங்கங்களால், சொற்களால், ஆடை அணிகளால், உணர்ச்சி மேலெழுமைகளால் இவை காட்டப்பெறும். இதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் ஒருவருக்கு இவற்றையப் பார்க்கும்பொழுது மனதிலே ரஸ (சுவை) நிலையேற்படும். அந்தநிலையில் நடிப்பவருக்கும், பாப்பவருக்குமிடையே ஓர் அற்புதமான ஊடாட்டம் ஏற்படும்.

இவ்வாறு காட்டப்பெறும் உணர்ச்சிகள் 'பாவங்கள்' எட்டுவகைப் படும். அந்த எட்டும்தான் நிலையான பாவங்கள் (ஸ்தாயி பாவங்கள்). இந்த எண்வகை உணர்ச்சிகளைத் தமிழில் சொல்லவேண்டுமென்றால் உரையாசிரியர்கள் சொல்வதுபோலச் சுவை என்றே சொல்லவேண்டும். தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாடு என்ற சொல்லையே பயன்படுத்துகிறார். ஏனென்றால் இரீதச் பாடல் மரபில் ஒரு 'பிரேகட்சகர்' என்ற பாப்பவர் இல்லை. அந்தப் பாப்பவர் இருந்தால்தான் ஆற்றுகிறவருக்கும் பாப்பவரையானருக்குமிடையில் சக + இருதய (சூருதய) நிலையேற்படும். இருவரும் ஒரே இதய நிலையிலே நின்று பார்க்கிறார்கள் என்று பிற்காலத்தவர்கள் விளக்குவார்கள். தொல்காப்பியர் மிகக் கவனமாக இந்த (ரஸ)ச் சுவை என்பதைப் பற்றிச் சொல்லாமல் மெய்யிலேபடுவது மெய்ப்பாடு என்பார். பரதனும் தொல்காப்பியரும் சந்தத்தை முதலில் கூறாமல் எட்டுப் பாவங்களையே முதன்மைப்படுத்துவர். தொல்காப்பியத்தில் நடுவழிவை பிள்ளுக்குத்தான் சொல்லப்படுகிறது. 'நடுவு



நிலையோடு சேர்த்து ஒன்பது என்பாரும் உள். இவற்றை நாட்டிய சாஸ்திரத்தினிருந்துதான் தொல்காப்பியர் எடுத்தாரென்று சொல்வது ஒரு சிக்கலான விடயமாகும். சி. மு. 3ஆம் நூற்றாண்டினிருந்து சி.பி. 3ஆம் நூற்றாண்டுக்கு இடைப்பட்ட காலத்திலேயே நாட்டிய சாஸ்திரம் தோன்றியிருக்க வேண்டுமென்று பொதுப்படைப்பாகச் சொல்வர். தொல்காப்பியத்தை நாய்கன் சி. பி. 250 - 350க்குக் கிழே கொண்டு செல்வது மிகச் சிரமமே. எனவே, தொல்காப்பியர் இவற்றை நாட்டிய சாஸ்திரத்தினிருந்து எடுத்துக்கொண்டாரென்று சொல்வதிலும் பார்க்க மெய்ப்பாடுகள் பற்றிய ஒரு பொதுவான கருத்து அக்காலத்தில் நிலவிற்று என்று கொள்வதே பொருத்தமானது போலத் தெரிகிறது. இதிலிருந்து தான் எடுத்தார் என்று கூறுவதற்கான தடயங்கள் குறைவே. ஏனென்றால் தொல்காப்பியக் காலமும் நமக்குச் சிக்கலானதாக இருக்கிறது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தினுடைய காலம் சம்பந்தமாக சிலர் சி.பி. 300க்கு மேலே செல்வதில்லை. இத்து சேகர் Origins and Decline of the Sanskrit Drama என்ற தமது நூலில் பரதர் மரபே திராவிட மரபு என்று கூறுவர்.

ஆனால், இங்கு முக்கிய விடயமொன்றுள்ளது. தொல்காப்பியர் கூறும் கவிதைக் கொள்கையில் மெய்ப்பாட்டியலுக்கு முக்கியமான இடமுண்டு. ஏனென்றால் மெய்ப்பாடுகளை அகத்திணைப் பாடல் களின் ஒரு அமிசமாகக் கொண்டு வருகிறார். இதில் இன்னொரு சுவாரஸ்யமான விடயம் என்னவென்றால் மெய்ப்பாட்டியலில் புறத்திணை சம்பந்தமான அவதூறல்களைக் கூறவேயில்லை. அங்கே சொல்லப்படுகின்றனவெல்லாம் அகத்துக்குரியனவே. மெய்ப்பாட்டியலும் அகத்திணையோடு சேர்ந்ததுதான். முதலில் முதல், கரு, உரி என்ற அகத்திணைப் பாடல்களுக்கான எண்ணக்கருக்களை முதன்மைப்படுத்துகிறார். மூன்று நிலவிய மரபை ஒழுங்குச் செம்மையுடன் தருகிறார். மெய்ப்பாடுகளை உரியுடன் இணைக்கிறார் போலும். ஏனெனில் பாத்திரங்களின் இந்த இந்த நிலைகளில் இள்ள இள்ள உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் காணப்படும் என்கிறார். ஆகவே, அகப்பாடல் பற்றிய கொள்கை யாக்கத்திற்கு மெய்ப்பாடு என்ற உள்நிடு முக்கியமாகிறது.

பாத்திரங்களில் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளாக அதாவது உடம்பிலே தெரியப்படுவனவாக எடுத்துக்கூறப்பட்டுள்ளன.

இதுதொடர்பாக ஒரு முக்கிய விடயத்தைக் கூறவேண்டும். மெய்ப்பாட்டியல் முதற் சூத்திரத்தில் தொல்காப்பியர் கூறுவது மிகமிக முக்கியமானது. 'பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணார்து பொருளும் கள்ளிய

புறனே நாளான்கென்ப' இது எட்டுச் சுவைகளுக்கும்மான களம் பற்றிக் கூறுகிறது. எட்டுச் சுவைகளும் 32 விபாலங்களிலிருந்து வருகின்றன என்று சொல்வது தொடல்குபவர் அலை, (அந்த உணர்ச்சிகள்) பண்ணையிலே காட்டப்படுகின்றன என்கிறார். பண்ணை என்பதற்கு பேராசிரியர் கூறுவது, 'பெண்களின் விளையாட்டிடத்தின் கண்ணோகாம நுகர்ச்சி விளையாட்டுக்கள் நிகழும் இடங்களின் கண்ணோ நிகழ்வன்'. பண்ணை எனும் இடத்தில் வெளிப்புடுத்தப்படுகின்ற உணர்ச்சிகள் என்ற கருத்துப்படவே அச்சுத்திரம் சொல்கிறது. தொல்காப்பியர் ஆற்றுகை, பாத்திரங்கள் என்ற சொற்களைப் பயன்படுத்தாமல் விட்டாலும் பண்ணை என்ற சொல்லின் மூலம் பெண்களின் ஆற்றுகை இடத்தையே குறிப்பிடுகிறார் (the place of performance).

பண்ணை என்றுமிடத்தில் எத்தகைய ஆட்டங்கள் நிகழ்ந்திருக்கும் என்பதற்கான குறிப்பைக் கவித்தொகையிலே காணலாம். விளையாட்டிடம் என்பதை இன்றுள்ள playground என்ற கருத்தில் எடுக்கக்கூடாது. விளை + ஆட்டு என்பதே சொல். ஆட்டத்தினால் விளைவிக்கப்படும் மளநிலை (களிப்பு) இங்கு முதன்மைப் படுகிறது. உணர்ச்சிகளைத் தோற்றுவிக்கின்ற ஆட்டம் நிகழ்கின்ற இடம் என்கின்ற கருத்தும் அதற்குள் இருக்கின்றது. பிற்காலத்துக் கருத்தை வைத்துக்கொண்டு அதை நாய்கன் பார்க்கக் கூடாது. கவித்தொகை தவிர்த்த மற்றைய அகப்பாடல்கள் அகவலிலேயே உள்ளன. அகவலிலே அவை பாடப்பட்டிருப்பதனால் அவ்வாறு ஏன் பாடப்பட்டன என்பது தீர்க்கப்பட வேண்டிய ஒரு வினாவாகும். \*

அதுவரை அகத்திணைப் பாடல்கள் தோன்றுவதற்கான பின்புலம் பற்றியும் அகத்திணைப் பாடல்களின் எடுத்துரைப்புக்கான சிறப்பு அமிசங்கள் பற்றியும் (உள்ளுறை) புறத்திணைக்குத் துறைகள் மாத்திரமே சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன என்பதையும் அகத்திணைப் பாடல்களுக்கான மெய்ப்பாட்டுத்தளம் பற்றியும் தொல்காப்பியம் கூறுவனவற்றைப் பார்த்தோம். அகப்பாடல்களின் உருவாக்கத்துக்கான கொள்கைகளாக இவை அமைகின்றன.

\* பாணிகள், புலவர்கள் மன்னர் அலைகளில் 'விருத்திற் பாணியாக' பாடிய பாடல்கள் அகவலிலேயே அமைந்திருத்தல் வேண்டும்.



இந்தத் தரவுகளோடு நாம் செய்யுளியலுக்கு வருகின்றோம். செய்யுளியல் மிக முக்கியமான ஒன்றாகும். செய்யுளியலுக்குப் போல கற்கு முன்னர் செய்யுள் என்ற சொல்லின் பயன்பாடு சங்க இலக்கியத்தின் எவ்வாறு இருக்கிறது என்பது பற்றி அறியவேண்டியது அவசியமாகும். சங்க இலக்கியங்களுக்கான சொற்சட்டியின்படி செய்யுள் என்ற சொல் இரண்டு இடங்களிலே மாதிரியும் வருகிறது. ஒன்று கபிலருடைய பாடலிலேயே உள்ளது (புறம்-202). மற்றது கபிலரைப் பற்றிய பாடல் புறம் 51 ஆவது பாடலாகும். இளங்கீசனார் என்பவர் கபிலர் பற்றிக் கூறும்பொழுது,

செறுத்த செய்யுட் செய் செந் நாளின்  
வெறுத்த கேள்வி விளங்கு புகழ்க் கபிலன்

என்று குறிப்பிடுவார்.

செய்யுள் என்ற சொல்லை செய் + உள் என்றே கொள்ள வேண்டும். காமிஸ் ஸ்வெலியில் தமிழிலுள்ள செய்யுள் என்ற சொல்லும் கிரேக்கத்திலுள்ள poesis என்ற சொல்லும் உள்வே செய்யப்பட்டது (worked inside) என்ற கருத்தினையுடையவை என்று கூறுகிறார். செய்யுள் என்ற சொல் ஒரு இலக்கணப் போலி. இல் + லாய் = வாயில் என்பதுபோல உள் + செய் = செய்யுள் என நின்று.

அடுத்து, செய் என்ற சொல்லைப் பாப்போம். இது 10 என்பதை மாதிரியல்லாமல் விவசாயம் (கமச்செய்கை) நடைபெறும் இடத்தையும் (வயலையும்) குறிக்கும். பொருளாதார நடவடிக்கைக்கும் 'செய்' என்னும் விளைச்சொல்லையே பயன்படுத்துகிறோம். கிராமக் களில் உற்பத்தியைச் செய்கை என்ற சொல்வர்கள்.

'செறுத்த செய்யுட் செய் செந்நா' அது சாதாரண நாக்கு அல்ல. செம்மையான நாக்காகும். இதுவிரிந்து விளங்குகிறது இது முதலில் ஒரு வாய்பாட்டு மரபுதான் என்பது.

நெற்றுக் கூறியதற்கிணைய, இவை யாவுமே மறைமுகமாகப் பாணனுடைய பாடலுக்கு எதிரிடை நிலையைக் காட்டுவனபோலவே உள்ளன. பாணனுடைய பாடல் 'செறுத்ததாக' இருக்காது. அவனுடைய பாடல்களில் வாய்பாடு இருக்கும். இதுபற்றிக் கைலாசபதி நன்கு விளக்கியுள்ளார். இப்பாடல் அப்படியானதல்ல. செறுத்த செய்யுள் - செறிவான, இறுக்கமான செய்யுளாகும். இந்தச் செறிவான செய்யுள் 'வெறுத்த கேள்வி' இன் பின்னரே வரும். அதாவது யிதமிஞ்சிய அறிவுப்பேற்றின் பின்னரே வரும். பாணனுக்கு இத்தகைய கள்ளி அறிவு கிடையாது.

தும்போல் அறிவின் துயருள் ஒருவன்  
புகழ்ந்த செய்யுட் கழாஅத் தலைமைய  
இகழ்ந்ததன் பயனே இயல் தேர் அண்ணல்

பாற்பகல்களாகக் கொள்ள மறுத்த இருங்கோவேளைக் கண்டிக்கும் கபிலர், உங்கள் பரம்பரைவிலுள்ள ஒரு மன்னன் கழாத்தலையர் என்ற புலவர் பாடிய செய்யுளைக் கேட்காததனால் உங்கள் குடும்பத்துக்குக் கேடு விளைந்தது என்று வன்மையுடன் கூறுகிறார். புலவரின் சொல் என்ற வகையில் செய்யுள்கிரகிந்த வலிமையை இப்பாடல் காட்டுகிறது.

இதுவிரிந்து ஒன்று தெரிகிறது. அதாவது பாடலிற் கூறப்படுபவை அவ்வாறே நடைபெறும் என்ற நம்பிக்கை இருந்தது. செய்யுளுக்கு அந்த வலிமையுண்டென்று சொல்லப்படுகிறது.

செய்யுள் பற்றி இவ்வாறு கூறப்படுவனவற்றை நோக்கும் பொழுது எதற்காக இவ்வாறு அந்த ஆக்கத்தைப் பெரிதுபடுத்துகிறார்கள் என்ற கேள்வியைக் கேட்க வேண்டியுள்ளது. இப்படிப் பார்க்கும்பொழுது பாணனது நிலையே, அவனது ஆக்கமே மறைமுகமாகக் கேள்விக்கு உட்படுத்தப்படுகிறது என்பது புலனாகிறது.

'இத்தகைய செய்யுள்' எவ்வாறு ஆக்கப்படுகிறது என்பது பற்றித் தொண்காப்பியம் மிக விரிவாகச் சொல்கிறது. செய்யுளியல் முதலாவது சூத்திரம் மிக நுண்ணிதான, சிறந்த கட்டமைப்பள்ள ஒரு சூத்திரமாகும். அந்தச் சூத்திரத்தில் ஒன்பது அவகுகள் உள்ளன.

- மாத்நிரை, மழுத்துஇயல், அசைவகை, எணாஅ;
- யாத்திரை, அடி, யாப்பு, எணாஅ;
- மரபே, தூக்கே, தொடைவகை எணாஅ;
- நோக்கே, பாவே, அளவியல் எணாஅத்;
- திணணியே கைகோள், கூற்றுவுகை, எணாஅக்;
- கேட்போர், களவோ, காலவகை, எணாஅப்;
- பயனே, மெய்ப்பாடு, எச்சவகை, எணாஅ;
- முன்னம், பெருகனே, துறை வகை, எணாஅ;
- மாட்டே, வண்ணமொடு, யாப்புஇயல் வகையின்
- ஆறு, தவை இட்ட அந்நாய் - ஐந்தும் -
- அய்நம, அழகு, தொண்ணம, தோலே,
- விருந்தே, திரையபே, புலனே, இளமுடி, எணாஅப்



பொருத்தக் கூறிய எட்டொடும் தொலைகு  
நல்லிலைப் புலவர், 'செய்யுள் உறுப்பு' ன்னாது  
வல்லிதீர் கூறி, வகுத்து உரைத்தனரே.

இச்சூத்திரத்தில் செய்யுள் யாப்பின் அடிக்கூறான மாத்திரை முதல் செய்யுள்களினூடே கிளம்பும் வளைப்பு (அழுகு) நறாகப் பாவின் கட்டமைப்பு 'பாவகை' பாடல்களில் இடம்பெறும் விடயப் பொருள்கள் என ஒவ்வொன்றாகப் படிப்படியாக எடுத்துக் கூறப்படுகின்றன. நாம் ஒவ்வொரு அலகாகச் செல்வோம்.

ஒவ்வொரு அலகுக்கும் உரிய விடயங்கள் முடிவுற 'எனாஅ' என்ற சொற்றொடர் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

- முதலாவது கூறாகச் சொல்லின் இசைநிலை அசைவு கூறப் படுகிறது. உண்மையில் பாட்டு என்பது இந்த இசை நிலைப்பட்ட அசைவுடனேயே தொடங்குகிறது. இந்த அலகில் அந்த அசைவுக்கான கூறுகள் சொல்லப்படுகின்றன. முதலாவது - உச்சரிப்புக்குரிய நேரம் - மாத்திரை யாகும். எழுத்து என்று தொடங்காது அது சொல்லப்படுவதற்கான கால அளவை முதலிலே சொல்லி அடுத்து 'எழுத்தியல்' என்று சொல்லப்படுகின்றது. இதுவும் ஒரு நடப்பமான விடயம். அது இயலுகின்ற எழுத்து - அது 'மொழி'யப்படுவது; இயங்குநிலையிலுள்ளது. அதனுடன் அது பாடலுக்கான மொழி அசைவைக் கொடுக்க, பாடல் தொடங்குகிறது. அதாவது பாடுதலாகிய செயல் தொடங்குகிறது. இங்குப் பாடல் என்பது வினை 'செய்வநிலை'யைக் குறிக்கும் பெயராகும் (ஒடல், பார்த்தல் என்பது போன்று). இந்த அசைவின் தன்மை பாடலின் இயல்பைத் தீர்மானிக்கின்றது. நீண்ட எழுத்தொலிகளா (நேரசை) அல்லது குறுகிய ஒலிகளின் ஒன்றன்பின் ஒன்றான வருகையா என்றும் நிலைக்கு வந்தவுடன் பாடல் பிரக்களு பூர்வமாகப் பாடுமுயற்சியாகவோ கேட்கப்படும் முயற்சியாகவோ அமைபும்.

- அந்த அசைவின் அமைப்பினைக் கூறுவது நேர்அசைச்சீர், நிரையசைச்சீர். சீர் என்பது இங்கு ஒழுங்குதான். சீர் நிலைக்கு வருகின்றபொழுதே அது பாடலாக அமைக்கப் படுகிறது. வழக்குமொழியில் கூறினால் இது 'இயற்ற'ப்

பாடல் வேண்டும். அதனாலேதான் வாத்தசீர் எனப்பட்டது. 'அடி' என்பது பற்றிய நுண்ணிதான விளக்கங்கள் உண்டு. இக்காலத்து ஆசிரியர்கள் சிலர் இதனை foot என்பர். இங்கு இச்சொல்லை எவ்வாறு விளங்கிக்கொள்ள வேண்டுமென்பது முக்கியமான ஒரு விடயமாகும். இதனைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும் அசை, சீருக்குச் செல்வோம். அந்த அசைவின் சீர்மையை, ஒழுங்கைச் சீர் காட்டுகிறது. இம்மாதிரி சீருக்குக் குறிப்பாக அது பாடப்படுவதானபடியினால் அதற்கு ஓர் கால அளவு நேவை. அந்தச் சீரின் நிறைவு beat இலே காணப்படுகின்றது. இந்த beat தான் 'அடி' - காலநீட்சியைக் காட்டும். இதில் முக்கியம் என்ன வென்றால் அந்த beat உம் விழ அந்தக் கருத்தும் அதனுடன் சேர்ந்து ஒரே நேரத்தில் நிறைவுறவேண்டும். உதாரணமாக,

கற்க கூடற கற்பவை கற்றபின்  
நிற்க அதற்குத் தக.

தக என்பதுடன் அந்தப் பாடல் சுட்டும் பொருளும் நிறைவுறுகிறது. யாப்பு என்பது தொல்காப்பியரின் கருத்துப் படி பாடலின் கருத்தும் இசைநிலைக் கட்டமைவும் இணைந்து நிற்பதாம்.

- அடுத்த கூறு இந்த அடிப்படையே செய்யுள் அலகுக்கு மேலே அது எவ்வாறு தொடர்ந்து வருகின்றன என்பது முக்கியமாகின்றது. தூக்கு என்பது ஒரு beat முடிந்து மற்றது தொடங்குவதற்கான நேரப்பள்ளியாகும். தமிழிசை மரபில் பாடலின் தாள எடுப்பைத் தூக்கு என்று சொல்லும் மரபு உண்டு.

- இதனையடுத்து இந்தத் தொடைநிலையின் இறுதியாகப் பாடல் வருகிறது. இதில் இரண்டு விடயங்கள் முக்கியமாகின்றன. முதலாவது, பா என்பது வரும்பொழுது அதில் வரும் கருத்தும் அதனோடு இணைந்து வருதல் வேண்டும். இது வெறும் இசை அசைவு அல்ல. சொல்லின் அசைவும் சொற்பொருளின் ஓட்டமும் ஆகும். தோக்கு என்பதில் இசையும் கருத்தும் இணைந்து வருகின்றதா என்பது பார்க்கப்படும்.



அந்த நிலையிலேதான் அந்தப் பாடலின் 'வகைப்பாடு' பற்றிய பிரக்ஞை தொடங்குகின்றது. தொல்காப்பியர் அகவல், வஞ்சி, வெண்பா, கவி என்ற நான்கு வகையான பாக்களைப் பற்றிக் கூறுவார்.

பாட்டின் ஆக்கம் பற்றிக் தொல்காப்பியர் கூறும் கூறுகளை இதுவரை நோக்கினோம்.

இவற்றையடுத்து அந்தப் பாடலுக்குப் பொருளாக அமைகின்ற திணை, கைகோள், கூற்று என்பன முக்கியமாகின்றன. திணை குழுவியற் பின்புலமாகும்; கைகோள் - கைக்கொள்ளப்பட்டுள்ள விடயமாகும் (மனநிலை), கூற்று என்பது பாத்திரம் கூறுகின்ற திணை, கூற்று என வரும்பொழுது கேட்பவர் ஒருவர் வேண்டும். பாடல் என்பது தொடர்பாடற் செயற்பாடாகிறது. தொடர்பாடலில் பேசுபவர் மாத்திரமல்ல பாருக்குச் சொல்லப்படுகின்றது என்பதும் சமமான முக்கியத்துவமுடையதாகும். இந்த நோக்கிலே பார்க்கும்பொழுதுதான் அடுத்துக் கேட்போர் முக்கியமாகிறார்கள். கூற்றுக் தோன்றுவதற்கான களம் ஆகியன முக்கியமாகின்றன. இங்கே களம் என்பது வெறுமனே பின்புலம் மாத்திரமல்ல, இந்தக் கூற்றுத் தோன்றுவதற்கான சூழலையும் இடம்பெறும். உண்மையில் பாடற்கொளவிலே சொல்லுகின்ற தகவல்களைக் கொண்டு இதனை அறியலாம். அடுத்து அடிகக் கூற்றிலாவ் ஏற்படும் பயன் முக்கியமாகின்றது. தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாடு பற்றிக் கூறியதை ஏற்கெனவே பார்த்தோம். மெய்ப்பாடு என்பது உணர்ச்சிநிலை என்பதிலும் பார்க்க, மெய்ப்பாடு என்பதன் சொல்லொடு பொருளான, உணர்ச்சிகள் உடம்பிலே படுதல் என்பதனை மனதில் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

அடுத்த அவகில் வரும் 'முன்னம்' என்பது முக்கியமான ஒன்றாகும். 'இம்மொழி சொல்வதற்கு உரியாரும் கேட்டற்கு உரியாரும் இன்னாரொளப் படிப்போர் அறியுமாறு செய்யப்படுவதாகிய செய்யுளுறுப்பு' என்று அழகுறக் கூறுவார்கள். முன்னம் என்பது உண்மையில் மொழியியலாளர்கள் reffer என்று கூறும் (தலையாளர்) சொற்கையானவை முறைமை என்பதோடொன்றாகவே. அதாவது யார் யார் எப்படிப் பேசுவார்கள் என்பது பற்றியது; இது பாடலுக்கு முக்கியமானது. பாத்திரத்தின் கூற்றாக வரும் மொழி அந்தப் பாத்திரத்தின் இயல்புக்குப் பொருந்துவதாக இருத்தல் வேண்டும், அதாவது யாரிடத்துப் பேசுகிறோமோ அவருக்குப் பொருத்தமான சொற்கள் சொல்லும் முறை இருத்தல் வேண்டும். இவை அத்தனையையும் முன்னம் என்ற இந்த எண்ணக்கரு சட்டி திற்கின்ற தெனவாம். இவ்வாறு பேசி முடிக்கின்றபொழுதுதான் பாடலின் துறை

புலனாகும். இது அகப்பாடலில் வரும் முறைமையாகும். புறப்பாடலில் யார் யாரை நோக்கிப் பாடுவது என்ற தெளிவினை அப்பாடல் காரணங்களே காணலாம்.

அதற்குமேல் இவை ஒருங்கு சேர்க்கப்படுகின்ற முறைமையும் அந்தப் பாடலினுடைய ஒட்டுமொத்தமான வண்ணமும் வரும். வண்ணம் என்பது அந்தப் பாடலின் 'ஒத்திசைப்பாய்வு' ஆகும்.

'மாத்திரையிலே தொடங்கியது 'ஒத்திசைப்பாய்விலே' திணறுவறுகிறது. மாத்திரை என்று முதல்நிலையிலே தொடங்கி வண்ணம் என்னும் திணறு நிலைக்கு ஒரு பாடல் வருகின்றபொழுது அதனுள்ளே இருபத்தாறு அடிசைகள் இடம்பெறும். இப்பொழுது நாம் முழுமையான பாடலைப் பார்க்கின்றோம். பாடலின் முழுமையிலேதான் அந்தப் பாடலின் அழகியல் தெரியும். தொல்காப்பியர் செய்யுளின் அழகியல் நிலைப்பாடுகளென எட்டிலைக் கூறுவார்:

1. அம்மை,
2. அழகு,
3. தொன்மை,
4. தோல்,
5. விருந்து,
6. இயைபு,
7. புலன்,
8. இழை,

இந்த அழகியல் அடிசைகள் சொல்லொழுகிலாவோ (ஒசை யொழுகிலாவோ) அல்லது பொருளொழுகிலாவோ வருவன. அம்மை, அழகு என்பவை தசையொழுகு நிலைப்பட்டவை; தொன்மை, விருந்து என்பவை பொருளொழுகு நிலைப்பட்டவை.

இதுவரை தொல்காப்பியர் செய்யுளியலின் முதலாவது சூத்திரத்தைப் பார்த்தோம். ஓர் அறிமுக முறையிலேயே சில விடயங்கள் கூறப்பட்டன. இந்த முதலாவது சூத்திரத்திலே கூறப்பட்டுள்ள 36 + 8 = 34 உறுப்புக்களைப் பற்றியும் செய்யுளியலிலே பின்னர் வருகின்ற சூத்திரங்களிலே மிக விரிவாக, மிக நுண்ணிதாக எடுத்துக்கூறியுள்ளார். தான் கூறிய ஒவ்வொரு விடயமும் பற்றி எவ்வளவு ஆழமாகப் பார்த்திருக்கிறார் என்பதற்கு நல்ல உதாரணம் தொடையாகும். தொடை வகையைப் பற்றிக் கூறும்பொழுது 13,698 தொடைகளாக வரலாம் என்று கணக்கிட்டுக் கூறுகின்றார்.



உண்மையில் செய்யுளியல் எனும் இந்த இயலானது தொல் காப்பியர் கருத்துப்படி ஒரு செய்யுளினிப்பது எத்தனை அம்சங்களைக் கொண்டிருக்கும் என்பதனை மிக ஆழமாகக் காட்டுவதாகும்.

இங்கு செய்யுள் உறுப்பு என்றே கூறுகிறார். உறுப்பு என்பதற்கு நாம் இன்று அங்கம், அவயவம் என்று பொருள் கூறுவதுண்டு. தொல்காப்பியர் கூறும் யாப்பு என்பதையோ, நோக்கு என்பதையோ ஓர் உடலியல் அங்கமாகக் கூறமுடியாது. எனவே, உறுப்பு என்பதற்குச் 'செய்யுளில் வந்து உறுவது' என்றே பொருள் கொள்ளவேண்டும். செய்யுள் அமைப்பின் அச்சாணியான இயல்பு என்னவென்றால் தொல்காப்பியர் கூறும் செய்யுள் சூத்திரநிலையில் பார்க்கும் பொழுது, தனிச் செய்யுள் என்றே கணிக்கப்படும்.

உரையாசிரியர்களிடையே 'தனிச்செய்யுள்' 'செய்யுள் தொகுதியா' என்பது பற்றிய கருத்துவேறுபாடு உண்டு. தொல்காப்பியர் நூல் எனக் கூறுவது ஆழமான ஆய்வாகும். முதல் இருபத்தாறு உறுப்புகளாகச் சொல்லப்படுவன அகத்தினை, புறத்தினைப் பாடல் மரபுகளின் தர்க்கரீதியான தொகுப்பு ஒழுங்காகும். இந்த மரபுக்கு அப்பாஸாகவே மிகி, முதுமொழி, நூல் என்பன வரும். அத்தகைய இலக்கியங்கள் பாட்டிலும் வரலாம்; உரையிலும் வரலாம். ஆனால் செய்யுளியலின் முதல் இருபத்தாறு உறுப்புகளும் சங்கப் பாடல் மரபின் அச்சாணியான தனிநிலைப் பாடல்களையே குறிக்கும். தோல், தொன்மை, கிருத்து என வரும் வனப்புக்கள் தொகுப்பு நிலையில்தான் வரும். ஆனால், அவர் இருபத்தாறு என யாப்பியல் அடிச்சங்கள் எனக் கூறிமுடிக்கும் - மாத்திரை முதல் வண்ணம் வரையிலான இருபத்தாறும் அதாவது அடிப் படைபான இருபத்தாறும் தனிச் செய்யுளையே குறிக்கும்.

ஆனால், தொல்காப்பியத்தின் மேன்மை என்னவென்றால் இந்த மொழியின் வனப்பை முடிந்த முடிவாகக் கருதாமல், வளர்ந்து செல்வது என்கின்ற உண்மையை மனங்கொண்டு செய்யுளியல் கடைசிச் சூத்திரத்திலே கூறியிருப்பதாகும்.

செய்யுள் மருங்கின் மெய் பெற நூடி

இழைத்த இலக்கணம் பிழைத்தன போல

வருவ உள் எனினும், வந்தவற்றை இயவான்,

திரிபு இன்றி முடித்தல் தெள்ளியோர் கடனே

இந்தச் செய்யுள் மரபு வளர்ந்து செல்வது என்பதும் வளர்ச்சிகளின் பொழுது வருகின்ற புதியவை பிழைகள் போலத் தோன்றுவனவும் உரிய

முறையிலே இயைபுபடுத்திப் பார்க்கப்படவேண்டுமென்றும் தெளிந்த அறிவுள்ளோருக்கு அது கடமைவென்றும் தொல்காப்பியர் கூறுகின்றார்.

செய்யுளியலின் ஒவ்வொரு அலகும் பற்றிக் கூறும்பொழுது தொல்காப்பியர் தமிழின் பாடல் ஆக்க மரபினை எவ்வளவு நுண்ணிதாகப் பார்த்திருக்கிறார் என்பதையும் அதே வேளையில் அந்தப் பகுதிகள் 'ஒன்றிணைந்து' முழுமையை எவ்வாறு தோற்றுவிக்கின்றன என்பதையும் பூரணமான ஒரு கொள்கையாகப் பார்த்துள்ளார் என்பதும் தெரிய வருகிறது.

செய்யுள் பற்றித் தரப்பட்டுள்ளவை, தொல்காப்பியத்தின் காணப் படும் கொள்கைக் கருத்துருவாக்கத்தை மாத்திரமல்லாமல் ஐந்திணை மரபுக்கு உதரணமாக அளையும் பாடல்கள் எல்லாவற்றையும் சேர்த்து நோக்கும்பொழுது சங்கப் பாடல் பற்றிய, அதன் அச்சாணியான பண்பு மேற்கிளம்புவதைக் காணலாம்.

ஒரு குறிப்பிட்ட இயற்கைச் சூழலிலேயுள்ள ஒரு பெண் அல்லது ஆண், ஆண் - பெண் உறவு ஏற்படுத்தியுள்ள மணக்கிளர்ச்சியை எடுத்துக் கூறுவனவாகவே அகப்பாடல்கள் அமைகின்றன. அதாவது அகப் பாடல்கள் அப்பாத்திரத்தினை உணர்ச்சிநிலைக் கணங்களினூடாகக் காட்டுகின்றனவே தவிர, அந்தப் பாத்திரங்களின் வாழ்க்கை முழுவதும் பற்றிய நிலை இந்தப் பாடல்களிலே தெரிய வருவதில்லை. இந்தப் பாடல்கள் வாழ்க்கையைச் சம்பவச் சூழமைவுகளாகப் பார்க்கின்றனவே தவிர வாழ்க்கை முழுவதையும் காட்டுவதில்லை.

புறத்திணைப் பாடல்களும் இந்தச் 'சூழமைவு' நிலைக்கு மாறானவைவாக அமைவதில்லை. புறத்திணையில் வரும் துறைகள் என்பன உண்மையில் பாடல்கள் தோன்றுவதற்கான சந்தர்ப்பங்களே யாகும். இங்கு பாடப்படுபவர் பற்றிய சில வரலாற்று அமிசங்களும் வரலாம். ஆனால், சம்பந்தப்பட்டவரின் வாழ்க்கை முழுவதையும் ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்ப்பதாகவோ, கூறுவதாகவோ அமைவதில்லை.

வாழ்க்கை என்பது தனித்தனிச் சம்பவங்களல்ல; சம்பவங்களின் தொகுப்பும்ல்ல. சம்பவங்களினூடே தெரியவரும் மனித உறவு களினதும் அந்த உறவுகள் சம்பந்தப்பட்டவர்களின் வாழ்க்கைகளை நினைவிக்கின்ற முறையையினைக் காட்டுவதுமாகும். வாழ்க்கை என்பது ஒரு 'தொகைநிலை' அல்ல; அது ஒரு 'தொடர்நிலை'. உண்மையில் தெடுநல்வாடையில் காணப்படுகின்ற அக - புறச் சுவர்களின் உடைவு முழு வாழ்க்கையினதும் பிரிக்க முடியாத ஒருமையைக் காட்டுவதற்கான முயற்சியேயாகும்.



மேலே கூறிய தொனகநிலைவரிகளிலிருந்து தொடர்நிலைக்கு வருவதற்கு, நமக்குக் கிடைத்துள்ள தமிழிலக்கியங்களின் அடிப்படை மீலே செல்வோமானால், சிலப்பதிகாரத்துக்கு வருதல் வேண்டும். ஒரு ஆண் இரண்டு பெண்கள் ஆகிய மூவரும் தங்களுக்குள் ஏற்பட்ட உறவுகள் கரணமாக அந்த மூவரது வழக்கங்களும் மாத்திரமல்லாமல் ஒரு நாடு முழுவதும் பாதிக்கப்படுவதை அந்த நூல் காட்டுகிறது. இந்த ஊடாட்டங்கள் யாவற்றுக்கும் ஒரு மையப்புள்ளியாகக் காற்சிலம்பு ஒன்று அதிகாரப்பட்டு நிற்கின்றது. சிலம்பு அதிகாரப்பட்டு நின்றல் சிலப்பதிகாரமாகும்.

இறுதியாகத் தொல்காப்பிய மரபு பற்றி மிகச் சுருக்கமாக ஒரு குறிப்புக் கூறுதல் அவசியமாகும். தொல்காப்பியத்தில் பேசப்படும் 'பா' வகைகள் தமிழ்க் கவிதைமயம் வரலாற்றில் முக்கியமாகக் குறிப்பிடப்படல் வேண்டும். ஏனெனில், அவை வடமொழி இலக்கிய ஆக்கமரபுகள் தமிழோடு இணைவதற்கு முன்னர் நிலவிய ஓசை வடிவங்களாகும். இந்த ஓசை வடிவங்கள் தமிழ்மொழியின் ஓசை இயல்புடன் இணைந்து நிற்பவையென்றும், தமிழின் இயல்பான ஓசை விகற்பங்களைக் காட்டுவனவாக இவற்றைக் கொள்ளல்வேண்டுமென்றும் 'ஜெனரல் ஹார்ட்' தனது 'The Poems of Ancient Tamil' எனும் நூலில் வரும் தமிழ் யாப்புப் பற்றிய அத்தியாயத்திலே கூறுகிறார்.

இது ஒரு முக்கியமான விடயமாகும். வடமொழி மரபுக்குரிய லிருத்தம் வந்து கலப்பதற்கு முன்னர் நிலவிய பாலகை இளவயாகும்,

ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி என  
நால் இயற்று என்ப - பாலகை விரியே

ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி என்னும் இந்த நான்கு பெயர்களுள்ளும் ஆசிரியம் தனித்த மூன்றும் அவ்வவ் ஓசைகளைக் குறிப்பனவாக உள்ளன. ஆசிரியம் என்ற சொல்லின் கருத்து 'ஆசிரியர்களுக்குரியது' என்பதாகும். ஆசிரியம் என்பது வட மொழிச் சொல். இதற்கான ஓசை அந்தச் சொல்லினால் இல்லை. அதன் ஓசையைக் காட்டும் சொல் அகவல் என்பதாகும். 'அகவல் என்பது ஆசிரியம்மே' என்று தொல்காப்பியர் கூறுவார். அகவல் என்பது, மந்திர உச்சாடன மரபிலிருந்து வந்தது என்று கூறப்படுகிறது. 'அகவல் மகளை அகவல் மகளை பாடுகபாட்டே' என்று வரும். மயில் அகவதல் போன்ற ஓசை இது. ஒருவரை அழைத்துக் கூறுவது போன்ற ஓசை அகவலாகும். வெண்பா

வுக்குரிய ஓசை சொப்பல் என்பதாகும்; ஒன்றிலைக் கூறுதல் என்பது இவள் கருத்தாகும். வஞ்சியின் ஓசை தூங்கவாரும். தூங்கல் என்பது ஒரு கைந்சலில் ஆடுவது போன்றது; அதாவது போவதும் வருவதும் ஒரே சீர்மையாய் இருக்கும். கலிக்குரிய ஓசை துள்ளல் என்பதாகும். துள்ளல் என்பது குதி, ஆடு(தல்) என்பதாகும். இன்றும் மனலயானத்தில் துள்ளல் என்பது நடனங்களைக் குறிக்கும். தமிழில், பா என ஆட்டத்துக்குரிய ஓசை கலியாகும்.

சங்கப்பாடல் மரபினோடு தெரியவரும் கலை, இலக்கியப் பண்பாட்டை நோக்கும்பொழுது இந்த நான்கு ஓசை வகைகளும் அப் பண்பாட்டின் அசையக்கூடியனவையே காணப்படுவதை அவதானிக்கலாம். பாணர்களின் பாடல் மரபு புரவலர்களை விளித்து அவர்களை அழைத்து எடுத்துக்கூறும் தன்மையினதாக இருந்திருத்தல் வேண்டும். இந்த அழைத்துக் கூறுதல் மரபு சமண ஆசிரியர்களால் தமதமக்கப் பட்டிருக்கலாம். 'அகவல் என்பது ஆசிரியம்மே' என்று கூறுவதன் மூலமாக அகவல் என்ற பெயரிடும் பார்க்க ஆசிரியம் என்பதே பெருவழக்கில் இருந்துள்ளது போலத் தெரிகிறது. நாம் ஏற்கெனவே கூறியவடி பெரும்பாலான அகப்பாடல்கள் மலைபடுகடாத்திலே கூறப்படுகிறபோல 'விருத்திற் பாணி' களாகவே இருந்திருத்தல் வேண்டும். பாணர்களும் புலவர்களும் இப்பாடல்களை அரங்கங்களிலே பரவுவனாயால் அகவலில் பாடவேண்டுவது அத்தியாவசியமாக இருந்திருக்கலாம்.

இச்சாத்தியப்பாட்டினை நோக்கும்பொழுது 'நடக வழங்கினும்' எனும் குத்திரத்தில் கலியையும் பரிபாட்டையும் அகப்பாடலுக்கு இயல்பாகக்கொள்வது அவை மன்றறு அளவகளிலே பாடப்படாது சாதாரண நிலையில் பாடப்படும்பொழுது பயன்படுத்தப்பட்ட யாப்புக்களாக இருக்கலாமோ என்று சிந்தித்த துண்கொடுகிறது. பரிபாட்டு என்பது தளியே அகவல், வஞ்சி, வெண்பா, கலியெனத் தனித்துக் கூறப்பட முடியாமல் இந்த ஓசைகொள்வாய் வந்து வந்து போகிற ஒரு கலவை வடிவமாகும். இசைப்பாடல் மரபில் இது அதிகம் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கலாம். 845 | C.C.

இந்த நான்கு பா வகைகளையும் அவற்றின் பெரும்படியான ஓர் அடையதிலிளையும் நோக்கும்பொழுது இரண்டாக வகுக்கலாம் என்று தொல்காப்பியர் கூறுவார். அகவலும் வஞ்சியும் ஒன்றாக வரும்; வெண்பாவும் கலியும் மற்றொன்றாக வரும்.



கவிதையின் வகைகள் பற்றிக் கூறும் பொழுது தொல்காப்பியமே 'உறழ்கவி' என்ற வகையைக் கூறும். உறழ்கவியின் ஒருவருடைய கூற்றும் அதற்கு மற்றவருடைய மாற்றாக் கூற்றும், ஏறத்தாழ ஒரு சொல்லாடல் வடிவமாகவே வரும். (இதனைப் பற்றிப் 'பன்னாடய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நடைகம்' என்னும் எளது நூலில் விவிலாக ஆராய்ந்துள்ளேன்).

பா வகை நிலையின் நோக்கும்பொழுதும் தொல்காப்பியத்தில் தொடர்நிலையல்லாத நளர்ச்செய்யுள்கள் பற்றியே பேசப்படுகின்றன என்று கொள்ளலாம்.

தொல்காப்பியத்தில் அகத்திணையியலிலே, புறத்திணையியலிலே, செய்யுளியலிலே 'கதை தொடர்நிலை' வரவில்லை. தொல்காப்பியம் காட்டும் இலக்கிய ஆக்கச் சூழல் என்பது, சங்கப் பாடல் மரபினைத் தொகுத்தும் வகுத்தும் பாற்ப்பது மாத்திரமல்லாமல் மிக நுண்ணிதாகச்சென்று, அவற்றோடு தொடர்புடைய பல்வேறு அமிசர்களையும் எடுத்துக்கூறி, அகத்துக்கு ஒரு திட்ட வட்டமான ஒரு கொள்ளை மரபு உண்டு என்பதனையும், புறத்துக்கான பாடல் மரபு வளர்ந்து வந்த முறையிலையும் காட்டுகிறது.

ஆனால், அது இலக்கிய வகைகளுக்கக் கூறும் நூல், மிகு போன்ற வற்றுக்கான இலக்கியங்கள் எதுவும் கிடைக்கவில்லை. மூதுரைப் பாங்கிலவாகவும் அக்கற்பாங்கிலவாகவும் உள்ள உதாரணப் பாடல் களாகச் சிலவற்றைக் காட்டமுடியுமென்றும் இவற்றைத் தனி இலக்கியவடிவமாகக் கொண்ட ஆக்கங்கள் எதுவுமில்லை என்பதையும் கூறல் வேண்டும்.

இவ்வாறு பேசப்படும் ஆக்கங்கள் தொலைந்து போயிருக்கலா மென்ப பொறுதிலே கூறப்படுவதுண்டு. இதுதொடர்பாக ஒரு முக்கிய விடயத்தினை மனங்கொளல் அவசியமாகும். அதாவது, பாட்டும் தொகையும் காட்டுகின்ற பொதுப்படையான இலக்கியப் பண்பாட்டை நோக்கும்பொழுது அதனுள்ளிருந்து முற்றிலும் சிந்தனை வெளிப்பாட்டு நிலைப்பட்டதான 'நூலாக்க' மரபு நிலவியிருக்க முடியுமோ என்பது விவாதத்துக்குரிய ஒரு விடயமாகும். 'பாட்டும் தொகையும்' காலத்தைத் தொடர்ந்து வரும் அறப்போதனை நூல்கள் தொடர்ந்திய காலத்தில் இத்தகைய நூல்களின் தோற்றத்துக்கு இடமுண்டு. ஆனால் நற்றிணை, குறுந்தொகை, அகநானூறுப் பண்பாட்டினுள்ளே இவை கொள்வது சிரமமே.

மேலும் தொல்காப்பியம் கூறும் முதல் இருபத்துநான்கு செய்யுள் உறுப்புக்களில் இத்தகைய மெய்யியல் காந்த பண்புக்களுக்கு இடம் இருக்கிறாக்க முடியுமா என்பது ஒரு முக்கிய விடயமாகும்.

ஆனால், திருக்குறள் தோன்றிய காலத்திலே இத்தகைய மெய்யியல் காந்த நூல்கள் தோன்றுவதற்கான இடம் நிச்சயமாக இருக்கிறாக்கும். பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகையைத் தேர்ந்துவித்த இலக்கியப் பண்பாட்டு மாற்றத்தில் மின்னளிர தொல்காப்பியம் தோன்றியிருக்கவேண்டும் எனும் கருத்தை இது வலியுறுத்துவதாகக் கொள்ளலவேண்டும்.

இத்துடன் தொல்காப்பியம் காட்டும் இலக்கிய ஆக்கக் கொள்கைகள் எல்லாம் விடயத்தை நிறைவுசெய்து கொள்வோம்.

இந்த விடயம் பற்றிப் பேசும்பொழுது முதலிணை தொல்காப்பியம் எனும் நூலின் முழுமை பற்றியும், அதாவது எழுத்து, சொல், பொருள் முதலியவற்றின் முழுமையையும், அதனோடு தொல்காப்பியத்தின் நூல்வாண்களாக யார் இருக்கிறாப்பாடுகள் என்பது பற்றியும், அதாவது தொல்காப்பியம் யாருக்காக எழுதப்பட்டது என்பது பற்றியும் சில கேள்விகள் எழுப்பப்பட்டன.

அதன் மின்னர் பொருளதிகாரத்தை எடுத்துக் குறிப்பாக அகத்திணையியலில் அன்பினைநினைப்பாடல் மரபு பற்றிய எத்தகைய கொள்கையாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளதா என்பதும் புறத்திணை மரபு பற்றிய நோக்கும் எடுத்துக்கூறப்பட்டது.

இந்த சாரியில் அகத்திணைக் கவிதை பற்றிய கொள்கை யாக்கத்தில் மெய்ப்பாட்டியலின் முக்கியத்துவம் பற்றி எடுத்துக் கூறப்பட்டது.

அடுத்துச் செய்யுளியலின் முக்கியத்துவத்தினைப் பார்த்தோம். சங்கப் பாடல்களில் இரண்டு இடங்களிலே மாத்திரம் வரும் செய்யுள் எனும் சொல்லையே தொல்காப்பியர் இயலின் தலைப்பாகப் பயன்படுத்திற்றார் என்பதும் அவர் பா/பாடல் மரபை இலக்கண மயப்படுத்தி நோக்கியுள்ளார் என்பதும் நம்முடைய தெரிவித்து.

சங்கப் பாடல் பற்றிய கொள்கைகளை ஒன்றுடன் ஒன்றை இணைத்துப் பிரிக்கப்பட முடியாத ஒரு முழுமையாகப் பார்த்தல் வேண்டும்.



3

### சங்கப்பின் பாடல் மரபு

தமிழின் கவிதைவியல் பற்றிய நமது தேடவில் முதல் இரண்டு தலைப்புகளாக அமைந்தவை முறையே சங்கப் பாடல்களென்று கொள்ளப்படுகின்ற மேற்கண்டுகூட நூல்களுள்ளே காணப்படுகின்ற கவித்துவ ஒட்டங்களும், அடுத்துத் தொல்காப்பியப் பொருள்தி கார்த்தியூடே தெரியவரும் கவிதை பற்றிய கொள்கைகளுமாகும். உண்மையில் இவை இரண்டுக்குமிடையே நெருங்கிய தொடர்புண்டு. தொல்காப்பியப் பொருள்திகாரத்தில் பேசப்படுவது அடிப்படையில் சங்கப் பாடல் மரபு பற்றியதேயாகும். ஆனால், தொல்காப்பியம் அவற்றை இலக்கணமயப்படுத்தப்பட்ட நோக்கிலே பார்த்து அவற்றுக் கான பொதுப்பண்புகளைக் கூறவிரும்புவதனால், அந்தப் பாடல் களினூடே காணப்படுகின்ற கவித்துவவளர்ச்சிகளுக்கும் தொல்காப்பியம் முக்கியத்துவம் தரவில்லை என்பதனாலேயே நாம் இவ்வாறு பிரித்துப் பார்க்கவேண்டியதாயிற்று.

தொல்காப்பியத்திற் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள செய்யுள் மரபைத் தொடர்ந்து தமிழிற் கவிதைச் செல்நெய் எல்லாறு அமைந்தது என்பது பற்றி அடுத்து நோக்குதல் அவசியமாகும். இத்தகைய ஒரு முயற்சியை மேற்கொள்ளும்பொழுது நாம் தவிர்க்க முடியாதபடி இலக்கிய வரலாற்றுக் காலப்பகுப்பினை பற்றிப் பார்க்கவேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகிறது.

இக்க விடயம் பற்றித் 'தமிழில் இலக்கிய வரலாறு' எனும் நூலில் விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளேன். தமிழின் இலக்கிய வரலாற்றுக் கட்டங்கள் பற்றிய விவாதங்களுக்குள்ளே செல்லாது, தமிழ்நாட்டின் அரசியல், பொருளாதார, சமூக வரலாற்றோடு இணைந்து நிற்கும் பழவரைவான இலக்கிய வரலாற்றுக் கட்டங்களைக் கையுட்டுக் காட்ட விரும்புகிறேன்.

1. ஏறத்தாழ கி. மு. 200இனிருந்து கி. பி. 600 வரையான காலப் பிரிவு: இதன் கீழெல்லை பல்லவ - பாண்டிய ஆட்சிகளின் எழுச்சியாகும்.

2. ஏறத்தாழ கி. பி. 600 முதல் 1260 வரையுள்ள காலம்: இது பல்லவ - பாண்டிய சோழப்பெருமன்னர் காலப்பகுதியாகும். இதற்குள் ஒரு சமூக, பொருளாதார, கலை-இலக்கியத் தொடர்ச்சியும் ஒருமைப்பாடும் உண்டு.

3. ஏறத்தாழ 1260 - 1370 வரையுள்ள காலப்பகுதி: சோழப்பெருமன்னர் ஆட்சி இறுதி முதல் விஜயநகரப் பெருமன்னர் ஆட்சி தொடங்கும் வரையுள்ள காலமாகும். இதனுள் இரண்டாம் பாண்டியப் பேரரசும் அதன் சிதைவின் வருகின்ற முஸ்லிம் ஆட்சிக் காலமும் வரும். இந்தக் காலகட்டத்தில் முத்திய காலகட்டத்தின் பண்புகள் படிப்படியாகச் சிதைவுறுவதைக் காணலாம்.

1370 - 1565 வரையுள்ள காலப்பகுதி : ஹய்யஸின் நேரடி ஆட்சி.

1565 - 1761 வரையுள்ள காலப்பகுதி : நாயக்கர்களின் தளியாட்சியும் மேல்தாட்டுக் காலனித்துவம் நிறுவப்படுவதும் நடந்தேறிய காலமாகும். 1761இல் வந்தலாசிப் பேரில் பிரெஞ்சுக்காரரை ஆங்கிலேயர் தோற்கடித்தனர். அதனுடன் ஆங்கில மேலாதிக்கம் தென்னிந்தியாவில் நிச்சயமாகிறது.

1761 - 1802 வரையுள்ள காலப்பகுதி : முஸ்லிம், மற்றும் விஜயநகர, நாயக்கர் ஆட்சிகளும் அவற்றினூடே வளரும் மேல்தாட்டுக் காலனித்துவ மேலாண்மையும்.

4. ஏறத்தாழ 18ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதி முதல் மேலோங்கும் காலனித்துவ ஆட்சி, சிறப்பாகப் பிரித்தானிய ஆட்சி.

5. 30ஆம் நூற்றாண்டின் தடுப்பகுதியிலிருந்து வரும் பின்காலனித்துவநிலை.

நமக்கு இப்பொழுது தேவைப்படுவன முதலிரண்டு பெரும்பகுதி களுமாகும். முதலாவது பகுதியை உள்ளு புரிந்துகொள்ள அதன்



உட்பிரிவுகளுக்கும் செல்லல் வேண்டும். அவற்றையும் இங்கு பருவரைவாகவே எடுத்துக்கொள்கின்றேன்:

- (அ) ஏறத்தாழ கி. மு. 200 முதல் கி. பி. 250 வரை - சங்கப் பாடல்கள் கூட்டும் பல்பொட்டுக்குரிய காலம்.
- (ஆ) ஏறத்தாழ கி. பி. 350 முதல் களப்பிரர் (கி. பி. 461) மொழிமொழிக்கு வருவது வரை.
- (இ) ஏறத்தாழ கி. பி. 460 முதல் 550/ 550 (முதலாம் பாண்டிய, பல்லவ எழுச்சிகள்) வரை.

இலக்கிய வரலாற்று நிலைநின்று கூறுவதானால், 'அ' சங்ககால மாறும் 'ஆ' காலம் 'இ' காலம் இணைத்துச் சங்கமாறலிய காலமெனச் சொல்லின்ற வழக்கு உண்டு. ஆனால், இலக்கிய வளர்ச்சி, எழுத்து வளர்ச்சி பற்றிய வரலாறுகளின் அடிப்படையில் 'ஆ' காலத் தொல் காலமும், திருக்குறள், கலித்தொலைப்பாடலுக்குரிய காலம் என்றும் 'இ' காலச் சிலப்பதிகார காலமென்றும் கொள்ளலாம்.

இந்தக் காலப்பகுப்பு பற்றிய விவரங்களுக்குள்ளே செல்ல னின்றும்பலிவலை, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை வரையுள்ள இலக்கிய வளர்ச்சியினைக் காய்தல், உவத்தலின்றுப் படிநிலைப்படுத்திப் பார்க்கலும் இந்த உப-கட்டங்கள் நிலையமானவையே என்பது புலப் படும்.

இந்த பிரிவுகளின் தேவைகளுக்காக நாம் தமிழ்ச்செய்யாளின் வளர்ச்சிப் படிநிலைகளை அவ்வளவிற்கால் ஏறத்தாழ கி. பி. 250 ஒரு பிரிக்கோடாகவே வருகின்றது. தொல்காப்பியம் அதற்கு முந்தியிருந்த மரபுத் தொகுத்து வருத்துக் தருகின்றது எனக் கொள்ளவேண்டும். ஏறத்தாழ கி. பி. 350 இலிருந்து காணப்படும் கவிதைபாக்கங்களைப் பார்க்கும்பொழுது பின்வரும் பண்புகளை மிகக் துல்லியமாகக் காணலாம்.

1. அகப்பாடல் மரபில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் முந்திய காலத் துக்குரிய பாடல்களிலே காணப்படும் விடயப்பொருள் அழகுத்தலிருந்து வேறுபடுகின்றதும் மாறுபடுகின்றது யான ஒரு போக்கைக் காணலாம். இந்த வேறுபாடு, மாறுபாடுகளினூடே தெரியும் பிரதான உண்மை என்ன வெனில் அக, புற ஆக்கங்கள் சமூக யதார்த்தத்தைப் பிரதி படைப்பதிலும் பார்க்க ஓர் இலக்கிய மரபாகவே போற்றப் படுகின்றனமலாகும்.

2. முன்பு முன்னிலைப்படுத்தப்பட்ட ஒரு விடயப்பொருள் அறப்போதனைப் பாடல்களாகும்.
3. இவற்றுக்கு மேலாக தொடர்நிலைச் செய்யுள் பற்றும்பலம் (சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை) வலுவடையும் வளம் புடனும் மேலெழுகின்றது. இத்தொடர்நிலைச் செய்யுள் மரபு பத்துப்பாட்டிலிருந்து பார்க்கும்பொழுது இயல்பான ஒரு வளர்ச்சியாகவே மேற்கொள்ளுகிறது.
4. இந்தக் காலமுட்டத்தினூடே குறிப்பாக, ஏறத்தாழ கி. பி. 500ஐயொட்டிச் சைவ, வைஷ்ணவ பக்திப்பாடற் பற்றும்பரியம் முளைவிடுவதைக் காணலாம்.
5. எவ்வாறு தேக்கினாலும் கவித்துவ அடிப்படையில் நின்று பார்க்கும்பொழுது ஏறத்தாழ கி. பி. 250க்குப் பின்வரும் பாடல் மரபு முந்தியநிலையிருந்து கணிசமான அளவு வேறுபடுகின்றனவுக் காணலாம். இந்த வேறுபாடுகளின் தளம் என்னவென்றால் கவித்துவம் யாது என்பது பற்றிய உணர்வுச் செவ்வியல் ஏற்படும் மாற்றங்களேயாகும்.

இக்கட்டத்தில் இப்பொழுது சொன்ன 'கவித்துவ உணர்வுச் செவ்வியல்' (poetic sensibility) என்னுக்கொ பற்றிச் சிறிது கூறுவது அவசியமாகும்.

எந்த நாட்டிலோ அல்லது மொழியிலோ தொன்றிய கவித்துவ வெளிப்பாடுகளை ஒன்றாக வைத்து நோக்கும்பொழுது கவிதைகள் கேட்போரால் / வாசகர்களால் உள்வாங்கப்பட்டு ரசிக்கப்பெறும் முறையில், காலத்துக்குக்காலம் அழுத்த வேறுபாடுகள் ஏற்படுவது வழக்கம். கவிதை என்பது யாது, அது எவற்றையப் பற்றிப் பேசுதல் வேண்டும், எப்பொழுது எந்த நிலையில் ஒரு கவிதையாக்கம் கவர்ச்சிகரமான கவிதையாக அமையும் என்பன பற்றி, அவற்றின் ஆக்கத்தில் ஈடுபடுவோருடைய கருத்து நிலைப்பாடுகள், கவிதை, கவிதையெனக் கொள்ளப்படுவதற்கான எடுத்துக்கூறல் முறைமைகள் ஆகியன யாவும் ஒருங்கு சேர்கின்றபொழுதுதான் மேலேகூறிய கவித்துவ உணர்வுச் செவ்வியலே மாற்றம் தெரியலரும். கவிதையாக்கம் பற்றிய, கவிதைச்சுவை பற்றிய, கவிதைக்கவர்ச்சி பற்றிய எண்ணக் களின் இணைவிலேதான் இந்தக் கவித்துவ உணர்வுச்செவ்வி தெரிய வருகிறது. சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் கவித்துவ உணர்வுச்



செவ்வியென்பது கவிதைகளில் வரும் பன்முகப்பட்ட உணர்ச்சிச் சூழமைவுகளுக்கும் அவற்றுடன் இயைந்துவரும் அழகியல் நிலைகளுக்கும் (கேட்டோர், வாசகர் காட்டும்) பதிற்குறித் திறனாகும்.

தமிழை எடுத்துக்கொண்டால்,

மாறோக்கத்து நப்பச்சலைபார்,

கயிலர்,

திருவள்ளூர்வர்,

இளங்கோ,

நந்திக்கலம்பக ஆசிரியர்,

காவரக்கலம்பகமயார் / அப்பர் / ஆண்டாள்,

நயமாழ்வார்/மாணிக்கவாசகர்,

கம்பவர்,

திரிகூட ராசம்பக கவிமயார்,

குமரகுருபரர்,

அபிராமபட்டர்,

வள்ளலார்,

பாறதியார்,

பாறதிதாசன்,

முருகையன், மகாகவி, தீலாவணன்,

சித்தி,

நடுமான்,

அறிவுமதி

என்ற கவிஞர் வரிசையைப் பார்த்தால் இவர்கள் எல்லோரும் கவிஞர்கள் என்பதில் விவாதத்துக்கே இடமில்லை. ஆனால், இவர்களது கவிதைகள் யாவும் ஒரே தன்மையானவை என்றோ ஒரேவித ரசனைக் கவர்ச்சியுடையவென்றோ, ஒரேவித ஆக்கமரபினைக் கொண்டவை என்றோ கூறமுடியாது. ஒரேகோட்டில் வரும் இரண்டு மூன்று பெயர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் நிலவக்கூடிய எடுத்துரைப்பு வேறுபாடுகளைக் காட்டுவனவாக அமையும். மாணிக்கவாசகரும் குமரகுருபரரும் வள்ளலாரும் பத்திநிலையில் ஒன்றுபட்டாலும், பத்தி அநுபவங்களிலும் அவற்றின் வெளிப்படுத்துகைகளிலும் மிகப்பெரிய

வேறுபாடுகளைக் கொண்டவர்கள். கவிதை ஒன்று; கவித்துவம் வேறுபட்டவை.

இந்தச் சொற்பொழிவுத் தொடரிற் காட்ட விரும்புவது தமிழ்க் கவிதையின் தொடர்ச்சினையும் அதன் பொருளையும் அதேவேளையிலே அவற்றுக்கு ஊடே காணப்படும் உணர்வுச் செவ்வி வேறுபாடுகளைவுமேயாகும்.

தமிழ்க்கவிதை மரபில் கால அமைதி நிலைநின்று பார்க்கும் பொழுது சங்க மரபுக்குப் பின்னர் அடுத்துத் தெரிவின்ற கவித்துவ அழுத்த வேறுபாடு நிகுக்குறளிலே மிகத் துல்லியமாகத் தெரிகிறது.

அன்பினர் எல்லாம் தமக்குரியர் அன்புடையார்

என்பும் உரியர் பிறர்க்கு

என்ற ஆரன் கயிலர் பாடலிலிருந்தும், யாரதியார் பாடலிலிருந்தும் முற்றாக வேறுபட்டாலும் கவித்துவம் அற்றது என்று கூறிவிட முடியாது. இதற்குள் ஒர் அசாதாரணமான ஒரு கவித்துவக் கவர்ச்சியுண்டு. கவித்துவ உணர்வுச்செவ்வி பற்றிக் கூறுவதன் அச்சாணியப் பண்பு இதுதான்.

அடுத்துச் சங்கப் பாடல் மற்றும் கொல்காப்பிய மரபிலிருந்து வேறுபட்டதாய் வருகின்ற கவிதைப் போக்குகளை இளங்காண வேண்டுவது இப்பொழுது நமது கடமைவாகிறது.

அந்தப் பயணத்தில் அடுத்த கட்டமாக நாம் முதலில் பார்க்க வேண்டுவது ஏறத்தாழ கி. பி. 500 வரையுள்ள காலப்பகுதியேயாகும். அடுத்துப் பார்வையிட வேண்டுவது கி. பி. 600 முதல் 1370 வரையுள்ள காலப்பகுதியிலே காணப்படுகின்ற கவித்துவச் செல்நெறிகளாகும்.

உண்மையில் அந்த இரண்டு பெருங்காலப் பிரிவுகளையும் தனித் தனியே நோக்குவதே பொருத்தமானதாகும். ஆனால், விரிவுரைத் தொடர் மிக நீண்டுவிட்டால் ஆர்வத்தளர்ச்சி ஏற்பட்டுவிடுமே என்ற பயங்கரணமாக ஒரே விரிவுரையிலே கி. பி. 350 முதல் 600 வரையும், 600 முதல் 1370 வரையுமுள்ள காலப்பகுதிகளின் கவித்துவச் செல்நெறிகள் பற்றி நோக்கலாமென்று தீர்மானித்தோம். இந்த விரிவுரையின் தேவைக்காக நாம் எடுத்துக் கொண்டுள்ள காலப்பகுதிகளிலே காணப்படுவனவாகிய கவித்துவச் செல்நெறிகளை முதலிலே தொகுத்து நோக்குவது இந்தக் காலங்களின் குறிப்பாக 600 - 1370 காலப் பகுதியின் கவித்துவப் பன்முகப்பாட்டைத் துல்லியமாகக் காட்டுவதாக அமையும்.



எனவே அந்த விடயம் பற்றிய மனக்குலிவுத் தேவைகளுக்காக அந்தச் செவ்வெறிகளைப் பின்வருமாறு தீர்ப்புக் கொள்க:

- (அ) விருக்குறள், நாலடியால் சுட்டும் அறப்போதனை மரபு.
- (ஆ) சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை சுட்டும் தொடர்நிலைச் செய்யுள்மரபு.
- (இ) முத்தொள்ளாவிரம், நந்திக்கலம்பகம், பின்னர் மூவருலா சுட்டும் அரசாங்க இலக்கிய மரபு, அக - புறப்பாடல் மரபின் புதிய வளர்ச்சிப் பரிமாணம்.
- (ஈ) மேலே 'இ'வில் சொல்லப்பட்டதற்கு ஏறத்தாழச் சமாதானமாகக் காணப்பெறும் தேவார, பாசுர, திருவாசகப் பாடல் மரபு - பக்தி இலக்கியம்.
- (உ) மேலேயுள்ள 'இ. ௪' இரண்டிற்கும் சமாதானமாகத் தொடங்குவதும், ஏற்கெனவே 'ஆ'வில் தொடங்கும் தொடர்நிலைச் செய்யுள் பாரம்பரியத்தின் வளர்ச்சியாக வரும் அனைத்திற்கும் நிலைப்படுத்தப்படும் காப்பிய வளர்ச்சி சூளையின் முதல் நிலைப்படுத்தாமலே வரை ஒரு பரிமாணத்தையும் பெரியபுராணம், கம்பராமாயணத்தில் இன்னொரு பரிமாணத்தையும் காணலாம்.

இவற்றுள் முதல் இரண்டும் பிரதானமாக, கி. பி. 600 வரையுள்ள காலப்பகுதிக்குள்ளே பிரதானப்படுவனவாகும். அடுத்து எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளவை கி. பி. 600க்கு முன்னர் முளைவிடுகின்றவை பெரிதும் தனித்து உணரப்படுவனவாகக் காணப்படுவனவாகும்.

இந்தக் கவித்துவ ஆக்கமரபுகளைத் தனித்தனியே எடுத்து நோக்குவதற்கு முன்னர், கி. பி. 250 - 300 காலப்பகுதியில் தமிழ்க் கவிஞர் வளர்ச்சியில் ஏற்படும் ஒரு மிகப் பிரதானமான இயல்பு ஒன்றினைப் பற்றி முதலிலே கூறல் வேண்டும்.

இசை, நாடகம் ஆகியனவற்றில் இடம்பெறும் பாடல் மரபு இலக்கியப் பாடல் மரபினுள் வைத்துப் பார்க்கப்படாது விடப்படுகின்ற ஒரு தன்மை படிப்படியாக வளர்வதை இக்காலத்தில் அவதானிக்கலாம். அகவல், வஞ்சி, வெண்பா, கவி என்ற நிலையில் 'பா' வாகவே அதாவது இசையும் ஆடலும் இலக்கியமும் ஒன்றாக நின்று நிலைபோய் இசைக்குரிய பாட்டுமரபு வேறு, நாடகத்துக்குரிய பாட்டுமரபு வேறு, இலக்கியத்துக்குரிய பாட்டுமரபு வேறு என்று

தனித்தனியே 'தமிழை' தமிழ் ஆக்கங்களை வருத்துப் பார்க்கும் மரபு ஒன்று வளரத் தொடங்குகிறது. தேவார, பாசுரங்களை இலக்கியங்களாக வற்குந்தன்மை 10ஆம், 11ஆம் நூற்றாண்டுகளுக்கே உரியது என்ற உண்மையையும் மறந்துவிடக்கூடாது. இதுபற்றிப் பின்னரும் பேசப்பெறும். இந்தக் கட்டத்தில் இசைப்பாடல்களும், நாடகப் பாடல்களும் நியமமான இலக்கியப் பாடல்களிலிருந்து பிரித்துப் பார்க்கப்படும் இயல்பின் தொடக்க வரலாற்றை இங்கு எடுத்துக்கூற விரும்புகிறேன்.

மலைபடுகடாத்தில் வரும் விருந்திற்பாணி என்ற சொற்றொடர் இந்த வரலாற்றுக்கு முக்கியமானதாகும். விருந்திற்பாணி எனும் சொற்றொடர் புதிதாகப் படைப்பும் பாடல் என்ற கருத்தை யுடையது. மன்னர்கள், வேந்தர்கள் முன்னே பாடுவதற்கான ஒரு மரபு வளர்ந்து வருவதைக் சுத்தராற்றுப்படை மூலமாகக் காணுகின்றோம். இந்தப் பாடல் மரபிலிருந்து செய்யுள் வேறுபட்டது அல்லது வேறுபடுகின்றது என்ற கருத்து இரண்டாவது உரையில் எடுத்துக் காட்டப்பட்டது. இலக்கியச் செய்யுள் மரபானது பாணி மரபிலிருந்து விடுபடுகின்ற ஒரு சொறிவான, இலக்கணச் சுத்தமான, கைவினை நுட்பம் அதிகரித்த ஒரு செய்யுள் மரபேயாகும். இதுவே கபிலர் போன்றவர்களுக்கும் தொல்காப்பியருக்கும் முக்கியமானதாக அமைகிறது என்பதைப் பார்த்தோம். இந்த மரபு படிப்படியாக வளர்ந்து வருவதை நாய்கள் சிலப்பதிகாரத்திலே மிக விரிவாகக் காணலாம். வரிப்பாடல் எனும் மரபு சிலப்பதிகாரத்திலே மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெறுகின்றது. 'வரிப்பாடற் பாணி பாடத் தொடங்குமன்' என்றுதான் சிலப்பதிகாரத்திலே சொல்லப்படுகிறது. இந்த வரிப்பாடல்களுக்குரிய இலக்கணம் பற்றி அடியார்களுநல்லர் குறிப்பிடும்பொழுது பிரதேசங்களுக்கான, அவ்வப்பகுதிகளுக்கான பாடல் என்கின்ற கருத்துப்பட அதனை விளக்குகிறார். அதன் உண்மையையும் 'காணல்வரி'யிலே காணலாம். உண்மையில் காணல்வரி என்பது நெய்தல் நிலத்துக்குரிய ஒரு பாடல் மரபாகும். நய்களைக் கைவிட்டும் போய்விட்ட இளைஞரை நினைத்து அந்தப் பெண்கள் வருத்தி இரங்கிப் பாடுகின்ற பாடல்களாகக் காணல்வரி காணப்படுகிறது.

வரி வேறு, வாரம் வேறு என்பது சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து தெரிகிறது. 'வாரம் பாடும் தோரிய மடத்தையும்' என வரும். வாரம் பாடுதல் என்பது ஒரு தனிப்பட்ட பாடல் முறையாக வளர்ந்து வருகிறதை நாய்கள் சிலப்பதிகாரத்தினுடே காணலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் இந்தப் பாடல் மரபுகளைக் காண்பதற்கான பிரதான இடம் ஒன்று உண்டு; அது



அரங்கேற்றுக்காணையாகும். அரங்கேற்றுக்காணையில், மாதவியிழையைய அரங்கேற்றத்தைப் பற்றிப் பேசுகின்ற பகுதியில், ஆடலாசிரியன், இசையாசிரியன், தன்னுடையமையான், குழலோன், பாடலாசிரியன் ஆகிய எல்லோரும் சேர்ந்துகான் அந்த நடனத்தை ஆக்குகிறார்கள் என்பது தெரியவருகின்றது. மாதவியின் ஆற்றுகைக்காக இவர்கள் கூட்டாகத் தொழிற்படுகிறார்கள். இவர்கள் இல்லாமல் அந்த நடன ஆற்றுகை நடைபெறமுடியாது. பாடல்களை எழுதுபவன் இசைக்கான பாடல்களை மாதிரியே எழுதுபவன் அவ்வன். 'தமிழ் முழுதறிந்த தன்மையளாவி இசையோள் வக்கிரித்திட்டதற்கு' இளங்க இவள் தனது ஆக்கத்தை உருவாக்குகிறாள். பாடல்களை இசையாசிரியன் மெட்டாக ஒலித்துக் காட்ட அவள் கோடிட்டுக் காட்டியதற்கு ஏற்ப இவள் சொற்றொடர்களை அமைக்கிறாள். திரைப்படப்பாடல் எழுதுகிற முறைமைபோலத் தெரிகிறது. இசையின் 'சங்கதி'களுக்கு இடங்கொடுக்கும் வகையில் பாடல் வரிகள் அமைதல்வேண்டும்.

இந்த உண்மையை நன்கு புரிந்துகொள்வதற்குக் கந்தாக சங்கீத விற்பனண்கள் தியாகராஜஸ்வாமிகளின் கிருதிகளைப் பாடலிரும்பு வதற்கான காரணத்திலிருந்து அறியலாம். தியாகராஜரின் கீர்த்தனைகள் அந்த அந்த ராகத்தின் கட்டுக்கோப்புகளையும் அழகையும் அந்த ராகம் கூட்டும் உணர்வு நிலையையும் ('பாவ'த்தையும்) மாதிரியல்லாமல் அந்த ராகத்தின் நுணுக்க விஸ்தாரங்களையும் வெளிக்கொணர்வதாக உள்ளன என்பர். அந்தப் பண்பினைக் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், அருணாசலக்கவிராயரின் கீர்த்தனைகளின் நாம் அனுபவிக்கலாம். இசைக்கேற்பப் பாடல் வளைந்து கொடுக்கும். இந்த மரபு சிவப்பதி காரத்திலேயே வந்து விட்டது. அது பாடலாசிரியனுடைய தன்மையினால் ஒன்றாக விவரித்துக் கூறப்படுகிறது.

ஆடலாசிரியனைப் பற்றிச் சொல்லிவந்தபொழுது ஒரு முக்கியமான விடயம் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. 'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து பலவகைக் கூத்தை விலக்கிவிற்புணர்த்தி'எனன் என்று சொல்லப்படுகிறது. இதில்வரும் விலக்கு என்பது யாது? விலக்கு என்பது நாடகங்களிலே, குறிப்பாக ஆட்டங்களின்பொழுது பாடல் படுகின்ற பாடலாகும். விலக்குப் பாடலின் முக்கியத்துவத்தை அடியார்க்குநல்லார்விருந்து எடுத்து அந்த மரபின் வளர்ச்சியை இலக்கிய வளர்ச்சியோடு சேர்த்து முழுமையாக இன்னும் நாம் பார்க்கவில்லை. அது மிக ஆழமாகப் பார்க்கப்படவேண்டியது. விலக்கு என்றால் என்ன என்பது பற்றி அரும்புத உரையாசிரியர் பொதுப்பாடலாகத் தந்தாலும்

அடியார்க்குநல்லார் மிகமிக ஆழமாக உள்ளே போகிறார். அந்தப் பகுதியை நாம் அறிந்தவரையில் இன்னும் ஒருவருமே ஆழமாக ஆராய வில்லை.

விலக்கினில் புணர்த்தி என்பது விலக்கு உறுப்பினோடு பொருத்து வித்தது என்பதாகும். வென்றிக்கூத்து முதலாகிய பலவகைப்பட்ட புற நடனங்களையும், வேந்துவிலக்கு, படைவிலக்கு, ஊர்விலக்கு என்று சொல்லப்பட்ட விலக்குகளாகிய பாட்டுக்களுக்கு உறுப்பால் வருவன வற்றுடனே பொருந்தப் புணர்த்தல் என்று பாட்டுக்களுக்கு வரவு வருத்தல்.

விலக்கு உறுப்புகள் பதினான்கு வகைப்படும். அவை பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி, கவை, சாதி, குறிப்பு, சத்துவம், அலிநயம், சொல், சொல்வகை, வண்ணம், வரி, சேதம் என்பவைபொம்.

விலக்கு உறுப்பு என்ற சொற்குப் பொருள் யாதோ எனின், தலைவன் செலுத்துகின்ற கதையை விளக்கியும் அக்கதையை நடாத்தியும் முன்பு செய்த கதைக்கே உறுப்பாகுவது என்க.

விலக்கு என்பது நாடகத்தில் வரும் கதைநிலைப்பட்ட, கதையை விளக்குகிற நாடகப் பாடல் என்பது தெரிகிறது. ஆயினும், விலக்கு எனும் சொல் எவ்வாறு இந்த இடத்தில் பொருந்துகிறது என்பது தெரியவில்லை. எனினும், விலக்கு என்பது நாடகத்தில் வரும் பாடல்வகைதான் என்பது தெளிவாகிறது.

Libretto என்ற ஒருவகைப் பாடலை மேளாட்டு மரபில் சொல் வர்கள், பாடுவதற்கான அல்லது ஆடுவதற்கான பாடல்கள் என்பது கருத்து.

அடியார்க்குநல்லார் பற்றிய ஒரு சிக்கல் உள்ளது. அது பற்றி இக்கூட்டத்திலே சொல்லல் வேண்டும்.

அடியார்க்குநல்லார் 14ஆம், 15ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர். சிலர் 16 - 17ஆம் நூற்றாண்டு என்பர். இளங்கோ வரந்த காலத்திற்கு (கி.பி. 5ஆம், 6ஆம் நூற்றாண்டு) ஏறத்தாழ ஆயிரம் வருடங்களுக்குப் பின்னரே இந்தத் தெளிவான உரை நமக்குக் கிடைக்கிறது. ஆனால், அடியார்க்குநல்லார் தன்னுடைய காலத்து மரபுகளையும் அரங்கேற்று காணையில் சேர்த்துக்கொள்கிறார். 'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து' என்பதற்குக் கருத்துச் சொல்கிறபொழுது அவர் பல்வேறு வகையான கூத்துக்கள் யாவற்றையும் சொல்லிவிட்டுச் 'சாந்தியும் விநோதமுமே' இந்த இரண்டு வகையும் என்பார். சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து என்பவை சோழர் காலத்திலே காணப்பட்டவை. அதற்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் உண்டு. சாந்திக்கூத்து என்பது தெய்வ



நேர்த்திக்காக ஆட்பெறுவதென்றும் விநோதக்கூத்து என்பது கேலிக்கைக்கூத்து என்றும் பொருள்படும். இந்தச் சடங்கு அரங்கை இன்றும் சில்களத்தில் 'சாந்திகர்ம' என்றே சொல்வார்கள்.

பல்லேறு மரபுகளை அடியார்க்குநல்லார் கூறும்பொழுது அந்த மரபுகளில் எவை இளங்கோ காலத்துக்குரியவை, எவை இவ்ருடைய காலத்துக்குரியவை என்று பிரித்துப் பார்க்கவேண்டுமது அவசியமாகும். பரதநாட்டியம் பற்றி எழுதுகிறவர்களுட் பலர் அடியார்க்குநல்லார் உரைவையே இளங்கோவடிகள் கருத்தாகச் சொல்லிவிடுகிறார்கள். தமிழாசிரியர்கள் மொழியிலே சொல்வதானால் இவ்வே காலவழு உண்டு. அதாவது, ஆடல் பாடல்களை ஒரு தனி எழுதுமரபு சிலப்பதிகாரத்திலேயே நிலையாக வந்துவிட்டது என்பது இதனால் தெரிகிறது. மாதலியினுடைய பதினொரு ஆடல்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூக மட்டத்தின் மகிழ்ச்சிக்காக ஆடப்பெற்றன என்பதும் தெரியவருகிறது. இந்த ஆற்றுகை மரபுகள் வரையரை இவை இலக்கியத்துக்குப் புறம்பானவையாகக் கருதப்படத் தொடங்கின. இதன் மூலம் ஒரு முக்கிய உண்மை புலப்படுகின்றது. அது என்னவெனில் 'சமண, பௌத்த செல்வாக்குகள் காரணமாக இசைமரபும் ஆட்டமரபும் தனித்தனியே போக இலக்கியமரபு என்பது புலவர்களுக்குரிய ஒன்றாக வரையறுக்கப்படுகிறது. இதற்கான பிரதான காரணம் அக்காலத்திலே புலமை என்பது சமண, பௌத்த சங்கங்களை மையமிட்டு நின்றதுவேயாகும்.

இவ்வாறு இலக்கியம், இசை, நாடகம் ஆகிய துறைகளில் பரிசீலப்படும் ஆக்கங்கள் தனித்தனியானவையாகக் கொள்ளப்படத் தொடங்கத் தமிழின் பயில்வையும், இலக்கியம், இசை, நாடகம் என்ற மூன்று நிலைகளையும் தனித்தனியே பார்க்கும் ஒரு கண்ணோட்டம் வளர்ந்தது எனலாம். முத்தமிழ்க் கோட்பாடு என்பதை விளங்கிக் கொள்வதற்கான திறவுகோல் இதுவேயாகும். இதனைச் சற்று விரிவாக எடுத்துக்கூறுவது அவசியமாகிறது. இம் மரபு சங்ககாலத்தில் தோன்றியிருக்க முடியாது. 'பா' என்று எடுக்கும்பொழுது வஞ்சிக்கும் வெண்பாவிற்கும் கவிக்கும் சாமான முக்கியத்துவம் உண்டு. இவற்றுக் கான பொதுப்பெயர் 'பா' என்பதேயாகும். ஆனால் அறநூல்களில் நிலைமை மாறுகிறது. படிப்படியாக வெண்பா மேல்நிலைப்படத் தொடங்குகிறது. திருக்குறளிலும் நாலடியாரிலும் வெண்பா வடிவமே உண்டு.

இதுவரை கூறியவற்றால் ஆட்டத்துக்குரிய விலக்கு என்றும் பாடல்வகை தனி மரபினதாக வளர்கிறது என்பது தெரியவருகிறது.

இதிலுள்ள சுவராயம் என்னவென்றால் கூத்தும் இசையும் ஆகிய இரண்டுமே நிச்சயமாக சிலப்பதிகாரகாலத்திலே குல (சாதி) அடிப்படையிலேயே பரிசீலப்படுகின்றது என்பதாகும். இதனாலேதான் கூத்தனால் பொன்றவை கூத்து ஆடுவதைப் பற்றியே பேசும். சிற்ப நூல்கள் எவ்வாறு சிற்பங்கள் செய்வதைப் பற்றிப் பேசுமோ அதேபோலக் கூத்து நூல்களும் இசைநூல்களும் அந்த அந்தக் கலைகளின் அடிப்படையிலேயே பற்றியே பேசும்.

சங்கமருவியகாலம் என்று சொல்வப்படுகிற காலத்தில் இந்த 'விவாகரத்து' நிச்சயமாக ஏற்பட்டுவிட்டதென்றே சொல்லவேண்டும். இதன் காரணமாகத்தான் பல்வகை காலத்தில், இந்தச் செல்வதிறி களுக்கு எதிரான எழுச்சி தோன்றியபொழுது அந்தக் கலைகளைக் கோயில்களுக்குரிய கலைகளாக்கிக் கொள்ளலாம். இசை, நடனத்துக்குரியவர்களைக் கோயில்களுக்குரியவர்களாக்குகின்றார்கள். மாதலி கோயிலோடு சம்பந்தப்பட்டவள் அல்லள்.

ஆனால் ஏழாம் நூற்றாண்டிலிருந்து - முத்தேவ்வர கோயிலில் காணப்படுகிற கல்வெட்டுக்களின் காலம் முதலிருந்தே தேவதாசிகள் மரபு - 'தளிகைப் பெளடிகள்' மரபு கோயில்களுக்குள் வருவதை நான்கள் காணமுடிகிறது. அந்தந்தப் பாடல் மரபுகளினுடைய வளப் பிரிவு அல்லது அழகியல் அபிசங்கம் எவ்வாறு பாதுகாக்கப்பட்டன என்பது இன்னொரு முக்கிய வினாவாகும். ஆனால், தேவாரங்களையும் பாசுரங்களையும் பின்னர் 'விளக்கண்டுபிடித்து'ப் பின்னோக்கிப் பார்க்கின்றபொழுது அவற்றை இசைப்பாடல்களாகவே பார்க்கிறோம். பாசுரம் என்பது இசைநிலைப்பட்ட ஒரு சொல்வே. தேவாரம் என்ற சொல் பற்றிப் பல பிரச்சினைகள் உள்ளன. அவை வைத்திருக்கப்பட்ட பெட்டியைத் தேவாரப்பெட்டி என்று சொல்வர்களாம். அதனாலேயே இச்சொல் வந்ததென்று கூறுபவர்கள் சிலர் இருக்கிறார்கள். வாரம் என்கின்ற பாடல்முறை இருந்ததனால் தே + வாரம் = 'தேவாரம்' என வந்திருக்கலாமோ என்று கூறுபவர்களும் உள்ளனர். பாசுரத்திற்கு அந்தப் பிரச்சினையே இல்லை. அது இசைப்பாடல் என்பது சொல்லிலேயே தெரிகிறது. எவ்வாறு தொட்கினாலும் தேவாரம் இசைப்பாடல் மரபைத்தான் சேர்க்கிறது.

சொழர் காலத்துக்குரியவாக வருகின்றவை திருவிசைப்பா, திருப்பல்லாண்டு ஆகிய இசைப்பாடல்களே. அவற்றை வரன்முறை யான இலக்கியத்தினுள்ளே கொண்டு வந்து இலக்கிய நயத்தோடு பார்க்கின்ற தன்மை இன்றாய்தான் இல்லை. வைணவர்களுக்கு ஒரு



கணிசமான அளவு இலக்கிய வியாக்கியான மரபு உண்டு. சைவர்களிடையே அது ஏதேதாழ இல்லையென்றே சொல்லலாம்.

இசை, நாடகத்தமிழ் இலக்கியத்துடன் இணைத்துப் பார்க்கப்பட்டு வந்த முறைமை கைவிடப்பெற்று இசையும், நாடகமும் தனித்தனியாக வடிவங்களாக வளரும் பண்பினை இதுவரை பார்த்தோம்.

சமூக - பண்பாட்டு வரலாறு காட்டும் ஒரு முக்கிய இயல்பினை நோக்குதல் அவசியம். சமூகம் பன்முகப்பாட்டையும் படிநிலைப் பட்டவையுடைய உறுவகளையும் எவ்நோக்குகின்றபொழுது தொழிற் பிரிவும், தொழிற் சிறப்பாக்கமும் (division of labour and specialisation) வளர்வது இயல்பாகும். சமூகத்தில் ஒய்வுடைய வர்க்கத்தினர் பெருகும்பொழுது களைகளிலே சிறப்பாக்கம் ஏற்படுவது இயல்பான ஒர் அடிசெயன்று சமூகவியலாளர் கூறுவர். தமிழ்நாட்டிலும், அத்தகைய ஒரு நிலையேற்பட்டது. உபரிச்செல்வம் காரணமாக ஒய்வுடைய வர்கள் வாழ்க்கையில் ஒர் அடிசமாகக் கொள்ளுகின்ற வணிக மற்றும் நிலவுடைமைச் சக்திகளின் வளர்ச்சிக்கும் நடனம் தலைக் களையாக வளர்ந்ததற்குமான ஒரு தொடர்பு உண்டு. கோவலன் போன்றவர்கள் இருக்கக்கூடிய ஒரு சமூகத்திலேதான் மாதவி பரம்பரை வரை முடியும்.

ஆனால், இலக்கியமென்று வருகின்றபொழுது தமிழ்நாட்டில் சமண, பௌத்த செல்வாக்கு வளர்ச்சியுடன் இலக்கியத்தில் ஒரு சிறப்பாக்கம் வளரத் தொடங்குகிறது. புலவர்கள் எப்போர் பரணர் களிலிருந்து வேறுபட்டவர்களாக வளர்ந்து வருவதை ஏற்கெனவே பார்த்தோம். புலவர் மரபுக்கு வரன்முறையான கல்வி கேள்வியறிவு அடிப்படையிலே தகைமையாக்கப்படுகின்றது. புலவன் - அறிஞன் என்ற இயல்பு சமன்பாடு வளர்வதற்கான ஒரு சிறப்பான மதச்சூழல் தமிழ்நாட்டின் சமண, பௌத்த மேலாண்மையுடன் ஏற்படுகின்றது. இந்த இரண்டு மதங்களிலும் துறவிகள் குழுவும் குழுவங்களாகவே இருப்பர். பௌத்த பிரிவுகளின் தொகுதி நிலைக்குப் பெயர் 'சங்க' என்பதாகும்.

பௌத்த சமண சங்கத்தினர், குறிப்பாக சமண சங்கத்தினர் தமிழ்நாட்டில் ஏதேதாழ கி.பி. 250க்கு முன்னிருந்தே படிப்படியாக முக்கியப்படுகின்றனர். அவர்கள் மதப் பரிஷ்டுக்கு இந்துமத நிலையில் காணப்படுவதிலும் பார்க்க அதிகமான எழுத்தறிவு வேண்டப்பட்டு நிற்பதனாலே அவர்கள் தங்கள் மதங்களின் உபாசக நிலையிலுள்ளவர்களுக்கு அறத்தைப் போதிக்கும் மரபு படிப்படியாக மேலோங்குகிறது. இந்த அறப்போதனைப் பாரம்பரியம் ஒரு 'இலக்கியச் சிறப்பாக்கமாக' வளர்க்கப்படுவதைக் காணலாம்.

திருக்குறள், நாலடியாரை இத்தகைய ஒர் நடைமுறையின் அறுவடைகளாகவே பார்க்கவேண்டும். இவை பற்றிச் சிறிதளவு நோக்குவதற்குமுள்ளர் இன்னொரு இலக்கிய வரலாற்றுண்பையை இங்கு பதிவுசெய்தல் அவசியம். உலகின் பன்மேறு பாகங்களிலும் காணப்பட்ட 'வீரயுகங்களை' ஆராய்ந்துள்ள அறிஞர்கள் வீரயுக இலக்கியங்களின் ஒரு பகுதியாக அறிவுரைகளை எடுத்துக்கூறும் இலக்கியங்கள் வீரயுகத்திலே காணப்படுதல் இயல்பு என்று கூறியுள்ளார்கள். தமிழிலும் அத்தகைய ஒரு மரபு இருத்ததென்பதற்குப் புறநானூற்றிலே வரும் 'அறம்பாடிற்றே ஆயிழை களைவ' எனவரும் பாடல் தல்க உதாரணமாகும். 'பழமொழி' என்கின்ற சொல்லே சமூக அறுபவத்தினுடைய தீர்த்நிலைக் குறிப்பதாகும்.

ஆனால் நாலடியார், திருக்குறளில் வருகின்ற அறம் பற்றிய பாடல்கள் அப்படியானவையல்ல. அவை உண்மையில் அறப் போதனைகளே; வாழ்க்கையில் இந்த இந்தப் பண்புகளை இந்த இந்தக் காரணங்களுக்காக மேற்கொள்ளுங்கள் என்று மக்களை நோக்கிக் கூறுகின்ற அறப்போதனைகளாகும். நாலடியார் நேரடியான அறப் போதனையாகும். திருக்குறள் சற்று வித்தியாகப்பட்டது.

அந்த விடயத்தினுள் இறங்குவதன் முள்ளர் பதினெண்கீழ்க் களக்கு என்று சொல்லப்படும் தொகுதி பற்றி ஒரு விளக்கம் அவசியமாகின்றது. தமிழிலக்கிய வரலாற்றுப் பாடப்புத்தகங்கள் இப்பிரச்சினையை ஏற்படுத்தியுள்ளன. முதலில் நாம் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியவை:

1. அத்தொகுதியினுள் அறப்போதனை சாராத நூல்களும் உள்ளன என்பதாகும். உதாரணம்: திணைமாலை நூற்றாற்பத்து, ஐந்திணை எழுபத்து, காந்தார்பத்து, களவழி நூற்பத்து.
2. அறப்போதனை நூல்களுள்ளும் எல்லாம் சமண, பௌத்தம் சார்ந்தவைவயல்ல. ஆசாரக்கோவை இந்துமதச் சார்புடையது.
3. சிறுபஞ்சமூலம், ஏலாதி, திரிகடுகம் ஆகியன மருத்துப் பெயர்களாகக் கொண்டவை.

அதாவது வாழ்க்கைக்கான மருத்து என்ற கருத்துப்பட அளமந்தவை. இறுதும் ஒருவகை அறப்போதனைதான்.



இவ்வாறு பார்க்கும்பொழுது உண்மையில் நாலடியாரும், திருக்குறளும் திட்டவாட்டமான நேரடியான அறப்போதனைகளாக உள்ளன. இவை சமண சமயம் தார்ப்பதவை. அடுத்த அடிசம் மிகமிக முக்கியமானது. சமணசமயமான தமிழிலக்கிய வரலாற்றுப் பாடநூல்கள் காட்டமுண்டவதுபோல இவை கி. பி. 250 - 800 காலப் பிரிவுக்குள் மாத்திரம் நிற்பவைல்ல. பதினெண்கீழ்க்கணக்கு ராஜ்யம் பதிப்பில் 1257இல் அதன் பதிப்புரையில் பின்வருமாறு கூறப்பட்டுள்ளது. பேராசிரியர் வைபவாபுரப்பிள்ளை கீழ்க்கணக்கு நூல்களின் காலத்தை ஒருவாறு அறுதியிட்டு உத்தேசமாகக் காலஅடைவில் ஒரு வரிசை முறையைத் தந்துள்ளார். அது வருமாறு:

கி. பி. 500 -	:	முப்பால்
கி. பி. 700 - 750	:	நாலடியார், நான்மணிக்குழை, திரிகடுகம், பழமொழி.
கி. பி. 750 - 800	:	இன்னாநாற்பது, ஐந்திணைய்பது, ஐந்திணைஎழுபது.
கி. பி. 800 - 850	:	திணைமொழிஐம்பது, கைத்திணை, கார் நூற்பது, இளியவைநூற்பது, சிறுபஞ்சமலம், களவழிநூற்பது, ஏவாறி, முதுமொழிக்காஞ்சி, திணைமாலைநூற்றைம்பது, ஆகார்க்கொவை.

பேராசிரியர் வைபவாபுரப்பிள்ளையின் காலவரிசையை ஏற்பதில் யிருந்த சிரமங்கள் உண்டு. ஆனால், அவர் தந்துள்ள நூல் வரலாற்றை ஏற்றுக்கொள்ளப்படத்தக்கதாகும். இவ்விடயம் பற்றி ஏற்கெனவே பல இடங்களிலே பேசியுள்ளோம். நீலகண்டகாண்டிரியர் போன்றவர்களை திருக்குறளை, கி. பி. 300-350க்கு உரியதாகக் கொள்வதுவரையில் நாலடியார் திருக்குறளுக்குப் பித்தியதாக இருக்கலாம். ஆனால், நீண்டகால இடைவெளி இருக்க முடியாது. திருக்குறளையோ நாலடியாரையோ அல்லது இன்னாநாற்பது, இளியவைநூற்பதுபோல பார்க்கும்பொழுது இவை யாவற்றையும் அறநூல்கள் என்று விவரமில்லாது கூறியிட முடியாது. இந்நூல்களின் அமைப்பினையும், எடுத்துக்கூறல் முறைமை யினையும் பார்க்கும்பொழுது இந்த நூல்கள் அறம் என்றும் விடயத்தைக் கையாண்டுள்ள முறைமை முக்கியமானதாகும். இந்த நூல்களிலே அறம் (தர்மம் / தம்மம்) எடுத்துக்கூறப்படும் முறைமையை

நோக்கல் வேண்டும். இந்நூல்களிலே அறம் பற்றிய ஒரு விளக்க விவரணம் சிடைபாது. இவற்றில் அறம் (தர்மம்) என்று கொள்ளப்படுகின்றவை மக்களுக்குப் போதிக்கப்படும் முறைமையிலேயே அமைந்துள்ளன. இந்த நூல்களிலே வரும் கொல்லாமை, புலால்மறுத்தல் போன்றவை சங்கப் பண்பாட்டுடன் இணைந்துபோகக்கூடியவை யல்ல. சற்று உள்ளிப்பாக நோக்கினால் சங்கப் பண்பாட்டு நியமங்களிலிருந்து விடுபடுவதற்கான ஓர் ஊக்கத்தினை எழுத்தறிவுப் பரிச்சயமுள்ள சமூகமொன்றுக்கு எடுத்துக் கூறுவள வாகவே இந்த நூல்கள் அமைகின்றன. இங்குத் திருக்குறள் பேசும் விடயங்கள் பற்றியே, அந்த விடயங்களை எடுத்துக்கூறும் முறைமை பற்றியே ஆராய விரும்பவில்லை. நமக்கு முக்கியமானது என்ன வென்றால் திருக்குறள் அறம், பொருள், இன்பம் என்ற மூன்றினையும் இணைத்து அவற்றை ஒட்டுமொத்தமான முழுமைவரன் சமூக நோக்குக்கு இயைவதாகவே தருகின்றமையாகும்.

கவித்துவ அடிப்படையில் பார்க்கும்பொழுது இந்த நூல்களின் முக்கியமான பிரதானமான அடிசங்கள் எவையெனின்,

1. இவை அக, புற மரபு வட்டத்தினுள் நிற்கவில்லை என்பதும்,
2. அகப்பாடல் மரபின் முக்கியத்துவம் பெறும் ஆசிரியம் (அகவல்) கவி ஆகியனவற்றை விட்டு வெண்பாவை முக்கியப்படுத்துவதுமாகும்.

தமிழ்க்கவிதை வளர்ச்சியின் பன்முகப்பாட்டை அறிந்துகொள்வதற்கு இந்த நூல்களில் வெண்பா என்ற யாப்புக்குக் கிடைக்கின்ற அழுத்தம் முக்கியமானதாகும்.

தமிழ்நாட்டின் இயல்பான ஓசைவடிவங்களில் ஒன்றானதும் அகவள் மகள்மார் பாடுகின்ற மரபிலே வரும் அகவல் எனும் 'பா' முறைமை இவர்கள் ஆசிரியர்கள் பயன்படுத்துவதற்கான யாப்பு வடிவமாகக் கொண்டுவிட்டனர் என்பது தெரியும். ஒருவரை அழைத்துக் கூறும் அல்லது விளித்துக் கூறும் இயல்பு அகவலுக்குப் பிரதானமானது. ஆனால், இங்கே வெண்பாவே பயன்படுத்தப்படுகின்றது. வெண்பா என்பது வெள்ளைப் பா (the plain song) தான். இதன் முக்கியத்துவம் என்னவென்றால் இதற்குரிய ஓசை செப்பலோசையாகும். செப்புதல் என்று கூறல்தான் (singing something), சற்றுத் தொலைவினுள்ள ஒருவரது கவனத்தை ஈர்த்துப் பாடுவதற்குரிய ஓசை தான் அகவல் ஓசை. செப்பல்



எனும்பொழுது ஏற்கெனவே தெரிந்திராதவருக்கு ஒன்றை எடுத்துக்கூறல் எனும் உள்ளார்த்தம் மாத்திரமல்லாமல் சேட்பவர் அருகிலே இருக்கிறார் என்பதும் ஒரு முக்கியமான விடயமாகும்.

இவ்வாறு கூறுகின்றபொழுதே வகுப்பொன்றுக்குப் பாடம் சொல்லப்படுவதாகிய முறைமை பற்றியே சிந்திப்போம். அது மிக நியாயமானதே. பள்ளிக்கூடமென்று சொல்லின் வரலாற்றுப் பின்புலம் பற்றியும் ஏற்கெனவே பார்த்துள்ளோம்.

இவற்றுக்கு மேலாக இன்னொரு முக்கிய பண்பு உண்டு. சமணம், பொனத்தமாதிய இரண்டு மதங்களுமே தர்ம உபதேச முறைமை (தம்ம உபதேச)யைப் பின்பற்றுபவை. சமண முனிவர், அன்றேல் பொனத்தபிக்குமாரும் தர்ம உரையாற்றுவதுதான் இயல்பு. அந்தத் தர்ம உரையில் நாடகபாணி இருக்காது. தேரடியாகச் சொல்லும் முறைமை தாளிருக்கும். வெண்பா அதற்கான பொருத்தமான ஓர் ஓசை முறைமையாகும். இந்த வெண்பாவிலுள்ள ஓசை வேறுபாடு பற்றித் தொல்காப்பியரே கூறுகிறார்.

இந்த வெண்பா அமைப்பினுள் குறள்வெண்பா, தேரிசை வெண்பாவிலும் பார்க்க இறுக்கமானது. ஒரு குளிசைத்தன்மை உடையது. அந்த அளவுக்குச் செறிவானது. திருக்குறளில் அந்த நூலின் தன்மை, நோக்கம், அதற்கான கேட்போர் வட்டம் ஆகியவற்றை மனங்கொண்டு பார்த்தால் முற்றிலும் புலமை நிலைப்பட்டது என்பது தெரிகிறது. அந்த அளவில் குறள்வெண்பா முப்பாவின் பொருளடக்கத்துக்கு இயைவான ஒன்றே.

யாப்புக் கையாளுகையில் ஏற்படுகின்ற இந்த அழுத்த வேறுபாடு தமிழ்க்கவிதை வரலாற்றில் அதன் பாடல் மரபில் முக்கியமான ஓர் உணர்வுச்செல்வி வேறுபாட்டைச் சுட்டுகின்றது.

இதற்குள் இன்னுமொன்று உண்டு. இந்தச் செப்பல்மரபு வரன் முறையான இலக்கிய அக்காரத்தைப் பெறுகின்றது. நம்மைப் பொறுத்தவரையில் அதுவே முக்கியமாகின்றது. அதாவது அக, புறப்பாடல் மரபுக்கு அப்பால் இப்பொழுது தனியே ஒரு நீதிப்பாடல் மரபும் நியமமான இலக்கிய எடுத்துக்கூறல் முறையாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது. இன்னொன்றாவது, இனியவைதாற்பது, திரிகடுகம், சிறுபஞ்சமூலம், ஏவாதி என்பவற்றைப் பார்க்கும்பொழுது அறக்கருத்துக்கள் சொல்லப்படுவது அகவிலோசையிலிருந்து முற்றாக எடுக்கப்பெற்றுச் செப்பலோசையைச் சார்ந்தவைகளே வரும் உண்மைமைக் காணலாம்.

'தொல்காப்பியத் துணையின்றிச் சங்க இலக்கியங்கள்' என்ற முதலாவது உரையின்பொழுது அக, புறப்பாடல் மரபுகளை ஒன்றி விருந்து மற்றது புறம்பானது என்று கொள்ளமுடியாத அளவுக்கு அகப் பொருள் மரபு புறப்பாடல் தேவைகளுக்கான உத்தியாகவே பயன்படுத்தப்படும் முறைமை அகநானூற்றிலேயே உள்ளது என்பதைப் பார்த்தோம். பத்துப்பாட்டுப் பாடல்களைப் பற்றிப் பேசுகின்றபொழுது சங்க இலக்கியப் பொருள் மரபுக்குள் மனித வாழ்க்கை முழுமையையும் நோக்க முடியாததுள்ளமையையும் நெடுநல்வாடையில் அந்தப் பொருள் மரபில் இறுக்கம் தவிரிக்க முடியாதபடி நெகிழ்ந்து செல்ல வேண்டியிருப்பதையும் பார்த்தோம். இன்னொரு வகையில் சொன்னால் தொனக நிலைப்பாடல் மரபைக்கொண்டு வாழ்க்கை முழுவதையும் ஓரிடத்தில் வைத்துப்பார்ப்பது முடியாத ஒன்றாக இருக்கின்றது.

எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு நூல்களிலுள்ள சங்கப் பாடல் மரபைத் தொடர்ந்து வரும் தமிழிலக்கியப் படைப்புக்களை நோக்கும் பொழுது அடுத்து முக்கியத்துவம் பெறுவது சிலப்பதிகாரமாகும்.

கவித்துவ நிலையில் பார்க்கும்பொழுது சிலப்பதிகாரம் அகலல் யாப்பைக் கதை கூறுவதற்கான எடுத்துக்கூறல் முறைமையாக ஏற்றுக் கொண்டு இடைக்கிடை கதைக்கு ஏற்றவாறு வரிப்பாடல்களையும் குரவைப் பாடல்களையும் (குரவை நடனத்தின்பொழுது பயிலப்படும் பாடல்கள்) பயன்படுத்திச் செல்கிறது. புகார்க்காண்டம், மதுரைக் காண்டம் என்ற பகுப்பு பிற்காலத்திலே செய்யப்பட்டது போலவே தெரியவருகிறது. அறிஞர்கள் சிலர் - பி. டி. சிறிநிவாஸ ஐயங்கார் போன்றவர்கள் வகுக்காண்டம் முழுவதும் பிற்காலத்தில் எழுதிச் சேர்க்கப்பட்டது என்கின்றனர். இந்தக் கொள்கையை ஏற்பது சிரமமாகவே உள்ளது. ஏனெனில் சிலப்பதிகாரத்தின் தொடக்கப் பகுதியில் வரும் உரைபெறுகட்டுரை எனும் பகுதியில் கன்னகி வழிபாட்டுக் குரிய தெய்வமாக்கப்படுவது அக்கதையின் பாரம்பரிய அமைப்புக்கு இன்றியமையாதது என்பதைக் காட்டுகிறது.

எவ்வாறாயினும் சிலப்பதிகாரத்தைப் பார்க்கும்பொழுது அது தொல்காப்பிய அகத்தினை, புறத்தினை மரபுக்குரிய சம்பவநிலை என்ற வரையறைக்கு மேலேசென்று ஒரு கதை யினை எடுத்துக் கூறுவதாக அமைகின்றது என்பது மறுக்க முடியாத உண்மையாகும். ஆனால் அந்தக் கதை கூறல்முறை வாழ்க்கை வரலாறு முழுவதையும் முதலிலிருந்து கடைசிவரை கூறிச்செல்வதல்லாது, கதையின் பிரதான மோதுகைக்கு வேண்டிய



அளவையே கூறுகிறது. கோவலன், கள்ளாதி, மாதவியாகிய மூவரும் ஒன்றிணைவதற்கான கட்டத்திலேயே கதை தொடங்குகிறது. கள்ளாதி தெய்வமாக வழிபடப்படுவதுடன் கதை முடிகிறது. கவிதை வளர்ச்சியில் பார்க்கும்பொழுது சிலப்பதிகாரம் பற்றிய ஒரு குறிப்பு மிக முக்கியமானதாகும்.

அதாவது அதனைப் 'பொருட்டுடாடர் நிலைச்செய்யுளாகக் கொள்வதாகும்.

ஏற்கெனவே இருந்த தொகைநிலை மரபிலிருந்து பிரித்துக் காட்டுவதற்காகத் தொடர்நிலை என்ற இந்தச் சொற்றொடரைப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம். தொடர்நிலையென்பது இவ்வுருகதை தொடர்ந்து வருவதாகும் என்பதே.

தொடர்நிலையென்ற இந்தக் குறிப்பு, வீரபுகக் காவியங்கள் பற்றிக் கைலாசபதி கூறுவன பற்றிய ஒரு முக்கியமான பிரச்சினையைக் கிளப்புகிறது. கிரேக்க, வேல்ஸ் அறுபுவங்களிலே காணப்படுவது போன்று தமிழிலும் இலக்கியத் தொடங்குநிலையில் ஒரு வீரபுகக் காவியம் இருந்திருத்தல் வேண்டும் எனும் கூற்று கேள்விக்குள்ளாகிறது. சிலப்பதிகாரம் ஒரு தொடர்நிலைச் செய்யுளென்று கூறுவதனால் அதுவே நம்மிடத்து உள்ள முதலாவது கதை எடுத்துரைப்புப் பாடல் என்பது சொல்லப்படுகிறது. மேலும் இந்தத் தொடர்நிலை எடுத்துரைப்பு ஏற்கெனவேயிருந்த தொகைநிலைப் பாட்டுப் பாரம்பரியத்தின் ஒரு வளர்ச்சி நிலையாக இருக்கலாம் என்பதையும் பார்த்தோம். எட்டுத் தொகைப் பாடல்கள் தொகுக்கப்பட்டுள்ள முறையில் பாடுநர்களிலும் பார்க்கப் புலவர்க்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது என்பது முக்கியமான அவதானிப்பாகும். இந்தக் கருத்தையே ஜோசீப் ஹார்ட் போன்றோர் முக்கியப்படுத்துகின்றனர்.

இது தொடர்பாக இன்னொரு பிரதான விடயத்தைக் கூறவேண்டியுள்ளது. சிலப்பதிகார எடுத்துரைப்பின்பொழுது அதன் பகுதிகள் பல 'காதை' என்று குறிப்பிடப்படுகின்றன. மனையறம்படுத்த காதை, புறஞ்சேரியிறுத்த காதை, வழக்குரை காதை என வருவனவற்றை நோக்குக. காதை என்பது *stasis* (காதா) என்ற வடகொல்லின் தமிழ் வடிவமாகும். பெளத்த மரபிலே காதை என்பது பாடலையே குறிக்கும். உதாரணம், 'ஐய மங்கல காதா'. சிலப்பதிகாரத்திலே பயன்படுத்தப் பட்டுள்ள காதை எனும் சொல்லை மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில் வரும் பாடல் எனும் சொல்லுடன் சேர்த்து நோக்கும்பொழுது கதைகளைப் பாடல்களாகப் பாடும் மரபு ஒன்று முன்னர் நிலவியிருத்தல் வேண்டும் என்பது புலனாகின்றது. அந்தக் கதைப்

பாடல் மரபு இலக்கியமாகப் பேணப்படாமல் (தொகுக்கப்படாமல்) விடப்பட்டிருக்கலாம். அந்தக் கதைப்பாடல் மரபிலே சமண, பெளத்தச் செல்வாக்குகளும் உட்புகுத்திருக்கலாம். அந்தக் கதைப்பாடல் மரபு நியமமான செய்யுள் மரபாகக் கொள்ளப்படவில்லையென்பது தொல்காப்பியச் செய்யுள்மயல் மூலம் தெரியவருகிறது. சிலப்பதிகாரம் பற்றிய மேலுமொரு முக்கிய குறிப்பு அது உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச்செய்யுள் என்று குறிப்பிடப்படுவதாகும். இந்தத் தொடரிலே வருகின்ற 'உரை', 'பாட்டு', 'செய்யுள்' என்ற சொற்றொடர்களைப் பார்த்தல் வேண்டும். பாயிரத்திலும் 'நாட்டுடும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுள்' என்று வரும். இடில்வரும் 'செய்யுள்' என்னும் பிரயோகம் 'இலக்கிய ஆக்கம்' என்ற கருத்தையே தருகின்றது. இவ்வாறு கருத்துக் கொண்டது தொல்காப்பியச் செய்யுளியலுக்கு முரண்படாது. ஏனெனில் தொல்காப்பியரும் 'பா'ளவயும் 'உரை'யையும் செய்யுளுக்குரியவாகவே கூறுகிறார். அக்காலத்துக் கதை கூறும் மரபில் உரையும், பாட்டும் இணைந்து பயன்பட்டிருத்தல் வேண்டும்.

ஆனால், தொடர்நிலைச்செய்யுள்மரபு வளர்வரை உரையிடையிட்டிரு வருவது குறைந்து, 'பா'க்களே முக்கியப்படுத்தல் வேண்டும்.

சிலப்பதிகாரத்தின் நோற்றம் தமிழின் காப்பிய வரலாற்றிலும் முக்கியம் பெறுவதைக் காண்கின்றோம். சிலப்பதிகாரத்தை ஐம்பெருங் காப்பியங்களுள் ஒன்றாகக்கொள்ளும் மரபு உண்டு. இவ்வுரு நாம் மனத்திலிருத்திக்கொள்ளவேண்டிய பிரதான அடிகள் காப்பியம் என்ற சொற்பயன்பாடு வருவதன் முன்னர் கதை எடுத்துரைப்புப் பாடல்களை (narrative poems) தொடர்நிலைச் செய்யுள்கள் என்று கூறும் மரபு இருக்கது என்பதாகும். பெருங்காப்பிய இலக்கண மரபைத் தமிழில் எடுத்துக் கூறும் தன்மையலங்காரம் தமிழ் மரபில் வரும் தொகைநிலை, தொடர்நிலை என்பன முக்கிய வகைப்பாடு என்பதை அதன் முதற் குத்திரத்திலே கூறுகிறது.

செய்யுளொன்பதை தெரிவற முத்தகம் குரகம்

தொண்கதொடர் நிலையென எத்திறத் தானும் ஈரிண்டாகும்.

தமிழிலே தொடர்நிலைச் செய்யுளென்ற பெயர்ப் பிரயோகம் கைவிடப்பெற்று, 'காப்பியம்' என்ற சொல் எக்கட்டத்திலே பயன்படுத்தப்படுகிறது என்பது ஒரு முக்கியமான விணாலாகும். ஆயினும் நமது தேவைகளைப் பெறுத்தவரையில் தொடர்நிலைச்செய்யுள் என்ற முற்றுமுழுதான தமிழ்நிலை வளர்ச்சி பின்னர் காப்பிய மரபாகப் பேசப்படத் தொடங்குகிறது என்று சொல்லலாம்.



தமிழிற் காப்பியங்களின் வளர்ச்சி பற்றி, கி. வா. ஜகந்நாதன் அவர்களும் பின்னர் வையாபுரிப்பிள்ளை அவர்களும் எழுதியுள்ளனர். வையாபுரிப்பிள்ளை அவர்களின் 'காவிய காலம்' தமிழிலே காவியங்களின் வளர்ச்சியைப் பிரதானமாகக் கால ஆராய்ச்சிதலை நின்று காப்பதற்கும். இது தமிழின் காப்பிய வளர்ச்சியைத் தமிழ்க் கவிதை வளர்ச்சியின் இன்னொரு பரிமாணம் என்ற இலக்கிய ரசனைநிலை நின்று பார்க்கவில்லை. வையாபுரிப்பிள்ளையைப் பெறுத்தவரையில் நூல்களின் கால அடைவும் வரலாற்று நிலையுமே முக்கியமாகும். ஜகந்நாதன் இலக்கிய நிலைநின்றே ஆராய்கின்றார். ஆனால் அது ஒர் அறிமுக ஆய்வே. தமிழிற் காப்பிய வளர்ச்சியினை இலக்கியக் கட்டமைப்பு நிலைநின்றும், காப்பிய வளர்ச்சியைக் கவித்துவ நிலை நின்றும் நுண்ணிதாக இன்றும் எவரும் பார்க்கவில்லையென்றே கூற வேண்டும். தனிக் காப்பிய நூல்கள் பற்றிய விரிவான ஆய்வுகள் சில இருப்பினும் சிலப்பதிகாரம் முதல் கம்பராமாயணம் வரையிலான வளர்ச்சியை இலக்கிய அழகியல் நிலைநின்று விரிவாக ஆராயும் ஒரு பெரும் ஆராய்ச்சி நூல் இதுவரை இல்லையென்றே கூறலாம்.

அத்தகைய ஒரு கற்கையினை மேற்கொள்ளும்பொழுது இரண்டு விடயங்கள் முக்கியமானவையாகும். முதலாவது, இப்பொழுதுள்ள நிலையில் ஐம்பெருங்காப்பியங்கள், ஐஞ்சிறுகாப்பியங்கள் ஆகிய இரண்டு தொகுதிகளுமே சமண, பௌத்த மதச்சார்புடையவை என்பதாகும்.

**ஐம்பெருங்காப்பியங்கள் :** சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, வளையாபதி, குண்டலகேசி, சீவகசிந்தாமணி. இவற்றுள் வளையாபதி, குண்டலகேசி இன்று கிடைக்கவில்லை.

**ஐஞ்சிறுகாப்பியங்கள் :** குளாமணி, யசோதர காவியம், உதயனாகுமார காவியம், நீலகேசி, நாககுமார காவியம் என்பனவாம்.

இவை இரண்டு தொகுதியுமே சமண, பௌத்த மதங்கள் சார்ந்த கதைகளாகும்.

நமக்குத் தெரிந்தவரையில் இளங்கோ முதல் திருத்தக்கதேவர் வரை இவர்கள் எல்லோருமே சமணிகள் அன்றேல் பௌத்தர்களாவர். தமிழினுள்ளிருந்து வரும் சிலப்பதிகாரத்தைத் தவிர மற்றைய நூல்களில் அவ்வம் மதக்கருத்துக்களை முக்கியப்படுத்துகக் கரணலாம். சீவகசிந்தாமணியைத் திருத்தக்கதேவர் தந்துள்ள முறையில் மண்பூற் பகுதியே மேலோங்கி நிற்கின்றதென்றும் சீவகன் துறவே கதைநின்

அச்சாணியான திருப்பமாகும். தமிழின் அகப்பாடல் மரபு திருத்தக்க தேவருக்கு ஒரு முக்கிய பாரமாக இருந்திருக்கலாம்.

இந்த நிலை ஏன் எவ்வாறு ஏற்பட்டது என்பது பற்றிய நுணுக்கமான ஆய்வு தேவைப்படுகின்றதென்றே சொல்லல் வேண்டும். சிலப்பதிகாரத்தைத் தவிர மற்றைய நூல்கள் எல்லாமே தமிழ்க்குள்ளே பௌத்த, சமணக்கதை மரபுகளைக்கொண்டு வருவதற்கான முயற்சிகளாகவே காணப்படுகின்றன.

பௌத்த, சமண முனிவர்கள் இலக்கண நூல்களின் ஆக்கத்திலும் பிரதான இடம் வகிக்கின்றனர் என்பதை மறந்துவிடக்கூடாது.

தொல்காப்பியர், புத்தமிழ்திரிர், அமிந்தசாகர், பவணத்தியார் என்ற பெயர்களை நோக்கும்பொழுதே இந்த உண்மை புலனாகின்றது.

இரண்டாவதாக முக்கியம்பெறும் விடயம் பெரியபுராணம், கம்பராமாயணம் ஆகிய பேரிலக்கியங்களோடு இக்காப்பிய மரபு நூல்களை எவ்வாறு இணைத்துப் பரிப்பென்பதாகும்.

திருத்தக்கதேவர் கம்பளித்தூச் செல்லாக்குச் செலுத்தியுள்ள ரெளிணும் கம்பராமாயணம், பெரியபுராணம் ஆகிய இரண்டையும் ஐம்பெருங்காப்பியங்களின் தர்க்கரிதியான இலக்கியப் பண்பாட்டுநிலை வளர்ச்சிகள் எனக் கொள்ளமுடியாது, கொள்ளப்படுவதுமில்லை. உண்மையில் பெரியபுராணமும் கம்பராமாயணமும் சைவ, வைணவ மதங்களின் எழுச்சி வரலாற்றின் உச்சச் சாதனைகளாக அமைகின்றன என்று கூறலாம். பெரியபுராணம் சைவ எழுச்சி வரலாற்றின் தொகுப்பாக அமைய, இராமாயணமே ஆழ்வார் மரபின் பெறுபேறாகவே கொள்ளப்படுகிறது. கம்பனைக் கம்பநாட்டாழ்வார் என்று குறிப்பிடும் மரபு உள்ளதென்பதனையும் கம்பராமாயணம் மூர்ங்கத்தில் பாராயண நூலாகக் கொள்ளப்பட்டுள்ளதென்பதையும் மறந்துவிடக்கூடாது.

சேக்கிழாரைச் சைவத்தின் பிழிவாகவும் கம்பனை வைணவம் கூட்டும் மானிடப் பாரம்பரியத்தின் எடுத்துக்காட்டாகவும் கொள்வதிலே கருத்துவேறுபாட்டுக்கு இடமிருக்க முடியாது. ஆனால் இந்த இரண்டு பேரிலக்கியங்களையும் இலக்கிய வகைநிலை நின்று எவ்வாறு பரிப்பென்பது சிக்கலாகவே உள்ளது.

பெரியபுராணத்தை ஒரு புராண இலக்கியமாகக் கொள்வதா என்பது முக்கியமான வினாவாகும். அப்படியானால் வடமொழிப் புராண மரபில் வருகின்ற நூல்களுக்கும் இதற்குமுள்ள வேறுபாட்டை எவ்வாறு விளங்கிக் கொள்வதென்பது முக்கியமான விடயமாகும்.

கம்பராமாயணத்தை எந்த இலக்கிய வகைக்குள் அடக்குவது என்பதும் ஒரு முக்கிய வினாவே. வடமொழி மரபிலே இராமாயணம்



கொள்ளப்படுவது போன்று இங்கும் அதனை ஒரு இடிகாசமாகக் கொள்ளலாமா என்பது பிரச்சினைக்குரிய விடயமே. பெருங்காப்பிய இலக்கணப்படி இராமாயணம் காப்பியமாக முடியாது.

அனைத்திற்கிய மத்தியகாலப் பண்பாட்டில் தமிழகத்தின் சிறந்த இலக்கிய வெளிப்பாடுகளாக அமைந்துள்ள கம்பராமாயணம், பெரிய புராணம் பற்றிய இலக்கியவகைநிலை அடையாளப்படுத்துகை சரிவரச் செய்யப்படவில்லை என்பது கவலைக்குரிய விடயமே. தமிழ்நாட்டில் இத்தனை கம்பள் கழகங்களும், சேக்கிழார் மன்றங்களும் இருந்தும் இந்தப் பணி செய்யப்படவில்லை. இத்தகைய மன்றங்களைக் குறை கூறுவது நோக்கமன்று. தமிழின் இலக்கியக் கொடுமுடிசனாகவள்ள படைப்புக்களுள் இரண்டு பற்றிய இலக்கிய ஆக்க, சுவைநிலை ஆராய்ச்சிகள் இன்னும் செய்யப்படவில்லை என்பதுவே கவலைக் குரிய விடயமாகும்.

வடமொழி இலக்கியச் செல்வாக்குகள் தமிழிலக்கியத்தின் அமைப்பையும் போக்கையும் மாற்றத் தொடங்குவதற்கு முன்னர் தமிழ்நாட்டில் உள்ளக இலக்கியப் பாரம்பரியம் என்பது ஏறத்தாழ தென்னிந்தியா முழுவதற்கும் பொதுவான அக - புறத்திணை மரபுகளே என்பதை முன்னர் பார்த்தோம். சங்க இலக்கியங்கள் என நாம் கொள்கின்ற இலக்கியங்களுக்குள்ளேயே அக - புற இலக்கிய மரபுகள் ஒன்றுடன் ஒன்று இயைவனவாக, குறிப்பாகப் புறத்திணைப் புகழ்ச்சி களுக்காக அகத்திணை மரபு பயன்படுத்தப்படுவதை ஏற்கெனவே பார்த்தோம்.

அரச உருவாக்கம் வலுப்பெற்று நிறுவனமயப்பட்டுத் தொடங்கு கின்றபொழுது அரசுப் புகழ்ச்சி புதிய பரிமாணங்களைப் பெறுவதைக் காணலாம்.

ஏறத்தாழ, கி. பி. 250 இலிருந்து 500 வரை தமிழ்நாட்டில் வலுவற்றுக் கிடந்த அரசு நிறுவனம் முதலாம் பாண்டியப் பேரரசின் எழுச்சியுடனும் (கி. பி. 560) சமஸ்கிருத பட்டயப் பல்லவர்களின் எழுச்சியுடனும் (கி. பி. 590) ஒரு புதிய வலுவூடன் வளருகின்றது. இந்த அரசர்கள் அனைத்திற்கியவாக்கும் பொதுவான ஓர் அரசலைப் பாரம்பரியத்தைத் தமிழ்நாட்டிலும் தொடக்கிவைத்தனர். அரசலையில் வடமொழியும் தமிழும் ஆதரிக்கப்படுகின்றன. புலவர்கள் மள்ளர்களைப் புகழ்ந்து பாடுகின்ற மரபு ஒரு புதிய பரிமாணத்தை எட்டுகின்றது. அரசன் தன் வீரச்சிறப்பு காரணமாகவும் ஆளுமைக் கவர்ச்சி காரணமாகவும் பெண்களால் விரும்பப்படுகின்ற ஒருவனாகச் சித்தரிக்கப்படுகின்றான். பல்லவர் காலத்தின் முற்பகுதி தடுப்

பகுதிகளுக்குரியனலாகக் கொள்ளப்படத்தக்க முத்தொள்ளாயிரம், பாண்டிக் கோவை, நந்திக்கலம்பகம் ஆகியனவற்றைப் பார்க்கும்பொழுது அரசுப் புகழ்ச்சியில் தரநிலைப்பட்ட ஒரு மாற்றம் ஏற்படுவதைக் காணலாம்.

முத்தொள்ளாயிரத்தில் பாண்டிய, சோழ, சேர மன்னர்கள் அவர்கள் மீது மோகமுற்ற பெண்களாற் புகழ்ந்து பாடப்படும் முறைமையிலே பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. முத்தொள்ளாயிரப் பாடல்கள் வெண்பாயாப்புக்குரியனவே. முத்தொள்ளாயிரத்தில் அவை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள முறையைப் பார்க்கும்பொழுது செப்பலோசைக் குரியதான வெண்பாவுக்கு இத்தனை கவித்துவ வலுவூண்டா என்ற ஆச்சரியமே ஏற்படுகின்றது.

பாண்டிக் கோவை தமிழின் முதலாவது கோவைதான் என்று கூறப்படுகின்றது. அதாவது அகத்திணைமரபில் தளர்ப்பாடல்கள் தோன்றுவதற்குப் பின்புலமாக அளமையும் சூழமைவுகள் வரன்முறை யாகத் தொகுக்கப்பட்டு ஒன்றன்பின் ஒன்று வருவதாகக் கோர்க்கப்படும் முறைமையே கோவையாகும். இந்தக் கோவைமரபுக்கான முதலாவது இலக்கியம் பாண்டிக் கோவையாகும். இங்கு அகத்துறையின் ஒழுங்கமைதி புறத்துறையின் தேவைகளாலே தீர்மானிக்கப்படுவதைக் காண்கின்றோம்.

நந்திக்கலம்பகம் அற்புதமான ஒரு தமிழ்க் கவிதை நூலாகும். இந்த நூல் வரலாற்றுப் புறவுள்ள மூன்றாம் நந்திவர்மனது மறைவதைத் தனது நூற்பொருளாகக் கொள்கின்றது. தமிழின்மேல் தளக்கிருந்த காதல் காரணமாக நந்திவர்மன் தளக்கெதிராகவே பாடப்பெற்ற பாடலின் இனிமைக்காக அதனைக் கேட்டு உயிர் துறந்ததாக ஒரு கதை உண்டு. 'நந்தி கலம்பகத்தால் மாண்டகதை நடைபயம்' என்று சொல்வார்கள்.

வானூறு மதிய யடைந்ததுன் வதனம் வையகம் அடைந்ததுன்

கீர்த்தி

கானூறு புலியை யடைந்ததுன் வீரம் கற்பகமடைந்ததுன் கரங்கள்  
தேனுறு மவரன் புலியிடம் சேர்ந்தான் செந்தழல் புகுந்துன்மேனி  
யானுமென்கலியும் எவ்விடம் புகுவோம் எந்தையே நந்தி நாயகனே

எனவரும் நூலினின்றுதீப் பாடல் நெஞ்சை உருக்குகிறது.

இப்பாடலுக்குச் சில பாடபேதங்கள் உள்ளன. அவற்றுள் முக்கியமானது இறுதிவரியில் வரும் கவி எனும் சொல்லுக்கான பாடபேதமாகும். சில பிரதிகளில் கவி - கலி என வந்துள்ளது. இது 'வறுமை'யைச் சுட்டியது.



'யாறுமென்கவியும் எவ்விடம் புருவேயம் எந்தையே நந்தி நாயகனே' எனும்பொழுது ஒரு கவித்துவக் கவர்ச்சி ஒங்கியே நிற்கிறது (இப்பாடல் பெத்ததின் விவரத்தினை எனது மாணவ நண்பர் பேராசிரியர் சிவலிங்கராசா என்னிடம் வற்புறுத்தினார்).

நந்திக்கலம்பகத்தில் அகத்திணைக் கிளவிகளாக வரும் தலைவி கூற்றுக்கள் சில அகத்துறைப் பாடல்களின் கவித்துவ உச்சங்களெனக் கூறலாம்.

நந்திக்கலம்பகத்தில் விருத்தம் முற்றிலும் தமிழ் மயப்பட்டு விட்டதைக் காணலாம். பல்லவ, சோழர்காலத்து அரசவைப் பாடல்கள் சங்க மரபின் அக, புறத்துறைகளின் புத்துயிர்ப்புக்களாகவே தெரிகின்றன. இந்த மாற்றுவராகக் கம் இலக்கியப் பாடல்களுக்கும் தான். நேரடியான அரசுப் புழக்கிச் சமஸ்கிருத பிரஸங்கியின் தமிழ் வடிவமான மெய்க்கீர்த்தியிலேயே நிறைவுறுகின்றது.

சங்கப்பின் பாடல் மரபின் மிக முக்கியமான இலக்கிய வளர்ச்சி, பக்திப் பாடல்கள் எனப் பொதுப்படையாகக் கூறப்படும் சைவ, வைணவ பக்திநெயிப் பாடல்களாகும்.

தமிழிலக்கிய வரலாற்றுப் பாடல்கள் எல்லாவற்றிலும் இவை பிரதானமாகப் பல்லவர் காலத்து இலக்கியப் பண்புகளில் ஒன்றாகவே எடுத்துக் கூறப்படுவதுண்டு. இதில் ஒரு வரலாற்று முரண் உள்ளது. தேவாரங்களோ, பாசுரங்களோ அவை பாடப்பெற்ற காலத்தில் இலக்கியங்களாகப் போற்றப்பெற்றனவா என்பது அச்சாணியான ஒரு வினாவாகும். இவை சோழர் காலத்தில் நாதமுனி, நம்பியாண்டார் நம்பி ஆகியோரால் முறையே திவ்யபிரபந்தம் எனவும் திருமுறைகள் எனவும் தொகுக்கப்பெற்றன. அவ்வாறு தொகுக்கப்பெற்றமையும் கோயில் தேவைகளுக்காக அல்லாது இலக்கியத் தேவைகளுக்காக அல்ல. குறிப்பாகச் சைவத் திருமுறைகளைப் பொறுத்தவரையில் சோழ அரசு அவற்றில் மிகுந்த அக்கறை காட்டுகின்றது. திருமுறைகளைப் பன்னிரு திருமுறைகளென வகுத்துப் பன்னிரண்டாவது திருமுறையாகச் சேக்கிழார் என்ற அமைச்சர் திருத்தொண்டர் புராணம் என்ற பெரிய புராணத்தைப் பாடுகின்றார்.

தேவார, திருவாசகங்களிலும் திவ்ய பிரபந்தத்திலும் அற்புதமான இலக்கியச் சுவையிருத்தும் அவை இலக்கிய ஆக்கங்களாகச் சமகாலத்திலே போற்றப்படவில்லையென்பது ஒரு முக்கியமான உண்மையாகும். கி.பி.10ஆம் நூற்றாண்டு முதல் வருகின்ற உரையாசிரியர்கள்கூட தேவாரம், திருவாசகம், திருப்பாசுரங்களை இலக்கிய

மேற்கோள்களாகப் பயன்படுத்தும் மரபைக் காணமுடியாதுள்ளது. இந்த உண்மை தொல்காப்பியச் செய்யுளியலுக்கு நச்சினார்க்கினியர் எழுதியுள்ள உரையில் நன்கு தெரிகிறது.

புறகப் பாட்டிற்கு எங்குக்கூறிய வேறுபாடுகள் திருவாய்மொழி, நிறுப் பாட்டு, திருவாசகம் எங்கின்ற கொச்சகெவாரு போளுகன்ற காண்க. அவை உலக வழக்கன்மையாற் காட்டா மரபினம்.

நச்சினார்க்கினியர் கண்களில் இப்பாடல்கள் உலக வழக்கன்மையினவாயினும், அளைத்திந்திய, உலக இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரையில் இவையே தமிழ் வழியாக வந்த மிக உன்னதமான பங்களிப்பாகக் கருதப்படுகின்றன.

தமிழிற் பக்திப் பாடலின் தோற்றம் பற்றிய சில முக்கிய ஆராய்ச்சிகள் உள்ளன. காபில் எஸ்.வெலலில் போள்திரார் பரிபாடலைத் தமிழிலுள்ள பக்திப் பாடல்களுக்கான முதல்தலை என்பார். பரிபாடலில் வரும் செவ்வேள், திருமால், வைணவ பற்றிய பாடல்கள் கூட்டுநிலை வழிப்பாட்டு முறைமையையே காட்டுகின்றன (இவ்விடயத்தினைப் 'பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்' எனும் நூலில் மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் மிக விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளேன்).

காரைக்காலம்மையார், முதலாய்வாரிகள் தொடக்கம் மாணிக்க வாசகர், நம்மாழ்வார் வரையுள்ள பாடல்களை நோக்கும்பொழுது இப்பாடல்களில் பரிபாடலிலே காணப்படும் தெய்வ அணுகுமுறை எய்க் காணமுடியாது. தேவாரம், திருப்பாசகம் என்று தொகுக்கப்பெற்றுள்ள பாடல்களில் உயிர்த்தளமான அமிசம் பாடுபவர், தான் வழிபடும் தெய்வத்துடன் கொள்ளுள்ள 'ஆள்நிலை' (personal) உறவே. அதாவது இரண்டு ஆட்களிடையே ஏற்படுத்தப்படும் ஒரு மனிதநிலை உறவு வழிபடு தெய்வத்துக்கும் தனக்கும் உரியதாகிக்கொள்வதே இப்பாடல்களின் பண்பாகும். தனக்கு மூன்றரிவையிலுள்ள ஒருவருடன் அல்லது தான் உணர்வின்ற ஒருவருடன் தொடர்பாடல் செய்யும் முறைமை யிலேயே இப்பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. அவரைப் போற்றும் பொழுதும் அவரிடத்து வேண்டும்பொழுதும் இந்த ஆள்நிலை உறவு முக்கியமாகின்றது. பிரம்மபுரத்திலுள்ள சிவனைக் கட்டபுல விவரிப்புடன் எடுத்துக் கூறுகின்றபொழுதோ, யமனைப்போல வந்துள்ள சூலைநோயை நீக்கி அருள்க என்று வேண்டும்பொழுதோ தனது வேண்டுகலைக் கேட்டு எதுவும் உதவி செய்யாது திராடீர்த்தம் திருவாரூரில் பிரசன்னம் தந்துகொண்டிருக்கும் இறைவனிடத்துக் கூறும் பொழுதோ அந்த உறவு மிக அந்நியோத்தியமானதாக வெளிப்படுகிறது.



தோடுடைய செலியின் விடை யோர் யோர் தூவெண்மதிஞடி  
காடுடைய கடவைப்பொடி பூசியென் உரிமைக்கவர்கள்வன்  
மடுடைய மலரான்முனை நாட்பணித்தேத்த அருள்செய்த  
பிடுகைய பிரமாபுரமேனிய பெய்மான் இவ்வானே

(சம்பந்த?)

கூற்றா யிவைவாறு விலக்ககலீர்  
கொடுமபல செய்து நாணறியேன்  
எற்றாயடிக்கே இரவும் பகலும்  
பிரியாது வணங்குவ வெய்ப்பொழுதும்  
தோற்றாதென் வயிற்றினாகப்படியே  
குடனோடு தூடக்கிமுடக்கியிட  
கூற்றேன் அடியேன் அதிசைக்ககெடில  
வீரட்டானத்துறை யம்மாளே!

(அப்பர்)

பீளாவடி மைய யுணக்கே ஆளாய்ப்பிரை வேண்டாதே  
முனாத்திப்போ மூன்றேகைன்று முகத்தான் பிசுவாடி  
ஆளாயிருக்கு மடியார் தங்கையல்வல் சொன்னக்கால்  
வானாங்கிருப்பீர் திருவானூர் வாழ்ந்து போதிரே

(சக்கரர்)

இதேபோலவே திருமாவின் பச்சைமாமலைபோல் மேனியின்  
அழகைக் கண்டு அதில் லயித்திருப்பதற்காகவே மனிதவாழ்வை  
வேண்டும்பொழுதும் தள்ளிடத்திருந்த ஓரெயொரு செல்வமான தள்  
மகனாயும் திருமால் கொண்டு சென்றுவிட்டானே என்றும், கண்ணாந்து  
உதட்டைத் தொடும் பரங்கியம் கிட்டிய சங்கை நோக்கி அது என்ன  
ருசியோ என்று அங்கலாய்க்கும்பொழுதும் தெய்வ - மனித உறவின்  
மகோன்னதங்கள் அற்புதமாக வெளிவருகின்றன.

பச்சை மாமலைபோல்மேனீ பவளவாய்க் கமலச் செங்கண்  
அச்சுதர்! அமரரேறே! ஆயர்சும்கொழுந்தே! பெயறும்  
இக்கலைவ தவிரயான்போய் இந்திரவேகமாளும்  
அக்கலை பெற்றும் வேண்டேன் அரங்கமா நகருணாளே

(கொண்டடிப்பொடியாழ்வார்)

ஒருமகள் தன்மையுடையேன் உலகம் நிறைந்த புகழால்  
திருமகன்போல வளர்த்தேன், செங்கண்மால்தான் கொண்டு போனான்

பெருமகளாய்க் குடிவாழ்ந்து பெரும்பிள்ளை பெற்றறயசோவை  
மருமகனைக் கண்டுசுந்து மணாட்டுப்புறம் செய்யுங்கொலோ!  
(பெரியாழ்வார்)

கருப்பூரம் நாறுமோ கமலப்பூ நாறுமோ  
திருப்பவளச் செல்வாய்தான் தீத்தித்திருக்குளோ  
மருப்பொசித்த மாதுவந்துள் வாய்ச்சுவையும நாற்றமும்  
விருப்பற்றுக் கேட்கின்றேன் சொல்வாழி வெண்கங்கே

(ஆண்டார்)

தெய்வத்தோடு இத்தகைய நகரமும் சனதயுமான, உயிரும் உணர்வு  
மான சம்பந்தத்தை ஏற்படுத்திக் கொள்வதென்பது எல்லா மதங்களிலும்  
கருத்தடிப்படையிலே ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதன்று. தமிழ் நாட்டுப்  
பக்தி மரபில் இது சாதகியமாயிற்று.

வேதங்கள், கிதைவழியாக வருகின்றவர்கள், பக்தி மார்க்கம்,  
ஞானமார்க்கம் என எடுத்துக் கூறுவரென்றும் தமிழ்ப் பண்பாட்டுச்  
சூழலில் இந்த மனித - தெய்வ உறவு ஆன்றிவைப்பட்டதாகிவிட்டது.  
பின்னர் இதுவே ஆந்திரம், கர்நாடகம், மஹாராஷ்டிரம் வழியாக  
வங்காளத்தைச் சென்றடைகின்றது.

பின்னோக்கிப் பார்க்கும்பொழுது முதலாவது பக்தியகம் என்று  
விபரிக்கப்படத்தக்க, ஏறத்தாழ கி. பி. 850 - 900 காலப் பரிபின் இறுதிக்  
கூற்றில் (ஏறத்தாழ 9ஆம் நூற்றாண்டின் நடுக்கூற்றில்) வருபவராகக்  
கொள்ளப்படும் 'வாதலூரிகள்' எனும் மாணிக்கவாசகர் பக்தி வெளிப்  
பாட்டின் ஒரு முக்கிய கட்டமாக அமைகின்றார். அவரது திருவாசகம்  
ஆழமான கவிதை விமர்சனத்துக்கு உட்படுத்தப்படவேண்டியதாகும்.  
அரசவை சம்பந்தமுடையவராக விளங்கியவர் இவர். தனது பக்தி  
நிலையினை இரண்டு முறைகளிலே வெளிப்படுத்தியுள்ளார். ஒன்று  
திருவெம்பாவை, திருப்பொற்சண்ணம், திருவம்மாலை என  
வருபவையாகும். இவை காதலியர் மனநிலையில் நின்று சிவனை  
வேட்பதான பாடல்களாகும். மற்றது தள்ளிவைப்பட்ட, ஆன்றிவை  
யான மன (பக்தி) உணர்வினை வெளிப்படுத்துவனவாகும். திருச்சதகம்,  
நீத்தல்விண்ணப்பம், அடைக்கலப்பத்துப் போற்றவை இதுனுள் வரும்.

பிறந்திவை நின்று பாடும் பாடல்களிலும் நுண்ணிய உணர்வு /  
உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் காணப்படுகின்றனவென்றும் தள்ளிவை  
வெளிப்பாட்டுப் பாடல்களிலே காணப்படுகின்ற, கடவுளுடனான  
கூடாட்டங்கள் ஆன்றிவைக் கவிதைக்கான ஈடினையற்ற உதாரணங்  
களாக விளங்குகின்றன.



மெய்தூதராயும், விதிர்விதித்தூ, உண்மைநாயர் கழற்குள்  
கைதான் குவையவத்து கண்ணீர்துயும், வெளும்புயுள்ளம்  
பொய்தூதர் தனிர்ந்து உன்னைப் போற்றி சயசயபோற்றி என்ரும்  
கைதான் நெகிழ்ச்சிடை உடையாய் என்னைக் கண்டுக்கொள்ளே

எனவரும் திருச்சதகப்பாடல் இத்திரு ஓர் நல்ல உதாரணமாகும். கோயிலில் கடவுளின் உருவத்தைக் கண்டு தன் பக்தி உணர்வினாவ் கையெடுத்துக் குப்பிடும் ஒருவரது மனநிலையின் கட்டங்களை இப் பாடலிலே காணலாம்.

திருவாசகத்தின் இக்கவர்கள் 'போய்' போன்ற பிறமத பிரமொழி யாளர்களை எடுத்துள்ளமை நோக்கத்தக்கது.

வைணவப் பாரம்பரியத்தில் நம்மாழ்வார் இவ்வாறு போற்றப் படுபவராவர்.

இவ்வாறு தெய்வ - மனித உறவை ஆன்றிலைப்படுத்திப் பார்க்கல் என்பது பல்லவர் காலத்திலேயே தொடங்குவதாகக் கொள்ளமுடியாது. சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் ஆய்ச்சியர் குரவையைப் பார்க்கும்பொழுது இந்த மரபு சிலப்பதிகார காலத்திலேயே ஒரு முதிர்வினைப் பெற்று விட்டது என்பது தெரிகிறது.

பக்தி வெளிப்பாட்டு முறைமையினை உள்விப்பாக நோக்கும் பொழுது அதற்குள் பலகட்டநிலைகளை அவதானிக்கலாம். கி. பி. 15ஆம், 16ஆம் நூற்றாண்டுகளில் காணப்பெறும் பக்திநெறியை, இரண்டாவது பக்தியுகமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளோம். 13ஆம் நூற்றாண்டு எல்லைக்குள்ளேயே நிச்சயமாக இரண்டு கட்டங்களைக் காணலாம். சைவ நிலையிலேயே சம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரரை ஒரு கட்டத்துக்கும் மாணிக்கவாசகரை இன்னொரு கட்டத்துக்கும் உரியவர்களைக் கொள்ள வேண்டிய கவித்துவத் தேவையுள்ளது. இதேபோன்று ஆழ்வார் களுள்ளும் நம்மாழ்வாரைப் பக்தி அநுபவ உணர்வின் அடிப் படையிலும் வெளிப்பாட்டில் அடிப்படையிலும் நோக்கும்பொழுது இன்னொரு கட்டத்துக்குரியவராகவே கொள்ளவேண்டும் என்றே கூறுவர். மாணிக்கவாசகரிடத்தும் நம்மாழ்வாரிடத்தும் பக்தி அநுபவம் என்னக் கருதலைப்பட்ட ஆழத்தினையும் வெளிப்பாட்டு நுண்மைகளையும் கொண்டதாகக் காணப்படுகின்றது எனும் உள் பதிவினை நிராகரிக்க முடியாதுள்ளது. சொல்லுக்கு அப்பால் நிற்கும் மன அதிர்வுகளையும் உணர்வுகளையும் கூடச் சொல்லுக்குள் கொண்டுவந்து விடுகிற அரியசாதனையை மாணிக்கவாசகரும் நம்மாழ்வாரும் ஈட்டி யுள்ளனர். இப்பக்திப்பாடல் மரபைக் குறிப்பாக, சைவத்தில்

கவிதைமாகப் பார்க்கும் பாரம்பரியம் இவ்வாமலேயே போய்விட்டது. ஏறத்தாழப் பாராயணப் பாரம்பரியமே மேலோங்கி நிற்கின்றது.

அதிர்ஷ்டவசமாக இப்போக்கு வைணவத்திலே இவ்வை. பாசரங்களுக்குப் 'படி'யெழுதும் மரபு வைணவத்துக்குண்டு. பெரியவாச்சான்பிள்ளையின் விளக்கங்கள் மிக நுண்ணிதானவை.

தமிழ்க்கவிதை வரலாற்றில் இப்பக்திப் பாடல்கள் ஏற்படுத்தி யுள்ள பரிமாண விஸ்தரிப்பினை நன்கு புரிந்துகொள்ளல் அவசிய மாகும். தமிழின் பக்திக் கவிதைப் பாரம்பரியத்தை நோக்கும்பொழுது நாயன்மார் ஆழ்வார்களுக்கு மேலே அருணகிரிநாதர், குமரகுருபரர், தாயுமாளவர், வள்ளலார் ஆகியோர் மைக்கற்களாக உள்ளனர். அதுபற்றிப் பின்னர் முடிபுமானால் பாப்போம்.

பக்திப்பாடலை அணுகும்பொழுது அதனை அகமரபின் ஒரு விஸ்தரிப்பாகப் பார்க்கும் ஒரு மரபு உண்டுதான். அகத்தினை மரபின் சில இயல்புகளைப் பக்திப்பாடல் மரபு உள்வாங்கிக் கொண்டதும் உண்மையே. ஆனால், நாயகன் - நாயகி பாவத்தை அகத்தினை மரபுக்குள் வைத்து மாத்திரம் நோக்குவதென்பது பக்திக்குத் தளமாக அமையும் மனநிலையை உரியமுறையில் புரிந்துகொள்ளத் தவறுவதாகவே முடியும். பக்திக்கு நாயகன் நாயகி பாவம் மாத்திரமே முக்கியமானதல்ல. தந்தை - மகள், ஆண்டான் - அடிமை, அத்தியந்த நன்பன் என்ற உறவு நிலைகளும் சைவ, வைணவ பக்தி இலக்கியங்களிலே தொடக்க கட்டத்திற் காணப்படுகின்றன.

இவ்விடயத்தில் பக்திஉணர்வு பற்றிய கருத்துத் தெளிவு மிக அவசியம். பக்திநிலைபென்பது ஆன்றிலையென்று ஏற்கப்பட்டு விட்டது. அந்த ஆன்றிலை (personal) உறவு என்பது சாதாரண சமூக மனித உறவுகளில் எவ்வாறு உணரப்படும் என்பது விளங்கப்பட வேண்டும். மகனுக்குத் தந்தையோடுள்ள உறவு, அத்தியந்த நன்பன் ஒருவனோடுள்ள உறவு, (நிலப்பிரபுத்துவ சமுதாயத்தில்) அடிமை யொருவன் தனது எழுமாணலுடன் கொண்டுள்ள உறவு முறைமை எனப் பல வரலாம். அவ்வாறு வரும் பக்திநிலைப்பட்ட உறவுகளிலொன்று தான் மனைவி - கணவனுக்குள்ள உறவும். இந்த உறவில் மற்ற உறவுகளுக்கில்லாத ஒரு அந்நியந்நிலம் காணப்படும். இந்த உறவில் மனக்கருத்து சார்ந்த அன்பு மாத்திரமல்லாமல், உடலுறவு, உள்ள உறவு என்பவற்றின் இணைவு மாத்திரமல்லாமல் எவ்வாறுவற்றுக்கும் மேலாகக் கணவனோடுள்ள உறவின் இறுக்கத்திலேயே தன் ஆளுமையின் முழுமையை மனைவி உணருகிறாள் என்பது முக்கியமாகும். அக உறவு பெரும்பாலும் காதலன் - காதலி உறவுதான். அது பெரும்பாலும்



திருமண நிலைப்படாத காதலுறவு. கணவன் மனைவியுறவில் ஒருவருக்கு மற்றவர் என்ற உறவு நிச்சயிக்கப்பட்டுவிட்ட ஒன்றாகும். ஆன்மா தன்னை மனைவியாக நிலைப்படுத்தி, தெய்வத்தைக் கணவனாக நிலைப்படுத்தும் பாவம்தான் நாயகன் - நாயகி பாவம். இங்னான நன்கு புரிந்துகொள்வதற்கு, பக்தியின் மற்றைய பிரதான அம்சத்ததை தெரிந்துகொள்ளல் வேண்டும். அது நெஞ்சுகத்தே நினைத்தலென்பதாகும். கடவுளை நான் எனது நெஞ்சுகத்தே எப்படிப் பார்க்கிறேன் என்பதும் எனது பார்வையில் ஆழமும் பிரதானமானவை யாகும். பக்தி வெளிப்பாட்டுக்கான உறவுநிலைகள் காலம் போகப்போக மாறும். த் தொடங்குகின்றன. 12ஆம், 16ஆம் நூற்றாண்டுகளில் அம்மன் வணக்கம் மேல்திலை எய்திய காலத்தில் அம்மனைத் தாயாக மாத்திர மல்லாமல் சகோதரியாக, மனைகப் பளக்கும் பரிவையும் இருந்தது.

இக்கட்டத்தில் பக்திப் பாடல்கள் தமிழ்க் கவித்துவப் பரப்பில் ஏற்படுத்திய பரிமாண அளிக்கியையும் ஆழத்தையும் தெரிந்துகொள்ளல் வேண்டும்.

சிலப்பதிகாரகால இறுதியில் நாம் கண்ட தமிழ்க் கவிதைப் பரப்புக்கும் ஏறத்தாழ 1300இன் இறுதியில் நாம் காணும் தமிழ்க் கவிதைப் பரப்புக்குமிடையில் எழும் வேறுபாடுகள் அவதானிக்கப்பட வேண்டியவை. ஊற்றுக்கள் பழையவையெனினும் புதியபுதிய பாய்ச்சல்களும் சங்கமயங்களும் தமிழ்க் கவிதையின் கவித்துவம் புற்றிய உணர்வுச் செவ்வியிலை மாற்றியிருப்பதனைக் காண்கின்றோம்.

இக்காலத்தில் தமிழ்க் கவிதை பெற்றிருந்த விசாலத்தினைக் கம்பன் கோதாலாயியிலே காண்கின்றான்.

புலியினுக் கணியாய், ஆன்றபொருள் தந்து, புலத்திற்றாகி  
அலி யகத்துறைகள் தூங்கி, ஐந்தினை நெறிபளால்  
கலி புறத்தெளிந்தது, தண்மணன்றொழுக்கமுற் றழனி, சான்றோர்  
கலி யொளக்கிடந்த கோதாலாயியினை வீரர் கண்டார்.

கம்பன்: காலத்துச் சான்றோர்க் கவிதையில், ஆன்றபொருள், புல புலப்பரவல், ஐந்தினை நெறிப்பட்ட அகத்துறைகள், தெளிவு, ஒழுக்கம் ஆகிய யாவும் கவனமாயாக அல்லாமல் ஒன்றாகிவிட்ட சேர்வைவாக திற்கும் எனக் கூறப்படுகின்றது.

யொதுசன நூலகம்  
யாழ்ப்பாணம்,  
கிசேட கோட்டைப் பகுதி

4

## பாட்டியல் மரபிற் பாரிய மாற்றங்கள்

12ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 17ஆம் நூற்றாண்டு வரை

ஏறத்தாழ 13ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான கவிதைச் செவ் நெறிகள் பற்றி இதுவரை பார்க்கோம்.

சோழப்பெருமன்னர் காலத்தின் அந்திப்பொழுதில் மிக முக்கியமான மாற்றங்கள் ஏற்படுவதை அக்காலத்துக்குரிய இலக்கண நூல்களிலே தெளிவாகக் காணலாம். வீரசோழியம், யாப்பருங்கலம், நன்னூல் ஆகியவற்றை ஆதாரமாகக்கொண்டு குறிப்புரைகள் கூறப்படும்.

எழுத்து, சொல், பொருள் என்ற இலக்கண மரபுகளுக்கு மேலாக யாப்பு, அணி என்ற இரண்டு வகை இலக்கணங்கள் வீரசோழியத்திற் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இதுண்டனையே ஐந்திலக்கணம் என்ற தொடர் வழக்குக்கு வருகின்றது. அணி என்ற சொல் பயன்படுத்தப்படுவது மிக முக்கியமான ஒன்றாகும். இதிலும் பார்க்க முக்கியமானது வீரசோழியத்தில் ஐந்திலக்கணம் குறிப்பிடப்பெறும் பாயிரப் பாடலில் வரும் 'வடநூல் மரபும் புகன்றுகொண்டே' என்ற தொடராகும். அதாவது தான் கூறும் இலக்கண மரபினுள்ளே வடமொழி மரபுகளையும் சேர்த்து இணைத்து எழுதியுள்ளதாக அவர் கூறியுள்ளமை மிக முக்கியமானதாகும்.

புத்தமிழ்திரர் இவ்வாறு சொல்வதனை விளக்கிக்கொள்வதற்கு அந்த நூலிலே வரும் உள்ளடக்க நிரலைப் பார்த்தல் வேண்டும்.



## 1. எழுத்ததிகாரம்

அ. சுந்திப் படலம்

## 2. சொல்லதிகாரம்

அ. வேற்றுமைப் படலம்

ஆ. உபகாரகப் படலம்

இ. தொகைப் படலம்

ஈ. தத்திகப் படலம்

உ. தாதுப் படலம்

ஊ. கிரியாயுதப் படலம்

## 3. பொருளதிகாரம்

அ. பொருட்படலம்

## 4. யாப்பதிகாரம்

## 5. அலங்காரம்

தொடக்கப்பயத்திலே புணரியல் என்று கூறப்படுவது இங்கு சந்தி என்று கூறப்படுகிறது. எழுத்துக்கள், சொற்கள், உள்மையில் எழுத்த்தொலிகள் ஒன்றோடொன்று இணைவதைத் தொட்காப்பியர் 'புணர்ச்சி' எனப் பார்க்க புத்தமிழ்திரை சமஸ்கிருத இலக்கணத்திலே கூறப்படுவதைப் புத்தமிழ்திரை 'சந்தி' என்ற சொல்லையே பயன்படுத்துகிறார். இதில் ஒரு நுட்பமான வேறுபாடுள்ளது. புணரியல் என்பது முன்னர் தனித்தனியாக இருந்த இரண்டு ஒலிகள் ஒன்றோடொன்று சேர்தல் மாத்திரமல்லாமல் அந்தச் சேர்க்கையால் ஒரு புதிய பொருள் வருவதாகும்.

உ - ம் :

அவள் + ஐ = அவளை

கால் + சங்கிலி = காற்சங்கிலி

'அவள்', 'அவளை' என்று மாறுகிறபொழுது புதிய கருத்தலகு அவளை என்பதேயாகும். அதேபோல கால் + சங்கிலி எனும் சொற்களின் இணைவு ஒரு புதிய பொருளை அதாவது காற்சங்கிலியைக்

கூறுகிறது. ஆனால், சந்தி என்ற எண்ணக்கருவிலே எழுத்தொலிகளின் சந்திப்பே (சேரும் நிலையே) முக்கியப்படுத்துப்படுகிறது. தொட்காப்பியர் புணரியலில் புணர் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துவதிலேயே ஒரு ஆழமான கருத்துள்ளது. சந்தி என்பதில் அந்தக் கருத்தழைத்தமல்லவ.

சொல்லதிகாரத்திலே வரும் படலங்களின் பெயர்களைப் பார்க்கும் பொழுது தமிழின் இலக்கணமரபே மாற்றப்படுவதைக் காணலாம். வினைச்சொல்லை 'கிரியாயுதம்' என்று புத்தமிழ்திரை கூறுகிறார். அது மாத்திரமல்லாமல் பெயர்ச்சொல்லை அவர் பார்க்கும் முறைமை முழுவதும் வித்தியாசப்படுகிறது.

சமஸ்கிருதத்தில் அலங்கார என்பதன் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு அணி என்பதாகும். ஒரு செய்யுளின் அழகை அணி என்ற சொல்வாற்ற குறிப்பிடுவதிலுள்ள சிக்கல்கள் பற்றிப் பின்னர் பார்க்கோம்.

இலக்கியநிலைநின்றும், மொழிநிலைநின்றும் பார்க்கின்ற பொழுது சில பாரிய மாற்றங்களை அவதானிக்கலாம். முதலாவதாக நமது கவனத்தை ஈர்ப்பது வீரசோழியம் எனும் நூலில் சொல்லப் படுவதாகும். வீரசோழியம் என்பது வீரசோழன் என்ற பெயர்கொண்ட அரசன் பெயரில் புத்தமிழ்திரை எழுதிய நூலாகும். இது ஏறத்தாழ கி.பி. 11ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பெற்றதென்பர். அதில் வரும் பின்வரும் பாயிரச் செய்யுள் முக்கியமானது.

நாமே எழுத்து சொணற் பொருள் யாப்பு அவல்காரமெனும்  
பாமேய பஞ்ச வதிகாரமால் பரப்பைச் சுருக்கி  
தேமேனிய தொங்கறேர் வீரசோழன் வீரப்பெயரால்  
புமேலு ரைப்பன் வடநூல் மரபும் புகன்று கொண்டே.

(வீரசோழியம்)

பாயிரத்திற் சொல்லப்படுவது மிக முக்கியமான விடயமாகும். 'புமேலுரைப்பன் வடநூல் மரபும் புகன்று கொண்டே' என்று சொன்னதன் ஆழ, அகலங்கள் மிகமிகப் பாரதூரமானவை என்பதை முன்னர்வைப்படுத்தல்வேண்டும். வீரசோழியம் தமிழிலக்கண மரபை மாற்றப் பார்க்கிறது.

இத்தகைய மாற்றம் ஏற்படுவதற்கான காரணம் யாது? இந்த மாற்றங்களை இக்கால இலக்கியங்களிலே காணமுடிகிறதா? கம்ப ராமாயணத்திலே பெரியபுராணத்திலே மாற்றம் அரசனை இலக்கியங்களிலே இவற்றைக் காணுகின்றோமா?



இந்தக் காலத்திலேதான் பண்டைய நூல்களுக்கு உரை எழுதுகிற மரபு தோன்றியிருந்தது. காவல்களைய மரபில் வரும் படிகள் என்னும் பாசர விவாகம்பிரானவர்களியே வட எழுத்துக்கள் வரும் மணிப் பிரவாளநடை உண்டுதான். அதுவ் வடஎழுத்தொல்கள் அப்படியே வரும். ஆனால் அவை பாசரத் தொகுப்புக்குப் பின்னரே வருகின்றன. நாதமுனியின் காலம் ஏறத்தாழ கி. பி. 9 - 10 என்பர்.

இக்காலத்தில் மெய்க்கீர்த்தி என்கின்ற அரசப் புகழ்ச்சி மரபு ஒன்று யிகப் பெரிதாக வளர்வது மாதிரிமல்லாமல் அது இலக்கியமயப் படுத்தப்பட்டு வளர்க்கப்படும் ஒரு நியதியும் வந்துவிடுகிறது.

அந்த மரபு நடைக்குத் தெரிந்ததே கோழப் பெருமன்னர் ஒவ்வொரு வருக்கும் அவரவருக்கான மெய்க்கீர்த்தியுள்ளது. அந்த மன்னர்களுடைய உத்தியோகபூர்வக் கொடைகளைப் பறிவுசெய்யும் கல்வெட்டுக்களின் முற்பகுதியில் அந்தஅந்த மன்னர்களின் சாதனைகள் இலக்கியக் கவர்ச்சியுடன் எடுத்துக்கூறப்பட்டிருக்கும். ஒவ்வொரு மன்னர்களுடைய புகழும் அனுபவமும் காணப்படக்கூடிய முறையில் முதல்வரி வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருக்கும். ஒருவரது மெய்க்கீர்த்தியின் தொடக்கவாரி 'திருமன்னர்வளர்' என்று தொடங்கும். இன்னொருவரது மெய்க்கீர்த்தி இன்னொரு வகையில் அமைக்கும்.

**திருமகன்போலப் பெருநிலச் செல்வியும் தன் தேவியராகி இன்புற**

என்பது முதலாம் ராஜராஜனுடைய மெய்க்கீர்த்தியின் தொடக்கமாகும். ராஜேந்திரசோழனின் மெய்க்கீர்த்தி 'திருமன்னர்வளர்' என்று தொடங்கும்.

மெய்க்கீர்த்திகளில் வரும் பெயர்கள் கிரந்தத்திலேயே எழுதப்பட்டன. பல்லவர் காலத்திலிருந்தே மன்னர்களின் பெயர்கள் கல்வெட்டுக்களில் கிரந்த எழுத்துக்களிலேயே எழுதப்பட்டு வந்தன. இவ்வடிவம் வந்ததற்கான புலமைச் சூழல் யாது? இது ஒரு முக்கியமான வினாவாகும்.

இக்காலம் பெரிதிலக்கியகாலம் என்றும் சொல்லப்படுவதாகும். சீவகசிந்தாமணி முதல் பெரியபுராணம், கம்பராமாயணம் வரை இந்தச் சிறப்பைப் பார்க்கிறோம். சீவகசிந்தாமணிக்குப் பிறகு அகாவது கி. பி. 9 - 10ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு நாம் காணுகின்ற பெரும் புலவர்கள் சைவர்களாகவும் வைஷ்ணவர்களாகவும் காணப்படுகிறார்கள். இக்கால கட்டத்தைக் கோயிற்பண்டிாட்டினர் உச்சக்கட்டம் என்றும் சொல்லலாம். அது அரசனது அரசமனையாக இருக்கலாம்; (கோ+இல்-

கோயில்) அல்லது கடவுளுக்கான ஆலயமாக இருக்கலாம்; இரண்டு திறுவணங்களும் உச்சத்தில் இருந்தன.

ஆனால் இலக்கணங்களை எழுத ஒரு பெளத்தரும் ஒரு சமணராமே முன்றிற்கின்றனர். வீரசோழிபக்காரர் ஒரு பெளத்தர். 13ஆம் நூற்றாண்டில் வரும் நன்னூலை எழுதியவர் ஒரு சமணர் - பெயர் பவணத்தி அடிகள். நன்னூல் என்றும் சொற்றொடரின் கருத்து 'பவ்வநூல்' என்பதாகும் (நல் + நூல் = நன்னூல்).

நன்னூலின் பெயர் The Good Book, நல்ல நூல் என்பதாகும். இவ்வறு ஒரு 'நல்லநூலாக'க் கொள்வதற்கு ஒரு முக்கிய காரணமுண்டு. பவணத்தி தமிழிலக்கண மரபைப் போற்றியே எழுதுகிறார். அவர் 'பெயர், வினை' என்றே கூறுகிறார். இரண்டொரு இடங்களில் தொழ்காப்பியச்சூத்திரங்களை அப்படியே கையாளுகிறார். இருப்பினும் அந்தப் பெருவட்டத்தினுள் நின்றுகொண்டு புதிய பல விடயங்களையும் சொல்கிறார். பதவியலிலே வருபவை ஏறத்தாழப் புதிய விடயங்களே. சொல் என்பதற்கும் பதம் என்பதற்கும் நுணுக்கமான வேறுபாடு காணுகிறார். பதம் என்றும்பொழுது சொல்லின் அமைப்பினையே பார்க்கிறார். பெயரியல், வினைவியல் பகுதிகளிலேகூடத் தொழ்காப்பிய மரபு முறிவின்றி மேலேகொண்டு சொல்லப்படுவதைக் காணலாம். தொழ்காப்பியம் பெயர் பற்றிய மேலவதற்கு முன்னர் வேற்றுமைபைப் பற்றிப் பேசுகிறது. அதற்குக் காரணம் அது முதலிலே கிளவியாகக் கம் பற்றிப் பேசுகிறது. அதாவது தமிழில் சொற்கள் அந்தமுள்ள வகையில் அமைக்கப்படும் முறையைப் பற்றி முதலிலேயே பேசுகிறது. பவணத்தியோ எழுத்தறிவாரத்திலேயே பதவியல் பற்றிப் பேசுகிறார். சொல்லதிகாரத்தில் வேற்றுமையைப் பெயரின் பின்னரே பேசுகிறார். வேற்றுமைபற்றிப் பேசும்பொழுதும் தொழ்காப்பியத்தில் கூறப்பட்ட முறையிலே கூறவில்லை. அவர் வேற்றுமைகளுக்கு இலக்கம் இடுகிறார் (முதலாம் வேற்றுமை, இரண்டாம் வேற்றுமை). நன்னூலின் சிறப்பு அது புதிய விடயங்களையும் மரபு பிறாமல் கூறுவதாகும். ஆனால், தொழ்காப்பிய கிளவியின்று நோக்கும்பொழுது, சோழர்களது இறுதியில் தமிழ்மொழிக் கையாளுகையிலும் அவற்றுக் கான விளக்கங்களிலும் பாரியமாற்றங்கள் ஏற்பட்டுவிட்டதை அறியாவிடக்கலாம்.

இந்தக் காலகட்டத்தில் தமிழ்க் கவித்துவம் பற்றிய உளர்வுச் செல்வியில் மாற்றங்கள் படிப்படியாக ஏற்படுவதை நாம் அறியும். அவதானிப்புகொள்ளவேண்டும். சங்கப் பாடல் நிலையிலே தமிழ்க்



கவிதையின் அச்சாணி அமிசங்களொளக் கொள்ளப்பட்டவை படிப் படியாக மாறுதலடைந்து செல்லும் வேளையில் தமிழ்க் கவித்துவத்தின் உணர்வெல்லைகளும் பரப்பெல்லைகளும் அகன்று சென்றதையும் அவதானித்தோம். உண்மையில் இந்த மாற்றங்களினூடே தமிழ்க் கவித்துவம் அதன் பிரத்தியேக தமிழ்ச் சூழலிலிருந்து விடுபட்டு ஓர் அனைத்திந்திய இளைவலை நோக்கிச் செல்வதையும் அவதானித்தோம்.

இவற்றினூடே கவிதைநோக்கு, உணர்வுச்செய்வி ஆகியவற்றின் எளிதிலே புலப்படுகின்ற மாற்றங்கள் தெரிகின்றன. இதுளை நள்ளால் 268ஆவது (சங்கரமச்சிவாயர்) சூத்திரம் தன்கு காட்டுகிறது. அச்சூத்திரம் பின்வருமாறு:

பல்வகைத் தாதுயி லுயிர்க்குடல் போற்பல  
சொல்வாற் பொருட்சீட னாக வுணர்ச்சிமேல்  
வல்லோ ணளிபெறச் செய்வன செய்யுள்.

உயிர் ஒன்றிலுக்கு உடவாக அமைகின்ற அங்கங்கள் (உறுப்புக் களை) போன்று, (கவிதைப்) பொருளுக்கு இடமாக அமையும் பல சொற்களை அறிவும் உணர்வும் யிக்க வல்லோர்கள் அவல்காரத்துடன் பயன்படுத்திச் செய்யுளை அமைப்பர் என்பதை இதன் கருத்தாகும்.

பலணந்தியார் நன்னூலில் எழுத்தும் சொல்லும் பற்றியே சொல்லுகிறார். தனது சொல்லதிகாரத்தில் சொற்களின் வகைகளைக் கூறியபின்னர் இச்சூத்திரத்தைக் கூறி அதன் பின்னர் தொடர்ந்தும் சொல்லிலக்கணம் கூறிச் செல்கிறார்.

இச்சூத்திரத்தினை ஏன் கூறுகின்றார் என்பது ஒரு முக்கியமான வினாவாகும். ஒட்டுமொத்தமாகக் கூறுவதானால், சொல் தமிழில் பெறுமிடம் பற்றிய ஒரு சூறிப்பே இது. தமிழின் முழுமையை அதன் செய்யுளிலேயே காணலாம் என்பதும் அந்தச் செய்யுள் சொற்களால் ஆக்கம் பெறுவது என்பதும் பலணந்தியாரின் எடுகோள்கள் என்பது தெரியவருகிறது. இந்தச் சூத்திரத்தின்படி, சொல்லும், அணியும் செய்யுளுக்குப் பிரதானமாகின்றன. உடம்புக்கு உறுப்புகள்போலச் செய்யுளுக்குச் சொற்கள் அமைகின்றன என்ற கருத்தே மேலேவாங்கி நிற்கின்றது. அந்தச் சொற்கள் பொருட்டு இடனாகவுள்ள ஒரு செய்யுளை கின்றபொழுது அதற்கு அவல்காரம் (அழகை) ஏற்படுத்துவதற்கு அணிகள் தேவைப்படுகின்றன என்று சொல்கிறார்.

சொல்லையும் அணியையும் பிரதானப்படுத்தும் இந்த நோக்கினை ஆழமாகப் பாப்பதற்கு முன்னர் இந்தச் சூத்திரத்தினுள்

வரும் ஒரு சொற்றொடர் கிளப்புக்கின்ற பிரச்சினையைச் சுட்டிக்காட்ட வேண்டுவது கடமைபாடுகிறது.

'பல்வகைத் தாதுயின் உயிர்க்குடல் போற்பல சொல்லாற் பொருட்டு இடனாக' என்று அந்தச் சூத்திரம் சொல்கிறது. உயிருக்கு உடம்பு வேண்டும்; அந்த உடம்பு உறுப்புக்களாலானது. சொற்கள் அந்த உடம்பைப் தோற்றுவிக்கின்றன என்கின்ற கருத்து இதனுள்ளே நிற்கின்றது. ஆனால் அந்தச் சொல் 'பொருட்டு இடனாகி' அமையும் என்பதையும் கூறாமலிருக்க முடியவில்லை. இந்தக் சூறிப்பின்படி பார்க்கும்பொழுது பொருட்செழுமை செய்யுளுக்கு முக்கியமாகிறது. ஆனால், அந்த அமிசத்தை அவர் இங்கு வற்புறுத்தவில்லை. செய்யுளின் உயிர், சொல், பொருட்டு இடனாகி நிற்கும் தன்மையே என்கிறார் பலணந்தியார். இங்குச் சொல்லையும் அணியையுமே பிரதானப்படுத்துகிறார்.

பலணந்தியாருக்கு இன்னுமொரு சிக்கலுமுள்ளது. இவர் செய்யுள் என்னும் சொல்லைப் பொதுப்படையான இலக்கிய ஆக்கம் என்று தொல்காப்பியர் கொள்வதுபோலக் கொள்ளாமல், 'அணி' யைப் பற்றிச் சொல்வதன் மூலம் செய்யுளென்பதற்குப் பதல் (கவிதை) என்ற கருத்தையே பிரதானப்படுத்துகிறார் என்பது தெரிகிறது.

இவர் சொல்லிலக்கணம் சொல்ல வந்தவரே. செய்யுளுக்கான உறுப்புக்கள் பற்றிப் பேசவில்லை. செய்யுளுக்கான உறுப்புக்கள் பலணந்தியார் காலத்திலும் எழுத்து, அசை, சீர் என்றே வரும் என்பது யாப்பருங்கலத்தால் தெரியவருகிறது. செய்யுளுக்கான உறுப்புக்களை இளங்காணுவதற்கான மட்டம் ஓசையே, சொல்லும், சீரும் எல்லா வேளைகளிலும் சேர்ந்து வருவதில்லை. 'பாணும் தெளிதேனும்' என்ற வெண்பாலிலேயே இதனைக் காணலாம்.

இந்தச் சூத்திரத்தில் சொற்கள் செய்யுள் என்ற உடம்புக்கான அங்கங்க் (உறுப்புக்க்)ளாகும் என்று சொல்லப்படுகின்றது. 'பொருட்டு இடனாகிய' சொல்லே முக்கியமெனினும் சொல்லே அலகாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இதனுள்ளே பாடல் (308) பற்றிய ஒரு அடிப்படைக் கருத்து மாறுபாடு மேலெழும்புவதைக் காணலாம்.

சொல் பற்றிய பலணந்தியாரின் இந்த நிலைப்பாடு தமிழ்மக்களின் கவிதை பற்றிய பார்வையில் ஏற்பட்டுவிட்ட ஒரு மாற்றத்தைக் காட்டுகிறது.

அடுத்தது அணி பற்றிய சூறிப்பாரும். பலணந்தியாருக்கு அணி என்பது செய்யுளின் இன்றியமையாத அமிசமாகும். அணி என்னும்



கருதுகொள் தமிழ்ப் பாடல் பற்றிய அழகியல் உணர்வில் ஏற்படுத்துகின்ற மரற்றங்களை நோக்கவேண்டியுள்ளது. அந்நூல்களே செல்வதற்கு முன்னர் நாம் பேசுகின்ற காலகட்டத்தில் கி.பி. 11, 12, 13ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழுக்கு அணிஇலக்கணம் தளியொரு துறையாகி விட்டது என்பதை மனங்கொளல் வேண்டும். யாப்பிலக்கணமும் அணி இலக்கணமும் தமிழுக்கு ஐந்திலக்கண மரணப் கொண்டு வந்து விட்டன. தொல்காப்பியம், செய்யுளியளிப்படி ஒரு செய்யுளின் வளப்பு அச்செய்யுளின் அமைப்பொழுங்கினுக்குள்ளேயே உள்ளது. உண்மையில் உறுப்பு என்ற பெருமட்டத்துக்குள்ளேயே எழுத்து, அசை, முகல், திணை, வகைகள் உள்ளிட்டு, அம்மை, அமுது, தொன்மை, விரிந்து என்பனவும் இடம்பெறுமென்பதை ஏற்கெனவே பார்த்தோம்.

அணி என்னும் எண்ணக்கருவின் அடிப்படையிலே சில சிக்கல்கள் உள்ளன. அணி என்பது செய்யுளுக்கு உள்ளிருந்து வருவதல்ல. அது செய்யுளின் அடிப்படை அமைப்புக்கு வெளியேயிருந்தே வருகின்றது என்ற கருத்து அணி என்ற இந்தச் சொற் பயன்பாட்டினால் பெறப்படுகிறது. உலகமே போன்றவை அணிகளென்றுதான் சொல்லப்படுகின்றன. தொல்காப்பியர் கூறும் யாப்பு, தோக்கு என்றும் உறுப்புக்கள் இந்தக் கருத்தை ஏற்பணவாக அமைமயலில்லை. வள்ளுவரது குறள் வெண்பாக்களின் கட்டிறுக்கமே திருக்குறளின் பிரதான கவர்ச்சியாகும்.

கறிக கூடறக் கற்பவை கற்றபின்  
நிற்க அற்றிகுத் தக.

என்பது ஒரு நல்ல உதாரணம். குறியீடுகொண்ட வரிகளிலும் இத்தகைய சொல்லிறுக்கக் கவர்ச்சியைக் காணலாம். இந்த நிலையில் ஓசை ஒழுங்கே அடிப்படை யானதாகும். அதனால்தான் 'பா' என்ற சொல்லே வருகிறது. ஓசையும் சொல்லும் திணைதல் முக்கியம். தமிழ் மக்களின் அடிநிலைப் பண்பாட்டிலே கூட 'அழகாய் இருக்கின்றது' என்பதைச் சொல்ல 'வடிவாய் இருக்கிறது' என்ற சொல்கிறோம். வடிவு என்பது அமைவு நிலைமைப் (shape) பொறுத்தது.

இத்தகைய ஒரு மரபில் புறநிலைகளைக்கொண்டு அழகப் பெறுதல் என்பது கவிதை பற்றிய நமது அழகியல் உணர்வில் ஏற்பட்டுள்ள ஒரு பெருத்த மாற்றத்தைக் காட்டுகிறது.

இந்த மரபு வட மொழிக் தொடர்பால் ஏற்பட்டது என்பதை எவ்வளவும் ஒத்துக்கொள்வா.

கவிதையின் முக்கிய அலகாகச் சொல்லல் பிரதானப்படுத்தும் இந்தப்போக்கு இக்காலகட்டத்தில் நிலமயமான ஒரு கவிதைக்கொள்கையாக வந்துவிட்டது என்பதற்குக் கம்பனின் ஒரு குறிப்புச் சான்றாகிறது. சிந்தனை வருணிக்கும் கம்பன் அவளது அழகில் காரத்தை விவரிக்கும் பொழுது 'தேவரின் தீர்க்கவை செஞ்சொற் கவியின்பம்' என்று குறிப்பிடுகிறான். 'பாம்பின் கால் பாம்பறிவும்' என்ற வகையில் அவர் தளியே சொல் என்று சொல்லாமல் 'செஞ்சொற்கணி' என்று கூறுகிறார். செம்மையான சொற்களினால் வரும் கவிதை என்பது பொருள்.

மேலே கூறியவாறு இது தமிழின் கவித்துவ உணர்வுச் செவ்வியில் ஏற்பட்டுள்ள ஒரு பாயிய மாற்றமாகும்.

பவளந்தியர் 13ஆம் நூற்றாண்டில் இப்பதிவைச் செய்வவேண்டி வந்ததற்கான புலமைச் சூழல் மரற்றத்தை இக்காலகட்டத்திலே தோன்றிய இரண்டு செய்யுளிலக்கண நூல்கள் காட்டுகின்றன. 11ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை மிக முக்கியமான நூல்களாகும். யாப்பருங்கலத்தை நோக்கும்பொழுது செய்யுளுறுப்புக்கள் பற்றி அது தரும் தகவல்கள் தொல்காப்பியத்திலிருந்து வேறுபடும் முறைமையினை அவதானிக்கலாம்.

எழுத்தசை சீர்தளை அடிதொடை தூக்கொடு  
இழுக்கா நடை யது யாப்பெனப் படுமே.

இங்குச் செய்யுளின் அடிநிலை அலகுகள் கூறப்படுகின்றன. எழுத்து, அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை, தூக்கு என்பன அந்த அலகுகளாகும். ஆனால், தொல்காப்பியத்திலோ மரத்திறை, எழுத்து (இயல்), அசை, சீர், அடி, தூக்கு, தொடை என அலகுகள் எடுத்துக்கூறப்படும். தொல்காப்பியத்தில் தளை முதல்தலைப்படுத்தப்படவில்லை. தொல்காப்பியத்திலே கூறப்படும் மாத்திரை யாப்பருங்கலத்தில் கூறப்படவில்லை. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக 'யாப்பு' என்ற சொல்லுக்கான கருத்திலேயே வேறுபாடு காணப்படுகிறது. யாப்பருங்கலத்தின் 'யாப்பு' என்பது யாக்கப்படுவதாகிய நடைமுறையையே குறிக்கின்றது. தொல்காப்பியத்திலோ யாப்பு என்பது செய்யுளுறுப்புக்களில் ஒன்றாகும். இதுபற்றி ஏற்கெனவே பார்த்தோம்.

எழுத்து, சீர், அசை பற்றி யாப்பருங்கலத்தில் தரப்படும் விவரமான தரவுகள், செய்யுளாக்கம் என்பது காவலோட்டத்தில் எத்துணை விரிவாக்கம் பெற்றுவிட்டது என்பதைக் காட்டுகின்றது.

அடுத்த அடிசுற்றுக்குச் செல்வதற்கு முன்னர் ஒரு முக்கியக் குறிப்பை இங்கு அவசியமாகிறது. தொல்காப்பியச் செய்யுளியலில்



பாவின் ஓசையோட்டம் பற்றிய வர்ணனம் என்னும் உறுப்பு யாப்பருங்கலத்தில் ஒழிபியலிலேயே பேசப்படுகிறது. யாப்பருங்கல உறுப்பியலைப் பார்க்கும்பொழுது செய்யுள்களில் சொற்பிரயோகம் எத்துணை முக்கியமாகிவிட்டது என்பது தெரிகின்றது.

இதுவரையில் நாம் பார்த்தது செய்யுளாக்கம் என்னும் கைவினை (craft) பற்றியதே. இத்துடன் இன்னுமொன்றைக் கூறல்வேண்டும். செய்யுளாக்கம் என்பது சோழர் காலத்துப் பிற்பகுதியில் இத்துணை இலக்கண மயமாக்கப்பட்டதன் பின்னராகுடப் 'பா' (pa) என்ற சொல்லே பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது ஒரு முக்கியமான தரவாகும். ஏனெனில், செய்யுளின் 'பாடல் தன்மை' இப்பொழுதும் வறுவாகவே யுள்ளது. இலக்கியத் தொடர்பாடல் என்பது பாடுதல் நிலைப்பட்டதாகவே காணப்படுகிறது. அதாவது செய்யுள்கள் பாடப்பட்டனவே.

இந்த அமிசம் பாடல்கள் எழுதப்படுவதுடன், உள்மையில் இயற்றப்படுவதுடன் எந்தளவுக்குத் தொடர்புபட்டுள்ளது என்பது ஒரு முக்கியமான வினாவாகும். இன்னொருவகையிலே கூறினால், புலவர்கள் பாடல்களை இயற்றும்பொழுது அவை எழுத்திலே எல்லாறு பொறிக்கப்பெற்றன என்பதே இங்கு வினாவாகின்றது. புலவர்கள் பாடலை இயற்றுகின்றபொழுது ஒன்று, அவர் தானே எழுதி எழுதிச் செல்வார். அல்லது புலவர் இயற்றிக் கொள்ளுமே போகக் 'கற்றுகின்றவன்' எனப்படுபவர், புலவர் இயற்றுவதைக் கேட்டு எழுதிச் செல்வார் என்ற கருத்தும் கூறப்படுகின்றது. கு. அழகிரிசாமி அவர்கள் நாம் எழுதிய 'கம்பள்' பற்றிய நாடகத்தில் இதனைச் சித்திரிக்கிறார்.

அடுத்து நாம், தொல்காப்பியத்திலே கூறப்படாத, ஆனால் யாப்பருங்கலத்திலே கூறப்படுகின்ற பாவின்மை என்ற கருதுகோளுக்கு வருகின்றோம். பாவின் வளர்ச்சி பற்றிய ஒரு அடிப்படைத் தெளிவிருத்தல் அவசியம். தொல்காப்பியம் செய்யுளியலிலே தமிழ்க் குரிய 'பா' ஓசைகள் என நான்கினைகக் கூறும். இதுபற்றி ஏற்கெனவே பார்த்தோம். ஆகிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கவி என்பனவே அவை. ஏற்கெனவே கூறியபடி இவை தமிழ்மொழியின் இயல்பான அமைவோடும் ஓசைப்பாங்கோடும் இணைந்து விடப்படுவனவென்ற ஜோர்ட் கார்ட் விரிவாக விளக்கியுள்ளார்.

இந்தப் பா வடிவங்கள் ஒவ்வொன்றையும் பார்க்கும்பொழுது அவை ஒவ்வொன்றிலுள்ளும் ஒரு வளர்ச்சிப் பன்முகப்பாட்டினைக் காணலாம். உதாரணமாகக் கலிப்பாலை எடுத்துக்கொண்டோமே

யானால், கவித்தொகையிலுள்ள மிக எளிமையான பாடல்கள் முதல் ஆக்கநுணுக்க விகற்பங்கள்/வேறுபாடுகளுள்ள அமைப்புக்களைக் காணலாம். தரவு, தாழ்ச்சை, தளிச்சொல், சுரிதகம் என அமைப்பிறுக்கமும் அதேவேளையில் இன்னொரு மட்டத்தில் 'கற்றும் மாற்றமும்' வரும் சொல்லாடல் (dialogue) முறையிலுள்ள உறழ்க்கணியும் காணப்படுகின்றன.

வெண்பாவிலும் இத்தகைய வளர்ச்சிகளைக் காணலாம். இக்கட்டத்திலே அந்நகுள்ளே செல்ல விரும்பவில்லை.

மொழி, இலக்கியம் பற்றிப் பேசும்பொழுது அவற்றின் இயல்பியல் பங்கினை நாம் மறந்துவிடல் கூடாது. மொழியோ மொழியின் இலக்கியமோ ஒரு குறிப்பிட்ட நிலையில் நின்றுவிடுவதில்லை. மேலும் மேலும் வளர்ந்து செல்வது ஒரு கட்டாயத் தேவை என்றுகூடச் சொல்லலாம். அத்தகைய ஒரு வளர்ச்சிநிலையைத்தான் தமிழ்ச் செய்யுள்களிலும் காண்கின்றோம்.

இந்த வளர்ச்சிப்போக்குப் பெரும்படியாக இரண்டு நிலைப்பட்டதாகலிருக்கும். ஒன்று அந்த இலக்கிய வடிவம் தளது அகச்சாத்தியப் பாடுகளை வளர்த்துக்கொள்வதாகும். அதாவது அந்த அமைப்பின் அடிப்படைக்குள்ளிருந்தே வருகின்ற புதிய தேவைகளுக்கு ஏற்ப அந்த வடிவத்தை அமைத்துக்கொள்ளல். இரண்டாவது வெளியேயிருந்து வரும் நடைமுறைகளை உள்வாங்க வேண்டிய தேவையேற்படலாகும். அப்படிப் புதியவைகளை உள்வாங்கும்பொழுது தம்மிடத்து ஏற்கெனவே நிலவும் நடைமுறைகளுக்கு இயையவே அந்தப் புதுவருகையை உள்வாங்குபேரம். பின்னர் சிறிது காலம் சென்றதும் வந்ததும் இருந்ததும் இணைந்து செல்வதைக் காணலாம்.

இது ஒரு அடிப்படை மனித உண்மை. மொழிமுதல் இலக்கியம் வரை பழக்கவழக்கங்கள் முதல் ஆடை அணிகள் வரை எல்லாத்திறங்களிலும் இதனைக் காணலாம்.

இந்த அமிசம் தமிழ்க்கவிதையிலும் காணப்படுவது இயல்பே. 'சங்கப்பின் பாடல் மரபு' பற்றிய விரிவுரைப்பொழுது ஏறத்தாழ கி.பி. 250 முதல் கி. பி. 1300 வரை தமிழ்க்கவிதைப் பொருளிலும் எடுத்துக்கூறல் மரபிலும் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிகளையும் மாற்றங்களையும் கண்டோம்.

இந்தப் புதிய எடுத்துக்கூறல் மரபு மாற்றங்களினாலே அவற்றைச் சொல்லுகிற முறையில் வளர்ச்சிகளும் மாற்றங்களும் ஏற்பட்டன. இந்த வளர்ச்சிகள் காரணமாகத் 'தமிழ்ப்பா' முறைமையில் அகநிலை வளர்ச்சிகளும் புறநிலை உள்வாங்கல்களும் ஏற்பட்டன.



11-12ஆம் நூற்றாண்டில் வரும் யாப்பருங்கலம் அக்காலத்தில் நிலவிய யாப்பியல் மரபு பற்றிப் பேசும்பொழுது 'பா, பாலினம்' என்ற வகைப்பாட்டைக் கூறுகிறது. 'பா' என்பது நான்கு வகைப் பாக்கள் தான். அகவல், வஞ்சி, வெண்பா, கலி. இந்த நான்கு பாக்களையும் மொழிகிற பொழுது ஒரு வைப்புமுறை வேறுபாடு காணப்படுகிறது. தொல் காப்பியம் ஆசிரியத்தை முதலிலே கூறுகிறது. ஆனால், யாப்பருங்கலமோ வெண்பாவையே முதல் நிலைப்படுத்துகிறது. ஆசிரியம் இல்லாதபோய்விடவில்லை; இருக்கிறது. சூளாமணிவரை அது போற்றப்படுகிறது. ஆனால், முத்தொள்ளாயிரம், மூவருலா போன்றவற்றைப் பார்க்கும்பொழுது வெண்பாவின் வளர்ச்சி மிகத் துல்லியமாகத் தெரிகிறது. தொல்காப்பியத்திலும் யாப்பருங்கலத்திலும் ஒவ்வொரு பாவகைக்கும் சொல்லப்படும் விகற்பங்களைப் பார்க்கும்பொழுது காலவேர்ட்ட வளர்ச்சிகள் தெரியவரும்.

யாப்பருங்கலம் 'பாலினம்' என்ற ஒரு புதுவகைத் தொகுதியைச் சொல்கிறது. பாலினம் என்ற சொற்றொடர் நான்கு பாக்களோடும் இணைநிலைப்பட்டதாகும். இக்களவிட, பாவகையில் ஏற்பட்டுள்ள புதிய இணைகள் என்னுங்கொள்ளலாம்.

யாப்பருங்கலம் புதிய 'பா இனம்' என்று கொண்டுவர தாழிசை துறை, விருத்தம் என்பவளவாகும்.

தாழிசை என்பது ஏற்கெனவே கவிப்பாடலின் ஒர் உறுப்பாகவே பேசப்பட்டது. தாழிசை என்பது தாழம்பட்ட இசை என்று விளக்கப் படுவதுண்டு; அதாவது இங்குத் தாழிசை நிலையில் இசை தாழ்ந்தும் சொற்பொருள் மேலேவாய்கியும் நிற்கும். நடை, சிவிரமப் பாடல்களில் இந்தப் பண்பைக் காணலாம்.

அடுத்தது துறை என்பதாகும். இதுவும் முன்பு குறிப்பாக, கங்க இலக்கிய மரபின் முக்கிய இடம்பெற்ற ஓரம்சமாகும். அங்கு அது கவிதையின் பொருள் பற்றியதே தவிர, யாப்புப் பற்றியதல்ல. ஆனால், பிற்காலத்தில் பாவினநிலையில் துறை எணும்பொழுது செய்யுளில் சொல்லப்பட வேண்டியவை செறிவற்ற அமைக்கப்படுதலைக் குறிப்பதாகவே கொள்ளப்படும்.

மூன்றாவதாகக் குறிப்பிடப்படுவது 'விருத்தம்' ஆகும். இது பற்றித் தொல்காப்பியத்தில் பேசப்படவில்லை. ஆனால், காரைக் காலம்மையார் முதல் சும்பனூடாக இன்று வரை இது மிகுந்த கவனத்துடன் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது நிச்சயமாகத் தமிழுக்கு வெளியேயிருந்து வந்த ஒரு யாப்பு வடிவமாகும். விருத்த என்பது வடசொல். அதன் கருத்து 'ஒட்டச்சுற்று' (cycle) என்பதாகும்.

விருத்தம் என்பது நான்கு அடிகளையுடையது. முதலடியில் எத்தனை சீர்கள் வருமோ அத்தனை சீர்களோ மற்ற மூன்று அடிகளிலும் வரும். இதனால் முதலடியின் ஓசையே மற்ற மூன்று அடிகளிலும் மீண்டும் மீண்டும் ஒலிக்கும். ஓடிக்கு இத்தனை சீர்கள் வரவேண்டும், இள்ள அளவான சீர்கள் வரவேண்டும் என்றும் வரையறை இல்லாததால், விருத்தமென்னும் யாப்பு பல்வகையாக விரிந்து வளம் பெறலாயிற்று எனலாம். சிலுசிறு சீர்கள் கொண்ட ஒரு விருத்தம் பரபரப் பாகவே, துடிதுடிப்பாகவே ஒலிக்கலாம். நீண்ட சீர்கள் கொண்ட பிறிதொரு விருத்தம் ஆழமுடை யதாகவே, அமைதியுடையதாகவே உணர்ச்சி நீண்டதாகவே உள்ள விடயங்களைச் சொல்வதாக இருக்கலாம். எனவே, விருத்தம் என்னும் பாலினம் ஒரு செய்யுள் வகையாக அமையும் என்றும் அது நூற்றுக்கணக்கான ஓசை வேறுபாடு களுடையதாக ஒலிக்கும் தன்மையைக் கொண்டுள்ளது என்றும் கூறுவர்.

இதன் ஒட்ட ஒழுங்கு கவிஞர்களின் மூலம் வெளிப்படுவதற்கான தளமாக அமைக்கின்றமையைத் திருத்தக்கதேவரி முதல் கம்பன் வரை மிகச் சிறப்பாகக் காணலாம்.

இந்தப் பாலினங்களின் முக்கியத்துவம் என்னவெனில் இவை முன்னர் சொல்லப்பட்ட பாவகைகளான அகவல், வஞ்சி, வெண்பா, கலி ஆகியவற்றுடன் இணைந்தே வரும். இது மிக முக்கியமான விடயம். நான்கு வகைப் பாக்களின் வளர்ச்சி, வரலாற்று நிலைப்பட்ட ஒன்றாகும். தாழிசை, துறை, விருத்தம் என்ற இந்த மூன்றும் ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி என்பவைவற்றின் விரிநிலை வளர்ச்சிகளாக அமைவது தான் 'பாலினம்' என்று கொள்வர்.

- ஆசிரியத்தாழிசை,
- ஆசிரியத்துறை,
- ஆசிரியவிருத்தம் என்றும்
- வஞ்சித்தாழிசை,
- வஞ்சிவிருத்தம்,
- வஞ்சித்துறை என்றும்
- கவித்தாழிசை,
- கவித்துறை,
- கவிவிருத்தம் என்றும்



வெள்ளடாழிசை,  
வெள்ளாடுறை,  
வெள்ளலிருத்தல்

எனவும் இவற்றின் விகர்ப்பங்களாகவும் எடுத்துக் கூறப்படும்.  
எனவே இவை உள்மையில் பாக்களுக்கு இனமாக (related) நிற்பவையேயாகும்.

பாவின வளர்ச்சியென்பது கொச்சகக்கவியினூடாக வருகின்ற வளர்ச்சியென்பது பேராசிரியரும், நச்சினார்க்கினியரும் வாதிடுவார்கள். தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கள் தொல்காப்பியத்திற்குப் பின்வந்த வளர்ச்சிகளைத் தொல்காப்பிய இலக்கண விதிகளுக்குள்ளேயே அமைத்துப் பொருள் கூறுகின்ற மரபு உண்டு என்பது நமக்குத் தெரிந்ததே. அவ்வாறு கொள்வதிலும் தவறு இருப்பதாக நாம் கொள்ளக்கூடாது. சற்று முன்னர் எடுத்துக்கூறியபடி, வழக்கிடுவருப் பவற்றை அந்தஅந்தக் காலங்களின் தேவைகளுக்கேற்ப, அதாவது புதிய மாற்றங்களுக்கேற்ப வளர்த்தெடுத்தல் புலமை நடைமுறையாகின்றது. தாழிசை, துறை உள்ளக அமைப்புக்களின் வளர்ச்சிகளாக அமைய, விருத்தமோ வெளியிலிருந்து பெறப்பட்டு நமது கவிதைப் பண்பாட்டுக்குள்ளே இணைவாக்கப்பட்டுப் படிப்படியாகத் தமிழின் ஒரு பகுதியாக உள்வாங்கப்பட்டதொன்றாகும். சமூக மாளிடவியலில் ஒரு பண்பாட்டிலிருந்து ஒரு நடைமுறையினை இன்னொரு பண்பாடு அதனோடுருந்த ஊடாட்டம் காரணமாகப் பெற்றுக்கொள்ளும்பொழுது, பெற்றுக்கொள்ளப்பட்ட நடைமுறை முதலில் பண்பாட்டு இயைவாக்கம் பெற்றுப் (acculturated) பின்னர் உள்வாங்கப்படும் என்பர். அதேநடைமுறையே லிருக்கத்திற்கும் ஏற்படுகிறது. கி. பி. 11-12 ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழிலக்கிய வளத்தைக் கையில் வைத்துக்கொண்டு சங்க இலக்கியத்தை நோக்கும்பொழுது இந்த வளர்ச்சிப் பரிமாணத்தை நன்கு அவதானிக்கலாம். எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டில் வரும் பாடல் களிலிருந்து முத்தொள்ளாயிரம், நந்திக்கலம்பகத்துக்கு வந்து அவற்றிலிருந்து கலிங்கத்துப்பரணிக்கு வருகின்ற பாளையையும், சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து மணிமேகலைக்கு வந்து சிறு காப்பியக் கவினூடாக சிவகசிந்தாமணிக்கு வருகின்ற பாளையையும் தேவார, திருவாசகங்களிலிருந்து பெரியபுராணத்துக்கும், பாசுரங்களிலிருந்து இராமாயணத்திற்கும் வருகின்ற பாளையையும் பகுநோக்காகப் பார்க்கும்பொழுது தமிழ்க்கவிதை வளர்ச்சிப் பிரவாகத்தை நன்கு அவதானிக்கலாம்.

நாம் இதுவரை பார்த்த பர, பாவின வளர்ச்சிகள் அந்தப் பெருவெள்ளத்துக்கான சட்டகங்களே என்பதைச் சிறிதேனும் மறந்துவிடக்கூடாது. இந்தச் சட்டகப் பரிமாணம் நமக்கு அந்த வளர்ச்சிப் பாளையினூடாகத் தெரியப்படும் பொருள் மாற்றங்களையும், அவற்றுக்கு மேலாகக் கவித்துவ உணர்வுச்செவ்வி மாற்றங்களையும் நமக்குப் புலப்படுத்தல் வேண்டும். துரதிர்வுட வசமாக அத்தகையவொரு கொள்கையாக்கம் தமிழில் நடைபெறவில்லை. தண்டியலங்காரம் பெருங்காப்பியத்துக்கு அத்தகைய ஒரு முயற்சியினைச் செய்ய முயல்வதைப் பார்க்கும்பொழுது தண்டியலங்காரம் தொல்காப்பிய, தொட்டிலை என்பதற்கு மேலாக வடமொழியின் 'காவ்யாதர்ஷ' பண்பாட்டையே பேசுகிறது என்பதைக் காணலாம்.

மேலேகூறிய இந்த இலக்கியப் பாளையப் பாய்ச்சல்களை ஏறத்தாழ கி. பி. 600 இலிருந்து 1300 வரை தமிழ்நாட்டில் ஏற்பட்ட சிற்ப, கட்டடகலை வளர்ச்சிகளோடு இணைத்துப் பார்த்தல் வேண்டும். மாமல்வழரக் கடற்கரைக் கோவிலிலிருந்து தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலுக்கு வானங்கள், காரைக்காலம்மையாரை ஊழம்புக்கூடாகச் சித்திரிக்கும் சிற்பம் முதல் பிற்சொழர்க்காலத்து வெண்கல நடராஜ உருவக் திருமேனிக் கு வானங்கள், திருவாலங்காட்டு மூத்திருப்பதிகத்திலிருந்து திருவாசகத்துக்கும் முதலாழ்வார்கள் பாசுரத்திலிருந்து நம்மாழ்வானுக்கும் வருகின்றபொழுதும் உணரக்கூடிய பண்பாட்டுத் திருப்பதியையும் அழகியல் உணர்வில் ஏற்படும் அழுத்த வேறுபாடுகளையும் நாம் ஒட்டுமொத்தமாக உணர்ந்து கொள்ளல் வேண்டும்.

இக்கலைத்துறைகள் ஒவ்வொன்றினதும் வளர்ச்சி ஓட்டங்களின் பொழுதும் நாம் அவதானிக்கத் தவறுகின்ற மாற்றங்களும் திருப்பங்களுக்கும் ஒருகாலப்பள்ளியிலிருந்து இன்னொரு காலப்பள்ளிக்கு வராமலா என்று பார்க்கும்பொழுது அந்த மாற்றங்களும் திருப்பங்களும் பூரணமாகத் தெளிவாகத் தெரியவரும்.

இதனை ஒரு வரலாற்று நிகழ்ச்சித் தொகுப்புரையாகப் பார்க்கலாம். இந்த வரலாற்று வளர்ச்சிகளினூடே தெரியப்படும் உருவ/பொருள் மாற்றுருவாக்கங்களையும் அந்த மாற்றுருவாக்கங்களினூடே காணப்படுகின்ற ரசனை மாற்றத்தையும் கண்டறிந்துகொள்ளல் வேண்டும்.

ஏறத்தாழ கி. பி. 600 - 1300 காலத்தில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்களை யாப்பு, அணி என்ற சட்டகங்கள் மூலம் பார்த்த நாம் இப்பொழுது



கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டளவில் தமிழ்க்கவிதை பற்றிய இன்னொரு இலக்கணக் கொள்கையாக்கத்தை எதிர்கொள்கிறோம்.

இப்பொழுது பாட்டியல் என்ற ஒரு புதிய சொற்றொடர் பயன்படத் தொடங்குகிறது. 'யாப்பியல்', 'அணியியல்' என்ற சொற்றொடர்களுக்கு மேலாக இப்பொழுது பாட்டியல் என்ற சொற்றொடர் வருகிறது. இது புலவர்கள் பாடல்களை எல்லாறு பாடவேண்டும் என்று கருவதாகவே அமைவதாகும்.

கி. பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு முதல் தமிழில் பாட்டியல் நூல்கள் தோன்றத் தொடங்குகின்றன என்பது இலக்கிய வரலாற்றாசிரியர்கள் முடிபு ஆகும்.

பன்னிருபாட்டியல்	(12ஆம் நூற்றாண்டு)
வெண்பாப்பாட்டியல்	(13ஆம் நூற்றாண்டு)
நவநீதப்பாட்டியல்	(14ஆம் நூற்றாண்டு)
சிதம்பரப்பாட்டியல்	(16ஆம் நூற்றாண்டு)
பிரபந்த மரபியல்	(16ஆம் நூற்றாண்டு)

ஆகியன பெரிதும் எடுத்துப் பேசப்பெறும் பாட்டியல் இலக்கண நூல்களாகும்.

இவற்றினால் பன்னிருபாட்டியல், வெண்பாப்பாட்டியல் ஆகிய நூல்களிலே கவித்துவ மரபு பற்றியும் கவிஞர்களின் வகைப்பாடு பற்றியும் சொல்லப்படும் தரவுகள் மிகுந்த ஆச்சரியத்தையும் அதிர்ச்சியையும் தருவனவாக இருக்கின்றன.

பாட்டியல் நூல்களிலே காணப்படுவனவற்றை ஆராய்ந்து அந்த விடயங்களைத் தமிழ்க்கவிதை வரலாற்றின் அங்கமாக்கிப் பார்க்கவேண்டிய தேவையுள்ளது. முதலிலே அந்தத் தரவுகளையும் அவற்றின் முக்கியத்துவத்தையும் பற்றி 1895 தமிழாராய்ச்சி மாநாட்டில் வாசிக்கப் பெற்ற எனது கட்டுரையிலிருந்து ஒரு பகுதி இங்கு சேர்த்துக் கொள்ளப்படுகிறது. கட்டுரையின் பெயர் 'தமிழ்த் கவிதை பற்றிய இலக்கணமயப்படுத்தப்பட்ட நோக்குகளும் தமிழிலக்கியத்தின் உள்ளாந்த படைப்பாற்றல் நெகிழ்வுணர்வு' என்பதாகும். அதில் வரும் ஐந்தாம் பகுதி கீழே தரப்படுகின்றது.

பன்னிருபாட்டியலையும் வெண்பாப்பாட்டியலையும் ஆதாரமாகக்கொண்டு நோக்கும்பொழுது பாட்டியல் நூல்கள் கூறும் கவிதை யாக்கப் பண்பு, பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் சோதிடம் முதலாம்

நம்பிக்கைகளுடன் இணைந்துவிட்டதென்பதையும், இந்தியச் சாதி முறையான சமூக அதிகார அடுக்குநிலை இலக்கிய ஆக்கத்தில் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பிடித்துவிட்டதென்பதையும் தெட்டத் தெளிவாகக் காண்கிறோம்.

பாட்டியலை இவர்கள் முதலில், எழுத்துக்களின் தொகுதிகளாகவே பார்க்கின்றனர். அந்த எழுத்துக்கள் வருணத்தின் அடிப்படையில் பிரிக்கப்படலாம் என்றும், அவை வானவர், மக்கள், நோகர், விலங்குகள் என்ற கருத்துநிலைப்பட நோக்கப்படலாம் என்றும், எழுத்துக்களில் அமுத எழுத்துக்கள், நஞ்செழுத்துக்கள் உண்டென்றும் எழுத்துக்கள் ஆண்பால், பெண்பால் எழுத்துக்கள் எனப் பிரிக்கப்படலாமென்றும், குழந்தைநிலை, குமாரசநிலை, மூப்பநிலை, மரணம் ஆகிய ஒவ்வொரு நிலையைக் காட்டும் எழுத்துக்கள் உண்டு என்றும் ஒவ்வொரு நட்சத்திரத்துக்கும் சிற்சில எழுத்துக்கள் உள்ளனவென்றும் விரிவாகக் கூறிச்செல்லும். இவ்வாறு பாக்கும்பொழுது நூலுக்கு நூல் சிற்சில வேறுபாடுகள் உளவெனினும் அவற்றினாலே சொற்களின் பயன்பாடு பற்றிய இயற்கையகீத நம்பிக்கையொன்று திலவிற்பு என்னும் கருத்துநிலையுள்ளது நிற்பதைக் காணலாம்.

பன்னிருபாட்டியலில் எழுத்தியலைத் தொடர்ந்து சொல்லியல் பாடலின் முதற்சீரின்கண் அமையும் சொல்லினது பொருத்தம் கூறப்படுகின்றது. மங்கலச்சொல் என்ற கோட்பாடு அங்கு தொழிற்படுவதைக் காணலாம். உதாரணமாக, கலம்பகம் பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது,

தேவர்	-	100 பாடல்கள்
முனிவர்	-	25 பாடல்கள்
அரசர்	-	90 பாடல்கள்
அமைச்சர்	-	70 பாடல்கள்
வணிகர்	-	50 பாடல்கள்
வேளாளர்	-	30 பாடல்கள்

எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இவற்றினால் நோக்கும்பொழுது சோழர் காலப் பிற்பகுதியில் கவிதையாக்கமானது ஒருநிலையில் சமூக அதிகார வரலாற்றையுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டு, அக்காலத்து நிலவிய சோதிடக் கருத்துக்கள் முதலானவற்றை உள்ளடக்கி நின்றது என்பது நன்கு புலனாகின்றது.



இங்குக் கவிதைமியல் சமூக அதிகார வரன்முறைமையால் நிர்ணயிக்கப்படுகின்ற தன்மையினை அவதானிக்கலாம்.

ஒவ்வொரு பிரிவினாருக்குமான பாடல்களின் தொகை பட்டியல் படுத்தப்படுவதன் மூலம் புகழ்ச்சிமுறையும் குலத்திற்கேற்பத் தரப்படுதீதப்படுவதையும், நாம் அவதானிக்கலாம். அதிகாரவரன் முறையுள்ள மூலத்தின் தவிர்க்க முடியாப் பண்பு இது.

சேழரூட்சிக் காலத்தின் பிற்கால முதல் தமிழ்நாட்டில் ஏற்படும் பிரபுத்துவ வளர்ச்சியுடன் இந்தப் பாட்டியற் பண்பு இணைத்து நோக்கப் பாட வேண்டுவது அவசியமாகும்.

இப்பாட்டியல் நூல்களை நாம் புலவர்களுக்கான கைநூல் களாகவே கொள்ளவேண்டும்.

இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது அக்காலத்திற் புலமை எவ்வாறு நோக்கப்பட்டது கவிஞர் எவ்வோர் எவ்வாறு கண்டறியப்பட்டனர் எனும் விடயங்கள் முக்கியமாகின்றன. அவ்வகையில் வெண்பாப் பாட்டியல் நூல் தகவல்கள் மிக முக்கியமானவையாகும்.

முதல்நிலையில் புலவர் (புலமையுடையோர்) நான்த நினைப்பட வகுக்கப்பட்டனர்:

கவி - கவிஞன்.

கமகன் - ஏற்றுமுகும் பொருள் விரிவாகக் கூறக்கூடிய அறிஞன்.

வாதி - நான் எடுத்துக்கொண்டதைத் தனது வாதத்தினால் நிலை நிறுத்தக் கூடியவன்.

வாக்கி - அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகிய நற்பொருட் பயனையும் கேட்போர் விரும்ப இனிபள கூறும் ஆற்றலுடையவன்.

கவிஞர்கள் பின்வரும் முறையில் வகுக்கப்பட்டிருந்தனர்:

ஆசகவி - இவ்வெழுந்தரவே பாடுக, இச்சொல்லாலே பாடுக, இப்பொருளாலே பாடுக, இவ்வாய்பாட்டாலே பாடுக, இவ்வவங்கலத்தாலே பாடுக என்பொருள் சொன்ன வுடன் அவன் எதிரே பாடுபவர் ஆசகவியாகும்.

மதுரகவி - ஓசையும் பொருளும்விசிதாய் வரும் சொல்லாய் அலங்காரமும் தொண்டையும் தெற்றென்று கேட்டார் துதிக்கும் படி பாடுபவர் மதுரகவியாகும்.

சித்திரக்கவி-மாணவமாற்று, சங்கரம், சுழிஞளம், ஏகபாதம், எழு கூற்றிருக்கை, காதைகர்ப்பு, கரத்துறைப்பாட்டு, தூசல் கொள்ளல், வாவணாற்றி, கூடசூதக்கம், கோழுத்திரி, ஓரெழுத்தப்பா, சித்திரப்பா, விசித்திரப்பா, விந்தாப்பா, விணவத்தாம், நாகபந்தம், முரசுபந்தம், திரோட்டகம், சிந்து, ஒரு பொருட்பாட்டு, பல பொருட்பாட்டு, மாத்திரைப் பெருக்கம், மாத்திரைச் சுருக்கம், எழுத்துப் பெருக்கம், எழுத்துச்சுருக்கம், இன்னணும் பிறவுமாகிய பல விசுந்தத்தார் செய்யப்பட்டு ஓசை கெடாமல், எழுத்துக்குற்றம், சொற்குற்றம், பொருட்குற்றம், யாப்புக்குற்றம், அலங்காரக்குற்றம் என்னும் குற்றங்கள் படாமல் பாடப்படுகலி சித்திரக்கவியாகும்.

வித்தாரகவி-(இவர்கள் அகலக்கவி எனவும் கூறப்படுவர்) பல செய்யுட்கள் கூடியவந்த தொடர்நிலைச் செய்யுளும் அடி பலவாய் நடக்கும் தளிப்பாச் செய்யுள் என்னும் இரு அம்சமும் சேர்ந்தது அகலக்கவியாகும்.

வச்சினர்நிமாலை என்னும் நூலில் தரப்படும் இவ்வினக்கவ களை நோக்கும்பொழுது புலமைத்தொழில் எவ்வெவ் விடயங்களை உள்ளடக்கி நின்றதென்பதும், அவற்றுக்குள் கவிவாக்கம் எவ்வாறு பார்க்கப்பட்டது என்பதும் தெரியவருகின்றது. இந்த வகுப்பின்படி ஆசகவி, சித்திரக்கவி, வித்தாரகவி ஆகியோருக்குரிய இடம் முக்கியத் துவம் விரிந்த நூலைப்பாடும் (அகலக்கவி) புலவனுக்கிருக்கவில்லை என்பது தெரிகின்றது. செய்யுளின் ஆற்றுகைக்கே இங்கு முதலிடம் கொடுக்கப்படுகின்றது என்கின்ற உண்மையையும் அவதானிக்கத் தவறக்கூடாது.

இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது இன்னுமொரு முக்கியமான உண்மையும் தெரியவருகிறது. பாட்டியல் நூல்கள் கூறும் கவிதை மரபானது புலவர் - புலவர் உறவினை முக்கியப்படுத்துவதாக அமைவதை அவதானிக்கலாம். அதாவது, பாடப்படுபவர் நோக்கிலே செய்யுள் அமையும் நிலையே தெரிகிறது. இத்தகைய ஒரு சூழலில் 'ஆன்றவிந்தடங்கிய' புலமைமரபு அதிகம் முக்கியப்பட்டது விடப் படலாம்.

இந்த உண்மை புள்ளிகள் யார் என்று குறிப்பிடப்படுவதன் மூலமும் தெரியவருகின்றது.



ஆரொருவன் பரக்கண ஆய்கொருவனுக் களிப்போன்  
சோரகவி சார்ந்த தொழியார் சொல்லும் அவன் - சீர்லாப்  
பிள்ளைக்கவி சிறந்த பின்மொழிக்காக புன்மொழிக்காப்  
வென்றைக் கவனிச் வேறு.

உருவன் பாட்டை மற்றொருவனுக்குக் கொடுப்போன் கன்னக் கவியாகும். கவியிசையில் வேறொரு செய்யுட் புணர்ப்போள் சார்ந்து கவியாகும். தளக்கெள ஒன்றின்றி முன்சோர் மொழிந்த சொன்னடை பொருளடை கண்டு கவிபாடுவேள் பிள்ளைக்கவியாகும். புன்மொழி களால் கவிபாடுவேள் வெள்ளைக்கவியாகும் என்பது இச்செய்யுளின் பொருளாகும்.

கவிஞர்களது தொழிற்பாட்டை விதிமுறை இலக்கணமாக எடுத்துக் கூறாமலுக்கு இந்த இலக்கண நூல்கள் அமைகின்றன. இம்மாதச் செவ்வெறியின் வளர்ச்சியே பின்னர் இன்ன இன்னவற்றுக்கு இன்ன இன்ன உலமைகள் பயன்படுத்தப்படவேண்டுமென்ற இலக்கிய மரபினை இலக்கண விதியாக மாற்றியமைக்கின்றதெனலாம். உவமான சங்கிரகம் போன்ற நூல்களில் இப்பண்பைக் காணலாம்.

கி. பி. 12ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தோன்றிய இலக்கியங்களின் பிள்ளணியில் பாட்டியல் நூல்கள் தரும் தகவல்களைப் பார்க்கும்பொழுது இச்செவ்வெறி ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகமட்டத்தையே சார்ந்தது என்பதை அறிந்துகொள்ளலாம். சோழர்காலத்திற் கோயிற் பண்பாட்டையே களமாகக்கொண்டு இலக்கியச் செயற்பாடுகள் அமைந்திருந்தன. 'கோயில்' என்பது அரண்மனைக்கும் வழிபாட்டிடத்துக்குமான பொதுச்சொல்லாகும். மதநிலைப்படைப்பாக்க உந்துதல் மதுரகவி, அகலக்கவி நிலைகளிலேயே இடம்பெறும். அரசவை மரபிலேயே சித்திரக்கவி, ஆகாவி என்பன முதன்மை பெறும். எனவே, பாட்டியல் கூறும் கவிப்பயில்பு மரபு அரசு, பிரபுத்துவக் குழுமட்டத்திலேயே பெரிதும் நிகழ்ந்திருந்தல் வேண்டும்.

அத்துடன், புலமை என்பது ஒரு சிறப்புத் தொழிற்பிரிவாகக் காணப்படும் ஒரு நிலைமையும் இம்மாதக் குறிப்புகள் மூலம் தெரிய வருகின்றது.

இத்தகைய குழுவில் கவிதையாக்கம் என்பது பொருளைக் கூட உருவநிலை நின்று பார்க்கும் ஒரு தன்மையையே வளர்க்கின்றது. செய்யுளானது யாப்பு, அணி பற்றிய விடயமாகி விடுகிறது.

தமிழிற் கவிதைமியின் வரலாறு எவ்வாறு அமைகிறது என்பது பற்றிய தேடல் முயற்சியிலே ஈடுபட்டுள்ள நாம் இத்தரவுகளையும் தரவுகளின் வழியாக மேற்கிளம்பும் உண்மைகளையும் எவ்வாறு இணைத்து நோக்குவது என்பது முக்கிய சவாலாகிறது.

பன்னிருபாட்டியலும் வெண்பாப்பாட்டியலும் 11ஆம், 12ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்தவை. அதாவது வீரசோழியம், யாப்பருங்கலம், நன்னூல் ஆகியவை தோன்றும் காலத்திலேயே இவையும் தோன்றியுள்ளன. வீரசோழியம், யாப்பருங்கலம், நன்னூல் ஆகியவற்றிலே கவிதை பற்றித் தரப்படுவன தொல்காப்பிய மரபிலிருந்து பாரிய முறையின் மாறுபட்டவை என்பதைப் பார்த்தோம். செய்யுளின் உறுப்புக்கள் பற்றி, செய்யுள் வகைகள் பற்றி, அணி இலக்கணத்தின் முக்கியத்துவம் பற்றி அலை பேசுகின்றன. பாட்டியல் நூல்களிலே கவிஞர்கள் பற்றிய கருத்து மாற்றத்தைக் காண்கிறோம். அதிலும் பார்க்க முக்கியம் கவிதை இயற்றுதலாகிய தொழில் இப்பண்பாட்டிலே காணப்பட்ட சோதிட நம்பிக்கை, சாதி அடிப்படையிலான சமூக அதிகாரப் படிநிலை என்பனவற்றுடன் இணைந்து திற்பதைப் பார்க்கிறோம். மேலும், இவற்றிலே பேசப்படுகின்ற இலக்கிய வகைகள் பிரபுத்துவ சமுதாயத்தின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதில் சிறந்த கட்டுவதையும் காண்கின்றோம்.

கி. பி. 600 முதல் 1200 வரையுள்ள காலப்பகுதியைச் சேர்ந்தவை யென நமக்குக் கிடைத்துள்ளவை:

1. கோயிற் பண்பாட்டைச் சார்ந்தவை,
2. சமண, பௌத்த பள்ளி மரபுகளைச் சார்ந்தவையாகும்.

முதலாவதனுள் அரசவை இலக்கியங்களும் எசவம், எவணவம் சார்ந்தவையும் வரும். இரண்டாவதனுள் காப்பியங்கள், இலக்கணங்கள் ஆகியன வரும்.

பன்னிருபாட்டியல், வெண்பாப்பாட்டியல் என்பன ஏறத் தாழ் கம்பன், சேக்கிழார் காலத்தவையாகும். அதாவது பாட்டியல் நூல்களிலே சொல்லப்படுகின்ற விடயங்கள் கம்பன், சேக்கிழார் காலத்திலேயே காணப்பட்டிருந்தல் வேண்டும். அப்படியிருந்திருப்பின் அதற்கான இலக்கியச் சான்றுகள் உள்டாற

உவா, பாணி தவிர்த்த மற்றைய பிரபந்தங்கள் பெரும்பாலும் 15ஆம், 16ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியவையாகவே காணப்படுகின்றன. 11ஆம், 13ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியவை என்று சொல்லப்பட்டதற்க



வடிவங்கள் மிகக் குறைவே. இதற்கான பிரதான காரணம் ஏறத்தாழ 13ஆம் நூற்றாண்டுவரை நமக்குக் கிடைத்துள்ளனவை பேணப்பட்ட இலக்கியங்களேயாகும். கோயில்களிலிருந்து வட்டத்தினுள்ளும் சமண, பௌத்த பள்ளி மரபினுள்ளும் பேணப்பட்டவையே நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. ஏறத்தாழ கி. பி. 14ஆம் நூற்றாண்டளவில் இந்தப் பேணுமைமரபு உடைகின்றது. அந்த உடைவிலிளைபடுத்து வெளிப்படும் கவிதைமரபு யாப்பருக்களும், பாட்டியல் நூல்கள் ஆகியவற்றிலே பேசப்படுவனவற்றுக்கு உதாரணங்களாகும்.

ஆயினும் 13-14ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஏற்கெனவே பேணப்பட்டு வந்த செவ்விலக்கிய மரபில் இரண்டு முக்கிய மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. அவை பற்றிப் பார்த்தல் வேண்டும்.

சங்க இலக்கிய காலம் முதல் கோயிற்பண்பாடுகளுக்கூரிய இலக்கியங்கள் வரை நமக்குக் கிடைத்துள்ளனவற்றை நோக்கும்பொழுது இவை எல்லாமே அறப்போதனை நூல்களைத் தவிர, 'படைப் பிலக்கியம்' என்ற வகைப்பாட்டினுள் வருவனவேயாகும். இதனை நன்கு புரிந்துகொள்ளல் வேண்டும்.

இந்தப் படைப்பிலக்கியங்கள் ஏதோ ஒருவகையில் இலக்கியப் படைப்பாக்க மரபுகளோடு தொடர்புற்றவையாகும். இந்தத் தொடர்ச்சி எட்டுத்தொகை முதல் சிலப்பதிகாரம் வரை எவ்வாறு வளர்கின்றது என்பதை முதலாவது காரணியே பார்த்தோம். அரசவை இலக்கியங்கள் அக, புற மரபின் அடியாக வருவதையும் காப்பிலக்கியத் தொடர்நிலைச் செய்யுள்களின் அடியாக வருவதனையும் பார்த்தோம்.

அறப்போதனை இலக்கியங்கள் தோன்றுவதற்கான உலக இலக்கியப் பொதுநிலை தமிழிலும் தொழிற்பட்டிருத்தல் வேண்டும் என்பதையும் பார்த்தோம். வீரபுகக்காலத்து அரிவுரை இலக்கியமரபே பின்னர் வரும் சமண, பௌத்த அறப்போதனை நூல்களுக்கான ஊற்று ஆகும். இப்படியும் பார்க்கும்பொழுது அறப்போதனை இலக்கியங்களும் ஆகக் இலக்கியப் பாடப்பரியத்தைச் சார்ந்தவையே.

அறப்போதனை இலக்கியங்களைத் தவிர இன்னொரு முக்கிய பாடற்றொகுதி தேவார, திருவாசக, பாசரப் பாடல்களாகும். இவை பற்றிய அடிப்படையான இலக்கிய வரலாற்றுள்ளமையை அறிந்து கொள்ளல், அதாவது இவை பாடப்பெற்ற சமகாலத்தில் இலக்கியங்களாகப் போற்றப்பட்டனவா என்ற அச்சாணியான ஒரு வினாவுண்டு. இவை 10-11ஆம் நூற்றாண்டுகளிலேயே தொகுக்கப்பெற்றுப் பேணப் படுகின்றன. இந்தத் தொகுப்பும் பேணுகையும் இலக்கியக் காரணம்

களுக்காகச் செய்யப்பட்டவை அல்ல. இவை உண்மையில் கோயில் வழிபாடுகளுக்காகச் செய்யப்பட்ட தொகுதிகளாகும். தேவார மரபில் முக்கிய இடம்பெறும் திருவிசைப்பா சோழப்பெருமன்னர் காலத்துக் குரியது. அதில் இசைப்பா என்ற அடையாளம் காணப்படுகின்றது. திருப்பல்லாண்டும் வழிபாட்டு முறையோடு சார்ந்ததுதான். தேவார, திருவாசக, திருப்பாசரங்களின் சமகால இலக்கிய அந்தஸ்துப் பற்றி அறிந்துகொள்வதற்கான மிக முக்கியமான சான்று உரையாகிரியர்கள் இப்பாடல்களை வரன்முறையான இலக்கிய மேற்கோள்களாகக் காட்டாதிருந்தமைதான். இதுபற்றிய நச்சினார்க்கினியர் கூற்றை ஏற்கெனவே பார்த்துள்ளோம்.

தேவார, திருவாசகம் இலக்கிய அந்தஸ்துப் பெற்றிருக்கவில்லை என்பதற்கான மறைமுக உதாரணம் மாணிக்கவாசகரின் திருக்கோவை யாராகும். ஏற்கெனவே பாண்டிக்கோவையிலே காணப்படுகின்ற அகத்துறைமரபை மனதில் வைத்துக்கொள்ளல் வேண்டும். திருக்கோவையாரில் மாணிக்கவாசகர் அகத்துறைக் கிளவிகள் மூலம் பக்திமரபினை வெளிப்படுத்துகிறார். இறைபக்தியை ஆண், பெண் உறவுக்குரிய இலக்கிய மரபினூடாகக் கொள்வதுள்ள புலமை இடம்பாட்டைத் திருக்கோவையாரின் கிறிப்பும்பாயிரம் சூசகமாகக் காட்டுகிறது. 'ஆரணவ் காளொன்பர் அறிவேர்' என்று தொடங்கும் அப்பாடல் இறுதியில் 'காழகர் காம நன்னூல்தென்பர்' என்றும் பதிவு செய்கிறது. திருக்கோவையார் பக்தியிலக்கிய மரபை அகத்துறை மரபோடு பிரன்னாபூர்வமாக இணைக்கின்றது.

இவ்விடத்தில் திருக்கோவையார் பற்றிய புதுமைப்பித்தன் மதிப்பீட்டினை மனங்கொள்ளல் அவசியம். திருவாசகத்தோடு ஒப்பு நோக்கும்பொழுது திருக்கோவையாரின் இலக்கியச் செழுமையை பெரிதுபடுத்திக் கூறமுடியாததுள்ளது உண்மையே. திருவாசகப் பாடல்கள் தமிழ்க் கவித்துவ வெளிப்பாட்டில் மறக்கப்பட முடியாதவை. மிக நுண்ணிதான மனஅதிர்வுகளையும் சொல்லாங்கூடத் தொட்டுப்பார்க்க முடியாத மனநிலைகளையும் மாணிக்கவாசகர் திருவாசகத்திலே அம்புத மான சொல்லோலியங்களாகத் தந்துள்ளார். அவரும் நம்மாழ்வாரும் மனித மன அநுபவ ஆழத்தை மிகச் சிறப்பாக எடுத்துக் கூறியுள்ளனர்.

பாராயணப் பாடல்களாகவுள்ள இவற்றின் கவித்துவ ஆழங்களைக் காணத்தவறக்கூடாது. திருவாசகத்தின் மனநெகிழ்வினைக் காட்டும் சொல்லாடல்களும் திருக்கோவையாரின் வரும் மரபுநிலைப் பட்ட எடுத்துரைப்புக்குமிடையில் நிச்சயமாக ஆழவேறுபாடுள்ளது. இத்தகைய கவித்துவ ஆழத்தை நம்மாழ்வாரிலும் காணலாம்.



இங்கு எடுத்துக்காட்ட விரும்புவது யாதெனில் இத்தகைய கவித்துவ ஆய்வுகளுக்குப் பரிட்சயமாகவிருந்த தமிழ்ப்பாடல் மரபு, ஆக்க இலக்கியஞ்சாராத் தேவைகளுக்காகவும் பயன் படுத்தப்படுவதற்கான ஒரு கருத்துநிலை ஏற்படுகின்றமைபைச் சோழப்பெருமன்னர் கால இறுதியிலே காண்கிறோம். மெய் கண்டாளுடன் தொடங்கி உமாபதிசிவாசாரியர் வரை சைவ சித்தாந்த சாஸ்திரங்கள் இலக்கிய முறைமைக்குள் கொண்டு வரப்படுவது. அல்லது இலக்கிய முறைமைக்கு அந்நியமானவை யல்ல என்று அங்கீகரிக்கப்படுவது என்பது தமிழ்க் கவித்துவ உணர்வுச்செய்வி பற்றிய புலப்பதிவில் மிக முக்கியமான மாற்றத் தை ஏற்படுத்துகின்றதெனலாம். சைவசித்தாந்த சாஸ்திரங்களில் தமிழ்ப்பாடல் மரபு படைப்பாக்கச் சார்பற்ற ஒரு தொழிற் பாட்டுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இதுவொரு முக்கியமான வினாவைக் கிளப்புகின்றது. சித்தாந்த சாஸ்திரங்களுக்கு முன்னர் தமிழில் இத்தகைய ஆக்க இலக்கியஞ்சாரா விடயங்களுக்கான பாடல் நிலைப்பதிகை முறைமை காணப்பட வில்லையா என்பதே அந்த வினாவாகும். தொல்காப்பியம் சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்களிலே வரும் உதாரணங்கள் அத்தகைய ஒரு பாடல் மரபும் தமிழிலே இருந்து வந்துள்ளது என்பதனைக் காட்டுகின்றன.

சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதைக்கு அடியார்க்குநல்லார் எழுதியுள்ள விளக்க உரையிலே இசைநடனக் குறிப்புகள் வரும்பொழுது அவற்றை விளக்குவதற்கு அவர் பல நூல்களின்கூத்து மேற்கோள்கள் காட்டுவதைக் காணலாம். அடியார்க்குநல்லார் காலம் 15ஆம், 16ஆம் நூற்றாண்டு காலத்துள் வருவது. அரங்கேற்றுகாதையிலே அவர் தரும் மேற்கோட்பாடல்கள் பாவுமே அவரது சமகாலத்து நூல்களின்கூத்தே எடுக்கப்பெற்றவை என்று கூறிவிட முடியாது. அவர் காலத்துக்கு முந்தியவரான இசை, நடனம் பற்றிய நூல்கள் பல இருந்திருத்தல் வேண்டும். இசையும் நடனமும் குலத்தொழிலாக மேற்கொள்ளப் படுகின்றபொழுது அவற்றுக்கான அறிவுக் கையளிப்புக்கு வேண்டிய சாஸ்திரிய தரவுகள் இந்த நூல்களிலே குறிப்பிடப்பட்டிருத்தல் வேண்டும்.

அக்காலக் கல்வி முறைமையையும் எழுத்தின் பரம்பனையும் நோக்கும்பொழுது இந்த சாஸ்திரிய விடயங்களை உரைநடை மரபிலே எழுதிப் பேணுவதற்கான சாத்தியப்பாடு இருந்திருக்கவில்லையென்பது

தெரியும். அத்தகைய ஒரு சூழலில் அவற்றையும் பாடல்களாக சூழங்கமைத்துத் தரும் மரபு நிலவிற்று எனக் கூறலாம். ஒசைமயப்பட்ட ஒரு பாடல்மரபு தரவுகளைப் பதிவு செய்துகொள்வதற்கான ஒரு வாய்ப்பான முறைமையாகும்.

அறிவு சார்ந்த விடயங்களை ஒசை மயமுடைய சூத்திரங்களாக எடுத்துக்கூறும் மரபு சமஸ்கிருத இலக்கிய வரலாற்றில் நிறையப் பேசப்படுவதனைக் காணலாம். மருத்துவம், அரசியல், அறிவியல் போன்ற பல விடயங்கள் இத்தகைய ஒரு மரபிலே சமஸ்கிருதத்திற் பேணப்பட்டு வந்தமைக்கான உதாரணங்களைச் சமஸ்கிருத இலக்கிய வரலாற்று நூல்களிலே காணலாம்.

தமிழில் படைப்பிலக்கியஞ்சாராய் பாடல்மரபின் முக்கிய உதாரணங்களாகச் சித்தாந்த சாஸ்திரங்களைக் கூறினோம். தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் புலமைநிலைப்பட்ட மெய்யியற் சிந்திப்புக்களைப் பதிவு செய்துள்ளமைக்கூறல் ஒர் உதாரணமாகத் திருமந்திரத்தைக் கொள்ளல் வேண்டும்.

திருமந்திரத்தை சைவத்துக்கான ஒர் ஆதார அறிவுநிலை எடுத்துரைப்பாகக் கொள்ளும் மரபே பெரும்பாலும் காணப்படுகின்றதெனினும், விருத்த யாப்பிலமைந்த இயை நூலில் குறிப்பாக அது கூட்டும் சிந்தனை மரபுகளை நோக்குமிடத்து, கி. பி. 800-900 காலத்தில் நிலவிய மதநிலைக் கருத்து உடைபட்டவையையே திருமந்திரம் தருவதாக யிற் பிரதிபலிக்கிறது எனலாம். ப. அருணாசலம் அவர்கள் எழுதியுள்ள 'திருமந்திரக் கருத்து' எனும் நூலில் இது மிக விரிவாக ஆராயப் பட்டுள்ளது.

திருமந்திரத்தை அறப்போதனை இலக்கிய மரபின் தொடர்ச்சி யாகப் பாப்பதிலே சிரமங்கள் உள்ளன. இதிலே ஒரு போதனை மரபு கிடையாது. உண்மையில் ஒரு விவாதிப்பு மனநிலையே மேலொங்கி நிற்கிறது. அதற்கான எழுதுமுறை 'பா' முறையாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது.

பதினெண்மேற்களக்கு, கீழ்க்கணக்கு, பள்ளிரண்டு திருமுறைகள், திருப்பாசரங்கள் என ஒரு பேணுகை மரபு தொழிற்பட்டு வந்துள்ளதனால் ஆக்க இலக்கிய மரபுக்கு அப் பாலானவை இத்தொகுதிகளிலே பேணப்படாது விடப்பட்டிருக்கலாம். அத்தகைய ஒரு தொகுதிகள் இல்லையென்பதனால் அத்தகைய ஒரு எழுதுமுறை இருந்திருக்கவில்லையென வாதிட முடியாது. ஆக்க இலக்கிய மரபு சாராத இத்தகைய நூல்கள் அந்தஅந்தத்



தொழில்மட்டங்களிலே பேணப்பட்டு வந்திருந்தல் வேண்டும். திருவந்திரம் மதச் சாஸ்திரவான சிவ முக்கிய அறிவுத் தொகுதிகளைக் கூறலிற்று. மற்றைய துறைகளிலும் இவ்வாறு இருந்திருந்தல் வேண்டுமென்பதற்கு மருத்துவத்துறை ஒரு நல்ல உதாரணமாகலாம். தமிழ் பாட்டியல் வளமிக்க ஓர் மருத்துவ மரபு இருந்து வந்துள்ளது என்பதற்குத் திரிசுருகம், ஓலாதி என்றும் தலைப்புகளே நல்ல உதாரணங்களாகும்.

இப்பொழுது தமிழிலுள்ள பெரும்பாலான மருத்துவ நூல்கள், மொழியமைதி, யாப்பொருள்களைமரபு என்பனவற்றின் அடிப்படையில் நோக்கும்பொழுது 15-18ஆம் நூற்றாண்டுகளுக்கும் அகற்றப்பித்தியும் தோன்றியவையாக இருந்தல் வேண்டும் போலத் தெரிகிறது. இங்கு வற்புறுத்த விரும்புவது யாதெனில் தமிழில் ஆக்க இலக்கியஞ் சாராத ஒருபாடல்மரபு நிலவியிருப்பதும் அது சோழர்கால இறுதிக்குப் பின்னர் மூன்றாவது படைத் தொடங்கியிருப்பதும் என்பதுமாகும். இந்திய அறிவுக்களவியல் முறையில் இத்தகைய ஒரு பாடற்படினை முறைமை தனிச்சுப்பா முடியாதது என்பதை சமஸ்கிருத, இலக்கிய வரலாற்று நூல்கள் மூலமாக அறிகிறோம்.

பி. சி. II முதல் 13ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதிகளான இலக்கண நூல்களில் வரும் குறிப்புகள் மூலமாக இக்காலப் பகுதியில் தமிழ்க்கவிதைப் போக்கில் ஏற்பட்ட பாரிய மாற்றங்களை இதுவரை பார்த்தோம். இந்த மாற்றங்களினூடாகக் காலநித்துவ காலத்தின் உணர்வுச்செவ்விரைவில் ஒரு பாரிய மாற்றமே ஏற்பட்டுவிட்டுள்ள மைமையும் காண்கின்றோம்.

இலக்கியங்களைப் பொறுத்த அளவில் இந்தத் திசையாற்றங்களுக்கான சமகால உதாரணங்களைக் காட்டுவது சிரமமாக உள்ளது என்றும் உண்மையையும் கூறியுள்ளோம். இலக்கிய வரலாற்று மாணவர் என்ற முறையில் நமக்கு ஏற்படும் பேராச்சரியம் என்னவெனில் இந்த மாற்றங்கள் பற்றிய இலக்கணக் குறிப்புகளுள்ள காலத்திலேயே, கம்பளும் சேக்கிழாரும் தங்கள் படைப்புக்களை ஆக்கியுள்ளனர் என்பதாகும்.

இந்த முரணிலையைப் பதிவுசெய்வது மாத்திரமல்லாமல் விளக்கிக்கொள்வதும் அதற்கான நியாயங்களைக் காண்பதும் கவிதை வரலாற்றில் இடம்பெறவேண்டிய அடிசுக்களாகும்.

ஏற்கெனவே சுட்டிக் காட்டியவாறு பெரியபுராணம், கம்பராமாயணம் ஆகிய இரண்டு ஆக்கங்களையும் ஏற்கெனவே தொடங்கிய படிப்படியாக வளர்த்துவந்த ஓர் இலக்கியச் செவ்வெறியின் நிறைவு நிலைகளாகக் கொள்ளல் வேண்டும். பெரியபுராணத்தைப்

பொறுத்தவரையில் இது தெற்றெனத் தெரிகின்ற ஓர் உண்மையாகும். தேவார, திருவாசகத்தின் எழுச்சி, அவற்றுக்கும் கோயிற் பண்பாட்டுக்குமுள்ள அந்நியத்த ஊடாட்டம், அந்த ஊடாட்டத்தின் அடியாக வெளிப்படும் இலக்கியக் கருத்துநிலை எண்பார்க்கும்பொழுது பெரியபுராணத்துக்கான மின்புலத்தில் தேவாரங்கள் அடித்தளத்தி லிருப்பதைக் காண்வோம். கந்தராவர் திருத்தொண்டத்தொகை, சோழர் காலத்துக் கோயில்களில் 63 நாயன்மார்களுக்கான வழிபாட்டுத் தொடக்கம், நம்பியாண்டார்தம்பி தேவாரங்களைத் தொகுத்தமை என்பனவற்றின் தர்க்கரீதியான நிறைவு நிலையாகவே சேக்கிழாரின் திருத்தொண்டப் புராணத்தைக் கொள்ளல்வேண்டும்.

கம்பராமாயணமும் பெரியபுராணமும் காவத்தினோட்டத் துக்கும் கவித்துவ ஆற்றல் மிக்க ஒரு கவிஞனுக்குமான சந்திப்புப் புள்ளிகளாகவும் அமைந்துவிடுகின்றன. அடுத்த விரிவுரையில் கம்பராமாயணம் எவ்வாறு ஒரு குறிப்பிட்ட கவிதைப்போக்கின் கொடு முடியாக அமைந்துவிடுகிறது என்பதனைப் பார்ப்போம். கந்தராவரின் எடுத்துரைப்பு என்ற வகையில் கம்பராமாயணம், பெரியபுராணத்துக்குப் பின்னர் தோன்றுகின்ற தரவேறுபாடுகளுக்கு உதாரணமாகக் கச்சியப்பரின் கந்தராமாயணம் அமைகிறது. இது ஒரு முக்கியமான சைவ இலக்கியமாக அமைகிறது என்பதற்கு மேலாக அதன் இலக்கியத் தனித்துவத்தைப் பெரியபுராணத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பேசமுடியாதது என்ற உண்மையை ஏற்றுக்கொள்ளவே வேண்டும். யாழ்ப்பாணத்துச் சைவப் பாரம்பரியத்தில் இது ஒரு முக்கிய சைவ இலக்கியமாகப் போற்றப்படுகின்றதெனினும் இலக்கிய மதிப்பீட்டு நிலையில் இதனைக் கம்பராமாயணம், பெரியபுராணத்துக்குச் சமமாக வைத்துப் பார்க்கமுடியாதென்பது இலக்கிய விமர்சன நிலைப்பட்ட ஓர் உண்மை யாகும்.

சோழப்பெருமன்னர் காலம், 2ஆம் பாண்டியப் பேரரசுக்காலம் ஆகியன முடிவுற்று விஜயநகர ஆட்சி தமிழ்நாட்டில் நிறுவப்பட்டதன் பின்னர் (1370) ஏற்பட்ட பல மாற்றங்கள் இலக்கிய மாற்றங்களைப் பாதிக்கும் முறைமை பற்றி நமது இலக்கிய வரலாற்றுப் பாடநூல்கள் விரிவாக ஆராயவில்லை (இவ்விடயம் பற்றி அடுத்தவரும் உரையில் சிறிது நோக்கப்படும்). வறுவாள் நாயக்க ஆட்சியின் தொடக்கத்துட னேயே (1568) இந்த மாற்றங்களின் உண்மையான தாக்கத்தைக் காணலாம்.



தமிழ்க்கவித்துவ வளர்ச்சியைப் பரர்க்கும் நமது தேவையைப் பொறுத்தவரையில் விஜயநகர நாயக்கர் கால இலக்கிய மரபில் மூன்று மட்டங்களில் தொழிற்பாடுகள் காணப்பட்டன:

- (அ) கோயிற்ப்பாண மரபு,
- (ஆ) தமிழ்நாட்டின் அடிநிலைப் பண்பாட்டை நோக்கிய ஒரு தேடல்,
- (இ) பாரம்பரிய வாழ்க்கை முறையில் ஏற்பட்ட சிதைவுநிலை,

'அ'வும், 'இ'வும் மிக முக்கியமானவை. 'இ' நிலையில் ஒரு 'வாழ்க்கைத் திளைப்பு'க் காணப்பட்டது. 'விறலிலிடுதாது' எனவரும் பாடல்வகை உதாரணமாகும்.

பள்ளு, குறவஞ்சி, விறலிலிடுதாது ஆகியனவற்றைப் பர்க்கும் பொழுது தமிழ்க்கவித்துவ உணர்வுச்செவ்வியில் ஒரு பெருந்த மாற்றம் ஏற்பட்டுவிட்டதைக் காணலாம். ஆள் பெண்ணுறவில் உடற் கவர்ச்சியை மையப்படுத்திக் கூறும் மரபினை இங்கும் காணலாம். காமப் புணர்ச்சி சூழக் கூங்காரம் பெற்றிருந்த சங்ககால நிலையில் அகப் பாடல்களில் உடல்வணப்புப் பேசப்படுவதே இல்லை. ஆனால் இங்கே உடல்வணப்புப் பேண்ணாமுக ரசிப்பதற்கான திறவுகோலாகப் பேசப் படுகிறது:

காதலைமதீறிவருங்கா முகவாப் யாணைகளைக்  
கோதுவையங்கு சத்தாறிகுத் தீயிதம் - ஒதீயந்த  
மாரணை மனைக்குள் வைத்தனைத்துச் சேர்த் தூச  
சாராக்கரும்புதனைபூட்டி - மூலவாய்த்  
தம்பற்கவளத்தனைக் கொடுத்துக்கும்புழவைக்  
கம்பத்துடன் பிடித்துக் கட்டினான்.

இது திடமென்று வந்ததல்ல, கோழர்காலத்து உலாக்களிடையே இந்த உடற்கவர்ச்சி முக்கியமானதாகிவிடுகின்றது. 17-18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் அது ஓர் இலக்கிய நியதியாகின்றது. இந்நிலையில் அப்பாடல்கள் புலனுணர்ச்சித் திளைப்பாகவே காணப்படுகின்றன.

16-17ஆம் நூற்றாண்டுகள் முதல் தமிழ்ப் பக்தி இலக்கியத்தின் போக்கே மாறிவிடுகின்றது. இந்த விடயத்தை 'மதமும் கவிதையும்' என்ற எனது கட்டுரைத் தொகுதியில் இடம்பெறும் 'தமிழின் இரண்டாவது பக்தி மகம்' என்ற கட்டுரையிலே பர்க்கவும். செய்வத்தை மனித உருவில் அலுவும் அருகியிருக்கும் ஒருவரைப் பார்ப்பது போலப்

பாந்து விவரிக்கின்ற தன்மை காணப்படுகின்றது. அருளாகியார் முதல் அபிராமி அந்தாதி ஆகியர் வரை இந்தப் பண்பைக் காணலாம். அதுவும் அம்மனையும், முருகனையும் பாடுகின்றபொழுது தெய்வங்கள் முற்று முழுதாக மனிதநிலைப்படுத்தப்படுகின்றனர். முருகனை 'வேடிச்சி கொங்கை விரும்பும் குமரன்' என்று கூறுவதில் அருணகிரியாருக்குத் தயக்கப்பாடு இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. பள்ளு முதல் குறவஞ்சி வரை, குறவஞ்சி முதல் பக்திப் பாடல்கள் வரை இந்த மரபைக் காணலாம்.

17-18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் மேற்கிளம்பும் தமிழ்க்கவிதைவினது முக்கிய பண்புகளிலொன்று அணியிருதி என்பர். தமிழிலக்கிய மாணவர்களுக்குப் பரிச்சயமான சென்றொடொன்றைப் பயன்படுத்துவதானால் இதனை வருணனை மிகுதி எனக்கூறலாம். சம்பந்தப் பட்டவரின் உருவக் கூட்டமைவினை மறக்குமளவுக்கு ஆடை, அணிகள் வர்ணிக்கப்படும்:

பத்துவீரல் மேதீரம் எத்தனை பிரகாசம் அது  
பாடகம் தண்டை கொழுகம்  
பச்சை தவறாயம் இச்சையாய் இதைத்திட்ட  
பாரச்சிவம்பிணை ஒலியும்  
முத்து முக்குத்தியும் இரத்தினப் பதக்கமும்  
மோகன மானவயமுகும்  
முழுதும் வைராயம் புஷ்பராகத்தினால்  
முடித்திட்ட தாரியமுகும்  
சுத்தமாயிருக்கின்ற காதீனிற் கம்பமும்  
செங்கையிற் பெண் கங்கணம்  
செகமெலாம் நிலைபெற்ற நிலமெலாம்  
ஒளிவுள்ள சிறுகாது கொப்பினமுகும்  
அத்திலாதன் தங்கை சக்தி சிவகுபத்த  
அடியனேன் சொல்லுந் தாமோ

(காவட்டியம்மை விருக்கம்)

ஆனால் அதற்குள்ளே ஒரு கவர்ச்சியில்லாமலுயரவில்லை. விஜய நகர காலத்துச் சிற்பங்களிலும் இப்பண்பு காணப்படுவதைக் கலைவிமர் சகர்கள் சுட்டிக்காட்டுவர்.

17-18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ், இந்தியப் பண்பாடுகளுக்குப் புறத்தேயுள்ள இஸ்லாத்தையும் கிறிஸ்தவத்தையும் தமிழின் ஒரு



பகுதியாக உள்வாய்க்கி கொள்கின்றது. இந்த வகுகையின் சடங்கா  
 ஶரமாள தமிழிலக்கிய வெளிப்பாடுகளைக் பேரிலக்கிய மரபையெழுட்டி  
 வரும் சிறப்புரணம், தேம்பாவணி ஆகியவற்றை எடுத்துக்  
 காட்டலாம். எனினும், இந்த மதங்களின் அடிநிலை உயிர்ப்பிணைப்  
 பிறபந்த இலக்கிய வகையினுள்ளேயே காணலாம். இக்கட்டத்திலே  
 தமிழின் 'இயற்கை யுத்த கவித்துவ மரபினால்' அவதானித்துக்கொள்வது  
 அவசியமாகின்றது.

சித்தர் பாடல்கள் தமிழ்க்கவிதை மரபில் மிகவும் அசாதாரண  
 மாணவை. தமிழ் மரபில் வரும் மறைஞான (mystic) வெளிப்பாடுகள்  
 பற்றிய பெய்யியல் நிலைப்பட்ட வரலாறு இன்னும் சரியாக எழுதப்  
 படவில்லை. சித்தர் பாடல்களில் அந்த மரபு நிலை உண்டு.

சித்தரை கெட்டு நிறைவேடு இருப்போர்க்கு  
 முத்திரை எதுக்கடி - குதம்பாய்  
 முத்திரை எதுக்கடி?

(சூழ்மனச் சித்தர்)

என்சான் உடம்படியோ எழிரண்டு வாயிவடி  
 பஞ்சாயக் கணர் ஐவர் பட்டணமுந் தூணிணண்டு  
 அஞ்சாறி பேசுகின்றாய் ஆக்கிவைக்குத் தான்பயந்து  
 நெஞ்சார நிலலாமல் என் கண்ணம்மா! நிலைகடந்து வரடுறென்று!

(அழகுசைவ் சித்தர்)

இந்த மறைஞான, பெய்யியல் சிந்தனைத் தாயுமானவரிலே உச்சக்  
 கட்டத்தினை எய்துகின்றது. அவரது கவிதைகளில் சித்தரந்த பெய்யியல்  
 தெலிவு, பக்தி இலக்கியத்துக்குரிய உணர்ச்சி ஆழ்த்துடன் காணப்  
 படுகிறது:

உன்விவையும் என்விவையும் ஒருநிலை யெனக்கிடந்த  
 தூன்றிடும் அவத்தையாகி  
 உருவதான் காட்டாத ஆணவமும் ஞானிகள்  
 டொளிக்கின்ற இருவெண்ணவே  
 தன்விவை காட்டா தொருங்கிரு வினையினால்  
 தாவசுக துக்கவேலை  
 கட்டழிய முற்றியல் வாகையைய யதனால்  
 தடித்தலை பேதமான

முன்னிலை யொழிந்திட அகவிஷதா காரமாய்  
 முத்திரை மேலுதிப்ப  
 முன்னினொடு சீழ்மேல் நடுப்பக்கம் எண்ணாமல்  
 முற்றானைத் திறைவே  
 என்விவையை யாய்நிற்க தியல்புத்த ருன்வடிவம்  
 எந்நாளும் வாய்விடாதி  
 இகபர யிரண்டினிலும் உயிரினும் குயிராகி  
 எங்குநிறை கின்றபொருளே

(தாயுமானவர்)

விரும்பத்தலில் வரும் வளர்ச்சி இந்த வகையான வெளிப்பாடு  
 களுக்கும் எடுத்துரைப்புக்குமெற்ற அற்புத வாகனமாகிறது.

தாயுமானவர் பாடல்களுக்கும் குணங்குடி மஸ்தான் சாஹிபு  
 பாடல்களுக்குமுள்ள இயைபுகளை நோக்கும்பொழுது தமிழ்க் கவிதை  
 உலகப் பொதுவான மறைஞானப் பெருமரபினுள் இணைவதைக்  
 காணலாம். குணங்குடி மஸ்தான் சாஹிபு இஸ்லாத்தின் 'சூஃபி' மறை  
 ஞானி ஆவார். மறைஞான நிலையில் இந்து மறைஞானமும் சூஃபி  
 மறைஞானமும் அவற்றின் குயிரீட்டுப் பாவனையில் அதிக வேறுபாடு  
 கொண்டிருந்தனவாகக் கொள்ளமுடியாதுள்ளது. தெய்வத்தை மனோன்  
 மணியெனக்கொள்வதும், 'பராபரம்' என்ற எண்ணக்கருவைப்  
 பயன்படுத்தலும் தெய்வத்தை ஆனந்த ஜோதியாகக் காணுதலும் சில  
 பொதுப் பண்புகளாகவுள்ளன.

இந்த மறைஞானக் கவிதைகளைப் பக்திஇயக்க வழிவரும் பாடல்  
 மரபுகளினதும் சித்தர் பாடல் மரபினதும் இணைவாகப் பார்க்க  
 வேண்டுமது அவசியமாகின்றது. துரதிரிஷ்டவசமாகத் தமிழ்ப் பக்தி  
 யிலக்கிய வரலாற்றில் இரண்டாம், மூன்றாம் கட்டங்களாக அமையும்  
 அருணகிரி மற்றும் குமரகுருபரர், தாயுமானவர் ஆகியோர்  
 பாடல்கள் பற்றிய இலக்கியநிலை ஆய்வு வேண்டிய அளவுக்குச் செயல்  
 படாதுள்ளது என்பதைப் பதிவுசெய்தல் அவசியம். சித்தர் பாடல்  
 மரபினை ஆராய்ந்தவர்களும் தமது ஆய்வின் அறிமுகத்தன்மை  
 காரணமாகத் தாயுமானவர், குணங்குடி மஸ்தான் சாஹிபு போன்றோர்  
 பற்றி ஆழமாக ஆராயவில்லை (காபின் ஸ்வெலியில், ஏ. வி.  
 கப்பிரமணிய ஐயர்).

அருணகிரிசுந்தரின் இலக்கியக் கவர்ச்சி பற்றித் திருமுருக  
 கிருமணந்தவாரியார் தமது சத்தியமாலாட்செப ஶரகாரியும் திருப்புகழ்



அயிர்தம் சஞ்சிகையிலும் எடுத்துக் கூறுவதுண்டு. ஆனால் அவரை வரன்முறையான இலக்கிய ஆய்வு வட்டத்தினுள் கொண்டுவரும் மரபே இருந்திருக்கவில்லை. ஆனால் வைஷ்ணவ இலக்கிய விபாக்கியானப் பாரம்பரியத்தில் அவர்களை மதப்பிரசாரர்கள் முக்கிய இடம்பெறாமல்.

இக்கட்டத்தில் விருத்தப்பாவின் வளர்ச்சி குமரகுருபரி, தாயுமானவர் போன்றோருக்கு எத்துணை உதவியுறு என்பதை அறிந்து கொள்ளல் அவசியமாகும். அறுசீர்க்கழிநெடியடி ஆசிரியவிருத்தம் இத்தகையோரின் சிந்தனை நிலைப்பட்ட கவித்துவம் சார்ந்த தேடுகை களுக்கான வாசனையாயிற்று. இன்னொரு நிலையில் இப்பிற்காலத்துப் பத்திப் பாடல்கள் போற்றப்படும்தெய்வத்தை மிகவும் அண்மித்த நிலையில் வைத்து உருவச் செழுமையையும் உறலிறுக்கத்தையும் சித்திரிப்பனவாக அமைந்தன. அபிராமி அந்தாதியில் வரும் பாடல்கள் நல்ல உதாரணங்களாக அமைவதைக் காணலாம்.

பல்லவர்காவம் முதல் இரண்டாம் பாண்டியப் பேரரசுக்கால இறுதிவரை பேணப்பட்டு வந்த கலைஇலக்கிய ஆதரவுக்கான கோயிற் பண்பாட்டு நிறுவன அமைப்புகள் சிதைவற்று, பின்வந்த விஜயநகர, தாயக்க ஆட்சிகளின் தெறுவகு மேலாண்மையும் தமிழ்நிலை அந்நியப் பாடும் தமிழ்க்கவித்துவ உணர்வுச்செவ்வியிற் பாரிய மரற்றத்தினை ஏற்படுத்தியிருந்தது. 17-18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ்க்கவிதை தன்னுடைய தொடர்ச்சியான உயிர்ப்புக்கு நாயக்க மேலாண்மையினால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டது. அந்நிலைத் தமிழ் வாழ்க்கைக்கும், அந்த வாழ்க்கை மட்டத்தில் காண்பெற்ற சரணஞ்சக அமிசங்களுக்கும் செல்ல வேண்டியிருந்தது. ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டபடி பள்ளு, குறவஞ்சி ஆதியன முக்கியமாகின்றன. இவற்றின் பாப்பமைதி முக்கியமானதாகும். உண்மையில் இவை பெரும்பாலும் நிம்மலமான பாடல் நிலைப் பட்டவைகளவே காணப்பட்டன. இதனால் அக்காலத்து பாடல் தமிழ்க் குரியதான 'தரு' மேலாண் பாடல் மரபுகள் இவ்விவக்கியங்களிலே இடம் பெறத்தொடங்கின. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக இக்காலத்து இசை மரபில் பயன்படுத்தப்பட்டத் தொடங்கிய பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் முறைமையிலமைந்த பாடல்கள் இடம்பெறவாயின. குற்றாலக் குறவஞ்சியில் இதற்கான உதாரணங்களைக் காணலாம். இக்கால நடை வழக்கிலும், வாய்மொழி மரபிலும் முக்கிய இடம்பெறும் 'ஏசல்' மரபு இலக்கியங்களிலும் இடம்பெறத் தொடங்கியது. பள்ளு இலக்கிய மரபில் வரும் பெரியபள்ளி, சிறியபள்ளி ஏசல் இதற்கான உதாரணமாகும்.

கவிதை மெய்யினைப் பொறுத்தவரையில் சாதாரண பேச்சுவழக்கு நிலைக்கு அளமித்ததான ஒரு நடை இப்பாடல்களிலே இடம் பெறுகின்றது.

18 - 19ஆம் நூற்றாண்டில் தஞ்சாவூரில் ஏற்பட்ட மதநாசத்தின் தொடர்புகளை அடுத்துக் கீர்த்தனை முறைமை தமிழக்துள் வருகின்றது. இக்காலகட்டத்திலேயே கதாகாலாய்மே மரபு தமிழக்துள் வருகின்றது. இந்தப் பின்புலத்தில் வந்த இராமநாதக கீர்த்தனை, நந்தளார்சரித்திரக் கீர்த்தனை ஆதியன மிகப் பிரபலமான உதாரணங்களாகும்.

இசையின் இயைவே இப்பாடல்களின் இலக்கியக் கவர்ச்சிக்கும் காலாகவுள்ளதெனலாம். இதன் காரணமாகப் பாடல்களின் இராக அமைதி மிக முக்கியமாயிற்று. இப்பாடல் மரபு நம்மைப் பாரதியிடத்து இட்டுச்செல்கிறது.

**நூலகம்**  
 யாழ்ப்பாணம்.  
 செ. 6. 1955



5

## தமிழ்க்கவிதைப் பாய்வின் திருப்புமுனைகள்

தமிழ்க்கவிதைப் பாய்ச்சல் என்று சொல்ல விரும்பாததற்குக் காரணம் பாய்ச்சல் எனும் சொல் சிலவேளைகளில் இன்னொருவரால் செலுத்தப்பட்டுவது என்கின்ற பிறவினைப் பொருளில் வந்து விடுமோ என்று அச்சப்படுவதனாலேயே ஆகும். அதன் காரணமாகத் தமிழ்க் கவிதையின் இயல்பான 'பாய்வினாடே' வரும் திருப்புமுனைகள் என்று கூறவிரும்புகிறேன். இன்னொரு முக்கிய விடயம் கவிதைப்பாய்விற் காணப்படும் திருப்புமுனைகளென்று சொல்வதொழிந்து உண்மையில் கற்றுவது படைப்பாக்க நிலையில் ஏற்படுகின்ற திருப்புமுனைகளையே ஆகும். படைப்பிலக்கியப் பாய்வில் வரும் திருப்புமுனைகளென்று சொல்லும்பொழுது creative leaps படைப்பாக்கத்துறையிலே காணப் பெறும் 'எகிறிப்பாய்வு'களாகும். இந்த எகிறிப்பாய்வுகளே கவிதைப் பாய்ச்சலின் திருப்புமுனைகளாக அமைகின்றன. நாம் இதுவரை பார்த்த விடயங்களான மனங்கொண்டு நோக்கும்பொழுது தொல்காப்பியச் செம்புட் பாரம்பரியத்திலிருந்து பறநாணூற்றுப் பாடல்களில் சொல்லப் படுகின்ற செறுத்த செய்யுள் மரபுகளிலிருந்து தவிர்ந்துகூட முற்பட்டவை என்று இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியர்களால் சுட்டப் பெறுகின்ற 16-17ஆம் நூற்றாண்டுக் காலப்பகுதி வரையுள்ள செய்யுள்மரபை நோக்கும்பொழுது தொல்காப்பியத்தில் பார்த்தவர்க்கும் இவ்வுகு பார்ப்பதற்கும் ஒரு பெரு இடைவெளி உள்ளமையை - பெருத்த மாறுதல் காணப்படுவதை நாம் அறியும். அவதானித்தோம். நன்னூலில் வருகின்ற சூத்திரச் சொற்கள் ('பொருட்டு இடமொகி உணர்வின்ன் வல்லோர் அணிபெறுச் செய்வது செய்யுள்') தொல்காப்பியத்தின் செறுத்த

செய்யுள் மரபிலிருந்து எத்துணை மாறுபட்டது என்பதைப் பார்த்தோம். இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது இந்த மாற்றத்தை வெறுமனே இலக்கிய மாற்றமாகப் பார்க்காமல் இதற்குப் பின்புலமாக அமைந்த பண்பாட்டு மாற்றங்களை நாம் மனதிற்கொள்ளவேண்டும். இவை யாவும் ஏதோ ஒருவழியில் பலகாலமாக நிலவி வந்த உள்நூற்ப் பண்பாடு, தமிழகத்திற்குள்ளே வந்த பிறப்பண்பாடுகளோடு கொண்ட ஊடாட்டம் காரணமாக ஏற்படுகிற மாறுதல்கள் என்பதையும் நாம் அறியும். அப்படிப் பார்த்துக்கொண்டு பொழுது அவற்றை நாம் அறியும். மாற்றங்கள் என்று கொள்வதிலும் பார்த்த உண்மையில் அபிவிருத்தி கள்/ மேம்பாடுகள் என்று சொல்லவே பொருத்தமாகும். அப்படிப் பார்த்துக்கொண்டு தமிழ்க்கவிதைப் பாய்வின் காரணப்படுகிற மிக முக்கியமான திருப்பம் எதுவென்பதை இணங்காணுவதற்கு முன்னர் நாம் அறியும். பாடல் மரபினுடைய தன்மைகளையும் அந்தப் பாடல்களையும் நாம் பார்ப்பதற்கு ஒரு குறிப்புகளையாக அமைந்திருப்பதும் அல்லது பயன்படுத்தப்படுவதுமான தொல்காப்பியத்தையும் மனதிலே வைத்துக்கொண்டு பார்ப்போமெய்யானால் அன்று கூறியதுபோல் அவை 'கணங்களின் கவிதைகள்' தான். குறிப்பிட்ட குழுவில் குறிப்பிட்ட நேரத்தில் குறிப்பிட்ட பண்பாட்டுச் சூழலில் வாழ்கிற ஒரு பெண் அன்றேல் ஒரு ஆண் தக்கனைய ஆண் - பெண் உறவு நடவடிக்கைகளிலோ அல்லது தக்கனைய புறநடவடிக்கைகளிலோ ஏற்படுகின்ற உணர்வுகள் காரணமாக, மேற்கொள்ளும் மனநிலையை எடுத்துக்கூறும் ஒரு நிலையே அந்தக் கவிதைகளின் தன்மையும். இது அந்த அந்த மனிதர்கள் (பாத்திரங்கள்) அவ்வவ் உணர்வுகளைச் சொல்லவாயாக அமைந்துள்ளமையாகும். குமரன் கதை போன்ற கதை களைத் தவிர மற்றைய இடங்களில் இந்தப் பாத்திரத் தொடர்ச்சியை நாம் காணமுடியாது. குறிப்பாக அகப்பாடல்களுக்கு அந்தத் தொடர்ச்சி இருப்பதாகச் சொல்ல முடியாது. இந்தப் பெண் இப்பொழுது இப்படிக் கவலைப்படுகிறாள்; ஆனால் இத்தளையாம் பாட்டில் இன்னாரைச் சந்திப்பாளென்று சொல்ல முடியாது. புறத்திலே குமரன் போன்ற கதைகளுக்கு இவ்வகைக் கதைத் தொடர்ச்சியைச் சொல்லலாம். அந்தளவுக்கு இந்தப் பாடல்கள் 'அந்தக் கலைநேரத்தின்' மனநிலையைக் கூறவளவாக அமையும். ஆனால் சங்க இலக்கியத்தினுள்ளேயே இந்தப் பொருள்வகையறையிலிருந்து விடு வித்துக்கொள்வதற்குப் புலவர்கள் கதவுகளைத் தட்டுவது நமக்குக் கேட்கிறது. குறிப்பாகப் பத்துப்பாட்டில் வரும் எல்லாப் பாடல்களிலும் அந்தத் தட்டல்கள் மிகப் பலமாகவே கேட்கின்றன.



ஆற்றுப்படைகளைப் பார்க்கின்ற பொழுது வரன்முறையான அகம் - புறம் என்ற மரபிலிருந்து விடுபட்டுப்போன, ஆனால் அவற்றை ஒரு உத்தியாகப் பயன்படுத்துகிற நன்மை தெரிகிறது. இவை யாவற்றுக்கும் மேலாக நெடுநல்வாடையில் உண்மையாகவே அகம் - புறம் என்ற பிரிவை முற்றிலும் உடைந்து அகத்துக்குள்ளே புறம் பற்றியும் புறத்துக்குள்ளே அகம் பற்றியும் நினைந்துருகும் நிலையைக் காண்கிறோம். அகமும் புறமும் இணைந்து நிற்பதால் வாடைக் காற்றானது ஒருநிலையில் 'நெடு' ஆகவும் இன்னொரு நிலையில் 'நல்' ஆகவும் காணப்படுகிறது. தலைவனுக்கு வெற்றி கிடைக்கப் போவதால் நல்வாடையாகவும் தலைவிக்குப் பிரிவு காரணமாக நெடுவாடையாகவும் அமைந்துவிடுகிறது. இதிலே அகத்தினையியல் புறத்தினையியலிற் சொல்லப்படுகின்ற திணைகளினிலுந்து பிடித்துக் கொண்டுபோக விரும்புகிற பாடல்மரபு கதைவத் தட்டுகிற சத்தம் எங்களுக்குக் கேட்கிறது. இந்தத் தட்டுதல் வழியாகச் சிலப்பதிகாரம் நம்முன்னே வந்து நிற்கிறது. முற்றிலும் பழைய அமைப்பிலிருந்து விடுபடாமல், ஆனால் நிச்சயமாக விடுபட்டுச் செல்லின்றதாய் அப்படிச் செல்லும்பொழுது முத்திய பொருளமைதியின் மாற்றமும் அளவில் தீட்சியும் ஏற்படுகின்றன. இதுபற்றி முத்திய உரைகளிற் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. ஒருநேரத்தில் ஒரு உணர்வில் ஒரு பாத்திரம் பாடுவது என்பதற்குப் பதிலாக ஒருபொருள் காரணமாக மூவருடைய வாழ்க்கைகள் பாதிக்கப்படுவதைக் காண்கிறோம். கோவலனுடைய, கண்ணகியினுடைய வாழ்க்கையும் மாதவியினுடைய வாழ்க்கையும் அந்தச் சிலம்பினால் தீர்மானிக்கப்படுகின்றன. உண்மையில் சிலம்பு அதிகாரப்பட்டு நிற்கிறது. இந்தச் சிலம்பு அறிகாரப்பட்டு நிற்கும் முறைதான் சிலப்பதிகாரமாகும். இந்த மரபுதல் எவ்வாறு நிகழ்கின்ற தென்பதனைப் பற்றி இப்பொழுது பார்க்க விரும்பவில்லை. இந்த மரபும் எத்தமுறையில் நிகழ்ந்துகொண்டிருக்கிறது என்பது பற்றியும் இது எவ்வாறு நமது அழகியல் உணர்வை, கவிதைப் பாய்வினைப் பாதிக்கின்றது என்பது பற்றியும் இங்கு பார்த்தல் வேண்டும். ஏனெனில், சிலப்பதிகாரம் என்பது ஏறத்தாழ 1940களின் பின்னர் தமிழினுடைய ஒரு முக்கியமான அரசியல் இலக்கியமாக 'கீள் கண்டுபிடிப்பு'ச் செய்யப்படுகிறது. குறிப்பாக ம. பொ. சிவநாயகி ராமணிபார் போன்றவர்களினுடைய பங்களிப்புகள் கருணாமாக இது முழுத் தமிழகத்துக்கும் பொதுவான நூலாக, தமிழகத்தின் ஒருமைப் பாட்டைக் காட்டுகின்ற ஒன்றாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இங்கு அரசியல்

அமிசங்களிலே கவனஞ் செலுத்தாது அதனுடைய கவித்துவ அபிவிருத்திப் பற்றிக் கவனஞ் செலுத்துவது பொருத்தமாகும்.

இளங்கோ என்ற கவிஞன் தன்னுடைய செய்யுளை அமைக்கின்ற முறைமையிலும் அந்தச் செய்யுளை நடத்திச் செல்லுகின்ற முறைமை யிலும் இந்தத் திருப்புகைகள் தென்படுகின்றது. முதலில் அமைப்பு ரீதியாக ஏற்பட்ட மாற்றங்களைச் சற்றுப் பார்க்கோம். ஒன்று இந்தக் கதை முப்பது அலகுகளாக எடுத்துச் சொல்லப்படுகிறது. இதில் காண்டப்பிரிவு வருமா வராதா என்பது பற்றிப் பல அறிஞர்கள் ஆராய்ந்துள்ளனர். உண்மையில் காண்டப்பிரிவு என்பது செயற்கையாகவே காணப் படுகிறது. நாடுகாண் காண்புடன் நகரக்காண்டம் முடிவுறுவதாகவும் காடுகாண் காண்புடன் மதுரைக்காண்டம் தொடங்குவதாகவும் கொள்ளப்படுகிறது. இந்த இரண்டு காணதகளையும் வாசிக்கும்பொழுது அவற்றினூடே ஒரு எடுத்துரைப்புத் தொடர்ச்சியிருப்பதைக் காணலாம். இளங்கோவே காண்டப் பகுப்பினைச் செய்திருப்பின் இந்தகைய கதைத் தொடர்ச்சி ஏற்பட்டிருக்க முடியாது. காண்டங்கள் ஒவ்வொன்றின் இறுதியிலும் வருகின்ற வெண்பாக்கள் காண்டங்களின் கதைத் தொடர்ச்சி பற்றிக்கருமால், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வரும் விருத்திகளின் பெயர்களைக் குறிப்பிடுவது ஆச்சரியமாகவேயுள்ளது. இந்த 30 அலகுகளும் 32 'காணத'களெனவும் 3 'வரி'களெனவும் 3 'மாலை'களெனவும் 2 'குரவை'களெனவும் ஒன்று பாடலெனவும் பெயரிடப் பெற்றுள்ளமையை ஏற்கெனவே பார்த்தோம்.

காணதயெனும் சொல் காதா (gatha) என்ற சொல்லிலிருந்தே வந்திருக்க வேண்டும். காதா என்பது பாடல் என்ற கருத்துடைய சொல். பெளத்த மரபில் கதைகளையெடுத்துச் சொல்லுகிற தொடர்நிலைச் செய்யுள் மரபையும் சில மதப்பாராயணப் பாடல்களையும் காதா என்பர் (தேரிகாதா, ஐயமங்களை காதா). இளங்கோ 32 காணதகளைத் தருகிறார். மணிமேகலைமையிலும் காணதகள், பாடல் அலகுகள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனிச் சம்பவங்களாக உள்ளன. இந்த இடத்திலேதான் சங்க இலக்கியத்தின் நாக்மம், செல்வாக்குத் தெரியவருகிறது. ஒவ்வொரு அலகுக்குள்ளுமுள்ள சம்பவங்களை இளங்கோ ஒரு தொடர்முறையில் கூறிச் செல்கிறார். சொல்லுகிற முறைமையில் ஒரு கவர்ச்சியுள்ளது. சில இடங்களில் ஒரு கதைபேசட்டமாகச் சொல்வார். சிலவற்றில் நடக்கும் சம்பவத்தினைச் சித்திரிப்பார். அதாவது சில இடங்களில் காட்சிகளாகச் சித்திரித்தும் சில இடங்களில் விவரங்களைக் கூறிச்செல்லும் முறைமையிலும் எடுத்துரைப்பு அமைந்துள்ளது.



விவரிப்பக்கள உதாரணம் அரங்கேற்ற காதையாகும். அதில் வரும் பெரும்பகுதி கையேட்டத்துக்கு அவசியமற்றது. அதில் வரும் கதைப்பகுதி ஒன்பது பத்து வரிகளில் மாத்நிரமே காணப்படுகிறது. ஆனால் மாதவி படித்த மரபு, ஆடிய முறைமை, ஆடல் நுணுக்கங்கள் ஒவ்வொன்றும் மிகச் சிறப்பாக விவரிக்கப்பட்டுள்ளன. விரும்பினால் இன்றுங்கூட அந்தப் பகுதிகளை அடிப்படையாகக்கொண்டு நாய்கள் மாதவியின் அரங்கேற்றத்தை 'மீள்ஆற்றியகை' செய்யலாம். ஆடல் ஆசிரியன் தகைமை, இசையாசிரியன் இயல்பு, தண்ணுமையாசிரியன் இயல்பு, குழலாசிரியன் இயல்பு, பாடலாசிரியன் பண்புகள், அவர்கள் பாடுகிற முறைமை, மேடையினளவு ஆகிய விவரங்கள் தரப்பட்டுள்ளன. ஆட்ட முடிவில் அரசன் ஆயிரத்தெண்கழஞ்சு பவுண் மாணவையைக் கொடுக்கிறான். அந்த மாணவையை எவத்துக்கொண்டுநான் 'இந்தமாணவையை வாங்குபவர் மாதவியைப் பெற்றுக்கொள்ளலாம்' என்று கூனி கூறுவான்.

இதேபோல, மாதவி கோவலனோடு காணல்வரி பாடச் செல்வதற்கு முன்னர்தன்னை அழகுபடுத்திக் கொள்கிற பொழுது அவள் அணிகின்ற நகைகள் எல்லாவற்றினுடைய பெயர்களையும் இளங்கோ கூறுகிறார். 'ஊடற் கோல மோடிருந்தோன் உவப்ப' அவள் அணிகிற நகைகளை ஒவ்வொன்றாகச் சொல்கிறார். அதாவது அந்த இடங்களில் கதையை சிறுத்தி விவரங்களைச் சொல்லுவார். கதையைச் சித்திரிப்பதிலும் கதையைச் சொல்லிச் செல்வதிலும் (எடுத்துரைப்பதிலும்) நெஞ்சைப்பள்ளும் உதாரணங்கள் பல உள்ளன. 'மனையறம்படுத்த காதை'யில் கோவலன் கூறும் 'குறியாகி கட்டுரை' அற்புதமானது. அவள் தன்னைத்தான் திறுத்த முடியாமல் பேசுகிறார். கண்ணாகியோ மெளனமாகவே இருக்கிறார். கண்ணாகியென்ற பாத்நிரம் உண்மையில் மெளனங்களினாலும் திடீர்க்குற்றுக்களினாலும் சித்திரிக்கப்படுகின்ற ஒரு பாத்நிரமாகும். இதுபற்றிப் பின்னர் பார்ப்போம். அதேபோலக் கதையை விறுவிறு என்றுப் கூறிச்செல்வார். சில இடங்களில் கதையை திறுத்திவிட்டு வருணிப்பக்களில் ஈடுபடுவார். 'அந்திமானை சிறப்புச் செய் காதையில்' இந்தப் பள்ளைப் காளலாம். அந்தக் காதையில் அந்திமானையின் வருகையும் அந்த வருகை காரணமாக அல்லி மலர்வதும் தாமரை இதழ் மூடுவதும் இருவருவங்களாக எடுத்துக் காட்டப்பட்டு, ஒருபுறத்தில் மகிழ்ச்சியும் இன்னொரு புறத்தில் சோகமும் காட்டப்படுகின்றன. இந்தச் சித்திரிப்பை நிறைவாக விவரித்துவிட்டு இறுதி வரிகளில் இது நடந்தது மாதவி வீட்டில், அது

நடந்தது கண்ணகி வீட்டில் என்று கூறிமுடிப்பார். சிலப்பதிகாரத்தைத் திரைப்படமாக எடுக்க விரும்புகிறவர்களுக்கு கமரா எந்த இடங்களில் இருக்க வேண்டுமென்பதும் எந்தக் கோணங்களிலிருக்க வேண்டுமென்பதும் சொல்லாமல் சொல்லப்படுகின்றன.

வஞ்சிக்காண்டம் சிலப்பதிகாரத்தின் ஒரு பகுதியான இல்லையா என்பது பற்றிய விவாதத்தில் இறங்கவிரும்பவில்லை. சிலப்பதிகாரக் கவித்துவத்தைப் பொறுத்தவரையில் வஞ்சிக்காண்டம் தொய்த்து போனதாகச் சொல்லமுடியாது. ஏனென்றால் வாழ்த்துக் காதை வஞ்சிக் காண்டத்தில்தான் வருகிறது. பின்னர் அது பற்றிப் பார்ப்போம்.

தமிழ்நாட்டின் ஒப்பாரிக்கு ஒரு இலக்கிய வடிவம் வேண்டுமானால் அது வாழ்த்துக் காதையிலுள்ளது. சிலப்பதிகாரப் பாடல் அமைப்பில் கதையை எடுத்துக் கூறுவதற்கான ஆசிரியம் மாத்நிர மல்லாது பல்வேறு பாடல் வகைகளும் வருகின்றன. தமிழ்நாட்டிலே அக்காலத்தில் நிலவிய பாடல் மரபுகளையும் வகைகளையும் இளங்கோ தன்கு பயன்படுத்துகிறார். தேவந்தி புலம்பல், அடித்தோழிப் புலம்பலில் ஒப்பாரித் தன்மைகளைக் காணலாம். ஒப்பாரியில் பல்வேறு நிலை ஒப்பாரிகளுண்டு. ஒருவர் இறந்துபோனவுடனே பாடுகிற ஒப்பாரி வேறு; எந்தோ இறந்துபோன ஒருவரை நினைத்துப் பாடுகிற ஒப்பாரி வேறு. வாழ்த்துக் காதையில் வருவது இரண்டாவது வகையைச் சேர்ந்தது. கண்ணகிக்கு மிக நெருங்கியவர்களாகவிருந்த மூவர் அவரின் இல்லாமையை எப்படி உணர்கிறார்களென்பதைச் சுட்ட வருகின்ற அந்தக் கூற்றுக்கள் கோவலன், கண்ணகி மரணங்களில் பின்னர் நடந்தேறியவற்றை நெஞ்சு நெகிழ்ச்சி கொல்கின்றன. கதைச் சம்பவங்கள் சம்பவங்களாக அவற்றினுடே ஒரு தொடர்ச்சியுடன் சொல்லப்படுகின்றன. முக்கியமென்னவெனில் சங்கப்பாடற் பின்புலத்திலே சிலப்பதிகாரத்தைப் பார்க்கும்பொழுது நெடுநல்வாடையிலிருந்து வருகின்ற ஒரு தர்க்கரிதியான அடுத்த படிநிலை வளர்ச்சியாகச் சிலப்பதிகாரம் அமைகின்றமையாகும். இப்பொழுதுதான் நாம் நமது கவிதை மரபில் பாத்நிரங்களின் வளர்ச்சியைக் காணமுடிகிறது. ஆதிமந்தியின் வரலாறு மூன்று சொல்லப்படுகிறதாதான்; ஆனால் அது ஒரு பாட்டுக்குள்ளேயே நின்று விடுகிறது. குமரன் பற்றிய பாடல்கள் புறத்தில் வருகின்றன; ஆனால் அவற்றில் ஒரு சம்பவமே மீள் கூறப்படுகிறது. (குமரன் பற்றிய பாடல்கள் மூன்று நிலவிய ஒரு கதைப்பாடல் மரபினைத் திணை, துறை முறையில் வகுத்த முயற்சியாக இருக்கலாமென்று எகலாசுபதி சந்தேகப்படுகிறார்).



சிலப்பதிகாரத்தைப் பொறுத்தவரையில் கதையொன்று அதன் ஒரு கட்டத்திலே தொடங்கி அதன் முடிவை நோக்கிக்கொண்டு செல்லப் படுகிறது. இங்கே வெறும் கதை கூறல் அல்லாமல், ஏறத்தாழ நடவடிக்கையப் பட்ட ஒன்றாகவே வளர்த்தெடுக்கப்படுகிறது. இதனுடே பாத்திரங்கள் நாடகத்தினுடே வளர்ந்து முதிர்வது போன்று சித்தரிக்கப்படுகின்றன.

காதலணமாள கதையொன்றின் எடுத்துரைப்பு என்றால் பாத்திரங்களின் குணம்சங்கள் யாவும் ஒற்கெனவே தெரியப்பட்டனவாய் அமைந்திருக்கும். கதையைக் கூறும்பொழுது சம்பவங்கள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக எடுத்துக் கூறப்படுவதே முக்கியப்படுத்தப்படுவதல்லாது பாத்திரங்களான அவற்றின் வளர்ச்சியினூடாக, அதாவது கதையில் சம்பவத் தொடர்ச்சி எவ்வாறு பாத்திரங்களின் 'வளர்ச்சியை' வெளிக்கொண்டிருக்கிறது என்பது முக்கியப்படுத்தப்படுவதில்லை.

இல்லிடயுக்கைச் சுற்று நுணுக்கமாகவே பார்த்தல் பயன் தரும்.

நன்கு கட்டமைக்கப்பெற்ற ஒரு நாடகத்தையோ அல்லது நாவலையோ எடுத்துக்கொண்டால் அதன் பிரதான பாத்திரங்கள் முதன்முதலில் வரும்பொழுது இருக்கும் நிலைமைக்கும் நாடகத்தின் அவ்வது நாலவின் முடிவில் அது இருக்கும் முறைமைக்கும் பெருந்த ஆறுமையே வேறுபாடு காணப்படும். நாம் முதலில் அப்பாத்திரங்களைச் சந்தித்த நிலையிலும் பார்க்க அவை அக - புறத்தாக்கங்கள் காரணமாக ஏதாவொருவகையில் ஒரு முதிர்ச்சிநிலையினைப் பெற்றிருக்கும். அந்தப் படைப்பாக்கத்தினுடே வரும் அநுபவங்கள், ஊடாட்டங்கள் அந்தப் பாத்திரத்தின் இயல்புகளிலே பல வேறுபாடுகளை ஏற்படுத்தியிருக்கும். சேஷக்ல்பியரின் பிரபல அவல நாடகங்களைப் பார்த்தால் அவ்வது அவருக்கு முந்திய நவநினைவு, சொல்பொருளின் ஆகியோரது நாடகங்களைப் பார்த்தால் இந்த உண்மை புலனாகும். 'ஒதெல்லோ' என்ற பாத்திரத்தையோ 'அகமெம்னை' என்ற பாத்திரத்தையோ அவ்வது 'சுடிப்பல்' என்ற பாத்திரத்தையோ பார்த்தால் இவ் உண்மை விளங்கும். கம்பனுடைய இராமாயணமும் இத்தகைய பாத்திர வளர்ச்சியைப் பார்ப்பதற்கான ஓர் அற்புதச் சுரங்கமாகும். சிதைவின் பாத்திரத்தை எடுத்துக்கொண்டாலே போதும். நாம் முதன்முதலில் மிகிலைக் காட்சிப் படவத்திலே காணும் சிதைக்கும் காலியத்தின் இறுதியில் பட்டாலிசேஷ கத்தின்பொழுது நாம் பார்க்கும் சிதைக்கு மிடைவே எத்தனை பெரிய வேறுபாடு! இந்தக் கட்டத்திலே, அதுபற்றிய விவரிப்பில் இறங்க விரும்பவில்லை.

தமிழிலக்கியத்தில் இப்படியான ஒரு பாத்திர வளர்ப்பும் வளர்ப்பும் முதன்முதலில் சிலப்பதிகாரத்திலேயே தொடங்குகிறது. அதுவே தொடங்குநிலையென்றாலும் இளங்கோ எனும் ஆசிரியன் அதனைக் கையாண்டுள்ள முறைமை அவருடைய மேதாவிவாசத்தினைக் காட்டுகின்றது. உதாரணத்திற்குக் கோவலன் பாத்திரத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். 'பன் தேய்த்த மொழியினர் ஆயத்துப் பறாட்டும்' அழகனாக, மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில் அறிமுகம் செய்யப்படும் கோவலன் மலையறம்படுத்த கதையில், கணவன் மனைவியாகத் தாயினைந்த முதல் சந்தர்ப்பமொன்றில் கண்ணகி என்னும் அழகிய பெண் தன்னைத்து ஏற்படுத்திய இன்ப அநிர்வனை எவ்வித ஒழிப்பு மறைப்புமின்றிக் கூறத் தொடங்குகிறான்:

மாசறு பொன்னே வவம்புரி முத்தே

காசறு விரையே கரும்பே தேனே

மலையிடப் பிரவா மணியே என்கோ

என்று அவளைப் புகழ்த்தொடங்குகிறான். இந்தப் புகழ்ச்சி அவர்கள் இருவரும் ஒருவரிடத்து ஒருவர் சுகங்களிட பின் கொல்வதாகும்.

கோவலன்தான் தொடர்ந்து பேசுகிறான். அதனை எடுத்துக்கூறும் இளங்கோ அதனை 'உலவாக் கட்டுரை' என்கிறார். கோவலனின் பாத்திரம் முழுவதும் இச்சொற்றொடர் ஒன்று மூலமாகவே வெளியே வருகிறது. 'உலவாக் கட்டுரை' என்பது எப்படி நிறுத்துவது என்பது தெரியாமல் கொல்லிக்கொண்டே போவது; ஆனால் அதற்குள் போலித் தன்மையில்லை; நெஞ்சின்படுவதை அப்படியே சொல்கிறான்.

ஆனால் இதே கோவலன், 'நகர நம்பியர் இரிதரு மறுகில்' நின்று கொண்டு அரசனிடத்து மாதலி பெற்ற மாலைவினை வினை குறித்து விளம்பரம் செய்யும் கூனியிடமிருந்து வாய்க்கிக்கொண்டு மாதலி வீட்டுக்கு வந்து (அவர்களது சம்பிரதாயத்துக்கு இயைய அது ஒரு மணவினையாகவே கருதப்படுகிறது) மாதலியை, 'அளளவுறு வைகலின் அயர்ந்தான் மயங்கி...' அவன் அருகிலே நின்று அவளைப் பார்க்கிறான். அப்படி மாதலியைப் பார்த்ததும் 'அவன் அசந்து போனான்', அயர்ந்து போதல்தான் இப்பொழுது அசந்து போதலென்று கூறப்படுகிறது. அந்த அயர்நிலையெயுள்ள இன்னொரு அமிசமென்னை வென்றால் அப்படி அசந்துபோதல் காரணமாக எல்லாவற்றையும் மறந்து போதலாகும். களைப்பினால் ஏற்படும் மறதியை இன்றைக்கும் மாழம்பாணத்தில் 'அயர்ந்து போனேன்' என்பார்கள். கோவலனோ



'அயர்ந்தவன் மயங்கி...' செய்வது என்னவென்று தெரியாதநிலையில் அவன் மிகப்பெரிய, ஒரு பாரதூரமான ஒரு நிலைமைக்கு ஆளாகிறான் (மாதவியிடம்). விடுதல் அறியாவிருப்பினால் ஆயினால் இந்த வரைய உண்மையில் மானாவறு வைகலின் அயர்ந்தவன் மயங்கி விடுதல் அறியா விருப்பினால் ஆயினால் என்றே எடுக்கவேண்டும். அந்த நிலைமையில் அவன் அந்த நிலையினனாகிவிடுகிறான். இதுதான் கோவலனது பாத்திரத்தின் இயல்பு. கண்ணகியைப் புகழ்ந்த போதிருந்த அதே மனநிலைதான் இப்பொழுதும். இவ்வேளையிலுக்கூடப் போலித்தன்மெதுவுமில்லை; ஆனாலும் அந்தநிலை மிகப் பாரதூரமானது.

'வடுநீங்கு சிறப்பின் தன் மனைபகம் மறந்தென்' இவ்வுதான் சிலப்பதிகாரத்துக்கான கதைச்சிக்கல் தொடங்குகிறது. இதனை இளங்கோ எடுத்துக்கூறுகின்ற முறையே விவரிக்கப்படுகிறது. இந்த அரங்கேற்று காணத்தில் அக்காலத்தின் செந்தெற்கு கூத்து மரபின் ஒவ்வொரு அம்சங்களையும் மிகமிக நுணுக்கமாக முதற் பகுதியிற் கூறியவர் அந்தக் காலத்தின் இறுதி வரிகளில் நடந்தவற்றை மிகமிக வேகமாகச் சொல்லிச் செல்கிறார். மாதவிக்கு அரசன் கொடுத்த மாலை கிடைத்தது முதல் கோவலன் அவன் வீட்டுக்கு வருவது வரையுள்ள நிகழ்ச்சிகளைக் கடுகதி வேகத்தில் சொல்லிவிட்டு கடைசி மூன்று வரிகளில் சிலப்பதிகாரத்தின் கதைத் திருப்பத்தையே சுருக்கமாக மிகச் சுருக்கமாக, ஆனால் கணி குறைபாடும் கோவலனென்ற பாத்திரத்தின் மனநிலையைச் செய்கை மூலம் காட்டிவிடுகிறார்.

'விடுதல் அறியா விருப்பினால்' என்பது முழுத் தமிழிலக் கியத்தினதும் அமரவரிகளில் ஒன்று.

மாதவியிடத்துப் போய்வருதல் 'விடுதல் அறியா விருப்பா?' அல்லாறு இரத்தினுக்க வேண்டியதில்லை. பரத்தைமை வாழ்க்கை ஒரு சமூக நியமமாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட நிலையில், பரத்தை விடு செல்வது ஒரு பாரதூரமான குற்றமல்ல. பரத்தை வீட்டுக்குப் போய் விட்டுத் தன் மனைபகத்துக்குத் திரும்பலாம். ஆனால் கோவலன் அப்படிச் செய்யவில்லை; அங்கேயே தங்கி விட்டான். அவன் விட்டுவந்த சொந்த மனையோ 'வடுநீங்கு' சிறப்பினையுடைய மனை யகமாகும். இந்தக் கட்டத்திலேதான் சிலப்பதிகாரத்து அவலச்சுவை 'திறொடி' தொடங்குகிறது.

இந்த 'விடுதல் அறியா விருப்பு' பல வருடங்களின் பின்னர், (மணிமேகலை பிறந்ததன் பின்னர்) காணல்வரியிலே தெரியவருகிறது.

ஊழ்வினை வந்து உருத்தியதன் காரணமாக, பாடல் பற்றியேற்பட்ட உண்மையான தப்பிப்பிரயம் மாதவியிடத்திருந்து கோவலனைப் பிரிக்கிறது. கடற்களையில் மாதவியைவிட்டு அவள் எழும்புகிற பொழுது இளங்கோ பயன்படுத்தும் ஒருவரி கோவலனின் இயல்பை முத்திரையிட்டுக் காட்டுகிறது. 'கவலுக்கை ஞெகிழ்ந்தானாம்...' என்பர் இளங்கோ. கவலுக்கை என்பது இறுகக் கெளலிப் பிடித்திருந்த கை என்பது கருத்து. காணல்வரிச் சம்பவத்திலேதான் அதுவரை இறுகப் பற்றியிருந்த கையில் ஒரு 'தளர்வு' ஏற்படுகிறது. மாதவியைப் பார்த்த பொழுது ஏற்பட்ட 'விடுதல் அறியா விருப்பு' இப்பொழுது அற்றுப் போய், அவளை விட்டு விட்டுப் போகச்செய்கிறது.

இங்கும் கோவலனின் 'கூணாத்' தீர்மானமே காரணமாகிறது. இங்கும் அவன் மனநிலையில் போலித்தன்மை எதுவும் கிடையாது.

அடுத்து நாம் கோவலனைச் சந்திப்பது கள்ளகியின் வீட்டிலாகும். ஏற்கெனவே ஒரு கூடாத கணவுகண்டு மனந்துடிண்டு போயிருந்த கண்ணகியிடத்துக் கோவலன் தான் விட்ட பிழைகள் எல்லாவற்றுக்குமாக மனமீரங்கி, ஏறத்தாழப் 'பாவமன்னிப்பு'க் கேட்கும் நிலையிலிருக்கிறான். 'வம்பப் பரத்தரோடு' திரிந்து தன் வாழ்க்கையைத் தானே கெடுத்துக்கொண்ட கதையைச் சொல்கிறான். இப்பொழுது இந்த மிடிநிலையிலிருந்து விடுபட வணிகஞ்செய்ய விரும்புகிறான்.

மாதவியிடத்திருந்து பிரிந்ததின் பின்னர் கோவலன் - கண்ணகி முதலிற் சந்திப்பது மீண்டும் அவனது பாத்திரத்தின் உண்மை நிறைந்த நியர்ந்தன்மைபைக் காட்டுகிறது.

இளங்கோ, கோவலன் என்ற மனிதனை அவனுடைய குணம் கருடலும் குறைகளுடனும் நம்புள் நகழும் சந்தையுமாய் நிறுத்துகிறார்.

கோவலன் சிலம்பு விற்பதற்குப் புறப்படும்பொழுது சொல்வதாக வருட்டிம் உண்மையில் தெள்ளையனாகிறது. அதுதான் ஒருவரை ஒருவர் பாரக்கும் கடைசிச் சந்தர்ப்பம் என்பது அவனுக்கும் அவனுக்கும் தெரியாது. சிலம்பைக் கையில் கொண்டு புறப்படும் அவன் கண்ணகியைப் பார்த்து,

என்னொடு போந்தீந் தென்றுயர் களைந்த  
பொன்னே கொடியே புனைபுட கோதாய்  
குணின் பாவாய் நீணீவ லீளக்கே  
கற்பின் கொழுந்தே பொற்பின் செய்வி.



என்று புகழுகிறான். இங்கும் கோவலனது பாத்திரம் தன்செயல்பி லிருந்து இம்மியுக்கூடப் பிறழவில்லை.

இளங்கோவின் பாத்திர வரம்பு, வளர்ப்புச் சிறப்பைக் கோவலன் பாத்திரம் மூலமாகப் பார்த்தோம். தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் இதுவொரு திணைகிரும்பம், மடைதிரும்பம் என்று சொல்லவேண்டும்.

சங்க இலக்கியத்தில் பின்புலத்திலே சிலப்பதிகாரத்தை நோக்கும் பொழுது, சிலப்பதிகாரமானது ஒரேநேரத்தில் சங்க இலக்கியப் பாடல் ஊற்றிலிருந்து கிளம்புகாதாகவும், ஆனால் அதேவேளையில் சங்க இலக்கியத்தினின்றும் வேறுபட்டதாகவும், அதன் வளர்ச்சியாகவும் அமைவதைக் காணலாம். ஏற்கெனவே நிலவிய ஒரு கதைப்பாடல் மரபைத் தன் எடுத்துரைப்புக்கு இளங்கோ பயன்படுத்துவதையும் காண்கிறோம்.

பாடலின் அகநிலை இலக்கிய அமைப்பை நோக்கும்பொழுது மிகத் துல்லியமாகத் தெரிகின்ற இரண்டு அம்சங்களை இக்கட்டத்திலே வற்புறுத்தல் வேண்டும். முதலாவது சற்று முன்னர் கூறிய பாத்திர வரம்பு வளர்ப்புத் திறனாகும். உண்மையில் கோவலன் பாத்திரம் அத்துணை மளிதநிலைப்படுத்திக் கூறப்பட்டுள்ளது. அவன் முடிவு பற்றி நானு மனதிலே ஆழமான சோக உணர்வு ஏற்படுகின்றதோ அதனைப்போலத் அதனிலும் பார்க்கக்கூடிய வாசகக் கவர்ச்சியுடன் கண்ணலி, மாதுலியாகிய பாத்திரங்களும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

இரண்டாவதாக முக்கியத்துவம் பெறுவது சிலப்பதிகாரத்தின் சித்திரிப்பினூடே தெரியவரும் இளங்கோவினது அசாதாரணமான அவதானிப்பு ஆற்றலாகும். பாத்திரச் சித்திரிப்புத் திறனுடன் இந்த அவதானிப்புச் சக்தியும் இணைகின்றபொழுது மிகமிக அற்புதமான மாணுட காவியமொன்று நமக்குக் கிடைக்கிறது.

பாத்திரச் சித்திரிப்புத் திறனும் இந்த அவதானிப்புத் திறனும் கண்ணலி, மாதுலி ஆகிய பாத்திரங்களின் மூலம் எவ்வாறு தெரிகின்ற தென்பதை மிகமிகச் சுருக்கமாகப் பார்ப்போம்.

முதலில் கண்ணலியை எடுத்துக்கொள்வோம். பான்புயலது அரசவைமையிலே வெடித்துச் சிதறும் கோபாவேசத்தினாலாய், தனது காற் சிலம்பை எறிந்து உடைத்துக்கொட்டி மதுரை அரசைமே ஆட்டங்காணச் செய்கின்ற அந்தக் கட்டம்வரை அப்பாத்திரம் எவ்வாறு வளர்த்தெடுக் கப்படுகிறதென்பதனை மிக மேலோட்ட மாகப் பார்ப்போம்.

மனையறும்படுத்த காறையில் கண்ணலி எதுவுமே கூறவில்லை. கோவலன் அத்துணை கூறியதற்கு வேண்டிய அவனது குணவியல்புகள்

எதுவும் மனையறும்படுத்த காறையில் தெரியப்படுத்தப்படவுமில்லை; கூறப்படவுமில்லை. ஆனால் அந்திமாலை சிறப்புச்செய் காறையை வாசிக்கின்றபொழுது, அவள் கணவனின் பிரிவை உணர்கிறார் என்பது தன்கு தெரிகிறது. அவள் நகையணிபாமல் இருக்கின்றாள் என்று சொல்லப்படும்பொழுது நாம் பெரிதும் துன்பப்படுகிறோம். அப்படியான ஒரு சித்திரிப்புக் கட்டத்தில் இளங்கோ கூறுவார்,

பலன் வானுதல் சீவக மீழ்ப்பத்  
தலன் வாணகை கோவலனீழ்ப்ப.....

என்றுவரும் இந்த வரிகள் நெஞ்சைச் சுவர்பவைவாக்கவுள்ளன. நெற்றியோடு பொலிவிழந்து நிற்கிறான். அந்த நட்டம் அவனைப் பாதிக்கவில்லை. இந்த இழப்பு முழுவதும் கோவலனுடையதே. 'தலன் வாணகை கோவலனீழ்ப்ப...' கோவலனுக்கு எத்தனை பெரிய நஷ்டம். அதை உணராமலே இருந்திருக்கிறான். உளர்த்து வந்த பொழுது அவனால் அதனை அறியலிக்க முடியவில்லை. மதுரைக்கு இரண்டு பேரும் செல்கின்றனர்; அங்கு நடக்கக்கூடாதது நடந்து விடுகிறது.

கோவலனின் தகப்பனும் தாயும் அவனைப் பார்த்து வருத்தப்படும் கட்டம், மனதை உருக்கும் முறையிலே சொல்லப்படுகிறது.

வாயின் முறுவல் வந்ததற் கிரங்கி.....

இளங்கோவின் கவித்துவ மேதாவினாலும் இந்த வரிக்குள்ளும் நெளிந்து கிடக்கின்றது; ஒலிருகின்றது.

மரபன் மாமிசைக் கண்டதும் சிரித்த முகத்துடன் வரவேற் கின்றாளாம்; ஆனால் அந்தச் சிரிப்பு நெஞ்சத்திலிருந்து வரவில்லை. வாயிலே மாத்திரம் தெரிகிறது. இதனை மாமன் மாமி நன்கு உணருகின்றனர். இந்தச் சோகத்துக்குள்ளும் சிரித்த முகத்துடன் நம்மை வரவேற்கின்றாளேயென்று பெரிதும் மனம் வருத்துகின்றனர். 'வாயின் முறுவல் வந்ததற் கிரங்கி.....' மாமனும், மாமியும் அவளுக்காக இரங்குகின்றனர்.

இத்தகைய சித்திரிப்புக்கள் பலவுண்டு. சிறியவொரு நுணுக்க விவரத்தைத் தருவதன் மூலம் இந்த இலக்கியத்தோடு நடுபடுவதற்கான நெஞ்சு தெரிமும் உணர்வுச் சூழலொன்று கிளப்பிவிடப்படுகிறது.

கண்ணலியின் பாத்திரத்தைத் தொடர்ந்து பார்ப்போம். கோவலன் வீடு திரும்பிவந்து மனைவிக்கத்துடன் கூறுவனவற்றைக் கேட்டுவிட்டு 'சிலம்பு மொண்பம்' என்று கொடுத்துவிடுகிறான்.

199295  
562661



ஆனால் அதேவேளையில் தான் சொல்ல விரும்புவதையும் ஒளிவுமறைவின்றி வெடுக்கென்று கூறிவிடுகிறான்,

போற்றா வொழுக்கம் புரிந்தீர் யாவதும்  
மாற்றா வள்ள வார்த்தையே னாதலின்  
எற்றெழுந்தனையான்.

இதே கண்ணகிதான் வேட்டுவ வாயிலே சாமியாடுகிற பெண் இவ்வளவு பார்த்து,

இவளோ கொங்கைச் செவ்வி சூடமையயாட்டி  
தெளிதமிழ்ப்பாலை செய்தலக் கொழுந்து

என்று புகழுகின்றபொழுது வெட்கப்பட்டுக் கோவலனின் தோளுக்குள் தன் முகத்தை மறைத்துக்கொள்கிறான். எத்தனையடக்கம் இதற்குள் இருவருடைய அந்நியோந்நியமும் தெரிகிறது.

ஆனால் இதற்குள்ளே வெளியே சொல்ல முடியாத ஒரு சோகம் பாறாங்கல்லாகக் கிடந்து புரள்கிறது. கோவலனை இழந்த பின்னர் அவன் கூறுவனவற்றிலிருந்து அந்தச் சோகம் புலப்படுகிறது.

கண்ணகியின் புலம்பலில் கணவன் மனைவியாகத் தாய்குந்த அந்நியோந்நியம் எதுவுமே புலப்படவில்லை. மனைவியென்ற வகையில் அநுபவித்த ஒரேயொரு உரிமை விரும்பத்தோம்பல்தான். இப்பொழுது எதுவுமில்லாமல் போய்விடுகிறது. அன்றாட வாழ்மொழியிலே சொன்னால், 'இத்துணை பெரிய இடத்துப் பெண் - அழகானவள் - அவளுக்குச் சகல சௌபாக்கியங்களும் உண்டான - அவற்றில் ஒன்றையாவது அநுபவித்தாளா.....?'. இந்த இழப்பும், இழப்புப் பற்றிய உணர்வையும் அவளைக் கோபத்தின் உச்சிக்குக் கொண்டு செல்கின்றது. இழந்தது இழந்ததாகப்போக இனிவரும் வாழ்வில் இழந்தவற்றை ஈட்டலாம் என்றிருக்கக்கூடிய எதிர்பார்ப்பின் திடீர்ச்சரிவும் அவளை உலுக்கியிருத்தல் வேண்டும்.

கண்ணகியின் கோபம் கரைகளை உடைக்கிறது. மதுரை ளுகிறது. நகரமே எரிந்து முடிந்த பின்னரும் அவள் கோபம் அடங்க வில்லையாம். அந்நகரம் பரிகாரத்தைச் சொல்லுவது. னேயே சிலப்பதிகாரம் தொடங்குகிறது. இன்றும்கூட இலங்கையில் கண்ணகையம்மன் வழிபாட்டின் முக்கிய இடம்பெறுவது 'குளித்தி'தான். கோபமடங்க அவள் அள்ளிக் கொடுக்கின்ற தெய்வம் ஆகிவிடுகிறான்.

அடுத்து மாதலியைப் பற்றி மிகமிகச் சுருக்கமாகவேனும் ஒரிரு அமிசங்கள் கூறப்படவேண்டும்.

மாதலியின் பரத்திரத்தை இளங்கோ சித்திரித்த முறைமையானது உள்மையில் சிலப்பதிகாரத்தை அனைத்துலகத் தரத்துக்குக்கொண்டு செல்கிறது.

ஆடலும், பாடலும், அழகும் இணைந்த பரத்தைக் குலத்துப் பெண்ணாகவே அவள் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறாள். அவளுடைய குண விசேடம் படிப்படியாகவே வெளிவருகிறது. அரசனை நீத்தகியென்ற முறையில் இம்மீரவிழாவில் நடனமாடவேண்டுமது அவளது கடமை. ஆனால், கோவலனைப் பொறுத்தவரையில் அவளது அழகு மற்றவர்களால் பார்த்து ரசிக்கப்படுவதை அவன் விரும்பவில்லை. இது மாதலிக்கும் தெரியும். அவனைத் திருப்பிப்படுத்த வேண்டுமென்ப தற்காகவே தள்ளை நன்கு அவர்கரித்துக்கொண்டு அவனுடன் மகிழ்ச்சியாகவிருப்பதற்காகவே உடற்கரைக்கு வளடியில் யாழும் கையுமாகச் செல்கிறாள். அவள் தன்னை அலங்கரித்தமுறைமை பற்றிக் கூறும்போது 'ஊடற் கோலமோடு இருந்தோள் உலப்ப...' என்கிறார் இளங்கோ.

ஊடுவது கோவலன் தன் மாதலியை மற்றவர்கள் பார்த்துவிட்டார் களே என்ற கோபம். மருதத்தில் ஊடல் பெண்ணுக்குத்தானுரியது. ஆனால், இங்கே 'செல்லப்பின்னை'யான கோவலன்தான் ஊடுகிறான். மாதலியே இவனிடத்துள்ள தீரிகரணாகத்தியான அன்பு, காதல் காரணமாக இவனுக்கு மகிழ்ச்சியூட்ட விரும்புகிறான்; அதற்காகப் பாடுபடுகிறான். இதுமூன்று சோகம் என்னவென்றால், மகிழ்ச்சி யூட்டுவதற்கான மிதமிஞ்சிய ஆர்வம் இறுதியில் அவள் நினைத்தது எவ்வாற்றுக்கும் எதிர்ப்பறாக முடிகிறது என்பதாகும்.

கோவலன் விட்டுச்சென்றபின்னர், அவள் தளியே வீடு திரும்பி 'மரலை வாராராயினும் காலை காள்சுவமென' மனதுக்குள்ளே தேற்றிக்கொண்டு, தாய்கள் இருவரும் படுத்துவரும் கட்டிலிலே படுப்பதைத் தவிர்த்து நிலத்திலே படுக்கிறாள்.

கோவலனும் அவள் உடனே அனுப்பிய கடிதத்தைக்கொண்டு வந்தவனிடமிருந்து அதனைப் பெற்றுக்கொள்ளாமல் கோபத்தோடு, அந்தக் குலத்துப் பெண்கள் ஆண்களைக் கவர ஆடுகின்ற ஆட்டங்களை எடுத்துக்கூறி,

ஆடல் மகளே யாதலின்

பாடுபெற்றா அப்பைநெடுகு ஒளக்கு



என ஏசுகிறான். கடிதத்தைக் கொண்டுபோன கூனியின் மனநிலை பற்றிய இளங்கோவினது குறிப்பு 'அரங்கம் போன்றது: அள்ள அள்ளப் பொருள் வரும்' கோவலன் 'மறுத்ததற்கிரங்கி' நின்றான். அந்தக் கடிதத்தை வாங்க மறுத்ததுதலையே கதையின் போக்கு மாறியிருக்கிறது. ஆனால் இந்தப் பெண்ணால் என்ன செய்ய முடியும்? கோவலனின் அந்தக் கீர்மாலத்திற்காக அவள் இரக்கம் மரத்திரம் கொள்ளலாம்.

ஆனால் மாதலி அனுப்புகிற இரண்டாவது கடிதம் அவளின் பெரும் சிறப்பினை வெளிக்கொணர்கிறது. அந்த இரண்டாவது கடிதம் வாசிக்கப்பெறும் சந்தர்ப்பம் சூழல்பற்றி இளங்கோகூறுபாவ இலக்கிய அமரத்துவம் பெற்றவை.

மாதலி யொகை மலர்க்கையினீட்ட  
உடனுகை காவத்து கைத்தெருய் வாசம்  
குறுநெறிக் கூந்தல் மண்பொழி யுணர்ந்திக்  
காட்டிய காதலிற் கைவிட லீயான்  
எட்டகம் வீரித்தாய் கெய்திய துணர்வேளர்  
'அடிகண் முன்னர்' யானடி லீழந் தேன்  
வடியாக் கிளவி மகைகொளல் வேண்டும்  
ஞாநல்பணி யன்றியும் குலப்பிறப் பாட்டியோ  
ஊலிடைக் கழித்தி கெண்பிறைப் பறியாது  
கையறு நெஞ்சங் கடியல் வேண்டும்  
பொய்தீர்க்காட்சிப் புளையொய் போற்றி  
என்றவ னெழுதிய லிசைமொழி யுணர்ந்து  
'தன் கீதிலன்' எனத் துளர்ச்சி நீங்கி  
'என்தீது என்றே' எய்தியது உணர்ந்து.....

இப்பாடற் பகுதியில் குறிப்பிடப்பெறுபவை மிகமிக முக்கிய மாணவை.

- (1) கடிதத்தை வாசிக்கத் தொடங்கும்பொழுதுள்ள கோவலன் மனநிலை.
- (2) மாதலியின் கடிதத்தின் 'பாடம்'.
- (3) அதை வாசித்த கோவலனின் 'பதிர்த்ரவி'.

கோசிகனீட்டத்து மாதலி கொடுத்ததுப்பரிய அந்தக் கடித ஓலை சொல்வது, கோவலன் மாதலி உறலின் நெருக்கத்தையும் அது

கோவலனீட்டத்து இந்த வேளையிலும் (கடிதம் வாங்கும் வேளையிலும்) ஏற்படுத்தும் மனக்கிளர்ச்சியையுமாகும். அந்த ஓலையில் மாதலி பயன்படுத்துகின்ற வாசனைத் திரவியத்தின் நறுமணம் அப்பொழுதும் வீசுகிறது. கடிதத்தை எழுதியபொழுது அவள் எழுதுகிற கையாலே நெற்றி வியர்வையைத் துடைத்திருக்கவேண்டும். அதனால் ஒருசிறு தலைமுடி நெற்றி வியர்வையோடு சேர்ந்து கையில் வந்திருக்க வேண்டும். கோவலனை அந்த நறுமணமும் தலைமுடியும் திக்குமுக்காடச் செய்திருக்கவேண்டும். சுற்றிவரக் கண்ணகி, கவுந்தி யடிகள் நிற்கின்றனர். கோவலனின் மனநிலை எப்படி இருந்திருக்கும்!

இளங்கோவினது அவதானித்தற் சிறப்பு நம்மையும் அந்த இடத்திலே நாலாவது ஆளாக நிற்க வைக்கிறது. அடுத்து, கடிதம் வருகிறது. இந்தக் கடிதம் ஒரு வைப்பாட்டியால் தனது ஆசைநாயகனுக்கு அனுப்பப் பெறுகிறது; அவளோ ஏற்கெனவே திருமணமானவள்.

கடிதத்துள் எழுதப்பட்டுள்ளது அவளை மேலும் நிலைகுலையச் செய்கிறது. கடிதத்தில் அவள் எவ்வாறுவறையும் தன்பிழையாகவே சொல்கிறாள்.

மாதலி பற்றிக் கோவலன் இதுகாலவரை கொண்டிருந்த அபிப்பிராயத்தை மாற்றிக்கொள்கிறான். குற்றமிழாத்தது அவளல்ல நானே என்கிறான். மாதலியின் பரத்திரம் மேலேயே உயர்கிறது.

அந்த உயர்ச்சியின் சிகரமாக அமைவது, கோவலன் அதே கடிதத்தைத் தனது பெற்றோருக்கு அனுப்பக் கீர்மாலித்தமையாகும். அதாவது ஒரு நடனமாத தனது ஆசைநாயகனுக்கு எழுதிய கடிதம், தவறுகளை உணர்ந்த மகன் தன் பெற்றோருக்கு அனுப்பக்கூடிய மன்னிப்புக்கோரற் கடிதமாகிறது.

இதற்குமேலே சிலப்பதிகாரத்தின் சிறப்புப் பற்றியோ இளங்கோவினது கவித்துவமேதைமை பற்றியோ எதுவுங்கூறவேண்டிய அவசியமில்லை.

சிலப்பதிகாரம் அஞ்சாலவரை வந்த தமிழிலக்கியப் போக்கினதைத் திசைமாற்றி விடுகிறது.

இலக்கியத் திசைநிரும்பம் எனும்பொழுது ஒரு முக்கியமான உள்னார்ந்தமுள்ளது. முதலாவது இந்தப் புதிய இலக்கியத்தின் பின்னர் முந்திய இலக்கியங்கள் சமூகச்சித்திரிப்பு வறுவினையிழந்து விடுகின்றன என்பதாகும். அதாவது அளவபோன்ற இலக்கியங்கள் மீள எழுதப்பட்டாலும் அவை மாறிய சூழல்களைப் பிரதிபலிக்கப் போதா



தவையாகும். திணைமாலையூற்றறம்பது, காந்தார்பது ஆகியவை இலக்கிய உயிர்ப்புடைய ஆக்கங்களாகக் கருதப்படுவதில்லை.

இதுவரை பார்த்தவற்றால் சிலப்பதிகாரம் தமிழிலக்கியப் பரப்பில் அதுகாலவகையில்வாத 'ஒரு புதிய அடியெடுத்து வைப்பு' என்பதை எவரும் மறுக்கமுடியாது. இந்த அடியெடுத்துவைப்புத் தமிழிலக்கியச் சென்றெறியினை முற்றிலும் மாற்றியமைப்பதாக அமைந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தைத் தொடர்நிலைச் செய்யுளென்று குறிப்பிடுவர். அடியார்க்குநல்லார் இதனைத் திட்டவாட்டமாகக் கூறுகிறார்.

இயல், இசை, நாடகப் பொருள்தொடர்நிலைச்செய்யுளென்பர், 'தொடர்நிலைச் செய்யுள்' என்ற தொடரை விளங்கிக்கொள்வதற்குச் சங்கப் பாடல்களின் தொகைநிலைத் தன்மையை நாம் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் பொருள் தொடர்நிலையாக வருகிறது. சங்க இலக்கியப் பாடல்களில் பொருள் தொடர்வதில்லை. முதன்முதலாகத் தமிழிலக்கியத்தின் சென்றெறி இலக்கியமரபில் சிலப்பதிகாரத்தில் கதைப்பொருள் தொடர்நிலையாக வருகிறது.

தமிழிலக்கிய வரலாற்றுப் பரப்பில் இன்று நமக்குக் கிடைத்துள்ள நூல்களின் வைப்பொழுங்கைப் பார்க்கும்பொழுது சிலப்பதிகாரமே தமிழின் முதலாவது தொடர்நிலைச் செய்யுள் என்பது நன்கு தெரிகிறது.

இவ்விடத்தில் ஒரு முக்கிய விடயத்தினைக் குறிப்பிடல் வேண்டும். வாய்மொழிநிலையில் கதைப்பாடல்கள் இருந்திருக்கலாம். காதலென்ற சொல்வழியாக நாம் அறியக்கூடியதாகவுள்ள பெளத்த மரபுக் கதைப்பாடல்களும் இருந்திருக்கலாம். ஆனால் செய்யுள் என்ற பெயருடன் முதன்முதல் ஒரு சென்றெறி இலக்கியப் படைப்பாகச் சிலப்பதிகாரம் அமைகிறது. இன்னொருவகையிற் சொன்னால் தொல்காப்பியத்திற் பேசப்பெறும் இலக்கியமரபின் விஸ்தரிப்பாக சிலப்பதிகாரம் அமைகிறது. இது ஒரு அடியெடுத்துவைப்பு மாந்திர மல்லாமல், இதுகாலவரை காணப்பெற்ற இலக்கியப்பரப்பில் ஏற்படுத்தப்பெற்ற ஒரு திசைதிருப்பமாகும். அதாவது இதன் பின்னர் இதன் வழியாக ஏற்படக்கூடிய வளர்நிலை, விரிநிலைகளுக்கு இடமுண்டா தவிர இதனை மறுதலித்தோ கணக்கிலெடுத்துக்கொள்ளாத முறையிலே உயிர்ப்புள்ள ஒர் இலக்கியம் தோன்ற முடியாது. ஒவ்வொரு மொழியினது இலக்கிய வரலாற்றிலும் இத்தகைய இலக்கியத் திசைதிருப்பங்களுண்டு. சமஸ்கிருத இலக்கியத்தில்

வாய்மொழியின் இராமாயணம் (ஆதிகாவியம்) அத்தகைய ஒரு படைப்பு என்பர்.

தமிழின் முதலாவது இலக்கியத் திசைதிருப்பம் சிலப்பதிகாரத் திலேயே ஏற்படுகிறது. தமிழ்க் காப்பியங்கள் இந்தத் தொடர்நிலைச் செய்யுள் ஊற்றிலிருந்தே கிளம்புகின்றன.

இத்தகைய திசைதிருப்பங்களைச் செய்பவர்கள் இலக்கிய விளக்கத்திலும் ஆக்கத்திறனிலும் பிற்காலத்துக்காள் இலக்கியத் தரிசன நோக்கிலும் சிறந்து விளங்குபவராவர். உள்மையில் இம்மூன்று இயல்புகளினதும் ஒட்டுமொத்தமான இணைவாகவே இருப்பர். கடந்த காலத்து இலக்கியச் சென்றெறிகளை நன்கு அறிந்தவராய், உணர்ந்தவராய் அந்த மரபையும் பாரம் பரியத்தையும் புதிய சூழ்நிலைகளுக்குேற்ப புதிய இலக்குகளின் பால் கொண்டுசெல்பவராக விளங்கல் வேண்டும். அவரிடத்து மரபின் செழுமையையும் மாற்றத்துக்காள் திறமையையும் காணலாம்.

இத்தகையோரை மஹாகவி என்பர் - பெருங்கவிஞர் எனக் கூறலாம். மற்றைய கவிஞர்களிலும் பார்க்கப் பெரிய கவிஞர்கள். மொழியையும் பண்பாட்டையும் இலக்கியத்தையும் இலக்கியத் தேவைகளையும் நன்கு விளங்கிக்கொண்டவராக மாத்திரமல்லாமல் ஆற்றலிலே சிறந்தவராகவும், கருக்கமாகச் சொன்னால் ஒரு மேதை யாகவும் இருப்பர்.

இக்கட்டத்தில் இளங்கோவின் மேதாலிலாசத்தை மீண்டும் நினைவுறுத்திக்கொள்ளுதல் நலமாகலிருக்கும். பாத்திரவார்ப்பு, வளர்ப்புத்திறன் பற்றி ஏற்கெனவே பார்த்தோம். இது முந்திய இலக்கியங்களிலே காணப்படாதது. அதேவேளையில் திசைதிருப் பத்துக்கு அச்சாணியானது. அடுத்து நாம் பார்த்தது அவரது அவதானிப்புத் திறனாகும். மிக நுண்ணிய விடயங்களைப் பதிவுசெய்வதன் மூலம் பாத்திரங்கள் பற்றியும் கதை பற்றியும் அகண்ட வெளிச்சத்தைத் தருகின்றது இது.

இளங்கோவினது மேதாலிலாசத்தினது இன்னொரு அம்சம் அவரது சித்திரிப்புத் திறனாகும். முன்னர் கூறிய இரண்டு திறன்களும் இச்சித்திரிப்புத் திறனால் ஒன்றியுறுகின்றன.

இந்தச் சித்திரிப்புத்திறனை மூன்று நிலைகளிலே காணலாம். முதலாவது கதையை எடுத்துக்கூறும் முறைமை - அதாவது சில இடங்களில் கதையினை எடுத்துரைப்பதாகவும் (narrate), சில இடம்



களில் காட்சிப்படுத்தியும் (நமது கண்களால் நாம் பார்க்க்பது போன்ற ஒருமனநிலை - visualise). இவற்றின் வளர்ச்சியாக நாடகமயப்படுத்தப் பட்ட நிகழ்ச்சியாகவும் (dramatize) இளங்கோ சிலப்பதிகாரத்தை நடத்திச் செல்கிறார்.

இந்தச் சித்திரிப்புத் திறனின் மிகப்பெரியவறு அவர் பயன்படுத்தும் மொழியிலே தெரிகிறது. அது பாத்திரக் கூற்றாகவும் வரலாம் அல்லது கவிஞருடைய குறிப்புநாயாகவும் அமையலாம். 'விடுதலறியா விருப்பினன் ஆயினான்' என்ற குறிப்புரை ஒளிக்கதிர் போன்றுள்ளது. இப்படிப் பல வரிகளைக் கூறலாம். சிலவற்றை ஏற்கெனவே பார்த்தோம். மேலும் ஒன்றினைப் பகிர்ந்துகொள்ள வேண்டும். பாண்டியன் அலைமயில் கண்ணகி, கோவலன் அரசனால் அழியாமலாகக் கொல்லப்பட்டாள் என்பதை தனது எஞ்சிய சிலம்பை உடைப்பதன் மூலம் கண்ணகி காட்டுகிறாள். திசைத்துப்போன அரசன் 'யானோ அரசன், யானே கள்வன்' என்று கூறி உயிர்பிரிகிறாள். பாண்டியன் மனைவி கணவன் இறந்ததைக்கண்டு அவளும் இறக்கப் போகும் நிலையில் வருங்கூற்று இளங்கோவின் பள்ளபாட்டு உணர்வினையும் சித்திரிப்பு மேதாவிவாசத்தையும் காட்டுகின்றது. 'களாவனை இழந்தோர்க்கு காட்டுவதின்வெள' என்பது வரி. எத்துணை அர்த்தம் நிறைந்த ஒரு கூற்று. தாய், தகப்பன், பிள்ளை இறந்தலிடத்துக்கூட ஒருவரைத் தேற்றும்போது, 'கவலைப்படாதீர்கள் உங்களைத் தகப்பன் போல் / தாய்போல் / பிள்ளைபோல் இவர் பாப்பார் அழாதீர்கள்' என்று கூறலாம்; கூறுவதுமுண்டு. ஆனால், கணவனை இழந்து நிற்கும் ஒரு பெண்ணுக்கு யாரைக் காட்டித் தேற்றுவது? எவரையுமே காட்ட முடியாது; காட்டவுங்கூடாது. குடும்பப் பள்ளபாட்டின் சாரத்தைக் காட்டுவதுபோல அமைகிறது இந்த வரி.

சிலப்பதிகாரக் கதைமயமப்பையும் கதையோட்டத்தையும் நுணுகி நோக்கும்பொழுது இளங்கோ கதையை அமைத்துள்ள முறைமை சிறப்பாகச் சில காட்சிகளைப் பிள்ளைக்காக எடுத்துக்கூறும் திறன் அவருடைய கதை அமைப்பின் சிறப்பினைக் காட்டுகின்றது.

கவித்துவ அடிப்படையில் நோக்கும்பொழுது இளங்கோ ஒரு 'மஹாகவி'யாகவே பொலிந்து நிற்கிறார்.

இக்கட்டத்தில் ஒரு இலக்கிய வரலாற்றுள்ளமைமையைப் பதிவு செய்தல் அவசியமாகிறது. இளங்கோவுக்கு முன்னர் நிலவிய 'தமிழிலக்கியக் களஞ்சியம்' அனைத்திற்கீய இலக்கிய வரலாற்று அடிப்படையில் முக்கியமானதெனினும், அதன் பொருள்விச்ச வரை

வறுக்கப்பட்ட ஒன்றாகவே தெரிகிறது. அக - புற பாரம்பரியம் ஒன்றாகவும் அறஇலக்கியப் பாரம்பரியம் இன்னொன்றாகவும் காணப்பட்டன. இந்த மூன்று பாரம்பரியங்களைவிருந்து பெற்றுக்கொண்டவற்றைத் தனது பின்புலமாகக்கொண்டு கதையமைப்பைச் செய்கிறார் இளங்கோ. சொல்லள நிலையிலுங்கூட சங்க இலக்கியச் சொற்களஞ்சியம் ஏறத்தாழப் பதினாறாயிரமாகவே இருந்ததென்பர். அந்தச் சொற்றொடர் களையும் பயன்படுத்தியே தனது மொழியாண்மையை, சொற் சித்திரிப்புத் திறமையை வெளிக்காட்டுகிறார்.

கம்பனுடைய ஒப்புநோக்குகின்றபொழுதுதான் இந்தப் பண்பின் முக்கியத்துவத்தை நாம் உணரலாம்.

பேராசிரியர் வையாபுரிப்பிள்ளை கம்பனது புலமைத்திறன் பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுது கம்பனுடைய மொழியாளுமை, சொல்வள ஆற்றலுக்குப் பிள்ளை சங்க இலக்கியம் முதல் சிலப்பதிகாரம்வரை மாத்திரமல்லாது தேவாரம், திருப்பாசரங்கள், நம்மாழ்வார், மாணிக்க வாசகர் போன்ற கொடுமுடிகள் வழிவரும் பக்தி இலக்கியப் பாரம்பரியத்தையும் சீவகசிந்தாமணி உள்ளிட்ட காப்பிய இலக்கியப் பாரம்பரியத்தையும் தனது இலக்கியச் சொத்தாகக் கம்பன் பெற்றிருந்தானென்று கூறுவார். இத்தகைய இலக்கிய ஈட்டத்தின் பின்புலத்திலேயே கம்பனுடைய மேதாவிவாசம் தமிழிலக்கியத்தை மேலும் அகலப்படுத்துகிறது, ஆழப்படுத்துகிறது.

இளங்கோவுக்கு முந்திய இலக்கியச் சொத்துவளமோ இத்துணை ஆழமானதென்று கூறிவிடமுடியாது. இளங்கோவுக்கு முந்தியவை உண்மையில் தமிழிலக்கியப் பரப்பிலேயே சொற்கிக்களைத்துக்கு உதாரணமாகக் காட்டப்படுபவை. அத்தகைய ஒரு பின்புலத்திலும் இளங்கோவின் மொழிநெகிழ்ச்சி நம்மைச் சிலிரிக்க வைக்கின்றது.

ஏற்கெனவே கூறியபடி சிலப்பதிகாரத்தில் பல்வேறு வர்ப்பாடல் களும் குரவைமரபுகளும் பயன்படுத்தப்படுகின்றனவென்றும் கதையின் எடுத்துரைப்பு அடிப்படையில் ஆசிரியத்துள்ளேயே நிற்கிறது. இப்போக்கினை ஏறத்தாழ குளமணி வரையும் காணலாம். சீவக சிந்தாமணியுடனேயே விழுத்தம் முக்கியமாகிறது.

இப்படிப் பார்க்கும்பொழுதுதான் இளங்கோ தமிழிலக்கியப் பாய்வில் வரும் முதலாவது மடைதிரும்பத்துக்குக் காரணமாகிறார் என்பது தெரிகிறது. இந்த மடைதிரும்பத்தில் காணப்படும் கவித்துவ முக்கியத்துவமளவு குறிப்பிடப்படவேண்டியது தமிழகம் பற்றியும் தமிழ்ப் பள்ளபாடு பற்றியுமுள்ள பாண்டவ விசிவமாதும் சிலப்பதிகாரத்தின்



பின்னர் சிலப்பதிகாரத்துக்கு முந்திய ஆக்க இலக்கியங்களுக்கான கவர்ச்சி சிலப்பதிகாரத்தை விஞ்ச முடியாமலே நின்றனவெனலாம்.

சிலப்பதிகாரம் ஏற்படுத்திய திணைநுட்பத்தின் முக்கியத்துவம் எத்தகையது என்பதனை நோக்குதல் அவசியமாகும்.

இந்த விளாவை மளத்திருத்திக்கொண்டு சிலப்பதிகாரத்துக்குப் பின்வரும் இலக்கியப் பரப்பை நோக்கும்பொழுது தமிழிலக்கிய வளர்ச்சியினதும் வளத்தினதும் குறியீடாக அல்லது குறியீடுகளாக அமைந்து தமக்குப் பின்வந்த இலக்கியங்களின் ஊற்றுக்கும் ஊட்டத்துக்கும் காரணமாக அமையக்கூடிய தமிழ்க் கவிஞர்கள் யார்? எவர்? அவர் களுடைய முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்துகொள்ள படைப்புக்கள் யாவை? என்ற வினாக்கள் எழுவது இயல்பே.

இது மிகவும் சிக்கலான நிலைமையாகும். நாங்கள் இங்கு தமிழின் தலைசிறந்த கவிஞர்கள் என்பதிலும் பார்க்க, தமிழின் போக்கை மாற்றிய கவிஞர்களென்றே பார்க்கவேண்டும். இதனை இன்னொரு வகையாகவும் எடுத்துக்கூறலாம். தமிழின் எந்தக் கவிஞனை அல்லது கவிஞர்களைப் பேசாதுவிட்டால் தமிழிலக்கியத்தின் வளர்ச்சியையும் திருப்பங்களையும் பற்றிப் பேசமுடியாமற்போகும்? இக்கட்டத்தில் இளங்கோவைத் தமிழிலக்கியத்தின் முதலாவது திணைநுட்பக் கவிஞரென்று எடுக்கும்பொழுது நாம் திருவள்ளுவரைக் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளவில்லையென்பது பலருக்கு ஆச்சரியத்தைத் தந்திருக்கலாம். அவ்வாறு செய்தமைக்கான காரணம் திருவள்ளுவரின் அறிவுத் திறனைக் குறைத்து மதிப்பிட முயன்ற ஒரு செயலன்று. நம்முள்ளே யுள்ள வினா, தமிழிலக்கியத்தின் படைப்பாற்றல் வரலாற்றிலே மூன்பில்லாத ஒரு புத்தாக்கத்தினைக் கொண்டுவந்தது யாரென்பதாகும். இங்கு தீர்மானிக்கப்படவேண்டிய விடயம் அறிவின் அளவுமீட்டல்; படைப்பாக்கத் திறனிலே காட்டுகின்ற புதிய கவித்துவப் பாய்ச்சலாகும். இதுவே இளங்கோவையும் சிலப்பதிகாரத்தையும் முதலினைப் படுத்தியது.

இந்தக் கருத்துத் தளத்தில் நின்றுகொண்டு சிலப்பதிகாரத்துக்குப் பிந்திய தமிழிலக்கியப் படைப்புக்களுள்ளே உச்சமாகவும் வரலாற்றோட்டத்தைப் பாதிப்பளவாகவுமுள்ள இலக்கியங்களை / அவற்றின் ஆசிரியர்களை இணங்கண்டு கொள்வது அவசியமாகிறது.

அப்படிப் பார்க்கும்பொழுது இளங்கோவுக்குப் பிந்திய தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் மிகமுக்கியமான மைல்கற்களை அமைப்பவர் திருவர். ஒருவர் கம்பன்; மற்றவர் சுப்பிரமணிய பாரதியார், சுப்பிரமணிய

பாரதியார் தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் நவீனத்துக்கு முந்திய காலத்துக்கும் தமிழின் நவீனகாலமென்று கொள்ளப்படத்தக்க காலத்துக்குமிடையேயுள்ள ஒரு பிரிக்கோடாக நின்று உள்மையின், நவீனத்துவத்திற்கு முன்னிருந்த நிலையிலிருந்து தமிழை உலகப் பொதுவான நவீனத்துவத்துக்குக் கைப்பிடியாகக் கொண்டுவந்து சேர்க்கிறார். இந்த முக்கியத்துவம் பற்றிப் பின்னர் விரிவாகப் பாப்போம். அதற்கு முன்னர் கம்பனை எவ்விடத்தில் வைப்பது என்பது மிகமிக முக்கியமான வினாவாகும்.

கம்பனைப் பற்றிப் பேசும்பொழுது சிலப்பதிகாரத்துக்குப் பிந்திய பாரதிக்கு முந்திய காலப்பிரிவில் மற்றவர்களிடத்துக் காணப்படாத எத்தகைய பன்பு கம்பனிடத்துக் காணப்படுகிறதென்பது வினாவாகிறது.

இக்கட்டத்தில் சிலப்பதிகாரம் முதல் வருகின்ற தொடர்நிலைச் செய்யுள் மரபின் வரலாற்றினை மிகமிகச் சுருக்கமாக நோக்குதல் அவசியமாகிறது.

சிலப்பதிகாரம் சமணரால் எழுதப்பட்டதென்றும் அது கூறும் கதை முற்றுமுழுதாகத் தமிழ்நாட்டு நிலைப்பட்டதாகும். சிலப்பதிகாரத்தின் கதைத் தொடர்ச்சியினைத் தளமாகக்கொண்ட மணிமேகலை முற்றுமுழுதான ஒரு பெளத்தக் கதையாகும். சிலப்பதிகாரத்தை சி. பி. 450 - 550 காலத்துக்குரியதென்றும் மணிமேகலை நிச்சயமாகச் சிலப்பதிகாரத்துக்குப் பிந்தியதென்றும் நிறுவப்பட்டுள்ளது. மணிமேகலை முதல் சிவகசிந்தாமணி வரையுள்ள காப்பியங்கள் யாவும் பெளத்த சமண ஐதீகங்களைக் கதையாகக் கொண்டனவாகும். ஏறத்தாழ இவற்றுக்குச் சமகாலத்தினவாக அமையும் சைவ, அவர்ஷணவ மத எழுச்சிகளைக் காட்டும் ஆக்க இலக்கியப் படைப்புகள் திருக்கோவையாருடன் (சி. பி. 9ஆம் நூற்றாண்டு) தொடங்குகின்றனவென்றும் இந்த மத எழுச்சியின் பெறுபெறாத அமைப்பை பெரியபுராணமும் (கம்ப) இராமாயணமுமேயாகும். இலக்கிய வகைநிலைப்படி பார்க்கும்பொழுது இவை காப்பியங்களோடு எடுத்துப் பேசப்பட வேண்டியவையாகும்; இவையும் தொடர்நிலைச் செய்யுட்களே. ஆனால் இவற்றைத் தண்டியலங்காரத்து இலக்கணப்படி பெருங்காப்பியங்களென்று நிச்சயத்துடன் கூறிவிட முடியாது. சி.பி. 11ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியதாகக் கொண்டாடப்படும் திருத்தொண்டப்புராணம் எனும் பெரியபுராணம் பெயரளவில் புராணம் எனப்படலும் உண்மையில் ஏறத்தாழ சி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டு முதல் வரும் அசுவநாயன்மார்களது மதப்பங்களிப்



புக்களைத் தொகுத்துக் கூறுவதாகவேயுள்ளது. இப்பணியைச் செய்பவர் சோழ அரசின் அமைச்சரொருவராகவிரும்ப சேக்கிழார் என்பவரே.

பல்லவ - சோழர் காலங்களிலே கூட்டப்பெற்ற கோயில்களிலே பயன்படுத்தப்படுவதற்கென நம்பியாண்டார்தம்பி தேவாரங்களைத் திருமுறைகளாகத் தொகுக்க, அத்தொடக்கத்தின் நிறைவுநிலையாக அவற்றுக்குரிய மத வரலாற்றுப் பின்புலங்களைச் சேக்கிழார் சிறுத்தொண்டர்புராணமாகத் தர இப்பெரியபுராணம் இறுதித் திருமுறையாகக் (பள்ளிரண்டு) கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

கம்பன் தனது இராமாயணத்தை, கி. பி. 12-ஆம் நூற்றாண்டிலே எழுதினார் என்பர். பெரியபுராணம் சைவத்தொண்டர் கதைமரபின் தொகுப்பாக இருப்பதுபோன்று இராமாயணம் தமிழகத்து வைணவத் தொண்டர் தொகையாக அமைபவில்கலை. ஆயினும் இதற்கும் ஒரு கோயில் தொடர்பிருந்தது. இதற்கும் ஒரு பராமாயணப் பாரம்பரியமுமிருந்தது.

இராமாயணம் இந்திய இனிகாசங்களிலொன்று. வால்மீகியினது ஆதிகாலியத்தின் எடுத்துரைப்பு லீஸ்தரிப்பாகவே கம்பர் இதனைக் கொண்டார். இவர் இராமனை வால்மீகி கொண்டதுபோல புருஷோத்தமனாகக் கொள்ளாது, தெய்வமாகவே கொள்கிறார். ஆனால் இந்த எடுத்துரைப்பில் தெய்வங்களை மனிதர்களாகவே காட்டுகிறார். பெயரளவில் 'தெய்வமாக்கதை'யென்னும் இது தெய்வங்களிடத்து மாரிடத் தன்மையையும் மனிதரிடையே தெய்வத் தன்மையையும் காட்டுகின்ற முன்னுதாரணமற்ற ஒரு பேரிலக்கியமாகிறது. கம்பராமாயணத்தின் மிகப் பெரிய பலம் பாத்திரச் சித்திரிப்புத்தான். பாத்திரங்கள் தாங்களாகவே இயங்குவதுபோன்றும், அந்த இயக்கங்களைப் புலவன் பதிவு செய்வதுபோன்ற ஒரு தோற்றப்பாடு இங்கு காணப்படுகிறது. இங்கு பிரக்ஷேபரவமான புலவர்நிலை எடுத்துரைப்பிலும் பரர்க்க, கதை ஒருநாடகம்போலவே செல்கிறது. ஆயினும் அடிப்படையிலே இது ஒரு வைணவ இலக்கியந்தான்.

உண்மையில் சேக்கிழாரையும் கம்பனையும் ஒருமித்து வைத்து நோக்கலவேண்டும். ஆனால் அத்தகையதொரு அணுகுமுறைக்குச் சேக்கிழார் இடந்தருகிறாரில்லை. அவர் தனது இலக்கியத்தை முற்று முழுதான ஒரு பக்கிஇலக்கியமாகவே கருதுகிறார். பல்விடங்களில் தேவாரங்கள் கதை எடுத்துரைப்பின் பாடலமைப்பையே தீர்மானிக்கின்றன. சுருக்கமாகச் சொன்னால் சேக்கிழாரின் மேதாலிலாசம் முழுவதும் அதையொரு பக்கிக் கதையாகவே வைத்திருப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

ஆனால் கம்பனிடத்து இராமாயணம் 'தெய்வமாக்கதை'யாக விருக்கும் அதேவேளையில் ஈடிணையற்ற மாணுடச் சித்திரிப்பாகவு மிருக்கிறது. வால்மீகி வழிவரும் கதை முற்றிலும் தமிழ் மயப்படுத்தப் பட்டுவிடுகிறது. இதனால் கம்பனது படைப்பு தமிழிலக்கியத்தின் ஒரு மைல்கல்லாகிறது.

இளங்கோ தொடக்கி வைக்கும் முற்றிலும் தமிழ்நிலை நின்ற தொடர்நிலைச் செய்யுள் மரபு, கம்பனிடத்து அனைத்திந்திய இனிகாச மரபைத் தமிழ்நிலைப்படுத்திக் காட்டுகின்ற முயற்சியாக நிறைவுறுகின்றது. இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது கம்பன், இளங்கோ தொடக்கி வைத்த தொடர்நிலைச் செய்யுள் மரபின் உச்சக்கட்டமாக அமைகிறார்.

வையாபுரிப்பிள்ளை அவர்கள் தமது 'காவிய காலம்' என்ற நூலிலே எடுத்துக்கூறுவதற்கொப்ப கம்பனுக்குப்பின் தமிழ்க்காலியத்தின் ஒடுங்குதிசை ஆரம்பமாகிறது. கம்பராமாயணத்துக்குப் பின்வந்த கந்தபுராணத்தினாலோ அல்லது தலபுராணங்களினாலோ கம்பனை எட்ட முடியவில்லை.

வில்லிபுத்தூரது மகாபாரதத்தில் 'செருஷ்ணன் தூதுச்சுருக்கம்' போன்ற சில உயிர்ப்பு மையங்களுளெனினும் கம்பராமாயணத்துக்கு இணையாகவோ, அதற்கு அண்மையிலிருப்பதாகவோகூட அதனைக் கொள்ள முடியாது.

கம்பனிடத்துப் படைப்பாக்கத்திறனும் எடுத்துரைப்பு வலுவும் ஈடிணையற்றிருக்கின்றமையை ஒப்புக்கொள்ளுகின்ற அதேவேளையில் கம்பராமாயணம், அதனைத் தொடர்ந்து வரும் இலக்கியங்கள் தோன்றுவதற்கான ஒரு வழிவாய்க்காலாக அமையவில்லையென்பதில் கருத்துவேற்றுமைக்கே இடமில்லை. உண்மையில் கம்பராமாயணம் இலக்கியச் செல்நெறியொன்றின் நிறைவுநிலை அல்லது உச்சநிலையாக அமைகின்றதேயன்றி ஒரு புதிய திசைதிருப்பமாக அமையவில்லை. முழுத்தமிழிலக்கியப் பரப்பினையும் மனதிற்கொண்டு பார்க்கும்பொழுது கம்பனுக்குப் பின் பாரதி வரும்வரை தமிழிலக்கிய ஒட்டத்தினைச் செழுமைப் படுத்துகின்றவர்களைக் காணலாமெயொழிய இலக்கியத்தின் போக்கை மாற்றக்கூடிய ஆற்றலுள்ளவர்களைக் காணமுடிய வில்லையென்றே சொல்லலாம்.

கம்பன் இளங்கோ தொடக்கிவைத்த இலக்கியத் திசை திருப்பத்தின் கவித்துவ உச்சப்புள்ளியே தவிர, தாளே ஒரு



திசைதிருப்பத்தின் தொடக்கப்புள்ளியாக அளமயவில்லை. ஆனால் அவருடைய கவித்துவ மேதாவிலாசம் ஈடிணையற்றது.

முழுத் தமிழிலக்கியத்தின் பாபவிலும் அவருக்குரிய இடத்தை வகுத்தெடுக்க முனைதல் ஓர் அவசிய முயற்சியாகும். இக்கண்ணோட்டத்தில் நோக்கும்பொழுது மிகப் பிரதானமாக எடுத்துக் கூறப்படவேண்டியது அனைத்திந்திய இலக்கியப் பாரம்பரிய மொன்றினைக் கம்பன் தமிழ் மயப்படுத்தும் நேர்த்தியாகும். வடமொழி மரபின் பேசப்பெறும், இந்நிகாசமாக இத்தியப்பன்பாடு முழுவதும் விக்கித்து நின்ற ஒன்றாகும். மகாபாரதம், இராமாயணம் பேசப்பெறாத பிரதேசப் பண்டாடுகளேயில்லை. பல இத்திய மொழிகளின் முதலாவது இலக்கியம் இந்நிகாசமாக வழிப்பட்டனவே. தமிழின் இலக்கிய மரபு வித்தியாசப்பட்டது. ஆனால், அதற்குள் ஓர் இத்திய மயப்பாடு படிப்படியாகப் பரவுவதை அவதானிக்கலாம். திருக்குறள் அதன் ஒருநிலையாகும். ஆனால் இத்துமத நிலைப்பட்ட பன்பாட்டுருவாக்கத்துக்கு இந்நிகாசங்களின் பங்கு மிகப் பெரியதாகும். தமிழகத்துப் பங்கிதியுக்கம் அந்த இளைவுக்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தைக் கொடுத்தது. அந்த வழிசென்று கம்பன் இராமாயணத்தைத் தமிழ் நிலைப்படுத்துகிறார். இம்முயற்சி தமிழிலக்கியத்துக்குச் செழுமையளித்ததுபோல இராமகாதை எடுத்துரைப்பிலும் அனைத்திந்திய தாக்கத்தைப்பெறப்படுத்தியது. துளசிதாசரின் 'ராமசரிதமணி' கம்பனை உள்வாங்கியே எழுதப்பட்டதென்பர் தெ. பெர. மீ. போன்ற அறிஞர்கள். அதாவது இராமகாதையைத் தமிழ்ப்படுத்திய முறைமையில் தமிழிலக்கியத்துக்குச் செழுமை சேர்ந்த இராமாவதாரம் பற்றிய செய்திகள் அனைத்திந்திய முக்கியத்துவமுடையதாகும். இது கம்பனது பெருஞ்சிறப்புக்களிலொன்று.

மற்றைய சிறப்பு, கம்பன் தனது இராமாவதாரத்தைக் கட்டுருவாக்கம் செய்துள்ள முறைமையாகும். பொதுப்படையான இராமாயண எடுத்துரைப்பையே கைக்கொள்ளுவதாகக் காட்டிக்கொள்ளாமதே வேளையில் கம்பனிடத்து இராமகாதையானது, பாத்திரங்களின் இயல்புகள் காரணமாகக் கதை தானே அவிழ்ந்து செல்வதுபோன்று அளமக்கப்பெற்றாள். இந்த அவிழ்ந்த நாடக நிலைப்பட்டதாகக் காணப்படுகிறது. பாத்திரங்களின் இயக்கம் மோதுகையை ஏற்படுத்தக் கதைச் செல்வாளான ஒரு மோதுகை நிலையிலிருந்து இன்னொரு மோதுகை நிலைக்குச் செல்வதைக் காணலாம். புத்தகாண்டத்தில், இந்த நாடகமயலாக்கம் உச்சக்கட்டத்தை எய்துகிறது. இதுபற்றிய விர்வான

உதாரணங்களைத் தரப் பெருவிரும்பமுள்ளது. ஆனால், நேரயின்மை காரணமாக இரண்டொரு விடயங்கள் குறிப்பிடப்பெறும்.

கம்பனது பாத்திரச் சித்திரிப்புத்திறன் பற்றி வ. சே. ச. ஐயர் முதல் பி. ஸ்ரீ. ஆச்சாரியர் வரை பல ஆறிஞர்கள் விர்வாக எழுதியுள்ளனர். இவ்வேளை கம்பனது பாத்திரச் சித்திரிப்புமுறைமை பற்றிய ஒரு குறிப்பினைக் கூறுவது பொருத்தமாகும். உண்மையில் பாத்திரச் சித்திரிப்பு விடயத்தில் கம்பனுக்கு அதிக 'கந்திரம்' கிடையாது என்றே கூறவேண்டும். ஏனெனில் அப்பாத்திரங்களின் இயல்பு பற்றிய மக்கள் மனப்பதிவுகள் ஏறத்தாழ நிரந்தரமானவை. இராமன் - நாயகன், சீதை - நாயகி, இராவணன் - அடக்கன், அனுமன் - இராமபக்தனான குரங்குத் தலைவர் என அந்த அளவிலே, கதைகூறும் முறைமையிலே அல்லது பாத்திரங்களின் செயல்களைப் பொறுத்தவரையிலே மாற்றங்களைச் செய்துவிடமுடியாது. ஆனால் கம்பன் இராமகாதையை அளித்துள்ள முறையில், ஏற்கொள்வே கூடியபடி பாத்திரச் சித்திரிப்பே முக்கியமாகின்றது. உதாரணத்திற்கு இராவணனை எடுத்துக்கொள்வோம். இராவணன் சீதையைக் கைப்பற்றி வைத்திருப்பது அவனுடைய உடன்பிறப்புக்களாலும் மகனாலும் 'செய்திருக்கக்கூடாத காரியமென்றே' கூறப்படுகிறது. மகன் தனக்குப் புத்திமதி கூறுவதை இராவணன் ஏற்றுக்கொள்ளாது கூறுவது சிவிர்ப்பைத் தருகிறது. 'உன்னையோ உன் சித்தப்பன்மாரையோ நம்பி, நீங்கள் எனக்காகப் போராடுவீர்களென்று நான் இந்தச் செய்கையை மெற்கொள்ளவில்லை, 'என்னையே நம்பி இந்த நெடும்பகை தேடிக்கொண்டேன்' என்று கூறுகிறார்:

வென்றிலன் என்றபோதும் வீழ்ந்தனவம் யானும்  
நிறுவனன்றோ, மற்றுநீர் இராமன்பேர் நிற்குமாயின்  
ஒன்றிலன் புகழ் உன்னவம் யானும்  
இன்றுளார் நானை மாழ்வர், புகழ்க்கும் இறுதியுள்ளே.

இப்படிச் சொல்கிறபொழுது இராவணன் தன்விடத்துள்ள மிகச் சிறந்த பண்புகளையெல்லாம் தொலைத்துத் தானும் அழிந்துபோகும் நிலையைத் தானே தேடிக்கொள்கிறார் என்பது தெரிகிறது. 'நிறுநெடி' பற்றிக் கூறும் அறிஞர்கள் சிவிர 'கெட்டவன் கெட்டுப்போவதற்கு சோகமில்லை. ஆனால் செய்த ஒரு தவறுக்காக உள்ள நற்பண்புகளெல்லாம் விரயம் செய்யப்படுவதென்றே அவ்வருள்வது' என்று கூறுவார்கள். சேக்கிழியருடைய சோகாந்த நாடகங்களின் அச்சாணிப்பண்பு அதுதான் என்று கூறுவர்-the waf of 2000. கம்பனுடைய இராவணன் வீரம்



யிக்க சோகப்பாத்திரமாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றான்.

வாரணம் பொருத மர்ப்பும் வரையினை யெடுத்த தோளும்  
நாநாமனிவர்க்காக நயம்பட உரைத்த நாவும்  
தூரணிமெளலி பத்தும் சங்கரன் கொடுத்தவாளும்  
லீரமும் களத்தேபோட்டு வெறுங்கையோடு இவங்கை புக்கான்

என்று சொல்கின்றபொழுது இவன் சுட்டிய சாதனைகள் எவ்வாறு விரயமாகப்படுகின்றன என்பதைக் 'களத்தேபோட்டு' எனும் தொடரில்வரும் 'போட்டு' எனும் சொல் அற்புதமாக எடுத்துக்காட்டுகிறது.

இராவணன் செய்த தவறு எங்கேபோய் நிற்கப்போகிறதென்பது இந்திரஜித் மறைவின்போது புலம்புகின்ற மண்டோதரி மூலம் நமக்குச் சொல்லப்படுகிறது. மண்டோதரியோ இராவணனின் மனைவி. இராவணன் சிவையிடத்துக் கொண்டிருந்த அவலினை எவ்வாறு நோக்குகின்றாளென்பதும் அது எங்கே சென்று முடியப்போகிற தென்பதும் அவளது வாய்மொழியால் வருகின்றபொழுது இராவண வதமென்ற நாணயத்தின் மறுபுறம் நமக்குத் தெரிகிறது; நம்மை நெகிழ வைக்கிறது...

சீதைமென்று அமுதாற் செய்த நஞ்சினால்  
இவங்கை வேந்தன் நாணயிற் சுவையென்றோ.

அமுதாற் செய்த நஞ்சு எனுந்தொடர் மண்டோதரியினது சீதை பற்றிய மதிப்பீட்டினை மாத்திரமல்லாது இராவணன் முடிவுக்குப் பின்னாலுள்ள சோகத்தையும் காட்டுகிறது.

இதுவரை கூறியவற்றைத் தொகுத்து நோக்கும்பொழுது இராவணனென்னும் பாத்திரம் அக்கூக் கொடுமுள்ளது என்பதிலும் பார்க்க நெறிதவறிய ஆளால் அதுதர்ப்பத்துக்குரிய ஒரு பாத்திரமாகவே எங்கள் கள்களில் நிறுந்து நிற்கிறது.

கும்பகர்ணன், விபீஷணன், இந்திரஜித் ஆகிய பாத்திரங்களைப் பார்க்கும்பொழுது அவர்களுடைய அடிப்படை மானுடந்தன்மை நம்மை மெளனிக்கச் செய்கின்றது. அத்துடன் இராவணனுடைய ஒரு தவறு எவ்வாறு எத்தனை பண்பாளர்களை அநியாயமாக அழிக்கின்றது என்கின்ற சோகமே மேலோங்குகிறது. 'துஷ்ட நீக்க சிஷ்ட பரிபாலன' என்ற அவதாரக் கோட்பாட்டின் அடிவேளையே இந்தச் சோகம் அடைக்கின்றது.

இராவணனையேர கும்பகர்ணனையேர இந்திரஜித்தையேர துஷ்டர்களைன்று நிகைக்க மனம் நடுங்கும். கம்பனுடைய பாத்திரச் சித்திரிப்புத்திறனும் எடுத்துரைப்பதிறனும் இவைதான். எவ்வாறு பாத்திரங்களுமே மானுட நோக்கில் உயிரைக்கவடிவவளவாகவுள்ளன. வெற்றியின்பொழுது இராமன் காட்டும் பெருந்தன்மை, குரங்கினத்த வளான அநுமன் சொல்லின் செல்வளாகப் போற்றப்படும் சிறப்பு, இராமாயணம் முழுவதிலும் இறுதிவேளையில் மாத்திரமே தனது அபிப்பிராயத்தைக் கூறுகிற சத்துருக்களின் பார்க்கவரிசாலம் ஆதியள நம்மைச் சிலிரிக்க வைக்கின்றன.

கம்பராமாயணத்தின் எடுத்துரைப்பிலே மிக முக்கியமாக இடம் பெறுவது, 'காப்பியமினை' (epic conceit) எனும் மிகைநலிற்சிப் பாங்காகும். வருணனைப் பாடல்களில் இந்த மிகைநலிற்சி நன்கு தெரிய நிற்கும். ஒருசிறிய ஆளால் நல்ல உதாரணம், கும்பகர்ணனின் நித்திரையின்பொழுது, அவன் நித்திரையில் மூச்சுவிடும்பொழுது நடப்பவையாகக் கூறப்படும் நிகழ்ச்சிகளாகும். யதார்த்தமான நோக்குக்கு இவை நம்பமுடியாததன்மையை ஏற்படுத்தும். ஆயினும் ஒலியமொழி நிலைநின்று கூறுவதானால் கம்பனுடைய 'படாய்' (padas) மிகப் பெரியது. தாரிகைகளும் வருணங்களைச் சில இடங்களில் மிகத் தடிப்பாசவும் வேறு சில இடங்களில் மிகமிக நுண்ணிதாசவும் வருணங்களை இழைத்துச் சொல்கின்றன. எனவே இந்த மிகை நலிற்சிப் பாடல்களைத் தனிநிலைப்படுத்திப் பார்த்தல்கூடாது. அந்த ஒலிபத்தை முழுமை நிலையில் வைத்துப்பார்த்தல் அவசியமாகும்.

கம்பனது இராமாயணம் சில இடங்களில் காட்டாறுபோலப் பாயும்; சில இடங்களில் ஆரவாரமின்றிச் செழுமையாக வளளந்து ஓடும்; மேலும் சில இடங்களில் வாய்க்கால்நீர்போலச் சிறிய பயிர்களை வருடிச் செல்லும். கம்பனது இராமாயணம் இவற்றின் முழுமையான இணை வாகும். ஒன்றறிவிட்டுஒன்றறிப் பார்க்க முடியாது; பார்க்கவும் கூடாது.

இறுதியாகக் கம்பனது இந்தச் சாதனைக்கு கடைக்கருவியாக அமைந்தது விருத்தம் எனும் யாப்பாகும். கம்பராமாயணத்தில் விருத்த யாப்பு 88 வகை நடை வேறுபாடுகளுடன் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்பர். எடுத்துரைப்பு விடயத்தையும் எடுத்துரைப்பு முறையையும் எடுத்துக் கூறும் விருத்தத்திலிருந்து பிரிக்க முடியாதபடி அந்த ஆக்கம் அமை கின்றது. உண்மையில் கம்பனது கையில் விருத்தமெனும் யாப்புத் தனது ஆற்றல் சாத்தியப்பாடுகள் யாவற்றையும் வெலிக்



கொள்கின்றது எனலாம். கம்பன் விருத்தத்தின் உச்ச எல்லைகளாகத் தாண்டி விடுகிறான். அவனுக்குப் பின் அந்த யாப்பைச் சாதாரண கவிஞர்களால் செழுமையுடன் கையாள்வது சிரமமான ஒரு செயற் பாடாகி விடுகிறது.

இளங்கோ ஏற்படுத்திய திருப்பம் சம்பசமுத்திரத்துக்கு நம்மையிட்டுச் செல்கிறது.

ஆனால் தமிழிலக்கியம் கம்பனுடன் நின்றுவிட்ட ஒன்றல்ல; பாப்ச்சல் தொடருகின்றது.

இக்கட்டத்தில் இங்கு நாம் மேற்கொண்டுள்ள பணிபற்றி மீள நினைவுறுத்திக்கொள்வது அவசியமாகிறது. ஏறத்தாழ கி. மு. 300 இலிருந்து கி. பி. 3000 வரையிலான முழுத்தமிழிலக்கியத்தையும் ஒருங்கு வைத்து நோக்கி இந்தப் பெருந்தொகுதியினூடே தமிழ்க் கவிதையானது எத்தன்கய அல்லது எந்தஎந்தப் பிரதான மாற்றங்களை அடைந்துள்ளதென்பது பற்றி அரிய முனைந்துள்ளோம். மூன்றாம் நாள்காம் விரிவுரைகளின்போது தமிழ்க்கவிதையின் வரலாற்றினை ஏறத்தாழ 15ஆம், 16ஆம் நூற்றாண்டுவரை பார்த்தோம். அதில் தாம் கண்ட மிக முக்கியமான அமிசம் ஏறத்தாழ 11ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து இலக்கணத்தை முன்னிலைப்படுத்துகின்ற ஒரு சிந்தனைமரபு திசையமாக மேலேவாங்குவதுதான்.

இப்பொழுது நம்முள்ளுள்ள சுவால் இந்தச் செய்யுளிலக்கணச் சிந்தனையாதிக் மரபினூடே காணப்படும் அல்லது ஏற்படும் கவிதைச் செல்நெறி தமிழ்க்கவிதையின் வரலாற்றோட்டத்திலே புதிய பரிமாணங்களைக்கொண்டு வருகின்றதா என்பதையறிய முனைத வாகும்.

இக்கட்டத்தில் தமிழகத்தின் சமூக, இலக்கிய வரலாறுகளிலே எனக்குள்ள எடுபாடு காரணமாக, ஏறத்தாழ கி. பி. 12ஆம் நூற்றாண்டு முதல் கி. பி. 18ஆம் நூற்றாண்டு வரைபுள்ள தமிழக வரலாற்றை நினைவுபடுத்துவதற்குப் பெரிதும் தூண்டப்படுகிறேன். ஆனால் அவ்வாறு செய்வது அரசியல் சமூக வரலாறுகளைக் கவிதை வரலாற்றிலும் பார்க்க அழுத்திக் கூறுகிறேனோ என்ற பயத்தை ஏற்படுத்துகிறது. ஆயினும் இலக்கிய, கவிதை வளர்ச்சிகளின் வரலாற்றைப் பின்புலத்தை நினைவுபடுத்திக்கொள்ள விரும்புகிறேன். இது கவிதை வரலாற்றைத் தெளிவுபடுத்துவதற்கான ஒரு முயற்சியாக

அமையலாமென்ற நம்பிக்கை காரணமாக அந்த வரலாற்றுப் பின் புலத்தை மிகமிகச் சுருக்கமாகக் காலவரிசைப்படுத்த விரும்புகிறேன்.

ஏறத்தாழ கி. பி. 1260 - 1302

சோழப்பெருமன்னர் காவற்கின் மேலாண்மை அரசியலாதிக்கம் சிதைவுறுகின்றது.

அந்த அரசியற் சிதைவையொட்டி இரண்டாம் பாண்டியப் பேரரசு அரசியல் முதன்மை பெறுகின்றது.

ஆயினும் இரண்டாம் பேரரசுக்காவற்கின் முன்னர் போற்றிப் பேணப்பட்டுவந்த நிர்வாகமுறைமையே தொடர்ந்தும் நிலவுகிறது. பல்லவ ஆட்சிக்காலம் முதல் (7ஆம் நூற்றாண்டு) படிப்படியான வளர்ச்சி தெடுக்கப்பட்ட ஒரு ஆட்சிமுறைமை சோழப்பெருமன்னர் காலத்தில் வலுவான கட்டமைவுடன் நிலைநிறுத்தப்படுகிறது. அரசவைப் பிரதேசக் கூறாக்கங்கள் (மய்ய வம், வளநாடு) ஆகியவற்றைச் சுற்றி ஒருபுக - பண்பாட்டு நடைமுறை பேணப்படுகிறது. அரசவையும் கோவிலும் இளைந்து முக்கியமுறுகின்றன. அந்தத் தளம் ஊறு படுத்தப்படாமல் இரண்டாம் பாண்டியப்பேரரசுக் காலத்திலும் தொடர்கிறது.

கி. பி. 1302 - 1370 வரை

இக்காலகட்டத்தில் (1302) டில்லி சுல்தான்கள் மதுரையில் தமது ஆட்சியை நிறுவுகின்றனர். 1310இல் இலாகூர்க்கெதிராக 'ஆசல்கான்' என்பவர் மதுரை சுல்தான் ஆட்சியைத் தொடங்குகிறார். ஆனால் இந்த முஸ்லிம் ஆட்சி மாற்றம் மதுரைக்கு அப்பால் பெரிய சமூகப் பண்பாட்டு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தவில்லை. அரசவைசாராயப் பிரதேச மட்டங்களிற் பெரிய நிர்வாக மாற்றங்கள் ஏற்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. பிரதேச அடிநிலையில் முந்தைய நடைமுறைகளின் தொடர்ச்சி பெரிதும் அழிக்கப்படவில்லைபெளவாம்.

1370 - 1565 வரை

ஹம்பியின் தோன்றிய விஜயநகரப் பேரரசு 1370இல் தமிழ் நாட்டில் தன் ஆட்சியை நிறுவுகிறது. விஜயநகரப் பேரரசின் தமிழ்நாட்டு அரசியல் மேலாண்மை ஏறத்தாழ 1565வரை ஹம்பியிலிருந்தே நடத்தப்பெறுகிறது. தமிழகப் பிரதேசம் மூன்று நாயக்கநாணங்களாகப் பிரிக்கப்பெற்று நாயக்கர்கள் பிரதேச அதிகாரமுடையோராய்



விளங்கினாலும் ஹம்யியின் ஆட்சிக்குக் கீழ்ப்படிந்தேயிருந்தவர். நாயக்கர் ஆட்சியின்கீழ் மூன்று நிலைய பிரதேச உள்நூராட்சி முறைமைகள் படிப்படியாக மாற்றம் பெற்றன. குறிப்பாக மத பண்பாட்டுத்துறையில் கிறிப்பாக இலக்கியங்களுக்கான ஆதரவு வழங்கும் முறையையே பலமாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. கோயில்களின் சமூக முக்கியத்துவம் மாறக்கொடங்கிற்று. தமிழகத்திலே தெலுங்குக் குடியேற்றங்கள் தொடங்கின.

இக்காலகட்டத்தில் இஸ்லாமும் கிறிஸ்தவமும் தமிழ்நாட்டில் இடம்பெறத் தொடங்குகின்றன.

**1665 முதல் 1761 வரை மேல்நாட்டு ஆதிக்கம் நிலைநிறுத்தப்படல்**

பஹமனி அரசுகளுக்கும் விஜயநகர ஆட்சிக்குமிடையே போர்கள் பல நடைபெற்றன. 1565இல் நடந்த 'றக்ஷஸ் தங்கடி' யுத்தத்தில் விஜயநகரப்பிராக் தோற்கடிக்கப்பெற அப்பொரசின் கீழ்வந்த நாயக்கத்தானங்கள் சுயாதீபத்தையொழிவிடவாக மேற்கினம்பின; இது தமிழகத்திலும் நடைபெற்றது. சமூகப்பற்றிய நாயக்கத்தானங்கள் பாளையங்கள் மூலம் தமது ஆட்சிமுறையை மேற்கொண்டன. முதலில் சிவாஜி காலத்தில் தஞ்சையில் மஹாநாண்டூர் ஆட்சி நிறுவப்பட்டது (17ஆம் நூற்றாண்டு). பின்னர் தக்கையத்தில் நிலைய மொகலாய ஆட்சி தமிழ்நாட்டுக்குள் ஆரக்காடு நவாபு மூலம் நாயக்கத் தானங்களைத் தனது அதிகாரத்துக்குள் கொண்டு வந்தது.

இக்காலகட்டத்தில் தமிழ்நாட்டின் அடிநிலைநிர்வாகம் முற்றாகச் சீர்குலைந்தது.

இக்காலகட்டத்திலேயே போர்த்துகேய, டேனிஷ், பிரெஞ்சுச் செல்வாக்குகள் மேல்நிலைப்பட்டு இறுதியில் தென்னிந்திய அரசியலில் வலுப்பெற்றிருந்த பிரெஞ்சுக்காரருக்குள் ஆங்கிலேயருக்கு மிடையே உண்டாகக் நடைபெற்று 1761இல் பிரெஞ்சுக்காரர் தோற்கடிக்கப்படுகின்றனர். இத்தடல் ஆங்கில மேலாண்மை தென்னிந்தியாவின் தொடங்குகின்றது. இக்காலகட்டத்தில் நிர்வாகமுறையை அடிநிலை நிர்வாக முறைமை மேலும் சீர்குலைந்திருந்தது.

1802 முதல் சென்னை இராஜதானி அமைத்ததற்குப் பிந்தையிய ஆட்சியின் ஒரு அங்கப்பெற.

அத்துடன் பெருந்த நிர்வாக மாற்றங்களேற்படுகின்றன. சென்னை இராஜதானியில் பெரும்பாலான பகுதிகள் 'ரயத்வாரி' நிலம் அமைப்பட்டு

முறைமைகளின்கீழ் வந்தன. இம்முறைமை ஏறத்தாழ கோழர்காவல் பிழ்ப்பகுதியிலிருந்து, பல குழப்பங்களுக்கிடையேயும் ஓரளவு பெண்பட்டுவந்த காணியாட்சிமுறைமையின் தொடர்ச்சியென்பர்.

ஏறத்தாழ 1802இல் பிரித்தானியாவின் காலனித்துவ ஆட்சி நிலைநிறுத்தப்படுகின்றது; நிர்வாக மொழியாக ஆங்கிலம் வருகிறது. பிரதேச நிர்வாக முறைமை மாறுகிறது (கலெக்டர் முறைமை). ஆங்கிலக் கல்வி முக்கியம் பெறுகிறது; இங்கிலாந்து மிஷனரிச் சபைகள் மூலமாக வழங்கப் பெற்றது.

'சட்டத்தின் முன் யாரும் சமம்' என்ற கொள்நெறி நடைமுறைக்கு வந்தது.

புதிய தொழிலுட்பங்கள் வளர்த்தொடங்கின. காலனித்துவ மேலாதிக்கத்தின்கீழ் 'நவீனத்துவம்' நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டது.

இந்தச் சிறுகுறியினையே பார்க்கும்பொழுது 14ஆம் நூற்றாண்டு முதல் ஏறத்தாழ 16ஆம் நூற்றாண்டு முடியுள்வரை ஏற்கெனவே நடைமுறையிலிருந்த நிர்வாகமுறைமை புதிய அரசியல் தேவைகளுக்காகப் பயன்படுத்தப்படுவதைக் காணலாம். புதியவென்று என்னவும் நிலைநாட்டப்படவில்லை.

16ஆம் நூற்றாண்டு முடிவுமுதல் 18ஆம் நூற்றாண்டின் முடிவு வரை பெருந்த ஆட்சி மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றனவென்றும் தமிழகத்திலே காணப்பெற்ற அரசியல் துண்டாடுகை காரணமாக எல்லித ஒற்றுமையும் ஒருமையுமாகும் நிலவவில்லை. மேலும் அரசியல் துண்டாடுகை காரணமாகவும் ஆட்சி நிச்சயமின்மை காரணமாகவும் ஒழுங்குநிலைப்பட்ட பொருளாதார முறையையேயே பெருமீழ்ச்சியெற்பட்டது. இக்காலம் பலவிடங்களில் பஞ்சங்கள் ஏற்பட்டன. இவற்றுக்கான இலக்கியக் குறிப்புகள் உள்ளன. ஆனால் தமிழ்நாடு இதுகாலவரை சங்கீகராத முக்கிய அமிசங்கள் தமிழ்நாட்டிலைப் பெரிதும் பாதிக்கின்றன.

14ஆம் நூற்றாண்டின் பின்னர், மிகப்பெரியளவில் இங்கியப் பகை பாட்டு வட்டத்துக்கு அப்பாலாவ இரண்டு பெரிய மதங்கள் தமிழகத்துக்குள் வந்து முக்கிய இடம்பெறுகின்றன. முதலாவது இஸ்லாம், இரண்டாவது கிறிஸ்தவம். இவை இரண்டினதும் வருணமும் பரவலும் தமிழ்நாட்டின்பாடு மாற்றிய வல்லலிலக்கணத்தையே அகட்டுகின்றன.



இத்தகைய பின்புலத்திலேயே கம்பலாக்கும் பின்வரும் கவிதை வரலாற்றியைப் பார்க்க வேண்டியவர்களாகிறோம்.

அரசியல், சமூக வரலாற்று நிலைநின்று பார்க்கும்பொழுது கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டின் பின்னர், ஆங்கிலக் காலனித்துவ நிர்வாகம் நிலைநிறுத்தப்படும்வரை புதிய திசை மாற்றமெதுவும் இடம்பெற முடியாத சூழ்நிலையிருந்ததைப் பார்க்கிறோம். ஆனால் அதன்காரணமாக ஒரு பெரிய தேக்கநிலை நிலவிற்றென்று கூறுவதும் தவறான ஒரு நிலைப்பாடாகும். ஏனெனில், வரலாற்றில் அசைவற்ற நேக்கமென ஒன்று கிடையாது. பழையன பெண்ப்படுவதற்குக்கூட ஒரு அசைவியக்கம் அத்தியாவசியமாகும். எனவே, மாற்றம்மீளமையைப் பெறுவதற்கும் ஒரு வரலாற்று அசைவியக்கம் வேண்டும்.

தமிழ்க்கவிதையின் பாய்மைவளம் செழுமைபற்றி நோக்கும் பொழுது ஏறத்தாழ 16ஆம் நூற்றாண்டின் நடுக்கூறுவரை கவனிக்கப்படத் தக்க வகைப்பிப் பாய்ச்சல் ஏதனையும் காணமுடியாதுள்ளதென்பது ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஓர் உண்மையாகும். ஏறத்தாழ 16ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலிருந்தே தமிழ்க்கவிதை வெளிப்பாட்டு முறையில் புறக்கணித்தவிட முடியாத மாற்றங்கள் இடம்பெறுவதை அறியலாக்கின்றோம். இந்த எடுத்துரைப்புமுறை நகர்விணையப் பன்றி, குறவஞ்சி இலக்கியங்களிலே காணத்தொடங்குகின்றோம். முக்கூடற் பன்னா, திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி ஆகிய இரண்டையும் இந்த நகர்வுக்காலக் காரணங்களாகக் காட்டும் வழக்கம் உண்டு. இந்த மாற்றம் பற்றிய அடிப்படையில் சமூகநிலைப்பண்பு பற்றி இங்கு நினைவுறுத்திக் கொள்ளுதல் அவசியமாகிறது. ஏற்கெனவே வரலாற்றுப் பின்னரம் பற்றிப் பார்த்தபொழுது படிப்படியான நிர்வாக மாற்றமும் அந்த மாற்றம் காரணமாகக் குறுகிச் செல்லின்ற புலமையாதார வட்டத்தைப் மேலே கூறிய நகர்விலே காணலாம். பன்றி, குறவஞ்சியின் கோற்றங்களுக்கான ஆதரவு மையங்களை நோக்கும்பொழுது மேலேகுப்பிட்ட அரசியல் தண்டாடுகை நன்கு தெரிகின்றது. பன்றி, குறவஞ்சி நூல்கள் தோற்ற நிலையில் மதவட்டத்துக்குள் இருந்து வெளிவரவில்லையென்பதும் அவற்றின் ஆதரவாளர்கள் பிரதேசப் பிரதானிகள் வட்டத்துக்கு மேற்படாமலே பெரும்பாலானவர்கள் என்பதையும் மறந்துவிடக்கூடாது (பிரதேசப் பிரதானிகள் தெறுங்கு நாயக்கர்களே). பின்னர் பன்றி, குறவஞ்சி கொடுக்கணைப் புகழ்ப்பயன்படுகின்றன.

இந்த ஆதரவு மையக்கீழிறங்குகை அடிநிலைத் தமிழர் வாழ்க்கையொடு இணையந்து செல்வதையும் அறியலாக்கித் தவ் வேண்டும்.

இதுவரை கூறிய அகொற்றகர்வு தமிழ்நாட்டின் அடிநிலை மக்கள் வாழ்வை நோக்கிய பயணமாக அமைகிறது. இக்காலகட்டத்தின் 'பா' மரபு அதாவது பாடல் மரபு கட்டுகின்ற மாற்றங்களை மனதிலிருத்திக் கொள்ளுதல் அவசியமாகும்.

மேலே கூறிய அடிநிலை நோக்கிய நகர்வு அந்த அடிநிலையில் நிலவிய ஓசை மரபுகளுக்கு நம்மைப் பிட்டுச்செல்லுதல் நியாயமே. பன்றி, குறவஞ்சி போன்ற இலக்கியங்களிலே மேலெழும்பத் தொடங்கும் சிந்து, கண்ணிப் பற்றி இவ்விடத்திலே பேசுவது அவசியமாகிறது.

இவை இரண்டுமே இசை நிலைப்பட்டவை. சிந்து என்றும் முச்சீரடி இக்காலத்தில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றதெனினும் அது தொல்காப்பியம் செய்யுளியலிலே பேசப்பெறுவதாகும். அதாவது தமிழுக்கு இயல்பாகவுள்ள நூலாணிதற்பங்களில் அது ஒன்று. யாப்பின் செந்நெழி மயப்பாடு காரணமாக அது இடைக்காலப் பிரிவுக்கியங்களின் தளிர்வொரு அமிசமாக வித்துக் கூறப்படவில்லையெனினும் அது முற்றிலுமாக அழிந்துபோய்விடவில்லை. 16ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலிருந்து அது முன்னிலைப்பட்டத் தொடங்குவது ஆச்சரியத்தை ஏற்படுத்த வேண்டியதில்லை.

சிந்துப்பாடல் மரபானது அடிநிலைப் பண்பாட்டிலே பெற்ற இடத்தினைக் காவடிச்சிந்து, தொண்டிச்சிந்து என்பன நன்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றன. முருகனுக்கு நேர்த்திக்கடனாக எடுக்கப்படும் காவடி பொதுப்படையாக இரண்டு நிலைப்படும். ஒன்று முற்றிலும் வழிபட்டுச் சடங்கு நிலைப்பட்டதாகும். மற்றது அந்தகைய சடங்குக் காவடியினூடாக வளர்ந்த ஆட்டக்காவடி மரபாகும். இந்த ஆட்டக் காவடி மரபில் காவடி ஆடுபவர் காலில் சதங்கை கட்டி முருகன் புகழ் பாடும் பாடல்களின் தாளத்திற்கேற்ப ஆடுவர். இந்த ஆட்டம் ஒரு வரன்முறையான ஆற்றுகையாக அமைவும். அண்ணாமலை ரெட்டி யாரின் காவடிச் சிந்துப் பாடல்கள் மிகப் பிரசித்தமானவை. 'தொண்டிச் சிந்து' என்பது தொண்டியாட்டத்தில் வரும் ஆட்டமுறைமைக்கேற்ப ஆடுவதற்கான பாடலாகும்.

கண்ணியென்பது யாப்புநிலைப்படப் பார்க்கும்போது, கவி வெண்பா முகனியவற்றில் இவ்வெண்டாய் வரும் உறுப்பாகும். தமிழ் வெக்சிக்கல் தரும் மேலுமொரு கருத்து மிக முக்கியமானது. கண்ணியை அது stanza of two lines often set to music, and sung without pallavi and anupallavi 'ஒருவகை இசைப்பாட்டு' எனக்கூறுகிறது. ஒருபாடலில் இடையில் வருகின்ற 'வரித்தொடை' என்று கண்ணியைக்கூறலாம்.



வனிவெண்பா போன்ற நீண்ட நெடும்பாடல்களின் தொடை நிலை யாகவும் பின்னர் அக்காலத்து இசை மரபோடு இணைந்ததாகவும் கண்ணி அமைகிறது. எவ்வாறு நோக்கினாலும் கண்ணி அக்கால கட்டத்தின் அடிநிலை இசைமரபோடு தொடர்புற்றதென்பது தெரிகிறது.

சண்மயில் கண்ணியென்பதன் அடிப்படைக் கருத்து தொடுக் கப்பெற்ற மலர்கள் என்பதாகும். இங்கும் அது ஒரு தொடை உறுப்பாகவே நிற்சிறந்து.

இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது தமிழகத்தில் இக்காலகட்டத்தில் நடைபெற்றுக்கொண்டிருந்த அதிகார அடிநிலை இறங்குகையின் பாப்புநிலை வெளிப்பாடாகச் சிந்துவும் கண்ணியும் அமைகின்ற ஊழையக் காணலாம்.

ஏறத்தாழ 15ஆம் நூற்றாண்டின் பின்னர் தமிழ்நாட்டிலே ஏற்படுகிற செந்தெறி இசைமரபு யாப்பியலைப் பாதிக்கின்றது.

இக்காலகட்டத்திலே கர்நாடக இசைமரபு என்று நாம் பேரற்றும் இசைமுறைமை தென்னிந்தியாவிலே வளரத் தொடங்குகிறது. இந்த மரபு சந்திர ரத்நாகரம், சதுர்த்தண்டர்ப் பிரகாசிகை ஆகிய நூல்களை இதற்கான எஸ்திரிய தளமாகக்கொண்டது.

இந்திய நாகரிகத்தின் கட்டட, சிற்ப, ஓவிய மரபுகளெவற்றுத் தன்னைப் புறநிலையப்படுத்திக்கொண்ட இவ்வளவியக் கலைப் பாரம்பரியம், வடஇந்தியாவில் இந்திய இசையைத் தளநாகரிகக் கொண்டு அதிலே புதிய வளர்ச்சிகளை ஏற்படுத்த (ஊர்ந்துவந்தாளி இசை) தெள்ளகத்தில் அக்காலத்தில் மேலாதிக்கம் பெற்றிருந்த சமஸ்கிருத மேலாண்மை வட்டத்தினுள் நின்றுகொண்டு கர்நாடக இசை மரபு கட்டுருவாக்கம் செய்யப்பட்டது. இந்தக் கட்டுருவாக்கத்தில் தமிழின் பாரம்பரியப் பண்ணிசைக்கு எத்தகைய இடமிருந்ததென்பது பார்பாட்டு வரலாற்று அடிப்படையில் இன்னும் நன்கு தெரிவாக்கப் படவில்லை.

இந்தப் புதிய பாடல் முறைமையில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்பவை முக்கியமாகின்றன. திருக்குற்தொடக் குறவஞ்சியில் பல்லவி, அனுபல்லவி என்ற முறைமையில் பாடல்கள் அமைந் துள்ளன. இந்த வளர்ச்சி மிகமுக்கியமானது. தமிழ் யாப்பியல் வளர்ச்சியில் இதனை நாம் அதிகம் கவனிக்கவில்லையென்றும் இம்மரபு மலையாளத்தின் தொடர்பினால் வந்ததாகச் சொல்லப்படுகிற 'கீர்த்தன்' என்பது (இறைவன் கீர்த்தியைப் பாடுதல்) பாப்படியாகக் 'கீர்த்தனை'யென்ற வடிவத்தைப் பெறுகின்றது. இது 17-18 ஆம்

நூற்றாண்டுகளில் நிகழ்கிறது. இந்த 'யாப்பு' வடிவத்தினுள்ளேயே 18-19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தேவன்றிய 'இராமநாடகக் கீர்த்தனை' (அருணாசலக் கவிநாயர்), நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை (கோபால கிருஷ்ண பாரதியார்) ஆகியவற்றை இவர்க்கு மாத்திரமாகவே உரியவாகக்கொண்டதால் அவற்றின் கவித்துவச் செழுமை கவனிக்குப் படாமலே போய்விட்டது. இராமநாடகக் கீர்த்தனையும், நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையும் கவிதை இலக்கியங்களாகப் பார்க்கப்பட வேண்டியவை. சண்மயில் தமிழ்ச்சிளிமயப் பாடல்கள் இக்கட்டில் மரபின் விவரப்பெயராகும் (இது பற்றிய பின்னர் பாப்போம்).

மேலே கூறப்பட்ட சிந்து, கண்ணி மரபுகள் ஒருபுறமாக மறுபுறத்தில், ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டுள்ள கவித்துவ நகர்வு சந்தப் பாடல்கள் மூலமாக அறியக்கூடியதாகவுள்ளது. அருணகிரிநாதரின் (16ஆம் நூற்றாண்டு) திருப்புகழ் முக்கியமானதாகும்.

அருணகிரிநாதர் பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுதுதான் 14-15ஆம் நூற்றாண்டுகள் முதற் காணப்படும் கவித்துவ நகர்வை விளக்கு வதற்கும் விளக்குவதற்கும் இக்காலகட்டத்தில் கிளம்பும் பக்திப்பாடல் மரபு பெரிதும் உதவுகிறதென்பது தெரியவருகிறது. 14ஆம் நூற்றாண்டு முதல் மேற்கிளம்பும் பக்திப் பாடல் மரபுக்குச் சிந்துப் பாடல்கள் முக்கிய தளமாகின்றன.

தமிழ்நாட்டின் சித்தர் மரபு வளர்ச்சியினைச் சம்பந்தர் தேவாரக் குறிப்பொன்றின் மூலமும் பின்னர் திருவிசைப்பா மரபிலே முக்கியத் துலம்பெறும் கருநாடகத்தேவர் பாடல்கள் மூலமாகவும் அறியின்றோம். பட்டினத்தடிகள்கூட 13-14ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியவராகவே இருப்பார். பிரசித்திபெற்ற பாம்பாட்டிச் சித்தர், அழகுசுவீச் சித்தர், குகம்பைச் சித்தர் போன்றவர்கள் 16-18ஆம் நூற்றாண்டுகளுக்குரியவர்களாகவே கொள்ளப்படல்வேண்டும். இவர்கள் கண்ணி, சிந்து முதலிய பாக்களையே பயன்படுத்துகின்றனர். அதாவது இவர்களது பாடல்கள் மக்கள் நிலையில் வழங்கும் பாட்டு மரபுகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளன என்பது தெரியவருகிறது.

ஆனால் இவற்றின் கவித்துவ முக்கியத்துவத்தை வெறுமனே யாப்பு நிலையிலே மாத்திரம் பார்க்கக்கூடாது. இவை மறைநூலாய் பாடல்களாகும். மறைநூலாய் பாடல்களில் பிரதான பண்பு அவற்றின் செற்பயன்பாடாகும். மறைநூலான வெளிப்பாட்டில் காதாரண சொற்களே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளவென்ற தேற்றப்பாடு காணப்படுமென்றும் அவற்றின் கருத்து வெறும் சொற்பொருட் கருத்தாக இல்லாமல் ஆழமான படிமங்களாக அமையும்.



தாவாரயில்லை தனக்கொரு லீடி லலை  
தேவார மேதுக்கடி - குதம்பாய்  
தேவார மேதுக்கடி

இதில்வரும் தாவாரமென்பது விட்டின் தாழ்வாரம் என்ற சொற் பொருளைக் குறிக்காமல் (ஆன்மா) ஒதுங்குவதற்கான பாதுகாப்பு ஏது என்ற பொருள்கொள்ளவேண்டுமென்று கூறுவர். அதேபோல 'லீடு' என்பதும் தளையினிருந்து விடுபட்டு நிற்கும் நிலையையே குறிப்பிடுகிறதென்பர். இந்த இரண்டு கருத்துக்களும் வருமேயானால் தேவாரம் எனும் சொல்லின் கருத்து நிச்சயமாகச் சாதாரணமாக நாம் குறிப்பிடும் தேவாரமாக இருக்காது. ஒன்றில் அது பாராயண முறைமையில் பயனின்மையைக் குறிப்பதாக அல்லது தேவாரம் = தேவாரம் எனத் தெய்வங்கள் மீது வைக்கும் நம்பிக்கைப்படிபாதினைக் குறிப்பதாக இருக்கலாம்.

இக்கட்டத்தில் 'மறைஞான' அநுபூதிநிலை பற்றிய உள்மை வையக் குறிப்பிடல்வேண்டும். அந்த நிலையானது உள்ளத்தில் மாத்திரமே உணரப்படுவது. அது சொற்குறியீட்டுக்கு அப்பாலானது. ஆயினும் சொல்கொண்டே அந்த உளநிலையைச் சுட்டவேண்டிய, தவிர்க்க முடியாத நிப்பந்தகமுள்ளது. இதனால் சொல்லுக்கு அப்பாலான ஒரு கருத்தைச் சொல்வாலே சுட்டமுடியும் ஒரு முயற்சியாகவே இது அமையும். அதாவது பயன்படுத்தப்படும் சொல் ஒரு குறியீடாகி விடுகிறது.

சிந்தைப்பாடல்களில் இந்தப் பண்டினைக் காணலாம். ஒருநிலையில் மிகச் சாதாரணமான ஒரு விடயத்தைக் குறிப்பிடுவதுபோன்று, அதிக பிரயாசயின்றிக் கூறிவிட்டு இன்னொரு நிலையில் மிக ஆழமான ஒரு சிந்தனையை அச்சொல் மூலம் சுட்டும்திலை இங்கே காணப்படும்.

இன்னொருவகையில் லொள்ளால் மதஉணர்வு நிலையென்பது மெய்யியல் தளத்துக்குக்கொண்டு செல்லப்படுகிறது.

இதனைப் பற்றி உணர்வு என்று கூறிவிட முடியாது. உண்மையில் இது உளநிலைப்பட்ட ஒரு 'புலன் உணர்வுநிலை'யேயாகும்.

இன்னொரு நிலையில் முள்ளர் நிலைய 'பக்திநிலை'யின் தொடர்ச்சியைக் காண்கிறோம். சைவத்தேவார, திருவாசக, வைஷ்ணவர் பாசர வெளிப்பாடுகளிலே தெய்வத்துடனான 'ஆன்நிலைப்பட்ட' உறவொன்று தெரியவரும். அதாவது சமூகத்திலுள்ள ஒரு ஆளோடு கொள்ளுகின்ற உறவே தளமாதிரியாக அமையும் (எனுமான் - அடிமை, தகப்பன் - மகன், நண்பன்).

நாம் கெடுகின்ற இக்காலகட்டத்தில் இந்த ஆன்நிலை உறவு மிக அந்நியமாதிரியானதாகவிருக்கும். அத்துடன் அத்தெய்வம் பக்கத்தி விருப்பதேபோன்ற ஓர் உணர்வும் பெறப்படும். மேலும் இக்கால கட்டத்தில் இஷ்டதெய்வமெனும் கோட்பாடு வளர்கிறது. இந்த உறவு மிகவும் நெருக்கமான ஒன்றாகவிருக்கும். மேலும் குறிப்பாக 18-19ஆம் நூற்றாண்டுமுதல் அம்மையும் முருகனும் மிக நெருக்கமான இஷ்ட தெய்வங்களாகக் கொள்ளப்படுவதைக் காணலாம். இஷ்டதெய்வ பாலனை காரணமாக ஆன்நிலை உறவுக்கற்பனையில் புதிய பரிமாணங்கள் ஏற்படுகின்றன. அம்மையையும் முருகனையும் குழந்தை களாகப் பார்க்கும் ஒரு புதிய பரிமாணம் ஏற்படுகிறது. பிள்ளைத்தமிழ் பாலடிவம் இந்தக் கற்பனைக்குப் பெரிதும் உதவுகிறது (குமரகுருபரின் மீளாட்சியம்மை பிள்ளைத்தமிழ்). முருகனைப் பற்றிய கீழ்க்காணும் பாடலை நோக்கவும் :

முன்னம் திண்டவன்னை பாலுட்டி பொட்டிட்டு மூக்குச்சிந்தி  
கன்னமும் சின்னிய நாளல்லலே எண்ணைக் காப்பதற்கு  
அன்னமும் மஞ்சளையும் போலிடுபெண் கொண்ட ஆண்பிள்ளை நீ  
இன்னமும் சின்னவன்தானோ செந்தூரி விருப்பவனே.

கந்தரலங்காரம், அபிராமி அந்தாதி ஆதீய பாடல்களிலே வரும் சொல்லாட்சியும் எடுத்துக்கூறல் முறையும் நெஞ்சைக் குழைய வைக்கும்.

தாவடி யோட்டு மயிவிழந் தேவர் தலையீழ்மென்  
பாவடி யோட்டிலும் பட்டதன் ரோபடி மாவலிபால்  
மூவடி கோட்டரூழ்முதண்ட கூட முகமுட்டச்  
சேவடி நீட்டும் பெருமான் மருகன்றான் சிற்றடிவே  
(அருகாசிரீநாதர் - கந்தர் அவல்காரம்)

உதிக்கின்ற செங்குதிர், உச்சித் திவசம், உணர்வுடையோர்  
மதிக்கின்ற மாணிக்கம், மாதாஸம்போது, மலர்க்கமலை  
குதிக்கின்ற மீன்கொடி, மென்கடிக்க குங்குமத் தோயல்என்ன  
லிதிக்கின்ற மேலி அபிராமி எந்தை விழித்துணையே  
(அபிராமி அந்தாதி)

அதாவது கி. பி. 800 - 900 காலப்பிரிவின்கே காணப்படாத ஒரு புதிய அருபவத்தொளி ரீங்காரம் இடத்தொடங்குகிறது. குமரகுருபரர், அருளா



கிரிநாதர் முதல் அபிராமிப்பட்டர் வரை இப்பென்பு காணப்படுகிறது.

16ஆம் நூற்றாண்டிலே வருகின்ற தாயுமானவர் மேலேகூறிய சித்தர் மரபையும் ஆன்நிலைப்பக்கி மரபையும் இணைத்துப் பாடுகிறார். இந்த இணைவில் புதிய மெய்யியல் ஆழத்தையும் உணர்நிலை உச்சத்தையும் தாயுமானவர் தன்னுள்வோ இணைக்கிறாரென்று டேலிட் ஷாஸ்மன் கூறுவர்.

இக்கட்டத்தில் இவ்வாயிய சூரியி மரபுவழியாக வரும் குணங்குடி மஸ்தான் சாஹிபுலின் பாடல்களை இங்கு குறிப்பிட்டல் அவசியம். உண்மையில் தாயுமானவரும் மஸ்தான் சாஹிபுடும், நம்மாழ்வார், மாணிக்கவாசகர் காலத்தில் பின்னர் தமிழில் மகாஅருபவ உணர்வு வெளிப்பாட்டின் புதிய உணர்ச்சையுச்சங்களிற் தொட்ட லர்களாவர். இவர்கள் இருவருக்கும் பொதுவான ஒருபடிமத்தொடர் 'மனோன்மணி'யாகும். இச்சொற்றொடரின் பொருளும், அச்சொற் தொடரின் ஓசைவலம் கிளப்பும் மனப்படிமங்களும் சடினையற்ற கவித்துவத் திருந்தியினைத் தருபவை.

மஸ்தான் சாஹிபுலின் மனோன்மணிக் கண்ணியில் ஒரு பகுதியும் தாயுமானவரின் பராபரக் கண்ணியிலிருந்து ஒரு பகுதியும் கீழே தாய் பட்டுள்ளன:

புலனைத் தாசரெலிவாம் போற்றிப் பணியலென்றன்  
மவுன மலரணைமேல் வாழ்வாய் மனோன்மணியே  
கட்டிலினுள் கூறுக்களிசூர்த்து கொண்டிருப்போம்  
தொட்டிலிழை மடிச் சுகிப்போ மனோன்மணியே  
(குணங்குடி மஸ்தான் சாஹிபு)

முத்திதரு மெய்க்ஞான முச்சுடரைக் காணாமற்  
செத்திறந்து போனாவென் செய்வேன் பராபரமே  
தன்னை யறிந்துணரத் தமையா யொருவார்த்தை  
இன்பபடியின்றி யியம்பாய் பராபரமே  
(தாயுமானவர்)

இந்தப் பக்கிக் கவித்துவப் பாய்ச்சலின் இன்னொரு பரிமாணத்தை அருணாசலக்கவிராயரும் கோபாலகிருஷ்ண பாரதிவாரும் புதிதாக வளர்ந்த இசை வலைபத்தினுள் நின்று காட்டுகின்றனர். இந்தப் பாடல் களின் கவித்துவ இனிமைக்கு அவற்றின் இராகபாவமும் முக்கிய மாணது:

காணலெண்டும் இலட்சம் கண்கள் - சீதாதேவியின்  
காலுக்கு நிகரோ பெண்கள்

(அருணாசலக் கவிராயர்)

காவிய நகம் முனைத்த நாள் முதலாக - உட்கள்  
அடிமைக்காரன் ஐயே

(கோபாலகிருஷ்ண பாரதிவர்)

தமிழ்நாட்டின் மகாஅருபவத்தில் கிறிஸ்தவம் இன்னொரு பரிமாணத்தை ஏற்படுத்துகிறது. சமூக அதிகாரப்படிநிலை வேறுபாடற்ற ஒழுங்குசூடல் முறைமை, இறைத்தொடர்புக்கான தமிழின் பயன்பாடு, அடிநிலைமைக்களின் சமூக இன்னல்களின் தீர்வுக்கான மதநிலை முயற்சிகள் ஆகியவற்றோடு இறைபற்றிய ஒரு புதியபடிமமும் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. தெய்வத்தை ஒளியாகப் பார்க்கும் தன்மை ஏற்கெனவே இங்கு காணப்பட்ட ஒன்றுதான். இப்பொழுது கிறிஸ்தவத் தொடர்பு காரணமாக இறைஒளியின் 'பிரகாசம்' வற்புறுத்தப்படுகிறது. கிறிஸ்தவம் தமிழ்நாட்டு மண்ணோடு கலந்துகொள்ளும் அது ஒரு புதிய படிமமும் பள்ளாட்டினையொக்கும் பெறுகிறது. இந்தப் புதிய இனப்பணி ஐயுள்ளே ஊசலத்தில் அச்சாணியமிசங்கல் சில மீள்கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்படுகின்றன. காலனித்துவ இன்னல்களுக்கு முகங்கொடுத்துக் கொண்டிருக்கும் மக்களுக்குப் பரிசீலி, இறைஒளி காட்டும் ஒருபெரும் பணியினை வள்ளலார் மேற்கொள்ளுகிறார். அவரது ஆதங்கங்களும் வேண்டுகளும் கருத்துருவாக்கங்களும் அற்புதமான கவிதை களாகின்றன. பத்திக் கவித்துவப் பாரம்பரியம் புதிய எல்லைகளைத் தொட்டது.

அப்பா நான் வேண்டுவது வருள் புரிதல் வேண்டும்  
ஆகுயிரிக் கடிகெல்லாம் நான் அன்புசெய்தல் வேண்டும்

வாடிய பயிரைக் கண்டபோ தெல்லாம்  
வாடினேன் பசியினால் இறங்கத்தே  
லீடுதே நிரந்தும் பசியறா தயர்ந்த  
வெற்றரைக் கண்டுளம் பதைத்தேன்  
நீடிய பணியால் வருத்திகின் ரோர்வன்  
நேர் உடக் கண்டுளத் துடித்தேன்



சுழுவலர் களைய ஏழுகளையொடு  
சுவைத்தவர் தலைக்கண்டே இளைத்தேன்

(இராமலிங்க அடிகள்)

இரண்டாம் பக்தியுகமென இதுபற்றி ஏற்கெனவே விவரித்துள்ளேன் (பார்க்க - மதமும் கவிதைமும், 2004). அருளா கிரிநாதர், சூமரகுரு பாரிடத்து 'இஷ்டதெய்வத்தின்பால் ஈரணாகதி' என்று தெரியப்படுவது வள்ளலாரிடத்து வருகின்றபொழுது ஏழை எளியவர்களின் ஆன்ம விமோசனம் அவர்களது பசி, பட்டினி மற்றும் அருந்தற்பாடுகளால் சம்பந்தப்பட்ட ஒரு விடயமாகிவிடுகிறது. பக்தி மக்கள் நிலைப்பட, சமூகநிலைப்படப் பார்க்கப்படுகின்ற ஒரு விடயமாகிவிடுகிறதென்பது ஒரு முக்கியமயமாய் நின்றாலும்.

ஆங்கிலேய ஆட்சியின் சமூகத்தாக்கம் பற்றி இக்கட்டத்தில் அறிவது அவசியமாகிறது. புரட்டஸ்தாங்கக் கிறிஸ்தவத்தின் தாக்கம் ஆங்கிலக் கல்வியோடு இணைக்கின்றபொழுது ஏற்கெனவே நிலவி வந்த சமூக மரபுகளினிருந்து விடுபடுவதற்கான உந்துதல் படிப்படியாக மேற்கிளம்பத் தொடங்குகின்றது. இந்த நோக்குக் குறிப்பாக மரபுவழித் தமிழ்ச் சமூகத்தில் பெண்கள் பெரும் இடம் பற்றிய சிந்திப்பைத் தூண்டுகின்றது. இவ்வகையில் முன்சீர் வேதநாயகம்பிள்ளையின் (இவர் ஒரு கிறிஸ்தவரர்) 'பெண் மறு மானைப் பாடல்கள் முக்கியமாகிின்றன. 'பிரதம முதலியார் சரித்திரம்' என்ற தமிழின் முதலாவது நாவலை எழுதுகின்ற வேதநாயகம்பிள்ளை அவர்களே பெண்களுக்குரிய இடம் வழங்கப்படவேண்டுமென்பதை ஒரு சமூகப் பிரச்சினை யாகவே பார்க்கும், அந்நோக்கில் பாடல்களை எழுதத் தொடங்குகிறார் என்பது மிகவும் முக்கியமான ஒரு வரலாற்று உண்மையாகும்.

இன்னொருநிலையில் ஆங்கிலக் கல்வியின் பரவுகாத கரணமாக ஆங்கிலக் கவிதை மரபுமுறையில் வரும் கவிதைநாடக வடிவத்தைப் பயன்படுத்திப் பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை 'மனோன்மனியம்' என்ற நாடகத்தை எழுதியுள்ளமையும் கவிதை வரலாற்று ஆய்விலே ஈடுபட்டுள்ள நாம் தவறாது கவனத்திற்கொள்ளவேண்டிய ஒரு விடயமாகும். இதே சுந்தரம்பிள்ளையே தமிழின் முக்கியத்துவம், உயர்வு பற்றிய கருத்துக்களைக் கொண்டிருந்தாரென்பது நமக்குத் தெரிந்ததே. 'நீராரும் கடலுடுத்த' என்ற பாடல் இன்று உத்தியோகபூர்வமான தமிழ் மொழி வாழ்த்துப் பாடலாகவுள்ளது. பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை புலனமநிலையில் தமிழிலக்கிய வரலாற்று விடயங்களில் ஆர்வம் கொண்டிருந்தாரென்பது மிகமுக்கியமான ஒர் உண்மையாகும்.

இத்தமிழ் மொழியார்வம் இக்காலகட்டத்தில் (18ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியினிருந்து) முகையப்பறுவது மிகமுக்கியமான ஒர் அரசியல் விடயமாகும். அன்றைய சென்னை மாநிலத்துள் தென் கன்னடம், கற்கரை சார்ந்த ஆந்திரம், தமிழகம், கேரளம் ஆகிய பகுதிகள் இடம்பெற்றன. சென்னைத் தலைநகரில் தெலுங்கர்கள் சமூக வலுவுடன் விளங்கினர். தென்மேற்கம் முக்கியப்படுத்தப்படாமலே இருந்தது. இந்தப் பின்புலத்திலேயே தமிழ்மொழி பற்றிய அரசியல் உணர்வும் முக்கியமடையத் தொடங்குகிறது.

இந்த வளர்ச்சியின்மூலம் நாம் 18ஆம் நூற்றாண்டைக் கடந்து 19ஆம் நூற்றாண்டின் தடுப்பகுதிக்கு வந்துவிடுகிறோம்.

தமிழ்த் தகவில்களையியல் வரலாற்றைப் பொறுத்தவரையில் இக்கட்டத்தில் ஒரு முக்கியமான வரலாற்றுண்மையை வலியுறுத்தவேண்டுமது மிகமிக அவசியமாகிறது.

இவ்விடத்திலேதான் பிரித்தானிய காலனித்துவ ஆட்சியின் ஆக்க பூர்வமான அபிசமொன்றினைக் குறிப்பிடவேண்டிய அவசியமேற்படுகிறது. பிரித்தானிய ஆட்சிக் காலத்தில்,

உலகமென்பது உயர்ந்தோர் மேற்றே,  
நிகழ்ச்சி அவர்வட் டாகவான்

என்ற தொல்காப்பிய நிலைப்பாடு தகர்ந்து கல்வியும் சமூகப் பிரக்ஞையும் சகலருக்குமுரியவளவாக ஆக்கப்படுகின்றன. இந்தப் பகிர்வுநிலையில் கவிதை இலக்கியம் எத்தகைய இடத்தைப் பெறுகின்றதென்பது ஒர் அச்சாணியான விடயமாகின்றது. இதற்கான பதில் கவிதையும் பார்த்திலைப்பட்டு தாய் யாவரும் ஈடுபடத்தக்கதால் அமைதல் வேண்டுமென்பதாகும். இவ்வாறு கூறுகின்றபொழுது சமூக யாதார்த்தநிலையில் எழுத்தறிவுள்ள சகல மட்டத்தினருக்கும் பொது வாழ்வுகளையும், அதேவேளையில் எழுத்தறிவுற்றவர்களை அறிதியப் படுத்தாதுபோகவும் அமைதல் அவசியமாகிறது. இத்தேவையை மனத்திருந்திக்கொண்டு நோக்குப்பொழுது கர்நாடக இளைப்பாடல் மரபு முறையில் வரும் இராமநாடகக் கீர்த்தளையும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தளையும் முக்கியமாகின்றன. அதாவது இக்காலகட்டத்தில் வரும் பாடல்கள் சகலாரும் குறிப்பாக அடிநிலைமட்டத்தினராலே வாய்விட்டுப் பாடத்தக்கவளாகவிருத்தல்வேண்டும். சமூகப் பிரச்சினைகள் பற்றி எழுதப்படும் கவிதைகள் சமூகமட்டத்தில் பாடப்படத்தக்கவளாகவும் இருத்தல்வேண்டும்.



இது சுவாய்கள் மிக்க ஒரு நிலைவினை ஏற்படுத்துகின்றது. இக்காலகட்டத்தில் கவிதைகள் அளவுநிலையில் சகலருக்குமுரியதாக, அதேவேளையில் கரநிலையில் செய்மை/செழுமை சிழிதும் குறையாமலுமிருத்தல்வேண்டும். இந்தச் சுவாலுக்குத் தமிழ்க்கவிதை எவ்வாறு முகங்கொடுக்கின்றதென்பதை அறிதல் நமது கடமைபா கின்றது. இந்தத் தேடலுக்கான முயற்சியினை மேற்கொள்ளும்பொழுது தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் இக்காலகட்டத்தில் ஏற்பட்டுவிட்ட மிகப்பெரிய மாற்றமொன்றினை அறிந்துகொள்ளவேண்டியது அவசியமாகிறது. அந்த மாற்றம் உரையும் கவிதையும் தத்தமக் குரிய தனித்துவங்களை வரையறை செய்துகொள்ளுள்ளமை யாகும். இந்த விடயம் தமிழ்க்கவிதை வரலாற்றுக்கு மிகமிக முக்கிய மான ஒன்றானபடியினாலே இதனைப் பற்றிச் சுற்று ஆழமாக நோக்க வேண்டுமொரு அவசியமாகிறது.

செய்யுள் என்பதற்கான கருத்து 'இலக்கிய ஆக்குகை' என்பதே யாகும். இதனை மூன்றரே பார்த்தோம். அதாவது 'உள்ளே செய்யப் பட்டது' என்பதுவே பொருளாகும். தொல்காப்பியச் செய்யுள்வியில் 'பா'வும் 'உரை'யும் செய்யுளுக்குரியவாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. புறநூலுற்றுச் செய்யுட்கள் சிலவற்றில் பாவும், உரையும் இணைந்து வருவது பற்றிப் பேராசிரியர் செல்வநாயகம் தமது 'சுறிந் உரையடை வரலாற்றில்' எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். கவித்தொகையிலும் இப் பண்பைக் காணலாம். 'உரையிடையிட்டபாட்டுடைச் செய்யுள்' ஆகும்.

இது ஒருபுறமிருக்க இன்னொரு புறத்தில் முற்றிலும் 'இலக்கியக் கற்பனைப் படைப்பாக்கம்' என்று கூறப்பட முடியாத அறப்போதனைபா வடிவத்திலேயே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளமையை அவதானித்தல் அவசியம். இது பிறமொழி இலக்கியங்களிலும் காணப்படுகின்ற அமிச மாகும். அக்காவச் சூழகம் கல்விமுறைச் சூழலில் யாப்போசைநிலைப் பட்ட பாடல் மரபினூடாகவே நீடுபோன்ற விடயங்களை எடுத்துக் கூறும் மரபு உண்டு.

ஏறத்தாழ 11ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலுள்ள நமது இலக்கியங்கள் பெரும்பாலும் தொகைநிலையாகப் பேணப்பட்டதால் இலக்கியப் படைப்பாக்கம் சாராத பாடுவொலிப் பாடல்கள் இத்தொகைநூல்களில் இவ்வாறுள்ளன. ஆனால் முற்றுமுழுதாகப் படைப்பிலக்கியம் சாராத பாடல்கள் சூரிப்பாக வறத்தாழ 11ஆம் நூற்றாண்டு முதல் வெளி வருவதைக் காணுகின்றோம். அவற்றுள் மிகமுக்கியமானவை சைவ சித்தாந்த சான்றிர நூல்களான சிவஞானப்பாகம், சிவஞானசித்தியார்

மற்றும் உமாபதிசிவாச்சாரியாரின் இருபா இருபாஃது, உன்மைநெறி விளக்கம், போற்றும்பலிநொடைவெண்பா, திருவருட்பயள், விலாவெண்பா, கெடக்கவிலெண்பா, நெஞ்சளிடுதூது, சிவப்பிரகாசம், சங்கற்பிராகாசம் எனவரும் நூல்களாகும். இவை கற்பனை சார்ந்த படைப்பாக்கங்களல்ல; ஆனால் பா ஓசையிலே வருபவை; உண்மைபான செய்வுகள்.

இவைபோன்ற பா ஓசையிலே அமைந்த பெரும்பாலும் விருத்தப்பாவிடைமற்ற படை சோதிட, மருத்துவ நூல்கள் காணப்படு கின்றமையையும் அவதானித்தல்வேண்டும். சோதிடநூல்கள் பல அச்செறியுள்ளனவென்றாலும் வைத்திய வாகடல்கள் பல ஏட்டுரு வினேயே மருத்துவக் குடும்பங்களிடையே தலைமுறை தலைமுறை யாகக் கையளிக்கப்பெற்று வந்துள்ளமையை நாமறிவோம். நம்மைப் பொறுத்தவரையில் இவை கவிதைகளல்ல; பாடுவொலி வடிவம் களாகும்.

இக்கட்டத்தில் ஆங்கிலத்தில் poetry/poem எனும் சொல்லுக்கும் verse எனும் சொல்லுக்குமிடையே உணர்த்தப்படும் வேறுபாட்டினை அறிந்துகொள்ளவேண்டும். poem என்பது கவிதை; அதாவது கவித்துவ ஆக்கமாகும். verse என்பது பாடலின் வரிசை அல்லது வரிநிலையைக் குறிப்பதாகும். verse எனும் சொல் தொடக்கநிலையில் 'உழவுசால்' அல்லது உழவு ஏரினால் ஏற்படுத்தப்படும் கிறவைக் குறித்ததாகும். ஏரின் திருப்பத்தையும் குறிப்பதென்பார். இதன்முலம் விளங்குவ நென்னைவன்றால் verse என்பது பாடலின் கவித்துவஞ்சாரா ஓசையமை தியாகும். நமது மரபுநிலைநிலை கருவதானால் சோதிட, மருத்துவப் பாடல்கள் verse ஆறும், சமஸ்கிருதத்திலும் இந்த மரபுண்டு.

ஆனால் நமக்குள்ள பெரும்பிரச்சினை என்னவென்றால் இந்தச் சோதிட, மருத்துவ நூல்கள் ஒட்டுமொத்தமாகச் சொல்லால் படைப்பிலக்கியஞ்சாராப் பாடுவொசையாக்கங்கள் நமது தமிழிலக்கிய வரலாற்று நூல்களிலே எடுத்துப் பேசப் பெறவில்லை என்பதாகும். இலக்கியம் என்பதற்குப் படைப்பாக்க இலக்கியங்கள் என்ற கருத்தினையே கொண்டிருந்தனர், கொண்டுள்ளன ரென்று கூறலாம். ஆனால் சைவ சித்தாந்தப் பாடல்களைத் தன்னிவிட வில்லை.

ஏறத்தாழ 13ஆம் நூற்றாண்டு முதல் படைப்பிலக்கியஞ்சாராத பாடுவொலி ஆக்கங்கள் பரவலாக வெளிவரும் அதேவேளையிலே படிப்படியாக ஓர் உரைமரபும் வளர்ந்து வருவதைக் காணலாம்.



இளம்பூரணனார் காவல் (10ஆம் நூற்றாண்டு) முதல் இரக்க உரைமறுபு வளரிகின்றது. இலக்கண நூல்களுக்கு மாத்திரமல்லாமல் இலக்கிய நூல்களுக்கும் உரைகள் எழுதப்படுகின்றன (பத்துப்பாட்டு - நச்சினரிக் கிளியர், பரிபாடல் - பரிமேலழகர்). சைவ சித்தாந்த நூல் களுக்கும் உரைகள் எழுதப்படுகின்றன. வைஷ்ணவ பாசுரங்களுக்கு மணிப் பிரவாள நடைபயில் ஒருபெரும் உரைமறுபு இருந்தது.

ஆயினும் தனிமே உரைநூல்களாக அதாவது, ஏற்கெனவேயுள்ள பாடல்களுக்கான உரையெடுத்துரைப்பாகவல்லாமல் தனிமே உரை நடையிலே எழுதப்பெற்ற நூல்கள் எமக்குக் கிடைத்தன.

அச்சமுறைமையின் வருகை பெரிய புரட்சிகரமான மாற்றத்தை ஏற்படுத்திற்று. அச்சமுறைமை கிறிஸ்தவ மிஷனரிமாரீனதும் அரசாங்கத்தினதும் தனிமேயினமமாக இருக்கும்வரைவில் பிரதானமாகக் கிறிஸ்தவ மதவிடயங்களினே உரைநடையில் எழுதப்பெற்றன. அஞ்சினக கள் மூலமில் கிறிஸ்தவர்களாலேயே வெளியிடப்பெற்றன. உள்நூற் மதங்களைத் தாக்கும் பிரசுரங்களும் வெளிவந்தன. 1835க்குப் பின்னர் கிறிஸ்தவர்களால்வாதோரும் அச்ச ஊடகத்தைப் பயன்படுத்தித் தமது மதங்களுக்குக்களையும் கண்டனங்களையும் எதிர்க்கண்டனங்களையும் உரைநடையிலே வெளியிடத்தொடங்கினர்.

அச்ச ஊடகம் மூலம் புதினப்பத்திரிகை முறைமை வளரத் தொடங்கிற்று.

மிகப் பிரதானமாகக் கல்வித்துறையில் ஆங்கிலவழிக் கல்விமறுபு உரையையே ஊடகமாகக் கொண்டிருந்தது. சரித்திரம், பூமிசாஸ்திரம் பற்றிய புதிய பாடநூல்கள் உரைநடையிலேயே வந்தன.

19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் இலக்கிய விடுதலை இயக்கம் ஆரம்பமாகவே அரசியல் இதழியல் வளரத்தொடங்கிற்று. இவை ஒருபுறமாக மறுபுறத்தில் உரைநடையில் மாத்திரமே எழுதப்படுவன வாகிய படைப்பிலக்கிய வடிவங்கள் கோன்றின. முதல் தமிழ் நாவல் 1879இல் வெளியிடப்பெற்றது. மூன்சி. வேதநாயகம் பின்னணைபுத் தொடர்ந்து ராஜமாமன், மாதவையா ஆகியோர் உள்வாத மான நாவல்களை எழுதினர். தமிழ்ச் சிறுகதைமும் வளரத்தொடங்கிற்று. நாவல் சிறுகதைமென்ற புனைவை இலக்கிய வடிவங்களின் கோற்றம் மிகமுகவியமானதாயும். ஏனெனில் இவை உரைநடையில் எழுதப்பெற்ற படைப்பாகக் இலக்கியங்களாகும். படைப்பாகும் சாராத எழுத்துக்களில் பாடப்படுத்தக்கூடாத தவிர தனியலகுக்களாக எழுதப்படுவனவற்றைக் 'கட்டுரை' எனும் சொற்றொடரால் குறிப்பிடும் வழக்கமிறப்பட்டது. இச்சொற்றொடர்பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் ஒருவர்

வாயினால் கூறும் கூற்றினைக் குறித்தது. இப்பொழுதே கட்டுரை களில்வாத தமிழ் எழுத்துக்களைக் கற்பனை செய்யமுடியாதநிலைமை ஏற்பட்டுவிட்டது.

இத்தகைய சூழலிற் தமிழ்க்கவிதை உயிர்ப்புடன் தெழுநிற்பட வேண்டுமானால் அது முத்திய நிலைமைகளிலிருந்து விடுபட்டு முற்றியும் புதிய ஒரு திசைமுகம் நோக்கிச்செல்வது அத்தியாவசியமென்ற உண்மை நன்கு புலப்படுகின்றது. தமிழின் வரலாற்றில் இதற்குமுன் எக்காலத்திலும் காணப்படாத புதிய சூழலும் புதிய சவால்களும் தோன்றியமை மாத்திரமல்லாமல் வருகின்ற தமிழ்க்கவிதை சகல தமிழ்மக்களினதும் தேவைகளைப் பூர்த்திசெய்வதாக இருக்கவேண்டிய நிலைமையும் ஏற்பட்டிருந்தது.

தமிழிலக்கியத்தில் எதிர்காலம் மக்கட்பொதுநிலைக்கவர்ச்சி யிலே தங்கியுள்ளமைமைய மீண்டும் வலியுறுத்துவது அவசிய மாகின்றது. இந்தச் சவாலை மிகச் சிறப்பாக நிறைவேற்றி வைத்தவர் சின்னச்சாமி ஐயர் சுப்பிரமணியன் என்ற சுப்பிரமணிய பாரதியாவார். இவர் 39 வருடங்களே வாழ்ந்தார். 1882ஆம் ஆண்டில் பிறந்து 1921ஆம் ஆண்டு காலமானார். தமது கவித்திறன் உரைப்பட்ட சிறுவயது காவல் முதலே கவிதைகள் இயற்றிய பாரதியார் தொழில்முறையாகக் தமிழாசிரியராகவும், இதழாசிரியராகவும் விளங்கினார்.

19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் கட்டத்தில் தமிழ்க்கிருத்த தேவைகள் மிகமிக அசாதாரணமானவை. காலனித்துவ ஆட்சி ஒரு புறமாகவும் அக்காலனித்துவ ஆட்சிவழியாக வந்த சமூகமாற்றங்கள் இன்னொரு புறமாகவும் ஒரு புதிய கலை, இலக்கியச்சூழலை ஏற்படுத்தியிருந்தன. பாரதியின் இலக்கியப்பணிகளின் வரலாற்றுப் பின்புலம் இதுதான்.

பாரதியின் மிகப்பெரிய சிறப்பென்று கொள்ளப்படத்தக்கது தமிழ்க்கவிதைமில் எத்தகைய மாற்றம் ஏற்படவேண்டுமென்பது பற்றியும் ஏன் அவ்வாறு ஏற்பட வேண்டுமென்பது பற்றியும் அவரிடத் திருத்த கருத்துத் தெளிவாகும். புதிய தமிழ்க்கவிதை எவ்வெவ் அயிசங்களாகக் கொண்டிருத்தல் வேண்டுமென்பது பற்றியப் பாரதியின் சப்தம், பாடலுக்கு எழுதிய மூலக்காரமில் துறிப்பிட்டுள்ளார்.

எனிய பதங்கள், எனியநடை, எனிகில் அறிந்துகொள்ளக்கூடிய சத்தம், பொது ஐனங்கள் விரும்பும் மெட்டு, இவற்றினையுடைய காரியமொன்று கற்காலத்திலே செய்து தருவோள் நமது தாய் மொழிக் துப் புதிய உயிர் தருவோளாசென்றான். தீர்ந்து வருகத்து நூற் பழக்கமுள்ள தமிழ்மக்கெல்லோரும் நன்கு பொருள் விளங்கும்படி



எழுதவதுடன் காவியத்துக்குள்ள தங்கள் குறைபடாமலும் நடத்தவே வேண்டும்.

'காரியம் மிகப்பெரியது; எனது திறமை சிறிது'இந்த முடிவுரை 1972இன் வெளிவந்த பாஞ்சாலிசபத முதற்பாகத்தில் இடம்பெறுகிறது. பாரதி நன்றான காரணப்பட்ட இலக்கியத் தேவைகளை பிசுந்த கருத்துத்தொழிவுடன் எடுத்துச்சொல்வதை உற்று நோக்கல் வேண்டும். கொல், சந்தர், கலை என்று கூறிச் செல்பவர், தொடர்ந்து 'ஒரிரண்டு வருஷத்து நூற்பழக்கமுள்ள தமிழ் பாக்களெல்லேனும் நன்கு பொருள் விளங்கும்படி' இலக்கியமிருத்தல்வேண்டுமென்று சொல்லும்பொழுது தமிழில் இலக்கிய ஜனநாயகத்துக்கான முந்திரால் கிடைப்படுவதைக் காணலாம்.

இந்த மேற்கோள் அவரது இலக்கியத் தொழிலையும், அதற்கும் மேலாக அவரிடத்திருந்த சமூக அரசியல் தொழிலையும் காட்டுகிறது.

தன்னுடைய கவிதை பற்றிய சுயமதிப்பீட்டை எட்டையபுரம் ஐயன் தாருக்கு 1919ஆம் ஆண்டில் எழுதிய சீட்டுக்கவிதிலேயும் தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறார்:

புரியவைத்தும் போற்றிடலாம் புகழ்படைத்துத்  
தழிந்தொழியைப் புகழி வேற்றும்  
கவியரசர் தமிழ்நாட்டுக் கிலைவெயறு  
வணசெய்வனாரை கழிந்தகனரே  
சுவை புதிது பொருள் புதிது வளம்புதிது  
சொற்புதிது சோதி மிக்க  
நவகவிதை எந்நாளும் அழியாத  
மகாகவிதை என்று நன்கு.....

(பாடிவார்)

அக்கவிதைகளில் மேல்பட்டவர்கள் தனது கவிதைகளை மொழி பெயர்த்துள்ளனர் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றார்.

பாரதியின் சாதனைகளை இவர் மேற்குறிப்பிட்டார்:  
மிக்நோக்காகப் பார்க்கும்பொழுது பாரதியின் மிகப்பெரிய இலக்கியச் சாதனை மேலேகாட்டியபடி முற்றிலும் மாறியிருந்த தமிழ்ச் சாதனத்திற்கு, அதாவது சமூக ஏற்றுத்தாழ்வு, உயர்கல்விப் பரிச்சயம், பரிச்சயமின்மை ஆகியவற்றை ஊடறுத்துத் தமிழ்மக்கள் சகலருக்கும் அவர்கள் கேட்பவர்களாயினுஞ்சரி, வாசிப்பவர்களாயினுஞ்சரி எல்லோருக்கும் கவிதைவைய இயைபுடைய ஒன்றாக ஆக்கியமையாகும், இவரது

தமிழ்க்கவிதைக்குச் சகலரும் 'ஆட்பட்டனர்'. இது ஒரு மிகப்பெரிய சாதனை. மிகச் சாதாரணத் தமிழனுக்கும் வினையுந்தக்க முறையில் அநேவேனையில் உயர்வாகியப் பரிச்சயமுள்ளவர்கள் விவந்து ரசிப்பதற்குமான கவித்துவ ஆழங்கொண்ட கவிதைகளை எழுதினார் (பாடிவார்).

பாரதிக்கு முன்னர் வரமுந்த தமிழ்க் கவிஞர்களைப் பெறுத்த வரையில் சங்ககாலப் பாடல்களுக்குப் பின்னர் வேறெந்தக் கவிஞருக்குமே தமிழும் முழுவதும் அவர்களது இலக்குப் பெறுதற்கான இலக்கவில்லை. இவர்களது ஆக்கங்களுக்கென ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட கேட்போர் / வாசகர் வட்டங்களுக்குத் தவிர, தேவார முருகிகளுக்குர் வைஷ்ணவ ஆழ்வார்களுக்குட சமயவாரையறை காணப்பட்டது. ஆனால் பாரதிக்கோ சகல தமிழர்களும் அவரது நூல்வாராகவாக விளங்கினர்.

இவ்வாறு சகலரையும் உட்படுத்திக்கொள்வதற்கேற்றவகையில் அவரது பாடற்பொருளின் விசேடிக அகண்டதாகவிருந்தது. தனிப்பட்ட ஆளநிலையான ஆதங்கங்கள் முதல் தேசாபிமானம்வரை மிக அகண்ட விடயவிச்சைக் கொள்பவருக்கோ, பாரதியின் பாடல்கள் பல ஏழே சில விடயங்களைப் பற்றிப்பாடப்பட்டவை என்பதிலும் பார்க்க வெவ்வேறு விடயங்கள் பற்றிய 'பதிர்ப்புறி'களாகக் (responses) காணப்பட்டன என்பதே உண்மையாகும். இதன் முக்கியத்துவம் என்னவென்றால் பாடலில் காணப்படுவன பாரதியின் கருத்துக்களாக பாத்திரமல்லாமல் கேட்போர், வாசிப்போரின் மனநிலைகளாகவும் அமைந்துவிட்டமை தான்.\*

பாரதியாருக்கு முந்தி வரமுந்த கவிஞர்களுக்கிருக்காத ஒரு குழறிமை இவரை எதிர்நோக்கி நின்றது. அது இந்திய விடுதலையப் போராட்டமாகும். பாரதியார் அனைத்திந்திய தேசாபிமானத்தையுள் தமிழியமானத்தையும் ஒன்றுக்குள் ஒன்று இணைந்ததாகவே

\* மேலாண்டு பாடல் முகலிய மத அறங்கல் பாடல்களிலேயும் இப்பண்பு தொழிற் பதில்களில் காணலாம். அப்பரிசுத்தே, மானிக்கவாக்கியத்தே, பெரிபுறவானதே, சம்பந்தவாக்கியது பாடல்களில்லையே பத்தர் தருவர் பாதிக்கிப்பொழுது அப்பாடல் குறிக்க துவல் ஆசனியவது மனநிலையாகபாத்திரமல்லாமல் அதனைப் பற்றுவாள் அபுரான அதுபவ வெளிப்பாடானால் அமைத்து விடுகின்றது. இவ்வாறே பத்திர்ப்பாடல்களைய் பாடுவாள் நேக்குருகி காண்கிறீயீடக் தொகுதவல் பாரதியின் பாடல்கள் கட்டும்மனநிலை அதுபவம் அந்நியப்பாடற் ஒன்றுதும்.



பார்க்கிறார். அவர் ஒரேவேளையில் இந்தியனாகவும் தமிழனாகவும் விளங்குகிறார். பாருக்குள்ளே நல்ல நாடு நம் பாரத நாடு' என்று சொல்வதும் 'யாமறிந்த மொழிகளிலே தமிழ்மொழியேயே இனிதாவ தெற்கும் காணோம்' என்று சொல்வதும் அவரைப் பொறுத்தவரையில் ஒன்றுக்கொன்று முரணானதாகக் காணப்படவில்லை. இந்நோக்கு காலத்தின் தேவையாகவும் அதேவேளையில் அவரது பார்வையின் விசாலத்தைக் காட்டுவதாகவும் அமைகிறது. அனைத்திந்திய வட்டத்தினுள் தமிழின் முக்கியத்துவம் நன்கு வற்புறுத்தப்படுகிறது.

அந்திய ஆட்சி எதிர்ப்புக் காரணமாகவே அனைத்திந்திய முழுமை பற்றிய உணர்வு பாரதிக்கு முக்கியமாகிறது. 'சிந்து ததியின் மிசை நிலவின்மேல்' என்ற பாடலில் இந்த இந்திய முழுமைக்குள் இந்தியர்கள் சகலரும் இந்தியா தரும் இனிமைகளைச் சமமாக அனுபவிப்ப வர்களாகவே காட்டப்படுகின்றனர். ஆனால் உள்மையின் பாரதியின் அகண்ட பார்வை இந்தியாவுக்குள்ளேயே நின்றுவிட்ட ஒன்றல்ல. அதற்கும் மேலேபோய் உலகின் மற்றைய நாடுகளைப் பார்ப்பதாகவும் ஒரு பிரபஞ்சப் பொதுமையை (universalism) நடித்திப்பதைக் காணலாம். ருஷியாவைப் பற்றியும் பெல்ஜியத்தைப் பற்றியும் மானிடமையைப் பற்றியும் பாரதிக்கு நன்மையைக் காணலாம். சகல ஜீவராசிகளையும் ஒன்றாகப் பார்க்கின்றது மத்திரமல்லபாயல் சகல உலக மக்களையும் நிறவேறுபாடுகளைக் களைந்து ஒரே மானுடமாகப் பார்க்கும்பார்வை விசாலத்தையும் அவதானித்தல் வேண்டும். இது சடங்கு நிலைகளுக்கு அப்பாலே நிற்கின்ற வேதாந்த மெய்யியலைத் தளமாகக்கொண்டது.

காக்கை குருவி எங்கள் லாதி - நீள்  
கடலும் மலையடி எங்கள் கூட்டம்,  
நோக்குத் திசையெல்லாம் நாமன்றி வேறில்லை;  
நோக்க நோக்கக் களியாட்டம்  
வெள்ளை நிறத்தொரு பூனை - எங்கள்  
விட்டில் வளந்து கண்மர்;  
சின்னைகள் பெற்றதப் பூனை - அவை  
பேருக் கொருநிற மாகும்,  
சாய்பல் நிறமொரு குட்டி - ஒருநீ  
சாந்து நிறமொரு குட்டி  
பாய்ப் நிறமொரு குட்டி - வெள்ளைப்  
பாலி னிறமொரு குட்டி

வண்ணங்கள் வேற்றுமைப்பட்டால் - அழில்  
மானுடர் வேற்றுமை யில்லை  
வண்ணங்கள் செய்கைகளை வளம் - இங்கு  
யாவர்க்கும் ஒன்றொடல் காணீர்

(பாதிபார்)

இப்பாடல் பாரதியின் பிரபஞ்சப் பொதுமைநோக்கினையும் மானுடப் பொதுமைநோக்கினையும் நன்கு காட்டுகின்றது.

பாரதியின் முக்கியத்துவம் பற்றியும் அவரது பிரதான சாதனைகள் பற்றியும் பேசப்படும்பொழுது முனைப்புறுத்தப்படாத ஒரு முக்கிய விடயம் அவர் பழமையையும் பாரம்பரியத்தையும் பயன்படுத்தியுள்ள முறைமையாகும். இது பற்றிப் பேசும்பொழுது இது தொடர்பான ஒரு உள்மையை இங்கு மீளவேண்டியது அவசியமாகும். முன்பு காணப் படாத ஒரு புதுமையை நோக்கித் தளவு மொழியின் கவித்துவப் போக்கைத்திருப்பமுனைகின்ற ஒரு கவிஞர் தனக்கு முந்திய கவித்துவப் பாரம்பரியங்களை எத்துணை ஆழமாக அறிந்திருந்தாரென்பதும் அதனை எவ்வாறு பசுணையாகக்கொண்டு புதிய ஊட்டங்களுக்கு இடங் கொடுக்கிறாரென்பதும் முக்கிய விடயங்களாகும். தமிழின் முதல் கவிதைத் திசைநிர்ணயத்தைச் சாதித்த இளங்கோ சங்கப்பாடல் மரபை எவ்வாறு தளதாக்கிச் சிலப்பதிகாரமென்ற வளர்படியைத் தொடக்கி வைத்தார் என்பதனை ஏற்கெனவே பார்த்தோம். பாரதி இதே சாதனையை எவ்வாறு செய்கிறார் என்பதனை நோக்கவேண்டும்.

இதுதொடர்பாக இரண்டு விடயங்கள் முக்கியமாகும் - ஒன்று, வரலாற்றுச் சூழ்நிலை; மற்றது குறிப்பிட்ட கவிஞரின் ஆளுமை.

இந்த இருவிடயங்களையும் மனத்திருத்தி நோக்குகின்றபொழுது பாரதி வாழ்ந்த காலத்தில் சங்கஇலக்கியங்களின் மீள்கண்டுபிடிப்புப் பெருந்தாக்கத்தை ஏற்படுத்தவில்லை. உ. வே. சாமிநாயகரின் புகிப்புப் பணியைப் புகழ்ந்தாலும் சங்கஇலக்கியங்களின் இலக்கிய வரலாற்று முக்கியத்துவம் பாரதியிடத்துப் பெரிதாகக் காணப்படவில்லையென்பது தெரிகிறது. பாரதிக்குத் திருக்குறள், சிலப்பதிகாரம் ஆகியனவே முக்கியமானவையென்பது அவரது பாடற்சூழ்நிலைகளால் தெரிய வருகிறது. பக்தி இலக்கியங்களுள் தேவார, திருவாசகங்களிலும் பார்க்க, ஆழ்வார் பாசுரங்களில் ஆழமான ஈடுபாடுமுத்து தெரிகிறது. கம்பனைப் பற்றிய பாரதியாரின் கணிப்பு அவர் கம்பராமாயணத்தின் ஆக்கநுண்மை களை நன்கு அறிந்திருந்தார் என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது (கம்பனைச் சொரு மானுடன் வாழ்ந்ததும்). பக்திப் பாரம்பரியத்தில் வள்ளலார் வரை அவருக்குப் பரிசீலம் இருந்தது.



பாரதினை புலமையின் முக்கிய அம்சம் வடமொழி இலக்கியத்தில் அவருக்கிருந்த ஆழமான பரிச்சயமாகும். விவாசர், வால்மீகி, காவி தாசனை ஆழமாகவே அறிந்திருந்தார். காசியிலிருந்தபொழுது வரன் முறையாக வடமொழி இலக்கண, இலக்கியங்களைப் படித்திருந்தார்.

இவற்றுக்கு மேலாக ஆழமான ஆய்வினை இலக்கியப் பரிச்சயமுமிருந்தது. பாரதி தன்னை 'ஷெல்லிதாசன்' என்ற கூறிக்கொண்டார்.

வடமொழி, ஆய்வினைப் பரிச்சயமிருப்பினும் பாரதி தமிழ்ப் பாரம்பரியத்திலேயே காலான்றி நின்றாரென்பது முக்கியமான உண்மையாகும். அந்தத் தமிழ்ப் பாரம்பரிய வலுவை அவருடைய பாடல்களின் மரபிலே காண்கொள்ளலாம். பாரதியின் முதற்பாடல் களஞ்சி ஒன்றான 'தள்ளிப் போகும்' எனும் பாடலைப் பார்க்கும் பொழுது அதில் கவனப்பட்டுள்ள மொழிநடை நவீன காலத்துக்கு முற்பட்ட தன்மைகளைக் காட்டுகிறது. அத்துடன் கையாள்பட்டுள்ள சொற்களும் 'தொல்லிந்தொளி'யைக் கொண்டனவாகவேயுள்ளன. பாரதி அகவல், வெண்பா என்ற முது 'பா' வடிவங்களை மிகச்செழுமை யாகவே கையாண்டுள்ளார். விருத்தத்திலும் (சுயசரிதை) அவரது மேதாவியோசம் நன்றி புலப்படுகிறது. மேலும் ஒருபா ஒருபாடல் நான்மணிமாலை, தசாவதம் ஆகிய வடிவங்களையும் அவர் கையாற்றுவதை நோக்கல் வேண்டும்.

இக்கட்டத்திலேநான் பாரதி தனது முப்பத்தொன்பதாவது (39) வயதிலேயே கல்யாணி விட்டாரென்பது தமிழருக்கு எத்துணை இழப்பாக அமைந்துள்ளது என்பதைக்காட்டி நினைந்து வரலாம். முதிர்ந்த நிலையில் வாழ்ந்திருப்பாரேயானால் அவரது பங்களிப்பு நிச்சயம் மிகவும் செழுமையானதாக இருந்திருக்கும்.

ஆயினும் அந்த 39 வயதுக்குள்ளேயே அவர் தமிழ் இந்தியப் பாரம்பரியத்தை எவ்வாறு தளையாக்கித் தனது புதிய கவித்துவத் தேடல் களுக்குள்ள பசனையாகக் கொண்டாரென்பது தெரிகிறது.

கண்ணன்பாட்டு இடற்கான மிகச் சிறந்த உதாரணமாகும். ஆர்வர்கள் வழியாகவே கண்ணனைச் சித்திரிக்கத் தொடங்கியின்றா ரெனினார் பாரதியார் காட்டுகின்ற படிமங்கள் சில புதியனவையாகும். கண்ணனைக் காதலி கண்ணம்மாவாகப் பாட்பது புதியதொன்றாகும். கண்ணன் பற்றிய பாரதியின் பாடல்களில் கண்ணன் என் சீடனென்பது மிக அற்புதமான ஒன்றாகும். தான் எழுதிய கவிதைகளைப் படியெடுப்பதற்கான சி. னாகக் கண்ணனைப் பயன்படுத்தி அறிவேற்பட்ட சிரமங்களைக் கூறி இறுதியில், கண்ணன் கூறிய வரிகளாக வருபவை பத்தி நிலையில் மிகப்பெரிய உண்மையொன்றினை வற்புறுத்துவதாகவுள்ளது.

ஐயனே, நீன்வழி யனைத்தெழுப் கொள்ளுவேன்:  
தொழில்பல புரிவேன் துன்பயில் கெடும்  
இனிதினக் கெண்ணல் எய்திடா தென்பல  
நல்லசொல் லுரைத்து நனைத்தவன் மறைந்தான்  
மறைந்ததோர் கண்ணன் மறுகளைத் தென்றன்  
நெஞ்சிலே தோன்றி நிகழ்த்துவா னாயினன்  
மகனே, ஒன்றை யாக்குதல் மாறும்படி  
அழித்திட வெய்வாம் நினைசெய வன்றுகாண்  
தோற்றேன் எனநீ உரைத்திடும் பொழுதிலே  
வென்றாய் உலகினில் வேண்டிய தொழிலெவாம்  
ஆசையுந் தாபமும் அகற்றியே புரிந்து  
வாழ்க நீ என்றான் வாழ்க மற்றவனே!

(பாரதியார்)

மதப் பாரம்பரியத்தினைத் தளமாகக்கொள்ளும் அகேவளை யில் அநனைத் தனது புதிய சிந்தனைகளுக்கான சமூக அரசியல் கருத்து நிலைக்கான தளமாகக்கொள்வதைப் பார்க்கும்பொழுது 'பாரம் பரியம்', 'மதம்' என்பனவற்றுக்கான புதிய சமூகத்தளத்தைக் கட்டிச் செல்லது மிக முக்கியமான ஆர் அம்சமாகும். சாஸ்வதியைப் பற்றிப் பாடுமப்பொழுது,

கைவந்தளி உறைப்பவர் தெய்வம்  
கலைஞர் தெய்வம் கடவுளர் தெய்வம்

என்று கூறுவதை நோக்குக.

நமக்குத் தொழில் கவிதை நாட்டிற் குழைத்தல்  
இமைப் பொழுதுந் சோராதிருத்தல் .....

எனும் வரிகள் 'விநாயகர் நான்மணிமாலை'யிலே வருபவையாகும். பாரதி வேதாந்தக் கருத்துநிலையுள்ள சக்தி உபாசகராக விளங்கி னாரென்பது பாரதி பற்றிய புரிதலுக்கான ஓர் அச்சாணி அம்சமாகும். ரஷ்யப் புரட்சியைக் காளியின் நடனமாகவே கண்கொண்டார். சக்தி நிலைப் பாடு இந்தியாவை பாரதமாதாராகப் பார்க்கின்ற, தமிழைத் தாயாகப் பார்க்கின்ற நிலைப்பாடுகளுக்கு அத்திவாரம் இடுகின்றது.

இவ்விடயத்தில் இந்திய விடுதலையை மனத்துள் நிறுத்தி அதற்கான ஒரு கவித்துவ வெளிப்பாடாகப் பாரஞ்சாலிசபத்ததைக் கொள்வது,



தொல்பயங்களை அவர் பயன்படுத்தும் முறையின் ஆழத்தைச் சுட்டி நிற்கிறது.

இந்தத் தளத்தில் நின்றுகொண்டே அவர் சமூகச் சீர்திருத்தத்துக்கு வருகிறார். நவீன உலகத்துக்கு அடிப்படையான சமூக சமத்துவத்தை வலுவுடன் வற்புறுத்துகிறார். சுருக்கமாகக் கூறினால் பாரதி ஏற்படுத்திய நிசைதிருப்பத்தில் முக்கியத்துவத்தைப் பின்புறமாறு தொகுத்துக் கூறலாம் :

பாரதியின் சாதனை தமிழ்மொழியின் பயன்பாட்டைப் பொதுமக்கள் நிலைப்படுத்துதலுக்கான குரலைக் கொடுத்ததும், அந்தச் சாதனையைச் செயல் சாத்தியப்படுத்தும் படைப்புக்களை முன்வைத்ததுமாகும்.

இந்த இரண்டு சாதனைகளும், தமிழின் இலக்கிய ரூபியில் ஒருபுதிய செல்நெறியை உண்டாக்கின. தமிழிலக்கியம் புதிய உணர்முறையையும், உணர்நிறமையும், அழகியல் உணர்வையும் பெற்றது.

பாரதி இந்த மாற்றத்தைச் செய்யும்பொழுது, அந்தக்கால கட்டத்துக்குரிய சமூகப் பின்புலம், அரசியற் கருத்துநிலை, சமூகப் பார்வை ஆகியன பற்றிய தெளிவுடன் காணப்பட்டார். அவர் வேறொரு நிலையில் இருந்திருக்க முடியாது.

அவர் சாதனை என்னவெனில், 'அவர் திறந்துவிட்ட கதவும், தளர்த்திவிட்ட பொருளும் பின்வந்த தேவைகளைப் பூர்த்திசெய்வனவாக அமைந்தனமே' (கி. பார்த்திபராஜாவின் 'கடந்த நூற்றாண்டுக் கவிஞன் பற்றிய ஒரு மகிப்பீடு' எனும் நூலுக்கு எழுதப்பெற்ற எனது முன்னுரையிலிருந்து, 2021).

'நிசைதிருப்பமாக அமைபும் மாற்றம்' எனக் கூறும்பொழுது நாம் மனத்திருத்தவேண்டிய இன்றியமையாத அமிசம் அந்தத் திருப்பம் கவிதையின் அழகியற் புலப்பதிலில் ஏற்படுத்தும் மாற்றமேயாகும். இந்த விடயம் மிகமுக்கியமானது. கவிதையின் சுவைபற்றி முன்னர் நிலவிய கருத்துக்கள் மாறி இக்கிசைதிருப்பத்துடன் ஒரு புதிய கவைமுறைமை வருகிறது. கவிதையின் சுட்டளமப்பு, எடுத்துக்கூறல், எடுத்துரைப்பு முறைமைகள் மாறிவரக் கவிதையிலிருந்து எதிர்பார்க்கப்படும் கவை உணர்விலும் அதனிலும் மேலாகச் சுவைநுகர்விலும் மாற்றங்களைப்பெறும். சிலப்பதிகார காலம் வரை வந்த பாடல்களின் கவர்ச்சி, இனிமை பற்றிய கருத்துக்களுக்கும் சிலப்பதிகாரத்தினால் ஏற்படுத்தப்பட்ட கவை மாற்றத்துக்கும் அந்த மாற்றத்தினையடிப்படே நெற்றினம்புகின்ற புதிய சுவைத் தேடல்களுக்கும்டையே பெருந்த

வேறுபாடிருப்பதை நாமறிவோம். சங்க இலக்கியங்களில் அவ்வச் சூழமைவுக்கேற்ற உணர்ச்சிநிலை முக்கியப்பட்டிருக்கது. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தோடு - தொடர்நிலைச் செய்யுளோடு அந்த உணர்ச்சிநிலை பரத்திர இயக்கத்தினூடாக வருவதாக மாறுகிறது. இதனால் பாத்திரத்தின் மாணுநிலை முக்கியமாகிறது. அத்துடன் குறிப்பிட்ட ஒரு சம்பவனத்தினடியாகக் கிளம்பும் உணர்ச்சிநிலையைச் சுற்றி விரிந்த பரப்பிலே வைத்துப் பரக்கும் தன்மையுண்டாகிறது. காப்பியங்களின் உயர்நாடி இதுதான்.

அரசவை மட்டத்திலே தோன்றிய முத்தொள்ளாயிரம், நந்திக் கலம்பகம் போன்றவைகூட அகத்தினைக்குரிய கூற்றுக்களைப் பரத்திர நிலைப்பட்ட ஆதவக்கங்களாக வெளிக்கொணருகின்றன. சங்கப்பாடல்களில் புலவரின் சித்திரிப்பே முக்கியமாகிறது. நெடுநல்வாடை முதல் பரத்திரங்களின் மாணுநிலைப்பாடு முக்கியமாகத் தொடங்குகிறது எனலாம். அற்புதமான இலக்கியங்களைச் செல்நெறியை விடுத்து நோக்குவோமேயானால் இது புலவராகிறது. உண்மையில் திருக்குறள் காமத்துப்பாலில் வரும் சித்திரிப்புமுறை நற்றிணை, குறுந்தொகையிலே காணப்படும் முறைமையிலிருந்து வேறுபடுகின்றது. சுருக்கமாகச் சொன்னால் சிலப்பதிகாரத்தோடு தமிழ்க் கவிதைச்சுவை பற்றிய எதிர்பாப்புகளே மாறுபடுகின்றன.

பாரதியின் வருகையோடு இந்தச் சுவை மாற்றம், புதிய அழகியல் உணர்முறைமை மாறுபடுகின்றது. பாரதியின் கவர்ச்சி வெறுமனே சொல் எளிமையின்மேல், உண்மையில் பாரதியின் சொற்கையாழகையில் எளிமையான பதங்களின் உணர்வாழமே முக்கியப்படும். 'சின்னஞ்சிறு சிவியே கண்ணம்மா' என்ற பாடலாக இருக்கலாம் அல்லது 'குயிற் பாட்டாக' இருக்கலாம் அல்லது 'வாழ்க்கையேமம்மா' என்ற காதலி பற்றிய பாடலாக இருக்கலாம். இவையெல்லாவற்றிலும் எவ்வோருக்கும் விளங்கத்தக்க தமிழ்ச் சொற்கள் உணர்வுக் கூர்மையுடன் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இப்படிச் செய்யும்பொழுது இந்த எளிய பதங்கள் கண்டாமணி ஓசை ஏற்படுத்தும். அதிர்வைப்போன்று மளதிலே, நினைவிலே உணர்ச்சியலைகளை ஏற்படுத்துவனவாக அமைவதைக் காணலாம். நவீனகாலத்துக்கு முந்திய பெரும்பாலான பாடல்களில் இந்த உணர்வுத்திறப்புநிலை சலபமாக வராது. சொல்லின் பொருள் தெரியாமலிருக்கலாம் அல்லது அந்த ஓசையமைதி கவனி ஆழமற்றவர்களுக்குத் தொலைவிலுள்ளது போலவிரும்பும். 'நமக்குத் தெரியில் கவிதை' எனும் பாடல் வெண்பாதான். ஆனால் நல்வழி, நன்னெறியில் வரும் வெண்பாக்களைப் போன்றதல்ல. அங்கே சிலுவர்களுக்கான பாடல்களில் கூடப்



பாரதிதாசன் தமிழ்த் தலைவர் அரசியலின் குரலாகவும் உதாரணமாகவும் விளங்க நாமக்கல் கவிஞரே இந்நிபு தேசிய நிலைப்பாட்டுக்கு அநிக அழுத்தம் செலுத்தினார்.

பாரதிதாசன், நாமக்கல் கவிஞரென்ற இருகிளைப்பாடு ஔரணவுக்குப் பாரதியின் மறைவின் பின்வந்த தமிழக அரசியலின் இரு கிளைப்பாட்டைக் காட்டுகின்றதெனலாம். பாரதிதாசனது கவிதையில் புலனுணர்ச்சி எடுபாடு நிச்சயமாக மேலோங்கி நிற்கும்.

இத்தொகுதியினுள் வரும் தேசிகவிநாயகப்பிள்ளையோ அவரது கவிதைகளின் தன்மைமயான ஓட்டம் காரணமாகப் பிரதானமாகக் குழந்தைகளுக்கான கவிஞராகத் தெரியப்பட்டார். ஆனால் அவரிடத்து ஆழமான சமூகநோக்கு இருந்ததென்பதை அவரது 'நாஞ்சிவந்தாட்டு மருமக்கள் வழி மான்யியம்' எழும் நெடுங்கவிதை எடுத்துக்காட்டுகிறது. இவற்று கவிதைகளான நோக்கும்பொழுது பாரதியின் நோக்கும், செல்வாக்கும் இவரிடத்துக் காணப்படுவதை மறுக்கமுடியாது. இவர்கள் மூவரையும் ஒருங்குசேரவைத்து நோக்கும்பொழுதுதான் பாரதிக்குப் பின்னர் தமிழ்க்கவித்துவ வாய்க்கால்கள் எவ்வாறு மாறியுள்ளன என்பது தெரியவருகிறது. இந்த வாய்க்கால்கள் ஒவ்வொன்றுமுள்ள கவிதையோட்டங்களில் பாரதியின் குரல் அடிநாதமாக, ஆதாரகருதியாக அமையும் அதேவேளையில் அந்தஅந்தக் கவிஞர்களின் கருத்து நிலையும் கவித்துவ ஆற்றலும் அவர்களைப் பிரித்துப் பார்க்கத்தக்க கவித்துவ ஆளுமைகளாகக் காட்டுகின்றன.

பாரதிக்குப் பின்வரும் தமிழ்க்கவிதைப்போக்கின் இயல்புகளை இனங்காணாமுனையும்பொழுது 1920 - 50 காலப்பிரிவில் முனைப்புப் பெறும் அரசியல் இயக்கங்கள் பற்றி அறிவது அவசியமாகிறது.

பாரதியின் மறைவின் பின்னர் (1921) தமிழ்நாட்டைப் பொறுத்த வரையில் இரு பிரதான அரசியல் நிலைப்பாடுகள் காணப்படுவதை அவதானிக்கலாம்.

முதலாவது அனைத்திந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்தில் தமிழ்நாடு நிலைநின்ற வளர்ச்சிகளாகும். இதற்குள் காங்கீய நிலைப்பட்ட சமூக நடவடிக்கைகளும் உள்வந்தன. இரண்டாவது 'தமிழுணர்ச்சி அரசியல்' இன்று அடைபாளம் காணப்படத்தக்க அரசியற் போக்காகும். இதன் தளமாகப் பிராமணர், பிராமணரல்லாதோர் வேறுபாடு மிகமுக்கியமான அம்சமாயிற்று. இந்தியாவின் மற்றைய மாநிலங்களிலே நடந்தது போன்று தமிழ்நாட்டிலே காங்கிரஸ் ஒரு சமூக மாற்றச் சக்தியாக சமூக ஓற்றத்தாழ்வுகளுக்கு எதிராகப் போராடுகிற சக்தியாக விளங்கவில்லை. தீண்டாமை, கோயில்களுக்குள் செல்லுதல் போன்ற சில விடயங்களின்

சிலர் ஆர்வங்காட்டினரென்றும் பிராமணிய எதிர்ப்பினைத் தளமாகக் கொண்ட 'சமயரீயாத இயக்கம்' (1936) மிகமுக்கியமான ஒன்றாக மேற்கிளம்புகிறது. இக்கட்டத்தில் தமிழ்முணர்வு என்பது படிப்படியாக அந்த அரசியல் செல்வெறியின் பிரதான இயல்பாக மாறுகிறது. பாரதிதாசன் இந்தத் தமிழுணர்ச்சி அரசியலில் பிரதான கவிக்குரலாக மேற்கிளம்புகிறார். அவரது கவிதைகளில் தமிழுணர்வு பிரதானமாகின்றது.

ஆனால், பாரதிதாசனது கவித்துவத்தை மெழியுணர்ச்சியென்ற வரையறைக்குள் மட்டுப்படுத்திவிட முடியாது. பாரதிதாசன் புலனுணர்வு உணர்நிறனை நிறையக்கொண்டிருந்தவர். அவருடைய கவிதைகளிலே புலன்வழிவரும் உணர்முறைமை தெரியப்படும். அவருடைய படிமங்கள் இதனை நன்கு வெளிக்கொணரும். குறிப்பாகப் பெண்கள் நிலைப்பட்ட எடுத்துரைப்புக்களில் இந்த உணர்நிறன் தொழிற்படுவதைக் காணலாம். விதவைகளைப் பற்றிப் பாடும் பொழுதுகூட,

கோரிக்கையற்றதுக் கீடக்கு தன்னை - நன்கு

வெளிற் பழுத்த பலா

லிகக் கொடியதென் றெண்ணிடப்பட்டதெண்ணெ -

குளிர் வடிவின்ற வட்டநிலா

என்பார்.

தமிழ்ப்பண்பாட்டுக்குழமை எடுத்துக்கூறும்முறையில் மனைதக் கவரும் 'கதகதப்புணர்வு' தென்படும்.

இந்தப் புலனுணர்வு உணர்நிறன் தமிழுணர்ச்சி பற்றிய விடயங் களைப் பேசும்பொழுது அளப்பரிய ஆவேச உணர்வைத் தள்ளுள் அடக்கி நிற்கும்:

கொலை வாரீணை எட்டா

கொடி யோர் செயவறவே.....

ஏறத்தாழ 1935இன் பின்னர் தமிழ்நாட்டில் காங்கிரஸ் ஒரு பிரதான சமூகஇயக்கச் சக்தியாக இருப்பது நின்றுபோக, தமிழியக்க நிலைப்பாடு பிரதானமடைகிறது. இத்தகைய சூழலில் சில கவிஞர்கள் அரசியல் விடயப்பொருள் பற்றி எழுந்தது ஆள்நிலை உணர்ச்சிக் கவிதைகளையே தமது பிரதான வெளிப்பாடாகக்கொள்கின்றனர். ச.து.க. யோசி, நிருவேகசீதாராம், தமிழ்ஒளி, சாவீவாஹனன், அ. சீனிவாசராகவன், கனகவலாசன் போன்றோரிடத்து இப்பெண்கிளைக் காரணலாம்.



பாரதிக்குப் பின்னரும் கவிதை வளர்ச்சியின் ஒருமுக்கிய கமையப் புள்ளியாக அமைவது மணிக்கொடிக் காவியமே. தமிழின் நவீனஇலக்கிய வளர்ச்சியின் அச்சாணியான புலையகதை, வளர்ச்சியை இது தமிழினலைப்படுத்துகிறது. புதுமைப்பித்தன், கு.ப. ரா. சிறுகதைத் துறையிலும் க. நா. சு., சண்முகசுந்தரம் போன்றோர் நாவல்துறையிலும் சாதனைகளை நிலைநாட்டினர். மணிக்கொடிக் குழுவினருடாகவே தமிழிற் புதுக்கவிதைக்கான தோவையும் தியாயப்பாரும் எடுத்துக் கூறப்படுகின்றன. சந்திரமரபுகளுக்கு அப்பாலான சொல்லோவியல் களிந்துடாக ஒரு புதிய கவித்துவநெயி் தோற்றுவிக்கப்படுகிறது. இதில் சமகால ஆய்கிலக் கவிதையிலக்கியத்தில் நாக்கம் மிகக் கணிசமாக விருந்தது. இந்தப் புதிய 'யாப்பு'க்கு என்ன பெயரிடுவதென்பது கவரகியமான ஒரு பிரச்சினையாகிற்று. சிலர் 'வாளகவிதை' என்றனர். இந்தச் சொற்றொடரினுள்ளே ஓர் அடிப்படை முரண்பாடுள்ள தெளிதூம் (கவிதை எப்படி வரையாகலாம் அவ்வது வரணம் எப்படிக் கவிதைவராகலாம்) கவித்துவமென்பது சந்திரமரபுக்கு அப்பாலான தென்ற நிலைப்பாடு தெளிவாயிற்று.

மணிக்கொடிக் காலத்திலேயே புதுமைப்பித்தன் (வேறுபிக் கந்த காமிக்கவிராயர்), ரகுநாதன் (திருச்சிற்றம்பலக் கவிராயர்), ஆகியோர் சில பரிட்சுபித்தங்களை மேற்கொண்டனர். ஆயினும் இவ்வகவிதைக்குத் தோப்புவிதி தமிழிலக்கிய அறிவு காரணமாக இவர்கள் கொண்டனர். அகலல் போன்ற யாப்புக்களை நன்கு பயன்படுத்தினர்.

மணிக்கொடிக்குழுக் காலத்திலேயே தமிழின் புதுக்கவிதை யாலது, மேலும் பின்போடத்தக்க ஒன்றாக ஆகியது. இலக்கியக் கவனிப்பை லுத்தது.

ஏறத்தாழ 1950இல் பின்னர் தமிழ்க்கவிதையில் பாரதிதாசன் பரம்பலாயினர் ஒருபுறமாகவும் கவித்துவப் பரிட்சுபித்திகள் இன் வெரு புறமாகவும் முக்கியமடையத் தொடங்குகின்றனர். இந்த வளர்ச்சிகள் பற்றி அடுத்துவரும் உரைநிலும் லிச்சயம் பார்க்கோம்.

இவை யாவற்றுக்கும் மேலாக பாரதி தமிழின் மறாகவிகளூன் ஒருவரென்று திறமைப்பட்டது மணிக்கொடிக் காவியத்திலேயே. பாரதியின் கவிதைகளைக் கிண்டலூன் பிராங்கிய கங்கி ஆர். கிருஷ்ணமூத்திரிக்கு எதிராகக் கு. ப. ரா., சிட்டி சந்திரமரபும் ஆகியோர் பாரதியின் மறு கவித்துவச் சாதனையை நிலைநாற்றுகின்றனர் (பார்க்க அவர்களது 'கவ்வயன் என் கவி'). இது அக்காலத்தின் முக்கிய இலக்கிய விவாதங்களுள் ஒன்றாக விளங்கியது. அதுபற்றி 'பாரதி - மறவு முகல் மறாகவிக வரை' என்றும் தானினைப் பார்க்கலாம்.

6

## கட்புல, செவிப்புல ஊடகங்களில் தமிழ்க்கவிதை

தமிழிலக்கிய வரலாற்றிலே, நூல்கள் அவற்றை எழுதியோர், எழுதியோர் வாழ்ந்தகாலம் என்பனவே முனைப்புறுத்திக் கூறப்படும் வழக்கு உண்டு. ஆனால் இந்நூல்களின் தோற்றம், விரியோகம், தொழிலுட்ப அமிசங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் எவற்றையும் நாய்கள் காண்பது அரிதாகவே உள்ளது. இலக்கியத்திற்கான தொழிலுட்பம் என்றும்போது அது எதிலே எழுதப்படுகிறது என்பது பற்றியோ அதனைப் புலவர் பாட, 'சரலிகிதமாக' எழுதியவர் யார், ஒரு நூல் அதன் ஆசிரியரால் எழுதி முடிக்கப்பெறும்பொழுது பெரும்பாலும் எத்தனைப் பிரதிகளைக் கொண்டதாக இருந்திருக்கும், லா பெருக்கப்பட்ட நூல்கள் எவ்வாறு மற்றைய இடங்களிலும் கொண்ட செல்லப்பட்டன என வரும் விடயங்கள் இன்றுவரை யாது தமிழிலக்கிய வரலாற்றெழுது முறைக்குள் வரவில்லை.

தமிழ்நாட்டு மரபினை எடுத்து நோக்கும்பொழுது நூல்கள் எடுகளிலேயே எழுதப்பட்டன என்பது தெரிந்ததே. ஏடு என்பது பனையோலையாலான பதப்படுத்தப்பெற்ற இதழைக் குறிப்பது. இன்றும் பிள்ளையொன்றுக்கு வித்தியாரம்பம் செய்யப்படும்பொழுது பனையோலையாலான இதழில் எழுதத் தொடங்குவதையே ஏடுதொடங்குதல் என்பர்.

இந்தப் பனையோலை இதழ்களில் ஒரு விடயம் பற்றி எழுதி அதனை ஒன்றாகச் சேர்த்து இருபுறங்களிலும் மரக்கட்டைகளை வைத்து அதன் பேறுகையை உறுதிபெய்வர்.



ஏடு எனும் சொல்லின் அடியாகத் தோன்றி முதலில் இதழைக் குறித்துப் பின்னர் பணையோலையாலான ஏட்டுப் பத்திரத்தைக் குறித்து என்பர். ஏடு எனும் சொற்பிரயோகம் முதலில் சிவப்பதிகாரத்திலேயே வந்துள்ளது.

சில்களத்தில் பனைக்குடும்பத்தைச் சார்ந்த 'தல்வ' என்னும் மரத்தின் ஓலைகளைக்கொண்டு ஏடு தயார் செய்வர். அந்த ஏடு தமிழிலுள்ளது போலல்லாது சுற்றுக்கூடியதாகவிருக்கும். அதனைப் 'புஸ்கொல' என்பர்; பெருந் (புஸ்தக) எனவும் வரும். இத்தகவலைத் தந்தவர் பேராசிரியர் கனித கமலத் அவர்களாவர். விலிவியங்கூட முதலில் சுருள் (scroll) நிலையிலேயே எழுதப்பட்டுள்ளதென்பது இப்பொழுது தெரியவந்துள்ளது.

ஓலைகளின் இடது கைப்புறத்திலுள்ள நூல் மூலம் (கயிறு) அந்த ஓலைகள் யாவும் ஒன்றாக இணைக்கப்பெற்று அதற்குமேல் அந்நூல் தொகுதியினைச் சுற்றிக்கட்டுவதாகிய ஒரு நூல் உண்டு. ஒவ்வொரு விடயம் பற்றிய பணையோலைத் தொகுதியையும் இவ்வாறு ஒன்றாக்கி வைத்தல் மரபாகும். நூல் என்பதற்குப் புத்தகம் என்ற கருத்து இதன் காரணமாக வந்ததுபோலும். நவீன காலத்துக்கு முற்பட்ட காலத்து நூல்கள் தயாரிக்கப்படுவது இம்முறையிலேயேயிருந்தது. முகவில் பாடல்களும் பின்னர் உரையுங்கூட இவ் ஓலைகளிலேயே எழுதப் பெற்றன.

இவ் ஏடுகளின் தொடர்பியல் அமிசுத்தினை நோக்குதல் அவசியமாகிறது. இந்த ஏட்டின் தன்மை காரணமாக ஒவ்வொரு மானாவரிடத்தும் அவ்வது ஒவ்வொரு ஆசிரியரிடத்தும் எல்லா ஓலைகளும் இருந்தன வென்று கூறமுடியாது. அதனால் எழுத்திலுள்ளதை ஒருவர் வாசிக்க மற்றவர்கள் கேட்பது வழக்கமாக இருந்திருந்தல் வேண்டும். நயது மரபில் வரும் கல்வி கேள்விகளிற் சிறந்தவன் எனும் தொடரில் வரும் கேள்வி என்பது நனியொன்றாகக் கூறப்பட்டுள்ளதை அவதானித்துக் கொள்ளல் வேண்டும். ஆசிரியரிடம் பாடல்கேட்டல் என்று கூறவது மரபு. அதாவது ஏட்டினை வைத்துக்கொண்டு குரு பாடத்தினை விளக்க அடைக்கேட்டல் என்பது இதன் விநிதிநிலையாகும். அதாவது இது எழுத்தும் வாய்மொழியும் சேர்ந்துள்ள முறைமையாகும்.

வாய்மொழி இலக்கியத்திற்கும் மேலாகவாய்மொழி முறைமைக்கு முள்ள வேறுபாடு, அதன் தளம் வாய்மொழி அல்ல; எழுதப்பெற்ற மொழியே ஆகும். உ.வே. சாமிநாதையர், சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை போன்றோர்களுடைய வரலாறுகளை வாசிக்கும்பொழுது தமிழ்நாட்டில்

இலக்கியங்கள் ஏடுகளிலேயே எழுதிப்பெண்ப்பெற்றிருந்தன என்பது நன்கு தெரியவருகிறது. ஆனால் நவீன இலக்கியத்திலோ இந்த எழுதுமுறை அச்சமுறைமையாக மாறுகின்றது.

அச்சமுறைமையின் தொழில்நுட்பம் ஒரு கரணிகள் முக்கியமாகின்றன. ஒன்று அது வாசிக்கப்பட வேண்டியது. இரண்டாவது, ஒவ்வொருவரும் தனித்தனியே வாசிக்கக்கூடியது. அச்சப்பதிலிளது புரட்சித்தன்மை, ஒரேநேரத்தில் பல பிரதிகளை அச்சிடமுடியும் என்பதேயாகும். அந்தவகையில் அச்செழுத்துப் பெரிய மாற்றங்களான ஏற்படுத்துகின்றது.

அச்சின் வருகை கிறிஸ்தவத்தோடு வந்தமையால் அங்கவழியான எழுத்தில் வரும் பரம்பல் உறுதிப்படுத்தப்படவாயிற்று. ஒரு எழுத்தின் நவீனமயவாக்கம் என்பது அதன் 'எழுத்தறி'வோடு தொடர்புடைய தொன்றாகிவிடுகிறது. அச்சப்பதிவு எழுத்தறிவும் ஒன்றையொன்று தாங்கி நிற்பன. எழுத்தறிவு வளரவளர வாசிப்போர் தொகையும் அதிகரிக்கத் தொடங்கிற்று. இங்ளை மாற்றியும் கூறலாம். வாசிக்க முடிந்தோர் தொகை கூடும்படி அச்சப்பதிவு அதிகரிக்கவாயிற்று.

தமிழிலக்கியத்தில் இந்த அச்சப்பதிவு மிகப்பெரிய, உண்மையில் சிகரமான, ஒரு மாற்றமாக அமைந்தது. அச்சின் வருகையோடு எழுதுவோர், எழுதப்படுவன, வாசிப்போர் ஆகிய மூன்று நிலைகளிலும் முள்ளர் காணப்படாத மிகப்பெரிய மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. அந்த விடயங்கள் பற்றி இங்கு ஆராயலிரும்பவில்லை. கவிதைமரபினை இந்த மாற்றங்கள் பதிந்துள்ள முறைமையையே நாம் இங்கு கருத்திற் கொள்ளவேண்டும்.

தமிழ்நாட்டில் கவிதை ஒன்று அச்சிற் பதிப்பிக்கப்பெறுகின்ற பொழுது அது ஏட்டில் எழுதப்பெற்ற முறைமையிலிருந்து பெரிதும் வேறுபட்டதாக அமையும். நாம் ஏற்கெனவே தமிழ்க்கவிதையின் செவிப்புல அடிப்படையினை நன்கு எடுத்து விளக்கியுள்ளோம். அச்சிலே எழுதப்பெறும்பொழுது அந்தச் செவிப்புல நுகர்வு கட்டப்படும்படிவதைக் காரணமும், அதாவது, எழுதை கொண்டபடி அடிகள் அமைக்கப்படும். ஒவ்வொரு பாடல் வகைக்குமான வரியளர்ப்பு முறைமை ஆகியன முக்கியத்துவம்பெறத்தொடங்கின. ந காரணமாகப் பாணற் தெளிதேனும் என்ற வெண்பா அச்சில் பதிக்கப்பெறும்பொழுது,

பாணற் தெளிதேனும் பாகும் பருப்பு மினை  
நாணற் கலந்துணக்கு நாணற்ருவேன் - கோவலஞ்செய்



தூங்கக் கரிமுகத்துத் தூமலியே நியெனக்குச்  
சங்கத் தமிழ்முன்றுத் தூ.

தமிழர்க்கவிதையின் அச்சுப்பதிவுமுறைமை அதன் இலக்கியத் தன்மைக்கு உதவுவதாகலிருந்தது. அகவல், விருத்தம் என்பன அச்சுப்பதிவுமும் முறைமையை நோக்குக. ஒரு பாடலில் அதன் அடிநிலைமையானால் அச்சில் அது மீறீத்துப் போய் ப்படும்முறைமை கவனீக் கற்பாவது.

வளையாடு வண்டைப் பொலன்சல் கொடும்பொங்கு  
மறிதிரைச் சங்கேரவிட  
மதரீக் கட்கயல் வரீக்கய வெரடும்புள  
மகாந்த முண்டுவண்ணன்  
கிளையாடு நின்றுக்குக் கேசபா ரத்தீவிணாடு  
கிளர்சைவ வக்கொத்தெழக்  
கிடையாத புதுவீரத் தெதீர்கொண்டி தத்தயிற்  
கேளீர்க டழீங்குகொண்டெனத்  
தளையாடு கறையடிச்சிறுகட் பெருங்கைத்  
தடங்கல் நெடுத்துமத்தத்  
தவளக் களற்றீணாடு முட்டலீட் டெட்டுமத்  
தத்தியும் பந்தடித்து  
விளையாடு வைவகத் தடந்துறை குடைந்துபுது  
வெள்ளீ ரடியருளே  
வீண்டக் கொடி யவர்க்கொரு கயற்கொடி கொடுத்தகொடி  
வெள்ளீ ரடியருளே

(குமாரசுவாமி)

சாதாரண விருத்தத்தின் வரிகள் அதிக நீட்சியில்லாததனால் நான்கு வரிகளுள் அடக்கப்பெறலாம். ஆனால் அடி நீண்டுவரும் விருத்தங்களை மடக்கிமடக்கியே அச்சுப்பதிவு செய்வர். இறு வளிமையிலிருந்து சிக்கற்பாடான ஒரு திணலக்குச்செல்வதாகும். கம்பராமாயணத்தில் வரும் விருத்தங்கள் பெரும்பாலும் ஒரேமுறையில் நான்கு வரிகளாக மாத்திரமே எழுதப்படக்கூடியவையாகவிற்கக்க அறுபீர், எண்ணிக்கழிநெடியடி விருத்தங்கள் அவ்வாறு ஒரு அச்சுத்தாளில் ஒரு நீண்டவரியாக எழுதப்படக்கூடியவனவன்று. அந்தகையவேளைகளில் வரிகளின் ஒசை விகற்பங்களை வெளிக்கொணரும்முறைமையின் அச்சில் அமைப்பர்.

இம்முறைமை மிகச் சிக்கற்பாடுடையது என்பதனை அருவகிரி நாதரின் திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் அச்சில் கொண்டுவரப்பட்டுள்ள முறைமையிலிருந்து தெரிகிறது. இவ்வாறாக, தமிழ்க்கவிதையின் வாசிப்பு அமைப்பிலே மிகப்பெரியதொரு மாற்றம் ஏற்பட்டது. அச்சில் வாசிக்கின்ற எல்லோருக்கும் சமமான தமிழறிவுமட்டமுண்டு என்று கூறிவிட முடியாது. கவிதை, வரசகர் கவர்ச்சியையும் விளக்கத்தையும் பெறுவதற்கு எளிமை முக்கியமாகிறது. தமிழின் நவீன கவிதைகளை நவீன காலத்துக்கு முந்திய கவிதைகளோடு ஒப்புநோக்கும்பொழுது அச்சில் வருபவை கவிதையின் அமைப்பிலுஞ்சரி, சொற்பீரயோகத் திலுஞ்சரி எளிமையுடையவாகவிரும்புது அவசியம். நவீனகாலத்து மாற்றம் முழுவதையும் மிகுந்த கவித்துவத்துடன் தெரிவாகத் தத்துள்ளார் பாரதியார் :

தூண்டிற் புழுசினைப்போல் - வெளியே  
கடர்வீ வக்கினைப்போல்  
நீண்ட பொழுதாக ணது  
நெஞ்சத் துடித்ததம  
கூண்டுக் கிரியினைப்போல் - தவிமை  
கொண்டு மிகவு நெருத்தேன்  
வேண்டும் பொருளைவெல்லாம் - மனது  
வெறுத்து விட்டதக.

இதில் ஏற்கெனவே கூறியபடி 'இரண்டொரு வருஷத்து' வாசிப்புப் பயிற்சி, புதிய அனுபவங்களாகிய எளிமைக்கான வெளிப் பாடுகள் நன்கு புலனாகின்றன. இந்த மாற்றம் தமிழை மக்கள் நிலைப்படுத்த உதவிற்று. அச்சுப்பதிவுடைய தூல்கள் எனும்போது அளவ 'தன்நினை' வாசிப்பிற்கானவையாகும். தனிஒருவர் தானே வாசித்துக் கொள்வதென்ற நிலைப்பாடு மாத்திரமல்லாது அந்த வாசிப்புப் பெரும்பாலும் மெனாவாசிப்பாகவேயிருக்கும்.

இத் தன்நினை வாசிப்பானது வாசிப்பவர் அவர் ஆக்கத்துடன் நேரடியாக ஊடாடுவதற்கு உதவுகின்றது. இதனால் வாசிப்பு அறிவு மட்டங்களுக்கிடையே ரசனையாழமும் ஏற்படும். இத்தகைய ஒரு பிரத்தியேக ஆன்நினை ஈடுபாட்டுக்கு அச்சுக்கு முந்திய இலக்கியங்கள் பத்தி இலக்கியங்களைத் தவிர அதிக இடம் தரா.

அச்சுப்பதிவு, தன்நினைவாசிப்பு ஆகியன கவிதையின் கருத்து எளிமையை மாத்திரமல்லாது யாப்பு எளிமைமையும் வெளிக்கொணர்



கின்றன. எழுதப்படும் கவிதை நவீன காலத்துக்கு முந்திய காலங்களில் எழுதப்பட்டிருப்பதாக 16-17 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் காணப்பட்டது போன்று ஒரு உயர்வாட்டத்துக்கு மாற்றும் வகையிலும் காணப்பட்டனவாயின. இவற்றின் பரவல் வீச்சு மிகப்பெரியது. 'மரோ ஒரு வாய்க்காலம்' என்று சொல்லப்பட்ட தந்தை அளவிற்கு இந்த வட்டங்களுக்கு முற்றிலும் அப்பாலுள்ள ஒருவராலும் வாசிக்கப்பட்டு வரவில்லை. இந்தப் பின்புலக்கருகளுடனேதான் நவீன கவிதையின் அச்சாண்ப்பன்பான 'சமூகசீர்ததை' முதன்மைப் படுகிறது. எழுத்தறிவின் வளர்ச்சிக்கும் சமநயகமயப்பாட்டிற்குமான தொடர்பினை ஏற்கெனவே பார்க்கத்தக்கது (பேராசிரியர் வி. செல்வநாயகம் அவர்களின் 'தமிழ் சமூகநய. வரலாறு' இரண்டாம் பதிப்புப்பொருள் எனது பின்னூற்றையேப் பார்க்க).

எழுத்தறிவின் வளர்ச்சி, பொதுவான கல்விக் கொள்கை, இவற்றிற்கும் தலையாக அமையும் சமூக உணர்வு ஆகியன நவீன இலக்கியத்தின் அடிக்கற்களாகின்றன. கவிதை வெளிப்பாட்டிலும் இது தெரியவரும். மக்கட் பொதுநிலையான ஒரு அனுபவமும் தனியாள்திலையான புலப்படுதலும் ஒன்றோடொன்று ஊடக நன்றையொன்று தீர்மானிக்கின்றன. இதனால் நவீன இலக்கியம் ஏறத்தாழ எவ்வாறான நாள்களிலும் சமூகப் பிரச்சினைகளின் தனியாள்திலைத்தாக்கத்தையும் தனியாள்தின் சமூகப்பங்குகொள்கையும் அல்லது தனியாள்தின் சமூகத்தில் வாழ்கின்றபொழுது ஏற்படுகின்ற உணர்வு நிலைகளையும் பற்றியே பெரும்பாலும் பேசும்நிலை ஏற்படுகிறது.

நாட்டுப்பற்று, சமூகப்பற்று, சமூகப் பிரச்சினைகளைக்கண்டு கொடுத்தெழுதல் ஆகியன ஒருபுறமாகவும் அடிவேளையில் தனியாள்திலைப்பட்ட மனப்பாதிப்புகளும் அதற்கான பதிக்ருதிகளும் மறுபுறமாகவும் காணப்படுகின்றன. பற்றியிருக்கும் இந்த மக்கட் பொதுநிலை தனியாள்திலை ஒருபுறமாகவும் அனை அல்லது கவித்துவத்தின் ஆழத்திற்கும் அமைத்திற்கும் காலமறிப்பதைக்கும் காணலாம். இங்கு எடுத்துக்காட்டு மூலையவற்றின் நவீன உதாரணங்களாகப் பாஞ்சாசி சபதமும் குறிப்பிடப்படும் அமைகின்றன. மகாபாரதத்தின் திரிபுரபாதையின் ஆலக்கணவழிமுற்றின் மீதும் வர்சபதம் ஆகியவை பாருதிக்குச் சமூக நிலையில் ஆவேசத்தை ஏற்படுத்தும் அமிசங்களாக அமைகின்றன. குறிப்பிட்டபேரே முற்றிலும் தனியாள்திலைப்பட்ட ஒரு புள்ளைக்குக் கவியிலுள்ள சமூகப் பிரச்சினைகள், சமூகப் பிரச்சினைகள் ஆகியன சமூகத்தியமாரமுறையிற் கவிதைவாக்கப்படுகின்றன.

பாரதியில் மறைவையடுத்து வருகின்ற வாலப்பகுதியில் குறிப்பாக 1933இல் பின்னர் தமிழ்க் கவிதையின் இந்த இருகிளைப் பாட்டை மிக அழகாகக் காணலாம். ஒருபுறத்தில் பாருதி வாதிட்ட தமிழறிமை, தமிழின் முக்கியத்துவம் பாருதிதாசனாலே கையெறிக் பட்டுக் கிராவிட இயக்கங்களின் வளர்ச்சியுடன் தமிழறிமைக்கான ஒரு நிலைப்பாடாக அமைந்துவிடுகின்றது. இந்தியநாடு என்ற அகண்ட நிலை முக்கியத்துவம்பெறாது கிழந்தாட்டிலுள்ள தமிழறிமை, அவர்கள் சமத்துவம் என்பனவே பாருதிதாசனுக்கு முக்கியமாகின்றன. ஆனால் இதற்குச் சமாதானமாக தேசிகவிநாயகம்பின்னை மற்றும் சது.க.மேயாசி, அ. சீனிவாசனாயகன், சாவிவாசனாயகன், திருவேலாயகியாயகன், கம்பநாயகன், தமிழ்நாடு முகலியேயர் அரகியல் நிலைப்பாட்டிலும் பார்க்க அநாவது மக்கட் பொதுநிலைப் பரப்பெல்லையில் ச வாயுவதிலும் பார்க்க, தங்கத்தங்கள் தனியாள்திலை மனநிலையில் சமூகப்படுதலு களுக்கும்மேயே ஆழமான கவிதைகளைக் கொண்டு வருவதைக் காணலாம்.

இந்த இருகிளைகளிலும் கவிதை எழுதியவர்கள் மக்கட் பொது வான பிரச்சினைகளைப் பேசினரென்றும், இவர்களைச் சாதாரண பொதுமக்கள் என்று கொண்டுவிட்டோடுயாது. ஏனெனில், இவர்கள் எழுதிய கட்டமைப்பின் எளிமையால் கவிதைகளாக ஒரு நியமமான யாப்புமுறை ஒட்டியோ தழுவினோ வருவதை அளவளாய்க்கலாம். பாருதிதாசனிடத்தும் பாருதிதாசன் பரம்பரையினரென்று கருப்படுபவர் களிடத்தும் அறுசீர், எண்சீர் விருத்தங்களே மேலேவாய்க்கி நிற்பதைக் காணலாம். வரன்முறையான தமிழ்க் கல்விமுறையில் வராதவர்களுக்கு இத்திலையிலுக்கடக் கவிதை எழுதுதல் என்பது நிற்ப்புத்தேர்ச்சி பெற்ற நிலையிலே கையாண்ப்பட்டுவன்றிய ஒன்று என்பது தெளிவாய்க் தெரிகிறது.

இக்கட்டத்திலே இன்னுமொரு விசுவாசியமான விடயத்தினை அவதானித்துக்கொள்ளவேண்டும். 1930களிலிருந்து வரும் கவிதை களின் 'ஒட்டத்தாகப் பார்க்கும்பொழுது அவற்றில் கவிஞர்களுடைய சமூகநயக்குள்ளேயே வேறுபாடுகளிருப்பிலும் ஒன்றையத்தில் ஏறத்தாழ ஒரு பொதுநிலை மேற்கொண்டுவந்த அவதானிக்கலாம்.

இது சற்று ஆழமான நோக்கப்பட்டவேண்டிய விடயமாகும். நாம் தமிழ்க் கவிதையின் வளர்ச்சி தெரியவினைப் பார்க்கும்பொழுது தமிழக வரலாற்றின் யுக்காற்றங்களுக்கும் யாப்புமுற்றங்களுக்கும் ஒரு தொடர்பு இருப்பதை அவதானிக்கிறோம். சங்ககாலத்து அகவல், வெண்பா, கவி, வாழ்சி என்பனவற்றின் வளர்ச்சி சற்றுப் பின்பிலைப்பட அடுத்துவரும்



காலப்பகுதியில் மேலாண்மையுடன் தொழிற்படும் விருத்தமானது வெண்பா, அகவல் (ஆசிரியர்) ஆகியவற்றை உள்வாங்கி 'ஆசிரிய விருத்தம், கவி விருத்தம்' எனப் புதிய செவ்வெறியிலே பாவினங்கள் வருவதைக் காணலாம். 13-14ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தியமமான விருத்தப்பா ஒட்டம் திரிபுக்குள்ளாகி பிரதானமாகக் கழிநெடிலடி விருத்தங்கள் மேலோங்குவதையும் பாவுற்றுக்கும் மேலாகச் சிந்து, கண்ணி முதலியன முக்கியத்துவம் பெறுவதையும் காணலாம். அகவலே ஒருகாலத்தில் சுற்பித்தலோடு சம்பந்தமுடைய இரும்புது என்பதனை உணர்ந்தும் வகையில் ஆசிரியம் எனப்பட்ட தெளிவும் (அகவல் என்பது ஆசிரியமே) பின்னர் வெண்பாவானது சுருத்துத் தெளிவைச் சேர்ந்துகொளையாப்பு வடிவமாகின்றது. யாப்பருங்கலத்தில் வெண்பா முதலில் பேசப்படுவதுடன் சுற்பித்தலுக்கான குறிப்பாக எடுத்துக் கூறுகக்கான பிரதான கவிதை உபாயமாகவும் அமைகின்றது. இந்தப் பண்பு ஏறத்தாழ திருக்குறள், நாலடியார் காலத்திலிருந்தே படிப்படியாக வளர்ந்து வந்தனவாம். 17-18-19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் விருத்தத்தின் விகற்பவாடிவங்கள் மேலோங்குவதைக் காணலாம். தாயுமானவர் பாடல்கள் இதற்கு நல்ல உதாரணம்:

பூதமுதலாகவே நாதபரி யந்தமுல்  
பொய்யென் றெனைக்காட்டினன்  
போதத்தின் நடுவாகி அடியிலும் இல்லாத  
போகபூ ரணவெளிக்குள்  
ஏதுமற நில்லென் றுபாயமா வைத்துநினை  
எல்லாந் செய வல்லசித்தாம்  
இன்பபுரு வைத்தந்த அன்னைமேய நினைவையே  
எளிமேன் மறந்துய்வனோ  
வேதமுதலானால் லாகமத் தன்மையை  
லீனக்குழல்உள் கண்டிலுளர்க்கும்  
மீக்கநின் மகிமையைக் கோளாத செவிடர்க்கும்  
வீழுவாதம்புகழுவாய்  
வாதநோ யாளர்க்கும் எட்டாத முக்கணுடை  
யாமருந் தூக்கயிர்தமே  
வாரணா சனுக்கிருகண் மணியாய் உதித்தமலை  
வளர்காத லிப்பென் ன உமையே

(தாயுமானவர்)

ஆயினும், 18ஆம் நூற்றாண்டில் பாறதீக்கு முன்னிருந்தே விருத் தத்தினுடே ஓர் ஓசைத்தொழிவு படிப்படியாக மேலோங்குவதனை அவதானிக்கலாம். இராமலிங்கசுவாமிகளின் திருவருட்பாய் பாடல் களைப் பார்த்தும்பொழுது சொல்லெளிமையும் அதேவேளையில் ஏறத்தாழத் நரப்படுத்தப்பட்ட ஓர் ஓசை எளிமையையும் அவதானிக் கலாம். இராமலிங்கசுவாமிகளின் கைப்பட எழுதியதாக நமக்குச் சில பாடல்கள் கிடைத்துள்ளனவென்றும் அவருடைய அருட்பாத் தொகுதிகள் மாபு நிலைப்பட அச்சிடப்பெற்றமையால், அச்சில் இவை குறிக்கப்படும் முறைமைக்கிணையவே இவை அச்சிடப்பட்டுள்ளமையக் காணலாம்.

ஆனால், பாறதியீடத்து வரும்பொழுது, பாறதி வசனகவிதைப் பிரிவினே வருகின்ற கவிதைகளைத் தவிர்த்து மற்றைய கவிதை களையும் பாரம்பரிய யாப்புமுறைப்படுவே எழுதினார். எனினும், அவற்றை அச்சடித்த முறையில் விருத்த, வெண்பா யாப்புகளைகளில் அமைக்காது இரண்டு இரண்டு வரிகளைக்கொண்டனவாக வரகிப்பவர் களுக்கு உதவும்வகையில் கூறுபிடுத்து அச்சிடப்பட்டுள்ளதை அவதானித்தல் அவசியமாகும். உதாரணமாக எழுதி விருத்தத்தினைப் பாறதியார் பிள்வருமாறு அமைக்கிறார் :

ஆய்கொரு கல்லை வாயிலிற் படிவென்  
றமைத்தனை சிற்சிறற் றொன்றை  
ஓய்மிய பெருமைக் கடவுளின் லடிவென்  
றுயர்த்தினான் உலகினோர் தாயிற்;  
யாங்கினே எவரை எங்ஙனாற் சமைக்கற்  
கெண்ணமோ அங்ஙனாற் சமைப்பாய்  
சய்குடைச் சாணைன் ரெய்தினேன் என்னை  
இருப்கலைப் புலவனாக் குதியே

(பாறதியார்)

மேலும் பாஞ்சாலிசபதத்திலும் இதற்கான உதாரணங்களைப் பரக்கக்காணலாம். பாறதி இல்லாறு அமைத்தமைக்கான காரணம் இப்பாடல்கள் அச்சிலே வரகிக்கப்படும் அதேவேளையில் வாய்விட்டுப் படிப்பதற்கேற்றமுறையில் குறிப்பாகப் பாரம்பரிய யாப்புவடிவங் களுக்குப் பழக்கப்படாதவர்களும் வரகிக்கும்பொழுது பாடுவதற்கேற்ற வகையில் அனை அவசூகனாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன எனலாம். விருத்தம், வெண்பா ஆகிய யாப்புக்களை இல்லாறு அலகு அலகாக

199295



ஆக்கியெழுதும் பண்பு பிற்பாடும் கவிஞர்களை யே நிறையக்காணப் படுகின்றது. இவற்று நல்ல உதாரணமாக அமைகின்றது. இருச்சிறும்பலக் கவிராயர் என்ற பெயரில் தொ. மு. சி. ரகுநாதன் எழுதிய சில கவிதைகளாகும். அவருடைய கவிதைகள் பல வானொலி ஊடகத்திற்காக எழுதப்பெற்றவை. அந்த ஊடகத்தில் கவிதையின் வடுத்துறைப்பாலது கவர்ச்சிகரமாக இருக்கவேண்டுமென்பதற்காக அவர் பேச்சலைப்பாற்றியோடு வசியம்முறையில் கவிதைகளைச் 'பெயர்வைப்', 'கம்பகம் வல் காதலன்' என்ற இவரது கவிதை அச்சிடப் பெற்றுள்ளமுறைமை நல்ல உதாரணமாகும்.

இவ்வாறு விருத்தங்களைச் சீர்பிடுத்து வாசிப்பதற்குதவும் வகையில் அச்சிடும் முறைமையினைப் பாரதிதாசன் கவிதைகளிலும் காணலாம். பாரதிதாசனுக்கும் கவிதை வாசிப்பின்பொழுது உரத்துப் பாட வேண்டும் என்ற எண்ணியோயிருந்தது. பின்வருவது பாரதிதாசன் பாடலாகும் :

தமிழுக்கும் அழகுதென்று பேர்! - அந்தத்  
 தமிழ் இன்பத் தமிழ் எங்கள் உயிருக்கு நேர்!  
 தமிழுக்கு நிலவென்று பேர்! - இன்பத்  
 தமிழ் எங்கள் சமுதாயின் விளைவுக்கு நேர்!  
 தமிழுக்கு மணமென்று பேர்! - இன்பத்  
 தமிழ் எங்கள் வாழ்வுக்கு நீருயித்த ஊர்!  
 தமிழுக்கு மதுவென்று பேர்! - இன்பத்  
 தமிழ் எங்கள் உரிமைச்செய் பயிருக்கு வேர்!

(பாரதிதாசன்)

மரபுவழி யாப்புக்கள் இவ்வாறு வாசித்துப் பாடுவதற்கேற்ற வகையில் சீர்பிடுத்து அலகுவாரியாக அச்சிடப்பெறும் தன்மை ஒருபுறமாகவிருக்க, மறுபுறத்தில் கண்ணி, சிந்து அச்சிடப்பெறும்முறையிலும் கட்டிலுத்துக்காண கவர்ச்சியேற்படுபவர்களின் அச்சிடப்படுவதைக் காணலாம். உதாரணம் :

சின்னஞ்சிறு கிரியே - கண்ணம்மா  
 செய்வகீ களஞ்சியமே  
 என்னைக் கவிதீர்த்தே - உலகில்  
 ஏற்றம்பூரிய வந்தாய்

என் தொகுதி.

கவிதை வெளிப்பாட்டில் 1930களில் குறிப்பாக மணிக்கொடிக் குழுவினரான கு.ப.ரா., ந.பிச்சமூர்த்தி போன்றோரது கவிதையாக்க வெளிப்பாடுகளில் சந்தமற்ற கவிதை, மேலும் விளக்கமாகச் சொன்னால் மரபுவழி யாப்போசைக்குள்ளே கட்டுப்படுத்தமுடியாத ஒட்டத்தினைக் கொள்ளாத கவிதைகள் பற்றிய சிரத்தை ஏற்படுவதைக் காணலாம். வல்லிக்கண்ணன், பாலா ஆகியோர் தமிழில் புதுக்கவிதையின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் பற்றி முக்கியமான பங்களிப்புகளைச் செய்துள்ளனர். இதைச் சந்தமற்ற கவிதையின் ஏற்பு, நியாயப்பாடுகள் பற்றிய சமூக - இலக்கிய அபிசரங்களில் சிலவற்றைக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

மணிக்கொடிக்காலம் தமிழில் நவீன இலக்கிய வளர்ச்சியில் மிகுந்த முக்கியத்துவமுடையதேன் கட்டமமாகும். இக்காலகட்டத்திலே தமிழ்க்கல்வி மூலமாகப் பெற்றுக்கொண்ட இலக்கிய உந்துதல்களினால் பார்க்க, ஆங்கில இலக்கியப் பரிச்சயம் அதுபற்றிய தாடனம் மிக்கோர் அலற்றைத் தளமாகக்கொண்டு புனைகதை எனும் சிறுகதை நாவல் இலக்கிய வடிவங்களுடாகத் தம்மைச் சூழவுள்ள சமூகப் பிரச்சினைகளை இலக்கியச் சித்திரிப்புக்குட்படுத்தினர். க.நா.க., புரக. பாலகிருஷ்ணன், அ. சீநிவாசராவலன் போன்றோர் ஆழமான ஆங்கில இலக்கியப் பரிச்சமூடையோரவர். இவ்விடயத்தில் புதுமைப் பித்தளின் வரவும் மிகமுக்கியமானது.

1914 - 18 இல் நிகழ்ந்த முதலாம் உலகப்போரானது யூரோப்பிய, ஆங்கிலக்கலை இலக்கியப் பூண் மட்டு அழகுறத்தில் முள்ளர் காணப் படாத பல நடல்களைக் கொண்டுவந்தன. ஏறத்தாழ 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்கற்றினிருந்து ஏற்பட்டுவந்த சமூக, கைத்தொழில் மாற்றங்களின் பின்புலத்தில் உலக மகாபுத்தம் முள்ளர் உணரப்படாத சமூக அதிர்வினை, நிலைகுலைவைக் கொண்டுவந்தது. இன்னொரு வகையிற் சொன்னால் வாழ்க்கையின் ஒத்தினை - வாழ்க்கையின் வயம் முற்றிலும் மாறியிருந்தது. வாழ்க்கை வயமாற்றமென்பது அடிப் படையின் வாழ்க்கை பற்றிய உணர்வுச்செய்வியின் மாற்றமொருமும்.

ஆங்கிலத்தைப் பொறுத்தவரையில் இந்த வயமாற்ற அதிர் வினைக் 'கவிதைகளின் ஓசை' காட்டத்தொடங்கிற்று. முன்னர் நிலவிய iambic metres வடிவங்கள் சிதைவுறத் தொடங்கி புதிய எடுத்துணர்பு முறைமை உருவாக்கிக்கொண்டுவந்தது. இரண்டாவது உலக யுத்தத்தின் தொடக்கமும் தொடர்ச்சியும் 1930களிலே முளைப்புறத்தொடங்கிய கவிதை மாற்றங்களை மேலும் துரிதப்படுத்தின.



கவிதைக்குரிய பொருளிலும் கவிதைவியின் அமைப்பிலும் பிரதானமாக ஓசையோட்டத்திலும் பார்வமற்றங்கள் ஏற்பட்டன. டி. எஸ். எலியட், சி. பி. ஸ்டோ, இ. இ. கமிங்ஸ் போன்ற கவிஞர்கள் முக்கியப்பட்டனர். இவர்களுள் டி. எஸ். எலியட் மிகமுக்கியமானவர். மாறிலிட்ட ஐரோப்பிய, அமெரிக்கச் சூழலில் மீண்டும் கிழங்குவம்பெறுமானங்களை நிலைநாட்டும் நோக்கினைக்கொண்டிருந்த அவரது கவிதைகள், மரபுவழி ஆங்கில யாப்பின் சிதைவையும் அதே வேளையில் இச்சமூகமாற்றங்களிலிடையே மேற்கிளம்பும் ஒருபுதிய வயத்தின் தொடக்கநிலைகளையும் காட்டி நிற்றின்றன. மரபுவழி யாப்புநிலை சிதைந்து ஒரு புதிய ஓசையையும் மேற்கிளம்பியது. அவரது கவிதை வரிகள் முன்செல்பவற்றுடனும் பின்வருவவற்றுடனும் யாப்பொருமைமையக் காட்டாது ஏறத்தாழ வரிகளிலரிக்களாக வந்தன. இந்த வரிகளின் அமைப்பில் கவிதைகளை வாசிக்கும் 'கன்வீசு' ஒரு முக்கிய அங்கமாகிற்று. இவரது பிரபலமான கவிதைகள் ஒரு சூழிப்பட்ட யாப்பு வடிவ ஓசைக்குள் அமையவில்லைவெனினும் ஒவ்வொரு வரிகளுக்குள்ளும் ஒரு வய அமைதி இருக்கவே செய்தது. இது வரிக்ருவாரி வித்தியாசப்படலாம். இந்த வேறுபாட்டின் முகிழ்ப்புத்தான் ஆங்கிலத்தில் new poetry எனப்படும் கவிதை மரபுக்குத் தளமாயிற்று.

இ. இ. கமிங்ஸ் என்ற கவிஞர் கவிதைகளில் capital letters பயன்பாட்டையே இல்லாமல் செய்தார். ஆங்கிலக் கவிதைமரபில் ஏற்பட்ட மாற்றம் இரண்டு விடயங்களை முனைப்பற்றத்தின் காட்டிற்று.

1. புதிதாகத் தோன்றிய சமூக உறவுகள், கண்ணோட்டங்கள், பிரச்சினைகளை எடுத்துக்கூறுவதற்கு மரபுவழி யாப்பின் 'வாய்பாட்டுத்தன்மை' ஒரு தடையாகவேயிருந்தது.
2. புதிய பிரச்சினைகள் நோக்கப்படும்முறைமையிலும் எகயாளப்படும்முறைமையிலும் ஏற்பட்டிருவதும் மாற்றங்களை உணர்த்துகின்றமுறைமையில் கவிதையிலே புதிய எடுத்துரைப்புமுறைமைகள் பரிட்சிக்கப்படலாயின.

காலனித்துவ ஆட்சியில் தமிழர் சிந்தனைக்கான புதியவழிகாட்டு முறைமைகள், ஆங்கிலக்கல்வி, அங்கக் கல்விவழியாக வந்த அறிவை முறை (cognition) ஆகியன முக்கியமாகின்றன. இந்நியாவின் சுதந்திரத்திற்கான வேட்கைக்கும் தமிழின் பண்டைய புகழின் மீட்டெடுப்புக்குக்கூட இந்த ஆங்கிலக்கல்வி வழிவந்த அறிவைமுறையே காரணமாயிற்று. இன்னொரு பார்வ புரட்சிகரமான மாற்றம் கல்வியின் சமூகப்

பரம்பலாகும். மரபுவழி இம்நிய, தமிழ்ச் சமூக நிலைகளில் கல்விக்குரியோர்களெனக்கொள்ளப்படாதவர்களிடையே புதிய கல்வி முறை பரவிற்று. 'மரபும் மாற்றமும்' என்பது நமது சமூகத்தின் அச்சாணிப் பிரச்சினையாயிற்று.

இந்தப் புதிய மாறும் நிலையினைப் பாரதியார் சுட்டி நிற்றினார். புதிய சமூகப் பிரச்சினைகளை எழுதுவதற்குத் தொடர்நிலைச் செய்யுள் மரபுபயன்பாடாபோகவே, தவிர்க்கமுடியாதபடி நாவலும் சிறுகதையும் அத்தியாவசிய இலக்கிய வடிவங்களாயின. நாவலிலேயேயுட்புத் தொடக்க காலச் சமூகக் கதைகளை எழுதுவதற்குச் செய்யுள்வடிவ நாவலை உருவாக்க முயல்பவர்கள் ('ரதாசிவ லீலா சரித்திரம்' என்ற நூலுக்குச் செய்யுள் நாவல்). கவிதையைப் பொறுத்தவரையில் இது இருநிலைப்பட்ட சவாலாக அமைந்தது. ஒருநிலையில் தமிழ்ச்சமூகம் முற்றுமுழுதான மாற்றத்துக்கு உட்படவில்லை. அது மாத்திரமல்லாமல் புதிய அறிவு தமிழின் மரபுகளைப் பேணுவதற்கான இயக்கங்களையே வளர்த்தது. ஆனால், அதேவேளையில் சமூகம் அதன் இயங்குநிலையில் முற்றுமுழுதாக மாறியிருந்தது. தமிழின் மீட்டும் நூற்றாண்டுக் கவிதை வளர்ச்சியைத் தீர்மானிக்கும் அபிசங்கியில் ஒன்றாக இப்பன்பு அமைந்தது. இதனுடாகவே புதுக்கவிதைவியின் வருகையையும் நிலைபேற்றையும் பண்பாட்டியைபாக்கத்தையும் (acculturation) அறிந்து கொள்ளவேண்டும்.

1930-40களில் பிரித்தானிய காலத்தில் ஆட்சி நிர்வாகம் ஆங்கில மொழியிலிருந்தது. மத்தியதர வர்க்கத்திற்கு ஆங்கிலக்கல்வியே அதன் பிரதான அறிவுவாயிலாக விளங்கியது. வெளியேயுள்ள இந்தியச் சமூகம் தொடர்ந்தும் மிகப்பாலும்பரிவமானதாகவும் ஏறத்தாழ ஒருபுடைவாய்மொழிச் (semi-oral) சமூகமாகவேயிருந்தது. ஆனால், இந்திய மத்தியதர வர்க்கத்திற்கு அதனுடன் அதிக பரிச்சயமிருக்கவில்லை.

மேலும் முக்கியமாக இது சிந்தனைக்குத் தன்னைத்தானே நம்பியிருக்கும் நிலையை ஏற்படுத்திற்று.

பரம்பரியப் பாடல் மரபுகளில் சூழிப்பாகச் சமூகநிலை காந்த, தமிழ் எழுத்தின் பயன்பாடு முக்கியமடையத்தொடங்குகிறது. இந்தப் பின்புலத்திலேதான் பிச்சமூர்த்தி, கு. ப. ரா. போன்றோர் முற்றிலும் வேறுபட்ட கவிதைகளை எழுதத் தொடங்கினர் (பார்க்க: ந. பிச்சமூர்த்தியின் 'பெட்டிக்கடை நாயுண்ண').

முள்ளிர்வரத இந்தப் புதிய கவிதைமுறை வருவதற்கான சில ஆழமான சமூகநிலைமைகளும் தொழிற்பட்டன.



புதிய 'வெடுத்தறிவு'ச் சமூகத்தில் வாசிப்பு முக்கியமாகிறது. இந்த வாசிப்பிற்கு அத்தியாவசியமாக வெளியிலிருட்டம் அச்ச ஆகும். அச்சின் வருணையுடன் தமிழ் வாக்கிய அமைப்பில் ஏற்பட்ட சிலவகைய மாற்றங்கள் உள்ளன. பத்திரிகைத் தளையங்கங்கள், பொதுவாழ்க்கைக்கு அத்தியாவசியமாகிவிட்ட பணிகளுக்கான அறிவுறுத்தல்கள், விளம்பரங்கள் போன்றவை பாரம்பரிய வாக்கிய அமைப்புக்களை மாற்றத் தொடங்கின. புனைகதை மூலமாகக் கவித்துவம் சார்ந்த எழுத்துக்கள், நாவல் சிறுகதைகளிலே, குறிப்பாகச் சிறுகதைகளிலே இடம்பெறலாயின. இவை களையமாக அச்செழுத்துக் குறிக்கும் வாசிப்பு வயமே மாறப்பட்டிருந்தது.

மேலும், சுற்றுமூன்றர் யாப்பு மாற்றங்கள் பற்றிப் பார்த்தபொழுது அவற்றிற்கும் சமூக மாற்றங்களுக்கும் தொடர்பிருப்பதை அவதானிக்கலாம். ஒவ்வொரு காலப்பிரிவினும் ஒன்று அல்லது இரண்டு சூசை வடிவங்கள் மாற்றவற்றிலும் பார்க்கப் பிரதானம் பெற்று நிலைமை அவதானிக்கலாம். அந்தச் சமூகமாற்றப் பின்புலத்தில் காலனித்துவ இந்தியாவின் அது தோற்றுவித்த மத்தியதர வாக்கத்தினரின்மேல் வாழ்க்கை வயம் முற்றிலும் மாறப்பட்டு நிர்ப்பதை அவதானிக்கலாம். இந்த வாழ்க்கை முறையின் கவிதைக்கான பொருளும் மாறியிருந்தது. இந்த மாற்றத்தினைப் பாரதியிலும் அவருக்குப்பின் வருவோரிலும் காணலாம். அதாவது, காப்பிய எடுத்துரைப்புக்கள், சிற்றிலக்கிய வகைப்பயன்பாடுகள் ஆகியவற்றிலும் பார்க்க இப்பொழுது ஆன்நிலைப் பதிற்குறி (personal response) கவிதையின் பிரதான பொருள்நிலை வாகிறது. பாரதிதாசனின் தமிழியக்கப் பாடல்கள்கூட ஆன்நிலைப் பதிற்குறிகள் தான். அநிலும் நாம் சொன்ன இதைப் புதிய சமூக வட்டத்துக்கு இதிலே மிக முக்கியமாகின்றது.

மேலும், அச்சக் களையமாக வாசிப்பில் ஒரு கண்வீச்சுக்குள் வரும் வாசிப்புப்பகுதி முக்கியமாகின்றது. புதுக்கவிதையிலும் இந்தக் கண்வீச்சாடி மிகமிக முக்கியமாகின்றது. புதுக்கவிதையின் வரும் ஒவ்வொரு வரியும், வாசிப்புக் கண்வீச்சாடும், கவிதையின் கருத்தின் களும் (அவரும்) இயைந்தவகையில் அமைபும்.

பாரதி இடத்தே இது ஒரு புதிதான கவித்துவக் கிளர்ச்சியை ஏற்படுத்திற்று என்பது அவருடைய கவிதைத்தொகுதிகளிலே வரும் 'வசனகவிதை' என்ற பகுதியிலுள்ள கவிதைகளிலிருந்து தெரிய வருகின்றது.

1930களில் புதுக்கவிதையை 'வசனகவிதை' என்று கூறும் மரபு இருந்தமையாலேயே இப்பகுதிக்கு அத்தலைப்பு இடம்பெற்றதெனலாம். வசனகவிதை எழும் சொற்றொடர் பாரதி பயன்படுத்தியிருப்பென்று சொன்ன முடியாது. பின்வரும் வசன கவிதையை நோக்குக:

காற்றே, வா  
 உயிர்த்த தூணைச் சுமந்துகொண்டு, மனத்தை  
 மயலுறுத்துகின்ற இளிய வாகனையுடன் வா  
 திவைகளின் மீதும் தீரவைகளின் மீதும் உராய்ந்து, மிகுந்த  
 ப்ராணை எத்தனை எங்களுக்குக் கொண்டு கொடு

காற்றே, வா  
 எமது உயிர்-நெருப்பை நீடித்து நின்று நலிவொளி தருமாறு  
 நன்றாக வீசு.

சக்தி குறைந்து போய், அதனை அவித்துவிடாதே,  
 பேய்போல வீசி அதனை மடித்து விடாதே,  
 மெதுவாக, நயவ வயத்துடன், நெடுங்காலம் நின்று வீசிக்  
 கொண்டிரு.

உனக்குப் பாட்டுக்கள் பாடுகிறோம்  
 உனக்குப் புகழ்ச்சிகள் கூறுகிறோம்  
 உன்னை வழிபடுகின்றோம்

இதனை வசனகவிதையென்ற தலைப்பின்கீழ் வைத்தாலும் இந்தப்பகுதி முழுவதையும் சேர்ந்து வாசிக்கும்பொழுது வேதங்களுக்கிரிய ஒரு உச்சாடனையே முக்கியப்பட்டு நிற்பதைக் காணலாம். ரிகவேத சுலோகங்கள் இயற்கைச் சக்திகளைப் பாடும்பொழுது இப்படியான முள்ளிலைக் குறிப்புக்களுடன் எடுத்துக் கூறுவதை அவதானித்தல் வேண்டும். இந்த வேதஉச்சாடன மரபிற்கெதிரான ஒரு சமீபபுலவம் நம்மடத்தே இல்லையென்றே கூறவேண்டும் (ஒரு வேளை அகவல் அதன் ஆரம்பநிலையில் அத்தகையவொரு உச்சாடன மரபைத் தள்ளுள் அடக்கியிருந்திருக்கலாம் - நோக்குக 'அகவல் மகளை அகவல் வகளை பாடுக பாட்டே', 'பறக்கத் தொடங்கும் மயிளின் அகவுதல் ஓசையை மனங்கொள்க'). இக் கவிதைகள் பாரதி என்றும் மஹாகவியின் தூதருஷ்டியைக் காட்டிநிற்கின்றன எனலாம். அதாவது கவிதையின்வரும் சொல், சொற்றொடர்களின் சார்ச்சியேயே அந்தக் கவிதையின் உயிர்ப்பைக் காணும் முறைகமாயினதைத் தள்ளாளவில்



தொடக்கிவைக்கின்றார். அதன் பின்னர் வந்த ஆங்கில இலக்கியப் பரிச்சயம் மேலோங்கி நின்றவர்கள் அந்தப் 'புதிய' கவிதை மரபிற்கான தேவையைய நவீன இலக்கிய தெயிநின்று வற்புறுத்தினர் எனலாம்.

புதுக்கவிதையின் வருகைக்கான பின்புலத்தைப் பாரதி முதலே காணலாமென்றும், அதன் இன்றியமையாமையையும் அத்தியாவசியத்தையும் 'மணிக்கொடிக்காலம்' என்று சொல்லப்படும் காலத்திலேயே காண்கின்றோம்.

தமிழின் நவீன இலக்கிய வரலாற்றை நோக்கும்பொழுது உள்மையில் மணிக்கொடிக்காலத்திலிருந்தே (ஏறத்தாழ 1935 - 1945) நவீன இலக்கியவகைகள் சமூகச் சித்திரப்புக்கான முதன்மையைப் பெறுகின்றன. புதுமைப்பித்தன், கு. ப. ரா., க. நா. சுப்பிரமணியம், வி. எஸ். ராமையா ஆகியோர் புனைகதைகளைத் தமிழின் அத்தியாவசிய இலக்கிய வடிவங்களாக்கினர். கல்வி, தேவன் போன்றோர் இதழியல் நிலைநின்று புனைகதை இலக்கியத்தை அகலப்படுத்த, புதுமைப் பித்தன், கு. ப. ரா., க. நா. சுப்பிரமணியம் போன்றோர் புனைகதை இலக்கிய வகையை அழப்படுத்தினர்.

இந்தக் குழுவினாடாகவே புதுக்கவிதையின் இலக்கிய அத்தியாவசியம் வலியுறுத்தப்பட்டது (இந்தக் குழுவே பாரதிமை மஹாகவி என்று நிலைநிறுத்திய உள்மையையும் மறந்துவிடக்கூடாது).

இப்புதிய கவிதைமுறைமையினை எப்பெயர்கொண்டு அழைப்பது என்பது முதல் இதனை முற்றுமுழுதான கவிதை வடிவமாக ஏற்றுக்கொள்ளலாமா என்பதுவரை விரிவாக விவாதிக்கப் பட்டுள்ளது. முதலில் வசனகவிதை என்ற பெயரே பயன்படுத்தப்பட்டது. வசனத்தினால் ஆன கவிதையென்ற கருத்துப் போலும். ஆனால், சிங்களம் போன்ற சில மொழிகளில் இதையுட்படைப்பாண்பை வெளிக்கொணரும் வகையில் இதன் பெயர் குறிப்பிடப்படுகின்றது. சிங்களத்தில் இக்கவிதையை 'நிசந்தஸ்' என்பர். சந்தமற்றது என்பதே இதன் பொருளாகும். சிங்களத்திலும் ஆங்கிலக் கல்வியைப் பெற்றிருந்த சிங்கள எழுத்தாளர் மட்டத்திலேயே இக்கவிதைக்கு வரவேற்றிருந்தது. தமிழில் வசனகவிதை என்ற இப்பெயரையும் இதன் கவித்துவ அமைதியையும் தொ. மு. சி. ரகுநாதன் தனது 'இலக்கிய விமர்சனம்' என்ற நூலில் கேள்விக் குள்ளாக்கினார். வசனகவிதையை அவர் 'லெஜிட்பிள் பிரியாணி' எனக் கண்டல் செய்தார்.

இவ்வாறான ஏதிர்ப்புக் காணப்பெற்றதென்றும், குறிப்பாக 1850இன் பிற்குற்றிலிருந்து புதுக்கவிதையாக்கங்கள் படிப்படியாக

வளரத்தொடங்கின. சி. மணி, எஸ். வைத்தீஸ்வரன், பசுவய்யா போன்றவர்கள் கவனிக்கப்படவேண்டிய கவிதைகளை எழுதத் தொடங்கினர். 50இன் பிற்குறு 60இன் முற்குற்றிலேயே புதுக்கவிதை எனும் பெயர் ஏற்கப்படலாயிற்று.

தமிழிற் புதுக்கவிதையின் இன்றியமையாமையேகு இன்னும்பொரு முக்கிய காரணம், குறிப்பாக 80களிலிருந்து மேல்சொம்பத்தொடங்கிய எழுத்தாள்வங்கொண்ட தமிழ் இளைஞர் பலர் தமது கவித்துவ வெளிப் பாட்டிற்கு மரபுவழியாப்பினைப் பயன்படுத்துவதற்கான கல்விப் பின்புலத்தைக் கொண்டிருக்கவில்லை. மரபுவழியாப்பு, மரபுவழித் தமிழறிவுடன் சேர்ந்து வருமொன்றாகவே இருந்து வந்துள்ளது. மேலும் யாப்பு வடிவங்களுக்கான விளக்கங்களும் தமிழ் மரபு வழிநின்றே கூறப்பட்டன. புதிய தலைமுறையினரைப் பொறுத்தவரையில் இத்தகைய பரிச்சயம் அவர்களுக்கு கல்விமுறையில் வற்புறுத்தப்படாமலே போயிற்று. இந்த இளந்தலைமுறையினரின் கவித்துவ வெளிப் பாட்டிற்குப் புதுக்கவிதை தக்கவாயிவாயிற்று.

ஆயினும், புதுக்கவிதையின் தமிழ்தினல வளர்ச்சியினைப் பார்க்கும்பொழுது ஒரு முக்கிய இலக்கிய - சமூகவியலுண்மை நிரூபணமாகின்றது. எந்தவொரு இலக்கியவடிவமும் பொதுப்படையான இயைபையும் அங்கீகாரத்தையும் பெறுவதற்கு அது எவ்வகையிலாயினும் மக்கள் நிலைப்படல் அவசியமாகும். அதுவும் எழுத்தறிவு முக்கியத்துவம் பெற்று அதனுடே ஒரு சாதாரண நிலைப்பட்ட பரம்பல் காணப்படும் நிலையில் புதுக்கவிதை மேன்மக்களது (elite) கலை வடிவமாக மாத்திரம் தொழிற்பட்டு மக்கட்பொதுவானதொரு அங்கீகாரத்தைப் பெறமுடியாது.

தமிழிற் புதுக்கவிதையின் வரலாற்றைத் தெரிந்தவர்கள் புதுக்கவிதையின் தமிழ்தாட்டு ஏற்புக்கும் அங்கீகாரத்துக்கும் கோயம் புத்தூரைத் தளமாகக்கொண்டு கிளம்பிய 'வானம்பாடிகள்' என்ற இலக்கியக் குழுவினரின் ஊடாட்டம் மிக முக்கியமானது என்பதை யறிவர். இவர்கள் புதுக்கவிதைக்குத் தமிழ்தினலப்பட்ட ஓர் ஓசை இயைபினை ஏற்படுத்தினர். புவியரசு, சிந்தி முதலியோர் இவ்வியக் கத்துடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தோராவர். மேலும், இவர்கள் தமது இலக்கியக்கொள்கையில் அதுவரை புதுக்கவிதையின் பிரதான பாயில்வாளர்களிலிருந்து வேறுபட்டவர்களாகவும் விளங்கினர். 'சுந்தி', 'சரஸ்வதி' ஆகிய சஞ்சிகைகள் தொழிற்பட்டபொழுது குறிப்பாக சரஸ்வதியின் சி. க. செல்லப்பா, க. நா. சுப்பிரமணியம் முதலானோர்



எழுதிவந்தவரெனினும் இலக்கியம் பற்றிய அடிப்படைக் கருத்துநிலை வேறுபாடுகள் காரணமாக இலக்கியத்தின் சமூக முக்கியத்துவத்திலும் பார்க்க இலக்கிய அழகியனின் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்திய இவர்கள் தமக்கென ஒரு பிரகடனத்தை ஏற்படுத்தவேண்டுமென்று அத்தியாவசியமாயிற்று. 'எழுத்து' எனும் சஞ்சிகை அப்பின் புலத்திலேயே தோன்றிற்று. அதன் ஆரம்பநிலையில், இலக்கியப் பரிசோதனை முயற்சியான புதுக்கவிதைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தது. எனினும், ஏற்கெனவே 'எஸ்.வி.யில்', க.நா.ச. 'மயன்' என்ற புனைபெயரிலே புதுக்கவிதைகள் எழுதி வந்தார். இக்காலகட்டத்திலேயே புதுக்கவிதை எனும் பெயர் நிலைபெறத் தொடங்கிற்று எனலாம். ஏனெனில் 'எழுத்து' தொடங்கியபொழுது புதுக்கவிதை எனும் சொற்றொடர் வழக்குக்கு வந்துவிட்டது என்று கூறலாம். 'எழுத்து' சஞ்சிகை இலக்கிய முக்கியத்துவம்பெற்று விளங்கிய காலகட்டத்தில் (1959 முதல்) இலக்கிய விவாதங்களுக்கும் புதுக்கவிதைக்கும் முக்கிய இடங்கொடுத்தது. வானம்பாடிக்குழுவினரின் வருகை 1970களின் தொடக்கத்திலேயே நிகழ்கிறது. இன்றோ புதுக்கவிதை ஒரு பிரதான கவித்துவ வடிவமாக வளர்ந்துள்ளது. பண்டைத் தமிழிலக்கியங்கள் பற்றிய விதப்பிரகாரங்களுக்குட புதுக்கவிதையே பயன்படும் நிலைமை இன்று வந்துவிட்டது. இத்தகைய நல்ல உதாரணம், ரேராடு தமிழன்பரின் 'வணக்கம் வள்ளலா' என்ற நீண்ட கவிதையாகும். புதுக்கவிதைகள் இன்று சினிமாவிலும் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. 'ஒருகைவராகம்' எனும் திரைப்படத்துடன் புதுக்கவிதை சினிமாய் பாடல்களுக்கும் இயைந்ததாயிற்று.

அச்ச ஊடகங்களான புத்தகம், சஞ்சிகை, பத்திரிகைகளைவிட மின்னியல் ஊடகங்களான வானொலி, சினிமாவுக்கும் தமிழ்க்கவிதையின் பரிமாண விஸ்தரிப்புக்கும் ஒரு தெருங்கிய தொடர்பு உண்டு. முதலில் வானொலியை எடுத்துக்கொள்வோம்.

தமிழ்நாட்டில் முதலில் சென்னையிலும் திருச்சியிலும் இலங்கையின் கொழும்பினும் வானொலி நிலையங்கள் (கொழும்பில் 1924 டிசம்பரில்) தொடங்கப்பெற்றன. இவை 1930கள் முதலே பிரபல மடைந்துள்ளன. தமிழ்க்கவிதையைப் பொறுத்தவரையில் வானொலி ஊடகத்தின் மிகப் பிரபலமான பங்களிப்பு வானொலிக் கவியரங்கங்கள். இந்த ஒலிபரப்புமுறைமை எப்போது தொடங்கப்பட்டதென்பது திட்டவாட்டமாகத் தெரியவில்லை. எனினும் 1940களின்

விருத்தே சென்னை, திருச்சி வானொலி நிலையங்களும், 1950களின் விருந்து இலங்கை வானொலி நிலையமும் தைப்பொங்கல், தமிழ்ப் புதுவருடம், தீபாவளி ஆகிய தினங்களில் கவியரங்க நிகழ்ச்சிகள் நடத்துதல் மரபாயிற்று. கவியரங்கம் ஒவ்வொன்றிற்கும் ஒருங்கிணைப்பாளர் (தலைவர்) ஒருவரிருப்பார். ஏற்கெனவே தீர்மானிக்கப்பட்ட தலைப்புக்களிலே கவிஞர்கள் தமது ஆக்கங்களைப் பாடுவர். இக்கவியரங்கங்களில் பாடும்பொழுது புதுக்கவிதையின் மேலோங்கு நிலை வருவதற்கு முன்னர் மரபுவழிச் சந்தச்செய்யுட்களே முக்கிய இடம்பெற்றன. ஆனால், அகலல், வெண்பா போன்ற யாப்பு வடிவங்களை அவற்றிற்குரியவையாகக் கொள்ளப்படும் இசைமுறை யுடன் பாடுவதென்பது வானொலியில் கேட்போரைக் கவர்வதாக இருக்காது. இதனால் இசைநிலைப்படாத அதாவது பாட்டாகப் பாடப் பெறாது, அதேவேளையில் செய்யுளின் வயத்தைப் பேணுகின்ற முறையில் அச்செய்யுளை எடுத்துரைக்கின்ற ஒரு முறைமை படிப்படியாக வளரத்தொடங்கிற்று. இம்முறையில் கவிதையை 'ஆற்றுகை' செய்தோருள் திருவேலக சீதாராம், திருச்சிறுமல்பலக் கவிராயர் (ரகுநாதன்), கு. அழகிரிசாமி (இவர் ரகுநாதனுடன் சேர்ந்து இரட்டையர் என்ற பெயருடன் கவிதைகள் பாடினார்), சுரதா முதலியோர் முக்கியமானவர்கள்.

இலங்கையில் வானொலிக் கவியரங்குகளில் சில்லையூர் செல்வராசன், முருகையன், சத்தியசீலன் ஆகியோர் தத்தம் கவிதைகளை எடுத்து மொழிதலில் புகழ்பெற்றவர்களாக விளங்கினர்.

கவியரங்கப் பொழிவுகளிலே பாடல் நிலையிலிருந்து விடுவிக்கப் பெற்ற அதேவேளையில் இலக்கியச் சுவையை முதன்மைப்படுத்துவதான ஒரு பேச்சோசைமரபு வளர்த்தெடுக்கப்பட்டதெனலாம்.

மேடை நிகழ்ச்சிகளின் பொழுதும் கவியரங்கங்கள் இடம்பெறும் ஒரு மரபு தொடங்கிற்று. தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரையில் சா. கணேசன் ஒழுங்குசெய்த கம்பன் விழாக்களிலே கவியரங்கம் முக்கிய இடம்பெற்றது.

தமிழ்க்கவிதையின் வளர்ச்சிப்போக்கில் முக்கிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியுள்ள ஊடகங்களிலே சினிமாவை ஒன்றாகக்கொள்ளல் வேண்டும். இன்று சினிமாய் பாடல்களின் இசைக்கவரிக்கியளவுக்கு அப்பாடல்களிலே கவித்துவமும் இருத்தல்வேண்டுமென்று கருத்து மிக முக்கியமான இடத்தைப்பெற்றுள்ளது. இன்றைய தமிழ்ச் சினிமாய் பாடலாசிரியர்களுள் சனரஞ்சகமுள்ளவராகக் காணப்பெறும்



வைவமுத்து, கவிப்பேரரசு என்று குறிக்கப்படுவதை நோக்கினால் இவ்வுண்மை விளங்கும். தமிழ்ச் சினிமா ரசிகர்கள் சினிமாய் பாடல்களின் கவித்துவ அபிச்சத்துக்கு முக்கிய இடம் வழங்குகின்றனர் என்பது கன்கூடு.

தமிழ்ச் சினிமாவின் கவிதைபற்றி ஆராயமுனையும் பொழுது இந்நிலை எவ்வாறு ஏற்பட்டதென்பதையும் அதனிலும் மேலாகக் கவிதை தமிழ்ச் சினிமாவிலே எத்தகைய 'பயன்பாட்டை' உடையதாகலிருக்கின்றதென்பதையும் பற்றி அறிதல் அவசியமாகின்றது. இந்த உரைத்தொடரின் தேவைகளைப் பொறுத்தவரையில் இரண்டாவது அபிச்சமே மிக முக்கியமானதாகக் கொள்ளப்படல்வேண்டும்.

சினிமா என்பது பிரதானமாகக் கட்டிபல ஊடகமே; எனினும் அதன் 'பேசும்நிலை' அதனை வலுவுள்ள ஒரு கட்டிபல - செவிப்புல ஊடகமாகியுள்ளது. சினிமா என நாம் கணஞ்சுகுநிலையிலும் மக்கட் பொதுநிலையிலும் கொள்வது பிரதானமாக feature films எனப்படும் கதைச்சித்திரிப்புத் திரைப்படங்களையே ஆகும். ஆதலின் அத்தகைய படங்களில் கவிதைபெறும் இடம்பற்றியே நாம் பேசவேண்டியுள்ளது.

மேல்நாட்டுச் சினிமாவில் -musicals- இசைப்படங்களைற்ற தனிப்பிரிவே உண்டு. இந்தியக் கதைச்சித்திரிப்புப் படங்களில் பாடல்கள் மைய இடமொன்றினைப் பெற்று வந்துள்ளன. இந்த அபிச்சம் உண்மையில் நாடகம் வழியாக வருவதாகும். இந்திய மொழிகள் பாவற்றிலுமே அவ்வம்மொழி நாடகங்களே கதைச்சித்திரிப்புப் படங்களுக்குத் தளமாக அமைந்தன. ஆயினும், நாடகங்களிலே சொல்லாடல் முதல் உணர்ச்சிநிலை வெளிப்பாடுவரை எல்லா வற்றுக்குமே பாடல் அவசியமாகும். சுத்து முதல் பாசி வழி ஸ்பெஷல் நாடகங்களவரை இவ்வுண்மையைக் காணலாம். ஆரம்பகால இந்திய சினிமாக்களிலும் இந்தப் பண்பே காணப்பட்டது. ஆனால் சினிமாவின் கட்டிபலப் பிரதானம் காரணமாக, அந்தநிலை வெகுச்சீக்கிரத்தில் மறு உணர்ச்சிக் கட்டங்களிலே மாத்திரம் பாடல் இன்றியமையாத இடம்பெறும் தன்மை, பெரும்பாலான இந்திய கணஞ்சுகுத் திரைப் படங்களுக்கு அத்தியாவசியமாகிற்று. காதல், நிர்வாகம், மரணம் போன்ற சூழமைவுகளிலே உணர்ச்சிச் சித்திரிப்புக்குப் பாடல்கள் இன்றியமையாதவைகளாகின. கட்டிபலத்திலே காட்டப்படுகின்ற உணர்ச்சிக்கட்டத்தின் செம்மையான/ பூரணமான தொடர்பாடலுக்கு நானு பண்பாட்டின் பாடல் வலுவான ஒரு ஊடக முறையாகும். சாதாரண வாழ்க்கையின் உணர்ச்சிக்கட்ட நிலைகளில் இசையின் முக்கியத்துவம் அறுந்துவிடாத பண்பாட்டுப் பாரம்பரிசம்

தொடர்ந்து வருகின்ற இந்தியச் சமூகச் சூழலிலே சினிமா நிலையிலும் பாடல்கள் அந்தக் கட்டங்களிலே முக்கியமானவது ஆச்சரியம் தரும் ஒரு விடயமன்று. இன்றும் நம்மிடையே தாலாட்டு, விளையாட்டுப் பாடல்கள், நலங்குப் பாடல்கள், ஒப்பாரி, இராப் பிச்சைக்காரனின் பாடல், சந்தியாசிகளின் பாடல்கள் ஆகியன வழக்கில் நிலவுகின்றன. சனரஞ்சகச் சினிமாவிலும் இந்த அபிச்சம் முக்கியம் பெறுவது தவிர்க்க முடியாததாகும்.

தொடர்பியல் நிலைநின்று பார்க்கும்பொழுது உணர்ச்சிக் கட்ட ஒன்றுகைக்குப் பாடல்கள் அத்தியாவசியமானவதைக் காணலாம். உண்மையில் பாசுவையானரைப் பொறுத்தவரையில் அவர்கள் முற்றுமுழுதாக ஈடுபடுவதற்கு, இந்திய இலக்கிய விமர்சன நிலைநின்று சொன்னால் - 'சூருதயர்' ஆவதற்கு - பாடலின் இசையும், பொருளும் இணைந்து வருவது பெரிதும் அவசியமாகும். இதனையே தமிழ்ச் சினிமாவின் பாடல்கள் இன்று செய்கின்றன.

தமிழ்ச் சினிமா வரலாற்றை எடுத்துக்கொண்டால் சினிமாய் பாடல்கள் முதலில் இசைக்குரிய 'சாஹித்தியங்கள்' என்ற வகையிலேயே வந்தன. அவற்றில் கருத்து இல்லாமல் இருக்கவில்லை. ஆனால், அவற்றின் மொழிநடை நிச்சயமாக எளிமையாக இருக்கவில்லை. கர்நாடக இசையலகின் நவீனகால வாக்கேயகாரர்களுள் ஒருவராகக் கொள்ளப்படும் பாபநாசம் சிவன் ஆரம்பகாலப் பாடலாசிரியராக விளங்கினார். சிந்தாமணி, ஹரிதாஸ் போன்ற படங்களுக்கு அவரே பாடல்களை எழுதினார். இசையும் முற்றிலும் சாஸ்திரிய மயப் பட்டதாகவேயிருந்தது. ஆனால், நகைச்சுவைக் காட்சிகளுக்கு எளிமையான பேச்சோசைக்கு அண்மித்தமுறையில் பாடல்களை எழுத வேண்டியதன் அவசியம் அதிகரிக்கத் தொடங்க அத்தகைய பாடல்களைச் சிறப்புற எழுதிய உருமலை நாராயணகலி முக்கியமான பாடலாசிரியராகிறார். நகைச்சுவை மன்னர் என். எஸ். கிருஷ்ணானுக்கான பாடல்கள் பலவற்றை இவரே எழுதினார்.

மீண்டும் படிப்படியாகத் தமிழ்ச் சினிமாக்களிலே இந்தப் படங்களின் தாக்கம் பிரகாசமாக இசையமைப்பில் செல்வாக்குச் செலுத்தத்தொடங்க அந்த 'டப்பிங்' பாடல்கள் பலவற்றைக் கம்பதாசன் எழுதினார். துரதிர்ஷ்டவசமாக அப்பாடல்களைப் பாடிய இந்திப் பாடகர்களின் உச்சரிப்பு விளக்கமின்மை தரணமாயப் பல பாடல்களின் கவித்துவம் உணரப்படாமலேயேபோயிற்று. உதாரணத்திற்கு 'ஆன்' என்ற



இந்நிபந்தப்பில் பாடலுக்குக் கம்பதாசன் எழுதிய சில பாடல்களைக் கூறலாம்:

காரிருள் நேரம்,  
காளையோ தூரம்  
கண்ணீர்ப் பரம் நெஞ்சிலே  
காணவே வேண்டும் கருத்திருந்தாலும்  
கருணை செய்வார்லையே.

அப்பாடல்களின் தமிழ் விளங்காத உச்சரிப்பு அந்தப் பாடலின் ஆத்மாவையே இல்லாமற் செய்திருந்தது.

சினிமாப் பாடலின் வெற்றிக்குச் சராசரிகமெட்டுக்களும் அதே வேளையில் எளிமையான, ஆனால் கவர்ச்சிகரமான முறையில் உணர்ச்சிகளை எடுத்துக்கூறும் பாடல்களும் அவசியமாகும். இக்காலகட்டத்தில் இசையமைப்பாளர் நிலையில் ஜி. இராமநாதன், சி.ஆர். சுப்பராமன் ஆகியோரும் பாடலாசிரியர்கள் நிலையில் மருதகாசி, கா. மு. வெளி, தஞ்சை ராமையா தாஸ் ஆகியோரும் முக்கியப்பட்டனர். ஏறத்தாழ 1940 முதல் 1955 - 50 வரையில் இந்நிலைமையே காணப்பட்டது. 50களின் நடுக்கற்றிலிருந்து தமிழ்ச் சினிமா தமிழ் மக்களின் பிரதான ஊடகமாக மேற்கிளம்புகிறது. அண்ணாதுரை, கருணாநிதியின் வருகை, சிவாஜி, எம்.ஜி.ஆரின் வருகை, ஸ்ரீதர் போன்ற நெத்யாளர்களின் வருகை ஆகியன தமிழ்ச்சினிமா வளர்ச்சியில் தரீறி பான மாற்றங்கள் பலவற்றை ஏற்படுத்தின. இசையமைப்புத் துறையிலும் ஹிந்தி மெட்டுக்களைப் பிரதிபண்ணும் நிலைமைக்கு மேலேபோய்த் தமிழிலேயே கவர்ச்சிகரமான புதிய இசைக்கோலங்களை உண்டாக்கும் நிறுவனம் விஸ்வநாதன் - ராமமூர்த்தி, கே. வி. மகாதேவன் ஆகியோர் முன்னிலைப்பட்டனர். இக்காலத்தில் வாஸுதேவன் ஒரு முக்கிய ஊடகமாக மேற்கிளம்பிற்று. குறிப்பாக, இலங்கை வாஸுதேவன் வர்த்தக ஒளிபரப்பு, தமிழ்ச் சினிமாவின் இக்காலகட்ட விவரத்தில் ஒரு முக்கிய பங்கு வகித்தது. சினிமாப் பாடல்கள் ஒளிபரப்பப்படுவது சராசரிகமாக ஆக அப்பாடல்களின் கொல்லமைதலில் ரசிகர்களின் கவனம் அதிகரிப்பது இயல்பே.

இத்தகைய ஒரு சூழலியே பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரம் சினிமாப்பாடல்களை எழுதத்தொடங்கினார். கல்யாணசுந்தரம் (1958) எனும் படத்தின் பாடல்கள் அவருக்கு அழியாப்புகழைக் கொடுத்தன. உள்மையில் கல்யாணசுந்தரம் என்ற சராசரிக சினிமாவின் வெற்றிக்கு இந்தப் பாடல்களும் காரணமாயின.

இதற்கு முன்னரும் கவித்துவமுள்ள பாடல்கள் பல வெளி வந்தனவெனினும் பட்டுக்கோட்டையின் பாடல்கள் சினிமாப்பாடல் வரலாற்றில் முக்கிய திணைநிறுப்பமாக அமைந்தன.

சினிமாப்பாடலின் வெற்றிக்கு உதாரணமாகக் கல்யாணசுந்தரம் படத்தில் வந்த,

காதலிலே தோல்வியுற்றான்  
கன்னியொருத்தி  
கலங்குகிறான் அவளை  
நெஞ்சில் நிறுத்தி

என வரும் பாடல் சினிமா ரசிகர்களிடையே பெருவரவேற்பைப் பெற்றது. பாடலின் இசைக்காக மாத்திரமல்லாமல் கவித்துவத்துக்காக விரும்பப்படும் ஒருநிலைமையேற்பட்டது. கல்யாணசுந்தரம் மாத்திர மல்லாமல் பாசமலர் போன்ற பாடல்களிலும் பட்டுக்கோட்டையின் பாடல்கள் மிகுந்த கவித்துவக் கவர்ச்சியுடன் அமைந்திருந்தன. பாசமலர் படத்தில் வரும் மாறியம்மன் கூட்டு வணக்கப் பாடலில் (அம்பிகையே முத்து மாறியம்மன்) எனவரும் பாடலில்,

இன்பம் என்று சொல்வக் கேட்டதுண்டு  
அது எங்கள் வீட்டுப் பக்கம் வந்ததுண்டா

எனும் வரிகள் பட்டுக்கோட்டையின் கவித்துவ ஆழங்களைக் காட்டுகின்ற அதேவேளையில், அவரது மாணுட்டுயே உணர்வின்னையும் காட்டுவதாக அமைந்தன. சாதாரண வாழ்க்கைச் சூழமைவுகளை அவர் பாடல்களாக எழுதியமுறையினாலேயே ரசிகர்கள் பெரிதும் கவரப்பட்டனர். பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரம் பொதுவுடைமைக் கட்சிப் பாரம்பரியத்தைச் சேர்ந்தவர். அவருடைய பாடல்களில் பொதுமக்கள் பற்றிய சிந்தை மிக முக்கியமாகவிரும்பினது. எம். ஜி. ராமசுந்தரன் தனது திரைப்படங்களின் வெற்றிக்குப் பட்டுக்கோட்டையின் பாடல் களை வெகுசாதுரியமாகப் பயன்படுத்தினார். 'தூங்காதே தம்பி தூங்காதே' போன்ற பாடல்கள்திரைப்பட வட்டத்துக்கு அப்பாலேபோய் வயுவுள்ள சமூகக் குறிப்புறையாகவும் விளங்கின. எங்கலீட்டுப்பிள்ளை படத்தில் வந்த 'நான் ஆணையிட்டால்' என்ற பாடல் எம்.ஜி.இராமசுந்தரனின் தேர்தல் வெற்றிக்கு உதவிற்று என்பர்.

பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரம் திரைப்படக் கவிஞராகப் பெரும்புகழ் சட்டத்தொடங்கிய நிலையில் கலைமீது காரணமாகத்



திருமொழி காலமானார். அம்மறைவு மிகப்பெரிதும் உணரப்பெற்றது. பட்டுக்கோட்டை இத்தகைய தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்ற அதே வேளையிலேயேதான், கண்ணதாசன் திரைப்படப் பாடல்களை எழுதும் பணிக்கு வருகிறார். வசனசுத்தாவாகவே திரைப்படத்துறையில் நுழைந்த அவர் வெகுநேரத்தில் பெரிதும் விரும்பப்பெற்ற சகிக்கப் பெற்ற திரைப்படப்பாடல்களின் ஆசிரியரானார்.

கண்ணதாசன், பாரதிதாசன் மரபில் வருபவர். பாரதிதாசனுடைய பாடல்களில் ஒரு புலனுணர்வுவேட்கை காணப்படுகின்றது. கண்ணதாசன் அந்தப் பாரம்பரியத்தை உள்வாங்கிய அதேவேளையில் தமது முத்திய தெய்வமறுப்புக்கொள்கையை விடுத்துப் பாரம்பரிய பக்திச் சுவையிலும் ஈடுபாடு காட்டத்தொடங்கினார். குமரகுருபார், அபிராமிபட்டர் போன்றோரின் எடுத்துரைப்புமுறைமை கண்ண தாசனுக்குப் பெரிதும் உதவியது.

ஆன்-பெண் உறவு நிலைகளைச் சித்திரிப்பதில் மாத்நிரமல்லாது உலகில் வெறுமை, நிலையாமை, சமூகப் பிரிவுகள் ஆகியன பற்றியும் மிக அற்புதமான பாடல்களை எழுதினார். இத்தகைய பாடல்களுக்கான சிறப்பான உதாரணமாக அமைவது,

போனால் போகட்டும் போடா

இந்தப் பூமியில் நிலையாய்

வாழ்ந்தவாயிராடா -

போனால் போகட்டும் போடா

வந்தது தெரியும்

போவது எங்கே

வாழ்க்கை நமக்கே புரியாது

வந்தவரெல்லாம் தங்கியிட்டால்

இந்த மண்ணில் நமக்கு இடமேது

வாழ்க்கை என்பது வீயாபாரம்

கழிவ்

ஐனாம் என்பது வரவாகும்

மண்ணம் என்பது செலவாகும்

போனால் போகட்டும் போடா

எழும்புக்கும் சுவைக்கும் மருத்துவம் கண்டேன்

இதற்கு ஒரு மருத்துவம் கண்டேனா

இருந்தால் அவரைத் தண்ணீர் தனியே

3451

எரியும் நெருப்பில் வீடுவேளை

நமக்கும் மேலே நுருவனாடா

அவன் நாலுந் தெரிந்த தலைவனாடா - தீண்ட

நாடகமாடும் கலைஞனாடா

போனால் போகட்டும் போடா

இந்தப் பாடல் கருத்து உண்மையில் தமிழ்நாட்டின் சித்தர் மரபு வழியாக வருவது. தமிழ்மக்களின் அடிநிலைவாழ்க்கை மரபில் இத்தகைய ஒரு நோக்குக்கு அடித்தளமான மனநிலை உண்டு. ஒருபுறத்தில் சித்தர்நிலைப் பாரம்பரியத்தையும் இன்னொருபுறத்தில் புலனுணர்வுக்குரிய பாடல் மரபையும் (பாரதிதாசன் வழியாக வருவது) தளதாக்கிக்கொண்டு பாடல்களைக் கண்ணதாசன் எழுதிவந்தார்.

இந்தப் பாடல்களின் சிறப்பு அளவு சகல மக்களாலும் படித்தோர் - படியாதோர், ஆண் - பெண், இளைஞர் - முதியோர் என்ற பிரிவினை களுக்கு அகப்படாது ஒட்டுமொத்தமான ஒரு தமிழ் உணர்வாங்கிள் வெளிப்படாது அடையத்தகு.

பட்டுக்கோட்டை, கண்ணதாசனின் சினிமாப் பாடல்களின் முக்கியத்துவம் கவித்துவ உணர்வைச் சளநாயகப்படுத்தியமை யேயாகும்.

தமிழ்க்கவிதை வளர்ச்சி வரலாற்றை, கவித்துவ உணர்வுப் பரவலைப் பிரதானப்படுத்தி நோக்கும் எமக்கு, தமிழ்ச்சினிமாவின் இச்செயற்பாடு தமிழ்க்கவிதைப் பாரம்பரியத்தை மக்கட்பொதுநிலைப் படுத்துமொன்றாகவே தெரிகிறது என்பதனை வற்புறுத்த வேண்டிவது அவசியமாகின்றது. சினிமா எனும் ஊடகத்தின் சரணாஞ்சகத் தன்மை காரணமாக இத்துறைக் கவிஞர்கள் பெரிதும் போற்றப்பட்டாலும் பொதுவாக்கக்கொள்ளப்படுவது போன்று இவர்களைத் தமிழ்க்கவிதை மரபில் உச்சநிலையினராகக்கொள்வது முடியாத ஒன்றாகும். இவர்களின் முக்கியத்துவத்தை இருநிலைப்படுத்திப்பார்த்தல் வேண்டும். முதலாவது தமிழ்க்கவித்துவப் பாரம்பரியத்தை இவர்கள் எவ்வாறு மக்கட் பொதுநிலையில் கவித்துவக் களதியுடனும் கவர்ச்சி யுடனும் தருகின்றார்கள் என்பதாகும்.

இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது தமிழ்க்கவித்துவப் பாரம்பரியத்தை சினிமா எனும் ஊடகநிலைப்படுத்தியமையில் பட்டுக்கோட்டை, கண்ணதாசன் ஆகிய இருவரும் முக்கிய இடம்பெறுகின்றார்கள் என்பது உண்மையாகும். ஆனால் இந்த உண்மையை ஏற்றுக்கொள்ளும்மேதே வேளையில் இப்பாடல்களின் இசைநிலையும் முக்கியம் என்பதனை



மறந்துவிடக்கூடாது. பாடல்களுக்கான இசையமைப்பை மறந்துவிட்டுப் பாடல்கள் சாரஞ்சக்க கவர்ச்சியை மறிப்பிடுதல் முடியாது. மேலும் ஒவ்வொரு சினிமாப்பாடலுக்கும் ஒரு சூழமைவு வரையறையுண்டு. சினிமாப்பாடல்களை உள்ளமையில் lyric எனும் உணர்ச்சிப் பாடல் மரபுக்குள் வைத்தே பாடித்தல்வேண்டும். அவ்வாறு பாடிக்கப்படுவதே அதற்குரிய மரபாகும். மேல்நாட்டு மரபில் இவர்களை lyricist - பாடலாசிரியர் என்றே அழைப்பர். தமிழ்ச் சூழலில் இவர்களைக் கவிஞர்கள் எனும் மரபை மேலோங்கி நிற்கின்றது.

தமிழ்க்கவிதை வரலாற்றை ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கும் பொழுது சினிமாவெனும் தொழிலுட்ப ஊடகம் மக்களிடையே கவித்துவப்பிரக்களுையை ஏற்படுத்துவதில் ஒரு புதிய பரிமாணத்துக்குக் காலாக அமைந்துள்ளதெனலாம்.

இது சினிமாத் தொழிலுட்பத்துக்கேயுரியதென்னும் வானொலி ஊடகத்தின் இயல்பு, செல்வாக்கு காரணமாகவே இன்றுபெற்றுள்ள கவனிப்பை எட்டியுள்ளதெனலாம்.

கல்யாணசுந்தரம், கண்ணதாசன் பெயர்களே பொதுவில் மூன்றிலைப்படுத்தப்பட்டாலும் இத்துறையில் வாலியின் பங்களிப்பும் கணிசமானதாகும். அவரது 'தளரமேல் பிறக்கவைத்தான் எங்களைத் தண்ணீரில் மிதக்கவைத்தான்' எனும் பாடல் மீன்பிடிக்காரமக்களின் வாழ்க்கைச் சோகத்தைப் பிழிந்து தருவதாகும்.

இதுவரை தமிழை நூலின்படுத்திய ஊடகங்கள் தமிழ்க்கவிதை யின் வளர்ச்சிப்பள்ளிக்குப்பாட்டுக்கும் அத்துடன் - அதனிலும் மேலாக - கவிதை பற்றிய உணர்வுச்செவ்வியினை ஆழஅகலப்படுத்துவதற்கும் உதவியுள்ளன என்பதைப் பார்த்தோம்.

கரித்திரம் என்பது சாகாத் தொடர்கதை. தமிழிலக்கிய வரலாற்றை எல்லாவதான் காலங்களாகப் பிரித்துக்கொள்ளும் அத்தகைய பிரிப்பு படிப்புக்கான வழிமுறையே. எந்த மொழியினது வளமும் வலிமையும் அதன் தொடர்ச்சியிலேயே தங்கியுள்ளன. அந்த அறாத் தொடர்ச்சிக்குக் காரணம் மொழியின் தெய்வீகம் அல்ல. அது மக்களின் அனுபவங்களை மாத்திரமல்லாமல் அவர்களது ஆதங்கங்களையும் ஆதர்சங்களையும் வெளிப்படுத்தக்கூடிய ஆற்றவைவுடையதாக, அந்த ஆற்றலைக் காலத்துக்குக்காலம் வளர்த்துக்கொண்டதாக அமைவதேயாகும். தமிழின் சிறப்பு அது தமிழ்மக்களின் ஆசைகளையும் சவால்களையும் தேடல்களையும் எட்டங்களையும் எட்டிநிற்பதுதான். இதுவும் வெறு மனே நடந்தேறிய ஒன்றல்ல. சமூக, பொருளாதார, அரசியல் மாற்றம்

களினூடே, பண்பாட்டு மாற்றுவாக்கங்களினூடே நடந்தேறிய ஒன்றாகும். இந்த வேற்றுமைகளினூடே ஓர் அடிப்படைத் தொடர்ச்சி யுண்டு. அந்தத் தொடர்ச்சியை நாம் இளங்கோ, கம்பன், பாரதி என்ற மைல்கற்களை மையமாகக்கொண்டு பார்த்தோம்.

கயிலர் முதல் முருகையன் வரை நப்பசனையார் முதல் அம்புலி வரை தமிழ்க்கவிதை என்ற நதி வற்றாது ஓடுகிறது. தமிழை வளப்படுத்துகிறது, தமிழால் வளம் பெறுகிறது.

யொதுவாய் நூ. எ. எ. எ. எ.  
யாழ்ப்பாணம்.  
இது நூல்கள் பகுதி



7

## நிகழ்த்தாத நிறைவுரை

சொற்பொழிவுகளை மரத்திரம் கொடுத்தும் தரும்பொழுது அந்த முழுவிடயத்தினதும் முடிப்புரைபாக ஒருபகுதி இடம்பெறவேண்டுமென்பது நன்கு புலனாகிறது. அந்த அடிப்படையில் இந்த ஏழாவது அலகில் முடிப்புரைபாகச் சில விடயங்களைக் கூறவேண்டுமென்று அத்தியாவசியமாகிறது.

முன்வந்த ஆறு உரைகளையும் மீளநோக்கும்பொழுது அவற்றுக்குள்ளே பிரதானப்பட்டு நிற்பது ஏறத்தாழ, தமிழின் கவிதை வரலாற்றே யாகும். இந்தக் கவிதையிலக்கிய வரலாறு 'தமிழின் கவிதையியல் ஒரு தேடல்' என்ற இலக்குநோக்கினை சுட்ட எத்துணை உதவுகின்றது என்பது ஒரு முக்கியமான வினாவாகக் கிளம்புகின்றது. இந்த வினா சற்று முளைப்பாக முன்றிற்பதற்கான இன்னொரு காரணம், இந்த ஆறு உரைகளில் ஒன்றிலாவது தமிழ் யாப்புக்களின் வளர்ச்சியை ஒரு தனி விடயமாகக் கொள்ளவில்லை என்பதாகும்.

இவ்விடத்தில் சோ. ந. கந்தசாமி அவர்களின் யாப்பியல் வளர்ச்சி வரலாறு பற்றிய, இருபாசங்கள் கொண்ட அந்நூலுக்கு மேலநிகமமாக எழையும் கூறவேண்டிய அவசியமில்லை என்பதைக் கலந்துரையாடல் களின்பொழுது மாணவர்களுக்குப் பல தடவைகள் நினைவுறுத்தினேன். யாப்பு வரலாறு பற்றிய மிகப்பிரயோசனமான பங்களிப்புகளை இரா. சம்பத், மணிகண்டன் ஆகிய இளம் அறிஞர்களும் தந்துள்ளனர்.

யாப்பு வரலாற்றைத் தனிப்பொருளாக எடுத்துக்கூறாவிடினும், ஆறு உரைகளிலும் யாப்புக்களின் முக்கியத்துவத்தை, குறிப்பாகச் சமூக நிலை முக்கியத்துவத்தை எடுத்துக்காட்டத் தவறவில்லையென்றே கருதுகிறேன்.

மேற்கூறிய உண்மையையும் மனத்திருத்திக்கொண்டு தமிழ்க் கவிதையியல் பற்றிய தேடல் எதனை முனைப்புறுத்தவேண்டுமென்பது பற்றி மிகச் சுருக்கமாக இங்கு நோக்க விழுகின்றேன்.

இதுபற்றிச் சிந்திக்கும்பொழுது நம் மனதில் எழும் / எழ வேண்டிய வினா ஒன்றுள்ளது. அதனைப் பின்வருமாறு கட்டமைக்கலாம்.

இந்த வளர்ச்சியினூடே - கயிலர் முதல் அறிவுமதி வரை என்று பார்க்க முளையும்பொழுது - இவர்களினூடே அடையாளம் காணப்படத் தக்க தமிழ்க் கவித்துவம் - Tamil Poetics - யாது?

இந்த வினாவானது இன்னொரு துணைவினாவையும் முன் வைக்கிறது. கயிலர் முதல் இன்றைய கவிஞர் வரை பார்க்கும்பொழுது இவர்களுக்கு ஊடே ஓடும் அழகியல் உணர்வுச்செவ்வி - aesthetic sensibility - ஒன்று உண்டா?

இதற்கான பதிலைக் கூறமுளையும்பொழுது தமிழ்மொழி போன்ற நீண்ட வரலாற்றையுடைய ஒரு மொழியினது கவிதையின் காலநீட்சியையும் அந்தக் காலநீட்சிக்குள் இந்த மொழிக்கவிதைகள் சித்திரிக்க வேண்டியிருந்த சமூகவேறுபாடுகளையும் மனங்கொள்ள வேண்டுவது அவசியமாகும். அத்துடன் இன்னுமொரு மிகமுக்கியமான விடயமொன்றுள்ளது. அதாவது இந்த மொழிக்குரிய மக்களின் பண்பாடு யார் யாரோடு எவ்வெவ்முறைகளில் ஊடாடிற்று என்பதாகும்.

சங்க இலக்கிய காலத்திலிருந்தே இந்த ஊடாட்டங்கள் நிகழ்ந்துள்ளன. தமிழ்நாட்டின் புலியியல் இதில் பெரும்பங்கு வகித்துள்ளது. வடக்கே கங்கைப்பள்ளத்தாக்கிலே தொடங்கியவற்றின் அலைகள் குமரிமுளை வரையும் எட்டின என்பது மரத்திரமல்லாமல், அவற்றைப் பேணுவதற்கான ஒரு கடமைமையும் இப்பகுதியே செய்யவேண்டியிருந்தது. உண்மையில் இடைக்கால அளளத்திந்திய இந்துநாகரிக மென்பது பல்லவ - சோழ - சீயும் பாண்டியப் பேரரசுக்காலப்பெறுபேறே. மேற்குக் கடல், யவனார் முதல் போத்துக்கேயர் வரை பேரரசு பலரைக்கொண்டுவந்தது. சீழ்க்குக் கடல் சாவகம் முதல் சீனம் வரை தொடர்புகளை ஏற்படுத்திற்று. இவையெல்லாம் வெறும் வரலாற்றுத் தரவுகள் மரத்திரமல்ல; இவை மிகப்பெரும் பண்பாட்டு ஊடாட்டங்களுக்கு இடங்கொடுத்தன. இந்த ஊடாட்டங்கள் எல்லாவற்றினதும் பெறுபேறு அல்லது பிழிவுதான் தமிழ்க்கவிதை.

இதன் காரணமாக, தமிழ்க்கவிதையில் என்றுமே 'ஒருமுகத் தன்மை'யைப் பார்க்க முடியாது. பேணப்பட்ட இலக்கியங்களுக்கு



கூட்டும் ஒரு பன்முகப்பாடு உண்டு. தமிழ்க்கவிதை இந்தப் பன்முகப் பாட்டின் பெறுபேறேயாகும். ஒருநிலையில் அது கொண்டிருந்த வெளியுலகத் தொடர்புகளை இன்னொருநிலையில் தமிழ்க்கவிதை தொகுத்துத் தருகின்றது. அதற்குள் விருத்தமும் வரும், காவடிச்சிந்தும் வரும், புதுக்கவிதையும் வரும், ஹைக்கூவும் வரும், ஒப்பாரி, தாலாட்டும் இவற்றுக்குள் மாறாது நிற்கும். வந்தவற்றைத் தமிழ் ஏற்றுக்கொள்ளும் முறைமையில் தன்னை மாற்றிக்கொள்ளும் அதே வேளையில் தான் பெற்றுக்கொண்டவற்றையும் தன்னவிரென்று பிரிந்து நிற்கவிடாது தனக்குள் இடையத்துக்கொள்ளும். தமிழ்ப்பண்பாட்டின் வரலாறு பூர்வமான அசைவியக்கத்திலே இப்பண்பை நிதர்சனமாகக் காணலாம். அதனாலேதான் அகம், புறம் என்ற தமிழ் வகைபாட்டை அறம், பொருள், காமத்துக்குள் அடக்கும் திருவள்ளுவர் தமிழுக்கான உயர்ந்த உதாரணமாகிறார். இளங்கோலின் சிலப்பதிகாரம் அரசியல் மிழைத்தோருக்கு அறம் கூற்றாவதையும் ஊழ்வினை வந்து உருத்தும் முறைமையினையும் தொடர்நிலைச்செய்யுள் மூலம் காட்டுகின்றது. அகமும் புறமும் தேவார, திருவாசக, திருப்பாசுரங்களுடையும் அரசவை இலக்கியங்களுடையும் பாடலில் நெய்யாக மிதக்கின்றது. கம்பன் இதிகாச மரணபத் தமிழ்ப்படுத்துவதன் மூலம் தமிழின் கவிதை எல்லைகளையும் இடைக்கால இந்திய இலக்கியத்தின் எல்லைகளையும் விஸ்தரிக்கின்றான். பாரதியோ தமிழ் மண்ணில் நின்றுகொண்டு இந்தியா முழுவதையும் அரவணைத்துக் கொண்டு ஒரு சர்வதேச நிகழ்வாக மெற்கினம்புகிறான்.

இவ்வாறு நோக்குவது திருப்தியைத் தருவதாக இருக்கலாம். ஆனால், இவற்றினுள்ளே கிடக்கும் தொடர்ச்சி யாது? என்பதனைப் பார்த்து அதனுள் தமிழ்க்கவிதையின் அடிவேரைக்காண முனைதல் வேண்டும். சம்பந்த, மணிகண்டன், சிற்பி போன்றோர் புதுக் கவிதையினுள்ளும் அகலவேலாசுரின் தொடர்ச்சியைக் காண்கின்றனர். நவீன தமிழ்க்கவிதைகளின் தளீவிடயப் பண்புக்கும் எளிமைக்கும் சங்க இலக்கிய மீள்களாடுபிடிப்பு உதவியுள்ளதென்று சுவாமி விபுலானந்தர் ஓரிடத்தில் வாதிட்டுள்ளார். தமிழ்நாட்டின் சித்தர்களின் கருத்துக்களுக்கு தமிழ்ச்சினிமாப் பாடல்கள் உயிர்த்த்சியைக் கொடுத்துள்ளன.

தமிழ்க்கவிதையென இன்று நாம் ஆராய்வன செந்தெறி இலக்கியங்களாகப் போற்றப்பட்டு வந்துள்ளனவேயாகும். யாப்பிலக் கணம், அணி இலக்கணம் என நாம் பேசுபவை யாவும் இந்தச் செந்தெறிக் கவிதைகளுக்குரியனவே. ஆனால், தமிழ்ப்பண்பாட்டிற் கவிதை

பென்று ஒட்டுமொத்தமாக நோக்குவோமேயானால் செந்தெறி மயப்படுத்தப்பட்ட இந்தக் கவிதை இலக்கியங்களுக்குச் சமந்தரமாகத் தமிழ் மக்களிடையே வாய்மொழிக் கவிதைப் பாரம்பரியமொன்று ஓடிவந்துள்ளதை / வருகிறதைக் காணலாம். சிலகட்டங்களில் அந்த வாய்மொழிப் பாரம்பரியத்துக்கும் செந்தெறிப்பாரம்பரியத்துக்கு மிடைபே நிறைய ஊடாட்டங்கள் காணப்பட்டன என்பதனை முன்னர் வந்த விர்வுரைகளிலே தெளிவாகக் கண்டோம். அந்தக் கவித்துவம் இன்றும் தொடர்கிறது. பாரதியின் குயிற்பாட்டில் வரும் கீழ்க்காணும் வரிகள் அந்தப் பாடல்களின் கவர்ச்சியையும் கவித்துவத்தையும் வெகு அற்புதமாகக் காட்டுகின்றன:

மாலுடப் பெண்கள் வளருமொரு காதலினால்  
 ஊனுருசுப் பாடுவதி மூறிடுந்தேன் வாரியிலும்  
 ஏற்றநீர்ப் பாட்டி விளையினிலும், நெய்விடிக்குள்  
 கோற்றொடி யார் குக்கு விவளக் கொஞ்சு மொழியினிலும்  
 சுண்ண சிடிப்பாத்தஞ் சுவையிசுந்த பண்களிலும்  
 பண்ணை வடவார் பழகுபவ பாட்டினிலும்  
 வட்டமிட்டுப் பெண்கள் வளைக்கரங்கள் தாயொலிக்கக்  
 கொட்டி யிசைத்திடுமோர் கூட்டமுதப் பாட்டினிலும்  
 நாட்டினிலும் எட்டினிலும் நாளெவ்வாழ் நின்றொலிக்கும்  
 பாட்டினிலும் நெருசைப் பறிகொடுத்தேன் பாஸியேன்

(பாடுபார்)

இந்தப் பாட்டியல் இன்னும் நீளும். ஒப்பாரி, தாலாட்டு, வண்டிக் காரன் பாட்டு என அது மேலும் விரியும்.

தமிழ்க்கவிதை என ஒட்டுமொத்தமாகப் பேசும்பொழுது, இவற்றை விடுத்தோ அல்லது இலக்கியநிலைப்பட்ட கவிதைகள் விருத்து இவற்றைப் பிரிநிலைப்படுத்தியோ பார்த்தல் கூடாது. மேலே கூறியவை பாடம் எனத் தனித்துக் கூறப்பட முடியாதனவாய் இசை யுடன் கலந்த உணர்ச்சிநிலைப் பாடல்களாகும். இவற்றைவிட 'ஒரு புடை வாய்மொழி'ப் பாடல் என்று கொள்ளப்படத்தக்கனவான கதைப் பாடல்கள் பல அச்சில் உள்ளன. இப்பாடல்களைப் பாடுபவர்கள், வாசிப்பப் பரிச்சயம் அதிகம் இவ்வாதவர்களானபடியால் இந்தப் பாடல்கள் பெரிய அச்சருவில் 12பொயின்ற ஏழுத்தில் அச்சிடப் பெற்றிருக்கும். இவையும் அடிநிலைச் சமூகமட்டத்தில் சமூகசமூகமான இடத்தைப் பெற்றவையாகும் (இப்பாடல்முறைமைபற்றி முன்னரும்



பார்த்தோம்). இதனையும் ஒட்டுமொத்தமான தமிழ்க்கவிதைப் பாரம்பரியத்தினுள் வைத்தே நோக்கல்வேண்டும்.

இவ்வாறு சிந்திக்கும்பொழுது, இவக்கியநிலைக் கவிதைகள், வாய்மொழிப் பாடல்கள், மக்கள்நிலைப் பாடல்கள் ஆகிய மூன்றினையும் ஒருங்கே வைத்துப் பார்த்தே தமிழ்ப் பள்ளபாட்டிற் கவிதை பெறுமிடத்தினை நிச்சயித்தல் வேண்டும்.

ஆனால், இப்பொழுது அதிகாரப்பட்டு நிற்கும் பிரச்சினை, இம்மூன்று நிலைகளிலுமுள்ள கவிதைகள் / பாடல்களுக்குப் பொதுவாகவுள்ள அமிசங்கள் யாவை என்பதேயாகும்.

அத்தகைய பொது அமிசங்களுக்குச் செல்வதற்கு முன்னர் இன்றைய தமிழ்ச்சமூக நிலையிலே கவித்துவ உணர்வானது மேற்கூறிய மூன்று மட்டங்களிலும் எவ்வாறு நிலவுகிறதென்பதனையும் அந்த மூன்று மட்டங்களினூடேயும் சமனற்றநிலையொன்றினை உய்த்துணரக் கூடியதாகவுள்ளது என்பதனையும் மனங்கொளல்வேண்டும். உண்மையில் சிளிமாவழி வரும் தமிழ்க்கவிதை இந்தச் சமூகச் சமஸீனங்களை ஊடறுத்து ஒரு பொதுப்படையான கவித்துவ உணர்வுப் பரிர்வினை தமிழ் மக்களிடையே ஏற்படுத்தியுள்ளது / ஏற்படுத்துகிறது எனலாம். இந்த அமிசத்தை 'தமிழிள் இன்றைய கவித்துவப் பண்பாடு' என்று கூறலாமென்று கருதுகிறேன். ரிச்சார்ட் ஹோகார்ட் (Richard Hoggart), ஸ்டீவர்ட் ஹோல் (Stuart Hall) என்பவர்கள் வழியாக இன்று வளர்ந்துள்ள பண்பாட்டியற் கற்கை (Cultural Studies) எனும் துறைவழிநின்று நோக்கும்பொழுது, மேலேகூறப்பட்டுள்ள உண்மை நமது இன்றைய கவித்துவப் பண்பாட்டின் 'சமூககவியலை'ச் சுட்டுகின்றது எனலாம்.

இந்த உண்மையையும் மனத்திருத்திக்கொண்டு நோக்கும் பொழுது இன்றைய கவித்துவப் பண்பாட்டுநிலையில், தமிழ்க் கவிதையின் உயிராகவுள்ளது 'லயநிலைப்பட்ட சொல் / சொற்றொடர்' எனலாம். சொல் / சொற்றொடர் உணர்வலைகளின் தோற்றத்துக்கான மன அதிர்வுகளை ஏற்படுத்த, அந்தச் சொற்றொடர்களின் உணர்வற்ற லயநிலைகள் மேற்சொன்ன உணர்வலைகளின் விகசிப்புக்கு (மலர்வுக்கு) ஊக்கத்தைத் தருகின்றன எனலாம்.

கவிதையின் சொல் / சொற்றொடர் கைதேர்ந்த கலைஞர் ஒருவரின் கையிலுள்ள வீணை நரம்புகள் போன்றது. அந்த நரம்புகளின் ஒலிவொர் அழுத்தமும் ஏற்படுத்தும் 'நாதவிசை'

போன்ற அதிர்வுகளை ஒத்தவை இச்சொற்றொடர்கள். இவை கேட்டவுடனேயோ அன்றேல் கள்களிலேபட்டுக் காத்தொலிகளாக மாற்றப்பெற்று உடலின் நரம்புகளால் உள்வாங்கப் படும்பொழுதோ சொல் / சொற்றொடர் சுட்டும் மனநிலைக்குக் கொண்டு செல்லப்படுவோம். உள்மையில் சொல் / சொற்றொடர், கவித்துவ உணர்வைக்கான ஆதாரகருதிகளாகவும் ஏணிப்படிக்களாகவும் அமைகின்றன. இது தமிழுக்கு மாத்திரமல்ல, உலகமொழிகள் யாவற்றுக்கும் பொதுவான கவித்துவ நியதியாகும். மொழியினுள் நாமும் தம்முள் மொழியும் திளைத்து ஊடாடும்நிலை கவித்துவத்தின் முதலாம் நிறைவுமாகிறது.

இக்கட்டத்திலே கவித்துவம் / கவிதை / கவிதையியல் பற்றிய மேல்நாட்டுச் சிந்தனை மரபு பற்றிக் குறிப்பிடல் அவசியமாகிறது.

கவிதையியல் என்பது உள்மையில் poetics என்பதன் தமிழ் வடிவமே. poetics என்பது poetry பற்றிய கருத்தாடலாகும். அரிஸ்டோட்டில் poetics என்ற தனது நூலுக்குப் பெயரிட்டார். அந்நூலில் அவர் கலைகளின் தோற்றம் பற்றி, கவிதையின் தன்மை பற்றி, மற்றும் கவித்துவ அழுத்தங்கொண்ட 'திறஜெடி' நாடகம் பற்றி ஆராய்ந்தார். poetry எனும் சொல் அதன் அடிஆழநிலையில் poiesis (பொய்ஸ்) எனும் வேர்ச் சொல்லிலிருந்து வந்தது. அதன்பொருள் create (ஆக்கு/ உண்டாக்கு < உண்டு + ஆக்கு) என்பதாகும். இதற்கும் செய்யுள் எனும் தமிழ்ச் சொல்லுக்குமுள்ள கருத்து அண்மையினை நோக்குக.

கவிதையின் பிரதான இயல்பாகக் கருதப்படுவது அழகும் உணர்வாழ்வுமும். அந்த உணர்வு / உணர்ச்சி முனைப்பாழும் / முனைப்புக்கர்மை உடையதாகவிருக்கும்.

இத்தப் படைப்பாக்கம் 'சொல்லால்' ஆனது. சொல்லின் தேர்வு கவிதைக்கு அச்சாணியாகிறது. தேர்ந்து பயன்படுத்தப்படும் சொல் பொருள்நிலையிலும் உணர்வுநிலையிலும் கவித்துவ உணர்வை ஏற்படுத்துவதாக அமைதல்வேண்டும். சொல்வழியாகச் சொல்லுக்கு அப்பாலான உணர்வுநிலைக்கு / தெளிவுநிலைக்குச் செல்கிறோம். கவிதையின் அழகு அதன் படைப்பாக்கத்திலும் பயன்நிலை வெற்றியினுமே காணப்படும்.

கிழிநகரப்பட்டுள்ளவற்றை அது ஒவ்வொன்றுக்குமுள்ள சொல் லோசனங்களின் அளவு சிறிதும் பாதிக்கப்படாதவகையில் பூரணமாக உச்சரித்து வாயில்கொண்டு வேண்டுகிறேன். சொற்கள் / சொற்றொடர்



களின் கருத்துகளைப் பூரணமாக அறிந்துகொண்டு சொற்களின் கருத்துக் களை உள்ளூர உணர்ந்தவர்களாய்க் கவிதைகளை / பாடல்களை வாய்விட்டு வாசித்தல்வேண்டும். வாசிக்கும்பொழுது பாடற்பொருளை உணர்ந்து சொற்களின் எழுத்தொலிகளுக்கு அழுத்தம் கொடுத்து வாசித்தல் வேண்டும்.

மா வாராதே; மா வாராதே;

எல்லா மரவும் வந்தன; எம் இல்,  
புல் உளைக் குழிப் புதல்வற் தந்த  
செல்லன் ஊரும் மா வாராதே -  
இரு பேர் யாற்ற ஒரு பெருங் கூடல்  
லீலக்கீடு பெரு மரம் போல,  
உவந்தன்றுகொல், அவன் மனைவந்த மா வே?

(புறநாற்று)

கற்றதனாலாய் புகுனென்கொல் வாய்நிலன்  
நற்றான் தொழாஅ ரெனின்

(இருக்குலன்)

**தேவந்தியாற்று**

செய்தவ மிலிவாதேன் தீக்களைக் கேட்டநான்  
எய்த வுணர் திருந்தேன்மற் றென்செய்தேன்  
மொய்குழை மருகை முலைப்பூசல் கேட்டநான்  
அஸ்வை யயிர்வீலங் கேட்டாயோதோழி  
அம்மாளி தன்வீலங் கேட்டாயோதோழி

**காவற்பெண்டாற்று**

கோவலன் றன்னைக் குறுமகன் கோளிரழைப்பக்  
காவலன் றன்றுயிர் நீத்ததுதான் கேட்டேநீசீசீ  
சாவதுதான் வாழ்வென்று தூண்ப் பலசெய்து  
மாசாத்து வானுறவங் கேட்டாயோ அன்னை  
மாநாய்கன் றன்றுறவங் கேட்டாயோ அன்னை.

**அடித்தோழியாற்று**

காதலன் றன்வீலங் காதலிற் பட்டநூஉம்  
வதிலார் தாங்குறு மேக்கறையங் கேட்டேநீசீசீ  
போதியின்கீழ் மாதலர்முன் புண்ணியதா னம்பரித்த  
மாதலி தன்றுறவங் கேட்டாயோதோழி  
மணிமே கவைதுறவங் கேட்டாயோதோழி.

(செய்ப்புகைமம் - எழுத்தெழுக்காவல்)

போதலிற் புரிசூழற் பூங்கொடி நகலக  
மாதலி யோவை மலர்க்கையி னீட்ட  
உடனுறை காணத் தூணத்தெய் வரசம்  
குறுநெறிக் கூந்தன் மண்பொறி யுணர்ந்திக்  
காட்டிய நாதலிற் கைவிட லியான்  
ஏட்டகம் வீரித்தாங் கெய்திய தூணர்வோன்  
அடிகள் முனைவர் யானடி விழிந் தேன்  
வடியாக் கிளவி மனக்கொளல் வேண்டும்  
குரவர்பனை யன்றியுங் குலப்பிறப் பாட்டியோ  
டினவிடைக் கழிதற் கென்பிறழ்ப்பறியாது  
கையறு நெஞ்சம் கடியல் வேண்டும்  
பொய்தீர் காட்சிப் புறையோய் போற்றி  
என்றவ னெழுதிய லிசைமொழி யுணர்ந்து  
தன்றி திலமொத தளர்ச்சி நீங்கி.

(செய்ப்புகைமம் - புறநாற்றுநெருக்கரை)

பக்கைமா மலைபோல் மேன் பலனவாய் கமலக் செங்கண்  
அச்சுதா அமரநெறே ஆயர்நங் கொழுந்தே யென்னும்  
இக்கவை தனி யான்போய் இந்நீர வேகமொழும்  
அக்கவை பெற்றும் வேண்டேன் அரங்கமா நுகருவானே.

(சொண்டநடிப்பெய்யாழ்வார்)

கூற்றாயினவாறு லீலக்கலை  
கொடுமைமல செய்துநா னாழியேன்  
ஹ்றாய் யடக்கே இரவும் பகலும்



பிரியாது வணங்குவன் எப்பொழுதும்  
 தோற்றா தென்வயிற்றி னாகம்படியே  
 குடனோடு தொடக்கி முடக்கியிடர்  
 ஆற்றொண்டி யென் அதிசயக் கெடி ல  
 வீரட்டாளைத் துறையம்மாளே

(இருநாயக்கரை)

அன்றே எந்தன் ஆலியும் உடலும் உடைமை எல்லாம்  
 குன்றே யணையாய் நீகொள்ளக் கொண்டதீவைவோ  
 இன்றோர் இடையு நெடிக் குண்டோ எங்கோண் முக்கட்பெருமாளே  
 நன்றே செய்வாய் பிழைசெய்வாய் நானோ திதற்கு நாயகமே

(மாளிகையாணை)

உலகெலாம் முணர்ந்து ஒத்தகரியவன்  
 நிலவலாவிய நீமலி வேளியன்  
 அவசிய சோதியன் அம்பலத் தாடுவான்  
 மலர்சிலம்படி வாழ்த்தி வணங்குவான்.

(செக்கிழார்)

குழைக்கின்ற கவரீயின்றிக் கொற்றவன் வெண்குடையுமின்றி  
 இழைக்கின்ற விதிமுன்செய்வ தனமம் பின்னிரங்கி யெங்க  
 மழைக்குன்ற மனையான் மொழிக்களித்தனை லுருமென்றென்று  
 துழைக்கின்ற உள்ளத்தெண்ணர் முன்னொரு குயியன்சென்றான்

(வடபுலாவணம்)

மறபாசுத்திக்கு விண்ணப்பம்

மோகத்தைக் கொன்றுவிடு - அவ்வா வெள்ளன்  
 மூச்சு நிறுத்திவிடு;  
 தேகத்தைச் சாய்த்துவிடு - அவ்வா வதில்  
 சிந்தனை மாய்த்துவிடு;  
 யோகத் திருத்திவிடு - அவ்வா வெள்ளன்  
 ஊணைச் சிதைத்துவிடு;  
 சுகத் திருந்துவகம் - இங்குள்ளன  
 யானவயும் செய்பவளே!

பந்தத்தை நீக்கிவிடு - அவ்வா லுயிர்ப்  
 பாரத்தைப் போக்கிவிடு;  
 சிந்தை தெளிவாக்கு - அவ்வா லிதைச்  
 செத்த வடலாக்கு;  
 இந்தப் பதர்களையே - நெல்லாமென  
 எண்ணி இருப்பேனோ?  
 எந்தப் பொருளிலுமே - உள்ளே நின்று  
 இயங்கி யிருப்பவளே.  
 உன்மம் குளிர்ந்தோ? பொய்யாணவ  
 ஊணம் ஒழியாதோ?  
 உள்ளம் உருகாதோ? அம்மா! பக்திக்  
 கண்ணீர் பெருகாதோ?  
 வெள்ளைக் கருணையிலே இந்தாய்சிறு  
 வேட்கை குவிராதோ?  
 விண்ணற் கரியவளே அனைத்திலும்  
 மேலி யிருப்பவளே!

(பாபகிழார்)

நேற்றுவரை  
 ஸீடடி வெரிந்த விளக்கின் ஒளி மழுங்கப்,  
 பாட்டிருந்து கேட்ட அடுக்களையில்  
 மூட்டிவிட்ட,  
 செந்நெருப்புக் கூடச் சிணுங்கி அனைந்துவிட்ட,  
 சின்னிநுந்து மாரி மிகப் பொழிந்தா  
 வெண்ட, நீ  
 மீய்மீ விசிப்பதேன்? வெண்டாம், அருகிலுள்ள  
 அம்மீ கரைவதனால் ஆவதுண்டோ!

குயிற்றுட்பு  
 பாணைக்கரி தேய்த்துப் பாதிரகம் கிழித்த  
 மானைத், தனது மனைகாக்கும்  
 தேனைத் தான்,  
 அப்பாத்ததை திட்ட அடுப்பில் அதுகருகக்  
 சுப்படியில் நின்று கரைக்காணும்  
 அப்பேட்டை.....



அன்னை நினைவுப் புகழ் அருகிருந்தே  
 உண்ணாவைத் தூண்டால் உலக்கின்ற  
 தென்னைவளை  
 விட்டுத் தீர்வார் எனினும் வெறுக்காமல்  
 சொட்டும் விழிநீர் சுட உதரத்  
 தொடர்வார்வே  
 காத்திருக்கும் மொட்டுக் கலங்க இருந்திருந்து  
 வேர்த்துதனால் நன்று லீனையாகு.

போர்த்த இருள்  
 நாளை விடியும் தாம் நடட மலர் விரியும்  
 வேளை லீரைந்து வராரே உன்  
 சூளரவர் ?

(மறநகரம் - கட்டுப் பெயர்)

நான் கரிபூசிக் கிறுக்கிய சுவர் வீதே  
 என்னைக் கொழுவிடிக் கிராய்  
 நினைவுகளையும் நிதர்சனத்தையும்  
 இணைத்துப் பார்ப்பதற்கா ?  
 அம்மா அழாதே  
 எத்தனை நாள் உன்னை வளர் டியிருப்பேன்  
 உன்னை அழ விடத்திருப்பேன்  
 அப்போதெல்லாம் நான் கவங்கவிலையே  
 உனது உதரத்தில் உயிர்த்தவளல்லவா நான்  
 எனது விழிகள் வலிக்கின்றன  
 அம்மா அழாதே

காவையில் மலர்ந்த பூக்களையும்  
 உனது கண்ணீர்த் துளிகளையும்  
 நான் எதிர்பார்க்கவில்லை  
 அம்மா எழும்பு  
 கருண்டு கிடக்கும்  
 பூனைக்குச் சோறு வை  
 உனது கைப்பதத்தில்  
 கனிந்த உணவை

எனது தொழிக்கு ஊட்டிவிடு  
 என்னைப்போய் இறுதிக்கணத்தள  
 இறுகப் பற்றிக்கொண்டு  
 முற்றத்துக்கு வரும்  
 எம்மைசேரடு கதைபேசு  
 அளித்திரு;

பத்து மாதங்களல்ல  
 எத்தனை நாளைவரும்  
 என்னை உன்மீது சுமந்துகொள்  
 வசத்தினை வருத்தாத  
 காற்றோடு கவந்திருக்கும்  
 என்னை அவாசித்துக்கொள்  
 சுவரில் இருப்பவளல்ல நான்  
 உன் அவாசிப்புக்குள்ளே .....  
 அம்மா.....  
 போய்ப்படவையத் திறந்துவிடு

(அம்மா - அம்மா அழாதே)

இல்லையோ தெய்வம்  
 இருந்தாலிரங்காயோ  
 கருங்கலையையோ நான் தொழுதேன்  
 கண்டிக் கதிரகாமத்தையாலே

(புருகன் டி பாயில் ஆளுத்தக்களிப்பு)

மறந்தீர் மறந்தீர் பெண்ணு  
 மறறலங்க சொல்லுறாங்க  
 உங்களை நான் மறந்திருக்க  
 இந்த உலகத்தினால் மருந்துயில்லை

(நட்ட லீயை - காவலின் உணவை)

விடுவரை உறவு  
 விதிவரை மனைவி  
 கரடுவரை பிள்ளை  
 கடைசியரை யாரே

(கல்லாநாள்)



மரணிக்கக் காய்நாட்டி  
வச்சீரவடம் பூட்டி  
ஆணிப்பொன் தொட்டிலிலே  
அருமருந்தே நித்திரை செய்

பச்சீவை வடம்பூட்டி  
பவளத்தால் கால்நாட்டி  
ஆணிப்பொன் தொட்டிலிட்டேன்  
அருமருந்தே நித்திரை செய்

சக்கெடுத்துக் கயிறு பின்னி  
இசைய நல்ல ஊஞ்சலுங்கட்டி  
ஊஞ்சலோ பறக்குதில்லை  
உயர்ந்த கொப்பிபா அசையுதில்லை

எல்லோரும் ஆடும் ஊஞ்சல்  
இளையசையுக் கொப்பசையுக்  
தம்பி ஆடும் ஊஞ்சல்  
கைபோடக் கண்தூங்கும்

ஆராரோ ஆராரோ  
ஆராரோ ஆராரோ

(தூண்டிடுப்பாடல்)

மீதியாதார் வாசலெல்லாம் - இப்ப நாம்  
மீதிலைக யாணமெனை

நாடே இரண்டாக்க  
நடுவே கடலாக்க  
ஒடுகிற தண்ணீரிலே  
என்ற மாகா நீ ஒரு  
ஒலை ஒன்றை விட்டிருந்தால்  
நான் ஒடிவந்து பார்த்திருப்பேன்

[புத்தகால் நெருக்கடி காரணமாக இறுத்தலரின் உடலைக் கொண்டு  
வரமுடியாத நிலையில் அவரது பாட்டியார் கூறிய ஒப்பாடுகூற்று]

முன்னர் கூறியதுபோல மேலேவந்த பாடல்களைப் பாடா  
விட்டாலும், வாய்விட்டு எழுத்தொலி நிறைவுடன் கருத்துணர்ந்து  
வாசிக்கும்பொழுது நம்மையறியாமலே நாம் அந்தப் பாடலின்  
உணர்ச்சிச் சுருதியுடன் இணைந்துவிடுவதை அவதானிக்கலாம். அந்த  
இணைவுக்குக் காரணம் சொல்லும் பொருளும் ஓசைலயமும்  
இணைந்துபோவதேயாகும்.

இந்த அநுபவத்தைத் தளமாகக்கொண்டு நோக்கும்பொழுது  
நமது கவிதைகள் அடித்தளநிலையில் இன்னும் 'பா'க்களாகவே  
யிருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

மரபுக்கவிதைகளின் சந்தக்கட்டுப்பாடுகளுக்கு மேலேசென்று  
கவித்துவத்தை உணர்த்தும் புதுக்கவிதைகூடத் தமிழில் இந்த ஓசை  
லயத்தை உள்வாங்கவேண்டியதாயிற்று.

'தமிழ்ப்பண்பாட்டிழி கவிதை' என்ற தொடர் மிக முக்கிய  
மானதாகும். ஏற்கெனவே கூறியபடி அது தமிழைத் தாய்மொழியாகக்  
கொண்ட மக்களின் ஒட்டுமொத்தமான வாழ்க்கைப் பண்பாட்டி  
னுள்ளே பெற்றுவந்த, பெறுகின்ற இடத்தினை மதிப்பிடுதலாகும்.  
இதனைச் செய்ய முனையும்பொழுது இந்தியப் பண்பாடு என  
அடையாளம் காணப்படுகின்ற பண்பாட்டுப் மிரக்களுயினுள்ளும்  
வெளிப்பாடுகளுள்ளும் தமிழ்ப்பண்பாடு என அடையாளம்  
காணப்படுவது எத்தகைய இடத்தினைப் பெறுகின்றது என்பது  
முக்கியமான வினாவாகும். இத்தகைய ஒரு புலமைத்தேடல்  
நம்மிடத்து ஊக்குவிக்கப்படாமலே போய்விட்டது. இதற்குக் காரணம்  
தமிழ்ப்பண்பாட்டிவே, குறிப்பாக மத, இலக்கியத்துறைகளிலே சமஸ்  
கிருதம் பெற்ற இடம் பற்றிய மிகவலியுறுத்தலும் அல்லது முழுநீராக்கிப்  
புடாகும். புலமைநிலையில் நின்று நோக்கும்பொழுது இம்மாதிரியைகள்  
காரணமாக சமஸ்கிருத மொழி- இலக்கியப் பண்பாட்டுத் தமிழ்  
வழியாகவும் தமிழ்நாட்டினர் வழியாகவும் செய்யப்பெற்ற பங்களிப்புகள்  
பற்றிய நியாயபூர்வமான கருத்தாடலுக்கு இடமில்லாதுபோயுள்ளமை  
மனவருத்தத்துக்குரிய ஒரு விடயமாகும்.

இலக்கிய நிலையில் தமிழிலக்கியம் ஒட்டுமொத்தமான இந்திய  
இலக்கியப் பாரம்பரியத்தினுள்ளே பெறுகின்ற இடத்தினை, குறிப்  
பாகப் பத்தியிலக்கியப் பாரம்பரியம், மெய்யியல் பாரம்பரியம் ஆகியன  
அனைத்திந்தியச் செழுமைக்கும் வளத்துக்கும் ஊட்டியுள்ள செழிப்  
பினைப் பற்றி விநிலாக இன்னும் தமிழ் நிலைநின்று ஆராயவேயில்லை.  
சமஸ்கிருத வழியாகப் பெற்றவற்றிலைத் தமிழ் தன்னைவப்படுத்தி  
அவற்றை மீள இந்தியப் பங்களிப்புக்களாக ஆக்கியுள்ளமை பற்றி நாம்



நுணுகி ஆராய்தல்வேண்டும். அப்படி ஆராயும்பொழுது தமிழ்க்கவிதை பெற்றுக்கொண்டனவும், கொடுத்துள்ளனவும் அகலமான பின் புலத்திலே வைத்துப்பார்க்கப்பெறும்.

இத்தகைய புலமை நிலைப்பட்ட, அழகியல் நிலைப்பட்ட தமிழின் கவிதையியல் அடிப்படைவில் யாது என்பதையும், அது வரலாற்றோட்டத்தினுள் எத்தகைய முனைப்புக்களுடன் முகிழ்ந்து நின்றது என்பதையும் பார்ப்பதற்கான பாதையோர் வினக்காக இச்செயற் பொழிவுத்தொடர் அமைந்திருக்குமேல் இப்பணி ஓரளவேனும் நிறைவேறியுள்ளதாகக் கருதலாம்.

நாம் இதுவரை பார்த்தவை அந்தகைய ஒரு சிந்திப்புப்போக்குக்கு இடமளித்தல்வேண்டும்.

தமிழ்க்கவிதை என்பதற்கு இன்னுமொரு முக்கியமான பரிமாண முள்ளது. தமிழ்க்கவிதைகைய நாம் தமிழக, இந்திய வரலாற்று வட்டத்துக்குள்ளே மாத்திரம் வைத்துப் பார்ப்பது பொருத்தமான ஒரு நடை முறையா என்பது பற்றி ஆழமாகச் சிந்தித்தல்வேண்டும்.

தமிழ்க்கவிதையென்பது தமிழ்நாடு தாய்மொழியாகக் கொண்ட வர்களின் ஆத்ம, அநுபல வெளிப்பாடுகளாகும். தமிழ்நாடு தாய்மொழி யாகக்கொண்டவர்கள் இந்தியாவிலுள்ளே மாத்திரமல்லவா தனித் தனியான தேசநிலைப்பட்ட அடையாளங்களைக்கொண்ட பிறநாடு களிலும் வாழ்கின்றனர். அவ்வநாடுகளிலிருந்தும் தமிழ்க்கவிதைகள் எழுதப்பெறுகின்றன. இவ்வகை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், தென்னா யிரிக்கா ஆகிய நாடுகளில் வாழும் தமிழர்கள் அவ்வநாடுகளின் இன்றி யமையாத சுதேசிகளாக வாழ்கின்றனர். அவர்களது கவிதை அநுபலங்களும் இணைத்துப் பார்க்கப்படுவது அவசியமாகும். அந்நாடு களுள்ளே இலங்கையிலே தமிழ்க்கவிதை பெறுபிடத்தினால் மிகச் சுருக்கமாகவேனும் கூறவேண்டுவது இவ்வாசிரியருக்கு ஒரு முக்கிய கடமையாகிறது.

இவ்வாசிரியரின் 'சமுத்தில் தமிழிலக்கியம்' எனும் நூலில் இரண்டாம் பதிப்பிலிருந்து இடம்பெறும் கவிதை பற்றிய பகுதி பின்னிணைப்பாகத் தரப்பட் உள்ளது.

### அகத்தோழியாற்று

காதலன் றால்லீவந் காதலிநீ பட்டதூடம்  
ஏதிலார் தாங்குறு மேக்கரையுங் கேட்டேருகிப்  
போதியின்கீழ் மாதவரமுன் புண்ணியகா னம்புரிந்த  
மாதலி தன்னுறவுங் கேட்டாயோதோழி  
மணிமே கவைதுறவுங் கேட்டாயோதோழி.

(செயல்புநிலை - வாழ்த்துக்களைத்)

போதலிநீ புரிசுழற் பூங்கொடி நங்கை  
மாதலி யோரை மலர்க்கையி னீட்ட  
உடனுறை காவத் துரைத்தநெய் வாசம்  
குறுநெறிக் கூந்தல் மண்பொழி யுணர்ந்திசு  
காட்டிய தாதலிநீ கைவிட லீயான்  
எட்டகம் லிரித்தால் செய்திய துணர்வோன்  
அடிகண் முணர் யானடி வீழ்நீ தேன்  
வடியாகி கிளவி மணக்கொண்ட வேண்டும்  
குரவர்பணி யன்றியும் குலப்பிறப் பாட்டி யோ  
புரலிடக் கழிதற் கெட்பிழைப்பரியாது  
கையறு நெஞ்சங் கடியல் வேண்டும்  
பொய்தீர் காட்சிப் புறையோய் போற்றி  
என்றவ னெழுதிய லீகைமொழி யுணர்ந்து  
தமரீ திவனொனத் தளர்ச்சி நீங்கி.

(செயல்புநிலை - புறஞ்சொழிபுக்களைத்)

பக்கைமா மலைபோல் மேனி பவளவாய் கமலச் செங்கண்  
அக்கதா அமரேறே ஆயரீதங் கொழுந்தே பெயர்நும்  
இக்கலை தவிர யான்போய் இந்திர வேகமொழும்  
அக்கலை பெற்றும் வேண்டேன் அரங்கமா நகருளானே.

(கொண்ட நாடுபொடிபாழ்வார்)

கூற்றாயினவாறு லீவக்ககலிர்  
கொடுமைபல செய்தன் நானறியேன்  
ஏற்றாய் யடிக்கே இரவும் பகலும்



பரியாது வணங்குவான் எப்பொழுதும்  
தோற்றா தென்வயிற்றி கைம்படியே  
குடரோடு தொடக்கி முடக்கியிடர்  
ஆற்றேறையேன் அதிகைக் கெடில  
வீரட்டானத் துறையம்மாளே

(இராமாயணம்)

அன்றே எந்தன் ஆஸீயும் உடலும் உடைமை எல்லாம்  
குன்றே யாணையாய் நீகொள்ளக் கொண்டதிலையோ  
இடறோர் இடையு நெண்குண்டோ எங்கோன் முக்கட்பெருமாளே  
நன்றே செய்வாய் சிவமுசெய்வாய் நானோ இதற்கு நாயகமே

(மகாபாரதம்)

உலகெவாம் முணர்ந்து ஒதற்கரியவன்  
நிலவலாஸிய நீர்மலி வேணியன்  
அலகிவி கோதியன் அம்பலத் தூடுவான்  
மலர்சிவம்படி வாழ்த்தி வணங்குவாம்.

(சேக்கிழார்)

குழைக்கின்ற கவாயினர்க் கொற்றவன் வெண்குடையுமின்றி  
இழைக்கின்ற விதிமுன்செவிய தருமம் பின்னரங்கி போங்க  
மறழ்க்குன்ற மணையான் மொளிகனித்தனன் வகுமென்றென்று  
குழைக்கின்ற உள்வந்தனனார் முன்மொழி தயியன்சென்றான்

(கம்பராமாயணம்)

**மறபுரத்திக்கு விண்ணப்பம்**

மொகத்தகை கொன்றுவிடு - அல்லா வெண்தன்  
முச்சை நிறுத்திவிடு;  
தேசத்தகை சாய்த்துவிடு - அல்லா வதில்  
சிந்தனை மாய்த்துவிடு;  
போகத் திருத்திவிடு - அல்லா வெண்தன்  
ஊரைச் சிதைத்துவிடு;  
எகத் திருந்துவகம் - இங்குள்ளனை  
யாவையுய் செப்பவளே!

பந்தத்தை நீக்கிவிடு - அல்லா வாயிர்ப்  
பாந்ததைப் போக்கிவிடு;  
சிந்தை தெளிவாக்கு - அல்லா விதைத்  
செந்த வடலாக்கு;  
இந்தப் பதர்களையே - நெய்வளவென  
எண்ணி இருப்பேனோ?  
எந்தப் பொருளிலுமே - உள்ளே நிறு  
இயங்கி யிருப்பவளே,  
உள்ளம் குளிர்வதோ? பொய்யாணவ  
ஊணம் ஒழியாதோ?  
கள்ளம் உருகாதோ? அம்மா! பக்திக்  
கண்ணீர் பெருகாதோ?  
வெள்ளைக் கருமையிலே இந்நாய்சிலு  
வெட்கை தவிளாதோ?  
விள்ளாற் கரியவளே அணைத்திலும்  
மேலி யிருப்பவளே!

(பாடல்பார்)

நெற்றுவரை  
வீட்டி வெளித்த விளக்கின் ஒளி மழுங்கப்,  
பாட்டிருந்து கேட்ட அடுக்களையின்  
முட்டிவிட்ட  
செந்நெருப்புக் கூடச் சினுங்கி அணைந்துவிட்ட,  
மீன்விருந்து மாரி யிகப் பொழிந்தா  
வென்ன, நீ  
வீழ்வி விசிப்பதென்? வேண்டாம், அருகிலுள்ள  
அம்பி கரைவதனால் ஆவதுவிட்டோ!

சும்மிருட்டுப்  
பாணைக்கரி தேய்த்துப் பாதி நகம் சிழிந்த  
மாணைத், தனது மனைகாக்கும்  
தேவைத் தான்,  
அப்பாத்ததை இட்ட அடுப்பில் அதுகருகக்  
கப்படியில் தின்று களைக்காணும்  
அப்பேட்டை.....



உன்னை நினைவு உடல அருகிருந்தே  
உன்னைவைத்து நானை உவக்கின்ற  
தென்னவனை  
மீட்டுத் திரிவார் எனினும் வெறுக்காமல்  
சொட்டும் மிழிநீர் சுட உதரத்  
தொட்டிலுள்ளே  
காத்திருக்கும் மொட்டுக் கவங்க விருந்திருந்து  
வேர்த்ததனை நன்று வினையாகு.

பொர்த்த இரும்  
நானா விடியும் தாம் ருட்ட மலர் மீரியும்  
வேளை விளைந்து வராளே உன்  
ஆளரவர் ?

(மதுரைமலர் - மீரும் வெள்ளம்)

நான் கரிபூசிக் கிறுக்கிய கவர் மீதே  
என்னைக் கொழுமீயிருக்கிராய்  
நினைவுகளையும் நிதர்சனத்தையும்  
இணைத்துப் பார்ப்பதற்கா ?  
அம்மா அழாதே  
எத்தனை நான் உன்னை வளட்டியிருப்பேன்  
உன்னை அழ வைத்திருப்பேன்  
அப்போதெல்லாம் நான் கவங்கவிலையே  
உனது உதரத்தில் உயிர்த்தலளவ்வொ நான்  
எனது மீழிகள் வலிக்கின்றன  
அம்மா அழாதே

காவலையில் மலர்ந்த பூக்களையும்  
உனது கண்ணீர்த் துளிகளையும்  
நான் எதிர்பார்க்கவில்லை  
அம்மா எழும்பு.  
கருமாடு கிடக்கும்  
பூனைக்குச் சொறுவை  
உனது கைப்பதத்தில்  
களித்த உணவை

எனது தொழிக்கு ஊட்டிவிடு  
என்னைப்போய் இறுதிக்கணத்தை  
இறுகப் பற்றிக்கொண்டு  
முற்றத்துக்கு வரும்  
எம்மவரோடு கதைபேச  
களித்திரு:

பத்து மாதங்களில்  
எத்தனை நாளானாலும்  
என்னை உன்மீது சுமந்துகொள்  
வசந்தத்தை வருத்தாத  
காற்றோடு கவந்திருக்கும்  
என்னை சுவாசித்துக்கொள்  
சுவரில் இருப்பவளில் நான்  
உன் சுவாசிப்புக்குள்ளே .....  
அம்மா.....  
பொய்ப் படவையைத் திறந்துவிடு

(அம்பலி - அம்மா அழாதே)

இல்வையோ தெய்வம்  
இருந்தாவிரங்காயோ  
கருங்கல்லையோ நான் தொழுதேன்  
கண்டிச் சுதிர்காமத்தையாவே

(முருகன் பெயரில் ஆளத்தக்களிப்பு)

மறந்தீரு மறந்தீ ரென்று  
மற்றவங்க சொல்லுறாங்க  
உங்களை நான் மறந்தீருக்க  
இந்த உலகத்திலை மறந்துயில்லை

(ராட்டல் படல் - கதையில் சுவை)

விடுவரை உறவு  
லீதிவரை மனைவி  
காடுவரை பிள்ளை  
கடைசிவரை யாரோ

(கண்ணாநாள்)



மாணிக்கக் கால்நாட்டி  
வச்சிரவடப் பூட்டி  
ஆணிப்பொன் தொட்டிலிலே  
அருமருந்தே நித்திரை செய்

பச்சிலை வடம்பூட்டி  
பவனத்தால் கால்நாட்டி  
ஆணிப்பொன் தொட்டிலிட்டேன்  
அருமருந்தே நித்திரை செய்

சக்கெடுத்துக் கயிறு சின்னி  
இசைய நல்வ ஊஞ்சலுங்கட்டி  
ஊஞ்சலேவா பறக்குதில்லை  
உயர்ந்த கொப்போ அசையுதில்லை

எய்வோரும் ஆடும் ஊஞ்சல்  
இவையசையும் கொப்பகையுள்  
தம்பி ஆடும் ஊஞ்சல்  
எகபோடக் கண்தூங்கும்

ஆராரோ ஆராரோ  
ஆராரோ ஆராரோ

(தாமசுட்டுப்படை)

யித்யாதாள்லாசலெய்வாய் - இப்பநாய்  
யித்பலகையானமெண்ண

நாடே இரண்டாக்க  
நடுவே கடவாக்க  
ஒடுகிற தண்ணீரிலே  
என்ற சாசா நீ ஒரு  
நடைவ ஒண்டை விட்டிருந்தால்  
நாள் ஓடிவந்து பாந்திரூப்பேன்

[புக்ககால நெருக்கடி காரணமாக இரத்தவழியில் உடனடிச் சென்று  
வரமுடியாத நிலையில் அவரது பாட்டியார் கூறிய ஒப்பாடிக் கூற்று]

முன்னர் கூறியதுபோல மேலேவந்த பாடல்களைப் பாடா  
விட்டபலும், வாய்விட்டு எழுத்தொளி நிகறவுடன் கருத்துணர்ந்து  
வாசிக்கும்பொழுது நம்மைவழியாமலே நாம் அந்தப் பாடலின்  
உணர்ச்சிச் சுருதியுடன் இணைந்துவிடுவதை அவதானிக்கலாம். அந்த  
இணைவுக்குக் காரணம் செயல்படும் பொருளும் ஓசையையும்  
இணைந்துபோவதேயாகும்.

இந்த அநுபவத்தைத் தளமாகக்கொண்டு நோக்கும்பொழுது  
நமது கவிதைகள் அடித்தளநிலையில் இன்னும் 'பா'க்களாகவே  
யிருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

மரபுக்கவிதைகளின் சந்தக்கட்டுப்பாடுகளுக்கு மேலேசென்று  
கலித்துவத்தை உணர்த்தும் புதுக்கவிதைகடத் தமிழில் இந்த ஓசை  
வயத்தை உள்வாங்கவேண்டியதாயிற்று.

'தமிழ்ப்பண்பாட்டிற் கவிதை' என்ற தொடர் மிக முக்கிய  
மாதிரியாகும். ஏற்கெனவே கூறியபடி அது தமிழழைத் தாய்மொழியாகக்  
கொண்ட மக்களின் ஒட்டுமொத்தமான வாழ்க்கைப் பண்பாட்டி  
னுள்ளே பெற்றுவந்த, பெறுகின்ற இடத்தினை மதிப்பிடுதலாகும்.  
இதனைச் செய்ய முளையும்பொழுது இந்தியப் பண்பாடு என  
அடையாளம் காணப்படுகின்ற பண்பாட்டுப் பிரக்களையினுள்ளும்  
வெளிப்பாடுகளுள்ளும் தமிழ்ப்பண்பாடு என அடையாளம்  
காணப்படுவது எத்தகைய இடத்தினைப் பெறுகின்றது என்பது  
முக்கியமான விளாவாகும். இத்தகைய ஒரு புலமைத்தேடல்  
நம்மிடத்து ஊக்குவிக்கப்படாமலே போய்விட்டது. இதற்குக் காரணம்  
தமிழ்ப்பண்பாட்டிலே, குறிப்பாக மத, இலக்கியத்துறைகளிலே சமஸ்த  
கிருதம் பெற்ற இடம் பற்றிய மிகைவலியுறுத்தலும் அவ்வது முழுநிராகரிப்  
புமாகும். புலமைநிலையில் தீவ்று தேசீகம்பொழுது இம்மாதிரியைவாள்  
காரணமாக சமஸ்திருத மொழி- இவக்கியப் பண்பாட்டுத் தமிழ்  
வழியாகவும் தமிழ்நாட்டினர் வழியாகவும் செய்யப்பெற்ற பங்களிப்புகள்  
பற்றிய நியாயபூர்வமான கருத்தாடலுக்கு இடமில்லாதுபோயுள்ளமை  
மனவருத்தத்துக்குரிய ஒரு விடயமாகும்.

இவக்கிய நிலையில் தமிழிலக்கியம் ஒட்டுமொத்தமான இந்திய  
இலக்கியப் பரம்பரிப்பத்தினுள்ளே பெறுகின்ற இடத்தினை, குறிப்  
பாகப் பத்திரிலக்கியப் பரம்பரிப்பம், மெய்யியல் பரம்பரிப்பம் ஆகியன  
அனைத்திற்கும் செழுமைக்கும் வளத்துக்கும் ஊட்டியுள்ள செய்திப்  
பிணைப் பற்றி விவிலாக இன்னும் தமிழ் நிலைகளின்று ஆராயவேயில்லை.  
சமஸ்திருத வழியாகப் பெற்றவற்றினைத் தமிழ் தன்நிலைப்படுத்தி  
அன்றை மீள இட்டுவப் பங்களிப்புக்களாக ஆக்கியுள்ளமை பற்றி நாம்



நுணுகி ஆராய்தல்வேண்டும். அப்படி ஆராயும்பொழுது தமிழ்க்கவிதை பெற்றுக்கொண்டனவும், கொடுத்திடுகின்றனவும் அகலமான பின் புலத்திலே வைத்துப்பார்க்கப்பெறும்.

இத்தகைய புலமை நிலைப்பட்ட, அழகியல் நிலைப்பட்ட தமிழின் கவிதையியல் அடிப்படையில் யாது என்பதையும், அது வரலாற்றோட்டத்தினுள் எத்தகைய முனைப்புக்களுடன் முகிழ்ந்து நின்றது என்பதையும் பாற்புத்தகால பாதையேற விளக்காக இச்சொற் பொழிவுத்தொடர் அமைந்திருக்குமெல் இப்பணி ஓரளவேனும் நிறைவேறியுள்ளதாகக் கருதலாம்.

நாம் இதுவரை பார்க்கவை அத்தகைய ஒரு சிந்திப்புப்போக்குக்கு இடமளித்தல்வேண்டும்.

தமிழ்க்கவிதை என்பதற்கு இன்னுமொரு முக்கியமான பரிமாண முள்ளது. தமிழ்க்கவிதையை நாம் தமிழக, இந்திய வரலாற்று வட்டத்துக்குள்ளே மாத்திரம் வைத்துப் பாப்பது பொருத்தமான ஒரு நடை முறையா என்பது பற்றி ஆழமாகச் சிந்தித்தல்வேண்டும்.

தமிழ்க்கவிதையென்பது தமிழைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்களின் ஆத்ம, அநுபவ வெளிப்பாடுகளாகும். தமிழைத் தாய்மொழியாகக்கொண்டவர்கள் இந்தியாவின்மேல் மாத்திரமல்லாது தனித் தனியான தேசநிலைப்பட்ட அடையாளங்களைக்கொண்ட பிறநாடுகளிலும் வாழ்கின்றனர். அவ்வநாடுகளிலிருந்தும் தமிழ்க்கவிதைகள் எழுதப்பெறுகின்றன. இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், தென்னாபிரிக்கா ஆகிய நாடுகளில் வாழும் தமிழர்கள் அவ்வநாடுகளின் இன்றியமையாத கதேசிகளாக வாழ்கின்றனர். அவர்களது கவிதை அநுபவங்களும் இணைத்துப் பார்க்கப்படுவது அவசியமாகும். அந்நாடுகளுள்ளே இலங்கையிலே தமிழ்க்கவிதை பெறுமிடத்தினை மிகச் சுருக்கமாகவேனும் கூறவேண்டுவது இவ்வாசிரியருக்கு ஒரு முக்கிய கடமையாகிறது.

இவ்வாசிரியரின் 'சமுத்தில் தமிழிலக்கியம்' எனும் நூலில் இரண்டாம் பதிப்பிலிருந்து இடம்பெறும் கவிதை பற்றிய பகுதி பின்னிணைப்பாகத் தரப்பட்டுள்ளது.

பின்னிணைப்பு

வொதுசன நூலகம்  
 யாழ்ப்பாணம்  
 கி.பி. 1964

### சமுத்துத் தமிழ்க்கவிதைமரபு ஒரு சுருக்கம்

சமுத்துத் தமிழ்க்கவிதை மரபு பொதுவான தமிழ்க்கவிதை மரபினைப் போற்றி வந்ததென்பதற்குப் போதிய சான்றுகள் உள்ளன. தமிழின் முக்கிய இலக்கியங்கள் அச்சில் பதிப்பிக்கப்பட்ட காலங்களில் பெறப்பட்ட ஏடுகளுள் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து கிடைத்தனவும் இடம் பெற்றுள்ளமையையும் நாம் அவதானிக்கக் கூடியதாகவுள்ளது. இந்த உண்மை யாழ்ப்பாணத்திலே தமிழ்க்கவிதை பற்றிய ஒரு பொதுவான சிந்தனை இருந்தது என்பது தெரியவருகிறது.

சமுத்துச் செய்யுள் இலக்கியங்கள் என நாம் கொள்பவை இந்த இலக்கியங்களுக்கு மேலதிகமாக சமுத்தின் கவிதைத் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யும் வகையில் அமைந்தனவாகும்.

இங்குள்ள மத - பள்ளாட் டுச் சமுத்துக்கேற்பத் தமிழகத்தின் சில மரபுகள் இங்கு பிரதானப்பட்டு நின்றன என்றும் கொள்ளல்வேண்டும். உதாரணமாகச் சைவத் தமிழிலக்கியங்களும் இஸ்லாமியத் தமிழிலக்கியங்களும் கிறிஸ்தவத் தமிழிலக்கியங்களும் இலங்கையில் முக்கியமாகப் போற்றப்படுகின்ற தன்மையை நாம் காணலாம்.

சமுத்துத் தமிழ்க்கவிதை மரபில் இன்னொரு முக்கிய அபிசம் மேற்கூறியதன் வழியாக மேற்கிளம்புகிறது. அதாவது சமுத்தின் தமிழிலக்கிய நிலையில் காணப்படும் மதநிலைப்பட்ட இறுக்கமான மரபுப் பேறுகை ஆகும். இலங்கையில் தமிழ் பேசியோர் 'தமிழ்' என்ற மொழியை உணர்வு ஒற்றுமையைப் பெறுவதன் முன்னர் தத்தம் மதநிலை நின்று தமது தனித்துவங்களைப் போற்றி வந்துள்ளனர். சைவம், இஸ்லாம், கிறிஸ்தவம் ஆகிய மூன்று மதநிலைகளிலும் இயல்பு பள்ளிணை அவதானிக்கலாம்.



இந்த மத இலக்கியப் பண்பாடு காரணமாக இன்றுவரை சமுதூயப் பாரம்பரிய இலக்கியங்கள் அல்லது மரபுவழி இலக்கியங்கள் முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றுவந்துள்ளன. நவீன இலக்கியங்கள் தோன்றிய பின்னருக்கூட இந்தப் பாரம்பரிய மத-இலக்கியப் போற்றுகை முக்கிய இடம் பெற்றுவந்துள்ளது. இன்றுக்கூட நவீன இலக்கியங்கள் தோன்றும் அளவிற்கு, சில நேரங்களில் அவற்றிலும் பார்க்கக் கூடியளவில் அவ்வவ் மதஞ்சார்ந்த மரபுவழி இலக்கியங்கள் தோன்றிக்கொண்டே இருக்கின்றன என்பது மிக முக்கியமான ஓர் உண்மையாகும்.

சமுதூய தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றைச் சங்க இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் சமுதூய பூதன்தேவனாருடன் தொடங்குவது மரபு. பூதன் தேவனாரின் பாடல்கள் சங்க இலக்கியப் பொறுப்பண்புகள்விரிந்து சிறிதும் வேறுபடுகின்றவை அல்ல.

யாழ்ப்பாண அரசு கோன்றுவதற்கு முன்னர் நிலலிய தமிழ்க் கவிதை பற்றிய தகவல்கள் சாணச் செய்யுள்கள் மூலமே கிடைக்கின்றன. அந்நூல்களில் கண்டெடுக்கப்பட்ட கல்வெட்டில் காணப்படும் பாடல் ஒன்றும் 1ஆம் நூற்றாண்டின் கோட்டசம கல்வெட்டுப் பாடல் ஒன்றும் உதாரணங்களாகும். அந்நூல்களில் காணப்பட்ட கல்வெட்டும், கோட்டசம கல்வெட்டும் வெண்பா யாழ்ப்பாண அரசு மரபுப்பாண அரசு காலத்துக்கு முன்னர் சிங்கள இராச்சியங்களிலுக்கூடத் தமிழில் நூல்கள் எழுதும் பாரம்பரியம் நிலலியிருந்தமை நமக்குத் தெரிந்ததே.

யாழ்ப்பாண அரசுக் காலத்தில் தோன்றிய செய்யுள் மரபை நோக்கும்பொழுது அவற்றை நான்கு வகையாகப் பிரிக்கலாம்:

1. வரலாறு சார்ந்த நூல்கள் :  
வையா பாடல், கைலாயமொழை
2. பாரம்பரிய அறிவியல் நூல்கள் :  
சோதிட, வைத்திய நூல்கள்
3. மதவழித் தொன்மை நூல்கள் :  
கோணேசர் கல்வெட்டு, தட்சண கைலாயபுராணம்
4. மொழிபெயர்ப்பு ஆக்கம் :  
அரசகேசரி மொழிபெயர்ந்த காளிதாசனின் இரகுலாட்சம்.

யாழ்ப்பாண அரசுக்காலச் செய்யுள் மரபில் காணப்படும் பிரதான பண்பு யாதெனில் செந்தெறிப் பாடல் மரபும், நாட்டார் வழக்குப் பாடல் மரபும் சமூகத்தரமாகக் காணப்பட்டமையேயாகும். கண்ணகி வழக்குரை வாய்மொழிப் பாரம்பரியத்தை ஒட்டியது.

வாய்மொழிப் பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்த பாடல்கள் மட்டக் களப்பிலும் நிலலி வந்துள்ளன என்பது அண்மையில் வெளிவந்துள்ள இராமர் அம்மாணியின் மூலம் தெரியவருகின்றது.

பேர்த்துக்கேயர், ஒல்வாந்தர் காலங்களில் கிறிஸ்தவம் தமிழ் மக்களிடையே பரவியது. முதலில் கத்தோலிக்கமும், பின்னர் புரட்டல் தாந்து மதமும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. பேர்த்துக்கேயர் காலத்தில் தோன்றிய கத்தோலிக்க செய்யுள்கள் செந்தெறி மரபைச் சார்ந்தவைகளும் வாய்மொழி மரபைச் சார்ந்தவைகளும் இருப்பதை அவதானிக்கலாம். ஞானப்பள்ளி செந்தெறி மரபைச் சார்ந்தது சந்தியாகுமையோர் அம்மாணை 1647இல் இயற்றப்பட்டதாகும். இந்நூலில் வரும் ஒரு வரி இதன் பண்பை விளக்குகிறது. 'நாட்டுத் தமிழ்ப்படுத்தி நற்குருக்கள் தந்த உரை' என்று அந்த நூல் கூறுகிறது.

இக்காலத்தில் சைவத் தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தைப் பேணும் இலக்கியங்கள் படிப்படியாக வளர்வதை அவதானிக்கலாம். இந்த இலக்கியங்கள் புராதன மரபில் எழுதப்பட்டவையாகும். இக்காலத்தின் இன்னொரு முக்கியமான பண்பு உள்ளூர்ப் பிரபுக்களிடமேல் செய்யுள் இயற்றப்படுவதாகும். சின்னத்தம்பிப் புலவர் இயற்றிய 'கரவை வேவன் கோவை', சின்னக்குட்டிப் புலவர் இயற்றிய 'தன்முகைக் களகரையன் பள்ளு' ஆகியவற்றை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம்.

புரட்டஸ்தாந்திகள் லிலியத்தைத் தமிழில் மொழிபெயர்க்கத் தொடங்குகின்றனர். 'பிளிப்த மெலோவின் தாலீதின் சலீதங்கள்' 1650இல் வெளிவந்தது.

18ஆம் நூற்றாண்டில் சமுதூய தமிழ்க் கவிதை மரபு பற்றிப் பேசத் தொடங்கும் வேளையில் சமுதூய தமிழ்ச் செய்யுள் நூல்கள் பேணப் பட்ட மரபிலுள்ள ஒரு முக்கிய அமிசத்தைக் குறிப்பிட வேண்டும். கிறிஸ்தவ மிஷனரித் தாக்கமும் அதற்கு முகங்கொடுத்த சைவ எழுச்சியும் 19ஆம் நூற்றாண்டு மத இலக்கியங்களுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கின்றன.

சமுதூயத் தமிழ்க் கவிதை மரபினை நோக்கும்பொழுது சமய இலக்கியங்கள் பேணப்பட்டமைக்கான தரவுகளை எமக்குக் கிடைக்கின்றன. சமயம் காரண இலக்கியங்கள் பேணப்பட்டமைக்கான ஆதரவுகள் கிடைத்துள்ளமை மிகக் குறைவே. ஆனால், சமயச் சார்பற்ற, சமூக



விமர்சனம் சார்ந்த இலக்கியங்கள் நிலவின என்பதற்குக் களகிபுராணம், தாலபுராணம், கோட்டுப்புராணம் முதலிய நூற்பெயர்களே சான்றாகும். இவற்றில் களகிபுராணத்தின் சில பாடல்கள் கிடைக்கப் பெற்றுள்ளன. அவை ஒரு செழுமைமயான அக்கமரணப் எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

19ஆம் நூற்றாண்டின் முக்கியமான இலக்கியப் பண்பு உரைநடை முக்கியத்துவம் பெறுதலாகும். இது கிறிஸ்தவத்தின் தாக்கத்தினால் ஏற்பட்டதாகும். ஆறுமுகநாவலர் சைவநிவையில் உரைநடை வளர்ச்சியை ஆழ அகலப்படுத்தினார். இந்த உரைநடை வளர்ச்சி காரணமாகச் செய்யுள் மரபு என்பது படிப்படியாக வரையறுக்கப்பட்ட விடயங்களுக்கே - உணர்வுநிலை வெளிப்பாடுகளுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கின்ற நிலைமையினை நாம் காணலாம்.

பெர்த்துக்கேய - ஒல்லாந்தர் கால இலக்கியங்கள் பற்றியும் ஆங்கிலேயர் ஆட்சியின் முதல் ஐம்பது வருடகால இலக்கிய வளர்ச்சி பற்றியும் நோக்கும்பொழுது நாம் தவறாது நோக்கும் விடயம் ஒன்று உண்டு. அதாவது யாழ்ப்பாணத்தில் மாத்ரிரமல்வாது மன்னார், மட்டக்களப்புப் பகுதிகளில் காணப்படும் இலக்கிய வளர்ச்சியாகும்.

17, 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் மன்னாரில் செழுமைமயான ஓர் கிறிஸ்தவ இலக்கியப் பாரம்பரியம் நிலவியமையை நோக்கலாம். நாவலர் காலத்துக்கு முன்பிருந்தே இல்லாமிய இலக்கியங்கள் முதன்மை பெற்று வந்ததையும் இங்கு நோக்கலாம். 1818இல் யாழ்ப்பாணத்தில் வாழ்ந்த பதிரூதீன் புலவர் என்பவர் முனையதீன் புராணம் என்ற நூலை அரங்கேற்றினார் என அறிகிறோம். 19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் மட்டக்களப்புக் கந்தாண்டியைச் சார்ந்த அஹமது குட்டிப்புலவர் 'இசுவா அம்மாளை' என்ற ஒரு செய்யுள் நூலினை எழுதியுள்ளார். இசுவா அம்மாளை, இசுக் கந்தரியா எனும் நூலில் வாழ்ந்த இசுவா எனும் பெண்மணி பற்றியதாகும்.

1850இன் பின்னர் காணப்படும் செய்யுள் இலக்கியப் போக்கினைப் பாரக்கும்பொழுது ஐந்து முக்கிய அடிசங்களை அவதானிக்கலாம்:

1. நாவலர் தொடக்கி வைத்த சைவத்தமிழிலக்கிய மரபின் வளர்ச்சி,  
உடுப்பிட்டி சிவசம்புப் புலவர், வல்லவை ச. வைத்திவிங்கம் பிள்ளை இப்பாரம்பரியத்தை வளர்த்தெடுக்கின்றனர்.
2. கத்தோலிக்க இலக்கிய மரபில் காணப்படும் எழுச்சி,

3. இல்லாமியத் தமிழிலக்கிய வளர்ச்சி,
4. மலையகத்தின் இலக்கியத் தேற்றம்,

1830களின்மூன்று தமிழகத்திலிருந்து பெருந்தோட்டங்களுக்கு காண தொழிலாளர்களைக் கொண்டுவரும் முறைமை தொடங்குகின்றது. இந்தியத் தமிழர்கள் பொருளாதார ரீதியில் மிகவும் வரையறுக்கப்பட்ட சூழலில் தமது வாய் மொழி இலக்கியப் பாரம்பரியங்களைப் பேணி வளர்த்தெடுக்கும் முயற்சியில் ஈடுபடுவதனைக் காண்கிறோம்.

5. நவீனத்துவத்தின் ஊற்றுக்கால்கள்

அக்கவேலி தம்பிமுத்துப்புலவர், திருகோணமலை தி.ந. சரவணமுத்துப்பிள்ளை, தெல்லிப்பளை பாவலர் துரையப்பாயிள்ளை ஆகியோர் சமுத்தின் தமிழ்க்கவிதை மரணப் பாரம்பரியப் போக்கிலிருந்து விடுவித்து நவீனத்துவத்தின்பால் வழிநடத்துவதனை நாம் அவதானிக்கலாம்.

தம்பிமுத்துப்பிள்ளை சன்மார்க்கம் பற்றியும் சரவணமுத்துப்பிள்ளை பெண்களின் நிலை பற்றியும் பாவலர் துரையப்பாயிள்ளை சுவதேச எழுச்சியின் தேவை பற்றியும் பாடல்கள் இயற்றுகின்றனர். இவர்களைத் தொடர்ந்து முக்கியம் பெறுவேவர் நலாணியூர் சோமசுந்தரப் புலவரும், மு. நல்லதம்பியும் ஆவர். சோமசுந்தரப்புலவர் மிகப் பிரசித்தி பெற்ற குழந்தைப் பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். மு. நல்லதம்பியும் குழந்தைப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார்.

இவர்களைவிடப் புலமைபாளர் முவரின் கவித்துவ ஆக்கங்கள் பற்றியும் குறிப்பிடுதல் வேண்டும். இவர்கள் சுவாமி விபுலாநந்தர், பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை, புலவர்மணி பெரியதம்பிப்பிள்ளை ஆகியோர் ஆவர். இவர்களுள் சுவாமி விபுலாநந்தர் நூற்பதுகள் வரையும், மற்றைய இருவரும் ஏறத்தாழ அறுபதுகள் வரையும் செய்யுளாக்கத்தில் ஈடுபட்டிருந்தனர். இவர்கள் மரபுக்கவிதையின் பெறுமுகையில் முக்கிய இடம் பெறுபவர்களாவர்.

மழத்தின் நவீன தமிழ்க்கவிதை 1943இல் தொடங்கப்பெற்ற 'மறுமலர்ச்சி' சஞ்சிகையுடன் ஆரம்பமாகிறது. ஆனால், 1930இல் தொடங்கிய சமுதேசர் காலம் முதலே கவிதையில் நவீனத்துவம் படிப்படியாக வளரத் தொடங்குகிறது. அல்லாய் மு. செல்லையா இவ்வகையில் முக்கியமாகின்றார். மறுமலர்ச்சியுடன் தொடங்கும் கவிதைப்போக்கு



பாரதியை மையமாகக்கொண்டது. பாரதி தமிழிலக்கியத்தில் ஏற்படுத்திய மாற்றங்களினால் கவரப்பட்ட ஓர் இளங்கவிஞர் குழாம் சமுதாயத்தில் சமூக உணர்வுள்ள கவிதைப் பாரம்பரியத்திற்கு அத்திலாரம் இடுகின்றனர்.

மறுமலர்ச்சிக் கவிஞர்கள் என்று குறிப்பிடப்படுபவர்கள் நாவற் குழியூர் நடராசன், கோ. தியாகராஜா, அ. ந. கந்தசாமி, மஹாகவி, சாரதா, க. இ. சாவணமுத்து முதலியோர் ஆவர். இவர்களுள் நாவற்குழியூர் நடராசன், அ. ந. கந்தசாமி, மஹாகவி ஆகிய மூவரும் முக்கியமான கவிஞர்களாகின்றனர். அ. ந. கந்தசாமி 'கவித்திரன்' என்ற புனைபெயரில் கவிதைகள் எழுதினார். 'மஹாகவி' என்ற உருத்திரமூர்த்தி இந்த மறுமலர்ச்சிக் குழுவுடன் தொடர்புகொண்ட இளைஞராகவே கவிதைத் துறைக்கு வருகின்றார். 60, 65, 70களில் இவர் ஒரு முக்கிய கவிஞராக மேற்கினம்புகிறார். சமுத்தூத் தமிழ்க் கவிதையில் அதிக பாதிப்பையும் பங்களிப்பையும் வழங்கிய கவிஞராக இன்று பார்க்கப்படுகின்றார். 50களில் முன்னிலை எய்திய கவிஞர்களுள் முக்கியமான இன்னொரு கவிஞர் முருகையன் ஆவர். இவர் புலமையை பண்பு சார்ந்துள்ள முக்கியமான கவிதைகளை எழுதியுள்ளார். முருகையன் கவிதைகளில் சொல் வீச்சும் 'நோடித் தன்மையும்' கருத்துத்தெளிவும் காணப்படும்.

1940, 50களில் ஏற்பட்ட தமிழ்வளர்ச்சி, சமூகவளர்ச்சி காரணமாக மேற்கூறிய முருகையன், மஹாகவி உள்ளிட்ட ஒரு முக்கியமான கவிஞர் குழாம் சமுதாயத்தில் தொழிற்பட்டது. நீலாவணன், அண்ணல், புரட்சிக் கமால் ஆகியோரைக் குறிப்பிடல் வேண்டும். இவர்களுள் நீலாவணன் முக்கிய இடம் பெறுபவராவர். காசியூனர்த்தன் அரசியற் கவிதைகளில் ஒரு முக்கியமான கவிஞராவர்.

இந்த வளர்ச்சிப் போக்கின் காரணமாக 60, 70களில் நவீன கவிதை வளர்ச்சிக்கு வளம் தேர்க்கும் கவிஞர் சிலர் முன்னிலை எய்துகின்றனர். இவர்களுள் றூஃமான், சண்முகம் சிவலிங்கம், மு. பொன்னம்பலம் ஆகியோர் முக்கியமானவர்கள்.

இக்கட்டத்தில் புதுக்கவிதை வளர்ச்சி பற்றி நோக்குவதும் அவசியம்.

தமிழகத்தின் மறுமலர்ச்சி எழுத்தாளரான கு.ப.ரா., பிச்சமுர்த்தி ஆகியோரின் செல்வாக்குக்குட்பட்டே வசனகவிதை சமுத்திரமும் தொடங்குகின்றது. உதாரணம், வரதர், ஆனால் புதுக்கவிதையை அதன் இலட்சணப் பொலியுடன் கையாளத் தொடங்கியவர்களுள் சமுத்தூத் பொறுத்தவரை முக்கியமானவர் தா. இராமலிங்கம் ஆவர். புதுக் கவிதைப் பயிற்சி கவிதை ஆக்கத்தினதும் கவிதை பற்றிய நோக்கிலும்,

கவிதை பற்றிய வடிவமைப்பிலும் முற்றிலும் ஓர் புதிய சிந்தனை முறைகளும் உணர்வுப் பதிவும் கொண்டதாகும். வரன்முறையான யாப்பு ஒசைக்கு அப்பாலான கவிதா நிலையினையும் உணர்வுப் பாங்கினையும் தளமாகக் கொண்டதுவே புதுக்கவிதை. இந்தப் புதுக் கவிதையின் வளர்ச்சி இவங்கையில் ஏற்படும் சமூக அரசியல், அநுபவ மாற்றங்களுடன் தொடர்புடையதாகும்.

இதுபற்றி விசீவாகப் பாட்பதற்கு முன்னர் 60-70களில் காணப் பட்ட முக்கியமான சில கவிதைப் போக்குகளைப் பதிவுசெய்தல் முக்கியமாகும். முதலாவது இவக்கிய நடவடிக்கைகளில் கலியாட்சு பெறும் முதன்மையாகும். கவிதைகள் மூலமே ஒரு சொல்லாடலை மக்கள் நிலையில் நடாத்துகின்ற புதுமை ஒருபுறமாகவும் இத்தகைய கவிதைகளில் தவிர்க்க முடியாதபடி மேற்கினம்பிய பேச்சேவை இன்னொரு புறமாகவும் கவிதைப் போக்கினைச் செழுமைப்படுத்தின. இந்தக் கவிதையக் மரபினிலே முக்கியமாகக் குறிப்பிடப்படுபவர்கள் முருகையன், மஹாகவி, நீலாவணன், சாரதா சுந்தரம்பிள்ளை, சண்முகம் சிவலிங்கம், புதுவை இரத்தினதுரை, சிவலயூர் செல்வராசன் ஆகியோராவர். இந்த வளர்ச்சியினூடே காணப்பெற்ற நவீன அக்கதக் கவிமரபு குறப்பிடக்கூடிய ஒரு அம்சமாகும். இதில் சிவலயூர் செல்வராசன் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றார். 60, 70களில் காணப்பட்ட இன்னொரு முக்கிய பண்பு தீவிர இடதுசாரிக் கவிதைப் போக்கு ஆகும். வர்க்க அடிப்படையில் சமூகத்தைப் பார்க்கும் ஒரு போக்கினை இது தோற்றுவித்தது. பசுபதி, சபத்திரன், புதுவை இரத்தினதுரை ஆகியோர் இப்போக்கினை வளர்த்தனர்.

1970களுக்குப் பின்னர் சமுத்தூக் கவிதை பெரும்பாலும் புதுக் கவிதையாகவே மாறிவிட்டது. இதிலிருந்து சொந்த அநுபவ வெளிப்பாட்டுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் அ. யேசுராசா சமூக அரசியல் அநுபவங்களுக்கு முதன்மை கொடுக்கும் வ. ஐ. ச. ஜெயபாலன், சிவசேகரம் ஆகியோர் குறிப்பிடும் வகையில் கவிதைகள் படைத்து முக்கியமானவர்களாக மேற்கினம்புகின்றனர்.

1980களில் இவங்கையில் சமூக அநுபவம் மாறுகின்றது. இவந்துவப் போர் காரணமாக ஏற்பட்ட அரசு ஒடுக்குமுறை நடவடிக்கைகள் சிறப்பாக இளைஞர்களை, பொதுவாக மக்கள் எல்லோரையும் பாதித்தன. அக்காலத்தில் நடந்த யாழ்ப்பாண நூலக எரிப்புப் போன்ற சம்பவங்கள் பெருத்த உணர்வுக் கிளர்ச்சிகளை ஏற்படுத்தின. இத்தகைய ஓர் அநுபவம் இதற்கு முன்னர் ஏற்படவில்லைவென்றே கூறமுடியும்.



இளைஞர் இயக்கங்களின் வருகை, அரசு நடவடிக்கைகளின் போக்கு ஆகியன மக்கள் வாழ்க்கையிலே பெருத்த மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. இந்த மாற்றங்கள் இலக்கியத்தில் இரு முனைகளிலிருந்து வெளிப்படுவதைக் காணலாம். இக்காலத்தில் எழுதக்கொண்டிருந்த முதிய, இளம் கவிஞர்கள் இந்த அநுபவங்களைப் பாடியமை, முருகையன், வ. ஐ. ச. ஜெயபாலன், துரைமாள், சிவசேகரம், மு. பொன்னம்பலம் ஆகியோர்களை இவ்வாறு எழுதியோடுகைக் கூறலாம்.

அடுத்து இவர்களிலும் பார்க்க முக்கியமாக அமைந்தவர்கள் இந்த அநுபவங்களினூடே தோன்றிய ஒரு புதிய தலைமுறையினர் ஆவர். இவர்கள் தங்கள் அநுபவங்களின் ஊடாக இந்த நிகழ்ச்சிகளைப் பார்க்கத் தொடங்கினர். இந்தச் செல்வெழி முற்றிலும் ஒரு புதிய கவிதை வளர்ச்சிக்கு இடமளித்தது. இவர்களில் முதல் உதாரணமாக எடுத்துக் கூறப்படுபவர் சேரலாவார். இவரின் 'இரண்டாவது சூரியஉதயம்', 'யமன்' போன்ற கவிதைத் தொகுதிகள் எழுத்தின் புதிய புலப்படுபுகளைப் புதிய படிமங்கள் நிறைந்த ஒரு கவிதைப் போக்கினைக் காட்டுகின்றன. இந்த வளர்ச்சியில் 'புதுசு' என்ற சஞ்சிகையும் முக்கிய இடம்பெற்றது. அந்தச் சஞ்சிகையினூடாக மேற்கினம்பிய முக்கிய இளம் கவிஞர்களுள் ஒருவர் இளவாலை விஜயேந்திரன் ஆவர்.

இளக்குழுமூத்தவப் போராட்டம் கவிதைத் துறையில் இரண்டு முக்கியமான வளர்ச்சிகளுக்கு இடமளிக்கிறது.

ஒன்று புலம்பெயர் இலக்கியம் ஆகும். இளைஞர் இயக்கங்களில் எடுபட்டதன் காரணமாகவும் இவர்கையில் தொடர்ந்து வசிக்க முடியாத காரணத்தாலும் இளந்தலைமுறையினர் பலர் வெளிநாடுகளுக்குச் சென்றனர். அவர்கள்தாம் வாழும் பிரதேசங்களிலிருந்துகொண்டே தமது அநுபவம் பற்றி எழுதத் தொடங்கினர். இப்படி எழுதியவர்களுள் கவிதை வல்லமையுடையவர்களாகக் கி. பி. அரவிந்தன், முல்லையூரன், ரவி போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

இதேவேளையில் தமிழர் உரிமைப் போராட்டத்துக்கு வலுச் சேர்க்கும் வகையில் அமைந்த கவிதைப்போக்கும் முக்கியமானதாகும். இதில் புதுவை இரத்தினதுரை குறிப்பிடத்தக்கவர்.

என்பதுகளின் தொடக்கத்தில் இந்தப் புதிய மாற்றங்களினதும் புதிய வளர்ச்சிகளினதும் தொடக்கத்தை முற்றுமுழுதாகப் பிரகடனப் படுத்தி நிற்பது 'மரணத்துள் வாழ்வோம்' என்ற கவிதைத் தொகுதியாகும். இதனை அ. யேசுராசா, சேரன், மயிலங்குடையார் நடராசன் ஆகியோர் பதிப்பித்திருந்தனர் (1984).

இக்காலகட்டத்தில் கவிதையை அச்சுக்குரிய ஒன்றாக மட்டும் கொள்ளாமல் இளைப்பாடல்களாக அமைத்து வெளியிடும் பண்பும் காணப்பட்டது.

இந்த வளர்ச்சிகளினூடே இன்னுமொரு முக்கியமான அமிசம் வெளிப்படவாயிற்று. பெண்கள்தம் நிலைமை குறித்துக் கவிதை எழுதத் தொடங்கியமை ஆகும். இந்த வகையில் 'கொல்லாத சேதிகள்' என்ற கவிதைத் தொகுதி முக்கிய இடம்பெறுகிறது. மைத்தேயி, ஓளவை, சிவரமணி, சங்கரி முதலியவர்களைக் குறிப்பிடலாம்.

இனத்துவப் போராட்டங்களில் ஏற்பட்ட திருப்பங்களும் மாற்றங்களும் இலக்கிய உணர்விலும் பதிவிலும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. இத்தகைய மாற்றத்தினை மிகுந்த கவிதை வணப்புடன் எடுத்துக் கூறப் வராகச் 'சோவைக்கிளி' என்னும் கவிஞர் வருகின்றார். இவருடைய அசாதாரணமான படிமங்கள் இவருடைய மொழிநடை ஆகியன கவனத்தைப் பெற்றதோடு இவரைத் தனித்துவமுடையவராக வெளிப்படுத்தின.

தொண்ணூறுகளில் வரும் கவிதையில் இருமுனைப்பட்ட வெளிப்பாட்டினை அவதானிக்கிறோம். ஒன்று இனப்போரின் தாக்கத்தினால் ஏற்பட்ட பாதிப்புக்களைத் தீர்த்துமக்குரிய சூழ்நிலைகளில் நின்று வெளிப்படுத்துகின்றனர். இனப்போராட்டம் ஏற்படுத்திய சமூகச் சிதறல்களின் கொடூரத்தை மிகவும் நுண்ணியதான முறையில் இவர்கள் கவிதைகள் பதிவுசெய்தனர். நட்சத்திரன் செல்விந்தியனை இப்போக்குக் காள ஏற்படைய உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

இன்னொன்று போரிக்களத்தில் எடுபட்டவர்களே தமது மனநிலைகளைப் பதிவுசெய்தவாகும். இதற்கு உதாரணமாகக் கஸ்தூரி, வானதி, அம்புலி போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம். இத்தகைய கவிதைப் பதிவுகளும் தமிழுக்கு அசாதாரணமானவையே.

இவற்றைவிட இனத்துவப் போராட்டங்களில் தேரடியாகப் பாதிப்படைபயாமல் ஆனால் சமூக, அரசியல் மாற்றங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கங்களால் பாதிக்கப்பட்டவர்களும் கவிதைகளை எழுதியுள்ளனர். இதற்கு உதாரணமாக வடகிழக்கைச் சாராத சிவ கவிஞர்களைக் கூறலாம். இவர்களில் சிலர் தங்கள் சொந்தப் படைப்புக்களாலும் வேறு சிலர் மொழி பெயர்ப்புக்களாலும் கவிதை வளத்தை விரிவுபடுத்தி யுள்ளனர். பின்னதுக்கு உதாரணமாகப் பண்ணாமத்துக் கவிராயரைக் கூறலாம்.



1980களின் பின் வருகின்ற வளர்ச்சியுடன் எழுத்துத் தமிழ்க் கவிதை உலகில் புதுக்கவிதை நிலையான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. இன்றைய கவிதை வெளிப்பாடுகளில் பெரும்பாலானவை புதுக்கவிதை களாகவேயுள்ளன. ஆயினும் யாப்பு மரபில் நின்றுகொண்டு கவர்ச்சி மிக்க கவிதைகள் தொடர்ந்தும் எழுதுபவர்கள் இருந்தே வருகிறார்கள். குறிப்பாக சோ. பத்மநாதனைக் குறிப்பிடல் வேண்டும்.

பொதுவான தமிழ்க்கவிதை வளர்ச்சியின் பின்புலத்தை நோக்கும் பொழுது சமூகத்தில் எழுபதுகளிலிருந்து ஏற்பட்ட கவிதை வளர்ச்சி யானது தமிழ்க்கவிதைப் பரப்பு முழுமதிமே தனித்துவமுடையதும் முக்கியத்துவமானதாகவும் அமைகின்றது.

சமூகத்தின் தமிழ்க்கவிதை மேற்கூறிய வகையில், புதிதாகத் தோன்றிய சமூக அநுபவங்களின் பதினாயிரம் அமைதும் அதேவேளையில், இன்னொருபுறத்தில் அதாவது மதநிலைப்பட்ட விடயங்களில் மரபுவழிச் செய்யுள்களாகத் தொடர்ந்தும் வருவதைக் காணலாம். இவை பெரும்பாலும் செய்யுள் முறைமையிலேயே அமைந்துள்ளன. நவீன வளர்ச்சிகளைப் பற்றிப் பேசும்பொழுது இந்த உண்மையை மறந்துவிடக் கூடாது.

### பிற்சேர்க்கை

மேலே எழுதப்பெற்றுள்ளது 1993இல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தின் தமிழ்மொழியியல் ஆராய்ச்சிச் சஞ்சிகையான 'சிந்தனை' யில் வெளியாகி, அதன்பின்னர் 'சமூகத்துத் தமிழிலக்கியம்' என்ற எனது நூலின் அடுத்த பதிப்பிலே சேர்த்துக்கொள்ளப்பட்டது. 2006இல் இறுதியில் 'தமிழின் கவிதையியல்' என்ற இந்நூலுக்கான அச்சுப் பதிப்பினை ஒழுங்குசெய்தபொழுது சமூகத்துத் தமிழ்க்கவிதை வளர்ச்சியினைக் கட்டுவதற்கான பின்புலமாக இக்கட்டுரையினை மீள்பிரகாரம் செய்து, இதனைத் தொடர்ந்து அண்மைக்கால வளர்ச்சிகள் பற்றிய ஒரு நீண்ட கட்டுரையினை எழுதி இணைப்புதாக எண்ணி யிருந்தேன். அந்நோக்கிலே இக்கட்டுரையை மீளவாசிக்கும்பொழுது அத்தகைய ஒரு மீள்எழுதுகை அவசியமில்லை என்பதனை உணர்கிறேன்.

ஆயினும் ஏறத்தாழ 1993இனைத் தொடர்ந்து வருகின்ற காலப்பகுதி இலங்கையின் தமிழ், தமிழ் பேசும் மக்களின் சமூக, அரசியல் நடைமுறைகளைப் பொறுத்தவரையில் மிக முக்கியமான

காலப்பிரிவாகும். இதனைத் தமிழ், முஸ்லிம் மக்கள் குறிப்பாக வடக்குக் கிழக்கிலுள்ளவர்கள் எதிர்ப்போக்கிய, எதிர்ப்போக்க வேண்டியிருந்த சவால்களிலும் பிரச்சினைகளிலும் காணலாம். உரிமைப் போராட்டத்தின் நடைமுறையிலேற்பட்ட மாற்றங்கள் வடக்குக் கிழக்கிலுள்ளோரே பிரதேச அநுபவ வேறுபாடுகளை ஏற்படுத்தின. யாழ்ப்பாணம், வன்னி, வவுனியா, மட்டக்களப்பு, அம்பாறைப் பகுதி ஆகிய ஒவ்வொரு இடங்களிலும் ஏற்பட்ட சமூக - அரசியல் சவால்கள் வேறுபட்டவையாக இருந்தன. குறிப்பாக யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில் 1995இல் பின்னர் சமூகப் பிதி நிலை குறிப்பாக இளைத்தவை முறையினர்மீட்டிய அதிசூகியாயிற்று. இந்நிலையை வெளிக்கொணர்ந்த பதிர்துறிகள் ஆளுக்கு ஆள் வேறுபட்டாலும், இன்னல்களைச் சிவ்வை களாக நோக்கும் ஒரு பண்பு நிச்சயமாகத் தெரியப்படலாயிற்று. சிலருக்கு அவை சமையாக, வேறுசிலருக்கு ஆழமான கிளர்வாக அமைந்தன. இப்புவிய வளர்நிலையை அஸ்வகோஸ், அதிலன், திலாந்தன், அமரதாஸ் முதல் இளங்குமரன் வரை பல இளங்கவிஞர்களிடையே காணக்கூடியதாகவுள்ளது. பெண் கவிஞர்கள் பலரும் செயற்பாட்டாளர் களாகவும், எதிர்ப்போக்குநர்களாகவும் தங்கள் பதிர்துறைகளைப் பதிவு செய்துள்ளனர்.

கடந்த பத்து வருடகாலங்களாக வரும் கவிதைக் குரங்களினூடே யிருந்து ஒரு தனிக்குரலாக அடையாளம் காணப்படத்தக்கவகையில் - முருகையன், மஹாகவி, புதுவை இரத்தினதுரை போன்றவர்கள் பிரதிநிதித்துவக் குரலாக - மேலோங்கி நிற்கும் குரலொன்று இன்னும் தென்பற நிமிர்வில்லையெனினும், இந்த இளங்கவிஞர்களின் ஒட்டு மொத்த சமூக அநுபவ வெளிப்பாடுகள் தமிழர் உரிமைப் போராட்டத் தின் அளவையக்கால மாற்றங்கள் வடகிழக்கின் மனிதத்துவ ஆழங்களுக்குக் குரல் கொடுக்கின்றனவாக அமைகின்றது என்பது உண்மையே.

1990களிலிருந்து வரும் சமூகத்துத் தமிழ்க்கவிதைகளை இக்காலத்து இந்திய, மலேசிய, சிங்கப்பூர் தமிழ்க்கவிதைகளோடு ஒப்புநோக்கும் பொழுது இந்தக் கவிதைகளுக்குத் தளமாகவுள்ள அநுபவங்களின் முன்னுதாரணமில்லாத தன்மை நன்கு புலப்படுகிறது.

ஆகவே இம்நிலையில் கடந்த பத்தாண்டு காலத்து சமூகத்துத் தமிழ்க் கவிதை வளர்ச்சிப் போக்குகளை மிகமிகச் சுருக்கமாக எடுத்துக்கூறுவது போதுமானதாகும். அவற்றுள்ளும் இரண்டு முக்கிய விடயங்களை யே இங்கு எடுத்துக்கூற விரும்புகிறேன்.



மேலேயுள்ள கட்டுரையின் இறுதியிலே குறிப்பிட்டுள்ள போராளிகளின் கவிதை வெளிப்பாடுகள் சில முக்கிய வளர்ச்சிகளைக் கண்டுள்ளன. உக்கிரமான போராட்ட காலத்துக்கு முந்திய முற்போக்குக் கவிதைப் பாரம்பரியத்தினைப் போராட்டக் கவிதைகளுக்குள்ளே கொண்டு வந்து, யுத்தம் மக்கள் வாழ்க்கையிலே ஏற்படுத்தியுள்ள துன்பங்களை எடுத்துக்கூறுவது மாத்திரமல்லாமல் போராட்டத்துக்கான தொடர்ச்சியான உந்துதலாகவும் அவற்றைக் கொள்ளவேண்டுமென்ப புதுமை இரத்தினதுரை நன் கவிதைகளிலே வாதாடியுள்ளார்.

போராளிகளான பெண்கள் தங்கள் உணர்ச்சிநிலைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தக் கவிதையை ஒரு வழிமுறையாகக் கொள்வதனை மேலே பார்த்தோம். அந்த அநுபவப்போக்கின் ஒரு புதிய விஸ்தரிப்பாக அம்புலி என்ற பெண் போராளியின் கவிதைகள் அமைந்துள்ளன.

1990களிலிருந்து ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதையின் முக்கிய வெளிப்பாட்டு அபிசங்களில் ஒன்றாக அமைவது முஸ்லிம்களின், குறிப்பாகக் கிழக்கிலங்கை முஸ்லிம்களின் சமூக-அநுபவ வெளிப்பாடாகும்.

கிழக்கிலங்கை முஸ்லிம்கள் ஏற்பட்ட தமிழ் முஸ்லிம் மோதுகைகள் காரணமாக, ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதை வளர்ச்சியில் ஒரு புதிய செல்வெறி வளர்ந்துள்ளது. சோசலக்கிளியின் கவிதைகளிலே இதற்கான முதற் பாய்ச்சலை உய்த்தறியலாம். ஒட்டமாவடி ரசித் போன்ற கவிஞர்களின் ஆக்கங்கள் இப்போக்கின் ஆழத்தைக் காட்டுகின்றன. மன்னாரைச் சேர்ந்த உதுமான்கனி, முல்லைத்தீவைச் சேர்ந்த முல்லை முஸ்தபா ஆகியோர் வடஇலங்கை முஸ்லிம்களின் ஆதங்கங்களை நன்கு வெளிக் கொணர்ந்துள்ளனர்.

ஒரே தாய்மொழியினைக் கொண்டவர்களின் அரசியல் நிலைப் பாடுகளும் அநுபவங்களும் பரஸ்பர காழ்ப்புணர்வுகளுக்கு இடங் கொடுக்கும் யதார்த்தத்தை ஏற்றுக்கொள்ளவேண்டிய அதிவேளையில் அந்த மொழியின் கவிதைகள் அவ் இன்னல்களைப் பதிவுசெய்துள்ள முறைமை முழுத் தமிழிலக்கிய வரலாற்றிலுமே முக்கியமாகின்றது.

போரின் பாதிப்பு இளங்கவிஞர்கள் சிலரின் கவலைநைச் சர்க்கும் படைப்புக்களுக்குக் காரணிகின்றது.

## உசாத்துணை நூல்கள் பற்றிய ஒரு குறிப்பு

ஆராய்ச்சி நெறிமுறைகளை மேற்கொண்டு எழுதப்பெறும் எந்தவொரு ஆய்வுக்கும் ஆதாரமாக அமையும் உசாத்துணை நூற்பட்டியலைத் தருவது புலமை வழக்காகும்.

இந்த ஆக்கத்தைப் பொறுத்தவரையில் அத்தகைய ஒரு பட்டியலைத் தருவதற் பாரிய சிக்கற்பாடுகள் உள்ளன. லிரிவுரை ஆய்வாகவே கருக்கொள்ளப்பெற்ற இது தமிழ்க்கவிதை வளர்ச்சி/வரலாறு முழுவதையும் உள்ளடக்கியதாகும். ஏறத்தாழ 50 வருடகால தமிழ்க்கவிதை வரலாற்று ஈடுபாட்டிளையாகக் கிளம்பிய ஒரு புலமை ஆர்வமே லிரிவுரைப் பொருளாக அமைந்தது. அந்த அளவில் இங்கு தரப்படவேண்டிய முதல்நிலை மூலங்களாக நான் பயின்ற தமிழ்க்கவிதை நூல்களையும் அலைபற்றிய இலக்கண உரைவிளக்க ஆக்கங்களையும் பதிவுசெய்ய முனைவதென்பது ஏறத்தாழ அவைபற்றிய (முற்றாக இல்லாவிடினும் நிச்சயமாகக் குறைந்தபட்ச அளவானது) நூற்பட்டியலாகவே அமைந்துவிடும். அத்தகைய ஒரு முயற்சியினை மேற்கொள்வது சிரமமாகும்.

இவற்றைவிட இவ்விடயம் பற்றிய 'சித்திப்பு வாயில் திறப்புக் களாக' அமைந்த பிறமொழி ஆய்வுகள் உள்ளன. அரிஸ்டோட்டில் முதல் அந்தவர்த்தநர் வரை, பிறாட்டி முதல் எஸ்.கே.டே வரை, அப்பட்டியல் தீனும். இத்தகைய ஒரு பட்டியலைத் தயாரிப்பது சாத்தியமென்றாலும் இன்றைய எனது நிலையில் அது எனக்குச் சிரமமாகவே உள்ளது. ஆயினும் நூலிலுள்ளே அவைபற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன.

எளிதும் இரண்டாம்நிலை மூலங்களாக அமைந்த ஆராய்ச்சி நூல்களில் நான் பயன்படுத்தியவைவற்றைத் தரவேண்டுமது நியாயமே. இம் கண்ணோட்டத்தில் இந்நூலினை யொவாசித்தபொழுது அத்தகைய நூல்கள் பற்றிய குறிப்புக்களும் தரப்பட்டுள்ளன என்பதைப் பணிவன்புடன் தெரிவிப்பது கடமையாகின்றது.



இந்நூலினை முழுவதும் வாசிக்கும் ஒருவர் இவ்விடயம் பற்றிய என் சிந்திப்புக்களுக்கு உறுதுணையாக அமைந்த ஆதாரங்களை நிச்சயமாக நூலினுள்ளேயே கண்டுகொள்வார்களென்றே கருதுகின்றேன்.

யாவற்றுக்கும் மேலாக இத்தகைய விரிவுரைவழி நூல்களுக்கு உசாத்துணை நூற்பட்டியல் தரப்படாதான்மைமையையும் அவதானிக்கின்றேன். உண்மையில் இக்குறிப்பினை ஒரு நியாயப்பாடாகக் கொள்ளாமல், இயலாமை பற்றிய ஆதங்கத்தின் வெளிப்பாடாகவே கொள்கிறேன். இந்நூலின் வெளியீடு மேலும் பிற்போடப்படுவதை 75 வயதினான நான் விரும்பாமையே இந்தக் குறைபாட்டுக்கான பிரதான காரணமாகும்.

யிக்க அன்புடன்  
ஜானசியர்  
09-04-2007

**யொதுசன நூலகம்**

யாழ்ப்பாணம்,  
கி.மீ. 05 கி.மீ. 05 பகுதி

8451 C.C.

193282







# தமிழின் கவிதையியல்

கார்த்திகேச சிவத்தம்பி

இலக்கிய நிலைப்பட்ட தமிழ்க் கவிதையின் ஆக்கம், அமைப்பு, கருத்துநிலை அடிப்படைகள் பற்றிய வலுவான தமிழாய்வு இன்னும் மேற்கொள்ளப்படவில்லை. இந்நிலையில் இலக்கிய நிலைப்பட்ட தமிழ்ப்பா கவிதையின் இடையறாப் பாய்வு பற்றிய ஒரு பார்வையினைத் தரும் இந்நூல் முதலில் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழிலக்கியத் துறையில் (2004) விரிவுரைத் தொடராக வழங்கப்பெற்றது. நூல் நிலையில் தலைப்பு "தமிழின் கவிதையியல்" என மாத்திரமே நிற்பினும், புலமை நிலையில் இது ஒரு "தேடலாகவே" அமைகின்றது. சங்க இலக்கியங்கள், அற இலக்கியங்கள், பக்தி இலக்கியங்கள், காப்பிய இலக்கியங்கள், அரசவை இலக்கியங்கள், கோயில் இலக்கியங்கள், சமூக நோக்கு இலக்கியங்கள் எனப் பேரலைகள் பல மேற்கிளம்பிய தமிழ்க் கவிதையின் அடிப்படைகளை இனங்கண்டுகொள்வதற்குத் தவம் வகையில் இந்நூலிலே காலநிலைப்பட்ட தமிழ்க் கவிதையோட்டத்தின் பருநிலைப் பார்வை தெளிவாக்கப்படுகின்றது.



**கார்த்திகேச சிவத்தம்பி (1932)**, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் தமிழ்ப் பேராசிரியராகப் பணியாற்றி (1978 - 1996), தற்போது அதே பல்கலைக்கழகத்தில் தகைசார் ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியராகவுள்ளவர். தனது இள, முதுமாணிப் பட்டங்களை பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலும், கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வை இங்கிலாந்திலுள்ள பேர்மிங்ஹாம் பல்கலைக்கழகத்திலும் பெற்றுக் கொண்டவர். இலக்கியத் திறனாய்வு, இலக்கிய வரலாறு, சமூக வரலாறு, நாடகமும் அரங்கியலும், தொடர்பியல் எனப் பல்வேறு துறைகளில் ஈடுபாடுடைய இவர் கொழும்பு, களனி பல்கலைக்கழகங்களில் வருகை விரிவுரையாளராகவும், கிழக்கிலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் வருகைப் பேராசிரியராகவும் (1998/99), பேர்கிளியிலுள்ள கலிபோர்னியா பல்கலைக்கழகம் (1980), கேம்பிரிச் பல்கலைக்கழகத்தின் தென் ஆசிய மையம் (1983/84), ஹாவார்ட் பல்கலைக்கழகம், புதுடில்லியிலுள்ள ஜவஹர்லால் நேரு பல்கலைக்கழகத்தின் வரலாற்றுக் கற்கை மையம் (1982), தஞ்சாவூர் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் (1982) ஆகியவற்றிற்கு முதுநிலை ஆய்வாளராகச் சென்றவர். சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்திலும் (1988), அனைத்துலக தமிழாராய்ச்சி நிலையத்திலும், சுவீடனிலுள்ள உப்சலா பல்கலைக்கழகத்திலும் (1992) வருகைப் பேராசிரியராக பணியாற்றியவர். தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரைகளையும், நாற்பதிற்கு மேற்பட்ட நூல்களையும், சிற்றாய்வேடுகளையும் எழுதி வெளியிட்டவர்.

குமரன் புத்தக இலவம்

விடயம் தமிழிலக்கியம்

Digitized by Noolpanam Foundation  
Noolpanam.org | kavayalal.org

