

# பண்பாடு

PANPĀDU

பருவ இதழ்

Journal

மலர் 12

இதழ் 01

2003 சித்திரை

- ◆ ஈழமும் சங்ககால முதுமக்கள் தாழிகளும்
- ◆ 13-18 ஆம் நூற்றாண்டுகளுக்கு இடையில் தமிழகத்தின் இந்து நாடக மரபு
- ◆ சிவநடனம் - விஜயநகர காலத்தை முன்னிறுத்தியதோர் ஆய்வு
- ◆ தமிழகத்தில் முருக வழிபாடு
- ◆ தமிழக இலங்கை நுண்கலை வளர்ச்சியில் கணேச சிற்பங்கள்
- ◆ இந்துக்கோயிற் சிற்பம் - 18ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள சித்திர்ப்பு
- ◆ ஈழத்துச் சாதிய நாவல்களின் பின்புலத்தில் டானியலின் நாவல்கள்: 'கானல்', 'அடிமைகள்' பற்றிய சில குறிப்புகள்
- ◆ காலந்தோறும் 'கவிமறை'

2ஆவது உலக இந்து மாநாட்டையொட்டிய சிறப்பிதழ்

வெளியீடு :

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்

பதிப்பு — 2003 சித்திரை

விலை — ரூபா 50/-

## சிறப்பு இதழின் கட்டுரையாசிரியர்கள்

**பேராசிரியர் சி.க. சிற்றம்பலம்**

யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் வரலாற்றுத்துறை பேராசிரியராகவும் பட்டப்பின் படிப்பு பீடத்தின் அதிபதியாகவும் செயல்படுகின்றார். வரலாறு சார்ந்த பல நூல்களையும், ஆய்வுக்கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார். யாழ்ப்பாண இராச்சியம் போன்ற நூல்களை எழுதி பாராட்டுப் பெற்றவர். இவரின் ஆராய்ச்சி நூல்களுக்கு இலங்கை சாகித்திய மண்டல பரிசில்கள் கிடைத்துள்ளன.

**பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு**

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத்துறைத் தலைவராக உள்ளார். நாடகம், நாட்டுக்கூத்து தொடர்பாக பல நூல்களையும், ஆய்வுக் கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார். மேற்படி துறை சார்ந்த இவரது நூல்களுக்கு இலங்கை சாகித்திய பரிசும், பாராட்டுக்களும் கிடைக்கப் பெற்றுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

**திரு. க. சிவானந்தமூர்த்தி**

யாழ். பல்கலைக்கழகத்தில் மெய்யியல் துறையில் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளராகக் கடமையாற்றுகின்றார். மெய்யியல் தொடர்பான நூல்களையும், ஆய்வுக் கட்டுரைகளையும் எழுதி வருபவர்.

**திருமதி. அம்பிகை ஆனந்தகுமார்**

பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்துறையில் விரிவுரையாளராகக் கடமை புரிகின்றார். மேற்படி துறை சார்ந்த பல ஆய்வுகளை மேற்கொண்டு வருவதுடன் கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார்.

**திரு. வை.கா. சிவப்பிரகாசம்**

திறந்த பல்கலைக்கழகத்தில் வருகை நிலை விரிவுரையாளராகக் கடமை புரிபவர். தமிழ், இந்து சமயம் தொடர்பாக நூல்களையும், ஆய்வுக் கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார்.

**பேராசிரியர் சோ. கிருஷ்ணராஜா**

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் மெய்யியற்றுறைத் தலைவராகவுள்ளார். மெய்யியல் தொடர்பான பல நூல்களை எழுதியுள்ளார். சிறந்த ஆய்வாளர். இந்துக் கலைக்களஞ்சியம் தொகுதிகளில் மேற்படி துறை சார்ந்த பல கட்டுரைகளை எழுதியுள்ளதுடன், இந்துக் கலைக்களஞ்சிய ஆலோசனைக் குழுவிலும் இடம் பெறுகின்றார்.

**கலாநிதி செ. யோகராசா**

கிழக்கு பல்கலைக்கழகத்தில் மொழித்துறைத் தலைவராகக் கடமை புரிகின்றார். தமிழ் மொழி, தமிழ் இலக்கியம் தொடர்பாக ஆழ்ந்த புலமை மிக்கவர். மேற்படி துறைகளில் பல நூல்களையும், ஆய்வுக்கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார். சிறந்த இலக்கிய விமர்சகரும் ஆவார்.

**திரு. க. இரகுபரன்**

தென்கிழக்கு பல்கலைக்கழகத்தில் மொழித் துறையின் விரிவுரையாளர். தமிழ்மொழி, தமிழ் இலக்கியம் என்பவைகள் தொடர்பாக ஆய்வுகளை மேற்கொண்டு வருவதுடன், பல ஆய்வுக்கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார். திணைக்கள வெளியீடான இந்துக்கலைக்களஞ்சியம் தொகுதிகளின் உதவி பதிப்பாசிரியராகவும் கடமையாற்றி வருகின்றார்.



# பண்பாடு

இரண்டாவது உலக இந்து மாநாட்டையொட்டிய சிறப்பிதழ்

மலர் 12

இதழ் 01

2003

சித்திரை

ஆசிரியர்

சாந்தி நாவுக்கரசன்

உதவி ஆசிரியர்

எஸ். தெய்வநாயகம்

வெளியீடு :

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்

248 1/1 காலி வீதி,

கொழும்பு - 04.

## யொருளடக்கம்

ஈழமும் சங்ககால முதுமக்கள் தாழ்களும் பேராசிரியர் சி.க. சிற்றம்பலம்	1
13-18 ஆம் நூற்றாண்டுகளுக்கு இடையில் தமிழகத்தின் இந்து நாடக மரபு பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு	15
சிவநடனம் - விஜயநகர காலத்தை முன்னிறுத்தியதோர் ஆய்வு திரு. க. சிவானந்தமூர்த்தி	33
தமிழகத்தில் முருக வழிபாடு திருமதி. அம்பிகை ஆனந்தகுமார்	43
தமிழக இலங்கை நுண்கலை வளர்ச்சியில் கணேச சிற்பங்கள் திரு. வை.கா. சிவப்பிரகாசம்	60
இந்துக்கோயிற் சிற்பம் - 18ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள சித்தரிப்பு பேராசிரியர் சோ. கிருஷ்ணராஜா	72
ஈழத்துச் சாதிய நாவல்களின் பின்புலத்தில் டானியலின் நாவல்கள்: 'கானல்', 'அடிமைகள்' பற்றிய சில குறிப்புகள் கலாநிதி செ. யோகராசா	83
காலந்தோறும் 'கவிமழை' திரு. க. இரகுபரன்	87

# ஈழமும் சங்ககால முதுமக்கள் தாழிகளும்

சி.க. சிற்றம்பலம்

## வரலாற்றுப் பின்னணி

இன்றைய தமிழ்நாடு, கேரளம், கர்நாடகம், ஆந்திரா ஆகிய மாநிலங்கள் திராவிட மொழிகளான தமிழ், மலையாளம், கன்னடம், தெலுங்கு ஆகியன பேசப்படும் பிரதேசங்கள் ஆகும். இவைமிக நீண்ட-ஆனால் தனித்துவமான ஒரு வரலாற்றுப் பாரம்பரியத்தினையுடையன. இதனை பழங்கற்காலந்தொட்டுக் காணப்படும் தொல்லியற் சான்றுகள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன. பழங்காலத்தில் வேட்டையாடுபவனாக அலைந்து திரிந்த மனிதன் ஓரிடத்தில் நிரந்தரமாக வசித்து உணவு உற்பத்தியில் ஈடுபட்ட காலப்பகுதி புதிய கற்காலமாகும். இம்மாநிலங்களில் இதன் ஆரம்பம் கி.மு. 3500 எனக் கொள்ளப்படுகின்றது.<sup>1</sup> இக்கலாசாரத்தில் மையப் பிரதேசங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வுகளின்போது கிடைத்த எலும்புக்கூடுகளை ஆராய்ந்த அறிஞர் இன்று இங்கு வாழும் திராவிட மொழிகளைப் பேசுவோரின் மூதாதையினரே இவர்கள் என இனங்கண்டு கொண்டுள்ளனர்.<sup>2</sup>

சங்க இலக்கியங்கள் பேசும் பழந்தமிழரின் அடக்க முறைகளிலொன்றாகிய தாழி அடக்கமும் நீளக்கிடத்தி அடக்கஞ் செய்தலும். புதிய கற்காலத்திலிருந்தே திராவிட மொழி பேசும் மாநிலங்களில் வழக்கிலிருந்ததைப் பில்லிகால்<sup>3</sup>, பிரமகிரி<sup>4</sup>, நரசிப்பூர்<sup>5</sup>, கல்லூர்<sup>6</sup> ஆகிய இடங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வுகள் எடுத்துக் காட்டியுள்ளன. அத்துடன் இவ்விடக்குழிகளில் ஞாபகச் சின்னமாக நாட்டப்பட்ட கற்கள், இவற்றுடன் காணப்படும் கறுப்பு, சிவப்பு நிற மட்பாண்டங்கள் ஆகியன இக்காலத்தைத் தொடர்ந்து வந்த பெருங் கற்காலம் புதிய கற்காலத்தின் வளர்ச்சியே என்பதை எடுத்துக்

காட்டியுள்ளன. பெருங் கற்காலமென்பது திராவிடப் பிரதேசத்தில் ஏற்பட்ட ஒரு புதிய கலாசார வளர்ச்சியையே குறித்து நின்றது. அதாவது புதிய கற்காலத்தின் வசிப்பிடங்களில் இறந்தோரை அடக்கஞ் செய்த மக்கள் பெருங் கற்காலத்தில் வசிப்பிடங்களுக்கு அப்பால், பயிர்ச்செய்கைக்குப் பயன்படாத இடங்களில் பெரிய கற்களைப் பயன்படுத்தி ஈமச்சின்னங்களை அமைத்ததால் இது இவ்வாறு பெயர் பெறலாயிற்று. புதிய கற்காலத்தில் வழக்கிலிருந்த தாழி அடக்கம், நீளக் கிடத்தி அடக்கஞ் செய்தல் ஆகிய வழக்கங்களோடு பெரிய கற்களால் அமைக்கப்பட்ட ஈமச் சின்னங்களான கல்வட்டங்கள், கற்பதுக்கைகள் போன்றனவற்றை அமைக்கும் முறைகளையும் வெளி உலகத் தொடர்பினால் இவர்கள் இக்காலத்தில் கற்றுக் கொண்டனர். இக்கருத்தினை உறுதி செய்வதாக புதிய கற்கால ஈமச் சின்னங்களில் ஞாபகச் சின்னங்களாக அமைக்கப்பட்ட கற்கள் விளங்குகின்றன.

வெறும் ஈமச் சின்னங்கள் மட்டுமன்றி நீரைத் தேக்கி வைத்து விவசாயத்திற்குப் பயன்படுத்தல், வயல்கள் ஆகியனவும் புதிய கற்காலத்திலிருந்து ஏற்பட்ட வளர்ச்சியையே எடுத்துக் காட்டுகின்றன. இதனால் பெருங் கற்காலத்தின் பிரதான அம்சங்களாகிய மக்கள் வாழ் வசிப்பிடங்கள், இடுகாடுகள், குளங்கள், வயல்கள் என்பன புதிய கற்கால மக்கள் ஏற்படுத்திய கலாசார வளர்ச்சியையே எடுத்தியம்புகின்றன. அத்துடன் பெருங் கற்காலத்தின் பிரதான முத்திரையாக விளங்கிய கறுப்புச் சிவப்பு நிற மட்பாண்டங்களும் புதிய கற்காலத்திலேயே தோன்றிவிட்டன. அத்துடன் இக்காலத்தில் முக்கிய உலோகமாக விளங்கிய

இரும்பின் உபயோகத்தினையும் புதிய கற்கால மக்கள் கற்றுக் கொண்டதை புதிய கற்கால கலாசார அம்சங்கள் பல பெருங்கற்காலத்திலும் நீடித்திருந்ததற்கான சான்றுகள் எடுத்தியம்புகின்றன.<sup>7</sup> இவ்வாறு இரும்பின் உபயோகம் பெருங்கற்கால கலாசார வளர்ச்சியைத் துரிதப்படுத்தியதோடு அம் மக்களை நாகரிக வளர்ச்சிக்கும் இட்டுச் சென்றது. இந்நாகரிக வளர்ச்சிதான் வரலாற்றின் ஆரம்பகாலம் எனப்படுகின்றது. இவ்வாறு புதிய கற்காலம், பெருங்கற்காலம், வரலாற்றுக் காலம் ஆகியன ஒரு மக்கட் கூட்டத்தினரின் கலாசார வளர்ச்சியே என்பதனை 1946இல் பிரமகிரியில் மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வறிப்போது இனங்காணப்பட்ட புதிய கற்காலம், பெருங்கற்காலம், வரலாற்றுக்காலம் ஆகியனவற்றின் கலாசாரப் படைகளுக்கு இடையே இழைவிட்டோடும் ஒற்றுமையும் எடுத்துக்காட்டியுள்ளது.<sup>8</sup>

தமிழகத்தினைப் பொறுத்தமட்டில் ஏனைய திராவிடமொழிகள் பேசப்படும் மாநிலங்கள் போன்று இப்பகுதியில் விரிவான அகழ்வுகள் மேற்கொள்ளப்படாவிட்டாலும் கூட கிடைக்கும் சான்றுகள் தாழி அடக்கத்தின் தொன்மையை எடுத்துக்காட்டியுள்ளதோடு தென் தமிழகத்தில் குறிப்பாகத் திருநெல்வேலி, மதுரை, இராமநாதபுர மாவட்டங்களில் கிடைத்த சான்றுகள் பழந்தமிழரின் அடக்க முறைகளில் இது காலத்தால் முற்பட்ட முறை என இனங்காட்டியுள்ளன. இவ்வடக்கமுறை பற்றி ஆராய்ந்த செளந்தரராஜன் குறிப்பாகத் தென்பெண்ணை ஆற்றுக்குத் தெற்கே காணப்படும் தாழிகள் காலத்தால் மிகப் பழமை வாய்ந்தவை என எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.<sup>9</sup>

## தாழி அடக்கத்தின் பழமை கூறும் சங்க நூல்கள்

இத்தகைய பழமையான அடக்க முறையான தாழி அடக்கம் பற்றிச் சங்க இலக்கியங்களில் காலத்தால் முந்திய புறநானூறு<sup>10</sup>

..... நெடுமாவளவன்

தேவருலக மெய்தின னாதலின்

அன்னோற் கவிக்குங் கண்ணகன்றாழி

(பாடல் 228)

கலஞ் செய் கோவே கலஞ் செய் கோவே  
அச்சுடைச் சாகாட் டாரம் பொருந்திய  
சிறு வெண் பல்லி போலத் தன்னோடு  
சுரம் பல வந்த வெமக்கு மருளி  
வியன் மல ரகன் பொழி வீமத்தாழி  
அகலி தாக வணைமோ  
நனந்தலை முதூர்க் கலஞ் செய் கோவே

(பாடல் 256)

நிலம்பக வீழந்த வலங்கற் பல்வேர்  
முதுமரப் பொத்திற் கதுமென வியம்பும்  
கூகைக் கோழி யானாத்  
தாழிய பெருங் காடெய்திய ஞான்றே

(பாடல் 364)

நற்றிணை<sup>11</sup>

மாயிருந் தாழி கவிப்பத்

தாவின்று கழிக ண் கொள்ளாக் கூற்றே

(பாடல் 271)

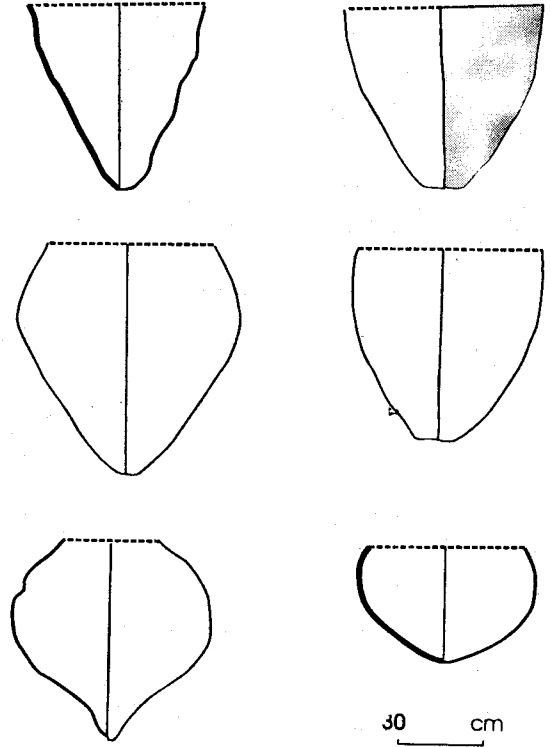
ஆகியன மேற்கண்டவாறு குறிப்பிட்டுள்ளமை, இதன்பழமைக்குச் சிறந்த உரைகல்லாகின்றது.

## தமிழகத்தில் தாழியடக்க மையங்கள்

தமிழகத்திலுள்ள தாழி அடக்கத்தின் தனித்துவத்திற்குச் சிறந்த உரைகல்லாக அமைவது தாம்ரவரணிப் படுக்கையில் காணப்படும் ஆதிச்சநல்லூராகும். கடந்த நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் இந்நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலும் இங்கு மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள் இத்தாழிக்காடு பற்றி விரிவான சான்றுகளைத் தராவிட்டாலும் கூட இது பற்றி ஓரளவுக்கு அறிந்து கொள்ள உதவியுள்ளன.<sup>12</sup> இதன் பரப்பு 116 ஏக்கராகும். இந்தியாவிலுமுள்ள மிகப் பெரிய தாழிக்காடு இஃதாகும். சாதாரணமாகத் தாழிகள் ஒரு மீற்றர் உயரமானவை. மங்கல் சிவப்பு நிறமுடையவை. பருமனான கரடு முரடான மண் சேர்க்கையாலானவை. தாழிகளின் விளிம்புகள் உருண்டு திரண்டுள்ளன. தாழிகளின் மேல் விழிம்புப் பகுதியில் கைவிரல் அலங்கார வேலைப்பாடுகளும் காணப்படுகின்றன. இத்தாழிகளை மூடுவதற்குப் பெரிய சட்டிகள் மட்டுமன்றிச் சட்டிகளின் உடைந்த பாக

பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. சில இடங்களில் சிறிய கற்களும் தாழிகளின் மூடிகளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தாழிகளில் நிவேதனப் பொருட்களாகப் பல்வேறு நிறத்தினாலான மட்பாண்டங்கள் காணப்படுகின்றன. கறுப்பு, சிவப்பு ஆகிய நிறங்களில் இவை உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. அத்துடன் இவை பல்வேறு ரகத்தினைச் சேர்ந்தவையாகவுமுள்ளன. கிண்ணங்கள், வட்டில்கள், பானைகள், குண்டான்கள், கூசாக்கள், தாங்கிகள் போன்றன இவற்றுட் குறிப்பிடத்தக்கன. நிவேதனப் பொருட்களின் வரிசையில் வெண்கலம், இரும்பு ஆகிய உலோகங்களிலமைந்த கருவிகள் மட்டுமன்றி வெண்கலத்தினாலான சிற்பங்களும் அடங்கும்.

இவ்வாறே கொற்கை காயல்பட்டினம் ஆகிய இடங்களிலும் கடந்த நூற்றாண்டின் இறுதியில் கால்ட்வெல்ட் மேற்கொண்ட ஆய்வுகளின் மூலமாகத் தாழிகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன.<sup>13</sup> அண்மைக் காலத்தில் தமிழ் நாட்டுத் தொல்பொருட்துறையினர் இங்கு அகழ்வை மேற்கொண்டிருந்தனர். இப்பகுதியில் இவ்வடக்க முறையின் தோற்றம் கி.மு. 9ஆம் நூற்றாண்டாக (கி.மு. 785/805) இனங்காணப்பட்டுள்ளது.<sup>14</sup> மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள பெருமான்மலை<sup>15</sup> பாண்டிச்சேரி<sup>16</sup> ஆகிய பிரதேசங்களிலும் வடக்கே அமிர்தமங்கலம்<sup>17</sup> போன்ற இடங்களிலும் இத்தகைய சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. சங்க இலக்கியங்கள் பேசும் மிகப் பழைய அடக்க முறையாகிய தாழி அடக்கமுறையும் நீளக்கிடத்தி அடக்கஞ் செய்யும் வழக்கமும் பாண்டி நாட்டின் தென்பகுதியில் குறிப்பாக மதுரை, இராமநாதபுரம், திருநெல்வேலி ஆகிய இடங்களில் விரவிக் காணப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறே வடமேற்கு ஈழத்திலும் தாழி அடக்கமும், நீளக்கிடத்தி அடக்கஞ் செய்யும் மரபும் சிறந்து விளங்கியிருக்கலாம் என்பதை பொம்பரிப்பு போன்ற தாழிக்காடுகள் மட்டுமன்றி, கரம்பன் குளம், தெக்கம், ஆணைக்கோட்டை போன்ற இடங்களிற்கிடைத்த தாழி அடக்கச் சான்றுகளும் மாந்தை<sup>18</sup>, ஆணைக்கோட்டை<sup>19</sup>, சத்திராந்தை<sup>20</sup> ஆகிய இடங்களில், நீளக்கிடத்தி அடக்கஞ் செய்யப்பட்டதற்கான சான்றுகளும் உறுதி செய்கின்றன. (படம் - 1)



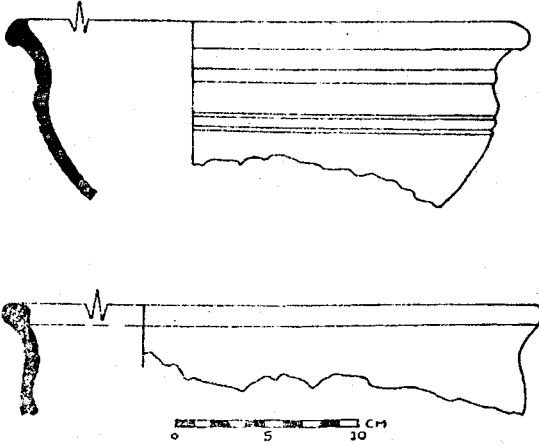
பல்வேறு தோற்றங்களிலமைந்த தாழிகள்  
(பொம்பரிப்பு)

## ஈழமும் தாழியடக்கமும்

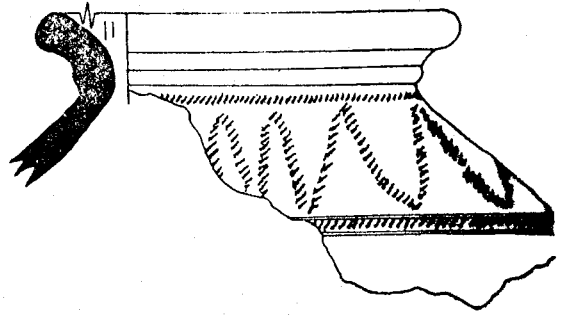
ஈழத்தைப் பொறுத்தமட்டில் கடந்த கால் நூற்றாண்டுகளுக்கு மேலாக மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வுகள் ஈழத்தின் நாகரிகத்தின் உதயம் பற்றிப் பல புதிய தரவுகளைத் தந்துள்ளன. 1969இல் அநுராதபுரத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வு ஈழத்தில் புதிய கற்கால மனிதன் உணவு உற்பத்தியிலீடுபட்டதற்கான தடயங்களுக்குப் பதிலாக இடைக்கற்கால மனிதனே இத்தகைய நடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டிருந்ததை உறுதி செய்துள்ளன.<sup>21</sup> இக்காலத்தை அடுத்துப் பெருங் கற்காலக் கலாசாரம் தென்னிந்தியாவிலிருந்து ஈழத்திற்கு புகுந்ததை இங்கு கிடைத்த பெருங் கற்கால கலாசாரத்தின் எச்சங்களுக்கும் தென்னிந்திய பெருங் கற்கால கலாசாரத்தின் எச்சங்களுக்குமிடையே இழைவிட்டோடும் ஒற்றுமை உறுதி செய்துள்ளது.<sup>22</sup> இதனால் தென்னிந்திய பெருங்கற்கால கலாசாரம் மேலிப்

பாய்ந்த இடமாகவும்,<sup>23</sup> அதன் தென் எல்லையாகவும் ஈழம் கொள்ளப்படுகின்றது.<sup>24</sup> என்வாறு 1946இல் தென்னிந்தியாவிலுள்ள பிரமகிரியில் சேர் மோற்றிமர் வீலரினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வானது பெருங்கற்கால கலாசாரமே வரலாற்றுக்கால கலாசாரத்திற்கு வழிவகுத்தது என்பதை எவ்வாறு உறுதிப்படுத்தியதோ அவ்வாறே அநுராதபுர அகழ்வும் ஈழத்து நாகரிக வளர்ச்சிக்குப் பெருங்கற்கால கலாசாரமே வித்திட்டது என்பதை உறுதிப்படுத்தியுள்ளது.

மேற்கூறிய பின்னணியிற்றான் ஈழத்தில் காணப்படும் பெருங்கற்காலத் தாழி அடக்கங்கள் பற்றி ஆராய்வது அவசியமாகின்றது. ஈழத்திற் தாழி அடக்கத்திற்கான ஆதாரங்கள் ஆனைக்கோட்டை, வெட்டுக்காடு,<sup>25</sup> தெக்கம், கரம்பன் குளம், பொம்பரிப்பு, கதிர்காமம் ஆகிய இடங்களிற் காணப்பட்டாலும் பொம்பரிப்பிற்கான கிட்டத்தட்ட முக்கால் நூற்றாண்டுக் காலமாக மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வுகளின் மூலமாக முப்பதிற்கு மேற்பட்ட தாழிகள் இனங்காணப்பட்டுள்ளதால் பொம்பரிப்பை மையமாக வைத்துக் கொண்டே ஈழத்துத் தாழி அடக்கம் பற்றி ஆராய வேண்டியுள்ளது. (படம் -2)



தாழிகள் மூடப்பட்ட சட்டிகள் (பொம்பரிப்பு)



அலங்கார வேலைப்பாடுகள் தாழி (பொம்பரிப்பு)

பொம்பரிப்புப் பகுதி புத்தளம் - மன்னார் வீதியில் 21வது மைற்கல்லில் உள்ளது. மன்னாருக்குத் தெற்கே 89 கிலோ மீற்றர் தூரத்திலும் புத்தளத்திலிருந்து வடக்கே 30 கிலோ மீற்றர் தூரத்திலும் அமைந்துள்ளது. கடற்கரையிலிருந்து 6½ கிலோமீற்றர் தூரத்திலமைந்துள்ள இத்தாழிக்காடு காலடியா நதி தீரத்தில் அமைந்துள்ளதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வடமேற்குப் பகுதியிற்றான் ஆதி ஈழத்தில் சிறந்து விளங்கிய துறைமுகங்களும் நகரங்களும் காணப்பட்டன. இவற்றுள் அருவி ஆறாகிய மல்வத்து ஓயாக் கரையில் அமைந்துள்ள மாந்தைத் துறைமுகம், மொதரகம் ஆற்றங்கரையில் காணப்பட்ட மகன என்ற நகரம், கலாடியா முகத்துவாரத்திற் காணப்பட்ட உருவெல ஆகிய இடங்கள் வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. அதுமட்டுமன்றி தமிழகத்திலுள்ள புகழ்புத்த தாழிக்காடாகிய ஆதிச்ச நல்லூருக்கு எதிரே இது அமைந்துள்ளதும் இவ்விடத்திற்குரிய இன்னோர் முக்கிய அம்சமாகும்.

1924இல் முதன்முதலாகக் கோகாட் இவ்விடத்தில் அகழ்வை மேற்கொண்டிருந்தார்,<sup>26</sup> அவ்வகழ்வின்போது ஒரு தாழி இவரால் வெளிக்கொணரப்பட்டது. இதன் பின்னர் ஈழத்துத் தொல்லியற் திணைக்களம் 1956, 1957ஆம் ஆண்டுகளில் மேற்கொண்ட அகழ்வின் மூலமாக பல தாழிகள் அகழ்ந்தெடுக்கப்பட்டன.<sup>27</sup> 1965இல் கொட்றிந்ரன் இப்பகுதியில் மேற்கொண்ட ஆய்வின் பயனாக ஒரு தாழி வெளிக்கொணரப்பட்டது.<sup>28</sup> எனினும் 1970இல் பென்சில்வேனியாப் பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த விமலா பேக்லேயின் தலைமையில்

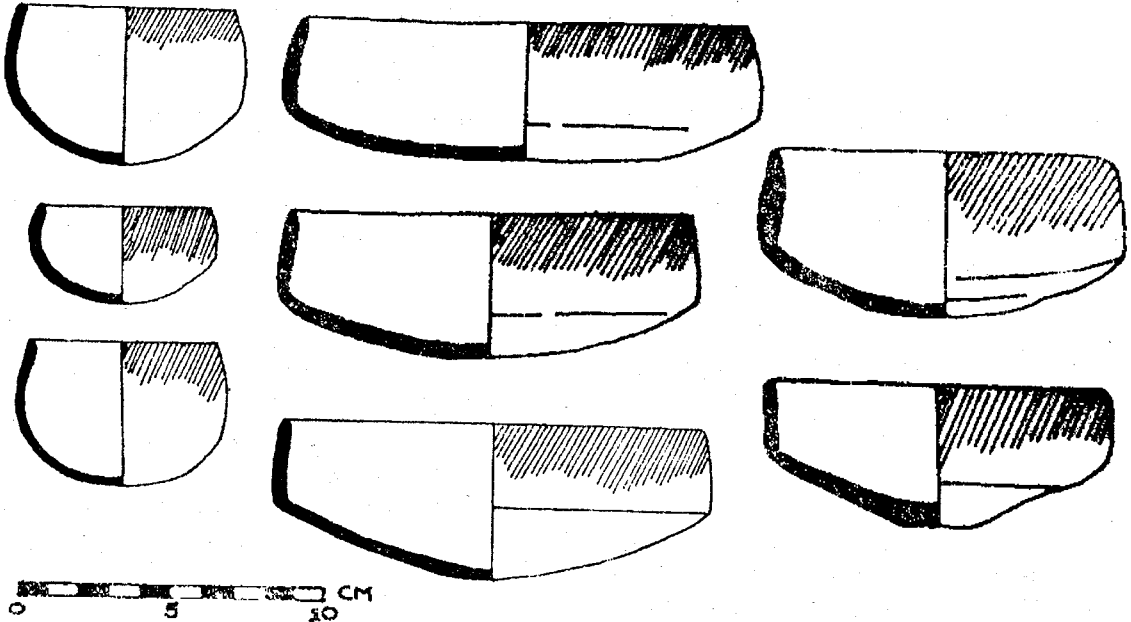


மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள் தான் இவ்விடம் பற்றிய பல விரிவான தகவல்களைத் தந்தன. இவரின் ஆய்வுகள் இத்தாழிக்காட்டிற்கும் ஈழத்திலுள்ள பிற பெருநகற்கால மையப் பிரதேசங்களிற் கிடைத்த சான்றுகளுக்குமிடையே இழைவிட்டோடும் ஒற்றுமையை எடுத்துக் காட்டியுள்ளன.<sup>29</sup> அதுமட்டுமன்றி இச்சின்னங்கள் பொம்பரிப்புக் கலாசார மக்கள் மாந்தைக் கரையோரமாக வடக்கே கந்தரோடையுடனும், அநுராதபுரத்தினுடனும் தொடர்பு கொண்டிருந்ததற்கான சான்றுகளை எடுத்துக் காட்டியுள்ள பேக்லே ஈழத்தின் வரண்ட வலயப் புவியியற் பண்புகள் தமிழகப் புவியியற் பண்புகளுடன் ஒத்துக் காணப்பட்டதாலும், தமிழக மக்கள் தமது பிராந்தியத்திற் தமக்குப் பரிட்சியமான புவியியற் பண்புகளை ஒத்த இன்னோரிடத்திற்குப் பரவுவது இலகுவாயிற்று எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

## தாழிகளும் நிவேதனப் பொருட்களும்

நிற்க, 1970இல் மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வுகள் இத்தாழிக்காடு 3-4 ஏக்கர் பரப்பில் அமைந்துள்ளதை எடுத்துக் காட்டினாலும் கூட

நமது மேலாய்வுகள் இதனை விடக் கூடிய பரப்பளவில் இது காணப்பட்டிருக்கலாம் என எடுத்துக்காட்டியுள்ளன. 1970ஆம் ஆண்டின் ஆய்வின்போது 1.5 அல்லது 2 சதுர மீற்றர் இடைவெளியில் 8000 தாழிகள் வரை புதைக்கப்பட்டு இவற்றுள் 10-12 ஆயிரம் மக்கள் அடக்கஞ் செய்யப்பட்டிருக்கலாமெனவும் கணக்கிடப்பட்டுள்ளது. பெரும்பாலும் தாழிகள் 1-1¼ மீற்றர் உயரமும் 40-90 செ.மீற்றர் விட்டமும் உடையன. இவை உருண்டு திரண்ட விளிம்புகளுடனும் இவற்றின் மேற்பகுதி அலங்கார வேலைப்பாடுகளைக் கொண்டும் காணப்படுகின்றன. இத்தாழிகளை கரடுமுரடான சேர்க்கையையுடையது. செம்மண், சாம்பல் நிறத்தினாலான இத்தாழிகளின் பாகங்கள் சரியான முறையிற் சுடப்படவில்லை என்பதை அவை எடுத்துக் காட்டியுள்ளன. தாழிகளின் உடைந்த பகுதிகளை ஆராய்ந்தபோது இவற்றின் மண் சேர்க்கையில் நெல் உமிகளும் இனங்காணப்பட்டுள்ளமை அவதானிக்கத்தக்கது. முழுமையான முறையில் இத்தாழிகள் வெளியே கொணரப்படாவிட்டாலும் இவற்றின் பாகங்கள் இவற்றின் அடித்தளங்கள் கூர்மையான அல்லது தட்டையான அல்லது வளைந்த முனையை உடையன என்பதை எடுத்துக் காட்டியுள்ளன. (படம் - 3).



கிண்ணங்களும், வட்டில்களும் (பொம்பரிப்பு)

1970இல் இவ்விடத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வானது இவ் வடக்கமுறை பற்றி மேலும் பல தகவல்களைத் தந்துள்ளன. பொதுவாக நிலத்திலிருந்து  $\frac{1}{2}$  மீற்றர் ஆழத்திற் புதைக்கப்பட்ட இத்தாழிகளில் இறந்தோரின் முழு எலும்புகளும் காணப்படவில்லை. முக்கிய எலும்புகளான தலை, கை, கால் எலும்புகளே இவற்றுள் உள. மண்டையோடுகள் பெரும்பாலும் வட்டில்களில் வைக்கப்பட்டுள்ளன. மனித எலும்புக் கூடுகளின் பகுதிகளோடு நிவேதனப் பொருட்களாக இவர்கள் பயன்படுத்திய பொருட்களும் இத்தாழிகளில் இடப்பட்டிருந்தன. மட்பாண்டங்களின் எண்ணிக்கையைப் பொறுத்த மட்டில் சில தாழிகளில் ஆகக் கூடியதாக 13 மட்பாண்டங்களும் ஆகக் குறைந்ததாக இரு மட்பாண்டங்களும் காணப்படுகின்றன. தாழிகளுக்குள்ளேயே மட்பாண்டங்களில் நிவேதனப் பொருட்களை இடும் வழக்கம் பொதுவாகக் காணப்பட்டாலும் கடந்த தாழிகளுக்கு வெளியே மட்பாண்டங்களில் நிவேதனப் பொருட்களை அளித்ததற்கான தடயங்களும் உள. தாழிகளில் நிவேதனப் பொருட்களாக வெண்கல மைக்குச்சிகள், வெண்கலக் காப்புகள், வெண்கல மணிகள், கல்லினாலான பல்வேறு மணிகள், பறவை, மிருகங்கள் ஆகியனவற்றின் எலும்புகள் ஆகியனவும் காணப்படுகின்றன. இந்நிவேதனப் பொருட்கள் தாழிகளின் உள்ளே காணப்படும் போது அவை அடிப்பாகத்திற்கான் இடப்படுவது வழக்காகும்.

பொதுவாக ஒரு குழியில் ஒரு தாழியை மட்டும் அடக்கஞ் செய்யும் மரபு காணப்பட்டாலும் கூட பல்வேறு தாழிகளை ஒரே குழியில் அடக்கஞ் செய்ததற்கான சான்றுகளும் உள. அத்துடன் ஒரே தாழியில் ஒருவரின் எலும்பு மட்டுமன்றி ஒன்றுக்கு மேற்பட்டோரின் எலும்புகளும் காணப்படுகின்றன. இவ்வெலும்புகளில் முதியோர், இளையோர் ஆகியோரின் எலும்புகள் காணப்படுவதானது ஒரே குடும்பத்தினர் பல்வேறு காலங்களில் இறந்தாலும் கூட அவ்வெலும்புகளை ஒன்றாகச் சேர்த்து அடக்கஞ் செய்யப்பட்டதை அவை எடுத்துக் காட்டலாம். அல்லது சமகாலத்தில் முதியோர் இளையோர் இறந்ததன் விளைவாகவும் இவ்வெலும்புகள் இத்தாழிகளில்

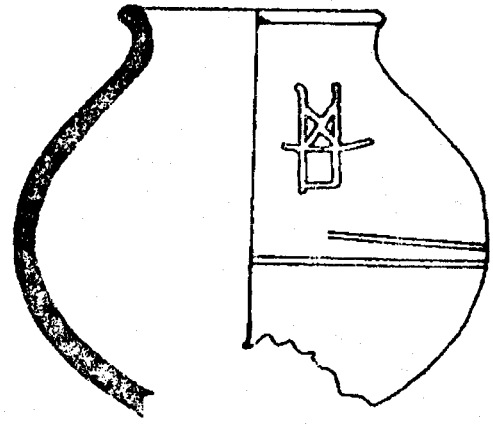
இடப்பட்டிருக்கலாம். பெரும்பாலும் ஒருவர் இறந்தவுடன் கிராமத்தின் ஒதுக்குப் புறமான இடத்தில் அவரின் உடலை வைத்துப்பின்னர் ஒரு குறிப்பிட்ட தினத்தில் அவற்றைச் சேகரித்து இத்தாழிகளில் இட்டனர் எனத் தெரிகின்றது.

இத்தாழிகள் தோற்ற அமைப்பில் ஆதிச்சநல்லூர்,<sup>30</sup> கொற்கை,<sup>31</sup> பெருமாள்மலை,<sup>32</sup> போர்க்களம்,<sup>33</sup> அமிர்தமங்கலம்<sup>34</sup> ஆகிய இடங்களிலுள்ள தாழிகளோடு ஒத்துக் காணப்படுவது அவதானிக்கத்தக்கது. உதாரணமாக ஆதிச்ச நல்லூரில் பல்வேறு தோற்றங்களைக் கொண்ட தாழிகள் இனங்காணப்பட்டுள்ளன. இவையாவும் திரண்ட வாய்ப்பகுதியையுடையனவாகக் காணப்படுவது மட்டுமன்றி இவற்றின் மேற்பகுதியில் பொம்பரிப்பிற் காணப்படுவது போன்று கைவிரல் அலங்கார வேலைப்பாடுகளும் உள. (படம்-3) தோற்ற அமைப்பில் ஆதிச்ச நல்லூரின் காணப்படும் தாழிகள் பல்வேறு பரிமாணங்களில் உள. இவை 0.66 மீ - 0.91 மீற்றர் உயரமும் 1.6 மீற்றர் - 2.24 மீற்றர் சுற்றளவுமுடையவை. தாழிகள் தட்டையான அல்லது வளைந்த அடிப்பாகத்தையுடைய பெரிய சட்டிகளால் மூடப்பட்டுள்ளன. கொற்கை போன்ற இடங்களில் இத்தகைய மூடிகளுக்குப் பதிலாகத் தேங்காய் அளவு பரிமாணமுள்ள கற்களாலும் தாழிகளின் வாய்ப்பகுதி மூடிக் காணப்பட்டன. சில சமயம் தாழி அடக்கங்களுக்கு மேலே கற்குவியல்களும் காணப்படுவதுண்டு. மேற்கூறிய அம்சங்கள் யாவும் பொம்பரிப்புத்தாழி அடக்கத்திற் காணப்படுவதும் ஈண்டு நினைவு கூர்பாலது.

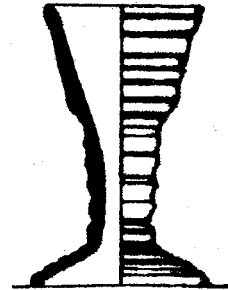
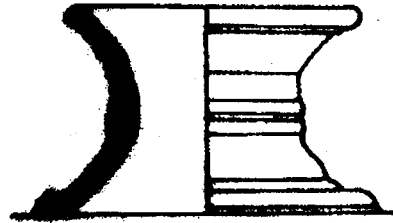
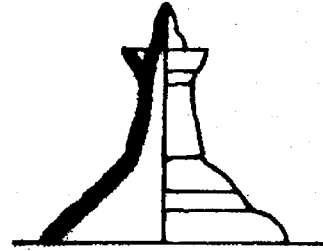
## மட்பாண்டங்கள்

அடுத்து முக்கியம் பெறுவது இத்தாழிகளினுள் காணப்படும் மட்பாண்டங்களாகும். இவற்றுள் சிறப்பானவை கறுப்புச் சிவப்பு நிறத்திலமைந்த கிண்ணங்களும், வட்டில்களுமாகும் (படம் - 4). இவற்றோடு பல்வேறு தோற்றத்தினையுடைய சிவப்பு, கறுப்பு நிறங்களிலமைந்த மட்பாண்டங்களும் ஈமத் தாழிகளிடையே கிடைத்துள்ளன. இத்தகைய மட்பாண்டங்களின் செய்கைமுறையை அவதானிக்கும்போது குறிப்பாக இவற்றுக்குப் பயன்படுத்திய

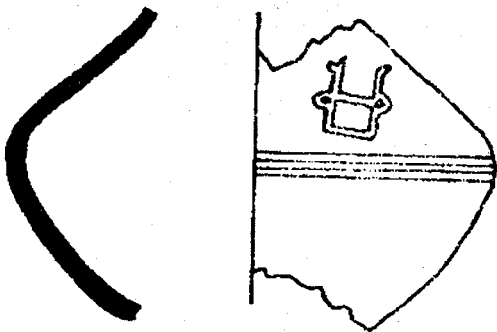
மண்சேர்க்கை, கரடு முரடான மண்  
சேர்க்கையுடன் காணப்படுவதும், இவற்றை  
சுடும்போது மேற்கொள்ளப்பட்ட முறையானது  
தொழில் நுட்பரீதியில் இவற்றை ஆக்குவதில் ஒரு  
வளர்ச்சியடையாத நிலையையே எடுத்துக்  
காட்டுவதால், இத்தகைய மட்பாண்டங்களை  
ஆக்குவோரின் ஆரம்ப முயற்சியாகவே இவை  
அமைந்துள்ளமை தெளிவாகின்றது. இத்தகைய  
போக்கே தமிழகத்தில் கிடைத்துள்ள மிகப்  
பழைய பெருங்கற்கால கலாசார மையப்  
பிரதேசங்களில் கிடைத்துள்ள மட்பாண்டங்-  
களில் காணப்படுவதும் ஈண்டு அவதானிக்கத்-  
தக்கது. இதனால் ஈழத்து மட்பாண்டங்களும்  
தமிழகத்தை ஒத்த காலத்தில் ஈழத்துக்கு வந்து  
குடியேறிய மக்களின் செயற்பாடுகளையே  
உணர்த்துகின்றன என யூகிக்கலாம். அத்துடன்  
பொம்பரிப்பிற் கிடைத்த மட்பாண்டங்கள் தோற்ற  
அடிப்படையில் ஒரு புறத்தில் ஈழத்திற் காணப்-  
பட்டுள்ள பிற பெருங்கற்கால மையப்  
பிரதேசங்களான திவல்லேவ, ஆனைக்கோட்டை,  
காரைநகர், பின்னேவ, குருகல்கின்ன, அஸ்மடால,  
முக்கறுக்கொட, மக்கேவிறற், கொல்லன்கனத்த,  
திஸ்ஸமகாராம, கந்தரோடை, அநுராதபுரம்  
ஆகிய இடங்களிற் காணப்பட்டுள்ள  
மட்பாண்டங்களோடும் மறுபுறத்தில் தமிழக  
பெருங்கற்கால மையப் பிரதேசங்களிற் கிடைத்த  
மட்பாண்டங்களோடும் ஒத்துக் காணப்படுவது  
ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது.



குதிரையின் கடிவாளக் குறியீடுகளுடனான  
பாணைகள் (பொம்பரிப்பு)



மூடியும் தாங்கிகளும் (பொம்பரிப்பு)



பொம்பரிப்பிற் கிடைத்த மட்பாண்டங்-  
களைத் தோற்ற அடிப்படையில் கிண்ணங்கள்,  
வட்டில்கள், பானைகள் என மூன்று பிரிவாக  
வகுக்கலாம். முதலிற் கிண்ணங்களை  
நோக்குவோம். தோற்ற அடிப்படையில் இவற்றை  
இரு கூறுகளாகப் பிரிக்கலாம். முதலாவது  
ரகத்தினைச் சேர்ந்தவை விட்டத்தில் 10 செ.  
மீற்றருக்குக் குறைந்தவையாகும். அத்துடன் இக்  
கிண்ணங்கள் சிலவற்றின் பக்க விளிம்புகள்  
நேராகவும், உள்குவிந்தும், வெளிக்குவிந்தும்  
காணப்படுவதோடு அடிப்பாகங்கள் தட்டை-  
யாகவும் வளைந்த நிலையிலும் காணப்படு-  
கின்றன. முதலாவது ரகத்தினைச் சேர்ந்த  
கிண்ணங்கள் தமிழகத்தில் ஆதிச்சநல்லூர்,<sup>35</sup>  
அரிக்கமேடு,<sup>36</sup> சாலூர்,<sup>37</sup> அமிர்தமங்கலம்,<sup>38</sup>  
பழைய சேர நாடாகிய இன்றைய கேரள  
மாநிலத்திலுள்ள போர்க்களம்,<sup>39</sup> மச்சநாட்<sup>40</sup> ஆகிய  
இடங்களிற் கிடைத்த கிண்ணங்களை ஒத்துக்  
காணப்படுகின்றன. இரண்டாவது ரகத்தினைச்  
சேர்ந்தவை அளவிற் சிறியனவாகக் காணப்படு-  
வதால் ஆதிச்ச நல்லூரில் இவற்றை அகழ்ந்-  
தெடுத்த ஆராய்ச்சியாளரான அலெக்சாண்டர் றீ  
இவற்றை மைக் கிண்ணங்கள் என அழைத்-  
துள்ளார்.<sup>41</sup> இதே போன்று கிண்ணங்கள்  
அமிர்தமங்கலத்தில் காணப்படுவதும் ஈண்டு  
நினைவு கூரற்பாலது.<sup>42</sup>

கிண்ணங்களைப் போலவே வட்டில்களும்  
நேரான, உள்குவிந்த, வெளிக்குவிந்த  
பக்கங்களுடன் காணப்படுகின்றன. இவற்றின்  
அடிப்பாகங்களும் சற்று வளைந்த, சற்று அதிகம்  
வளைந்த, தட்டையான தோற்றத்துடன்  
காணப்படுகின்றன. பொதுவாக வட்டில்கள் சற்று  
வளைந்த அடிப்பாகத்தையுடையனவாகவே  
காணப்படுகின்றன. இத்தகைய மட்பாண்டங்கள்  
ஆதிச்சநல்லூர்,<sup>43</sup> அரிக்கமேடு,<sup>44</sup> சாலூர்<sup>45</sup>,  
திருக்காம்புலியூர்<sup>46</sup> ஆகிய இடங்களிற்  
காணப்படுகின்றன. சற்று அதிகம் வளைந்த  
வட்டில்கள் அரிக்கமேடு,<sup>47</sup> சாலூர்<sup>48</sup> போன்ற  
இடங்களிற் கிடைத்துள்ளன. தட்டையான  
அடித்தளத்தினையுடைய வட்டில்கள்  
அரிக்கமேடு,<sup>49</sup> ஆதிச்சநல்லூர்<sup>50</sup> ஆகிய  
இடங்களிற் கிடைத்துள்ளன. மட்பாண்டங்களும்  
பல்வேறு தோற்றத்துடன் காணப்படுகின்றன.  
இவற்றை எல்லாமாகப் பத்து வகையாகப்

பிரிக்கலாம். முதலாவது வகையைச் சேர்ந்த  
மட்பாண்டங்கள் குட்டையாகக் குறுகிய  
கழுத்தையும், வெளிக்குவிந்த விளிம்பையும்,  
சற்று வளைந்த அடிப்பாகத்தையும் உடையன.  
தமிழகத்திலுள்ள அரிக்கமேடு,<sup>51</sup> திருக்காம்பு-  
லியூர்<sup>52</sup> ஆகிய இடங்களிற் கிடைத்த  
மட்பாண்டங்களும் இத்தகைய ரகத்தினைச்  
சேர்ந்தவையே. வளைந்த குறுகிய கழுத்தையும்  
விசாலமான பக்கத்தினையும் உடையவை  
இரண்டாவது ரகத்தினைச் சேர்ந்தவையாகும்.  
இதே போன்ற மட்பாண்டங்கள் தமிழகத்திலுள்ள  
செங்கற்பட்டு மாவட்டத்திலுள்ள பெருங்-  
கற்கலாசார மையப் பிரதேசங்களிலும்  
காணப்படுகின்றன.<sup>53</sup> மூன்றாவது ரகத்தினைச்  
சேர்ந்த மட்பாண்டங்கள் குறுகிய விளிம்பையும்  
விசாலமான அடிப்பாகத்தையுமுடையன.  
இத்தகைய மட்பாண்டங்கள் ஆதிச்ச நல்லூரில்  
உள.<sup>54</sup> விசாலமான அடிப்பாகத்தையும் ஒடுக்க-  
மான கழுத்தையும் வெளிக்குவிந்த விளிம்பை-  
யுமுடையன. நான்காவது ரகத்தினைச் சேர்ந்த-  
வையாகும். இவற்றை ஒத்த மட்பாண்டங்கள்  
ஆதிச்சநல்லூர்,<sup>55</sup> அரிக்கமேடு,<sup>56</sup> ஆகிய  
இடங்களிற் கிடைத்துள்ளன. ஐந்தாவது  
ரகத்தினைச் சேர்ந்த நீண்ட கழுத்தையும்  
விசாலமான அடிப்பாகத்தினையுமுடைய  
மட்பாண்டங்கள் அமிர்தமங்கலம்,<sup>57</sup> திருக்-  
காம்புலியூர்<sup>58</sup> ஆகிய இடங்களிற் கிடைத்துள்ள  
மட்பாண்டங்களை ஒத்துக் காணப்படுகின்றன.  
வளைந்து விரிந்த கழுத்தையும் பானையின்  
மேற்பகுதியில் அலங்கார வேலைப்பாடுகளையு-  
முடைய மட்பாண்டங்கள் ஆறாவது ரகத்தினைச்  
சேர்ந்தவையாகும். இத்தகைய மட்பாண்டங்கள்  
ஆதிச்சநல்லூரிலும் வேறு இடங்களிலும்  
கிடைத்துள்ளன.<sup>59</sup> ஏழாவது ரகத்தினைச்  
சேர்ந்தவை உலைமூடிகள் ஆகும். இத்தகைய  
உலைமூடிகள் அரிக்கமேடு,<sup>60</sup> திருக்காம்புலியூர்,<sup>61</sup>  
அமிர்தமங்கலம்<sup>62</sup> ஆகிய இடங்களிலும்  
கிடைத்துள்ளன. மூடிகள் எட்டாவது  
ரகத்தினைச் சேர்ந்தவையாகும். இத்தகைய  
மூடிகள் ஆதிச்சநல்லூரிலும் கிடைத்துள்ளன.<sup>63</sup>  
மட்பாண்டங்கள் வைப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட  
நீண்ட தாங்கிகள் ஒன்பதாவது ரகத்தினைச்  
சார்ந்தவையாகும். இவற்றை ஒத்த தாங்கிகள்  
ஆதிச்சநல்லூர்,<sup>64</sup> அலைகரை<sup>65</sup> ஆகிய  
இடங்களிலும் கிடைத்துள்ளன. இறுதியானவை



அரைவட்டம் போன்ற பக்கங்களையும் ஆங்கில எக்ஸ் வடிவமுள்ள மட்பாண்டங்களை வைப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட தாங்கிகளாகும். ஆதிச்சநல்லூர்,<sup>66</sup> போர்க்களம்,<sup>67</sup> சானூர்<sup>68</sup> ஆகிய இடங்களில் இத்தகைய தாங்கிகள் கிடைத்துள்ளன. (படம் - 4)

இம்மட்பாண்டங்களிற் காணப்படும் குறியீடுகள் தமிழக மட்பாண்டங்களிற் காணப்படும் குறியீடுகளை ஒத்துக் காணப்படுகின்றன. இக்குறியீடுகளாக நேரான கோடுகள், தர அடையாளங்கள், ஆங்கில எழுத்தாகிய எம் வடிவத்தையும், சற் வடிவத்தையும் ஒத்த அடையாளங்கள், பிராமி 'ம' வடிவு அடையாளங்கள், பெட்டியிலமைந்த மரத்தையுடைய அடையாளம், இருதலைச்சூலம், நான்கு வளைந்த கோடுகள் மூலம் பெண் தெய்வத்தினை உருவகப்படுத்தும் குறியீடுகள், குதிரையில் கடிவாளத்தைச் சித்திரிக்கும் குறியீடு ஆகியன குறிப்பிடத்தக்கன. குதிரையில் கடிவாளம் தமிழகத்திலுள்ள ஆதிச்சநல்லூர் போன்ற இடங்களிற் கிடைத்தது போன்று ஈழத்திற் கிடைக்காவிட்டாலும் கூட ஈழத்தில் பெருங்கற்கால மையப் பிரதேசங்களிற் குதிரையின் எலும்புக்கூடு கண்டுபிடிக்கப்பட்டதானது குதிரையின் உபயோகத்தினை ஈழத்துப் பெருங்கற்கால மக்களும் அறிந்திருந்ததை எடுத்துக் காட்டுகிறது. ஈழத்துப்பாளி நூல்கள் கி.மு. 2ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்திலிருந்து ஈழத்தின் மீது படையெடுப்பை மேற்கொண்டோராகச் சேனன், குத்திகன் என்ற இரு குதிரை வணிகரின் புத்திரர் பற்றிக் குறிப்பிடுவது ஈண்டு நினைவு கூரற்பாலது.<sup>69</sup>

## மக்களின் வாழ்வும் வளமும்

ஈழத்துப் பெருங்கற்கால மக்களின் எலும்புக் கூடுகள் பொம்பரிப்பு<sup>70</sup> மாந்தை<sup>71</sup> ஆனைக் கோட்டை,<sup>72</sup> சந்திராந்தை<sup>73</sup> ஆகிய பகுதிகளில் கிடைத்துள்ளன. இவ்வாறே தமிழகம் உட்பட்ட தென்னிந்தியாவிலும் இச் கலாசாரத்துக்குரிய மக்களின் எலும்புக் கூடுகள் கிடைத்துள்ளன. இவற்றை ஆராய்ந்த கென்னடி தற்காலத்தில் தென்னிந்தியாவில் வாழும் மக்கள் பெருங்கற்கால மக்களின் வழித் தோன்றல்களே

இவர்கள் என்பதை உறுதி செய்துள்ளார்.<sup>74</sup> ஈழத்திலுள்ள பொம்பரிப்புத் தாழிக் காட்டிற் கிடைத்த எலும்புகளை ஆராய்ந்த இவர் இவற்றுக்கும், தமிழகத்துக்கும் பெருங்கற்கால மக்களின் மையப் பிரதேசங்களிற் கிடைத்துள்ள எலும்புகளுக்குமிடையே இழைவிட்டோடும் ஒற்றுமையை இனங் கண்டுள்ளார்.<sup>75</sup> இவ்வாறே மாந்தையிற் கிடைத்த எலும்புக் கூடும் தென்னிந்திய வர்க்கத்தினைச் சார்ந்தது என இனங்காணப்பட்டுள்ளது.<sup>76</sup> ஆனைக்கோட்டை எலும்புக்கூடு மாண்டி இயலாளரால் ஆராயப்படாவிட்டாலும் கூட இவ்வெலும்புக் கூட்டுடன் கிடைத்துள்ள முத்திரையின் வாசகம் பழந்தமிழ் வடிவமாகிய கோவேது/கோவேதன்/கோவேந்த/கோவேதம் என இனங்காணப்பட்டமையானது<sup>77</sup> இவ்வெலும்புக்கூடும் பழந்தமிழரதே என்பது மேலும் உறுதியாகின்றது.<sup>78</sup> பாளிநூல்களில் கிறிஸ்தாப்த காலத்திற்கு முன்னருள்ள காலப்பகுதியில் தமிழகத்திலிருந்து ஈழத்தின் மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட படை எடுப்புக்கள் பற்றிக் காணப்படும் குறிப்புகள், ஈழத்திற்கு மிகக் கிட்டிய தூரத்தில் தமிழகம் காணப்படுவது ஆகியன தமிழ் மக்கள் ஈழத்தின் பரவுவதற்கான வாய்ப்பை அளித்தன. 'இதனை மனதிற் கொண்டுபோலும் பரணவித்தானா ஈழத்துப் பெருங்கற்கால கலாசாரத்துக்குரிய மக்கள் பழந்தமிழர் (திராவிடர்) எனக் கூறியுள்ளார்.<sup>79</sup>

தமிழகத்தைப் போல ஈழத்திலும் குளங்களில் நிரிணைத் தேக்கி நெல் உற்பத்தியில் பெருங்கற்கால மக்கள் ஈடுபட்டிருந்ததற்கான தடயங்கள் கிடைத்துள்ளன. அநுராதபுரத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்ட அகழ்வின் போது பெருங்கற்கால கலாசாரப் படையில் செயற்கையாக உருவாக்கப்பட்ட குளத்திற்கான தடயங்கள் கிடைத்தது மட்டுமன்றிப்<sup>80</sup> பிற பெருங்கற்கால கலாசார மையங்களும் குளங்களை அண்மித்தே காணப்படுவதும் இத்தகைய கருத்தினை உறுதி செய்கின்றது. பொம்பரிப்புப் பகுதியிலும் காணப்படும் குளங்களின் காலம் பற்றித் திட்டவட்டமாகக் கூற முடியாவிட்டாலும் இவை கிறிஸ்தாப்த காலத்திற்கு முந்தியவை என்பது ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.<sup>81</sup> நெல் உற்பத்தியில் இக்கால மக்கள் ஈடுபட்டிருந்ததை பொம்பரிப்புத்

தாழிகளில் இனங்காணப்பட்ட நெல் உமியின் எச்சங்களும் அநுராதபுரம், கந்தரோடை ஆகிய இடங்களில் கிடைத்துள்ள இதற்கான ஆதாரங்களும் எடுத்துக்காட்டியுள்ளன.<sup>82</sup>

பல்வேறு பறவைகளையும், மிருகங்களையும் இக்கால மக்கள் பயன்படுத்தியதை எடுத்துக் காட்டுவனவாகப் பொம்பரிப்பு, அநுராதபுரம், கந்தரோடை போன்ற இடங்களிற் கிடைத்துள்ள இவற்றின் எலும்புகள் எடுத்துக்காட்டியுள்ளன.<sup>83</sup> மிருகங்களில், குறிப்பாக மாட்டின் எலும்புகள் அநுராதபுரம், ஆனைக்கோட்டை, கந்தரோடை ஆகிய இடங்களிற் கிடைத்துள்ளன. அநுராதபுரத்தில் குதிரை, எருமை ஆகியனவற்றின் எலும்புகள் கிடைத்துள்ளன. இவற்றில் குறிப்பாக மாட்டெலும்புகள் கூரிய கருவிகளால் வெட்டப்பட்டுக் காணப்படுவதைக் கருத்திற் கொண்டு இவற்றை மக்கள் உணவுக்காகவும் பயன்படுத்தினார்கள் எனக் கருதப்பட்டாலும் கூட மக்களின் விவசாய நடவடிக்கைகளில் இம் மிருகங்கள் முக்கிய பங்கினை வகித்தலும் குறிப்பிடத்தக்கது.

இம்மக்களின் விவசாய முயற்சியை எடுத்துக் காட்டுவதாகப் பொம்பரிப்பிற் கிடைத்த கொழுவின் பகுதி விளக்குகின்றது. இத்தகைய கொழுக்கள் பின்னேவ, திவுல்வேவ போன்ற ஏனைய பெருங்கற்கால கலாசார மையங்களிலும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன.<sup>84</sup> விவசாயத்துடன் வேட்டை ஆடுதல், கடல்படு திரவியங்களை உணவாகப் பயன்படுத்தல் ஆகியனவும் காணப்பட்டன. பொம்பரிப்பு அமைந்துள்ள பிரதேசம் முத்துக்கள் விளையும் கடற் பிரதேசமாகக் காணப்படுவதால் முத்துக்குளித்தலும் இக்கால மக்களின் தொழில்களில் ஒன்றாக விளங்கியது எனலாம்.

இக்கால மக்கள் நூல் நூற்று ஆடைகளைத் தயாரித்ததை உறுதிப்படுத்துவதாகப் பொம்பரிப்பிற் கிடைத்துள்ள வெண்கல மைக்குச்சிலுள்ள ஆடையின் படிவங்கள் அமைந்துள்ளன.<sup>85</sup> ஆதிச்ச நல்லூரிற் கிடைத்த கருவிகளிலும் ஆடையின் படிவங்கள் காணப்படுகின்றன. பொம்பரிப்பு அமைந்துள்ள பகுதியில் விஜயன் குவேனியைச் சந்தித்தபோது

அவள் நூல்நூற்றுக் கொண்டிருந்தாள் என மகாவம்சம் கூறும் ஜதீகமும் இப்பகுதியில் இத்தொழில் அக்காலத்தில் சிறந்து விளங்கியதை மேலும் உறுதி செய்கின்றது.<sup>86</sup> மக்கள் தம்மை அலங்கரிக்கப் பல்வேறு வகையான மணிகளினால் ஆக்கப்பட்ட மாலைகளைப் பயன்படுத்தினர் என்பதைப் பொம்பரிப்பு உட்பட ஈழத்திலும், தமிழகத்திலும் கிடைத்துள்ள பல்வேறு வகையான மணிகளின் எச்சங்கள் உறுதி செய்துள்ளன.<sup>87</sup>

பொம்பரிப்புத் தாழிக் காடு இரும்புக்காலப் பகுதிக்குரிய தொன்றாயினும் ஆதிச்சநல்லூரைப் போன்று இங்கும் வெண்கலக் கருவிகள் விதந்து காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் வெண்கலத்தினாலான மைக்குச்சிகள், பல்வேறு வளைவுகளோடு அமைந்த காப்புகள், பல்வேறு வளைவுகளுடன் இறுதியில் திரட்சியான முனையையுடைய காப்புகள், ஊசிகள், வெண்கல மணிகளினாலமைந்த கழுத்து மாலைகள், மோதிரங்கள் ஆகியன குறிப்பிடத்தக்கன.<sup>88</sup> வெண்கல மைக்குச்சிகள் தமிழகத்திலுள்ள ஆதிச்ச நல்லூர்,<sup>89</sup> திருக்காம்பிலியூர்<sup>90</sup> ஆகிய இடங்களிலும் கிடைத்துள்ளன. ஊசிகள், வெண்கலத்தினாலான மணிகள், பல்வேறு வளைவுகளுடன் முனைகளிற் திரட்சியுள்ள காப்புகள் ஆகியனவும் ஆதிச்ச நல்லூரிற் கிடைத்துள்ளன.<sup>91</sup> ஈழத்தின் பிற பெருங்கற்கால மையப்பிரதேசங்களில் இரும்பினாலான கருவிகள் காணப்பட்டாலும் கூட, பொம்பரிப்பில் இவற்றின் எண்ணிக்கை மிகக் குறைந்தே காணப்படுகின்றது. ஒரு சமயம் இதுவரை அகழ்வு மேற்கொள்ளப்பட்ட பகுதியில் வெண்கலத்தினாலான கருவிகள் விதந்து காணப்பட்டமையும் இதற்கு ஒரு காரணமாக அமைந்திருக்கலாம். இங்கு கிடைத்த இரும்பினாலான கருவிகளில் ஆணிகள், கொழுக்கள், முருகனது வேல் ஆகியன குறிப்பிடத்தக்கன.

## ஈமத்தாழிகளின் காலம்

நாம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட வண்ணம் சங்க இலக்கியங்களில் மிகப் பழைய அடக்குமுறையாகத் தாழி அடக்கம் காணப்படுவதும்,

தமிழகத்தில் மிகப் பெரிய தாழிக்காடான ஆதிச்ச நல்லூரிற்கிடைத்த சான்றுகள் ஒத்துக் காணப்படுவதும் இவற்றின் பழமையை உறுதி செய்கின்றன. ஆதிச்ச நல்லூரின் காலம் கி.மு. 1200 என இனங்காணப்பட்டாலும் கூட, கொற்கையிற் கிடைத்துள்ள சான்றுகளை C<sub>14</sub> காலக் கணிப்புக்கு உள்ளாக்கியதன் மூலம் இதன் காலம் கி.மு. 9ஆம் நூற்றாண்டு (கி.மு. 785/805) என்பது நிரூபணமாகியுள்ளது.<sup>92</sup> மேற்கூறிய இடங்கள் தமிழகத்தின் தாம்ரவர்ணி நதிப்படுக்கையில் அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. தாம்ரவர்ணி என்ற வடமொழி வடிவம் பாளியில் தம்பபண்ணி என்ற வடிவமாக வழங்கப்பட்டது எனக் கூறும் அறிஞர் தண்பொருளை என்ற தமிழ் வடிவத்தின் திரிபுகளே இவை எனவும் எடுத்துக் காட்டியுள்ளனர்.<sup>93</sup> இதனால் தமிழகத்திலிருந்து தாம்ரபாணி ஆற்றோரத்திலிருந்து ஆதியில் ஈழத்திற் பரந்த பெருங்கற்கால மக்கள் ஈழத்திற்கும் அப்பெயரை இட்டதாற்போலும் பாளிநூல்கள், ஈழத்திற்கு நாகரிகத்தினைப் புகுத்திய விஜயன் கூட்டத்தினர் இப்பெயரை இந்நாட்டுக்கு இட்டனர் என்கின்றன. அண்மைக்காலத்தில் அருராதபுரம், கந்தரோடை ஆகிய இடங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகளின் பலனாகக் கிடைத்த சான்றுகள் இப்பகுதியில் பெருங்கற்கால கலாசாரம் கி.மு. 1000 ஆண்டளவில் உருவாகிவிட்டதென எடுத்துக் காட்டுவதால்<sup>94</sup> ஈழத்துத் தாழி அடக்கமுறையும் ஏறக்குறைய சமகாலத்தில் இங்கு மேற்கொள்ளப்பட்டது எனலாம்.

தமிழகத்துப் பாண்டி நாட்டுக்கும் ஈழத்திற்குமிடையே காணப்பட்ட தொடர்பு பாளி நூல்களில் ஐதீகங்களாக விஜயன் - பாண்டிய இளவரசி திருமணமாக எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறே கி.மு. 6ஆம் நூற்றாண்டில் ஈழத்திற்கு வந்ததாகக் கூறப்படும் விஜயனின் பின் அரசாட்சி செய்த மன்னர்கள் பலர் பாண்டியரை நினைவு கூரும் 'பண்டு' என்ற பெயரைத் தாங்கி நின்றமையும் மேற்கூறிய தொடர்பை உறுதி செய்கின்றது.<sup>95</sup> பண்டுவாகதேவ, பண்டுகாபய போன்ற பெயர்கள் இதற்கான உதாரணங்களாகும். இவ்வாறே பாண்டிய அரசரின் நாணயங்களும் வடபகுதியிற் கிடைத்துள்ளமை

மேற்கூறிய தொடர்பை மேலும் உறுதி செய்கின்றது.<sup>96</sup> அத்துடன் ஈழத்துப் புலவரான ஈழத்துப் பூதந்தேவனாரின் பாடல்கள் சங்க நூல்களாகிய நற்றிணை, குறுந்தொகை, புறநானூறு ஆகியனவற்றுள் இடம் பெற்றுள்ளமையும்,<sup>97</sup> யாழ்ப்பாணப் பகுதியில் இன்றும் வழக்கிலிருக்கும் பல சங்ககாலச் சொற்பிரயோகங்கள்<sup>98</sup> தமிழக - ஈழத் தொடர்புகளுக்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகின்றது. அத்துடன் ஈழத்துப் பிராமி வரிவடிவத்திலும் இருபடைகள் இனங்காணப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் ஒன்று பௌத்தம் ஈழத்திற்கு கி.மு. 3ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் புகுந்தபோது இங்கு அறிமுகமான வட இந்திய வரிவடிவம். மற்றது இதற்கு முன் தமிழகம் - ஈழம் ஆகிய பகுதிகளில் வழக்கிலிருந்த பழைய திராவிட வரிவடிவம்.<sup>99</sup> இவ்வரிவடிவம் காலகதியில் பௌத்தத்துடன் வந்த வட இந்திய வரிவடிவத்தில் அமிழ்ந்தியது. எனினும் இப்பிராமிக் கல்வெட்டுகளில் காணப்படும் தமிழகத் தொடர்பினை எடுத்துக் காட்டும் தமிழகத்தோரைக் குறிக்கும் 'தமேட' என்ற பதம்,<sup>100</sup> பருமக<sup>101</sup> (பருமகள்/பெருமகள்) போன்ற விருதுப் பெயர்கள், ஆய்,<sup>102</sup> வேள்,<sup>103</sup> பரத<sup>104</sup> போன்ற இனக்குழுக்களின் பெயர்கள் ஆகியன தமிழகத்தை ஒத்த சமூக அமைப்பே ஈழத்திலும் காணப்பட்டதை எடுத்துக் காட்டுகின்றன. பாளி நூல்களில் தமிழகத்தோர் கிறிஸ்தாப்த காலத்திற்கு முன்னர் ஈழத்தின் மீது மேற்கொண்ட படைஎடுப்புகள் பற்றிக் காணப்படும் குறிப்புகள் பண்டைய தமிழகம் - ஈழம் ஆகிய பிராந்தியங்களுக்கு இடையே காணப்பட்ட உறவை மேலும் உறுதி செய்கின்றன.

## முடிவுரை

ஒட்டுமொத்தமாக நோக்கும்போது தமிழகம் போன்ற ஈழத்திலும் பழைய ஈமச் சின்னங்களிலொன்றான தாழியடக்கமுறை காணப்பட்டதைத் தொல்லியற் சான்றுகள் நிரூபித்துள்ளன. தமிழகத் தாழிகளுக்கும் பொம்பரிப்பு போன்ற இடங்களில் அகழ்ந்தெடுக்கப்பட்ட தாழிகளுக்குமிடையே தோற்றத்தில் மட்டுமன்றி அவற்றிலிடப்பட்ட பொருட்களுக்குமிடையேயும் ஒற்றுமையுண்டு. ஈழத்தில் சங்க இலக்கியத்தை ஒத்த இலக்கியப்

பாரம்பரியம் காணப்படாவிட்டாலும் கூட ஈழத்துப் புலவரின் செய்யுட்கள் சங்க இலக்கியங்களில் இடம் பெற்றிருப்பதும், தமிழகத்துத் தமிழர் ஈழத்துடன் கொண்டிருந்த தொடர்பினை எடுத்துக்காட்டுவனவாகப் பாளி நூல்கள், கல்வெட்டாதாரங்கள் ஆகியவற்றில் செய்திகள் காணப்படுவதும் ஈழத்து நாகரிகம் தென்னிந்திய கலாசாரத்தின் ஓர் அங்கமாகவே ஈழத்திற்குப் பௌத்தம் புக முன்னர் விளங்கியமையைத் தெளிவாக்குகின்றது. தென்னிந்தியாவில் எவ்வாறு பெருங்கற்கால கலாசாரத்திலிருந்து தற்காலத் தமிழ், மலையாளம், கன்னடம், தெலுங்கு ஆகிய பிரதேசங்களில் வழக்கிலிருக்கும் கலாசாரங்கள் உருவாகினவோ

அவ்வாறே அதே பெருங்கற்காலக் கலாசாரத்திலிருந்து தற்கால தமிழ், சிங்கள மொழிகளைப் பேணுவோரின் கலாசாரமும் உருவாகியது எனலாம். தற்காலச் சிங்கள மொழியின் ஆதி வடிவமாகிய எலுமொழி கி.மு. 3ஆம் நூற்றாண்டில் பௌத்தத்துடன் வந்த பாளி மொழியினதும் வட இந்திய கலாசாரத்தினதும் செல்வாக்கால் தனித்துவ அம்சங்களுடன் வளர்ச்சி பெற ஆரம்பத்தில் ஒரே அடித்தளத்திலிருந்து துளிர்த்த சிங்கள - தமிழ் கலாசாரங்கள் தனித்துவமான வேறுபட்ட கலாசாரங்களாக வளர்ந்தாலும் இன்றும் இவ்விரு கலாசாரங்களுக்கிடையே நிலவும் அடிப்படை ஒற்றுமைகள் இவற்றின் தொன்மையையும் தொடர்பினையும் எடுத்தியம்புகின்றன.<sup>105</sup>

## உசாவியவை

1. சிற்றம்பலம், சி.க. *பண்டைய தமிழகம்*, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு (திருநெல்வேலி), 1991, பக். 27-41.
2. Kennedy, K.A.R. *The Physical Anthropology of the Megalith Builders of South India and Sri Lanka* (Canberra), 1975.
3. Allchin, F.R. *Piklial Excavations* (Hyderabad), 1960, பக். 20-24.
4. Wheeler, R.E.M., Brahmagiri and Chandravalli - Megalithic and other Cultures in Mysore State, *Ancient India*, No.4, 1948, பக். 180-130.
5. Seshadri, M. Report on Excavations at Narasipur (Mysore) 1971, பக். 13-25.
6. Nagaraja Rao, M.S. Proto - Historic Cultures of the Tungabhadra River. (Dharwar), 1971, பக். 13-25.
7. சிற்றம்பலம், சி.க., மே.சு.நூல்., 1991, பக். 78-114.
8. Wheeler, R.E.M., மே.சு.நூல்., 1948.
9. Soundararajan, K.V. The Iron Age Culture provinces of India *Bharatiya Vidya*, Vol. 23, Nos. 1-4, 1963, பக். 1-21.
10. *புறநானூறு*, (பதிப்பு) துரைசாமிப்பிள்ளை, து. சைவ சித்தாந்தக் கழக வெளியீடு, (திருநெல்வேலி), 1962-64.
11. நற்றினை, நாராயணசாமிஐயர் உரை (சென்னை), 1956.
12. Rea, A. *Catalogue of the Pre-historic Antiquities from Adichanallur and Perumbair* (Madras), 1915.
13. Caldwell, R. Explorations at korkei and Kayal, *Indian Antiquary*, Vol. 6, 1877. பக். 80-83.
14. Damilica (Journal of the Archaeological Department of Tamil Nadu), No.I, 1970, ப. 50.
15. Allchin, F.R. Pottery from graves in the Perumal Hill near Kodaikanal, *Perspectives in Palaeoanthropology* (ed) Ghosh, A.K. (Calcutta), பக். 299-308.
16. Sahney, W. *The Iron Age of South India*, Ph.D., Dissertation, University of Pennsylvania, (Philadelphia), 1965. ப. 140.
17. Banerjee, N.R, Ramachandran, K.S. and Bose, H.K. 'Amirthamangalum 1955, A Megalithic Urn Burial site in district Chingleput, Tamil Nadu, *Ancient India*, No. 22, 1966, பக். 3-46.
18. Channugam, P.K. and Jeyawardena, F.L.W. Skeletal remains from Tirukketiswaram, *Ceylon Journal of Science*, Section (a), 5 (2), 1954, பக். 54-68.
19. Ragupathy, P. Early settlements in Jaffna - An Archaeological survey (Madras) 1987, பக். 117-122.
20. மேற்படி. பக். 127-132.
21. Deraniyagala, S. The Citadel of Anuradhapura 1969. Excavations in the Cedige Area. *Ancient Ceylon*, No. 2, 1972, பக். 48-169.
22. Sitrapalam, S.K. *The Megalithic Culture of Sri Lanka*, Ph.D., Dissertation, University of Poona, 1980.
23. Allchin. B and Allchin F.R., *The Birth of Indian Civilization*, (Penguin series), 1968, ப. 223.
24. Paranavitana, S. *Sinhalayo*, (Colombo), 1967, பக். 8-9.
25. புஷ்பரட்ணம், ப. பூநகரி - தொல்பொருளாய்வு, *யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு*, (திருநெல்வேலி), 1993. பக். 22-23.
26. Hocart, A.M., Archaeological summary, *Ceylon Journal of Science*, Vol.I, Part I 1924-28, பக். 50-51.



27. Paranavithana, S. Archaeological Investigations near Pomparippu, *Ceylon Today*, Vol.5, No. iii, 1956, பக். 13-15; Deraniyagala, P.E.P., Report of the Archaeological Survey of Ceylon for 1956 Part IV, 1957, Report of the Archaeological Survey of Ceylon for 1957 Part IV. (1958).
28. Godakumbura, C.E., *Administrative Report of the Archaeological Commissioner for the Financial Year 1964-65*, ப. 94.
29. Begley, V. Excavations of Iron Age burials at Pomparippu - 1970. Part I, *Ancient Ceylon*, Vol. 4, பக். 52-96. Sitrapampalam, S.K. மே.சு.க. 1980.
30. Rea, A. மே.சு.நூல். 1915.
31. Caldwell, மே.சு.க. 1877.
32. Allchin, F.R. மே.சு.நூல். 1974.
33. Thapar B.K. Porkalam 1948. Excavations of a Megalithic Urn Burial *Ancient India*, No.8, 1952, பக். 3-16.
34. Banerjee, N.R., Ramachandran, K.S. and Bose H.K. மே.சு.க. 1966.
35. Rea, A. மே.சு.நூல். 1915, பக். 22-27; 30-38, படம் VIஇல் 4,15,28,35.
36. Wheeler R.E.M. Arikamedu, 1946. An Indo - Roman trading station on the east coast of India, *Ancient India*, No.2, 1946, ப. 56. உரு. 16. ரகம். 9.
37. Banerjee, N.R. and Soundararajan, K.V. Sanur 1950-52. A Megalithic site in the district Chingleput, *Ancient India*, No. 15 1959, உரு. 4, வகை. T. 37-39, பக். 41-42, 44.
38. Banerjee, N.R. et al மேற்படி. 1966, உரு. 3., இல. 1,2,7,8.
39. Thapar, B.K. மே.சு.க. 1952, ப.10, இல. 1-2.
40. Mehta, R.N. and George, K.M. *Megaliths at Machad and Pazhayanur, Talpally Taluka, Trichur District, Kerala state*, (Baroda) 1978 உரு. 4, இல. 1-3, 5-6.
41. Rea, A. மே.சு.நூல். 1915, பக். 30, 31, 34, 35, இல. 212-218; 264-271; 364-365; 455-462.
42. Banerjee, N.R., et. al, 1966 உரு. 3, இல. 5-6.
43. Rea, A. மே.சு.நூல், படம் VIII. இல. 16.
44. Wheeler, R.E.M. 1946, உரு. 15, வகை. 7-8L.
45. Banerjee, N.R. et.al, 1959, உரு. 2, இல. 1-3.
46. Mahalingam, T.V. *Report on the excavations in the lower Kaveri Valley*, (Madras), 1970.
47. Wheeler, R.E.M. மே.சு.க. 1946, உரு. 15-16. ரக. 8m.
48. Banerjee, N.R. et.al, 1959, உரு. 2, ரக. 1-2.
49. Wheeler, R.E.M. மேற்படி 1946, உரு. 14, இல. 4; இல. 2-3F,5, உரு. 15, இல. 6-6F.
50. Rea, A. மே.சு.நூல், படம் VIII. இல.11.
51. Wheeler, R.E.M. மே.சு.நூல், 1946, உரு. 19.
52. Mahalingam, T.V. மே.சு.நூல், 1970, உரு. 6T1.
53. Banerjee, N.R., The Megalithic Problem of Chingleput in the light of recent exploration, *Ancient India*, No. 12, 1956, பக். 21-34. உரு. 2.
54. Rea, A. மே.சு.க. 1915, படம் VI, இல. 17, 22, 29, 30.
55. Rea, A. மே.சு.நூல், 1915, படம் VII, இல. 19.
56. Wheeler, R.E.M. மே.சு.க. உரு. 24 - 44.
57. Banerjee, N.R. et, al, மே.சு.க. 1966, உரு. 3, இல. 16, 23, 24.
58. Mahalingam, T.V. மே.சு.நூல். 1970, உரு. 6a, ரக. 16.
59. Rea.A. மே.சு.நூல், 1915, படம். VII: ப. 24.
60. Wheeler, R.E.M. மே.சு.க. 1946, உரு. 23, ரக. T.32-34.
61. Mahalingam, T.V. மே.சு.நூல். உரு. 60 ரக T59, 60, 60A-60C.
62. Banerjee, N.R. et, al, மே.சு.க. 1966, உரு. 3, இல. 12.
63. Rea.A. மே.சு.க. 1915, படம் VIII, இல. 30.
64. மேற்படி, படம் VIII. இல. 28.
65. Mahalingam, T.V. மே.சு.நூல், 1970, உரு. 18, ரக. T-45.
66. Rea.A. மே.சு.நூல், 1915, படம் VIII, இல. 4, 7, 10, 13, 16, 21, 23, 26, 27.
67. Thapar, B.K. மே.சு.க. 1952, உரு. 2.
68. Banerjee, N.R. et, al, மே.சு.க., 1959, உரு. 3, இல. 14-17, 20-23.
69. Mahavamsa, (ed) Geiger, W (Colombo) 1950, அதி. XXI. செய். 10-11.

70. Kennedy, K.A.R. மே.சு.நூல், 1975.
71. Chanmugam, P.K. and Jeyawardena, F.L.M. மே.சு.க. 1954.
72. Ragupathy, P. மே.சு.நூல், 1987, பக். 119-122.
73. மேற்படி, பக். 127-130.
74. Kennedy, K.A.R. மே.சு.நூல், 1975.
75. மேற்படி, பக். 75-80, Luckas, John, R and Kennedy Kenneth A.R. Biological Anthropology of Human remains from Pomparippu, *Ancient Ceylon*, No.4, 1981, பக். 97-142.
76. Chanmugam, P.K. et, al, மே.சு.க. 1954.
77. Ragupathy, P. மே.சு.நூல், பக். 200-203.
78. Sitrapalam, S.K. Ancient Jaffna - An Archaeological Perspective, *Journal of South Asian studies*, Vol.3, Nos 1 & 2, 1984, பக். 1-16.
79. Paranavitana, S. மே.சு. நூல், 1967, பக். 8-9.
80. Deraniyagala, S. மே.சு.க, 1972, ப. 159.
81. Nicholas, C.W. A short account of the history of irrigation works upto the 11th century *J.R.A.S.C.B.N.S.* Vol. VII, 1960, பக். 43-64.
82. Sitrapalam, S.K. மே.சு.க, 1980, பக். 208-209.
83. மேற்படி, பக். 209-210.
84. மேற்படி, பக். 210-211.
85. மேற்படி, ப. 209.
86. Mahavamsa, மே.சு.நூல், அதி. VII. செ. 11.
87. மே.சு.நூல், 1980, பக். 215-216.
88. மேற்படி, ப. 211-212.
89. Rea, A. மே.சு.நூல், 1915, ப. 13, இல. 121.
90. Mahalingam, T.V. மே.சு.நூல், ப. 52.
91. Rea, A. மே.சு.நூல், 1915, ப. 13, இல. 122.
92. Damilica, மே.சு.நூல், No. 1, 1970, ப. 50; *Indian Archaeology - A Review*, 1969 - 70, ப. 68.
93. Champakalakshmi, R. Archaeology and Tamil Literary Tradition, *Purattava*, No. 8. 1975-76, ப. 120, அடிக்குறிப்பு 6.
94. Deraniyagala, S.U. The Proto - and Early historic Radiocarbon Chronology of Sri Lanka, *Ancient Ceylon*, no. 12, 1990, பக். 251-292.
95. சிற்றம்பலம், சி.க., தமிழர் பற்றிக் கூறும் ஈழத்துப் பிராமிக் கல்வெட்டுக்கள் பற்றிய சில கருத்துக்கள் *தமிழோசை*, தமிழ் மன்றம், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் (திருநெல்வேலி), 1988-89, பக். 29-36.
96. சிற்றம்பலம், சி.க., *யாழ்ப்பாணம் - தொன்மை வரலாறு*, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு (திருநெல்வேலி), 1993, ப. 699, படம் - 51.
97. சதாசிவம், ஆ. (தொகுப்பாசிரியர்) ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம், (கொழும்பு), 1966, பக். 3-7.
98. திருநாவுக்கரசு, க.த., இலங்கையிற் தமிழ்ப் பண்பாடு, (சென்னை), 1978.
99. Fernando, P.E. The Beginnings of Sinhala Script. *Education in Ceylon - A Centenary Volume I* (Colombo), 1969, பக். 19-24.
100. Sitrapalam, S.K. Tamils in Early Sri Lanka - A Historical Perspective. *Presidential Address to the Jaffna Science Association, Section D.*; (Social Science - Annual session - 1993; சிற்றம்பலம், சி.க. *ஈழத்தமிழர் வரலாறு*, கி.பி. 1000 வரை (சாவகச்சேரி இந்துக்கல்லூரி வெளியீடு (கைதடி) 1994.
101. Sitrapalam, S.K. The Tittle Parumaka found in Sri Lankan Brahmi Inscriptions - A Reappraisal *Sri Lanka Journal of South Asian Studies*, No. 1 (N.S). 1986/1987.
102. The Title Aya of Sri Lankan Brahmi Inscriptions - A Reappraisal Summary of the paper submitted to the Archaeological Congress (Colombo) 1988.
103. The form Velu of Sri Lankan Brahmi inscriptions - A Reappraisal Paper presented at the XVII Annual Congress of Epigraphical Society of India. Tamil University (Thanjavur), in February 2-4, 1991.
104. Sitrapalam, S.K. மே.சு.க. 1980, பக். 373-374.
105. Sitrapalam, S.K. Proto-historic, Sri Lanka - An Interdisciplinary Perspective *Journal of the Institute of Asian Studies*, Vol. VIII, No.1, 1990, பக். 1-18.

# 13-18 ஆம் நூற்றாண்டுகளுக்கு இடையில் தமிழகத்தின் இந்து நாடக மரபு

சி. மௌனகுரு

## முன்னுரை

இந்தியக் கலை மரபு வேறு, இந்துக் கலை மரபு வேறு. இந்தியா தன்னகத்துள் பௌத்த, இந்து, இஸ்லாமிய, ஐரோப்பியக் கலை மரபுகளை உள்ளடக்கிய பன்முகக் கலை மரபுகள் கொண்ட ஒரு நாடாகும். இக்கலை மரபுகள் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று எடுத்தும் கொடுத்தும் வளர்ந்து வந்துள்ளன. இக்கலை மரபுகளுள் இந்துக்கலை மரபே பழமையானதும் அறாத் தொடர்ச்சியுடையதும் ஆகும். வரலாற்றுப் போக்கிற்கியைய இந்துக்கலை மரபு பல்வேறு பரிமாணங்களைப் பெற்று இன்று வரை நின்று நிலவுகின்றது. பௌத்த, இஸ்லாமிய, ஐரோப்பியக் கலை மரபுகளிலிருந்து பல்வேறு அம்சங்களையும் உள்வாங்கித் தன்னளவில் அது செழுமை பெற்றும் உள்ளது.

இன்று தமிழர் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ள இந்து மதம் வரலாற்றிற் கூடாக உருவாகிய ஒன்று; பயில் நிலையிலுள்ள இந்த இந்து மதத்தினை இரண்டு பிரதான பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம்:

ஒன்று : ஆகம மயப்பட்ட செந்நெறி இந்து மரபு.

மற்றது : ஆகம மயப்படாத செந்நெறி சாரா இந்து மரபு.

சமஸ்கிருத மயப்படாததும் ஆகம மயப்படாததுமான இந்து மதமே ஆரம்பத்தில் தமிழ்நாட்டில் இருந்தது. பிராமணரின் தமிழ்நாட்டு வருகையின் பின் சமஸ்கிருத மயம் ஏற்படலாயிற்று. முக்கியமாக கி.பி. 6ஆம்

நூற்றாண்டிற்கும் 13ஆம் நூற்றாண்டிற்குமிடையே சமஸ்கிருத மயப்பட்டதும் ஆகம நெறிப்பட்டதுமான இந்து மதம் வேருன்றிற்று. (இதற்கான அரசியல், சமூக, பொருளாதார காரணங்களுமுண்டு). இச்செந்நெறி இந்து மரபு இரண்டு பிரதான கிளைகளைக் கொண்டது. ஒன்று ஆகம நெறி சார்ந்ததான சைவமரபு. (இது பின்னாளில் தனக்குள் காணாபத்தியம், கௌமாரம் போன்றவற்றையும் இணைத்துக் கொண்டது;) மற்றது சமஸ்கிருத மயப்பட்டதான வைஷ்ணவ மரபு (பின்னாளில் இதிலிருந்து தமிழ் மயப்பட்ட தென்கலை வைஷ்ணவ மரபு கிளை விட்டது.)

செந்நெறி இந்து மரபு வேதங்கள், உபநிடதங்கள், புராணங்கள், ஆகமங்கள், சைவத்திருமுறைகள், திவ்வியப் பிரபந்தங்கள், சைவசித்தாந்தம், அத்வைத, துவைத, விசித்தாத்துவைத சிந்தனைகள் என்பவற்றைத் தமக்கு ஆதாரமாகக் கொண்டது.

செந்நெறி சாரா இந்து மரபு புராணங்களையும், உள்ளூர்ப்பத்ததிகளையும் உள்ளூர்த் தெய்வக் கதைகளையும் தமது ஆதாரமாகக் கொண்டது. ஆகமங்களையும் வேதங்களையும் பெரிது படுத்தாதது (இது பத்ததி மரபு, மன்றாட்டு மரபு என இரு கிளைப்படும்.)

இப்படிப் பிரித்து நோக்கலாமாயினும் இவை ஒன்றுடனொன்று தொடர்புடையவை. சில இடங்களில் இரண்டு மரபுகளும் ஒரு கோயிலில் நடைபெறுவதைக் கூடக் காண முடியும். ஆயினும், சமூக அடிப்படையில் நோக்குகையில் இவற்றிடையே துல்லியமான வேறுபாடுகளைக் காணலாம்.

செந்நெறி மரபு (Classical Tradition) அரசர்களாலும், நிலவுடமையாளராலும் பெரு வணிகர்களாலும், சமூக அமைப்பின் மேனிலைச் சமூகத்தாராலும் போஷிக்கப்படுவது. நிறுவன மயம் பெற்ற பெரும் கோயில்களை மையம் கொண்டது. முக்கியமாக பிராமணரை மாத்திரமே அர்ச்சகர்களாகக் கொண்டது. பெரும்பாலும் சமஸ்கிருத மொழியை கடவுளோடு உரையாடும் மொழியாகக் கொண்டது.

செந்நெறி சாரா மரபு (Non Classical Tradition) பெரும்பாலும் நாட்டார் பண்பு சார்ந்தது. சிறு தெய்வக் கோயில்களை மையமாகக் கொண்டது. பிராமணர்களை அர்ச்சகர்களாகக் கொள்ளாதது. உள்ளூர்ப்பூசாரிகளை அர்ச்சகர்களாகக் கொண்டது. அர்ச்சனைக்குரிய மொழியாக தமிழையே கொண்டது. ஒரு வகையில் இதனை நாம் சாதாரண மக்கள் மரபு எனவும் அழைக்கலாம்.

இதனோடு சித்தர் கூறிய இந்து மத மரபினையும் சேர்த்துக் கொள்ள வேண்டும். சித்தர்கள் செந்நெறி மரபு சார் கோயிற் கிரியைகளையும் செந்நெறி இந்து மரபு கூறிய வர்ணாச்சிரம தருமங்களையும் எதிர்த்த மரபினராவர்.

நிறுவன மயப்பட்டதனாலும் அரச அங்கீகாரம் பெற்றதனாலும் முன்னிரு மரபுகள் பற்றியுமே பல்வகைத் தகவல்கள் எமக்குக் கிடைக்கின்றன. இத் தகவல்கள் அம்மரபுகளுக்கு ஓர் உயர் அங்கீகாரத்தையும் அளித்துள்ளது.

இரண்டாவது மரபின் வரலாறு பற்றிய தகவல்கள் குறைவு. எழுத்தாவணங்கள், புதை பொருள்கள் அது பற்றி எமக்குக் கிடைப்பதில்லை. வாய்மொழியாகவே அது கடத்தப்படுகின்றது. சாதாரண மக்கள் இம் மரபின் சொந்தக்காரராயிருப்பதால் கற்றோர்களாலும் உயர்ந்தோர்களாலும் இது அதிகளவு கணிக்கப்படுவதில்லை. உண்மையில் இம்மரபே பெரும்பான்மை மரபுமாகும். (நிறுவன மயப்பட்ட மரபுகள் அந்நியப் படையெடுப்புக்களால் நிலைகுலைந்த போது இந்து மரபைக் காத்து வளர்த்தது இம் மூன்றாவது மரபேயாகும்.

இம்மரபு பற்றிய ஆய்வுகள் அண்மைக் காலமாக முனைப்படைந்துள்ளன. உண்மையில் இந்து மரபை இரண்டு மரபுகளையும் உள்ளடக்கிய ஒன்றாகவே நாம் அணுக வேண்டும். அல்லாவிடில் நாம் இந்து மரபின் ஒரு பகுதியையே, அதுவும் உயர் நிலைப்பட்டோரால் கட்டமைக்கப்பட்ட ஒரு பகுதியை அறிந்தவராயிருப்போம். முழு இந்து மரபையும் அறிய மாட்டோம்.

13ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட 500 வருடங்களைக் கொண்ட காலம் இந்துக் கலை மரபின் வரலாற்றில் முக்கியமான காலகட்டமாகும். இதற்கு முந்தியதும், 600க்கும் 1300க்கும் இடைப்பட்டதுமான பல்லவ சோழ இக்கால கட்டம் ஆராய்ச்சிக்குட் படுத்தப்படவில்லை (அவ்வாராய்ச்சிகள் கூட முன்னர் குறிப்பிட்ட முதலிரு கலை மரபுகளையும் பிரதானப்படுத்தியதாகவேயுள்ளன)

கி. பி. 1300க்குப் பின் தமிழ்நாடு பல்வேறு விதமான ஆட்சியாளர்களைக் காணுகின்றது. பின்வருமாறு இவர்களைக் கூறலாம்.

1. 12ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 14ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலம் வரை நீடித்த பாண்டியர்.
2. 13ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 15ஆம் நூற்றாண்டு வரை ஆட்சி புரிந்த நிலவிய விஜயநகர அரசர்கள்.
3. 16ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 18ஆம் நூற்றாண்டு வரை மதுரையை ஆண்ட நாயக்கரும் தஞ்சாவூரை ஆண்ட மராட்டியரும்.
4. 18ஆம் நூற்றாண்டில் ஆட்சியைத் தொடங்கிய ஐரோப்பியர்கள்.

13 - 14ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான பாண்டியர் ஆட்சி ஒரு வகையில் சோழ ஆட்சியின் தொடர்ச்சியாகவே அமைந்திருந்தது. தமிழ் மொழியும், தமிழ்ப் புலவர்களும், தமிழ்க் கலைகளும் பாண்டிய அரசர்களால் போஷிக்கப் பெற்றனர்.

இக்கால கட்டத்தில் முஸ்லிம்களின் படையெடுப்பு ஏற்படுகின்றது. தமிழகத்து இந்துக்



கோயில்களின் செல்வங்கள் சைவ, வைஷ்ணவ வேறுபாடுகளின்றி முஸ்லிம் அதிகார ஆக்கிரமிப்பாளர்களினால் குறையிடப்படுகின்றன. இஸ்லாமிய மதம் இந்துக்களுக்கு, முக்கியமாக பிராமணருக்குப் பெரும் அச்சுறுத்தலாயிற்று. இதன் விளைவாக விஜய நகரப் பேரரசு உருவாகின்றது. 1331இல் முதலாம் ஹரிஹரன் முடி சூடுகின்றான். இந்து இராணுவப் பேரரசாக உருப் பெற்ற இவ்வரசு தென்னிந்திய இந்துக்களுக்குப் பாதுகாப்பளித்தது. 1509இல் கிருஷ்ணதேவராயன் காலத்தில் இது உச்ச வளர்ச்சி கண்டது. 1565இல் ராமராயன் ஆட்சியில் முஸ்லிம்களுடன் நடத்திய தலைக்கோட்டைப் போரில் இவன் தோல்வியடைய விஜய நகரப் பேரரசு வீழ்ந்தது.

விஜயநகர அரசர்கள் ஆட்சியில் இந்து மதம் மறுமலர்ச்சி கண்டது. பிராமணர்கள் முக்கிய இடம் பெற்றனர். வேதக்கல்வி முக்கியத்துவப் படுத்தப்பட்டது. வர்ணாச்சிரம தர்மம் வற்புறுத்தப் பட்டது. தமிழ்நாட்டிலும் இதன் பிரதிபலிப்பைக் காணமுடியும்.

1. முதலாவதாக சமஸ்கிருதம் அரச மொழியாயிற்று. தமிழும் சமஸ்கிருதமும் ஒன்று கலந்தன. சமஸ்கிருதமும் தமிழும் இணையும் தன்மையினை அருணகிரி நாதரின் திருப்புகழிலே காணலாம். பின்னாளில் 'ஐந்தெழுத்தால் ஒரு பாடை' என்று தமிழைச் சமஸ்கிருதத்தை விடத் தரம் குறைக்கும் போக்குகளும் தோன்றின.
2. இரண்டாவதாகத் தமிழில் ஸ்தல புராணங்கள் தோற்றம் பெற்றன. இஸ்லாமியரால் கோயில் தாக்கப்பட்டமை யினால் கோயில் ஒரு கலாசார குறியீடாயிற்று. புதிய ஐதீகங்களைக் கோயிலுக்குக் கொடுக்கத் தல புராணங்கள் தோன்றின.
3. மூன்றாவதாக பிரபந்தங்கள் தோன்றின. இப் பிரபந்தங்கள் பழைய இலக்கியம் பேணு பவையாக, புதிய அரசர்களை தலைவர்களைப் புகழ்வனவாக, புதுக் கோயில் களைப் போற்றுபவையாக, வைஷ்ணவ, சைவ இணைப்பைக் கூறுவதாக எழுந்தன.
4. நான்காவதாக நாட்டார் இலக்கியம் மேனிலைக்கு வருவதைக் குறிப்பிடலாம்.

சமூக ரீதியாக இக்காலகட்டத்தில் பிராமணர் முக்கியமாயினர். வர்ணாச்சிரம தர்மமே இந்து தர்மமாக உறுதிப்படுத்தப்பட்டது. சாதி நிலையமைப்பு முக்கியமானதாயிற்று. இறுக்கமாக இது ஏனைய பகுதிகளிலும் பேணப்பட்டது. தமிழ்நாடு, கேரளம், கன்னடம், ஆந்திரா மூன்றையும் உள்ளடக்கிய ஒரு இந்துக் கலாசார சமூகம் உருவாக்கப்பட்டது.

1535 - 1675 வரை சுதந்திர நாயக்க மன்னர்கள் தமிழ்நாட்டை ஆளுகின்றார்கள். இவர்கள் தெலுங்கு மொழியைப் பேசியவர்கள் இக்கால கட்டத்தில் மூன்று வகை கலை மரபுகள் இருந்தன.

1. அரசவை மரபு
2. பெரும் கோயில் மரபு
3. பெரும் கோயிலுக்கு வெளியிலான மரபு.

1565இல் விஜய நகர வீழ்ச்சியின் பின் தஞ்சை நாயக்கர் தனியரசாகினர். மதுரையிலும் தஞ்சாவூரிலும் செஞ்சியிலும் இவர்கள் தனித்தனியாக ஆட்சி புரிந்தனர். 1549 வரை தஞ்சாவூரைச் சுதந்திரமாக நாயக்கர் ஆண்டனர்.

விஜய நகரப் பேரரசின் வீழ்ச்சியின் பின் தென்னிந்திய இந்துக்களுக்கான அரச பாதுகாப்பை மராட்டியர் அளிக்கின்றார்கள். 1676இல் மராட்டியர் ஆட்சியை தஞ்சையில் ஏகோஜி (1676 - 1683) துவங்குகின்றார். கி. பி. 1684ல் ஏகோஜியின் மூத்த புதல்வன் சகசி தஞ்சையில் ஆட்சிப் பொறுப்பேற்கின்றார். 2ம் புதல்கன் சரபோசி குடந்தையிலும், மூன்றாம் புதல்வன் துக்கோஜி மன்னார்குடியிலும் ஆட்சி புரிந்தனர். 1856 வரை மராட்டிய ஆட்சி தஞ்சாவூரில் நிலவியது.

தஞ்சாவூர் இந்துக் கலைஞர்களுக்கு புகலிடமாயிற்று. மராத்திய பாஷையும் தெலுங்கும் அரச மொழிகளாயின. தமிழ் இரண்டாம் இடத்துக்குச் சென்று விடுகின்றது. தெலுங்கு, கன்னட, கேரள இந்துக் கலைஞர்கள் அனைவரும் தஞ்சாவூருக்கே வந்தனர்.

கர்னாடக சங்கீதத்தின் மும்மூர்த்திகள் வாழ்ந்தது இக்காலகட்டத்தில் தான். சியாம சாஸ்திரி (1772 - 1827), முத்துசாமிதீட்சிதர் (1775 - 1835), தியாகராஜ சுவாமிகள் (1755 - 1876) மூவரும் வாழ்கிறார்கள். இவர்கள் திருவாரூர்

பிராமண குலத்தினர். முக்கியமாக தியாகராஜ ஸ்வாமிகளின் முன்னோர் தெலுங்குப் பிராமணர்களாகும்.

இக்காலகட்டத்திலும் 3 கலை மரபுகளைக் காண்கின்றோம்.

1. அரசவை கலை மரபு
2. பெரும் கோயில் மரபு
3. பெரும் கோயிலுக்கு வெளியிலான மரபு.

## அரசவைக் கலை மரபு

அரசவை கலை மரபு என்பது தமிழ்நாட்டு வரலாற்றில் தொடர்ச்சியாகக் காணப்படும் ஒன்றாகும். அரசு உருவாக்கம் பெற்ற காலம் தொடக்கம் அரசவைக் கலைகள் ஆரம்பித்திருக்கலாம். கி. பி. 2ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த சிலப்பதிகாரம் வேத்தியல்/பொதுவியல் என நடனக் கலையை பிரித்துக் காட்டுகிறது. வேத்தியல் மரபு வேந்தர்க்கு முன் ஆடும் மரபாகும். இம்மரபு அரசுகள் விழும் வரை அரசவைகளில் இருந்தன. அரசுகள் வீழ்ந்த பின் குறிப்பாக 17ஆம் 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் சமஸ்தான மரபாக இது மாறுகிறது.

## பெரும் கோயிற் கலை மரபு

பெரும் கோயிற் கலை மரபு சோழர் காலத்தில் உச்சம் கொள்கிறது. சோழர் காலக் கோயில்கள் உயர் கலைகளின் மத்திய ஸ்தானங்களாயின. கோயிலில் நடனமாடுவதற்கெனத் தேவரடியார்கள் நியமிக்கப்பட்டனர். கோயிற் கிருத்தியங்களுடன் நடனமும், இசையும், நாடகமும் இணைக்கப்பட்டன. இராஜ இராஜன் நாடகம் தஞ்சைக் கோயிலை இராஜஇராஜன் கட்டியமையைக் கூறும் நாடகம். இது தஞ்சை பிரகதீஸ்வரர் கோயிலுக்குள் நடத்தப்பட்டது. இம் மரபின் பார்வையாளர் கோயிலுக்குள் செல்ல அனுமதி பெற்ற தமிழ் மக்களே. இம்மரபு பெரும் அரசுகள் வீழ்ந்த பின்னரும் 18ஆம் நூற்றாண்டு வரை தொடர்ந்தது.

## பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே இருந்த கலை மரபு

பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே நடைபெற்ற

நாடக மரபுக்கும் ஒரு தொடர்ச்சியான வரலாற்றுண்டு. கி. பி. 2ஆம் நூற்றாண்டில் மாதவி வேத்தியல்/பொதுவியல் என இரு மரபுகளையும் சமூகத்தின் உயர் குழாத்தினருக்கு முன்னர் ஆடிக் காட்டிய காலகட்டத்திலே தான் இடையமர் மத்தியில் ஆய்ச்சியர் குரவைக் கூத்தும், குறவர் மத்தியில் குன்றக் குரவையும் இருந்துள்ளது. வேட்டுவ வரிப்பாடல்கள் பாடப்பட்டுமுள்ளன. இந்து மதத்தின் வர்ணாச்சிரம தர்மம் காரணமாகப் பெரும் கோயில்களுக்குள் புக அனுமதி மறுக்கப்பட்ட இம் மக்கள் தமது சிறு கோயில்களிலும், ஊர்களிலும் நாடகங்களை நடத்தினர். அம்மரபு இன்றுவரை நீடிக்கிறது.

அரசர்கள் பெரும் கோயில்களின் பராமரிப்புக் காரர்களாயிருந்தமையினால் அரசவைக் கலைஞர்களே பெரும் கோயில்களிலும் கலை நிகழ்வுகளைப் பெரும்பாலும் அளித்தனர். அரசவைக் கலைஞர்கள் கோயிற் கலைஞர்கட்குப் பயிற்சியும் தந்துள்ளனர். தஞ்சாவூர், எட்டையபுரம் சமஸ்தானங்களின் வித்துவானான ராமஸ்வாமி தீட்சிதர் (1735 - 1817) (இவர் முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் தந்தை) திருவாரூர் கோயில் தாசிகளுக்கு சங்கீதம் பழக்கியுள்ளார். இவருடைய மாணவியான கமலம் எனும் தேவதாசியின் அரசர்கேற்றத்திற்கான பதவர்க்களை தெலுங்கில் இயற்றியுள்ளார். அரசவைக் கலைகள் அரசர்களைப் புகழ்வதையும், பொழுதுபோக்கு அம்சத்தையும் கொண்டதாக அமைய பெரும் கோயில் கலைகள் கோயிற் கிரியைகளுடன் சம்பந்தப்பட்டதுடன் பக்தியைக் கூறுவனவாகவும் அமைந்தன.

இவ்விரு கலை மரபுகளும் செந்நெறி (Classical) சார்ந்தனவாக இருந்தன. திறன் வாய்ந்த கலைஞர்கள் ஈடுபட்டமையினாலும், தொழில் முறையாக இவை இருந்தமையினாலும், இக்கலைகளின் பார்வையாளர் கற்றோராக இருந்தமையினாலும் சாஸ்திர முறைக்குள் இக்கலைகள் அமைந்திருந்தமையினாலும் இதில் செம்மை, ஒழுங்கு என்பனவும் அமைந்திருந்ததனால் இவற்றிற்கு ஓர் உயர் அந்தஸ்து கிடைத்ததுடன் இவற்றை நிகழ்த்திய கலைஞர்களே உயர் கலைஞர்களாகவும் கணிக்கப்பட்டனர். பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே கலைகளை நிகழ்த்தியோர் அரசவையாலும் கோயில்களாலும் கவனிக்கப்படாத கலைஞர்

களாவர் அல்லது அரசவையுள்ளும் பெரும் கோயிலுக்குள்ளும் புக அனுமதி மறுக்கப்பட்ட கலைஞர்களாவர். இக்கலைகள் சிறு கோயில்கள் சார்ந்ததும், ஊர்ப் பொது மன்றங்களிலும் நடைபெற்றன. இவற்றின் உள்ளடக்கங்கள் புராண இதிகாச உள்ளூர்க் கதைகளாகும். இவற்றின் பார்வையாளர் சாதாரண பொதுமக்களானமையினாலும் இதனை நடத்தியோர் சாதாரண கலைஞர்களானமையினாலும் இவற்றில் உயர் கலைகளிலிருந்து செம்மை, ஒழுங்கு என்பன அமைந்திருக்காமை யினாலும் இக்கலைகளுக்கு ஓர் உயர் அந்தஸ்து கிடைக்க வாய்ப்பிருக்கவில்லை. ஆனால், இக்கலைகள் தாம் பெரும்பான்மையாக இருந்தன என்பதும் அரசவைகளையும், பெரும் கோயில் களையும் இஸ்லாமிய படையெடுப்பாளர்கள் குறையாடிய போது இந்து மதத்தினை இக்கலைகள் தான் மக்கள் மத்தியில் எடுத்துச் சென்றன என்பதும் மனங்கொள்ள வேண்டிய ஒன்றாகும்.

கி. பி. 13ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்குமிடையே தமிழ்நாட்டில் கீழ்வரும் நாடக வகைகள் இருந்தமைக்கான சான்றுகளுண்டு:

இசை நாட்டி நாடகங்கள்  
பள்ளு நாடகம்  
குறவஞ்சி நாடகம்  
பாகவத மேளம்  
யஷ் கானம்  
நொண்டி நாடகம்  
பள்ளேசல்  
குழுவ நாடகம்  
தோற்பாவைக் கூத்து  
தெருக்கூத்து  
சபா  
வாசாப்பு

இந்நாடகங்களில் தொண்ணூறு வீதமான நாடகங்கள் இந்துமதம் சார்ந்தவை. புராண இதிகாசக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. முக்கியமாக மகாபாரத, இராமாயணக் கதையினையும் அக்கதைகளின்

கிளைக் கதைகளையும் உள்ளூர்க் கதைகளையும் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டவை.

இந்நாடகங்களை அரசவை நாடகங்கள், பெரும் கோயில் சார்ந்த நாடகங்கள், பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே நடாத்தப்பட்ட நாடகங்கள் என மூன்றாக வகுக்கலாம்.

## அரசவைகளில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள்

இக்காலகட்டத்தில் பெரும் சங்கீத வித்துவான்கள் அரச ஆதரவு பெற்றிருந்தார்கள். இவர்கள் அரசவையிற் பாடுபவர்களாக இருந்தார்கள். சிலர் அரசவையின் ஆஸ்தான வித்துவான்களாகவும் இருந்தனர்.

முதல் சங்கீத மும்மூர்த்திகள் என அழைக்கப்படும் முத்துத் தாண்டவர் (1525 - 1625), பாபநாச முதலியார் (1650 - 1725), மாரிமுத்தாபிள்ளை (1712 - 1787) ஆகியோரும் அவர்கள் வழியில் வந்த அருணர்சலக் கவிராயர் (1712 - 1779), கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் (1786 - 1881) அனைவரும் அரச ஆதரவு பெற்ற கவிஞர்களே. இவர்கள் அனைவரும் தமிழில் கீர்த்தனைகளை எழுதியவர்கள். பலர் கீர்த்தனை நாடகங்களையும் எழுதியவர்கள். இவர்கள் அனைவரும் பிராமணர் அல்லாதவர்கள் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. தியாகராஜர் தெலுங்குப் பிராமணராவர். தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் பாட்டனரான கிரிராஜப் பிரமம், ஷகஜி மன்னரின் (1684 - 1710) அரண்மனையில் சமஸ்தான வித்துவானாக இருந்தவர். இவர் பல தெலுங்கு யஷ்கானங்களை இயற்றியுமிருக்கிறார் எனவும் ஷகஜி மன்னர் இயற்றிய பல்லகிசேவாப் பிரபந்தம் எனும் நாட்டிய நாடகத்தை இயற்ற உதவியிருக்கக் கூடும் எனவும் அறிகிறோம்.

தஞ்சாவூரை ஆண்ட துலாஜாஜி (1765 - 1787) காலத்தில் அவர் அரசவையில் தியாகராஜ ஸ்வாமிகளின் தந்தையாரான ராமப்பிரமம் சங்கீத வித்வானாக இருந்திருக்கிறார். ராமநவமி உற்சவத்தின் போது அரசவையிற் தியாகராஜர் சுலோகம் சொல்ல தந்தை பொருள் விளக்கியுள்ளார்.

இவ்வண்ணம் அரசவை சார்ந்த ஒரு சங்கீத, நாடக மரபு தமிழ்நாட்டில் 17ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்துள்ளது.

சகசி மன்னன் காலத்திலெழுந்த தமிழ் நாடகங்கள் தெலுங்கு மொழியிலே எழுதி வைக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் சரஸ்வதி மஹாலில் இருந்து 5 தமிழிசை நாட்டிய நாடகங்களை பதிப்பித்துள்ளனர். அவையாவன:

1. பூலோக தேவேந்திர விலாசம்
2. சந்திரிக ஹாசை விலாசம்
3. சகசி குறவஞ்சி
4. விஷ்ணு சாகராஜ விலாசம்
5. காவேரி கல்யாணம்

இவையாவும் 1684க்கும் 1712க்கும் இடையில் எழுந்த நாடகங்களாகும்.

விலாசம், கல்யாணம் என்பன போன்ற பெயரமைப்பில் பழைய நாடகங்கட்குப் பெயர் வைக்கும் வழக்கம் உள்ளது.

பூலோக தேவேந்திர விலாசம் சகசி மன்னனை மன்மதன் கூட வெல்ல முடியாது என்பதனை மறைமுகமாகக் கூறும் நாடகம். 10 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்ட இந்நாடகம் சகசி மன்னனின் அரண்மனை நாட்டியசாலையில் அரங்கேறியுள்ளது.

சந்திரஹாச விலாசம் மாளவதேச மன்னன் மகள் திருவாருரில் கோயில் கொண்டிருந்த வான்மீக நாதரை வழிபட்டுச் சகசி மன்னனைக் கணவனாக அடையும் கதைக் கருவைக் கொண்டது. 8 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்ட இந்நாடகமும் திருவாருர் அரண்மனையில் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளது.

சகசி குறவஞ்சி நாடகம் சகசி மன்னனின் அவைக்களப் புலவர்களுள் ஒருவரான முத்துப் புலவரால் இயற்றப்பட்டது. 8 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டது. (இவர் அதிருபவதி கலியாணம், தியாககேசர் குறவஞ்சி எனும் நாடகங்களையும் இயற்றியுள்ளார்) சகசி மன்னனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாக்கி குறவஞ்சி பாணியில் எழுதப்பட்டது இந்நாடகம். இந்நாடகமும் அரண்மனை நாட்டியசாலையில் நடிக்கப்பட்டுள்ளது.

விஷ்ணு சாகராஜ விலாசம், சகசி மன்னனின் அவைக்களப் புலவருள் ஒருவர், எழுதியவர் பெயர் தெரியவில்லை. சகசி அரசனை விஷ்ணுவின் அவதாரமாக இந்நாடகம் காட்டுகிறது. 14 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டது. இதுவும் அரண்மனை நாட்டிய சாலையில் நடிக்கப்பட்டுள்ளது.

காவேரி கல்யாணம் 10 கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டது. காவேரிக்கும் சமுத்திரராஜனுக்கும் நடந்த திருமணம் பற்றிக் கூறுவது. சுவேர அரசன் மகள் காவேரி சிவ வழிபாடு செய்து சமுத்திர ராசனை பஞ்சததியீசர் அருளுடன் திருமணம் செய்வது கதை. இது சகஜி அரசனால் எழுதப்பட்டது. அரண்மனை நாட்டியசாலையில் நடிக்கப் பெற்றது.

அரண்மனை நாடக மரபு ஒன்றிருந்தமைக்கு இந்நாடகங்கள் சிறந்த சான்றுகளாகும். இந்நாடகங்கள் கீர்த்தனைகளில் அமைந்துள்ளன. வடமொழி நாடக மரபுபோல அமைந்துள்ளன. வடமொழி நாடக மரபு போல சூத்திரதாரன் நாடகத்தை அறிமுகம் செய்து விளக்கம் தந்து நாடகத்தை தருகிறான். தமிழ்நாட்டு நாடக மரபில் வரும் கட்டியகாரன் நாடகத்தைத் தொடக்கி வைக்கிறான். பாடல்கள் யாவும் கர்நாடக இசையில் இராக தாளங்களோடு வந்துள்ளன. இடையிடையே வசனம் விரவி வருகிறது. பிரவேசதரு, சம்வாததரு, சரணதரு என பின்னாளில் கூத்திற் காணப்படும் தருக்கள் இந்நாடகங்களிலும் வருகின்றன. சோபனம் அல்லது மங்களம் பாடி நாடகம் முடிகின்றது.

தெலுங்கு மரபின் கீர்த்தனைகள், தருக்கள், தமிழ்மரபின் விருத்தம், கலிப்பா என்பன வடமொழி மரபின் சூத்திரதாரன். தமிழ் மரபின் கட்டியக்காரன் என்பன இணைந்துள்ளமையைக் காணுகையில் தமிழ்நாடு வந்த அனைத்து மரபையும் உள்வாங்கியே இவ் அரண்மனை இசைநாடக மரபு தோன்றியது என்று கூறலாம் போலத் தெரிகிறது.

இவ் ஐந்து நாடகங்களும் தெலுங்கு மொழியிலேயே எழுதப்பட்டிருப்பினும் தோடய மங்களம், விநாயகர் தரு வடமொழியில் உள்ளன. மங்களம் என்ற பாடல் தெலுங்கு மொழியில் உள்ளது. நாடகத்தின் இறுதியில் சோபனப் பாடல்



தமிழில் உள்ளது. அன்றைய அரசவையில் வடமொழியாளரும், தெலுங்கு விற்பன்னர்களும், தமிழ்ப் பண்டிதர்களும் இருந்தார்கள் என்பதுடன் அரசன் இம்மூன்று மொழிகளையும் ஆதரித்தான் என்பதற்கும் இது சான்று பகருகின்றது.

அரசவை நாடகமாயினும் இந்து மதம் சார் கதைகளுடனேயே சகசி மன்னன் பிணைக்கப் படுவதனைக் காணலாம். சகசி மன்னன் எழுதிய காவேரி கல்யாணம் நாடகம் கூட இந்துமத உள்ளூர்க் கதை ஒன்றினையே கருவாகக் கொண்டுள்ளது. இவ்வகையில் அரசவை நாடகங்களை நாம் இந்து நாடகங்கள் என்றே கொள்ளலாம்.

தமிழிசை நாடக மரபு சகசி மன்னர் காலத்தில் எப்படி இருந்தது என அறிய இந்நாடகங்கள் உதவுகின்றன. நாடகம்துவக்கப் படுவதற்கு முன் அரங்கில் கட்டியகாரனைச் சூத்திரதாரன் அறிமுகம் செய்து வைக்கிறான். நாடக ஆசிரியர்கள் எவ்வாறு நாடகத்தை நடத்தினார்கள் என்பதற்கு இந்த உரையாடல் ஆதாரமாக உள்ளது. நாடகத்தைக் கண்டு, கேட்டு ரசிப்பவர்களுக்கு ஏற்ற நாட்டு நடப்பில் உள்ள பேச்சு நடையில் இவ்வுரையாடல் உள்ளது. இவ்வுரையாடல் இன்றைய தெருக் கூத்திலும் வருகின்றது. ஆனால், தெருக்கூத்தில் பாவிக்கப்படும் உரையாடலைவிட இவ்வுரையாடல் இங்கிதமான பகிதிகளைக் கொண்டதாக உள்ளது. அரண்மனை நாடகமானபடியினாலும் பார்வையாளர் உயர்ந்தோரானமையினாலும் இவ்விங்கிதம் பேணப்பட்டது எனலாம். இவ்வண்ணம் அரசர்களாலும் அரசவைப் புலவர்களாலும் எழுதப்பட்ட யஷகானம், செந்நெறி நாடகமாக ஏற்கப்பட்டதால் அரசவையில் நடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அரண்மனை நாடக சாலைகளில் அரசர் முன்னாலும், அரசவை அதிகாரிகள் அரண்மனை சார் உயர் குடியினர் முன்னாலும் நடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இவை யாவும் தெலுங்கு மொழியிலுள்ள நாடகங்களே. இவை அரசவையில் மாத்திரமன்று கோயில்களிலும் ஆடப்பட்டன. அரசர்கள் அற்று, ஆதரிப்பாரற்ற நிலை வந்தபோது இவை மக்கள் மத்தியில் சென்றன.

இக்காலகட்டத்தில் யஷகானம் எனும் நாடகவடிவமும் தமிழுக்கு அறிமுகமாகிவந்து, இது கர்னாடக தேச நாடகமாகும்.

விஜய நகர காலத்தில் (1336 - 1565) பெல்லாரி மாவட்டத்தில் சோம சமுத்திரத் திலுள்ள லக்ஷ்மி நாராயணன் கோயிலில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட கல்வெட்டின்படி தாள மத்தள நிகழ்வை ஒழுங்கு செய்த 2 பிராமணர்கட்கு நிலம் பரிசாக அளிக்கப்பட்டுள்ளது. தாளமத்தள நாடகம் என்பது யஷகானத்தின் இன்னொரு பெயராகும்.

அரசர்களாலும், பெரும் புலவர்களாலும் போஷிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தை செந்நெறி நாட்டிய வகைக்குள் அடக்குவர். இதனால் இந்நாடகம் அரசவையிலும் கோயில்களிலும் ஆடப்பட்டிருக்கக் கூடும். விஜய நகர ஆட்சிக் காலத்தில் கர்னாடகத்தைத் தெலுங்கு மன்னர்கள் ஆண்டபோது இக்கலை ஆந்திரா சென்று பிரபல்யமானது. ஆந்திராவில் பல யஷகானங்கள் தோன்றின. அங்கிருந்து இக்கலை 17ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ்நாட்டுக்குத் தஞ்சாவூர் மன்னர்களினால் அறிமுகமானது.

தஞ்சாவூரை ஆண்ட அரசன், ரகுநாத நாயக்கர் (1600 - 1631) கஜேந்திர மோஷம் ருக்மணி கிருஷ்ண விவாகம், ஜானகி பர்ணயம் என்ற யஷகானங்களை இயற்றியதாக அறிகிறோம்.

விஜயராகவ நாயக்கர் (1613 - 1673) இரு யஷகான நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார். இவர் விஷ்ணுபக்தரானமையினால் பகவத புராணக் கதைகள் இவரது யஷகானங்கள் சிலவற்றில் மையப் பொருளாயின.

1676ல் மராட்டியர்கள் தஞ்சாவூரில் தமது ஆட்சியை ஸ்தாபித்ததும் யஷகானம் முழுமையான சங்கீதமாக ஏற்கப்படலாயிற்று. அரசவைக் கலையுமாயிற்று. அரசர்களே யஷகானங்களை இயற்றினர்.

சுகசி மன்னன் (1681 - 1712) பல யஷகானங்களை இயற்றியதாக அறிகிறோம். பார்வதி பரிணயம், தியாகராஜ விநோதசித்ர பிரபந்த நாடகம், விஷ்ணுபல்லகி சேவா பிரபந்தம், சங்கர பல்லகி சேவா பிரபந்தம் என்பன இன்று கிடைப்பவை.

தியாகராஜ சுவாமிகளின் தந்தை கிரிராஜகவி பல்லவி சுப்பண்ணா, கோகையட்டி

வேங்கட கிருஷ்ண ஜெட்டி போன்ற அரசவைப் புலவர்கள் யஷகானங்களை இயற்றியுள்ளனர். சகசியின் பின் ஆண்ட துக்காஜி எனப்படும் துளசி மகாராஜா (1725 - 1736) யஷகானம் இயற்றியுள்ளார். இவரது பிரசித்தி பெற்ற யஷகானம் சிவகாம சுந்தரி பரிணய நாடகம்.

அரண்மனை நாடகசாலைகளில் நடிக்கப் பட்ட இத்தகைய நாடகங்களே பின்னாளில் யஷகானம், பாகவத மேளம், தெருக்கூத்து என மக்கள் மத்தியில் பிரபல்யமிக்க நாடகங்களாக (Popular Theatre) சென்றிருக்க வேண்டும்.

## பெரும் கோயில்களில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள்

இந்துக் கோயில்கள் தமிழ்நாட்டு மக்கள் மத்தியில் சோழராட்சிக் காலத்தில் சமூக நிறுவனமாக உருவாகிவிட்டன. ஐரோப்பியர் காலம்வரை இவை சமூக பொருளாதார, கலாசார மத்தியஸ்தானங்களாகக் கடமையாற்றின. இன்றும் சில கோயில்கள் இப்பணிகளைச் செய்கின்றன. விஜய நகர ஆட்சிக் காலத்திலும் சோழர் கால நிலை தொடர்ந்தது. இசையும், நடனமும் நாடகமும் அங்கு நிகழ்த்தப்பட்டன. சமயக் கிரியைகளுடன் இவை தொடர்புடைய மையினால் இசை, நடனம், நாடகம் என்பன கோயில் வழிபாட்டின் ஒரு அம்சமுமாயின. இவற்றை நிகழ்த்தவென ஒரு வகுப்பார் நியமிக்கப்பட்டனர். இசை வேளாளர் எனக் கூறப்படும் இவ்வகுப்பாரிடமே இக்கலை உறைந்து கிடந்தது. இவர்கள் மேளகாரர் எனவும் அழைக்கப்பட்டனர். சங்கீத மும்மூர்த்திகள் கூட இவர்களிடமிருந்தே இவற்றைப் பயின்றனர் என்ற கருத்தும் உண்டு.

நடனமும் நாடகமும் இக்கோயில்களுக்கு நியமிக்கப்பட்ட தேவரடியாளர்களினால் நிகழ்த்தப்பட்டன. 16ஆம் 17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தஞ்சாவூர் அரண்மனை, கலைகளில் மத்தியஸ்தானமாக விளங்கியது போல கோயிற் கலைகளில் திருவாரூர் தியாகராஜர் கோயில் மத்தியஸ்தானமாக விளங்கியது. இக்கோயிலில் தேவரடியாளர்கள் நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர். முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் முக்கிய சீடர்களில் ஒருத்தி தியாகராஜசுவாமி கோயில் தேவரடியாளர்

கமலம் ஆகும். இதேபோல நெடுங்குன்றம் ராமச்சந்திரஸ்வாமி கோயிலில் தேவரடியாளர்கள் இருந்திருக்கின்றனர். அவர்களுள் ஒருத்திக்குத் தஞ்சாவூர் நாயக்கர் ரகுநாதர், விஜயராகவ மாணிக்கம் என்ற பட்டமளித்திருக்கிறார். இவை யாவும் 17ஆம் நூற்றாண்டிலும் பெரும் கோயில் சார்ந்து தேவரடியாளர்கள் இருந்தமைக்கான சான்றுகளாகும். இத்தேவரடியாளர்கள் கோயிற் கலைஞர்களாக இருந்த அதேவேளை அரண்மனைக் கலைஞர்களாகவும் இருந்துள்ளனர். அரண்மனைக் கலைஞர்கள் கோயிற் கலைஞர்களின் கலை முயற்சிகளுக்கு உதவியுமுள்ளனர்.

சகசி மன்னன் எழுதிய விஷ்ணு பல்லகி சேவா பிரபந்தமு எனும் நாடகம் திருவாரூர் தியாகராஜர் கோயிலில் தேவரடியாளர்களால் நடிக்கப்பட்டுள்ளது. தியாகராஜர் கோயிலின் வடகிழக்கு மூலையில் உள்ள கமலம்பாள் எனப்படும் உமாதேவி கோயிலுக்கு தியாகராஜர் பல்லக்கில் செல்வது போல ஒரு கிரியையுண்டு. தியாகராஜர் மீது பார்வதிக்கும் உள்ள காதலையும் அப்பல்லக்குக் கிரியையும் இந்நாடகம் கருவாகக் கொண்டுள்ளது.

தியாகராஜர் கோயிலில் நடத்தப்பட்ட இன்னொரு நாடகம் தியாகசேகர் குறவஞ்சி யாகும். இவ்விரு நாடகங்களும் அண்மைக் காலம் வரை திருவாரூர் தேவரடியாளர்களினால் நினைவு கூரப்படுபவை.

## குறவஞ்சி நாடகம்

திருவாரூர் தியாகேசர் குறவஞ்சி போல பல குறவஞ்சிகள் இக்காலகட்டத்தில் தோன்றி யுள்ளன. ஒரு ஸ்தலத்தில் உள்ள கடவுளைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு எழுந்த குறவஞ்சி, கதிரமலைக் குறவஞ்சி, கபாலசேவரர் குறவஞ்சி, குற்றாலக் குறவஞ்சி, சிதம்பரக் குறவஞ்சி, சிற்றம்பலக் குறவஞ்சி, நகுலமலைக் குறவஞ்சி என்பன கோயில்களையும் கோயிற் தெய்வங்களையும் அண்டி எழுந்த குறவஞ்சி களாகும். இவைகள் அவ்வக் கோயில்களில் நடிக்கப்பட்டிருக்கக் கூடும். அதேபோல தலைவர் களைப் பாராட்டிப் பாடப்பட்ட குறவஞ்சிகள் அவ்வத் தலைவர்களின் சபையில் அல்லது அரசு

மரியாதைக்குரியோர் கூடும் அரச மண்டபங்களில் நடத்தப்பட்டிருக்கலாம். சரபோஜி ராஜன் குறவஞ்சி, சரபோஜி ராஜன் குறவஞ்சி என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும். தலைவனோ தெய்வமோ உலாவர உலாவினைக் கண்டு பெண்ணொருத்தி மயங்க குறத்தி வந்து நாட்டு வளம் கூறிக் குல தெய்வம் பரவி குறி சொல்லிப் பரிசு பெறுவதும் பின்னர் குறவன் குறத்தியைத் தேடித் திரிந்து குறத்தியைக் கண்டு உரையாடி இருவரும் கடவுளைப் போற்றிப் பணிதலுமாக குறவஞ்சி நாடகம் அமைந்திருக்கும்.

குறவஞ்சி நாடகத்தில் குறவர் முக்கிய பாத்திரங்களாகின்றனர். எல்லாக் குறவஞ்சி நாடகங்களும் ஒரே அமைப்பையுடையன. பாட்டுடைத் தலைவனும் தலைவியும் பரவப்படும் தெய்வங்களும் தான் வேறுபடும். எல்லாக் குறவஞ்சி நாடகங்களும் இரண்டு பகுதிகளைக் கொண்டனவாக அமையும்.

முதல் பகுதியில் தலைவன் அல்லது கடவுள் உலா வருதல், மானிடப் பெண் அவர்களிடம் மனதைப் பறி கொடுத்தல், குறத்தி குறி உரைத்தல் என்பன இடம்பெறும். இரண்டாம் பகுதி குறவன் பறவை பிடித்தல், குறவன் குறத்திக்குமுள்ள மானிடக் காதல் என்பன இடம்பெறும்.

முதல் பகுதி தமிழ் இலக்கியத்தின் உலா போல அமைந்து, குறம் எனும் குறி சொல்லும் பாடலையும் உட்கொண்டதாக அமைய இரண்டாம் பகுதி நாட்டார் நாடகமான குழுவ நாடகம் போல அமையும். செந்நெறியும் நாட்டார் நெறியும் இணையும் பாங்கினைக் குறவஞ்சியிற் காணுகின்றோம்.

## பள்ளு நாடகம்

இக்காலத்திலெழுந்த இன்னொரு நாடக வடிவம் பள்ளு நாடகமாகும். எல்லா வகையான பள்ளு நாடகங்களும் ஒரே வகையான உட்பொருளையே கொண்டுள்ளன. மூத்த பள்ளியின் முறையீட்டினால் பண்ணைக்காரன் பள்ளனைக் குட்டையில் அடைப்பதும் அவன் விடுதலை பெற்று வேளாண்மைச் செய்கையில் லீடுபடுவதும், பின்னர் விளைந்த நெல்லைப் பங்கிடுவதும், வந்த கருத்து வேறுபாட்டினால்

மூத்த பள்ளியும் இளைய பள்ளியும் ஒருவரையொருவர் ஏசுவதும் பின்னர் சமாதானமாகி இறைவனை வழிபடுவதும் இதன் அடிப்படை நாடக நிகழ்ச்சிகளாகும். இறைவனும் (தலைவனும்) பள்ளியரின் இடங்களும் மாறுபடுமே யொழிய அமைப்பு இவ்வண்ணமே இருக்கும்.

தியாகேசர் கோயிலில் திருவாரூர்ப் பள்ளு ஆடப்பட்டதாக அறிகிறோம். இந்நூல் மக்கள் எல்லாராலும் விரும்பப்பட்டதாகவும், தியாகேசர் பெருமான் இந்நூலின் சுவை உணர்ந்து தம் கோயிலில் இது ஆடப்பட வேண்டும் என்று ஆணையிட்டதாகவும் ஞானப் பிரகாச மான்மியம் குறிப்பிடுகிறது.

கச்சியப்ப முனிவர் பாடிய பேரூர்ப் புராணத்தில் பள்ளுப்படலம் என ஒன்று வருகிறது. அதில் இறைவன் (சிவன்) பள்ளனாக வடிவு கொண்டு வயலில் வேலை செய்தான் எனவும் பிற தேவர்கள் மேழியும், கொழுவும் கிடாயும், ஏறும் வித்தும் நாற்றுமாக வந்தனர் எனவும் உமாதேவியும் மற்றும் தேவமகளிரும் பள்ளியராகி வந்தனர் எனவும் கூறப்படுகிறது. திருவாரூர்ப் பள்ளியில் இக்கதை எடுத்தாளப்படுகிறது.

இந்து மத சாதிக் கட்டுப்பாட்டில் மிகவும் கீழ் நிலையிலுள்ள பள்ளனாக இறைவன் வருவது முக்கியமானதொரு விடயமாகும். (புலையனாக இறைவன் வந்து சங்கரர்க்கு ஞானமுணர்த்திய ஐதீகமும் உண்டு)

இஸ்லாமியர் வருகையினாலும் அம்மதம் சாதிக் கட்டுப்பாடு காட்டாமையினால் இந்து மதத்தில் தாழ்த்தி வைக்கப்பட்ட பள்ளர்கள் அம் மதத்தில் பெருவாரியாகச் சேர்வதைத் தடுக்க இத்தகைய பள்ளு நாடகங்கள் தோன்றின என்ற கருத்தும் உண்டு.

தெய்வங்களையும் தலங்களையும் பற்றிப் பாடிய பள்ளுகள் அவ்வக் கோயில்களில் நடிக்கப் பட்டிருக்கலாம். முக்கூடற் பள்ளு, கதிரமலைப் பள்ளு, சீதாவழிப்பள்ளு, திருச்செந்தூர்ப்பள்ளு, திருமலை முருகன் பள்ளு, தில்லைப்பள்ளு என்பன கோயில்களை மையமாகக் கொண்டு எழுந்த பள்ளுகளுக்கு உதாரணங்களாகும்.

குறவஞ்சி நாடகத்திற்கு நாட்டார் கலையான குழுவ நாடகத்தினை அடியாகக் கொண்டு

எழுந்தது போல பள்ளு நாட்டார் கலையான உழுத்திப்பாட்டினை அடியாகக் கொண்டுள்ளது. நாட்டார் கலையொன்று உருமாற்றம் பெற்று அரசவை கோயிற் கலையாக மாறிய அதிசயம் 17ஆம் நூற்றாண்டில் நடைபெற்றது. இதற்குக் காரணம் அக்கால அரசியல், சமூகப் பின்னணிகள்தான்.

## கிர்த்தனை நாடகங்கள்

இக்காலகட்டத்தில் இன்னொரு புதிய வகை நாடக வடிவம் தமிழுக்கு அறிமுகமாகின்றது. அதுவே கிர்த்தனை நாடகமாகும். குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி நாடகங்கள் தம்மை வெளிப்படுத்த ஆடலையும், பாடலையும், பழைய இலக்கிய யாப்புகளையும், மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய இசைகளையும் ஊடகமாகக் கொள்ள கிர்த்தனை நாடகங்கள் இசையை மாத்திரமே அதுவும் கர்னாடக இசையை மாத்திரமே ஊடகமாகக் கொள்கின்றன.

விஜயநகர, நாயக்கர் மராட்டியர்களின் ஆட்சியினால் கர்னாடக இசை தமிழகத்தில் பரவலாயிற்று. இக்கர்நாடக இசை வளர்ச்சி காரணமாக கிர்த்தனை, பதம், யாவளி முதலிய இசை வடிவங்கள் தமிழில் தோன்றின.

ஒரு கதையைக் குறிப்பிட்ட இசை வடிவங்களிற் கூறி மக்களுக்கு விளக்குகின்ற ஒரு மரபும் உருவாயிற்று. இதனைக் கதாக்காலேட்சபம் என்பர். கதாக்காலேட்சபம் என்பது ஒரு நாடக வகை என்றே நாம் கூறலாம். இது ஒருவரே நடிக்கும் நாடக வகையைச் சேர்ந்தது. கதாக்காலேட்சபம் பண்ணும் பாகவதரே எல்லாப் பாத்திரங்களாகவும் பாடிப் பேசி அசைந்து நடித்துக் கதையை நடத்திச் செல்வார்.

கதாக்காலேட்சபம் என்ற இக்கலை மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தஞ்சையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்களால் தமிழகத்திற் பரப்பப்பட்ட கலை என்பர்.

கர்னாடக சங்கீதம் கற்ற உயர்ந்தோரால் நிகழ்த்தப்பட்ட இக்கலை பொதுமக்களுக்கு இந்து மத கருத்துக்களை எடுத்துக் கூறும் ஒரு சிறந்த ஊடகமானது.

கிர்த்தனை நாடகங்கள் நாடக அமைப்பை யுடையன அல்ல; கதையை பாடல்களினால் உரையாடல் வடிவில் கூறுபவை என்று கூறும் தூர்கா இதனால் இவை மேடையில் நடிப்பதற்கும், மேடையிற் கச்சேரியாகப் பாடுவதற்கும் தோதாக இருந்தது என்கிறார்.

நாராயண தீர்த்தரின் லீலாதரங்கினி, தியாகராஜஸ்வாமிகளின் நௌகா சரித்திரம், பிரகலாத பக்த விஜயம், ஸ்ரீராம விஜயம் என்பன கிர்த்தனை நாடகங்களே. இவை தெலுங்கில் அமைந்திருந்தன.

தமிழில் எழுந்த கிர்த்தனை நாடகங்களுள் அருணாசலக் கவிராயரின் இராமநாடகக் கிர்த்தனை மிக முக்கியமானது. அருணாசலக் கவிராயருக்கு அடுத்தபடியாக கோபால கிருஷ்ணபாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கிர்த்தனை முக்கியமானது. அத்துடன் பாரதியார் திருநீலகண்ட நாயனார் சரித்திரம், இயற்பகை நாயனார் சரிதம், காரைக்காலம்மையார் சரிதம் ஆகிய கிர்த்தனை நாடகங்களையும் இயற்றியதாக அறிகிறோம். 18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் இதனை இன்னொரு நிலைக்கு வளர்த்துச் செல்கிறார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். அதற்கு அவருக்கு பார்ஸி நாடக மரபும் ஐரோப்பிய மரபும் உதவுகிறது. இவை எல்லாவற்றிற்கும் அடிநாதமான கதைகள் இந்துமத புராண இதிகாசக் கதைகளே.

ஆரம்பத்தில் கிர்த்தனை நாடகங்களை ஒருவரே கதாக்காலேட்சப முறையிற் சொல்லி யிருக்க வேண்டும். பின்னால் இதைப் பலர் பாத்திரம் தாங்கி நடிக்கின்ற முறையும் உருவாகி இருக்க வேண்டும்.

இக் கிர்த்தனை நாடகங்களை கேய நாடகங்கள் என அழைப்பர். ஆரம்பத்தில் காப்பு விருத்தம், கணபதி வருகை, கட்டியக்காரன் வருகை, பாத்திர வருகை, பாத்திரங்கள் தங்களை அறிமுகம் செய்தல், பின் உரையாடல் அதன் மூலம் நாடகம் வளருதல் என்ற ஒரு நாடக அமைப்பினை இவற்றிக் காணக் கூடியதாக உள்ளது.



## நொண்டி நாடகம்

17ஆம் நூற்றாண்டிலே நாட்டுப் பாடல்கள் அமைப்பில் எழுந்த இன்னொரு நாடக வகை நொண்டி நாடகமாகும். நொண்டியொருவன் தன் கடந்த காலத்து வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை இசைப்பாடலில் நடிப்பதாக அமைந்த இலக்கியம் நொண்டி நாடகம் எனப்பட்டது. இது ஒற்றைக்கால் நாடகம் என்ற பெயராலேயே மக்களிடையே பெரிதும் பரவியது.

நொண்டி நாடகம் என அழைக்கப்பட்டதிலும் தனிநிலைக் கூற்றாக அமைந்ததாகும். திருடி அகப்பட்டுத் தண்டனையாக கால் துண்டிக்கப் பட்டு நொண்டியான ஒருவன் கடவுளை வழிபட்டு இழந்த தன் கால்களை மீண்டும் பெறுவதே நொண்டி நாடகத்தின் பொதுவான கருவாகும். பொதுவாக எல்லா நொண்டி நாடகங்களும் ஒரே விதமான கதைக் கருவைக் கொண்டவை. ஆனால், சில நாடகங்களில் வேறுபாடுகளுண்டு.

திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம், திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம், பழனி நொண்டி நாடகம் போன்றவை இறைவன் பெருமை கூறும் நொண்டி நாடகங்களாகும். இவையும் மக்கள் முன் கோயில்களில் நடிக்கப்பட்டிருக்கக் கூடும். இதன்பாடல்கள் சிந்தில் அமைந்தவை. சாதாரண மக்களுக்கு இலகுவாக விளங்கக் கூடியவை. கீர்த்தனை நாடகங்களின் சங்கீத முறையினை உயர்ந்தரசனையுடையோரும், கர்நாடக சங்கீதம் அறிந்தோருமே உணர்வர். ஆனால், நொண்டி நாடகத்தின் சங்கீத முறைமையினைக் கல்லா தோரும் உணர்வர். இதிற் சிந்துப் பாடல்களே கையாளப்பட்டன. இவை நொண்டிச் சிந்து என அழைக்கப்பட்டது. தெலுங்கு சங்கீதத்திற்கு மாற்றான ஒரு சங்கீதமாகவும் இது அமைந்தது.

இந்நாடகம் இஸ்லாமிய தாக்கத்தினால் ஏற்பட்டது என்ற கருத்தும் உண்டு. கிறிஸ்தவ மதத்தின் பாவமன்னிப்பு என்ற கருதுகோள் வருவதனால் கிறிஸ்தவ தாக்கத்தினால் ஏற்பட்டது என்ற கருத்தும் உண்டு.

இதுவரை எமக்கு 69 குறவஞ்சி நாடகங்கள் பற்றியும், 53 பள்ளு நாடகங்களைப் பற்றியும் 15 நொண்டி நாடகங்களைப் பற்றியும் மட்டுமே விபரங்கள் தெரிய வந்துள்ளன. இவற்றுள்

முக்கியமான குறவஞ்சி, பள்ளு நூல்கள் 17ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்தன என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. இவற்றுள் குற்றாலக் குறவஞ்சியும் முக்கூடற் பள்ளும் திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகமும் பிரசித்தமானவை.

குறவஞ்சியும் பள்ளும் நொண்டி நாடகமும் நாட்டுப்புற நாடகங்கள் செந்நெறி இலக்கியங்களாக மாறியமைக்கு உதாரணங்களாகும். இதற்கு இரண்டு காரணங்களைக் கூறலாம்:

அரசவையிலும் கோயிலிலும் இடம்பெற்ற வடமொழி, தெலுங்கு நாடக மரபுகளுக்கு மாற்றாக தமிழ் மரபில் காணப்பட்ட இலக்கிய வடிவங்களையும் மக்கள் மத்தியிற் காணப் பட்ட கலை வடிவங்களையும் இணைத்து வடமொழி தெலுங்கு மொழி இசை ஆதிக்கத்திற்கு எதிராக இவை தோன்றி யிருக்கலாம்.

2. அரசர்கள் தமிழ்க் கலைஞர்களை ஆதரிக்காத நிலை உருவானபோது மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கலை வடிவங்களை இலக்கியமாக்கி இப்புவர்கள் மக்கள் ஆதரவு பெற முயன்றிருக்கலாம்.

## பாகவத மேளம்

பாகவத மேளம் என்கின்ற ஒரு நாடக வகையும் இக்காலகட்டத்தில் தமிழ்நாட்டுக்கு அறிமுகமாகின்றது. 16ஆம் நூற்றாண்டில் ஆந்திராவிலிருந்து தமிழ்நாட்டிற்கு குடியேறிய பாகவதப் பிராமணர்கள் சமயப் பிரசாரத்திற்காகத் தேர்ந்தெடுத்த வடிவம் இது. பரத நாட்டியம், அபிநயம், சாஸ்திரிய இசை என்பனவற்றை இது உள்ளடக்கியது.

கோபாலகிருஷ்ண சாஸ்திரி என்ற புகழ் பெற்ற அரசவை இசைக் கலைஞர் சீதா கல்யாணம், ருக்மணி கல்யாணம் முதலிய நாடகங்களை இயற்றினார். பாகவத மேள நாடக மரபைத் தொடக்கி வைத்தவர் இவர் என்று கருதப்படுகிறது.

இவருடைய மகன் வேங்கட சாஸ்திரி 11 நடன நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார். இவற்றுள் பிரஹலாத சரித்திரம், மார்க்கண்டேயர், உஷா பரிணயம், ருகமாங்கதா, கொல்லபாமா அரிச்சந்திரா முதலியன அடங்கும்.



இம்மரபு மெலட்டுர், சாலி மங்கலம், ஆலமங்கலம், நீடா மங்கலம், ஊத்துக்காடு முதலிய இடங்களுக்கும் பரவியது. இவையாவும் தெலுங்குப் பிராமணர்கள் வாழும் இடங்களாகும்.

நட்டுவனார் மத்தியில் பரதநாட்டியம் இருந்தது போல பிராமணர் மத்தியிலும் பரதம் இருந்தமைக்கும் இந்நாடகங்கள் உதாரணங்களாகும்.

இக்கலைஞர்கள் அந்திராவிலிருந்து வந்த மையினால் அவர்கள் மொழி தெலுங்கு. ஆனால் நடனம் பரதமே. அரசர்களும் இக்கலையினை ஆதரித்துள்ளனர். அரசனான ரகுநாத நாயக்கன் பிரஹலாத சரித்திரம், ருக்மணி கல்யாணம் எனும் இராகவத மேள நாடகங்கட்கும் பல பாடல்களை இயற்றியுள்ளான்.

மேலட்டுரில் கோயிலில் இடம்பெறும் நடன நாடகமாகிய பிரஹலாத சரித்திரம் அக்கோயிலில் எழுந்தருளியுள்ள சிம்ம வடிவிலான திருமாலுக்கான விசேட காணிக்கையாகக் கருதப்படும். இச் சமயச் சடங்கினை நடத்தவென வெளியூரில் வேலை புரியும் மேலட்டுர் பாகவத பிராமணர்கள் குறிப்பிட்ட நாளில் மேலட்டுர் வருவது இன்றும் வழமை.

பாகவத மேளா நாடகங்களிலே சில பாத்திரங்கள் முகமுடி அணிந்தும் நடிப்பது வழக்கம். பாகவத மேளா நாடகங்களில் பாடல்கள் தெலுங்கில் அமையும். வசனங்கள் தமிழில் அமையும். ஆடல்கள் பரதநாட்டிய முறையில் அமையும்.

இக்கலை கோயிலுக்கு முன்னே அரங்க மைத்து மக்கள் பார்க்க நடத்தப்பட்டிருக்கிறது. பரதநாட்டியத்தைப் புத்துருவாக்கம் செய்த இ. கிருஷ்ணையர் பாகவதமேள பிராமணர்களிடமே பரதம் பயின்றவர் என்பதும், ருக்மணி தேவி தமது கலாஷேத்திரத்தில் இந்நாடகக் கலையை ஊக்குவித்தாரென்தும் குறிப்பிடற்குரியது.

## பெரும் கோயில்களுக்கு வெளியே நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள்

பெரும் கோயில்களுக்கு வெளியே என்கிற சொற்றொடர் இங்கு சிறு தெய்வக் கோயில்களையும் மற்றும் ஊர்மன்றங்களையுமே

குறிக்கின்றது. பெரும் கோயில்களுள்ளும் பெரும் கோயிலின் புறவெளிகளிலும் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களில் பங்குகொண்டோர் அரசவை கோயிற் கலைஞர்களாயிருந்தனர். ஆனால், சிறு தெய்வக் கோயில்களிலும் கிராமப்புறங்களிலும் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களிற் பங்கு கொண்டோர் கிராமியக் கலைஞர்களாயிருந்தனர் (இவர்கள் சமூக அமைப்பில் இடைமட்டத்தையும் அடிமட்டத்தையும் சேர்ந்தவர்கள்). இந் நாடகங்களை பார்த்தோரில் மிக அதிகமானோர் அதிக படிப்பறிவற்ற கிராமத்து மக்களே. இத்தகைய நாடகங்களை நாம் தெருக்கூத்து என்றழைக்கிறோம்.

## தெருக்கூத்து

தெருக்கூத்து 17ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தமிழ்நாட்டில் பரவலாக இடம்பெறலாயிற்று.

ஆரியமயமாக்கல் காரணமாக தமிழகத்தின் சிறு தெய்வங்கள் பல ஆரியத் தெய்வங்களுடன் இணைக்கப்பட்டன. தொண்டை மண்டலத்தின் காவல் தெய்வம் திரௌபதியானது, 14ம் நூற்றாண்டில் எழுந்த வில்லி பாரதம் பாரதக்கதை தமிழ்நாட்டில் பரவவும் திரௌபதி வணக்கம் மக்கள் மத்தியில் பரவலாகவும் வழிசமைத்தது. இத் திரௌபதி வழிபாட்டிலிருந்து தெருக்கூத்து உருவானது என்பர்.

தென்னிந்தியாவில் தெருக்கூத்து(தமிழ்நாடு), கதகளி (கேரளம்), யஷகானம் (கன்னடம்), தெய்வம் (கேரளம்), பூதம் (கன்னட) முடியேற்று (கேரளம்) முதலிய வடிவங்கள் உள்ளன. ஒரு புராதன வடிவத்திலிருந்தே பின்னர் இவை பிரதேச ரீதியாக பிரிந்திருக்க வேண்டும் என்ற ஓர் கருத்துமுண்டு (இவற்றிடையே ஒப்பனை, உடை, மேடைச் செயற்பாடு, உள்ளடக்கம், அமைப்பு, சடங்குத் தன்மை என்பனவற்றில் பெரும் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.)

தமிழகத்தில் தொண்டை மண்டலப் பகுதியிலுள்ள கிராமிய மக்கள் மத்தியில் திரௌபதி அம்மன் வழிபாடு பிரபல்யமானது. இப்பகுதியில் உள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயில்களில் 20 சடங்கு நடைபெறும். இச்சடங்கில் தெருக்கூத்து இடம்பெறுகின்றது. இக்கூத்துகள் கோயில் முன்றலில் மேடையிடப்

பட்டுக் கூத்தாக நடைபெறும். அதேநேரம் கூத்துப் பாத்திரங்கள் திரௌபதி அம்மன் கோயிற் கிரியைகளுடனும் இணைகின்றன.

திரௌபதி அம்மன் வழிபாடு தெருக் கூத்துக்கு உயிர் தந்த வழிபாடாகும். தொண்டை மண்டலத்தில்திரௌபதி எப்போது அம்மனானாள் என்பது தெரியவில்லை. எனினும் பல்லவர் காலத்தில் (7ஆம் நூற்றாண்டு) காஞ்சிபுரம் காமாட்சியும், மதுரை மீனாட்சியும், கன்னியா குமரியும் சமணர்கட்கு எதிராக எழுந்த இந்து இயக்கத்தில் இந்து தெய்வங்களுடன் இணைக்கப்பட்டனர். பின்னாளில் காவல் பெண் தெய்வம், திரௌபதி அம்மனாகி இருக்கலாம்.

தாய்த் தெய்வங்களுக்குரிய கோயில்களில் கரகம், கணியனாட்டம் என்பன நடந்துள்ளன. ஏற்கனவே தமிழ்நாட்டில் ஆடல் வடிவத்தில் ஒரு நாடக வடிவம் இருந்து வந்துள்ளது. நாயக்கர் ஆட்சியில் யஷகானம், கர்னாடக பூத ஆட்டம், பாகவத மேளா என்பன தமிழ்நாட்டுக்கு அறிமுகமாயின. இவை அனைத்தையும் உள்வாங்கி திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் ஒரு சடங்கு நாடகமாகத் தெருக்கூத்து உருவானது.

20 நாள் நடைபெறும் திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்கில் 20 நாட்களும் பிரசங்கியார் பாரதம் படிப்பார். இது பாரத விழா என்றும் அழைக்கப்படும் ஊரிலுள்ள சகல சாதிகளும் இதில் இணைவர். எனினும், திரௌபதி அம்மன் கோயில்களின் உரிமை நிர்வாகம் என்பன வன்னியாட்டமே இருந்தன. வன்னியர் விவசாயிகள்.

10ஆம் நாள் பாரதச் சடங்கில் திரௌபதி வில் வளைப்புடன் கூத்து ஆரம்பமாகும். திரௌபதி அர்ஜுன திருமணம் செய்தல் சடங்கு முறையில் கோயிலில் நடைபெறும். ஏனைய பகுதிகள் தெருக்கூத்துக் குழுவால் நடித்துக் காண்பிக்கப்படும்.

திரௌபதி திருமணத்தின் பின்னர் நடைபெறும் முக்கிய நிகழ்வு அரக்கு மாளிகை ஷரிப்பு ஆகும். புல்லாலும் வைக்கோலாலும் கட்டப்பட்ட ஒரு கட்டடம் ஒரு சிறு வணக்கத்தின் பின் எரிக்கப்படும்.

அடுத்து நடைபெறும் பகாசுரன் வதையில் பீமனுக்கு வேடமிடும் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்

பீமனாக தெரு வீதிகளில் பகாசுரனுக்காக உணவு சுமந்து செல்வார். பகாசுரன் வதை முடிந்ததும் கூத்து மேடை மீது நடைபெற ஆரம்பிக்கும். மேடை மீது பாரதக் கதை நாடகமாக நடிக்கப்படும்.

13ஆம் நாள் அருச்சுனன் தபசு நடக்கும். மேடையில் விடிய விடியக் கூத்து நடந்து காலையில் கோயில் முன்னால் நடப்பட்ட மரத்தின் மீது அருச்சுனன் ஏறித் தவம் செய்வார்.

அருச்சுனன் தவம் செய்ய ஏறும் மரத்தை குழந்தைப் பேற்றற பெண்கள் முழுகிக் குளித்து விட்டுச் சுற்றி நிற்பர். அருச்சுனன் மர உச்சியில் நின்று சிவனை நினைத்துப் பாடி வில்வ இலைகளையும், பழங்களையும் கீழே சிவனை நினைத்து வீசுவார். அவற்றை இப்பெண்கள் பக்தி சிரத்தையுடன் முந்தானையில் தாங்குவர். அருச்சுனன் கீழிறங்கி வந்து சிவனைச் சந்தித்து மல்யுத்தம் புரிந்து, உண்மை உணர்ந்து பாசுபதாஸ்திரம் பெறும் வரை இந் நிகழ்ச்சி நடைபெறும்.

14ஆம் நாள் கீசகவதமும், 15ஆம் நாள் விராடபர்வமும் நடைபெறும். 16ஆம் நாள் அரசான் களப்பலி நடைபெறும். இதில் அரசவான் சிலையொன்று கோயிலுக்கு முன்னாற் செய்து வைக்கப்படும். நாடகம் இரவில் மேடையில் முடிந்ததும் காலையில் அரசவான் களப்பலி சடங்காகக் கோயில் முன்றலில் நடைபெறும். அரசவானுக்கு ஆடிய நடிகர் சன்னதம் பெற்று மூர்ச்சையுமாவார்.

17ஆம் நாள் கர்ண மோட்சம் தெருக்கூத்து இடம்பெறும். 18ஆம் நாள் துரியோதனன் வதம் இடம் பெறும். இது படுகளம் என அழைக்கப்படும். 70 - 80 அடி நீளமான துரியோதனனின் சிலை படுக்கை நிலையில் கோயில் முன்னாற் செய்து வைக்கப்படும். காலையில் பிரசங்கியார் 18ம் போரை வருணிக்க, துரியோதனனுக்கும் வீமனுக்கும் அபிநயிக்கும் கூத்துக் கலைஞர்கள் கோயில் முன்றலில் வசனம் பேசிப் போர் புரிவர். போரில் துரியோதனன் சிலையின் தொடையில் வீமன் அடிக்க அதில் வரும் இரத்தத்தை அனைவரும் தொட்டு எடுப்பர். (அச்சமயம் திரௌபதி சிலையும் அங்கிருக்கும். திரௌபதி துரியோதனனின் இரத்தத்தால் தலை தடவித் கூந்தல் முடித்ததை மக்கள் மீளச் செய்வர்)

19ஆம் நாள் தீ மிதித்தல் நடைபெறும். கோயில்முன் தீக்குழி பரப்பி திரௌபதி அம்மனின் சிலையுடன் 5 காப்புக்காரரும் தீபாபீஷ்வர். மக்களும் இதிற் கலந்து கொள்வர். 20ஆம் நாள் தருமர் பட்டாபிசேகத்துடன் பாரத விழா முடிவடையும்.

திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் பிரசங்கி சொல்லச் சொல்ல 20 நாட்களுக்குப் பாரதக் கதையைக் கூத்துக் கலைஞர்களும், திரௌபதி அம்மன் காப்புக்காரரும், ஊர் மக்களும் ஒன்றாகச் சேர்ந்து மீளச் செய்து முடிப்பதாக இப்பாரத விழா அமைந்துள்ளது.

இவ்வகையில் 17ஆம் நூற்றாண்டில் தெருக் கூத்து ஓர் சடங்கு நாடகமாக (Ritual theatre) ஆக இருந்துள்ளது. இக்கூத்து மேடையிலும், மேடைக்கு வெளியேயும் நடைபெற்றுள்ளது. இத்தெருக்கூத்தை முன்னரே கூறியபடி தமிழ் மரபு, தெலுங்கு மரபு, கன்னட மரபு, கேரள மரபிலிருந்து தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர்கள் உருவாக்கிக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

திரௌபதி வணக்கம் தமிழ்நாட்டில் வந்தமைக்கும் வீரர் வழிபாட்டுக்கும் சம்பந்தமுமுண்டு. சாளுக்கியரின் படை எடுப்பின்று தற்காத்துக் கொள்ள வீர மக்களைத் திரட்ட பல்லவ மன்னர்கள் திரௌபதி வணக்கத்தைத் தொண்டை மண்டலத்தில் ஏற்படுத்தினர் என்பது ஒரு சாரார் வாதம்.

நாயக்கர் தொண்டை மண்டலத்தை ஆட்சி செய்த காலத்தில் இஸ்லாமியரின் படையெடுப்புக்கு எதிராக, சாதாரண தமிழ் மக்களையும் இந்து மதத்தில் பற்றுக்கொள்ள வைத்து, மகாபாரத வீரர்கள் போல் வீரம் கொண்டவர்களாக மாற்ற இத் திரௌபதி வணக்கத்தை ஏற்படுத்தினர் என்பது இன்னொரு சாரார் வாதம்.

தொண்டை மண்டலப் பகுதியில் உள்ள திரௌபதி அம்மன் கோயில்கள் பற்றியும் அவற்றின் சடங்கு முறைகள் பற்றியும் Al Hildebeitel ஆராய்ந்துள்ளார். அவர் தமது ஆய்வில் இச்சடங்கு முறைகள் இடத்துக்கு இடம் நடத்துகை முறைகளில் பிரதேச வேறுபாடுகளைக் கொண்டுள்ளன என்று கூறுகிறார்.

தொண்டை மண்டலத்திலுள்ள (ஜிங்கி) Gingee யில் இச்சடங்கு முறைகள் ஆரம்பமாகி

அதுவே மற்ற இடங்களுக்கும் பரவியிருக்கலாம் என்பது அவர் கருத்து. ஏனைய திரௌபதி அம்மன் கோயில்களில் 18ம் நாள் படுகளத்திற்கு துரியோதனனை உருவம் செய்ய அடையாளமாக மண் (ஜிங்கி) Gingee யில் இருந்தே இன்றும் எடுத்து வரப்படுகின்றது.

இஸ்லாமியர் ஆட்சிக் காலத்தில் இந்து மக்கள் அனைவரையும் இணைத்து அவர்கட்கு எதிராகப் போரிட வைக்கும் மன ஓர்மத்தை பொதுமக்களிடம் ஏற்படுத்தும் கடமையும் இந்து மன்னர்கட்கிருந்தது. திரௌபதி அம்மன் சடங்கு முறைகள் இன்னொரு வகையில் இக்கருமத்தை ஆற்றின.

இத் திரௌபதி வணக்க முறையும் மகாபாரதக் கூத்துக்களும், மக்கள் மத்தியில் மகாபாரதத்தை எடுத்துச் சென்றன. தமிழ்நாட்டுடன் மகாபாரதப் பாத்திரங்களை இணைத்து மக்கள் பல கதைகளை உருவாக்கினர். அல்லியுடன் தீர்த்த யாத்திரையின் போது அருச்சுனன் கொண்ட உறவு, மகாபாரதக் கதையுடன் தமிழ்நாடும் உறவு கொண்டமைக்கு ஒரு சான்றாகும். திரௌபதி அம்மன் சடங்கும், மகாபாரதத்தைக் கருவாகக் கொண்ட இச் சடங்குத் தன்மையும், மக்களை கோயிற் கிரியைகளுடன் மக்களை இணைக்கும் தன்மையும், மக்களை ஒரு வகையில் மகாபாரத காலப் பாத்திரங்களாக (அதாவது மகாபாரத பாத்திரங்களுடன் உறவாடும்) மாற்றும் தன்மையும், இந்து மதத்தினை மக்களிடம் தக்க வைத்தன. சிவனும், விஷ்ணுவும் இங்கு சமமாகவே ஒன்றாகவே கருதப்பட்டனர்.

வருடா வருடம் திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் பாரத விழாவும், கூத்துக்களும் மக்களை எப்போதும் மகாபாரதக் கலாசாரத்துள் வைத்திருந்தன. ஆரம்பத்தில் திரௌபதி அம்மன் சடங்காக இருந்த தெருக்கூத்து பின்னாளில் சடங்கு நடைபெறாத காலங்களில் ஊர்மன்றங்களில் பொழுதுபோக்கிற்காக ஆடும் கூத்தாக மாற்றம் பெற்றது.

பாரதம் சாராத கதைகள், உள்ளூர்க் கிளைக் கதைகள் என்பனவற்றையும் தெருக் கூத்துப் பின்னாளில் தனது கருப்பொருளாகக் கொண்டது. கூத்து நூல்கள் 17ஆம் நூற்றாண்டி-

லிருந்து எமக்குக் கிடைக்கின்றன. ஈழத்திலும் வாள்வீமன் நாடகம் (1709 - 1794), இராம நாடகம் (1765 - 1824) என்பன எமக்குக் கிடைக்கின்றன. கூத்து மரபிலமைந்த இத்தகைய நூல்கள் இக்காலத்தில் தமிழகத்தில் நிறைய எழுந்தன. இவற்றுள் பெரும்பாலானவை இந்துமதம் சார் கருத்துக்களையும் இந்துமதம் கூறும் கருத்துக்களையும் எளிமையான வடிவில் மக்களுக்கு உணர்த்தின.

18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் விலாச நாடகங்கள் எனப்படும் இசை நாடகங்கள் பிரசித்தி பெற்ற நாடகங்களாக வரும் வரை இத்தெருக் கூத்தே மக்களது நாடகமாக இருந்துள்ளது. மக்களிடம் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்ற இக்கூத்துக்களை தம் மதம் பரப்பும் கருவியாக இஸ்லாமியரும், கிறித்தவரும் எடுக்குமளவு வலிமையான மக்கள் கலையாக இது இருந்துள்ளது. அலிபாதுஷா அப்பாஸ் நாடகம் என்பன இஸ்லாமியச் சமயக் கருத்துக்களைக் கூறும் நாடகமாகும். ஞானசுவந்தரி போன்றவை கிறித்தவச் சமயக் கருத்துக்களைக் கூறும் நாடகமாகும். பின்னாளில் இத் தெருக்கூத்திலிருந்தே சங்கதரதாஸ் சுவாமிகள் பார்ஸி நாடக மரபையும் இணைத்து இசை நாடக மரபினைத் தோற்றுவித்தார்.

இத்தெருக்கூத்துக்களை நிகழ்த்தியோர் சமூகத்தின் இடைத்தட்டு மக்களான வன்னியரும் பண்டாரத்தினரும் கீழ்த்தட்டு மக்களான வண்ணாருமே. ஆரம்பத்தில் இக்கலையை நிகழ்த்தியவர்கள் வண்ணார்களே என்பதும் பிறகு வன்னியர் தம் கோயில்களில் இதனை தாமே நிகழ்த்தத் தொடங்கினர் என்று மறிகிறோம். பண்டாரங்கள் சிறு கோயில்களில் பூசாரிகளாகவும், மலர் தொடுப்போராகவும் பணி புரிந்தவர்கள். இவர்களிடம் இக்கலை இருந்தது. இன்றும் திரௌபதி அம்மன் கோயில்களில் பல ஆயிரக் கணக்கான மக்கள் பங்குகொள்ள கூத்துக்கள் நடைபெறுகின்றன. இவற்றை நடத்த கம்பனிகளும் உள்ளன. இன்று இது ஒரு தொழில் முறைக் கலையாகவும் மாறியுள்ளது.

இக்கூத்து பிரதேச வேறுபாடுடையது. தமிழ்நாட்டில் ஆடப்படும் தெருக்கூத்துக்களை வடக்கத்திப் பாணி தெற்கத்திப் பாணி, தஞ்சாவூர்ப் பாணி எனப் பிரிக்கும் வழக்கமுண்டு.

புரிசை, காஞ்சி, சித்தூர் ஆகிய பகுதிகளில் வடக்கத்திப் பாணியும், திருவண்ணாமலை, விழுப்புரம், சேலம், தருமபுரி, செஞ்சி போன்ற பகுதிகளில் தெற்கத்திப் பாணியும், நார்தேவன் குடிகாடு, ஆர்சத்திப்பட்டு ஆகிய பகுதிகளில் தஞ்சாவூர்ப் பாணியுமுண்டு.

இப்பாணிகளுக்கிடையே ஆடல், பாடல் உடை என்பனவற்றில் வேறுபாடுகளுண்டு.

இத்தெருக்கூத்தில் கூறப்படுவன யாவும் இந்து மதம் சார் கதைகளேயாகும். பாகவத, புராண கருத்துக்களை பாகவத மேளா மூலம் பிராமணர்கள் குறிப்பிட்ட மேல்மட்ட பார்வையாளரிடம் கொண்டு செல்ல ஆடல் பாடல் அபிநயம், ஒப்பனை, உடை மூலம் இந்துமதம் சார் மகாபாரத, இராமாயண, புராணக் கதைகளை சாதாரணக் கிராமிய மக்கள் மத்தியில் இக்கூத்துக் கலைஞர்கள் கொண்டு சென்றனர்.

தமிழ்நாட்டின் சில மாரியம்மன் கோயில்களில் கூட கூத்துக் கலைஞர்கள் மாரி அம்மன் ஊர்வலம் வருகையில் தெருக்கூத்து உடை அணிந்து ஆடிப்பாடிச் செல்லும் வழக்கம் உண்டு.

இந்துமதத்தைப் பெரும் கோயில்களுக்கு வெளியே வளர்த்த, பரப்பிய இத்தெருக்கூத்து பற்றிய ஆய்வுகள் அண்மைக் காலமாக மேலெந்துள்ளன. மதுரைப் பல்கலைக்கழகம் இதன் முன்னோடி. பேராசிரியர் முத்து சண்முகம் இதில் தீவிர ஈடுபாடு காட்டினர். பின்னர் சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்ப் பல்கலைக்கழகம் என்பன ஆர்வம் காட்டின. இத்தெருக்கூத்தை விஞ்ஞான பூர்வமாக ஆராய்ந்தவர்களுள் பிராஸ்கா, டி புறான் அல்ப் கில்லவற்றல் என்போர் முக்கியமானவர்கள்.

## தோற்பாவைக் கூத்து

விஜயநகர ஆட்சி காரணமாக தமிழ்நாடு வந்த தெலுங்கரின் ஒரு பகுதியினருடன் தமிழ்நாடு வந்த ஒரு கலைதான் தோற்பாவைக் கூத்து. தோலினாற் பாவைகளைச் செய்து திரையில் அப்பாவைகளின் நிழலை ஆடவைத்து அவ்வசைவுக்குத் தக வசனம் பாடல்கள் பாடி இந்நாடகத்தை நடத்துவர் இவர்கள். இம்மக்கள் கலைஞர்கள் சரபோஜி மன்னர் காலத்தில் ஆதரிக்கப்பட்டனர் என்றும், அம் மன்னரின் பின்



ஆதரிப்பாரின்றி மக்கள் முன் சென்றனர் என்றும் அறிகிறோம்.

இவர்களும் தமது நாடகங்களுக்கு கருவாக இந்துமத புராண இதிகாசக் கதைகளையும் இந்துக் கடவுளரின் கதைகளையுமே கொண்டார்கள்.

இவர்கள் நடத்திய நாடகங்கள் சிலவற்றிற்கு உதாரணங்களாக வள்ளி திருமணம், வாலிவதை, நல்லதங்காள், சீதா கல்யாணம், இராமர் பட்டாபி சேகம், அசுவமேத யாகம் என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவை யாவும் இந்து மதம் சார்ந்த கதைகளாகும். இவர்கள் கல்வி அறிவிற்கு குறைந்தவர்களாகவும், பொருளாதார வசதியற்ற வர்களாயிருந்தனர். இத்தோற்பாவைக் கூத்தைத் தமது தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் இவர்கள்.

## கோயில் வெளியில் நடைபெற்ற சூரன்போர் நாடகம்

நாயக்கர் காலத்திலே தான் பெரும் கோயில்களில் அக்கோயிற் கடவுளரின் கதைகளை வெளி வீதியில் நடத்திக் காட்டும் ஒரு வகை சமயச் சடங்கு நாடகங்கள் தோன்றின. இச்சமய நாடகங்களை நடந்த படியே மக்கள் பார்வையிட்டனர். ஒரு வகையில் பங்காளராயு-மாயினர். சூரன்போர் முருகன் கோயில்களிலும், யமசங்காரம் சிவன் கோயில்களிலும், கம்சன் போர் கிருஷ்ணன் கோயில்களிலும் இடம்பெற்றன.

இந்நாடகங்கள் குறிப்பிட்ட கடவுளர் கொடுமையாளர்கட்கு எதிராகப் போர் புரிந்து அவர்களை அழித்த கதையை மக்களையும் பார்வையாளரையும் பங்காளராயும் இணைத்துக் கோயில் வீதியில் நடத்தப்பட்டன. சூரன்போர் முடிந்ததும் சூரன் அழிவினை ஒரு செத்த வீட்டுக்குச் சென்ற முறையில் மக்கள் அனுஷ்டித்தனர். முக்கியமாகக் கடவுளரின் போர்த்தன்மை மக்களுக்கு உணர்த்தப்பட்டது.

திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் 20 நாட்கள் நடைபெறும் சடங்கு போல அன்றி இது ஒரு நாளில் அதுவும் பகல் பொழுதில் நடைபெற்றது. கோயில் வெளி வீதியே இதன் மேடை. மக்கள் இருந்தும், நடந்தும் இதனைப் பார்வையிட்டனர். சூரன்போரில் வீரவாகுத்தேவர், தேவபடையினர், நாரதர் என்போருக்கு மனிதரே வேடமிட்டனர்.

இதற்கு அணியும் உடுப்புக்கள் தெருக்கூத்து உடுப்புக்களாய் இருந்தன.

சூரன், யமன், கம்சன் சிலைகள் பெருமரங்களால் மிகப் பெரிய அளவிற்கு செய்யப் பட்டிருக்கும். மாலை சூரன் வதை நிகழ்வதாயின் காலையிலேயே சூரன் சிலை பறைமேள வாத்தியத்துடன் ஊர்வலம் வரும். இதனால் ஊர் முழுவதும் இச்சடங்கிற் பங்கு கொள்ளும் அடித்தளம் இடப்படுகின்றது. பெரிய இச்சிலை களை இழுத்தோ, சுமந்தோ செல்வது மக்களே. கோயிலின் விக் கிரகங்களுள் எழுந்தருளி விக் கிரகமே சுவாமியின் இடத்தை எடுக்கும்.

சூரனின் தலையை நாற்புறமும் திருப்பவும் அசைக்கவும் சூரனுக்கு அருகில் ஒருவர் நிற்பார். அவரையும் மக்களே சுமப்பர். சுருங்கச் சொன்னால் கடவுளுக்கும் அசுரர்கட்கும் நடந்த போர் அங்கு நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். அது சடங்கு நாடக முறையில் உணர்த்தவும்படும். போர்ச்சூழலில் மக்களை வைத்திருக்க எடுத்த கிரியைகள் என்றும் இதனைக் கொள்ளலாம்.

பெரும்கோயிலில் நடத்தப்பட்ட நாடகத் தன்மை மிகுந்த இச்சமயச் சடங்குகள் இஸ்லாமிய மதம் பரவுவதைத் தடுக்கவும், பொதுமக்களுக்கு அசுரர்களுக்கு எதிராகக் கடவுளர் புரியும் தர்மப்போரை உணர்த்தவும், சாதாரண பொதுமக்களை இந்துக் கிரியைகளில் ஈடுபடுத்தவும் இந்துமதப் புராணக் கதைகளை சாதாரண மக்கள் மத்தியில் பரப்பவும் இந்துமத அரசர்களும், பெரும் கோயில் நிர்வாகிகளும் எடுத்த முயற்சியாகும்.

கந்தபுராணத்தின் தோற்றமும் இத்தகைய ஒரு பின்னணியில் தான் தோன்றியது என்பது மனதிற்கு கொள்ளத்தக்கது.

## கீழ்த்தட்டு மக்களின் நாடகங்கள்

சமூகத்திலே மிக அடித்தட்டு மக்களிடமும் இந்துமதம் சார் அளிக்கைக் கலைகள் இருந்தமை ஆராய்வுகள் மூலம் தெரிய வந்துள்ளன. காத்த வராயன் நாடகம் இதில் ஒன்று. காத்தவராயன் சமூக நிலையில் கீழ்மட்டத்தில் உள்ள ஒரு சமூகக் குழுவினரின் தெய்வமாகும். இது ஆந்திராவிலிருந்து தமிழகம் வந்திருக்கலாம் என்பர். காத்தவராயன் மாரியம்மனின் மகனாகவும்,

சிவனின் மகனாகவும் பின்னர் உருவாக்கப்படுகின்றான். அவனைப் பற்றிய ஒரு நாட்டார் கதையும் தோன்றி விடுகின்றது. அதுவே காத்தவராய சுவாமி கதை. பின்னாளில் இக்கதை காத்தவராயன் நாடகமாகவும் மாரி அம்மன் கோயில் முன்றலில் நடிக்கப்படுகின்றது.

இவ்வடிநிலை மக்களிடையே உருவுள்ளதும், உருவம் இல்லாததுமான பல தெய்வ வழிபாடுகள் இருந்தன. நாட்டுப்புறத்தின் சிறு தெய்வங்களின் முன்னிலையில் நடத்தப்படும் சடங்குகளுக்கு ஏற்ப அடித்தள மக்களிடம் அளிக்கை முறைகள், ஆட்ட முறைகள் உள்ளன.

இவ் ஆட்டங்களை தொழில் முறை ஆட்டங்கள், சடங்கு முறை ஆட்டங்கள் எனப் பிரிப்பர். குறவன் குறத்தி ஆட்டம், கருப்பாயி ஆட்டம் என்பன நாடகத் தன்மை கொண்டவை.

இத்தெய்வ வழிபாடுகள் பல இன்னும் இந்து மதத்துடன் இணைக்கப்படவில்லை. எனினும் இம்மக்கள் முந்தி முந்தி வினாயகரே, என்று பிள்ளையாரையும், முருகனையும், சரஸ்வதியையும் பாடியே தம் ஆடலைப் பாடலைத் தொடங்குகின்றனர்.

இது பரம்பரையாக இம்மக்களிடம் இருந்து வரும் கலையாகும்.

## உழுத்திப்பாட்டு, பள்ளேசல் குழுவ நாடகம்

பள்ளு, குறவஞ்சி என்பன 17ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்ததென அறிகின்றோம். பள்ளு நாடகத்திற்கு உழுத்திப் பாட்டும், பள்ளேசலும் ஆதாரமாயின என்றும் குறவஞ்சிக்குக் குழுவ நாடகம் ஆதாரமாயிற்று என்றும் கூறுவர்.

உழுத்திப் பாட்டும் பள்ளேசலும் பள்ளர் சாதி மக்களிடையே வழக்கிலிருந்த ஆடல் பாடல்களாகும். குழுவ நாடகம் தெலுங்குக் குறவர் மத்தியில் இருந்த ஒரு கிராமிய நாடகமாகும். இவற்றில் என்ன பாடினார்கள் என்பதற்கு ஆதாரங்களில்லையெனினும் 17ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னர் இவையும் தமிழ்நாட்டில் பிற்பட்ட மக்களிடையே நிலவிய நாடகங்கள் என நாம் கொள்ளலாம்.

## தொகுப்பு

13ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்குமிடையே தமிழகம் பல மாறுதல்களைக் கண்டது. இஸ்லாமியரின் படையெடுப்பு தமிழகத்து இந்து சமய அமைப்பை அசைத்தது. அதற்கு எதிராக இந்து தர்மத்தையும், இந்து மதத்தையும் மக்களையும் காக்க இரண்டு இந்துப் பேரரசுகள் தென்னிந்தியாவில் உருவாகின. ஒன்று விஜயநகரப் பேரரசு. மற்றது மராட்டிய பேரரசு. இரண்டினதும் தாக்கம் தமிழ்நாட்டைத் தாக்கியது.

தஞ்சாவூர் நாயக்கரினதும், மராட்டியரினதும் ஆளுகையில் தமிழ்நாடு இந்துக் கலைகளின் மையமாயிற்று. தமிழ்க் கலைகளுக்குப் பதிலாக தென்னிந்திய இந்துக் கலைகளே இங்கு வளர்க்கப்பட்டன. தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் ஆகிய நான்கு மொழிகளும் இந்து என்ற அடிப்படையில் இணையும் சூழல் உருவாயிற்று. தெலுங்கரதும், மராட்டியரதும் ஆட்சி இந்துக் கலைகளில் புதிய பரிமாணங்களைத் தோற்றுவித்தன. இஸ்லாமியரின் வரவு அவர்களின் கலைகளையும் இந்துக் கலைகள் உள்வாங்கி வளரும் சூழலை இந்துக் கலைஞர்களுக்குத் தந்தன. தெலுங்கு, கன்னட, மராட்டியக் கலை வடிவங்கள் தமிழகத்திற்கு அறிமுகமாயின. இதனால் தமிழ்க் கலைகளில் புதிய போக்குகள் தோன்றின.

இப்பின்னணியில் தமிழகத்தில் வளர்ந்த நாடகக் கலையினை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

1. அரசவை நாடகக் கலை
2. பெரும் கோயில் நாடகக் கலை
3. பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே நிலவிய நாடகக் கலை

முதலிரு வகையான நாடகக் கலை அரசர் உயர்குடியின் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. இக்கலைகளே செந்நெறிக்கலைகள் என்றழைக்கப்பட்டன. அரசவை நாடகக் கலைஞர் பெரும் கோயில் நாடகக் கலைஞராயுமிருந்தனர். இக்கலைகளைப் பற்றியே அறிஞர் கவனம் செலுத்தினர். இந்து நாடகக் கலையாக இதுவே காட்டவும் பட்டது.

ஆயினும், பெரும் கோயிலுக்கு வெளியே செழுமை வாய்ந்த நாடக மரபுகள் நிலவின. அவற்றை நடத்தியோர் சமூக அமைப்பில் இரண்டாம் மூன்றாம் நிலைகளில் இருந்தமையினாலும் அது சிறு கோயில்களில் நடைபெற்றதனாலும் அந்நாடகக் கலையில் அறிஞர்கள் அதிக கவனம் செலுத்தினாரில்லை.

உண்மையில் இஸ்லாம் தமிழ்நாட்டில் பரவிய காலை இந்நாடகங்களே சாதாரண கிராமிய மக்களை புராண இதிகாசங்களுடனும் இந்து மதத்துடன் இறுகப் பிணைத்து வைத்தன.

இவை பற்றிய ஆய்வுகள் அதிகம் வருவது அவசியம். இந்து கலாசாரம் பற்றிய ஆய்வுகள் இப்போது புதிய அகற்சிகளையும் புலங்களையும் வேண்டி நிற்கின்றது.

### திணைக்களம் இதுவரை வெளியிட்ட கோபுரம் - நகவல் இதழ்கள்

மலர் - 1 இதழ் - 1 1980 மார்சு  
மலர் - 2 இதழ் - 1 1982 சித்திரை  
மலர் - 1 இதழ் - 2 1987 நவம்பர்  
மலர் - 1 இதழ் - 6 1986 ஆவணி

(ஆசிரியர் தென் புலோலியூர் மு. கணபதிப்பிள்ளை)

மலர் - 1 இதழ் - 7 1989 கார்த்திகை  
(ஆசிரியர் குமார் வடிவேல்)

மலர் - 1 இதழ் - 8 1990 கார்த்திகை  
மலர் - 2 இதழ் - 1 1991 தை  
மலர் - 2 இதழ் - 2 1991 ஆனி  
மலர் - 2 இதழ் - 3 1991 ஐப்பசி  
மலர் - 3 இதழ் - 1 1992 சித்திரை  
மலர் - 3 இதழ் - 2, 3 1992 ஆடி  
மலர் - 3 இதழ் - 4 1992 கார்த்திகை  
மலர் - 4 இதழ் - 1 1993 பங்குனி  
மலர் - 4 இதழ் - 2 1993 ஆவணி  
மலர் - 5 இதழ் - 1 1994 பங்குனி  
மலர் - 5 இதழ் - 2 1994 ஆனி  
மலர் - 5 இதழ் - 3 1994 கார்த்திகை  
மலர் - 6 இதழ் - 1 1995 பங்குனி  
மலர் - 6 இதழ் - 2 1995 ஆவணி  
மலர் - 7 இதழ் - 1 1996 கார்த்திகை

மலர் - 7 இதழ் - 2 1996 பங்குனி  
மலர் - 7 இதழ் - 2 1996 ஆடி  
மலர் - 7 இதழ் - 3 1996 கார்த்திகை  
மலர் - 8 இதழ் - 1 1997 பங்குனி  
மலர் - 8 இதழ் - 2 1997 ஆனி  
மலர் - 8 இதழ் - 3 1997 புரட்டாதி  
மலர் - 8 இதழ் - 4 1997 மார்சு  
மலர் - 9 இதழ் - 1 1998 கார்த்திகை  
மலர் - 9 இதழ் - 2 1998 மாசி  
மலர் - 9 இதழ் - 3 1998 ஆனி  
மலர் - 10 இதழ் - 1 1998 மார்சு  
1999 பங்குனி  
மலர் - 10 இதழ் - 2 1999 மார்சு  
மலர் - 11 இதழ் - 1 2000 பங்குனி  
மலர் - 11 இதழ் - 2 2000 ஐப்பசி  
மலர் - 12 இதழ் - 1 2001 ஆனி

(ஆசிரியர் ம. சண்முகநாதன்)

# சிவநடனம் - விஜயநகர காலத்தை முன்னிருத்தியதோர் ஆய்வு

க. சிவானந்தமூர்த்தி

கலைப் படைப்புகள் மனிதர்களிடையே விருப்பத்திற்குரிய, கவருவதாய் திருப்தி தருவதாய் உணர்வுகளை ஏற்படுத்தும் தன்மையன. கலை நுகர்வுகள் உளவியல் மெய்ப்பாடுகளை துலங்கச் செய்யும் இயல்பின. கலை நுகர்வுகள் சாதாரண நுகர்வுகளில் இருந்து வேறானவை. அசாதாரண முறைமைகளைக் கொண்டவை. கலை குறித்த காண்டல்கள், காட்சிப் பொருட்களை மனிதற்குள் கொண்டுபோய்ச் சேர்க்கிற உளவியல் வகைப் பட்டவை. எனவே தான் சாதாரண காட்சிகளைக் காட்டிலும் கலைக் காண்டல்கள் வேறானவை எனக் கருதப்படுகின்றது. கலைப் படைப்புக்களின் மீதாய் மனித ஆர்வங்கள், வெறுமனவே 'ரசனைக்குரியனவாய் உள்ளன' என்பதால் மட்டுமல்ல, அவை வாழ்வின் தராதரத்தினையும் வாழ்க்கை வடிவத்தினையும் செப்பனிடவும், மேல்நிலைப்படுத்தவும் உதவும் என்கின்ற நம்பிக்கையோடான ஆதங்கத்தினாலேயாகும். கலையிலும், அழகியல் நிகழ்வுகளிலும் பட்டுத் தெறிக்கும் மனித அனுபவம், சக மனிதர் களோடான உறவுகளுடனும் பழக்க அனுபவங் களுடனும் பிரதிபலிக்கும். இக்கருத்து காலங் காலமாக ஏற்கப்பட்டு வருகின்றது.

கலைகள் மானிடத்தை மேம்படுத்த உதவுகின்றன என்கின்ற கருத்தாக்கம் பொதுவாக மனித இயல்நலவாதிகளினால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டாலும் சிறப்பாகக் கலை என்கின்ற ஊடகத்தின் ஊடாய் குறிப்பிட்ட கருத்தாக்கங்களை ஏற்றி மக்கள் மனதில் இலகுவில் பதிய வைக்கச் செய்யலாம் என்கின்ற 'பிரச்சார வழிபட்ட' எதிர்பார்ப்பு மிக நீண்ட

காலமாக, கலைப்படைப்புகள் குறித்து நிலவுகிறது. கலையாக்கம் சமூக யதார்த்தத்தை பிரதிபலிப்பதாய், பொருளாதார அமைப்பு முறைகளை உள்ளவாறாக வெளிப்படுத்துவதாய், புரட்சி மனப்பாங்கிற்கு கூர்மையூட்டுவதாய் அமைய வேண்டும் என்கின்ற வரையறைகளுடன் கலையாக்கங்களை மாக்கம், எங்கல்சும் கண்டனர். மனித உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதாக கலைப் படைப்புகள் அமைய வேண்டும் எனவும் கலையின் ஆளுகைப் புலவம் அகன்றதொன்றென்றும் டால்ஸ்டாயும், கொலின்ஸ்வூட்டும் இனங் கண்டனர். கலை கலைக்காகவே என்கின்றவாறாக அதாவது கலைக்கென எதுவித தனித்துவ நோக்கமும் இல்லை என மறுமலர்ச்சிக் காலத்துக்கு முற்பட்ட ஐரோப்பியர்கள் கலை குறித்து விளங்கிக் கொண்டனர். மேற்கத்தேய கலை குறித்த நோக்கு குறிப்பாய் பௌதீக உலகுசார் விழுமியங்களுடன் ஒன்றித்ததாய் காணப் பெறுகையில் இந்திய நோக்கானது, கலைகள் புருஷார்த்தங்களை வெளிக் கொணர்வதாயும் ஆன்மீக மேம்பாட்டினை ஏற்படுத்தி மறுவுலகப் பெருவாழ்வுக்கு மனிதனைத் தயார்ப்படுத்த உதவும் ஒன்றாகவும் கண்டு கொண்டனர். காந்திஜி நன்மையையும் உண்மையையும் வெளிப்படுத்தும் எதுவும் எழிலினை வெளிப்படுத்தும் எனவும், உண்மையான கலைகள் மனிதனின் ஒழுக்கநெறி வாழ்வை உயர்த்துவதாயும் மனிதர்களிடையே சகஜ நிலையை ஏற்படுத்துவதாயும், வாழ்க்கையை 'இசைபட வாழ்தல்' என்கின்ற நிலைக்கு உயர்த்துவதாயும் அமையும் என்கிறார். மேலும் இந்நிலைக்கு கலை உயரும் போது தான் அழகுத்துவம், கலைத்துவம் முழுமை பெறும் என்கிறார்.



இந்தியக் கலைகளின் உயர் நிபுணத்துவாற்றல் குறித்து கமில் வி. சிலெவெபிள் “காலங்காலமாக புராணங்களிலும் இதிகாசங்களிலும் காணப்படும் எண்ணக் கருக்களை கற்பனைவளம் மிக்க கலைப் படைப்புக்கள் வழியாக இந்திய புத்திஜீவிதம் வெளிக் கொணர்ந்தது” என்கிறார். இந்தியக் கலைகள் புருஷார்த்தங்களையும் ஆன்மீக மேம்பாடுகளையும் மேன்மையுற் செய்வதையே இலக்காக்கிக் கொண்டவை என்பதனை பொது முடிவாய் ஈர்த்துப் பெற்றுக் கொள்ள முடியும். எனினும், இந்திய கலைகளின் இத்தகைய ஒருமுகப்பட்ட வளர்ச்சிப் போக்கு அது கடுமையான விதிகளை ஒழுங்குகளை பின்பற்றுவதனாலேயாகும் என்கின்ற கருத்தாக்கம் பொதுவாக கலை மெய்யியலில் காணப்படுகின்றது. மேற்கு நாட்டவர்கள் கலையின் சுயாதீன சுதந்திர போக்கிற்கு இத்தகைய நிலை தடையாக அமைகிறது என்பர். இத்தகைய கருத்தாக்கங்கள் வலுவற்றவை என மறுதலித்து இந்திய கலைகள் காலத்தின் தேவைக்கேற்ப கருத்து மாற்றத்தையும் உருவ மாற்றத்தையும் ஏற்படுத்திக் கொண்டவாறாய் வளர்ந்து செல்கின்றன என்பதனை நடராச படிமத்தின் வழியாக எடுத்துக் காட்டுவதாக இந்த ஆய்வுக் கட்டுரை அமைவுறுகிறது.

ஏற்கனவே நடராசப் படிமங்கள் குறித்த ஆய்வுகளுள் சிவ நடனம் என்கின்ற தலைப்பில், வரலாற்று நோக்கிலும் வகைப்படுத்தும் பாங்கிலுமாய் 1912 இல் கலாயோகி ஆனந்தக் குமாரசுவாமியினால் வெளியிடப்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. மூன்று வகைப்பட்ட படிமங்களை மட்டும் வகையீடு செய்ததுடன் அவை காட்டி நிற்கும் சமய தத்துவக் கருத்தாக்கங்களையும் இக் கட்டுரை தெளிவுற எடுத்துக் காட்டியது. தொடர்ந்து 1916இல் கோபிநாத் ராவ் ‘இந்துப் படிமங்களின் மூலகங்கள்’ என்கின்ற நூலில் முறைப்படுத்தப்பட்டதோர் ஆய்வினை நடராசப் படிமங்கள் குறித்து மேற்கொண்டார். முன்னைய கட்டுரையினைக் காட்டிலும் கூடிய விஞ்ஞான முறையியல் நெறி வழிப்பட்டதாய் இக்கட்டுரை அமைந்திருந்தது. ‘நாட்டிய சாஸ்திர’ ஏற்கனவே குறிப்பிட்டிருந்த நூற்றெட்டு கரணங்களில் ஐந்து கரணங்களை முன்னிலைப்படுத்தியதாய்

இக்கட்டுரை அமையப் பெற்றது. கோபிநாத் ராவினைத் தொடர்ந்து வி. ராகவன், ஆமகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு நடராசப் படிமங்களை ஆய்வு செய்தார். அலிஸ் போர்னர் போன்ற மேற்கு நாட்டவரும் இப்படிமம் குறித்த ஆராய்ச்சிகளை நிகழ்த்தினர். எனினும், சிவராமமூர்த்தியினால் 1982இல் மேற்கொள்ளப்பட்ட சிவநடனம் குறித்த ஆய்வுகள் வரலாற்று முக்கியத்துவத்தினையும் கனதியான கருத்தாக்கங்களையும் கொண்டனவாக அமையப் பெற்றன. ஆய்வுகள் ஒவ்வொன்றும் வெவ்வேறான கூறுகளை முதன்மைப்படுத்தியவாறாய் விளங்கின.

இவ் ஆய்வுக் கட்டுரையின் நோக்கம் நடராச வடிவத்தின் உட்கிடையாய் உள்ள தத்துவார்த்த அடிப்படைகளை புரிந்து கொள்வதுடன் நடராசப் படிம அமைப்பு காலத்துக்கு காலம் எவ்வாறாய் மாறுபடுகிறது என்பதனை பொதுவாகவும் விஜயநகர நாயக்க மன்னர்களது காலத்து மாறுதல்களை சிறப்பாகவும் நோக்குவது ஆகும். இந்திய கலைகளின் வளர்ச்சிக்கு இந்திய கலை மரபில் காணப்படும் விதிகள், நியமங்கள் தடையிடுகின்றனவா அல்லது துணை போகின்றனவா என்பதனை ஆராய்தலுமே இக்கட்டுரையின் அடிப்படைகளாகும்.

நடராச வடிவம் முழு இந்திய நாகரிகத்திற்கும் உரித்தானதென உருமப்படுத்தப்படுகின்றது. எனினும் சிறப்பாக இக்கலை வடிவம் தென்னாட்டிற்கே உருத்தானதொன்றென்றும் சைவசித்தாந்த எண்ணக் கருக்களின் இலட்சினை வடிவமாயுள்ளதொன்றென்றும் கருதுவதற்காய் நிறைய சான்றுகள் உண்டு. இக்கருத்தை சிலெவெபிள் ‘இந்தோ - திராவிட கலைப் படைப்பே நடராசர் படிமம் என்பதற்காய் நிறைய சான்றுகள் உண்டு’ என்று கூறுவதுனாடாக மீள்வலியுறுத்துகின்றார். திருவெண்காட்டில் அமைந்த வெண்கல நடராஜ படிமத்தின் அடிப்பாகத்தில் காணப்படும் கல்வெட்டுச் செய்தி ஆனந்த தாண்டவம் தமிழ்நாட்டின் தனிச் சொத்து என்பதனை மேலும் உறுதிப்படுத்துகின்றது. கி. பி. 4ம் நூற்றாண்டு காலப்பகுதியினைச் சேர்ந்த தமிழ் இலக்கியங்கள் இப்படிமம் குறித்த தகவல்களை நிறையவே கொண்டிருக்கின்றன. சிலப்பதிகாரம், கலித் தொகை இவற்றுள் குறிப்பிடத்தகுந்தவை. குறிஞ்சிக்

சுத்துக்களையும் கொற்றவைக் சுத்துக்களையும் ஆடிய சங்ககால மாந்தரிடையே நடராஜ நடனம் குறித்த கருவூலங்கள் இருந்திருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு. கலித்தொகை ஆசிரியர் நலந்துவனார் நடராசப் பெருமானின் உருவினை வர்ணித்துள்ளார். 6ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த காரைக்கால் அம்மையார் பாடல்கள் நடராச படிமம் குறித்த குறிப்புக்களைக் கொண்டு காணப் பெறுகின்றன. சமய குரவர்களது பாடல்கள், சந்தான குரவர்களது சாஸ்திரங்கள், திருவிசைப்பா, திருப்பல்லாண்டு போன்ற மேலும் பல சமய நூல்கள் சேக்கிழார், கச்சியப்பர் பாடல்கள் நடராச வடிவம் குறித்தும் படிமவழிப் பேறுகளான சமய தத்துவார்த்த விளக்கங்கள் குறித்தும் குறிப்பிடுகின்றன. நடராஜ் சொருபத்தை கலையாகவும், கலையை நடராச சொருபமாகவும் காண்கிற மரபு தமிழ் மொழிவழித் தேவாரங்களில் இடம் பெறலாயின. நாவுக்கரசர் 'கலையாகிக் கலைஞானந் தானேயாகி' எனவும் 'கலைகள் வந்திறைஞ்சும் கழல்' எனவும், சுந்தரர் 'கலைகளுக்கெல்லாம் பொருளாய்' எனவும், மணிவாசகர் 'தேன்புக்க தண்பனைஞழ் தில்லைச் சிற்றம்பலவன் தான்புக்கு நடட்டம் பயிலுமது என்னே' எனவும் குறிப்பிடுகின்றமை தகுந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

காலத்தை நிர்ணயிப்பதில் இன்றும் கடின நிலை காணப்படும் சிந்துவெளி நாகரிகத்தில் பெறப்பட்ட அகழ்வுப் பொருட்களில் நடராஜப் படிமத்திற்கு முன்னோடியான உருவ வகைகள் காணப்பெற்றன. வேத இதிகாச புராணங்களிலும் நடராசப் படிமங்கள் குறித்த கருத்தாக்கங்கள் இடம் பெற்றிருந்தன. உபநிடதங்களில் பல்வேறு பெயர்களால் வழங்கப் பெறும் 'சிவன்' தடஸ்த நிலையில் தாண்டவேசுவர சிவபெருமானாகவே உள்ளார் என்பதனை சைவ வேதாந்தம் என்கிற நூல் முழுமையாக விளக்குகிறது. பல உபநிடதச் சுலோகங்கள் மேற்குறித்த கருத்தாக்கத்தை உறுதிப்படுத்துகின்றன.

தமிழ்நாட்டில் 4ம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னரே நடராசப் படிமம் இருந்தமைக்கான சான்றுகள் உண்டு. தமிழ்நாட்டிற்கு வடக்கே விஜயவாடா விற்கு அண்மையில் முகல்ராஜபுரத்தில் காணப் பெற்ற சிற்பமே பழமை வாய்ந்ததும்

குறிப்பிடத்தக்கதும் ஆகும். இது கி. மு. 5ம் நூற்றாண்டினைச் சேர்ந்தது. ஊர்த்துவ ஜானு நிலையில் பல கரங்களுடன் முயல்களின் மீதாய் காலினை ஊன்றியவாறாய் இப்படிமம் அமைந்துள்ளது. மகேந்திரவர்மன் காலத்தில், ஆந்திர கலையமைப்புக்களின் பாதிப்பு தமிழ்நாட்டிலும் இடம்பெறலாயிற்று. தமிழ்நாட்டில் காணப்பெற்ற ஆனந்த தாண்டவ நிலைப்பட்ட நடராசப் படிமத்தோடு விஜயவாடாற் படிமம் ஒத்திசைவினைக் கொண்டதாய்க் காணப்படுகின்றது. சாளுக்கியரது ஆட்சிக் காலத்தில் நடராசப் படிமங்கள் முதல் முதலாக கற்களில் வடிவமைக்கப்பட்டது. தொடர்ந்து சீய மங்கலம் குகைக் கோயிலில் காணப்பெறும் புயங்கதிராசித் வடிவத்தூண் சிற்பங்கள் பல்லவர் காலத்தவை. பல்லவர் காலத் தொடக்கத்தில் கல்லிலும் பின்னர் உலோகங்களிலுமாய் நடராசப் படிமங்கள் வடிவமைப்புப் பெற்றன. காஞ்சி தர்மராஜ ரதத்திலே அபஸ்மாரன் மீதாய் நின்றாடும் வடிவில் அமைந்த நடராஜர் படிமம், காஞ்சி கைலாய நாதர் கோவில் நடனச் சிற்பங்கள், பனமலை சிவாலயத்திலுள்ள நடராஜ ஓவியங்கள் பழமையானவையும் கலை மிளிர்வு கொண்டவை எனவும் குறிப்பிடத்தக்கவை. சோழர் காலத்தில் தமிழ்நாட்டு கோவில்களில் பரவலாக வெண்கலச் சிற்பங்கள் உருவாகின. வெண்கலச் சிற்பங்களில் வரலாற்று ரீதியாகவும், கலைவனப்பு ரீதியாகவும், சமய தத்துவார்த்த ரீதியாகவும், பராட்டப்படும் நடராஜ சொருபப் பிரபஞ்ச விசுவம் (மத்தி) எனப்படும் சிதம்பரத்தில் ஆனந்த நடனம் புரியும் நடராஜ சொருபமே ஆகும். தொடர்ந்து இன்றுவரை இந்தியாவிலும் இலங்கையிலும் சைவசித்தாந்த சமயத்தை பின்பற்றுவோர் வாழும் உலகின் பல பாகங்களிலும் உருவாக்கப்படும் நடராஜ சொருபங்கள் பெரும்பாலும் வெண்கலத்தில், சிதம்பர நடனபாணியையொட்டியதாகவே அமைவு பெறுகின்றன.

தமிழியல் அழகியலின் மைய விசையாக ஆனந்த நடன நிலை நடராஜ படிமம் அமைகிறது. புராணங்கள் இவ் நடனத்தினை ஆனந்த நடனம் எனக் குறிப்பிடுகின்றன. தமிழ் நூல்கள் ஆனந்த தாண்டவம் எனக் குறிப்பிடுகின்றன. ஆனந்த தாண்டவத்திற்கு நாதாந்த நடனம் என மறுபெயரும் உண்டு. தண்டு என்னும் வினைவழி

வந்ததே தாண்டவம் என்னும் சொல் ஆகும். தாண்டவம் துள்ளுதல், பாய்தல், ஆடுதல் எனப் பொருள் பெறலாயிற்று. நடராச வடிவச் சித்தரிப்புக்கான வடிவமைப்புச் சிந்தனையினை கலைஞனொருவன் கற்பனை வழியாகக் கண்டு கொண்டான், ஆகம நூல்கள் காட்டக் கண்டு கொண்டானா, யதேச்சையாகப் பெற்றுக் கொண்டானா என்பதனை ஆராய்தல் ஓர் அறிவுசார் தேவை ஆகும். ஆகமங்கள் காட்டியவாறாய்க் கண்டு கொண்டாலும் கூட, சரியான அமைப்புரு ஒன்றினை மனதிருத்த அவனுக்கு அது குறித்ததோர் உள்ளுணர்வு வெளிப்பாடு தேவையாகிறது. இதற்கான பதில் தேடல் பௌதீகவதித சிந்தனைக்குள் கொண்டு சேர்த்து விடும். நடராஜ வடிவமைப்பினைச் சித்தரிப்பதற்காக கலைஞன் கண்டு கொள்ளுகிற விதம் குறித்து பின்வருமாறாய் விளக்கப்படுகின்றது. "சிவனின் நியமி ஒருவனால் இத் தாண்டவம் அவதானிக்கப்பட்டு வகுக்கப்பட்டு வரையறுக்கப்பட்டது" என்றும் பிறிதோர் செய்தி ஆனந்த தாண்டவம் சிவனால் மானுடர்க்கு "அற்புதமாக அறியப்படுத்தப்பட்டதென்றும் அவ்வழி நடனம் கண்டவர்கள் நடனம் குறித்து வடிவம் அமைத்து படிமங்களாகவும், வார்த்தையில் வடித்து நூல்களாகவும் வெளிப்படுத்தினார்கள்" எனவும் குறிப்பிடுகின்றது.

சுத்தன் தமருகம் கொட்டிய கணமே  
ஆர்த்து வந்திடுவர் ஆட்டங் காண்போர்  
மூர்த்தி யபிநயம் முடித்திட அகல்வார்  
அவனும்  
வார்த்தையற் றேகனாய் வதியுமின் பத்திலே.

தோற்றம் குறித்த செய்திகள் எவ்வாறெனினும் ஆனந்த நடனம் வெளிப்படுத்தும் செய்தியினை வெவ்வேறான போக்குக்களின் அடிப்படையில் நோக்கலாம். அவைகளை முறையே இந்து சமயத்தின் மரபுச் சின்னமாய், இறையியல் குறித்த வேத வெளிப்பாடாய், சிவனைக் குறித்த மரபுவழிச் செய்தியாய் நோக்கலாம். சமகால சிந்தனை வளர்ச்சியின் பிரகாரம் இதனை இந்து சமய சமூகவியல் அடிப்படைகள் என்றவாறாகவும் பார்க்கலாம். பல்வேறு பாங்காய்ப் புரிந்து கொள்வதற்கு இவ்வடிவம் இடமளிப்பினும் இங்கு கால வளர்ச்சிக்கு ஏற்ப படிமம் எவ்வாறாய்

கலையமைப்பு வேறுபாடுகளுக்கு இடனாகிறது என்பது குறித்தும் படிமம் காட்டி நிற்கிற தத்துவார்த்த வெளிப்பாடுகள் காலவோட்டத்தில் மாறுபாடுகளைக் காண்கின்றனவா என்பதனைக் குறித்துமாய் நோக்குவதையே இக் கட்டுரை ஆராய்கின்றது.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நூற்றெட்டு வகை நடனங்கள் குறித்த குறிப்புகள் உண்டு. அவ்வாறே ஆகமங்களும் நூற்றெட்டு வகை நடனங்கள் குறித்து குறிப்பிடிலும் ஒன்பது வகைப்பட்ட நடனங்களுக்கான விளக்கங்களை மட்டுமே தருகின்றது. உத்தம தசகால அளவைக்கு அமைய, முன் இடதுகை தண்டாக நீண்டு உடம்பை சாரும் வண்ணம் திருப்பி உடம்பின் முன்னர் சிறிது வளைந்து தொங்குதல் வேண்டும். இவ்வாறு தொங்கும் கை கஜகஸ்தம் எனப் பெறும். மேலும் பிற்பக்கத்தில் உள்ள இடதுகை அக்கினியை ஏந்தி நிற்கும். இவ் அக்கினி இக்கையின் நடுவிரலின் அடியிலோ அன்றி நுனியிலோ பொருந்துதல் வேண்டும். முற்பக்கத்தில் இருக்கும் வலதுகை அபயகரம். இதன் நடுவிரலின் உச்சி இக்கோ சூத்திரத்தில் படுதல் வேண்டும். இக்கையின் மணிக்கட்டை அடுத்து பாம்பு வளையமாக விளங்குதல் வேண்டும் என உத்தரகாமிகாமம் நடராச படிம அமைப்பு குறித்து குறிப்பிடுகின்றது. தத்துவார்த்த வேறுபாடுகளில் பெரிதும் மாற்றம் இன்றியும் உருவமைப்பு வேறுபாடுகளின் சிறிய வேறுபாடுகளோடும் வெவ்வேறு ஆகமங்களில் குறிப்பீடுகள் இடம் பெறுகின்றன.

ஆகமங்கள் நடராஜ படிம அமைவு குறித்து மேற்கண்டவாறாய் குறிப்பிட்டிருக்க, ஸ்ரீதத்துவ நீதி என்கிற பழமை வாய்ந்த வடநூல் நடராசர் படிமம் அமைந்தவாற்றினை வகைப்படுத்தியும், வரையறை செய்தும், வருணனையுடனும் விளக்குகின்றது. ஏழு வகைப்பட்ட நடனங்களை இந்நூல் குறிப்பிடுகின்றது. ஒவ்வொரு நடன வெளிப்பாட்டின் போதும் நடராஜ வடிவம் வேறுபாடுகளுக்கிடனாகிறது. இவ்வாறாகவே நடனப் பின்புலமும் வேறுபடுகின்றது. வேறுபட்ட நடன வடிவங்கள் வழியாக வெவ்வேறுபட்ட பணிகளை பிரபஞ்ச நன்மை பொருட்டாய் நடராசர் இயற்றுகிறார் என்கிற கருத்தாக்கம் பெறப்படுகின்றது. தாண்டவங்கள் ஏழும் முறையே

ஆனந்த தாண்டவம், சந்திய தாண்டவம், உமா தாண்டவம், கௌரி தாண்டவம், காளிகா தாண்டவம், திரிபுர தாண்டவம், சம்கார தாண்டவம் எனப் பெறும். ஏழு வகையான நடனங்களிலும் பௌதீக தோற்றப்பாடுகள் மட்டுமல்ல ஆடையணிகலங்களும் வேறுபட்டதாய் அமையப் பெறும். அவ்வாறே முகபாவங்களும் வேறுபடும். கைகளின் எண்ணிக்கை குறைந்தும் கூடியும் அமையும். கீழ் குறிப்பிடப் போகும் முதலாவது வகைதாண்டவத்திற்குரியன போன்றே ஏனையவற்றிற்கும் பொதுவான இயல்புகள் அமையும். சிறப்பானவை ஒவ்வொரு வகை தாண்டவத்துடனும் குறிப்பிடப்படும். ஆனந்த தாண்டவம் நிகழ்த்துகிற போது நடராசர் மூன்று கண்களுடனும், நெடிய சடையுடனும், நான்கு கைகளுடனும் வெண்ணிற வண்ணராயும் காணப்பெறுவர். வலப்பாகச் சடையில் கங்கை, ஒரு காதில் மாதர் அணியும் தோடும் மறு காதில் ஆண்கள் அணியும் கடுக்கனும் காணப்படும். அரையில் புலித்தோல், காலில் சலங்கை. கரமொன்று பக்தர்களுக்கு அபயமளிப்பதாய் உயர்ந்து அமைந்தும், மறுகரம் பக்தர்களுக்கு அருளச் செய்வதாய் முன்னோக்கி வளைந்தும் காணப்படும். ஏனைய கரங்கள் உடுக்கினை ஏந்தியும் நெருப்பினை ஏந்தியும் காணப்படும். வலதுகால் தூக்கியவாறாயும் இடதுகால் முயலகன் மீது ஊன்றியவாறாயும் காணப்படும். தூக்கிய பாதத்தின் நுனிப்பாகம் ஊன்றிய பாதத்தைப் பார்த்தவாறாய் நிற்கும்.

சந்தியா நடனத்தின் போது மேற்கூறப்பட்ட நிலைப்பாடுகளோடு பாம்பு மாலைகள் அணியப்பட்ட நிலையும், தூக்கிய பாதம் இடது ஆகவும் ஊன்றிய பாதம் வலது ஆகவும் அமைந்து இருக்கும். ஊன்றிய பாதம் பீடத்தில் பொருந்தி காணப்படும். இந்நடனத்தில் முயலகன் இடம்பெறவில்லை.

உமா நடனக் கோலத்தில் கரங்களின் எண்ணிக்கை ஆறாக அமையும். கரங்கள் முறையே அபயம் அளிப்பதாய், சூலம், டமாரம் ஏந்தியவாறாய், ஆனந்த முத்திரையை காண்பிக்கும்வாறாய் (விஸ்வமயம்) அமைந்து காணப்படும். மேலும், ஏனைய கரங்கள் கபாலம் ஏந்தியவாறாய் யானையின் தும்பிக்கை போல் அமைந்தவாறாய் காணப்படும். இடது கால்

தூக்கிய நிலையில் வலது கால் முயலகன் மேல் ஊன்றிய நிலையில் காணப்படும். கங்கை சூடிய நடராசருடன் உமையம்மை உடனிருப்பார்.

கௌரி தாண்டவ நடனத்தில் முகம் சாந்த சொருபமாய் அமையப் பெற்றும் குனித்த புருவத்தில் குமிண் சிரிப்பும் பவளம் போல் மேனியாய் காணப்படும். நான்கு கரங்கள் கொண்ட இவ்வுருவமைப்பில் முதல் மூன்றும் முன்னர் குறிப்பிட்டவாறாயும் நான்காவது கரம் ஷௌன்டெருக்கம் பூவினைத் தாங்கியவாறாயும் இருக்கும். கௌரியம்மையும் நந்திதேவரும் உடனிருக்க இவ்நடனம் நிகழும். விரிசடை நடன வேகத்திற்கேற்றவாறாய் விரிந்தாடும்.

காளிதாண்டவ ரூபருக்கு கண்கள் இரண்டு மட்டுமே காணப்படும். சடாமுடி புறக்காதவாறாய் அள்ளி முடியப்பட்டிருக்கும். கரங்களின் எண்ணிக்கை எட்டு. வலது காலை உயர்த்தி இடது காலை ஊன்றியவாறாய் இப்படிமம் அமைந்து காணப்படும். கரங்கள் அபயங் காட்டுவதாயும் சூலத்தை ஏந்துவதாயும், உடுக்கினை ஏந்துவதாயும், அக்கினிப் பாத்திரத்தை ஏந்துவதாயும், பாசக் கயிற்றை ஏந்துவதாயும் காண்டாமணியை ஏந்துவதாயும், அருள்வழங்கும் கையாயும், யானையின் தும்பிக்கை போல் அமைந்தவாறான கரமாயும் காணப்படும்.

திரிபுர தாண்டவ கோலத்தில் பதினாறு கரங்கள் காணப்படும். இடப்புறத்தில் கௌரியம்மையார் உடனிருப்பார். வலப் பாகத்தில் சுப்பிரமணியர் இருப்பார். கரங்கள் அபயம் காட்டியவாறாய் உடுக்கு, வஜ்ஜிரம், கயிறு, டங்கம், தடி, நாகம், சூலம் ஏந்தியவாறாயும் அமைந்து காணப்பட இடப்பக்க கரங்கள் அருள் வழங்கும் கரம், யானையின் தும்பிக்கை போல் கரம், நெருப்பு, புத்தகம், கொடி, கேடயம், மணி, கபாலம் ஆகியவற்றை ஏந்தியவாறாய் காணப்படும்.

சம்கார தாண்டவ மூர்த்தம் ஊழிக் கூத்தினை வெளிப்படுத்தும் படிமமாய் அமைகிறது. கண்கள் மூன்று கரங்கள் எட்டு விரிந்த சடை காணப்பெறும். வலதுகால் தூக்கிய நிலையிலும் இடதுகால் ஊன்றிய நிலையிலும் இவ் வடிவம் அமைந்துள்ளது. அபயக்கரமும் ஏனையவை முறையே சூலம், கயிறு, உடுக்கு,



அக்கினி, கபாலம் எந்தியவாறாய் அமைந்து காணப்படும். ஏனைய இரு கரங்களில் ஒன்று வரம் வழங்கும் கரமாகவும் மற்றையது மகிழ்ச்சி முத்திரையை காட்டும் கரமாகவும் அமைந்து காணப்படும்.

இவ்வாறாய் அமைந்த ஏழு தோற்றப்பாடுகளையும் கூர்ந்து நோக்குகிறபோது உருவ அமைப்பில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களை அவதானிக்கப்பாலதாய் உள்ளது. கரங்களின் எண்ணிக்கைகள் கூடியும் குறைந்துமாய் அமைந்து வெவ்வேறான பொருட்களைத் தாங்கி நிற்பதன் வழியாக அவ்வக்கால வாழ்வியலுக்கு தேவையானவற்றை திருவுருவ அமைப்போடு சேர்த்துக் கொண்ட பாங்கினை உணரக் கூடியதாய் உள்ளது. எனினும் நடராச சொரூபம் விளக்கி நிற்கிற ஐந்தொழில் தத்துவம் குறித்தாய் தத்துவார்த்த சிந்தனையில் மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தில போலும்.

ஏழு வகையாக கண்டு கொள்ளப்பட்ட நடராச தாண்டவக் கோலங்களை கமில் வி. சிலெஸ்பிள் அவை அமைந்திருக்கும் இடங்கள் குறித்த விளக்கங்களைப் பட்டியலிடுகிறார். காளித் தாண்டவம் திருநெல்வேலி மாவட்ட சிவாலயங்களில் பெரும்பாலும் காணப்படும் எனவும் இந்த நடனம் இடம்பெறும் மண்டபம் தாமிர மண்டபம் என வழங்கப்பெறும் எனவும் குறிப்பிடுகின்றார். படைப்பு தத்துவத்தினை விளக்கும் நடனமாய் இது அமைகிறது. கௌரி தாண்டவ வடிவம் திருப்புத்தூரில் காணப்பெறுகின்றன. நடனம் இடம்பெறும் சபை சிற்சபை எனப்பெறும். சந்தியா தாண்டவ வடிவம் மதுரையில் காணப்பெறுகின்றது. நடனசபை ராஜசபை எனப்பெறும். படைப்புச் சமநிலையைப் பேணுவதற்காக இந்நடனம் இடம்பெறுகிறது. சம்கார தாண்டவம் ஊழிக்காலத்தில் நள்ளிரவில் நடராசரால் நிகழ்த்தப்படுவது அழித்தலின் அடையாளமாக இந்நடனம் அமைகிறது. இந்நடனம் குறித்த படிமங்கள் இல்லையெனலாம். இது குறித்து நூல்வழிச் செய்திகளே உண்டு. திரிபுர தாண்டவ வடிவம் திருக்குற்றாலத்தில் காணப்படுகிறது. தூய்மைப்படுத்துதலை நோக்கமாகக் கொண்டு இந்நடனம் இடம்பெறுகிறது. உமா நடனம் உருத்திர தாண்டவ நடன வடிவங்கள் திருவாலங்காட்டிலே

காணப்படுகின்றது. நடனம் இடம்பெறும் இடம் இரத்தினசபை எனப்பெறும். அனுக்கிரக தத்துவத்தினை விளக்கும் பொருட்டாய் இந் நடனம் இடம்பெறுகின்றது. ஆனந்த நடனம் தில்லைச் சிற்றம்பலத்திலே அமைந்த பொற்சபையில் இடம்பெறும். நடராசரின் பஞ்சகிருத்திய செயல்பாட்டினை வெளிக்கொணர்வதாய் இந் நடனம் அமைகிறது.

தென்னாட்டு வழிபாட்டு மரபிலும் கலை மரபிலும் மேதகு நடனவடிவாகக் கருதப்படுவது சிதம்பரத்தில் இடம்பெறும் ஆனந்த நடனம் ஆகும். கோவிற்புராணம் உட்பட பல புராண நூல்களும் சமய நூல்களும் சிதம்பர நடனத்தில் மேன்மை குறித்து குறிப்பிடுகின்றன. இந்த ஆனந்த நடனக் காட்சியே தென்னிந்தியாவின் வெண்கலச் சிலையாகப் பரவலாய் பெரிதும் அமைந்து காணப்படுகின்றன. படிமங்களின் உருவ வேறுபாடுகளில் சிறிய மாறுதல்கள் காலத்துக்கு காலம் இடத்துக்கு இடம் காணப்படினும் வெளிப்படுத்துகிற தத்துவார்த்தம் ஒருமுகப்பட்டதாயே காணப்படுகின்றது. தமிழ் நாட்டில் பொதுவாகக் காணப்படும் வெண்கல நடராச வடிவங்கள் நான்கு கரங்களையும் சடாபாரத்தினையும், சடாபாரத்தின் மேற்புறம் அலங்கார ஆபரணங்களை கொண்டதாயும் கீழ்ப்புறம் விரிந்த நிலையில் (மயிலிறகின் சாயல் போல்) காணப்பெறுகின்றன. சடையில் மண்டலம் இட்ட பாம்பும் கபால ஓடும் பொன்னுருவான கங்கையும் பிறைச் சந்திரனும் காணப்பெறும். வலக்காதில் கடுக்கனும் இடக்காதில் தோடும் கழுத்தில் மாலையும் கையில் காப்பு கைகால் விரல்களில் கணையாழியும் மார்பில் பூநூலும் காணப்படும். உடையின் முக்தியு பகுதி இறுக்கமான குறுங்காற்சட்டை போல் அமைந்தும் கழுத்தில் தூற்றில் பறக்கும் உத்தரியமும் காணப்பெறும். வலப்புறக் கரங்கள் முறையே அபயமுத்திரையைக் காட்டியவாறும் உடுக்கை ஏந்தியவாறும் காணப்படும். இடப்புறத்து மேற்கை நாகம் ஒன்றினை ஏந்தியவாறாயும் மறுகை அருள்வழங்கும் கையாகவும் அமைந்து காணப்பெறும். இடக்கால் தூக்கிய நிலையிலும் வலக்கால் முயலகன் மேல் ஊன்றியவாறாயும் காணப்பெறும். பதும பீடத்தில் நெருப்பு கொழுந்து விடும் திருவாசி காணப்பெறும். திருவாசியில் உடுக்கேந்திய

கையும் அக்கினி எந்திய கையும் தொட்டவாறாய் காணப்படும். பெரும்பாலும் நான்கு அடிக்கு உட்பட்டதாய் இவ் வெண்கல படிமங்கள் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும். பல்லவர், சோழர், பிற்கால பாண்டியர் ஆட்சிக் காலத்தில் அமைந்த நடராசப் படிமங்கள் பெரும்பாலும் தில்லைக் கூத்தனின் பிரதிவீம்பங்களாகவே காணப்பெறுகின்றன. இத்தகைய அமைப்பியல்பினதான வடிவங்களையே தத்துவ ரீதியாகவும் கலை ரீதியாகவும் நிறைவு பெற்றவை எனக் கண்டு கொண்டமையினாலேயே தென்னக மக்கள் இவ் வடிவத்தினை பிரதி செய்து தென்னகமெங்குமான கோயில்களிலே வழிபாட்டுக்காய் வைத்துக் கொண்டனர் என்கிற கருத்தாக்கத்தினை ஊக்கி முடிகிறது. ஆன்மீக வெளிப்பாட்டினை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்கின்ற கலை பற்றிய கொள்கையே தென்னாட்டில் முதன்மை பெறுகின்றதென்பதனை உணர்ந்து கொள்ள மேற்குறித்த கருத்தாக்கங்கள் சான்றாகின்றன. நடராச படிமத்தில் மாற்றங்கள் காலத்துக்கு காலம் நடனத்துக்கு நடனம் ஏற்பட இடமளித்த இந்திய சிந்தனைப் போக்கு படிமம் காட்டி நிற்கும் ஆத்மார்த்தமான சமய தத்துவ உண்மைகளில் மாறுபாடுகளை அல்லது வெவ்வேறு விதமான புரிந்து கொள்ளுகிற மனப்பாங்குகளையோ அனுமதிக்கவில்லை என்பது தெளிவாகிறது. படிம அமைப்பில் வேறுபாடுகள் சில காலத்துக்கு காலம் காணப்பெறினும் அவற்றின் மூலதாரக் கருத்துக்கள் ஒன்றே என்கிற ஆனந்த குமாரசாமியின் கருத்து அழுத்தி நோக்கத் தக்கது.

உயர்ந்த அழகியல் தத்துவார்த்தத்தினை விளக்குகிறதோர் வடிவு என நடராச படிமம் குறித்து சிவராமமூர்த்தி குறிப்பிடுகின்றார். நடராசரது சடாமுடியிலே காணப்படும் பிறை வடிவச் சந்திரன் பிரமிக்கத்தக்க கலையாக்கம் என கலையறிந்தோர் கொள்வர். பிறையில் காணப்பெறும் வளைவடிவு கலையுலகிற்கோர் நுட்பம்வாய்ந்த முன்னோடிக்குறியாகும். இந்தியக் கலை மரபில் அழகென்பதை துடிப்பற்ற நிலை வயப்பட்டதாய் காணாது இயக்க நிலைப் பட்டதாய் காண்கிற போக்கே இடம்பெறுகிறது. அழகின் உள்ளார்ந்த இயக்க நிலைவயப்பட்ட தன்மையை அல்லது செயல்படு தன்மையை நடராச படிமத்தில், பல பக்கங்களுக்குமாய்

பறந்து கிடக்கும் தலைமுடி காண்பிக்கின்றது. மேலும் நடராசரது தலைமுடி விசிறிக் காணப்படுகிற நிலை தோகை விரித்தாடும் மயிலின் சாயலை பிரத்தியட்சப்படுத்துகிறது. மயிலானது அழகிய சாங்கத்தினைக் கொண்ட இறைவனின் படைப்புருவாகும். இயற்கையின் படைப்புருக்களான மான்போல் அமைந்த மழுவையும், மயில் போல் அமைந்த சாயல் நிலைகளையும் நடராச படிமத்தில் கண்டு கொள்ள முடிவது இறைவனிலே இயற்கையின் சாயல்களை காட்டுவதாயும் இயற்கையோடு இறைவன் இசைந்த நிலையைக் காட்டுவதாயும் உள்ளது. இந்திய மரபில் கலையென்பதோர் அழகு வெளிப்பாடு மட்டும் என்பதல்ல அதுவோர் உயர்ந்த ஒழுங்கு குறித்த வெளிப்பாடும் ஆகும். எனவே இந்த இரண்டு அம்சங்களையும் வெளிக் கொணரும் ஒரு பொருளாய் நடராச படிமம் அமைந்துள்ளது. நடராச படிம அமைப்பிலான உயர் கலை நுணுக்கங்கள் அதனை ஓர் உயிர்ப்புடையதாய் உருவாக்கி விடுகின்றது.

உருத்திர தாண்டவ அமைப்பில், முழுவதுமாய் மேல் நோக்கி உயர்த்தப்பட்ட நிலையில் அமைந்த கால் ஆண்மையை உணர்த்துவதாய் அமைந்துள்ளது. அழகு ரீதியாக மேன்மை பெற்றும் அதிசயவித்தை போல் அமைந்தும் காணப்படும் முழுவதுமாய் ஊர்த்திய நிலையிலான இக்கால் ஆண்களுக்கேயுரிய சாகசச் சிறப்பு எனவும் இது தேவியருக்கு முடியாது எனவும் எடுத்துக்காட்டுவதாய் குறியீட்டுத் தன்மையைக் கொண்டதாய் அமைந்துள்ளது.

நடராச படிமம் வெளிப்படுத்தும் சமய தத்துவம் சைவசித்தாந்த தத்துவமாகும். பிரபஞ்ச உய்வுக்காய் இறைவன் நடாத்துகிற பஞ்ச கிருத்தியங்களையும் ஒருங்கே எடுத்துக் காட்டும் தத்துவார்த்த இலட்சினையாக குறியீட்டு வடிவமாக இத் திருவுருவம் விளங்குகிறது. முன்னர் கூறியது போல் சமய குரவர்களது திருப்பாடல்கள் சந்தான குரவர்களது சாஸ்திரங்கள் திருமூலரின் திருமந்திரம் போன்றவைகள் நடராச திருவுருவம் சைவசித்தாந்தத்தின் முத்திரை என விளக்கி நிற்கின்றது. இத் திருவுருவம் 224 புனைங்களைத் திருமேனியாகவும் எண்பத்துநான்கு நூறாயிரம்

யோனி பேதங்களை உறுப்பாகவும் இச்சா, கிரியா, ஞானா சக்திகளை உள்ளார்ந்த உறுப்புக்களாகவும் கொண்டு எந்தையிலா எம்பெருமான் தன்னைத்தானே வடிவமைத்துக் கொண்டு ஆடுகின்ற நடனத்தின் பேரே பஞ்ச கிருத்தியங்கள். பஞ்சகிருத்திய வழி பெறுகை களே உயிர்கள். இவ்நடனத் தொடரில் உயிர்கள் அவனருளால் அறிவுபெறும். அறிவின் வழியால் மெய்ப்பொருளுணர்வு ஏற்பட்டு உயிர்கள் விடுதலை பெறும் என்கிறது சிவஞானசித்தியார்

மனவாசங்கடந்தார் உண்மை விளக்கத்தில் எட்டு செய்யுட்களில் நடனத் திருமேனி குறித்தும் அதன் நோக்கம் குறித்தும், பஞ்சாட்சரப் பொருளினை, ஓங்காரப் பொருளினை அது உள்ளீடாய்க் கொண்டிருக்கும் பான்மை குறித்தும் நடனம் காண்போர் பெறும் நற்பயன் குறித்தும் விளக்கியுள்ளார். நடராசரது உடுக்கேந்திய கரம் படைத்தலையும் அபயக் கரம் காத்தலையும் அக்கினி ஏந்திய கரம் அழித்தலையும் ஊன்றிய திருவடி மறைத்தலையும் தூக்கிய திருவடி அனுகிரகத்தையும் குறிக்கும் அடையாளங்கள் ஆகும். திருவாசி பிரணவத்தையும் திருவாசியில் அமைந்த எரிசுடர்கள் பஞ்சாட்சர மந்திரத்தையும் குறிப்பனவாய் அமைந்துள்ளன. நடராசரது நடன ஒழுங்கு மாயையை நீக்கி கன்மத்தை அழித்து ஆணவமலம் மேலிடாமல் அழுத்தி திருவருளை உடம்பாக நிறுத்தி தன் பெருங் கருணையினால் ஆன்மாவைப் பேரானந்தத்தில் அமிழ்வித்தலைக் குறிக்கும். நடன தரிசனம் பிறவிப் பிணியினை அகற்றும். இதுவே நடராசர் காட்டும் சித்தாந்த தத்துவம் ஆகும்.

திருமூலரது திருமந்திரம் உலகம் குறித்து இறைவன் செய்யும் கிருத்தியங்கள் விளையாட்டுப் போல் அமைந்து காணப்படும் என்கிறார். திருக்கூத்து தரிசனம் அற்புதக் கூத்து, சிவானந்தக் கூத்து, சுந்தரக் கூத்து, பொற்பதிக் கூத்து, பொற்றில்லைக் கூத்து என்றவாறாக ஆனந்த தாண்டவத்தின் சமய தத்துவார்த்த உண்மைகளை எடுத்துக்கூறியுள்ளார். மனவாசங்கடந்தாரால் கூறப்பட்டனவற்றையே இங்கு மேலும் விளக்கமாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றது.

பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டு காலப் பிற்பகுதியில் சோழ பாண்டிய மன்னர்களது ஆட்சி

தென்னகத்தில் வீழ்ச்சியடைந்தது. இக்கால கட்டத்தில் விஜயநகர மன்னர்களது ஆட்சி தென்னகத்தில் மேலோங்கியது. கி. பி. 14 - 18 காலப்பகுதியில் தென்னகம் விஜயநகரப் பேரரசர்களாலும் அவர்களது பிரதிநிதிகளான நாயக்க மன்னர்களாலும் ஆளுகைக்குட்படுத்தப்பட்டது. வட நாட்டினதும் வேற்று நாடுகளினதும் கலாச்சார பண்பாட்டுக் கோலங்கள், தாக்கங்களையும் மாற்றங்களையும் தென்னகமெங்கும் இடம்பெறச் செய்தன. கடல் கடந்த வணிகம் இக்காலப் பகுதியில் பெரிதும் வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது. மக்களின் பொருளாதார நிலையும் மேம்பட்டிருந்தது. தென்னக சமய கலை கலாச்சார மரபுகளில் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்கள் இடம்பெற்றன. கலைகளில் இடம்பெற்ற மாற்றங்கள் மக்களின் வாழ்க்கை முறைகளிலும் தாக்கங்களை ஏற்படுத்தின. கலைப் படைப்புக்களின் வழியாக கடவுள் குறித்த சிந்தனைகளை மேலோங்கச் செய்வது போன்றே மனித லௌகீக வளங்களையும் தேவைகளையும் கலை பெறும் ஊடகத்தின் வழியாகவும் கருத்தில் எடுக்க வேண்டும் என்கிற சிந்தனை வளர்ச்சி பெறலாயின. ஆன்மீக மையப்பாட்டுடன் தொடக்கம் முதல் வளர்ந்து வந்த இந்தியக் கலைகள் இக்கால கட்டத்தில் மனிதாயத்திற்கும் இடமளிப்பதாய் பரிணாம மடைந்தன. இந்தியக் கலைக் கொள்கையில் இரண்டாவது விழுமியமான புருஷார்த்தங்களை முதன்மைப்படுத்துதல் இக்கால கட்டத்திலேயே துரித வளர்ச்சிப் பாங்கினைப் பெறுகிறது. கோவில்கள் கோபுரங்கள் கட்டுவதில் காட்டி நிற்கிற அக்கறைப்பாட்டினைக் காட்டிலும் கலியாண மண்டபங்களை அமைப்பதிலும் உலகியல் மகிழ்வை தரும் சிற்றின்பக் காட்சிகளை சிலை வடிப்பதிலுமாய்க் காட்டிக் கொண்டனர். இந்தியக் கலைப் படைப்புக்களின் மையவிடமாக அமைந்த தமிழ்நாடு விஜயநகரப் பேரரசர் காலத்தில் ஓரளவு ஓரம் கட்டப்பட்ட நிலையில் காணப்பெற்றது.

இக்காலப் பகுதியில் ஆன்மீகத்தில் மையம் கொண்டிருந்த சிந்தனைப் போக்கு சிறிது சிறிதாய் மனிதாயம் லௌகீகம் என்றவாறாய் வேறு திசையில் விலகிப் போகிற நிலைப்பாட்டினை உணரக்கூடியதாக இருந்தது. கலைகளிலும் இத்தகைய சிந்தனைப்போக்கு மாற்றங்களை விளைவித்தது. இக்காலப்பகுதியில்

சிற்ப வேலைப்பாடுகள் குறைந்த கோவில் பிரகார அமைப்புக்கள் இடம்பெற்றன. மூலமூர்த்திகளை புதிதாய் ஸ்தாபித்து புதிய கோவில்களை அமைக்காது ஏற்கனவே இருந்த கோவில்களில் மகாமண்டபம், அர்த்தமண்டபம், வசந்தமண்டபம் என்றவாறாக மண்டபங்களை அமைப்பதில் அக்கறை காட்டிக் கொண்டனர். மண்டப அமைப்புக்கள் பெருந்தொகையான மக்கள் கூடுவதற்கு இடவசதியை ஏற்படுத்தியதோடு இசைக்கலை வளர்வதற்கு வாய்ப்புக்களையும் ஏற்படுத்தின. காஞ்சி வரதராசப் பெருமாள் கோயில் கல்யாண மண்டபம், வேலூர் ஜலகண்டீஸ்வரர் கோவில் கல்யாண மண்டபம் போன்றன குறிப்பிடத்தக்கன. விஜயநகர ஆட்சிக் காலத்தில் அழகு மங்கையர்களது வேறுவேறான காட்சிக் கோலங்கள் கோவில் கல்யாண மண்டபத் தூண்களிலும் சுவர்களிலும் இடம் பெற்றன. தூண் ஒன்றில் செதுக்கப்பட்ட ஆடையின்றி காணப்படும் அழகு மங்கையொருத்தியின் எழில்மிகு தோற்றமும் அவளது பாதத்தை வருடியவாறாய் வடிக்கப்பட்ட தவ சிரேஷ்டர் களின் உருவமைப்புக்களும் கலைக் கோல மாற்றங்களுக்கு முத்தாப்பாய் அமைகின்றன.

இத்தகைய உலகியல் சிந்தனைகளில் தளம் பதித்த கலை வார்ப்புக்கள் தெய்விக சிற்ப உருவாக்கங்களிலும் தாக்கங்களை ஏற்படுத்தின. இக்கால கட்டத்தில் (17ம் நூற்றாண்டு) பேரூரில் அமைந்த ஊர்த்துவ தாண்டவ நடராச படிமம் பல்லவர் சோழர் பாண்டியர் கால பிரதிமைகளைக் காட்டிலும் மாறுபட்டதாய்க் காணப்படுகின்றது. ஆகமங்கள், ஸ்ரீ தத்துவ நீதி போன்ற நூல்கள் ஊர்த்துவ தாண்டவம் குறித்த செய்திகளை வெளியிட்டிருப்பினும், குறிப்பிடும் படியாய் படிம வடிவிலான ஊர்த்துவ தாண்டவ அமைப்புக்கள் இக்காலப் பகுதியிலேயே உருவாக்கம் பெற்றன. மிகவும் உயர்ந்த கலை நுட்பங்களை கொண்டவாறாக இந்நடராச படிமம் அமைந்து காணப்படுகிறது. இக்காலத்துக்குரிய இறை சிற்பங்களின் சிறப்பம்சமாகக் காணப்பெறும் கூர்மையான முக்கு பெரிதளவிலான கண்கள் நன்கு மேலாக உயர்ந்த நிலையில் காணப்படும் புருவங்கள் குறித்த இத்தாண்டவ படிமத்திலும் காணப்படுகிறது. சோழர் கால சிற்ப வகைகளைக் காட்டிலும் தெளிவான மேனியமைவும் அங்கமெலாம் அமையப் பெற்ற அலங்காரங்களும்

தெளிவாகப் புலப்படும் பூநூலும் உத்தரியமும் பேரூரில் விஜயநகரக் காலப்பகுதியில் அமையப் பெற்ற ஊர்த்துவ தாண்டவ மூர்த்தியில் காணக்கூடியதாயுள்ளன. உடனமர்ந்துள்ள காளியின் படிமமும் இக்காலப் பகுதி கலையாக்கங்களுக்கே தனித்துவமானதெனக் கருதப்பட்ட சிறப்பம்சங்களைக் கொண்டு காணப்படுகின்றது. ரவிக்கை அணிவும் தாவணியிடலும் இப்படிமத்தின் சிறப்பம்சங்களாய் அமைகின்றன. விஜயநகரக் காலப் பகுதிக்கு முற்பட்ட படிமங்களில் இத்தகைய சிறப்புத் தன்மைகள் இடம் பெற்றிருக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

பதினாறு திருக்கரங்களுடன் நடனமாடும் ஊர்த்துவ தாண்டவரின் திருமுகத்தில் வெற்றிப் புன்னகை கோலமிடும் அவ்வேளையில் அருகில் அமர்ந்துள்ள காளியின் முக பாவம் நடனத்தில் தான் பெற்ற தோல்வியை வெளிக்காட்டும் விதமாய் முகம் கோணி நிலம் பார்த்து நிற்கிற பாவங்கள் புராணக் கதைக்கு உயிர்ப்பூட்டுகிற, சமய தத்துவங்களை வெளிப்படுத்துகிற, கலை நுட்பங்களை எடுத்துக்காட்டுகிற, அழகின் மேன்மையைக் காட்டுகிற பாங்குகள் அனைத்தையும் ஒன்றினுள்ளிடாய் வெளிப்படுத்தும் உயர்ந்த நிலை பக்தர்களையும் கலாரசிகர்களையும் பிரமிக்க வைக்கிறது.

இக்காலப் பகுதியில் நடராசரது தாண்டவ வடிவுகளை வெண்கலச் சிலையில் வடித்துக் காட்டுவதைக் காட்டிலும் சித்திரங்களாக தூண்களிலும் சுவர்களிலும் பல வர்ணங்களைக் கொண்டு வரைந்து காட்டுவது பெரு மரபாக இருந்த தென்னை அவதானிக்க முடிகிறது. வரையுதலில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வரையப்பட்டு (இன்று சம்பாதேசிய நாதனசாலை, புதுடிஸ்லி) நடராசநடன கோலம் குறிப்பிடும்படியாய் உள்ளது. பிரம்மா உட்பட்ட தேவகணங்கள் சுருதி சேர்க்க, புலித்தோல் உடுத்து கங்கை சூடி பாம்பு மாலை போட்டு நடனமாடும் நடராசர் குறித்தே சித்தரிப்பு சிறப்பாக அமைகிறது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததும் திருச்சூர் வடக்கு நாத சிவன் கோவில் சுவரில் காணப் பெறும் வண்ணம் பூசப்பட்டு வனப்பூட்டப்பட்ட நடராச நடனக் கோலங்கள் சிறப்பானவையாய் அமைகின்றன. அவ்வாறே பழைய கேரளத்தில்



புண்டரீக புரத்தில் அமைந்த நடராசர் நடன சுவரோவியங்கள் குறிப்பிடும்படியாய் உள்ளன. தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி மாற்றங்கள் கலையாக் கங்களிலும் தாக்கமுறுவிப்பதை கல், உலோக, வெண்கல படிமங்களில் இருந்து வர்ண ஓவியங் களாக நடராச நடனம் வடிவமைக்கப்படுவதி லிருந்து புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாயுள்ளது.

விஜயநகர நாயக்கர் கால சிற்பங்களில் வீரத்திற்கும் போருக்கும் உயர்ந்த இடம் வழங்கப்பெறுகிறது. வேத உபநிடத காலத்தில் சிவனாக போற்றப்பட்ட முதற்பொருள் பல்லவர் சோழர் பாண்டியர் காலங்களில் ஆனந்த தாண்டவ நடராச மூர்த்தமாகப் போற்றப்பட்டார். விஜயநகர ஆட்சியாளர் காலத்தில் ஆனந்த தாண்டவ நடராச மூர்த்தம் வீரம் பொருந்திய மூர்த்தமான வீரபத்திரராக போற்றப்படுகிறார். இத்தகைய வீரத்தை முதன்மைப்படுத்திய தெய்வீக சொருபங்களும் மாணு உருவங்களும் மண்டபங்களிலும் கோவில்களிலும் சிலைகளாக சிற்பங்களாக சித்திரங்களாக வடிவமைக்கப் பெற்றன. போர்க் கோலத்துடனேயே போர் வீரர்கள் இக்காலத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டனர்.

ஆண் தெய்வங்களுக்கு கொடுத்த அலங்கார முக்கியத்துவம் பெண் தெய்வங் களுக்கும் இக்காலப் பகுதியில் வழங்கப் பெற்றது. ஆடைகளில் மெல்லிய வளை கோடுகள் அமைக்கப் பெற்றும், புன்னகை பூத்த முக வடிவங்கள் செதுக்கப்பட்டும், திரண்ட மார்பகங்களுடனும் ஒடுங்கிய இடையுடனும் வயிற்றில் தசை மடிப்புக்களும் இடம்பெற பெண் தெய்வங்கள் வடிவமைக்கப்பட்டன. இத்தகைய வனப்பூட்டல்கள் படிமங்களை உயிர்த் துடிப்புள்ளனவாய் அமைவித்தன. இக்காலப் பகுதிக்குப் பொதுவாய் அமைந்த இக் கொள்கை நடராச மூர்த்தியுடன் இருந்த அம்மையாருக்கும் பொருந்துவதாயிற்று. ஆளுயர உருவங்கள் அமையப் பெற்றன. ஆண் மூர்த்தங்களைப் போன்றே பெண் மூர்த்தங்களும் சமத்துவமான ககையலங்காரங்களை இக்காலப் பகுதியில் பெற்றன.

பேரின்பத்திற்கு முன்னோடியாக சிற்றின்பம் லௌகீக வாழ்வில் பெறத் தகும் பெரும்பேறு சிற்றின்பம் என்றவாறாக இந்திய சமய தத்துவ நூல்கள் காலங்காலமாக குறிப்பிட்டிருந்தும்

அவை குறித்த பிரதிமைகள் தென்னகத்தில் எங்கும் உருவாக்கம் பெறவில்லை. நாயக்கர் காலத்தில் காஞ்சி வரதராஜப் பெருமாள் கோயில் அமைந்த கல்யாண மண்டபத் தூணில் உடலுறவை பிரத்தியட்சப்படுத்தும் சிறிதள- விலான சிற்பங்கள் இடம்பெறுகின்றன. இக் காட்சிகள் புருஷார்த்தங்களுக்கு கலைகள் கொடுக்கிற முக்கியத்துவத்தினை எடுத்துக் காட்டுவதோடு விஜயநகரப் பேரரசர் காலத்தில் கலையாக்கங்களில் ஏற்பட்ட திருப்பு முனைகளுக்கும் சான்றாகின்றன.

இதுகால வரையும் நடராசத் திருவுருவிற்கே தனியுடமையாய் இருந்த ஊர்த்துவ தாண்டவம் விஜயநகரப் பேரரசர் காலத்தில் காளிக்கும் உரிமையாக்கப்பட்டது. கோயில் புராணத்திலே காளி ஊர்த்துவ தாண்டவம் ஆடினார்கள் என்பதற்கான செய்திகள் இடம்பெற்றிருந்தாலும் மதுரையில் காளியின் ஊர்த்துவ தாண்டவக் கோலம் முதன் முதலாக நாயக்கர் காலத்திலேயே வடிவமைக்கப்பட்டது. மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோவிலில் அமைந்த தூண் ஒன்றில் பத்து திருக்கரங்களுடன் ஊர்த்தவ தாண்டவர் தனது வலக்காலைத் தூக்கியவாறாய் நடனம் புரிகிறார். இத் தூணுக்கு மிக அண்மித்ததாயமைந்த பிறிதொரு தூணில் அச்சத்தினை விளைவிக்கும் வண்ணமாய் அகோர பாவத்துடன் காளியும் நடனமாடுகிறாள். இப்படிமத்தின் துடிப்பும் அங்க அசைவும் முகத்தில் தெறிக்கும் கோபக் கனலும் இன்றுவரை கலையுலகிற்கோர் மேன்மை காட்சியாய் விளங்குகின்றன. இந்திய கலை நுட்பத்தின் மேன்மையை உணர்த்த இச் சிற்பம் ஒன்றே போதும். சிவமும் சக்தியும் ஒன்றே என்கிற சைவ சித்தாந்த தத்துவார்த்த உண்மையினை வெளிப்படுத்துவதாய் சமநிலை சமவலு கொண்ட இப்படிமங்கள் அமைகின்றன. இப்படிம வெளிப்பாடுகள் ஆண்களும் பெண்களும் சமமான தகமைகளைக் கொண்டவர்கள் என்கிற செய்தியை உலக மாந்தர்க்கு உணர்த்துவதாய் அமைகின்றன. இந்திய கலை மரபில் கலைகளுக்கு கைவிலங்கு இல்லை. அது காலத்தின் தேவைக்கேற்றவாறாய் மாறிக் கொண்டு செல்லும். அது ஓர் இயங்கியல் தன்மை கொண்டது என்பதனை நடராச படிம வடிவ மாற்றங்கள் தெளிவுறுத்துகின்றன.

# தமிழகத்தில் முருக வழிபாடு

(ஆதி காலம் முதல் கி.பி. பதினான்றாம் நூற்றாண்டு வரை

அம்பிகை ஆனந்தகுமார்

## 1.1 முருக வழிபாட்டின் தொன்மை

தமிழகத்தில் முருக வழிபாடு கிறிஸ்து-வுக்கும் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னர் இருந்தே நிலவி வந்துள்ளது. பழந்தமிழ் மக்கள் ஆரம்பத்தில் இவ்வுலக இயற்கையைக் கூர்ந்து நோக்கி, இவ்வுலகத்தை ஒழுங்குற நடத்துவதற்கு ஒரு முழுமுதற் பொருள் இருத்தல் வேண்டும் என்றும் அப்பொருள் இவ்வுலகத்தில் உள்ள ஒவ்வொரு அணுவிலும் உள்ளீடாக உறைந்துள்ளது என்றும் கருதி, அப்பொருளைக் கந்தழி என்றும் பெயராலே வழங்கி வந்தனர். 'கந்தழி' பற்றிய குறிப்பு தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது. தொல்காப்பியர் பொருளதி-காரத்தில்,

கொடிநிலை கந்தழி வள்ளி யென்ற  
வடுநீங்கு சிறப்பின் முதலண ழுன்றங்  
கடவுள் வாழ்த்தொடு கண்ணிய வருமே

என்று கொடிநிலை, கந்தழி, வள்ளி என்னும் மூன்று வகையான வழிபாடுகளைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றார். உரையாசிரியரான நச்சினார்க்கினியர், கொடிநிலை என்பது சூரியனையும், கந்தழி என்பது உலகத் தோற்றத்துக்கும் அழிவுக்கும் காரணமாகி, பற்றுக்கோடின்றி அருவமாகித்தானே நிற்கும் தத்துவம் கடந்த பொருளையும், வள்ளி என்பது சந்திரனையும் குறிக்கும் என்று கூறியுள்ளார்.

பிற்காலத்தில் இக்கடவுள் பற்றிய சிந்தனை மிகுந்தபோது, எத்திசையிலும் புலனாகித் தெரிந்த அழகே அக்கடவுளின் தோற்றம் என்று கருதினர். மலைப்பக்கங்களிலே தோன்றிய இறைவனது தோற்றம் சிவந்த இளமை பொருந்திய வடிவமாகத் தோன்றியதைக் கண்டு தமிழ் மக்கள் அத்

தெய்வத்தைச் 'சேயோன்' என்னும் பெயராலும் அழகும் இளமையும் மணமும் பொருந்திய வடிவமாகத் தோன்றியமையைக் கண்டு 'முருகு' என்னும் பெயராலும் அழைத்து மகிழ்ந்தனர். சங்க இலக்கியங்கள் பலவற்றிலும் இவ்விரண்டு பெயர்களும் வழங்கி வந்துள்ளன.

இவற்றுள் 'முருகு' என்னும் சொல் பிற்காலத்தில் 'அன்' என்னும் ஆண்பால் விசுதி பெற்று முருகன் என்றாகியது. நிலத்தை நான்காக வகுத்த காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் முதன்முதலாகத் தோன்றிய முருகு என்னும் இறைபொருள், நானிலத்திலும் முதனிலமாகக் கொள்ளப்பட்ட மலைநிலத் தெய்வமாக வகுக்கப்பட்டது.

மற்றுமொரு வகையிலும் முருக வழிபாட்டின் தொன்மையை விளக்கிக் கூறலாம். சங்க காலத்தில் ஆரம்பகால வழிபாடுகள் மரங்களுக்குக் கீழ் கற்களை நட்டு வழிபடும் முறையாகக் காணப்பட்டது. இது 'கந்து' என்றழைக்கப்பட்டது. இக் கந்து வழிபாடு பற்றிய குறிப்புகள் திருமுருகாற்றுப்படை, பட்டினப்பாலை முதலிய நூல்களில் காணப்படுகின்றன. கந்து உருவம் மலர் முதலியவற்றால் ஒப்பனை செய்யப்பட்டு, விளக்கேற்றி வணங்கப்-பட்டமையைப் பட்டினப்பாலை (வரி 246-249) உணர்த்தி நிற்கின்றது.

முருகனும் ஆரம்ப காலத்திற் கந்து வழிபாட்டிற்குரியவனாகவே காணப்படுகின்றான். கடம்ப மரம் முருகனுக்கு உரியதாகக் கருதப்பட்டு வழிபடப்பட்டமையைச் சங்க இலக்கியங்களினூடாக அறிந்து கொள்கின்றோம். இதனால் முருகன் 'கடம்பன்' என்றும் சிறப்பிக்கப் படுகின்றான். மர வழிபாடு கிறிஸ்துவுக்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முற்பட்டது என்பதை

அகழ்வாய்வுகள் நிரூபிக்கின்றன. எனவே பண்டைத் தமிழர்கள் மத்தியில் நிலவிய கடம்ப மர வழிபாடும் முருக வழிபாட்டின் தொன்மையைப் புலப்படுத்தி நிற்கின்றது.

மேலும் சமஸ்கிருத மொழியில் எழுந்த பௌத்தாயன தர்ம சூத்திரத்தில் ஸ்கந்தன், சனத்குமாரன், விசாகன், ஷண்முகன், மஹா சேனன், சுப்ரமண்யன் ஆகிய பெயர்கள் முருகனைக் குறித்து வந்துள்ளன. பௌத்தாயன தர்ம சூத்திரம் கி.மு. நாலாம் நூற்றாண்டுக்கு முந்தியது என்று கருதப்படுகின்றது. சுப்பிரமண்யன் என்ற பெயர் தென்னிந்தியாவிற்கு சிறப்புற்றிருந்தமையை இந்நூல் விளக்கி நிற்கின்றது. எனவே கி.மு. நாலாம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னரேயே முருக வழிபாடு இந்தியா முழுவதிலும் வழக்கிலிருந்துள்ளமையை அறிந்துகொள்ளக் கூடியதாக உள்ளது.

மேலும், கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. முதலாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி வரையான காலப்பகுதியைப் பெருங்கற்காலம் என்பர். இக்காலப்பகுதியிற் பாத்திரங்களில் அல்லது தாழிகளில் இறந்தோரின் உடல்களை இட்டுப் புதைக்கும் முறை காணப்பட்டது. வட்ட வடிவமான இத்தகைய தாழிகள் திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் உள்ள ஆதிச்ச நல்லூரிற் பெருந்தொகையாகக் கிடைக்கப் பெற்றுள்ளன. இத்தகைய தாழிகள் பெருங் கற்காலத்திற்கு முற்பட்டவை என்றும் சில ஆய்வாளர்கள் கருதுவர்.

ஆதிச்சநல்லூர் நாகரிகத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் முருக வழிபாட்டை மேற்கொண்டிருந்தனர் என்பதற்கான சான்றுகள் இத்தாழிகளில் கிடைக்கப்பெற்றுள்ளன. முருகன் சேவலைக் கொடியாகவும் வேலை ஆயுதமாகவும் உடையவன். ஆதிச்ச நல்லூரில் இரும்பாலான வேல்களும் சேவற் சின்னம் பொறிக்கப்பட்ட உலோகப்பட்டங்களும் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ளன.

இவையனைத்தையும் நோக்கும் போது முருக வழிபாடு கிறிஸ்துவுக்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முற்பட்டது என்பதை நாம் உணர்ந்து கொள்ளலாம். பிற்காலத்தில் முருகக் கடவுளுக் கென்று பல குறிகளையும் அடையாளங்களையும் கோயில்களையும் முன்னோர் வகுத்துக்

கொண்டனர் என்பதைப் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் விளக்கமாகப் புலப்படுத்தி நிற்கின்றன.

## 1.2 வட இந்தியாவில் முருக வழிபாடு

வட இந்தியாவில் மிகப் பழங்காலத் தொட்டு குமார்க்கடவுள் வழிபாடு செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தமையைத் தொல்பொருட் சின்னங்கள், நூல்கள் என்பன சான்று பகன்று நிற்கின்றன. முருகன் என்னும் திருநாமம் தமிழ் நாட்டிலேயே மிகுதியாகப் பேசப்படுகின்றது. வட இந்தியாவில் முருகப் பெருமானது திருநாமங்களில் குமரன், சுவாமி, மஹாஸ்வாமி, ஸ்கந்தன், கார்த்திகேயன் ஆகிய பெயர்கள் அடிக்கடி பேசப்படுகின்றன. வட இந்தியாவில் வேத காலத்திற்கு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்தே ஸ்கந்த வழிபாடு தோற்றம் பெற்றிருக்கலாம் என்று எண்ணத்தோன்றுகின்றது.

வேத காலத்தில் ஸ்கந்தனை அக்கினி யுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்குகின்ற தன்மை மிகுந்து காணப்படுகின்றது. அதர்வ வேதத்தில் ஸ்கந்தன் அக்கினியின் புத்திரன் என்று வர்ணிக்கப்படுகின்றான். சதபத பிராமணத்தில் ஸ்கந்தன் உருத்திரனின் குமாரனாக அல்லது அக்கினியின் ஒன்பதாவது தோற்றமாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றான்.

சாந்தோக்கிய உபநிடதத்தில் நாரத முனிவர் ஒருமுறை மன அமைதியை இழந்து தவித்த வேளையில், முனிவர் சனத்குமாரரைச் சந்தித்து, "ஸ்கந்தனே ஓளி, ஞானம் என்பவற்றைத் தருபவன்" என்று கூறுகின்றார். எனவே உபநிடதங்களிலும் முருகன் சிறப்பிக்கப்படுகின்றமையைக் காண்கின்றோம்.

இராமாயணம், மகாபாரதம் ஆகிய இலக்கியங்களிலும் ஸ்கந்தனது பிறப்பு, தாரகாசுரனைக்கொன்றமை, கிரௌஞ்ச கிரியைப் பிளந்தமை முதலிய வரலாறுகள் மிகவும் விரிவாகப் பாடப்பட்டுள்ளன. இராமாயணத்திற் பாலகாண்டப் பகுதியில் இராமன் கௌசிக முனிவரை நோக்கி, கங்கையின் வரலாற்றையும், ஸ்கந்தருடைய பிறப்பையும் கூறும்படி கேட்ட போது கௌசிக முனிவர் ஸ்கந்தரது வரலாற்றை விரிவாகக் கூறுகின்றார். மகாபாரதத்தின் சல்ய பர்வத்தில் ஜனமேஜயர் குமாரக் கடவுளது

பிறப்புப் பற்றி வைசம்பாயனரை வினவ, அவர் குமாரக் கடவுளது பிறப்பு பற்றிய விரிவான விளக்கத்தினைக் கொடுக்கின்றார்.

வடமொழிப் புராணங்களில் மச்ச புராணம், பத்ம புராணம், மார்க்கண்டேய புராணம், வாயு புராணம் என்பவற்றிலும் ஸ்கந்தனைப் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

வடஇந்தியாவை அரசாண்ட மன்னர் பலர் ஸ்கந்தனை வழிபட்டதற்குச் சான்றுகள் உள்ளன. குஷாண மன்னனான குவிஷ்கனின் நாணயங்களில் முருகனது உருவம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இது போன்றே யௌதேயர்களும் தமது நாணயங்களில் முருகனது திருவுருவத்தை மயிலுடன் இணைத்துப் பொறித்தனர். யௌதேயர்களது வெள்ளி நாணயங்கள் சிலவற்றில் முருகன் ஆறு முகங்களை உடையவனாகப் பொறிக்கப்பட்டுள்ளான். குப்த மன்னர்களுள் முதலாம் குமாரகுப்தன் முருகன் மீது ஈடுபாடுடையவனாக விளங்கினான். 'குமாரர்' என்னும் அவனது பெயரும் 'ஸ்கந்தர்' என்னும் அவனது மகனது பெயரும் அவர்கள் முருகனை வணங்கியுள்ளனர் என்பதைக் காட்டுவதோடு, குப்தர் காலத்தில் முருகனது இவ்விரு நாமங்களும் பெற்றிருந்த செல்வாக்கினையும் புலப்படுத்தி நிற்கின்றன.

மேலும், முதலாம் குமாரகுப்தனது நாணயங்கள் சிலவற்றிலே மயிலின் உருவம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே, இவன் முருகக் கடவுளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்துள்ளான் என்பது தெரிகின்றது. குப்தர் காலத்தில் வாழ்ந்த வராகக் கருதப்படும் மகாகவியான காளிதாசர் குமாரசம்பவம் என்னும் மகா காவியத்தை இயற்றியருளினார். அதிற் குமாரக் கடவுளின் உற்பத்தியைக் கவிநயம்பட வர்ணிக்கின்றார்.

ராஜஸ்தானில் குப்தர் காலத்தைச் சேர்ந்ததாகக் கருதப்படும் குமரக்கடவுளது படிமங்கள் சில கிடைக்கப்பெற்றுள்ளன. நாகர் (Nagar) என்னுமிடத்தில் இரண்டு கரங்களுடன் கூடிய, மயில் மீது அமர்ந்தவண்ணமுள்ள ஸ்கந்தனது புடைப்புச் சிற்பமொன்று உள்ளது. இதில் ஸ்கந்தனது கையில் வேல் உள்ளது. ராஜஸ்தானிலுள்ள ஜலவார் (Jhalawar) தொல்பொருட்காட்சிக் கூடத்தில் ஸ்கந்தனின் மற்றுமொரு படிமம் உள்ளது. இப்படிமம் அர்த்த நாரீஸ்வர வடிவத்திலுள்ளது. இரு கரங்களுடன்

கூடியதாக, மயிலின் முன்னால் நிற்பதாகப் படைக்கப்பட்டுள்ள இப் படிமத்தின் இடது பக்கம் ஸ்கந்தமாதாவாக (பார்வதி) வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. இது குப்தர் காலப் பிற்பகுதியைச் சேர்ந்ததாக இருக்கலாம்.

ராஜஸ்தானைச் சேர்ந்த பைராத்தில் (Bairat) கிடைக்கப்பெற்ற குப்தர் காலத்தைச் சேர்ந்ததாகக் கருதப்படும் மூன்று முகங்களுடன் கூடிய மயில்மீது அமர்ந்தவண்ணமுள்ள ஸ்கந்தனின் படிமம் ஜெய்ப்பூர் (Jaipur) மத்திய கண்காட்சிக் கூடத்தில் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றது. ஸ்கந்தனுக்குப் பின்னால் காந்தர்வர்களும், இரு புறங்களிலும் நீண்ட தாடியுடன் கூடிய முனிவர்களும் உள்ளனர். மற்றுமொரு படிமம் ககுனியில் (Kakuni) கண்டெடுக்கப்பட்டு, கண்காட்சிக் கூடத்திற் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றது. இப்படிமம் சிவந்த மண் கல்லிற் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. முருகன் மயில் மீது அமர்ந்த வண்ணமாக, இடது கைகளிலொன்றில் ஒரு சிறிய பாத்திரத்தைத் தாங்கிய வண்ணம் மயிலுக்கு உணவூட்டுவதாக வடிவமைக்கப்பட்டுள்ள இப் படிமம் கலையம்சம் பொருந்தியதாகும்.

முருக வழிபாடு வட இந்தியாவில் தனித்துவம் மிக்கதொரு சமய மரபாக வளர்ந்து வந்த அதேசமயத்தில் தென்னிந்தியாவிலும் முருகவழிபாட்டின் தோற்றம், வளர்ச்சி என்பன விதந்து கூறத்தக்க வகையில் தனிச் சிறப்பம் சத்துடன் விளங்கின. கிறிஸ்து சகாப்தத்தில் வடநாட்டு மரபும் தென்னாட்டு மரபும் ஒன்றுடன் ஒன்று கலக்கப்பெற்று முருகனுக்கென பல புதிய சிறப்புத் தன்மைகளும் அங்க அடையாளங்களும் வகுக்கப்பெற்றன.

### 1.3 பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் முருக வழிபாடு

தமிழ் இலக்கியங்களில் பல முருகப் பெருமானது தோற்றம், சிறப்பு, அருட்டிறம் முதலியவற்றைப் போற்றிப் பாடுகின்றன. பழந்தமிழ் இலக்கியங்களுள் எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு நூல்களிலும்; தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம் ஆகிய நூல்களிலும் முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்பான செய்திகள் உள்ளன.



எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு நூல்களுள் திருமுருகாற்றுப்படையும், பரிபாடலும் பிரதானமானவை. இவை இரண்டுமே வழிபாடு பற்றிய நூல்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஏனைய எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு நூல்கள், திருமுருகாற்றுப்படை, பரிபாடல் என்பவற்றை விடக் காலத்தால் மிக முற்பட்டவை. அவற்றில் ஊர்கள், சமுதாயங்கள் பற்றிய வர்ணனைகளிலே முருக வழிபாடு பற்றிய செய்திகள் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. இந்நூல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு பழந்தமிழ் மக்களிடையே நிலவிய முருக வழிபாட்டின் சிறப்பியல்புகளை அக்காலச் சமூகப் பின்னணியில் நோக்குதல் இங்கு பொருத்தமானது.

தொல்காப்பியத்தில், "சேயோன் மேய மைவரையுலகமும்" என்னுங் குறிப்பு வருகின்றது. இங்கு 'சேயோன்' என்பது முருகனைக் குறித்து நிற்கின்றது. எனவே, முருகன் மலையும் மலை சார்ந்த இடமுமாகிய குறிஞ்சி நிலத்துக்குரிய சிறப்பான தெய்வமாகப் பழந்தமிழரிடையே போற்றப்பட்டுள்ளான். குன்றுகள் இருக்கும் இடமெல்லாம் குமரன் இருப்பான் என்பது நம்பிக்கை. இதனாலேயே முருகனுக்குக் குன்றக்கிழவன் என்னும் பெயரும் வழங்கப்படுகின்றது. குன்றக்கிழவன் என்றால் குன்றங்களுக்கு உரிமையாளன் என்று பொருள் படும். திருமுருகாற்றுப்படையில் நக்கீரர் குன்று தோறாடல் என்னும் பகுதியில் முருகன் குன்றுகளிலெல்லாம் ஆடற்கோலங் கொண்டு நிற்பதாகப் பாடுகின்றார். (வரி 198 - 217)

குறிஞ்சி நிலத்துக்குரிய சிறப்பான தெய்வமாக முருகன் விளங்கிய போதிலும், பழந்தமிழ் மக்கள் நில வேறுபாடின்றி முருகனைத் துதித்தமையைத் திருமுருகாற்றுப்படை முதலிய இலக்கியங்கள் விளக்குகின்றன. முருகன் உறையும் பிற இடங்களாக வேலன் வெறியாடும் இடம், காடு, சோலை, ஆற்றிடைத்திட்டு, ஆறு, குளம் என்பவற்றை நக்கீரர் குறிப்பிடுகின்றார். (வரி 218 - 226). குறுந்தொகையிலுள்ள கடவுள் வாழ்த்துப் பாடலில் முருகன் இவ்வுலகம் முழுமைக்குமான தெய்வமாக வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளான். முருகப்பெருமானது பாதுகாப்பின் கீழ் இவ்வுலகம் உள்ளது என்று அப்பாடல் முடிவடைகின்றது. கடற்கரையில் குழல், யாழ்,

முழவு, முரசு முதலிய வாத்தியங்கள் ஒலிக்க, மலைநிலக் கடவுளான முருகன் வெறியாடு மகளிரோடு கடற்கரையிலமர்ந்து விழாக் கொண்டாடிய காட்சியைப் பட்டினப்பாலையிற் காணலாம். (வரி. 154 - 158). எனவே, பழந்தமிழ் மக்கள் நில வேறுபாடின்றி முருகனை வணங்கியுள்ளனர் என்பது தெளிவாகின்றது.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் முருகனைக் குறிப்பதற்குச் செவ்வேள், சேயோன் ஆகிய இரு திருநாமங்களும் மிகுதியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தொல்காப்பியர் கூறும் சேயோனையே பரிபாடல் 'சேய்' என்று குறிப்பிடுகின்றது. சேய் என்பதற்கு மகன், சேய்மை, செந்நிறம் என்ற பொருள்களுண்டு. பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் முருகனைச் சிவந்த நிறமானவனாகக் கருதியே 'சேய்' என்று சிறப்பிக்கின்றன. பரிபாடலில் முருகன் செவ்வேள் என்ற பெயரிற் குறிப்பிடப்படுகின்றான். வேள் என்பது மன்மதனைக் குறிக்கும். சிறந்த ஆண்மகன் என்னும் பொருளையும் இது தரும். எனவே செவ்வேள் என்னும் நாமம் முருகன் சிவந்த நிறமுடைய சிறந்த ஆண்மகன் என்பதை உணர்த்தி நிற்கின்றது.

பழந்தமிழ்மக்கள்காலையிலும் மாலையிலும் படரும் இளங்கதிரவனின் செந்நிற ஒளியைக் கண்டு உள்ளத்தைப் பறிகொடுத்தனர். அக்காட்சியினூடாக மயில் மீது அமர்ந்து வரும் முருகப்பெருமானைக் கண்டனர். எனவேதான், அவனைச் செவ்வேள் என்று போற்றினர். பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் பலவற்றில் செந்நிறக் கிரகணங்களுடன் கூடிய சூரிய உதயமானது சேயோனான முருகனுக்கு ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது. திருமுருகாற்றுப்படையில் நக்கீரர் முருகனின் எழிலார்ந்த தோற்றத்தைச் செஞ்ஞாயிறுடன் ஒப்பிட்டு அவனை 'அவிர்ஒளி' எனச் சிறப்பிக்கின்றார். நக்கீரர் தாம் வழிபடும் முருகப் பெருமானைப் பரத்துவமுடைய முழுமுதற் பொருளாகவே கண்டார் என்பதற்கு இத்தொடர் சான்றாக அமைந்துள்ளது. பரிபாடலிற் செவ்வேளின் மேனி கதிரவனின் ஒளியைப் போன்றது என்பதை, 'ஞாயிற்றோர் நிறந்தகை' (பாடல் 5: வரி-12) எனவும், செவ்வேளின் மேனியைத் தீயின் நிறத்திற்கு ஒப்பிட்டு, 'உருவும் உருவத் தீயொத்தி' (பாடல் 19: வரி-99) எனவும் குறிப்பிடுகின்றனர். அத்துடன் பரிபாடலிலே

கதிரவனின் ஒளிமண்டலத்தை முருகப் பெருமானது ஆறுதலைகளுக்கும் உவமையாகக் கூறியுள்ளனர் (பாடல் 5: வரி-10).

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதாக வேலன் வெறியாட்டும் குரவைக் கூத்தும் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளன. குறிஞ்சி நில ஆடவர்களுக்குரிய பிரதான தொழில் வேட்டையாடலாகும். அவர்கள் வேலை முக்கிய கருவியாகப் பயன்படுத்தினர். தங்கள் உயிர் காக்கும் வேற்படையைத் தாம் வழிபட்ட முருகன் கையிலிருத்தினர். இதனால் வேலேந்திய முருகன் 'வேலன்' எனப்பட்டான். பின்னர் அவனைப் பூசனை புரியும் பூசாரியும் வேலன் எனப்பட்டான். மக்கள் தமக்குக் குறைகள் உண்டானபோது அக்குறை முருகனால் நேர்ந்தது என்று கருதிப் பூசாரியாகிய வேலனைக் கொண்டு அருள்வாக்குப் பெற்றனர். அதன்போது முருகப் பெருமான் வேலன் மேல் எழுந்தருள்வான். அதனால் வேலன் தன்னை மறந்து கூத்தாடுவான். அதனை, 'வேலன் வெறியாட்டயர்தல்' என்பர். இதுபற்றிய குறிப்புகளைக் குறுந்தொகை, அகநானூறு, நற்றிணை முதலிய இலக்கியங்களிற் காணலாம். வெறியாடும் களம் நல்ல முறையிலே அமைக்கப்பெற்று, அதிலே வேலனை நிறுத்தி, அதற்குக் கண்ணி சூட்டி, வளம் பொருந்திய கோயிலிலே ஆரவாரம் உண்டாகுமாறு வேலின் புகழைப்பாடி, வேலனுக்குப் பலிக்கொடையிட்டு, சிவந்த குருதியைக் கலந்து தூவி முருகனை வழிபட்ட செய்தியை அகநானூறு தெரிவிக்கின்றது. வேலன் வெறியாடிய இடந்தோறும் செந்நெல்லின் வெண்ணிறப் பொரிகள் சிதறிக்கிடக்கும் என்றும் குறுந்தொகை குறிப்பிடுகின்றது. கார்காலத்தில் மலர்கின்ற நறிய கடம்பாலையைச் சூடிக்கொண்டு வேலன் முருகனை வேண்டி நிற்க, அவ்வெறியாடு களத்திலே கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்ற பலியைப் பெறுவதற்காக முருகன் வருவான் என்று நற்றிணை குறிப்பிடுகின்றது.

திருமுருகாற்றுப்படையிலே குறமகள் ஒருத்தி வெறியாட்டயர்ந்த செய்தி கூறப்படுகின்றது. "வழிபாடு இயற்றும் குறமகள் கோழிக் கொடியை நட்டு, அதன்மீது நெய்யோடு வெண்கடுகை அப்பி, மலர், பொரி என்பவற்றைத்

தூவி, ஆட்டுக்கடாவின் குருதி கலந்த வெள்ளரிசிச் சோற்றைப் பிரம்புக் கூடைகளில் இட்டுப் படைத்து, மஞ்சளும் சந்தனமும் தெளித்து, அலரி மாலையைத் தொங்க விடுவாள். பின்பு, அவள் ஊர்களை வாழ்த்தி, நறும் புகை காட்டிக் குறிஞ்சிப் பண் பாடுவாள். இதன் போது இசைக் கருவிகள் முழங்கும். பின்னர் குறமகள் முருகக் கடவுளை வந்தருளும்படி வேண்டுவாள். இவ்வாறு குறவர் முருகனை வழிபட அவர்தம் வழிபாட்டை மகிழ்ந்து ஏற்று, அவர்கள் விரும்பும் வரங்களை முருகன் வழங்கியருளுவான்" என்று திருமுருகாற்றுப்படை வெறியாட்டைச் சிறப்பிக்கின்றது. (வரி 227 - 249) சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள குன்றக்குரவை என்னும் பகுதியிலும் வெறியாட்டயர்தல் பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. தலைவியின் காதல் நோயினை அறியாத அவளது தாய், "முருகன் வந்து அணங்கினான்" என்றெண்ணி அதனைப் போக்க வேலனைக் கொண்டு வெறியாட்டுதலை நிகழ்த்துவிக்கின்ற தன்மையைக் குன்றக் குரவையின் காண்கின்றோம்.

குரவைக் கூத்தும் முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதாகும். முல்லைநிலத்தில் ஆயர் குலத்தவர் கண்ணபெருமானுக்காக ஆய்ச்சியர் குரவையாடுவர். குறிஞ்சி நிலத்தில் முருகனுக்காகக் குன்றத்து மக்கள் குன்றக் குரவையாடுவர். குரவைக் கூத்து எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதினமரேனும் கைகோத்தாடும் கூத்தாகும். காலைப்பொழுதில் மது அருந்திய குறவர் தம் மனைவியரோடு சேர்ந்து மான்தோல் போர்த்துச் செய்யப்பட்ட சிறுபறையை முழங்கிக் கொண்டு மலையுச்சியிற் குரவையாடியதாக மலைபடுகடாம் (வரி 320 - 322) கூறுகின்றது. ஏதேனும் துன்பம் நேரிடின் அது முருகன் கோபத்தால் நேர்ந்ததாக முருகனுக்குப் பூசை செய்யும் வேலன் மக்கட்கு கூறுவான். அத்துன்பம் நீங்குவதற்காக அவன் குறிஞ்சிப்பூ மாலையைச் சூடிக்கொண்டு, வேலைக் கையிலே தாங்கி, முருகனைத் தன் உடலிலே நிறுத்தி வழிபாடு செய்வான். அப்போது மகளிர் மன்றுகள் தோறும் குரவைக் கூத்தாடுவர் என்று மதுரைக் காஞ்சி (வரி 611 - 615) குறிப்பிடுகின்றது. நெய்தல் நிலத்திலே பரதவப் பெண்களும் குரவையாடுதல் வழக்கம் என்ற செய்தியை மதுரைக்காஞ்சியிற் (வரி 96 - 97) காணலாம்.

திருமுருகாற்றுப்படையிலே குன்று தோறாடல் என்னும் பகுதியில் குரவைக் கூத்து பற்றிய செய்திகளை நக்கீரர் தருகின்றார். "வேடுவர் தொண்டகம், பறை என்பவற்றை முழங்கிக் குரவைக் கூத்தாடுவர். வெறியாடும் வேலன் தக்கோலக்காயையும், மல்லிகையையும், வெண்டாளியையும் பச்சிலைக்கொடியாற் கட்டித் தலையில் அணிந்து விளங்குவான். குரவையாடும் பெண்கள் மணமுள்ள மலர்களால் ஆன மாலையைக் கூந்தலில் முடித்துக்கொள்வர். குளிர்ந்த தழை உடையை இடையில் அணிந்து கொள்வர். இம்மகளிரோடு வேலனும் ஆடிப் பாடுவான்" என்று (வரி 190 - 217) திருமுருகாற்றுப் படை கூறுகின்றது.

சிலப்பதிகாரத்தில் இருபத்திநான்காவது காதையாக விளங்கும் குன்றக் குரவையில் முருக வழிபாடு பலபடியாகப் புகழ்ந்து பாடப்பட்டுள்ளது. இக்காதை அகத்துறைப்பாடலையும் தெய்வம் பரவலையும் ஒருங்கே தருகின்றது. மதுரை மாநகரை அழித்த பின்னர் கண்ணகி திருச் செங்குன்றினை வந்தடைகின்றாள். மலர்கள் நிறைந்த வேங்கைமரம் ஒன்றின் அடியிலே சென்று நிற்கின்றாள். மதுரையில் தெய்வம் கூறியதைப்போன்று, கோவலன் இறந்துபதினான்கு நாட்கள் கழிந்திருந்தன. வானுலகத்திலிருந்து கோவலன் வர, அவனுடன் கண்ணகியும் விமானம் ஏறி வானகம் நோக்கிச் செல்கின்றாள். இதனைக் கண்ட மலைவாழ் வேட்டுவரும் வேட்டுவிச்சியரும் இவள் பொருட்டுக் குரவைக் கூத்து நிகழ்த்துகின்றனர். இக்கூத்தில் முருகனின் சிறப்பை விரித்துரைக்கும் பாடல்கள் பலவற்றைப் பாடுகின்றனர். மேலும் அகப்பொருட் சுவை நிரம்பிய பாடல்கள் சிலவற்றையும் முருகனோடு தொடர்புபடுத்திப் பாடுகின்றனர். எனவே, வேலன் வெறியாட்டயர்தல், குன்றக் குரவை ஆகியன மூலமாக நாட்டுப்புற மக்களிடையே முருக வழிபாடு பெற்றிருந்த மிகுதியான செல்வாக்கு எமக்குப் புலனாகின்றது.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் சில துணங்கைக் கூத்தை முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்புபடுத்துகின்றன. திருமுருகாற்றுப்படையில் முருகன் அசுர கணங்களையும் குரனையும் வெற்றி கொண்ட வரலாற்றோடு துணங்கைக் கூத்தும் இணைத்துப் பேசப்படுகின்றது. குரனும் அசுர கணங்களும் அழிந்த போது அசுரப் பிணக் குவியலைப் பேய்

மகள் ஒருத்தி உண்டு மகிழ்கின்றாள். வறண்ட தலைமுடியையும், ஒழுங்கற்ற பற்களையும், சினம் மிக்க கண்களையும், சொரசொரப்பான வயிற்றையும், அச்சந்தரும் நடையையும் உடைய அப்பேய்மகள் குரனை வெற்றிகொண்ட போர்க்களத்திலே நிணத்தைத் தின்று அதனால் ஏற்பட்ட மகிழ்ச்சியினால் முருகனையும் போர்க்களத்தையும் போற்றிப் பாடித் துணங்கைக் கூத்தை ஆடுகின்றாள். இதனைத் திருமுருகாற்றுப்படை (வரி 45 - 56) விரிவாக எடுத்துக் கூறுகின்றது.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் முருகன் போர்த்தெய்வமாகவும் கருதப்பட்டான். வெற்றித் தெய்வமான கொற்றவையே அவனது தாய் என்று திருமுருகாற்றுப்படை (வரி 258) சிறப்பிக்கின்றது. மலைபடுகடாம், புறநானூறு, அகநானூறு முதலிய இலக்கியங்கள் முருகன் போர் வன்மை மிக்கவன் என்பதையும் போரையே விரும்புவன் என்பதையும் புலப்படுத்துகின்றன. பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் பலவற்றிலும் போருக்குப் புறப்படும் அரசனுடைய சீற்றம் முருகனின் கடுஞ் சீற்றத்துக்கு ஒப்பாகக் கூறப்படுகின்றது.

தமிழர்கள் தமக்குள் உண்டாகும் சிறு நம்பச் சச்சரவுகளுக்காகவும் முருகன் மேல் ஆணையிடுவார்கள் என்பதைப் பரிபாடலிலுள்ள நல்லந்துவனாரின் ஆறாம், எட்டாம் பாடல்கள் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. எட்டாம் பாடலிலே தோழி தலைவனை நோக்கி, "என்னை அருளி அருள் முருகு சூள் சூளின் நின்னை அருளில் அணங்கான் மெய்வேல் தின்னும்" (வரி 65 - 66) என்று கூறுகின்றாள். இதனால் தம்மால் விரும்பப்படும் முருகன் மீது பொய் ஆணையிட்டால் பெருந்தீங்கு விளையும் என்னும் அச்சம் கலந்த நம்பிக்கை அக்கால மக்களிடையே இருந்துள்ளது என்பது தெளிவாகின்றது.

நல்ல கணவன் வேண்டும் என்போரும், வெளியூருக்குச் சென்ற கணவன் இனிதே திரும்ப வேண்டும் என்போரும், தமக்குக் கர்ப்பம் உண்டாக வேண்டும் என்போருமாகப் பல மகளிர் முருகப் பெருமானை வழிபடுகின்ற தன்மையைப் பரிபாடலிலுள்ள எட்டாம் பாடல் (வரி 103 - 108) விளக்குகின்றது.

தமிழருடைய பழம்பெருந் தெய்வமான முருகன் பழந்தமிழர் காலத்தின் பிற்பகுதியில்

வடஇந்தியத் தெய்வமான கார்த்திகேயனோடு தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றான். இதற்குத் திருமுருகாற்றுப்படை, பரிபாடல், சிலப்பதிகாரம் ஆகிய நூல்கள் சான்று பகர்கின்றன. திருமுருகாற்றுப்படையில் 'திருச்சீரலைவாய்' ன்னும் பகுதியில் முருகன் முதன்முதலாக ஆறுமுகனாகக் காட்சிதருகின்றான். முருகனது ஆறுமுகங்களின் செயற்பாடுகளை நக்கீரர் பன்வருமாறு முறையே குறிப்பிடுகின்றார்:

முருகனின் ஆறுமுகங்களில் ஒரு முகம் இருள் சூழ்ந்த உலகில் ஒளியைப் பரப்பும், ஒரு முகம் பக்தர்களை விரும்பிச் சென்று அவர்கள் வேண்டும் வரங்களைக் கொடுக்கும், ஒரு முகம் அந்தணர் வேள்விக்கு நலம் உண்டாக்கும், ஒரு முகம் மெய்ப்பொருள் உணர்த்தித் திங்கள் போலத் திசைகளை விளக்கமுறச் செய்யும், ஒரு முகம் வெகுளிகொள் நெஞ்சுடன் பகைவரை மாய்த்துக் களவேள்வி செய்யும், ஒரு முகம் குறவர் மகள் வள்ளியுடன் மகிழ்ந்திருக்கும்

என்று ஆறுமுகங்களின் பெருமையை நக்கீரர் விரித்துரைக்கின்றார் (வரி 83 - 103) பரிபாடல், சிலப்பதிகாரம் ஆகிய இலக்கியங்களிலும் முருகன் ஆறுமுகனாகக் காட்சியளிக்கின்றான்.

இவ்வாறு வடஇந்திய மரபு கலக்கப்பெற்ற நிலையில் முருகன் ஆறுமுகனாகக் காட்சி பளித்த போது குறிஞ்சி நில மக்கள் தமது அன்றாட வாழ்க்கையோடு தொடர்புடைய அனைத்தையும் முருகனுக்குச் சாற்றி மகிழ்ந்தனர். தாங்கள் பயன்படுத்திய படைகளான வேல், வாள், ஈட்டி, கோடரி முதலியவற்றையும் மறி, சேவல், மான் முதலிய சின்னங்களையும் ஆறுமுகன் தனது பன்னிரு கைகளிலும் தாங்கும் படைகளாகப் படைத்தனர். அவனுடைய பன்னிரு தோள்களையும் குறிஞ்சி நிலத்துக்குரிய 'முழவு' என்னும் இசைக்கருவிக்கு ஒப்பிட்டுப் பாடினர். தங்கள் உடலில் தாம் பெற்ற வீரத் தழும்புகளை முருகனுக்கும் ஏற்றி அவனது மார்பில் வெற்றித் தழும்புகள் நிரம்பிக் கிடந்தன என்று பாடினர். தங்கள் நிலத்தில் வசித்த மிகப்பெரிய விலங்கான யானையை அவனுக்கு ஊர்தி யாக்கினர். மலைவாழ் குறவர் மகளான வள்ளியை முருகனுக்கு மணம் செய்வித்தனர். குறிஞ்சி நிலத்தில் இலகுவிற கிடைக்கக் கூடியதாகவிருந்த காந்தள், கடம்பு, வெட்சி

முதலிய மலர்களைத் தூவி வழிபட்டனர். தாங்கள் உண்ட தேன், தினை, மறியின் குருதி ஆகியவற்றையே முருகனுக்கும் படைத்தனர். இவ்வாறு மலைவாழ் மக்கள் தங்கள் நாளாந்த வாழ்வோடு தொடர்புடைய பொருட்களாலேயே முருகனைக் கண்டதன் மூலம் வடஇந்திய மரபுடன் தமிழ்மரபையும் இணைத்துக் கொண்டனர்.

திருமுருகாற்றுப்படையும் பரிபாடலும் சிலப்பதிகாரமும் முருகப்பெருமானது பிறப்புப் பற்றிய விளக்கத்தை வடமொழி இலக்கியங்-களைப் பின்பற்றியே தருகின்றன. இதன் அடிப்படையிலே திருமுருகாற்றுப்படை முருகனை, 'அறுவர் பயந்த ஆறமர் செல்வன்' (வரி 255), 'ஆவிகெழு கடவுட் புதல்வன்' (வரி 256), 'இழையணி சிறப்பிற் பழையோள் குழவி' (வரி 259), 'மால்வரை மலைமகள் மகன்' (வரி 257), 'வானோர் தானைத் தலைவன்' (வரி 260) முதலிய பெயர்களாற் சிறப்பிக்கின்றது. பரிபாடலிலும் எட்டாம் பாடல் செவ்வேளது பிறப்பைப் பற்றிய வரலாற்றை வடமொழி இலக்கியங்களைப் பின்பற்றிச் சிற்சில மாற்றங்களோடு தருகின்றது. சிலப்பதிகாரத்தில், "சரணப்பூம் பள்ளியறைத் தாய்மார் அறுவர் திருமுலைப்பால் உண்டான் திருக்கைவேலன்றே" (குன்றக் குரவை - 10) என்று முருகனது பிறப்புக் கூறப்படுகின்றது. மேலும் இம் மூன்று இலக்கியங்களிலும் வடமொழி இலக்கி யங்களைப் பின்பற்றி முருகனைச் சிவனோடு தொடர்புபடுத்தி நோக்கும் தன்மையும் காணப்படு கின்றது. 'ஆல் கெழு கடவுட் புதல்வன்' (வரி 256) என்று திருமுருகாற்றுப் படையிலும், 'மணிமிடற் றண்ணற்கு மதியாரற் பிறந்தாய்' (பரி.9 : வரி 7) என்று பரிபாடலிலும், 'ஆலமர் செல்வன் புதல்வன்' (குன்றக்குரவை 13 - 15) என்று சிலப்பதிகாரத் திலும் முருகன் சிறப்பிக்கப்படுகின்றான்.

தமிழ்நாட்டில் நடைபெற்ற வடஇந்தியச் செல்வாக்குக் காரணமாகப் பிற்கால இலக்கியங்கள் குறிஞ்சிநிலக் கடவுளான முருகனுடைய மனைவியாகிய வள்ளியையும் வடஇந்தியத் தெய்வமான கார்த்திகேயனுடைய பட்டத்தரசியாகிய தெய்வானையையும் ஒருங்-கிணைத்து முருகனுடைய காதல் மனைவி-யராகவும் பட்டத்தரசிகளாகவும் சிறப்பிக்கின்றன. முதல் மனைவியாகிய தெய்வயானை, இந்திரன் மகளாகவும் வேற்று நாட்டைச் சேர்ந்தவளாகவும்



விளங்குகின்றாள். இரண்டாவது மனைவியாகிய வள்ளி, தமிழ்மண்ணைச் சேர்ந்தவளாகவும் குறவர் மகளாகவும் திகழ்கின்றாள். பரிபாடலில் ஒன்பதாம் பாடலில் நல்லந்துவனார் முருகப் பெருமான் வள்ளிநாயகியைக் காதலித்துத் திருமணம் செய்துகொண்டமையையும் இதனை அறிந்ததும் தெய்வயானையம்மையாருக்குச் சினம் ஒரு புறமும் அழகை மறுபுறமும் எழுந்து வருந்தியமையையும் அதனால் வள்ளியும் தெய்வ யானையும் தம்முட் போரிட்டுக் கொண்டமையையும் கற்பனை கலந்து நகைச்சுவையுடன் விளக்கு கின்றார். வள்ளியும் தெய்வயானையும் தம்முட் போரிட்டமையால் அவர்கள் இருவரது மயில்களும் தம்முட் பொருதின, கிளிகளும் பகைத்தன, இருவர் வண்டுகளும் பொருதின, இருவர் தோழிகளும் போரிட்டனர் என்று கூறி இறுதியில் வள்ளி வெற்றி பெற்றாள் என்று கூறுகின்றார்.

இப்பாடலின் உட்பொருளை ஆராய்ந்-தறிந்த கமில் வி. சுவலபில், "இச்சண்டை தமிழ் மண்ணுக்குரியவளான வள்ளிக்கும், வேற்று மண்ணைச் சேர்ந்த தெய்வயானைக்கும் நடந்தது. இது இருவேறு பண்பாட்டிற்கிடையே நிகழ்ந்த சண்டையையே காட்டுகின்றது. தமிழுக்கும் வடமொழிக்கும் இடையே நிகழ்ந்த சண்டையையே காட்டுகின்றது. களவிற்கும் கற்பிற்கும் காதலுக்கும் காமத்துக்கும் இடையே நிகழ்ந்த போரைக் காட்டுகின்றது. இதில் உண்மைக் காதல் வாழ்வு வெற்றிபெற்றதாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது" என்று கூறுகின்றார்.

தமிழர்களுக்குச் சிறப்பாகக் காணப்பட்ட வழிபாட்டு முறைகளான வேலன் வெறியாட் டயர்தல், குன்றக்குரவை முதலியவற்றோடு வைதீக நம்பிக்கைகள் இணைக்கப்பட்டு முருக வழிபாடு மேல்நிலையாக்கம் பெறுகின்ற தன்மை யையும் இக்காலப் பகுதியிற் காண்கின்றோம். திருமுருகாற்றுப்படையிலுள்ள திருவேரகம் என்னும் பகுதியில் இப்பண்பு துலக்கம் பெறுகின்றது. திருவேரகத்திற் குலத்தாலும் ஒழுக்கத்தாலும் சிறந்த அந்தணர்கள் முருகனை வழிபட்டு நின்றனர். நாற்பத்தெட்டு ஆண்டுகள் பிரமச்சரியம் காத்த இந்நான்மறையாளர்கள் வேதமந்திரங்களாலும் தோத்திரங்களாலும் முருகனை வழிபடுகின்றனர். சடாச்சர மந்திரத்தை உச்சரித்து, மலர் தூவி வணங்குகின்றனர்.

இதனால் முருகன் மகிழ்ந்து திருவேரகத்தில் எழுந்தருளுவான் என்று திருமுருகாற்றுப்படை கூறுகின்றது (வரி 177 - 189). பழமுதிர்ச்சோலை என்னும் பதியில் முருகன் அந்தணர்களின் செல்வம் (வரி 263) என்று போற்றப்படுகின்றான். முருகன் ஒப்பற்ற புகழை உடைய அந்தணர்களது வாழ்வோடு பொருந்தியிருப்பவன் என்று பரிபாடல் (பாடல் 14:வரி 27-28) சிறப்பிக்கின்றது.

எனவே, பிற்காலத்தில் முருக வழிபாட்டுடன் வைதீக நம்பிக்கைகள் இணைக்கப்படுகின்றமை தெளிவாகின்றது. இம்மாற்றத்தின் காரணமாகப் பழந்தமிழ் மக்கள் மத்தியில் நிலவிய வேலன் வெறியாட்டயர்தல், குன்றக்குரவை முதலியன காலப்போக்கில் வழக்கொழிந்து விட்டன. சிலப் பதிகாரத்தில் குன்றக் குரவையாடும் மகளிர், "வேலன் மீது முருகன் வெளிப்படுவானாயின் அவன் மடையன் அன்றோ" என்று கூறி வியக்கின் றனர். அதேசமயம் சிலப்பதிகாரத்திற் கடலாடு காதையில் முருகனுக்குரிய கூத்துக்களாகத் துடி, குடை ஆகியவற்றை இளங்கோ அடிகள் அறிமுகப்படுத்துகின்றார். இவை வேத்தியல் மரபைச் சேர்ந்தவையாகக் காணப்படுகின்றன. பெருங்கடலின் நடுவினிலே நீரின் அலையையே அரங்கமாகக் கொண்டு நின்று எதிர்த்து முன்னின்ற சூரபன்மனின் வலிமையை வென்ற முருகன் துடிக் கூத்தினையும், படைகளைக் களத்திலே போட்டுவிட்டு அவணர்கள் வருத்த முற்று வாடும்படியாகக் குடையை முன்னே சாய்த்து முருகன் குடைக் கூத்தினையும் ஆடு வதாக இளங்கோவடிகள் கூறுகின்றார். எனவே வைதீக வழிபாட்டு முறைகளின் வளர்ச்சியோடு பொதுவியலைச் சேர்ந்த வேலன் வெறியாட் டயர்தல், குன்றக் குரவை முதலியன பழிக்கப் பட்டு, வேத்தியல் மரபு அறிமுகப்படுத்தப்படு கின்ற தன்மையைச் சிலப்பதிகாரத்திற் காண்கின் றோம். பிற்காலத்தில் நம்மாழ்வார், "உணங்கல் கெடக் கழுதை உதடு ஆட்டம் கண்டு என்ன பயன்?" என்று வெறியாட்டைச் சாடுகின்றார். வைதீக வழிபாட்டின் ஆதரவைப் பெறாத காரணத்தால் வெறியாட்டு முதலிய வழிபாட்டு முறைகள் காலப்போக்கிற்குறைந்துமறையலாயின.

மேலும் வைதீக வழிபாட்டின் வளர்ச்சி-யோடு முருகனுக்குத் திருக்கோயில் அமைத்து வழிபடும் வழக்கமும் செல்வாக்குப்

பெற்றிருக்கலாம் என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது. திருமுருகாற்றுப்படை முருகனுக்குரிய திருத் தலங்களாகத் திருப்பரங்குன்றம், திருச்சீரலை வாய், திருவாவின்ன்குடி, திருவேரகம், குன்று தோறாடல், பழமுதிர்ச்சோலை ஆகிய ஆறினையும் குறிப்பிடுகின்றது.

மரங்களின் கீழ் வேல்நாட்டி வழிபடும் கந்து வழிபாட்டு முறையாகவே ஆரம்பகால முருக வழிபாடு காணப்பட்டது. சிலப்பதிகாரத்தில் முருகன் திருவுருவை வைத்து வழிபடுவதற்கு மாறாக வேலை வைத்து வழிபடும் வழக்கத்தை ஒன்பதாம் காதையான கணாத்திரம் உரைத்த காதையிலே காண்கின்றோம். மாலதி என்னும் பார்ப்பனி, மரித்த குழந்தையைக் கையில் தூக்கிக்கொண்டு உயிர்ப்பிச்சை கேட்டு ஒவ்வொரு கோயிலாகச் செல்கின்றாள். அதன் போது வேற்கோட்டம் சென்றாள் என்றும் கூறப்படுகின்றது (கணாத்திரம் உரைத்த காதை: வரி 11). வேலிற் கெனத் தனிக் கோட்டம் ஒன்று அமைந்திருந்தது என்பதையும், வேல் வழிபாடு தமிழகத்தில் நிலவியது என்பதையும் இது உணர்த்துகின்றது.

எனவே தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட வைதீக சமய வளர்ச்சியோடு முருகனுக்குத் தனிக் கோயில் அமைத்து வழிபடும் வழக்கம் தோன்று கின்றது. குன்றுதோறாடிய முருகன் அலைவாயி லின்கண் வந்து கோயில் கொண்டிருக்கும் காட்சியை அகநானூறு (பாடல் 266) பாடுகின்றது. திருச்செந்திலில் வீற்றிருக்கும் முருகனது சிறப்பைப் புறநானூறு (பாடல் 55) கூறுகின்றது.

திருமுருகாற்றுப்படையில் சிறப்பிக்கப் படும் முருகனது ஆறு திருத்தலங்களுமே தற்காலத்தில் ஆறுபடை வீடுகளாகக் கணிக்கப் படுகின்றன. பாரிபாடல், சிலப்பதிகாரம் ஆகிய வற்றில் திருப்பரங்குன்றம் சிறப்பிக்கப்படுகின்றது. இவையாவும் பழந்தமிழர் மத்தியிற் பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட வைதீக வழிபாட்டு முறையின் வளர்ச்சியினை எமக்குத் தெளிவுபடுத்தி ந்றன.

## 1.4 பல்லவர் காலத்தில்

### முருக வழிபாடு

பக்தி இயக்கக் காலம் எனச் சிறப்பிக்கப்படும் பல்லவர் காலப் பகுதியிற் சமய

அமைப்பிலே பல்வேறு மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. தமிழ்நாட்டில் கிறிஸ்து சகாப்தத்திலே வட இந்தியச் செல்வாக்கு மிகுதியான அளவிலே ஏற்படத் தொடங்கியது. பௌத்தம், சமணம், வைதீகம் ஆகிய நெறிகளும், சைவம், வைணவம் முதலான வழிபாட்டு முறைகளும், இதிகாசம், புராணம், காவியம் முதலான இலக்கியங்களும் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றன. கல்வி நிலையங்கள் மூலமாகப் புராணங்கள் போன்ற வற்றிலுள்ள கதைகள் தமிழ்மொழி வழக்கில் இடம்பெறலாயின. இவ்வழக்கு பல்லவர் காலத்திற் பெருவளர்ச்சி பெற்றது.

பல்லவர் காலத்திலே சைவமும் வைஷ்ணவமும் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றதன் காரணமாகப் பழந்தமிழர் போற்றி வந்த முருக வழிபாடு சைவ சமயத்துட் கலப்புற்றது. இக்காலத்தில் திருப்பரங்குன்றம் சிவன் கோயிலாக மாற்றமுற்றது. திருஞானசம்பந்தரும் சுந்தரரும் திருப்பரங்குன்றத்தைச் சைவத் திருத் தலங்களுள் ஒன்றாகக் கருதித் தனித்தனிப் பதிகங்கள் பாடியுள்ளனர். நாவுக்கரசரும் திருப்பரங்குன்றத்து இறைவனை, “பன்குணத்தார் பாடலோடாட லோவாப் பரங்குன்றம் மேய பரமர் போலும்” என்று பாடிச் சிறப்பிக்கின்றார்.

நாயன்மார் பாடல்களில் முருகன் பல இடங்களிலே சிவனுடன் தொடர்புபடுத்தியே நோக்கப்பட்டுள்ளான். சம்பந்தர், ‘குமரவேள் காதை’, ‘குமரன் தாதை’, ‘சாமி தாதை’, ‘மடமயிலூர்தி தாதை’, ‘மாமுருகன் ..... தந்தை’ என்று முருகனைச் சிவனுடன் தொடர்பு படுத்துகின்றார். இது போன்றே சுந்தரரும் ‘கடற்கூர் தடிந்திட்ட சேந்தர் தாதை’, ‘கடுவரி மாக்கடலுட் காய்ந்தவன் தாதை’, ‘சேந்தன் அப்பன்’, ‘மயிலூர்தி முருகவேள் தாதை’ என்றும், மாணிக்கவாசகர் ‘குமரன் தன் தாதை’, ‘நல்வேலன் தாதை’ என்றும் சிறப்பிக்கின்றனர்.

நாயன்மார்களது பாடல்களுள் மூவர் முதலியோர்களது பாடல்களிலே முருகன் பற்றிய குறிப்புகளை அதிகளவிற் காண்கின்றோம். மாணிக்கவாசகரது பாடல்களில் முருகன் ஒருசில இடங்களிலேயே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளான்.

முருகனது திருநாமங்களுள் ஆறுமுகன், குமரன், சேந்தன், மைந்தன், வேள், மயிலூர்தி,

முருகன், வேலன் முதலியன தேவாரங்களில் வருகின்றன. முருகனுக்குரிய திருநாமங்களுள் 'செட்டியப்பன்' என்பதைச் சுந்தரரும், 'சரவணன்' என்பதை நாவுக்கரசரும் முதன்முதலாகக் குறிப்பிடுகின்றனர்.

இமையோர் பகையைத் தொலைக்கச் சிவிரான் முருகனைத் தோற்றுவித்தமை பற்றிய குறிப்புகளைச் சம்பந்தர் பாடல்களிற் காணலாம். 'இளங்குமரன் தன்னைப்பெற்றிமையவர் தம் கையெறிவித்(த) இறைவன்' என்றும், 'சேந்தனை முன் பயந்துலகில் தேவர்கள்தம் பகை கெடுத்தோன்' என்றும், 'பகைகளையும் வகையில் ஆறுமுக இறையை மிக அருள்' என்றும் சம்பந்தர் பாடுகின்றார்.

முருகன் குரணை வெற்றி கொண்ட நிகழ்ச்சி பல இடங்களிலும் சிறப்பிக்கப்படுகின்றது. சம்பந்தர், 'மாயச்சூர் அன்றறுத்த தாதை' என்று கூறியுள்ளார். சுந்தரர், 'கடற்கூர் தடித்திட்ட செட்டியப்பனை', 'பொரும்பல மதுடையசுரன் தாருகனைப் பொருது பொன்றுவித்த பொருளினை', 'கடுவரி மாக் கடலுட் காய்ந்தவன்' என்று பலவாறாகச் சிறப்பிக்கின்றார்.

முருகனது படையாகிய வேலும், கொடியாகிய சேவலும், வாகனமாகிய மயிலும் மூவர் முதலியோர்களினாற் பல இடங்களிற் குறிக்கப் பட்டிருக்கின்றன. 'முருகவேள் சிவபெருமானுடைய மகனாராயிருந்தும் குறவர் மகனை மணந்தார்' என்று சுந்தரர் நிந்திப்பது போன்று துதிக்கின்றார்.

பல்லவர் காலத்தில் வாழ்ந்தவராகக் கருதப்படும் திருமூலரது திருமந்திரத்திலுள்ள சில பாடல்கள் முருகனது புகழைப் பேசுகின்றன. அசுரனின் கொடுமை தாங்காது வானவர்கள் இறைவனிடம் சென்று முறையிடுகின்றனர். பொன்றிற் மேனி தாங்கிய ஆறுமுகனை இறைவன் வானவர்களுக்குத் துணையாக அனுப்புகின்றார். ஆறுமுகனோ, "நீங்கள் உங்களுக்குள்ளேயே இருக்கும் பகையை முதலிற் கொன்றுவிடுங்கள்" என்று தெளிவுபடுத்தி அனுப்புவதாக 520ஆம் பாடல் அமைந்துள்ளது.

திருமந்திரத்திலுள்ள 1026ஆம், 2758ஆம் பாடல்களில் முருகனும், சிவனும் ஒன்று என்றும் சிவனே ஆறுமுகனாகத் தோற்றமளிக்கின்றார்

என்றும் கூறப்படுகின்றது. "இறைசக்தி ஆறுமுகங்களைக் கொண்டது. கீழ்நோக்கிய ஆறாவது முகம் மற்றைய முகங்களுக்கு முன்னதாகவே தோன்றுகின்றது. ஆறாவது முகமாகிய மைந்தனும், சுவாமியாகிய இறைவரும் ஒன்றாகவே உள்ளனர். மைந்தன் தனித்தவர், முழுமையானவர் என்று நம்பி அவரிடம் சிக்கி விடாதீர்கள். மைந்தன் பகுதியானவர் முழுமையானர் அல்லர்" என்று திருமூலர் சிவனை முழுமுதற் தெய்வமாகக் கண்டு, முருகனைப் பகுதியானவர் என்று கூறுகின்றார்.

ஆறு திருமுகங்களையுடைய செம்பொருட் செல்வனும் விழுமிய முழுமுதல்வனாகிய சிவபெருமானேயாவான். அவனே அம்பலவாணனாவான். சிவனுக்குத் திருமுகங்கள் ஆறாகும். இவ்வுருவே 'குமரகுருபரன்' என்று வழங்கப்படுகின்றது என்று திருமூலர் கூறுகின்றார். திரு முருகனுக்கும் சிவபெருமானுக்கும் பெயர் வேறுபாடு உள்ளதேயன்றிப் பொருள் வேறுபாடில்லை என்பதையே திருமூலர் உணர்த்துகின்றார். வெவ்வேறு நெறிகளிலுள்ளவர்களுக்குச் சிவனாகவும் ஆறுமுகனாகவும் தோன்றி நிற்பவன் சிவனே என்பதைத் திருமந்திரத்திலுள்ள 1026ஆம், 2758ஆம் பாடல்கள் விளக்குகின்றன.

பல்லவர் காலத்திலிருந்த முருகஸ் தலங்கள் பற்றிப் போதிய இலக்கியச் சான்றுகள் கிடைக்கப்பெறவில்லை. எனினும், சோமனாகிய சிவனும், கந்தனாகிய முருகனும் இணைந்து தோன்றும் சோமாஸ்கந்த வடிவத்தைப் பல்லவர் காலச் சிவன்கோயில்கள் பலவற்றிற் காண்கின்றோம். பல்லவர் காலத்தில் தமிழ் நாட்டிலெழுந்த சிவன்கோயில்களுக்குத் தலையாய சிறப்பைக் கொடுப்பனவாக இச் சோமாஸ்கந்த வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. இராசசிம்மன் காலத்துக்கு (கி. பி. 730-765) முன்னர் கட்டப்பெற்ற பல்லவர் கோயில்களிற் சோமாஸ்கந்த வடிவம் அதிகம் காணப்பெறவில்லை. ஆனால், இராசசிம்மன் காலத்தில் கட்டப்பெற்ற கோயில்களில் சோமாஸ்கந்த வடிவங்கள் பல செதுக்கப்பட்டன.

சோமாஸ்கந்த வடிவங்கள் தொண்டை மண்டலத்திலுள்ள பல்லவர் காலத்தைச் சேர்ந்த சிவன்கோயில்களிலேயே அதிகம் காணப்படு

கின்றன. தொண்டை மண்டலம் தவிர்ந்த ஏனைய பிரதேசங்களில் மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலேயே சோமாஸ்கந்த வடிவங்கள் கிடைக்கப் பெற்றுள்ளன.

காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயிலைச் சுற்றியுள்ள மண்டபங்கள் சிலவற்றில் ஓவியங்கள் சில வரையப் பெற்றுள்ளன. அவற்றுட் சோமாஸ்கந்த ஓவியம் மிகுந்த சிறப்புடையதாகும். அந்த ஓவியத்தில் சிவனும் உமையும் அமர்ந்திருக்க, முருகன் குழந்தையுருவில் அவர்களது அருகிற் காட்சியளிக்கின்றான். சிவனுக்குப் பக்கத்திற் பூதகணங்கள் நிற்கின்றன. உமைக்குப் பின் புறத்தில் அழகிய பணிமகள் நிற்கின்றாள். சிவனுக்கும் உமைக்கும் நடுவில் முருகன் தலையில் அழகிய சிறுமகுடம் அணிந்து தாயின் தொடையில் அமர்ந்தவண்ணம் தன் தந்தையை நிமிர்ந்து நோக்குகின்றான். இந்த ஓவியத்தையே பின்னர் பல்லவ மன்னர்கள் சிற்ப வடிவில் அதே கோயிலிலும், மாமல்லபுரத்துக் கடற்கரைக் கோயிலிலும், பனைமலைக் கோயிலிலும், தருமராசர் தேரிலும் படைத்தனர்.

மாமல்லபுரத்து மகிஷாசுரமர்த்தினி குடைவரைக் கோயிலின் பின்புறச் சுவரின் நடுவிலும் சோமாஸ்கந்தர் உருவம் சுவரோவியமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இவ் ஓவியத்திலுள்ள குழந்தைக் கந்தன் பார்வதியுடைய வலத் தொடையில் அமர்ந்து, மடிமீது தலைசாய்த்து, இரு கைகளையும் சற்று மேல் தூக்கி மடித்துக் கால்களை நீட்டி விளையாடுவது போலக் காட்சியளிக்கின்றான்.

தருமராசர் தேரின் கருவறையின் பின்புறச் சுவரில் சோமாஸ்கந்தரின் உருவம் புடைப்புச் சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. பொதுவாக இந்துக் கோயில்களின் கருவறையில் மூலவரைத் தவிர வேறு எவ்விடத்திலும் எத்தகைய சோடனைகளும் சிற்பக் காட்சிகளும் காணப்படுவதில்லை. இந்த மரபை மீறித் தருமராசர் தேரின் கருவறையில் சோமாஸ்கந்தரின் புடைப்புச் சிற்பவணி செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் முருகன் குழந்தையாக, பார்வதியின் வலத்தொடையில் அமர்ந்துள்ளான். காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயில் கருவறையிலுள்ள லிங்கத்துக்குப் பின்புறமுள்ள வடக்கு நோக்கியுள்ள சுவரிலும் மிகப் பெரிய சோமாஸ்கந்தரின் உருவம் புடைப்புச் சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது.

கடற்கரைக் கோயிலின் பின்புறம் அமைந்துள்ள சிறு கோயிலின் பின்புறச் சுவரில் சோமாஸ்கந்தர் சிற்பவணிகள் காணப்படுகின்றன. காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயிற் கருவறையின் கிழக்கு, மேற்கு, வடக்குப் பக்கத் தேவ கோஷ்டங்களிலும் (cells) சோமாஸ்கந்தர் வடிவங்கள் பல செதுக்கப்பட்டுள்ளன. காஞ்சியிலுள்ள முக்தேஸ்வரர் கோயிலிலும், மதங்கேஸ்வரர் கோயிலிலும், ஐராவதேஸ்வரர் கோயிலிலும் சோமாஸ்கந்தர் வடிவங்கள் புடைப்புச் சிற்பங்களாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

பல்லவர் காலத்தின் பிற்பகுதியில் முருகனுக்குரிய தனி உருவச் சிலைகள் படைக்கப்பட்டன. இவ்வுருவச் சிலைகளில் முருகனது திருக்கரங்களில் உருத்திராட்ச மாலையும், கமண்டலமும் காட்சியளிக்கின்றன. தென்னிந்தியாவிற்கு கிடைக்கப்பெற்ற முருகனது தனி உருவச் சிலைகளுட் காலத்தால் மிகவும் முந்தியனவாகக் கருதப்படுவன, கமுகுமலை, கண்ணனூர் ஆகிய இடங்களிற் கிடைக்கப் பெற்ற ஒன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த முருகப் படிமங்களாகும். இரட்டினா நவரட்டம் அவர்கள் நாகார்ஜுனகொண்டாவில் கிடைக்கப் பெற்ற முருகப் படிமமே தென்னிந்திய முருகப் படிமங்களுட் காலத்தால் முந்தியது எனக் குறிப்பிடுகின்றார். இக்ஷவாகு (கி. பி. மூன்றாம், நான்காம் நூற்றாண்டு) காலத்துக்குரிய இப் படிமம், இரு கரங்களுடன் கூடியதாக, வலது கரத்தில் சக்தியாயுதத்தையும், இடது கரத்தில் சேவலையும் தாங்கியதாக, சமபங்க நிலையிற் காணப்படுகின்றது. தனி உருவச் சிலைகளில் முருகனைப் படைக்கும் இம்மரபே பின்னர் சோழர் காலத்தின் முற்பகுதியில் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெறுகின்றது.

காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயிலிற் பஞ்ச லோகத்தினாற் செய்யப்பெற்ற சோமாஸ்கந்தர் சிலையொன்றுள்ளது. இது விழாக்காலங்களிற் பயன்படுத்தப்பட்டதாக இருத்தல் வேண்டும். இதுதவிர காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயிலில் பஞ்ச லோகத்தினாற் செய்யப்பெற்ற முருகனது வார்ப்புச் சிலையொன்றுமுள்ளது. முருகனுக்கருகில் வள்ளியும் தெய்வயானையும் நிற்கின்றனர். இவ் வார்ப்புச் சிலை சோழர் காலத்துக்குரியதாக இருக்கலாம் என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது.



ஏனெனில், முருகனை வள்ளி, தெய்வயானை சமேதராகப் படைக்கும் வழக்கம் சோழர்காலப் பிற்பகுதியில் தோன்றியதாகும்.

ஆனமலையிலுள்ள பாண்டியர் காலத்தைச் சேர்ந்ததாகக் கருதப்படும் லாதன் கோயிலில் (எட்டாம் நூற்றாண்டு) முதன்முதலாக முருகனுக் கருகில் பெண் தெய்வமொன்று காணப்படுகின்றது. எனினும், இப்படிமம் பற்றிய பல்வேறு கருத்து நிலைகள் ஆய்வாளர்களிடையே நிலவுகின்றது. ஆர். நாகசாமி இப் பெண் தெய்வம் வள்ளியாக இருக்கலாம் என்று கருதுகின்றார். கே. வி. செளந்தரராஜனும், புறொன்ஸ்வோஸ் லர்னோவும் (Francoise L' Hernault) இப் பெண்தெய்வம் தேவயானையாக இருக்கலாம் என்று கருதுகின்றனர். எம். சீனிவேங்கடசாமி இப் படிமம் முருகனும் அவனது மனைவியும் அல்ல என்றும், பாண்டிய அரசனதும் அரசியினதும் படிமமே இதுவெனவும் கூறுகின்றார். இப்படிமத்திலுள்ள சேவற் கொடியும் மயில் கொடியும் பிற்காலத்தில் இணைக்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும் என்பதும் எம். சீனிவேங்கடசாமி அவர்களது கருத்தாகும். சீனிவேங்கடசாமியவர்களது கருத்தை கமில் சுவலில்லும் ஓரளவுக்கு ஏற்றுக்கொள்கின்றார்.

பல்லவர் காலத்திற்குச் சமகாலத்தைச் சேர்ந்த முருகப் படிமங்கள் சீனாவின் சான்க்ஷி (Shanxi) மாகாணத்திலுள்ள யுங்காங் (Yunkang) என்னுமிடத்திலுள்ளமை கண்டறியப்பட்டுள்ளது. பௌத்தக் குகைக் கோயிலொன்றின் வாயிலின் இருபக்கச் சுவர்களிலும் காவல் தெய்வங்களாக இப் படிமங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இக் குகைக் கோயில் கி. பி. 465ற்கும் கி. பி. 494ற்கும் இடைப்பட்ட காலத்தைச் சேர்ந்தது. வாயிலின் வலது பக்கப் பாதையில் நான்கு கரங்களுடன் கூடிய, அமர்ந்த கோலத்திலுள்ள முருகனது படிமம் காணப்படுகின்றது. வாயிலின் இடது பக்கப் பாதையில் ஆறுமுகங்களுடனும் ஆறு கரங்களுடனும் கூடிய முருகனது படிமம் உள்ளது. முருகன் அமர்ந்த கோலத்திலிருக்க மயில் பழமொன்றைத் தனது வாயில் வைத்தபடி கழுத்தைத் திருப்பி முருகனை நோக்குவது ஓர் கலையம்சம் பொருந்தியதாகும்.

தமிழ்நாட்டில் முருக வணக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடும் அறிஞர் வரலாற்றில் ஒரு பெரிய கால இடைவெளியைச் சுட்டிக் காட்டுவர். பல்லவர்

காலத் தொடக்கத்திலிருந்து கந்தபுராணம் எழுந்த காலமாகக் கணிக்கப்படும் சோழப் பெருமன்னரது இறுதிக் காலம் வரை, முருகனைப் பற்றிய பிரஸ்தாபம் தமிழ்நாட்டில் மிகவும் அருகியே காணப்படுகின்றது என்பர். குறிப்பிட்ட கால இடைவெளியில் எழுந்த தமிழ் இலக்கியங் களிலே சிவபெருமான் அல்லது திருமால் முழுச் சிறப்பையும் பெறுகின்றமை உண்மையே. முருகனைப் பற்றி மிகச் சில குறிப்புகளே அக்கால இலக்கியங்களில் உள்ளன. எனினும், இக்காலப் பகுதிக்குள் முருக வழிபாடு மிகுந்த செல்வாக் கோடு இருந்துள்ளது என்பதற்கான சாசனச் சான்றுகள் போதியளவு எமக்குக் கிடைக்கின்றன.

பல்லவர் காலத்திலிருந்த முருக ஸ்தலங்கள் பற்றிய சாசனச் சான்றுகள் சில கிடைக்கப்பெற்றுள்ளன. கிடைக்கப்பெற்ற முருகன் கோயிற் சாசனங்களுள் காலத்தால் மிகவும் முந்தியதாகக் கருதப்படுவது நெல்லூரில், மல்லம் என்னுமிடத்திற் கிடைக்கப் பெற்ற நந்திவர்மன் காலத்தைச் சேர்ந்த கல் வெட்டாகும் என்பது கமில் சுவலில் அவர்களது கருத்தாகும். பல்லவர் காலத்தில் திருப்போரூரில் கந்தசுவாமி கோயிலொன்று இருந்தது. இக்கோயிலில் பல்லவர் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டுகள் சில படியெடுக்கப்பட்டுள்ளன. இவை இக்கோயிலுக்கு அளிக்கப்பட்ட நிவந்தங்கள் பற்றிய செய்திகளைத் தருகின்றன. தேவயானையம்மன் கோயிலுக்கு முன்னால் அமைந்துள்ள தூண் ஒன்றில் அமைந்துள்ள கல்வெட்டானது இரண்டாம் நரசிம்மவர்மனது விருதுப் பெயர்களைக் குறிப்பிடுகின்றது.

இக்கோயிலில் உள்ள மற்றுமொரு கல்வெட்டு கோப்பரகேசரிவர்மனது ஆட்சி யாண்டைச் சேர்ந்தது. சதுர்வேதி மங்கலத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் இக் கோயிலுக்குத் தினமும் ஒரு கலம் தானியத்தையும் முக்கால் நாழி எண்ணெயையும், நான்கு நாழி நெல்லையும் வழங்க வேண்டும் என்ற கட்டளையையும், வாடகைப் பணத்தின் ஒரு பகுதியைப் பன்னிரண்டு பிராமணர்களுக்குத் தானமாகக் கொடுக்க வேண்டும் என்ற கட்டளையையும் இக்கல்வெட்டு பதிவு செய்கின்றது.

இக்கோயிலிலுள்ள படிக்கட்டொன்றிலுள்ள கல்வெட்டில் கோபநாராய (?) என்பவன்

சுப்பிரமணியருக்கு நிவந்தமாக அளித்த ஆயிரம் குழி நிலம் பற்றிய செய்தி காணப்படுகின்றது.

நெல்லூர் (திருவண்பூர்) என்னும் தனியூரான சதுர்வேதி மங்கலத்திலுள்ள மல்லம் என்னுமிடத்தில் சுப்பிரமணியர் கோயிலொன்றிருந்துள்ளது. பல்லவர் காலத்தைச் சேர்ந்த சுப்பிரமணியர் கோயில்களுள் இக்கோயிலைப் பற்றிய சாசனம் காலத்தால் முற்பட்டதாகக் காணப்படுகின்றது. இச்சாசனம் நந்திவர்மன் காலத்தைச் சேர்ந்ததாக அமைந்துள்ளது.

பல்லவர் காலச் சாசனங்களுள் வரகுண பாண்டியனது திருச்செந்தூர்க் கல்வெட்டு மிகவும் முக்கியமானதாகும். பல்லவர் காலத்தில் முருக வணக்கம் மிகுந்த செல்வாக்குடன் இருந்தது என்பதை இக்கல்வெட்டு காட்டுகின்றது. பாண்டிய நாட்டுக்கும் முருக வணக்கத்துக்கும் மிக நெருங்கிய தொடர்புகள் பழங்காலந்தொட்டு இருந்து வந்துள்ளன. அதன்வளர்ச்சிநிலையையே வரகுண பாண்டியனுடைய இக்கல்வெட்டு உணர்த்தி நிற்கின்றது. இக்கல்வெட்டு 210 வரிகளில் அமையப்பெற்றுள்ளது. சோழப் பெருமன்னர் காலத்திற்கு முன்னர் எழுந்த கல்லிற் செதுக்கப்பட்ட மிக நீண்ட சாசனமாக இக்கல்வெட்டு அமைந்துள்ளது. இக்கல்வெட்டு திருச்செந்தூர்க் கோயிலுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட ஒரு பெரிய தானத்தையும், அத்தானத்தால் கோயிலின் நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகள் தொடர்ந்து நடைபெறச் செய்யப்பட்ட ஒழுங்குகளையும் பதிவு செய்கின்றது.

பல்லவ மன்னர்களுட் காலத்தால் முற்பட்ட கங்க (Ganga) பல்லவ மன்னனான நரசிம்மவர்மனது பதினெட்டாவது ஆட்சியாண்டைச் சேர்ந்த கல்வெட்டொன்று முக்குடூரில் கிடைக்கப் பெற்றுள்ளது. இக்கல்வெட்டு நந்திவர்மன் சண்மதூர (Shanmatura) என்றழைக்கப்பட்ட கார்த்திகேயனை வழிட்ட பிராமணன் ஒருவனுக்கு நிவந்தமாகக் கொடுத்த நிலம், வீடு என்பன பற்றிய செய்தியைத் தருகின்றது.

திருத்தணியிலுள்ள வேலஞ்சேரி என்னுமிடத்தில் 1977 ஆம் ஆண்டில் இரு செப்புப் பட்டயங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் ஒன்று திருத்தணி முருகன் கோயிலுக்கு வழங்கப்பட்ட நிவந்தங்களையும் முக்கியமான

சில வரலாற்றுச் செய்திகளையும் தருவதாக அமைந்துள்ளது. இச் செப்புப் பட்டயம் அபராஜித வர்மனது ஒன்பதாவது ஆட்சிக் காலத்தில் எழுதப்பட்டுள்ளது. அபராஜிதவர்மன் மிகுந்த முருகபக்தனாக விளங்கியுள்ளான் என்பதை முதன்முதலாக இச் செப்புப் பட்டயம் உணர்த்தி நிற்கின்றது. அபராஜிதவர்மனால் பூஜிக்கப்பட்டு, நிவந்தங்கள் கொடுக்கப்பட்டதாகக் கருதப்படும் முருகப் படிமமானது (ஒன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது) தற்போது கோயிற் பிரகாரமொன்றினுள் பாலசுப்பிரமணியராகப் பிரதிஷ்டை செய்யப்பட்டுள்ளது. கர்ப்பக்கிரகத்தினுள் மூலமூர்த்தியாக விளங்கும் படிமம் பதினாறாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததாகும்.

பல்லவர் காலத்தைச் சேர்ந்த சாசனங்கள் சிலவற்றில் பல்லவ மன்னர்கள் முருகனுடன் உவமித்துக் கூறப்பட்டுள்ளனர். அச்சாசனங்களுள் காசாக்குடிச் செப்பேடுகள் முக்கியமானவை. காரைக்காலுக்கு நான்கு கிலோமீற்றர் தொலைவில் உள்ள காசாக்குடி என்னும் இடத்திற் கிடைக்கப்பெற்ற இச்செப்பேடுகள், நந்திவர்மனுடைய இருபத்திரண்டாம் ஆட்சியாண்டுக் காலத்தைச் சேர்ந்தவையாக உள்ளன. இவை தானம் ஒன்றினைப் பற்றிய செய்தியைக் கூறுகின்றன. இச்செப்பேடுகளில் முப்பத்தேழு முதல் நாற்பத்தைந்து வரையுள்ள வரிகள் மன்னர்களை முருகனுடன் உவமித்துக் கூறுபவையாக அமைந்துள்ளன.

இதுபோன்றே வட ஆர்க்காடு மாவட்டத்தில் கண்டெடுக்கப்பட்ட மூன்றாம் விஜயநந்திவர்மன் காலத்து வேலூர்ப்பாளையச் செப்பேடுகளிலுள்ள பத்தொன்பதாம் வரியில் மூன்றாம் நந்திவர்மன் முருகனுடன் உவமித்துப் பேசப்பட்டுள்ளான். கைலாசநாதர் கோயிலில் இராஜசிம்மனது ஆட்சியாண்டைச் சேர்ந்ததொரு கல்வெட்டில் மன்னன் குகன் என்று அழைக்கப்பட்ட குமரன் அல்லது சுப்பிரமணியனுடன் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளான். இவையனைத்தும் முருக வணக்கம் பல்லவ மன்னர்கள் மத்தியிற் பெற்றிருந்த செல்வாக்கினை எடுத்தியம்புவனவாக அமைந்துள்ளன. அழகும், இளமையும், வீரமும் பொருந்திய முருகனது தோற்றப் பொலிவு மன்னர்களைக் கவர்ந்தமை இயல்பானதே.

## 1.5 சோழப் பேரரசர் காலத்தில் முருக வழிபாடு

தென்னிந்திய வரலாற்றிலே கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு வரையான சோழப் பேரரசர் காலம் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததொரு காலப் பகுதியாகும். இக்காலத்திற் சைவம் முதன்மை இடத்தைப் பெற்றது. அதற்கு அடுத்த நிலையில் திருமால், முருகன், பிள்ளையார், அம்மன், சூரியன் ஆகிய தெய்வங்களுக்கான வழிபாடுகள் முக்கியத்துவத்தைப் பெற்றன. முருகனை முழுமுதல் தெய்வமாகக் கொண்டு வழிபடும் மார்க்கம் 'கௌமாரம்' எனப்பட்டது.

பழந்தமிழர் மத்தியில் முருக வழிபாடு தொடர்பாக நிலவிய நம்பிக்கைகள், கருத்துகள் என்பன சோழர் காலத்தில் மீண்டும் மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குப் பெறத் தொடங்கின. சோழப் பேரரசர் கால இலக்கியங்களுட் சேந்தனாரது திருவிடைக்கழித் திருவிசைப்பா முருகனைத் தனித்துப் போற்றுகின்றது. திருவிடைக்கழி என்னும் முருகஸ்தலம் திருக்கடவூருக்கு அண்மையில் உள்ளது. தெய்வயானையம்மையார் முருகனிடம் திருப்பரங்குன்றம் செல்வதற்கு விடை பெற்ற தலமாகையால் இப் பெயரைப் பெற்றது. இத்தலத்தின் மீது சேந்தனார் பாடிய பதிகமே திருவிடைக்கழித் திருவிசைப்பா வாகும். இது ஒன்பதாம் திருமுறையில் உள்ளது. முருகன் மீது காதல் கொண்ட தலைவியின் துயரத்தைக் கண்ட நற்றாய், செவிலித்தாய் ஆகியோரின் கூற்றாக அந்தாதித் தொடையில் இது அமைந்துள்ளது. முருகனைக் குமரவேள், வள்ளிதன் மணாளன், வேந்தன், சுப்பிரமணியன், சேந்தன் முதலிய பெயர்களாற் சேந்தனார் குறிப்பிடுகின்றார். முருகனது சேவற்கொடியும் ஊர்தியாகிய யானையும் மயிலும் பல இடங்களிலும் புகழ்ந்து பேசப்படுகின்றன. 'கிளையிளஞ்சேய்', 'சேந்தன்' என்றும் பரிந்த செஞ்சுடரோ பரிதியோ, மின்னோ..... சொரிந்த சிந்தரமோ' என்றும், 'எழுங்கதிரொளியை' என்றும் முருகனைச் சேந்தனார் ஒளியுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்கியுள்ளார். முருகன் சிவனது மைந்தன் என்பதும் அவன் குரனுடன் பொருது வெற்றி கொண்ட வரலாறும் புகழ்ந்து பாடப்பட்டுள்ளன.

முருகன் கணபதிக்கு இளையபிள்ளை என்பதையும் சேந்தனார் குறிப்பிடுகின்றார்.

இடைக்கால இலக்கியங்களுள் ஒன்றாகிய கல்லாடத்தின் நான்முகப்பிலே யானைமுகக் கடவுள் வாழ்த்தும் முருகக் கடவுள் வாழ்த்தும் அமைந்துள்ளன. முருகக் கடவுள் வாழ்த்து அறுபத்தைந்து வரிகளில் அமைந்துள்ளது. இப்பாடல் பொருட் சிறப்பு மிக்கதாகத் திகழ்கின்றது. முருகக் கடவுளைப் 'பெருந்தமிழ் விரித்த அருந் தமிழ்ப் புலவன்' என்று கல்லாடம் சிறப்பிக்கின்றது. முருகனது பிறப்பு, அவன் குரனை வதைத்தமை, அவன் வள்ளியைத் திருமணம் புரிந்தமை, பிரம்மனைச் சிறையிலிட்டமை, அகத்திய முனிவருக்கு வேதப் பொருளை விரித்துக் கூறியமை முதலிய சம்பவங்கள் இதில் விரிவாகப் பாடப்பட்டுள்ளன.

"அறிவுக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையிலுள்ள உன்னை நாம் அறியோம். ஆனால் நியோ எமது பொருட்டுத் திருவுளம் கொண்டு எமக்குக் காட்சியளிக்கின்றாய். அத்துடன் மாந்தராகிய எம்முன்னே ஒரு தமிழ்ப்புலவனாக ஆகிப் பெருந் தமிழ் விரிக்கின்றாய். ஆகவே, இத்தகைய பேரருளாளனாகிய உன்மீது அன்பு கொண்டு உன்னை வணங்கி நிற்கின்றோம்."

என்று கல்லாடம் கூறுகின்றது.

சோழர் காலத்தில் வாழ்ந்தவராகக் கருதப்படும் ஔவையாரும் முருக பக்தராக விளங்கியுள்ளார். ஔவையாரை முருகனோடு தொடர்புபடுத்தி வழங்கும் கர்ணபரம்பரைக் கதைகளும் உள்ளன.

மேலும், கண்ணப்பநாயனாருடைய தந்தையார் மிகுந்த முருக பக்தராக விளங்கினார் என்னுங் குறிப்பு பெரியபுராணத்தில் உள்ளது. சோழர் காலத்தில் திருமுறைகள் தொகுக்கப் பெற்றபோது பதினோராம் திருமுறைக்குள் பழந்தமிழ் இலக்கியமாகிய திருமுருகாற்றுப் படையும் சேர்த்துக்கொள்ளப்பட்டமையும் இக் காலத்தில் முருக வழிபாட்டிற்குந்த செல்வாக்கினை எமக்குப் புலப்படுத்தி நிற்கின்றது.

சோழர் காலத்தைச் சேர்ந்த முருகன் கோயில்களுள் முதலாம் ஆதித்தனாற் கட்டப் பெற்ற கண்ணனூர் பாலசுப்பிரமணியர் கோயில் மிகவும் பிரசித்தமானது. இக்கோயிலின் மூலக்

கட்டடம் கி. பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது. பின்னர் இது புதுப்பிக்கப்பட்ட போது முகமண்டபமொன்றும் பிறவுறுப்புகளும் கட்டப் பெற்றன. இந்த முக மண்டபத்திற் காணப்படும் கல்வெட்டுகள் யாவும் கி. பி. பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த பாண்டியர்களுடைய கல்வெட்டுகளாயுள்ளன. எனவே, இம்முகமண்டபம் பாண்டியர் காலத்தில் கட்டப்பட்டதாக இருத்தல் வேண்டும். அர்த்த மண்டபத்தின் வாசலின் இருபுறத்திலும் இரு கல்வெட்டுகள் புதிதாகப் படியெடுக்கப்பட்டுள்ளன. இக் கல்வெட்டுகளின் சில பகுதிகள் பிற்காலத்தில் நிறுவப்பட்ட மண்டபத்தின் தூண்களில் மறைந்துள்ளன. இதனாற் கல்வெட்டுகளை முழுவதுமாக வாசித்தறிய முடியாதுள்ளது. எனினும், பயனுள்ள சில தகவல்களை இக்கல்வெட்டுகள் தருகின்றன. இவை ஸ்ரீ கோவிராசகேசரிவர்மன் காலத்தில் இவ்வூர்ச் சப்பிரமணிய தேவருக்கு ஒரு நிலம் தானம் கொடுத்த செய்தியையும் இத்தேவருக்கு இவ்வூரார் திருநந்தாவிளக்கு எரிப்பதற்கு வழங்கிய தானச் செய்தியையும் குறிக்கின்றன. கல்வெட்டுகளின் எழுத்தமைப்பிலிருந்து இதிற் குறிப்பிடப்படும் இராசகேசரி என்பான் முதலாம் ஆதித்தனாக இருக்கலாம் என எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

இக்கோயிலிலுள்ள மூல விக் கிரகம சிதைவடைந்த காரணத்தினால் அதை முக மண்டபத்தில் வைத்துவிட்டுப் புதிய சிலை ஒன்றைத் தற்போது பிரதிஷ்டை செய்துள்ளனர். பழைய சிலை முன்றரையடி உயரமும், ஒன்றரையடி குறுக்களவும், அரையடி கனமும் உடையது. தலையிற் கரண்ட மகுடமும், மார்பில் சன்ன வீரம் என்ற குறுக்காக அணியும் மாலையும் உள்ளன. நாற்கரங்களில் மேலேயுள்ள கரங்களில் சக்தியாயுதமும், கண்மணிமாலையும் உள்ளன. கீழேயுள்ள கரங்களில் வலக்கை அபய முத்திரை காட்டியும் இடக்கை இடுப்பில் ஊன்றியும் உள்ளன. முருகனது உருவம் குழந்தையாகவும் தனித்தும் நான்கு கரங்களுடனும் சிறப்பான முறையிற் செதுக்கப்பட்டுள்ளது.

சோழர் காலத்தில் முருகனுக்கென்று அமைக்கப்பட்ட கோயில்களைச் 'சுவயம் பிரதானக் கோயில்கள்' என்று சிறப்பித்தனர். இவை ஒன்று முதல் ஏழு தளங்களைக்

கொண்டிருந்தன. கருவறையின் மேல், விமானத்தை அமைத்தனர். விமானத்தின் நான்கு மூலைகளிலும் மயில், யானை முதலிய உருவங்களை அமைத்தனர். எட்டுக் காவல் தெய்வங்களும் பல சுற்றுப்புறக் கோயில்களும் நிறுவப்பட்டன. இத்தகைய கோயில்களைக் 'குமரக் கோட்டம்' என்றனர்.

அகத்தீஸ்வரம் என அழைக்கப்படும் சோழர் காலத்தைச் சேர்ந்த தென்வாயில் ஸ்ரீ கோயிலின் கருவறைச் சுற்றுப்புறக் கோயில்களில் ஒன்று முருகனுக்குரியதாகும். இது தொன்மை நிலை சிதையாமல் அமைந்துள்ளது. அத்துடன் கருவறையின் வெளிச் சுவர்களில் தேவ கோஷ்டங்கள் சற்று வெளிப் பிதுங்கலாகக் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் மேற்கே உள்ள தேவ கோஷ்டத்தில் முருகனது சிலை காணப்படுகின்றது. நின்ற திருக்கோலத்தில் அமைந்துள்ள இம் முருகன் சிலை நான்கு திருக் கரங்களை உடையதாக விளங்குகின்றது. பின்னிரண்டு கரங்களிலும் வச்சிராயுதமும் சக்தி என்ற ஆயுதமும் உள்ளன. முன் வலக்கை அபய முத்திரை காட்டிய நிலையிலும், பின் வலக்கை துடைமீது ஊன்றிய நிலையிலும் உள்ளன. தலையை மலரால் அலங்கரிக்கப்பட்ட சூம்பிய மகுடமும், காதுகளைப் பத்ர குண்டலங்களும், மார்பினை ஆரமும் சன்ன வீரமும், வயிற்றினை உதரபந்தமும், புயங்களைக் கேயூரங்களும் கைகளை வளையல்களும் அணிசெய்து நிற்கின்றன.

இவை தவிர சோழர் காலத்தைச் சேர்ந்த சிவன் கோயில்கள் பலவற்றில் முருகனது உருவம் பரிவார தெய்வமாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளது. கொடும்பாளூர் மூவர் கோயிலைச் சேர்ந்த வீரசப்பிரமணியர் சிலையொன்று கிடைக்கப் பெற்றுள்ளது. தென்கயிலை, தில்லை ஆகிய ஸ்தலங்களிலும் சப்பிரமணியரது சிலைகள் உள்ளன. மேலைக் கடம்பூரில் நிருத்த பால சப்பிரமணியரது செப்புத் திருமேனி உள்ளது. முற்காலச் சோழர்களது சைவாலயங்களில் முருகன் கைகளில் வேல் தாங்கி நிற்பதாகப் படைக்கும் வழக்கமும் முருகனை வள்ளி, தெய்வயானை சமேதராகப் படைக்கும் வழக்கமும் இருக்கவில்லை. பிற்காலச் சோழர் காலத்திலேயே முருகன் கைகளில் வேல்



தாங்கியவனாகவும் வள்ளி, தெய்வயானை சமேதராகவும் படைக்கப்பட்டான்.

தஞ்சைப் பெரிய கோயிலுக்கு இராஜராஜன் தனது ஆட்சியாண்டுக் காலத்தில் வழங்கிய சில செப்புச் சிலைகள் பற்றிய இரு கல்வெட்டுகள் கிடைக்கப் பெற்றுள்ளன. இரு கல்வெட்டுகளும் அவன் அரசபதவி ஏற்ற பின்னர் இருபத் தொன்பதாவது ஆண்டில் எழுதப் பெற்றவையாக உள்ளன. முதலாம் கல்வெட்டிற் சித்திரிக்கப்படும் சுப்பிரமணியரது திருமேனி நின்ற திருக்கோலத்துடன் இரு கைகளை உடையதாக விளங்குகின்றது. இச் செப்புத் திருமேனி ஐந்தரை விரல் உயரமுடையதாகக் கூறப்படுகின்றது. இரண்டாவது கல்வெட்டிற் சித்திரிக்கப்படும் சுப்பிரமணியரது திருமேனி நான்கு கரங்களையுடையதாகவும் இருபது விரல் ஐந்து தோரை (Tōrai) உயரமுடையதாகவும் உள்ளது.

முருகன் கோயில்களுக்கு அளிக்கப்பட்ட நிவந்தங்கள் பற்றிய செய்திகளைப் பல கல்வெட்டுகளினூடாக அறிந்து கொள்ளலாம். குறத்திலுள்ள கேசவப் பெருமாள் கோயிலின் வடக்குப் பக்கச் சுவரில் அமைந்துள்ள கல்வெட்டு ஒன்றில் முதலாம் இராஜராஜன் காலத்தில் சுப்பிரமணியர் கோயிலிற்கு சபையினரால் நிவந்தமாக அளிக்கப்பட்ட நிலம் பற்றிய செய்தி காணப்படுகின்றது.

உத்தரமேரூர் என்னும் தனியூரான சதுர்வேதி மங்கலத்தில் சுப்பிரமணியர் கோயிலிருந்தது. அங்கு சோழர் காலத்துச் சாசனங்கள் மூன்று உள்ளன. கோயிலின் வடக்குப் பக்கச் சுவரில் அமைந்துள்ள கல்வெட்டு முதலாம் ராஜேந்திர சோழனது (பரகேசரி வர்மன்) நான்காம் ஆட்சியாண்டைச் சேர்ந்தது. அர்ச்சகர் ஒருவரது பரம்பரை நியமனத்தை இக்கல்வெட்டு விளக்கி நிற்கின்றது.

அதே கோயிலின் மேற்கு, தெற்குப் பக்கச் சுவர்களில் முதலாம் இராஜராஜன் இராஜகேசரி வர்மனது பதினேழாவது ஆட்சியாண்டைச் சேர்ந்த கல்வெட்டு காணப்படுகின்றது. கோயிலில் விளக்கெரிப்பதற்காகப் பல்வேறு மக்களினாலும் செம்மறியாடுகள் நிவந்தமாக அளிக்கப்பட்ட செய்தியை இது குறிப்பிடுகின்றது. தெற்குப் பக்கச் சுவரிலுள்ள கல்வெட்டு பார்த்திவேந்திர

வர்மனது நான்காவது ஆட்சியாண்டைச் சேர்ந்தது. கோயிலுக்கு நிவந்தமாகக் கொடுத்த நிலம் பற்றிய செய்தியை இக்கல்வெட்டு தெரிவிக்கின்றது.

சோழ மன்னனான ராஜராஜதேவனுடைய இருபத்திரண்டாவது ஆட்சியாண்டுக் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டொன்று சுப்பிரமணிய சுவாமியின் சந்நிதியில் ஒரு விளக்கு எரிக்க அரையன் என்பான் நாவாயன் பூண்டிக் கிராமத்தில் ஆயிரம் குழி நிலம் அளித்த செய்தியைத் தெரிவிக்கின்றது.

இது போன்றே கண்ட கோபாலதேவ ராஜாவின் மூன்றாவது ஆட்சியாண்டுக் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டொன்று ஒரு விளக்கு எரிக்க வாழ்வந்தான் என்பான் இரண்டு கண்ட கோபாலன மாடை பொன்னும், ஒரு நிலை விளக்கும் அளித்த செய்தியைத் தெரிவிக்கின்றது.

திருப்போரூர் என்னும் தனியூரான சதுர்வேதி மங்கலத்தில் சுப்பிரமணியர் கோயிலிருந்தது. அங்கு சோழர் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டுக்கள் சில உள்ளன. இக்கோயிலிலுள்ள தேவயானையம்மன் சந்நிதியின் கிழக்குப் பக்கச் சுவரில் ராஜகேசரிவர்மனது (திரிபுவன சக்கர வர்த்தி விக்கிரம சோழதேவன்) பத்தாவது ஆட்சியாண்டுக் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டொன்று உள்ளது. இக்கோயிலில் விழா நடைபெறுவதற்காகச் சிறுகுன்ற நாட்டைச் சேர்ந்த பரகேசரி நல்லூர் ஊரவர்களால் நிவந்தமாக அளிக்கப்பட்ட நிலங்கள் பற்றிய செய்தியையும் வரிவிலக்குகள் பற்றிய செய்தியையும் இக்கல்வெட்டு தெரிவிக்கின்றது.

அதே கோயிலின் (தெய்வயானையம்மன்) கிழக்கு, வடக்கு, மேற்குப் பக்கச் சுவர்களில் சோழப்பேரரசனான ராஜகேசரிவர்மனது ஆறாவது ஆட்சியாண்டுக் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டு படியெடுக்கப்பட்டுள்ளது. இது கோயில் தேவைகளுக்காகக் கிராம மக்களால் நிவந்தமாக வழங்கப்பட்ட நெல் பற்றிய செய்தியைக் கூறுகின்றது. மேற்குப் பக்கச் சுவரில் விக்கிரம சோழ தேவனது ஆட்சியாண்டுக் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டொன்றும் உள்ளது. கோயிலுக் கென நிவந்தமாக அளிக்கப்பட்ட நிலம் பற்றிய செய்தியை இக்கல்வெட்டு தெரிவிக்கின்றது. அதே சுவரிலுள்ள மற்றுமொரு கல்வெட்டிற்

கோயிலில் அர்த்தஜாம பூசையை  
மேற்கொள்வதற்காக நிவந்தமாக அளிக்கப்பட்ட  
நிலம் பற்றிய செய்தி காணப்படுகின்றது.

## முடிவுரை

கிடைக்கப்பெற்ற சான்றுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்குகின்ற போது பல்லவர், சோழர் காலங்களில் முருக வழிபாடு சைவ சமயத்துட் கலப்புற்றது தெளிவாகின்றது. எனினும், இக்காலங்களில் முருக வழிபாடு சிறந்த நிலையில் இருந்துள்ளது என்பதற்குக் கல்வெட்டுகள் சான்று பகன்று நிற்கின்றன. இக்காலங்களில் முருகனுக்கெனத் தனிக் கோயில்கள் சில அமைக்கப்பட்டன. அத்துடன் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்பாக நிலவிய நம்பிக்கைகள், கருத்துகள் என்பன சோழர் காலத்தில் மீண்டும் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறத் தொடங்கின.

சோழர் காலத்தில் முருகனை முழுமுதல் தெய்வமாகக் கொண்டு வழிபடும் மார்க்கம் ஏற்படுத்தப்பட்டு, அம்மார்க்கத்திற்கு 'கௌமாரம்' என்று பெயரிடப்பட்டது. இக்காலக் கல்வெட்டுகளில் முருகனுக்குரிய நாமங்களான சண்மதூர, குகன், சுப்பிரமணியன், கந்தஸ்வாமி, கார்த்திகேயன், குமரன் முதலியவற்றைக் காணலாம்.

எனவே கல்வெட்டுச் சான்றுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்குகின்றபோது பல்லவர், சோழர் காலங்களில் முருக வழிபாடு சிறந்த நிலையில் இருந்துள்ளது என்பது தெரிகின்றது. இவ்வழிபாடு கி. பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டின் பின்னர் பெருவளர்ச்சி அடைந்தது. விஜயநகர நாயக்கர் காலப் பகுதியில் முருகக் கடவுளுக்கெனத் தனிக் கோயில்கள் பலவும் சிறப்பான விழாக்களும் விரதங்களும் ஏற்படுத்தப்பட்டன. இவ்வழிபாட்டின் வளர்ச்சியையும் சிறப்பையும் இற்றைவரை காணலாம்.

## திணைக்களம் இதுவரை வெளியிட்ட

### சிறப்பு மலர்கள்

- \* தமிழ் சாகித்திய விழா - 1991
- \* தமிழ் சாகித்திய விழா - 1992
- \* தமிழ் சாகித்திய விழா - 1993
- \* தமிழ்க் கலைவிழா - 1994.
- \* நாடக விழா - 1994
- \* பக்திப்பெருவிழா - 1995.
- \* பக்திப்பெருவிழா - 1994.
- \* ஆய்வரங்குக் கட்டுரைகள்
- \* சுதந்திரத்திற்குப் பின் இலங்கை
- \* ஆய்வரங்கு சிறப்பு மலர் - 2000 ஆண்டு
- \* விபுலானந்த இசை நடனக் கல்லூரி பட்டமளிப்பு விழா மலர்கள் 6
- \* தேசிய சாகித்தியவிழா மலர்

# தமிழக, இலங்கை நுண்கலை வளச் ச்சியிற் கணைச சிற்பங்கள்

(கி.பி. 1200 தொடக்கம் கி.பி. 1800 வரை)

வை.கா. சீவப்பிரகாசம்

## 1.0 அறிமுகம்

"உயர்சிந்தனைகள் மக்கள் முன்னோக்கிச் சென்று பெருஞ்சாதனைகள் புரிய உந்து விசையாக இடையறாது தூண்டி வந்துள்ளன."  
(கை. ஹபார்ட் - Guy Hubbard)

உண்மை, நன்மை, அழகு, அன்பு, அறம் போன்ற மேலான சிந்தனைகள் அதாவது விழுமியங்கள் மக்களை நெறிப்படுத்தும் உந்து விசைகளாகத் தொழிற்படுகின்றன. சமயநெறிகள் இத்தகைய விழுமியங்களை மக்களிடையே செழுமையாக வளர்த்து, அவர்களின் உள்ளார்ந்த படைப்பாற்றல் கலைவடிவம் பெறும் வாய்ப்புக்கள் வளர அரும்பணி ஆற்றியுள்ளன. இப்பணியை ஆற்றும்போது,

"பெரும்பாலும் எல்லாச் சமயங்களும் தமக்குரிய, பயன்வினையாற்றல் வாய்ந்த குழலை உருவாக்கவும், இறைவழிபாட்டின் பிழிவுக்குச் செயலாக்கம் அளிக்கவும் கலை வடிவங்களை ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்துகின்றன."

(ஜன் கிங் மக்ஃபீ - June King Mc Fee)

ஒரு கலைவடிவம் பல்வேறு இடங்களில் வெவ்வேறு காலங்களிற் சில பொதுப்பண்புகளை வெளிப்படுத்தும் வகையிற் படைக்கப்பட்டிருக்கலாம். ஆயினும், அது பல்வேறு எண்ணக் கருக்களையும் கருத்துக்களையும் அதனைக் கூர்ந்து நோக்குகின்றவர்களின் உள்ளங்களில் உருவாக்கலாம். இதனை விளக்கும் ஜன் கிங் மக்ஃபீ - (June King Mc Fee) என்பார், சிலுவை என்னும் தின்மம் மால்டீஸ் சிலுவை (Maltese Cross), இலத்தீன் சிலுவை (Latin Cross), எரியும் சிலுவை (Burning Cross) என்ற மூவேறு

வடிவங்களைப் பெறும்போது அத்தின்மம் உணர்த்தும் பொருள் வேறுபாடுகளை எடுத்துக் காட்டுகளாகத் தந்துள்ளார்.

இதனைத் தெளிவாய் விளக்க இந்தியக் கலை வரலாறு, தமிழகக் கலை வரலாறு என்பவற்றிற் சிற்பத்துறையிலே சிறப்பிடம் பெறும் கணைச சிற்பங்கள் மூன்றை மட்டும் சற்று நோக்குவோம். யானை முகமும், தும்பிக்கையும், சிறிய கண்களும், சுளகுச் செவிகளும் இச்சிற்பக் கலைவடிவங்களின் பொதுக் கூறுகளாக விளங்குகின்றன. இவை கற்றவர் - கல்லாதவர், சிறுவர் - மூத்தோர், நகர வாசிகள் - கிராம வாசிகள், இறை நம்பிக்கையுடையோர் - இறை நம்பிக்கையற்றோர் போன்ற பல் திறத்தினரும் அறிந்த அமைப்புக் கூறுகள் ஆகும். இப்பொதுக் கூறுகளில் தும்பிக்கை என்னும் உறுப்பு தத்துவச் சிந்தனையாளர் ஒருவரின் பார்வையில் ஒங்கார்ப் பொருளின் குறியீடாகத் தோன்றும். ஆயின், வரலாற்றுச் சிந்தனையாளர் ஒருவரின் நோக்கில் ஒற்றைத் தந்தத் தும்பிக்கை வியாசபாரத எழுத்தாளராகக் கணைசர் பணி புரிந்த கதையைக் குறிப்பதாகப் புலப்படும். அதுபோல மாங்கனி தாங்கிய தும்பிக்கையுள்ள சிற்ப வடிவம் (மாங்காடு - வெள்ளீச்சர மாம்பழப் பிள்ளையார்) உலக வலப் போட்டியில் முருகனை வென்று மாங்கனிப் பரிசில் பெற்ற "வெற்றிப் பிள்ளையார்"இன் வித்தகத்தைப் பௌராணிகச் சிந்தனையாருக்கு நினைவூட்டும்.

இவ்வாறு கலைவடிவம் ஒன்று அதனைப் படைத்த கலைஞர்கள், அக்கலைஞர்களுக்கு வழிகாட்டிகளாய் விளங்கிய பஸ்துறைச் சிந்தனையாளர்கள், அதனை நோக்கும் ஆர்வ,

நாட்ட வேறுபாடுகள் கொண்ட பார்வையாளர்கள் /இரசிகர்கள் என்பவர்களுக்கு நுண்ணிய கருத்துக்களை உணர்த்துகின்றது. இது காலம், இடம், இனம் (Ethnic Group) என்னும் எல்லைகள் கடந்த பொதுநியதி ஆகும்.

இக்கலைப் படைப்புகளின் வரலாற்று வளர்ச்சிக்குத்துணை புரிந்தவர்களில் வள்ளல்கள், சிற்றரசர்கள், மன்னர்கள் என்பவர்கள் எவ்வளவு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றார்கள் என்பதைப் பலர் அறிவர். ஆயின், அடைப்புப் பணிக்குத் தம்மை அர்ப்பணித்து அயராற்ற பாடுபட்ட வினைத்திறன்மிக்க கலைஞர்களும் வினைத்திறன் குறைந்த உழைப்பாளிகளும் அவர்களுக்கு இணையான முக்கியத்துவத்தைப் பெற்றுள்ளனர் என்பதை நினைவூட்டுதல் அவசியமாகும். எனவே புரவலர்கள், சிந்தனையாளர்கள், கலைஞர்கள், உழைப்பாளர்கள், விமர்சக ரசிகர்கள் ஆகிய அனைத்துப் பிரிவினரும் புரிந்த கூட்டுமுயற்சியின் விளைவே பண்பாடு என்பது தெளிவு. "பண்பாடுகளின் வளர்ச்சியில் இனவேறுபாடுகள் (Ethnic Differences), சமயநெறி வேறுபாடுகள், சமூக - பொருளாதார வகுப்பு வேறுபாடுகள், நகர/ கிராம சூழல் வேறுபாடுகள், புவியியல் வேறுபாடுகள் என்பவற்றின் செல்வாக்கினைக் காணலாம்" (ஜன் கிங் மக்ஃபி).

நுண்கலைகளின் வளர்ச்சியும் பண்பாடுகளின் வளர்ச்சியும் பற்றிய இப்பொதுத் தோற்றவாய் இந்தியத் துணைக்கண்டத்திலும் அதற்கு அப்பாலும் நிகழ்ந்த செழுமையான இந்துக் கலைப் பரவலுக்குப் பொருந்தும். அதுபோலவே அக்கண்டத்தின் தென்பாகத்தில் அமைந்துள்ள தமிழகத்தில் ஓங்கிவளர்ந்து தமிழகத்தின் எல்லைகளைக் கடந்து பிற பாரதப் பகுதிகளிலும் பிற நாடுகளிலும் சிறந்து விளங்கிய நுண்கலை விரிவிற்கும் அது பொருந்தும்.

## 2.0 ஆய்வுப் பொருளும் ஆய்வின் நோக்கங்களும்

இந்தியக் கலைவரலாற்றில் இனம், மொழி, சூழல், பிரதேசம் என்னும் பல்வகை வேறுபாடுகளையும் கடந்து நுண்கலைத்துறையிற் சிறப்புப் பெறும் கடவுளார் வடிவங்களிலே சிவன், திருமால் ஆகிய இருபெருந் தெய்வங்களுக்குரிய சிற்ப வடிவங்கள் கலாயோகி ஆனந்த. கே. குமார

சுவாமி, திரு. கே.ஆர். ஸ்ரீநிவாசன் போன்ற கலையாய்வாளர்களின் தனிக் கவனத்தை ஈர்த்துள்ளன. ஆயின் சிவகணங்களின் தலைவர், இடர்செய் சிறுதெய்வம், சிவ குடும்பத்தின் மூத்த பிள்ளையான உமாசுதன், காணாபத்தியரின் பரம்பொருள், பல சமய நெறிகள் போற்றும் தெய்வம், எல்லா வர்க்கத்தினரும் நாடும் எளிய தெய்வம், தென்னாசிய மக்கள் கணிக் கும் தெய்வம் ஆகிய கணேசருக்குரிய சிற்ப வடிவங்கள் மீது கலையாய்வாளர்கள் ஒருமுகப்பட்ட சிறப்புக் கவனம் செலுத்தவில்லை. எனவே "தமிழக இலங்கை நுண்கலை வளர்ச்சியிற் கணேச சிற்பங்கள் (கி.பி. 1200 தொடக்கம் கி.பி. 1800 வரை) என்னும் தலைப்பில் மேற்கொள்ளப்படும் இந்த ஆய்வுரை நுண்கலை வரலாற்றாராய்ச்சியில் ஒரு சிறப்புத் தேவையை நிறைவேற்ற முனைகின்றது.

பின்வருவன இவ்வாய்வுரையின் நோக்கங்களாகும்:-

- (அ) இந்தியக் கலை வரலாற்றிற் கணேச சிற்பங்களின் தொன்மையை வரையறுத்தல்.
- (ஆ) முற்கூறிய கணேச சிற்பங்கள் கி.பி. பதின் மூன்றாம் நூற்றாண்டுவரை அடைந்த வளர்ச்சியைச் சுருக்கமாக அறிமுகஞ் செய்தல்.
- (இ) ஆய்வுக்குரிய காலப்பகுதியிற் கணேச சிற்பங்களின் வளர்ச்சிக்குப் பங்களிப்புச் செய்த மன்னர் பரம்பரையினரும் அவர்களின் கலைப்பாணிகளும் பற்றி விமர்சனஞ் செய்தல்.
- (ஈ) குறித்த காலப்பகுதியைச் சேர்ந்த கணேச சிற்பங்களின் முழுத் தொகையில் தமிழகத்தின் தொகைப் பங்கிற்கும் இலங்கையின் தொகைப் பங்கிற்கும் இடையே காணப்படும் வேறுபாட்டின் காரணிகளை விமர்சித்தல்.
- (உ) கணேச சிற்பங்களைக் கோலம், அமர்விடம், அமைப்பு, மூலப்பொருள், சிறப்புக் கூறுகள் என்னும் அடிப்படைகளில் வகைப்படுத்தல்.
- (ஊ) கணேச சிற்ப வகை வேறுபாடுகளை விமர்சனஞ் செய்தல்.
- (எ) சிறப்பு மிக்க கணேச மூர்த்தங்களுக்குரிய சிற்ப வடிவங்களை விமர்சித்தல்.
- (ஏ) தென்னாசிய கணேச சிற்பங்களில் தமிழக



நுண்கலை வளர்ச்சியின் செல்வாக்குக் காணப்படுதலைச் சுட்டிக்காட்டல்.

- (ஐ) கணேச சிற்பவடிவங்கள் தொடர்பாக மேற்கொள்ளத்தக்க எதிர்கால ஆய்வுகள் பற்றி விதப்புரை வழங்கல்.

### 3.0 கணேச சிற்பங்களின் தொன்மை

"தெய்வங்கள் முதன் முதல் விக் கிரகங்களுக்கு/படிமங்களுக்குப் பதிலாக அடையாளக் குறியீடுகள் மூலமே குறித்துக் காட்டப்பட்டன" (ஆனந்த கே. குமாரசுவாமி). பின்னர் தெய்வ வழிபாட்டு நெறிகளும் பக்தி நடைமுறைகளும் உருவாகியதும் சமயச் சார்பான கலைகள் வளர்ந்தன. கணேச வழிபாட்டுக்குரிய சிற்பங்களும் இப்போது நியமத்திற்கு இணங்கவே தோன்றி வளர்ந்துள்ளன.

இன்று கணேசவழிபாடும் கணேச சிற்பங்களும் ஒன்றோடு ஒன்று பிணைந்துள்ளன. ஆயின், தொல்பழங்காலத்தில் கணேச வழிபாடு பழங்குடி மக்களின் நம்பிக்கைக்கு இணங்க ஒருவகைக் காவல் - தெய்வ வழிபாடாக விளங்கியது. அக்காலத்தில் தமிழ் நாட்டுப் பழங்குடி மக்கள் ஊரெல்லையில் யானைத் தலை செதுக்கிய மரத்தூண்களை நட்டு வழிபட்டனர். இவ் வழக்கம் கணபதி வழிபாட்டின் தொன்மை யையும் அவ்வழிபாட்டுக்குரிய வடிவத்தின் தன்மையையும் குறிப்பதாகத் திரு. வெ. நாராயணஸ்வாமி கருதுகின்றார்.

யானைத்தலை முகப்புக்கொண்ட மரத்தூண் வடிவத்தின் வரலாற்றுத் தொன்மை பற்றிய எண்ணக்கருவை எவரும் ஏற்கலாம். ஆயின், அதனை நிறுவும் சான்றுகளான தொல்பொருள் எச்சங்கள் இப்போது கிடைக்காமை வியப்பைத் தரவில்லை. ஆந்திரநாட்டு சாதவாகனர் ஆட்சிக் காலத்தில் கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த கணபதி உருவமொன்று அமராவதி என்னும் இடத்திற் காணப்படுகின்றது. அது சிவனுக்குப் பூமாலைகள் கொண்டு செல்லும் சிவ கணத் தொண்டராகக் கணபதியைக் காட்டுகின்றது. இவ்வுருவமே கணேசர் சிற்ப வடிவங்களில் மிகவும் தொன்மையானது என்பது திரு. சி. சிவராம மூர்த்தியின் கருத்து.

எனினும் கணேச வழிபாட்டுக்குரிய கோயில்கள் பற்றியும் அவைசார்பான கல்வெட்டுக்கள் பற்றியும் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக்கு முன் தகவல்கள் இல்லை. சமுத்திர குப்தன் என்னும் வேந்தன் கணபதி நாகனை முறியடித்ததாகக் குப்தர்கால அலகபாத் தூண்கல்வெட்டு கூறுகின்றது. இக்கல்வெட்டே 'கணபதி' என்னும் சொல்லாட்சி இடம் பெறும் முதலாவது சான்று ஆகும். எனவே, கணபதி வழிபாடு பற்றிய கருத்து மூலத்தைக் குறிப்பிடும் முதலாவது எழுத்து வடிவச் சான்றாக இக்கல்வெட்டைக் கொள்ளலாம் என்பது திரு. வெ. நாராயணஸ்வாமியின் வாதம். கணபதி வழிபாட்டுக்கும் பௌத்தத்திற்கும் இடையே நிலவிய நெருங்கிய தொடர்பை விமர்சிக்கும் திரு. வெ. நாராயணஸ்வாமி சாஞ்சித்தூபிகளில் உள்ள புத்தரின் பரிநிர்வாணக் காட்சிக்கு அருகே கணபதி உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளதாகவும், திபெத்தில் உள்ள டர்போ என்ற பௌத்த மடத்தில் தியான புத்தி வைரோசனர் சிலைக்கு அருகே கணபதி பிரதம இடம் வகிப்பதாகவும் குறிப்பிடுதல் இச்சந்தர்ப்பத்திற் கருத்திற் கொள்ளத்தக்கது.

இவ்வாறு அடையாளக் குறியீட்டு நிலையிலிருந்து சிற்ப வடிவ நிலைக்கு முன்னேறிய கணபதி வழிபாடு பின்னர் நிறுவன முறை சார்ந்த கோயில் வழிபாடாக நிலைபெற்றது. இந்நிறுவன நிலை கணபதி வழிபாட்டிற்கு உறுதிப்பாடு அளிப்பதில் அன்பு நெறியான பக்தியியக்கமும் சங்கரரின் சண்மதப் பணிகளும் குறிப்பிடத்தக்க காரணங்கள் ஆயின.

### 4.0 தமிழக - இலங்கை கணேச சிற்பங்கள் - கி.பி.1200 வரை

தமிழகத்திலும் இலங்கையிலும் சிற்பக் கலையும் கணேச சிற்ப வடிவங்களும் கி.பி. 1200 வரை அடைந்த வளர்ச்சி தனியாய்விற்கு ஏற்ற சிறப்பினது. தென்பாரதத்தில் அரசோச்சிய சாளுக்கியர் (கி.பி. 550-600), இராட்டிரசூடர் (கி.பி. 757-973), ஓய்சளர்-யாதவர் (கி.பி. 1111-1318) என்னும் அரச பரம்பரையினர் இந்து சிற்பக்கலை வளர்ச்சிக்கும் கணேச சிற்ப வடிவமைப்பிற்கும் ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்தனர்.

அவ்வாறே தென்பாரதத்தில் மேலும் தெற்கே ஆட்சி புரிந்த காஞ்சிப் பல்லவர் (கி.பி.

600-750), பிற்காலச் சோழர் (கி.பி. 800-1280), மதுரைப்பாண்டியர் (கி.பி 1200-1300 வரை), ஆகிய வேந்தர் பரம்பரையினரும் அவர்களைச் சார்ந்த சிற்றரசர்களும் சிற்பக் கலைக்கும், கணேச சிற்பங்களின் ஆக்கத்திற்கும் அரும்பணி ஆற்றினர். சேரநாட்டில் மலையாளம் தோன்றும் வரை ஆட்சி புரிந்த வஞ்சிமாநகர்ச் சேரர்கள் நுண்கலை கட்டும் கணேச சிற்ப வடிவங்கட்டும் அளித்த ஆதரவின் விளைவாகத் தோன்றிய கணேச சிற்பங்கள் பற்றிய தரவுகள்/தகவல்கள் போதிய அளவிற்கு கிடைக்கவில்லை.

பல்லவர் பாணிக் கணேச சிற்பங்களில் வல்லம் குடைவரைக்கோயிலில் உள்ள கணபதி வடிவம் (முதலாம் மகேந்திரவர்மன் காலம்) சிக்கணம் பாக்கம் விநாயகர் புடைப்புச் சிற்பம் என்பன சான்றாகக் குறிப்பிடத்தக்கன ஆகும்.

சோழர்கால கணேச சிற்பங்களிலே சிதம்பரம் அகலங்கன் திருவாசல் எதிரிலுள்ள திருமுறை கண்ட விநாயகர் வடிவம், தாராசுரம் (இராஜ ராஜேஸ்வரம்) ஆலயத்திலுள்ள நின்றகோலக் கணேசர் உருவம், (இரண்டாம் இராஜராஜன் காலம்), கங்கை கொண்ட சோழ புரத்திலுள்ள நடனக் கணபதி சிற்பம், ஒக்கூரிலுள்ள கணேசர் செப்புத்திருமேனி, செஞ்சி ஜனக மதீச்சரம் ஹரிஹர ஆலயத்தில் உள்ள பரிவாரத் தெய்வ விநாயக வடிவம் (விக்ரம சோழன் காலம்) என்பன விதந்து கூறத்தக்கன ஆகும்.

பாண்டியர் காலக் கணேச சிற்பங்களில் திருப்பரங்குன்றத்திலுள்ள ஏரம்ப கணபதி வடிவம், திருச்சிராப்பள்ளி குகைக்கோயில் மண்டபத்திலே சண்மத வரிசை நிலையைப் புலப்படுத்தும் வகையில் அமைந்த தெய்வமாடங்களில் ஒன்றில் முறையாக நிறுவப்பட்ட கணேச சிற்பம் என்பன சிறப்பாகக் குறிப்பிடத் தக்கவை ஆகும்.

சேரநாட்டின் பெருமாள் மன்னர் பரம்பரையைச் சேர்ந்த பெருமாக் கோதையார் (சேரமான் பெருமாள் நாயன்மார்) வஞ்சியைத் தலைநகராகக் கொண்டு ஆண்ட காலத்தில் (கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டு) திருவஞ்சைக்களம் சிறந்த சிவன் கோயிலாக விளங்கியது. அத்திருக்கோயிலில் கணேச சிற்ப வடிவம் ஒன்று வழிபாட்டுக்குரிய மூர்த்தியாக அமைந்திருக்கு

மென உறுதியாக நம்பலாம். அது சேரநாட்டுக் கணேச சிற்பத்தின் சான்றாகக் கொள்ளப் படலாம். ஆனால், சேரன் வஞ்சி பற்றிய கருத்துக் குழப்பமே இப்போது எஞ்சியுள்ளது.

மேற்குறித்த காலப்பகுதியில் இலங்கையில் ஆட்சி புரிந்த மன்னர் பரம்பரையினர்க்கும் தமிழக அரசர் பரம்பரையினர்க்கும் இடையே ஏற்பட்ட தொடர்புறவுகள் காரணமாக நுண்கலைகள் இலங்கையிலும் சீரிய வளர்ச்சியுற்றன. இவ்வளர்ச்சியில் பௌத்தச் சார்பான சிற்பங்கள் பெருகிய பாங்கினைத் தெளிவாய் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. மேலும் பௌத்தத்திற்கும் கணேச வழிபாட்டுக்கும் இடையே நிலவிய இணக்கத் தொடர்பு காரணமாகக் கணேச சிற்பங்களும் ஓவியங்களும் பௌத்த விகாரைகளில் சிறப்பிடம் பெற்றன.

பல்லவமன்னன் முதலாம் நரசிம்ம பல்லவன் (கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு) இலங்கை வேந்தன் மானவர்மன் (கி.பி. 641-650) என்னும் அரசர்களிடையே நட்புறவுநிலவியதன் பயனாகப் பல்லவர் சிற்ப முறை இலங்கையிற் பரவியது. தம்பலகாமம் நரசிங்க சிந்தாமணி விநாயகர் கோயில் முதலாம் நரசிம்ம பல்லவன் நிருமாணித்த ஆலயமென்று கொள்ளலாம். எனினும், இங்குள்ள கணேசரின் நிழற்படம் கிடைக்கவில்லை.

முதலாம் இராஜராஜனும் அவன் மகன் முதலாம் இராஜேந்திரனும் பொலநறுவையில் சோழர் பாணியில் அமைந்த இராஜராஜன் வனவன் மாதேவிச்சரமும், முதலாம் இராஜராஜன் காலத்தில் மாதோட்டத்தில் கட்டப்பட்ட இராஜ ராஜேஸ்வரமும் கணேசர் சிற்பங்கள் இடம் பெற்ற சிவாலயங்கள் ஆகும். ஆயின், அங்கு இருந்த திருமேனிகளில் கணேசர் வடிவங்கள் நிழற்படமாகவேனும் இப்போது கிடைக்க வில்லை.

பொலநறுவைச் சிவாலயங்களில் முதலாம் சிவாலயம் பாண்டியர் சிற்ப முறையில் கி.பி. 12ஆம், 13ஆம் நூற்றாண்டிற் கட்டப்பட்டதெனக் கருதப்படுகின்றது. ஆயின் அச்சிவாலயத் திருமேனிகளில் கணேச சிற்பத்தின் நிழற் படம் எதுவும் இப்போது கிடைக்கவில்லை.

முதலாம் குலோத்துங்கன் காலத்தில் அவனுடைய படைத் தளபதி, கருணாகரத்

தொண்டைமான் இலங்கையின் வட பாகத்தில் தொண்டைமானாற்றை தந்திரோபாயத் தேவைகளுக்காக வெட்டுவித்தான். அவன் ஏழாலையில் மயிலங்காடு முருகபுரம் கருணாகரப் பிள்ளையார் கோயிலையும் உடும்பராயில் கருணாகரப் பிள்ளையார் கோயிலையும் நிருமாணித்தான். வரலாற்றுச் சிறப்பு மிக்க இக்கோயில்களிலுள்ள கணேச சிற்ப வடிவங்களின் நிழற் படங்கள் கூடக் கிடைக்கவில்லை.

சுருங்கக் கூறின் கி.பி. 13ஆம் நூற்றாண்டு வரை இலங்கையில் இந்து நுண்கலைத் துறைகள் வளர்ச்சியடைந்திருப்பினும் கணேச சிற்பங்களைப் பொறுத்தவரையில் விளக்கம் குன்றியநிலை அல்லது இருள்செறிந்த நிலையே காணப்படுகின்றது எனலாம்.

## 5.0 தமிழக-இலங்கை கணேச சிற்பங்கள்(கி.பி.1200-1800 வரை)

கி.பி. 1200-1800 என்னும் காலப்பகுதியில் தமிழகத்தில் முதற் குலோத்துங்கன் பரம்பரைச் சோழர்கள், பிற்காலப் பாண்டியர்கள், மதுரை - டில்லி முகம்மதியப் பரம்பரையினர், மதுரை, தஞ்சை, செஞ்சி நாயக்கர்கள், தஞ்சை மராட்டி யர்கள், தரங்கம்பாடி டச்சுக்காரர், புதுச்சேரி பிரெஞ்சுக்காரர், ஆங்கிலேயர் (கிழக்கிந்தியக் கம்பெனியார்) ஆகிய பல பிரிவினர்களின் ஆட்சியும் செல்வாக்கும் நிலவின. ஆயினும், இந்து நுண்கலைத் துறைகளைப் பொறுத்த வரையில் விஜயநகர நாயக்கர்களின் செல்வாக்கே தழைத்து ஓங்கியது. சோழர், பாண்டியர் பாணிக் கோயில்களில் திருப்பணிகளைச் செய்யும் சந்தர்ப்பங்களில் நாயக்கர்கள் அவற்றிலே புத்தாக்கக் கூறுகளைப் புகுத்தினார்கள். உதாரணமாக, திருக்கழுக்குன்றத்திலுள்ள வேதகிரிச் கோயிலில் அமைந்துள்ள தாந்திரீக கணபதி வடிவம் விஜயநகர மன்னர் போற்றிய சாக்தமதத் தாந்திரீக சாத்திரத்தின் செல்வாக்கைப் புலப்படுத்துதல் குறிப்பிடத்தக்கது. அவ்வாறே வாயுத் தலமான திருக்காளத்தியில் - இது கண்ணப்பபுரம், தென்கயிலாயம், விஞ்ஞா ஷேத்திரம், மும்முடிச்சோழபுரம் என்னும் பல பெயர்கள் கொண்ட தலம் கிருஷ்ணதேவராயர் அருமையான கோபுரம் ஒன்றை நிருமாணித்த துடன் 'பாதாள விநாயகர்' வடிவம் ஒன்றை

நிறுவியமைநாயக்க மன்னரின் ஆய்வ சிந்தனைப் போக்கிற்குச் சான்று ஆகும்.

ஆய்வுக்குரிய ஆறு நூற்றாண்டுகளில் தமிழகத்தில் பெருநகர்கள், சிற்றூர்கள், அரண்மனைகள், செல்வர் வீடுகள், தெருச் சந்திகள், ஆற்றங்கரைகள் ஆகிய பல்வேறு இடங்களில் மக்கள் வழிபாட்டிற்காக நிறுவப்பட்ட கணேசர் சிலைகள் எண்ணில் அடங்காதவை. அவை யாவும் ஒரு சேர நிழற்படத் தொகுதி களாக வெளிவராவிட்டாலும் அவற்றிற் சிறப்பு மிக்கவை என்று கருதப்படும் வடிவங்கள் பற்றிய விமர்சனங்கள் திரு. வெ. நாராயணஸ்வாமி போன்ற நூலாசிரியர்களாலும் ஆன்மீகம், கோபுர தரிசனம் போன்ற சஞ்சிகைகளில் கலையார்வ முள்ள எழுத்தாளர்களாலும் எழுதப்பட்டுள்ளன.

இலங்கையில் முற்குறித்த அறுநூறு ஆண்டுகளில் பொலநறுவைக் காலப் பிற்பகுதி யைச் சேர்ந்த மன்னராட்சி, கண்டி மன்னராட்சி, யாழ்ப்பாண ஆரியச்சக்கரவர்த்திகள் ஆட்சி, போர்த்துக்கேயர் ஆட்சி, ஒல்லாந்தர் ஆட்சி, ஆங்கிலேயரின் தொடக்க கால ஆட்சி என்பன நிலவின. இக்காலப் பிரிவில் நாயக்கர் சிற்பப் பாணியின் செல்வாக்கு இலங்கையில் பௌத்த விகாரைகளிலுள்ள திருவுருவங்களிலும் யாழ்ப்பாணச் சிவாலயங்களிலும் பிற இந்து ஆலயங்களிலும் உள்ள திருவுருவங்களிலும் காணப்படுகின்றது.

நாயக்கர் காலச் சிற்பக்கலைப் பாணியின் செல்வாக்கு கண்டியரசுக் காலத்தில் (கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண்டு - கி.பி. 18ஆம் நூற்றாண்டு) இலங்கையிற் பெரிதும் பரவியது. நான்காம் புவனேகபாகு காலத்திற் கட்டப்பட்ட கடலதெனியா விகாரை கணேஸ்வர ஆசாரி என்னும் தென்னிந்தியச் சிற்பியால் முழுக்க முழுக்கக் கருங்கல்லினால் அமைக்கப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது.

யாழ்ப்பாண நல்லூரைத் தலைநகராகக் கொண்டு ஆட்சி புரிந்த சிங்கைப் பரராசசேகரன் அந்நகருக்கு நாற்புறமும் நாயக்கர் பாணியில் நிறுவிய கோயில்களிலே கிழக்கிலுள்ள வெயிலு கந்த பிள்ளையார் ஆலயம் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. ஆயினும், இது தொடர்பாகக் கலைப்புலவர் நவரத்தினம் அவர்கள் கூறிய

பின்வரும் விமர்சனக் குறிப்பு மனங் கொள்ளத் தக்கது:

"சிங்கைப் பரராஜசேகரனாற் கட்டப்பட்ட இப்பெரிய ஆலயங்கள் யாவும் போத்துக்கேயரால் தரைமட்டமாக்கப்பட்டதனால், அவ்வாலயங்கள் எத்தகைய சிற்பச் சிற்புக்கள் பொருந்தியனவாக அமைக்கப்பட்டன என்பதை நாம் இன்று அறிய முடியா திருக்கன்றோம்"

இவை தவிர யாழ்மாவட்டத்திலுள்ள புகழ் பெற்ற விநாயகர் தலங்களான பறாளை விநாயகர் கோயில், நீர்வேலி அரசகேசரிப் பிள்ளையார் கோயில், கந்தரோடை அருளானந்தப்பிள்ளையார் கோயில், வல்வை நெடிய காட்டு திருச்சிற்பம் பலப் பிள்ளையார் கோயில் போன்றனவும், திருகோண மலை - மட்டக்களப்பு மாவட்டங்களைச் சேர்ந்த தம்பலகாமம் பட்டிமேடு சிந்தாமணி விநாயகர் கோயில், அமிர்தகழி மாமாங்கப்பிள்ளையார் கோயில் போன்றனவும் பிற மாவட்டங்களிலுள்ள விநாயகர் வழிபாட்டிடங்களான அநுராதபுரம் நுவரைப் பிள்ளையார் கோயில், கண்டி செல்வ விநாயகர் ஆலயம், கொழும்பு மருதானை பாலசெல்வ விநாயகர் ஆலயம் போன்றனவும் கணேச சிற்ப வடிவங்கள் பற்றிய ஆய்விற் கருத்திற் கொள்ளத்தக்க கோயில்கள் ஆகும். எனினும், இவ்வாலயங்களில் இப்போதுள்ள விநாயகர் சிற்பங்களின் நிழற் படங்கள் கூடத் தொகுக்கப்படவில்லை. அதனால் அவற்றை விமர்சனம் செய்யும் வாய்ப்பு அமைய வில்லை.

சுருங்கக்கூறின், கணேச சிற்பவடிவங்களின் தொகையைப் பொறுத்தவரையில் தமிழகத்தின் பங்கிற்கும் இலங்கையின் பங்கிற்கும் இடையே பெரிய வேறுபாடு அல்லது இடைவெளி காணப்படு கின்றது. இவ்வேறுபாட்டிற்குரிய காரணங்களை அடுத்து நோக்குவோம்.

## 6.0 கணேச சிற்பத் தொகையில் தமிழகப் பங்கும் இலங்கைப் பங்கும் - வேறுபாட்டுக் காரணிகள்

நுண்கலை வளர்ச்சி என்பது பல்வேறு காரணிகளின் ஆக்கச் செயற்பாடுகள், எதிர்ச் செயற்பாடுகள், அவற்றின் ஊடாட்டம்

என்பவற்றின் கூட்டு விளைவு ஆகும். இவ்விருதிறச் செயற்பாடுகளின் ஊடாட்டத்தைத் தூண்டிய விசைகளில் புவியியல், வரலாற்றுக் காரணிகளும், அரசியல், சமூக பொருளாதாரக் காரணிகளும் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை.

### புவியியற் காரணிகள்

சிற்பக் கலை வளர்ச்சிக்குத் தேவையான கருங்கல், உலோகவகை போன்ற மூலப் பொருள்கள் தமிழகத்தில் தாராளமாகக் கிடைத்தன, கிடைக்கின்றன. ஆயின், இலங்கையில் அவை கிடைக்கக்கூடிய பகுதிகளில் பெளத்தச் சிற்ப உருவங்கள் வடிவமைக்கப்பட்டன. ஆனால் இந்துக்கள் பெருந்தொகையினராக ஒருங்கே வாழ்ந்த, வாழும் யாழ்ப்பாணம், வன்னி, திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு என்ற பகுதிகளில் சிற்ப வடிவங்களை உருவாக்கத் தென்பாரதத்தி-லிருந்தே அம்மூலப் பொருள்களைப் பெற்றுக் கொள்ள நேரிட்டது. தமிழகத்துக்குரிய இந்த இயல்பான வாய்ப்புநிலை தமிழக - இலங்கை கணேச சிற்பத்தொகைப் பங்குகளில் வேறுபாடு அமையக் காரணமாயிற்று.

### வரலாற்றுக் காரணி:

தமிழகச் சிற்பக்கலை வரலாறு நெடுங்காலப் பாரம்பரியம் கொண்டது. பல்வேறு சிற்பக்கலை நூல்கள், சிற்பக்கலைப்பாணிகள், சிற்பக்கலைக் கூடங்கள் என்பன அப்பாரம்பரியத்திற்கு செழுமை ஊட்டின. ஆயின் இலங்கையில் அவ்வரலாற்றுப் பாரம்பரியத்தின் எதிரொலியையே பெரிதும் நோக்க முடிகின்றது. இவ்வரலாற்றுப் பாரம்பரியமும் தமிழக - இலங்கை கணேச சிற்பத்தொகைப் பங்கு வேறுபாட்டிற்கு உரிய ஒரு காரணமாகும்.

தமிழகத்தில் இந்துக்கள் அல்லாத முகம்மதியர், டச்சுக்காரர், பிரெஞ்சுக்காரர், ஆங்கிலேயர் ஆகிய வேற்றுநாட்டார் ஆட்சி, ஆய்வுக்குரிய காலப்பகுதியில் நிலவியது. எனினும் இந்து நுண்கலைகளும் அவற்றின் ஒருசுறு ஆகிய சிற்பக்கலையும் விஜயநகர நாயக்கர்களின் ஆதரவிலும் தஞ்சை மராட்டியர் களின் ஊக்குவிப்பிலும் திருநெல்வேலிப் பாண்டியர் போன்ற பிறர் அளித்த தூண்டுதலிலும்



தொடர்ந்து வளர்ந்தன. ஆயின் இலங்கையில் வேற்றுநாட்டார் ஆகிய போர்த்துக்கேயரின் அழிப்பு முயற்சிகள் காரணமாக இந்துச்சிற்ப வடிவங்கள் அழிந்தும், சிதைந்தும் மறைந்தும் போயின. குறிப்பாக, பேச இயலாதனவாயும், யானை முகமும் மனித உடலும் கொண்ட கலப்பு வடிவம் ஒன்றை வழிபடும் “உலக மதநம்பிக்கை அற்றோர்” ஆகிய இந்துக்களை மீட்க விரும்பிய போர்த்துக்கேயரின் அழிப்புக் கவனம் கணேச சிற்பங்கள் மீது குவிந்தது. அதனால் கணேச சிற்ப வடிவங்கள் அரும்பொருட் காட்சியகத்திலும் அருகிவிட்ட நிலையே இப்போது உள்ளது. எனவே, கணேச சிற்பங்களின் தொகையைப் பொறுத்தவரையில் தமிழகத்திற்கும் இலங்கைக்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடு புரிந்துகொள்ளத் தக்கதெனலாம்.

### சமூக பொருளாதாரக் காரணிகள்

தமிழகத்தில் சமூக வகுப்பு, வர்க்க வேறுபாடுகள் காணப்பட்டாலும் படைப்பாற்றலும் கலையார்வமும் மிக்க சிற்பக் கலைஞர்கள் இந்து சிற்பக் கலைவளர்ச்சிக்குத் தமது பங்களிப்பைத் தொடர்ந்து வழங்கியுள்ளனர். மேலும் இப்பங்களிப்புக் காரணமாக நிறுவன அமைப்புசார் கணேச வழிபாடும் நிறுவன அமைப்பு சாராக் கணேச வழிபாடும் இணைந்து வளர்ந்தன. அதன் பயனாகத் தெருச்சந்தி-களிலும் ஆற்றங்கரைகளிலும் மக்கள் வழிபடக் கணேசர் சிலைகளை நிறுவும் கிளைவழியில் சிற்பக்கலைப் பணி படர்ந்தது.

ஆயின் இலங்கையில் சமூக - பொருளாதார வகுப்பு வேறுபாடுகளோடு ஆட்சியாளர்களின் மோதல்களும் புவியியற் காரணிகளும் தீவிரமாகச் செயற்பட்டன. அதனால் இந்து சிற்பக்கலை தமிழகத்தை விடப்பெரிய அளவில் இலங்கையில் நலிவற்றது. எனவே இங்கே கணேச சிற்பங்கள் தமிழகத்தோடு இணைத்து நோக்கும் அளவிற்குச் செழித்து வளர இயலவில்லை.

தொகுத்து நோக்கின், இத்தகைய பல்வேறு காரணிகளின் ஆக்கச் செயற்பாடுகள், எதிர்ச் செயற்பாடுகளின் ஊடாட்ட விளைவுகள் தமிழகத்தில் இந்து சிற்பக் கலையின் குழலிசை வாக்கத்தையோ முன்னேற்றத்தையோ நிறுத்தி விடவில்லை. ஆயின் இலங்கையில் அவ்

விளைவுகள் இந்துசிற்பக் கலை வளர்ச்சியைக் கட்டுப்படுத்திவிட்டன.

## 7.0 கணேச சிற்ப வகைகள் - விமர்சனம்

இந்துத் தெய்வங்களின் சிற்ப வடிவங்களை அவற்றின் (1) கோலம் (2) அமர்விடம் (3) அமைப்பு (4) மூலப்பொருள் (5) சிற்பபுக்கூறுகள் என்னும் அடிப்படைகளில் வகைப்படுத்தல் ஒரு பொதுநியதி. இந்த நியதிக்கு இணங்கக் கணேச சிற்பங்களை வகைப்படுத்தி விமர்சனம் செய்யலாம். (பார்க்க : பின்னிணைப்பு)

### கோலம்

(அ) தனி/கூட்டுக் கோலம்

(ஆ) இருந்த நின்ற/கிடந்த/நடனக் கோலம்

தமிழகத்தில் கணேசரைப் பிரமச்சாரியாகக் கருதுதல் பெருவழக்கு. ஆயின் வட பாரதத்தில் கணேசரை மணமானவராகக் கருதுதல் பரவலான வழக்கு. எனவே தமிழகத்தில் “இறைவியுடனுறையாத” தனிக் கோலக் கணபதி சிற்பங்கள் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. ஆனால் வடபாரதத்தில் கணேசர் சித்தி, புத்தி ஆகிய தேவியர் உடனுறை கணேச சிற்பங்கள் புகழீட்டியுள்ளன. மேலும் கணபதியும் முருகனும் ஒருங்கே நிற்கும் கூட்டுக்கோலம், சிவ குடும்பக் காட்சிக்கோலம், கணேசர், துர்க்கை, கார்த்திக்கேயர் அருகே காட்சி தரும் கூட்டுக்கோலம் என்பன புவனேஷ்வர், பீஜப்பூர், சிருங்கேரி வித்தியாசங்கர கோயில் ஆகிய இடங்களிற் காணப்படுகின்றன. இவ்வட பாரதக் கூட்டுக் கோலங்கள் தமிழகத்தில் தமது செல்வாக்கைச் செலுத்தியதும் கணேசரும் சோமாஸ்கந்தரும் ஒருங்கே காணப்படும் கூட்டுக்கோலம் திருவண்ணாமலைத் திருக்கோயில் மங்கையர்க்கரசி மண்டபத்தில் இடம் பெற்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

மற்றைய கோல வகைகளில் இருந்த, நின்ற கோலக் கணேச சிற்பங்கள் வழக்கிலுள்ளன. கிடந்த கோலக் கணேசரைக் குறிக்கும் சிற்பம் வழக்கில் இல்லை. ஆயின் நடனக் கணபதி சிற்ப வடிவம் அபூர்வமாகக் காணப்படுகின்றது. வாதாபி

குடைவரைக் கோயிலில் சிவபிரான் தாண்டவமாட அவருக்குப் பக்கத்தில் இளம் பருவக் கணபதி தந்தையிடம் நடனம் பயிலும் காட்சியைப் புலப்படுத்தும் சிற்பம் ஒன்று உள்ளது. அவ்வாறே கலிங்கத்தில் சைலோற்பவர்ப் கட்டிய திரிபுவனேச்சரர் கோயிலில் நர்த்தனகணபதி பரிவாரத் தெய்வமாய் அமைய அவரின் வாகனமாகிய பெருச்சாளி அபிநய பாணியில் நிருத்தியாஞ்சலி செய்து நிற்கும் அபூர்வ சிற்பம் காணப்படுகின்றது.

ஆந்திர, கலிங்கச் சிற்பிகள் செதுக்கிய நடனக் கணேச சிற்பங்களின் செல்வாக்கு தமிழகத்திற் பரவியதும் தமிழகச் சிற்பக் கலைஞர்களின் கற்பனைத் திறன் ஆந்திர, கலிங்கச் சிற்பக்கலைஞர்களின் கற்பனையை விஞ்சியது. அத்தகைய கற்பனையின் விளைவாக மூஞ்சூறு மீதேறிநடனம் புரியும் கணபதி, தன் தேவியைத் தொடையில் தாங்கி நின்று நர்த்தனம் புரியும் பாவத்திற் காட்சி தரும் கணபதி ஆகிய தோற்றங்களைத் தமிழகச் சிற்பிகள் செதுக்கினார்கள். நாயக்கர் காலத்தைச் சேர்ந்த இச்சிற்ப வடிவங்களை மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோயிலிற் கண்டு வியந்து மகிழலாம்.

தமிழகச் சிற்பிகளின் கற்பனைத் திறனுக்கு வலிவும் பொலிவும் ஊட்டிய பழைய தமிழ்ப் புலவர் ஒருவர் விநாயகர் தமது தந்தை சிவனையே குருவாகக் கொண்டு நடனம் பயின்ற அருமையையும் நடன குருவாம் சிவபிரான் விநாயகருக்கு அளித்த பாராட்டுத் தூண்டுதலையும் பக்தியுணர்வுடன் நயந்து பின்வருமாறு பாடியுள்ளார்.

“தந்தாட் கொத்த தமணியச் சிலம்பு  
படந்தாழ் கச்சைப் பாம்பொடு மீளிர  
வென்றாடு திருந்தாழை வியந்துகை தடிவொட்ட  
நின்றாடு மழுகளிறறை நினைவாரோ வினையிலரே”

## அமர்விடம்

(அ) கோயிலில் (ஆ) சமூகத்தில்

திருக்கோயிலிற் கணேசர் கருவறையில் மூலமூர்த்தியாகவும், மண்டபத்திற் பரிவார மூர்த்தியாகவும், வாசலில் துவாரபாலகராகவும், சுவர்ப் புறங்களில் அலங்கார உருவமாகவும் சிற்ப

வடிவிற காணப்படுதல் வழக்கம். இவ்வகை வேறுபாடுகளில் கணேசர் திருக்கோயில்களில் மூலமூர்த்தியாகப் பிரதிட்டை செய்யப்படுதல் அனைவரும் அறிந்த உண்மை. ஏனைய அமர்விட வகைகளில் ஆய்வுக்குரிய காலப்பகுதியைச் சேர்ந்த பரிவார மூர்த்தியான கணேச சிற்ப வடிவம் ஒன்று செஞ்சியிலுள்ள ஜனகமதீச்சரம் என்னும் ஹரிஹர் ஆலயத்திற் காணப்படுகின்றது. விக்கிரமசோழன் காலத்திற் கட்டப்பட்ட ஹரிஹர் ஆலயத்தில் உள்ள இக்கணேச சிற்ப வடிவம் சோழர்காலக் கலைப்பாணியில் அழகொழுக அமைந்துள்ளது. கணேசர் துவார பாலகராகக் காணப்படும் அரிய சிற்பங்கள் திருப்பனங்காட்டூர் விருபண்ண உடையார் காலம்) திருநாகேச்சரம் ஆகிய தலங்களிற் காணப்படுகின்றன. இவற்றில் திருப்பனங்காட்டூர் ஆலயத்தில் துவாரபாலகர்களாக உள்ள விநாயகர், தண்டபாணி சிலைகள் நுட்ப வேலைப் பாடுகள் கொண்ட விஜயநகர பாணியில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளமை சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது.

விஜய நகர காலத்தைச் சேர்ந்த வேலூர் ஜலகண்டேசுவரர் கோயில் (பொம்மி ரெட்டி காலம்) தூணிற் காணப்படும், மழலையாகத் தவறும் பாலகணபதி உருவம், மாம்பாக்கக் கோயிலின் தூணில் வீர உணர்வை ஊட்டும் வகையில் வீணை இசைக்கும் வீணாதரவிநாயகர் உருவம் என்பன அலங்கார நோக்கில் செதுக்கப்பட்ட சிற்பங்கள் ஆகும். மேலும் சோழர் ஆட்சிக்கால இறுதியில் தெலுங்குச் சோழன் விஜயகண்ட கோபாலன், கோப்பெருஞ்சிங்கன் ஆகியோர் திருப்பணிகள் செய்த மத்திய ஜகந்நாதம் எனப்படும் திருமழிசையில் அபூர்வ விநாயகர் அலங்காரச் சிற்பம் ஒன்று காணப்படுகின்றது. இவ்வாலயத்தின் கருவறை விமானத்தை ஒட்டிய தென்புறச் சுவரில் தும்பிக்கையாழ்வார் என வைணவர்கள் குறிப்பிடும் பிள்ளையார் வடிவம் அலங்காரச் சிற்பமாகக் காணப்படுகின்றது.

சமூகத்தில் கணேசரின் அமர்விடங்களாக மலைக்குகைகள், ஊரெல்லைகள், ஆற்றங்கரைகள், தெருச்சந்திகள் என்பன விளங்குகின்றன. தமிழகத்தில் பிள்ளையார் பட்டி, திருச்சிராப்பள்ளி, திருப்பரங்குன்றம் ஆகிய இடங்களிலுள்ள மலைக்குகைகளில் அரிய

கணேச சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. பல்லவர் காலப் பிள்ளையார் பட்டி போன்ற குகைக் கோயில்களில் தொடங்கிப் பாண்டியர் காலத் திருச்சி, பரங்குன்றக் குகைக்கோயில்களில் வளர்ந்த இச்சிற்பக்கலைப் போக்கு நாயக்கர் காலப் பிற்பகுதிவரை நீடித்தது. திருவலஞ்சுழி திருத்தலத்தில் காணப்படும் பதினேழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த *அழகிய கணபதிவடிவம்* ஓவியங்களும் கலைச்சிறப்பு மிக்கவையாகும்.

இலங்கையில் தம்புள்ளையிலுள்ள பௌத்தக் குகை விகாரையிற் காணப்படும் கணபதியுருவம் குறிப்பிடத்தக்க ஓவியக்கலை வடிவம் ஆகும்.

ஊரெல்லைகளில் கணேச வடிவத்தைப் பொதுநலன் கருதி நிறுவுதல் பாமரமக்கள் நம்பிக்கையில் தோன்றிய ஒரு வழக்காகும். நாயக்கர் காலத்தில் விஜயநகர மன்னன் பிரதாப தேவராயன் ஆட்சிக்காலத்தில் *மாங்காடு ஊரெல்லையில்* சுங்கவரி விதிக்கப்பட்டது. அவ்விடத்தில் எல்லைக் காவலராக நிறுவப்பட்ட கணேசர் சுங்கவரிப்பிள்ளையார் என்னும் காரணப் பெயர் பெற்று அமர்ந்துள்ளார். இவ்வாறு தமிழக ஊரெல்லைகளிற் காணப்படும் கணேசர் உருவங்கள் கிராம மக்களின் உள்ளத்தில் எளிய, தூய அன்பையும், இடர்நீங்கி வாழலாமென்னும் நம்பிக்கையையும் வளர்த்துள்ளன. எனவே அவர்கள்,

"பிள்ளையாரே வாரும்  
மறைவரக் கண்பாரும்  
மகாதேவன் மகணே  
....."

என்று பாடி வழிபடுதல் வழக்கம்.

இலங்கையிலும் இவ்வாறு ஊர்காக்கும் தெய்வமாக விநாயகர் உருவங்கள் நிறுவப்பட்டுள்ளன. யாழ்ப்பாணத் திருநெல்வேலியிலுள்ள *தலங்காவற் பிள்ளையார்*, திருகோணமலைத் தம்பலகாமத்திலுள்ள *பட்டிமேடு சிந்தாமணி விநாயகர்* என்னும் கணேச வடிவங்கள் சான்றாகக் கூறத்தக்கன ஆகும்.

ஊர் எல்லைகள் போலவே தெருக்கள் கூடும் சந்திகளும் கணேச வடிவங்கள் நிறுவத்தக்க இடங்கள் ஆகும். இத்தகைய தெருச் சந்திகள் தோன்றும் புதிய சந்தர்ப்பங்களில் எல்லாம் விநாயகர் உருவங்களும் நிறுவப்படுதல்

இந்துக்கள் பின்பற்றும் பொது வழக்கம். எனவே, விநாயகர் பற்றிய துதிகளில்,

"ஊர் நவசந்தி உகந்தாய் ஜய ஜய  
எம்பெருமானா இறைவா ஜய ஜய"

என்னும் சிறப்புத் தொடர்கள் இடம் பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. திருக்கோயிற் சிற்பங்களைத் தொகுத்து நூல் வடிவில் வெளியிட்ட கலையார்வலர்கள் தெருச் சந்தி கணேசர் வடிவங்கட்குத் தமது தொகுப்பு நூல்களில் இடம் அளிக்கவில்லை. எனவே அவற்றின் கலைக் கூறுகளை அறிந்து கொள்ளவோ விமர்சனஞ் செய்யவோ இப்போது இயலவில்லை.

இலங்கையில் உள்ள தெருச் சந்தி கணேசர் வடிவத்திற்குச் சான்றாக *மண்டைதீவு சந்தி வெளி சித்திவிநாயகர் சிலையைக்* கூறலாம்.

உழவுத் தொழில் புரிவோர் தமது தொழில் வளர்ச்சியைக் கருத்திற் கொண்டு ஆறுகள், ஏரிகள், வாய்க்கால்கள் என்னும் நீர் நிலைகளின் கரைப்பகுதிகளில் கணேச வடிவங்களை நிறுவி வழிபடுதல் நெடுங்கால வழக்கமாயுள்ளது. சோழமண்டலம், பாண்டி மண்டலம், தொண்டை மண்டலம் ஆகிய பெருநிலப் பரப்புக்களில் உள்ள விவசாயப் பிரதேசங்களில் நீர்க்கரைக் கணேச வடிவங்கள் நிறுவப்பட்டுள்ளன.

இலங்கையில் உள்ள நீர்நிலைக்கரை விநாயக சிற்ப வடிவங்களில் செல்லக் கதிர்காமத்திலுள்ள *மாணிக்கப் பிள்ளையார்*, மட்டக்களப்பில் உள்ள *அயிர்தகழி மாமாங்கப் பிள்ளையார்* என்பன குறிப்பிடத்தக்க இரு சான்றுகளாகும்.

## அமைப்பு

(அ) நரமுகக் கணேசர் (ஆ) ஆனைமுகக் கணேசர்

கணேச சிற்ப வடிவங்களை அமைப்பின் அடிப்படையிற் நரமுகக் கணேசர், ஆனை முகக் கணேசர் என்னும் இரு பெரும் பிரிவுகளில் அடக்கலாம். இவற்றில் நரமுகக் கணேசர் வடிவம் மிக மிக அபூர்வமானது. அவ்வடிவம் ஒன்று சிதம்பரத்தில் உள்ளது. இரண்டாம் பெரும் பிரிவான ஆனைமுகக் கணேசர் வடிவங்களாக ஒருமுகக் கணேசர், இருமுகக் கணேசர், மும்முகக் கணேசர், நான்குமுகக் கணேசர், ஐம்முகக்

கணேசர் என்னும் உருவங்களின் கோட்டுருவ மாதிரிகளும் அவற்றின் விவரண விளக்கங்களும் பிள்ளையார் வழிபாடு என்னும் நூலில் கோட்பாட்டு நோக்கில் தரப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் ஒருமுகக் கணேசர், ஐம்முகக் கணேசர் திருமேனிகள் ஆலயங்களிற் காணப்படுகின்றமையைப் பலரும் அறிவர். ஐம்முகக் கணேசர் சிற்பங்கள் தமிழகத்தில் சிதம்பரத்திலும் இலங்கையில் யாழ் கொழும்புத்துறை மேற்கு வதிரீபீட விநாயகர் ஆலயம், திருகோணமலை ஆலடி விநாயகர் ஆலயம், கண்டி கட்டுக்கலை செல்வ விநாயகர் ஆலயம் என்னும் கோயில்களிலும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன.

**மூலப்பொருள்கள் : மரம், கல், உலோகம்**

கடவுள் திருமேனிகள், மரவேலை வடிவங்கள், கல்பொளி வடிவங்கள், உலோக வார்ப்பு வடிவங்கள் என்ற படிநிலை ஒழுங்கில் வடிவமைக்கப்பட்டமை சிற்பக் கலை வரலாறு உணர்த்தும் உண்மை. அவ்வாறு படைக்கப்பட்ட கணேச சிற்ப வடிவங்களில் கருங்கல் வடிவங்கள் சீபமங்கலம் குடும்பியாமலைபோன்ற இடங்களிலும் உலோக வடிவங்கள் திருவண்ணாமலை ஓக்கூர் போன்ற இடங்களிலும் காணப்படுகின்றன. ஆயின் தமிழகத்தில் இப்போது கிடைக்காத மரவேலை விநாயகர் சிற்பம் கேரளத்தில் உள்ள பத்மநாப புரம் என்ற இடத்தில் காணப்படுதல் குறிப்பிடத் தக்கது. பதினான்காம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியைச் சேர்ந்த இவ்வடிவம் யதார்த்த நோக்கில் கேரள பாணியிற் செதுக்கப்பட்டுள்ளது.

இலங்கையில் சோழியபுரம் பறாளாய் விநாயகர் ஆலயவெளி வீதியில் இயற்கைத் தாக்கங்கட்கும் செயற்கைத் தாக்கங்கட்கும் இலக்காகி ஓடாது நின்ற அழகிய தேர் ஆய்வுக்குரிய காலத்தில் மரச்சிற்பக் கலை யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில் செழுமை பெற்றிருந்தமைக்குரிய சான்றாகும். பறளாய் ஆலயப் பழந்தேரில் செதுக்கப்பட்ட பல்வேறு உருவங்களில் கணேசர் தொடர்பான வடிவங்கள் நிழற்படத் தொகுப்பாக வெளிவரவில்லை. ஆயினும் பிற்காலச் சோழர்களின் கலைச் செல்வாக்கு சோழியபுர விநாயகர் ஆலயத்தில் சிறந்து விளங்கியது என விதந்து கூறலாம்.

**சிறப்புக் கூறுகள்**

அளவு, நிறம், மகுடம், ஊர்தி, செயற்பாடுகள் போன்ற சிறப்புக் கூறுகளின் அடிப்படையில் கணேச சிற்ப வடிவ வகைகளைக் கலைக்கண் நோக்கில் விமர்சனஞ் செய்தல் ஒரு தனியாய்வுக்குரிய விடயம் ஆகும். எனவே சுருங்கங் கருதி அளவு, நிறம் என்பன பற்றிய இரு குறிப்புகள் மட்டும் இப்போது கூறப்படுகின்றன. பிறும்மாண்ட கணபதி வடிவம் ஆந்திர மாநில லேபாக்ஷி ஆலயத்தில் அமைந்திருப்பது போலச் சிறுளவு கொண்ட முக்குறுணிவிநாயக வடிவ மொன்று ஆற்றல் மிகு சிற்பியின் கைவண்ணத் தையும் கருத்து வண்ணத்தையும் புலப்படுத்தும் வகையில் தமிழகத்திற் காணப்படுகின்றது. அவ்வாறே செல்வூரி என்னும் சிறுவையில் உள்ள முருகன் ஆலயத்திற் புதுப்பொலிவுடன் பச்சைக்கல் கணேச வடிவம் காணப்படுகின்றது. இம்மரகத விநாயக வடிவம் தாய்லாந்திலுள்ள மரகதப் புத்தர் பிரானின் அழகிய வண்ணத்தை நினைவுபடுத்துகின்றது.

## 8.0 தென்னாசியக் கணேச சிற்பங்களில் தமிழகச் செல்வாக்கு

தென்னாசிய நாடுகளில் பரவிய இந்து நுண்கலைகளின் செல்வாக்கு சில வடிவங்களில் வெளிப்பட்டது போலவே கணேச வடிவங்களிலும் காணப்பட்ட திறத்தைத் திரு. சீ. சிவராம மூர்த்தியவர்கள் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். அவர் வியட்நாம் டிரேன் அரும்பொருட் காட்சியகத்திற் பேணப்பட்டுள்ள கணேச வடிவத்தை விதந்து கூறியுள்ளார். மேலும் கம்போடியக் கல்வெட்டுக் களிற் காணப்படும் காஞ்சி - கம்போடியத் தொடர்புகளையும் காரைக்காலம்மையார் சிற்ப மொன்றிற் காணப்படும் அருமையையும் அவர் சுட்டிக்காட்டியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

## 9.0 முடிவுரை: எதிர்கால ஆய்வுப் பணிகள்

தமிழக - இலங்கை நுண்கலை வளர்ச்சியில் கணேச சிற்பங்கள் தொடர்பாக விரிவான முழுமையான ஆய்வினை ஒரு தனிச்



செயற்றிட்டமாக நிறைவேற்றப் பின்வரும் ஆய்வுப் பணிகள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும்:

- (அ) தமிழகத்திலும் - இலங்கையிலுமுள்ள அனைத்து மாவட்டங்களிலும் காணப்படும் கணேச வடிவங்கள் பற்றிய தென்கை மதிப்பீடு.
- (ஆ) மேற்குறித்த கணேச வடிவங்களின் நிழற் படத்தொகுப்பு வெளியீடு.
- (இ) அகழ்வாராய்ச்சிப் பணிகள் மூலம் கிடைக்கும் கணேச வடிவங்களை மாவட்ட நிலை அரும்பொருட் காட்சியகங்களிற் பேணிக் காத்தல்.
- (ஈ) பயிர்த்தொழிற் பிரதேசங்களிற் கணேச வடிவங்களின் செல்வாக்கு பற்றிய மதிப்பீடு.

- (உ) நாட்டார் பாடல்களிற் கணேசர் பற்றிய சிந்தனைகள்.
- (ஊ) தமிழக நுண்கலைகளும் ஆசிய நாடுகளிற் கணேச வடிவங்களும்.
- (எ) மேலே கூறப்பட்ட ஆய்வுப்பணிகள் மூலம் புலப்படும் புதிய ஆய்வுக்குரிய விடயங்கள்.

இவ்வாய்வுப் பணிகள் தொடர்பாக ஆய்வாளர்களும் இந்து கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களங்களும் பிற அமைப்புக்களும் உரிய பங்களிப்பைச் செய்ய வேண்டுமெனக் கேட்டுக் கொள்கின்றேன்.

## பின்னிணைப்பு - அட்டவணை

கணேச சிற்ப வகைகளும் அவற்றின் அடிப்படைகளும்

அடிப்படை	வகைகள்	குறிப்பு	சான்று
கோலம் தனி	அமர்ந்த கோலம் நின்ற கோலம் நடனக் கோலம்	பீடிகையில் அமர்ந்திருத்தல் கணேசர் தனித்து நின்றல் (மூஞ்சூறு மீது) நின்றாடல்	தம்புள்ளை-மகாராஜ விகாரை கணேச சிற்பம் - மயூர்பஞ்ச், தாராசுரம் மயூர்பஞ்ச், கூர்க்கி
கூட்டு	தேவி(யர்) உடனுறை கோலம் முருகனுடன் நிற்கும் கோலம் சிவகுடும்பக் காட்சிக் கோலம் கணேசர் + தூர்க்கை	மணக்கோல விநாயகர் வல்லபை விநாயகர் அபூர்வ வடிவம் கணேசர், சிவன், பார்வதி சாளுக்கியர் பாணி	புவனேஷ்வர் திருவண்ணாமலை மண்டபச் சிற்பம் பீஜப்பூர் வெள்ளிச் சிலை வடிவம் வித்தியா சங்கர கோயில், சிருங்கேரி
அமர்விடம் கோயிலில்	கருவறையமர்வு மண்டப மாட அமர்வு கோயில் வாயிலமர்வு	மூலமூர்த்தி பரிவார மூர்த்தி துவார பாலகர் கணேசர் + தண்டபாணி	கருணாகரப்பிள்ளையார் கோயில் திரிபுவனேச்சுரர் கோயில் - கலிங்கம் திருப்பனங்காட்டுர் நுழைவாயிற் சிற்பம்
சமூகத்தில்	மலைக்குகை ஊரெல்லை தெருச்சந்தி ஆற்றங்கரை	புடைப்புச் சிற்பம் குகையோவியம் ஊர்காவற் கடவுள் முறைசாரா வழிபாட்டு வடிவம் வளந்தரும்வடிவம்	திருநாகேச்சரம் தம்புள்ளை குகை - 2 மாங்காடு-சங்கப் பிள்ளையார் மண்டைதீவு சந்தி - வெளி சித்தி விநாயகர் கதிர்காமம் மாணிக்கப் பிள்ளையார்

அமைப்பு நரமுகக்கணைசர் ஆனைமுகக் கணைசர்	மிகமிக அபூர்வம் ஒருமுகக் கணைசர் இருமுகக் கணைசர் மும்முகக் கணைசர் நான்முகக் கணைசர் ஐம்முகக் கணைசர்	சிதம்பரம்  சிதம்பரம் கோயிற் சிற்பம் திருகோணமலை ஆலடி விநாயகர் வடிவம்
சிறப்புக் கூறுகள்  அளவு  நிறம் - பச்சை ஊர்தி - சிங்கம்	சிற்பளவு பேரளவு மரகத விநாயகர்  ஏரம்ப கணைச வடிவம்	முக்குறுணி விநாயகர் வடிவம் லேபாஷி கணைச வடிவம் சிறுவை முருகன் ஆலயக் கணைச வடிவம் பரங்குன்றக்குகைக் கணைச வடிவம்-

### திணைக்களம் வெளியீட்ட பண்பாடு இதழ்கள்

1991 - பங்குனி இதழ் 1  
ஆகஸ்ட் இதழ் 2

1992 - சித்திரை இதழ் 1  
1992 - செப்டெம்பர் இதழ் 2  
1992 - மார்ச்சு இதழ் 3

1993 - வைகாசி இதழ் 1  
1993 - புரட்டாதி இதழ் 2  
1993 - மார்ச்சு இதழ் 3

1994 - வைகாசி இதழ் 1  
1994 - செப்டம்பர் இதழ் 2  
1994 - மார்ச்சு இதழ் 3

1995 - ஆனி இதழ் 1  
1995 - புரட்டாதி இதழ் 2  
1995 - மார்ச்சு இதழ் 3

1996 - ஆவணி இதழ் 1  
1996 - டிசம்பர் இதழ் 2

1997 - பங்குனி இதழ் 1  
1997 - ஆனி இதழ் 2  
1997 - புரட்டாதி இதழ் 3

ஆசிரியர் : திரு. க. சண்முகலிங்கம்  
உதவி ஆசிரியர் : எஸ். தெய்வநாயகம்

1998 - பங்குனி இதழ் 1  
1999 - பங்குனி இதழ் 1  
1999 - ஆனி இதழ் 2  
1999 - டிசம்பர் இதழ் 3

ஆசிரியர் : திரு. எஸ். தில்லைநடராஜா  
உதவி ஆசிரியர் : எஸ். தெய்வநாயகம்

2000 - பங்குனி இதழ் 1  
2000 - ஆனி இதழ் 2  
2002 - ஆவணி இதழ் 1  
2003 - சித்திரை இதழ் 1

திருமதி சாந்திநாவுக்கரசன்  
உதவி ஆசிரியர் : எஸ். தெய்வநாயகம்

(1991 ஆம் ஆண்டு பங்குனி தொடங்கி 2003 சித்திரை வரை 12 வருடங்களில்  
27 பண்பாடு பருவ இதழ்கள் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.)

# இந்துக் கோயிற் சிற்பம் - 18ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள சித்திரிப்பு

சோ. கிருஷ்ணராஜா

## 1. முன்னுரை

இந்துக் கோயிற் கலை பற்றிய ஆய்வுகள் வாஸ்து சாஸ்திரம் அல்லது சிற்பசாஸ்திரம் என அறியப்படுவதுடன், அத்தகைய ஆய்வுகளின் ஊற்றாக அதர்வண வேதத்தை ஏற்றுக் கொள்வதும் நமது மரபாகும். சிற்ப, வாஸ்து சாஸ்திரங்கள் அதர்வண வேதத்தையே ஆதாரமாகக் கொண்டதென்பதற்குச் சான்றுகள் பல உண்டு. அதர்வண வேதத்தின் உபவேதமாக கட்டிடக்கலை உள்ளடக்கப்பட்டிருப்பது பற்றி கி. பி. 9ம், நூற்றாண்டிற்குரியதாகக் கருதப்படும் பகபதபுராணம் குறிப்பிடுகிறது. அதாவது அதர்வண வேதத்திலிருந்து பெறப்பட்டதொரு ஆய்வுத் துறையாக சிற்பத்தை ஏற்றுக் கொள்ளுகிறது. 14ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சிறி சங்கரசுவாமிகள் விஸ்வகர்மாவினால் ஸ்தாபிக் கப்பட்டதென்பதே இதன் தாற்பரியமென விளக்குவார். அதர்வணவேதத்தின் உபவேதமாக சிற்பசாஸ்திரமிருப்பதாக 16ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த மகிதாசரும் குறிப்பிடுவதுடன், கட்டிடக் கலை பற்றிய பல தகவல்கள் வேதங்களிற் காணப்படுவதாகக் குறிப்பிடுவார். அதர்வண வேதத்தில் வீட்டிற்குரிய தெய்வமாக வாஸ்தோபதி முதன்மைபெற்றிருப்பதுடன், அவருக்குரிய பாடல்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. இப்பாடல்களே காலப் போக்கில் வீட்டின் கட்டுமானத்திற்குரிய பாடல்களாகப் பயன்படுத்தப்படலாயின. கிரய சூத்திரத்தில் (Grhyasutras) வீட்டுக் கட்டுமானத்திற்குரியதாகக் குறிப்பிடப்படும் பெரும்பாலான மந்திரங்கள் அதர்வண வேதத்திலிருந்தே பெறப்பட்டிருப்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

இதுவரை அறியப்பட்ட சிற்ப நூல்களில் விஸ்வகர்மபிரகாசம், மதஸ்யபுராணம் என்பன நான்காம் நூற்றாண்டுகாலத்திற்குரியன. விஷ்ணு தர்மோத்திரம், பிரஹத் சமஹிதை என்பன ஆறாம் நூற்றாண்டு காலத்திற்குரியன. அதனைத் தொடர்ந்து சக்கிரநீதி, காசிபம், போஜதேவரின் சமரங்கண சூத்திரம், மயமதம், மானசாரம், சிலப்பரத்தினம் ஆகிய நூல்கள் குறிப்பிடத் தக்கன. இவைவிர புராணங்களின் சிலபகுதிகள், குறிப்பாக அக்கினி புராணத்தின் சிலபகுதிகளும், ஆகமங்களும் சிற்பம் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. இவையனைத்தும் 13ம் 14ம் நூற்றாண்டு வரையிலான சிற்ப நூல்களின் வரலாறாகும்.

மேற்கூறிய சிற்ப நூல்களின் உள்ளடக்க மனைத்தையும் ஒருசேர வைத்துப் பார்ப்பின், அவையனைத்தும், சிற்பத்தை ஒரு கலையாக அங்கீகரித்துக் கொண்டு, காலத்திற்குக் காலம் அக்கலையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியைச் சுட்டி நிற்பனவாயிருப்பதைக் கண்டு கொள்ள முடியும். மேலும், சிற்பத்தை ஸ்தூலமான முறையில் புறவயப்படுத்தல் பற்றிய நியமங்களையும், வழிகாட்டல்களையும் எடுத்துக் கூறுவனவாகவும், எவ்வெத் தேவைகளிற்கு எத்தகைய சிற்பங்கள் தேவைப்படுவனவென்ற விபரங்களைக் கூறுவன வாகவும் அந்நூல்கள் காணப்படுகின்றன. எவ்வாறாயினும், உருவத்தின் மூல இயல்பு பற்றியோ, அல்லது இவ்வியல்பு எவ்வாறு அண்டத்தின் அடிப்படை விதிகளுடன் தொடர்புடையதாய், அவற்றைச் சார்ந்திருப்பது பற்றியோ பெரும்பாலான சிற்ப நூல்கள் விபரிப்பதாயில்லை. அத்துடன் கடந்த நிலையான விடயங்களைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதைத் தவிர இவ் வருவமே ஒரு குறியீட்டு மொழியென்பதையோ,

அல்லது அவற்றிற்கென்றதொரு அர்த்தம் உண்டென்பதையோ இச் சிற்ப நூல்கள் ஐயுறாததால், உருவத்தின் இயல்பு அல்லது அதன் மூலக் கூறுகள் பற்றி விபரிப்பது அவசியமானதென உணரப்படவில்லையென்ற முடிவிற்கு நாம் வருதல் கூடும். சிற்ப சாஸ்த்திரத்தின் மூலத் தோற்றம் தொடர்பான வினாக்களைப் பொறுத்தவரை, விஷ்வகர்மாவினாற் தொடக்கப்பட்டுச் சென்ற வழிவிளக்கம் பற்றிய எடுத்துரைப்புகளையே இந்நூல்களின் காணக்கூடியதாயுள்ளது. உதாரணமாக, சிவனுடைய நான்கு முகங்களிலிருந்தும் சிற்பாசாரியர்களான நால்வர் உதித்தனரென்றும், அவர்கள் முறையே கிழக்கு முகத்திலிருந்து விஷ்வகர்மாவும், தெற்கு முகத்திலிருந்து மயனும், வடக்கு முகத்திலிருந்து தவஸ்தரும், மேற்கு முகத்திலிருந்து மனுஷம் தோன்றினரெனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. கைவினைஞரின் வரலாறு தொடர்பான ஐதீகங்களை ஒழுங்குபடுத்துமுகமாகவும், கைவினையாளர்களிற்கு இந்துக்களின் சமூக வாழ்வில் உள்ளார்ந்ததொரு அந்தஸ்தைக் கொடுப்பதற்காகவும் இத்தகைய ஐதீகங்கள் புனையப்பட்டனவாகலாமென ஹென்றிச் சிம்மர் (Heinrich Zimmer) குறிப்பிடுவார்.

மேலும் இச்சிற்ப நூல்கள் படிமங்கள் கட்டமைக்கப்படுவதற்குரிய அடிப்படைத் தத்துவங்கள் பற்றியெதுவும் குறிப்பிடாது, அவற்றிற்குரிய அளவீடுகள் பற்றியே பெரும்பாலும் குறிப்பிடுகின்றன. இவ்வளவீடுகள் தாலமானம் என அழைக்கப்படும். ஒரு சாண் அளவு ஒரு தாலமாகும். தனியொரு பிரதிமையின் இசைவிணக்கமான ஒருங்கிணைப்பிற்கு தாலமான அளவீட்டு முறை மிகப் பொருத்தமானதும், இன்றியமையாததுமாகும். தாலமான அளவீடென்பது ஒரு சாண் அளவாகும். பிரதிமையாக்கத்தில் நர (மனிதர்), குரு, அசுர, பரீ, குமார என ஐந்து வகையான வேறுபாடுகள் இருப்பதால் அவ்வேறுபாடுகளிற்கேற்ப பிரதிமைகளின் தாலமான அளவீடும் வேறுபடுகிறது. இதன்படி நரமூர்த்தி பத்துதாலமான அளவீட்டிலும், குருமூர்த்தி பன்னிரண்டு தாலமான அளவீட்டிலும், அசுரமூர்த்தி பதினாறு தாலமான அளவீட்டிலும், பாலமூர்த்தி ஐந்து தாலமான அளவீட்டிலும், குமாரமூர்த்தி ஆறு தாலமான அளவீட்டிலும் செதுக்கப்படல் வேண்டும்.

சிற்பசாஸ்திர நூல்கள் பெரும்பாலும் கோயில் கட்டுவது, படிமங்கள் இயற்றுவது தொடர்பான விதிமுறைகள் பற்றிய தமதுகால நடைமுறைகள், அனுபவங்கள் என்பன சார்ந்தே விளக்குகின்றன. ஒருங்கிணைப்புத் தத்துவம் பற்றி மௌனமாக இருப்பதுடன் விக்கிரகவியல் விபரங்களை மட்டுமே தருகின்றன. ஒரு முடிய சமூகத்தினுள்ளேயே இந்துக் கலைஞனும் கைவினைஞனும் வாழ்ந்தனர். அவர்களது அறிவு மிகவும் இரகசியமாகப் பாதுகாக்கப்பட்டதுடன், குரு - சீடன், தகப்பன் - மகன் என்ற வழிமுறையிலேயே பரிமாற்றப்பட்டும் வந்துள்ளது. சிற்ப நூலறிவு தந்தை - தனயன் என்ற வழிமுறையிலேயே பரிமாற்றப்படுதல் வேண்டுமென்றும், ஏனைய வழிமுறைகளின் கையளிக்கப்படலாகா தெனச் சிற்ப நூல்கள் எச்சரிப்பதையும் இங்கு மனங்கொள்ளுதல் வேண்டும்.

இந்நிலையில் 'பஞ்ஜரா வித்யா' என அறியப்படும் சிற்பத்தின் ஒருங்கிணைப்புத் தத்துவம் பற்றிய விபரங்களைப் பெறக்கூடிய வாய்ப்பைப் 18ம் நூற்றாண்டிற்குரியதெனக் கருதப்படும் 'வாஸ்துகுத்திர உபநிடதம்' என்ற நூல் நல்குகிறது.

## 2. வாஸ்துகுத்திர உபநிடதமும் சிற்பக் கலையும்

வாஸ்துகுத்திர உபநிடதத்தின் பதிப்பாசிரியர்கள் தரும் தகவல்களின்படி இந்நூலானது 18ம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்ததாகும். ஆறு அத்தியாயங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும் இந்நூலின் ஆசிரியர் பிபலாதர் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அதர்வதேத்திற்குரிய பிராஸன் உபநிடதமும் பிபலாதர் என்ற பெயருடன் தொடர்புடையதாயிருப்பது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. ஆங்கிரீசர், காசிபர், கோசலர் ஆகிய மாணாக்கர் மூவரின் வினாக்களிற்கு பிபலாதர் பதிலளிப்பதாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வினாக்கள் சிற்பம் அல்லது வாஸ்து பற்றியதாக, அதன் தோற்றம், நோக்கம், கலையாக்க தத்துவங்கள் அதன் வழிமுறைகள் பற்றிய இரகசியங்கள், இவற்றினால் மனித சமூகத்திற்கேற்படும் பலாபலன்கள் தொடர்பானவை. இந்நூலானது சிற்பசாஸ்திர மௌன அழைக்கப்படாது, வாஸ்து குத்திரமௌ



அழைக்கப்படுவதற்கான நியாயம் யாதென வினாவப்படலாம். கட்டிடக்கலை தொடர்பாகவே வாஸ்து என்ற பதம் பொதுவாகப் பயன்படுத்தப் பட்டாலும், கட்டிடக்கலையின் அடிப்படையான கேத்திரகணித வரைவிதி முறைகள் படிமங்களிற்கும் இன்றியமையா முன்னிபந்தனைகளாகுமென்ற எடுகோளின் அடிப்படையில் இந்நூல் யாக்கப்பட்டதினால், வாஸ்துகுத்திரமென்ற பெயரைப் பெறலாயிற்று. மேலும், பொதுவான முறையில் எல்லாவகையான கலையுற்பத்திப் பொருட்களிற்கும் அடிப்படையான விதிகளையும், விதிமுறைகளையும் பற்றிப் பேசும் சிற்பசாஸ்திர நூல்கள் போலல்லாது, படிமங்களிற்கான உருவ வடிவமைப்பு ஏன்? எவ்வாறு? என்ற அடிப்படையில் சிற்பத்திற்குரிய மூலதத்துவங்கள் பற்றி விபரிப்பதுவும், அவற்றின் தேவையும் நோக்கமும் வலியுறுத்தப்படுவதும் இந்நூல்கோயிற் சிற்பங்கள் பற்றிய முழுமையான அறிவிற்கு இந்நூலிற் தரப்படும் தகவல்கள் மிகவும் முக்கியமானவை. சிற்பத்தை உற்பத்தி செய்தல் ஒரு புனிதமான வேள்வியேயென்றும், அச்செயல் முழுமையும் பௌதீகவாதிகம் சார்ந்ததும், மெய்யியல் சார்ந்ததுமான தாற்பரியத்தை யுடையதென்றும் பிப்பலாதர் ஏற்றுக்கொள்வதால், தனது மாணாக்கர்களின் ஐயங்களிற்கு முதற் தத்துவங்களை குறிப்பாகச் சுட்டி, வேதங்கள், பிராமணங்கள், உபநிடதங்கள் என்பனவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு பதிலளிப்பதுவும் அவதானிக்கத்தக்கது.

18ம் நூற்றாண்டிற்குரியதாகப் பதிப்பாசிரியர்களாற்கருதப்படும் வாஸ்துகுத்திர உபநிடதத்தின் காலம் கி. பி. 1750க்குப் பிற்பட்டதேயென தீய்ப்பட்டாச்சாரியார் குறிப்பிடுகிறார். எவ்வாறாயினும் இந்நூலிற் குறிப்பிடப்படும் விடயங்கள் இந்நூலின் காலத்திற்கு முற்பட்டகால சிற்பநூல்களிற்காணக்கிடையாமையால், இக்காலத்திலேயே தான் அதாவது 18ம் நூற்றாண்டிலேயேதான் சிற்பம் தொடர்பான கலைமொழியொன்று முதன்முதலில் உருவாக்கப்பட்டதென்ற முடிவிற்கு நாம் வரவியலாது. மாறாக, இந்நூல்கோயிற் சிற்பங்களை ஆக்கக் கற்பனையுடைய கலைப்படைப்பாக ஏற்றுக்கொண்டு, அக்கலை வடிவம் தனக்கேயுரிய கலைமொழி ஒன்றினைக் கொண்டிருப்பது தொடர்பான விபரங்களைத் தருவதன் மூலம் வாஸ்துகுத்திர உபநிடதம் 18ம்

நூற்றாண்டு வரையுள்ள இந்நூல் சிற்பக்கலை பற்றிய புரிந்து கொள்ளலிற்கு இன்றியமையாததாகிறது. பிப்பலாதரின் அபிப்பிராயப்படி சிற்பங்கள் உருவமைப்பிற்கான கலைமொழியானது குறியீட்டுத் தாற்பரியத்தைக் கொண்டது. இந்நூல் கலைஞனானவன் பிரபஞ்சத்தின் புதிரை உருவத்தின் புதிராக மாற்றியமைத்துக் கொள்கிறானென்றும், அடிப்படைத்தத்துவங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டே இவற்றினைப் புரிந்து கொள்ளுதல் வேண்டுமென்றும் அலிஸ் பேணர் (Alice Boner) குறிப்பிடுவார்.

### 3. சமய - மெய்யியல் அடிப்படைகள்

சிற்பமொன்றை உருவாக்க விரும்பும் கலைஞனானவன் அதன் அடிப்படைகள் பற்றிய அறிவுடையவனாக இருத்தல் வேண்டும். அவ் வடிப்படைகள் ஆறென இந்நூலுக்குறிப்பிடுகிறது.

1. சிற்பத்திற்குரிய கற்கள் பற்றிய அறிவு.
2. சிற்பச் செதுக்கலிற்கான ஆரம்ப உருவரைகள்.
3. செதுக்குதல்.
4. அங்கங்களின் உருவமைப்பு.
5. பாவ நிர்ணயம்.
6. ஒருங்கிணைத்தல்.

என்பனவாம். இவ்வாறு அடிப்படைகள் பற்றிய விபரமான தகவல்கள் வாஸ்து சூத்திரத்தின் ஆறு படலங்களிலும் தரப்பட்டுள்ளன. இதன்படி நேர்கோடு, வட்டம் என்பன சிற்பமொன்றைச் செதுக்குவதற்கான முன்னிபந்தனையாதலால், அது பற்றிய அறிவு ஒரு சிற்பிக்கிருக்க வேண்டிய முக்கியமானதும், அடிப்படையானதொன்றுமாகும். இதனைக் வேள்விச்சாலைகளில் அமைக்கப்படும் பலியிடற் ஸ்தம்பம் (யூபம்) குறியீட்டடிப்படையிற் கொண்டிருப்பதாக வாஸ்து சூத்திர உபநிடதம் குறிப்பிடுகிறது. வட்டமும் நேர்கோடானதுமான வரைகள் பிரபஞ்சத்தின் கட்டில்லாகக் கூடிய அனைத்து உருவங்களையும் உள்ளடக்கியிருப்பதுடன், சிற்பி அல்லது ஸ்தாபகன் இவ்வரைகள் பற்றிய பூரண அறிவைப் பெற்றிருக்க வேண்டுமென எதிரார்க்கப்படுகிறது. மேலும், இவ்வறிவே சிற்பவித்தியா அல்லது வாஸ்துவித்தியா எனவும் அழைக்கப்படும்.

வட்டமும், நேர்கொடானதுமான வரைகளே தெய்வப்படிமத்தின் உருவ ஒழுங்கமைப்பிற்குரிய எல்லைகளைத் தீர்மானிப்பவையாகும். இதனைப் பஞ்ஜரா என அழைப்பர். பஞ்ஜரா என்ற சொல் உருவரை, கூடு என்ற இரு கருத்துக்களைக் கொண்டது. படைப்பு பற்றிய தெளிவான குறியீட்டுக்கருத்தையும், மெய்யியலர்த்தத்தையும் கொண்டது. பஞ்ஜராவின் மையம் பிரமபிந்து வென அழைக்கப்படும். இதனை மையம்மாகக் கொண்டு வரையப்படும் வட்டத்தினுள்ளேயே பிரதிமையின் பிரதான கூறுகளைனத்தும் உள்ளடங்கும். வட்டத்தினால் பிரபஞ்சமுறை சுட்டப்படும். இவ்வட்டமாகிய கர்ப்பத்தினுள் வரையப்படும் நேர்கோடுகளினால் சிற்பத்திலிடம் பெறும் தனியன்களின் அமைவிடம் தீர்மானிக்கப்படும். நேர்கோடுகள் சூரியக் கதிர்களாக உருவகிக்கப்படுகிறது. சூரியக்கதிர் பல்வகைத்தான உயிர்களையும் தோற்றுவிக்கும் உயிர்ப் பாற்றலாக இந்துமரபில் போற்றப்படுவதுண்டு. பஞ்ஜராவில் இடம்பெற்றுள்ள வட்டத்தின் புற எல்லைகளைத் தொட்டு நிற்கும் சற்சதுரம் முழுச் சிற்பத்தினதும் வியாபக எல்லைகளை வரையறுப்பனவாக உளது. இந்து சிற்பநூற் பரிபாடையில் மத்திய குறுக்குக்கோடு மத்திய ரேகை எனவும், கிடைக்கோடு மத்திய பிரசாத எனவும், மத்திய கோடுகளை இணைக்கும் சாய் சதுரக் கோடுகள் கர்ணிகவேத்ரா எனவும், மூலைவிட்டக் கோடுகள் கர்ணரேகா எனவும் அழைக்கப்படும். இவையனைத்தும் குறியீட்டுக்கருத்தையும், அதேவேளை படிமத்திற்குரிய ஸ்தூலமான உருவப் பகுதிகளைச் செதுக்கு வதற்கு இன்றியமையாதனவாகவும் காணப்படுகின்றன.

இரட்டை வட்டங்களை அமைக்கும் தேவையெழுமிடத்து இடப்பக்கத்திற்கும் வலப்பக்கத்திற்கும் இடையிலான நடுக் கோடொன்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு இரு வட்டங்களும் ஒன்றையொன்று வெட்டும் வகையில் அமைத்தல் வேண்டும். இவையிரண்டும் மெய்யியலடிப்படையில் முறையே புருஷன், பிராகிருதி என்ற சாங்கிய இருமைவாதத்தை பிரதிபலிப்பதாகவும், இறையியலடிப்படையில் சிவனையும், சக்தியையும் சுட்டி நிற்பதாகவும் பொருள் கொள்ளப்படும்.

பஞ்ஜராவிற்கு காணப்படும் வரைகளிற்கிடைப்பட்ட வெளிகளில் சாய்சதுரங்களிற்கு இடைப்பட்டவையுமியையும், வட்டம் சூரியனையும்,

மேனோக்கிய முக்கோணம் நெருப்பையும், கீழ்நோக்கிய முக்கோணம் நீரையும் குறியீட்டுப் பொருளாகச் சுட்டுகின்றன. இவ்வாறு நுண் பொருள் நிலையிலும், பேரண்ட நிலையிலும் உள்ளவை ஸ்தூலமான சிற்பத்துடன் தொடர்பு படுத்தப்படுகிறது. இதன் மூலம் இறைவன் (அதிதெய்வீகம்), மனிதன் (அத்யாத்மீகம்), பிரபஞ்சம் (அதிபுதம்) என்பனவற்றிற்கிடையில் பரஸ்பரத் தொடர்பு ஏற்படுத்தப்படுகிறது. மத்திய குத்து வெட்டுக்கோடும், மத்திய கிடைவெட்டுக் கோடும் ஒன்றையொன்று வெட்டுவதன் மூலம் பெறப்படும் வட்டத்தின் நான்கு பாகங்களும் இந்து ஐதீக மரபு குறிப்பிடும் நான்கு கண்டங்களைச் சுட்டுகிறது. பஞ்ஜராவில் இரண்டு நடுப்புள்ளிகளைக் காணலாம். மத்தியரேகை மூலைவிட்டக் கோடாகிய கர்ணரேகையை வெட்டும் நடுப்புள்ளி பிரமபிந்து எனப்படும். இது வாழ்க்கையின் உயிர்ப்பைச் சுட்டுகிறது. இதுவே அனைத்தினதும் மூலமாகும். பெண்பிரதிமைகளைப் பொறுத்த வரை மத்தியரேகையின் மூன்றிலொரு பாகத்தில் (பிரமகிலா) மத்திய பிந்துவை அமைத்தல் வேண்டும். நடுவிலுள்ள மத்திய ரேகை மேருமலையையும், மத்திய பிரசாதமும், அதன் சமாந்திரமாகக் காணப்படும் ஏனைய கோடுகளும் இருப்பின் பல்வேறு படிநிலைகளைச் சூட்டுவதாக இருப்பதுடன், முறையே கீழிருந்து மேலாக தாமசம், ராசதம், சத்துவம் என்ற முக்குணங்களைப் பிரதிபலிப்பதாகவும் இருக்கிறது. மத்திய ரேகை பஞ்சராவின் நடுமேற்பகுதியை வெட்டுவதால் ஏற்படுகிற புள்ளி சத்யபிந்து எனப்படும். பிரதான பிரதிமையின் புருவமத்தி சத்யபிந்தில் வரத்தக்கதாக இருத்தல் வேண்டும். நெருப்பு நிலத்திலிருந்து மேலேளுவது. இது வட்டத்தின் மேனோக்கிய முக்கோணமாகும். இதன் மூன்று பக்கங்களும் திரிபூதங்களையும், வட்டத்தின் கீழ்நோக்கிய முக்கோணம் நீரையும் சுட்டும்.

படிமங்களைக் குத்துவெட்டாக அமைக்கும் பொழுது அவை தம்மியல்பில் நெருப்பினியல்பை ஒத்ததெனவும், சாத்துவிகத் தன்மையுடைய தெனவும், கிடைவெட்டான வடிவம் நீரின் இயல்பையொத்ததெனவும், அது ஓய்விற்குரிய சமநிலை உணர்ச்சியைக் கொண்டதெனவும், சதுரத்தின் மூலைகளை இணைக்கும் குறுக்குக் கோடுகள் வழி வருவன போர்க்குணம் மிக்கதாய்

இருப்பதெனவும் ஒரு விளக்கமுண்டு. இதன்படி படைக்கலன்களுடன் நின்று நிலையிலுள்ள விஷ்ணுவை முன்னதற்கு உதாரணமாகவும், பின்னதற்கு உதாரணமாக ஆதிசேசனில்துயிலும் விஷ்ணுவும் குறிப்பிடப்படும்.

பிரதிமை செதுக்கலிற்கான பிறிதொரு வரையமைப்பு முறை கோஷ்டம் என அழைக்கப்படும். நீள்சதுரமாக அமைக்கப்படும் கோஷ்டம் பதினாறு பாகங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். கோஷ்டத்தின் மத்தியிலுள்ள நான்கு பாகங்களும் பிரமவேத்திரம் என அழைக்கப்படும். பிரமவேத்திரத்தின் வலமும், இடமுமாக அமைந்திருப்பது உபதெய்வங்களிற்குரிய பகுதியாகும். அதற்குக் கீழே இருப்பது ஸ்துவக எனப்படும் பிரமவேத்திரத்திற்கு நேரே கீழிருப்பது வாகனங்களைச் செதுக்குவதற்குரிய பகுதியாகும். இதன் மேற்பகுதியின் இரு பாகங்களும் தெய்வவேத்திரம் எனப்படும். பிரபஞ்ச உள்பொருளாகக் கருதப்படும் புருஷன் பதினாறு பாகங்களாலானது என்ற அடிப்படையில் கோஷ்டமும் இவ்வாறு பதினாறு பிரிவாகப் பிரிக்கப்படலாயிற்று. ப்ராஸன் உபநிடதம் குறிப்பிடும் புருஷனின் பதினாறு பாகங்கள் பின்வருமாறு: பிராணன், புத்தி, ஆகாசம், வாயு, ஜியோதி, அப்பு, ப்ரதிவி, இந்திரியங்கள், அன்னம், வீரயம், தபஸ், மந்திரம், ஞானம், உலகம், நாமம், ரூபம் என்பனவாகும். இப்பதினாறில் சில பிரபஞ்சக் கூறுகளாகவும், வேறுசில உளவியற் கூறுகளாகவும் இருந்த பொழுதும், பிரபஞ்சப் படைப்பின் குறியீடாகவும் இருப்பது அவதானிக்கத்தக்கது.

கோஷ்டத்தின் கிடைவெட்டுக் கோடுகள் முக்குணங்களைக் குறியீடாகக் கொண்டவை. இதன்படி, மேற்பாகம் சத்துவகுணத்தையும், நடுவிலுள்ள இரு பாகங்களும் இராசத குணத்திற்கும், கீழ்ப்பாகம் தாமசகுணத்தையும் பிரதிபலிக்கும். பிரதிமைகளைச் செதுக்கும் பொழுது கிடைவெட்டுக் கோடுகளால் பிரிக்கப் பட்ட பாகங்களின் குணாதிசயங்களிற்கேற்ற வகையில் படிமங்கள் செதுக்கப்படல் வேண்டும்.

சிற்பி பிரதிமையாக்கத்தின் பொழுது யாகத்தை நிகழ்த்தும் முனிவனின் மனநிலையையும், ஆற்றலையும் கொண்டிருப்பதுடன், செதுக்கற் செயல்முறையும் விஸ்தாரமான சடங்குகளினால் வழிநடத்தப்படும். பிரதிமை

யாக்கலுடன் தொடர்புடைய ஒவ்வொரு செயலும், அதற்கென மேற்கொள்ளப்படும். ஒவ்வொரு வரைதலும் ஆகுதியாக்கும் செயலாகவும், அச்செயலிற்குரிய பொருத்தமான மந்திர உச்சாடனங்களுடன் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. வேலையைத் தொடங்குவதற்கான முகூர்த்தத்தை நிர்ணயிப்பது, தர்ப்பைப்புல்லில் கல்லை வைத்து பால், தயிர் என்பனவற்றினால் அதனைத் தூய்மைப்படுத்தி, அபிஷேகம் செய்வது, ஜபம் செய்வது, தேங்காயுடைப்பது, பூசை செய்வது, மர்மஸ்தானத்தை நிர்ணயிப்பது, வரைகளைப் பதிப்பது என அனைத்து முயற்சிகளும் இதனுள்ளடங்குவதுடன் அவையனைத்தும் ஒரு சமயச் சடங்காகவே நிறைவேற்றப்படும். சிற்பி தான் செதுக்க விரும்பும் தெய்வப் படிமத்திற்குரிய மந்திரத்தை முழுமையாகத் தியானிப்பதைத் தொடர்ந்து மெய்யான செதுக்கல் வேலை ஆரம்பிக்கப்படும். பிரதிமையின் உருவ அமைப்பு பூரண முழுமையாகவிரும்பக் வேண்டுமென்பதற்காகவும், பிரதிமைக்குரிய தெய்வத்தின் இன்றியமையாப் பண்புகளேன கருதப்படுபவையை பிரதிமை கொண்டிருத்தல் வேண்டுமென்பதற்காகவுமே இவையனைத்தும் நடைபெறுகின்றன. இந்து மரபில் பிரதிமையின் பூரணத்துவமென்பது புறவயமான பௌதீக அழகைச் சட்டுவதற்கு மாறாக, தெய்வத்தின் இன்றியமையாய்ப் பண்புகளேனக் கருதப்படுவனவற்றின் முழுமையான ஒருங்கிணைப்பின் மூலம் அத்தெய்வத்திற்குரிய உட்கருத்தை வெளிக்கொண்டு வருவதை இலக்காகக் கொண்டது. செதுக்கலின் பொழுது ஏற்படக்கூடிய விபத்துக்களைத் தவிப்பதற்கும், செதுக்கலின் பொழுது பெறப்படும் புறவெட்டுக்களை அகற்றுவதற்கும் சடங்கு நிலைப்பட்ட மந்திரங்கள் உள. ஆதித்யர்கள், ருத்திரர்கள், வசக்களேன முப்பத்தி மூன்று தேவர்களையும் முன்னிலைப்படுத்தியே பிரதிமையாக்கச் செயல் நடைபெறுகிறது.

#### 4. சிற்பத்தின் முன்னோடி

இந்துமரபிற்குரிய சிற்பங்களில் வரலாற்று ரீதியாக எம்மால் அறியப்படுவது தூண் அல்லது யூப (Pillar) என்பதேயாகும். இது 'புருஷ' என்ற தொல்படிமத்தைச் சட்டுகிறதொரு குறியீடாகும். வெவ்வேறு வரலாற்றுக்காலத்திற்குரியதாகக்

கருதப்படும் யூபங்களை ஒரு சேரவைத்துப் பார்க்கும் பொழுது, வேதகால குறியீடுகளிற்கும், பிற்பட்டகால பிரதிமைகளிற்கும் இடையிலான தொடர்ச்சியைக் கண்டுகொள்ளக் கூடிய தாயுள்ளது. எளிமையானதொரு தூண் நேரானதாகவும், கோளவடிவிலான தலைப்பையும் கொண்டிருப்பதுடன், விஷ்வகர்மனின் குறியீடாகவும் கருதப்படுகிறது. சில தூண்கள் எட்டு அல்லது பதினாறு கோணங்களைக் கொண்டதாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. சிற்ப சாஸ்திரங்களில் புருஷனின் பிரபஞ்ச ரீதியானதும், மானிடவியல்பு கொண்டதுமான வெளிப்பாடுகளின் குறியீடாகவும் தூண் விளக்கப்படுகிறது. இந்து ஆலயங்களில் இடம் பெற்றுள்ள தூண்கள்:

1. பிரமகாண்டம்  
(பிரமனிற்குத் திருப்தியளிப்பது)
2. விஷ்ணு காண்டம்  
(விஷ்ணுவிற்குத் திருப்தியளிப்பது)
3. ருத்திரகாண்டம்  
(ருத்திரனுக்குத் திருப்தியளிப்பது)
4. சிவகாண்டம்  
(சிவனுக்குத் திருப்தியளிப்பது)
5. ஸ்கந்த காண்டம்  
(ஸ்கந்தனுக்குத் திருப்தியளிப்பது)

என்றும், பிறிதொரு வகையீட்டின்படி,

1. சித்திர காண்ட கர்ணம்
2. சித்திர ஸ்தம்பம்
3. பத்ம காண்டம்
4. கும்பஸ்தம்பம்
5. பலி ஸ்தம்பம்

என்றோ அல்லது,

1. லிங்கஸ்தம்பம்
2. துவஜ ஸ்தம்பம்
3. ரணஸ்தம்பம் (நடுகல்)
4. கீர்த்தி ஸ்தம்பம்

என்றோ வகைப்படுத்தப்படும்.

புடைப்புச் சிற்பச் செதுக்கலிற்குரிய வகையீடு தொடர்பாக மூன்று பிரிவுகள் எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன. அவை முறையே,

1. அங்கங்கள் முழுமையாகப் புலனாகும் வண்ணம் செதுக்கக்கூடிய சித்திராங்கம்.

2. அங்கங்கள் பாதிபுலனாகும் வண்ணம் செதுக்கக் கூடிய அர்த்தசித்திராங்கம்.
3. அபாசங்கமென்ற நிலமட்டப் பகுதிக்குரியது.

புடைப்புச்சிற்ப வகையீட்டில் முதலாவது வகையே மிகச் சிறப்பானதும், எல்லா வகையான நற்பேறுகளையும் தரவல்லது. ஆன்மலாபம். உலகியலான நன்மைகள், புலனினப்ப் பேறு, முத்தி என்பனவற்றைத் தரவல்லது. இரண்டாவது வகை சமபலனைத் தரவல்லது. புலனினப்ப் பேற்றிற்கும் முத்திக்குமானது. மூன்றாவது வகை உலகியலானது. உலகியற்பேறு, புலனினப்ப் பேறு என்பனவற்றிற்குரியது. படிமத்தைச் செதுக்குவதற்குரிய தூணானது அதன் உயரத்திற்கேற்ப அறு சம்பாகங்களாகப் பிரிக்கப்படும். கீழிருந்து மேலாகவுள்ள இரு பகுதியில் பூமிதேவதையும், அதையடுத்த மிதுனபாகத்தில் ருத்திரனும் பிராணனும், அதையடுத்த பாகத்தில் பிரஜாபதி தேவதையும் உச்சியிலுள்ள மேற்பகுதியில் சூரியனும் குடிகொண்டுள்ளனர். இதற்கேற்ற விதமாகப் படிமத்தைச் செதுக்கும் பொழுது, பூமிப் பகுதியில் பாதங்களும் முழங்கால் வரையிலான அங்கங்களும், மிதுனபாகத்தில் பிறப்புறுப்பு-களிற்குரிய பகுதிகளும், அதற்கப்பால் கழுத்து வரையிலான பகுதிகளும் மேலே தலையும் செதுக்கப்படுவதற்குரியது.

## 5. சிற்பத்தின் கட்டமைப்பும் ரசபாவங்களும்

படிமத்திற்குரிய அடிப்படையான வடிவக் கட்டமைப்பையும், கட்டமைப்பிற்குரிய உத்திகளையும் பொறுத்த வரையில் உணர்வுநிலை வேறுபாடுகளையே முதலிற் கவனத்திற்கெடுக்க வேண்டும். கட்டபுலனாதற் பண்புடைய மனித உணர்வுகளையே ஒப்புமையாகக் கொண்டே இதனை விளக்கிக் கொள்ளுதல் கூடும். நடனம் நாடகம் மற்றும் தொடர்புடைய கலைகளைப் பொறுத்தவரையில் எண்வகை உணர்வு நிலைகள் பற்றி நாட்டியசாஸ்திரம் குறிப்பிடுகிறது. இதனைப் பாவங்கள் அல்லது ரசங்கள் என அழைப்பர். சிற்ப சாஸ்திரத்தைப் பொறுத்த வரையில் இவை உளவியலானதொரு அடிப்படையில் அமைக்கப் பட்டுள்ளது. இதன்படி காதல் அல்லது சிருங்காரம் எல்லா உயிர்களிற்கும்



அடிப்படையான தென்பதால் முதலில் வைக்கப் பட்டது. சிருங்காரத்தை வெளிப்படுத்தும் படிமங்களிற்கு கிடைக் கோடுகள் பயன்படுத்தப் படல் வேண்டும். களிப்பு சிரிப்பு ஆகியன ஹாஸ்யரசத்தைத் தரும். பிரதிமைகளில் ஹாஸ்ய ரசத்தின் வெளிப்பாட்டைப் பிரிந்திருக்கும் உதடு, அமர்ந்த கண்கள் தரும். கருணைரசம் பிரதிமையின் பாதி மூடிய கண்கள் மூலம் உணர்த்தப்படும். சிற்பிகளைப் பொறுத்த வரையில் ரௌத்திரம் நான்காவது ரசமாகும். அகன்ற முகமும், விரிந்த கண்களும் போரிடும் ஆயுதங்களை ஏந்திய கைகளும் பிரதிமைகளில் ரௌத்திர ரசத்தின் வெளிப்பாட்டைத் தரும். பிரதிமைகளை மூலை விட்டக் கோடு வழி அமைத்தல் மூலம் ரௌத்திர ரசத்தை சிறப்பாக வெளிப்படுத்தலாம். வீரபாவம் ஐந்தாவது ரசமாகும். உடல், முகம், கண்கள் என்பன சமச்சீர் அற்றநிலையிற் காணப்படும். ரௌத்திரரசத்தின் மேலதிக வெளிப்பாடு பயங்கர ரசமாகும். சிற்பத்தில் இது ஆறாவது ரசமாகக் கருதப்படும். பிரதிமையின் இருபக்க அங்கங்களும் சமச்சீரற்ற நிலையில் அமைக்கப்படுதல் மூலம் பயங்கரரசம் வெளிப்படுத்தப்படும். இது வீரபாவத்தினின்றும் வேறானதென்பதைக் கவனத்திற் கொள்ளுதல் வேண்டும். சீற்றம் ஏழாவது ரசமாகும். இதன் வெளிப்பாட்டை மூலை விட்டக் கோடுகள் வழி பிரதிமைகளை அமைப்பதன் மூலம் வெளிப்படுத்தலாம். சாந்தரசம் எட்டாவது இடத்தைப் பெறுகிறது. ரச - பாவ வெளிப்பாட்டை சிற்பத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்துவதற்கு பின்வரும் வழிமுறைகளை சிற்பி கையாளுதல் வேண்டும். சாந்தபாவம் கொண்ட பிரதிமைகளை குத்துவெட்டுக்கோடு அதாவது அக்னிரேகை வழியேயும், கருணா ரசத்தின் வெளிப்பாடு கொண்ட பிரதிமைகளும், ஓய்வநிலை வெளிப்பாடு கொண்ட பிரதிமைகளும் நீர் ரேகையான கிடை வெட்டுக்கோடு வழியேயும், ரௌத்திர ரசத்தின் வெளிப்பாடு கொண்ட பிரதிமைகள் மூலைவிட்டக் கோடுகள் வழியேயும், வீரரசமும், சினமும் கலந்த வெளிப்பாட்டைக் கொண்ட பிரதிமைகள் சாய்கோடுகளின் உதவியுடனும் அமைத்தல் வேண்டும்.

## 6. படிமத்தின் உறுப்புகள்

தெய்வங்களின் அவயவ அமைப்பைப் பொறுத்தவரையில் அவைமனித அவயவங்களை

ஒத்ததாயிருத்தல் வேண்டுமெனக் குறிப்பிடப்பட்ட பொழுதும், இயற்பண்புவாத அடிப்படையிலான உடற்சூற்றில் விபரிப்புடையதாயிருக்க வேண்டுமென்ற தாற்பரியத்திற் கூறப்படவில்லை. சிற்ப நூல்களிலும், பொதுவாக இந்தியக் கலையைப் பொறுத்த வரையிலும் அங்கங்களின் அமைப்பும் தொழிற்பாடும் மனித அவயவங்களை ஒத்த தாயிருத்தல் வேண்டுமென்றே குறிப்பிடப்படுகிறது. மூட்டுக்களோ அன்றி எலும்புகள், தசைநார்கள், நரம்புகள் என்பனவோ தெரியும் படியல்லாது, எளிமையானதும் செயற்கையானதுமான வடிவத்தில் அமைக்கப்படல் வேண்டும். தலை முட்டை வடிவத்திலும், கழுத்து சங்கு வடிவத்திலும், கைகள் யானையின் துதிக்கையை ஒத்த தாகவும், கால்கள் வாழைத்தண்டை ஒத்ததாகவு மிருத்தல் வேண்டுமெனக் கூறப்படுகிறது. இந்தியக் கலையின் கூற்றியல் (Indian Artistic Anatomy) என்ற கட்டுரையில் படிமங்களின் அங்கவமைப்பு தொடர்பான விபரங்கள் காணப்படுகின்றன. இதன்படி நெற்றி வில்லின் வளைவையொத்ததாக இருத்தல் வேண்டும். கண்ணின் பூருவத்திற்கும் முன்மயிற் கற்றைக்கும் இடைப்பட்ட பாகம் சந்திரப் பிறையைப் போன்றிருத்தல் வேண்டும். கண்ணின் பூருவங்கள் ஆண் படிமமாயின் வேப்பிலையையும் பெண் படிமமாயின் விற்பூருவத்தையும் ஒத்திருத்தல் வேண்டும். கண்கள் மீனின் வடிவமாயிருத்தல் வேண்டுமெனப் பொதுவாகக் கருதப்படுகிற பொழுதும், பெண் பிரதிமைகளைப் பொறுத்த வரை அல்லிவிழி, மான்விழி, தாமரை விழி, மீன்வடிவ விழி என்பனவற்றில் ஒவியமாயின் முதலிருவகையும், சிற்பம் அல்லது விக் கிரக மாயின் இறுதி இரு வகைகளும் சிபார்சு செய்யப்படுகிறது. காதுகளைப் பொறுத்தவரை அவை வடமொழி வரிவடிவமான 'ல'வை ஒத்திருத்தல் வேண்டுமெனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. பெண் பிரதிமையின் மூக்கு எள்ளின் பூ வடிவத்தைக் கொண்டதாயும், ஆண் பிரதிமையின் மூக்கு கிளியினது மூக்கை ஒத்திருத்தல் வேண்டும். மூக்குத் துவாரங்களை யண்டியபகுதி பயிற்றம் விதை வடிவத்தை ஒத்திருத்தலும் வேண்டும். சொண்டுகள் ஈரலிப்பாயும், மிருதுவான தாயும், சென்னிற முடையதாயும் கொவ்வைப் பழத்தைப் போலிருத்தல் வேண்டும். கீழ் - மேல் உதடுகளைப் பொறுத்த வரையில் இலுப்பை விதை உருவகமாய்க் கொள்ளப்படுகிறது.

தாடை மாங்காய்ப் பித்தின் வடிவத்தை ஒத்தும், தோள்கள் யானைத் தலையை ஒத்தும், முழங்காற் சிரட்டை நண்டின் மேலோட்டைப் போன்றும், கைவிரல் கால்விரல் தாமரையைப் போன்றும் இருத்தல் வேண்டுமெனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. படிமத்தின் முழு உருவமைதிக்கேற்க மேற்குறித்த மாதிரிகள் தம்மியல்பில் வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருப்பது இயல்பேயென்பதை இங்கு மனங் கொள்ளுதல் வேண்டும். முனைப்பமைதி கொண்டதாயும் வடிவமைதியுடையதாயும் இருக்கவேண்டுமென்பதே இதன் தாற்பரியதாகும்.

## 7. அலங்காரம்

அணிகலன்கள் வெறுமனே கவர்ச்சியை இலக்காகக் கொண்ட ஒப்பனைச் சாதனங்களல்ல. மாறாக, பிரதிமையின் உடற் கூற்றியல் உருவமைப்பிலிருந்து அதற்கப்பாற்பட்டதொரு கடந்த நிலைக்கு பக்தர்களை இட்டுச் செல்வதற் குரியதொன்றாகவே இந்துமரபிற் கருதப்படுகிறது. அணிகலன்களின் அருப வடிவமைப்புக் காரணமாக படிமத்தின் மானிட உருவமைப்பு தனது சடப்பொருளியலான தன்மையை இழந்து, கடந்த நிலையான மறை நுட்பம் கொண்ட தொன்றை குறிப்பீடாகச் சுட்டும் தன்மையைப் பெறுவதுடன், வலுமிக்க வெளிப்பாட்டையும் பெறுகிறது. தலைப்பாகை, கிரீடம், மயிர்க்கட்டு, தலைப்பின்னல், பாம்பு வடிவிலமைந்த காதணிகள், பென்டன், மேற்காது வளையங்கள், பந்து வடிவிலானதும் பாத்திர வடிவிலானதுமான காதணிகள், இரட்டைக் கட்டுள்ள கழுத்துமாலைகள், காசு மாலை, இரட்டை வடம், இடுப்பிற்கான ஒட்டியாணம், தோளிலிருந்து முழங்கால் வரை நீளும் மடிப்புடன் கூடிய தொங்கல்கள், பூணூல், சிலம்பு, காப்பு, மோதிரம், நாகபடம் என்பன அலங்காரத்திற் குரிய அணிகலன்களாகும். தெய்வப் பிரதிமைகளின் கைகளில் தாமரைப்பூ, சங்கு மற்றும் தெய்வீகக் குறியீடுகளும் இடம்பெறுதல் வேண்டும். இவ்வாறு ஒப்பனை தெய்வத்தின் பிரசன்னம் பற்றிய உணர்வு நிலையை பிரதிமையில் ஏற்படுத்துவதற்கு வலுமிக்க சாதனமாகப் பயன்படும்.

## 8. நிலையும் உருவமைதியும்

படிமங்களின் நிலை தொடர்பாக நால்வகை பாங்கம் பற்றி இந்து மரபு குறிப்பிடுகிறது. அவை

முறையே சமபாங்கம், அபாங்கம், திரிபதாங்கம், அதிபாங்கம் எனப்படும். செங்குத்தான நிலையில் நிற்கின்ற அல்லது இருக்கின்ற பிரதியமைப்பு சமபாங்கம் அல்லது சமபாதம் என அழைக்கப்படுகிறது. தலையிலமைந்த கிரீடத்தின் உச்சிப் பகுதி இரு பாதங்களிற்குமடைப்பட்ட நேர்கோட்டில் வரத் தக்கதாக இருத்தல் இதன் சிறப்பியல்பு. அங்கங்களிலுள்ள முத்திரைகளைத் தவிர்த்து, வலப்பக்க - இடப்பக்க உறுப்புகளின் பாங்கு ஒரே சீரானதாயிருக்கும். சமபாக அடிப்படையில் பொதுவாக சூரியன், விஷ்ணு ஆகியோரது பிரதிமைகள் வடிக்கப்படும். அபாங்கநிலையில் தலைக் கிரீடத்திலிருந்து இரு பாதங்களிற்கும் நடுவில் வரும் மத்தியகோட்டிலிருந்து வலது பக்கம் அல்லது இடது பக்கம் சிறிது விலத்தியதாக இடுப்புப் பகுதி இருக்கும். அதாவது பிரதிமையின் மேலரைப் பகுதி வலது அல்லது இடது பக்கத்தை நோக்கி சரிந்திருக்கும். பொதுவாக நாயன்மார்கள் மற்றும் அடியார்களின் பிரதிமையில் இதனை அவதானிக்கக் கூடிய பிரதிமையில் சாதாரண நிலையிலிருந்து ஒரு அம்ச அளவிற்கு (ஒரு தாலத்தின் நாலிலொரு பங்கு ஒரு அம்சமாகும்) அதன் வலதுபக்கமாக அல்லது இடப்பக்கமாகச் சாய்ந்திருக்கும். திரிபதாங்க நிலையில் நடுக் கோடானது பிரதிமையின் மத்தியபாகத்தை இடப்பக்கமாகவும், வலப்பக்கமாகவும் விலத்திச் செல்லும். உடலானது தாமரைத்தண்டு அல்லது மேலேழும் சுவாலையைப் போல வளைந்து செல்லும். இடுப்பிலிருந்து கால் வரையிலான அங்கங்கள் சாதாரண நிலையிலிருந்து இடமாகவோ அல்லது வலமாகவோ நகர்ந்திருக்கும். இடுப்பிலிருந்து தலைவரையிலுள்ள மேற்பகுதி, இடுப்பும் அதற்குக் கீழ்ப்பட்ட பகுதிக்கு எதிர்த் திசையில் இருக்கும். பெண் தெய்வங்களின் பிரதிமைகளே பொதுவாக இவ்வாறு அமைக்கப்படும். ஆணும் பெண்ணுமான பிரதியமைப்பின் பொழுது ஆணின் இடப் பக்கத்திற் பெண் பிரதிமை அமைக்கப்படல் வேண்டும். தெய்வீகக் காதலர்களாயின் முழு மலர்ச்சி பெற்ற தாமரைப் பூக்கள் முத்தமிடும் பாங்கில் அமைக்கப்படல் வேண்டும். உதாரணமாக சக்திகளுடன் கூடிய விஷ்ணு பிரதிமையில் விஷ்ணு சமபாங்கநிலையிலும், சக்திகள் திரிபாங்க நிலையிலும் அமைக்கப்படும். அதிபாங்கம் எனப்படுவது உரம் பெற்ற திரிபாங்க நிலையைச் சுட்டும். இடுப்பு அல்லது கால்களிற்கு

மேற்பட்ட பகுதி இடம் அல்லது வலமாக, முன்பக்கமாக அல்லது பின்பக்கமாக வீசப்பட்ட நிலையிற் காணப்படும். அதாவது புயலில் அகப்பட்ட மரத்தின் நிலையை ஒத்துக் காணப்படும். சிவநடனம், போரிடும் நிலையை விபரிக்கும் பிரதிமைகள் திரிபாங்க நிலையில் அமைக்கப்படும்.

## 9. ஆசனங்களும் முத்திரைகளும்

தெய்வத்தின் படிமநிலைப்பட்ட வெளிப் பாட்டில் இரு வகையான குறியீடுகளை அவதானிக்கக் கூடியதாயுள்ளது. ஆசனம் அல்லது இருக்கை என்பதுடன் உரிய முத்திரைகளையும் பயன்படுத்தி தெய்வப் படிமத்தின் குணாதிசயங்களையும், பாவனைகளையும் இயல்பான முறையில் வெளிப்படுத்தல் ஒரு வகையாகும். இரண்டாவது வகையான குறியீட்டு முறை படிமத்தின் கைகளிற் காணப்படும் ஆயுதங்கள் இலச்சினைகள், இருக்கைக்குரிய வாகனங்கள், துணைத் தெய்வங்கள் என்பன வற்றினூடாக வெளிப்படுத்தலாகும். விக் கிரகத்தை அல்லது சிற்பங்களை ஆக்குகின்ற பொழுது இவ்விருவகையான குறியீட்டு முறைகளும் பயன்படுத்தப்படுவதுண்டு. கிரியைகளில் ஆச்சாரியார்களினாற் பயன்படுத்தப்படும் ஆசனங்கள் முத்திரைகள் என்பனவற்றிலிருந்தே தெய்வப் படிமங்களிற்குரிய ஆசனங்களும், முத்திரைகளும் பெறப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். முத்திரைகளைப் பொறுத்த வரை,

1. தர்ஜனி முத்திரை.
2. த்வஜ முத்திரை.
3. ஆவாகன முத்திரை.
4. அபய முத்திரை.
5. யோக முத்திரை என்பன குறிப்பிடத்தக்கன.

இவற்றைவிட, கற்சிற்பங்களிற்குரிய ஆறு வகையான ஆசனங்கள் பற்றிய குறிப்புகளும் வாஸ்துசூத்திர உபநிடதத்திற் காணப்படுகின்றது.

### 1. சுகாசனம்

இது யாகத்தின் பொழுது ஆச்சாரியார் தர்ப்பைப் புல்லில் இருப்பது போல அமைதல்.

### 2. விசமாசனம்

இது நெருப்பைக் கடையும் பொழுது நிற்கும் நிலையை ஒத்ததாகச் சிற்பத்தை அமைத்தல்.

### 3. சுவாஸ்திகாசனம்

வேதிகையில் ஆசாரியார் இருப்பதை ஒத்ததாகச் சிற்பத்தை அமைத்தல்.

### 4. யோகாசனம்

குக்குடாசனம் பிராமணர்கள் சூரிய நமஸ்காரம் செய்வதை ஒத்த நிலையில் சிற்பத்தை அமைத்தல்.

### 6. செளமயாசனம்

இவற்றில் சுகாசனம் பிரதிமைக்கு சாந்தமான தன்மையையும், விசமாசனம் வீரத்திற்குரிய இயல்பையும், சுவாஸ்திகாசனம் ஞானத்திற்கும், யோகாசனம் மெய்யுணர்விற்கும், குக்குடாசனம் இயல்பான தன்மையையும், செளமயாசனம் உறுதியான உணர்வையும் பிரதிபலிப்பன. அலங்காரம் பக்தர்களது கவனத்தை ஈர்ப்பதற் காகவும், முத்திரைகள் சாத்துவிக பாவத்தை (உணர்வுகளின் நுண்மையான வெளிப்பாடு) வெளிப்படுத்தும் நோக்கத்தையும், ஆயுதங்கள் இராசத பாவத்தை (ஆற்றல் வெளிப்பாடு) அதாவது படிமத்திற்குரிய ஆற்றலை வெளிப்படுத்துவதாயும், வாகனம் குறிப்பிட்ட படிமத்திற்கேயுரிய சிறப்பியலான பண்பை வெளிப்படுத்துவதாயும் இருக்கும்.

## 10. ஆயுதங்கள்

தெய்வங்களின் கைகளிலிருக்கும் ஆயுதங்கள் இரண்டாம் பட்சமானவையாயினும், அவை குறிப்பிட்ட தெய்வத்தின் பண்பையும், செயலாற்றும் பாங்கையும் வெளிப்படுத்துவனாயுள்ளது. சிலவகை ஆயுதங்கள் குறிப்பிட்ட தெய்வத்தின் கைகளிலிருக்கும் நிரந்தரச் சின்னமாகும். வேறுசில ஆயுதங்களோ குறிப்பிட்ட தெய்வங்களின் வெவ்வேறு அவதாரங்களிற்கு வெவ்வேறாகவிருக்கும். இந்திரனுக்கு வச்சிராயுதமும், வாயுவிற் கு துவஜமும், யமனுக்குத் தண்டமும், வருணனிற்குப் பாசமும், ஈசானர்க்கு சூலமும், சோமனிற்கு பாத்திரமும், சூரியனுக்கு பத்மமும், அம்பாளுக்கு மாலையும், விஷ்ணுவிற் கு சக்கராயுதமும், குபேரனுக்கு கும்பமும்,

கணபதிக்கு அங்குசமும் ஆயுதங்களாகும். ஒவ்வொரு ஆயுதத்திற்கும் அதற்கேயுரிய பீஜா மந்திரங்கள் உள. மேலும் அம்மந்திரத்திலேயே அவ்வவ் ஆயுதங்களின் சாராம்சமும், ஆற்றலும் தங்கியுள்ளது. எனவே சிற்பி கொத்துளி கொண்டு படிமத்தைச் செதுக்கும் பொழுதெல்லாம் தொடர்ச்சியாக உரிய பீஜா மந்திரத்தை உச்சரித்தல் வேண்டும்.

## 11. வாகனங்கள்

தெய்வங்களின் அடிப்படையியல்பு அவை எத்தகைய இருக்கைகளில் அல்லது வாகனங்களில் இருக்கிறதென்பதைக் கொண்டும் விபரிக்கப்படும். சத்துவ குணத்திலிருந்து சாத்வீகப் பண்பும், ராசதகுணத்திலிருந்து இராசதப் பண்பும், தாமச குணத்திலிருந்து தாமசப் பண்பும் பிரதிமைகளிற்குரிய பண்புகளாகப் பெறப்படுகிறது. தெய்வத்துடனான ஒன்றிப்பையெற்படுத்துவன சாத்துவிகப்பிரதிமைகளாகும். உடலியலான திருப்தியைத் தருவன இராசதப் பண்புடைய பிரதிமைகளாகும். தாமசப் பண்புடைய பிரதிமை வழிபாடு எதிரிகளிற்கு நாசத்தை விளைவிக்கும். ஒரு குறிப்பிட்ட தெய்வ வழிபாடு மோட்சத்தையடையவதை இலக்காகக் கொண்டதோ அல்லது உலகியலான ஆசாபாசங்களைப் பூர்த்தி செய்வதற்கானதோ அல்லது எதிரிகளை வெல்வதற்கானதோ என்பதனையும் தீர்மானித்துக்கொள்ளலாம். பிரதிமையின் இயல்பைத் தீர்மானிப்பதில் அதற்குரிய வாகனங்களும் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. ஜராவதத்தில் வீற்றிருக்கிற இந்திரன் சகல சௌபாக்கியங்களையும், எருமையில் வீற்றிருக்கும் யமன் உயிர்களைக் கவருமியல்பையும் கொண்டது. சூரியன் ஏழு கதிர்களைக் கொண்ட ஒற்றைச் சில்லுடைய தேரையும், தர்மத்தைப் போற்றும் ருத்திரன் தர்மமாகிய இடபத்தையும், அறிவினால் மேன்மை பெறும் பிரஜாபதி அன்னத்தையும், விடுதலைக்கு ஏதுவான விஷ்ணு கருடனையும், எதிரிகளை அழிக்கும் காளி புலியையும் வாகனமாகக் கொண்டது. எனவே தெய்வங்களின் வாகனங்களை சிறப்பத்திற் செதுக்கும் பொழுது பதினாறு பிரிவுகளைக் கொண்ட கோஷ்டத்தின் அடியிலுள்ள நடுப்பகுதியான ஜைவஷேத்திரத்தில் அமைத்தல் வேண்டும்.

## 12. துணைத் தெய்வங்கள்

பிரதான தெய்வப் படிமத்தின் அருகில் இடம்பெறும் பெண் தெய்வங்கள் அனைத்தும் சக்திகள் என அழைக்கப்படும். சிற்ப அமைப்பில் பிரதான தெய்வத்தின் வல - இடப் பக்கங்களில் இடம்பெறும். இங்கு வேதமரபும் தாந்திரிக மரபும் ஒன்றுடன் ஒன்று குறுக்கிடுகின்ற தன்மையை அவதானிக்கக் கூடியதாயுள்ளது. பிரதான தெய்வங்கள் அனைத்தும் வேதமரபில் - தாந்திரிகமரபிற் காணப்படுவது போல, பெரும்பாலும் பெண் தெய்வங்களுடன் இணைந்திருந்ததில்லை. வேதமரபில் பெரும்பாலான பெண் தெய்வங்கள் சுயாதீனமான சக்திகளாயிருந்தனர். ஆண் தெய்வங்களினுடனான தொடர்பு நெருங்கிய தொரு தொடர்பாக இருந்ததுமில்லை. அவை சக்திகளென அழைக்கப்படவுமில்லை. தாய்த் தெய்வ வழிபாட்டை விடுத்துப் பார்த்தால், தாந்திரிகமரபிலேயே சக்தி முதன்மை பெறுகிறது. சக்தி பற்றிய கருத்து தாந்திரிகத்திற்குரிய தாயினும், பெரும்பாலான சக்திகள் வேதமரபு சார்ந்த தெய்வங்களைச் சார்ந்தே பிரதிமைகளாக்கப்படுகின்றன.

சக்திகள் சுயாதீனமான ஆற்றலைக் கொண்டவையல்ல. ஆண் தெய்வங்களுடன் இணைத்தே உள்ளடக்கப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் துணைவியராகவே நிலைப்படுத்தப்படுகின்றனர். சக்திகள் அடிப்படையில் இரு வகையீட்டில் உள்ளடக்கப்படும்.

1. உலகியலான அபிலாசைகளைப் (போகம்) பூர்த்தி செய்யும் சக்திகள்
2. தூய்மைப்படுத்தல், ஆன்மீக அறிவு, அதனுடாக விடுதலையைத் (மோட்சத்தைத்) தரும் சக்திகள்

ஐம்பூதங்கள் பற்றிய அறிவுடன் தொடர்புடையதாகவே துணைத் தெய்வங்களின் இயல்பு உளது. இவ்வகையில் இந்திரனுடைய சரணடைதலால் வேள்வியும், அதனால் அவன் பெற்ற துய்ப்புச் சக்தியே இந்திராணி. வேகம் வாயுவின் சக்தியாகும். அது வாயுநாயகியாகும். யமனின் காத்தற்சக்தியும் அழித்தற்சக்தியும் முறையே ஆகுதியும், மிர்த்யுவும் ஆகும். வாருணி வருணனின் சக்தியாகும். நிழலும் ஒளியுமான சூரியனின் சக்தி சாயா, உஷை என்பனவாகும். பிரமனின்



காலமென்ற சக்தி காயத்திரியாகும். அவரது அறிவுச் சக்தி சாவித்திரி, சரஸ்வதி புத்தியெனும் சக்தியாகும். அம்பா, அம்பாலிகா என்ற இரு ஆற்றல்களை ருத்திரன் சக்தியாயுடையவன். விடுதலையை அம்பாவும், போகத்தை அம்பாலிகாவும் உருவகப்படுத்துகிறது. தூர்க்கையின் காத்தற்சக்தி, சுந்தரி, மோகினி என்ற வடிவங்களைக் கொண்டது. இவ்வாறு பிரதான தெய்வங்களின் சக்திகளான துணைத் தெய்வங்கள் ஜெயபாவனையில் பிரதிமையாக்கம் செய்யப்படல் வேண்டும். இச்சக்திகள் பிரதான தெய்வத்தின் பண்புகளாகும்.

துணைத் தெய்வங்களைப் பொறுத்த வரையில் அவை பலவகைப்படுமெனினும், அக்னியின் ஏழு வகையான படிநிலைகளான ஸ்னித்தா (பளபளப்பு), தூமம்(தூம்ரா), சூடாதல் (தப்தா), எரிதல் (உதப்தா), தகித்தல் (தகித்தா), பஸ்மமாக்கல் (பஸ்மா), அற்றுப் போதல் (நிர்வாண) என்பனவற்றைக் கொண்டது. அக்னியின் இவ் ஏழுவகைச் செயற்பாடுகளும் ஏழுவகையான துணைத் தெய்வங்களாக உருவகிக்கப்பட்டுள்ளது. அவை முறையே காளி (கருப்பு), கராளி (திகிலூட்டுதல்), மனோஜவா (இனிமை), சுலோகித (சிகப்பு), சுதாமரவர்ண (புகைநிறம்), ஸ்புலிங்கினி (சுடர்ப் பொறி) விஸ்வாருசி (மின்னுதல்) என்ற பெண்படிமங்களாக பிரதிமையாக்கத்தின் பொழுது கருத்திற்கொள்ள வேண்டும். அத்துடன் வேதங்கள் பாரதியாகவும் அதன் தோற்றம் அறிவிற்கிடமான சரஸ்வதியாகவும், செல்வத்தின் குறியீடாக லக்ஷ்மி மற்றும் தேவசூதியும் இவற்றிலடங்கும். இச்சக்திகள் அனைத்தும் கோஷ்டத்தின் தெய்வ ஷேத்திரத்தில் இடம்பெறுதல் வேண்டும்.

### 13. தீயசக்திகள்

படைப்பு பற்றிய இந்துமரபுக் கொள்கையின் படி மனம் அல்லது உளமே முதலில் வருகிறது. இதிலிருந்து பிராணன் விருத்தியாகிறது. அதிலிருந்து செயலும், செயலிலிருந்து அறிவும் விருத்தியாகிறது. அறிவு இருவகையினது. அவை முறையே சத்து பற்றிய அறிவும் சதசத்து பற்றிய அறிவுமாகும். பிரபஞ்ச ஒழுங்கு உண்மையானது. அது தெய்விகச் செயல் பற்றியது. அதுவே மேலான அறிவேன இந்துமரபு ஏற்றுக்கொள்கிறது. பிரபஞ்ச ஒழுங்கிற்கு

மாறானவையனைத்தும் தவறான தென்றும் தெய்வநிலையற்றதென்றும் கீழ்நிலையறி வென்றும் இம்மரபு ஏற்றுக் கொள்கிறது. அசுரர்கள் இத்தகைய கீழ்நிலை அறிவுடையவர்கள். தெய்வங்களும், தேவர்களும் பகலிற்கும், அசுரர்கள் இருள் தன்மைக்கும் ஒப்பிடப்படும் நிலமையே இந்துமரபிற் காணப்படுகிறது. நிகண்டர்கள், கண்வழம்பர், யதுகாணர்கள், பிரிஸ்னிபர்ணி மற்றும் அசுரர்கள் தீயசக்திகளாகும். தமது தீயஇயல்பு காரணமாக அனைத்தையும் அழிப்பவர்களாய் உள்ளனர். இறைவனதும் உலகத்தினதும் எதிரிகளான இவர்கள் யாகங்களை அழிப்பவர்கள். கிம்புருஷர்களை அழைக்கப்படுவர்.

சிற்பங்களில் இத்தகைய தீயசக்திகள் காலடியில் நசிக்கப்படும் நிலையில் அல்லது தோற்கடிக்கப்படும் நிலையிற் செதுக்கப்படல் வேண்டும்.

### 14. முடிவுரைக்குப் பதிலாக

மனிதனை மையப்படுத்திய இந்துச் சிந்தனை ஈரிணைகளான எதிர்நிலை அமைப்பிற்குள் செயற்படுகிறது. தேவர் - அசுரர், ஒளி - இருள், நன்மை - தீமை, தர்மம் - அதர்மம், மோட்சம் - நரகம், படைப்பு - அழிப்பு, நல்வினை - தீவினை, புண்ணியம் - பாவம், மற்றும் இவ்வாறான ஒன்றிற் கொன்று முரண்பட்ட எதிர்நிலைகளின் இயக்கமாக உலகையும் பிரபஞ்சத்தையும் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளது. இவ் ஈரிணையான முரண் நிலைகளில் முதன்மைப் பதமான தேவர், நன்மை, தருமம், மோட்சம், படைப்பு, நல்வினை, புண்ணியம் ஆகியவை உயர்வானவையென்றும், மேலானவையென்றும், ஈரிணைகளின் மறுபாதிகள் தாழ்வானவையென்றும், கீழானவை என்றும் ஏற்றுக்கொள்கிறது. மனித வாழ்க்கை இம்முரண்பாடுகளினிடையே அகப்பட்டுக் கொண்டதொன்று. இதனால் உயர்வானதும் மேலானதுமானவற்றை தன் ஞானத்தினாலும் பக்தியினாலும் பற்றிக் கொண்டு, தாழ்வானவையும், கீழானவையுமான அஞ்ஞானத்தை அகற்றி வாழ்தலை இலக்காகக் கொண்ட வாழ்க்கையைப், போதிக்கும் இந்து மரபு அதனடியாகவே சகல துறையறிவையும் கருவிநிலைப் பயன்பாடுடையதாக ஏற்றுக் கொள்கிறது. சிற்பமும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல.

# ஈழத்துச் சாதிய நாவல்களின் பின்புலத்தில் டானியலின் நாவல்கள்:

கானல்; அடிமைகள் பற்றிய சிலகுறிப்புகள்

செ. யோகராசா

ஈழத்துப் புனைகதை ஆசிரியர்களால் நீண்ட காலமாகக் கையாளப்பட்டு வருகின்ற சமூகப் பிரச்சினைகளுள் சாதியம் முக்கியமானதொன்று. குறிப்பாக, நாவல் இலக்கியத்தை எடுப்பின், 1925ல் அதற்கான கால்கோளிடப்பட்டுவிட்டது. அன்று தொடக்கம் இன்றுவரை ஈழத்தில் வெளியான சாதிய நாவல்களின் பின்புலத்தில் டானியலின் நாவல்கள் குறிப்பாக கானல் (1983), அடிமைகள் (1984) பெறுகின்ற இடம் குறித்துச் சுருக்கமாக நோக்குவதே இக்கட்டுரையின் இலக்காகின்றது.

ஏறத்தாழ 75 ஆண்டுக்கால வரலாறு கொண்ட இத்தகைய நாவல்களின் வளர்ச்சி பற்றி ஆழ்ந்து சிந்திக்கும்போது மூன்று விதமான ஒட்டங்களை இனங்காணலாம். அவை பின்வருமாறு:

## 1. இலட்சிய நோக்குடன், கலந்த சமூகச் சீர்திருத்தப் போக்கு

சாதியம் எழுதிய முதல் நாவலாசிரியரான இடைக்காரின் நீலகண்டன் அல்லது ஒரு சாதி வேளாளன் (1925), எஸ். தம்பிமுத்துப்பிள்ளையின் அழகவல்லி (1926), எச். நல்லையாவின் காந்தாமணி அல்லது தீண்டாமைக்குச் சாவுமணி (1937), மூத்ததம்பி செல்லப்பாவின் சுந்தரவதனா அல்லது இன்பக்காதலர் (1938), செல்வநாயகத்தின் செல்வி சரோஜா அல்லது தீண்டாமைக்குச் சவுக்கடி (1938) முதலியன இத்தகைய போக்கின் வெளிப்பாடுகளாம்.

ஆயின், இந்நாவல்கள் சாதியம் பற்றிப் பேசினாலும் அது பற்றி ஆழமாக அணுக முற்படவில்லை. மகாத்மா காந்தியின் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களின் உந்துதலால் ஏற்பட்ட குருட்டுணர்வே சாதியம் பற்றிய இந்நாவல்கள். இவை, ஒருபுறம் அறப்போதனை செய்வன வாகவும் மறுபுறம் வீரதீரச் செயல்கள், மர்மம் என்பன விரவியனவாகவும் விளங்குகின்றன. அன்றைய கால இலக்கியச் சூழலும், வாசகர் ரசனையும், பத்திரிகைத் தேவையும் (பெரும்பாலானவை, பத்திரிகைகளில் தொடர்கதையாக வெளியானவை) இதற்குக் காரணமாகலாம். எவ்வாறாயினும், அக்காலகட்ட ஈழத்துப் புலவர்களும் கவிஞர்களும் பேசாப்பொருளை இவர்கள் பேசமுற்பட்டமை மனங்கொள்ளத்தக்கது.

## 2. எழுத்தார்வ நோக்குடனான சமூகச் சீர்திருத்தப் போக்கு

இத்தகைய போக்குடைய நாவல்களின் வரவு ஏறத்தாழ 70களிலிருந்து ஆரம்பமாகின்றது. செங்கை ஆழியானின் பிரளயம் (1975), சொக்கனின் சீதா (1963/1974) தி. ஞானசேகரனின் புதிய சுவடுகள் (1977) முதலியன இத்தகைய போக்குடையன. இவை முற்கூறப்பட்ட போக்கினைப் பிரதிபலித்த நாவல்களை விட சாதியம் பற்றி சற்று உரத்துப்பேசின. அந்நாவல்கள் கொண்டிருந்த முற்குறித்த இயல்புகளிலிருந்து விடுபட்டு, யதார்த்தப் பாங்கில் சாதியப் பிரச்சினையை அணுகின. அது

இளையவன் பதில் சொல்லி விட்டான் குருவானவர் சிறிது வேளை ஒன்றும் பேசவில்லை. பின்பு,

"சரி, முந்தநாள் பாவமன்னிப்புப் பெற்றுப் போட்டு நேற்று ஏன் சற்பிரசாதம் எடுக்கவராமல் விட்டனி பிள்ளாய்?" குருவானவர் அடுத்த கேள்வியைக் கேட்டார்.

"முந்தநாள் பிரசங்கத்திலை குருவானவர் சாதி பாத்து எங்கடை ஆக்களை ஒரு பக்கத்திலை இருக்கச் சொன்னார். எண்ட கவலையிலை கோவிலில் இருந்து வெளியிலை போய் தம்பண்ணைக்கு முன்னாலை குருவானவரைத் தூஷணத்தாலை பேசிப்போட்டான் சுவாமி! அது தான் பாவம் செய்ததாலை நேற்று சற்பிரசாதம் எடுக்கவரேல்லை ஆண்டவரே!"

இளையவன் இரண்டாவது கேள்விக்கும் துணிந்து பதில் சொல்லிவிட்டான்.

இடைவெளி விடாமலேயே குருவானவர் மூன்றாவது கேள்வியையும் கேட்டார்.

"போனகிழமை பாவமன்னிப்பு பெற்றுப்போட்டு அடுத்த நாள் ஏன் சற்பிரசாதம் எடுக்க வரேல்லைப் பிள்ளாய்!"

"அது ஆண்டவரே, அண்டைக்கு மத்தியானம் மச்சாள் கூழ் காச்சினவ! பொழுது படுகிற நேரத்திலை தான் பிள்ளையாளுக்குக் குடிக்கக் குடுத்து, எனக்கும் தந்த, தானும் குடிச்சவ, இரா ஒண்டு பாதியிலை அண்ணற்றை நடுவிலான பசி பசி எண்டு கத்தினான் ஆண்டவரே! நான் சாமத்திலை எழும்பிப் போய் பூக்கண்டவற்றை தோட்டத்துக்கை இரண்டு கட்டை மரவள்ளிக்கிழங்கைப் பிடுங்கி வந்து, மச்சாளுக்கும் தெரியாமல் அவிச்ச அவனுக்குக் குடுத்தன் சுவாமி! பாவம் செய்திட்டன் ஆண்டவரே! படகினி சுவாமி!"

இளையவன் மூன்றாவது கேள்விக்கும் பதில் கூறி விட்டான். புதிதில் வீட்டில் இந்தச்சிங்களச் சொல்லை அவன் கற்றிருக்க வேண்டும்!

அவனுக்கு அவர் பாவமன்னிப்பு கொடுக்க வில்லை. அவனின் பாவங்களுக்கு அவதாரம் இடவில்லை. இருந்து இரையிலேயே நிலைத்து விட்டார்.

இளையவனுக்கு ஒன்றும் புரியவில்லை.

குருவானவர் கண்ணீர் விட்டார்!

எழுந்தார்

பாடுபட்ட யேசுவின் சொருபத்துக்குச் சென்று அதன் முன்னால் முழந்தாழ் படியிட்டு அழுத்தொடங்கிவிட்டார்.

இளையவன் உட்கார்ந்த நிலையிலேயே சிலையாக நிலத்தோடு ஒட்டிவிட்டான்! வெகு நேரத்திற்குப் பின்பு உத்தரீயத்தில் கண்களைத் துடைத்துக்கொண்டு அறைவிட்டு விறாந்தைக்கு வந்தார்.

விறாந்தையில் போடப்பட்ட கதிரையில் உட்கார்ந்தார் எதிரே வெட்ட வெளியில்நீண்ட தூரத்திற்குக் கண்களை வீசினார். வீசிய கண்கள் அப்படியே நிற்றன!

தொலைவில் தகிக்கும் வெப்பிலின் கானல், நீர் போன்று அலை அலையாகத் தெரிந்தது!

இளையவன் கூறி முடித்தானே அந்தக் கடைசி வார்த்தை! 'படகினி'!

ஞானமுத்துக் குருவானவர் பன்மொழிப்புலவர். இந்தச் சிங்களச்சொற் பிரயோகத்தின் மொழிபெயர்ப்புக் குரல் அவர் நெஞ்சுக்குள்ளே எழுந்து செவிப்புலன்கள் வரை எட்டியது.

"வயிற்றிலே நெருப்பு!"

செவிப்புலனுக்கு இது கேட்க, கட்புலனுக்கு...

கானல் தெரிந்து கொண்டே இருந்தது.

மேற்கோள் நீண்டு விடப்பட்டதாயினும் ஈழத்திலெழுந்த கலைத்துவம் மிகுந்த புதியதோர் உலகம் முதலான ஓரிரு படைப்புகளுள் கானலும் இடம்பெறக் கூடியதென்பது பகுதியூடாக ஓரளவாவது தெரியவரும்!

அண்மைக்காலமாக வரலாறு பற்றி வரலாற்றெழுதியல் பற்றி - புதிய கண்ணோட்டம் நிலவுகின்ற குழல் பின்னணியில் விளிம்புநிலை மக்களது கடந்தகால வாழ்க்கையைக் கூறுகின்றன என்ற விதத்திலும் எமது கவனத்தை ஈர்க்கின்றன.

ஈழத்தின் குறிப்பாக யாழ்ப்பாணப் பிரதேசத்தின் சாதியவரலாறு பற்றிய சமூகவியல் ஆய்வுகள் போதியளவு நிகழ்ந்திருப்பதாகக் கூறுவதற்கில்லை. இவ்விதத்தில், கடந்த கால யாழ்ப்பாணச் சாதியவரலாறு பற்றி நுணுக்கமான விவரங்களை அறிய முற்படும் சமூக-வியலாளர்களுக்கும் இவ்விரு நாவல்கள் பயன்படக்கூடியன. இதற்கொரு சிறு எடுத்துக்காட்டாகவுள்ளது.

"அவற்றுள் கோவியக்குடிகள் முன்னேயும் மாராயக்குடிகள் பின்னேயும் நளக்குடிகள் அதற்கு அடுத்ததாகவும் சுமார் ஐம்பது பேர்கள் வரை கழியக் கடைசியா பரியாரிவல்லியனும் அவன் மருமகன் குட்டியனும் வருகின்றனர்."

பத்துக்கு மேற்பட்ட வில்லு வண்டிகளை வெள்ளை வெளேரென்ற வடக்கன் காளைகள் இழுத்துச் செல்ல, அதையடுத்து நுகத்தடி கட்டப்பட்ட பத்து வண்டிகளை நுகத்திற்கு இருவராக, வடக்கன் நாம்பனுக்குச் சளைத்தவர்கள் அல்ல என்ற தோரணையில் அடிமைகள் வடக்கன்களின் வேகத்துக்கு அமைய இழுத்துச் செல்ல, அடிமைகளாக இழுத்துச் செல்லப்படும் ஒவ்வொரு வண்டியையும் இழுத்துச் செல்லும் நரகாளைகள் களைப்புற்றுப்போகும்போது கைமாற்றிக் கொள்ள வண்டிக்கு இருவராகப் பின் தொடர, அதை அடுத்து சற்று இடைவெளி விட்டு, பத்துக்கட்டாடிமாரர்கள் நிலபாவாடை விரித்துச் செல்ல அதற்குப் பின்னால் நட்புவ மேளவாத்தியங்கள் கூட்டாக அணிவகுத்து முழங்கிவர, அதற்குப் பின்னால்தான் தம்பதிகளின் பல்லக்கு அசைந்து வருகிறது.

இந்த வரிசை முடிந்த பின்னால் இருவர் தோரணங்கள் பொருத்தப்பட்ட கம்பு ஒன்றினைத் தூக்கிப்பிடித்து வர அதற்குப் பின்னால் பல்லக்கு முதலியரின் மதிப்புக்குரிய அடிமைகள் திரண்டு வருகின்றனர்.

இவ் வர்ணனை நாவலின் பகைப்புலத்தை மட்டுமன்றி சாதியமைப்புமுறையை, அதன் சமூக அந்தஸ்து முறைமை என்பன பற்றியும் அறியத் தருகின்றது. மறுபுறம் நாவலாசிரியரின் ஆற்றலையும் ஆளுமையையும் உணர்த்தி நிற்கின்றது!

இவ்வாறே யாழ்ப்பாணச் சமூகத்தின் கடந்த காலப்பண்பாட்டு வரலாற்றினை எழுதுவோருக்கும் இவ்விரு நாவல்களும் பயன்தரக்கூடியன. இவ்விடத்தில், அடிமைகளில் யாழ்ப்பாணபிரதேச பாரம்பரிய வைத்திய முறைபற்றிக் கூறப்படுகின்றமை (எ-டு: பூக்கை கட்டுதல், நையம் அடித்தல், கொம்புக்கல் உரைத்து நாக்கில் தடவுதல், பெறுமாதப் பிள்ளைத்தாச்சி மருந்து கொடுத்தல், எண்ணெய் முழுக்கு) நினைவுக்கு வருகின்றது. இவ்வாறே கானலில் இடம் பெறும் கூத்து பற்றிய விவரங்களும் அமைகின்றன.

தவிர இவ்விரு நாவல்களிலும் இடம்பெறும் யாழ்ப்பாண மக்களின் கடந்தகால பேச்சு மொழிப்பிரயோகங்கள் பற்றிய விவரங்கள் மொழியியலாளருக்கு பெருவிருந்தாகின்றன. (இத்தொடர்பில் பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ் அவர்கள் விரிவான கட்டுரையொன்றினை எழுதியிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கதே) அதுவும் கானலி னூடாக, கிறிஸ்தவ மக்களின் வித்தியாசமான தனித்துவமான பேச்சுமொழிப் பிரயோகங்கள் பற்றி அறியமுடிவது அழுத்தியுரைக்கப்பட வேண்டிய விடயமாகின்றது.

அதேவேளையில் கானல் அடிமைகள் என்பன வேறுவகையான சிறப்பம்சங்கள் பெற்றுள்ளன.

மேற்கூறிய விதத்தில், முதலிற் குறிப்பிடத் தக்கது இவ்விரு நாவல்களின் 'காலம்' களம் ஆகும். அதாவது இவை கடந்தகாலத்தைப் பின்னணியாகக் கொண்டவை. கானல் 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியைக் கொண்டதான காலப்பகுதியிலும் அடிமைகள் 1890 தொடக்கம் 1956வரையான காலப்பகுதியிலும் நிகழ்கின்றன. இவ்வாறு கடந்தகால சமூகவாழ்க்கையைக் களமாகக் கொண்டு தமிழ்நாட்டில்குறிப்பிடத்தக்க பல நாவல்கள் வந்திருப்பினும் ஈழத்தில் அது அபூர்வமே. நானறிந்தவரையில் (செ. யோக நாதனின்) நேற்றிருந்தோம் அந்த வீட்டினிலே என்ற ஒரு நாவல் மட்டுமே அத்தகையது. அத்தகைய பகைப்புலத்தில் எழுதுவதென்பது சிரமமான விடயமாக இருப்பதே அதற்கான காரணமாகும். எனவே இவ்விதத்தில் டானியலின் இவ்விரு நாவல்களும் குறிப்பிடத்தக்கன வாகின்றமை கண்கூடு.

'அடிமைகள்' நாவலை விடக் 'கானல்' நாவல் மேலும் சிக்கலான விடயம் பற்றிக் கவனஞ்செலுத்துகின்றது. அதாவது கிறிஸ்தவர், சைவர் என்று இருவேறு மதம்சார்ந்த மக்களது வாழ்வியலை எழுதுவதென்பது இருமடங்கு சிரமமானது. டானியல் இத்தகைய சிரமமான பணியினைத் திறம்படக் கையாண்டுள்ளமையை கானல் வாசிக்கும் வாசகர் நன்குணர்ந்து கொள்வார்கள் என்று நம்புகின்றேன்.



# காலந்தோறும் 'கவிமழை'

க. இரகுபரன்

மழை புவியை மாத்திரம் அல்ல, கவியையும் அழகு செய்கிறது. சங்க அகப்பாடல்களில், முல்லைத் திணைப்பாடல்களின் அழகு கார்கால வருணனையிலேயே பெரிதும் தங்கியிருக்கிறது. "நெடுநல்வாடை" மழைக்கால வருணனையாலேயே அழகுபடுத்தப்பட்டதொரு சொல்லோவியம். அப்பாடலை உணர்ந்து படிக்கும் ஒருவன் கடும் கோடை காலத்திற்குட மழைக்குளிரில் நடுங்கும் உணர்வைப் பெறுவான். அந்த அளவுக்கு "நெடுநல்வாடை"யில் மழைக்காலம் உயிரோட்டத்தோடு சித்திரிக்கப் பெற்றிருக்கிறது.

"நெடுநல்வாடை" முதலான தமிழ் நூல்களில் மழைக்கால வருணனை போன்ற இயற்கை வருணனைகள் ஏகதேசமானவையே. வடமொழியிலும் (இருது சங்காரம் - காளிதாஸன்) ஆங்கிலம் (சீசன்ஸ் - தொம்சன்) முதலான ஐரோப்பிய மொழிகளிலும் இயற்கையை வருணிப்பதையே நோக்கமாகக் கொண்டு கவிபாடும் மரபு உள்ளமை போல்தமிழில் இல்லை. தமிழில், வேறு நோக்கங்களைக் கொண்ட மைந்த இலக்கியங்களின் ஒரு பகுதியாகவே "இயற்கை வருணனை" அமைகிறது. அத்தகு வருணனைகள் கூட வெளிப்படையாகவோ குறிப்பாகவோ நூலின் மையப் பொருளுக்கு அழுத்தம் கொடுக்கும் நோக்கினைக் கொண்டமையே சிறந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. சங்க அகப்பாடல்களின் காணப்படும் உள்ளுறையுமம், இறைச்சி என்பன முதற்கொண்டு பக்தி இலக்கியங்களின் காணப்படும் இயற்கை வருணனை, காவியங்களின் நாட்டு வருணனை வரையில் அத்தன்மையை இனங்கண்டு கொள்ளலாம்.

இலக்கிய உறுப்பாக அமைந்த மழை வருணனைகள் போக, வேறு விடயங்களைப் பாடுவதற்கு உவமையாகவோ அன்றேல் வேறு

அணிவகையிலோகூட தமிழ்க் கவிஞர்கள் மழையைக் கையாண்டிருக்கிறார்கள். முக்கியமாக புரவலர்களின் கொடைச் சிறப்புக்குச் சிறந்த உவமையாக "மழை"யே பெரும்பாலும் கையாளப் பட்டிருக்கிறது.

பாரி பாரி என்றபல ஏத்தி  
ஒருவர் புகழ்வர் சென்னாப் புலவர்  
பாரி ஒருவனுமல்லன்  
மாறியும் உண்டு ஈண்டு உலகு புரப்பதவே. (புறம்)

"கொடை என்றவுடன், பாரி என்றே எல்லோரும் பேசுகிறார்கள். மாரி என்று ஒன்றும் இருக்கிறதல்லவா" என்று கேட்கிறார் கபிலர். பாரியின் கொடையைப் புகழும் நோக்கில் அமைந்த இப்பாடல் அவனைப் பழிக்கும் பாங்கில் பாடப்பட்டுள்ளது. ராமனின் கருமேனி எழிலுக்கு கம்பன் அநேக இடங்களில் மழைமேகத்தை உவமையாக்கி அழகு செய்திருக்கிறான்.

மழையை வருணிப்பதாயோ அன்றேல் உவமை முதலான அணிகளுக்காக மழையைக் கையாள்வதாயோ அமைந்த பாடல்கள் என்று நோக்கின் அத்தகையவை எல்லையற்று விரியும். அப்படியல்லாமல் மழையை வருணிக்கும் வேளையில் வேறு விடயங்களை மழைக்கு உவமையாகக் கையாண்ட சில பாடல்கள் உள்ளன. அவ்வாறே வேறு விடயங்களை மழையாக உருவகித்தனவாயும் சில பாடல்கள் உள்ளன. அத்தகைய பாடல்களை மாத்திரம் அவற்றின் பொதுத் தன்மை கருதி ஒருங்கு நோக்குதலே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

மழை என்னும் போது பொழியும் நீர்த் தாரையையோ, அன்றேல் கருமேகத்தையோ மாத்திரம் என்று இல்லாமல் மேகம், மின்னல், இடி, வானவில், பொழியும் மழைத்தாரை, மழை பொழியுங்காலத்தே மலரும் மலர்கள், நிகழும்

செயற்பாடுகள் என்று பலவற்றையும் கையாண்டு முழுமை நோக்கில் முற்றுவமை அல்லது முற்றுரு வகம் என்று சொல்லத்தக்க வகையிலேயே இக்கவிதைகள் பெரும்பாலும் அமைந்துள்ளன. ஆதலால் இக்கட்டுரையில் மழை என்ற சொல்லுக்குப் பதிலாக, கார் என்ற சொல்லே பெரிதும் பொருத்தமானதாகும். காரணம், கார் என்பது அடிப்படையில் கருமையையும் இரண்டாம் நிலையில் அந்த நிறத்தையுடைய மேகத்தையும் அதற்கடுத்த அடுத்த நிலைகளில் அந்த மேகம் பொழியும் காலத்தையும், அந்த மழைக்காலத்தே விளையும் பயிரையும் என்று மேற்குறித்த யாவற்றையும் சுட்டத்தக்க வகையில் பல்பரி மாணப் பொருண்மையுடையதாய் (ஆகுபெயராய்) விளங்குகின்றமையேயாகும்.

இக்கட்டுரையில் நோக்கப்படும் பெரும்பாலான பாடல்களில் மழைக்கு உவமையாகக் கடவுளரைக் கையாண்டிருப்பதையும் அவதானிக்கலாம். அக்காரணத்தால் "காரும் கடவுளும்" என்ற தலைப்பும் இக்கட்டுரைக்குப் பொருத்தமானதாகலாம். கடவுளர் பெற்ற இடத்தை சில கவிதைகளில் வேறு சில விடயங்கள் பெற்றிருக்கின்றன. அந்த நிலை மாற்றத்திற்குக் காரணமாக காலமாற்றமும் அமைந்தது என்பதும் இங்கு உணரப்படும்.

எம்மால் இங்கு அவதானிக்கப்பெறும் கவிதைகளிற் பெரும்பாலானவற்றின் நோக்கம் உண்மையில் மழையை வருணிப்பதைவிட மழைக்கு உவமையாகக் கையாண்ட விடயங்களை அல்லது மழையாக உருவகித்த விடயங்களை முனைப்புப் படுத்துவதேயாம். உவமைகள் இவ்வாறாக அமையும்போது அத்தகையவற்றை "விபரீத உவமை" என்று அணியிலக்கண நூல்கள் கூறும். விபரீதம் என்றால் "வழமைக்கு மாறானது" என்று பொருள். உதாரணமாக, புரவலரின் கொடைக்கு மழையை உவமிக்கும் வழக்கத்துக்கு மாறாக மழைக்குப் புரவலரின் கொடையை உவமித்தால் அது விபரீத உவமையாகிறது. மழையை அத்தகைய நிலைகளில் கையாண்ட கவிதைகளே இக்கட்டுரையிற் கருதப்படுகின்றன. கவிஞர்கள் மழைக்குப் பிற விடயங்களை உவமையாகக் கையாண்டமை பற்றிச் சிந்திக்கும் போது, தமிழின் சைவபக்தி இலக்கியங்களிற் பரிச்சயம் உள்ளவர்களுக்கு

மாணிக்கவாசகரின் திருவெம்பாவைப்பாடல் ஒன்று நினைவுக்கு வரலாம்.

முன்னிக் கடலைச் சுருக்கி எழுந்து, உடையாள்  
என்னத் திகழ்ந்து, எம்மை ஆளுடையாள்  
இட்டிடையின்  
மின்னிப் பொலிந்து, எம் பிராட்டி திருவடிமேல்  
பொன்னஞ்சலம்பிறீ சிலம்பி, திருப்புகுவம்  
என்னச் சிலைகுலவி, நந்தம்மை ஆளுடையாள்  
தன்னிற் பிரிவிலா எங்கோமான் அன்பர்க்கு  
முன்னி அவள் நமக்கு முன்குரக்கும் இன்அருளே  
என்னப் பொழியாய் மழை ஏலொரெம்பாவாய்.

என்பதே அப்பாடல். மாணிக்கவாசகரின் கவித்துவம் மேலோங்கி நிற்கும் பாடல் இது. மழையை அடிப்படையாகக் கொண்ட பிறிதோர் கற்பனையை மாணிக்கவாசகர் தமது "திருவண்டப்பகுதி"யிலே அற்புதமாகக் கையாண்டிருக்கிறார். அங்கே மழை உருவகமாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது. அது குறித்துப் பின்னர் நோக்குவோம்.

மேற்படி பாவைப்பாடலில் சிவசக்தியாகிய உமை, மழைக்கு உவமையாக்கப்பட்டிருக்கிறாள். கடல்நீரில் நின்றுச் சுருங்கி ஆவியாய் எழுந்து திரண்டு நின்ற மழைமேகத்தின் கருமைக்கு உமாதேவியின் கருமேனியும், அந்த மேகத்தில் உருவாகும் மின்னல் வெட்டுக்கு அவளின் மெலிந்த இடைவெட்டும், அந்த மின்னலிலே தோன்றும் இடியோசைக்கு அவளது காற்சிலம்பின் ஒலியும், மழைக்காலத்தே புலப்படும் வானவில்லுக்கு உமையின் வளைந்த புருவமும், பொழியும் பெரு மழைக்கு அவள் தன் நாயகனாகிய சிவபிரானின் அடியார்களுக்குச் சாலப்பரிந்து பாலிக்கும் பேரருளும் உவமையாக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

சிவனையே மையப்படுத்திப்பாடும் வழக்கமுள்ள மாணிக்கவாசகர் இப்பாடலில் மாத்திரம் உமையை மையப்படுத்திப்பாடுகிறார்; மழைக்கு உவமையாய் அமையத்தக்க கருநிறம் முதலான தன்மைகள் சிவனைவிட உமையிடத்திலேயே அதிகம் பொருந்துவதனாற் போலும். (திருவெம்பாவை, "சக்தியை வியந்தது" என மரபுவழியாகக் கூறப்படும் விளக்கத்துக்கு இப்பாடலே காரணமாதல் கூடும்) தாய்த் தெய்வத்தை மாரியாகக் கொள்ளும் மரபும் இங்கு கருதத்தக்கதே (கருமாரி, மகாமாரி, முத்துமாரி).



மேற்படி திருவெம்பாவைப் பாடலை ஒத்த தன்மை உள்ள பாடல் ஒன்று ஆண்டாளின் திருப்பாவை மீலும் உண்டு.

அழிமழைக் கண்ணா ஒன்று நீ கைகரவேல்  
அழிபுள் புக்கு முகத்துகொடு அந்தேறி  
ஊரீ முதல்வன் உருவம்போல் மெய்கூத்து  
பாழியந்தோளுடைப் பத்மநாபன் கையில்  
அழிபோல் மின்னி, வலம்புரிபோல் நின்றதிந்த  
தாழாதே சாங்கும் உதைத்த சர மழைபோல்  
வாழ உலகினில் பெய்திடாய், நாங்களுந்  
மன்குழிநீ ஆட மகிந்தோலோர் எம்பாவாம்.

(திருப்பாவை - 4)

இதில் மழைக்கு உவமையாவது வைணவர்களின் முழுமுதற்கடவுளான திருமால். இந்துமத பௌராணிகப்படி திருமால் உமையின் சகோதரன்; கருமேனியன். மழைமேகத்தின் கருமைக்கு ஊழி முதல்வனாகிய திருமாலின் கருமேனியும், மின்னலுக்கு திருமாலின் கையிலுள்ள சக்கராயுதத்தின் ஒளியும், இடியோசைக்கு அவன் கையிலுள்ள பாஞ்ச சன்னியமாகிய வலம்புரிச் சங்கின் முழக்கமும் உவமையாகின்றன. மழை பொழிதலுக்கு திருமாலின் வில்லாகிய சாரங்கத் தினின்றும் புறப்படும் கணைகள் உவமையாகின்றன.

மாணிக்கவாசகரதும் ஆண்டாளதுமான மேற்படி பாலைப் பாடல்களில் மழைக்கு உவமையாக்கப்பட்ட விடயங்கள் வேறுவேறு; ஆயினும் இரண்டு கற்பனைகளதும் அடிப்படை ஒன்றே. ஒன்றை ஒன்று பார்த்துச் செய்யப்பட்டது என்று மிகச் சாதாரணமாகச் சொல்லிவிடத்தக்க நிலையில் அவை உள்ளன. இலக்கிய வரலாற்றாய்வாளர்களின் கருத்துப்படி ஆண்டாள், மாணிக்கவாசகருக்குச் சற்றே பிற்பட்ட காலத்தவர். ஆகையால் ஆண்டாள் மாணிக்கவாசகரின் கற்பனையைக் கடன்வாங்கிக் கொண்டார் என்று கொள்ள வேண்டும். ஆனால், ஆண்டாள் அத்துணைக் கற்பனை வறுமை உடையவர் அல்லவே. உண்மையில் இரண்டு பாடல்களுக்கும் இடையிலான ஒருமைப்பாட்டில் நாம் உணரத்தக்க வேறொர் விடயம் புதைந்திருக்கிறது. அந்த விடயத்தை அறியுமுன் திருவெம்பாவை, திருப்பாவைப் பாடல்களுக்கு அடிப்படையாய் அமைந்த பாலை நோன்பு பற்றி அறிந்து கொள்ளுதல் நன்று.

பாவைநோன்பானது சங்ககாலம் முதலாகவே தமிழ்நாட்டவரால் அநுட்டிக்கப்பட்டு வரும் ஒரு நோன்பு. அந்நோன்பானது இன்றைய நிலையில் உள்ளது போன்ற சமயச்சார்பை ஆரம்பத்தில் கொண்டிருக்கவில்லை. சங்கம் மருவிய காலப் பிற்பகுதியில் ஆரம்பித்த வைதீக எழுச்சியின் பின்னரே பாவைநோன்பு வைதீக நோன்பாயிற்று. அதற்கு முன்னர் அது ஒரு வளச் சடங்கு என்ற அளவிலேயே மேற்கொள்ளப்பட்டது. அப் பாவை நோன்பை நோற்றவர்கள் கன்னிப் பெண்கள். அவர்கள் இரண்டு பிரதான நோக்கங்களுக்காக அதனை நோற்றார்கள். ஒன்று தங்களுக்கு நல்ல கணவர் அமைய வேண்டும் என்பது; மற்றது, மழைபொழிந்து நாடு செழிக்க வேண்டும் என்பது. இந்த இரண்டாவது நோக்கின் அடிப்படையிலேயே மேற்படி இரு பாடல்களும் அமைந்துள்ளன. பாவை நோன்பு வைதீகச் சார்பு பெற்ற பின்னர் பாடப்பட்ட நிலையிற் கூட மாணிக்கவாசகரும் ஆண்டாளும் தத்தம் கடவுளரை விளிக்காது மழையை விளித்தே பாடுகின்றமை அவதானிக்கத்தக்கது.

பாவைநோன்பு வைதீகச்சார்புற்று விளங்கிய நிலையை சங்கப் பாடல்களிற் காணலாம். சங்க இலக்கியங்களிற் காலத்தாற் பிற்பட்டதாகக் கொள்ளப்படும் பரிபாடலின் வையைப் பாடல்கள், பாவைநோன்பானது ஆற்று வணக்கமாக நிலவிய காலத்து நிலைமையை நன்கு சித்திரிக்கின்றன. மாணிக்கவாசகரதும் ஆண்டாளதும் ஒரே தன்மைத்தான கற்பனையின் மூலத்தை அந்த வையைப் பாடல்களுள் ஒன்றில் கண்டு கொள்ளலாம். வையை நதியில் வெள்ளம் பெருகும்படியாகப் பெய்த மழையை வருணிப்பதோடு தொடங்குகிறது அப்பாடல். அடியார்களின் பாவைப் பாடல்களில் களில் மழைக்குத் தெய்வங்கள் உவமையானது போல அங்கே பாண்டியமன்னன் அமைந்து விளங்குகிறான்.

பாண்டியன் போர்க்களத்திலே நிறுத்தி வைத்த யானைகள் மேகக் கூட்டத்துக்கும், பகையரசுகள் வீழும்படியாக அதிரும் அவனது போர்முரசு இடிக்கும், அவனது வில்லினின்றும் புறப்படும் அம்புகள் சிதறும் மழைத் துளிகளுக்கும், ஒளிரும் வேற்படை மின்னலுக்கும், பாண்டியனது கொடைத்திறம்பொழியும் மழைக்கும் உவமையாகின்றன.



ஒளிவாடப் பொருப்பன் உடல் சமத்து இறுத்த  
கன்று நிரைத்தவை போல் கொண்பு நெரிதர  
அரசு படக்கடந்த ஆனாச் சீற்றத்து அவன்  
முரசு அதிப்பவை போல் முழங்கிடி பயிற்றி  
ஒடுங்கார் உடன்றவன் தாண வில்விசை  
விடுங்கணை ஒப்பில் கதழ் உறை சிதறாடிக்  
கண்ணீர் எகிற் கடிய மின்னின் அவன்  
வண்மை போல் வானம் பொழிந்தநீர்.....

(பரிபாடல் : 22: 1 - 8)

இப்பரிபாடற் பகுதியே அடியார் இருவரதும் பாவைப்பாடல்களுக்கு முன்னோடி என்பதற்கு வியாக்கியானம் தேவையில்லை. அவர்கள் இருவரும் பரிபாடலிலிருந்து கற்பனையை இரவல் எடுத்துக் கொண்டார்கள் என்றும் கொள்ள வேண்டியதில்லை. காலங்காலமாகப் பின்பற்றப் பட்டு வந்த நோன்பினதும் அந்நோன்பு சார்ந்த பாடல் மரபொன்றினதும் தொடர்ச்சியே இங்கு புலனாகிறது என்றே கொள்ள வேண்டும். "மன்னன் உயிர்த்தே மலர்தலை உலகம்" எனக் கருதியிருந்த சங்ககாலத்துக்கும் "நாம் ஆர்க்கும் குடியல்லோம்" இறைவனாகிய "கோமாற்கே ஆளாவோம்" என்று நின்ற பக்தி இயக்கத்தின் செல்வாக்கு மிக்கிருந்த பல்லவர் காலத்துக்கும் இடையிலான கும்பநிலை மாற்றமே பரிபாடலில் பாண்டியன் பெற்றிருந்த இடத்தை பாவைப் பாடல்களில் கடவுளர் பெற்றுக்கொண்டமைக்கான காரணம் என்பதையும் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

மேற்படி பரிபாடற் பகுதியில், மழைக்குப் பாண்டியன் உவமையாய் அமையும் தன்மையில் சமஸ்கிருத மகாகவியாகிய காளிதாஸரின் இருது சங்காரத்திற் காணப்படும் உருவகம் ஒன்றை இவ்விடத்தில் நோக்கிச் செல்லுதல் தவறாகாது.

கார்காலம், மேகங்களாகிய மதங்கொண்ட யானைகளோடு, மின்னற்கொடியேந்தி, முழக்கம் என்னும் முரசுகொட்டி, அரசனைப் போல் பவனி வருகிறது. இந்திரவில்லை வளைத்து, மின்னல் என்ற நாணை ஏற்றி நீண்ட தாரைகள் என்ற அம்பைப் பொழிகிறது.

வடநாட்டுக் கவியாகிய காளிதாஸருக்கு தென்னிலங்கை வரையிலே தொடர்புகள் இருந்ததாகச் செவிவழிக் கதைகள் உண்டு. அவற்றில் உண்மை இருப்பின் அவர், பரிபாடற் கற்பனையை அறிந்திருக்கவும் வாய்ப்புண்டு. ஆனால், உயர்ந்த

கவிகளுக்கு ஒருவருக்கொருவர் பரிச்சயமில்லாமலே ஒரே நிகழ்ச்சியில் இருந்து ஒரே வகையான கற்பனை உதிப்பதும் சாத்தியமானதே. அன்றியும் பரிபாடலுக்கும் பாவைப்பாடல்களுக்கும் இடையில் இருப்பது போன்ற குறிப்பிடத்தக்க வரலாற்று ரீதியான இயைபு எதுவும் பரிபாடலுக்கும் காளிதாஸரின் இருது சங்காரத்துக்குமிடையில் இருப்பதாகவும் தெரியவில்லை. ஆகையால் பரிபாடலின் பரிச்சயத்தினாலேயே காளிதாஸருக்கு மேற்படி கற்பனை வந்தமைந்தது என்று துணிவதற்கில்லை. அத்தோடு இத்தகைய ஆராய்ச்சி இக்கட்டுரையின் நோக்கத்துக்கு அத்தியாவசியமானதும் அல்ல.

அது அவ்வாறாக, பாவைப்பாடல்களின் ஆசிரியர்கள் காரையும் கடவுளையும் தொடர்புறுத்தியதைக் கண்ட அளவில் சைவத்திருமுறைகளில் பதினொராம் திருமுறையுள் அடங்கும் "கார் எட்டு" என்ற பிரபந்தம் நினைவுக்கு வரலாம். எட்டேயெட்டு வெண்பாக்களால் அமைந்த மிகச் சிறியதொரு பிரபந்தம் அது. அதனைப் பாடியவர் நக்கீர தேவநாயனார் என்பவர். திருமுருகாற்றுப் படை பாடிய நக்கீரர் வேறு; இவர் வேறு. இவர் பிற்காலத்தவர்; பெரும்பாலான அறிஞர்கள் தேவார முதலிகளுக்கும் மாணிக்கவாசகருக்கும் பிற்பட்ட வராகவே இவரைக் கருதுகிறார்கள். ஆனால், தேவார ஆசிரியர்களுக்கு முற்பட்டவராக இவரைக் கொள்வதற்குப் போதிய நியாயங்கள் சில இவராற் பாடப்பட்ட பிரபந்தங்களிற் காணப்படுகின்றன. அவை தனியானதொரு கட்டுரைக்கு உரியன. இங்கு இவரது "கார் எட்டு" என்ற பிரபந்தத்தை மாத்திரம் இக்கட்டுரையின் நோக்கத்துக்கு அமைய நோக்குவோம்.

"கார் எட்டு", திருமுறைத் தொகுப்பினுள் அடங்குவதொரு நூலாயினும் அது இறைவனை விளித்துப் பாடுவதாய், தோத்திர ரூபமாய் அமையவில்லை. படர்க்கை நிலையில் இறைவனை நேரடியாய்ப் புகழ்ந்து பாடுவதாயும் அமையவில்லை. காரை வருணிப்பதற்கு ஏற்ற உவமை என்ற அளவிலேயே சிவன் எடுத்தாளப்படுகிறான்; அதாவது சிவன் "விபரீத உவமை"யாகிறான். எட்டுப் பாடல்களிலும் ஆங்காங்கே சிவனது உறுப்புக்களும் ஆடை அணிகளும் வாகனமும் என்று இன்னோரன்னவை காருக்கு உவமையாக்கப்பட்டுள்ளன. சிவனது செஞ்சடையானது



மின்னலுக்கும், நீலகண்டம் மேகத்தின் கருமைக்கும் சங்கு, வீரக்கழல் என்பவற்றின் ஒலி இடியோசைக்கும் உவமையாகின்றன.

மேலே நோக்கப்பட்ட பரிபாடற்பகுதி, பாவைப் பாடல்கள் என்பவற்றுக்கும் "கார் எட்டு"க்கும் இடையே தெளிவான ஒரு வேற்றுமையை அவதானிக்கலாம். முன்னவை மேகம் மழை என்பவற்றினை மாத்திரம் வருணிப்பனவாய் அமைய, கார் எட்டு முழுமை நோக்கில் கார் காலத்தின் வருணனையாய் அமைவதே அவ்வேறுபாடு. காந்தப்பூ (அதற்குச் சிவனது கழுத்தில் உள்ள பாம்பு உவமை), கொன்றை, முல்லை என்பன மலர்தலைப் பாடியிருப்பது காரெட்டானது மேகத்தை, மழையை என்ற அளவில்லாமல் மழைக்காலம் முழுமையையும் வருணிப்பதாய் அமைதலை உணர்த்தும்.

முன்னவற்றிலில்லாமல் காரெட்டிற் காணப்படும் வேறொரு தனித்துவமும் உண்டு. அது அகத்திணைப் பாடல் மரபின் தாக்கம் அந்நூலிற் காணப்படுகின்றமையாகும். கார் காலமானது (இருத்தலாகிய) கற்பின் அகலத்தைக் காட்டுகிறது என்றும், கார் காலம் காதலர்களது அன்பை அளக்கவந்தது என்றும் கூறப்படுகிறது. அகத்திணை மரபுக்கு உரியதான "அலர் தோன்றுதல்", மழைமேகம் உயர்ந்து எழுதலுக்கு உவமையாக் கப்பட்டுள்ளது.

கோடரவம் கோடல் அநுப, குருமணிகான்று  
ஆடரவம் எல்லாம் அனைய - நீடரவப்  
பொற்பகலம் பூண்டான் பூசடைபோல் மின்னிறை  
கற்பகலம் காண்புற்ற கார் (5)

செழுந்தழல் வண்ணன் செழுஞ்சடைபோல் மின்னி  
அழுந்தி அலர்போல் உயர் - எழுந்தெங்கும்  
அஞ்சோர் நெஞ்சினரை அன்பளக்க உற்றதே  
காவீசேர் கண்ணாய், அக் கார். (7)

பதினோராந்திருமுறையில் அடங்கும் "கார் எட்டு" மழையைப் பாடும் முறைமை பற்றிச் சிந்திக்கும் நிலையில், அதே திருமுறையைச் சார்ந்ததும் சேரமான் பெருமாள் நாயனாராற் பாடப்பெற்றதுமான "திருவாரூர் மும்மணிக் கோவை"யின் முதலாவது பாடலும் நினைவிற்கொள்ளத்தக்கதே.

சாதாரண கோவைப் பிரபந்தங்கள் போலவே "திருவாரூர் மும்மணிக் கோவை"யும் அகத்

திணைச் சார்போடு பாடப்பட்டதே. கோவைப் பிரபந்தப் பாடல் ஒவ்வொன்றும் பாட்டுடைத் தலைவனது பேரும் ஊரும் புகழும் என்று இன்னவை அமையப் பாடப்படுவனவே, ஆயினும் அப்பாடல்கள் ஒவ்வொன்றினதும் மையப்பொருளாய் அமைவது பெயர் சுட்டாத் தலைவன் தலைவியரது காதலுணர்வேயாம். அவ்வகையிலேயே இந்தப் பாடலும் அமைகிறது.

கார்காலம் வந்துவிட்டது. "கார்காலம் வந்ததும் வருவேன்" என்று கூறிச் சென்ற தலைவன் மாத்திரம் இன்னும் வரவில்லையே! அவர் மனம் என்ன கல்லா? என்று தோழி வினவும் பாங்கில் உள்ள இப்பாடலில், "கங்காநதியின் வேகத்தைத் தடுத்து தன் சடையிலே தாங்கிக் கொண்டவரும் உமாதேவியைப் பாகத்தே கொண்டவருமாகிய சிவபிரானின் திருவாரூர்த் தலத்து எல்லையில் பலியிடுவதற்காக அமைக்கப்பட்டுள்ள பலிபீடக் கல்லோ தலைவனின் நெஞ்சம்?" என்று கேட்கும் அளவிலேயே திருவாரூர் இறைவன் பேசப்படுகிறார். பாடலில் பெரும்பான்மையும் தலைவியானவள் தன் தோற்றத்திலேயே கார்காலத்தைக் காட்டி நிற்கும் பாங்கே - பொங்கு புயல்காட்டிய (பொங்கிய மழையைக் காட்டிய) தன்மையே பேசப்படுகிறது.

கடல் வற்றிச் சேறாகும்படியாக கடல்நீரை முழுமையாக முகந்த மேகமானது, மலை உச்சியிலே போய் நுண்ணிய துளிகளைப் பொழிந்தது. அதுகண்டு கார்காலம் வந்து விட்டதை உணர்ந்த தலைவி, இன்னும் தன் தலைவன் வராதது குறித்து வருந்தினாள். தான் வருந்திய முறைமையில் தானே ஒரு கார்காலத்தைக் காட்டினாள்.

எவ்வாறெனின் "அவளுடைய காதில் உள்ள பொன்னாபரணம் மின்னியது; புருவம் வானவில் இட்டது; அவளது அழகிய சிவந்த வாய், கார் காலத்தே ஊர்ந்து திரியும் இந்திர கோபத்தை (தம்பலப் பூச்சி)க் காட்டியது; கைகளாகிய காந்தப்பூக்கள் மலர்ந்தன; பற்கள் முல்லை மொட்டுக்களை அரும்பின; அவளுடைய கூந்தலில், கறுத்து நீண்டு தூங்கும் கொன்றைக்காயும் அவள் மேனிச் சுணங்கிலே, கொன்றைப் பூவும் புலப்பட்டன; மேனிச்சாயல் மயிலை உருவாக் கிற்று; (தலைவன் வாராத கவலையால்) உள்ளத் தினின்றும் பெருமூச்சு என்னும் ஊதைக் காற்று வீசியது; கண்ணீராகிய பெருமழை பொழிந்து

ஆறாகிப் பாய்ந்தது; அந்த ஆறு அஞ்சனச்  
சேற்றை (கண்மையாகிய சேற்றை) அலம்பியபடி  
அவளது மேனியிற் கிடந்த பொன்னையும்,  
மணியையும் சந்தனத்தையும் அகிலையும்  
அலம்பிக் கொண்டு கொங்கையாகிய மலை  
யினின்றும் பாய்ந்தது; இவ்வாறாக அவள்  
கார்காலத்தைக் காட்டினாள்” என்பதே சேரமான்  
பெருமாள் நாயனாரின் கற்பனை. முழுக்க முழுக்க  
அகத்திணைமரபின் பார்ப்பட்டு நின்ற கற்பனை  
இது. முன்னோரிடத்தில் எம்மாற் குறிப்பிடப்பட்ட,  
மாணிக்கவாசகரின் திருவண்டப்பகுதியும் மழையை  
இவ்வாறானதொரு உருவகத் தன்மையிலேயே  
கையாண்டுள்ளது. அப்பொருத்தப்பாடு கருதி  
அதனையும் இவ்விடத்தில் நோக்குவோம்.

திருவண்டப் பகுதியில் மழை உருவகம்  
அமைந்த பகுதி வருமாறு:

.....  
பரமானந்தப் பழங்கடல், அதுவே  
கருமா முகிலில் தோன்றி,  
திருவார் பெருந்துறை வரையில் ஏறி,  
திருத்தகு மின் ஒளி திசை திசை விரிய,  
ஐம்புலப் பந்தனை வாள் அரவு இரிய  
வெந்துயர்க் கோடை மாத்தலை சுரப்ப  
நீட்டழில் தோன்றி வாள்ஒளி மிளிர  
எந்தம் பிறவியில் கோபம் மிகுந்து  
முரசெறிந்து, மாப்பெரும் கருணையின் முழங்கி  
பூப்புரை அஞ்சலி காந்தள் காட்ட  
எஞ்சா இன்னொரு நண்துளி கொள்ள  
செஞ்சுடர் வெள்ளம் திசைதிசை தெவிட்ட வரையுற  
கேதக்குட்டம் கையற ஓங்கி  
இருமுச் சமயத்து ஒருபேய்த் தேரினை  
நீர் நசைதரவரும் நெடுங்கண் மான் சுணம்  
தவப்பெரு வாயிடைப் பருகி, தளர்வொடும்  
அவப்பெரும் தாபம் நீங்காது அசைந்தன  
ஆயிடை, வாணப் பேரியாற்று அகவயின்  
பாய்ந்தெழுந்து, இன்பப் பெருஞ்சுழி கொழித்துச்  
சுழித்து, எம் பந்த மாக்கரை பொருது அலைத்து  
இடித்து

ஊழ் ஊழ் ஓங்கிய நங்கள்  
இருவினை மாமரம் வேர் பறித்து எழுந்து  
உருவ அருள்நீர் ஓட்டா, அருவரைச்  
சந்தின் வான்சிறை கட்டி, மட்டவிறு  
வெறிமலர்க் குளவாய் கோலி, நிறை அகில்  
மாப்புலைக் கரைசேர் வண்டுடைக் குளத்தின்  
மீக்கொள, மேன்மேன் மகிழ்தலின் நோக்கி,  
அருச்சனை வயலுள் அன்பு வித்திட்டு,

தொண்ட உழவர் ஆரத்தந்த  
அண்டத்து அரும்பெறல் மேகன்.....

(திருவண்டப் பகுதி: 66 - 95)

நீர் முழுமையும் வற்றிக் கடல் சேறாகும் படியாக  
மேகம் நீரை உறிஞ்சியது என்றார், சேரமான்  
பெருமாள் நாயனார். மாணிக்கவாசகரும் கடலே  
(முழுமையாக) கருமேகமாகத் தோன்றியது  
என்கிறார். ஆனால், மாணிக்கவாசகர்  
உருவகித்த கடல் உவர்நீர்க் கடல் அல்ல,  
பரமானந்த மயமான (சச்சிதானந்த ரூபியாகிய)  
பரம்பொருளையே கடலாக உருவகிக்கிறார்.  
அக்கடலே மேகமாகி மலையிற் படிந்தது.  
இறைவன் தமக்கு அருட்காட்சி கொடுத்தருளிய  
திருப்பெருந்துறைத் திருத்தலத்தையே  
மாணிக்கவாசகர் மலையாக உருவகிக்கிறார்.  
இறைவனின் திருவொளியே மின்னல். அந்த  
மின்னல் வெட்டுக்குப் பயந்து ஐம்புல  
அவாக்களாகிய பாம்புகள் பயந்தோடுகின்றன.  
பிறவித் துன்பமாகிய கோடை காலம் தலை  
மறைந்து கொள்ளவும், (பக்குவ ஆன்மாக்க  
ளாகிய) தோன்றிப் பூக்கள் ஒளி மிகுந்து  
தோன்றவும், எண்ணுக் கணக்கற்றனவாய் நாம்  
எடுத்த பிறப்புக்கள் போல இந்திரகோபப்  
பூச்சிகள் மிகுந்து தோன்றவும், கருணை  
காரணமாக, முரசு அதிர்ந்தது போல (நாதப்  
பறையை ஒலித்தலாகிய) முழக்கத்தினைச்  
செய்து, தாமரைப் பூவையொத்து அஞ்சலித்த  
கைகள் காந்தட் பூவைக் காட்டி நிற்ப, எல்லை  
யற்ற இன்னருளாகிய நுண்ணிய துளிகள் பொழிய,  
சிவந்த ஒளியினையுடைய அருள்வெள்ளமானது  
திக்குகள் தோறும் பரவி நிறைந்தது. பிறவித்  
துன்பமாகிய நீர் நிலைகள் செயலற்றுப் போகும்  
படியாக அவ்வெள்ளம் உயர்ந்தது.

அறுவகைச் சமயங்களாகிய கானல்  
நீரினை உண்மை நீர் எனக் கருதி, மெய்ந்நாட்ட  
மாகிய தாகத்தோடு வருகின்ற (ஆன்ம  
விசாரிகளாகிய) மான்சூட்டங்கள், அக்கானல்  
நீரைத் தம் பெரிய வாயாற்பருகியும் தமது விடாய்  
தீர்க் காணாதனவாய் வருந்தி நின்ற வேளையில்,

பேரின்பமாகிய பெருஞ்சுழியோடு பிறவித்  
தளைகளாகிய கரையினை இடித்து உடைத்துக்  
கொண்டு, நாம் காலாதிதகாலமாகச் செய்த  
வினைகளாகிய ஓங்கி வளர்ந்த பெருமரங்கள்  
வேரோடு பாறி விழும்படியாக ஓடிய அருள் ஆகிய

வெள்ளமானது (நிலையிற்றிரியா இயல்பினை யுடைய அடியார்களாகிய) மலைகளின் சந்துகளால் ஆகிய அணையிலே தேங்கி, குளமானது மேன்மேலும் நிறைய, அது கண்டு மகிழ்ந்த தொண்டர்களாகிய உழவர்கள், வழிபாடு என்னும் வயலிலே, அன்பு என்னும் வித்தினை விதைத்து (சிவபோகமாகிய பயனை) ஆர்ந்து அனுபவிக்கும்படி செய்த மேகன் (மழைமேகமாகிய இறைவன்) என்றவாறாக மாணிக்க வாசகரின் ஆன்மிக உணர்வு கவிவெள்ளமாகக் கரைபுரண்டு ஓடுகிறது.

சேரமான் பெருமாள் நாயனாரது பாடலும் மாணிக்கவாசகரின் "திருவண்டப் பகுதி"யும் உருவகத் தன்மையால் ஒத்தனவேயன்றி உருவகித்த விடயங்களைப் பொறுத்த வரையில் எதிர்மாறானவை. சேரமானாரின் உருவகம் முற்றிலும் உலகியல்பாற்பட்டதான அகத்திணை சார்பானது. மாணிக்கவாசகரின் உருவகமோ வெனில் முற்றிலும் ஆன்மிகச் சார்பானது. இருவரதும் உருவகங்களிலுள்ள வேறுபாடு அவர்களது அவ்வக்காலத்து ஆன்ம நிலையில் இருந்த வேறுபாட்டை உணர்த்துவதாகலாம்.

சேரமான் பெருமாள் நாயனாரது பாடலின் அகத்திணைச் சார்பு சங்க அகத்திணை மரபு சார்ந்த முல்லைத்திணைப் பாடல்களுடாக வந்தது. முன்னர் நோக்கப்பட்ட "கரெட்டு"ம் அத்தகையதே. நூற்பெயராலும் வேறுசில விடயங்களாலும் காரெட்டை ஒத்ததான "கார் நாற்பது" என்ற நூல் ஒன்று பதினெண் கீழ்க்கணக்குத் தொகுதியில் உண்டு. அதுவும் எம்மால் நோக்குதற்கு உரியதே.

"கார் நாற்பது" என்பது கார்காலத்து ஒழுக்கமாகிய இருத்தல் பற்றிய நாற்பது வெண்பாக்களால் அமைந்த ஒரு நூல். கார்காலத்தை வருணிப்பதன் அடிப்படையில் இருத்தலொழுக்கம் பேசப்படுகிறதேயல்லாமல் இருத்தலொழுக்கத்தைப் பாடுவதையே வெளிப்படையான நோக்கமாக இது கொண்டமையவில்லை. இது போலவே காரெட்டும் கார்காலத்தை வருணிப்பதனுடாகவே சிவனைப் பாடமுற்படுவதை ஏலவே கண்டோம். இரு நூல்களிலும் காணப்படும் இப்பொதுத் தன்மையும் இரண்டினது பெயர்களிலுள்ள ஒருமைப்பாடும் இரண்டும் வெண்பா யாப்பிலேயே அமைதலும் தெய்வத்தைப் பாட முற்பட்ட

காரெட்டிற் காணப்படும் அகத்திணை மரபின் தாக்கமும் ஆகிய இவையெல்லாம் கார்நாற்பதின் அருட்டுணர்வாலேயே காரெட்டும் பாடப்பட்டது என்பதை நன்கு வலியுறுத்துவனவாம்.

கார்நாற்பதில் உள்ள பாடல்கள் கார்காலத்தைப் பலவாறாக வருணிக்கின்றன. நாற்பது பாடலும் உவமை மூலமே கார்காலத்தை வருணிக்க முற்படுகின்றன என்று கூறுவதற்கில்லை. சில பாடல்களே உவமை மூலம் வருணிக்க முயல்கின்றன. கார் எட்டிலோ எனில் பெரும்பாலும் உவமை மூலமே காரை வருணிக்கின்றன. இது கார் நாற்பதுக்கும் காரெட்டுக்கும் இடையிலான வேறுபாடுகளுள் ஒன்று. ஆயினும், கார்நாற்பதிற் காணப்படும் அத்தகைய சில பாடல்களிற் காணப்படும் உவமைகள் காரெட்டிலும் கையாளப்பட்டிருப்பது கருதத்தக்கது. உதாரணமாக "கோடரவம் கோடல் அரும்பு" என்று வருவது,

அணர்ந்தெழு பாம்பின் தலைபோல் புணர்கோடல்  
பூங்குலை ஈன்ற புறவு.

(கோடல் - காந்தள்)

என்று கார்நாற்பதில் (11) உள்ளதன் பாதிப்பு எனலாம். கார் நாற்பது அகத்திணை மரபு சார்ந்த நூலேயாயினும் அதில் மழைக்கு உவமை கூறுவதில் அகத்திணை இலக்கிய மரபுகள் போலவே புறத்திணை இலக்கிய மரபுகளும் கையாளப்பட்டிருக்கின்றன. இரு மரபுகளுக்குமான எடுத்துக்காட்டுகள் கீழ்வரும் ஒரு பாடலுக்குள்ளேயே அமைந்துகிடக்கக் காணலாம்.

ஏந்தெழில் அல்குலாய், ஏமாந்த காதலர்  
கூந்தல் வனப்பின் பெயல்தாழ் ~ வேந்தர்  
களிறு ஏறி வாள் அரவம்போலக் கண்வெளவி  
ஒன்றிபு மின்னும் மழை.

(13)

கார்காலம் வந்துவிட்டதா என வானத்தை அண்ணாந்து பார்க்கும் மகளிரின் கூந்தல் வீழ்ச்சி மழை வீழ்ச்சிக்கு உவமையாகிறது. போர்க்களத்தில் கண்ணைப் பறிக்கும்படியாக வீசப்படும் வாள்வீச்சின் ஒளி, மின்னலுக்கு உவமையாகிறது. காதல், போர் என்பன மாத்திரம் அல்ல பிற்காலத்துப் பாவைப்பாடல்களிற் கண்டவாறு கடவுளும் மழைக்கு உவமையாதலைக் கார்நாற்பதிற் காண்கிறோம். அவ்வகையில் அதன் முதற்பாடல் நூலுக்குக் "கடவுள் வாழ்த்து" என்றும் சொல்லத்தக்க வகையில் அமைந்து கிடக்கிறது.

பொருகடல் வண்ணன் புனைமார்பில் தார்போல்  
திருவில் விலங்கூன்றித் தீம்பெயல் தாழ  
வருதம் என மொழிந்தார் வாராராகொல், வானம்  
சூரு இருந்(து) ஆலிக்கும் போழ்து. (1)

திருமாலின் மார்பில் திகழும் பலவண்ண  
மலர்மாலையானது மழைக்காலத்தே தோன்றும்  
வானவில்லுக்கு உவமையாகிறது இப்பாடலில்.  
கார்நாற்பதிற் காணப்படும் உவமைகளில் அறக்  
கருத்துக்கள் சமய நூற் கருத்துக்கள் கூட  
உள்ளடங்கியிருக்கக் காணலாம்.

நாச்சியார்க்கு) ஈதலும் நண்ணாந் தெறுதலும்  
தற்செய்வான் சென்றாந் தருமம் - தளரியலாய்  
பொச்சாப்பு இல்லாத புகழ்வேள்வித் தீப்போல  
எச்சாரும் மின்னும் மழை.

விரும்பியவர்களுக்கு நன்மையையும்  
தன்னை அடையாதவர்க்குத் துன்பத்தையும்  
தரும் வேள்வித் தீயை மழை மின்னலுக்கு  
உவமையாகக் கூறும் இப்பாடலில்,

அகலாது அணுகாது தீக்காய்வார் போல்க,  
இகல்வேந்தர்ச் சேந்தொழுது வார். (குறள். 691)  
எனும் குறட் கருத்துப் பொதிந்திருத்தல் காண்க.

உவமைத் திறத்தால் அகத்திணைமரபு,  
வீரம், அறம் என்னும் புறத்திணை மரபுகள், தெய்வ  
வணக்கம் என்னும் எல்லாவற்றினதும்  
கலவையாக அமைந்து கிடக்கும் "கார் நாற்பது"  
திருக்குறள் முதலான அறநூல்கள் தோன்றிய  
காலப் பகுதிக்கு உரியது. திருக்குறள்  
முதலானவை எவ்வாறு எல்லா இலக்கிய  
மரபுகளையும் தம்முட் கொண்டமைந்தனவோ  
அவ்வாறே அகத்திணை நோக்கினையே  
கொண்ட இந்நூலும் அமைந்தமை அக்கால  
இலக்கிய மரபின் பாதிப்பு எனலாம்.

திருக்குறள் பற்றி எண்ணப்படும்  
இத்தருணத்தில் திருக்குறட் பாயிரப் பகுதியில்  
அடங்கும் வான் சிறப்பு என்ற அதிகாரம் பற்றியும்  
சிந்தித்தல் இக்கட்டுரையின் மையப் பொருளுக்கு  
ஏற்படையதேயாம்.

இதுவரை நோக்கிய பாடல்கள், ஏதேனும்  
விடயங்களைக் காருக்கு உவமையாகக்  
கொண்டமைந்தமை போல வான்சிறப்பிலுள்ள  
குறள்கள் அமையவில்லை. ஆயினும்,  
திருக்குறளில் வான்சிறப்பு என்னும் பகுதி, நான்கு

அதிகாரங்களால் அமைந்த பாயிரப் பகுதியுள்  
முதலாவதான "கடவுள் வாழ்த்"தை அடுத்து  
வைக்கப்பட்டிருப்பது கடவுளுக்கும் வானுக்கும்  
இடையே உள்ள ஒருமைப்பாடு கருதியே என்று  
கொள்ள வேண்டும். பாயிரத்துள் அடங்கும்  
ஏனைய இரு அதிகாரங்கள் நீத்தர் பெருமையாயும்  
அறன்வலியுறுத்தலாயும் அமைகின்றன.

சிறப்பொடு பூசனை செல்லாது வானம்  
வறக்குமேல் வானோர்க்கும் ஈண்டு (குறள். 18)

என்றார் வள்ளுவர். திருமூலர் முதலானவர்கள்,

முன்னவனார் கோயில் பூசைகள் முட்டிடிண்  
..... வாரீ வளம் குன்றும் (13)

என்கிறார்கள். மழை இல்லையானால் உலகம்  
ஒழுக்கமற்றதாய் விடும் என்றார் வள்ளுவர் (குறள்  
20). உலகில் ஒழுக்கம், அறம் நிலைபெறும்  
போதே நாட்டில் மழை பெய்யும் என்கிறார்கள்  
வேறு சிலர்.

வேதம் ஓதிய வேதியர்க்கோர்மறை  
நீதிமன்னர் நெறியினுக்கு ஓர் மறை  
மாதர் கற்புடை மங்கையர்க்கு ஓர் மறை  
மாதம் மூன்ற மறை எனப் பெய்யுமே.  
(விவேக சிந்தாமணி)

நல்லார் ஒருவர் உளரேல் அவர் பொருட்டு  
எல்லார்க்கும் பெய்யும் மழை. (ஒளவையார்)

ஆகவே மழைக்கும் கடவுள் வழிபாடு,  
ஒழுக்கம், அறம் என்பவற்றுக்குமிடையே  
தாதான்மிய சம்பந்தம் - இன்றியமையாத தொடர்பு-  
உள்ளதாகக் கொள்ளும் சிந்தனைப்போக்கு  
ஒன்று இந்திய சமுதாயத்தில் நிலவுகின்றமை  
தெரியவரும். அத்தகையதொரு சிந்தனைப்  
போக்கின் அடிப்படையிலேயே வள்ளுவர், கடவுள்  
வாழ்த்து, வான் சிறப்பு, நீத்தார் பெருமை, அறன்  
வலியுறுத்தல் என்னும் நான்கையும் ஒரே தன்மை  
யனவாகக் கருதி, பாயிரவியலில் அடக்கி-  
னாராதல் வேண்டும். அவ்வகையில் வள்ளுவர்  
கடவுளையும் அறவோரையும் அறத்தையும்  
மழைக்கு எடுத்துக்காட்டுவமாக்கினார் எனலாம்.

மழையை மாத்திரமல்ல இயற்கையின்  
அம்சங்கள் பலவற்றையும் தெய்வத்தன்மை  
உடையனவாகக் கருதும் நிலை பூர்வீக கால  
சமுதாயம் பலவற்றிலும் இருந்ததொன்றே.  
இந்தியப் பண்பாட்டு மூலங்களுள் ஒன்றான



இருக்குவேதம் இதற்கு நல்லதொரு சான்றாய் அமையுத்தக்கது. அதுகுறித்த அறிஞர் ஒருவரின் கூற்றை இங்கு நோக்குவோம். அவரது கூற்றிலே திருக்குறளில் உள்ளது போலவே தெய்வம், இயற்கை, ஒழுங்கு எல்லாவற்றையும் ஒன்றாகக் காணும் வேதகால சமூக மனப்பான்மையையும் அறிந்து கொள்ள முடியும்.

இயற்கையிலுள்ள சூரியன், மழை, மின்னல், இடி, சந்திரன் போல காட்சிகளுக்கு எவ்வாறு கடவுட்டன்மை ஏற்றப்படுகின்றது என்பதை நாகரிக முதிர்ச்சியற்ற காலத்துக்குரியவையா யிருப்பதால் நன்கு அறிந்துகொள்ளக் கூடியதா யிருக்கிறது. உலகில் காணப்படும் தொழில் களெல்லாம், செய்பவன் ஒருவனுடைய புடை பெயர்ச்சி யாலேயே செயற்படுவதைக் கண்ட வேதகாலத்து மனிதன், இயற்கை நிகழ்ச்சிக ளெல்லாம் ஒரு சக்தியினால் ஆட்டுவிக்கப் படுகிறதென்றும் அவை இயற்கையோடு சேர்ந்தவையென்றும் நினைக்கிறான்.

அதனால் எந்திரத்தினொரு தன்னியல்பான சுழற்சியைக் குழந்தைகள் அற்புதச் சுவையோடு பார்த்துக் கொண்டிருப்பது போல், அவர்களும் அற்புதத்தோடு பார்த்தனர். என்ன இந்தச் சூரியன் வானத்திலிருந்து விழாமல் சுழன்று கொண்டிருக்கிறதே என ஒருவன் அதிசயிக் கிறான். பகலில் இந்தத் தாரகைக் கூட்டங்க ளெல்லாம் எங்கே போய்விட்டன என்று மற்றொரு புலவன் அதிசயப்படுகிறான். சமுத்திரத்தையே நோக்கிப் பாயும் இந்த நதிகள் அதை ஏன் நிரப்பவில்லை என்பது மற்றொருவனுக்கு வியப்பை உண்டாக்குகின்றது. சூரியனும், சந்திரனும், உதயமும், அந்திமாலையும் ஓயாமல் ஒழுங்காக வந்து போகின்றனவே என்று உணர்ந்த மற்றொரு ரிஷி இயற்கையில் மாறாத ஒரு நியதி காணப்படுகிறதே என்று விஞ்ஞானப் போக்கில் சிந்தித்து இந்த ஒழுங்குக்கு "ரீதி" என்ற பெயரைக் கொடுக்கிறான். ரீதம்(Rhythm) என்பது ஒழுங்கு. ஒன்றையொன்று தொடர்ந்து ஒழுகும் முறை. இந்த "ரீதி"யை யாக கிரியைகளின் மாறா ஒழுங்குக்கும், பின்னர் மனிதருடைய நல்லொழுக்கத்துக்கும் பெயராகச் சூட்டுகிறான்.

(நடராஜன் நவாலியூர், பக். 27, 28)

வேதகால சமுதாயத்தில் இயற்கை பெற்ற கணிப்பினைப் பொதுவாக நோக்கிய நாம் அவ்வியற்கைக் கூறுகளுள் மழை பெறும் முக்கியத்துவத்தினைச், சிறப்பாக நோக்குதல் தக்கதே.

வேதகாலத் தேசியக் கடவுளாய்ப் பெருமிடம் வகிக்கும் தெய்வம் இந்திரன். இருக்கு வேதத்திலே நாலில் ஒரு பகுதிக்கு மேலான பாசுரங்கள் இந்திரனைத் துதிக்கின்றன. இத்தெய்வம் வேதகாலத்துக்கும் முற்பட்ட சம்பிரதாயத்திலிருந்து தோன்றியவன். மக்கள் வடிவமும் பலபட்ட புனைந்த புராணக் கதைகளு முடையவன். விருத்திரனென்ற கோடை அக்ரணக் கொன்றவன். இவன் அடைபட்டுக் கிடந்த தண்ணீருக்கு விடுதலையளித்து, ஒளியைச் சிறை மீட்டு. இடியின் அதிதேவதையாய் விளங்குகிறான். சிவனுக்கும் விருத்திரனுக்கும் நடக்கும் போர் பயங்கர-மானது.

வஜ்ஜிராயுதத்தைக் கையிலேந்தி, சோம பானத்தை அருந்தி வெறி கொண்டு, மருத்துக்கள் என்ற புயற்கடவுளர் புடை சூழ, இந்திரன் யுத்தத்தில் ஈடுபடுகிறான். மண்ணும் விண்ணும் பயத்தால் நடுநடுங்க விருத்திரனைத் தாக்க அவன் இடியேறுபட்ட மரம்போல நிலத்தில் விழுகிறான். அடிக்கடி விருத்திரனைத் தாக்குவதாகப் பாசுரங்கள் போற்றுகின்றன. இடியும் முழக்கமும் மழையும் ஒருமுறைதானா நிகழ்கின்றன? உடனே சிறைப்பட்ட நீரும், நதியும் வெளிப்பட்டு ஓடுகின்றன. கருமேகங்கள் அரக்கனின் எயில்களாக அடிக்கடி வருணிக்கப்படுகின்றன. இவை இரும்பினாலும், கல்லினாலும் அமைந்த அசையும் கோட்டைகளாக (தூங்கெயிலெறிந்த) வருணிக்கப்-படுகின்றன. இந்திரன் விருத்திரனைக் கொன்றவன் என்ற பொருளில் 'விருத்திரஹன்' எனப் பாராட்டப்படுகிறான். விருத்திரனைத் தலைப்பெய்து, மதிலெறிந்து, நதிகட்குக் கால் அமைத்து, மலைகளைப் பிளந்து கறவையைச் சிறைமீட்டு, நண்பர்க்கு உதவிய இந்திரன் வெற்றி பெற்றதும் ஞாயிறும், நல்லொளியும் தோன்றின" (நடராஜன், நவாலியூர், பக். 35)

"மற்றொரு பெருந்தெய்வம் வருணன். வருணன் என்றால் நீண்டு பரந்து உலகெலாம் அளந்தவன் எனப் பொருள். இந்திரனுக்கு அடுத்த இடம் வருண தேவனுக்கு வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. வருணன் அறத்தின் பாதுகாவலன். ரீதம் என்ற கிரமத்தை நிலை நிறுத்துபவன்.....

காற்றில் ஊதுவது அவனது முச்சுக்காற்றே ஒளிவிடு நிறைமதி இரவில் நிலவிடத் தாராகணங்கள் தோன்றிப் பகலில் மறைவது அவன் விதித்த விதியே. அருவிகள் பாய்வதும் அவன் ஆணையே. அவை ஓயாது விரைந்தோடிக் கடலிற் கலந்தாலும் அவை நிறையாதிருப்பதும் அவன் கட்டளையே.

யானமென்னும் வட்டிலைக் கவிழ்த்துப் பூமியை  
தனைக்க மழையைப் பெய்கிறான். மலைகளெல்லாம்  
மாமுகில் சூழும். (நடராஜன், நவாலியூர், பக். 35)

வேத இலக்கியங்களில் இந்திரன், வருணன்  
தவிர மருத்துக்கள், வாயு முதலான தேவர்களும்  
மழையோடு தொடர்புடையவர்களாகப் போற்றப்  
படுகிறார்கள். பர்ஜன்யன் மழைக் கடவுளாகவே  
போற்றப்படக் காணலாம். மேற்படி மேற்கோள்களில்  
எம்மால் அழுத்தம் கொடுக்கப்பட்ட பகுதிகள்  
வேதபாசுரங்களிலும் மழை, உருவகத் தன்மை  
யோடு கையாளப்பட்டமையை உணர்த்துவன.  
வேதகாலம் முதற் கொண்டே இந்திய  
சமுதாயத்தில் மழை தெய்வத்தன்மையோடு,  
தருமத்தோடு தொடர்புடையதாகக் கருதப்-  
பட்டமையே மேற்படி மேற்கோள்களிலிருந்து நாம்  
உணர்ந்துகொள்ள வேண்டிய முக்கிய விடயம்  
மாகும். அந்த மரபின் தொடர்ச்சியே திருக்குறட்  
பாயிரப் பகுதியிலும் மழைக்குத் தெய்வங்களை  
உவமையாகக் கையாண்ட பாடல்களிலும் வெளிப்  
பட்டு நிற்கின்றது எனலாம். நவயுக உதயத்தின்  
பின்னர் கூட அத்தகைய மரபு தொடர்ந்து  
நிற்கின்றமையை பாரதியின் வசனகவிதை  
யொன்றிலே கண்டு கொள்ளலாம். அதில் உள்ள  
உருவகத்தன்மையும் கண்டுகொள்ளத் தக்கதே.

"..... மழை  
நன்று. மழைத் தெய்வத்தை வாழ்த்துகின்றோம்.  
ஞாயிறு வித்தை காட்டுகின்றான். கடல்நீரைக்  
காற்றாக்கி மேலே கொண்டு போகிறான்.  
அவனை மீளவும் நீராக்கும்படி காற்றை  
ஏவுகின்றான். மழை இனிமையுறப் பெய்கின்றது.  
மழை பாடுகின்றது. அது பலகோடி தந்தி  
களுடையதோர் இசைக்கருவி.

வானத்திலிருந்து அமுத வயிரக் கோல்கள்  
விழுகின்றன. பூமிப்பெண் விடாய் தீர்கிறாள்  
குளிர்ச்சி; பெறுகின்றாள், வெப்பத்தால்  
தண்மையும், தண்மையால் வெப்பமும்  
விளைகின்றன, அனைத்தும் ஒன்றாதலால்.

வெப்பம் தவம்; தண்மையோகம். வெப்பம் ஆண்,  
தண்மை பெண். வெப்பம் வலியது; தண்மை  
இனியது. ஆணிலும் பெண் சிறந்ததன்றோ!....."

(வசன கவிதை, இரண்டாம் நிலை, 11)

பாரதி 'மழை' என்ற தலைப்பில் சிந்து  
ஒன்றையும் பாடியிருக்கிறாள். 'திக்குகள் எட்டும்  
சிதறி...' எனத் தொடங்கும் அக்கவிதையில்

பாரதி 'பேய் மழை' ஒன்றின் காட்சியை  
கவிதையின் ஒலிநயத்தின் மூலமே புலப்படுத்தித்  
தன் ஆற்றலைக் காட்டியிருக்கிறாள்.  
இக்கட்டுரையில் நாம் நோக்கிவருகின்ற கவிதை  
களைப்போல் குறிப்பிடத்தக்க உவமை, உருவகக்  
கையாளுகை எதுவும் அதில் இல்லை. ஆயினும்  
மழையிலே தெய்விகத்தைக் காணும் பாரதியின்  
இயல்பினை அதிலும் காணக் கூடியதாய்  
இருக்கிறது. பேய் மழையினை வருணித்துவிட்டு,  
முடிவிலே ஆச்சரியத் தொனியோடு,

"எட்டுத் திசையும் இடிய - மழை  
எங்ஙனம் வந்ததா தம்பி வீரா"

என்று கேட்டு, அக்கேள்விக்குப் பதிலையும்  
சூறுகிறாள்.

"..... வானத்துத் தேவர்  
செண்டு புடைத்திடு கின்றார் - என்ன  
தெய்விகக் காட்சியைக் கண்முன்பு கண்டோம்"

மழை எங்ஙனம் வந்தது என்ற கேள்விக்கு  
பாரதியின் பதில் அது ஒரு தெய்வீகச் செயல்  
என்ற வாறாகவே அமைந்தது. பஞ்சபூதச்  
செயல்களின் நுட்பங்கள் கூறும் புத்தம் புதிய  
கலைகளில் அக்கறை காட்டியவனாய் இருந்த  
போதிலும் மழைப்பொழிவிலே பாரதியால்  
தெய்வீகத்தையே உணர முடிந்தது.  
அடிப்படையிலே அவன் ஒரு ஆன்மிகவாதி  
என்பதே அதற்கான காரணம்.

உண்மையில் "மழை எங்ஙனம் வந்தது  
என்ற கேள்வியை பாரதி அறிவியல் நோக்கி  
ல்லாமல் தத்துவ விசாரமாகவே முன் வைத்தான்.  
அதே கேள்வியை அறிவியல் நோக்கிலே  
கேட்கும்போது புவியியல் விஞ்ஞானிகள் உரிய  
விளக்கத்தைத் தருகிறார்கள்.

சமுத்திரம், குளம் முதலான நீர் நிலை  
களிலும் தாவரங்கள் முதலானவற்றிலும் உள்ள  
நீரானது, ஆவியாகி வான மண்டலத்தை  
யடைந்து அங்கிருந்து ஒடுங்கி, மழையாகப்  
பொழிந்து, மலை முதலானவற்றில் விழுந்து  
அருவியாக, ஆறாகப் பாய்ந்து, பழையபடி  
சமுத்திரம் முதலான நீர் நிலைகளை  
அடைகிறது. இவ்வாறு மீண்டும் மீண்டும்  
தொடரும் நீரின் சுழற்சி, நீரியல் வட்டம் (Water  
cycle or Hydrologic cycle) எனப்படுகிறது. பூமியின்

நீர் முழுவதும் எண்ணுக்கணக்கற்ற தடவை  
இத்தகைய சுழற்சிக்கு உள்ளாகிறது. பூமி  
தோன்றிய காலத்திலிருந்து கோடிக்கணக்கான  
வருடமாக மிகச் சொற்பமான நீரே  
உருவாக்கவோ இழக்கவோ பட்டது.

இங்கு நாம் நோக்கிய மழை பற்றிய  
கவிதைகள் பலவற்றினதும் அழகியவள்ளும்  
மேற்படி நீரியல்வட்டக் கோட்பாடு அமிழ்ந்து  
கிடக்கக் காணலாம்.

இது வரையில் நாம் நோக்கிய கவிதைகள்  
யாவும் கழிந்து போன இலக்கிய மரபொன்றுக்கு  
உரியவை. பாரதி, தமிழின் நவீன யுகத்தை  
உருவாக்கியவானகவே இருந்த போதிலும் இங்கு  
நாம் நோக்கிய அவனது மழைக்கவிதை கடந்த  
யுகத்தைச் சார்ந்ததே. இனி நாம் நவீன யுகத்துக்  
“கவிமழை” யொன்றை நோக்குவோம். அது  
“இலங்கை வளம்” செய்த மழை. அதைப்  
பொழிந்தது சோமசுந்தரப் புலவர் என்ற  
கவிகாளமேகம். பொழிந்த காலம் இருபதாம்  
நூற்றாண்டின் முற்சூறு. பாரதியால் உருவாக்கப்  
பட்ட தேசிய உணர்ச்சியும் தமிழ்மொழி பற்றிய  
பெருமித உணர்ச்சியும் மிக்கிருந்த காலம் அது.  
அக்காலத்தே இலங்கையிலும் இன ரீதியான  
உணர்வுகள் முனைப்புறாது தேசிய உணர்ச்சியே  
மேலோங்கி நின்றது. சோமசுந்தரப் புலவர்  
மழைக்கூறு ஒவ்வொன்றுக்கும் கையாண்ட  
உவமைகளில் அத்தன்மையே புலனாகிறது.  
தமிழ்க் கவிதையானது எவ்வாறு பிரபுத்துவ  
மரபினின்றும் மெல்ல மெல்ல விடுபட்டுச் சமுதாய  
நோக்கில் திரும்பியது என்பதை இங்கு கண்டு  
கொள்ளலாம். மேலைத்தேயக் கல்வி முறையின்  
அறிமுகத்தால் உண்டான (இலங்கைப்)  
பூமிசாத்திர அறிவும் சோமசுந்தரப் புலவரை  
ஓரளவு தாக்கவே செய்துள்ளது. பெரும்பாலும்  
விளக்கவுரை வேண்டாவகையில் இதன்கண்  
காணப்படும் எளிமையும் காலமாற்றத்தின்  
விளைவே.

எஃகிய பஞ்சினைப் போல - தமிழ்  
எல்லா மன்னன் இருதயம் போல  
வெஃகிய வெண்முகிற் கூட்டம் - இந்த  
வெண்திரை மேய எழுந்திறம் அன்றே.

சுயாத வற்சரின் வெளவி - நல்ல  
இரவலர்க் கீகின்ற புவலர் போல  
ஓயா உவர்க்கடல் அள்ளி - மிக  
உண்டு திரண்டு புரண்டெழும் மேகம்

கல்லாதவர் மனம் போல - அன்றிக்  
கடுகணைக் குகைவரு கணை இருள் போல  
அல்லா(து) அழுக்காறு கொண்டோர் - மனம்  
ஆமெனவே இருண்டு அங்கு சூல் கொண்டே

செங்கதிரோன் தனை எள்ளி - நின்று  
சிரிப்பது போல இடையிடை மின்னி  
அங்கு) அவனோ(டு) அறைகூவி - எதி(து)  
ஆர்ப்பது போல இடித்து முழங்கும்.

கைம்மலை சுன்மலை போல - பெரும்  
காண்டா மிருக நிரைகளைப் போல  
மைம்மலி ராவணன் ஏவும் - மூல  
மாபலம் என்னவும் வந்து குவிந்து.

பாதபங்கைய மலையின் மீதினும்  
பசுரு பேதுரு மலையின் மீதினும்  
ஓது சுதிரைமா மலையின் மீதினும்  
உயர்ந்த வன்னி ஆரணியம் மீதினும்.

பார்த்திடாத கட்தோகை ஆலிட  
பாம்(பு) ஒதுங்கிடக் காந்தள் வாய்விட  
வேர்த்த வெம்மை போய் வளி குளிர்ந்திட  
வேறு வேறு போய்க் கால்கள் உன்றியே.

கொடை மடம்படும் குமண மன்னவன்  
கூறு சித்திரப் புலவனுக்கு) அருள்  
மடை திறந்திடும் கொடை விதங்கள் போல்  
வயிறு உளைந்து மாமழை சொரிந்தவே.

அரசு நீழலிற் புத்த மாமுனி  
ஆறு வற்சரம் கண்ட யோகினை  
பரவு பாரிணக்கு) அருளுமாறு போல்  
பாதபங்கத் தருவி பாயுமே.

ஏசு வென்றிடும் ஞானபண்டிதன்  
ஏறி மாமலை கூறு நீதிபோல்  
பேசு மாமுகில் சொரிய வாங்கியே  
பேதுரு மலை அருவி பாயுமே.

உண்ட செந்தமிழ்ச் சைவ நாலமுது  
ஓங்க நல்லைவந்து அருளு நாவலன்  
கண்டனப் பிரசங்கமாம் என  
சுதிரை மாமலை அருவி காவும்.

குக்கி புக்கவை அருவருப்பினாற்  
கொட்டி விட்டிடும் கொள்கை போலவே  
மைக்கண் மாமழை வழங்கு வாரிநீர்  
மலைக்கண் நின்று இழும் எனப் பாயுமே.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற்சூறிலிருந்து  
தமிழ்க் கவிதை உலகை ஆட்சி செய்வது  
புதுக்கவிதையே. முன்னைய கவிதை மரபுகள்  
உவமை முதலான அணிகளைக் கையாண்டு  
விடயங்களைச் செய்யுள் வடிவிற சொல்லி  
நின்றன. புதுக்கவிதையோ வெனின் வசனப்

பாங்கானது, அத்துடன் உவமை முதலான அணிகளைக் கையாள்வதைவிட படிம உத்தியையே அதிகம் விரும்பி நிற்பது. படிம உத்தி புதுக்கவிதையின் ஆகக் கூறுகளுள் ஒன்றாய் அதன் இன்றியமையா உறுப்பாய் விளங்குவது என்றும் கூறலாம். அவ்வகையில் உவமை முதலானவற்றை விடுத்து படிம உத்தியைக் கையாண்டு நிற்கும் மழை பற்றிய புதுக்கவிதையொன்றை இங்கு நோக்குவோம்.

### மழை

காயும் கதிரோனின்  
வெங்கதிர்கள் நடுவழியில் முறிகின்றன.  
கொஞ்சம் ஆறுகின்றன,  
சீதோஸ்ணத்தின் கொப்புளங்கள்.  
வெம்பி அழுகிய பொழுது,  
பிஞ்சாகிறது.  
முதலில்,  
தூறலின் சிறு பொடிகள்  
தாவப்படுகின்றன.  
சற்றே பிரசவ நெகிழ்வடைகின்றன  
கருவானின் இருப்பெலும்புகள்.  
கேட்க முடிகிறது,  
அதன் வலிக் கதறல்களை.  
மரங்கள் நிற்கின்றன,  
முதல் தொடுகையில்  
அதரம் நடுங்க நிற்கும் சிறு பெண்ணாக.  
கூழலின் மப்பு  
மலரும் மலர்களின் மலர்ச்சியை

மாமலர்ச்சியாக்குகிறது.  
வறட்சியின் பூழிப் படிவுகள் உதிர  
சிறகை உதறுகின்றன,  
மந்தார வெளியில் பரந்து மகிழ்ந்த  
புட்கள்.  
ஒருங்கி ஒளிகின்றன,  
கொடுங்கோல் மிருகங்கள்.  
மண்ணே மலர்ந்து  
மணக்கிறது.  
கூழல் மெல்ல முதிர்கிறது.  
காற்றில் தேவதைபோல்  
மிகந்திறங்கி  
நிலம் விழுகிறது  
பருத்த ஒரு தளி,  
உழவனின் சோற்றத் தட்டில்  
ஒரு அமுதமாக.  
நம் இடம்  
பாலையாகும் காலத்தின் அண்மை மீது  
ஒரு தாமதமாக.  
நம் வேர்களைப் பற்றிய புற்றில்  
ஒரு ஓளவுதமாக.

(மகுடேசுவரன், விடகன் பவளவிழா மலர், 2002)

உலகுக்கு மழையின் இன்றியமையாமை எத்தகையது என வலியுறுத்துகிறது இக்கவிதை. இக்கவிதையின் மொழி எளிமையும் படிமச் சிறப்பும் சிலாகித்தற்குரியன. "வான்சிறப்பு" அதிகாரக் குறள்கள் பல இக்கவிதையில் புதிய மொழியில் புதுப் படிமம் எடுத்திருக்கின்றன.



## இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் இதுவரை வெளியிட்ட

### நூல்கள்

1. Studies and Translations, *Sir Ponnambalam Arunasalam* - 1981.
2. Swami Vipulananda, *By K. Kanapathipillai* - July 1991
3. ஓளவையாரின் மூதுரை - 1990 (சிங்கள மொழி பெயர்ப்பு).
4. Lectures on Hinduism (Compilation of Essays) - 1990
5. கோணமலை அந்தாதி, பதிப்பாசிரியர் பண்டிதர் இ. வடிவேல், மறுபதிப்பு - நவம்பர் - 1990.
6. Essentials of Hindusim, *By Sabaratna Mudaliyar* - 1998.
7. Hinduism for Hindus and Non Hindus, *By C. Suriyakumaran* - 1990.
8. Sri Lankan Culture - 1991.
9. தமிழறிஞர் விபுலானந்தர் வாழ்வும் பணிகளும் (நூற்றாண்டு நினைவுக் கட்டுரைத் தொகுப்பு - 1992).
10. தமிழிசை - சொற்பொழிவுத் தொகுப்பு.
11. கோணேசர் கல்வெட்டு - 1993, (பதிப்பாசிரியர் - பண்டிதர் இ. வடிவேல்).
12. தொடர்பாடல் மொழி நவீனத்துவம் பதிப்பாசிரியர் எம்.ஏ. நுஃமான் பதிப்பு - ஜூன் 1993.
13. இலங்கையின் இந்துக் கோயில்கள் பகுதி - I, பதிப்பாசிரியர் - பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன், பதிப்பு - ஜூலை 1994.
14. தட்சணகைலாச புராணம் பகுதி - I, II பதிப்பாசிரியர் - பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன், பதிப்பு - டிசம்பர் - 1995.
15. அந்தரேயின் கதைகள், தொகுப்பாசிரியர் மாத்தளை சோமு, பதிப்பு - நவம்பர் - 1995.
16. சைவசித்தாந்த அறிவாராய்ச்சியியல் - ஒரு அறிமுகம், ஆசிரியர் கலாநிதி சோ. கிருஷ்ணராஜா, பதிப்பு - மார்கழி 1995.
17. யாழ்ப்பாண வைபவமாலை, ஆக்கியோன் - முதலியார் குல சபாநாதன், மூன்றாம் பதிப்பு - சித்திரை, 1995.
18. மட்டக்களப்பு மாவட்ட திருத்தலங்கள், பண்டிதர் வி.சி. கந்தையா, முதல் பதிப்பு - 1986, இரண்டாம் பதிப்பு - 1999.
19. ஆறுமுகநாவலர் பிரபந்தத் திரட்டு.
20. கதிரைமலைப் பள்ளு, மறுபதிப்பு - தெல்லிப்பழை வ. குமாரசுவாமி.
21. திருகோணமலை மாவட்டத் திருத்தலங்கள், பண்டிதர் இ. வடிவேல், முதற்பதிப்பு - 1987, இரண்டாவது பதிப்பு - 1999.
22. இந்து கலாசாரம் - கோயில்களும் சிற்பங்களும், பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன், 2001ம் ஆண்டு.
23. இந்து கலாசாரம் - நடனங்களும் ஓவியங்களும், பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன், 2002ம் ஆண்டு.

24. பள்ளு இலக்கியமும் பாமரர் வாழ்வியலும், கலாநிதி துரை மனோகரன், அக்டோபர் 1999.
25. யாப்பருங்கலக் காரிகை, பதிப்பாசிரியர் திரு. க. இரகுபரன்.
26. வெருகல் ஸ்ரீ சித்திரவேலாயுத காதல், பண்டிதர் இ. வடிவேல், 1999.
27. திருவருட் பயன், திரு. சிவபாதசுந்தரனார், 2000, மறுபதிப்பு.
28. வள்ளியம்மை திருமணப்படலம், திரு. தியாகராஜா, 2000.
29. வரதபண்டிதம், பதிப்பாசிரியர் திரு. க. இரகுபரன்.
30. ஆய்வரங்குச் சிறப்புமலர்.
31. கோதண்டம் ஏந்திய கோமகன், இரா. பத்மநாதன், 1998.
32. பஞ்சாங்கம், 1990- 2003.
33. Some Eminent Tamils.
34. சகலகலா வல்லி மாலை.
35. தமிழ் அரங்கியல் மரபும், மாற்றங்களும்.
36. தொடர்பாடல் மொழி நவீனத்துவம், கலாநிதி எம்.ஏ. நுஃமான்.
37. நலம்தரும் தோத்திரங்கள்.
38. மதங்களுளாமணி.
39. சுதந்திர இலங்கையில் தமிழ்ச் சிறுகதைகள் - தொகுப்பு.
40. Nectareous Sentences by Swami Ganagadharananda, 1992.
41. தமிழ் நாட்டார் வழக்கற்றியல்.
42. பாரத அம்மாளை, பதிப்பாசிரியர் கலாநிதி இ.சா. கமலநாதன்.
43. இலங்கையில் இந்து கலாசாரம் - 2000, பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்.
44. திருகோணசல புராணம் - மறுபதிப்பு யூன், 1997, சொற்பிரித்து உதவியவர் - பண்டிதர் கா.செ. நடராஜா.
45. இந்துக் கலைக் களஞ்சியம், பகுதி - I 1990 பேராசிரியர் பொ. பூலோகசிங்கம்.
46. இந்துக்கலைக்களஞ்சியம் பகுதி, II - 1992, பதிப்பாசிரியர் பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்.
47. இந்துக் கலைக்களஞ்சியம் பகுதி, III - 1994, பதிப்பாசிரியர் பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்.
48. இந்துக் கலைக்களஞ்சியம் பகுதி, IV - 1997, பதிப்பாசிரியர் பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்.
49. இந்துக் கலைக்களஞ்சியம் பகுதி, V - 2001 பதிப்பாசிரியர் பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்.

Printed by

Kumaran Press (Pvt) Ltd., 201, Dam Street, Colombo 12, T.P. 421388.

Digitized by Noolaham Foundation.  
noolaham.org@gmail.com