கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள்

சமயம் – கலை – அழகியல்



Batticaloa Public Library
☎ 065-2222484
RT002556

வடிவேல் இன்பமோகன்

குமரன் புத்தக இல்லம்

Class No. 294.5
Acc No. 4435
INA
RER

THE PUBLIC LIBRARY
17 AUG 2012
BATTICALOA.

THE PUBLIC LIBRARY

17 AUG 2012

BATTICALOA.

கீழக்கீலங்கைச் சடங்குகள்

சமயம் - கலை - அழகியல்

THE PUBLIC LIBRARY
17 AUG 2012
BATTICALOA

கீழக்கிலங்கைச் சடங்குகள்

சமயம் - கலை - அழகியல்

வடிவேல் இன்பமோகன்

B.A. (Hons), Dip.in.Ed, M.Phil, Ph.D.

குமரன் புத்தக இல்லம்

கொழும்பு - சென்னை

2012

Class No. 294.5
Acc No. 4435

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள்: சமயம் - கலை - அழகியல்
வடிவேல் இன்பமோகன் எழுதியது

பதிப்புரிமை © 2012, வடிவேல் இன்பமோகன்

குமரன் புத்தக இல்லத்தினால் வெளியிடப்பட்டது
இல. 39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு-6, தொ.பே. 0112 364550, மி. அஞ்சல்: kumbhlk @gmail.com
3 மெய்கை விநாயகர் தெரு, குமரன் காலனி, வடபழனி சென்னை - 600 026

குமரன் அச்சகத்தில் அச்சிடப்பட்டது.
இல. 39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு-6

Rituals in Eastern Sri Lanka: Religion-Art-Aesthetic
by Vadivel Inpamohan

© 2012, Vadivel Inpamohan

Published by Kumaran Book House
No. 39, 36th Lane, Colombo -6, Tel. - 0112 364550, E.mail : kumbhlk@gmail.com
3 Meigai vinayagar Street, Kumaran Colony, Vadapalani, Chennai - 600 026

Printed by Kumaran Press (Pvt) Ltd.
No. 39, 36th Lane, Colombo -6

வெளியீட்டு எண்: 509

ISBN 978-955-659-323-5

அன்புக்கும், மதிப்புக்கும், மரியாதைக்குமுரிய
என் ஆசிரியர்
பேராசிரியர் சோ.கிருஷ்ணராஜா
அவர்களுக்கு இந்நூல்
சமர்ப்பணம்



"நான் உறவு கொண்ட பலருள் நீங்கள் தனித்துவமானவர். தன்னலம் கருதாது நீங்கள் எனக்கு வழங்கிய அறிவுக் கொடை ஈடு இணையற்றது. என் வளர்ச்சியில் நீங்கள் காட்டிய அக்கறை அளவிடற்கரியது. அதற்கு ஏது கைமாறு? உங்கள் சிந்தனைப் பார்வையில் வடிவுருப் பெற்ற இந்நூலை என்னை ஆக்கிரமித்திருக்கும் உங்கள் நினைவுகளுக்காக சமர்ப்பிக்கின்றேன். உங்கள் ஆத்மா மகிழ்வுறும் என்னும் எதிர்பார்க்கையுடன்"

Class No. 294.5
Acc. No. 4485

முன்னுரை

இலங்கையில் வாழும் தமிழ் மக்களினுள் கிழக்கிலங்கைத் தமிழர் தனித்துவமான அடையாளங்களைக் கொண்டவர்களாக விளங்கு கின்றனர். அவர்களின் வாழ்க்கை முறை, அறிவியல் செயற்பாடு, பொருளாதார நடவடிக்கை, சமய நம்பிக்கை, கலை, பண்பாட்டுச் செயற்பாடுகள் போன்ற பலவற்றிலும் இத்தனித்துவத்தை நாம் காணலாம். கிழக்கிலங்கை மக்கள் பற்றியும் அவர்களின் மேற்குறித்த விடயங்கள் பற்றியும் பல ஆய்வுகள் வெளிவந்துள்ளன. இந்நூலுல் கிழக்கிலங்கை மக்களின் தனித்துவமான வாழ்வியல் அடை யாளங்களில் ஒன்றாக விளங்கும் சடங்குகள் பற்றியதாக அமைந் துள்ளது.

சடங்குகளின் தோற்றம் பூர்வீக மனிதனின் தோற்றத்துடன் தொடர்புடையது. பூர்வீக கால மனிதர்கள் தனது வாழ்வில் காணப்பட்ட பிரச்சினைகளை தீர்த்து சீரிய வாழ்வை மேற்கொள்ளும் நோக்கில் சடங்குகளை மேற்கொண்டனர். இச்சடங்குகள் அம்மக்களின் வாழ்வியல் செயற்பாடுகள் பலவற்றுடனும் இணைந்திருந்தது. ஆரம்ப காலத்தில் வாழ்வியல் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்காகத் தோன்றிய சடங்குகள் இன்று மக்களின் வழிபாட்டு முறையின் ஒரு பகுதியாக மாறியுள்ளன. ஆரம்பகாலத்தில் எந்நோக்கங்களுக்காக சடங்குகள் நிகழ்த்தப்பட்டனவோ அதே நோக்கங்களுக்காகவே இன்று வரை நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இந்நிலையில் ஒரு சமூகத்தில் நிலவும் சடங்குகள் அச்சமூகத்தின் வாழ்வியல் அம்சங்கள் பலவற்றையும் பிரதிபலிப்பனவாக விளங்கும்.

கிழக்கிலங்கையின் பல பிரதேசங்களிலும் சடங்குகள் நிகழ்த்தப் படுகின்றன. இவை பிரதேசத் தனித்துவங்கள் சிலவற்றைக் கொண்டு விளங்கிய போதும் வழிபாட்டை நிகழ்த்துவதன் நோக்கம், வழிபடப்

படும் தெய்வங்கள், மக்களின் நம்பிக்கை, சமூக செயற்பாட்டில் சடங்குகள் பெறும் முக்கியத்துவம் என்னும் விடயங்களில் ஒத்த போக்கே காணப்படுகின்றது. இச்சடங்குகள் கிழக்கிலங்கை மக்களின் வாழ்வியல் அம்சங்கள் பலவற்றுடனும் தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன.

இவ்வாய்வின் மூலம் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளின் கலை, அழகியல் கூறுகளை இனங்காண்பதற்கே முயற்சிக்கப்பட்டுள்ளது. சடங்கு வழிபாடு நம்பிக்கையுடன் மேற்கொள்ளப்படும் ஒரு பக்தி பூர்வமான நிகழ்வாகும். கலை என்பது இரசித்தலை நோக்காகக் கொண்டுள்ளது. ரசித்தல் என்பது கலைப்படைப்பை நுகர்வோன் பெறும் அனுபவம். மகிழ்வுற்று இருத்தல், எம்மை ஆட்டிப்படைக்கும் பிரச்சினைகளில் இருந்து தற்காலிக மீட்பைப் பெற்றுக் கொள்ளுதல், மனச் சுமைகளைக் குறைத்தல், புத்துணர்வைப் பெற்றக் கொள்ளுதல் என இவ்வனுபவங்கள் விரிவடைந்து கொண்டு செல்லும். கலைப் படைப்பை சுவைக்கும் சுவைஞன் அடைந்து கொள்ள முயற்சிக்கும் நோக்கங்களையே சடங்குச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடுவோரும் அடைந்து கொள்ள முயற்சிக்கின்றனர். இருந்தும் அனுபவத்தை பெற்றுக் கொள்ளும் முறையில் சில மாறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளின் கலை, அழகியல் கூறுகளை ஆய்வு செய்ய முற்படும் போது கிழக்கிலங்கை சமூகத்தின் வாழ்வியல் கூறுகளான பொருளாதார நடவடிக்கைகள், பழக்கவழக்கங்கள், சமய நம்பிக்கைகள், அறிவியல் நோக்கு, பண்பாட்டு அம்சங்கள் என்னும் பல்வேறு விடயங்கள் பற்றிய தெளிவைப் பெறவேண்டியிருந்தது. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் கிழக்கிலங்கை மக்களின் இவ்வாழ்வியல் கூறுகள் பலவற்றினதும் இணைவாக விளங்குவதே இதற்குக் காரண மாகும். இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கை மக்களின் சமூகப் பின்புலத்தின் ஊடாக சடங்குகளின் கலை, அழகியல் கூறுகள் பற்றிய ஒரு குவிந்த பார்வையை இவ்வாய்வு நூலில் தர முயற்சித்துள்ளேன். இந்நிலையில் இந்நூல் கிழக்கிலங்கைச் சமூகம் பற்றியதும், அச்சமூகத்தின் சமயம், கலை, அழகியல் செயற்பாடு பற்றிய தெளிவை வாசகர்களுக்கு வழங்கும் என எதிர்பார்க்கின்றேன். இதனை கிழக்கிலங்கை மக்களின் பாரம்பரிய சமூக, பண்பாட்டு அடையாளங்களை வெளிப்படுத்தும் ஒரு முயற்சியாகக் கருதுகின்றேன்.

இவ்வாய்வு அகன்றதொரு ஆய்வுப் பிரதேசத்தை உள்ளடக்கியது. இவ்வாய்வுக்கான தொடக்க வித்தை இட்டு அதன் அறுவடையாக இருக்கும் இவ்வடிவம் வரை அதனைக் கொண்டுவருவதற்கு உதவியவர் எனது அன்புக்கும், மதிப்புக்கும் உரிய எனது ஆசிரியர் பேராசிரியர் சோ.கிருஷ்ணராஜா அவர்கள். அவருடனான கலந் துரையாடல் இவ்வாய்வுக்கு பல புதிய பரிமாணங்களை வழங்கியது. இந்நூல் வெளிவரும் வேளையில் அவர் இல்லாத துரதிஷ்ட சூழலை நினைத்து கவலை கொள்கின்றேன்.

இவ்வாய்வுச் செயற்பாட்டில் எனக்கு உதவியவர்களில் அடுத்த தாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர் எனது நண்பன் சி.சந்திரசேகரம் (விரிவுரை யாளர் மொழித்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்) ஆவார். இவர் ஆய்வின் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரை ஆய்வு தொடர்பான சகல விடயங்களிலும் தனது முழுமையான ஒத்துழைப்பை வழங் கியவர்.

மொழிவழுக்களைத் திருத்துவதற்கு உதவிய ஆசிரிய ஆலோசகர் சு.கமலேஸ்வரி, எழுத்தாளர் திக்கவயல் தர்மகுலசிங்கம், அடிக் குறிப்பு, ஆய்வின் அமைப்பு தொடர்பான சில விடயங்களைப் பகிர்ந்து கொண்ட குணபாலசிங்கம், இவ்வாய்வுக்கு வேண்டிய சில புகைப்படங்களை வழங்கிய பேராசிரியர்.சி.மௌனகுரு, ஆய்வுக்கு வேண்டிய சில தகவல்களைப் பெற்றுத்தந்த ஞா. தில்லைநாதன், ஜே.கெனடி ஆகியோருக்கு இவ்விடத்தில் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

களஆய்வின் போது தகவல்கள் பெறுவதற்கு உதவிய நண்பர் களான சிவகாந்தன், தியாகநாதன், தா.லோகேஸ்வரன், தசன், சத்தியானந்தன், உடன்பிறவாச் சகோதரன் சிவகுருநாதன், சகோதரன் இன்பவேல் ஆகியோருக்கும் ஆய்வுக்கு பயன்பட்ட கோயில்களின் பூசாரிமாருக்கும், தெய்வாதிகளுக்கும், நிர்வாக உறுப்பினர்களுக்கும் நன்றி. இவர்களின் ஒத்துழைப்பு கிடைத்திராவிடின் ஆய்வுக்கு வேண்டிய தகவல்களை முழுமையாக என்னால் பெறமுடியாது இருந்திருக்கும்.

இவ்வாய்வை மேற்கொள்ளும் போது எவ்வேளையிலும் ஊக்கமும், ஆதரவும் தந்தவர் என் மனைவி ரஜிகலா. இவ்வாய்வு நூலுருப் பெறும் வேளையில் என் மக்களான சுதஞ்சணன், கார்க்கி இருவரையும் நினைவுபடுத்தாமல் இருக்கமுடியாது.

இந்நூல் நேர்த்தியான முறையில் வடிவமைத்து வாசகர்களின் தேவையை முழுமையாகப் பூர்த்தி செய்யும் வகையில் கனதியாக வெளிக்கொண்டுவரவேண்டும் என்பதில் ஆர்வமாக இருந்த இந்நூலின் வெளியீட்டாளர் குமரன் புத்தக இல்ல உரிமையாளர் க.குமரன் அவர்களுக்கும் அவரின் உதவியாளர்களுக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றிகள்.

வடிவேல் இன்பமோகன்,
29/1A, ஞானசூரியம் சதுக்கம் - 02,
மட்டக்களப்பு,
19.05.2011.
தொடர்புகளுக்கு : 0652226189

குறுக்க விளக்கம்

க.பொ.த.(உ/த)	-	கல்விப் பொதுத் தராதர உயர் தரம்
க.பொ.த.(சா/த)	-	கல்விப் பொதுத் தராதர சாதாரண தரம்
கி.மீ.	-	கிலோ மீற்றர்
கை.பி.	-	கையெழுத்துப் பிரதி
சூ.	-	சூத்திரம்
ப.	-	பக்கம்
பக்.	-	பக்கங்கள்
பதி.	-	பதிப்பு
பா.	-	பாடல்
பி.கூ.ப.	-	பின்னர் கூறப்படும்
மு.கூ.ப.	-	முன்புகூறப்பட்டது
மே.கு.நூ.	-	மேற்குறிப்பிட்ட நூல்
Ed.	-	Edited
p.	-	page
pp.	-	pages
Trans.	-	Translation

பொருளடக்கம்

முன்னுரை vii

குறுக்க விளக்கம் xi

1. இயற்கைச் சமயமும் அதன் கட்டமைப்பும் கலையுடன் அதற்குள்ள தொடர்பும் 1

2. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் 64

3. சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களினதும் வழிபாட்டிடத்தினதும் கலைக் கூறுகள் 123

4. சடங்கு நிகழ்த்துகையில் கலைக் கூறுகள் 178

5. சடங்குகளில் அழகியல் கூறுகள் 247

6. இலங்கைத் தமிழரின் ஆரம்பகாலக் கலைகளின் கூறுகளைத் தாங்கிய சடங்குகளின் ஒரு பகுதியாகக் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் 289

பின்னிணைப்பு

i. பதவிளக்கம் 306

ii. கள ஆய்வின் போது தகவல் வழங்கியோர் விபரம் 308

படங்கள் 313

துணைநூற் பட்டியல் 336

சுட்டி 344

அத்தியாயம் ஒன்று

இயற்கைச் சமயமும் அதன் கட்டமைப்பும் கலையுடன் அதற்குள்ள தொடர்பும்

மனிதனின் வாழ்வியல் செயற்பாட்டில் முக்கியமானதொரு சக்தியாகச் சமயம் விளங்குகிறது. எல்லாச் சமயங்களிலும் இருவிதமான வழிபாடு கள் நிலவுகின்றன. அதில் ஒன்று நன்கு வளர்ச்சியடைந்ததாகவும், ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட வழிபாட்டு விதிகளைக் கொண்டதாகவும் விளங்கும். இவ்வழிபாடு சமூகத்தில் முதன்மை பெற்றவர்களின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் விளங்கும். இதற்கு உதாரணமாக ஆகம வழி பாட்டைக் குறிப்பிடலாம். மற்றைய வழிபாடு குழுக்கூட்டுணர்வு கொண்ட சமூகங்களில் காணப்படும். இதனை சடங்கு வழிபாடு, கிராமிய வழிபாடு, பாரம்பரிய வழிபாடு எனப் பலவாறு அழைக் கின்றனர். இவ்வழிபாடு நன்கு வளர்ச்சியடைந்துள்ள சமூகங்களில் பின்பற்றப்படும் வழிபாட்டிலிருந்து பண்படிப்படையில் வேறு பட்டது.

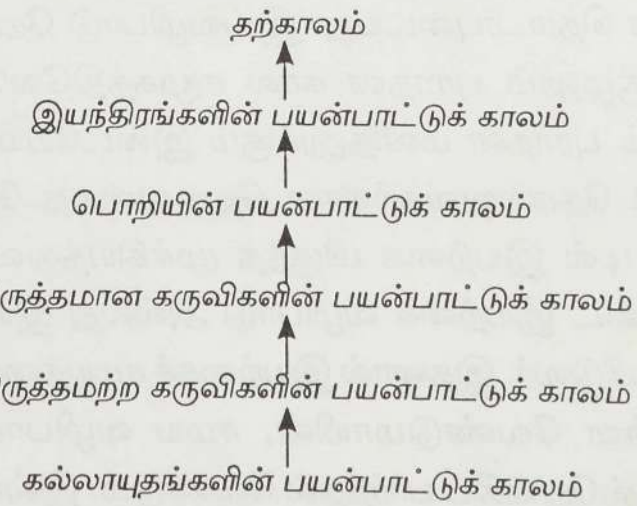
இவ்விரு வழிபாட்டிலும் சடங்கு வழிபாடு சமூகத்தின் புராதன வரலாற்றுடன் தொடர்புடையது. இவ்வழிபாடு தோன்றுவதற்கான தேவையும் சூழலும் புராதன கால சமூகத்திலேயே நிலவியது. இயற்கைக்கும் புராதன மனிதனுக்கும் இடையேயான பிணைப்பு இவ்வழிபாடு தோன்றுவதற்கான தேவையைத் தோற்றுவித்தது. இவ்வழிபாட்டில் இயற்கை மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெற்றதால் இவ்வழிபாட்டை இயற்கை வழிபாடு அல்லது இயற்கைச் சமயம் என்றும் குறிப்பிடுவர். இதனால் இயற்கைச் சமயத்தை முழுமையாக அறிந்துகொள்ள வேண்டுமாயின், சமய வழிபாட்டின் ஆரம்ப நிலையைப் பின்நோக்கிப் பார்த்தல் வேண்டும். இவ்வறிகை சடங்கு

களின் கோட்பாட்டுத் தளத்தையும் இன்றைய மக்களின் சமூக வாழ்வியலில் அவை ஆற்றும் பங்கையும் சடங்கிற்கும் கலைக்கும் இடையிலான தொடர்பையும் வெளிப்படுத்தி நிற்கும். இத்தளத்தில் நின்றுகொண்டு நாம் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளைப் புரிந்துகொள்வ துடன் அவற்றில் காணப்படும் கலை, அழகியல் கூறுகளையும் இனங் காண முடியுமென ஆய்வாளர் எதிர்பார்க்கிறார்.

1. இயற்கைச் சமயத்தின் தோற்றம்

பௌதீக உலகமும் அதில் வாழும் உயிரினங்களையும் உள்ளடக் கியது இயற்கையாகும். இயற்கையின் பகுதிகளுடன் தொடர்புடைய தாகவே மனித வாழ்க்கை கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. இயற்கையின் பகுதிகளைத் தெய்வமாக உருவகித்து அவற்றுக்கு ஒரு பெயரிட்டுப் புராதன மனிதன் வணங்கியதுடன் இயற்கைச் சமயம் தொடர் புடையது.

இயற்கையை மனிதன் வழிபடுவதற்கான தேவை, அதனடியாக இயற்கைச் சமயம் தோன்றுவதற்கான சூழல் என்பவற்றைப் புரிந்துகொள்ள மனித சமூகத்தின் வளர்ச்சியைப் பின்னோக்கிப் பார்த்தல் வேண்டும். மனித சமூக வரலாற்றின் தொடக்க காலத்தைச் சரியாக வரையறை செய்வதில் சிரமங்கள் உள்ளதால் பின்னோக்கிய பார்வை மூலம் சமூக வளர்ச்சியை இலகுவாக இனங்காண முடியும் என ஆய்வாளர் எதிர்பார்க்கிறார். வரலாற்று ஆய்வாளர்களும் மானிடவியலாளர்களும் தரும் தகவல்களின்படி மனித சமூகத்தின் வளர்ச்சியைப் பின்வரும் படிநிலைகளில் பகுத்து நோக்கலாம்.



தற்காலத்தில் மக்ஸ்பிளாங், ஐன்ஸ்ரைன் ஆகியோரின் ஆய்வின் பெறுபேறாக சக்திச் சொட்டுக் கொள்கை (Quantum Theory) முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இது 19ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் ஒளி பற்றி யுங், பிறிஸ்நெல் ஆகியோரால் முன்வைக்கப்பட்ட அலைக் கொள்கையின் வளர்ச்சியாகத் தோன்றியது.[1] இது நியூட்டனின் சார்புக் கொள்கையின் பெறுபேறு ஆகும். சக்திச் சொட்டுக் கொள்கையின் பெறுபேறாக கணினி விஞ்ஞானம், டிஜிடல் தொழில்நுட்பம் என்பன முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. ஒளியானது மின்காந்தத் துணிக்கைகள் என்ற கண்டுபிடிப்பையே கணினி விஞ்ஞானம், டிஜிடல் தொழில் நுட்பம் என்பவற்றில் காணமுடிகிறது.

இயந்திரங்களின் பயன்பாட்டுக் காலத்தில் நியூட்டனின் வெப்ப விசை இயக்கவியல் கொள்கையின் பெறுபேறாக வெப்பவிசை இயக்கவியல் (Classical mechanism) இயந்திரத்தின் பயன்பாட்டைப் பிரதானப்படுத்தியது. இக்கொள்கையில் வெப்பமானது கண்ணிற்குப் புலப்படாத பாய்பொருள் என அறியப்பட்டது.[2] உராய்வின் போது ஏற்படும் வெப்பம் இயந்திரத்தின் இயக்கத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. இவ்வியக்கச் செயற்பாட்டிற்கு கனிய வளங்கள் (பெற்றோல், டீசல், மண்ணெண்ணை, எரிவாயு) பயன்பட்டன. இயந்திரங்களின் பயன்பாடு மனித உழைப்பை இலகுபடுத்தியது.

பொறிகளின் பயன்பாட்டுக் காலத்தில் மனித உழைப்பு ஓரளவு இலகுபடுகிறது. பொறிமுறைத் தொழில்நுட்பத்தைச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியவர்களில் லியணார்டோ டாவின்சி குறிப்பிடத்தக்கவர். நீர் இறைக்கும் துலா, மா அரைக்கும் திரிகை, நெம்புகோல், குயவரின் சக்கரம் போன்ற பொறிகளின் பயன்பாடுகள் முக்கியத்துவம் பெறுகிறன.

திருத்தமான கருவிகளின் பயன்பாட்டுக் காலத்தில் விவசாயத்தில் மனித சமூகம் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் உருவாகின்றது. விவசாயத்துடன் தொடர்புடைய கருவிகளின் பயன்பாடு இக்காலத்தில் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. பழக்கப்பட்ட இழுவை விலங்குகளின் மூலம் நிலத்தை உழும் கலப்பை கண்டுபிடிக்கப்படுகிறது. இது கூடுதலான நிலப்பரப்பில் விவசாயம் செய்வதற்கு வாய்ப்பை ஏற்படுத்துகிறது. இக்காலத்தில் மிருகத்தால் இழுத்துச் செல்லும் சக்கரத்தை உடைய வண்டியும் கண்டுபிடிக்கப்படுகிறது. குயவரினால்

மட்பாண்ட உற்பத்தியும் மேற்கொள்ளப்படுகிறது.[3] இவற்றை விட மண்வெட்டி, கோடரி, கத்தி ஆகிய கருவிகளின் பயன்பாடும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இது நாடோடியாகத் திரிந்த மனித சமூகம் நிலையாக ஓர் இடத்தில் வாழ்வதற்கான சூழலை ஏற்படுத்து கிறது. மனித சமூகம் ஒரு இடத்தில் வாழ்ந்ததால் விவசாயத்துடன் இணைந்ததாக கால்நடை வளர்ப்பும் இடம்பெறுகின்றது.

திருத்தமற்ற கருவிகளின் பயன்பாட்டுக் காலத்தில் ஈட்டி, வில், அம்பு ஆகிய கருவிகளைப் பயன்படுத்தி மிருகங்களை வேட்டை யாடல், கிழங்கு மற்றும் கனிவகைகள் போன்ற இயற்கையில் கிடைக்கும் உணவுகளைப் பெற்றுண்டு மனித சமூகம் வாழ்ந்த நிலையை உணரமுடிகிறது. இக்காலத்தில் மனித சமூகம் நாடோடி யாகவே வாழ்ந்தது.

கல்லாயுதங்களின் பயன்பாட்டுக் காலத்தில் கரடுமுரடான பட்டை தீட்டப்படாத கற்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இக் காலத்தில் மனித சமூகம் இயற்கையின் செயற்பாடுகளுக்குக் கட்டுப்பட்டு இயற்கையில் கிடைக்கும் உணவுகளைப் பெற்று உண்ட நிலையையே உணரமுடிகிறது.

இயந்திரங்களின் கண்டுபிடிப்புடன் மனித சமூகத்தின் வளர்ச்சியில் முக்கியமான மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. இக்காலத்தின் பின்னர் இயற்கைக்குக் கட்டுண்டு வாழ்ந்த மனிதன் தமது தொழில்நுட்ப அறிவியல் திறனால் இயற்கையைத் தனது கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டுவரக்கூடிய, இயற்கையின் ஒத்துழைப்பின்றித் தமது வாழ்வியல் செயற்பாடுகளை முன்னெடுக்கக்கூடிய திறனைப் பெற்றுக்கொள்கிறான். இது மனித சமூகத்தின் வளர்ச்சியில் ஏற்பட்ட அடிப்படையான மாற்றமாகும். இக்காலகட்டத்தில் இயற்கையைத் தமது தேவைக்கேற்ப மனித சமூகம் மாற்றியமைக்கக்கூடிய திறனைப் பெற்றுக்கொள்கின்றது. இக்காலத்திலிருந்து கைத்தொழில், ஆலைத் தொழில் என்பன பிரதானம் பெறுகின்றன.

இயந்திரங்களின் பயன்பாட்டுக்கு முற்பட்ட காலங்களில் இயற் கைக்குக் கட்டுப்பட்டு வாழ்ந்ததால் இயற்கையின் நியதிகளுக்கேற்ப மக்கள் தமது வாழ்வியற் செயற்பாடுகளை அமைத்துக்கொள்கின் றனர். பொறிகளின் பயன்பாடு மனித உழைப்பை ஓரளவு இலகு படுத்தப்பட்ட நிலைக்கு மாற்றுகின்றது. இருந்தும் இயற்கையின்

ஒத்துழைப்பின்றி வாழ்வை முன்னெடுக்க முடியாத விதத்தில் மனித வாழ்வு இயற்கையுடன் தொடர்புடையதாகக் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தது. விவசாயச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடும் நிலையேற்பட்டதும் மனித நடவடிக்கையின் மூலம் உற்பத்தியை அதிகரிக்கும் திறனை மனித சமூகம் பெற்றுக்கொள்கின்றது. இக்கட்டங்களில் உழைப்பின் உறுதிப்பாடு ஓரளவு ஏற்படுவதுடன் இது வாழ்வின் உறுதிப்பாட்டையும் ஏற்படுத்துகிறது.

திருத்தமற்ற கருவிகளின் பயன்பாட்டுக் காலம், கல்லாயுதங்களின் பயன்பாட்டுக் காலம் என்பன மனித சமூகம் முழுமையாக இயற்கையின் செயற்பாடுகளில் தங்கி வாழ்ந்த காலங்களாகும். இக்கட்டத்தில் இயற்கையின் செயற்பாடுகளுக்குக் கட்டுண்டு வாழ்ந்த மனிதனுக்குத் தனது உயிரைப் பாதுகாத்தலும், தனக்குத் தேவையான உணவைப் பெற்றுண்ணலும் முக்கியம் பெறுகிறது. கடின உழைப்பு, வாழ்வின் நிச்சயமற்ற தன்மை என்பன இக்காலங்களில் நிலவுகிறது. இம்மனித சமூகத்தின் வளர்ச்சியில் உழைப்புப் பெறும் முக்கியத்துவத்தை ஏங்கெல்ஸ் 'குடும்பம், தனிச்சொத்து, அரசு ஆகியவற்றின் தோற்றம்' என்னும் நூலில் விளக்குகின்றார்.[4]

கல்லாயுதங்களின் பயன்பாட்டுக் காலத்திலிருந்து பொறிகளின் பயன்பாட்டுக் காலம் வரை இயற்கையின் ஒத்துழைப்பின்றி மனித சமூகம் தமது வாழ்க்கையை முன்னெடுக்கமுடியாத நிலை நிலவுகிறது. மனித சமூக வளர்ச்சியின் தொடக்க காலமான கல்லாயுதங்களின் பயன்பாட்டுக் காலத்தில் இயற்கைச் சமயம் பற்றிய நம்பிக்கைகள் ஏற்பட்டு அவை இயந்திரங்களின் பயன்பாட்டுக் காலம் வரை ஆதிக்கம் செலுத்துகின்றது. இயற்கைக்குக் கட்டுண்டு மனித சமூகம் தமது வாழ்வியற் செயற்பாடுகளுக்கு இயற்கையை முழுமையாக நம்பியிருந்த நிலையிலேயே இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் தேவை உணரப்படுகின்றது.

மனித சமூகம் தொடக்க காலத்தில் இயற்கையில் இருந்தே தனது தேவைகளான உணவு, தங்கிவாழ்தல் போன்றவற்றைப் பூர்த்திசெய்ய வேண்டியிருந்தது. இந்நோக்கில் ஆரம்பகாலத்தில் மனிதனையும் விலங்கையும் வேறுபடுத்த முடியாது. இருந்தும் மனிதன் சுற்றுப் புறத்தை (இயற்கையை) தன்னிலிருந்து வேறுபட்ட பொருளாக உணர்ந்திருந்ததுடன், தான் உழைப்புப் போக்கில் செயற்படும்

பொருளாகவும் உணர்ந்திருந்தான். இதுவே புராதன கால மனித னுக்கும் விலங்கிற்கும் இடையேயான வேற்றுமையாகும்.[5] இதனால் இயற்கையின் மீதான மனிதனின் செயற்பாடானது அதை தனது உணர்வுபூர்வமான கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டுவருவதாகவே இருந்தது.[6] ஏனெனில் தனது வாழ்வியல் நோக்கை அடைவதற்கு இயற்கை தடையாக இருந்தமையினால் இயற்கையைத் தனது கட்டுப் பாட்டின் கீழ் கொண்டுவர வேண்டுமென மனிதன் முயற்சித்தான்.

இயற்கையின் பாதிப்புக்களில் இருந்து தப்பித்து அவ்வியற்கைச் சூழலில் உயிர்வாழ்வதற்காக புராதன மனிதன் ஏற்படுத்திக்கொண்ட கட்டமைப்புக்களிலொன்றே குழுநிலை வாழ்வாகும். புராதன மனிதன் தனிமனிதனாக வாழ்வதிலும் பார்க்கக் குழுவாக வாழும் போது தமது தேவைகளை இலகுவாகப் பூர்த்திசெய்யக் கூடியதாக இருந்ததுடன் இயற்கையின் பாதிப்புக்களிலிருந்தும் தன்னைப் பாது காத்துக் கொள்வதும் இலகுவாகவிருந்தது. இதனால் இக்காலத்தைச் சேர்ந்த மனிதர்கள் குழுக்களாகவே வாழ்ந்தனர். 'இக்குழுக்கள் ஒவ்வொன்றும் இரத்தத் தொடர்புமுறையால் உறவுடையவர்களாக இணைக்கப்பட்டிருந்தனர். குழுவிலுள்ள அனைவரும் ஒன்றாக விருந்தே சகல செயற்பாடுகளிலும் ஈடுபட்டனர். ஒரு குழு உறுப் பினர்கள் ஒரு குடும்பமாகக் கருதப்பட்டனர். இவர்கள் ஒருவருக் கொருவர் பாதுகாப்பாகவும் உதவியாகவும் இருந்தனர். பல குழுக்கள் வாழ்ந்ததால் குழுக்களுக்கிடையே எப்போதும் நம்பிக்கையீனம், பகைமையுணர்வு, சண்டை, கட்டாயப்படுத்தல் ஆகியன இடம் பெற்றன. இப்படிப்பட்ட நிலைமைகள் மக்கள் தங்களின் உறுப்பினர் களை அதிகரிப்பதற்கும் வரையறைகளை விரிவுபடுத்துவதற்கும் உதவியது. இரத்த உறவுடையவர்கள்தான் குழு உறுப்பினர்கள் என்னும் வரையறையைத் தவிர்ப்பதன் மூலம் இது சாத்தியப்பட்டது. பிறப்பால் ஒருவர் குழுவின் உறுப்பினராக இல்லாவிட்டாலும் ஏதோ ஒரு காரணத்தால் அவர் குழுவில் சேர்த்துக்கொள்ளப்பட்டார்'[7]

குழுநிலை வாழ்வில் காணப்பட்ட இன்னொரு அம்சம் ஒவ்வொரு குழுவினரும் ஒரு விலங்கு அல்லது தாவரத்துடன் தம்மைத் தொடர்புபடுத்தி அதனைத் தமது குலக்குறியாகக் கொண்ட தாகும். 'ஒரு குலக்குறியுடன் மனிதன் உறவுடையவன் என்று நம்பப்படுகின்றான்; அல்லது ஒரு தனியனுக்கும் அல்லது ஒரு

குழுவுக்கும் அல்லது ஒரு குலத்திற்கும் ஒரு விலங்குடன் ஒருவகை உறவுமுறை இருப்பதாக நம்பப்படும். ஒரு விலங்கு அல்லது ஒரு செடி போன்ற இயற்கைப் பொருட்கள் குலக்குறியாக அமையும். அப்பொருள் குழுவின் அல்லது ஒரு தனியனின் சின்னமாக அல்லது குறியீடாகக் காணப்படும். அக்குலத்தினர் குலக்குறிய வகையுடன் உறவுடையோர் என்றும், அதன் வழிவந்தோர் என்றும் தம்மைக் கருதுவர். தமது குலக்குறியாகிய விலங்கை அல்லது தாவரத்தை அவர்கள் உண்ணக்கூடாது என்பது ஒரு விலக்காகும் (taboo). அதன் எண்ணிக்கையைப் பெருக்குவதற்காக ஆண்டுக்கொரு முறை சடங்கினை நிகழ்த்துவர். ஒரே குலக்குறியைச் சார்ந்தோர் சகோதரர், சகோதரியாதலால் தமக்குள் திருமணம் செய்துகொள்ளக்கூடாது'.[8] கிழக்கிலங்கையிலும் ஒரேகுடிக்குள் திருமணம் செய்யும் நடைமுறை இல்லை. இதனைக் குலக்குறி பற்றிய நம்பிக்கைகளுடன் தொடர் புடையதாகக் குறிப்பிடலாம். கிழக்கிலங்கையிலுள்ள ஒவ்வொரு சாதியினரையும் பிரதிபலிக்கும் வகையில் குலவிருதுகள் உள்ளன. இவைபற்றி குலவிருதுக் கல்வெட்டு குறிப்பிடுகின்றது.[9]

குலக்குறி பற்றிய அவர்களின் நம்பிக்கை குலக்குறி வழிபாடு தோன்றுவதற்குக் காரணமாகியது. தமது குலத்தைப் பாதுகாக்கும் வலிமை வாய்ந்த சக்தியாக குலக்குறியைக் கருதியமையே குலக்குறி வழிபாட்டுக்குரிய அடிப்படையாகும். குலக்குறி பற்றிய நம்பிக்கை யுடன் தொடர்புடையதாகவே முன்னோர் வழிபாடு தொடர்பான நம்பிக்கைகள் தோன்றுகின்றன.[10] இறந்தோரின் ஆற்றல் வாழ்வோரின் நலனில் பெரும் பங்கு வகிக்கிறது என்னும் கருத்தோட்டமே முன்னோர் வழிபாட்டிற்கு அடிப்படையாக அமைகிறது. இவை இயற்கையை வெற்றி கொள்வதற்காக புராதன மனிதனால் ஏற்படுத்திக் கொள்ளப்பட்ட கட்டமைப்புக்களாகும்.

இயற்கையை வெற்றிகொள்வதற்காக மனிதன் இவ்வாறான கட்டமைப்புக்களை ஏற்படுத்திச் செயற்பட்டபோதும் இயற்கை அவனையும் மீறிச் செயற்பட்டது. இயற்கையின் பல்வேறு செயற் பாடுகளும் அவனுக்குப் புரியாப் புதிராக இருந்ததுடன், அவனின் வாழ்வியல் செயற்பாடுகளில் பெரும் பாதிப்புக்களை ஏற்படுத்தின. இந்நிலையில் தன்னையும் மீறிச் செயற்படும் சக்தி ஒன்று இயற் கையில் உண்டு என மனிதன் நம்ப முற்பட்டான். இச்சிந்தனையின்

வளர்ச்சி புராதன சமூகத்தில் வழிபாடு தோன்றுவதற்கான சூழலை ஏற்படுத்தியது.

புராதன சமய வழிபாடு பற்றிக் குறிப்பிடும் எமில் துர்கைம் (Emile Durkheim) இரு வேறு சமய முறைகளை அடையாளப்படுத்து கின்றார். அதில் ஒன்று இயற்கை அதாவது பௌதீக சக்திகள், அவை காற்று, ஆறு, நட்சத்திரம், வானம் போன்றன. இவற்றோடு கூடியதாகப் பூமியின் மேற்பரப்பிலிருக்கும் வேறுபட்ட பொருட்களான தாவரங் கள், மிருகங்கள், பறவைகள் போன்றனவும் அடங்கும். இவற்றை இயற்கைக் கோட்பாடு என்றழைக்கின்றனர். மற்றையது ஆவி. அவை புனித ஆவி (Spirits), ஆன்மா (Souls), மேதைகள் (Geniuses), தீய ஆவி அல்லது பேய் உருவங்கள் (Demons), கடவுளர் (Divinities) ஆகியன வாகும். இவை மனிதனைப் போன்று உயிருடையவையாகவும் உணர்ச்சி முனைப்புடையனவாகவும் கருதப்படும். இவை மனிதனில் இருந்து வேறுபட்டவை. இவற்றின் சக்தியும் தனிச்சிறப்புப் பண்பும் சாதாரணமாகக் கண்ணுக்குப் புலப்படாது. இதனை ஆவியுலகக் கோட்பாடு என்பர். இயற்கையும் ஆவியும் உலக அளவில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட வழிபாடுகளாக விளங்குகின்றன என துர்கைம் கூறுகின்றார்.[11]

துர்கைம் அவர்களின் இவ்விளக்கத்தின் மூலம் புராதன சமய வழிபாடு அல்லது வழிபாட்டின் தோற்றம் இயற்கை, ஆவி பற்றிய புராதன மனிதனின் நம்பிக்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றியுள்ளது என்பது புலனாகிறது. இயற்கைக்குக் கட்டுண்டு வாழ்ந்த மனிதனுக்கு இயற்கை பெரும் சவாலாகவும் அவனின் அறிவுத் திறன்களால் வெல்லமுடியாததாகவும் அமைந்தபோது அவற்றைத்தான் வெற்றிகொள்ள முடியாததற்குக் காரணம் அவற்றிலுள்ள, தன்னையும் மீறிய சக்தியே என மனிதன் கருதினான் அச்சக்தியை ஆவியாகக் கருதினான்.

ஆவியுலகக் கோட்பாட்டாளர் ஆவியை ஆன்மா (Soul), புனித ஆவி (spirit) என இரண்டாக வகைப்படுத்துகின்றனர். ஒவ்வொரு மனிதனின் உடம்பிலும் ஆவி உண்டென்றும் அது மரணத்தின் பின்னர் உடம்பை விட்டுப் பிரிகின்றது என்றும் அப்போது அவற்றில் சில புனித ஆவியாக மாறுகின்றன என்றும் சில தீய ஆவியாக உலவுகின்றன என்றும் இந்த ஆவிகள் இயற்கையின் கூறுகளில்

உறைகின்றன என்றும் குறிப்பிட்டனர்[12] இயற்கைச் செயற்பாடுகள் தங்களுக்குச் சாதகமாக அமையும் போது அவை புனித ஆவிகளின் செயற்பாட்டால் நிகழ்கின்றன என்றும் பாதகமாக அமையும் போது அது தீய ஆவிகளால் நிகழ்கின்றன என்றும் கருதுகின்றனர் ஆவி களைத் திருப்திப்படுத்தல் அல்லது தம்வசப்படுத்தல் இயற்கைச் சூழலில் அச்சமின்றி வாழ்வதற்கு, தங்கள் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்கு இன்றியமையாதது என நம்புகின்றனர். ('ஆவி' என்னும் பதம் கிழக்கிலங்கையில் வழங்கப்படுவதில்லை. இங்கு 'பேய்' என்னும் பதமே கையாளப்படுகிறது. பேய் என்னும் பதம் ஆவியுலகக் கோட்பாட்டாளர் குறிப்பிடும் ஆவியின் சகல இயல்புகளையும் கொண்டுள்ளது.)

இயற்கையின் பகுதிகளில் ஆவிகள் உறைகின்ற நிலையில் 'இயற்கை', 'ஆவி' என்னும் இரண்டையும் ஒன்றோடு ஒன்று தொடர் புடையதாகவே புராதன மனிதன் புரிந்துகொண்டான். இயற்கை பற்றிய கருத்தியலுக்குள் ஆவிகளும் உள்ளடக்கப்படுகின்றன.

தங்கள் முன் உள்ள இயற்கைச் சக்தியை வெற்றிகொள்வதற்காக புராதன மனிதனால் தோற்றுவிக்கப்பட்டதாகவே மந்திரச் சடங்குகள் விளங்குகின்றன. மந்திரத்தின் அடிப்படையானது உச்சரிப்பு முறை யாகும். மந்திரத்தைச் சரியாக உச்சாடனம் செய்யும் போதுதான் அது சித்திபெறும். ஒரு மந்திரத்தை சரியான நாதம் அல்லது ஸ்ப்தம் வெளிப்படும் வண்ணம் மீண்டும் மீண்டும் உச்சரிக்கும் போதே மந்திர உச்சாடனத்தின் நோக்கம் நிறைவேறும் என நம்பப்பட்டது. இத்தகைய கருத்தோட்டத்தைச் சப்தமையவாதம் என்கின்றனர். ஐரோப்பிய மரபிலும் பைபிள் இது பற்றிக் கூறுகின்றது. தரிசனங்களில் ஒன்றான மீமாம்சையில் உச்சரிப்பின் முக்கியத்துவம் வற்புறுத்தப் படுகிறது. 'ஒவ்வொரு சொல்லிலும் வர்ணங்கள் (உச்சரிப்பு) குறிப் பிட்ட முறையில் நிகழவேண்டியது இன்றியமையாதது'[13] என்கின்றது மீமாம்சை. கிழக்கிலங்கை மந்திரவாதிகளிடம் 'ஒரு மந்திரத்தின் முழுப் பலனையும் அடையவேண்டுமாயின் முன்னோர் கற்றுத்தந்த முறையில் அதனை மீண்டும் மீண்டும் உச்சரிப்புச் செய்யவேண்டும்'[14] என்னும் நம்பிக்கை நிலவுகிறது.

மந்திரம் மனிதனின் பகுத்தறிவுக்கு அப்பாற்பட்ட சக்திகளை அடக்க முயல்வது என்றும் அது மனிதனால் கட்டுப்படுத்த முடியாத

விடயங்களுடன் தொடர்புடையது என்றும் நம்பப்பட்டன.[15] இம் மந்திரச் செயற்பாடுகள் தங்கள் இருப்புக்கு உத்தரவாதமானவை என புராதன மனிதன் கருதியதால் புராதன சமூகத்தில் மந்திரம் அவர்களின் வாழ்வியல் செயற்பாடுகள் ஒவ்வொன்றுடனும் நெருக்கமான முறையில் தொடர்புடையதாக இருந்தது. மழையை வரவழைத்தல், மழையைத் தடைசெய்தல், பயிரை வளரச் செய்தல், கூடிய விளைச் சலைப் பெறல், வேட்டையில் விலங்கு கிடைத்தல், கொடிய விலங்கு களில் இருந்து பாதுகாத்தல், தொற்று நோயை நீக்குதல், தொற்று நோய்கள் பரவாது தடுத்தல் என இந்நோக்கங்கள் அமைந்திருந்தன. மந்திரச் செயற்பாடுகளால் இயற்கையைத் தங்களின் கட்டுப் பாட்டிற்குள் கொண்டுவந்து தங்களின் விருப்பங்களை, தேவைகளை நிறைவேற்றலாம் என நம்பப்பட்டது. இவ்வாறு பல்வேறு தேவை களுக்கும் மீண்டும் மீண்டும் பயன்படுத்தப்பட்ட மந்திரம் மக்கள் தங்கள் தேவைகளையும், நோக்கங்களையும் நிறைவேற்றி இயற்கைச் சூழலில் வாழ்வதற்கான சிறந்த சக்தியாக புராதன சமூகத்தில் விளங்கியது.

மந்திரச் செயற்பாடுகள் பொதுவாக உழைப்புப் போக்கின் முன்னதாகவோ அல்லது உழைப்பு முடிந்ததன் பின்னர் அதைப் போன்று செய்வதாகவோ காணப்பட்டன. வேட்டைக்குப் போகும் முன் விலங்குகளைப் பிடிப்பது போலவும் கொல்வது போலவும் ஒரு கற்பனையான நிகழ்ச்சியை நடனம் அல்லது ஓவியப்பாணியில் செய்து காட்டுவதன் மூலமும் வேட்டையில் வெற்றி கிடைக்கும் என நம்பப்பட்டது. இது போல் பயிர் வளர்தலை நடனமாக ஆடிக் காண்பிப்பதன் மூலம் பயிரை வளர்த்திட முடியும் என நம்பப்பட்டது. கற்பனையான இச் செயற்பாடுகள் நடைமுறை வாழ்வில் அவர் களுக்கு வெற்றியை ஈட்டிக்கொடுத்தன. இதனால் இச் செயல்களை மீண்டும் மீண்டும் செய்வதன் மூலம் அதிக பயனைப் பெறமுடியும் என நம்பினர்.[16]

காலவோட்டத்தில் மனித சமுதாயம் அறிவியல் திறனால் தொழில்நுட்பரீதியாகப் படிப்படியாக முன்னேறி இயற்கையைத் தங்களின் திறன்களால் எதிர்கொள்ளக்கூடிய ஆற்றலைப் பெற்ற போது அவர்களது வாழ்விலிருந்த நிச்சயமின்மையும் உறுதியற்ற தன்மையும் படிப்படியாக குறைந்துவிடுகிறது. இக்கட்டத்தில் மந்திரச்

செயற்பாடுகள் முன்பு பெற்ற முக்கியத்துவத்தைப் படிப்படியாக இழந்துவிடுகின்றன. இருந்தும் அவை மக்களின் சமூகச் செயற் பாட்டில் முக்கியமான சக்தியாக விளங்கியதால், சமூக முக்கியத்து வத்தை இழந்த பின்னரும் அவர்களின் சமூக நிகழ்வுகளில் ஒரு பகுதியாகத் தொடர்ந்து கடைப்பிடிக்கப்பட்டன. இக்கட்டத்திலேயே அது சமயமாக மாறுவதற்கான சூழலும் உருவாகிறது. சமயமாக மாறும்போது சடங்குகளைச் செய்துவந்த அல்லது அதனை நெறிப் படுத்தி வந்த மந்திரவாதி உழைப்புச் செயற்பாடுகளில் இருந்து விலக் களிக்கப்பட்டு ஆன்மீகத் தலைமைக்கென நியமிக்கப்படு கின்றான்.[17]

இந்நிலையில் இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் தொடக்க வடிவ மாக மந்திரச் செயற்பாடுகள் அமைய அதன் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி சமயமாக மாற்றமடைகிறது. இதனைத் தெளிவுபடுத்தும் வகையில் மந்திரம் குறித்து விரிவாக ஆராய்ந்த பிரேசர் மனிதனின் சிந்தனை முறையானது மந்திரம் → சமயம் → அறிவியல் என்னும் ஒழுங்கு முறையிலேயே வளர்ச்சியடைந்தது எனக் குறிப்பிடுகிறார்.[18] இதன் படி மந்திரச் செய்கைகள் கொண்டிருந்த பல்வேறு மூலங்களையும் உள்வாங்கியே இயற்கைச் சமயம் வளர்ச்சியடைகிறது எனலாம். இயற்கைச் சமய வழிபாடு தொடர்பாகக் குறிப்பிடும் ஹிரியண்ணா சமய வழிபாட்டின் தொடக்கமாக இயற்கைச் சமய வழிபாடு விளங்கு கின்றது என்பதையும், இது ஏனைய சமய வழிபாடுகள் போலன்றி அச்சம், திகில், பயங்கரம் கொண்டதாகவும், கடும் விளைவுகளை ஏற்படுத்தக் கூடியதாகவும் அமைந்திருந்தது என்பதையும் ஏற்றுக் கொள்கின்றார்.[19] இச்சமய வழிபாட்டில் ஆவி பற்றிய நம்பிக்கை, மந்திரச் செயற்பாட்டின் முக்கியத்துவம், இரகசியம் பேணல், தெய்வ தண்டனைக்கு ஆளாகாமல் இருப்பதற்காக சடங்குகளை கட்டாயத்தின் பேரில் நிகழ்த்தும் தன்மை என்பன முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன. இவ்வியல்புகள் மந்திரத்தின் பாதிப்பால் இயற்கைச் சமயம் பெற்றுக் கொண்டவை எனலாம். இயற்கைச் சமயம் அதன் தோற்றத்தில் மந்திரத்தின் இயல்புகள் பலவற்றையும் தன்னுடன் இணைத்துக் கொண்டு வளர்ச்சியடைந்ததால் இயற்கைச் சமய வழிபாட்டில் இருந்து பிரிக்கமுடியாததொன்றாக மந்திரம் இன்றுவரை நிலவு கிறது.

இயற்கைக்கும் புராதன மனிதனின் வாழ்க்கை முறைக்கும் இடையேயான பிணைப்பின் காரணமாக இயற்கை வழிபாடு உருவாகிறது. இயற்கைச் சக்திகளை இறைசக்தியாக போற்ற முற்பட்ட மனிதன் இயற்கைச் சக்திகள் ஒவ்வொன்றையும் தெய்வமாகக் கருதி தனது வாழ்வியல் தேவைகளுடன் இணைத்துக்கொள்கின்றான்.

2. இயற்கையின் சமய முக்கியத்துவம்

இயற்கையின் பகுதிகளான ஆகாயம், சூரியன், சந்திரன், நீர், நெருப்பு, பாறை, பூமி, தாவரம் போன்றவற்றுக்குச் சமய முக்கியத்துவம் கொடுத்து வழிபடும் நிலை புராதன காலத்தில் இருந்து இன்றுவரை தொடர்கிறது. இயற்கையின் பகுதிகளின் சமய முக்கியத்துவத்தை அடுத்து நோக்குவோம்.

(i) **ஆகாயம்**

ஆகாயம் தொடர்பாக புராதன மனிதன் கொண்டிருந்த நம்பிக்கை களை அடிப்படையாகக் கொண்டே கடவுள் நம்பிக்கைகள் முதலில் உருவாகின்றது எனக் கருதவேண்டியுள்ளது. இதற்கிணங்க மனிதனின் இனவகை வேறுபாட்டையும் தொடர்புகளையும் பண்பாட்டையும் விளக்கும் வியன்னா சிந்தனா கூடத்தினர் [குறிப்பாக வணக்கத் திற்குரிய டபிள்யூ.ஷிமிட் (Fr.W.Schmidt) என்பவர்] ஆரம்பகால கடவுள் கோட்பாட்டின் அடிப்படையான சான்றாதாரம் மிகவும் புராதன மனித சமூகத்தின் ஆகாயக் கடவுள் பற்றிய நம்பிக்கையே எனக் குறிப்பிடுகின்றனர்.[20]

ஆகாயம் தன்னைப் புராதன மனிதனுக்கு முடிவற்றதாகவும் அறிவுக்கு அப்பாற்பட்டதாகவும் காட்டியது. அறிவுக்கு அப்பாற் பட்டது என்னும் கருத்து ஆகாயம் முடிவற்ற உயரமுடையது என்னும் குறியீட்டு அர்த்தத்தால் பெறப்பட்டது. மனிதனுடைய எல்லைக்கு அப்பாற்பட்ட நட்சத்திரம் உள்ள வான்பரப்பில் தெய்வங்கள் வாழ் கின்றன என்றும் இறந்தவரின் ஆன்மா ஆகாயத்துக்குச் செல்கின்றது என்றும் கருதினர். ஆகாயத்திற்குச் செல்லல் என்பது மனிதனால் அடையமுடியாத ஒன்றாகவே விளங்கியதுடன் மனிதனின் அதிகூடிய பிரயத்தனத்தின் மூலமே இது சாத்தியப்படும் என்றும் நம்பினர்.[21]

294.5/4435

புனிதமானதாகவும் அறிவெல்லைக்கு அப்பாற்பட்டதாகவும் ஆகாயத்தை நோக்கினர். ஆகாயத்தை வழிபாட்டிற்குரியதாக மக்கள் கொள்வதற்கு ஆகாயம் தொடர்பாக மக்களிடம் நிலவிய இந்நம்பிக் கைகளே காரணமாக அமைந்தன.

மேகத்திலிருந்து மழையைத் தருவித்தல், அதனால் பூமிக்கு உயிரூட்டுதல், ஓர் ஒழுங்கு முறையில் வெப்பத்தைப் பேணுதல், சூரியன், சந்திரன், நட்சத்திரம் ஆகிய ஒளி தெறிக்கின்ற கூறுகளைக் கொண்டிருத்தல் என்பனவற்றை ஆகாயத்தின் செயற்பாடுகளாகக் கருதினர்.[22] இதற்கமைய ஆகாயம் தொடர்பாக மக்களிடம் நிலவும் நம்பிக்கைகளை பின்வருமாறு பகுத்து நோக்கலாம்:

1. உலகமும் உலகப் பொருட்களும் உயிரினங்களும் ஆகாயத் தாலேயே உருவாக்கப்படுகின்றன
2. உருவாக்கப்பட்ட உயிரினங்களினதும் தாவரங்களினதும் விருத்திக்கு அடிப்படையாக அமைகின்றது
3. பூமியின் செழிப்புக்கு காரணமாதல் (மழையைப் பிறப் பித்தல்)
4. கிராமத்தின் தலைவனாக இருந்து சிறந்த ஆட்சியொழுங்கை நிறைவேற்றல்
5. குற்றமிழைப்பவர்களுக்குத் தண்டனை வழங்குதல் (சூறாவளி, இடி, மின்னல் மூலம்)

இவை ஆகாயமே மக்களின் வாழ்வியல் செயற்பாட்டிற்கு அடிப் படையானது என்பதை வெளிப்படுத்தி நின்றன.

(ii) **சூரியன்**

சூரியனின் பங்களிப்பு விவசாய சமூகத்திலேயே பெரிதும் தேவையாக இருந்தது. மழையைப் பெறுதல், பயிரைச் செழிப்படையச் செய்தல், அறுவடைக்கு தயார்படுத்தல் ஆகிய பல நிலைகளில் இதன் முக்கியத் துவம் உணரப்பட்டது. இதனால் சூரியனின் பிரதான செயற்பாடாக வளத்தையேற்படுத்துதல் அல்லது செழிப்பையேற்படுத்துதல் விளங் கியது. இதனைக் குறிப்பாக உக்ரைன், அராபியா, பலஸ்தீனம்,

ஜேர்மனி, சிரியா போன்ற நாடுகளில் காணலாம். இந்நாடுகளில் உள்ள பெண்கள் சூரியனிடம் சிறப்பானதொரு ஒழுங்குமுறையில் கருவளத்தைத் தரவேண்டும் என வேண்டி வணங்குகின்றனர். இவர்களின் சூரியத் தெய்வத்திற்கான பலியின் போது சூரியனின் குறியீட்டு உருவம் பெண்ணின் ஆடைகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டு பெண்ணியல்புடனே உருவாக்கப்படுகிறது.[23] மகாபாரதத்திலும் குந்தி தனது முதல் குழந்தையாகிய கர்ணனை சூரிய மந்திரத்தை உச்சரித்தே பெற்றெடுத்ததாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இது சூரியன் கருவளத் திற்குரிய தெய்வமாகக் கொள்ளப்படுவதை உறுதிப்படுத்துகின்றது.

சூரியனின் செயற்பாட்டால் நாம் ஒளி, இருள் என்னும் இரு இயற்கை மாற்றங்களைச் சந்திக்கின்றோம். இது இரவு, பகல் என்னும் இரு வேளைகளைத் தருகின்றது. இதனை மக்களின் பிறப்பு, இறப்பு, மீள் பிறப்பு பற்றிய நம்பிக்கைகளுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்கு கின்றனர். தோன்றுதல், ஒளியைத் தருதல், பின் மறைந்து தோன்றுதல் என்பன சூரியனின் நாளாந்த செயற்பாடாகும். இச்செயற்பாட்டின் போது 'இறப்பற்ற சூரியன் இரவு வேளைகளில் இறப்பின் இராட்சி யத்திற்குச் செல்கின்றது. அவ்வேளையில் மனிதர்களையும் எடுத்துச் சென்று அவர்களை இறப்பிற்குள் தள்ளுகின்றது. மறுபுறத்தில் அது ஆன்மாக்களுக்கு வழிகாட்டி மறுநாள் ஒளியுடன் மீளச் செய்கிறது. இவ்விரு செயற்பாடுகளையும் அழித்தல் எனவும் ஆக்குதல் எனவும் கருதலாம்'[24] மனிதன் சூரியனால் உருவாக்கப்படுகின்றான் அவன் மீண்டும் சூரியனாலேயே மரணத்திற்குக் கொண்டு செல்லப்படு கின்றான் மரணத்தின் பின் மீண்டும் மீள் பிறப்பிற்கும் சூரியனாலேயே இட்டுச்செல்லப்படுகின்றான் என்னும் நம்பிக்கை மக்களிடையே நிலைகொண்டுள்ளது. இந்திய மரபில் சூரியன் மரணம் என்னும் நியதிக்குட்பட்ட எல்லா உயிர்களுக்கும் தந்தையாகக் கொள்ளப் படுகிறது. இவ்வடிப்படையில் இந்திய மரபில் சூரியனை மரணத் துடன் அடையாளப்படுத்தப்படும் ஒரு தெய்வமாகக் கொள்ளும் நிலையுள்ளதை உணரலாம்.[25]

சூரியன் மனிதர்களை இறப்பிற்கு இட்டுச் சென்று இறந்த மனிதர்களைத் தன்னுடன் வைத்திருப்பது என்னும் நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் சில சமூகங்களில் இறந்த முன்னோர் வழிபாடு

(ancestor – worship) சூரிய வழிபாட்டிற்குச் சமாந்தரமாக மேற் கொள்ளப்படுகிறது.[26]

(iii) நீர்

வேதப் பாரம்பரியத்தில் நீர் பெறும் முக்கியத்துவத்தை ஒரு இந்திய இலக்கியம் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறது. 'எல்லா உலகிற்குமான அத்திவாரமாக உள்ளது, தாவர வாழ்க்கையின் சாரம், அமுதம் போன்று இறவாநிலையைக் கொடுக்கும் மருந்தாகவுள்ளது, நீண்ட வாழ்க்கையை உறுதிப்படுத்துவதாகவும் சக்தியை உருவாக்குவ தாகவும் உள்ளது, எல்லா நோயையும் குணப்படுத்தும் மருந்தாகவும் உள்ளது'.[27] இதன்மூலம் உலகத்தினதும் உலக உயிர்களதும் உருவாக்கம், உலக உயிர்களின் நிலைபேறான வாழ்வியல் செயற்பாடு, உலகின் அழிவு, மக்களின் நோய் நீக்கம் போன்ற யாவற்றுக்கும் நீர் அடிப்படையானது என மக்கள் நம்பினர். இதனால் ஏனைய இயற் கையின் பகுதிகள் போன்று நீரும் மக்களின் வாழ்வியல் செயற் பாட்டிற்கு அடிப்படையானதாக விளங்கியது. இது புராதன காலத்தி லிருந்து இன்றுவரை அதன் சமய முக்கியத்துவத்திற்கு அடிப்படையாக விளங்குகிறது.

தொடக்க காலத்தில் வெளிச்சம் இல்லாது உலகம் கடல் போன்று இருந்தது என்றும் நீரிலிருந்தே எல்லாப் பொருட்களும் தோன்றின என்றும் இந்தியர்கள் நம்பினர். இதற்கேற்ப இயற்கையின் செயற் பாடுகள் எல்லாவற்றிற்கும் மழை, பால், இரத்தம், தாவரத்தின் உயிர்ச்சாறு ஆகிய நீரின் வேறுபட்ட வடிவங்களே அடிப்படையாக இருந்ததாகக் கருதினர். இதனால் முடிவற்றதும் இறையியல்புடைய துமான நீர் பூமியின் ஒவ்வொரு பொருட்களின் தோற்றத்திற்கும் முடிவுக்கும் உரியதாகவிருந்தது எனக் கருதினர்.[28] உலகத் தோற்றத் திற்கு அடிப்படையானதாக நீரைக் கொள்ளும் இந்திய ஐதீகங்கள் நாராயணன் நீரில் மிதந்த வண்ணம் படுத்துக்கொண்டு இருப்பதாகவும், அவரின் தொப்புள் குழியில் இருந்து ஒரு மரம் தோன்றுவதாகவும், அம்மரத்தில் இருந்து உலகம் உருவாகுவதாகவும் குறிப்பிடுகின்றன. இங்கு நாராயணன் நீரில் இருந்துகொண்டே உலகத்தைப் படைப்ப தாகக் கூறப்படுகின்றது. இது நீரில் இருந்தே உலகம் தோன்றியது என்பதற்குரிய ஐதீகமாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

நீர் உலகச் செயற்பாடுகள் எல்லாவற்றுக்கும் அடிப்படை யானதாக விளங்கியதால் நீர் உலகின் தாயாகக் கருதப்படுகின்றது.

நீர் தாய்மையியல்பு உடையதாகக் கொள்ளப்பட்டதால் வரலாற் றுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்து மனிதனுக்கும் உலக உயிர்களுக்கு மான வளத்திற்குரிய வழியை வடிவமைத்துக் கொண்டிருக்கும் ஒன்றாக நம்பப்பட்டது. இதனால் கருவளத்தின் ஒன்றிணைக்கப்பட்ட ஒரு பெண் வழிபாட்டுருவமாக நீர் பதிவுசெய்யப்பட்டது. குறிப்பாக சுமேரியரின் பார்வையில் ஆனின் கருவுக்கும் நீருக்கும் தொடர் பிருப்பதாகக் காட்டப்படுகிறது. இது போன்று மொப்பத்தேமிய குகைகளில் காணப்படும் குறியீட்டுத் தன்மையான மீனும் நீரும் கருவளத்தின் தனிக்குறியாகக் கொள்ளப்பட்டன. இன்றும் கூட புராதன வாழ்க்கை முறையை உடைய மக்களிடம் உள்ள ஐதீகங் களின் படி நீர் கருவளத்துடன் தொடர்புடையதாகக் கருதப்படுகிறது. இந்தியா, மெச்சிக்கோ போன்ற நாடுகளில் நிலவும் ஐதீகங்களின் படி, ஒரு அழகான பெண் மேகத்தில் இருந்து வந்து விழுந்த நீர்த் துளியால் கர்ப்பமடையச் செய்யப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது.[29] இவ் ஐதீகங்களும் சான்றுகளும் நீர் கருவளத்துடன் (இனவிருத்தியுடன்) தொடர்புடையது என்பதை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளன.

நீர் இயற்கையாகவும் மந்திர சக்தியாகவும் நோய்நீக்கம், தூய்மை யாக்கம் என்னும் நற்பண்புகளைக் கொண்டமைந்து விளங்குகிறது.[30] இதனால் நீராடுதல் (புனித நீராடல்) மூலம் தங்களின் கடந்த கால அடையாளங்கள், தோற்றப்பாடுகள், விளைவுகள் என முன்பிருந்த கூறுகள் யாவற்றையும் இல்லாது செய்யமுடியும் என மக்கள் நம்பினர். நீராடுதல் தமது கடந்தகால பாவங்கள், நோய்கள், துன்பங்களில் இருந்து விடுபட்டு புதிய வாழ்வியலை மேற்கொள்வதற்கு சமமான தாகக் கொள்ளப்பட்டது. ஒரு குழந்தையை நீரில் மூழ்கவைத்து எடுப்பதன் மூலம் அதன் அடையாளங்களை அல்லது கடந்த கால விடயங்களை எல்லாம் இல்லாது செய்து புதிய கூர்ப்பையும் இருத் தலையும் உண்மையான வாழ்க்கையையும் அக்குழந்தை பெற்றுக் கொள்வதாக நம்பப்பட்டது.[31] இக்குறியீட்டு விளக்கத்தாலேயே குழந்தைகள், நோயுள்ளவர், பெரும் குற்றமிழைத்தவர், தெய்வ குற்றமுள்ளதாகக் கருதப்படுபவர்கள் போன்றோர் புனித நீரில் நீராடி தங்கள் பாவத்தைப்போக்கிக் கொள்ள முயற்சிக்கின்றனர். இதனாலேயே

குழந்தைப்பேறு, பூப்பெய்தல், திருமணம், மரணம் ஆகிய வாழ்வியல் கட்டங்களிலெல்லாம் ஒரு புனித நீராடலுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது.

கருவளம், தூய்மையாக்கம் என்னும் இயல்புகளால் நீர் மனித வாழ்வில் முக்கியமானதொரு கூறாகக் கருதப்பட்டது. இதனால் பெரும் எண்ணிக்கையான வழிபாடுகளும் சடங்குகளும் வரலாற்றுக் காலம் பூராகவும் நீரூற்று, ஆறு, நீரோடை எனப் பல்வேறுபட்ட நீர்நிலைகளுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ளன.

(iv) **பூமி**

உலகச் செயற்பாடுகள் யாவற்றிற்கும் அடிப்படையானதொரு மூலமாக விளங்கும் பூமியை தாய்மையின் இயல்புள்ள பெண் தெய்வமாகவே வழிபடுகின்றனர். 'பூமியின்' தெய்வீக உள்ளடக்கம் அது உள்பொருள் அனைத்தினதும் இருப்பின் வெளிப்பாடாக விளங்குவதிலிருந்து பெறப்படுகிறது. பூமியின் சூழலிலேயே மனிதன் வசிக்கின்றான். பிறப்பிலிருந்து இறப்புவரையிலான அவனது வாழ்க்கை பூமியைச் சார்ந்ததாகவே இருந்தது. மலைகள், காடுகள், நீர், தாவரங்கள் ஆகியவற்றின் பரிணமிப்பாக மட்டும் பூமி இருந்ததில்லை. அனைத் தினதும் ஆதாரமாகவும், அவற்றின் உள்ளடக்கமாகவும் பூமி இருந்த தால் பூமி பெண்ணாயிற்று.[32] வாழ்வதற்கு ஆதாரமாக அமைதல், உணவை வழங்குதல் என்பவற்றால் இத்தாய்மையியல்பு உள்ளதாகக் கருதப்பட்டது. டிரிக் (Dieterich) என்பவர் தொல்பழங்கால மக்களிடம் நடைமுறையில் உள்ள மூன்று பழக்கவழக்கங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடு கின்றார். அவை,

1. பிறந்தவுடன் குழந்தைகளைத் தரையின் மீது வைத்தல்.
2. இறந்த குழந்தைகளை மண்ணில் புதைத்தல். (இது வளர்ந்த மனிதர்களை எரிக்கும் நடைமுறைக்கு எதிர்மாறானது).
3. நோயாளிகள், இறக்கும் தறுவாயில் உள்ளவர்களை பூமிக்கு மிகவும் அண்மையில் வைத்தல்.[33]

என்பனவாகும். இவை பூமியைத் தாயாகக் கருதியதன் அடிப்படைச் செயற்பாடுகளாகவே விளங்குகின்றன. இதன்படி பிறந்த குழந்தையை

பூமித்தாயின் ஆசீர்வாதத்தைப் பெறவேண்டியும், இறந்த பின்னர் குழந்தையை பூமித்தாயிடம் மீண்டும் ஒப்படைக்கும் நோக்கிலும், உயிர்களைப் பிறப்பித்துத் தந்த தாயிடமே நோயைக் குணப்படுத்த வேண்டியும், மரணத்தைத் தவிர்க்க வேண்டியும் இச்செயற்பாடுகள் மேற்கொள்ளப் படுகின்றன.

தாய்மையியல்பு பூமிக்கு உள்ளதாகக் கொள்ளப்படுவதால் பல்வேறு உயிர்களினதும் தோற்றத்திற்கு அடிப்படையானதாக பூமி கொள்ளப்படுகிறது. இந்த நம்பிக்கையால் குழந்தைகள் பிறப்பதற்கு முன்னர் பூமித்தாயிடம் வளர்கருவாக இருந்து பின்னர் தாயின் கருப்பையினுள் நுழைந்து அதுவே குழந்தையாகப் பிறப்பதாக நம்பப்படுகிறது. இதன்படி கரு தந்தையால் உருவாக்கப்படுவதில்லை என்றும் அது ஏற்கனவே உருவாக்கப்பட்டு பூமியின் வேறுபட்ட பகுதிகளான குகைகளிலும், பூமியின் வெடிப்புகளிலும், கிணறு களிலும் மரங்களிலும் விதையாகவும், முன்னோர்களின் ஆவியாகவும் வாழ்வதாகவும் அது பின்னர் தாயின் கருவில் சேர்வதாகவும் நம்பப் படுகிறது. பிறப்பிற்கு முற்பட்ட கருவின் வாழ்வு மேற்குறித்த இடங் களில் கண்ணுக்குப் புலப்படாத விதத்தில் தொடர்வதாக நம்பு கின்றனர்.”[34] இங்கு மானிடத் தாய் என்பவள் குழந்தையை மனித வடிவங்களுடன் பூமியில் பெற்றெடுப்பவளாகவே கருதப்படு கின்றாள்.

தாய்மையின் இயல்புள்ள பூமி இனப்பெருக்கச் சக்தியைக் கொண்டமைந்த ஒரு மூலமாகக் கொள்ளப்படுவதால் மகப் பேற்றுக்குத் தயாரான பெண்களைப் பூமியில் படுக்கவிட்டால் குழந்தைப் பேற்றுக்குரிய ‘நோ’ ஏற்பட்டு மிகவிரைவில் மகப்பேறு நடைபெறும் என்னும் நம்பிக்கை அநேகமான நாடுகளில் காணப் படுகிறது. இந்நம்பிக்கையால் சீனாவில் அனேகமான பெண்கள் தரையிலேயே குழந்தையைப் பிரசவிக்கின்றனர்.[35]

இச்சடங்குகள் சந்தேகத்திற்கு இடமற்ற வகையில் பூமியின் தாய்மையியல்பை வெளிப்படுத்துகின்றன. பூமியைத் தாயாகக் கருதும் நம்பிக்கையால் குழந்தைகளைத் தத்தெடுக்க விரும்புபவர்கள் கூட தோட்டத்தில் உள்ள நீரோடைக்கு அருகில் குழந்தையை வைத்து பின் அதனைத் தத்தெடுக்கின்றனர். குறித்த அத்தரையில் காப்புத் தெய்வமான பூமித்தாய் தங்கியிருப்பதாகக் கருதுவதால் இச்செயற்பாடு

புதிய குழந்தையை பிரசவித்து எடுப்பதற்குச் சமமானது எனக் கருதுகின்றனர். இச்சடங்குச் செயற்பாட்டின் போது குழந்தையைப் பூமித்தாயின் மார்பின் மேல் (தரையில்) வைத்து அக்குழந்தையைத் தத்தெடுக்கும் தாய் குழந்தையைப் பிரசவிப்பது போல் அபிநயித்து பின்னரே தத்தெடுப்பாள்.[36]

இறந்த குழந்தைகளை பூமிக்குள் புதைக்கும் நடைமுறையும் பூமியைத் தாயாக கருதியதால் ஏற்பட்ட நம்பிக்கையின் ஒரு செயற் பாடாகவே கொள்ளப்படுகிறது. புதைக்கும் செயற்பாட்டால் பூமித் தாயின் குழந்தைகளை பூமித்தாயிடம் மீண்டும் ஒப்படைப்பதாகவும், அதன்மூலம் மீள் பிறப்பை பிற்காலத்தில் அவர்கள் பெறுவார்கள் என்றும் நம்பப்படுகிறது. இந்நம்பிக்கைகளால் அந்தமான் தீவில் இறந்த சிறுவர்களை அடுப்பங்கரைகளில் புதைக்கும் வழக்குள்ளது. இவ்வாறு புதைக்கப்படுவதன் மூலம் பூமித்தாய் மீண்டும் பூமிக்கு அவர்களை வரவழைப்பாள் என நம்புகின்றனர். இந்நடைமுறை களுடன் தொடர்புடையதாகச் சில இடங்களில் கடுமையான நோயால் பாதிக்கப்பட்ட குழந்தைகளை உயிருடன் மண்ணில் புதைக்கின்றனர். இங்கு உயிருடன் புதைக்கப்பட்டவர்கள் நோய் குணமடைந்து தூய்மையாக்கப்பட்டு மறுபிறப்பைப் பெறுவார்கள் என்று நம்பப் படுகிறது.

இந்நிலையில் குழந்தை பிறந்தவுடன் தரையில் குழந்தையைக் கிடத்தல் அக்குழந்தையின் தாயாரால் சமூக நடைமுறைகளுக்கேற்ப செய்யப்படும் செயலாக இருந்தாலும் இச்செயற்பாடு குழந்தையின் மீதான பூமித்தாயின் தெய்வ பாதுகாப்பையே உறுதிப்படுத்துகின்றது. குழந்தைகள் வளர்ந்து பெரியவர்களானாலும் அவர்களுக்கு நோய்கள் வந்தால் அவர்களும் பூமியில் கிடத்தப்படுகின்றனர். இச்செயற் பாடுகள் குழந்தைகளை உயிருடன் புதைக்கும் செயற்பாடுகளுக்கு சமமானதாக அல்லாது குழந்தைகளை நீரில் மூழ்கவைக்கும் செயற் பாட்டுக்குச் சமாந்தரமாகவே விளங்குகின்றன. நீரில்மூழ்க வைத்து எடுக்கும் போது நோயுற்றவர்கள் தங்களின் நோய்நிலைமைகளில் இருந்து விடுபட்டு தூய்மையாக்கப்பட்டு புதிய பிறப்பைப் பெறுவ தற்குச் சமாந்தரமான விளைவுகளை இது ஏற்படுத்தும் எனக் கருது கின்றனர்.

பூமி பல்வேறு உயிர்களின் உருவாக்கத்திற்கும் வாழ்விற்கும் அடிப்படையானதொரு மூலமாக விளங்குவதால் மனித இன விருத்தியின் அடிப்படையான திறனைக் கொண்ட பெண்ணைப் பூமியுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்கும் சிந்தனை முறை புராதன காலத்திலிருந்து நிலவுகிறது. குறிப்பாக இந்த நம்பிக்கையை விவசாய சமூகங்களில் காணலாம். விவசாய சமூகங்களில் நிலத்தின் வளத்தைப் பெண்களுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்குகின்றனர். பெண்களை உழுநிலத்துடனும், விவசாய உழைப்பு முயற்சிகளைத் தலைமுறை உருவாக்கத்துடனும் மிகவும் பழங்காலத்திலிருந்து ஒப்பிட்டு நோக்கப்படுகிறது. இவ்வாறு விவசாய சமூகத்தில் பெண் முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுவதற்குக் காரணம் பெண்களுக்கே உரித்தான குழந்தைப் பேற்றுத் திறனாகும். பெண் இனவிருத்தியின் சின்னமாக விளங்குவதால் விவசாய முயற்சிகளில் பெண்கள் ஈடு பட்டால் தங்களுக்கு விவசாயத்தில் கூடிய பெறுபேறுகள் கிடைக்கும் என நம்பினர். இவ்வாறு தாய்மையியல்புள்ள பெண்கள் விவசாய சமூகங்களில் மதிக்கப்பட்ட தன்மை உயிர்களின் விருத்தியுடன் தொடர்புடைய பூமியைப் பெண்களுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்கிய தன் விளைவு என்றே குறிப்பிடலாம். இதற்கமையவே வேதங்களில் ஆண் தன் விந்தைப் பூமியில் விதைக்கின்றான் என்று குறிப்பிடப்படு கின்றது. பெண்ணையும் பூமியையும் தொடர்புபடுத்தும் இக்கருத்து பூமியின் தாய்மையியல்பை வெளிப்படுத்தும்.

இவ்வாறு இயற்கையின் பகுதிகளில் ஒன்றான பூமி எல்லா உயிர் களையும் தன்மேல் சுமந்து தாங்கிக்கொண்டுள்ளதுடன் தன்னிடம் உள்ள அனைத்து வளங்களையும் குறைவின்றி வழங்கி தன்மேல் உள்ள அனைத்து உயிர்களையும் பொருட்களையும் பாதுகாக்கும் இயல்புடையதாக விளங்குகிறது. இதனால் ஏனைய இயற்கையின் பகுதிகளைவிட முக்கியத்துவத்தில் மேம்பாடுடையதாக விளங்குகிறது. இதனாலேயே புராதன காலத்தில் இருந்து இன்றுவரை உயிர்களின் உருவாக்கத்திற்கும் அவற்றின் பாதுகாப்பிற்கும் அடிப்படையான பூமியை தாய்மையின் இயல்புள்ள வளத் தெய்வமாகக் கருதி வழிபட்டனர். குழந்தையைத் தாய் பெற்றெடுத்து வளர்த்துக் காப்பது போல் உயிர்களைத் தன்மேல் தாங்கி பாதுகாப்பதால் 'பூமித்தாய்' எனப் பெயரிட்டு வழிபாட்டிற்குரியதொரு பொருளாக்கினர்.

(v) தாவரம்

புராதன கால மக்களின் சமய உணர்வுநிலையில் தாவரம் ஒரு சக்தியைக் கொண்டமைந்துள்ளது என்னும் நம்பிக்கை நிலவுகிறது. மிகவும் பழங்கால வழிபாட்டிடங்கள் கல், நீர், மரம் ஆகிய கூட்டுப் பொருட்களின் இணைவில் நிறுவப்பட்டிருந்தன. இதனால் அவுஸ்த்திரேலிய குலக்குறியியல் மையம் மிகவும் பொருத்தமான வழிபாட்டுக் குழுவாக மரங்களையும் கற்களையும் குறிப்பிடுகின்றது. மரம், பலிபீடம் (Altar), கல் ஆகியன மிகவும் புராதன காலத்திற்குரிய வழிபாட்டிடங்களாக தென்னாசிய மரபில் குறிப்பாக இந்திய மரபில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இந்திய மரபில் இன்றுவரை மூர்த்தி, தலம், தீர்த்தம், விருட்சம் என்னும் நான்கின் இணைவு வழிபாட்டிடங்களின் உருவாக்கத்தில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. மரம், கல், பலிபீடம் ஆகிய மூன்றும் ஒன்றாக இணைந்திருந்த வழிபாட்டு உருவங்களாக விளங்கின என்பதை புருஸ்லஸ்கி (Przyluski) என்பவரும் குறிப் பிடுவார்.[37]

மரவழிபாடு பூர்வீக காலத்திலிருந்து இருந்து வருகின்றது என்பதை இந்திய நாகரிகத்திற்கு முற்பட்ட மெசப்பத்தோமியாவில் மரக்கிளைகள் தெய்வப் பண்புடன் முத்திரைகளில் பொறிக்கப்பட்டு உள்ளதிலிருந்து கண்டுகொள்ளக்கூடிதாக உள்ளது. இன்றும் இந்து சமயத்தினரின் வழிபாட்டிற்குரியதாகக் கொள்ளப்படும் மரங்களில் ஒன்றான அரசமரம் சிந்துவெளி முத்திரைகளில் காணப்படுவதால் அது ஐயாயிரம் ஆண்டுகளாக மக்கள் மனதில் வழிபாட்டுச் சின்னமாக இருந்து வந்துள்ளதென்பதை அறியமுடிகிறது. சிந்துவெளியில் கண் டெடுக்கப்பட்ட ஓர் இலச்சனையில் இரு அரச மரங்களுக்கிடையில் ஆடைகளின்றி பெண் தெய்வமொன்று காணப்படுகிறது. இத்தெய்வம் நீண்ட கூந்தலுடனும் கைகளில் வளையல்களுடனும் காணப்படு கிறது. மக்கள் உருவங்களும் விலங்குகளும் அந்த அன்னைத் தெய்வத் திற்கு அடிபணிந்து அஞ்சலி செலுத்துகின்றன.[38] இது இந்திய நாகரிகத்தில் ஆரம்ப காலத்திலிருந்து மரவழிபாடு முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது என்பதை வெளிப்படுத்துகின்றது.

மெசப்பத்தோமிய காலத்தில் வழிபாட்டிடம் மரத்தைச் சுற்றி வேலியிடப்பட்டு உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. இவ்வழிபாட்டிடம்

புத்தரின் காலத்தில் இந்தியா முழுவதும் பரவியது. பாளி எழுத்துக் களில் கல் அல்லது பலிபீடம் மரத்துள் உருவாக்கப்பட்டிருந்ததாகவும் இது வளத்தெய்வமான யக்ச வழிபாட்டிற்குரிய ஒரு இடமாக உருவாக்கப்பட்டிருந்ததாகவும் குறிப்பிடப்படுகிறது. இம்மரத்துடன் இணைந்த கல்வழிபாட்டு முறை பௌத்தத்தால் ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டு உள்வாங்கப்பட்டுள்ளது. பௌத்தர்களின் சைத்திய (Caitya) சில நேரங்களில் பலிபீடம் இல்லாது ஒரு மரத்தை மாத்திரம் எளிமையாகக் கொண்டதாகவும் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். மரம், நீர், கல் ஆகியனவற்றின் கூட்டிணைவாகவே புராதனகால வழிபாட்டிடம் அமைக்கப்பட்டிருந்தது.

தாவர வழிபாடும் தாவரத்தோடு இணைந்த சமய நம்பிக்கை களும் எழுவதற்கு தாவரம் தொடர்பாக மக்களிடம் நிலவிய பல்வேறு நம்பிக்கைகள் காரணமாகின்றன. இவை புராணங்கள், ஐதீகங்கள், நாட்டார் கதைகள், நாட்டார் இலக்கியங்கள் மூலம் மக்களிடம் புகுத்தப்படுகின்றன. தாவரம் தொடர்பாக மக்களிடம் நிலவும் நம்பிக்கைகளில் பிரதானம் பெறுவது தாவரம் தெய்வங்கள் வாழும் இடம் என்பதாகும். தமிழர்களின் பழந்தமிழ் நூல்களான நற்றிணை, அகநானூறு என்பன தரும் சில குறிப்புக்களின் மூலம் இதனை அறியலாம். நற்றிணையில்,

> 'நெடுவீழ் இட்ட கடவுள் ஆலத்து'[39]
> (நெடிய விழுதுகளை உடைய கடவுள் உறையும் ஆலமரம்)
> '.....கடவுள் சேர்ந்த பராரை
> மன்றப் பெண்ணை'[40]
> (கடவுள் தங்கும் பருத்த அடியையுடைய மன்றப்பனை),

அகநானூற்றில்,

> 'தெய்வம் சேர்ந்த பராரை வேம்பில்'[41]
> (தெய்வம் தங்கிய பருத்த அடியினையுடைய வேம்பு)

எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவை தெய்வங்கள் வாழும் இடமாக மரம் விளங்குகிறது என்னும் மக்களின் நம்பிக்கையைப் புலப்படுத்தப் போதுமான உதாரணங்களாகும்.

நீர், தாவரம் என்பன உலகத் தோற்றம் பற்றிய கூட்டொருமைக் கருத்துடன் தொடர்புடைய பிரிக்கமுடியாத இரு கூறுகளாக

விளங்குகின்றன. இவற்றின் கூட்டொருமையின் வெளிப்பாடாகவே உலகம் உருவானது என நம்பப்படுகிறது. நீர் விதைகளிலிருந்து தாவரத்தை உண்டுபண்ணுகிறது. இத்தாவரங்களில் இருந்து உலகம் உருவானதாக நம்பப்படுகிறது. இதற்கமைவாகவே இந்திய சிந்தனையில் உலகம் தாமரைப்பூவில் இருந்து உருவானது என்னும் கருத்துருவாக்கம் மேற்கிளம்புகிறது. இவ் உலக உருவாக்கத்திற்கு அடிப்படையானதாகக் கொள்ளப்படும் தாமரைப்பூ நீரில் இருந்தே உருவாகின்றது.

மனிதர்களின் வாழ்வியல் நோக்கான இறவா நிலையை அடைவதற்கு தாவரம் அடிப்படையானது என்னும் நம்பிக்கை அடுத்து குறிப்பிடத்தக்கது. இதன்படி தாவரங்களின் காவலர்களாகப் பாம்பும் அரக்கனும் இருக்கும். இவை தாவரங்களிலிருக்கும் கனிகளையும் இலைகளையும் மனிதர்களை உண்ணவிடாது தடுக்கும். ஏனெனில் இதனை உண்பதன் மூலமே இறவாநிலையை மனிதன் பெறமுடியும். இந்த இலக்கை அடைதல் (தாவரத்தின் பழத்தை அல்லது இலையை உண்டு இறவாநிலையை அடைதல்) மிகவும் கடினமானதாகவும் மனிதனால் கட்டாயம் அடைய வேண்டியதாகவும் அமைகிறது. அதனை அடைய விடாது தடுக்கும் பாம்புடனும் அரக்கனுடனும் மனிதன் போராடித் தன் அதிகூடிய பிரயத்தனத்தின் மூலம் இறுதியில் அந்த இலக்கை அடைந்து இறவாநிலையைப் பெறுவதாக நம்பப்படுகிறது.[42] இந்நம்பிக்கைக்கு அமையவே ஐதீகங்கள் தெய்வீக மரங்களும் பழங்களும் நீடித்த இளநலத்தைத் தருவனவாகவும், நீண்ட வாழ்க்கையைத் தருவனவாகவும், நம்பகமான இறவாநிலையைத் தருவனவாகவும் குறிப்பிடுகின்றன. இதனால் இந்தியர்கள் தாவரங்களில் அவர்களுக்கான மறுபிறப்பையும் இறவா இளநலத்தையும் தேடுகின்றனர். இந்தியாவில் நோயைக் குணப்படுத்தும் மருத்துவ உணவாகத் தாவரங்கள் கொள்ளப்படுவதுடன் இவை நூறு வருடங்களுக்கு மேல் வாழ்வை நீடிப்பதாகவும் அவற்றை உண்பவர்களுக்கு பாலியல் சார்ந்த ஆற்றலை உருவாக்குவதாகவும் கொள்ளப்படுகிறது.

தாவரங்கள் தொடர்பாக நிலவும் நம்பிக்கைகளில் மனித இனக் குழுக்கள் தாவரங்களில் இருந்து உருவாகி வருகின்றன என்றும் இறந்த முன்னோர்களைத் தாவரங்கள் பற்றி வைத்திருக்கின்றன

என்றும் மக்களிடம் நிலவும் நம்பிக்கை அடுத்துக் குறிப்பிடத்தக்கது. போடின் (Boddin) அவர்களின் 'ஏழு சகோதரர்களால் கொலை செய்யப் பட்ட சகோதரி' என்னும் கதையில் இந்நம்பிக்கை வெளிப் படுகிறது.

> 'ஏழு சகோதரர்கள் தங்களுடைய சகோதரியை கொலை செய்து அவளை உண்ண திட்டமிடுகின்றனர். இளய சகோதரன் இரக்க குணமுள்ளவனாக இருந்ததால் அவனுக்கு வழங்கப்பட்ட சகோதரியினுடைய உடற்கூறை உண்ண விரும்பாது தரையில் புதைத்தான். சிறிது காலத்தின் பின்னர் அவ்விடத்தில் ஒரு அழகான மூங்கில் மரம் உயரமாக வளர்ந்திருந்தது. அவ்விடத்தால் சென்று கொண்டிருந்த ஒரு மனிதன் அதனை வெட்டி ஒரு நரம்புவாத்தியம் செய்ய விரும்பினான். அவன் தன்னுடைய கோடரியால் அம் மரத்தைத் தட்டி பார்த்தான். அப்போது அவனின் காதில் ஒரு ஒலி கேட்டது. அது 'மேற்பகுதியை வெட்டாது நிறுத்துங்கள்! நிறுத்துங்கள்! கீழ்ப்பகுதியை வெட்டுங்கள்!' எனக்கேட்டது. அப்போது அவன் மரத்தின் அடிப்பகுதியைத் தட்டிப் பார்த்தான். அங்கேயும் அதே குரல் மீண்டும் கேட்டது. அங்கு 'கீழ்ப்பகுதியை வெட்டவேண்டாம் மேல்பகுதியை வெட்டுங்கள்' எனக் கேட்டது. பின் அவன் மரத்தை வெட்டி வீழ்த்தி அதிலிருந்து வாத்தியம் செய்து அதனை மீட்டினான். அக்கன்னிகை அவ்வாத்தியத்தினுள் இருந்ததால் அவ்வாத்தியத்தை அற்புதமாக மீட்டமுடிந்தது. ஒரு நாள் அப்பெண் அவ்வாத்தியத்திலிருந்து வெளியே வந்தாள். அவளை அவ்விசைக்கருவியை உருவாக்கிய கலைஞன் திருமணம் செய்து மனைவியாக்கிக் கொண்டான். அவளுடைய சகோதரர்கள் பூமியால் விழுங்கி அழிக்கப்பட்டனர்.'[43]

இக்கதை சகோதரர்களால் கொலை செய்யப்பட்ட சகோதரியின் உயிர் மூங்கில் மரத்திற்கு மாற்றப்பட்டு அதிலிருந்து வெளிவருவதாக குறிப்பிடுகிறது. இக்கதை மனிதனின் ஆவி மரணத்தின் பின் மரங் களில் தங்கி வாழ்கின்றது என்பதை வெளிப்படுத்துகிறது.

தாவர மூலங்களான இலை, கனி என்பவை பெண்களுக்கு இனப்பெருக்கச் சக்தியைக் கொடுக்கின்றன என்னும் கருத்துருவாக்கம் தாவர மூலங்களில் இறந்த மனித ஆவிகள் தங்கி வாழ்கின்றன என்னும் நம்பிக்கையுடன் இணைந்ததாக உள்ளது. இதனாலேயே குழந்தை இல்லாதவர்கள் இரு வேறுபட்ட இன மரங்களுக்கிடையே

அல்லது மரத்திற்கும் குழந்தையில்லாத பெண்ணுக்கும் திருமணம் செய்து வைப்பதன் மூலம் குழந்தைப் பேற்றைப் பெறலாம் என நம்புகின்றனர். இந்தியாவில் பெண்களின் கருவளத்தைப் பெற்றுக் கொள்வதற்கு இச்சடங்கு முறை மிகவும் பிரபலியமானதாக உள்ளது.

(vi) **புனிதக்கல்**

திடத்தன்மை, கடுமை, நிரந்தரமாயிருத்தல், அசைவற்றிருத்தல், நீண்டகாலம் நிலைத்திருத்தல் ஆகிய பண்புகள் கற்களின் இயல்பாகும். இதனால் அவை புராதன மனிதனின் சமய நம்பிக்கையில் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றன.[44] இதனால் கல்லுக்கு புனித சக்தி உள்ளதாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. புராதன மனிதனின் பக்தி அறிவுக்கு அப்பாற்பட்ட பல்வேறு பொருட்களால் இணைக்கப்பட்டிருந்தது. அதனைப் புனிதக்கல் ஒன்றுதிரட்டுவதாகவும் வெளிப்படுத்துவதாகவும் கொள்ளப்பட்டது. கல்லில் வெளிப்படும் புனித சக்தி எப்போதும் சில பொருட்களில், சில விடயங்களில் இருக்கும். அதனுடைய உண்மையான சொந்த இருப்பாகக் கல் அமையாது. அதனால் வழிபாட்டிற்குரியதாக அல்லது தெய்வீக செயற்பாட்டிற்குரிய ஒன்றாகக் கற்களை மனிதர்கள் பயன்படுத்துகின்றனர். அங்குள்ள சக்தி அவர்களுக்குப் பாதுகாப்பளிப்பதாக, அவர்களின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதாக, அவர்களின் மரணம் பற்றிய நம்பிக்கைகளுடன் தொடர்புடையதாக விளங்கியது. இதனால் ஆரம்ப காலத்தில் புனிதக் கல்லை வழிபடுவதன் மூலம் சில பொருட்களைப் பெற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாக இருந்ததுடன், இடையூறுகளில் இருந்து பாதுகாப்பும் பெற்றனர். இதன் செயற்பாடு கூடுதலாக மந்திர சக்தி வாய்ந்ததாகவே கொள்ளப்பட்டது. அடுத்த நிலையிலேயே சமய முக்கியத்துவத்தைப் பெற்றது. கல்லின் புனித சக்தி அதன் தோற்ற மூலத்தாலும் வடிவத்தாலும் பெறப்பட்டதாகும்.[45]

புனிதக் கல் ஆகாயத்தில் இருந்தே பூமிக்கு விழுகின்றது என்னும் ஒரு நம்பிக்கை மக்களிடம் நிலவுகின்றது. ஆகாயம் செழிப்பின் குறியீடாகக் கொள்ளப்படுவதுடன், ஆகாயத்தில் இருக்கும் தெய்வங்களே பூமியின் பல்வேறு இயக்கங்களுக்கும் அடிப்படையானவை

என்றும் நம்பப்படுகிறது. இதனால் ஆகாயத்தில் இருந்து விழும் கல்லை புனிதக்கல்லாகக் கருதி வழிபடும் வழக்கம் பரவலாக மக்களிடம் உள்ளது. ஆகாயத்தில் இருந்து விழும் கல் மழையைப் பிறப்பிக்கும் இடியின் மூலமே ஆகாயத்திலிருந்து கீழே விழுவதாகக் கருதுகின்றனர். மழை பூமியின் செழிப்புக்கு அடிப்படையானது. இதனால் மழையைப் பிறப்பிக்கும் செயற்பாட்டின் மூலம் விண்ணில் இருந்து பூமிக்கு வந்த கல்லை வணங்கினால் அக்கல்லில் இருக்கும் சக்தி மழையைத் தருவிக்கும் என நம்பினர். இதனால் அக்கல்லை 'மழைக்கல்' என்றும் அழைத்தனர்.[46]

ஆகாயத்தில் இருந்து பூமிக்கு வரும் கல் பூமியையும் ஆகாயத்தையும் தொடர்புபடுத்தி நிற்பதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. (பூமியில் இருந்து ஆகாயத்தை நோங்கி உயரமாகக் காணப்படும் மலைகளே இங்கு குறிப்பிடப்படுகின்றன) இதனால் இவற்றை உலகின் மைய மாகவும், ஆகாயத்தின் வாயிலாகவும் கொள்கின்றனர். இதனாலேயே உலகின் பிரபல்யமான பல வழிபாட்டிடங்கள் மலைகளிலும் மலைச் சாரல்களிலும் அமைந்துள்ளன எனக் கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் உறையும் தெய்வத்தின் குறியீடாகவும், அபரிமித ஆற்றலைப் பெற்றிருக்கும் இறந்த உயிர் உறையும் குறியீடாகவும் கற்கள் கருதப்பட்டன.[47] இதனால் கல்லைப் புனித முடையதொரு வழிபாட்டுப் பொருளாகக் கொள்வதற்கு அதில் இறந்த முன்னோர்களின் ஆன்மா தங்கியுள்ளது என்னும் நம்பிக்கையும் அடிப்படையானதாக விளங்குகிறது. இதற்கமைய திராவிட இனக்குழுக்களிடம் உள்ள வழக்கத்தின் படி தங்கள் மகன் அல்லது இறந்த மனிதனைப் புதைத்த இடத்தில் நான்கு நாட்களுக்குப் பின்னர் பெரியதொரு கல்லை நடும் வழக்கம் உள்ளது. இக்கல் 9 - 10 அடி உயரம் உடையதாக இருக்கும். இத்தகைய கற்கள் நடுகற்கள் எனப் பெயர்பெற்று தெய்வங்களாகவே வணங்கப்பட்டு வந்தன.[48] ஆங்கில மானிடவியலாளரான ஹட்டன் (Hutton) இவ்வழக்கம் பற்றிக் கருத்துத் தெரிவிக்கும் போது 'இறந்தவர்களின் நினைவாக பெரிய நினைவுச்சின்னக் கல்லை நடும் நடைமுறை நாகரிகம் வளர்ச்சியடையாத இந்திய இனக்குழுக்களில் பொதுவான நடைமுறையாக உள்ளது. இறந்தவர்களின் ஆன்மா தற்காலிகமாகத் தங்கியிருப்பதற்கான ஒரு மனையாக இக்கல் கொள்ளப்படுகிறது. இதனுடைய ஆன்மீக

இயல்பு வழங்கும் சக்தி அவர்களின் விளைநிலங்களின் செழிப்பின் மேம்பாட்டிற்கு உதவுகிறது[49] என்பார். இறந்தவர்களைப் புதைத்த இடத்தில் கல்லை நடும் நடைமுறை இறந்தவர்களின் ஆவி நடப் பட்ட கல்லில் தங்கியிருக்கும் என்னும் நம்பிக்கையுடன் தொடர்பு டையதாக விளங்குகின்றது. இங்கு இறந்தவரின் ஆன்மாவை கல்லில் கட்டுப்படுத்தி வைக்கலாம் என்றும் அந்த ஆன்மா இரத்த உறவுடை யவர்களுக்கு நன்மைகளை விளைவிக்கும் என்றும் கருதுகின்றனர். இதனால் பல பண்பாடுகளில் நினைவுச்சின்னக் கல் இறந்த முன்னோர் களாகக் கருதப்படுகின்றது.

இறந்த முன்னோர்களின் அடையாளமாகக் கொள்ளல், இறந்த ஆன்மாக்களைப் பற்றி வைத்திருத்தல், ஆகாயத்தில் இருந்து பூமிக்கு வருதல், தெய்வீக சக்தியைப் பற்றி வைத்திருத்தல் ஆகிய காரணங் களால் கல்லை புனிதமானதாகக் கருதி தெய்வீக சக்தியைக் கற்பித்து, அதனை வழிபாட்டுக்குரியதொரு பொருளாக்கினர்.

கல்லில் உள்ள சக்தியே அதனை புனிதமானதாக கருதுவதற்குக் காரணமாக அமைந்தது. இச்சக்தி காரணமாக புனிதக் கற்களை வாழ்க்கையை வளமூட்டுவதற்கும் பாதுகாப்பளிப்பதற்கும் உரிய தொரு ஊடகமாகக் கொள்கின்றனர். இதனால் புனிதப்பண்பும் தெய்வீக சக்தியும் உடையதாக கருதப்படும் கல்லில் தங்களை உரசுதல், சறுக்குதல், பாறைத் துவாரத்தினூடாகப் புகுதல், சுற்றி வலம்வரல் ஆகிய செயற்பாடுகளின் மூலம் தங்கள் தேவைகளான குழந்தைப் பேறு, சுகப்பிரசவம், விரும்பிய குழந்தையைப் (ஆண்/ பெண்) பெற்றெடுத்தல், உடல் ஆரோக்கியம், செல்வம் ஆகிய வற்றைப் பெற்றுக்கொள்ள முடியும் என மக்கள் நம்பினர். இதற் கமையவே இந்தியாவில் பெரிய நினைவுச்சின்னக் கற்களை (Mega-liths) திருமணமான இளம் தம்பதியினர் தங்களுக்குக் குழந்தை கிடைக்க வேண்டும் என வேண்டி வணங்குகின்றனர். சேலத்தில் உள்ள மலட்டுப் பெண்களின் நம்பிக்கையின் படி புனிதக் கற்களை வணங்கி அதில் தங்களை உரசுவதன் மூலம் புனிதக் கல்லில் இருக்கும் முன்னோரின் ஆன்ம சக்தி தங்களுக்குக் குழந்தைப் பாக்கியத்தைக் கொடுக்கும் என நம்புகின்றனர். இதே நடைமுறை மத்திய அவுஸ்தி ரேலியாவில் இருக்கும் குலக்குழுக்களிடமும் உண்டு.[50] நியோலதிக் இனக்குழுவினரான சூடானியர் மழைக்கல்லை அவர்களின் இறந்த

முன்னோர்களாகக் கருதுவதுடன் அக்கல்லாலேயே மழை கிடைப்ப தாகவும் கருதுகின்றனர்.

புனிதக் கல்லின் துவாரத்தினூடாகச் செல்லுதல் மறுபிறப்பெடுப் பதற்குச் சமாந்தரமானதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இதனாலேயே இன்றுவரை ஐரோப்பாவில் புதிதாகப் பிறந்த குழந்தையைப் பாறைத் துவாரத்தினூடாக உட்புகுத்தி எடுக்கின்றனர். இதனை விட ஆரம்ப கால இந்தியர்களின் நம்பிக்கையின் படி பாறையும் அதன் துளையும் யோனியை அடையாளப்படுத்தியது. இதனால் துவாரம் உடைய வட்டக் கல்லை உலகின் வாயிலாகக் கருதினர். யோனியினூடாக ஒருவர் உலகில் பிறப்பெடுப்பது போன்று இக்கல்லினூடாகப் புகுந்து வரல் மறுபிறப்பெடுப்பதற்குச் சமமாகக் கருதப்பட்டது.

துவாரம் உடைய கல்லில் துளசி மரத்தை நட்டு அதனை வழி படும் வழக்கம் இந்துக்களிடம் இன்றுவரை உள்ளது. இங்கு துளசிச் செடியை இலட்சுமியாகவும் கல்லை விஷ்ணுவாகவும் உருவகப் படுத்துகின்றனர். தாவரமும் கல்லும் இணைந்துள்ள இடம் புனித இடமாகக் கருதப்படுகின்றது. இதனுடன் தொடர்புடையதாகவே புராதன வழிபாட்டிடமான பலிபீடம் பற்றிய கருத்துருவாக்கம் விளங்குகிறது.

3. இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் முக்கியத்துவம்

கிழக்கிலங்கையின் அழகியல் வனப்பை இலக்கிய நயத்துடன் வீ.சி. கந்தையா அவர்கள் இவ்வாறு விபரித்துக் கொண்டு செல்கின்றார்.

> 'சிவனொளிபாத மலையிடைத் தோன்றிக் கீழைக்கடல் சேரும் ஈழப் பேராறாகிய மகாவலி கங்கை இம்மாகாணத்தை, வடபால் திருகோணமலை என்றும், தென்பால் மட்டக்களப்பு என்றும் எல்லை வகுத்து கடலுட் பாய்கின்றது. இவ்வாற்றிலிருந்து தெற்கே குமுக்கனாறு வரை ஏறக்குறைய நூற்றுமுப்பது மைல் நீண்டு கிழக்கு மேற்காய் முறையே நெய்தலும், மருதமும், முல்லையும், குறிஞ்சியும் அணிபெற அமைந்து ஏறக்குறைய எழுபது மைல் அகன்றுகிடப்பது இந்நாடு'
>
> '....வம்பரை என்ற வகையினைச் சார்ந்த பெருந் தேன் மட்டக் களப்புக் காடுகளிலிருந்து நிறையப் பெறப்பட்டதென்றும் ...

காடுகளிலிருந்து வாவியுட் கலந்த கான்யாறுகளெல்லாம் மாரி காலத்துத் தேன் வெள்ளமாகவே பாய்ந்தனவென்றும் தெளிவாக அறியப்படுகின்றது'

'....வழியின் வலப்புறமாக கண்ணுக்கெட்டிய தூரத்துக்கு அடி வானம் வரையும் தோன்றும் பரந்த மருதத் தண்பணையின் காட்சி மிகுதியும் இன்பம் பயப்பதாயுள்ளது. உழவும், விதைப்பும், வெட்டும் ஒரேகாலத்தில் வெவ்வேறு பகுதிகளில் நடை பெறுவதால் பல்வேறு தோற்றப் பொலிவுடைய இவ் வயற்பரப்பு ஆங்காங்குள்ள வாய்க்கால், வடிகால்களினாலும், தாமரை, ஆம்பல், அல்லி என்பன நிறைந்த குளம் குட்டைகளினாலும் மேலும் புதிய அழகு வாய்ந்து காண்போர் கருத்தைக் கவர்ந்து தோன்றும்'

'படுவான்கரை (பொழுதுபடும் மேல் திசைக்கரை) வழியே பயணம் செய்தாலோ கண்ணுக்கும் மனதுக்கும் இனிய புதிய வேறு காட்சி. பழந்தமிழ் பண்புடன் வாழும் உழவர் அங்கே காணப்படுவர். உழவர்தம் உயிர்போன்ற செல்வமான மந்தைகள் மேயும் முல்லை நிலத்தை சார்ந்துள்ள களனிகள் தனியழகுடன் அங்கு தோன்றும். முதிரை, கருங்காலி முதலிய மரங்கள் நிறைந்த பெரிய சோலைக் காடுகள், சில்வண்டின் ஓசையாலும் ஆனை அரவத்தாலும் செல்வார்க்கு அச்சத்தை விளைவிப்பன. அக்காடுகளிலும் மலைச் சாரல்களிலும் இருந்து எடுக்கப்படும் நறுந்தேனுக்கு அளவு கணக்கில்லை. இந்த மேற்பகுதிச் செல்வம் 'பாலோடு தேனாறு பாய்ந்தோடும் நன்னாடு' என்று மட்டக்களப்புக்கு பெரும் புகழை யும் ஈட்டித் தந்துள்ளது.'[51]

மட்டக்களப்பு என இவர் விபரித்துக் கொண்டு செல்வது ஆய்வாளரின் ஆய்வுப் பிரதேசமான கிழக்கிலங்கையையே சுட்டுகின்றது. இவ் விபரிப்பின் மூலம் கிழக்கிலங்கை தொடர்பான பல்வேறு தகவல்களை ஆசிரியர் வெளிப்படுத்துகின்றார். கிழக்கிலங்கை நீர் வளம், நிலவளம் என்பனவற்றைக் கொண்டமைந்துள்ளதுடன், பெரும்பகுதி வனாந்தரக் காடுகளால் சூழப்பட்டதாகவும் உள்ளது என்பது இவ்விபரிப்பின் மூலம் வெளிபடும் உண்மை. இவ்வியற்கை வளம் விவசாய உற்பத்தி, கால்நடை வளர்ப்பு, மீன்பிடித்தல் ஆகியவற்றுக்கு வாய்பான சூழலை வழங்கியதுடன் வனாந்தரக் காடுகள் வேட்டையாடல், தேன் எடுத்தல், விறகுவெட்டுதல் என்பவற்றுக்கு வாய்ப்புடையதாகவும் அமைந் திருந்தது.

கிழக்கிலங்கை மக்களின் பிரதான தொழில் முயற்சிகளாக விவசாயம், மீன்பிடித்தல் என்பன விளங்குகின்றன. விவசாயத்துடன் இணைந்ததாகவே கால்நடை வளர்ப்பு உள்ளது. விவசாயத்திலும் கால்நடை உற்பத்தியிலும் கிழக்கிலங்கைச் சமூகத்தின் உயர் நிலையில் உள்ளவர்களாகக் கருதப்படும் வேளாளர், முக்குவர் ஆகிய இரு சாதியினரும் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். மீன்பிடித்தலை கரையார் எனப்படும் சாதியினர் மேற்கொண்டு வருகின்றனர். சிறியளவாக மேற்கொள்ளப்படும் தொழில் முயற்சிகளாகவே வேட்டையாடுதல், தேன் எடுத்தல் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவற்றை வேடர்களும் அவர்களின் பரம்பரையில் வந்தவர்களுமே மேற்கொண்டு வருகின்றனர். இருந்தும் இன்றைய சமூக இயக்கத்தில் இன்னார்தான் இத் தொழிலைச் செய்கின்றனர் எனப் பிரித்துப்பார்க்க முடியாது.

இத்தொழில் முயற்சிகள் யாவும் இயற்கையின் ஒத்துழைப்புடன் மேற்கொள்ளப் படுவனவாகவும், இயற்கையிலிருந்து ஈட்டுவனவாகவும் விளங்குகின்றன. இந்நிலை இயற்கையுடன் இணைந்ததாகவே கிழக்கிலங்கை மக்களின் வாழ்வியல் செயற்பாடுகள் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளதை இனங்காட்டுகிறது. இயற்கையுடன் தொடர்புடையதாக தமது வாழ்க்கையைக் கட்டமைத்த கிழக்கிலங்கை மக்கள் இயற்கையைத் தங்கள் வாழ்வில் முக்கியமானதொரு சக்தியாகக் கருதி அதனை வழிபாட்டுக்குரியதாகவும் உருவாக்கினர். ஏனெனின் கிழக்கிலங்கையில் மேற்கொள்ளப்படும் சடங்கு வழிபாட்டை நோக்கினால் அது பல்வேறு விதத்திலும் தமது தொழில் நடவடிக்கைகளுக்கு உதவிய இயற்கைக்கு நன்றி செலுத்துவதாகவும், இயற்கையின் செயற்பாடுகளைத் தமது தேவைக்கேற்ப வழங்குமாறு வேண்டியும், கொடிய நோய்கள், துன்பங்களில் இருந்து தங்களைப் பாதுகாக்க வேண்டியும் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இங்கு இயற்கை கடந்த ஆற்றல்களின் மீது அசையாத நம்பிக்கை கொண்டு அவ்வாற்றல்களிடம் தங்களுடைய வேண்டுதல்களைச் செய்தால் நிறைவேறும் என்று மக்கள் நம்புகின்றார்கள்.[52]

கிழக்கிலங்கை மக்களின் வாழ்வியல் கட்டமைப்பு இயற்கையுடன் தொடர்புடையதாக அமைந்து விளங்குதல் கிழக்கிலங்கையில் இயற்கை வழிபாடு முக்கியத்துவம் பெறுவதற்குக் காரணமாக அமைந்திருந்தது. இயற்கை வழிபாடு கிழக்கிலங்கையில் முக்கியத்

துவமுடையதாக விளங்குகின்றது என்பதற்குரிய சான்றாக இயற்கை வழிபாட்டின் இன்றியமையாக் கூறாக விளங்கும் மந்திர வழக்கு, முன்னோர் வழிபாடு ஆகிய இரண்டும் கிழக்கிலங்கைச் சமூகத்தில் இன்றுவரை நின்று நிலவுவதைக் குறிப்பிடலாம்.

சமூக வளர்ச்சியில் பல முன்னேற்றங்களை கிழக்கிலங்கைச் சமூகம் கண்டுள்ளபோதும் மந்திர வழக்கும் அது தொடர்பான நம்பிக்கைளும் இன்றுவரை நின்று நிலவுகின்றன. மந்திரம் சடங்கு வழிபாட்டுடன் இணைந்ததாகவும், தனியே மந்திர வாதிகளின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்பட்டதாகவும் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகிறது. மந்திரத்தை கிழக்கிலங்கை மக்கள் நோய்களைக் குணப்படுத்தும் ஒன்றாகவும், விரும்பிய விலங்குகளை வேட்டையாடவும், காடுகளில் செல்லும் போது கொடிய விலங்குகளால் தமக்கு ஊறு வராது பாதுகாக்கவும், பயிர்களைப் பூச்சி, புழுக்கள் அழிவு செய்யாமல் இருப்பதற்கும், நெல்நிறைந்த பொலிகளங்களை மழை பெய்து சேதப்படுத்தாமலிருக்கவும்[53] என இயற்கையுடன் தொடர்புடைய பல நோக்கங்களையும் அடைவதற்கும், இயற்கைச் செயற்பாடுகளில் இருந்து தங்களைப் பாதுகாக்கவும் பயன்படுத்தினர். மந்திரத்தில் தீயவிளைவுகளை ஏற்படுத்தும் இயல்புகளும் உள்ளதால் சிலர் அந்நோக்கங்களுக்காகவும் பயன்படுத்துகின்றனர். உதாரணம் சூனியம் செய்தல்.

இதுபோன்று கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு வழிபாட்டில் முன்னோர் வழிபாடு முக்கியத்துவமுடைய ஒன்றாக விளங்குகிறது. முன்னோர்களைக் கிழக்கிலங்கையில் உத்தியாக்கள் என்று அழைப்பர். 'உத்தியாக்கள் பிரசன்னமாகி ஆடினால்தான் தெய்வங்கள் ஒழுங்காக வரும் என்பது இவர்கள் நம்பிக்கை'.[54] இது தவிர கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் யாவும் பரம்பரை பரம்பரையாக அறாத்தொடர்ச்சியுடன் கைமாறப்பட்டு முன்னோர் நிகழ்த்திய முறையில் மாற்றமின்றி நிகழ்த்தப்பட்டும் வருகின்றன.

இவற்றைவிட கிழக்கிலங்கை மக்களிடம் இயற்கையுடன் தொடர்புடைய பல நம்பிக்கைகள் நடைமுறையில் உள்ளன. கிழக்கிலங்கை மக்களால் கொண்டாடப்படும் தைப்பொங்கல் சூரிய வணக்கத்துடன் தொடர்புடையதாகவே விளங்குகிறது. இப்பண்டிகையை விவசாயிகள் விவசாய முயற்சிகளுக்குப் பக்கபலமாக விளங்கிய சூரியனுக்கு வணக்கம் செலுத்தும் நோக்குடன் கொண்டாடுகின்றனர். வயலில்

புதிதாக அறுவடை செய்த அரிசியில் பொங்கல் செய்து அதனை சூரிய உதயத்தின் போது படைத்து சூரியனை வழிபட்டு தமது வணக் கத்தைச் செலுத்துவர். விவசாய சமூகங்களிலேயே இப்பண்டிகை சிறப்பான முறையில் கொண்டாடப்படுகிறது.

கிழக்கிலங்கை விவசாய உற்பத்திக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் பிரதேசமாக உள்ளதால் நீரைத் தங்கள் உற்பத்தி நடவடிக்கைகளுக் குரிய அடிப்படையான மூலமாகக் கொள்கின்றனர். பயிருற்பத்தி, நோய் நீக்கம், தூய்மையாக்கம் ஆகியவற்றின் அடையாளமாக நீர் பயன்படுகிறது. மண்டூரை அண்டிய விவசாயக் கிராமமொன்றில் இன்றுவரை உள்ள ஒரு நம்பிக்கையின் படி பருவமழை குறித்த காலத்திற்குள் பெய்யாவிடின் அவ்வூரின் நீரோடைக்குப் பக்கத்திலுள்ள ஒரு கல்லை (கல்லை பிள்ளையாராக உருவகப்படுத்தி வழிபடும் வழக்கம் கிழக்கிலங்கையில் உள்ளது. அவ்வாறான கல்லை 'கல்லுப் பிள்ளையார்' என்றழைப்பர்) அந்நீரோடையில் புதைத்து பொங்கல் பொங்கி படையல் செய்து மழைபெய்ய வேண்டுமென தெய்வத் திடம் மண்டாடுவர். இச்சடங்கு நடவடிக்கை பூர்த்தியாகி ஓரிரு நாட்களில் மழை பெய்யும் என்பது அம்மக்களின் நம்பிக்கை. இந் நம்பிக்கை இதுவரை வீண்போகவில்லை.[55] இக்கல்லை 'மழைக் கல்' ஆகவே கிழக்கிலங்கை மக்கள் கொள்கின்றனர் எனலாம். கிழக் கிலங்கை மக்களால் மேற்கொள்ளப்படும் கொம்பு முறிச் சடங்கும் மழைவேண்டிச் செய்யப்படும் ஒரு சடங்காகும். இச்சடங்குகள் கருவளத்தின் அடிப்படையான அடையாளமாக நீர் கொள்ளப் பட்டதையே காட்டுகின்றது.

குழந்தைப் பிறப்பு, பெண்கள் பூப்படைதல், இறப்பு, நோய் நீக்கம் ஆகியவற்றின் போது கிழக்கிலங்கையில் புனித நீராடல் ஒன்றுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது. இறந்தவர்களின் அஸ்தியை ஒரு புனித நீரில் கரைத்து இறந்தவர்களின் நற்பேற்றுக் காகப் பிரார்த்தித்தல், நோயுற்றவர்களுக்கு நோய் நீக்கம் பெறும் பொருட்டு ஒரு நீராடலைப் பிரதானப்படுத்தல் (அம்மை நோய் வந்தவர்களுக்காக மேற்கொள்ளும் தீர்த்தம் வார்த்தல்[56] என்னும் பேரில் மேற்கொள்ளப்படும் நீராடல் நிகழ்வு) ஆகியன நீரை மையப் படுத்தி மேற்கொள்ளும் சமயச் சடங்குகளாக விளங்குகின்றன. நோய் நீக்கம், தூய்மையாக்கம் ஆகியவற்றுக்குரியதாக நீரைப் பயன்படுத்தி

யுள்ளனர் என்பது இவற்றின் மூலம் புலனாகிறது. இந்நீராடல் செயற்பாடுகள் கடப்பு நிலையையே (ஒரு நிலையில் இருந்து இன்னொரு நிலைக்கு மாறுதல்) சுட்டுகின்றன எனலாம். குழந்தை தாயின் கருப்பையில் இருந்து பூமியில் அவதரித்தல், பூப்படைவதன் மூலம் மங்கைப்பருவத்தை அடைதல், நோயிலிருந்து நீக்கம் பெறுதல் ஆகியன கடப்பு நிலைகளாகக் கொள்ளப்படத்தக்கவை.

தாவரங்கள் தெய்வங்கள் உறையும் இடம், தாவர மூலங்கள் நோய் நீக்கத்திற்குரிய சக்தியைக் கொண்டமைந்துள்ளன என்னும் நம்பிக்கைகள் கிழக்கிலங்கையில் ஆழமாக வேரூன்றியுள்ளன. நீண்ட நாட்களாகக் குணமடையாத ஒரு நோயாளிக்கு அந்நோய் குணமடைவதற்குச் செய்த சடங்கிலிருந்து இதனை அடையாளம் காண முடிந்தது. நோய் குணமடையாததற்கு நோயாளியில் உள்ள கெட்ட தெய்வமே காரணம் எனக் கருதி மேற்கொள்ளப்பட்ட சடங்கில் நோயாளியின் தலை முடியைக் கற்றையாகப் பிடித்து மரத்தில் வைத்து ஆணியறைந்து மந்திரச் சடங்குச் செயற்பாட்டின் மூலம் முடியூடாக நோயாளியில் இருந்த கெட்ட தெய்வத்தை மரத்துக்கு மாற்றி அம் முடியை கத்தியால் வெட்டி கெட்ட தெய்வத்தை மரத்தில் நிலை கொள்ளச் செய்தனர்.[57] இவ்வாறான சடங்குகள் கிழக்கிலங்கையில் பரவலாக மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இதனை விட வேம்புமரத்தைப் புனிதமானதாகக் கொள்வதுடன் அதன் இலையை உண்டால் நோய் நிலைகளில் இருந்து குணமடைய முடியும் என கிழக்கிலங்கை மக்கள் நம்புகின்றனர். கிழக்கிலங்கை கோயில்களில் சடங்கு காலத்தில் தெய்வாதிகளால் வழங்கப்படும் வேப்பம் பத்திரத்தை நோய் தீர்க்கும் மருந்தாகவே கருதுகின்றனர்.

கிழக்கிலங்கை மக்களின் பிரதான தொழில் முயற்சியாக விவசாயம் விளங்குகின்றது. விவசாயத்திற்கான அடிப்படை விளைச்சல் நிலங்களாகும். கிழக்கிலங்கை மக்கள் விளைச்சல் நிலங்களை பூமாதேவி என்றே அழைப்பர். பூமாதேவி என்னும் சொல்லாடல் பூமியை தாய்மையியல்புள்ளதாகக் கருதியதால் ஏற்பட்டதாகும். மாட்டிற்கு குறி சுடும் போது 'பூ' என்னும் எழுத்தை பட்டியிலுள்ள சில மாடுகளுக்கு குறியாகச் சுடுவர். இதனை தமது வாழ்வியல் செயற்பாடுகளுக்குப் பக்கபலமாக விளங்கும் பூமிக்கு வழங்கும் கௌரவமாகக் கொள்கின்றனர். இவை தங்கள் வாழ்வுக்குத்

தேவையான விவசாய கால்நடை வழங்களை வழங்கி, அவற்றை பாதுகாக்கும் பூமியை தாய்மையியல்புள்ளதாகக் கருதியதன் வெளிப் பாடுகளாகவே விளங்குகின்றன.

கிழக்கிலங்கையில் நடைபெற்ற மரணச் சடங்கொன்றின் இறுதி நிகழ்வான 'சாம்பல் கரைத்தல்' என்னும் நிகழ்வில் இறந்தவரை எரித்த பூமியை வயல் நிலத்திற்கு ஒப்பானதாகக் கருதி வயலில் உள்ளது போன்று வரவைகளாகப் பிரித்து பிரிக்கப்பட்ட அந்நிலப் பகுதியை கலப்பையால் உழுது, அதில் விதையை விதைத்து நீர் ஊற்றி அதனைச் சுற்றி வேலியுமிடுகின்றனர்.[58] இச்சடங்கு 'இறந்த வரின் ஆன்மா குறித்த தரையில் தங்கியிருக்கின்றது; அவ்விடத்தில் விதைக்கப்பட்ட விதை தாவரமாக வளர்ந்து உருவாகும் போது தரையில் இருந்து இறந்தவரின் ஆன்மா தாவரத்திற்கு மாறி தாவரத்தில் நிலைகொள்ளும்' என்னும் இயற்கை தொடர்பான நம்பிக்கையால் மேற்கொள்ளப்பட்ட சடங்காகவே விளங்குகிறது.

கிழக்கிலங்கை மக்களின் வாழ்வியல் கட்டமைப்பில் இயற்கை பெறும் முக்கியத்துவம், இயற்கையுடன் தொடர்பான நம்பிக்கைகள் ஆகியன கிழக்கிலங்கையில் இயற்கை வழிபாடு முக்கியத்துவம் பெறுவதற்குக் காரணமாகிறது.

கிழக்கிலங்கை மக்கள் இயற்கைச் செயற்பாடுகள் ஒவ்வொன் றுடனும் ஒவ்வொரு தெய்வத்தைத் தொடர்புபடுத்தி வணங்கினர். மழையை வழங்கும் தெய்வமாக மாரியம்மன், கண்ணகியம்மன் ஆகிய தெய்வங்களையும், கால்நடைகளைப் பாதுகாக்கும் தெய்வமாக வதனமார் என்னும் தெய்வங்களின் தொகுதியையும், மீனுற்பத்திக் குரிய தெய்வமாக கடலாச்சியம்மனையும், வேட்டையாடுதலுக்கும் தேன் எடுப்பதற்குமுரிய தெய்வமாக மாறா என்னும் தெய்வத்தையும் வழிபட்டனர். இத்தெய்வங்கள் யாவற்றையும் இயற்கையுடன் தொடர்புடைய தெய்வங்களாகவும், இயற்கையிடம் இருந்து தமக்குத் தேவையான நன்மைகளைப் பெற்றுத் தரும் தெய்வங்களாகவும் கருதினர். இவற்றை வணங்குவதன் மூலம் இயற்கையுடன் இணைந்த தமது வாழ்வியலைப் பலப்படுத்திக் கொள்ளலாம் என நம்பினர்.

4. இயற்கைச் சமயத்தின் இயல்புகளைத் தாங்கிய தெய்வங்கள்

சி.மௌனகுரு அவர்கள் கிழக்கிலங்கையில் வழிபடப்படும் தெய்வங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது, அவற்றை மூன்று வகையாகப் பாகுபடுத்துகின்றார். அவை,

1. கிழக்கிலங்கையின் புராதன வணக்கத்திற்குரிய தெய்வங்கள்
2. வெளியிலிருந்து வந்த தெய்வங்கள்
3. பெரும் தெய்வங்கள்[59]

இங்கு குறிப்பிடப்படும் தெய்வங்களில் முதலிரு வகைப்பாட்டிலும் உள்ள தெய்வங்களே சடங்கு வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வங்களாக விளங்குகின்றன. அந்தவகையில் கிழக்கிலங்கையில் புராதன வணக்கத்திற்குரிய தெய்வங்களாக குமாரர், உத்தியாக்கள் (குழுவிலே இறந்த முன்னோர்கள்), மாறா (வேட்டையாடும் தெய்வம்), வதனமார் (மாடு கட்டும் தெய்வம்), பணிக்கம் (யானை கட்டும் தெய்வம்), வதனமாறா (மாடு கட்டுதலையும் வேட்டையாடுதலையும் செய்யும் தெய்வம்), பணிக்கமாறா (யானை பிடித்தலையும் வேட்டையாடுதலையும் செய்யும் தெய்வம்), செம்பனாச்சி, பெய்யனாச்சி, கடலாச்சி, கடற்பகுதி (இவை யாவும் கடல், மழை இவைகளைக் குறிக்கும் தெய்வங்கள்), காட்டுத் தெய்வம் (காட்டைப் பரிபாலிக்கும் தெய்வம்), தெவுத்தன் தெய்வம், குருநாகலத் தெவுத்தன், மாத்தளைத் தெவுத்தன், கடவத்தத் தெவுத்தன், அல்லன தெவுத்தன், பானகாவுற தெவுத்தன், பொல்லுக் காவுற தெவுத்தன், புள்ளிக் காறத் தெவுத்தன், மேச்சுக் குத்துற தெவுத்தன், மாநீலியா, மறமுந்த, குருவிலிமுந்த, எரிகணுமுந்த, முக்காட்டுத் தெய்வம், பட்டாணி, புள்ளிக்காரன், அம்மன், பத்தினியம்மன், ஆலாத்தித் தெய்வம் ஆகியனவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

வெளியிலிருந்து வந்த தெய்வங்களில் கண்ணகியம்மன், மாரியம்மன், கங்கையம்மன், கம்பகாமாட்சி, காளி, படபத்திரகாளி, மாநீலி, குடாநீலி, வீரவள், இந்துமாநாச்சி, நாமாச்சி, கடனாச்சி, பேச்சியம்மன், வீரபத்தினி, ஐயனார், விறுமவைரவர், வீரபத்திரன், காத்தான், பெரியதம்பிரான், நீலாசோதயன், நரசிங்கவைரவர், சிங்கநாதவைரவர், திரிசூலவைரவர், அனுமார் ஆகியன அடங்கும்.

சி.மௌனகுரு குறிப்பிடும் தெய்வங்களில் முதலாவது வகைக் குரியவை இன்று வேடபரம்பரையில் வந்தவர்களால் வழிபடப்படும் தெய்வங்களாக விளங்குகின்றன. இவர்களின் பிரதான தெய்வமாக குமாரர் விளங்குகின்றது. இவர்கள் தங்களின் சடங்கை 'குமார தெய்வச் சடங்கு' என்றே குறிப்பிடுவர். இச்சடங்கின் போதே மேற்குறிப்பிட்ட தெய்வங்கள் அனைத்தும் வெளிப்படுகின்றன. இதில் வதனமார் மாத்திரமே ஏனைய சமூகங்களினால் வழிபடப்படு கின்றது. வதனமார் மாட்டுப்பட்டியுடன் தொடர்புடைய தெய்வமாக உள்ளதால் மாட்டுப்பட்டி வைத்திருப்பவர்கள் இத்தெய்வத்தை வழிபடுவதில் ஆர்வம் காட்டுகின்றனர்.

வெளியில் இருந்து வந்ததாக சி.மௌனகுரு கருதும் தெய்வங்களே கிழக்கிலங்கையில் உள்ள முக்குவர், வேளாளர், கரையார், சீர்பாதக் காரர், நளவர், வண்ணார், பறையர், தட்டார், சக்கிலியர் ஆகிய சாதி களால் வழிபடப்படுகின்றன.

கிழக்கிலங்கையில் சி.மௌனகுரு குறிப்பிட்ட தெய்வங்களுடன் மேலதிகமாக திரௌபதியம்மன், கருமாரியம்மன், நாககன்னி, பரமநயினார், பெரியசாமி ஆகிய தெய்வங்களும் வழிபடப்படு கின்றன.

மக்கள் வழிபாட்டிற்குரியதாக பெருந்தொகையான தெய்வங் களை உருவாக்கியிருந்த போதும் கண்ணகியம்மன், மாரியம்மன், பேச்சியம்மன், காளி, கடலாச்சியம்மன், நாககன்னி, திரௌபதியம்மன், கருமாரியம்மன், குமாரர், நரசிங்க வைரவர், சுடலைவைரவன், பெரியதம்பிரான், பெரியசாமி, வீரபத்திரர், பரமநயினார் ஆகிய தெய்வங்களுக்கே கோயில் அமைத்து வழிபடுகின்றனர். இக்கோயில் களில் சடங்கு நடைபெறும் நாட்களில் மேற்குறித்த தெய்வங்களாக தெய்வமாக[60] அவற்றை வழிபடுவர். கிழக்கிலங்கையில் ஐயனார் சடங்கு வழிபாட்டு முறையில் வழிபடப்படுவதில்லை. கங்கையம்மன், கம்பகாமாட்சி, மாநீலி, குடாநீலி, வீரவள், இந்துமாநாச்சி, நாமாச்சி ஆகிய தெய்வங்களுக்கான சடங்கு வழிபாடு சமகாலத்தில் மிகவும் குறைவாகவே மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

இத்தெய்வங்களைவிட 'இருளன், மருளன், காடேறி, கரையாக்கன், குறும்பறையன், சுடலைவைரவன், கங்கைவைரவன், கல்யாண வைரவன், மோகினி, பிடாரி, பிச்சி, பிணந்தின்னி, பிள்ளைகொள்ளி

போன்ற தெய்வங்களும் சடங்கு வழிபாட்டில் இடம்பெறுகின்றன. இவற்றைக் கெட்ட பேய்கள் என்று அழைக்கின்றனர்[61] இத்தெய் வங்கள் தீமை செய்யும் இயல்புள்ளனவாக விளங்குகின்றன. சூனியம் செய்தல் போன்ற தீய நோக்கங்களுக்காக இத்தெய்வங்களே பயன் படுத்தப்படுகின்றன. மந்திரவாதி ஒரு தீய நோக்கத்திற்காக இத் தெய்வங்களை ஏவிவிட்டால் அந்நோக்கை நிறைவேற்றும் தன்மை யுடையன. இதனால் இவற்றை ஏவல் பேய்கள், ஏவல் தெய்வங்கள் என்று அழைப்பர். சடங்குக் கோயில்களில் தெய்வமாடும் தெய்வாதிகள் தம்மில் இத்தெய்வங்கள் வெளிப்பட்டாலும் இவற்றைத் தங்களில் வைத்து ஆதரிக்க விரும்புவதில்லை. இவை தங்களுக்கு உயிராபத்து போன்ற பெரிய தீங்குகளை விளைவிக்கும் என்னும் அச்சமே இதற்கான காரணமாகும்.

கிழக்கிலங்கை மக்களால் வழிபடப்படும் தெய்வங்களில் சில சாதியடிப்படையில் வழிபடப்படுகின்றன. இதனால் மக்கள் வழிபடும் தெய்வங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவர்கள் எச்சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பதை அடையாளம் காணக்கூடியதாக இருக்கும். இவ்வடிப்படையிலேயே மட்டக்களப்பு மான்மியம் சாதியடிப் படையில் தெய்வங்களை பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறது.

> 'உழவருக்குச் சிவனாமுடுக்கு மாரியம்மன்
> நளவருக்கு வயிரவனாம் நாடார்க்குக் கண்ணகையாம்
> தொழுவருக்குப் பிதுராம் தொண்டருக்கு வேலவனாம்
> மழுவருக்கு வீரபத்திரன் மறையோர்க்கு நான்முகனே
> வேந்தருக்கு மாலாம் வேடருக்குக் கன்னிகளாம்
> ஏந்துபணி செய்வோர்க்குக் காளி யாம் - நேந்துவைக்கின்
> முட்டன் முடுவன் முனிவரெவரார் வரினும்
> பட்டமது கட்டிவைத்தான் பாண்டிமன்னன் நிச்சயித்தான்' [62]

மட்டக்களப்பு மான்மியம் இவ்வாறு வரையறுத்தாலும் இங்கு குறிப்பிடும் சிவன், வேலன், நான்முகன் என்னும் தெய்வங்கள் கிழக்கிலங்கையில் சகல சமூகத்தினராலும் இன்று ஆகம முறைப்படி வழிபடப்படுகின்றன. உழவர்கள் கண்ணகியம்மனையும் மாரியம் மனையும் வழிபடுகின்றனர். நளவர் நரசிங்கவைரவரையும், மீன்பிடித் தொழிலில் ஈடுபடுவோர் கடலாச்சியம்மனையும், வண்ணார் பெரிய தம்பிரான், பரமநயினார் ஆகிய இரு தெய்வங்களையும், வேடர்

குமாரர், பெரியசாமி ஆகிய இரு தெய்வங்களையும், பொற்கொல்லர் காளியையும், சக்கிலியர் கருமாரியம்மனையும், பறையர் சுடலை வைரவனையும் வழிபடுகின்றனர். இருந்தும் இன்று வண்ணார், வேடர்களினால் வழிபடப்படும் தெய்வங்களைத் தவிர்ந்த ஏனைய தெய்வங்கள் யாவும் கிழக்கிலங்கையில் சகல சமூகங்களினாலும் பரவலாக வழிபடப்படுகின்றன.

கிழக்கிலங்கை மக்களால் வழிபடப்படும் தெய்வங்களை அவற்றின் இயல்புகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு மூன்று வகையாகப் பாகுபடுத்தலாம். அவை,

1. பேய் (பிசாசு, ஆவி)
2. தேவதை
3. தெய்வம்

என்பனவாகும். பேய் என்பது கெட்ட ஆவிகளைக் குறிக்கும். இவை காடுகளிலும் சுடலையிலும் வாழும். இவற்றுக்கு நிரந்தரமான கோயில்கள் இல்லை. இவை வஞ்சகமானவையாகவும் துன்பப் படுத்துபவையாகவும் இருக்கும். இவை மக்களைத் துன்பப்படுத்தும் ஆற்றல் வாய்ந்தவை என நம்பப்படுகிறது.[63] திரிபுவன் கபூர் அவர்கள் ஆவிகளை மேலும் இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கின்றார். அவை,

1. தீங்கு விளைவிக்கும் கெட்ட பேய்கள்
2. நன்மை விளைவிக்கும் கெட்ட பேய்கள்

என்பனவாகும். தீங்கு விளைவிக்கும் கெட்ட பேய்கள் தங்கள் கெட்ட செயற்பாடுகளால் கீழானவையாகக் கருதப்படுகின்றன. கிராமத்த வர்களுக்கு உதவாது போவதால் அவை கெட்டவையாகக் கொள்ளப் படுகின்றன. நன்மை விளைவிக்கும் கெட்ட பேய்கள் தவறு செய்யும் கிராமத்தவர்களுக்கு துன்பம் கொடுத்தாலும் சில வேளைகளில் அவர்களுக்கு உதவி புரிகின்றன. அப்பாவி மக்களுக்கு உதவி புரிவதும் தீங்கு விளைவிப்போர்க்கு இன்னலைக் கொடுப்பதும் இப்பேய்களின் பிரதான செயற்பாடாக விளங்குகிறது.[64] தீங்கு விளைவிக்கும் கெட்ட பேய்கள் சகலருக்கும் தீங்கு செய்வதையே நோக்காகக் கொண்டவை. நன்மை விளைவிக்கும் கெட்ட பேய்கள் அப்பாவிகளுக்கும் தீங்கு செய்யாதவர்களுக்கும் நன்மை செய்வதையும் தீங்கு செய்பவர்களுக்குத்

தீங்கு செய்வதையும் நோக்காகக் கொண்டுள்ளன. இந்நிலையில் இவ்விரு பேய்களும் மக்களுக்கு துன்பத்தைக் கொடுப்பதாலும் துன்பகரமான தன்மைகளைக் கொண்டமைந்துள்ளதாலும் கெட்ட பேய்களாகக் கொள்ளப்பட்டன.

தேவதை என்பது அருளும் இயல்புடைய ஆவிகளைக் குறிக்கிறது. சுடலைமாடன், துர்க்கை, கல்யாணவைரவர் போன்றன இவற்றுக்கு உதாரணமாகக் கொள்ளப்படத் தக்கவை. சுடலைமாடன் சுடலையில் நிரந்தரமாகத் தங்கியிருந்து அருளும் ஒரு தெய்வம். துர்க்கை காளியின் வடிவம் அல்லது இறந்து போன ஒரு விதவையின் ஆவியாகும். கல்யாணவைரவர் வைரவரின் கீழான ஒரு வடிவம். இவை பேய் போன்றே சுடலையில் வசிப்பவை.[65] பேயும் தேவதையும் அவற்றின் இயல்புகளில் ஒற்றுமையுடையனவாக விளங்கினாலும் பேய்கள் மக்களுக்கு துன்பத்தை ஏற்படுத்தும், தேவதைகள் மக்களுக்கு நன்மைகளை விளைவிக்கும். இவ்வியல்பின் அடிப்படையில் இரண்டும் வேறுபடுகின்றன.

இத்தெய்வங்களில் காணப்படும் இன்னொரு பண்பு இவை இருமுக உணர்ச்சிப் போக்குடையனவாக விளங்குவதாகும். உதாரண மாக மாரியம்மன் என்னும் தெய்வத்தை நோக்கினால் சின்னமுத்து நோயுடன் தொடர்புடைய தெய்வமாக விளங்குகின்றது. கிராமிய மக்கள் சின்னமுத்து நோய் மாரியம்மனின் சீற்றத்தால் ஏற்படுகிறது என்றும் அந்நோயிலிருந்து விடுபட வேண்டுமாயின் மாரியம்மனை வழிபட வேண்டும் என்றும் நம்புகின்றனர். 'சின்னமுத்து நோயி லிருந்து காப்பாற்றும் மாரியம்மனே கிராமத்தவர் தவறிழைக்கும் போது சின்னமுத்து நோய் ஏற்படுவதற்கும் காரணமாக அமைகிறாள். இதனால் சின்னமுத்து நோயாளர்கள் மாரியம்மன் தங்களைப் பிடித்துள்ளாள் என நம்புகின்றனர். ஏனெனின் அதனை ஏற்படுத்தும் சக்தியும் அதனைக் கட்டுப்படுத்தும் சக்தியும் அத்தெய்வத்திடம் உள்ளதே இதற்கான காரணமாகும்'.[66] இந்நிலையையே இரு முக உணர்ச்சிப் போக்குநிலை என்கின்றனர். இதனால் கிழக்கிலங்கை மக்கள் சடங்கு வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வங்களை ஆவேசம் நிறைந்த வையாகக் கருதுகின்றனர். இத்தெய்வங்களை மக்கள் வழிபடுவதற்கு நன்மைகளை அடைதல், தீமை வராது பாதுகாத்தல் என்னும் இரண்டு காரணங்களும் முதன்மையானவையாக விளங்குகின்றன.

வளர்ச்சியடைந்த சமயங்களில் ஆண் தெய்வங்கள் சர்வ வல்லமை கொண்டவையாகவும், அவையே பிரதான தெய்வங்களா கவும் விளங்க, பெண்தெய்வங்கள் அவற்றுக்கு கட்டுப்பட்டவையாக விளங்குகின்றன. ஆனால் சடங்கு வழிபாட்டில் பெண்தெய்வங்களே ஆளுமை மிக்கனவாக விளங்குகின்றன. சடங்கு வழிபாட்டில் பெண் தெய்வங்களை முதன்மைப்படுத்துவதற்கான காரணமாகப் புராதன மனிதனின் வாழ்வியல் நோக்கையே கொள்ளவேண்டும்.

இயற்கையின் பல்வேறு செயற்பாடுகளுக்கும் முகங்கொடுத்து அவ்வியற்கைச் சூழலில் வாழ்ந்த புராதன மக்களின் வாழ்வியல் நோக்கங்களில் அடிப்படையானதாக இயற்கைச் சூழலில் இருந்து தங்கள் உயிரைப் பாதுகாத்து வாழுதல் விளங்கியது. இயற்கையை மனிதன் தனித்து நின்று எதிர்கொள்வதை விட கூட்டாக எதிர் கொள்ளும் போது இயற்கையை தமது கட்டுப்பாட்டிற்குள் இலகு வாகக் கொண்டுவர முடிந்தது. இதனாலேயே புராதன மனித சமூகம் கூட்டாக வாழ்ந்தது. கூட்டாக வாழ்ந்த மனித சமூகம் தமது குழுவின் எண்ணிக்கையைப் பெருக்கி மிகப்பெரிய மனிதக் குழுவாக மாறும் போது அக்குழுவுக்கு இயற்கையிலிருந்து வரும் பாதிப்புக்களும் ஏனைய மனிதக் குழுக்களால் ஏற்படும் பாதிப்புக்களும் குறைவாக இருந்தன. இதனால் குழந்தைகளை ஈன்று தமது குழுவினரின் எண்ணிக்கையைப் பெருக்கும் பெண் ஒவ்வொரு மனிதக் குழுவிலும் முக்கியத்துவம் உடையவளாகக் கொள்ளப்பட்டாள்.

இன்னொரு நிலையில் புராதன மனிதனுக்குத் தங்களின் குல விருத்தி முக்கியத்துவம் உடையதாக விளங்கியது போன்று அவர் களின் ஏனைய உற்பத்திகளான தாவர உற்பத்தி, விலங்குற்பத்தி போன்றவற்றையும் பெருக்கவேண்டிய ஒரு தேவையிருந்தது. இவை தங்களின் உணவுத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்வதற்கு அவசியமானதாக இருந்தன. பெண்களால் தங்கள் குலம் விருத்தி பெறுவது போன்று பெண் தெய்வங்களால் தங்களின் பொருள் உற்பத்தியை அதிகரிக்க முடியும் என நம்பினர். ஏனெனில் 'மீள் படைப்பாற்றல் பெண்களால் மட்டுமே சாத்தியமாகிறது. எவ்வாறு சந்ததித் தொடர்ச்சியும், மக்கள் தொகைப் பெருக்கமும் தாயிலேயே தங்கியிருக்க வேண்டியதாகிறதோ அவ்வாறே, உள்ளவை அனைத்திற்கும், அதன் தொடர்ச்சிக்கும் தாய்மையே ஏது என்ற ஒப்பீட்டுப் பிரமாணத்தின் அடிப்படையில்

தெய்வங்களும் பெண்களாகவே உருவகிக்கப்பட்டன.'[67] இந் நம்பிக்கை பெண்தெய்வ வணக்கம் முக்கியத்துவப்படுவதற்கு ஒரு காரணமாகியது. இதற்கு பட்டாச்சாரியார் தரும் கோட்பாட்டு ரீதியான விளக்கம் இவ்வாறு அமைகின்றது. 'தங்கள் சொந்த அனுபவங்களின் அடிப்படையில் தங்களைச் சுற்றியுள்ள பொருட்களை அணுகி வாழ்க்கை குறித்த ஒரு நடைமுறைத் தத்துவத்தை பழங்கால மக்கள் உருவாக்கினார்கள். இம்முயற்சியில் அவனுக்குக் கிடைத்த ஒரே விதியாக 'ஒப்புமை' அல்லது 'ஒத்திசைவு' விதி (Principle of Analogy) அமைந்தது. வேறுபட்ட பொருட்களுக்கிடையில் காணப்படும் சில பண்புக் கூறுகளின் ஒத்த தன்மையினை அடிப்படையாகக் கொண்டே இவ்விதி உருவாக்கப்பட்டது. இதன் அடிப்படையில்தான் இயற்கை உற்பத்தியை மனித உற்பத்தியின் வடிவில் கண்டான். இதன்படி மானிடத்தாயின் வடிவமாக பூமித்தாய் அமைந்தாள்'.[68] இவ்வாழ்வியல் நோக்கங்களுடன் தொடர்புடையதாகவே பெண் தெய்வங்களின் முக்கியத்துவத்தை நோக்கவேண்டியுள்ளது.

தாய்த்தெய்வ (பெண்தெய்வ) வழிபாட்டிற்கு தாயையும் சேயையும் இணைக்கின்ற வாழ்திறனுடைய உறவுமுறையும் ஒரு காரணமாக அமைகிறது. 'தாய்க்கும் சேய்க்கும் இடையேயான உறவுநிலையில் காதல் அல்லது சிற்றின்பமும் அடிப்படையானது... தகப்பன் அதிகாரம் மிக்கவராகவும் தலைமைத்துவப் பண்புடைய வராகவும் விளங்குகின்றார்' குழந்தை தாயுடன் அன்பாக இருக்கும் அதேநேரம் தந்தையை பயப்படுகின்ற வெறுக்கத்தக்கவராக கருது கின்றது'.[69] தங்களின் நடைமுறை வாழ்வில் ஆண்களை அதிகாரம் மிக்கவர்களாகவும், தங்களின் விருப்பங்களை, தேவைகளைச் சொல்வதற்கு தயக்கப்படுபவராகவும் கருதிய மக்கள் பெண்களைத் தங்களுடன் நெருக்கமானவர்களாகக் கொள்ளும் மனநிலையும் உள்ளது. ஆண்களைவிடப் பெண்கள் தங்களின் தேவைகளை நிறை வேற்றுவார்கள் என்ற இந்நம்பிக்கை பெண் தெய்வ வழிபாடு முக்கியத் துவப்படுவதற்கான உளவியல் ரீதியான காரணமாக அமைந்திருந்தது. வீரபத்திரன், வைரவன், பெரியதம்பிரான் போன்ற இயற்கைச் சமயத் திற்குரிய தெய்வங்கள் அவர்கள் வழிபடும் மாரி, கண்ணகி போன்ற தெய்வங்களுடன் ஒப்பிடும் போது கோபம் நிறைந்தவையாகவும், சாந்தப்படுத்த முடியாத தெய்வங்களாகவும் கருதப்படும் நிலை

இதனை மெய்ப்பிக்கத்தக்க சான்றாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது. பெண்தெய்வங்களை அம்மா, தாயே எனப் போற்றி வழிபடுவதும், ஆண்தெய்வங்களுக்குப் பயந்து ஒதுங்கிநின்று அச்சத்துடன் தங்களின் குறைகளை மக்கள் கூறுவதும் நாம் சடங்கு வழிபாட்டில் கண்கூடாகக் காணக்கூடியதே. தங்களைக் குழந்தையாகவும் தாம் வழிபடும் பெண் தெய்வங்ளைத் தாயாகவும் கருதுவதால் தாய் குழந்தையைக் காப்பது போன்று தாம் வழிபடும் பெண் தெய்வங்கள் தம்மைக் காக்கும் என மக்கள் நம்புகின்றனர். வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் மாரியம்மனாகத் தெய்வமாடும் தலைத்தெய்வாதி குழந்தைகளை மார்போடு அனைத்துத் தாலாட்டியதையும், அப்போது பூசாரியால் தாலாட்டுப்பாடல் பாடப்பட்டதையும் ஆய்வாளரால் அவதானிக்க முடிந்தது. இதனை கிழக்கிலங்கை மக்கள் தாம் வழிபடும் தெய்வங் களை தாய்மையியல்பு உடையவையாகக் கொள்வதற்கான சிறந்த உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

5. வழிபாட்டிடம்

வழிபாட்டிடங்கள் புனித இடங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. எந்த இடம் கடவுள் வழிபாட்டிற்குரிய இடமாக உள்ளதோ அந்த இடம் புனிதத் தன்மையுள்ள இடமாக உயர்ச்சி பெறும். புனித விடயம் (Hierophny) புனித இடத்தின் தோற்றத்திற்கு அடிப்படையானது. புனித இடம் அல்லது வழிபாட்டிடம் என்பது தனியே எழும் ஒரு கருத்தியலல்ல. அது பல்வேறு பொருட்களின் பகுதியாகவே காணப் படும். பல்வேறு காலப்பகுதியிலும் காணப்படும் விலங்குகள், தாவரம், அங்கே வாழ்ந்திருந்து ஆட்சி செய்து சிலவற்றை உருவாக்கி அங்கு காலத்திற்கு காலம் இடம்பெறும் விழாக்களில் பங்குபற்றி அம்மக்களுக்கே உரியவர்களான ஐதீக வீரர்கள், இவை எல்லாவற்றி லிருந்தும் எழுச்சி பெறும் உணர்ச்சிகள் ஆகிய பல்பொருட் கூட்டொரு மையிலிருந்தே புனித விடயம் உருவாகின்றது.[70] குறித்த இடத்தில் புனித விடயம் அமைந்திருப்பதால் அவ்விடம் புனித இடமாகக் கருதப்பட்டு வழிபாட்டு இடமாக காலவோட்டத்தில் எழுச்சிபெறும். பல்வேறு பொருட்களின் கூட்டிணைவு என்பதை உள்ளூர் குலமரபுச் சின்ன மையம் (The Local totam centre) என்றும் பங்குபற்றுபவர்களின்

நேரடியான பிணைப்பு என்றும் குறிப்பிடலாம். குறிப்பிட்ட வடிவிலான ஐதீகத்தையும் குலமரபுச் சின்னத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு யார் தொடக்க காலத்திலிருந்து குறித்த இடத்தில் வாழ்ந்தார்களோ அவர்களால் பிற்காலத்தில் குலமரபுச் சின்ன மையமாகக் குறித்த இடம் உருவாக்கப்படுகிறது. அந்த இடத்திலேயே மனிதனுக்கு எவ்வாறு தானாகவே தனக்குரிய போசாக்கைப் பெற்றுக்கொள்வது, எவ்வாறு ஒரு நிலையான உணவு விநியோகத்தை உறுதியாக வழங்குவது என்பன போன்ற விடயங்கள் கற்பிக்கப்பட்டன. அத்துடன் எல்லா வகையான சடங்குத் தொடர்புகளும் உணவுக் கொண்டாட்டங்களும் குறிப்பிட்ட வரையறையில் இவ்வழிபாட்டுப் பிரதேசத்தில் நடைபெற்றது. இப்புனித இடம் தொடர்பான கருத்துநிலை புராதன மனிதன் தொடர்பான கருத்துநிலையுடன் தொடர்புடையதாக இருந்தது.

குறித்த ஒரு இடத்தில் தெய்வப்பண்பு உருவாக்கப்பட்டிருப்பதே அவ்விடம் நிரந்தரமான புனித விடயங்களை உள்ளடக்கிய இடமாக இருப்பதற்குக் காரணமாக அமைகிறது. இவ்வடிப்படையிலேயே வெலிவிய (Bolivian) இனக்குழுவினர் தமக்குத் தேவையான சக்தியை மீளப் பெறுவதற்கும், உயர் வாழ்திறத்தைப் பெறுவதற்கும் குறித்த அவ்விடத்திற்குச் செல்லவேண்டும் என நம்புகின்றனர். அவ்விடத்தில் அவர்களின் மூதாதையர்களின் பிறப்பிடம் அமைவதால் அவ்விடத்தைப் புனித விடயங்களை உள்ளடக்கிய இடமாகக் கருதுவதே இதற்கான காரணம்.[71] புனித விடயங்களை உள்ளடக்கியதாகக் கருதப்படும் அவ்விடம் சமயச் சார்பற்ற இடத்தைப் போலல்லாது தூய்மையானதாக இருக்கும். அப்புனிதத் தன்மை அவ்விடத்தில் எதிர் காலத்திலும் தொடர்ந்துகொண்டிருக்கும். புனிதமான விடயங்கள் மீண்டும் மீண்டும் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும். அவ்விடம் நிறைந்த வளத்தை உடையதாகவும், உயர் சக்தியையும், புனிதத் தன்மையையும் உடையதாகவும் இருக்கும். அவ்விடத்திற்கு நுழையும் வல்லமையற்ற ஒருவன் கூட தான் மீண்டும் வல்லமையைப் பெறுவதற்குரிய சக்தியை இலகுவாகப் பெற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாகவிருக்கும். அவ்விடத்திலுள்ள சக்தியையும் வழிபாட்டையும் குறித்த அப்பிரதேசத்திற்குரிய சமூகமே தன்வசம் வைத்திருக்கும். ஏனைய சமூகங்கள் அதில் பங்குபோட அனுமதிக்கப்பட மாட்டார்கள். அவர்களும் (ஏனைய

சமூகத்தினர்) புனித விடயங்களை உடைய தங்களின் மூதாதையர் வழிவந்த வழிபாட்டிடத்தை வைத்துப் பேணுவார்கள். இந்நிலையில் புனித இடம் குறித்த சமூகத்தின் தொடர்பாடலுக்கும் வழிபாட்டிற்கும் உரியதாக கட்டமைக்கப்படுகிறது.

புனித இடம் பாரம்பரியமாக மக்கள் குழுங்களுக்கிடையே கைமாறப்பட்டு மரபுவழி உரிமையாக கடத்தப்பட்டு வரும். பாறைகள், நீரூற்றுக்கள், குகைகள், மரங்கள் போன்றனவே ஆரம்ப காலத்திலிருந்து வழிபாட்டிற்குரிய நிலையான புனித இடங்களாக இருந்தன. சமூகங்களினுடைய இவ்வழிபாட்டிடங்கள் தன்னியக்கமாகவே புனிதமான விடயத்தைச் சுட்டி நிற்கின்றன. இவை மனிதனுக்கு வெளியில் இருந்து வரவில்லை, அவை மனிதனாலேயே உருவாக்கப்பட்டன.

புனித இடம் மனிதனால் தெரிவு செய்யப்படுவதல்ல, அது மனிதனால் கண்டுபிடிக்கப்படுவது. இன்னொரு விதத்தில் சொன்னால் மனிதனுக்கு வெளிப்படுவது. எல்லா வழிபாட்டிடங்களும் கடவுள் வெளிப்பாட்டுத் தோற்றத்தால் தெய்வப் பண்புள்ளதாக்கப்படுகிறது என றொபெட்சன் சிமித் (Robertson Smith) குறிப்பிடுவார்.[72] ஒரு இடம் தெய்வப் பண்புள்ளதாக்கப்படுவதற்கு அவ்விடத்தில் கடவுள் பிரசன்னம் ஏற்படுத்தப்பட்டு இருப்பது மட்டும் காரணமன்று. புனிதர்கள், துறவிகள், பொதுவாகச் சில மனிதர்களின் உறைவிடங்களும் தெய்வப்பண்பு உள்ளதாக ஆக்கப்படலாம். ஒரு புராணக் கதையின் படி ஒரு முஸ்லீம் துறவி எல் ஹமீல் (EL. Hemel) என்னும் இடத்தை 16ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் கண்டுபிடித்தார். அவர் பயணம் செய்து இரவாகியதும் ஒரு நீரூற்றுக்கு அருகாமையில் தனது பயணத்தை நிறுத்தி ஓய்வெடுக்கக் கருதி தான் ஊன்றி வந்த தடியை அவ்விடத்தில் குத்தி ஓய்வெடுத்தார். அடுத்தநாள் தனது பயணத்தைத் தொடங்குவதற்காகத் தடியை நிலத்திலிருந்து பிடுங்கினார். அப்போது அதன் அடிப்பகுதியில் இருந்து தளிர்கள் வந்திருப்பதைக் கண்டார். இவ்வாறான செயற்பாட்டிற்கு கடவுள் இருப்புடன் தொடர்பான இடமாக குறித்த இடம் உள்ளதே காரணம் எனக் கருதி அவ்விடத்தை அவர் தனது இருப்பிடமாக ஆக்கிக் கொண்டார். பிற்காலத்தில் அவ்விடம் ஒரு புனித இடமாக உயர்வு பெற்றது. இவ்வாறே துறவிகள் வாழ்ந்த, வணங்கிய, புதைக்கப்பட்ட இடங்கள் புனித இடங்களாக

மாற்றப்படுகின்றன. அவ்விடங்கள் புனிதம் இல்லாத பகுதிகளி லிருந்து துண்டித்து வேறுபடுத்தப்படுகின்றன. இதற்காக அவ் விடத்தைச் சுற்றி வேலியிட்டு கற்களால் அணையிட்டு வேறுபடுத்து கின்றனர்.

புனித இடம் சுவராலோ, கற்களால் வட்டமாக அமைத்தோ வேலியிட்டு உருவாக்கப்படும். இது மிகவும் புராதன மனிதனால் உருவாக்கப்பட்ட வழிபாட்டிடத்தின் வடிவமாகும். மொகஞ்ச தாரோவில் இவ்வமைப்பைச் சிறப்பாகக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. வேலியிடும் மரபு புனித விடயம் அவ்விடத்தில் தொடர்ந்திருப் பதையே குறிக்கின்றது. இன்னொரு விதத்தில் சமயத்திற்கு எதிரான வர்களில் இருந்து புனித இடத்தின் புனிதத்துவத்தை தொடர்ந்து பாதுகாத்தல் காரணமாக அமைகிறது. வேலியிடுவதன் மூலம் சமயத்திற்கு எதிரானவர்களால் ஏற்படும் பாதிப்புக்களில் இருந்து புனித இடத்தைத் தொடர்ந்து பாதுகாக்க முடிகிறது. இதனாலேயே நகருக்கு வேலியிடுவது ஒரு மந்திர ரீதியான பாதுகாப்பாகக் கருதப் படுகிறது. வேலியிடுவதன் மூலம் மக்களை ஆவிகள், பேய்களில் இருந்து பாதுகாக்க முடியும் எனக் கருதுகின்றனர். இதனாலேயே இந்தியாவில் தொற்று நோய்கள் பரவும் காலத்தில் ஒரு வட்டம் கிராமத்தைச் சுற்றி உருவாக்கப்படுகிறது. ஏனெனில் நோயுற்றவர் களை கெட்ட ஆவிகள், பேய்கள் தாக்காது தடுப்பதற்கே இது அமைக்கப்படுகிறது. இவ்வாறான மந்திர வட்ட வடிவம் அநேகமான சமயச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் பொதுவான வடிவமாகவே விளங்குகின்றது. இது புனித இடம் (Sacred) புனிதமற்ற இடம் (Profane) என்னும் இரு பிரதேசங்களை வேறுபடுத்திக் காட்டுவதற் குரிய ஒரு கட்டமைப்பாகவே விளங்குகிறது.[73]

வழிபாட்டிடங்கள் புனிதமானதாகவும், வழிபாட்டுக்குரிய சிறப்புப் பண்புகளைக் கொண்டனவாகவும் விளங்குகின்றன. இவை வரலாற்று ரீதியாகவும், இயற்கையியல்பாலும் சமூகத்தால் முக்கியத்து வப்படுத்தப்படும் இடங்களாக விளங்குகின்றன. இவ்வாறான இடங்களாக நீரூற்று, ஆறு குறுக்கிட்டுப் பாயுமிடம், அறுவடை செய்யும் இடம், மரங்கள், மலை அல்லது குன்று போன்றன விளங்கு கின்றன.[74] இவ்விடங்களை வழிபாட்டிடங்களாகத் தெரிவுசெய்வ தற்கு மக்களின் வாழ்வியல் காரணங்களும் அடிப்படையானதாக

அமைகின்றன. இதன்படி மலை எதிரிகளிடம் இருந்து பாதுகாத்துக் கொள்வதற்குப் பொருத்தமான இடமாகவும், மரம் (விருட்சம்) மக்கள் தங்களின் சமூக, வியாபாரச் செயற்பாடுகளுக்காகக் கூடுவதற்குப் பொருத்தமான இடமாகவும் விளங்கியது.

வழிபாட்டிடங்கள் உலகின் இதயமாகவும், முத்திக்கு உரிய தொன்றாகவும் கொள்ளப்படுவதால் இவற்றை உலகின் மையமாகக் (Centre of the world) கருதினர். மையம் பற்றிய கருத்து முத்தியைக் குறிக்கின்றது. இவற்றுடன் இணைந்த பலிபீடம், கோயில் என்பன பிற்காலத்திலேயே தோற்றமடைகின்றன. இவற்றின் இணைவே வழிபாட்டிடத்தின் முன்மாதிரியான தோற்றமாக அமைகின்றது. எல்லாவிதமான தூய்மைக் கேடுகளையும் அகற்றி ஆகாயத்திற்கும் பூமிக்கும் இணைப்பை வெளிப்படுத்தும் விதத்தில் இவை அமைக்கப் பட்டதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. பலியிடுவதற்காக வேதமரபில் கட்டியெழுப்பப்பட்ட பலிபீடம் கூட மேற்குறித்த இவ்விடயங் களையே சுட்டிநிற்கின்றது. இப்பலிபீடம் உலக உருவாக்கத்தின் குறியீடாகக் கொள்ளப்பட்டது. தாந்திரிகப் பாரம்பரியத்தில் வரும் 'மண்டலம்' என்னும் அமைப்பு முத்தி, குறியீட்டு ரீதியான தெய்வங் களின் இருக்கை என்னும் அர்த்தங்களைக் கொண்டமைந்துள்ளது. இதன் வேறுபட்ட பல தளங்களும் உலகின் பல நிலைகளுடனும் சுவர்க்கத்தின் பல நிலைகளுடனும் தொடர்புபடுத்தப்படுகிறது. இவ்வழிபாட்டிடங்கள் பூமிக்கும் சுவர்க்கத்திற்கும் இடையே இணைப்பை ஏற்படுத்தி நிற்கின்றன என நம்பப்படுகிறது.

6. வழிபாட்டு முறை

தங்களின் இருத்தலுக்கு அத்தியாவசியமானவையாக விளங்கிய இயற்கையின் பகுதிகளுக்குப் புனிதத்துவமளித்து, அவற்றைத் தெய்வமாக வணங்கிய புராதன மனிதன் அவற்றை வணங்குவதற்குக் கடைப்பிடித்த வழிபாட்டு முறையாகச் சடங்குகள் விளங்குகின்றன. சடங்குகளின் தோற்றம் இயற்கைச் சமயத்தின் தோற்றத்துடன் தொடர்புடையது. புராதன கால சமூக இயக்கத்தில் முக்கியத்துவம் பெற்ற சடங்குகள் அச்சமூகம் பல வளர்ச்சிக் கட்டங்களைத் தாண்டிய பின்னும் இன்றுவரை நிலவுகின்றன.

சடங்கு தொடர்பாகக் குறிப்பிடும் பிரிட்டானிக்கா கலைக் களஞ்சியம் (Encyclopaedia Britannica)

> பாரம்பரிய நடத்தைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட சமூகங் களில் குறிப்பாக அவதானிக்கக் கூடிய நடத்தை சடங்குகளாகும். இச்சடங்குகள் மனிதனின் நடத்தையை விளக்கும் ஒரு வழி யாகவும் விளங்குகின்றன[75]

எனக் குறிப்பிடுகின்றது. இவ்விளக்கத்திலிருந்து இரு விடயங்கள் வெளிப்படுகின்றன. ஒன்று சடங்குகள் மனிதனின் பாரம்பரிய நம்பிக்கைகளுடன், நடத்தைகளுடன் தொடர்புடையது. மற்றயது சடங்குகள் மனிதனின் வாழ்வியற் செயற்பாடுகளுடன் தொடர்பு டையனவாக விளங்குகின்றன என்பது. இன்று நிகழ்த்தப்படும் சடங்குகளை அவதானித்தால் அவை பாரம்பரியத்தைப் பேணும் சமூகங்களினால் மூதாதையர் செய்த சடங்குகளை அதே முறையில் மாற்றமின்றிச் செய்யவேண்டும் என்னும் நோக்கோடு செய்யப்பட்டு வருவதை அவதானிக்கலாம். இதையே சடங்குகள் பற்றிக் குறிப்பிடும் துர்கைம் 'சடங்கு நடைமுறை ஏற்கனவே தீர்மானிக்கப்பட்டதொரு செய்கை'[76] எனக் குறிப்பிடுவார்.

சடங்கு வழிபாட்டில் ஈடுபடும் சமூகங்களுக்கு தாம் நிகழ்த்தும் சடங்குகளுக்கான விளக்கம் புரியாத போதும் தம் மூதாதையர் செய்த அதேமுறையில் செய்யவேண்டும் என்னும் வேட்கையுடன் சடங்குச் செயற்பாடுகளைத் தொடர்கின்றனர். இன்றைய சமூகங்களில் சடங்குகளுக்கும் மக்களின் வாழ்க்கைச் சூழலுக்கும் தொடர்பற்ற நிலை நிலவுவதைப் பெரும்பாலான சமூகங்களில் அவதானிக்கலாம். இருந்தும் இச்சமூகங்களில் நிலவும் பாரம்பரிய வேட்கையே சடங்கு களின் இருப்புக்கு அடிப்படையாகிறது. பாரம்பரிய மரபுகளில் நம்பிக்கையற்ற, பாரம்பரிய மரபுகளைப் பேணாத சமூகங்களில் சடங்குகள் நிலைகொள்வதற்கான சாத்தியக்கூறுகள் குறைவாகவே இருக்கும். ஏனெனில் சடங்குகள் பாரம்பரிய நம்பிக்கைகளுடன் தொடர்புடையதாக விளங்குவதே இதற்கான காரணமாகும். புராதன சமூகங்களில் அவர்களின் வாழ்வியலை எதிர்கொள்வதற்கு உரியதொரு சாதனமாக விளங்கிய சடங்குகள் இன்றைய சமூகங்களில் பாரம்பரிய நம்பிக்கை காரணமாகவும், பாரம்பரியம் பேணும் நோக்குடனும்

முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. புராதன கால வாழ்க்கை முறையில் இருந்து மாற்றமடையாத சமூகங்களுக்கு அவர்களின் வாழ்வியல் தேவைகளை நிறைவேற்றுவதற்கு இன்றியமையாத சாதனமாகவும், புராதன வாழ்க்கை முறையில் இருந்து மாற்றமடைந்த சமூகங்களுக்குப் பாரம்பரியங்களைப் பேணும் ஒரு வடிவமாகவும் சடங்குகள் அமைகின்றன.

புராதன சமூகத்தில் சடங்கு தோற்றுவதற்கான தேவை தொடர்பாக பேராசிரியர் ஜேம்ஸ் குறிப்பிடும் போது

> கூட்டு வாழ்க்கையிலிருந்து மக்கள் இயற்கையதீதச் சக்திகளின் துணைக்கொண்டு பொது நலனுக்காகப் பாடுபட்டதையே சடங்குகள் குறித்து நிற்கிறது. உணவு தேடுதல், பிறப்பு, சந்ததி விருத்தி, இறப்பு முதலிய எந்தத் துறையிலாயினும் சரி மக்கள் நலனுடன் இவ்வுலகிலும் பின்னரும் வாழ விரும்பியதை மந்திர மரபு காட்டுகிறது. எனவே மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையிற்றோன்றிய ஆபத்தான, கவர்ச்சிகரமான, கவலைக்கிடமான அனுபவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூட்டு வாழ்க்கைப் பண்பினைப் பெற்று அதிலே காணப்பெறும் சிக்கல்கள், இன்னல்கள், தண்டனைகள் ஆகியவற்றைச் சமாளிக்கும் வகையிலே தோன்றினவே சடங்குகள்[77]

எனக் குறிப்பிடுவார். ஜேம்ஸ் அவர்களின் விளக்கம் இயற்கைச் சூழலில் பல்வேறு இன்னல்களுக்கும் முகங்கொடுத்து வாழ்ந்த புராதன மனிதன் தனது வாழ்வியலை முன்னெடுப்பதற்காகத் தோற்றுவித்ததே சடங்குகள் என்பதை விளங்குகின்றது.

புராதன மனிதனுக்கு இருந்த அடிப்படையான தேவைகளில் ஒன்றாக உயிர் வாழ்வதற்குத் தேவையான உணவைப் பெற்றுக் கொள்ளல் அமைந்திருந்தது. இதனால் 'சடங்குகள் புராதன சமூகத்தில் உழைப்பின் முன்னதாக அல்லது உழைப்பு முடிந்தபின் அதைப் போன்று செய்வதாகக் காணப்பட்டது. இவை மனிதனின் செயல் திறனை மேம்படுத்தும் புறநிலை நோக்கத்தோடு வளர்க்கப்பட்டன. இதன்போது அவற்றின் வளர்ச்சி, அவற்றைச் சேகரித்தல், அவற்றின் சிறப்புப் பழக்கவழக்கங்கள், சில வேளைகளில் அவற்றைப் பிடிக்கும் முறை, கொல்லும் முறை ஆகியவற்றைக் கூத்துப் பாணியில் அபிநயித்தல் முக்கியம் பெற்றன. புராதன மக்களால் நிகழ்த்தப்பட்ட

சடங்குகளில் பிற்காலத்தில் தம் குலமரபுச் சின்னங்களில் குடி கொண்டுள்ளதாகக் கருதும் இறந்துபோன தம் முன்னோர்களை நோக்கி, தற்போது உயிருள்ள குலத்தினரைக் காப்பாற்ற வேண்டும் என வரம் கேட்பதாகவும் அமைகின்றன. இச்சடங்குகள் உண்மையான உழைப்பில் இருந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்டதால், கூட்டு உழைப்பில் பயன்படும் பேச்சுக்களின் இயக்கமும் உடல் உழைப்பின் இயக்கமும், பாட்டும் நடனமும் சேர்ந்த தனிப்பட்ட ஒரு செயலாக மாற்றியமைக் கப்பட்டது'.[78]

புராதன சமூக இயக்கத்தில் அடிப்படைச் சக்தியாக விளங்கிய சடங்குகள் தலைமுறை தலைமுறையாகப் பேணப்பட்டுவந்து இன்றைய சமூகம் வரை தொடர்கின்றன. பாரம்பரியம் பற்றிய நம்பிக்கை, மாற்றமின்றித் தொடரவேண்டும் என்னும் வேட்கை என்னுமிரண்டுமே சடங்குகளின் தொடரிருப்பை உறுதிப்படுத்து கிறது. இருந்தும் புராதன சமூகத்தில் அவற்றுக்கு இருந்த அழுத்தம் இன்றைய சமூகச் செயற்பாட்டில் இல்லையெனலாம்.

சடங்குகள் ஒரு மதகுருவைத் தலைவராகக் கொண்ட ஒரு சுயாதீனமான குழுவால் நிகழ்த்தப்படும். இந்நிகழ்த்துகை (சடங்கில்) நடனம், பாடல், மரபுக் கதை அல்லது கட்டுக்கதை, அலங்காரம், உடல் அலங்காரம் ஆகியனவற்றைச் சிறப்பாகக் கொண்டமைந் திருக்கும்,[79] வழிபடும் போது தெய்வத்திற்கு உணவுப் பொருட்களை யும், ஆடு, மாடு, குதிரை, கோழி போன்ற உயிர்பொருட்களையும் அன்பளிப்பாகவும், பலியாகவும் வழங்குவர். தெய்வத்தின் விருப்பத்தை நிறைவேற்றி தமது நோக்கை அடைந்து கொள்ள வேண்டுமெனில் இப்பொருட்களைத் தெய்வத்திற்கு வழங்க வேண்டும் என்பது மக்களின் நம்பிக்கை. ஏனெனில் ஒன்றைக் கொடுத்து ஒன்றைப் பெற்றுக்கொள்ளல் சாதாரண மனித வாழ்வில் காணப்படும் உளவியல் உண்மையாகும். இதற்கமைவாகவே தெய்வத்திற்குப் பலிப்பொருட் களை வழங்கி தம் நோக்கை நிறைவேற்ற முயற்சிக்கின்றனர்.

சடங்குகள் ஒவ்வொரு சமூகக் குழுக்களினதும் தேவைகளுக் கேற்ப நிகழ்த்தப்படும். சடங்குகளின் மூலம் குறித்த சமூகக் குழு வினரின் தேவைகளை, விருப்பங்களை நிறைவேற்றல் முக்கியத்துவம் பெறும். சடங்குகளைத் தலைமை தாங்கி நடத்தும் மதகுரு அல்லது மந்திரவாதி குறித்த சமூகத்தின் உறுப்பினராகவே இருப்பார். 'இவர்

சடங்குகள் செய்யும் காலத்தில் மாத்திரமே தனித்தன்மை பெற்ற வராகக் கருதப்படுவார். ஏனைய காலங்களில் மற்றவர்கள் போன்று வேட்டையாடுதல், உணவு சேகரித்தல், வேளாண்மைச் செய்கை போன்ற பல்வேறு பணிகளைச் செய்வார்'.[80] புராதன சமூகத்தில் சடங்கை நிகழ்த்தும் மதகுரு அச்சமூகத்தில் எவ்வாறு செயற்பட்டாரோ அதே நிலையிலேயே இன்றைய சமூகத்திலும் செயற்படுகின்றார்.

சடங்கை நிகழ்த்துபவர்களும், மதகுருவும் முகமூடி (Mask) அணிந்து பல்வேறு விதமான அலங்காரங்களை மேற்கொண்டே சடங்கு நிகழ்த்துகையில் ஈடுபடுவர். மிருகங்களின் தோல், மிருகங் களின் மென்மையான மயிர், பறவைகளின் இறகுகள் போன்ற பொருட் களினால் மேற்கொள்ளும் அலங்காரங்களுடன் ஆடையலங்காரமும் மேற்கொள்ளப்படும். கொழுப்புப் பதார்த்தத்தாலான வர்ணங்களை முகத்தில் பூசுவதன் மூலம் முகமூடியுருவாக்கப்படுகிறது. இதுதவிர மரம், உலோகம் போன்றவற்றாலும் முகமூடிகள் உருவாக்கப்படும். இந்த அலங்காரங்கள் ஒவ்வொரு சமூகத்திற்கும் வேறுபட்டதாக இருக்கும். சடங்கு நிகழ்த்துபவர்களை ஏனையவர்களில் இருந்து வேறுபடுத்தும் நோக்கிலேயே இவ்வலங்காரங்கள் மேற்கொள்ளப் படுகின்றன. சடங்கு நிகழ்த்துபவர்கள் மனதை ஒருநிலைப்படுத்து வதற்கு இவை உதவுகின்றன. 'அலங்கார வடிவங்களில் குறிப்பாக முகமூடி இறந்த முன்னோர்களைச் சுட்டிக்காட்டுவதாக அல்லது பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதாக நம்பப்படுகிறது. ஏனெனில் முக மூடியணிந்து சடங்கு நிகழ்த்தும் ஒருவர் சமூகத்தில் தங்களின் இறந்த முன்னோர்களின் ஆவியாகக் கருதப்படுகிறார். இதனால் முகமூடி முன்னோர் வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதாகக் கருதப்படுகின்றது'.[81] சடங்கு நிகழ்வுகளில் மேற்கொள்ளப்படும் அலங்காரங்களைப் பாரம்பரியமான முறையில் முன்னோர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்டது போன்றே பிற்காலத்தில் சடங்கை நிகழ்த்தும் மதகுருவும், சடங்கில் பங்குபற்றுபவர்களும் மேற்கொண்டு வந்தனர். இவ்வடிப்படையில் குறித்த ஒரு சடங்கு நிகழ்த்துகையில் பயன்படுத்தப்படும் அலங்காரம், முகமூடி ஆகியனவற்றைக் கொண்டு குறித்த சமூகத்தின் பூர்வீகத்தைக் கண்டறியக் கூடிய வாய்ப்புள்ளது.

சடங்கு வழிபாட்டில் ஆடல் அல்லது தெய்வமாக உருக் கொண்டாடல் பிரதானம் பெறுகிறது. இது சடங்கு வழிபாட்டை

மேற்கொள்வதற்கு இன்றியமையாததொரு கூறாக விளங்குகிறது. சடங்குகளில் இடம்பெறும் ஆடல் பற்றிக் குறிப்பிடும் க. கைலாசபதி,

> கூட்டாக மனிதன் வாழ்ந்த பூர்வீக (Primitive) நிலையில் வேட்டையாடுதல், மிருங்களைக் கொல்லுதல் முதலிய செயல்கள் வாழ்க்கைக்கு அத்தியாவசியமாக இருந்தன. அதே செயல்களைச் சில வேளைகளில் செய்து பார்த்த போது கூத்து அல்லது ஆட்டம் பிறந்தது. உண்மை வாழ்க்கையில் செய்யும் ஒன்றை அபிநயித்துச் செய்து பார்க்கும் போது மனதிலே எழுச்சியும் துணிவும் களிப்பும் ஏற்படுகிறது. அவ்வாறு ஒருவன் செய்யும் போது அவனிடம் மந்திர சக்தி இருப்பதாகவும் புராதன மனிதன் நம்பினான்[82]

எனக் குறிப்பிடுகின்றார். இங்கு புராதன மனிதன் தனது வாழ்வில் நடந்த, அல்லது வாழ்வியல் செயற்பாட்டில் ஒன்றை அபிநயித்தது பிற்காலத்தில் தெய்வமாடலாக வளர்ச்சியடைந்தது என்னும் முடிவிற்கே கைலாசபதியின் இவ்விளக்கத்தின் மூலம் நாம் வர வேண்டியுள்ளது.

சடங்கு நிகழ்வுகளில் தெய்வம் ஆடுபவர்களை தெய்வத்தின் பிரதிநிதி அல்லது தெய்வ சக்தி உள்ளவர்கள் என மக்கள் நம்பினர். 'ஆவேசமான கூக்குரல், உரத்த வாத்திய ஒலி, புகைமூட்டம், உயிர்ப்பலி போன்றவற்றின் துணையுடன் ஒரு குறிப்பிட்ட தெய்வத்தின் ஆவியை குறிப்பிட்ட மனிதனின் மீது தோன்றும்படி செய்யலாம் என இனக் குழு மக்கள் நம்பினர்'[83] தெய்வ சக்தி தெய்வமாக உருக்கொண்டு ஆடுபவர்களிடம் உள்ளதால் அவர்களால் கூறப்படும் வார்த்தைகள் தெய்வ வாக்குகள் என்பதில் சடங்குகளை நிகழ்த்தும் சமூகத்தினர் முழு நம்பிக்கை வைத்திருந்தனர். இதனால் சடங்கு நிகழ்வின் போது அவர்களால் கூறப்படும் வார்த்தைகளைக் கேட்டு அதன்படி செயற் பட்டு தமது இருப்பைத் தக்கவைத்துக்கொள்ள முயற்சித்தனர்.

தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுபவர்கள் குறித்த மக்களின், அல்லது குறித்த சமூகத்தின் தேவைகளை நிறைவேற்ற சடங்கு வழிபாட்டை நிகழ்த்தும் மக்களிடம் இருந்து எதிர்பார்ப்பதே பலிப்பொருட்களும் உணவுப் பொருட்களும் அன்பளிப்புப் பொருட்களுமாகும். தெய்வத் திற்கு சடங்கு நிகழ்வின் போது உயிர்களைப் பலியிட்டு வழிபடல் புராதன காலத்திலிருந்து இன்றுவரை சிறப்பிடம் பெறுகிறது. 'தமது

குற்ற உணர்வு, துன்பம், நோய் ஆகியவற்றை பிறிதொரு உயிர்ப் பொருளிற்கு இடம் மாற்றி, அதனை அகற்றுமுகமாக அவ்வுயிர்ப் பொருளைப் பலியிடுதல் புராதன மனிதனின் நம்பிக்கையாகும். இதனைத் தனக்குத் தீங்கு பயப்பவற்றைப் பிறிதொரு உயிர்ப்பொருளில் சுமத்தி, தன்னை வருத்தும் துன்பத்தையும் நோவையும் தனக்காக அவ்வுயிர்ப் பொருள் அனுபவிக்குமாறு செய்வித்தல் என ஜேம்ஸ் பிரேஸர் (James Frazer) குறிப்பிடுவார்.[84]

சடங்கு வழிபாட்டில் பலியிடல் முக்கியம் பெறுவதற்கான இன்னொரு காரணத்தை ஹென்றி வைற்கெட் (Henry Whitehead) பின்வருமாறு தருகின்றார்.

> ஒரு மனித குழு மிருகக் குழுவுடன் இணைந்து தனது நிலையைப் பலப்படுத்திக் கொள்ளவேண்டும் என்னும் நோக்கு இயற்கையைக் கடந்த சில சக்திகளைப் பாவனை செய்வதன் மூலம் உருவாக்கப்பட்டது. மிருகக் குழுக்கள் மனிதக் குலக்குழுவின் குலமரபுச் சின்னமாகக் கருதப்பட்டது. இவ்வாறு கருதப்படுவதற்குக் காரணமாக இருந்த இயற்கை கடந்த சக்தி தெய்வ வணக்கத்திற் குரிய பொருளாக இருந்தது. பலியிடல் என்பது மனித குலக் குழுவுக்கும் மிருகக் குலக்குழுவுக்கும் இடையிலான உறவைப் பலப்படுத்துவதற்குக் காரணமாக இருந்தது. இரத்தத்தைக் கொடுப் பதன் மூலம் அல்லது சதையை எடுப்பதன் மூலம் பலியிடல் இடம்பெறுகிறது. குலமரபுக் குழுவின் இரத்தத்தைக் கொடுப்பதன் மூலம் அல்லது உயிருடன் சம்பந்தப்பட்டதொன்றை பலியிடல் நடைபெறுகிறது. சாதாரண நிலையில் இரத்த உறவுக்காரர் ஒருவரின் கொலையாக இது கருதப்படுகிறது. ஆனால் குழுவின் பலத்தையும் உறவையும் அதிகரிப்பதற்காகவே இது செய்யப்படுகிறது. வழிபடு பவர்களுக்கு அவ்விரத்தம் அவர்களின் ஒற்றுமையைக் கட்டுப் படுத்துமொன்றாகக் கருதப்படுகிறது. அம்மிருகத்தின் சதையைச் சாப்பிடும் போது அவர்களின் ஒற்றுமை மேலும் பலப்படுவதாகக் கருதப்படுகிறது. சாப்பிடும் போது அக்குலமரபுச் சின்னத்தின் சக்தி தங்களுக்கு வருவதாகக் கருதுகின்றனர். இந்நிலையில் மிருகத்தைப் பலியிடல் என்பது தெய்வத்திற்கான அன்பளிப்பாக அல்லாது குலமரபுச் சக்தியுடன் ஒன்றுபடுவதாகக் கருதப்படுகிறது'.[85]

இங்கு மனிதக் குழுக்கள் தங்களின் பலத்தை அதிகரித்து அதன்மூலம் தமக்கு வரும் பல்வேறு தடைகளையும் முறியடித்து இயற்கைச்

சூழலில் வாழ்வதற்காக மேற்கொள்ளப்பட்டதொன்றே பலி என்பதை வெளிப்படுத்துகிறார்.

பலியிடப்படும் பொருள் மனித சமூகத்தின் வளர்ச்சிக்கேற்ப காலத்திற்குக் காலம் மாற்றமடைந்து வந்துள்ளது. ஆரம்பகாலங்களில் மனிதர்கள் தங்களையே பலிகொடுத்து, பிற்காலத்தில் ஆடு, மாடு, குதிரை போன்றவற்றைப் பலிகொடுத்து, இன்று உயிர்ப்பலி கொடுப் பதைத் தவிர்த்து பூசணிக்காய், தேங்காய் போன்ற பொருட்களைப் பலிக்காகப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

பலியிடலை ஒரு தனிநபர் அல்லது ஒரு குடும்பம் அல்லது ஒரு இனக்குழு அல்லது ஒரு நாடு அல்லது சமுதாயம் சடங்குச் செயற் பாடுகளின் போது நிறைவேற்றும். பலியிடும் காரியத்தை ஒரு மனிதரே நிறைவேற்றுவார். இவர் பலியிடுவதற்கு முன் நீராடி, பின் தனித்திருந்து, விரதமிருந்து, இறைவனை வேண்டி பலியிடுவதற்குத் தன்னைத் தயார்படுத்துவார். இச்செயற்பாடு சமயச்சார்பற்ற தன்மையிலிருந்து தன்னை விடுவித்து தூய்மையாக்கி புனித உலகினுள் நுழைவதற்காக மேற்கொள்ளப்படுகிறது. பலியிடுவதற்குரிய இடமாக பலிபீடம் (Altar) விளங்குகிறது. இது மேசை போன்ற அமைப்புடையது. தூண், சிறு குன்று, கல் அல்லது கற்குவியல் போன்றன பலிபீடமாக விளங்குகிறது. பலிபீடம் உள்ள இடங்கள் தெய்வம் வெளிப்படும் இடமாக கொள்ளப்பட்டதால் இதனைத் தெய்வ மனை என்றும் அழைத்தனர். பலிபீடம் உலகின் மையமாகக் கொள்ளப்பட்டது. கிரேக்கத்தில் பலிபீடத்தை ஓம்பலோஸ் (Omphalos) என அழைத்தனர்.[86]

தெய்வமாடல், பலியிடல் மற்றும் ஏனைய சடங்கு நிகழ்வுகளின் போது பல்வேறு விதமான வாத்திய இசைகளை எழுப்பி வழிபாட்டை மேற்கொள்ளல் சடங்கு வழிபாட்டில் காணக்கூடிய இன்னொரு அம்சம். இவ்வாத்தியக் கருவிகளாக மேளம், மாயக்கோல், கிலு கிலுப்பை, மணி, காண்டாமணி, சங்கு போன்றன விளங்குகின்றன. 'இவ்விசைக்கருவிகள் சடங்கு வழிபாட்டில் முக்கியமான இடத்தை வகிக்கின்றன. இவை பல்வேறு விதமான குறியீட்டையும் மந்திரச் செயற்பாட்டையும் கொண்டுள்ளன. இவை சடங்கை நிகழ்த்தும் மதகுருவுக்கும் நிகழ்வில் கலந்துகொள்பவர்களுக்கும் சடங்கு சார்ந்த உணர்வுநிலையைப் பெற்றுக்கொடுப்பதற்கு இன்றியமையாதவை

யாகக் கருதப்பட்டன. வாத்திய இசை மதகுருவை உலகின் மையத் திற்கு கொண்டு சேர்ப்பதற்கும் அவர் ஆகாயத்தில் பறப்பதற்கான இயலுமையை வழங்குவதற்கும் அவர் ஆவிகளைக் கட்டுப்படுத்து வதற்கு உதவுவனவாகவும் மதகுருவின் மனதை ஒருநிலைப்படுத்தி பேய்களுடன் தொடர்பு கொண்டு அவற்றினூடே செல்லத் தயார் படுத்த உதவுவதாகவும் நம்பப்படுகிறது'.[87]

சடங்கு வழிபாட்டில் ஆடல், பாடல் என்பன பெற்ற முக்கியத் துவம் போன்று மந்திரமும் முக்கியத்துவமுடையதாக விளங்கியது. சமயத்தின் தோற்றத்திற்கு முற்பட்ட புராதன சமூகத்தில் முக்கியத் துவம் பெற்ற மந்திரம் பிற்காலத்தில் இயற்கைச் சமய வழிபாட்டுடன் இணைந்ததாக வளர்ச்சியடைந்தது. மந்திர உச்சரிப்புக்களின் மூலமே தெய்வத்துடன் தொடர்பு கொண்டு தெய்வத்திடம் தமது வேண்டுதல் களைத் தெரிவிக்க முடியும் என மக்கள் நம்பினர். சடங்குகளில் பயன்படும் குறியீட்டு வடிவங்கள் (தமிழில் யந்திரம் என்றழைப்பர்), சொற்கள் (மந்திர உச்சாடணம்) என்பன மந்திரத்தின் பாற்பட்டனவே. இவை தெய்வத்திடம் இருந்து சக்தியைப் பெறுவதற்காகப் பயன் படுத்தப்படுகின்றன. இச்சொற்கள், குறியீட்டு வடிவங்கள் தொடர்பான அறிவு இரகசியமாகவே சடங்குகளில் பேணப்படுகின்றது.[88] இந்த இரகசியம் பேணும் முறைமை ஒவ்வொரு சமூகமும் மேற்கொள்ளும் சடங்கு வழிபாட்டின் தனித்துவத்தைப் பேணுவதற்குரிய அடிப்படை யான காரணங்களில் ஒன்றாக விளங்குகிறது. ஒவ்வொரு சமூகத் தினரிடமும் ஒவ்வொரு விதமான மந்திர வழக்கு வைத்துப் பாதுகாக் கப்படுகிறது. இது கிழக்கிலங்கைச் சமூகத்திற்கும் ஏற்புடையது.

எல்லாவிதமான சடங்கு நிகழ்த்துகையிலும் ஐதீகம், குறியீடு என்பனவற்றின் பங்கு முக்கியத்துவமுடையதாக இருக்கும். நிகழ்த் தப்படும் சடங்குகள் குறித்த சமூகங்களால் பாதுகாக்கப்படும் ஐதீகங் களை நிகழ்த்துவதாக விளங்கும். அவ்வைதீகங்களுடன் தொடர் புடையதாக குறியீடுகள் விளங்கும். 'ஐதீகங்கள் சடங்குகளை வரையறுக்கின்ற முன்மாதிரி வடிவமாக விளங்குவதுடன், மனிதனுடைய நடத்தைகளையும் விளக்குகின்றன'.[89] சடங்குகளில் நிகழ்த்தப்படும் ஒவ்வொரு விடயத்திற்கும் ஒவ்வொரு ஐதீக ரீதியான விளக்கம் இருக்கும். இச்சடங்குகளுக்கான அடிப்படை நம்பிக்கை ஐதீகங்களாகும். ஒரு ஐதீகம் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளாதாரச் (சமூகச்)

சூழலில் நிலவும்.[90] 'ஐதீகங்களின் கருவூலம் புராதன வரலாற்றுடன் தொடர்புடையது. இது பௌதீகம் சார்ந்த அறிவாக விளங்குகிறது. ஆரம்பகாலத்தில் உருவாக்கப்பட்டவையும், ஆரம்பகாலத்தில் பூமியில் வாழ்ந்தவர்களைப் பற்றியதுமான ஐதீகக் கருத்துக்கள் மீள் ஞாபகப் படுத்தப்பட்டு பிற்காலத்தில் சமய உண்மையாக வெளிப்படுத்தப் படுகின்றன. தெய்வீக அழுத்தம் பெற்ற இவ்வைதீகங்கள் ஆதிக்க நிலையிலிருந்தே வெளிவருகின்றன'.[91] குறிப்பிட்ட சமூகங்களில் நிலவும் ஐதீகங்கள் பாரம்பரியமாக அச்சமூகங்களிடையே சடங்கு நிகழ்த்துகை, வாய்மொழி, இரகசிய எழுத்து வடிவங்களின் ஊடாக பிற்காலச் சந்ததியினருக்குக் கையளிக்கப்படும். சமூகங்களுக்கிடை யிலான ஒருமைப்பாடு ஏற்படும் போதே ஐதீகம் பொதுமையுடை யதாக மாறுகின்றது.

சடங்குகளில் நிகழ்த்தப்படும் விடயங்கள், அங்கு பயன்படுத் தப்படும் உருவங்கள், செய்கைகள் அவை தரும் நேரடியான அர்த்தப்பாட்டிற்கு அப்பால் ஒவ்வொரு குறியீட்டு அர்த்தத்தைக் கொண்டிருக்கும். சடங்குகளில் பயன்படும் குறியீடுகள் தொடர்பாக குறிப்பிடும் இலியாட்,

> சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் குறியீடு ஒரு மொழியாகும். இதனாலேயே குறிப்பிட்ட சடங்கு நடைபெறும் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் அதன் அர்த்தத்தை விளங்கிக்கொள்வார்கள். வெளிச் சமூகத்தினருக்கு அதன் அர்த்தம் புரியாததாகவே இருக்கும்.[92]

எனக் குறிப்பிடுவார். இந்தியா, இலங்கை போன்ற நாடுகளில் நிகழ்த்தப்படும் சடங்குகளில் பூரண கும்பம் முக்கியத்துவமுடைய ஒரு பொருளாகப் பாவிக்கப்படுகிறது. ஒரு சிறு முட்டிக்கு (குடம்) நூல் சுற்றப்பட்டு அதனுள்ளே நீர் நிரப்பப்பட்டு முட்டியின் வாய்ப் பகுதியில் தேங்காய் ஒன்றை வைத்து அதனைச் சுற்றி மாவிலைகளை வைத்து கும்பம் உருவாக்கப்படும். கும்பம் தாயின் கருப்பையை, தாய்த் தெய்வத்தை உருவகப்படுத்துவதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. கும்பம் முதலில் நீரால் நிரப்பப்படுவதானது அது கருப்பையைக் குறியீடாக உணர்த்துகிறது. கும்பம் அல்லது கடம் சுட்டுவது கருப்பையையே என கதாசரிதசங்கிரகம் கூறுகிறது. தாய்த்தெய்வ வழிபாடுகள் முதலாவது நாள் 'கும்ப ஸ்தபனத்துடன் தொடங்குவதும்,

சமய அனுட்டானச் செயற்பாடுகளில் முதலில் கும்பம் வைக்கப் படுவதும் 'வளத்தின்' அல்லது 'செழிப்பின் குறியீடாகவும்', தாய்த் தெய்வ வழிபாடாகவும் கருதப்படலாம்.[93] கும்பத்தின் மேற்பரப்பில் இடம்பெறும் தேங்காயும் மாவிலையும் தாவரச் செழிப்பை உணர்த்துகின்றன. பூரண கும்பம் வெளிப்படுத்தும் கருத்தைக் குறித்த சமூகத்தைச் சேர்ந்த அச்சடங்குடன் பரிச்சயம் உடையவர்களாலேயே புரிந்துகொள்ள முடியும்.

ஐதீகம், குறியீடு என்னும் இரண்டும் நெருக்கமான தொடர்பு டையனவாக விளங்குகின்றன. குறியீட்டின் பொருளுரை விளக்கமாக ஐதீகம் விளங்குகிறது. குறியீட்டுக்கும் ஐதீகத்திற்குமிடையிலான இணைவு உயர் காரண காரியத் தொடர்புகளால் ஏற்படுகிறது. உதாரணமாக பாம்பிலியன் (Pamphiliam) ஓவியங்களின் குறியீட்டு அர்த்தத்தைத் தானாகவே விளங்கிக்கொள்ள முடியாது. அவற்றின் அர்த்தத்தை முழுமையாக விளங்கிக்கொள்ள அவ்வோவியங்கள் தொடர்பான ஐதீகங்களின் உதவி தேவைப்படுகிறது.[94] இதுபோன்றே சடங்குகளில் வெளிப்படும் குறியீடுகளின் அர்த்தத்தை விளங்கிக் கொள்ள அக்குறியீடுகளுடன் தொடர்புடைய ஐதீகங்களை நாம் அறிந்திருக்கவேண்டியுள்ளது. இவ்விணைவிலேயே இவையிரண்டும் நிலைத்திருக்கின்றன.

இவ்வாறு பல்வேறு மூலங்களின் கூட்டொருமையில் நிகழ்த் தப்படும் சடங்குகள் இயற்கையின் வளத்தைப் பெருக்குதல், இனவிருத்தி, தாவர உற்பத்தி, சிறந்த அறுவடை, வேட்டையில் வெற்றி, தூய்மையாக்கல், நோய், துன்பத்தில் இருந்து விலக்குப் பெறுதல் போன்ற இயற்கைச் சமயத்தின் நோக்கங்களை நிறை வேற்றும் நோக்கில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

7. இயற்கைச் சமயத்திற்கும் கலைக்கும் இடையேயான தொடர்பு

இயற்கைச் சமயம் தொழில்நுட்பரீதியாக வளர்ச்சியடையாத, நாகரிக வளர்ச்சியில் தொடக்க கட்டத்தில் இருந்த சமூகங்களின் பல்வேறு விதமான தேவையையும் பூர்த்திசெய்யும் விதத்தில் உருவாக்கப்பட்ட தொன்று என்பதையும், அதன் சடங்கு வழிபாடு நடனம், பாடல், இசை, வாத்தியக் கருவிகளை இசைத்தல், உருவங்களை வரைதல்,

உருவங்களைச் செய்தல் (சிற்பவுருவாக்கம்), ஒரு சம்பவத்தை நிகழ்த் திக்காட்டல் ஆகிய பல செயற்பாடுகளின் இணைவில் நடத்தப் பட்டது என்பதையும் முன்னைய பகுதிகளில் நோக்கினோம். இந் நிகழ்த்துகையை அச்சமூகங்கள் புனிதமானதாகவும், தங்களின் வாழ்வியல் தேவைகளைப் பூர்த்திசெய்வதற்கு அடிப்படையான தாகவும் கருதி மேற்கொண்டன. புனிதம், குறித்த நோக்கை நிறை வேற்றல் ஆகிய இரு நோக்கிலிருந்து விடுபட்டு அந்நிகழ்வுகளை நாம் பார்க்கும் போது அந்நிகழ்வுகளில் பல்வேறு கலைக்கூறுகளை இனங்காண்பதுடன், அச்சடங்குகள் தரும் அழகியல் அனுபவத்தையும் பெறமுடியும். இயற்கைச் சமய வழிபாட்டு முறை கலை, அழகியல் கூறுகளைத் தன்னுடன் இணைத்துக்கொண்டிருந்தமையே இதற்கான காரணமாகும். இப்பின்புலத்திலேயே இயற்கைச் சமயத்திற்கும் கலைக்கும் இடையேயான தொடர்பை நோக்கவேண்டியுள்ளது.

புராதன மனிதர் வாழ்ந்ததாகக் கருதப்படும் குகைகளில் பல ஓவியங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றை கலையாய்வாளர்கள் புராதன மனிதனின் ஓவியப்பாங்கை வெளிப்படுத்தும் ஓவியங்கள் என்றழைக்கின்றனர். இந்த ஓவியங்களில் வரையப்பட்ட உருவங்களாகக் கம்பளியானை, காட்டெருது, கலைமான், குதிரை, பன்றி, ஓநாய் போன்றன காணப்படுகின்றன. ஓவியங்களில் மிருகங் களின் இன்றியமையாக் கூறுகளும் பண்புகளும் வெளிப்படுத்தப்பட்டு இருந்ததுடன், வேட்டையாடிகள் எதிர்கொள்ளும் கஷ்டங்களும் வெளிப்படுத்தப்பட்டிருந்தன. புராதன வேட்டைச் சமூகத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் தாங்கள் வேட்டையில் எதிர்நோக்கும் பிரச்சினைகளை ஓவியத்தில் வெளிப்படுத்தும் போது அது மந்திர சக்தியாக அமைந்து நேரடியாகத் தங்கள் வாழ்வியல் செயற்பாடுகளுடன் தொடர்புபடுத் தப்படும் என்னும் நம்பிக்கையால் வரையப்பட்ட ஓவியங்களாகவே இவை கொள்ளப்படுகின்றன. இவ் ஓவியங்களில் அம்புகள் மிருகத் தைத் துளைத்து ஊடுருவுவதாகவும், வேட்டையாடிகள் மிருகத்திற்கு ஈட்டியால் எறிவதாகவும், கூரான கத்தி மிருகத்தின் பக்கத்தில் உள்ளதாகவும் வரையப்பட்டிருந்தன. ஓவியத்தில் மிருகங்களின் செயற்பாங்கு, அவற்றின் தடுமாற்றம் (மனக்குழப்பம்), அவற்றின் தந்திரம், வீறமைதி, முரட்டுத்தனம் ஆகிய பல்வேறு பண்புகளும்

வெளிப்படுத்தப்பட்டிருந்தன.[95] இந்நிகழ்வுகளை (ஓவியச் சித்திரிப்பு களை) ஏற்கனவே திட்டமிட்டது போன்று மந்திர ஆணையால் மிருகத்தைக் கொல்வதற்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட மந்திரச் சடங்கின் ஒரு பகுதியாகவே கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்த குகை இருண்டதாகவிருந்தது. இக்குகைகள் சமய வழிபாட்டுக் கட்டிடங்கள் தோன்றுவதற்கு பல ஆயிரம் வருடங்களுக்கு முன்பு தோன்றிய வழிபாட்டிடங்கள் எனக் கருதப்படத்தக்கவை. இவ்விடங்களில் உயர் புனிதத்துவம் பேணப் பட்டதுடன் மறைச் செய்திகளும் வைத்துப் பாதுகாக்கப்பட்டது. அத்துடன் அங்கே கடவுள் அமைதியாக இருப்பதாகவும் நம்பப் பட்டது. இவை அமைதியான பிரதேசங்களாக விளங்கியதுடன் புனிதச் சூழலின் இயல்பு இவ்விடங்களில் காணப்பட்டது. இவ் விடத்திலேயே உயர்நிலையிலான சடங்குகள் நடத்தப்பட்டன.[96] இந்நிலையில் வேட்டையாடிகளின் சடங்கு நிகழ்வுகளின் ஒரு பகுதி யாகவே இங்கு வரையப்பட்ட ஓவியங்களைக் கருதவேண்டியுள்ளது. 'மிருகங்களின் உருவத்தை மந்திரச் சடங்குகளின் போது குகையில் வரைந்து உருவாக்கும் போது தங்களால் வரையப்படும் உருவத்தினுள் குறித்த மிருகத்தின் ஆவியைக் கொண்டுவரச் செய்து, கட்டுப்படுத்த முடியும் எனக் கருதப்பட்டது. வேட்டையாடுபவர்கள் தங்களின் அதிஸ்டத்தை அதிகரிப்பதற்கான சடங்காகவும் இவை அமைந் திருந்தன'.[97] இதனை விட ஓவியங்களில் இடம்பெறும் கருவுற்ற மிருகங்களின் உருவம் தங்கள் உணவு விநியோகம் சிறப்பாக இடம் பெறுவதற்கு அவை தொடர்ந்து உயிர்வாழ வேண்டும் என்னும் நோக்கில் தீட்டப்பட்டவையாக அமைகின்றன.

இந்நிலையில் புராதன ஓவியத்தின் எச்சங்களாகக் குகைகளில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட ஓவியங்கள் யாவும் புராதன மனிதர்களால் கலையுணர்வுடன் வரையப்பட்டனவன்றி, தங்கள் வாழ்வியல் நோக்கை நிறைவேற்றும் நோக்கில், புராதன வேட்டைச் சமூகத் தினரால் நிகழ்த்தப்பட்ட சடங்குகளின் ஒரு பகுதியாக கொள்ளப் படத்தக்கன. இப் புராதன கால ஓவியங்கள் தொடர்பாக தோம்சன் 'நாம் அறிந்திருப்பனவற்றினுள்ளே மிகப் பழமையான, பழங்கற்கால குகை ஓவியங்களும் ஓவிய வர்ணனைகளும் (Figurines), மனிதனிடத்

திலும் இயற்கையினிடத்திலும் உள்ள வளத்தைப் பெருக்குவதற்கான மந்திரச் செயல்களாகவே உள்ளன. புராதன கால மனிதர்களின் உணர்வில் குழந்தையின் உணர்வில் இருப்பதைப்போன்று பொருளின் உருவானது அந்தப் பொருளினின்று பிரித்து எண்ணப்படவில்லை. எனவே, உயிருள்ள ஒரு படைப்பின் - மனிதன் அல்லது விலங்கின் - உருவத்தை அவன் செய்து விட்டால் அந்தப்பிராணி அவனுடைய ஆற்றலுக்கு உட்பட்டது என அக்காலத்தில் நம்பப்பட்டது"[98] எனக் குறிப்பிடுவது மேற்குறித்த உண்மையைத் தெளிவுபடுத்துகின்றது.

புராதன வேட்டைச் சமூகத்தைச் சேர்ந்த மக்களால் அவர்களின் சடங்குகளின் போது வரையப்பட்ட வரைவுகள் ஓவியத்திற்குரிய அடிப்படைகளைப் பெற்றிருந்தது போன்று அச்சடங்கில் இடம் பெறும் ஏனைய நடனக் கூறுகள், இசைக் கூறுகள், சடங்கிற்காக உருவாக்கப்படும் உருவங்கள், அலங்காரப் பொருட்கள் ஆகியன நடன, நாடக, இசை, சிற்ப, கைப்பணிக் கலைகளுக்குரிய அடிப்படை களைக் கொண்டமைந்திருக்கலாம். அத்துடன் ஒட்டுமொத்தமான சடங்குச் செயற்பாடுகள் தரும் அனுபவம் அழகியல் அனுபவமாகப் பதிவு செய்யப்படலாம்.

இவ்வத்தியாயத்தில் நோக்கப்பட்ட இயற்கைச் சமயத்தினதும், அதன் வழிபாட்டு முறையான சடங்குகளினதும் அடிப்படைகளைக் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் கொண்டமைந்துள்ளதா என்பதைக் கிழக்கிலங்கைச் சமூகப் பின்புலத்தினூடாக நோக்கி (2ஆம் அத்தியாயத்தில்), அந்நோக்குநிலையூடாகக் கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு களில் காணப்படும் கலை, அழகியல் கூறுகளை இனங்காண (3ஆம், 4ஆம், 5ஆம் அத்தியாயங்களில்) முயற்சிக்கப்படுகிறது. இது கிழக் கிலங்கைச் சடங்குகளினூடாக இலங்கைத் தமிழரின் ஆரம்பகாலக் கலை, அழகியல் கூறுகளை அச்சமூகங்களினால் நிகழ்த்தப்படும் சடங்குகளினூடாக இனங்காண்பதற்கான முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக அமையும் என ஆய்வாளர் எதிர்பார்க்கின்றார்.

பிற்குறிப்புக்கள்

1. கிருஷ்ணராஜா,சோ., பின்நவீனம் ஓர் அறிமுகம், ப.30.
2. Mason,Stephen.F., A History of the Science, p.486.
3. Ibid, p.15.

4. ஏங்கல்ஸ், பிரெடெரிக்., குடும்பம் தனிச்சொத்து அரசு ஆகியவற்றின் தோற்றம், பக்.36 - 46.
5. தாம்சன்,ஜார்ஜ்., மனித சமூக சாரம், ப.7.
6. மேலது, ப.8.
7. Whitehead,Henry., The Village Gods of South India, p.146.
8. லூர்து,தே., நாட்டார் வழக்காற்றியல் : சில அடிப்படைகள், ப.385.
9. கமலநாதன்,சா,இ, கமலநாதன், கமலா (பதி)., மட்டக்களப்பு பூர்வ சரித்திரம், ப.77.
10. "Totemism", Encyclopaedia Britannica,Ultimate Reference Suite DVD.
11. Durkheim,Emile., The Elementary Forms of the Religious Life, p.48.
12. Ibid, p.51.
13. ஹிரியண்ணா,எம்., இந்திய மெய்யியல், ப.292.
14. தகவல்: செல்வராசா (குழந்தை),இ., சிறுதேன்கல் நாககன்னியம்மன் பூசாரி, வயது 73, முறக்கொட்டாஞ்சேனை, 02.07.2005.
15. Kapur,Tribhuwan., Religion and Ritual in Rural India, p.11.
16. தாம்சன்,ஜார்ஜ்., மே.கு.நூ, ப.70.
17. மேலது, ப.71.
18. பக்தவத்சலபாரதி,சி., மானிடவியல் கோட்பாடுகள், ப.244.
19. ஹிரியண்ணா, எம்., மே.கு.நூ, ப.16.
20. Eliade,Mircea., Patterns in Comparative Religion, p.8.
21. Ibid, p.39.
22. "Nature Worship," Encyclopaedia Britannica,Ultimate Reference Suite DVD.
23. Ibid.
24. Eliade,Mircea., Ibid, p.136.
25. Ibid, p.146.
26. Cirlot,J.E., A Dictionary of Symbols, p.319.
27. Eliade,Mircea., Ibid, p.188.
28. Cirlot,J.E., Ibid, p.364.
29. Eliade,Mircea., Ibid, p.190.
30. Burriss,Eli.Edward., Taboo, Magic, Spirits, p.91.
31. Eliade,Mircea., Ibid, p.194.
32. கிருஷ்ணராஜா,சோ., சங்ககாலச் சமூகமும் சமய - மெய்யியற் சிந்தனைகளும், ப.45.

33. Eliade,Mircea., Ibid, p.247.
34. Ibid, p.143.
35. Ibid, p.248.
36. Ibid, p.249.
37. Ibid, p.269.
38. கைலாசபதி,க., பண்டைத் தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும், ப.5.
39. நற்றிணை, பா.343:4.
40. மேலது, பா.303:3-4.
41. அகநானூறு, பா.309:3-4.
42. Eliade,Mircea., Ibid, p.288.
43. Ibid, p. 304.
44. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப.50.
45. Eliade,Mircea., Ibid, p.216.
46. Ibid, p.226.
47. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப.50.
48. வித்தியானந்தன்,சு., தமிழர் சால்பு, ப.73.
49. Eliade,Mircea., Ibid, pp.217 - 218.
50. Ibid, p.220.
51. கந்தையா,வீ.சி., மட்டக்களப்புத் தமிழகம், பக். 2 - 5.
52. குணசேகரம்,கே.ஏ., நாட்டுப்புற நடனங்களும் பாடல்களும், ப.119.
53. கந்தையா,வீ.சி., 'மட்டக்களப்பின் மந்திர வழக்கம்', மட்டக்களப்பு மக்கள் வளமும் வாழ்க்கையும், (பதி).F.X.C.நடராசா, பக்.97-103.
54. மௌனகுரு,சி., மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், ப.113.
55. தகவல்: சந்திரசேகரம்,சி., நிகழ்ச்சித் திட்டமிடல் உத்தியோகஸ்தர், வயது 41, யானைகட்டியவெளி, மண்டூர், 16.05.2006.
56. அம்மை நோய் உற்றவர்களுக்கு ஒரு பாத்திரத்தில் நீரை எடுத்து அதில் மஞ்சளைக் கலந்து அந்நீரில் வேப்பம் பத்திரத்தை இட்டு நோய் குணமடைவதற்காக அந்நீரால் அவரை நீராட்டுதல் தீர்த்தம் வார்த்தல் எனப்படும். இது முதலாம் தீர்த்தம் வார்த்தல், இரண்டாம் தீர்த்தம் வார்த்தல், மூன்றாம் தீர்த்தம் வார்த்தல் என மூன்று கட்டங்களாக இடம்பெறும்.
57. இச்நிகழ்வை ஏறாவூர் காளி கோயிலுக்கு வெளியே ஊர் எல்லையில் இடம்பெற்ற ஒரு சடங்கில் ஆய்வாளரால் அவதானிக்க முடிந்தது.
58. இவ்விடயம் குருக்கள்மடம் என்னும் கிராமத்தில் நடைபெற்ற மரணச் சடங்கொன்றில் ஆய்வாளரால் அவதானிக்கப்பட்டது.

59. மௌனகுரு,சி., மே.கு.நூ, பக்.100-103.
60. பி.கூ.ப, பக். 60 - 70.
61. கந்தையா,வீ.சி., மட்டக்களப்புத் தமிழகம், ப.344.
62. நடராசா, F.X.C (பதி)., மட்டக்களப்பு மான்மியம், ப.97.
63. Tanaka,Masakzu., Patrons Devotees and Goddesses, p.54.
64. Kapur,Tribhuwan., Ibid, p.72.
65. Tanaka,Masakzu., Ibid, p.55.
66. Ibid, p.55.
67. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப.40.
68. சிவசுப்பிரமணியம்,ஆ., மந்திரமும் சடங்குகளும், ப.51.
69. Obeyesekere,Gananath., The Cult of the Goddess Pattini, p.475.
70. Eliade,Mircea., Ibid, p.367.
71. Ibid, p.368.
72. Ibid, p.370.
73. Ibid, p.371.
74. "Worship," Encyclopaedia Britannica, Ultimate Reference Suite DVD.
75. "Ritual," Encyclopaedia Britannica,Ultimate Reference Suite DVD.
76. Ibid.
77. கைலாசபதி,க., மே.கு.நூ, ப.67.
78. தாம்சன்,ஜார்ஜ்., மே.கு.நூ, பக்.67-69.
79. Harrison,Simon., "Ritual as Intellectual Property" Man, p. 233.
80. பக்தவத்சலபாரதி,சி., பண்பாட்டு மானிடவியல், ப.300.
81. Eliade,Mircea., Shamanism, p.166.
82. கைலாசபதி,க., மே.கு.நூ, ப.10.
83. சிவசுப்பிரமணியம்,ஆ., மே.கு.நூ, ப.23.
84. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப.29.
85. Whitehead,Henry., Ibid, p.147.
86. "Sacrifice", Encyclopædia Britannica, Ultimate Reference Suite DVD.
87. Eliade,Mircea., Ibid, p.168.
88. "Magic," Encyclopædia Britannica, Ultimate Reference Suite DVD.
89. Eliade,Mircea., Patterns in Comparative Religion, p.410.
90. மௌனகுரு,சி., மே.கு.நூ., ப.107.
91. Bachofen,J.J., Myth, Religion, and Mother Right, p.49.

92. Eliade, Mircea., Ibid, p.451.
93. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப.39.
94. Bachofen,J.J., Ibid, p.48.
95. Gardner,Louise., Art Through the Ages, p.26.
96. Ibid, p.26.
97. Ibid, p.28.
98. தாம்சன், ஜார்ஜ்., மே.கு.நூ, பக்.72-73.

அத்தியாயம் இரண்டு

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள்

கிழக்கிலங்கை மக்களின் சமய வாழ்வில் சடங்குகள் மிகுந்த முக்கியத்துவமுடையதாக விளங்குகின்றன. சடங்குகளே இவர்களின் பாரம்பரிய சமய வழிபாட்டின் எச்சங்களாகத் தொடர்கின்றன. வாழ்வியல் தேவைகளை, குறிப்பாக பொருளாதாரத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்வதற்கு இயற்கையில் தங்கி வாழும் கிழக்கிலங்கை மக்கள் தங்களின் தேவைகள் பலவற்றையும் பூர்த்திசெய்த தெய்வங்களுக்கு ஆண்டுக்கொரு தடவை சடங்கு செய்தல் கிழக்கிலங்கையில் இன்று வரை தொடர்கிறது. கிழக்கிலங்கை மக்களால் நிகழ்த்தப்படும் சடங்கு இயற்கையைக் கௌரவித்தல், இயற்கைக்கு நன்றி செலுத்தல், தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்து தருமாறு இயற்கையிடம் வேண்டுதல் செய்தல் என்னும் பல நோக்கங்களுக்காக மேற்கொள்ளப்படுகிறது. இந்த அத்தியாயம் கிழக்கிலங்கை மக்களால் நிகழ்த்தப்படும் சடங்குகளைப் பற்றிய விபரிப்பாக அமைகிறது.

கிழக்கிலங்கையில் பல பிரதேசங்களிலும் சடங்கு வழிபாடு மேற்கொள்ளப்படுகிறது. கிழக்கிலங்கையின் பல பிரதேசங்களிலும் நிகழ்த்தப்படும் சடங்குகள் பற்றிய ஆய்வாளரின் அவதானிப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் தொடர்பான ஒரு கட்டமைக்கப்பட்ட பார்வையை இந்த ஆய்வுப் பகுதி வழங்குகிறது. இது கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு வழிபாட்டு முறைகளையும், இயல்பையும், மக்கள் வாழ்க்கையில் அவை பெறும் முக்கியத்துவத்தையும் உணர்த்துவதுடன், கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் இயற்கைச் சமயத்தின் இயல்புகளைத் தாங்கியுள்ள தன்மையையும் வெளிப்படுத்தும். இது சடங்குகளில் காணப்படும் கலை, அழகியல் கூறுகளை இனங்காண்பதற்கான அடிப்படைகளைத் தந்துதவும்.

1. கீழக்கிலங்கையில் சடங்கு வழிபாடு

கிழக்கிலங்கையில் வாழும் தமிழ் மக்களில் ஒரு பகுதியினரான இந்து சமயத்தைப் பின்பற்றுபவர்களிடம் இருவேறுபட்ட வழிபாட்டு முறைகள் நிலவுகின்றன. அதில் ஒன்று ஆகம வழிபாடு மற்றையது சடங்கு வழிபாடு. இவ்விரு வழிபாட்டிலும் சடங்கு வழிபாடு இவர்களால் பாரம்பரியமாக மேற்கொள்ளப்பட்டு வரும் ஒன்றாகும். இவர்களின் புராதன வழிபாட்டு முறையாகவும் இவ்வழிபாடே விளங்குகிறது.

இந்த இரு வழிபாட்டுக்கும் இடையே அடிப்படையான வேறுபாடுகள் உள்ளன. வழிபாட்டை மேற்கொள்வோர், வழிபாட்டு முறை, வழிபாட்டில் பங்குகொள்ளும் மக்கள் (பக்தர்கள்), வழிபடப் படும் தெய்வங்கள், வழிபடும் சூழல், மக்களின் எதிர்பார்க்கை போன்ற பல விடயங்களிலும் இரண்டும் வேறுபட்ட தன்மையுடை யனவாக விளங்குகின்றன.

ஆகம வழிபாட்டைப் பெருந்தெய்வ வழிபாடென்றும் அவ் வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வங்களைப் பெரும் தெய்வங்கள் என்றும் சடங்கு வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வங்களைச் சிறு தெய்வங்கள்,[1] கிராமியத் தெய்வங்கள்[2] என்றும் இவ்வழிபாட்டை சிறுதெய்வ வழிபாடு, கிராமிய வழிபாடு என்றும் அழைப்பர். இவ்வாறு பாகு படுத்தினாலும் இரண்டிற்கும் இடையேயான வேறுபாடு வழிபாட்டு முறையிலும் வழிபடப்படும் தெய்வங்களிலுமே காணப்படுகிறது. இதனை கே.ஏ.குணசேகரன் பின்வருமாறு பாகுபடுத்துகின்றார் 'தங்கள் வேண்டுதல்களை நிறைவேற்றி வைக்கும் தெய்வங்கள் என்று மக்களால் நம்பி ஆகம நெறிமுறையின்றி வழிபடப்பட்டு வரும் இயற்கைப் பொருள்களும் இயற்கை ஆற்றல்களும் சிறு தெய்வங்களாகும். ... சாத்திர தோத்திர முறைகளும், ஆகம நெறி முறைகளும், தவறாமல் ஆண்டுதோறும் நிகழ்த்தப்படக் கூடிய விழா ஏற்பாடுகளும், பூசை நிகழ்த்துவோரைக் கோயில்களில் நியமிக்கும் முறையும், கோயில் அமைப்பு முறையும் கொண்டு விளங்குவது பெருநெறி என்ற வழிபாட்டு நெறி சார்ந்த பெருந்தெய்வங்களாகும். அத்தகைய வழிபாட்டு முறைகள் நிகழ்த்தப்படாத ஏனைய தெய்வங்கள் சிறு தெய்வங்களாகும்.[3] இங்கு சிறுதெய்வ வழிபாட்டு முறை,

பெரும்தெய்வ வழிபாட்டு முறை எனப் பாகுபடுத்துவது இரு வழி பாட்டு முறையையும் வேறுபடுத்தி அறியும் நோக்கிலேயேயாகும்.

சிவன், திருமால், முருகன், பிள்ளையார், பார்வதி போன்ற தெய்வங்களுக்கு ஆகம முறைப்படி பிராமணர்கள் பூசை செய்யும் வழிபாட்டு முறை ஆகமவழிபாட்டு முறையாகும். இவ்வழிபாட்டு முறையில் தினப்பூசையும் ஆண்டுக்கொரு திருவிழாவும் இடம் பெறும். கிழக்கிலங்கைக்கு இவ்வழிபாட்டு முறையைச் செய்யும் பிராமணர்கள் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து வந்து இவ்வழிபாட்டு முறை யைச் செய்து வந்தனர். அண்மைக் காலங்களில் இந்தியாவிற்கும், யாழ்ப்பாணத்திற்கும் கிழக்கிலங்கையைச் சேர்ந்தவர்கள் சென்று இப்பூசை விதிகளைக் கற்றுவந்து பிராமணப் பூசகர் போன்றே மாமிசம் புசியாது பூநூல் அணிந்து ஆகம வழிபாட்டை நிகழ்த்துகின்றனர்.

சடங்கு வழிபாட்டு முறையோ கிழக்கிலங்கைச் சமூகத்திலிருந்து உருவாகிய பூசாரியால் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இவர்கள் பிராமணக் குருக்கள் போன்று அல்லாது சடங்கு விதிகளை தமது மூதாதை யர்களிடம் இருந்து கற்று முன்னோர் நிகழ்த்திய அதே முறையில் தாமும் நிகழ்த்தக் கற்றுக்கொள்கின்றனர். இங்கு பாரம்பரியம் கையளிப்பு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது.

சடங்கு விதிகளை ஓலைச் சுவடிகளில் எழுதிப் பாரம்பரியமாகப் பாதுகாத்து வருகின்றனர். இதனைப் 'பத்ததி' என அழைப்பர். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கான சடங்கு விதிகளும் தனித்தனிப் பத்ததி களாக வகுக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு பத்ததியும் எத்தெய்வத்திற்கு உரியதோ அத்தெய்வத்தின் பெயரால் மாரியம்மன் பத்ததி, கண்ணகி யம்மன் பத்ததி, பேச்சியம்மன் பத்ததி என அழைக்கப்படும். இப்பத்ததிகள் பாரம்பரியமாக சடங்கு செய்யும் பூசாரியால் வைத்துப் பாதுகாக்கப்படும். பத்ததியில் வகுத்தளிக்கப்பட்ட விதியின் படி சடங்குகளை மேற்கொள்வர். அனேகமான கோயில்களில் பத்ததியை 'பத்தாசி' என்றே அழைக்கின்றனர். சடங்கு விதிகளை உள்ளடக்கிய பத்ததிகள் பாரம்பரிய கையளிக்கைக்கு உட்படுத்தப்படுவதால் சடங்குக் கோயில் பூசாரியாக குறித்த பரம்பரையைச் சேர்ந்தவரைத் தவிர்த்து ஏனையோர் வருவதற்குக் கிழக்கிலங்கைச் சமூக நடைமுறை இடந்தராது.[4]

கிழக்கிலங்கை மக்கள் தங்களின் அன்றாட வாழ்க்கையில் பிரச்சினைகள், துன்பங்கள், நோய்கள் ஏற்படும் போது தெய்வத்திடம் வேண்டுதல் செய்வர். தங்கள் வேண்டுதல்கள் யாவற்றையும் பூர்த்தி செய்த தெய்வத்திற்கு பிராயச்சித்தமாகவும், வேண்டுதல்கள் நிறை வேறாதவிடத்து தெய்வத்திடம் வேண்டுதல்களை நிறைவேற்றும்படி மன்றாடியும் ஆண்டுக்கொரு தடவை சடங்கு செய்து தெய்வத்தைத் திருப்திப்படுத்துவர்.

கிழக்கிலங்கையில் கண்ணகியம்மன், மாரியம்மன், பேச்சி யம்மன், காளி, கடலாச்சியம்மன், நாககன்னி, திரௌபதையம்மன், கருமாரியம்மன், குமாரர், நரசிங்கவைரவர், சுடலைவைரவன், பெரிய தம்பிரான், பெரியசாமி, வீரபத்திரர், பரமநயினார் ஆகிய தெய்வங் களுக்குரிய கோயில்களிலேயே சடங்குகள் இடம்பெறுகின்றன. ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்குரிய கோயிற் சடங்கிலும் அக்கோயிலுக்கே உரிய தனித்துவமான அம்சங்கள் பல காணப்படுகிறது. இருந்தும் சடங்கின் தொடக்க நிகழ்வு, தெய்வமாடல், கட்டுச்சொல்லல், ஊர்காவல் பண்ணல் எனச் சில விடயங்களில் பொதுமைகளை இனங்காணலாம். இங்கு ஒவ்வொரு கோயில் சடங்கையும் தனித் தனியாக விபரியாது பொதுமையின் அடிப்படையில் விளக்கி அவற் றினூடே குறித்த கோயில் சடங்குகளில் காணப்படும் தனித்துவத்தை விபரிக்க முயற்சிக்கப்படுகிறது. தனித்தனியாக விபரிக்கும் போது கூறியது கூறலாக அமைந்து ஆய்வை நெகிழ்ச்சியுடையதாக்கிவிடும் என்னும் நோக்கினால் அம்முறை இங்கு தவிர்க்கப்படுகிறது.

2. கீழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் காணப்படும் பொதுவான அம்சங்கள்

(i) சடங்கின் தொடக்க நிகழ்வு

கிழக்கிலங்கையில் சடங்கு வழிபாட்டுமுறை வருடம் ஒரு முறையே இடம்பெறுகிறது. ஒரு வருடம் சடங்கு நிகழ்வுகளைப் பூர்த்திசெய்து கோயில் சூழலிலிருந்து சென்றால் அடுத்த வருடச் சடங்கிற்காகவே ஊர்மக்கள் கோயில் சூழலில் இணைவர். இதனால் சடங்கின் தொடக்க நிகழ்வு முக்கியத்துவமுடையதாக அமைகிறது. கோயிலுக்கு வந்து சூழலைச் சுத்தம் செய்து சடங்கை ஆரம்பிப்பர். தொடக்க

நிகழ்வுகள் கோயிலுக்குக் கோயில் வேறுபட்டதாக விளங்குகிறது. அவற்றை,

1. கதவு திறத்தல் சடங்கு
2. மடையெடுப்புச் சடங்கு
3. கொடியேற்றச் சடங்கு

என மூன்று வகையாகப் பகுத்து நோக்கலாம்.

கதவு தீறத்தல் சடங்கு

சடங்கு நிகழ்வுகள் யாவும் பூர்த்தியாகி கோயில் கதவைப் பூட்டினால் அடுத்த வருடம் சடங்கிற்காகவே திறக்கவேண்டும் என்பது கிழக்கிலங்கை மக்களின் நம்பிக்கை. இந்த இடைப்பட்ட காலங்களில் கோயில் கதவுத் திறப்பு பூசாரி அல்லது வண்ணக்கரின்[5] வீட்டில் இருக்கும். பூசாரி அல்லது வண்ணக்கரின் வீட்டிற்கு ஊர்மக்கள் சென்று அவரை அழைத்து வந்து கோயில் கதவைத் திறத்தல் ஒரு சடங்கு நிகழ்வாகும்.

மேளதாள வாத்தியங்கள் முழங்க, பட்டாசு கொழுத்தி அவர் களின் வீட்டிலிருந்து அழைத்துவரப்படுவர். அவர்களால் கொண்டு வரப்படும் திறப்பு கோயில் படிக்கட்டில் வைக்கப்படும். பின் திறப்பு வைக்கப்பட்டிருக்கும் இடத்தின் முன் மடை வைக்கப்படும். மடைக்கு முன்னர் யந்திரம் கீறி யந்திரத்தின் மேல் தேங்காயை வைத்து பூசாரி தேங்காயைக் கத்தியால் இரு துண்டாக வெட்டுவார். அதனைத் தொடர்ந்து கதவைத் திறந்து பூசாரி கோயிலுக்குள் செல்வார். உட் சென்று 'ஊர்மக்கள், தெய்வாதிகள், பூசாரி போன்றோருக்கு எவ்வித குறையுமின்றி இவ்வருடச் சடங்கை நடத்தி முடிப்பதற்கு அனுமதி தாரும்'[6] எனத் தெய்வத்திடம் வேண்டுவார். சில இடங்களில் இந் நிகழ்வுகளுடன் பூசாரி பழிபடுத்துக் கதவைத் திறக்கும் வழக்கம் உள்ளது. பழிபடுக்கும் நடைமுறையை வெல்லாவெளியில் அமைந்துள்ள மாரியம்மன் கோயிலில் குறிப்பாக அவதானிக்கலாம் *(படம். 1)*.

மடையெடுப்புச் சடங்கு

ஆரம்பகாலங்களில் நிரந்தரக் கோயில்கள் இல்லாததால் தற்காலிக பந்தல்கள் அமைத்து அவற்றிலேயே சடங்குப் பொருட்களை வைத்து வழிபாடு செய்தனர். இதனால் சடங்கிற்குரிய தெய்வத்தின் முகக்களை, ஏனைய பொருட்களைச் சடங்கு முடிவடைந்ததும் ஒரு வீட்டில் கொண்டு வைத்து அடுத்த வருடம் சடங்கு தொடங்கும் போது அவற்றைச் சடங்கு நடைபெறும் இடத்திற்குக் கொண்டு சென்று சடங்கு செய்யும் வழக்கம் இருந்தது. இந்நிகழ்வை இன்று மடை யெடுப்பு வைபவம் என்று அழைக்கின்றனர். இந்நடைமுறை இன்று வரை நிரந்தரக் கோயில்கள் இல்லாத இடங்களிலும், பாதுகாப்பற்ற சூழலுடைய இடங்களிலும் பின்பற்றப்படுகிறது.

ஊர்மக்கள், பூசாரி, தெய்வாதிகள் ஆகியோர் சடங்கிற்குரிய பொருட்களுடன் சடங்கு செய்வதற்குரிய இடத்திற்குச் செல்வர். அங்கு ஒரு தெய்வம் முற்பட்டு சடங்கு செய்வதற்குரிய எல்லையை தனது கையில் வைத்திருக்கும் ஆயுதத்தால் குறித்துக் காட்டும். அவ்வெல்லைகளில் கம்பு நட்டு அடையாளம் இடுவர் (படம். 2). இதனை சடங்குக் கோயில் எல்லையைக் காவல் செய்வதாகக் கருதப்படும். தொடர்ந்து எவ்வெவ் இடங்களில் எந்தெந்தத் தெய்வங்களுக்குப் பந்தல்கள்[7] அமைக்கப்படவேண்டும் என்பதைத் தெய்வம் சுட்டிக்காட்டும். அவ்விடங்களையும் அடையாளமிட்டுக் குறித்துக்கொள்வர். தாம் கொண்டுவந்த பொருட்கள் யாவற்றையும் பிரதான பந்தல் அமைக்கும் இடத்தில் வைத்து அவ்விடத்திற்கு முதலில் பந்தல் அமைத்துத் தொடர்ந்து ஏனைய பந்தல்களை அமைப்பர். இம்மடையெடுப்புச் சடங்கு ஆலயம் அமைப்பதுடன் தொடர்புடையதாக அமைகிறது.

சில இடங்களில் நிரந்தரக் கோயில்கள் இருந்தபோதும் குறித்த கோயிலில் சடங்குப் பொருட்களைத் தொடர்ந்து வைத்துப் பேணக் கூடிய பாதுகாப்பு வசதியில்லாததால் சடங்கின் தொடக்க நாளன்று சடங்குப் பொருட்களைக் கொண்டுசெல்லும் வழக்கம் உள்ளது. இந்நடைமுறையைச் சிறுதேன்கல்[8] நாககன்னி கோயிலில் சிறப்பாக அவதானிக்க முடிந்தது.

கொடியேற்றச் சடங்கு

கொடியேற்றிச் சடங்கைத் தொடங்குவது கிழக்கிலங்கையில் உள்ள சில சடங்குக் கோயில்களில் காணக்கூடிய மரபாக இருந்தாலும், இதனைச் சிறப்பாகப் பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் அவதானிக்கலாம். பாண்டவர்கள், பூசாரி, ஊர்மக்கள் சகிதம் கடலுக்குச் சென்று நீராடி தங்கள் ஆயுதங்களைக் கடலில் கழுவி கடற்கரையில் கும்பம், மடை வைத்து கும்பத்திற்கு உருக்கொடுத்து உருக்கொண்ட கும்பத்தைத் திரௌபதி சுமந்த வண்ணம் செல்ல, கூடவே பாண்டவர்களும் கொலுவுடன் அவ்வூரிலுள்ள மாணிக்கப் பிள்ளையார் கோயிலுக்குச் செல்வர். அங்கு வைக்கப்பட்டுள்ள பஞ்சபாண்டவர்களின் சிலைகளை எடுத்துக்கொண்டு வந்து திரௌபதி யம்மன் கோயிலுக்குள் வைப்பர்.

மீண்டும் அதிகாலை நான்கு மணிக்கு பாண்டவர்களும் பூசாரியும் மாணிக்கப்பிள்ளையார் கோயிலுக்குச் சென்று அங்கு தயாராகவுள்ள கொடியை ஒரு பெட்டியில் வைத்து திரௌபதியம்மன் கோயிலுக்குக் கொண்டுவருவர். இந்நிகழ்வின் போது இருவர் முன்னே பறையடித்த வண்ணம் வருவர். கோயிலை வந்தடைந்ததும் கொடியேற்றுவதற் கெனத் தயாராகவுள்ள மரத்தில் கொடியை ஏற்றுவர். பின் கொடியின் கீழ்ப்பகுதியில் நெற்கதிரை வைத்து அதனை வைக்கோல் புரியால் சுற்றுவர் (படம். 3).

(ii) கும்பம், மடை வைத்தல்

சடங்கு வழிபாட்டில் கும்பம் வைத்து கும்பத்தில் தெய்வ சக்தியை வரவழைத்து அக்கும்பத்தைத் தெய்வத்தின் அடையாளமாக வழி படும் வழக்கம் உள்ளது. மக்களால் வழிபடப்படும் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் கும்பம் வைக்கப்படும். இக்கும்பங்களைத் தயார் படுத்துவதை அடுத்து நோக்குவோம்.

கும்பம் வைப்பதற்கு தயாரான இடத்தில் நெல் பரப்பி (தானியம்), அதன் மேல் குறித்த தெய்வங்களுக்குரிய யந்திரத்தைக் கீறி, கமுகம் பூவால் அடையாளமிட்டு, அதற்குமேல் வேப்பம் பத்திரத்தை வைப்பர். இவ்வேலைகள் பூர்த்தியானதும் கும்பத்தை வேறொரு இடத்தில் தயார்படுத்துவர். கும்பச் சாடியினுள் பஞ்சாமிர்தமிட்டு

17 AUG 2012
BATTICALOA.

வாய்ப்பகுதியில் வேப்பம் பத்திரத்தையும் கமுகம் பாளையையும் கொத்தாக இட்டு, பின் வெள்ளிப்பிரம்பை இடுவர். வெள்ளிப் பிரம்பின் மேல் சிலம்பு இடப்படும். பின் கும்பத்துக்கு உருக்கொடுக் கப்படும். உருக்கொடுப்பது என்பது தெய்வ சக்தியைக் கும்பத்தினுள் வரவழைப்பதாகக் கருதப்படுகிறது. குறித்த தெய்வத்திற்குரிய மந்திரத்தைக் கூறும்போது தெய்வ சக்தி கும்பத்தில் நிலைகொள்ளும் என நம்புகின்றனர். தெய்வ சக்தி நிலைகொண்டு உள்ளதற்கான அடையாளமாக மந்திர உட்சாடனம் செய்துகொண்டிருக்கும் போது பூசாரியின் கையில் இருக்கும் கும்பம் திணறியாடும். அப்போது பூசாரியும் உருவேறிய நிலையில் முன்பு தயார்படுத்தப்பட்ட இடத்தில் கும்பத்தை வைப்பார். பின் வெள்ளிப்பிரம்பு, சிலம்பு ஆகியவற்றைக் கும்பத்திலிருந்து எடுத்து முடிவைத்த தேங்காய், பூ (தாமரைப் பூ சிறப்பாகப் பாவிக்கப்படும்) என்பன இட்டு கும்பத்தை அமைத்து முடிப்பர். இதில் சில கும்பங்கள் முகக்களை வைத்து உருவாக்கப் படும் (படம். 4). கும்பத்தைத் தயார்படுத்தி உரிய இடத்தில் வைக்கும் செயற்பாடு உருக்கொண்ட நிலையிலேயே[10] பூசாரியால் மேற் கொள்ளப்படும்.

கும்பம் வைத்து முடிந்தவுடன் மடை வைப்பர். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் எத்தனை மடை வைக்கவேண்டும் என்னும் ஒழுங்குமுறையுள்ளது. அவ்வொழுங்கிற்கேற்பவே மடை வைக்கப் படும். மடை வைக்கும் போது வாழைப்பழம், கமுகம்பாளை, பூ என்பன வைத்து அலங்கரித்து வேப்பம் பத்திரத்தால் மூடிவிடுவர். ஒரு வெற்றிலையையும் அதன் மேல் ஒரு பாக்கையும் வைத்தால் அது ஒரு மடையை அடையாளப்படுத்தும் (படம். 5).

சடங்கில் தெய்வத்தின் உருவத்தை வைத்து வழிபடும் வழக்கம் இல்லை. கும்பம், மடை வைத்து கும்பத்தில் வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வத்தின் முகக்களையை வைத்து வழிபடும் வழக்கமே உள்ளது.[11] இந்த முகக்களையே வழிபடும் தெய்வத்தை அடயாளப்படுத்தும்.[12] சடங்குக் கோயில்களில் தெய்வத்தின் உருவத்தை வைத்து வழிபடும் வழக்கம் பிற்காலத்தில் ஆகம வழிபாட்டின் பாதிப்பினாலேயே ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும்.

(iii) தெய்வமாடல்

இயற்கைச் சமய வழிபாட்டு முறையின் அடிப்படையான ஒன்றாக வழிபாட்டை நடத்தும் சமூகத்தைச் சேர்ந்த சிலர் தெய்வ இயல்பு வரப்பெற்று ஆடுதல் விளங்குகிறது. இதனைக் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளிலும் அவதானிக்கலாம். ஒவ்வொரு கோயிலிலும் அச் சமூகத்தைச் சேர்ந்த மக்கள் மாரி, வீரபத்திரர், காளி போன்ற தெய்வங் களாக உருக்கொண்டாடலும், அவர்களை மக்கள் தெய்வமாகக் கருதி வணங்குதலும், அவர்கள் மக்களின் துன்பங்கள், பிரச்சினைகள், குறைகளைக் கூறுதலும், அவற்றைத் தீர்ப்பதற்கு என்ன பரிகாரம் செய்யவேண்டும் என்பதை முன்மொழிதலும், அவ்வழியில் குறைகள், தேவைகளை நிவர்த்திசெய்ய முயலுதலும் தெய்வமாடலின் சிறப் பாகும். தங்கள் குலதெய்வங்கள் தெய்வமாடுபவர்களில் வெளிப் படுகிறது என்னும் மக்களின் நம்பிக்கை தாம் தெய்வங்களுடன் நேரடியாகப் பேசி தங்கள் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யலாம் என்னும் மனநிறைவை வழங்குகிறது.

கிழக்கிலங்கையில் சடங்கு வழிபாடு தெய்வங்கள் சன்னதம் கொண்டாடாது நடைபெறாது. பூசாரி இவ்வழிபாட்டில் பிரதானம் பெற்றாலும் தெய்வாதிகளின் துணையுடனேயே சகல சடங்குச் செயற் பாடுகளும் நிறைவேற்றப்படுகின்றன. உரிய ஒழுங்கு முறையில் சடங்குகளைச் செய்வதற்கேற்ற விதத்தில் தெய்வாதிகளை வழி நடத்தலே பூசாரியின் பணியாக அமைகிறது.

மாரியம்மன், காளி, பேச்சியம்மன், கடலாச்சியம்மன், நாககன்னி, கருமாரியம்மன், திரௌபதியம்மன், காத்தவராயன், வைரவர், வீரபத்திரர், பெரியதம்பிரான், காலைமாமுனி, குமாரர், அனுமார் போன்ற சடங்கு வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வங்கள் யாவும் சடங்கின் போது தெய்வாதிகளில் வெளிப்படும். எனினும் எல்லாத் தெய்வங் களும் எல்லாக் கோயில்களிலும் வெளிப்படுவதில்லை. உதாரணமாக மாரியம்மன் கோயிலில் மாரியம்மன், காத்தவராயன், வீரபத்திரர், காளி, பேச்சி, நாககன்னி, வதனமார் ஆகிய தெய்வங்களே வெளிப் பட்டன. ஏனைய தெய்வங்கள் அங்கு வெளிப்படவில்லை.

ஒவ்வொரு கோயிலிலும் ஒரு தெய்வம் பிரதான தெய்வமாகவும் ஏனைய தெய்வங்கள் அத்தெய்வத்தின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ்

செயற்படுவனவாகவும் இருக்கும். உதாரணமாக மாரியம்மன் கோயிலில் மாரி பிரதான தெய்வமாகவும் பேச்சி, வீரபத்திரர் போன்ற தெய்வங்கள் மாரியின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் செயற்படுவனவாகவும் காணப்படும். இப்பிரதானப் படுத்தப்படும் தெய்வத்தைத் 'தலைத் தெய்வம்' என்றும் தலைத்தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுபவரை 'தலைத்தெய்வாதி' என்றும் குறிப்பிடுவர்.

தெய்வமாடத் தொடங்கும் முன்னர் தெய்வாதிகள் நீராடித் தெய்வமாடுவதற்குரிய இடத்தில் வந்து நிற்பார்கள். அவ்விடத்தில் தெய்வாதிகளுக்கு அலங்காரம் மேற்கொள்ளப்படும்.[13]

அலங்கார வேலைகள் பூர்த்தியானதும் உருக் கொடுக்கப்படும். உருக்கொடுத்தலென்பது தெய்வாதிகளுக்கு தெய்வ இயல்பை ஏற்படுத்தும் செயற்பாடாகும். பூசாரி தெய்வாதியின் தலையில் வேப்பம் பத்திரத்தை வைத்து மந்திரத்தைக் கூறுவார். ஒவ்வொரு தெய்வத்தை உருவேற்றுவதற்கும் ஒவ்வொரு மந்திரம் உள்ளது. மாரியம்மனை உருவேற்றும் போது,

'ஓம் அரகரமாரி சரணம் சரணம்
அரிகை கரிகை சரணம் சரணம்
ஆறு சடச்சி சரணம் சரணம்
வட்டமிடும் சுழி மந்திரமானாய்
மந்திரமென்பது மாரணமானாய்
இந்திர தேவர்கள் வஞ்சனை சூனியம்
ஏவல் விட்டவர் முன்னே எதிரேறு எதிரேறு
ஈரலைக் கௌவு கௌவு
இடது புல நாக்கை வாங்கு
வலது கண்ணைக் கெடு
வாணாலே எரி எரி
இரும்புலக்கை கொண்டு இடி இடி
அண்டம் குலுக்கு ஆகாசம் குலுக்கு
கொடிமுடி குலுக்கு
கொல்லு கொல்லு திமிலு திமிலு
சக்தி வித்தகி சகல லோக நாயகி
எட்டுத் திக்கு பதினாறு லோகமும் மாறி ஆடு
தடுத்தவன் குழந்தையை காவலாய் கௌவு
நச்சு முலச்சி ஏக நரசிங்க ரூபம் கொண்டு

இரத்தத்தை வாங்குடி வாங்குடி
மலையாள பகபதி கல்பூட்டு பூட்டி
கண்ணன் ஒளித்தாலும் அப்பூட்டு
தெறித்து ஆடடி அம்மா ஆடு
மந்திரம் நீயே மருந்தும் நீயே
தந்திரம் நீயே தாயும் நீயே
சகல கலச்சி நாமம் மறச்சி
பதும புயத்தி இட்ட வஞ்சனை சூனியங்களை
தட்சி நிங்காசனத்தி சிவ சிவ
மாரித்தாயே ஏறு ஏறு வீசு வீசு'[14]

என்னும் மந்திரத்தைச் சொல்லி உருக்கொடுப்பர் (படம். 6). உருக் கொடுக்கும் போது அவர்களின் தலையில் நீரூற்றியே உருக்கொடுப்பர். சில இடங்களில் இந்நீரை மந்திரமோதி மந்திர சக்தியுள்ளதாகத் தயார்படுத்தி வைத்திருப்பர். பூசாரி உருக்கொடுத்துக் கொண்டிருக்கும் போது பூசாரியின் கையில் உள்ள பத்திரத்தைத் தெய்வம் துள்ளிப் பாய்ந்து பறிக்கும். இது தெய்வாதிக்கு தெய்வ இயல்பு வந்துவிட்டது (உருப்பெற்றுவிட்டது) என்பதற்கான அடையாளமாகும். உரு வேறியதும் தெய்வாதியின் கையில் சிலம்பு அணிவித்து கையில் பிடிப்பதற்கு வேப்பம் பத்திரம் கொடுக்கப்படும்.

கோயிலில் ஆடும் எல்லாத் தெய்வத்தையும் உருக்கொடுத்து எடுத்ததும் பூசாரி சடங்குப் பூசையைத் தொடங்குவார். பூசை வேளையில் தெய்வங்கள் கோயிலின் உள்ளே உள்ள முகக்களை வைத்து உருவாக்கப்பட்டுள்ள கும்பத்தை நோக்கி வேகமாக ஆடும்.

அடுத்து குருவாக்குப் பெறும் நிகழ்வு இடம்பெறும். குருவாக்கு என்பது தெய்வாதிகள் குருவுக்குக் கட்டுப்பட்டும், கோயிலின் நடை முறைகளுக்கு ஏற்பவும் செயற்படுவோம் எனச் சத்தியம் பண்ணிக் கொடுப்பதாகும். தெய்வங்களை வரிசையாக இருத்திப் பூசாரி தெய்வங்களின் முன் அமர்ந்திருந்து வாக்குப் பெறுவார் (படம். 7). அப்போது,

'அரகர நமசிவாய
அரன் லிங்க நமசிவாய
சிவ சிவ நமசிவாய

சிவ லிங்க நமசிவாய
குரு குரு நமசிவாய
குரு லிங்க நமசிவாய
குருவை வணங்கி வந்தேன்
குரு பூசை செய்ய வந்தேன்
அரணை வணங்கி வந்தேன்
அரன் பூசை செய்ய வந்தேன்
பரணை வணங்கி வந்தேன்
பரண் பூசை செய்ய வந்தேன்
சிவனை வணங்கி வந்தேன்
சிவ பூசை செய்ய வந்தேன்
ஆபத்து வேளையிலே
அருகிருந்து கைகொடுப்பேன்
ஆசான் கூப்பிட்ட வேளையிலே
கூட வந்து கை கொடுப்பேன்
எவ்வாணை நான் மறந்தாலும்
குருவாணை நான் மறவேன்'[15]

என பூசாரி கூறுவார். குருவாக்குப் பெறும் போது பூசாரி மணி, சிலம்பு (படம். 73), அம்மானைக் காய் (படம். 72), சாட்டைக் கயிறு (படம். 55) ஆகிய பொருட்களைப் பட்டால் சுற்றி அவற்றின் மேல் தெய்வாதி களின் கையை வைத்தே பெறுவார்.

குருவாக்குப் பெற்றதன் பிற்பாடு தமது குல தெய்வத்திற்குப் பூசை செய்தல் இடம்பெறும். தங்கள் கைகளில் கற்பூரத்தை எரித்து தெய்வத்திற்கு தீபம் காட்டுவர். சில தெய்வாதிகள் தங்கள் நாக்கிலும் கற்பூரத்தை எரிப்பர். தெய்வாதிகள் பூசை செய்து முடிந்ததும் பூசாரி யிடம் தெய்வங்கள் வாக்குக் கூறும். இது சடங்கை எவ்விதம் நடத்த வேண்டும் என்பது தொடர்பான விபரிப்பாக அமையும்.

அடுத்து தெய்வங்களுக்கு ஆயுதம் ஒப்புக்கொடுத்தல் என்னும் நிகழ்வு இடம்பெறும். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் உரிய ஆயுதங்கள் வழங்கப்படும் (படம். 45-55). காளி - வாள், சூலம், வீரபத்திரர் - வாள், வதனமார் - பொல், கயிறு, குமாரர் - வேல், காத்தவராயன் - கயிறு, வைரவர் - பொல், அனுமார் - தண்டாயுதம், காலைமாமுனி - திரிசூலம், பெரியதம்பிரான் - கத்தி என ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஒவ்வொரு ஆயுதம் உண்டு. அவ்வாயுதங்களைப் பூசாரி அல்லது

பிரதமதெய்வாதி தெய்வங்களுக்கு வழங்குவார். கருமாரியம்மன், மாரியம்மன் ஆகிய தெய்வங்களுக்கு ஆயுதம் இல்லை. இத்தெய்வங் களுக்கு ஆடுபவர்களுக்கு பத்திரம் அல்லது கும்பம் வழங்கப்படும். ஆயுதம் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் வழங்கப்பட்டதும், ஆயுதத்தை யேந்தி ஒவ்வொரு தெய்வமும் கோயிலைச் சுற்றி ஆடி வலம் வரும்.

ஒரு தெய்வாதியில் மாரி, காளி, வீரபத்திரன், அனுமார் போன்ற பல தெய்வங்களும் வெளிப்படும். மாரிக்கு ஒரு தெய்வாதி ஆடி முடிந்ததும் 'மகனே மாரியம்மன் மலையேறி அனுமார் முற்படுறாருடா' எனக் கூறுவார். இவ்வாக்கு மாரியம்மன் தெய்வம் அவரிலிருந்து வெளியேறி அனுமார் வெளிப்படுகிறது என்பதையே குறிக்கும். அப்போது பூசாரி குறித்த தெய்வாதிக்கு மாரியம்மனுக்குரிய வேஷத்தை அகற்றி அனுமாருக்குரிய வேஷத்தைக் கட்டி அனுமாருக்குரிய மந்திரத்தைச் சொல்லி உருக்கொடுத்து ஆயுதத்தையும் கொடுப்பார். பின் அவர் அனுமாராக அபிநயிப்பார்.

தெய்வமாடலிலுள்ள ஒரு சிறப்பம்சம் கட்டுதல், படுகளம் வீழ்த்துதல், வெட்டுதல் ஆகிய நிகழ்வுகளாகும். தெய்வங்கள் ஆடிக் கொண்டிருக்கும் போது தெய்வங்களை ஆடவிடாது தடுக்கும் நோக்குடன் எதிர்த்தரப்பு மந்திரவாதிகளால் கட்டுதல், படுகளம் வீழ்த்துதல் ஆகிய செயற்பாடுகள் மேற்கொள்ளப்படும். கட்டுண் டதும் ஆடிக்கொண்டிருக்கும் தெய்வம் செயலற்று நிலத்தில் விழும். அப்போது மந்திர வித்தாண்மையுள்ள பூசாரி கட்டவிழ்ப்பதற்குரிய மந்திரத்தைச் சொல்லி ஆட்டமற்று செயலற்றுக் கிடக்கும் தெய்வத் தைக் கட்டவிழ்த்துத் தொடர்ந்து ஆடவைப்பார். கீழே சகல தெய்வங் களையும் ஒன்றாகக் கட்டுவதற்குப் பிரயோகிக்கும் மந்திரம் ஒன்று தரப்படுகிறது.

'படுபரபட்சி சர்வபட்சி
சர்வ பில்லிக்கும் சர்வ சூனியத்திற்கும்
ஆரே கிங்கிலியா அகோர கிங்கிலி இகார கிங்கிலி
இருளனைப் பிடித்து நெற்றியில் திலகமிட்டு
அனுமார் வீரபத்திரகாளி கருங்காளி
சப்பாணி சாமுண்டி அறுதலை மாடன்
ஐயன் பிடாரி

அந்திப்பேய் சந்திப்பேய்
காலைப் பேய் மாலைப் பேய்
இவை எல்லாம் பிடித்து
செப்பினில் அடைத்து
தர்வத மலையை அடுப்பாய் மூட்டி
அக்கினியில் இட்டு
எரி எரித்து பொரி பொரித்து
புனல் வரை இட்டு
கொண்டு ஓடிவாடா கிங்கிலியா
சௌவும் கட்டு கௌவும் கட்டு
ஸ்ரீயும் கட்டு மறியும் கட்டு
சிவாயநம சீக்கிரம் சீக்கிரம்
கட்டக் கட்டவே சிவாகா'[16]

தெய்வங்கள் ஆடிக்கொண்டு இருக்கும்போது இம்மந்திரத்தைச் சொன்னால் சகல தெய்வங்களும் கட்டுண்டு செயலற்றுப் போகும்.

கட்டுண்ட தெய்வத்தைக் கட்டிலிருந்து எழுப்பி மீண்டும் ஆடச் செய்வதற்கும் மந்திரம் உண்டு. பொருத்தமான எதிர் மந்திரத்தைச் சொல்லி தெய்வங்களை எழும்பினால் தெய்வங்கள் எழுந்தாடும். கட்டவிழ்ப்பதற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு மந்திரம் கீழே தரப்படுகிறது.

'அரி ஓம் சங்கு சுங்கு சிவாயமாக் - கொண்டேன்
சவுரிய வாதகனே சீக்கரம் மாமுனியாணை - ஏறு ஏறு
அப்பா ஏறு - செங்திருக்கைய் பரமேஸ்பரனாணை
பாற்கடலில் பள்ளிகொள்ளும் திரு நரசிங்கர் அம்மையாணை
தீ போல் குதி குதி - சீக்கரம் - குதி
(என்று தீர்த்தம் ஓதிப் பூச்சாத்த எதுவும் எழும்பும்)'

'ஓம் வராகி அனுவராகி அனுப்பிரமான வராகி
அகோரசக்தி அகோரமாரி திருநீர் எளும்பத்
திரு ஏறடியம்மா உருஏறடி அம்மா
ஏறு ஏறு பேசி பேசி வீசு வீசு சுவாகா'

படுகளம் எழுப்ப
'ஓம் சிறியும் கிலியும் சிவாய சிவாநந்தியாணை எழும்பு'
'ஓம் யீசுபர அம்மை உமையம்மை ஆணை எழும்பு'
'ஓம் வெள்ளி மாதங்கி கூளி குசங்கி சங்கார
ஆதிமூல பார்பத்தினி ஆணை எழும்பு'
'ஓம் ஆகாய வாசி நமசிவாய குமரகுருபரம சிவாயா
ஓம் ஆய் கமலாயா உக்கிற தேசிவாசி
ஆகாயவாசி ஆணை - எழும்பு
(என்று தண்ணீர் அல்லது பூ ஓதிப் பிடிக்க ஆடும்)[17]

அவ்வாறு கட்டவிழ்ந்து ஆடும் தெய்வத்தை எதிர் மந்திரவாதி இன்னொரு மந்திரத்தை ஓதிக்கட்டுவார். அப்போது பூசாரி அதற் கெதிர் மந்திரத்தைச் சொல்லி அவிழ்ப்பார். இவ்வாறு கட்டுதல், வெட்டுதல் ஆகிய செயற்பாடுகள் தொடர்ந்து நடந்துகொண்டிருக்கும் (படம். 8).

கட்டுதல், படுகளம் வீழ்த்துதல், வெட்டுதல் (கட்டவிழ்த்தல்) என்னும் செயற்பாடுகளில் மந்திரவாதிகள் தங்கள் மந்திர வித்தாண் மையைக் காட்டுவதற்காகவே ஈடுபடுவதாகக் குறிப்பிட்டனர். தெய்வங்களைப் பரிட்சித்துப்பார்ப்பதற்கு இம்முறையைப் பயன் படுத்துவதாகவும் இச்செயற்பாடு இல்லாவிட்டால் தெய்வமாடல் விறுவிறுப்பாக இருக்கமாட்டாது எனவும் மந்திரவாதிகளும் மக்களும் அபிப்பிராயப்பட்டனர்.[18] ஒரு தெய்வாதி தெய்வம் பிடிக்காது போலி யாக ஆடினாரெனின் மந்திரவாதிகளின் கட்டுக்கு கட்டுப்படமாட்டார் என்பது மக்களின் நம்பிக்கை.

கட்டுதல், வெட்டுதல் என்னும் செயற்பாட்டின் நோக்கம் தங்கள் மந்திர வித்தாண்மையைக் காட்டல் என மந்திரவாதிகள் அபிப் பிராயப்பட்டாலும் இது நிகழ்த்துவோரினதும் பார்ப்போரினதும் ஆர்வக்குவிப்புடன் சடங்கு நிகழ்வை விறுவிறுப்பாகவும் கவர்ச்சி யாகவும் நிகழ்த்திச் செல்வதற்கு உரியதொன்றாக விளங்குகிறது எனலாம். சடங்கைத் தளர்நிலைக்குக் கொண்டு செல்லாது எப்போதும் சடங்கில் சகல தரப்பினரதும் ஆர்வத்தைக் குவித்து வைத்திருக்கு மொன்றாக விளங்குகிறது. இதனை நாடக நிகழ்த்துகையில் இடம் பெறும் நகைச்சுவைக் காட்சி, பாடல்காட்சி போன்ற இடை நிகழ்ச்சி களிற்கு ஒத்ததாகவிருப்பதை நோக்கலாம். கலைநிகழ்த்துகையில்

இடைநிகழ்வாக இடம்பெறும் காட்சிகளை மக்கள் விரும்பிப் பார்ப்பது போன்று சடங்கு நிகழ்வுகளில் மக்கள் விரும்பிப் பார்க்கும் நிகழ்வுகளில் ஒன்றாகக் கட்டுதல், வெட்டுதல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் அமைகிறன. இவை சடங்கிற்கு விறுவிறுப்பைத் தருகிறன.

தெய்வமாடும் கோயில்களில் நடக்கும் முக்கிய நிகழ்வுகளில் ஒன்னு 'கட்டுச் சொல்லுதல்' ஆகும். ஆடிக்கொண்டிருக்கும் தெய்வம் மக்களுக்கு சில வாக்குகளைக் கூறுதல் கட்டுச் சொல்லுதல் ஆகும். நீண்ட நாட்களாக உள்ள ஒரு பிரச்சினைக்கு எவ்விதம் தீர்வு காண வேண்டும், தன்னை அல்லது தனது குடும்ப உறுப்பினரைப் பிடித் துள்ள நோயை நீக்குவதற்குரிய பரிகாரம், தொழிலில் தொடர்ந்து நஷ்டம் அடைவதற்கான காரணம், வருவாயை உயர்த்தக் கையாள வேண்டிய உபாயம், குழந்தையில்லாதவர்கள் குழந்தையைப் பெற்றுக் கொள்வதற்கான மார்க்கம், திருமணம் ஆகாதவர்களுக்கு திருமணம் ஒப்பேறுவதற்கான மார்க்கம் என அம்மக்களுடன் தொடர்புடைய சகல பிரச்சினைகளுக்கும் கட்டுச் சொல்லுதல் நிகழ்வின் மூலம் தீர்வு காணலாம் எனக் கிழக்கிலங்கை மக்கள் நம்பினர். கட்டுக் கூறலில் உள்ள சிறப்பு பிரச்சினைக்கான காரணத்தையும் அதற்குரிய தீர்வையும் கூறுவதாகும். குழந்தை இல்லாத ஒருவருக்கு கட்டுக் கூறும் போது இதுவரை ஏன் குழந்தை கிடைக்கவில்லை எனக் கூறி குழந்தை ஒன்றைப் பெற்றுக்கொள்ள எவ்வாறு நடந்து கொள்ள வேண்டும் என்பதும் கூறப்படும்.

கட்டுக் கூறும் போது ஒவ்வொரு தெய்வமும் அத்தெய்வத்திற்குரிய பந்தல்களில் இருந்தே கட்டுக் கூறும். மாரியம்மனுக்கு ஆடுபவர் மாரியம்மன் பந்தலில் இருந்தே கட்டுக்கூறுவார். பந்தலினுள் தெய்வாதி இருக்க அவரை வளைத்துக் கட்டுக் கேட்போர் இருப்பர். அப்போது தெய்வாதி சுற்றியிருக்கும் மக்களை ஒவ்வொருவராகக் கூப்பிட்டு தனக்கு அருகே இருத்தி கட்டுக் கூறுவார். தெய்வாதிக்குப் பக்கத்தில் ஒரு பூசாரி இருந்து உடுக்கடித்து காவியம் பாடி தெய்வத் திற்கு உருக்கொடுத்துக் கொண்டிருப்பர். தெய்வாதி கூறும் வாக்கு மக்களுக்குப் புரியாத போது அதனைப் பூசாரி தெளிவுபடுத்துவார் *(படம். 9)*.

பிள்ளையில்லாதவர் அல்லது நோயுள்ள ஒருவருக்குக் கட்டுக் கூறும்போது 'அம்மனின் அருளால் உன் குறை அடுத்த வருடச்

சடங்கிற்கு முன் பூர்த்தியாகும். சரிவந்தா அம்மனுக்கு என்ன தருவாய்?' எனக் கேட்பார் அதற்கு கட்டுக் கேட்பவர் 'அம்மன் கேட்பத தாறன்' எனக் கூறுவார். அப்போது தெய்வாதி 'அடுத்த வருட சடங்கில அம்மனுக்கு ஒரு நாலு கால் வாகனம் தா?' எனக் கேட்பார். அதற்கு கட்டுக் கேட்பவர் உடன்பட்டால் 'சரி அம்மா' எனப் பதிலளிப்பார். பின் தெய்வம் வாக்குக் கேட்பவருக்கு மருந்து கொடுக்கும். இம் மருந்தாக அம்மன் மடையில் வைத்த வாழைப்பழம், தீர்த்தம், வேப்பம் பத்திரம் போன்றன பாவிக்கப்படும். அவற்றை உண்டு தெய்வாதியை வணங்கிச் செல்வார். இவ்வாறு ஒவ்வொருவருக்கும் கட்டுக் கூறுதல் இடம்பெறும்.

தெய்வாதிகளால் கூறப்படும் வாக்கை மக்கள் தெய்வ வாக்காகக் கருதி அவ்வாக்கின் படி செயற்பட்டுத் தங்கள் குறைகளை நிவர்த்தி செய்ய முயற்சித்தல் கட்டுக் கூறலில் உள்ள சிறப்பாகும். குறைகள் பூர்த்தியானால் நேர்த்திப் பொருட்களை வழங்கி தெய்வத்திற்கு நன்றி செலுத்துவர்.

புதிய தெய்வங்கள் முற்படல்

கோயிலில் வருடா வருடம் ஆடும் தெய்வங்களைத் தவிர சடங்கு பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் மக்களில் சிலர் புதிதாகத் தெய்வ இயல்பு வரப்பெற்று ஆடுவர். இவர்களைப் 'புதிதாக முற்படும் தெய்வங்கள்' என்று அழைக்கின்றனர். இவர்களைத் தொடர்ந்து ஆடவைப்பதற்கு சில நடைமுறைகள் உள்ளன. முதற்கட்டமாக பூசாரி தெய்வாதியிடம் வாக்குக் கேட்டு ஒரு உரையாடல் நிகழ்த்துவார். அது பின்வருமாறு அமையும்,

பூசாரி : இந்தப் பூ மரத்தில் எது நிற்குது?
தெய்வாதி : சுடலை வைரவன் நிற்கிறான்டா மகனே
பூசாரி : வேறு ஏதாவது கெட்ட தேவதைகள் நிற்கிதா?
தெய்வாதி : இல்லடா மகனே
பூசாரி : ஆண்டுக்காண்டு கோயிலில் வந்து முற்படுவாயா?
தெய்வாதி : ஆ (எனப் பதில் சொல்லும்)[19]

இவ்வாறு உரையாடலைப் பூசாரி நிகழ்த்தி குறித்த தெய்வாதியில் நிற்கும் தெய்வம் தெய்வாதியால் கூறிய தெய்வந்தான் என்பதை உறுதிப்படுத்தினால் இறுதியாக தெய்வாதியிடம் சத்திய வாக்குப் பெறப்படும். சத்திய வாக்கு என்பது தெய்வாதி பூசாரியின் தலையில் கையை வைத்து இக்கோயிலில் மட்டும்தான் தெய்வமாடுவேன் என்றும் ஏனைய கோயில்களில் ஆடமாட்டேன் என்றும் எவ்வாறான இடையூறுகள் வந்தாலும் ஆண்டுக்காண்டு சடங்குகாலத்தில் தெய்வமாடுவேன் என்றும் உறுதியளிக்கும் நிகழ்வாகும். அதன் பின்னர் புதிய தெய்வாதியை பூசாரி தெய்வமாட அனுமதிப்பார்.

மேற்குறித்த நடைமுறை புதிய தெய்வாதியில் நிற்கும் தெய்வம் பொருத்தமானது எனக் கருதும் போதே பின்பற்றப்படும். ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தெய்வங்கள் மற்றும் சுடலை மாடன், காடேறி, ஊத்தைக் குடியன் போன்ற துர்த்தெய்வங்கள் தெய்வாதியில் நிற்பதாக அறிந்தால் அத்தெய்வாதிகளுக்கு மேற்கொள்ளும் நடைமுறை வித்தியாச மானது.

தெய்வங்களின் ஆட்டம், கண் அசைவு, அபிநயம் போன்ற வற்றைக் கொண்டு ஒருவரில் என்ன தெய்வம் நிற்கிறது என்பதைக் கண்டறியும் திறன் பூசாரிக்கு உண்டு. புதிய தெய்வாதிகளிடம் பூசாரி 'இந்தப் பூ மரத்தில் நிற்கிறது யார்' எனக் கேட்க தெய்வாதி தன்னிடம் கெட்ட தெய்வம் நின்றாலும் ஒரு நல்ல தெய்வத்தின் பெயரைக் குறிப்பிடுவார். இதனைப் பரிச்சிப்பதற்குச் சில பரீட்சைகள் தெய் வாதிக்கு வைக்கப்படும். இதன்படி காளி தன்னில் முற்பட்டுள்ளது எனத் தெய்வாதி குறிப்பிட்டால் காளிக்குரிய ஆயுதத்தை எடுக்கும்படி பூசாரி பணிப்பார். பின் காளிக்குரிய ஆட்டத்தை ஆடிக் காண்பிக்கச் சொல்வார். இவற்றில் தெய்வாதி பிழை விட்டால் மீண்டும் 'பொய் சொல்லாதே உண்மையைக் கூறு இந்தப் பூமரத்தில் நிற்கும் கெட்டதேவதை யார்' எனக் கேட்பார் அப்போது தெய்வாதி தன்னிடம் உள்ள நல்ல தெய்வங்களையும் அவை வெளிப்படாமல் தடுக்கும் கெட்ட தெய்வங்களையும் கூறுவார். அப்போது பூசாரி 'இந்தப் பூ மரத்தில் இருந்து விலக உனக்கு என்ன தரவேண்டும்' எனக் கெட்ட தெய்வத்திடம் கேட்பார். அதற்கு சில தெய்வங்கள் சாட்டைப்பலி கேட்கும். அப்போது சாட்டைப்பலி பூசாரியால் கொடுக்கப்படும்.[20] சாட்டைப் பலி கொடுத்ததும் 'போய்த்தாங்க போய்த்தாங்க' எனச்

சத்தமிட்டு பூசாரியைப் பாய்ந்து பிடிக்கும். தொடர்ந்து கெட்ட தெய்வம் போய் விட்டதா எனப் பரிச்சிக்க தெய்வாதி குறிப்பிடும் நல்ல தெய்வம் போல் ஆடுமாறு பணிக்கப்படுவதுடன் அதற்குரிய அடையாளங்களையும் காட்டச் சொல்வர். அடையாளங்களையும் சரியாகக் காட்டி, ஆட்ட ஒழுங்கும் சரியாக அமைந்தால் தெய்வாதி யிடம் சத்தியவாக்குக் கேட்கப்பட்டுத் தொடர்ந்து தெய்வமாடுவதற்கு அனுமதிக்கப்படுவார்.

தெய்வாதிகளுக்கான ஒழுக்கக் கட்டுப்பாடுகள்

தெய்வாதிகள் சாதாரண மக்களில் ஒருவர். அவர்கள் தெய்வமாடத் தொடங்கியதும் அவர்களை மக்கள் தெய்வமாகக் கருதி வழிபடு கின்றனர். தெய்வசக்தி தெய்வாதிகளின் மூலம் வெளிப்பட்டு தங்களின் பிரச்சினைகளை, தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்கின்றது என மக்கள் கருதுகின்றனர். இதனால் தெய்வாதிகள் கூறும் வாக்குகள் இறை வாக்காகவும் அவர்கள் மக்களுக்குக் கொடுக்கும் மருந்துகளை இறைவனால் வழங்கப்படுவனவாகவும் மக்கள் கருதுகின்றனர். இதனால் இயல்பு வாழ்க்கையில் தெய்வாதிகள் ஒழுக்கத்தைப் பேணி சிறந்த நடத்தையுடையவர்களாக வாழவேண்டும் என எதிர்பார்க்கப் படுகின்றது. ஒழுக்க வரம்பை மீறி நடந்தார்களானால் கோயில் நிர்வாகத்தினரால் தெய்வமாடுவதில் இருந்து நீக்கப்படு கின்றார்கள்.

சடங்கு காலம் தொடங்கினால் சடங்கு நிகழ்வுகள் பூர்த்திய டையும் வரை தெய்வாதிகள் சைவ உணவு உண்டு கோயிலில் தங்கியிருந்து சடங்கு காலத்தைக் கோயிலிலேயே கழிக்கவேண்டும் என எதிர்பார்க்கப்படுகிறது. கோயிற் சூழலுக்கு வெளியில் சென்றால் இவர்களின் புனிதம் கெட்டுவிடும் என்பதே இதற்கான காரண மாகும்.

தெய்வாதிகளின் சமூக அந்தஸ்து

தெய்வமாடும் தெய்வாதிகள் கல்வித் தராதரம் குறைந்தவர்களாகவும் பொருளாதார ரீதியான பலமற்றவர்களாகவுமே விளங்குகின்றனர். இவர்கள் 2-5ஆம் தரத்திற்கு உட்பட்ட கல்வியறிவு உடையவர்

களாகவே விளங்குகின்றனர். பெரும்பாலானவர்கள் பாடசாலைக் கல்வி பெறாதவர்கள். தெய்வாதிகளில் அநேகமானவர்களுக்கு நிரந்தர வருமானத்தைத் தரும் தொழில் இல்லை. அன்றாடம் கூலி வேலை செய்து பிழைப்பவர்களே அனேகர். சிலர் வேளாண்மைச் செய்கை, கால்நடை வளர்ப்பு என்பவற்றில் ஈடுபடுகின்றனர். கோயில் சடங்கு காலத்தில் மச்சம், மாமிசம் உண்ணாது சைவ உணவுண்டு புனிதம் பேணுவர். இக்காலத்தில் கோயிலிலேயே தங்கி வாழ்வர். சாதாரண காலங்களில் புலால் உண்ணல், மதுவருந்தல் எனச் சகல செயற்பாடு களிலும் ஈடுபடுவர்.

தங்களில் உள்ள தெய்வத்தைப் பராமரிப்பது கடினமென்னும் கருத்து தெய்வாதிகளிடம் நிலவுகிறது. இதனால் தங்களைப் போல் தங்கள் சகோதரர்கள், பிள்ளைகள் தெய்வமாடக்கூடாது என்பதில் கவனமாக உள்ளனர். தெய்வமாடல் திருமணம், பாடசாலைக் கல்வி போன்ற விடயங்களில் பாரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவதாகக் குறிப்பிட்டனர்.[21] இங்கு தெய்வாதிகளைக் கோயில் சூழலில் மக்கள் தெய்வமாகப் போற்றினாலும் கோயிலில் அவர்களுக்குக் கிடைக்கும் மரியாதைகள் வெளிச் சூழலில் கிடைப்பதில்லை.

(iv) ஊர்காவல் பண்ணுதல்

ஊர்காவல் பண்ணுதல் என்பது கிராமத்திற்குள் கெட்ட தெய்வங்கள் உட்புகாமல் செய்யும் ஒரு சடங்காகும். கிராமத்தின் எல்லை களினூடாகப் பூசாரி, தெய்வாதிகள், ஊர்மக்கள் சென்று கிராமத்தின் முக்கியமான சந்திகளில் கெட்டதெய்வங்களுக்குப் பலி கொடுத்து அவற்றின் இச்சையைப் பூர்த்தியாக்குவதன் மூலம் அவற்றைக் கிராமத்தினுள் புகாமல் தடுக்கலாம் என நம்புகின்றனர். கெட்ட தெய்வங்கள் உள்ளன எனக் கருதும் இடங்களில் தேங்காய் வெட் டுதல், இளநீர் வெட்டுதல், நீற்றுப் பூசணிக்காய் வெட்டுதல், ஆப்பு அடித்தல் ஆகிய செயற்பாடுகளின் மூலம் காவல் பண்ணல் இடம் பெறும் (படம். 10). குறித்த இடங்களில் இந்தப் பலிப்பொருட்களைக் கொடுக்கும் போது தெய்வங்களுக்குரிய யந்திரங்களைக் கீறி அதற்கு மேல் பலிப்பொருட்களை வைத்து மந்திரமோதி அவற்றை வெட்டிப் பலிகொடுப்பர். பின்னர் பலியிட்ட இடத்தின் எல்லையில் மந்திர

மோதி ஆப்பு அடிப்பர். எல்லையைத் தாண்டி கெட்டதெய்வங்கள் வராமலிருப்பதற்கான தடையாகவே ஆப்பு அடிக்கப்படுகிறது.

ஆரம்ப காலங்களில் உயிர்ப்பலி கொடுத்து காவல் செய்தனர். உயிர்பலிக்குப் பதிலீடாகவே மேற்குறித்த பொருட்கள் வழங்கப் படுகின்றன. இங்கு பயன்படுத்தப்படும் நீற்றுப்பூசணிக்காய் ஒரு உயிருள்ள மனிதனுக்குச் சமமானதாகக் கருதப்படுகிறது. பூசணிக் காயை வெட்டி இரண்டாகப் பிளந்து வெட்டப்பட்ட இடத்தில் குங்குமத்தைப் பூசுவது மனிதனை வெட்டி இரத்தம் சொட்டச் சொட்ட பலிகொடுப்பதற்கான குறிப்பீட்டை உணர்த்துகிறது.

(v) மருந்து கொடுத்தல்

சடங்கு வழிபாட்டிலுள்ள சிறப்பம்சங்களில் ஒன்று அது ஒரு சிகிச்சை முறையாகப் பயன்படுவதாகும். தெய்வத்திடம் தமது நோயைத் தீர்த்துத் தருமாறு வேண்டுதல் செய்யும் மக்களுக்கு தெய்வாதிகள் பூசாரியூடாக நோய்களைத் தீர்ப்பதற்கு தெய்வம் மருந்து வழங்குவதாக நம்புகின்றனர். எல்லா நோயாளர்களும் கோயிலுக்கு வந்து வழிபட முடியாதுள்ளதால் தெய்வமே மக்களின் வாசல் சென்று மருந்து கொடுக்கும் வழக்கம் சடங்குகால நிகழ்வுகளில் முக்கியமானது.

தெய்வம் ஊர்வலமாக மக்களுக்கு மருந்து கொடுப்பதற்கென்று ஒரு நாள் செல்லும். அப்போது மக்கள் தங்கள் வாசலில் நிறைகுடம் வைத்திருப்பர். அவ்விடங்களில் தெய்வத்தின் காலில் விழுந்து மக்கள் ஆசி பெற்று மருந்து பெற்றுண்பார்கள் (படம். 11). இம்மருந்தாக வேப்பம் பத்திரம், வாழைப்பழம், வெள்ளிப்பிரம்பை இட்டு மந்திர மோதிக் கொடுத்த தண்ணீர், மஞ்சள் நீர் ஆகியன பயன்படுகின்றன. இவற்றைப் பெற்றுண்டு தங்கள் நோய்களைத் தீர்த்துக்கொள்ள முயற் சிக்கின்றனர். 'கழிப்புச் செய்தல்' என்னும் சடங்குச் செயற்பாடும் நோய் தீர்க்கும் நோக்குடன் மேற்கொள்ளப்படுபதாகவே உள்ளது. தீமை விளைவிக்கும் தெய்வங்களினால் மனிதர்க்கு நோய் ஏற்படு கின்றதென்பதும், மந்திரச் சடங்குகளை நிகழ்த்துவதன் மூலம் நோய்கள் தீர்க்கப்படலாம் என்றும் நம்பினர்.[22] இதற்காக மேற் கொள்ளப்பட்ட சடங்குகளில் ஒன்றாகவே கழிப்புச் சடங்கைக் குறிப்பிடலாம். கழிப்புச் சடங்கின் மூலம் கெட்ட தெய்வங்களை

நோயாளியில் இருந்து ஓட்ட முடியும் என்றும் அவ்வாறு ஓட்டினால் நோய் குணமடைந்து விடும் என்றும் நம்பினர். பல்வேறு அழுத்தங் களுக்கு ஆளாவதால் ஏற்படும் நோய்களுக்கான மந்திரச் சடங்குகளை தற்கால மருத்துவரின் பரிபாஷையிற் கூறுவதாயின் உளவள மருத்துவம் எனக் கூறலாம்.[23] இம்மந்திரச் சடங்குளினாலும் ஒருவரின் நோய் குணமடையாவிடின் நோயாளிக்கு தெய்வம் தொடர்பான நோய் இல்லையெனக் கருதி அந்நோயை வைத்தியசாலைக்கு சென்றே தீர்க்கவேண்டும் என்னும் முடிவுக்கு வருவர்.

(vi) தீ மிதிப்பு

சடங்குக் கோயில்களில் இறுதி நிகழ்வுகளில் ஒன்றாக தீமிதிப்பு இடம்பெறுகிறது. தீ மிதித்தலுக்கு முன்னர் தீ மிதித்தலுடன் தொடர் புடையதாக வீரக்கம்பம் வெட்டுதல், தீக்குழிக்கு அளவெடுத்தல், தீ மூட்டுதல் ஆகிய சடங்குகள் இடம்பெறும்.

வீரக்கம்பம் வெட்டுதல்

தீக்குழியின் வெப்பத்தைக் குறைப்பதற்காகச் செய்யும் ஒரு சடங்கே வீரக்கம்பம் வெட்டுதல் என்னும் நிகழ்வாகும். தீப்பாய்வதற்குரிய தீக்குழியின் நான்கு மூலையிலும் நடுவதற்காக நான்கு கள்ளிக் கம்புகள் வெட்டச் செல்லும் நிகழ்வே இதுவாகும். கள்ளியை அனல் அடக்கி என்பர்[24] சூட்டைக் குறைப்பது என அர்த்தப்படும். தீக்குழியின் சூட்டைத் தணிப்பதற்காக இது தீக்குழியின் நான்கு மூலைகளிலும் நடப்படுகிறது.

கோயிலில் தெய்வமாடுபவர்களில் மூத்த தெய்வாதி ஒருவரை அம்மனாகப் பாவனை செய்து சேலையுடுத்து அலங்கரிப்பர். தொடர்ந்து அவருக்கு மந்திரமோதி உருக்கொடுக்கப்படும். உருக்கொண்ட தெய்வாதி தலையில் வீரக்கம்பம் வெட்டுவதற்குரிய கத்தி மற்றும் சடங்குக்குரிய பொருட்களைச் சுமந்து கள்ளிச் செடியிருக்கும் இடத் திற்குச் செல்வார். அவருடன் பூசாரியும் மக்களும் கூடவே செல்வர். கள்ளிச்செடிக்கு முன் மடை வைத்து பூசை செய்து, தெய்வாதிக்கு உருக்கொடுத்து அவரின் கையில் கத்தியைக் கொடுத்து கள்ளியை வெட்டவிடுவர். தெய்வாதி கள்ளிச்செடியை வெட்டி வீழ்த்தியதும்

அதனை 4 துண்டுகளாக வெட்டுவர். ஒவ்வொரு துண்டையும் 18 அங்குலம் நீளமும் ஒரு கைப்பிடி சுற்றளவும் உடையதாக செதுக்கி தயார்படுத்தி அவற்றுக்கு நூல் கட்டுவர். பின் அவற்றை ஒரு சேலை யால் சுற்றிக்கட்டி தெய்வாதியின் தலையில் வைக்க அதனை அவர் கோயிலுக்கு கொண்டு சேர்ப்பார் (படம். 12).

தீக்குழிக்கு அளவெடுத்தல்

தீக்குழியைச் சுற்றி தெய்வாதிகள் தெய்வம் ஆடிக்கொண்டிருக்க தெய்வாதிகளில் மூத்த உறுப்பினர் தீக்குழி அமைப்பதற்குரிய இடத்தில் தனது காலை இரு பக்கமும் அகல விரித்து நிற்பார். அவரின் பாதம் ஊன்றிய இரு இடத்திலும் இரு கம்புகள் நடப்படும். தொடர்ந்து அவர் இரு காலாலும் மண்ணைக் கிளறிக் கோடு கீறிச் சென்று ஒரு இடத்தில் நிற்பார். அவ்விடத்திலும் இரு கம்புகள் நடுவர். தொடர்ந்து தெய்வாதி ஒரு கயிற்றை எடுத்து இருவரிடம் கொடுத்து தான் அளவெடுத்த இடங்களுக்கு மூலைவிட்டமாகப் பிடித்து சரியாக உள்ளதா? என்பதைப் பரிச்சித்துப்பார்த்து தவறு இருந்தால் திருத்தி அளவெடுத்த இடத்தைச் சுற்றிக் கயிறு கட்டவைப்பார். தெய்வாதியால் அளவெடுக்கப்பட்ட இடத்தை தீ மூட்டுவதற்கேற்ற விதத்தில் தயார்படுத்துவர்.

தீ மூட்டுதல்

தீக்குழிக்கு அளவெடுத்த தெய்வாதிக்கு தமது குலதெய்வத்தின் தோற்றம் வெளிப்படும் வண்ணம் சேலையுடுத்து, கோயிலில் ஏற்கனவே வெட்டி வைக்கப்பட்ட வீரக்கம்பத்தை அவரின் தலையில் வைத்து சுமந்து தீக்குழியைச் சென்றடைவர். தீக்குழியினுள் முதலில் மூன்று மடைகள் வைப்பர். இவை காளி, பேச்சி, மாரிக்குரியதாக இருக்கும். ஒவ்வொரு மடைவைக்கும் இடத்திலும் குறித்த தெய்வங் களுக்குரிய யந்திரத்தைக் கீறி அதன் மேலே மடை வைக்கப்படும். அதன் பின் தீக்குழியின் நான்கு மூலைகளிலும் நான்கு இளநீர் வைத்து அதற்கும் மடை வைக்கப்படும். பின் தெய்வாதியால் நான்கு மூலையிலும் வீரக்கம்பம் நடப்படும். உருக்கொண்ட நிலையிலேயே தெய்வாதி இதைச் செய்வார். இச்செயற்பாடுகள் தீப்பாயும் போது

தீக்குழியின் சூட்டைத் தணிப்பதற்காகவே மேற்கொள்ளப்படு கின்றன.

மேற்குறித்த வேலைகள் யாவும் பூர்த்தியானதும் கோயிலுக்குள் இருந்து தீயை எடுத்துவந்து திக்குழிக்குத் தீ மூட்டுவர். இதனைச் சேலையால் மறைத்து யாருக்கும் தெரியாமலே செய்வர் (படம்.13).

தீ மிதித்தல்

தீ மிதிப்பதற்கு முன்னர் தெய்வாதிகளும் பூசாரியும் தீமிதிக்கும் மக்களும் கடல் அல்லது ஆற்றுக்குச் சென்று நீராடி அதன் பின்னரே தீ மிதிப்பர். அநேகமான கோயில்களில் தீ மிதிக்கும் போது உடலெங்கும் மஞ்சள் பூசியே தீ மிதிப்பர். இந்நடைமுறை சிறப்பாக பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் பின்பற்றப்படுகிறது. தீ மிதிப்பதற்குத் தயாரான தெய்வாதிகள், பூசாரி, ஊர்மக்கள் ஆகியோர் கோயிலை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி வந்து தீக்குழியை அடைவர். தீக்குழியில் மூன்று பூக்களை எறிவர். அதனைத் தொடர்ந்து தீமிதிக்கத் தொடங்குவர். அநேகமான கோயில்களில் அக்கோயிலில் பிரதானப்படுத்தப்படும் தலைத்தெய்வாதி முதலில் தீமிதிப்பார். ஆனால் ஏறாவூர் காளி கோயிலில் மாட்டுப் பட்டியுடன் தொடர்புடைய தெய்வமான வதனன் முதலில் தீ மிதிப்பார். (வதனன் சூட்டைத் தணிக்கும் தெய்வம் என்னும் நம்பிக்கை காரணமாகவே முதலில் வதனனை தீ மிதிக்க அனுமதிக்கின்றனர்) அதனைத் தொடர்ந்து ஏனைய தெய்வாதிகளும் மக்களும் தீமிதிப்பர் (படம். 14).

தீமிதிப்புடன் தொடர்புடைய சடங்குகள் யாவும் தீக்குழிக்குப் பால் வார்த்தலுடன் பூர்த்தியாகும். இது தீமிதித்து அடுத்த தினம் அல்லது சில தினங்களில் இடம்பெறும்.

(vii) விநாயகப்பானை பொங்கல்

இச்சடங்கு பொங்கலுக்கான நெல்லைக் காயவைத்தல், நெல்லைக் குற்றி அரிசியாக்கல், பொங்கல் செய்தல் ஆகிய மூன்று நிலைகளில் இடம்பெறுகிறது.

நோர்ப்பு நெல் நேர்த்தல் சடங்கு

நோர்ப்பு நெல் நேர்த்தல் என்பது நெல் காயவைக்கும் சடங்கையே குறிக்கிறது. இச்சடங்கு ஏறாவூர் காளி கோயிலில் மாத்திரமே இன்று வரை செய்யப்படுகிறது. முதலில் நெல் பெட்டியில் எடுக்கப்பட்டு கோயிலினுள் வைத்து வழிபாடு செய்யப்படும். பின் அதனைப் பட்டுத் துணியால் மூடி தெய்வாதிகள் தலையில் வைத்துச் சுமந்து காயவைக்கும் இடத்திற்குக் கொண்டு செல்வர். நெல் காயவைக்கும் இடத்தை வண்ணார் பாய்விரித்து அதன்மேல் வெள்ளை விரித்து தயார்படுத்தி வைத்திருப்பர். விரிக்கப்பட்ட வெள்ளையின் மேல் காளி யந்திரம் கீறி மடை வைத்துப் பூசை செய்யப்படும். பின் ஒவ்வொரு தெய்வாதியாக நெல்லை யந்திரம் கீறி வைக்கப்பட்ட மடையின் மேல் கொட்டுவர். இதனை உருக்கொண்ட நிலையிலேயே செய்வர். தொடர்ந்து நெல்லைச் சமமாகப் பரப்பி காயவைத்து அவ் விடத்தைச் சுற்றி நான்கு கம்பு நடப்பட்டு சூழ கயிறு கட்டப்படும். கயிற்றில் வேப்பம் பத்திரம், கமுகம்பாளை, பூ ஆகியன தொங்க விடப்படும் (படம். 15).

நெல் குற்றும் சடங்கு

நெல் குற்றும் சடங்கு பிற்பகல் வேளையிலேயே இடம்பெறும். காயவைக்கப்பட்ட நெல் பெட்டியிலிடப்பட்டு கோயிலினுள் கொண்டு வைக்கப்பட்டு பிற்பகல் பூசை முடிவடைந்ததும் நெல்குற்றும் இடத் திற்கு தெய்வாதிகளால் சுமந்து செல்லப்படும். இந்நிகழ்வில் பிரதம பூசாரி முக்கியத்துவம் பெறுகிறார். அவர் அம்மனாகப் பெண்வேடம் பூண்டு (சரிகைச் சேலையை முக்காடிட்டு அணிந்திருப்பார்) ஒரு தாம்பாளத்தில் நெல்லைப் பரப்பி அதனைச் சுமந்து செல்வார். தெய்வாதிகள் பின்னே செல்வர். நெல் குற்றும் இடம் சென்றதும் முதலில் அவ்விடத்திற்கு தீபம் காட்டிப் பூசை செய்வார். பின் உரல், உலக்கைக்குப் பூசை செய்வார். தொடர்ந்து உரலை நெல் குற்று வதற்குரிய இடத்தில் நடுவார். பின் தாம்பாளத்தில் கொண்டுசென்ற நெல்லை உரலில் இடுவார். பின் பூசாரி, தெய்வாதிகள் ஆகியோர் ஒன்றாகச் சேர்ந்து உலக்கையைப் பிடித்து நெல்லை மூன்று தடவை குத்துவர். தொடர்ந்து முக்கிய நிர்வாக உறுப்பினர்களும் உதவிப்

பூசாரிமாரும் குத்துவர். தொடர்ந்து மக்கள் கூட்டத்தில் இருந்து தெய்வாதிகளால் தெரிவுசெய்யப்படும் பெண்களால் நெல் குற்றப் படும் (படம். 16).

ஏனைய கோயில்களைப் போலன்றி கல்லடிப் பேச்சியம்மன் கோயிலில் இந்நிகழ்வில் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட பெண்கள் ஈடுபட்டு சுமார் 10 மூடை அளவிலான நெல்லைக் குற்றி அரிசியாக்குவர். இதற்குப் பல உரல்கள் நடப்பட்டுக் குற்றப்படும். சில பெண்கள் அம்மனின் சடங்கில் நெல் குற்றித் தருவேன் என நேர்த்தி வைத்து அந்நேர்த்தியைத் தீர்ப்பதற்காக நெல் குற்றுவதாகவும் கருதப் படுகிறது.

விநாயகப்பானை பொங்கல்

இறுதி நாள் இரவு விநாயகப்பானை பொங்கும் சடங்கு இடம்பெறும். கோயில் வெளிமண்டபத்தில் விசேட மடை வைத்து அதில் விநாயகப் பானையை வைத்துப் பூசை செய்யப்படும் பின் விநாயகப்பானையைப் பிரதான தெய்வாதி ஏந்தி கோயிலை வலம்வந்து பானையை அடுப்பில் வைத்துப் பாலூற்றி அடுப்புக்கு அவரால் நெருப்பு மூட்டப்படும். பால் கொதிக்கும் வரை அம்மன் அகவல் பாடப்படும். பால் பொங்கி வரும் போது தலைத்தெய்வாதியும் பூசாரியும் ஆளுக்கொரு தாமரைப் பூவால் பாலைத் தொட்டு மூன்று தடவை வெளியே தெளித்துவிட்டு பூசாரி தனது கையில் வைத்திருக்கும் தாமரைப் பூவை அம்மன் கும்பத்தில் வைப்பார். தொடர்ந்து கோயில் தலைவரால் விநாயகப் பானைக்கு அரிசியிட்டுப் பொங்கப்படும் (படம். 17).

கல்லடிப் பேச்சியம்மன் கோயிலில் விநாயகப்பானையுடன் தலைத்தெய்வாதி கோயிலைச் சுற்றிவரும் போது அவரைத் தொடர்ந்து நகரவிடாது எதிர்த்தரப்பு மந்திரவாதிகள் கட்டுவதும் கட்டப்படும் கட்டைப் பூசாரி வெட்டி விநாயகப்பானை பொங்கும் இடத்திற்கு கொண்டு சேர்த்தலும் சடங்கு நிகழ்வில் முக்கிய நிகழ்வாக இடம் பெறுகிறது. இது பூசாரிக்கும் மந்திரவாதிகளுக்கும் இடையே இடம் பெறும் ஒரு மந்திரப் போட்டியாகவே கருதப்படுகிறது. எதிர்த்தரப்பு மந்திரவாதிகளால் கட்டப்படும் கட்டை வெட்டுவதில் பிரதம பூசாரியே ஈடுபடுவார்.

விநாயகப்பானை பொங்கல் பலிச்சடங்கிற்கும் கன்னிமார் பள்ளயத்திற்கும் பயன்படும்.

(viii) **பலிச்சடங்கு**

இறுதி நாள் சடங்குகளில் ஒன்றாக பலிச்சடங்கு விளங்குகிறது. தெய்வாதிகளில் இருக்கும் தெய்வங்களின் இச்சையைப் பூர்த்தி செய்து அவற்றை தெய்வாதிகளில் இருந்து விடுவித்து அனுப்பும் நிகழ்வாக இது அமைகிறது. இதனால் பலிச்சடங்கு நடந்து முடிந்தால் தெய்வங்கள் அடுத்த வருடச் சடங்கிலேயே ஆடும். தெய்வங்களுக்கான பலியாக ஆடு, கோழி, சாட்டையடி, மடைப்பலி (வாழைப்பழம், ரொட்டி, கஞ்சாரொட்டி, பூ, கமுகம்பாளை, பொங்கல், தயிர், கூழ், பலகாரம் போன்ற பொருட்களை மடையில் வைத்து வழங்கல்), கள்ளு, சாராயம், பால் போன்றன வழங்கப்படுகின்றன. தெய்வங்களின் இயல்பிற்கேற்ப இப்பலிப்பொருட்கள் வேறுபடும். காளிக்கும் பேச்சிக்கும் ஆடு, கோழி போன்ற உயிர்ப்பொருட்களைப் பலியிடுவர். மாரியம்மனுக்கு மடைப்பலியும் வீரபத்திரன், வைரவர் ஆகிய தெய்வங்களுக்கு கஞ்சாரொட்டி, சாராயம் ஆகியவையும் வதன மாருக்கு பாலும் பலியாக வழங்கப்படும். பலிப்பொருட்களை பூசாரி தனது கையில் வைத்து குறித்த தெய்வத்திற்குரிய மந்திரத்தைச் சொல்லி தெய்வத்தை அழைக்க தெய்வம் பூசாரியின் கையிலுள்ள பலிப்பொருட்களை பெற்று அவற்றில் வாயை வைத்து உறுஞ்சுவதன் மூலம் பலியை ஏற்றுக்கொள்ளும். பலியை ஏற்றபின் தெய்வாதிகள் மயங்கி விழுவர். இது அவர்களில் இருந்து தெய்வங்கள் விலகியதன் அடையாளமாகும். காளி, பேச்சி, வீரபத்திரர், நரசிங்கவைரவர் போன்ற தெய்வங்களுக்கு சாட்டைப்பலி வழங்கப்படும். சாட்டைப் பலி என்பது சாட்டையால் தெய்வாதிகளின் கை அல்லது காலில் அடித்தலாகும்.

பலிச்சடங்கிற்கு முன்னர் ஒவ்வொரு தெய்வமும் வேகமான ஆடலொன்றை ஆடியே பலியை ஏற்றுக்கொள்ளும். ஏனெனின் பலிச்சடங்கில் ஆடும் ஆடல் அவ்வருடச் சடங்கில் அவர்கள் ஆடும் இறுதியாடலாக அமைவதால் அதனைச் சிறப்பாக ஆடுவர். பலிச் சடங்கில் தெய்வாதிகள் ஆடும் ஆடலைப் பார்ப்பதற்காக பெருந் திரளான மக்கள் கோயிலில் கூடுவதுண்டு.

(ix) கன்னிமார் பள்ளயம்

சிறுமிகளை அம்மனாகப் பாவனை செய்து அவர்களுக்குச் சேலை யுடுத்திக் கோயிலில் இருத்திப் பள்ளயம் கொடுக்கும் வழக்கம் சடங்குக் கோயில்களில் உள்ளது. கன்னிமார் பள்ளயத்திற்கென 7 அல்லது 9 சிறுமிகள் தெரிவு செய்யப்படுவர். அச்சிறுமிகளின் கால்களைக் கழுவி பள்ளயத்திற்கென ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட ஆலய வெளிமண்டபத்தில் அவர்களை தூக்கிச் சென்று இருத்தி பள்ளயத் திற்குரிய உணவுப் பொருட்கள் படைக்கப்படும். இதில் சர்க்கரைப் பொங்கல், தயிர், பழம், கூழ் ஆகிய உணவுப் பொருட்கள் உள்ளடக் கப்பட்டிருக்கும் (படம். 18). படையல் முடிந்ததும் பிரதம பூசாரி இவர்களிடம் 'மாரியம்மன் பேரால் மடிப்பிச்சை தாங்க' என மடிப்பிச்சை பெறுவார். பூசாரிக்கு மடிப்பிச்சை கொடுத்துவிட்டு அவர்கள் சாப்பிடுவர். மடிப்பிச்சையாகப் பெற்ற பொங்கலைப் பூசாரி அங்கிருக்கும் மக்களுடன் பகிர்ந்துண்பார். கன்னிமார் உண்டு முடிந்ததும் மிகுதியை முடிச்சு கட்டி அவர்களிடமே கொடுத்து வீடு களுக்கு அனுப்புவர். அனுப்பும் போது பூசாரி 'சந்தோசமா ஏதாவது குறைகள் இருக்கா' எனக் கேட்க அவர்கள் 'சந்தோசம் சந்தோசம்' எனப் பதிலளித்துச் செல்வர்.

(x) பரிகலங்களுக்கான பலி

கோயிலில் ஆதரித்து வழிபடும் தெய்வங்கள் மிகவும் குறைவானவை என்றும் ஆயிரக்கணக்கான தெய்வங்கள் கோயிலுக்கு வெளியே இருக்கின்றன என்றும் சடங்கு வழிபாட்டாளர் நம்புகின்றனர். வெளியில் இருக்கும் தெய்வங்களைப் பரிகலங்கள் என்று அழைக் கின்றனர். அவை எண்ணிக்கையில் அதிகமாக உள்ளதால் அவை ஒவ்வொன்றுக்கும் தனித்தனியே பலி வழங்க முடியாது என்று கருதி அவற்றுக்கு ஒன்றாக வழங்கும் பலியே பரிகலங்களுக்கான பலியாகும். இதனை ஒவ்வொரு கோயிலிலும் ஒவ்வொரு விதமான பெயரிட்டு அழைப்பர்.

பெரியதம்பிரான் கோயிலில் இதனை 'நோர்ப்பெறிதல்' என்பர். இதற்காக மூன்றாம் நாள் 'நோர்ப்புக்கட்டுதல்' என்னும் ஒரு சடங்கு இடம்பெறும். ஏழு விதமான கறிகள், சோறு ஆகியன சமைத்து

அதனை ஒரு முடிச்சாகக் கட்டி ஒரு மரத்தில் கட்டும் சடங்கு நோர்புக் கட்டல் எனப்படும். இதனை தெய்வாதிகளும் பூசாரியும் இணைந்து உருக்கொண்ட நிலையில் செய்வர். இறுதிநாள் சடங்கில் வாழிபாடு தலுக்கு முன்னர் கட்டப்பட்ட நோர்ப்பு முடிச்சு அவிழ்க்கப்பட்டு கோயிலைச் சுற்றி பிரதம தெய்வாதியால் எறியப்படும். இது போன்று 'அரும்பு எறிதல்', 'பாலமிர்தம் எறிதல்' என்பவையும் பரிகலங் களுக்கான பலியையே குறிக்கிறது. பெரியதம்பிரான் கோயில் போன்று பலிப்பொருட்களை முடிச்சாகக் கட்டி வைத்து பின் எறியும் வழக்கு ஏனைய கோயில்களில் இல்லை.

(xi) **சடங்கின் இறுதி நிகழ்வு**

சடங்கின் இறுதி நிகழ்வுகள் வாழிபாடல் நிகழ்வுடனேயே பூர்த்தி யாகும். கண்ணகியம்மன் கோயிலில் மாத்திரம் குளிர்த்தி பாடலுடன் நிறைவு பெறும்.

பூசாரி, மக்கள் ஆகியோர் இணைந்து உடுக்கடித்து தெய்வத்தை வாழ்த்தி வாழி பாடுவர். வாழிபாடி முடிந்ததும் முதலில் பிரதம பூசாரி அம்மனிடம் வேண்டுதல் செய்து பூப்போடுவார். அப்போது 'உமது விருப்பப்படி இவ்வாண்டுச் சடங்கை நாங்கள் சந்தோசமாகச் செய்து முடித்துள்ளோம். எதிர்வரும் காலங்களில் இவ்வூருக்கும் இவ்வூர் மக்களுக்கும் இக்கோயிலை நம்பியுள்ள ஏனைய மக்களுக்கும் எந்தவித தீங்கும் வராமல் காத்தருள வேண்டும்[25] என வேண்டுவார். அதனைத் தொடர்ந்து எல்லோரும் பூப்போட்டு வணங்குவர்.

தொடர்ந்து தெய்வாதிகள் பூசாரியின் காலில் விழுந்து வணங்கி அவரின் ஆசீர்வாதத்தைப் பெறுவர். ஆசீர்வாதம் பெறும்போது பூசாரிக்கு தட்சணை வழங்குவர். தட்சணையைப் பெற்று பூசாரி ஆசீர் வதிப்பார். இத்துடன் சடங்கு நிகழ்வுகள் யாவும் பூர்த்தியடையும்.

வாழிபாடல் நிகழ்வு சடங்கு நிகழ்வைப் பூர்த்திசெய்யும் சம்பிர தாயமான நிகழ்வாக அமையக் குளிர்த்தி பாடுதல் கண்ணகியம்மன் கோயிலில் முக்கியமானதொரு சடங்காக அமைகிறது. இச்சடங்கு எல்லா மக்களும் பார்க்கத்தக்க விதத்தில் வெளிமண்டபத்திலேயே இடம்பெறும்.

மண்டபத்தில் குளிர்த்திப்பானை மஞ்சள் நீரால் நிரப்பப்பட்டு வைக்கப்பட்டிருக்கும். குளிர்த்திப் பானைக்கு அருகில் கண்ணகி யம்மனின் முகக்களை வைப்பதற்கான ஒரு தாம்பாளம் வைக்கப் பட்டிருக்கும். கண்ணகியம்மன் சடங்கு செய்யும் பூசாரி இரு கைகளிலும் சிலம்பணிந்து, சேலையணிந்து முக்காடிட்டு தன்னை அலங்கரித்து பிரதான கோயிலில் இருக்கும் கண்ணகியம்மனின் முகக்களையை ஒரு துணியால் மூடிக்கட்டி, மாராப்பினுள் மறைத்துப் பிடித்து, ஒரு கையில் தடியொன்றை ஊன்றிய வண்ணம் குளிர்த்தி பாடும் இடத்திற்குக் கொண்டுவந்து சேர்ப்பார். வரும்போது பிரதான வழிபாட்டிடத்தில் இருக்கும் சிலம்பு, அம்மானைக்காய், வெண்கலச் சங்கு, வெள்ளிப்பிரம்பு என்பவற்றையும் எடுத்துவருவார்.

குளிர்த்திப் பானையடிக்கு வந்தவுடன் கையில் கொண்டுவந்த சிலம்பு, அம்மானைக்காய், வெண்கலச் சங்கு ஆகியனவற்றைக் குளிர்த்திப் பானையினுள் பூசாரி இடுவார். கண்ணகியம்மன் முகக் களையை குளிர்த்திப் பானைக்கு அருகில் வைப்பார். பின்னர் குளிர்த்திப் பாடல் ஏட்டை பாடுவதற்கு தயாராக நிற்கும் இருவரிடம் கொடுப்பார். அவர்கள் பூசாரியின் அனுமதியுடன் குளிர்த்திப் பாடலைப் பாட ஆரம்பிப்பர் (படம். 19).

விநாயக வணக்கத்துடன் ஆரம்பமாகிக் கோவலன் கொலை யுண்ட நிகழ்வு, அம்மனின் பெருமை என்பவற்றைப் பாடுவதாகவும் மதுரையை எரித்த கண்ணகியைக் குளிரச் சொல்வதாகவும் அமைந்து இறுதி 13 பாடல்கள் வாழி பாடுவதாக அமையும்.

> 'ஆழிபுடைசூழும் காவிரிப்பூம் பட்டணத்தில்
> வாழ்வணிகர் பின்போன மாதே குளிர்ந்தருள்வாய்'

எனப் பாடத் தொடங்கியதும் பூசாரி குளிர்த்திப் பானையில் இருக்கும் குளிர்த்தி நீரை தனது கையில் இருக்கும் வேப்பம் பத்திரத்தால் எடுத்து கண்ணகியம்மன் முகக்களையைத் தடவுவார். குளிர்த்திப் பாடல் முடிந்ததும் பூசாரி குளிர்த்திப் பானையில் இருக்கும் அம்மானைக் காய் போன்ற பொருட்களை வெளியே எடுத்து வைத்துவிட்டு முகக் களையைத் துணியால் போர்த்தி கோயிலுக்குள் கொண்டு வைப்பார். குளிர்த்திப்பாடல் பாடும் போது உடுக்கடித்து சிலம்பில் ஒலி எழுப்பிப் பாடுவர். முக்கியமான சந்தர்ப்பங்களில் நிகழ்வைப் பார்த்துக்

கொண்டிருக்கும் மக்கள் குரவையிடுவதுடன் 'அரோகரா' எனச் சத்தமும் இடுவர். பின் குளிர்த்திப் பானையில் இருக்கும் மஞ்சள் நீரைச் சூழ இருக்கும் மக்களுக்கு பூசாரி வீசுவார். அதனைத் தொடர்ந்து மக்கள் தங்கள் வீடுகளுக்குச் செல்ல ஆரம்பிப்பர்.

மதுரையை எரித்த பின் கண்ணகி சீற்றம் கொண்டவளாகக் காணப்படுகிறாள் என்றும் அவளின் சீற்றத்தாலேயே வரட்சி, பஞ்சம், பிணி போன்றன ஏற்படுகின்றன என்றும் கருதிய கிழக்கிலங்கை மக்கள் கண்ணகியம்மனைக் குளிரச் செய்வதாலேயே இக்குறை களைப் போக்கலாம் எனக் கருதியே கண்ணகிக்குக் குளிர்த்திச் சடங்கு செய்கின்றனர். குளிர்த்திச் சடங்கானது இயற்கையின் வளத்தைப் பெருக்குவதற்காகச் செய்யப்படும் ஒன்றாக விளங்குகிறது.

3. சடங்கின் சிறப்புக் கூறுகள்

கிழக்கிலங்கையில் மேற்கொள்ளப்படும் சடங்குகள் தொடக்கம் முதல் முடிவுவரை மேற்குறித்த பொதுவான நடைமுறைகளைக் கொண்டமைந்திருக்கும். இருந்தும் இச்சடங்குகள் மேலே விளக்கிய அதே ஒழுங்கு முறையில் எல்லாக் கோயில்களிலும் மேற்கொள்ளப் படுவதில்லை. கோயில்களின் தனித்துவத்திற்கேற்ப இவ்வொழுங்கு முறையில் சில மாற்றங்கள் காணப்படுவதுடன், இங்கு விளக்கிய சடங்குகள் அனைத்தையும் உட்கொண்டனவாகவும் விளங்கமாட்டாது. மேலே விளக்கிய சடங்குகளை விடச் சடங்குக் கோயில்களில் தனித் துவத்தைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில் அக்கோயில்களுக்கெனச் சில சடங்குகள் காணப்படும். இப்பகுதியில் அச்சடங்குகளைப் பற்றிய விபரிப்பு இடம்பெறுகிறது.

(i) கல்யாணக்கால் சடங்கு

கல்யாணக்கால் சடங்கு கண்ணகியம்மன் கோயிலில் சிறப்பாகச் செய்யப்படுகிறது. இதனைவிடத் பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில், புன்னைச்சோலை காளிகோயில் போன்ற இடங்களிலும் செய்யப்படுகிறது. கண்ணகியம்மன் கோயிலில் கல்யாணக்கால் சடங்கு கண்ணகியின் வரலாற்றுடன் தொடர்புடையதாக நிகழ் கின்றது. ஆனால் புன்னைச்சோலை காளிகோயில், பாண்டிருப்புத்

திரௌபதியம்மன் கோயில் என்பவற்றில் செய்யப்படும் கல்யாணக்கால் சடங்கு அக்கோயிலில் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் ஐதீகத்துடனோ, கதையுடனோ தொடர்புபடாது நிகழ்த்தப்படும் நிலையுள்ளது.

கல்யாணக்கால் சடங்கின் முதல் நிகழ்வாக கல்யாணக்காலுக்குரிய மரத்தை வெட்டி கொண்டுவரல் இடம்பெறும். கல்யாணக்காலாகப் பூவரசு மரத்தையே தெரிவு செய்வர். கோயிலில் இருந்து தெய்வாதிகள், பூசாரி, ஊர்மக்கள் சகிதம் பூவரசு மரம் இருக்கும் இடத்திற்குச் சென்று அவ்விடத்தில் மடை வைத்துப் பூசை செய்து தெய்வங்களை ஆடவைப்பர். ஆடிக்கொண்டிருக்கும் தெய்வங்களில் ஒன்று மரத்திலேறி ஒரு கம்பை நூலால் கட்டி அதனைக் கத்தியால் வெட்டி கீழே வீழ்த்தும். வெட்டப்பட்ட கம்பைப் பட்டையுரித்துத் திருநீறு, சந்தணம் பூசி துணியால் சுற்றிக் கோயிலுக்கு கொண்டு வருவர்.

சகலரும் பார்க்கக் கூடிய விதத்தில் கோயிலின் வெளிமண்டபத்தில் கல்யாணக்கால் நடப்படும். முதல் நிகழ்வாக கல்யாணக்கால் நடுவதற்குத் தயார்செய்த இடத்தைப் புதிய மணல் இட்டு நிரப்புவர். பின் நடுவதற்குத் தயாரான கல்யாணக்காலை அவ்விடத்திற்குக் கொண்டுவந்து திருநீறு, குங்குமம், சந்தணம் சார்த்தி அதற்கு பூசாரி பூசை செய்வார். அடுத்து சதுரமாகத் தயார்படுத்தப்பட்ட இடத்தில் மூலைவிட்டமாக கயிறு பிடித்து கல்யாணக்காலை நடுவதற்குக் குழி தோண்டுவதற்கான நடுப்பகுதியை அடையாளமிடுவர். அடையாளமிட்ட அவ்விடத்தில் கோயில் தலைவர் குழி தோண்டுவார். குழியின் ஆழம் சரியாக இருக்கின்றதா? என்பது அளவுகோலினால் பரிச்சிக்கப்படும். குழி தோண்டி முடிந்தவுடன் பூசாரி குழிக்கு தீர்த்தம் தெளித்து, பஞ்சதிரவியம், தானியம் இட்டு பூசை செய்து கல்யாணக்காலைத் தூக்கிக் குழியில் நடுவார்.

நடப்பட்ட கல்யாணக்காலுக்கு வண்ணார் சட்டை, சேலை, கூந்தல், முடி ஆகியன அணிவித்து ஒரு பெண்ணின் தோற்றத்தை ஏற்படுத்துவார். முகத்தோற்றத்தை வேப்பிலையையும் கமுகம் பாளையையும் கொத்தாக இணைத்துக் கட்டுவதன் மூலம் ஏற்படுத்துவார்.

பெண்ணாக அலங்கரிக்கப்பட்ட கல்யாணக்காலுக்குப் பூசாரி ஆபரணங்கள் அணிவித்துத் தாலியும் கட்டுவார். தாலி கட்டிய பின்னர் கல்யாணக்காலின் கீழ்பகுதியில் மஞ்சள் நீர் ஊற்றப்படும்.

இதனைத் தொடர்ந்து கல்யாணக்காலைச் சுற்றிப் பந்தல் அமைக்கப்பட்டு பந்தல் பல வர்ணச் சேலைகளால் அழகிய தோற்றமுடையதாக அலங்கரிக்கப்படும். இப்பந்தலினுள்ளே கல்யாணக்காலின் தோற்றத்தை ஒத்த பல உருவங்கள் உருவாக்கப்படும். இங்கு நடுவே உருவாக்கிய கல்யாணக் கால் கண்ணகியையும், அதனைச் சூழ உள்ள உருவங்கள் கண்ணகியின் தோழியரையும் குறிக்கின்றன என மக்கள் அபிப்பிராயப்பட்டனர். கல்யாணக்காலுக்குத் தாலி கட்டிய பூசாரி கோவலனைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தப்படுகின்றார் (படம். 20).

(ii) தவநீலைச் சடங்கு

தவநிலைச் சடங்கு மாரியம்மன் கோயிலிலும் திரௌபதியம்மன் கோயிலிலும் நிகழும். மாரியம்மன் கோயிலில் மாரியம்மன் சிவனிடம் முத்துக்கள் பெறுவதற்காகத் தவம் செய்யச் செல்ல, திரௌபதியம்மன் கோயிலில் அருச்சுனன் சிவனிடம் பாசுபதம் பெறுவதற்காகத் தவம் செய்யச் செல்கிறான். அருச்சுனன் தவத்துக்குச் செல்லும் சடங்கு மகாபாரதக் கதை நிகழ்த்துகையுடன் தொடர்புடையதாக அமைவதால், அது இவ்வத்தியாயத்தின் பிற்பகுதியில் 'திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் மகாபாரதக் கதை நிகழ்த்துகை' என்னும் பகுதியில் விபரிக்கப்படுகிறது. இங்கு மாரியம்மன் தவநிலை விபரிக்கப்படுகிறது.

தவத்திற்குச் செல்லும் மாரியம்மனுக்கான அலங்காரம் ஏனைய சடங்கு வேளைகளில் மேற்கொள்ளப்படும் அலங்காரத்திலிருந்து வித்தியாசமானது. ஏனைய சந்தர்ப்பங்களில் பலவர்ணச் சேலையை உடுத்து அழகிய தோற்றத்துடன் விளங்கும் மாரியம்மன் தவத்துக்குச் செல்லும் போது வெள்ளையாடையால் உடல் முழுவதையும் மறைத்து முகம் மட்டும் தெரியும் வண்ணம் அணிவிக்கப்படுவார். முகம், கை, கால் ஆகிய பாகங்களும் வெள்ளைத் தோற்றத்தை ஏற்படுத்த திரு நீற்றால் பூசி அலங்கரிக்கப்படுவார். உடுக்கு ஒன்றைத் துணியால் மறைத்துக்கட்டி மாரியம்மனின் வலது தோளில் தூக்கிவிடுவர். இடுப்பில் திருநீற்றுப் பொட்டலம் ஒன்று கட்டப்படும். இத்தோற்றத்

துடன் மாரியம்மன் கோயிலில் இருந்து தவம் செய்யப் புறப்பட்டு வருவார் (படம். 21).

மாரியம்மனைத் தவத்திற்குச் செல்லவிடாது தடுக்கும் நோக்குடன் காத்தான் மாரியம்மனுக்கு முன்னும் பின்னும் குறுக்குமாக வேகமாக நடனமாடுவான். காத்தான் இடையூறாக இருப்பதால் காத்தானைப் பிடித்து கோயிலை வளைத்து வந்து கழுமரத்தில் ஏற்றிக் கட்டிவிட்டு மாரியம்மன் தவத்திற்குச் செல்வார் (படம். 22). காத்தானைக் கழுமரத்தடிக்கு அழைத்துவரும் போது பூசாரியால் உடுக்கடித்து காத்தான் ஊர்சுற்றுக் காவியம் பாடப்படும். பாடலுக்கும் உடுக் கடிக்கும் ஏற்ற விதத்தில் காத்தான் நடனமாடியபடி செல்வான். காத்தானின் இந்நடனம் நளினமானதாகவும் பார்ப்போரைக் கவரும் இயல்புடையதாகவும் விளங்கும்.

மாரியம்மன் தவமரத்தடிக்குச் சென்றதும் பூசாரியால் தீபங்காட்டி தவமரத்துக்குப் பூசை செய்யப்படும். பின் அம்மன் அகவல் பாடப் படும். அம்மன் அகவல் பாடி முடிய மாரியம்மன் தவமரத்தில் ஏறும் (படம். 23). தவமரத்தில் ஏறியதும் அம்மன் தவநிலைப் பாடல் பாடப்படும்.

மாரியம்மன் தவத்தில் இருக்கும் போது கழுமரத்தில் கட்டப் பட்ட காத்தான் அதில் கட்டப்பட்ட வாழைப்பழத்தை ஆ... ஆ... எனக் கத்தி சுற்றியிருப்பவர்களுக்கு எறிவான். அதனை மக்கள் எடுத்து உண்பர். இப்பழத்தை உண்டால் தம்மைப் பீடித்துள்ள நோய்கள் தீரும் என்ற நம்பிக்கை மக்களிடம் உள்ளது.

அம்மன் தவநிலைப் பாடல் முடிந்ததும் மாரியம்மன் தவமரத்தில் இருந்து கீழ் இறங்கும். மாரியம்மன் கீழே இறங்கியதும் மக்கள் மாரியம்மனின் காலில் விழுந்து ஆசீர்வாதம் பெறுவர். தவமரத்தில் இருந்து இறங்கிவரும் மாரியம்மனின் காலில் விழுந்து குறையைக் கூறினால் குறைகள் நிபர்த்தியாகும் என்னும் நம்பிக்கை மக்களிடம் உள்ளது. குறிப்பாக குழந்தை இல்லாத பெண்களே ஆசீர்வாதம் பெறுவதற்காக யார் முதலில் மாரியம்மனின் காலில் விழுவது என முண்டியடித்துக் கொண்டு காத்திருப்பர்.

தவத்தில் இருந்து இறங்கிய மாரியம்மன் முதல் வேலையாக காத்தானிடம் சென்று காத்தானைக் கழுமரத்திலிருந்து இறக்கி

விடுவார். இறக்கிவிட்டதும் காத்தான் 'ஆ... ஆ...' எனச் சத்தமிட்டு மாரியம்மன் கோயிலுக்குள் ஓடிச் சென்று புகுவார்.

தவநிலையின் இறுதி நிகழ்வாக கோயில் முன்மண்டபத்தில் மாரியம்மன் அமர்ந்திருந்து தவமிருந்து கொண்டுவந்த விபூதியை மக்களுக்குக் கொடுப்பார். விபூதியைப் பெற்று மக்கள் மாரியம்மனிடம் ஆசீர்வாதம் பெறுவதுடன் தவநிலைச் சடங்கு முடிவடையும்.

இத்தவநிலைச் சடங்கானது மாரியம்மன் வரலாற்றுடன் தொடர்புடைய ஐதீகக் கதையின் நிகழ்த்துகையாகவே விளங்குகிறது எனலாம்.

(iii) வதனமார் சடங்கு

கிழக்கிலங்கையில் வதனமார் சடங்கு பல கோயில்களிலும் இடம் பெற்றாலும் வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலிலேயே வதனமார் பற்றிய பாரம்பரிய ஐதீகங்களுடன் இன்றுவரை நிகழ்த்தப்படுகிறது எனலாம். வதனமார் சடங்கை முழுமையாக விளங்கிக்கொள்ள வதனமார் தொடர்பாக அச்சமூகத்தில் நிலவும் ஐதீகத்தை நாம் முதலில் விளங்கிக்கொள்ளவேண்டும்.

> அயோத்தியில் இருந்து வதனமார் தேவதைகள் 108 பேர் இலங்கையில் கரை ஒதுங்கினர். அவர்கள் மூன்று பகுதியாகப் பிரிந்து கந்தளாய், சங்கமங்கண்டி, வெல்லாவெளி (பிள்ளையாரடி) ஆகிய மூன்று பகுதிகளில் தங்கி அப்பகுதிகளில் உள்ள குழு மாடுகளைப் பிடித்து அவற்றில் பால் கறந்து உண்டு வாழ்ந்து வந்தனர். ஆகாய மார்க்கமாகப் பயணிக்கும் சக்தியுடைய காக்கா வதனன் இவர்களிடையே தொடர்பை ஏற்படுத்தி வந்தான். ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் வில்லுக் குளம் என்னும் இடத்தில் வந்திறங்கிய குழுமாட்டுப் பட்டியை இலங்கையில் மூன்று பகுதியிலும் இருந்து வந்த வதனமார் மடக்கிப்பிடிக்க முற்பட்டபோது அக் குழுமாட்டுப் பட்டிக்குத் தலைமை தாங்கி வந்த வெள்ளைக்கடா குத்தி வதனமார் அனைவரும் உயிரிழக்க, தெய்வாதீனமாக காக்கா வதனன் மாத்திரம் உயிர் பிழைத்தான். இவன் ஆகாயமார்க்கமாக பறந்து சென்று கைலயங்கிரியிலிருந்து சுவாதியம்மனை (பார்வதி) அழைத்துவந்து இறந்து கிடங்கும் வதனமார் அனைவரையும் உயிர்ப்பித்தான். செத்துப்பிழைத்த வதனமார் தங்களையும்

தேவலோகம் கொண்டுசெல்லுமாறு சுவாதியம்மனை வேண்டினர். அதற்கு சுவாதியம்மன் செத்துப்பிழைத்தவர்களைச் சொர்க்கத் திற்குக் கொண்டு செல்லமுடியாது எனக் கூறி பூலோகத்திலேயே விட்டுச் சென்றார்.

ஐரோப்பியர் ஆட்சிக்காலத்தில் இப்பகுதிக்குப் பொறுப்பாக இருந்த ஏஜண்டுத்துரை இந்த ஐதீகத்தைச் சடங்காகச் செய்யமுற்பட்டார். இதற்காக இப்பிரதேச மந்திரவாதிகளிடையே ஒரு மந்திரப்போட்டி வைத்து அதில் ஒருவரை தலைமை மந்திரவாதியாகக் கொண்ட ஒரு மந்திரவாதிகள் குழுவை நியமித்து இச்சடங்கைச் செய்தார். இச்சடங்கை 'வில்லைகட்டிச் சடங்கு' என அழைத்தனர். இது ஒரு போட்டியாக இடம்பெற்றது. இது நாற்பது நாட்கள் வரை நீடித்தது. ஒரு தலைமை மந்திரவாதியைக் கொண்ட நான்கு குழுக்கள் இப்போட்டிக்காக மட்டக்களப்பிலுள்ள நான்கு வன்னி மைகளில் இருந்து தெரிவுசெய்யப்பட்டன. ஒவ்வொரு குழுவிலும் இருபது மந்திரவாதிகள் இருப்பர்.

தலைமை மந்திரவாதி ஒரு குடிசையில் தியானத்தில் இருந்து அதன் மூலம் வில்லையில்[26] குழுமாடு வந்திறங்குவதைக் கண்டறிந்து அவை வில்லையிலிருந்து வெளியேறாது மந்திரத்தால் கட்டுவார். மாடு கட்டப்பட்டதும் மந்திரவாதிகள் குழுக்கள் பிள்ளையாரடிக்கு (வெல்லாவெளி) வரவழைக்கப்படுவர். இவர்களின் நான்கு தலைவர்களும் பிள்ளையாரடியில் தலைமை மந்திரவாதியுடன் இருக்க ஒவ்வொரு குழுவினதும் மிகுதிப் பத்தொன்பது பேரிடமும் கயிற்றைக் கொடுத்து மாடு கட்ட அனுப்புவார். இவர்கள் குழுக்களாகச் செயற்பட்டதால் மாட்டைக் கட்டுவதில் மந்திரப் போட்டி நிலவும். இது பல நாட்கள் நீடிக்கும். ஒருவர் மாட்டின் வாலைப் பிடிக்க இன்னொருவர் காலில் குத்துவார் (காலைக் கட்டல்), இன்னொருவர் தலை மத்தை எறிவார் (கழுத்தில் கட்டல்). இவ்வாறு ஒரு பகுதியினர் கட்ட மறு பகுதி மந்திரவாதிகள் இவர்களைக் கட்டவிடாது கயிற்றைத் தெறிக்க வைப்பர். மாட்டைக் கட்டிய பகுதியைச் சேர்ந்தவர்களின் மந்திர வாதிகள் கயிற்றை ஒட்டுவர். இவ்வாறு ஒரு குழுவிலிருந்து இன்னொரு குழுவின் கட்டுப்பாட்டிற்கு மாடு மாறிமாறிச் சென்று இறுதியில் நாதனைக்கும் பிள்ளையாரடிக்கும் இடையிலுள்ள வில்வ மரத்தில் எந்தக் குழு மாட்டைக் கட்டுகிறதோ, அக்குழுவே

அவ்வாண்டு வில்லை கட்டிச் சடங்குப் போட்டியில் வென்றதாகக் கருதப்படும்.

மாட்டைக் கட்டிய பின்னர் வதனமாருக்கான பொங்கல் இடம் பெறும். பொங்கல் பச்சைப் பானையிலேயே பொங்கப்படும். பொங்கல் பானையை மந்திரத் திறனால் விரியவைத்தல், பாலை இரத்தமாக்கல், பாலைப் பொங்க விடாது தடுத்தல் ஆகிய செயல் களைச் செய்து மந்திரவாதிகள் தடுக்க தன் மந்திரத் திறனால் பிரதான மந்திரவாதி பொங்கி முடிப்பார். பொங்கல் பூர்த்தியானதும் இறுதியில் வதனமாருக்குப் பூசை செய்து வில்லை கட்டிச் சடங்கில் வெற்றி பெற்ற குழுவுக்குப் பரிசு வழங்கப்படும். இத்துடன் அவ்வாண்டுக்குரிய வில்லைகட்டிச் சடங்கு நிறைவடையும்.

இவ்வில்லை கட்டிச் சடங்கை ஏஜண்டுத்துரையால் தொடர்ந்து செய்யமுடியாத நிலையேற்பட வெல்லாவெளி மாரியம்மன் நிர்வாகத்தினரிடம் இச்சடங்கைத் தொடர்ந்து வருங்காலங்களில் செய்யுமாறு கேட்டுக்கொண்டதாக அறியமுடிகிறது. இதனால் வெல்லாவெளி மாரியம்மன் சடங்கு காலத்தில் 8ஆம் நாள் வதனமார் சடங்கிற்காக ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது. அன்றைய தினம் வெல்லாவெளிப் பிரதேசத்திலுள்ள அரசடிப்பிள்ளையாரடி, சுவாதியம்மன் ஆலயம் என்பவற்றைத் தரிசித்து கல்லடிப் பிள்ளை யாரடியிலுள்ள மலையிலேறி வதனமாருடன் தொடர்புடைய சடங்குகள் செய்தல் பிரதானம் பெறுகிறது.[27]

வதனமார் சடங்கு வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் இருந்து சில கிலோமீற்றர் தொலைவிலுள்ள கல்லடிப்பிள்ளையார் கோயிலில் உள்ள ஒரு மலையில் இடம்பெறும். மலையில் ஏறி இடத்தைக் காவல் செய்து மடை வைத்து வதனமாருக்குரிய சடங்குகள் செய்யப் படும். இந்நிகழ்வுகளில் வதனமாருக்கு தெய்வமாடுபவர்களும் பூசாரியுமே கலந்து கொள்ளமுடியும். ஏனையவர்கள் யாவரும் கீழ் இருந்தே நிகழ்வுகளைப் பார்க்கமுடியும். முதலில் வதனமாரிடம் பொல்லைக் கொடுத்து மாடு மேய்த்து வரச்சொல்லி அனுப்புவர். அவர் மாடுகளைச் சாய்ப்பது போல் 'ஆ... கூ...' எனச் சத்தமிட்டு மலையை ஒரு சுற்று வளைத்து வருவார். மக்கள் பார்த்துக்கொண் டிருக்கும் பக்கம் நின்று கூடுதலான அபிநயம் நிகழும். அந்நிகழ்வு முடிந்ததும் பூசாரியிடம் பொல்லைக் கொடுப்பார். பின்னர் மாட்டைக்

காவல் காப்பதற்கு பூசாரி ஒரு ஆயுதத்தைக் கொடுத்து அனுப்புவார். மாட்டுக்காவல் பார்த்துவிட்டு களைப்படைந்ததும் அவ்வாயுதத்தைத் தலையில் வைத்துப் படுத்துறங்குவது போல அபிநயிப்பார். உறங்கும் போது வெள்ளைக்கடா வந்து அவரை வெட்டும். அப்போது இறந்தவர் போல அபிநயிப்பார் (படம். 26). இறந்தவரை மாரியம்மன் வந்து எழுப்பி அழைத்துவரும். அடுத்து தேன் எடுப்பதற்காகக் கோடரியைக் கொடுத்து அனுப்புவார். தேன் இருக்கிறதா என மரங்களை அண்ணார்ந்து பார்த்து அபிநயித்து (படம். 24) ஒரு இடத்தில் தேன் இருப்பதாக ஊகித்து அவ்விடத்தைக் கோடரியால் வெட்டுவார். அப்போது தேன்பூச்சி குத்தியது போல் ஊதி, ஊதி தேன் பூச்சிகளைக் கைகளால் துரத்தி தேன் எடுப்பார். தேன் எடுக்கும் நிகழ்வு முடிந்ததும் பூசாரி வேட்டையாடி வரும்படி வில், அம்பு கொடுத்து அனுப்புவார். அவர் மிருகத்தைத் தேடுவது போலவும், வேட்டைக்காக மிருகத் திற்குத் தெரியாது பதுங்கிப் பதுங்கிப் போவது போலவும், மிருகத்தை அம்பால் எய்வது போலவும் அபிநயிப்பார் (படம். 25). இறுதியாக பூசாரி அவரிடம் கயிற்றைக் கொடுத்து குழுமாடு பிடிக்க அனுப்புவார். அவர் மலையைச் சுற்றிப் பதுங்கிப் பதுங்கி வந்து ஒரு வாழைப் பழத்தையும் கமுகம் பாளையையும் சேர்த்துக் கட்டி குழு மாட்டைக் கட்டியதாக சந்தோசத்தில் சத்தமிட்டு கத்தி அபிநயிப்பார் (படம். 27). இந்நிகழ்வின் பின்னர் பூசாரி பாலவதனனைப் பாலால் முழுக வார்ப்பார் (படம். 28). பின்னர் வதனனுக்கு பள்ளயம் கொடுக்கப் படும். ஒரு பெட்டியில் பொங்கல், பழம், பூ ஆகியனவற்றை வைத்துக் கொடுக்க வதனன் அப்பெட்டியில் முகத்தைப் புகுத்தியெடுப்பார். வதனனுக்குப் பள்ளயம் முடிந்ததும் மலையில் சகல நிகழ்வுகளும் முடிவடையும்.

இச்சடங்கு வதனமாருடன் தொடர்புடைய ஐதீகத்தின் சில பகுதிகளை நிகழ்த்திக் காட்டுவதாக அமைகின்றது என்றே குறிப்பிட வேண்டும். இச்சடங்கு வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் மாத்திரமே இன்றுவரை நடைபெறுகிறது. ஏனைய சடங்குக் கோயில் களில் வதனமாருக்கு இடம்பெறும் சடங்கு நிகழ்வில் வதனமாராகத் தெய்வமாடுபவர் கோயிலில் இருக்கும் மக்களில் சிலரைத் தெரிவு செய்து அவர்களை மாடுகளாகப் பாவனை செய்து கயிறுகளால் கட்டி கோயிலைச் சுற்றி இழுத்துச் சென்று வதனமார் பந்தலுக்கு முன்

கொண்டு செல்வர். அங்கு அவற்றுக்கு வாழைப்பழம், தண்ணீர் என்பன கொடுத்து பின் ஒவ்வொரு மாடாக ஏலத்தில் விற்று வதனமார் தெய்வம் பணத்தைப் பெற்றுக்கொள்ளும் (படம். 29). ஒவ்வொரு கோயிலிலும் வதனமாருக்கு வெவ்வேறு வகையான அலங்காரம் மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கும். ஏறாவூர் காளி கோயிலில் வதனமார் கொடுக்குக் கட்டி சிவப்புச் சேட்டணிந்து, மார்புக்குக் குறுக்காக ஒரு வேட்டியைப் பட்டியாகக் கட்டி தோற்றமளிக்கும் (படம். 30). ஏனைய கோயில்களில் வதனமாருக்கு மேற்கொள்ளும் அலங்காரத்துடன் ஒப்பிடும் போது இது கவர்ச்சியானது.

(iv) பெரியதம்பிரானுக்குரிய சடங்குகள்

கவாய் முறுக்குதல்

கவுடா[28] (பெரியதம்பிரான் கோயிலுடன் தொடர்புடைய மூத்த உறுப்பினர்) வீட்டிலிருந்து பூசைச்சாமான்கள், விநாயகப்பானை ஆகியவற்றைக் கோயிலுக்கு எடுத்து வரும் நிகழ்வுகளுக்கு முன்னர் இடம்பெறும் நிகழ்வாகக் கவாய் முறுக்குதல் அமைகிறது. கவுடா வீட்டில் ஒரு பந்தல் அமைத்து அதில் வழிபாடு செய்து அதன் பின்னர் கவாய் முறுக்கத் தொடங்குவர்.

கவாய் என்பது பெரியதம்பிரான் வழிபாட்டிற்கு மாத்திரமே உரிய சிறப்பு அடையாளமாக விளங்குகின்றது. பிராமணர் பூநூல் அணிவது போன்று பெரியதம்பிரான் கோயில் சடங்கு செய்யும் பூசாரி யும் பெரியதம்பிரானாக ஆடும் தலைத் தெய்வாதியும் கவாயை மார்புக்குக் குறுக்காக அணிவர். இவர்களே கவாய் அணியும் உரிமை உடையவர்கள். இது இவர்களுக்குப் பரம்பரை பரம்பரையாகக் கையளிக்கப்பட்டு வரும். பெரியதம்பிரானுக்குப் பூசை செய்த பிரதம பூசாரி தனது மகன் அல்லது உறவினருக்கு அல்லது தனக்கு விசுவாச மான ஒருவருக்கு தனது அந்திம காலத்தில் தனது கவாயைக் கையளிப்பார். கவாயைப் பெற்றவர் பிற்பட்ட காலங்களில் பெரிய தம்பிரானுக்குரிய பூசாரியாகச் செயற்படுவார். இதுபோன்றே பெரிய தம்பிரானுக்குத் தெய்வமாடும் தெய்வாதியும் தனது பணியைத் தொடர்ந்து செய்யமுடியாத போது தனது கவாயை தனக்குக் கீழ் தெய்வமாடும் ஒரு தெய்வாதிக்குக் கையளிப்பார். தெய்வமாடிக்

கொண்டிருக்கும் போது தனது மார்புக்கு குறுக்காக (பூநூல் போல்) அணிந்திருக்கும் கவாயைத் தனக்குப் பிடித்த ஒருவரின் தோளில் அணிவிப்பார். இதனை 'கவாய் மாற்றுதல்' என்றழைக்கின்றனர். கவாய் மாற்றுதல் என்பது ஒரு சடங்காசார நிகழ்வாகச் செய்யப்படுகிறது. கவாய் மாற்றினால் கவாய் மாற்றியவர் அடுத்த வருடச் சடங்கு தொடங்குவதற்கு முன் உயிர் நீர்த்துவிடுவார் என இச்சமூகத்தினர் நம்புகின்றனர்.

ஒரு நூல் சேலையை எடுத்து அதனை இருவர் நீளமாக விரித்துப் பிடிக்க அதன் மத்தியில் பூசாரி தாமரைப் பூத்தண்டால் யந்திரம் கீறி யந்திரத்தின் மேல் ஒரு வெற்றிலை, பாக்கு, வாழைப்பழம், கமுகம் பாளை ஆகியவற்றை வைத்து மந்திர உச்சாடனம் செய்து நடுப்பகுதியிலிருந்து சீலையை உருக்கொண்ட நிலையில் முறுக்கத் தொடங்க இரு கரையைப் பிடித்தவர்களும் தொடர்ந்து முறுக்குவர். கயிறு போல் கெட்டியாக முறுக்கிய துணியை மூன்று சம பகுதியாக மடித்து ஒரு பகுதியை வட்டமாக்கி அவ்வட்டத்தின் மேல் இரண்டாவது பகுதியைச் சுற்றுவர். பின் மூன்றாவது பகுதியை இரண்டு பகுதியையும் சுற்றிய பகுதியின் மேல் சுற்றுவர் (படம். 32). அவ்வாறு சுற்றிய கவாயைப் பந்தலில் வைப்பர். பின் இது போல் இரண்டாவது கவாயையும் முறுக்குவர். இவ்வாறு முறுக்கப்பட்ட கவாய்களில் ஒன்றைப் பூசாரி மடையெடுப்பு ஊர்வலத்தின் போது அணிந்து செல்ல (படம். 31), மற்றயது பிரதம தெய்வாதி அணிவதற்காக மடையில் இருக்கும். அவர் தேவை வரும்போது அதை அணிவார். இக்கவாய் பிராமணர் அணியும் பூநூலை விடப் பல மடங்கு சக்தி வாய்ந்தது என்பது இச்சமூகத்தினரின் நம்பிக்கை.

கவாய் முறுக்குதலில் சகலரும் ஈடுபட முடியாது. பாரம்பரியமாக வருடாவருடம் முறுக்கி வருபவர்களே ஈடுபடமுடியும். கவாய் முறுக்க வாய்ப்புக் கிடைப்பது அவர்களுக்கு தமது சமூகம் வழங்கும் கௌரவமாகவும் மதிப்பாகவும் கருதுகின்றனர்.

பரிகலங்களுக்கு அரிசி எறிதல்

இச்சடங்கு பெரியதம்பிரானுக்கு ஆடும் தலைத் தெய்வாதியாலேயே செய்யப்படும். அதிகாலையில் ஒரு பெட்டியில் அரிசியை எடுத்து வந்து கோயிலின் முன் அமைந்துள்ள வீரபத்திரர் பந்தலுக்கு முன்

நின்று வேகமாக நடனமாடி மூன்று பிடி அரிசியை வீரபத்திரர் பந்தலுக்கு மேலால் எறிவார். அரிசியை எறிந்து முடிந்ததும் பெரிய தம்பிரானுக்கு ஆடும் தலைத்தெய்வாதி நளினமானதொரு நடனத் தைப் புரிவார். நடனத்திற்கேற்ற விதத்தில் பறை ஒலிக்க பெரிய தம்பிரான் காவியம் பாடப்படும். நடன முடிவில் அரிசிப்பெட்டியைப் பறையடிக்கும் பறையரிடம் கொடுப்பார்.

(v) ஏறாவூர் காளிகோயில் சடங்குகள்

கனிவகைகள் பழுக்க வைத்தல்

இச்சடங்கு 11ஆம் நாள் இரவு இடம்பெறும். இச்சடங்கில் பழவகை கள் பழுக்க வைப்பதற்கென தயார்படுத்தப்பட்ட மடுவினுள் காளி யந்திரம் கீறி மடைவைத்து பூசை செய்யப்படும். அதனைத் தொடர்ந்து பழுக்க வைப்பதற்குரிய கனிகள் எல்லாம் நீரால் கழுவி ஒரு இடத் தில் வைக்கப்படும். அவற்றில் ஒரு பெரிய குலையை பூசாரி முதலில் கையிலெடுத்து மந்திரமோதி முதலில் மடுவிலிடுவார். அதனைத் தொடர்ந்து உதவிப் பூசாரிகளும் தெய்வாதிகளும் ஒவ்வொருவராகப் பழுக்க வைப்பதற்குரிய கனிவகைகளை மடுவிலிடுவார்கள். வாழை, பலா, மா, அன்னாசி போன்ற பழவகைகள் மடுவிலிடப்படும். பின் அவை பக்குவமாக மூடப்பட்டு பூசாரியால் புகை ஊதப்பட்டு இறுதியாக அவ்விடத்தைச் சுற்றி கோடு கீறி காவல் செய்யப்படும். இக்கனிகள் அடுத்தநாள் மாலை மடுவிலிருந்து எடுக்கப்பட்டு காளிக்கு மடைவைப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படும். மடைவைப்ப தற்குப் பன்னீராயிரம் பழங்கள் தேவை என்பர்.

நோர்ப்புக் கட்டலும் பலியிடலும்

12ஆம் நாள் பிற்பகல் இச்சடங்கு இடம்பெறும். கோயிலில் தெய்வாதி களில் வெளிப்படும் தெய்வங்களைத் தவிர்ந்த கோயிலுக்கு வெளியில் நிற்கும் பரிகலங்களுக்குப் பலிகொடுப்பதற்காகவே இச் சடங்கு செய்யப்படுகிறது. நோர்ப்புக் கட்டி பலி கொடுப்பதற்குரிய வாழைப்பழம், வெற்றிலை, பாக்கு, கமுகம்பாளை, பூ போன்ற பொருட்கள் முன் மண்டபத்திற்கு எடுத்துவரப்படும். நோர்ப்புக்

கட்டுவதற்குரிய இடத்தில் காளி யந்திரம் கீறி அதன்மேல் வெற்றிலை, பாக்கு, பழம் ஆகியவற்றை வைத்து மடை வைக்கப்படும். மடையைச் சுற்றி தேங்காய்கள் வைக்கப்படும். அதனைத் தொடர்ந்து தீபம் காட்டி பூசை செய்யப்பட்டு மடையின் மீதும் மடையைச் சுற்றியும் வைக்கப் பட்டுள்ள தேங்காய்களின் மீதும் குங்குமத்தை நீரில் கரைத்து ஊற்று வார்கள். இச்செயற்பாடுகளையே நோர்ப்புக் கட்டுதல் என்றழைக் கின்றனர் (படம். 33).

நோர்ப்புக் கட்டி முடிந்ததும் நோர்ப்பு மடையில் வைக்கப் பட்டுள்ள தேங்காய்கள் ஒவ்வொன்றாக ஒவ்வொரு ஏவல் தெய்வங் களின் பெயர்களைச் சொல்லி வெட்டப்படும். இத்தேங்காய் வெட்டும் நடைமுறையை பலி என அழைக்கின்றனர். நோர்ப்புக் கட்டிப் பலி கொடுக்கும் போது தெய்வாதிகள் வேகமாக ஆடிக்கொண்டிருப்பார் கள். மக்கள் இச்செயற்பாட்டை அமைதியாக இருந்து அவதானித்துக் கொண்டிருப்பார்கள். பெரியதம்பிரான் கோயிலில் நோர்ப்புக் கட்டி பலி கொடுக்கும் முறையில் இருந்து ஏறாவூர் காளிகோயிலில் நோர்ப்புக் கட்டிப் பலி கொடுப்பதில் பின்பற்றும் நடைமுறைகள் வித்தியாசமானவை.

(vi) கல்லடிப் பேச்சியம்மன் கோயில் சடங்கு

கும்பத்து நடனம்

6ஆம், 7ஆம், 8ஆம் நாட்கள் இடம்பெறும் சடங்குகளில் பேச்சி யம்மனுக்கு ஆடும் தெய்வாதிகள் கும்பத்தை ஏந்தி நடனம் புரியும் நிகழ்வு இடம்பெறும். இந்நடனத்தைத் தனித்தனியாகவே ஒவ்வொரு தெய்வாதியும் புரிவர். இந்நடனம் முழங்காலில் மண்டியிட்டு அமர்ந்திருந்து மேற்கொள்ளப்படும். முழங்காலிலிருந்து கும்பத்தை கையில் ஏந்தி அபிநயித்து ஆடுவர். முழங்காலிலிருந்தபடி வட்டமாக சூழன்று ஆடுவர். ஆட்டத்தின் உச்ச நிலையில் கும்பத்தை மேலே வீசிப் பிடித்து நடனமாடுவர். இந்நடனம் கும்பத்தைப் பூசாரியிடம் கொடுப்பதுடன் நிறைவடையும். இந்நடனத்திற்கு உடுகு அடித்துக் காவியம் பாடப்படும்.

(vii) **திரௌபதியம்மன் சடங்கில் மகாபாரதக் கதை நீகழ்த்துகை**

கிழக்கிலங்கைக் கோயில்களில் நடைபெறும் சடங்குகளில் திரௌபதி யம்மன் கோயில் சடங்கு சில தனித்துவமான பண்புகளைக் கொண்டதாக விளங்குகிறது. மகாபாரதக் கதையுடன் தொடர்புடைய தருமர், வீமன், அருச்சுனன், நகுலன், சகாதேவன், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகிய பாத்திரங்களைத் தெய்வமாக வழிபடல் இச் சடங்கின் சிறப்பாகும். இதனால் மகாபாரதக் கதையில் இடம்பெறும் முக்கியமான நிகழ்வுகள் சிலவற்றை நிகழ்த்திக்காட்டல் திரௌபதி யம்மன் சடங்கில் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. கிழக்கிலங்கையின் பல பாகங்களிலும் திரௌபதியம்மன் கோயில்கள் உள்ளபோதும் அவற்றுள் பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கு தனித் துவமானது. இதனால் பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் சடங்கை அடிப்படையாகக் கொண்டதாக இப்பகுதி அமைகிறது.

பஞ்சபாண்டவர், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகிய பாத்திரங்களாக அவ்வூர் சமூகத்திலிருந்து ஒவ்வொருவர் தெரிவுசெய்யப்படுவர். இவர்கள் அக்கோயிலைச் சூழவுள்ள சமூகத்தால் பாண்டவர்களாகவே கருதப்படுவர்.

இவர்கள் பரம்பரைபரம்பரையாக குறித்த குடும்பங்களில் இருந்தே தெரிவு செய்யப்பட்டு வருகின்றனர். தருமர் குடும்பம், அருச்சுனன் குடும்பம், வீமன் குடும்பம் என அவர்களின் சமூகத்தையே அழைப்பர். தருமருக்குத் தெய்வமாடுபவர் தொடர்ந்து தெய்வமாடமுடியாது போனால் புதிதாக நியமிக்கப்படுபவர் தருமருக்காடியவரின் மகன் அல்லது அவரின் தம்பியாகவே விளங்குவார். இத்தெரிவு கூடுதலாகத் தகப்பனின் பணியை மகன் தொடர்வதாகவே அமையும்.

இக்கோயில் 18 நாட்கள் சடங்கு நடைபெறும். பாண்டவர், திரௌபதி, கிருஷ்ணர், தெய்வமாடுபவர்கள், பூசாரி, உதவிப் பூசாரி ஆகியோர் கோயிலில் இருந்து ஒரு மாலைப் பொழுதில் கடலுக்குச் சென்று ஆயுதங்களைக் கழுவி, நீராடி, அக்கிராமத்திலுள்ள மாணிக்கப் பிள்ளையார் கோயிலில் இருக்கும் பஞ்சபாண்டவர்களின் சிலைகளை எடுத்துவந்து திரௌபதியம்மன் கோயிலில் வைப்பதுடன் சடங்குகள் ஆரம்பமாகும். அன்றைய தினம் கிருஷ்ணரின் சிலையை மாத்திரம் எடுத்துவரமாட்டார்கள். அதை 7ஆம் நாள் இரவு கொண்டுவருவர்.

இந்நிகழ்வை கிருஷ்ணரை துவாரகாபுரியிலிருந்து அஸ்தினாபுரத் திற்கு அழைத்துவரும் நிகழ்வாகக் கருதுகின்றனர். இந்நிகழ்வின் பின்னர்தான் திரௌபதியம்மன் சடங்கில் விசேடமான பல நிகழ்வுகள் இடம்பெறும்.

8ஆம் நாள் காலை 'நாட்கால் வெட்டல்' என்னும் சடங்கு இடம் பெறும். பாண்டவர்கள், பூசாரி, ஊர்மக்கள் ஆகியோர் வீமனின் வீட்டிற்குச் சென்று அங்கு உள்ள ஒரு மரத்திலிருந்து ஒரு தடியை வீமன் வெட்டிக்கொண்டு வந்து கோயிலில் வைக்கும் நிகழ்வே இதுவாகும். திரௌபதி அக்கினியில் பிறந்தவள் என்பதை உறுதிப் படுத்தவே இச்சடங்கு செய்யப்படுகிறது என்று கூறுவர். அன்று வெட்டப்படும் நாட்காலே 18ஆம் நாள் தீ மூட்டுவதற்குப் பயன்படும். 12ஆம் நாள் இடம்பெறும் கல்யாணக்கால் வெட்டும் சடங்கு சுயம் பரத்திற்குக் கால்கோள் இடுவதற்குரிய ஏற்பாடாகவே செய்யப் படுகிறது.

16ஆம் நாள் வனவாசச் சடங்கு இடம்பெறும். இச்சடங்கில் துரியோதனிடம் சூதாடித் தோற்ற பஞ்சபாண்டவர்களும் திரௌபதியும் வனவாசம் செல்லும் பாரதக் காட்சி நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றது. திரௌபதியம்மன் கோயிலை அத்தினாபுரமாகக் கருதி அங்கிருந்து புறப்பட்டு மணற்சேனை, நற்பிட்டிமுனை, சேனைக்குடியிருப்பு ஆகிய கிராமங்களுக்குச் சென்று திரும்புதல் வனவாசம் சென்று திரும்புவதாகக் கருதப்படுகிறது.

வனவாசச் சடங்கின் போது பஞ்ச பாண்டவர், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகியோருக்கு விசேட அங்காரங்கள் மேற்கொள்ளப் படும்.[29]

வனவாசத்திற்காகக் கோயிலில் இருந்து புறப்பட்டு பிரதான வீதியை அடைந்ததும் அங்கு வாள் மாற்றுதல் என்னும் ஒரு நிகழ்வு இடம்பெறும் (படம். 34). வாள் மாற்றுதல் என்பது வனவாச காலத்தில் பாண்டவர்களுக்குத் தேவையான உணவுப் பொருட்களைப் பெற்று வருதற்காகத் தருமர் வீமனிடம் வாள் ஒன்றைக் கொடுத்து அனுப்புவ தாகும். வாழை, மா, பலா போன்ற கனிவகைகள் உள்ள இடங் களுக்குச் சென்று அவற்றை வெட்டி பாண்டவர்களுக்குத் தேவையான உணவை வீமன் சேகரிப்பான். வீமனுடன் சிறுவர்களும் சேர்ந்து இந்நிகழ்வில் ஈடுபடுவர். வனவாசம் செல்லும் பாண்டவர்கள் தாம்

செல்லும் பகுதிகளில் உள்ள கோயில்களைத் தரிசித்துச் செல்வர். கிராம மக்கள் அவர்கள் செல்லும் வழிகளில் மஞ்சள் நீரால் பாண்டவர்களின் கால்களைக் கழுவுவர். சேனைக்குடியிருப்பிலுள்ள ஒரு பிள்ளையார் கோயிலில் வைத்துப் பாண்டவர்கள் உணவுண்டு களைப்பாறுவர் (படம். 35). இறுதியாக ஒரு குளக்கட்டு வழியாக வரும் போது எவரும் சத்தமிடாது வருவர். அவ்விடத்தைக் கடக்கும் காலத்தை அஞ்ஞாதவாச காலமாகக் கொள்வர். அவ்விடத்தைத் தாண்டும் போது பொழுது கருக்கிவிடும். அஞ்ஞாதவாசத்திற்குரிய பிரதேசத்தைத் தாண்டிய பின்னரே மேளதாளம் முழங்க மணியிசைத்து மீண்டும் தமது பயணத்தை ஆரம்பிப்பர். இறுதியாகத் திரௌபதியம்மன் கோயிலைச் சென்றடைந்ததும் வனவாசச் சடங்கு நிறைவடையும்.

17ஆம் நாள் இரவு தவநிலைச் சடங்கு இடம்பெறும். அருச்சுனன் பாசுபதம் பெறுவதற்காக தவம் செய்வதையே இந்நிகழ்வு குறிக்கிறது. திரௌபதியம்மன் கோயிலுக்குள் வைத்து அருச்சுனனைத் தவத்துக்குச் செல்வதற்கேற்ற விதத்தில் அலங்கரிப்பர். உடலில் முத்துவெள்ளை பூசி, காவியுடை தரித்து, உருத்திராக்க மாலையணிந்து, கையில் வில், அம்பு, முதுகில் அம்புராக் கூட்டுடன் தவம் செய்வதற்கு அருச்சுனன் வருவான். அருச்சுனன் வரும் போது தருமர் முன் மண்டபத்தில் (சந்தண மண்டபம்) இருப்பார். தருமரை மூன்று தடவை சுற்றி வலம் வந்து அவரின் ஆசியைப் பெற்ற பின்னரே தவத்துக்குச் செல்வான் (படம். 36).

அருச்சுனன் தவத்துக்குச் செல்லும் போது அவனைத் தவத்துக்குச் செல்லவிடாது தடுக்கும் நோக்குடன் பேரண்டச்சி, பன்றி என்பன வழிமறிக்கும் (படம். 37). அவற்றின் சதிக்கு வசப்படாது மனத்திடத்துடன் அம்பு விட்டு அவற்றைக் கொன்றுவிட்டு தவமரத்தில் ஏறி தவம் புரிவான். தவம் புரியும் போது தவநிலைப்பாடல் பாடப்படும். தவம் முடிந்ததும் தான் கொண்டு சென்ற பொருட்களை மேலிருந்து கீழே நிகழ்வைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் மக்களை நோக்கி வீசுவான். மக்கள் அவற்றை ஆர்வத்துடன் பெற்றுண் பார்கள்.

அருச்சுனன் தவம் புரிந்து மீண்டுவரும் வரை தருமர் அவனின் வரவை எதிர்பார்த்துக் காத்திருப்பார். தவம் முடிந்து வந்த அருச்சுனன்

தருமரின் காலில் விழுந்து ஆசீர்வாதம் பெறுவான். தருமர் அவனைக் கட்டித் தழுவி ஆசீர்வதிப்பார்.

தவநிலைச் சடங்கு முடிவடைந்ததும் அதன் தொடர்ச்சியாக 'அரவான் களப்பலி' என்னும் சடங்கு இடம்பெறும். பச்சைக் களிமண்ணில்' செய்யப்பட்டு ஒரு இடத்தில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் அரவான் உருவத்தை அருச்சுனன் தவத்துக்குச் செல்லும் போது கமலக்கன்னி பந்தலுக்கு முன்பாக மறைத்து வைப்பர். கமலக்கன்னி அருச்சுனனின் மனைவியும் அரவானின் தாயுமாவாள்.[30] அரவான் களப்பலி நிகழ்வில் தருமரும், திரௌபதியும் கலந்து கொள்வர். திரௌபதியம்மன் கோயிலினுள் இருந்து இருவரும் கமலக்கன்னி பந்தலுக்குச் சென்று அரவானின் சிரசை அறுத்து களப்பலியிடுவர். பார்ப்போருக்குத் தெரியாது தங்களைச் சீலையால் மூடி மறைத்தே இந்நிகழ்வில் ஈடுபடுவர் (படம். 38). அரவானைக் களப்பலியிட்டு கோயிலை வந்தடைந்து தருமரும் திரௌபதியும் அரவானை நினைத்தேங்கி ஒப்பாரிப் பாடல் பாடுவர். அப்பாடலின் ஒரு பகுதி பின்வருமாறு அமையும்.

'விநாயகரை முன்னிறுத்தி
என்மகனே அரவானே நாககன்னி புத்திரனே
உன்சிரமறுக்க மனந் துணிந்தோம்
பாரதப்போர் வெல்லவென்றால்
என்மகனே அரவானே நாககன்னி புத்திரனே
எங்களுக்கு நீர்பகையாளி யானீரோ
தந்தை சிரம்பிடிக்க
என்மகனே அரவானே நாககன்னி புத்திரனே
பெற்ற பிள்ளையைநாம் கழுத்தறுத்தோம்'[31]

அரவான் இறந்தது பாண்டவர்களுக்குத் தொடக்காகக் கருதப்படுவதால் மேற்கொண்டு இடம்பெறும் சடங்குகள் கோயில் சூழலைச் சுத்தப்படுத்தி, நீரால் கழுவியதன் பின்னரே இடம்பெற்றன.

18ஆம் நாள் பிற்பகல் இடம்பெறும் தீமிதித்தல் சடங்கு பாண்டவருக்கும் கௌரவருக்கும் இடம்பெறும் யுத்தத்தின் குறியீடாகவே கொள்ளப்படத்தக்கது.

திரௌபதியம்மன் சடங்கின் இறுதி நிகழ்வாக மகாபாரதக் கதையின் இறுதிப்பகுதி சந்தண மண்டபத்தில் இருந்து படிக்கப்படும்.

இந்நிகழ்வில் ஊர்மக்களும் கலந்து கொள்வர். அதனைத் தொடர்ந்து தருமருக்கு கிருஷ்ணரால் முடி சூட்டப்படும் (படம். 39). இம் முடிசூட்டல் நிகழ்வு சூதாடித் தோற்ற பாண்டவர்கள் வனவாசம் சென்று பின் யுத்தம் புரிந்து பாரதப் போரில் வெற்றிபெற்றதன் அடையாளமாகவே கொள்ளப்படுகிறது. அதனைத் தொடர்ந்து வாழி பாடுதல் இடம்பெறும். வாழிபாடி முடிந்ததும் மகாபாரத ஏட்டுப் பிரதியைப் பூசாரி கோயிலை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி வந்து திரௌபதி யம்மன் கோயிலுக்குள் கொண்டு வைப்பார்.

மகாபாரதக் கதையுடன் தொடர்புடைய பாத்திரங்களாக அவ்வூர் மக்களே உருத்தாங்கி மகாபாரதக் கதையின் சில பகுதிகளான வனவாசம் போதல், தவம்புரிதல், தவத்துக்கு செல்லும் அருச்சுனனை பேரண்டச்சி, பன்றி மறித்தல், அரவானைக் களப்பலியிடல், யுத்தம், தருமர் முடிசூடல் போன்ற பகுதிகளைச் சடங்காக நிகழ்த்திக் காட்டுவதை திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் காணக்கூடிய தாகவுள்ளது.

(viii) மட்டக்களப்பு நரசிங்க வைரவர் கோயில் சடங்குகள்

இக்கோயிலில் இடம்பெறும் சடங்குகளில் 3ஆம் நாள் இடம்பெறும் சடங்கிலும் 8ஆம் நாள் இடம்பெறும் சடங்கிலும் சில சிறப்புக் கூறுகளைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

கொடிமரம் நீறுத்தும் சடங்கு

பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் கொடியேற்றச் சடங்கு இடம்பெற இங்கு கொடிமரம் நிறுத்தும் சடங்கு இடம்பெறுகிறது. இந்நிகழ்வு 3ஆம் நாள் இடம்பெறுகிறது.

கொடிமரம் நிறுத்தப்படுவதற்குரிய இடத்தில் தயாராக வைக்கப் பட்டிருக்கும். பூசாரியும் தெய்வாதிகளும் நரசிங்க வைரவர் கோயிலில் இருந்து கொடிமரம் நிறுத்துவதற்குரிய இடத்தை வந்தடைவர். முதலில் கொடிமரம் பூசாரியால் கழுவப்படும். பின் ஒரு சிறிய சூலம், மூன்று பூமாலைகள், கமுகம்பாளை, தாமரைப்பூ, பட்டுத்துணி ஆகியனவற்றைக் கொடிமரத்தில் கட்டி அலங்கரிப்பர். தொடர்ந்து தெய்வாதிகள் கொடிமரத்தை நிறுத்துவர். நிறுத்தப்பட்ட மரத்தில்

பிரதான தெய்வாதி கொடியேற்றுவார். கொடியில் வைரவரின் வாகனமான நாய் வரையப்பட்டிருக்கும்.

இந்நிகழ்வு பூர்த்தியானதும் எல்லோரும் நரசிங்க வைரவர் கோயிலுக்குச் செல்வர். பிரதான தெய்வாதி மாத்திரம் உடம்பெங்கும் மஞ்சள் பூசி நரசிங்க வைரவர் கோயிலில் இருந்து கொடிமரத்தை நோக்கி நடனமாடி வருவார். இந்நடனம் இரு கைகளையும் தலைக்கு மேல் ஒன்றையொன்று பின்னியபடி வைத்து, கைகளை ஒரு ஒழுங்கு முறையில் அசைத்து கால்களையும் ஒரு ஒழுங்குமுறையில் முன் நோக்கி வைத்து இடம்பெறும். ஆட்டம் பறையின் தாள அமைதியால் ஒழுங்குபடுத்தப்படும். இந்நிகழ்வுடன் கொடிமரம் நிறுத்தும் சடங்கு நிறைவடையும்.

அடையாளச் சடங்கு

3ஆம் நாள் இரவு இடம்பெறும் இன்னொரு முக்கியமான சடங்கு அடையாளச் சடங்காகும். அடையாளம் என்பது நரசிங்க வைரவர் கோயிலில் இருக்கும் ஒரு சூலத்தையே குறிக்கும். பிற்காலத்தில் நரசிங்க வைரவருக்குரிய விக்கிரகத்தை எழுந்தருளப்பண்ணி வழி பட்டாலும் அவர்களின் வழிபாட்டின் தொடக்க மூலம் இச்சூலமாக உள்ளதால் அதனைக் கோயிலுக்குள் இருந்து எடுத்துவந்து மீண்டும் கோயிலுக்குள் கொண்டு வைப்பதாக இச்சடங்கு அமைகிறது. சடங்கு காலத்தில் நிகழும் ஒரு உயர் பக்திபூர்வமான நிகழ்வாக இதைக் கொள்ளலாம்.

தலைத்தெய்வாதி கோயிலுக்குள் இருக்கும் சூலத்தைத் தனது மார்போடு அணைத்துப் பிடித்து சூலத்தையும் தனது தலையையும் இணைத்து முக்காடிட்டு மறைத்த வண்ணம் கோயிலில் இருந்து வெளியே வந்து சூலத்தை வைப்பதற்கெனத் தயார்படுத்தப்பட்ட இடத்தில் வைப்பார். சூலத்தைக் கொண்டு வரும்போது ஒரு ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட நடனத்தைப் புரிந்தபடியே வருவார். நடனம் பறையிசையின் ஒழுங்கமைப்புக்கேற்பவே இடம்பெறும். பறை

‘டக் டக் டும்
டக் டக் டும்’

என்னும் ஒழுங்கில் அடிக்கப்படும். இத்தாள அமைதிக்கேற்ப காலால் நடனம் புரிவார். தொடர்ந்து சூலம் கழுவப்பட்டு மாலை, பட்டு என்பனவற்றால் அலங்கரிக்கப்படும்.

அடுத்த கட்ட நிகழ்வாகத் தெய்வாதிகள் அனைவரும் நீராடிச் சூலம் தற்காலிகமாக வைக்கப்பட்டிருக்கும் இடத்திற்கு நடனம் புரிந்து வருவர். இந்நடனம் கொடிமரம நிறுத்தும் சடங்கின் போது பிரதான தெய்வாதி ஆடிய நடனத்திற்கு ஒப்பானதாக அமைந் திருக்கும். பின் அடையாளத்தின் முன் நின்று தெய்வாதிகள் யாவரும் உருக்கொண்டாடுவர். தொடர்ந்து தெய்வாதிகள் முன்நோக்கி ஆடிச் செல்ல பிரதான தெய்வாதி அடையாளத்தை மார்போடணைத்துக் கோயிலைச் சுற்றி வலம் வந்து பிரதான மண்டபத்தினுள் மீண்டும் கொண்டு வைப்பார். பிரதான தெய்வாதி அடையாளத்தைத் தூக்கிய வுடன் மயக்கமடைவதால் அவரை உதவியாளர்கள் கைத்தூக்காகக் காவிக்கொண்டு செல்வர்.

அடையாளம் கோயிலுக்குள் வைக்கப்படும் இந்நிகழ்வு முடிந்த வுடன் ஒரு தெய்வாதி இன்னொரு பெரிய சூலத்தைக் கோயிலுக்குள் இருந்து எடுத்துவந்து வெளிவாசலில் நிறுத்துவார். தொடர்ந்து அவ்விடத்தில் மடை வைத்துப் பூசை செய்யப்படும். இதனை அடையாளம் நிறுத்தல் என்று அழைப்பர். அடையாளம் நிறுத்தியதும் தெய்வாதிகளும் கோயிலுடன் தொடர்புடையவர்களும் சடங்கு காலம் முடிவடையும் வரை வெளியில் செல்லக்கூடாது என்பது நியதியாக உள்ளது.

நரசிங்க வைரவர் பலியாட்டம்

இறுதிநாள் இடம்பெறும் சடங்குகளில் முக்கியமானதொன்றாக இச்சடங்கு விளங்குகிறது. இது நரசிங்க வைரவருக்குரிய பலிச் சடங்காகும். இந்நிகழ்வில் முதலில் பூசாரி கோயிலுக்கு முன்பாக ஒரு இடத்தில் யந்திரம் கீறி காவல் பண்ணி நரசிங்க வைரவருக்கு பலியாகக் கொடுக்கப்படும் கோழியை ஒரு உதவிப்பூசாரியிடம் கொடுத்து அந்த யந்திரத்தின் மேல் நிற்கவைப்பார். நரசிங்க வைரவருக்கு ஆடும் தலைத்தெய்வாதி உடலெங்கும் மஞ்சள் பூசி தலையில் இரு கைகளையும் பின்னிப்பிடித்து நரசிங்க வைரவர் கோயிலின் உள்ளிருந்து வெளியே ஆடிவருவார். இவ்வாட்டத்தின்

போது காவியம் பாடல், மந்திர உட்சாடனம் எதுவும் இடம்பெறாது. பறை மாத்திரமே ஒலிக்கும். கோழி வைத்திருக்கும் பூசாரியை அண்மித்ததும் அவ்விடத்தில் சில நிமிடம் முன்நோக்கியும் பின் நோக்கியும் ஆடியபின் பூசாரியின் கையில் இருக்கும் கோழியைப் பறித்தெடுப்பார். பறித்த கோழியின் தலையை வாயில் வைத்த வண்ணம் கோயிலைச் சுற்றி ஆடிவருவார். கோழி இறந்தவுடன் கோழியைத் தோழுக்குக் குறுக்காகப்போட்டு ஆடி வந்து மாரியம்மன் பந்தலுக்கு முன் கோழியைத் தூக்கி வீசுவார். கோழியை வீசியவுடன் தெய்வாதியை மஞ்சள் நீரால் நீராட்டுவர்.

இந்நிகழ்வு முடியும் வரை பலி கொடுத்த பூசாரி கோழியைப் பலிகொண்ட யந்திரத்திலிருந்து அசையாது அதன்மேலேயே நிற்பார். பலிகொண்ட தெய்வாதி நீராடியவுடன் பலிகொடுத்த பூசாரிக்கு தண்ணீர் தெளித்து நீராட்டி அவரை யந்திரத்தில் இருந்து வெளியே எடுப்பார். அத்துடன் நரசிங்க வைரவர் பலியாட்டம் நிறை வடையும்.

(ix) குமார தெய்வ சடங்கு

குமார தெய்வ வழிபாடு வேடர்களால் மேற்கொள்ளப்படும் ஒன்றாகும். இது கிழக்கிலங்கையில் தளவாய், சித்தாண்டி, களுவன்கேணி, குடியிருப்பு, மட்டக்களப்பு முகத்துவாரம், கிரான், சந்திவெளி, வாழைச்சேனை, நாசிவன்தீவு, இறால்ஓடை, வாகரை, பொண்டுகள்சேனை, கோங்கனை, பாற்சேனை, திராய்மடு, வாகனேரி, முறுத்தானை பனிச்சங்கேணி, கட்டுமுறிவு போன்ற பல இடங்களில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. இவர்களின் குலதெய்வமாக குமாரரைக் கொள்கின்றனர் (குமாரர் என்பது முருகனையே குறிக்கின்றது). இவர்களின் சடங்குகளில் குமாரரைப் பிரதான தெய்வமாகக் கொண்ட பல வேடத் தெய்வங்கள் வெளிப்படும். இத்தெய்வங்களைப் பற்றி முதலாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. இத்தெய்வங்களில் சில சிங்களத் தொடர்புடையனவாகவும் விளங்குகின்றன.[32] இத் தெய்வங்கள் யாவும் அம்மக்களின் சமூக வாழ்வியலில் ஏதோவொரு விதத்தில் முக்கியத்துவம் உடையனவாக விளங்குகின்றன.

கிழக்கிலங்கையில் நடைபெறும் ஏனைய சடங்குகளில் இருந்து குமார தெய்வச் சடங்கு வேறுபட்டதாக விளங்குகிறது. குமார தெய்வச் சடங்கு செய்யும் பூசாரியை 'கப்புகன்' என அழைக்கின்றனர். ஏனைய கோயில் சடங்குகள் போன்று தெய்வாதிகள், பூசாரி என இரு பகுதியினர் இல்லாது பூசாரியே குமார தெய்வச் சடங்கில் தெய்வமேறி ஆடுகின்றார். ஒரு கோயிலில் இரண்டு மூன்று பூசாரிகள் இருப்பர். ஒருவர் மீது தெய்வம் வந்தால் ஏனையவர்கள் அவரை வழிநடத்துவர். இங்கு மந்திரம் சொல்லப்படுவதில்லை. வேடபாசையில் பாட்டுக்கள் பாடப்படும். பாட்டுடன் கொட்டு எனப்படும் பறையும் இசைக்கப் படும். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஒவ்வொரு விதமான இசை கொட்டில் எழுப்பப்படும். அதற்குத் தக்கவே தெய்வங்கள் பிரசன்ன மாகி ஆடும். கப்புகன்மார் பரம்பரையாகவே வருகின்றனர். தகப் பனின் தெய்வம் மகனுக்கு வரும் என்னும் நம்பிக்கை இவர்களிடம் உள்ளது.

குமார தெய்வச் சடங்கு பற்றிய இவ்வாய்வுப் பகுதி தளவாய், களுவன்கேணி, முறுத்தானை, வாகரை, சந்தோசபுரம் ஆகிய இடங்களில் இடம்பெற்ற சடங்குகளில் இருந்து பெற்ற தகவல்களின் அடிப்படையில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. குமாரதெய்வச் சடங்கு பொதுவாக ஐந்து நாட்களைக் கொண்டதாக இடம்பெறுகிறது. இதில் முதல் நாள் சடங்கு, இரண்டாம் நாள் சடங்கு, இறுதிச் சடங்கு என்பன முக்கியத்துவமுடைய சடங்குகளாக விளங்குகின்றன. சில இடங்களில் மூன்று நாட்கள் கொண்ட சடங்காக இடம்பெறுவது முண்டு.

சடங்கின் தொடக்க நிகழ்வு

குமாரதெய்வச் சடங்கு ஆண்டுக்கொரு தடவையே மேற்கொள்ளப் படுவதால் நிரந்தரமான கோயில் அமைத்து வழிபடாது தற்காலிக பந்தல் அமைத்தே வழிபடுகின்றனர். முதலாம் நாள் சடங்கு ஆலயம் அமைப்பதுடன் தொடர்புடையதாகவே விளங்குகிறது. முதலில் சடங்கு செய்வதற்குரிய இடம் தெரிவு செய்யப்பட்டு ஒரு இடத்தில் குமாரருக்குரிய பிரதான பந்தல் அமைக்கப்படும். காலையில் கப்புகனார் வீட்டிலிருந்து தெய்வங்களின் முகக்களை, வில், அம்பு,

வாள், ஈட்டி போன்ற ஆயுதங்கள், மடைவைப்பதற்குரிய சாமான்கள் அடங்கிய பெட்டி என்பனவற்றை சடங்கு செய்வதற்குரிய இடத் திற்குக் கொண்டுவந்து அங்கு அமைக்கப்பட்டிருக்கும் குமாரர் பந்தலுக்கு முன்புறமாக வைப்பார். அவ்விடத்தில் கன்னிமாருக்கு மூன்று மடைவைத்துக் கன்னிமாரை வழிபட்டு பின் கப்புகனார் பெட்டியைத் தூக்கி தலையில் வைத்துக் கோயிலைச் சுற்றி வலம்வந்து குமாரர் பந்தலில் வைப்பார். பெட்டியின் முன்னால் ஒரு விளக்கு வைத்து மடை பிரதான கப்புகனால் வைக்கப்படும். பின்னர் கொட்டு இசைக்கக் கப்புகனாரில் குமார தெய்வம் முற்பட்டு ஆடத்தொடங்கும். அப்போது ஏனைய கம்புன்மாரினால் பின்வரும் பாடல் பாடப் படும்.

'ஈந்தா கேடோ... ஏ... கமோ கமணாய்
முந்தே கணமாய் ஏ... ஏகாம்ப வணங்கிலாதோ
ஆம்மையே கணபூஜை தெய்யோ டொதுங்கா
ஏ... ஏ... மலசுவத்தில் பின்னாவோ நலுனங்
ஏ... வா வாப்பு காணங்...'

இப்பாடலுக்கும் கொட்டின் இசைக்கும் இயைபுடையதாக குமாரர் ஆடுவார். குமாரதெய்வம் எந்தெந்த இடத்தில் எந்தெந்தத் தெய்வங் களுக்குப் பந்தல்கள் அமைக்கவேண்டும் என்று குறிப்பிட அதற் கமைய பந்தல்கள் அமைக்கப்படும். பின்னர் குமாரர் மீண்டும் ஆடிவந்து கட்டாடியிடம் ஒரு சேலையை வாங்கி அதை ஒரு பந்தலில் எறிவார். அதன் பின்னர் கட்டாடி பந்தல்களுக்குச் சேலைகட்டத் தொடங்குவார். பந்தல் அமைத்துச் சேலைகட்டி மடைகள் பந்தல் களுக்குள் வைத்து முடிந்ததும் ஆலாத்தித் தெய்வம் என்றொரு தெய்வம் கையில் தீப்பந்தத்துடன் வந்து அக்கினியால் ஒவ்வொரு பந்தலுக்கும் ஆலத்தி எடுத்துச் செல்லும் (படம். 40). அதன் பின்னர் கப்புகனாரில் சில தெய்வங்கள் முற்பட்டு ஆடிச்செல்லும். இத்துடன் முதல் நாள் சடங்குகள் நிறைவடையும். சடங்கு முடிவடைந்தாலும் தெய்வத்தால் அறிவுறுத்தப்பட்டதற்கமைய பந்தல்கள் அமைக் கப்படும்.

உத்தியாக்களுக்குரிய சடங்கு

உத்தியாக்கள் என்போர் அச்சமூகத்தின் இறந்த முன்னோர்களையே குறிக்கின்றது. உத்தியாக்களுக்குச் செய்யும் சடங்கு இரண்டாம் நாள் இடம்பெறுகிறது. உத்தியாக்களுக்குரிய தாளத்தைக் கொட்டில் இசைக்க உதவிக் கப்புகன்மார் உத்தியாக்களுக்குரிய பாடல்களைப் பாட தலைமைக்கப்புகன் மீது உத்தியாக்கள் முதலில் முற்படுவர். அவர்கள் வில், அம்பு கொண்டு ஆடி தாம் யார் என்பதைத் தெரிவிப்பர் (படம். 41). அப்போது குறித்த உத்தியாக்களின் உறவினர்கள் தமது முன்னோர்களை அக்கப்புகனில் காண்பர். உறவினர் இறந்த தம் மூதாதையர் உண்ட உணவு வகைகளை ஒரு பெட்டியில் வைத்து வெள்ளைத் துணியால் மூடி வைத்திருப்பர். உத்தியாக்களாக வருபவர் குறித்த பந்தலின் முன் போடப்பட்டிருக்கும் உரலில் அமர்ந்து உறவினர்களைக் கூப்பிட்டு பக்கத்தில் இருத்தி நலம் விசாரித்து அவர்களுடன் கதைத்து அவர்கள் பெட்டியில் வைத்திருக்கும் பொருட்களை உறவினர்களுடன் பகிர்ந்துண்டு தனது வாரிசுகளைக் கட்டியணைத்து மகிழ்வுற்றுச் செல்வார். இவ்வாறு குமாரதெய்வத்தை வழிநடத்திய குறித்த சமூகத்தின் உத்தியாக்கள் யாவரும் முற்படுவர். உத்தியாக்கள் ஒருங்காக முற்பட்டு சென்றால்தான் சடங்குச் செயற்பாடுகள் ஒழுங்காக நடைபெறும் என்பது இம்மக்களின் நம்பிக்கையாகும்.

தேன் எடுக்கும் சடங்கு

குமாரதெய்வச் சடங்கில் இறுதி நாள் இடம் பெறும் சடங்குகளே முக்கியத்துவம் உடையதாக விளங்குகின்றன. இச்சடங்குகளிலே வேடரின் வாழ்வுடன் தொடர்புடைய பல முக்கியமான நிகழ்வுகள் இடம்பெறுகின்றன. தேன் எடுக்கும் சடங்கு, யானைகட்டும் சடங்கு, கரடித் தெய்வத்திற்கான சடங்கு ஆகியன இங்கு இடம்பெறும் சடங்குகளில் குறிப்பிடத்தக்கன.

தேன் எடுக்கும் சடங்கிற்கென கோயில் முன்றலில் உயரமான பந்தலொன்று அமைக்கப்படும் (படம். 108).[33] இந்நிகழ்வில் பிரதான கப்புகனார் மீது மாறா என்னும் தெய்வம் முற்படும். இது வேட்டையாடும் தெய்வமாகும். மாறா தெய்வம் நிகழ்வைப் பார்த்துக் கொண்

டிருக்கும் மக்களைப் பார்த்து தேன்பூச்சி இருக்கிறதா எனக் கேட்கும். அவர்கள் தம்மிடம் தேன் பூச்சி இல்லாவிடின் கோடரியையும் பெட்டியையும் கொடுத்து இந்த வழியால் சென்றால் பூச்சி கிடைக்கும் எனக் கூறி மாறா தெய்வத்தை அனுப்பி வைப்பர். அவர் தேன்பூச்சி யுடன் திரும்பி வந்து பெட்டியையும் கோடரியையும் மடையில் வைப்பார். அப்பெட்டியில் தேன் பூச்சிகளை உள்ளே வைத்து மூடி வைக்கப்பட்டிருக்கும். சிறு இடைவெளியின் பின்னர் மாறா தெய்வம் கப்புகனாரில் மீண்டும் முற்படும். கோயிலின் முன் போடப்பட்டுள்ள பந்தலில் ஒரு தடவை ஏறி இறங்கும். பின்னர் இன்னொரு கப்புகன் தேன்பூச்சி உள்ள பெட்டியுடனும் கோடரியுடனும் ஒரு பக்கமாகப் பந்தலில் ஏறிச் செல்ல மாறா தெய்வம் மறு பக்கமாக ஏறிச் செல்லும் (படம். 42). மேலே ஏறியதும் மாறா தெய்வம் கப்புகனிடம் பெட்டியை வாங்கி அதனுள் இருக்கும் தேன்பூச்சியை வெளியே கொட்டி விளையாடி பந்தலின் உச்சியில் அமைக்கப்பட்டுள்ள மூன்று கும்பங்களையும் கோடரியால் கொத்தி கீழே வீழ்த்தும்.

இந்நிகழ்வுகள் முடிந்து மாறா தெய்வம் கீழே இறங்கி வரும் போது படுகிடை மாறா என்னும் இன்னொரு தெய்வம் கீழே நிற்கும். இத்தெய்வம் தென்னம் பாளையின் பூக்களை அள்ளி மாறா தெய்வத்தின் மேல் எறியும். அப்போது மாறா தெய்வம் தேன் பூச்சி குத்தியது போல் துடிதுடித்து தரையில் உருண்டு மயங்கி விழும். அப்போது மாறா தெய்வத்தைக் குமாரர் கோயிலினுள் கொண்டு வளர்த்துவர். இத்துடன் தேன் எடுக்கும் சடங்கு நிறைவடையும்.

யானைகட்டும் சடங்கு

யானைகட்டும் தெய்வமான பணிக்கமாறா பிரதான கப்புகனில் முற்படாது அவருக்கு உதவியாக இருக்கும் கப்புகனிலேயே முற்படும். இந்நிகழ்வில் பக்தர்கள் யானையாக அபிநயிப்பர். அதில் ஒரு பக்தர் சங்கினால் யானை பிளிறுவது போல் ஊதுவார். பணிக்கமாறாவுக்கு அபிநயிப்பவர் அலியன் யானையை எய்வதற்கும் குட்டி யானையைக் கட்டுவதற்கும் முயற்சிப்பவர் போல் அபிநயித்து, யானை பிளிறும் சத்தம் கேட்டதும் யானைக்குப் பயந்து ஓடி மறைவார் (படம். 43). பின் அலியன் யானையை வில்லால் எய்து கொன்றுவிட்டு குட்டி

யானையைக் கட்டி அதற்குப் புல், தண்ணீர் ஆகியன கொடுத்து யானைக் குட்டியைக் குமாரருக்குக் கொடுப்பதற்காக கோயிலுக்குள் கொண்டுசெல்வார்.

கரடித் தெய்வத்திற்கான சடங்கு

கரடித் தெய்வத்திற்கென ஒரு பந்தல் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அப்பந்தலிலேயே கரடித்தெய்வத்திற்குரிய சடங்கு நடைபெறும். ஒரு வளைவான மரக்குற்றியை நட்டு அதை கரடியின் தோற்றம் வெளிப் படும் விதத்தில் தென்னங் குருத்தோலை, சரிகைத் துணி என்பன வற்றால் அலங்கரிப்பர். கரடித்தெய்வத்திற்கு ஆடுபவர் பெண்ணின் தோற்றம் வெளிப்படும் விதத்தில் ஆடையுடுத்து குமாரர் கோயிலில் இருந்து ஆடிவந்து கரடித் தெய்வத்திற்கென அமைக்கப்பட்ட குற்றியின் மேல் ஏறியிருந்து கரடிக்குரிய அபிநயங்களைச் செய்வார் (படம். 45). இதனைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கின்ற இன்னொரு கப்புகன் 'கரடியின் வயிறு காய்ந்திருக்கிறது' எனக்கூற நிகழ்வைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பக்தர்கள் கரடித் தெய்வத்திற்கு வாழைப் பழம், இளநீர் என்பன கொடுப்பர். அவற்றை உண்டு கரடி போல ஆடி குமாரர் பந்தலுக்குச் செல்வதுடன் கரடித் தெய்வத்திற்குரிய சடங்கு நிறைவடையும்.

ஆண் தெய்வங்கள் வெளிப்படும் போது கப்புகன் தென்னங் குருத்தோலை அலங்காரத்துடன், காலில் சதங்கையணிந்து கையில் குறிப்பிட்ட தெய்வங்களுக்குரிய அடையாளமான ஆயுதங்களை ஏந்தி ஆடுவார். குமாரருக்கு ஆடும் போது கையில் வேல் ஏந்தி ஆடுவார். பெண் தெய்வங்களுக்கு அபிநயிக்கும் போது சேலை அணிந்து பெண்ணின் இயல்பு வெளிப்பட அபிநயிப்பார். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் கொட்டில் வாசிக்கப்படும் தாளம் வித்தியாசமானதாக அமைவதுடன் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் பாடப்படும் பாடலும் தனித்துவமானது.

இக்குமாரதெய்வச் சடங்கில் வேடர்களின் வாழ்வுடன் தொடர் புடைய நிகழ்வுகளை சடங்கில் மீண்டும் நிகழ்த்திக் காட்டலும் தங்களின் முன்னோர்களை நினைவுகூரலும் (பிதிர் வழிபாடு) முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது எனலாம்.

இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் விவசாய முயற்சிகளில் சிறந்த பெறுபேறு, கால்நடை விருத்தி, சந்ததி விருத்தி, நோய் நீக்கம், காட்டு மிருகங்களிலிருந்தும், விஷயந்துக்களிலிருந்தும் பாதுகாத்தல் ஆகிய இயற்கையுடன் தொடர்புடைய நோக்கங்களை நிறைவேற்றும் நோக்கிலேயே மேற்கொள்ளப்பட்டன. கிழக்கிலங்கை மக்களின் பொருளாதார செயற்பாடுகளான விவசாயம், கால்நடை வளர்ப்பு, மீன்பிடித்தல், காட்டுத் தொழில் (வேட்டையாடல், தேன் எடுத்தல் போன்றன) போன்றவையே விளங்குகின்றன. இவை இயற்கையுடன் தொடர்புடையதாகக் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தன. இதனால் இயற் கையின் செயற்பாடுகள் பருவகால மாற்றங்களின்றி ஒழுங்காக நடை பெற வேண்டியது அவர்களின் வாழ்வு சிறக்க அவசியமாயிருந்தது. பருவகால மாற்றங்களால் இடம்பெறும் இயற்கை சார்ந்த அனர்த் தங்களான வெள்ளம், வரட்சி ஆகியன அவர்களைப் பாதித்தன. இதனால் தொற்றுநோய்கள் பரவல், வறுமை போன்ற விளைவுகளை எதிர்கொள்ளவேண்டியிருந்தது. இவ்வாறான நிலைமைகளுக்கு நவீன அறிவியல், தொழில்நுட்ப சிந்தனையின் வளர்ச்சி கிழக்கிலங் கையில் சடங்கு வழிபாட்டில் ஈடுபடும் சமூகத்தில் குறைவளர்சி யுடையதாக இன்றுவரை நிலவுவதும் ஒரு காரணமாகும். இதனால் சடங்கு வழிபாட்டின் மூலம் இயற்கையைத் தம்வசப்படுத்தி இயற்கையிடம் இருந்து பல்வேறு பலன்களையும் பெற்று வாழ முற்பட்டனர். தொற்றுநோய்கள், விஷயந்துக்களால் ஏற்படும் மரண அச்சுறுத்தல் போன்ற நிலைமைகளையும் சடங்கு வழிபாட்டின் ஒரு பகுதியான மந்திர வைத்தியத்தின் மூலம் நிபர்த்தியாக்க முயற் சித்தனர்.

இயற்கையுடன் ஒன்றிய வாழ்வை மேற்கொண்ட கிழக்கிலங்கை மக்களால் மேற்கொள்ளப்பட்ட சடங்கு வழிபாட்டு முறை ஆடல், பாடல், அபிநயம், ஒரு கதையை அல்லது ஐதீகத்தை நிகழ்த்திக் காட்டல், தெய்வத்திற்கு உணவுப் பொருட்களை வழங்கல், ஆடு, மாடு, கோழி ஆகிய உயிரினங்களைப் பலியிடல் என இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் அடிப்படையான இயல்புகளைக் கொண்டமைந்து விளங்கியதை அவதானிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. கிழக்கிலங்கை மக்களால் மேற்கொள்ளப்படும் சடங்கு வழிபாடு இயற்கைச் சமயத்தின் அடிப்படையான கூறுகளை கொண்டமைந்துள்ளது

என்பதை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் அவர்கள் வழிபடும் தெய்வங்களின் இயல்பும் செயற்பாடும் அமைந்துள்ளது. இத்தெய்வங்களை இயற்கை சார்ந்த நோக்கங்களை நிறைவேற்றக் கோரியே வழிபடுகின்றனர். இந்நிலையில் வழிபாட்டின் நோக்கம், வழிபடப்படும் தெய்வங்களின் இயல்பு, வழிபாட்டு முறை என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு கிழக்கிலங்கை மக்களால் மேற்கொள்ளப்படும் சடங்கு வழிபாடு இயற்கைச் சமய வழிபாட்டையே குறிக்கின்ற தெனலாம்.

பிற்குறிப்புக்கள்

1. மகேஸ்வரலிங்கம்,க., மட்டக்களப்பு சிறுதெய்வ வழிபாடு ஓர் அறிமுகம், ப.4.
2. கணபதிப்பிள்ளை,க., ஈழத்து வாழ்வும் வளமும், ப.53.
3. குணசேகரம்,கே.ஏ., நாட்டுப்புற நடனங்களும் பாடல்களும், ப.121.
4. தகவல்:
   மகாலிங்கசிவம்,சி., வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, வயது 45, வெல்லாவெளி,19.06.2005.

   காந்தன்,வி., போரைதீவுக் காளிகோயில் பூசாரி, வயது 46, பெரியபோரைதீவு, 24.07.2005.
5. கோயில் நிர்வாகத்தில் தலைமைப் பதவி வகிப்பவர்களை வண்ணக்கர் என்று அழைப்பர். சில கோயில்களில் இவர்களை தலைவர் என்றும் அழைக்கின்றனர். இவர்களைத் தேர்வுசெய்வதில் பாரம்பரியம், சமூக அந்தஸ்து என்பவற்றின் செல்வாக்கு முக்கிய பங்கு வகிக்கும்.
6. இவ்வேண்டுதலைச் செய்தவர்: ஆறுமுகம்,இ.பூ., செட்டிபாளையம் கண்ணகியம்மன் கோயில் பூசாரி, வயது 74, செட்டிபாளையம், 20.05.2005.
7. பி.கூ.ப, பக்.153 - 158.
8. சிறுதேன்கல் என்பது கிரான் பிரதேச செயலாளர் பிரிவிற்குட்பட்ட படுவான்கரை பிரதேசத்தில் அமைந்துள்ள ஒரு விவசாயக் கிராமம்.
9. வேம்பு இலை என்பதை 'வேப்பம் பத்திரம்' எனக் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் கையாள்வதால் அதே சொல்லாடல் ஆய்வாளராலும் கையாளப்படுகிறது.
10. உருக்கொண்டநிலை என்பது தெய்வசக்தி பூசாரியில் அல்லது தெய்வாதியில் வெளிப்படும் நிலையாகும். இந்நிலையில் சாதாரண நிலையில் இருந்து மாறுபாடுடையவர்களாகக் காணப்படுவர். நடுநடுங்குதல், பற்களைக் கடித்

தல், கண்களைப் பிதுக்கிக் கொள்ளல் ஆகிய செயற்பாடுகள் இந்நிலையின் அடையாளங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

11. தகவல்: சின்னத்துரை,வே., கமம், வயது 62, கன்னங்குடா, 18.10.2007. இவர் கன்னங்குடா கண்ணகியம்மன் கோயிலில் நிருவாக சபை உறுப்பினர்களில் ஒருவராக உள்ளார்.

12. பி.கூ.ப, பக்.135 - 140.

13. பி.கூ.ப, பக்.168 - 179.

14. தகவல்: நவீந்திரராசா,மு., ஆசிரியர், வயது 42, செட்டிபாளையம், 18.06.2005. வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் முன்னாள் செயலாளர்.

15. தகவல்: புவனேந்திரன்,நா., ஏறாவூர் காளிகோயில் உதவிப்பூசாரி, வயது 72, ஏறாவூர், 16.07.2005.

16. இராசலிங்கம்,க., புன்னக்குளம் சுடலை வைரவன் கோயில் பூசாரி, வயது 59, புன்னக்குளம், வெல்லாவெளி, 18.05.2005.

17. தகவல்: விஸ்வலிங்கம்,க., ஆரையம்பதி மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, வயது 73, ஆரையம்பதி ?? 02, 27.10.2007.

18. தகவல்:

இளையதம்பி,க., கூலித் தொழிலாளி, வயது 34, தேவாபுரம், முறக்கொட்டாஞ்சேனை, 1.04.2006.

மீனாட்சியம்மை,எஸ்., வடைசுட்டு விற்பவர், வயது 63, மாங்காடு, 15.10.2006.

தங்கலிங்கம்,செ., அம்பிளாந்துறை மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, வயது 48, அம்பிளாந்துறை, 03.10.2006.

19. இவ்வுரையாடல் வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி சி. மகாலிங்க சிவம் அவர்களுக்கும் அங்கு புதிதாக முற்பட்ட ஒரு தெய்வத்திற்கும் இடையே இடம்பெற்றது.

20. சாட்டைப்பலி என்பது சாட்டைக் கயிற்றால் தெய்வாதியின் கை, கால் ஆகிய பகுதிகளில் அடித்தலாகும். இக்கலையில் திறனுடைய பூசாரிகளும் சடங்கைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் மக்களும் இச்செயற்பாட்டில் ஈடுபடுவர்.

21. தகவல்: சின்னப்பிள்ளை,க., வீட்டிலிருப்பவர், வயது 52, சிறாம்பியடி, வெல்லாவெளி, 19.09.2007. வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் தெய்வமாடுபவர்.

22. கிருஷ்ணராஜா,சோ., சங்ககாலச் சமூகமும் சமய - மெய்யியற் சிந்தனைகளும், ப.29.

23. மேலது, ப.29.

24. தகவல்: நாகலிங்கம்,க., ஏறாவூர் காளிகோயில் உதவிப் பூசாரி, வயது 49, ஏறாவூர், 20.07.2005.

25. இவ்வேண்டுதலைச் செய்தவர்: செல்வராசா (குழந்தை),இ., சிறுதேன்கல் நாககன்னியம்மன் பூசாரி, வயது 73, முறக்கொட்டாஞ்சேனை, 03.07.2005.

26. வில்லை என்னும் பதத்தால் குளத்தையே குறிப்பிடுகின்றனர்.

27. தகவல்: கணபதிப்பிள்ளை,சீ., வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் முன்னாள் தலைவர், வயது 72, வெல்லாவெளி, 14.06.2005.

28. 'கவுடா' என்னும் சொல் பெரியதம்பிரான் கோயிலுடன் தொடர்புடைய மூத்த உறுப்பினர் ஒருவரையே குறிக்கிறது. இவரே கோயிலுடன் தொடர்புடைய முக்கியமான ஆவணங்களை வைத்துப் பாதுகாப்பார்.

29. பி.கூ.ப, பக்.175 - 176.

30. மௌனகுரு,சி., மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், ப.148.

31. கணபதிப்பிள்ளை,சி(பதி)., மகாமாரித் தேவி திவ்விய கரணி, ப.123.

32. Pertold, Otakar., The Ceremonial Dance of the Sinhalese pp.16 -220.

33. பி.கூ.ப, ப.208.

அத்தியாயம் மூன்று

சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களினதும் வழிபாட்டிடத்தினதும் கலைக் கூறுகள்

இரண்டாம் அத்தியாயத்தில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளையும் அதன் கட்டமைப்பையும் நோக்கினோம். இது கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் தொடர்பான முழுமையான புரிதலை வழங்கியது. சடங்கு வழி பாட்டாளர் தாம் வழிபடும் தெய்வங்களுக்கு வழிபாட்டிடங்களை அமைத்து அவ்வழிபாட்டிடங்களில் தெய்வத்தின் அடையாளங்களை வைத்து வழிபாட்டை மேற்கொள்கின்றனர். சடங்கு வழிபாட்டை மேற்கொள்வதற்கு முகக்களை, யந்திரங்கள், ஆயுதங்கள், இசைக் கருவிகள், வட்டா, சேவரக்கால், விளக்கு போன்ற பொருட்கள் தேவையாக உள்ளன. இவ்வத்தியாயத்தில் சடங்கு வழிபாட்டை மேற்கொள்வதற்கு பயன்படும் பொருட்கள், வழிபாட்டிடம் ஆகிய வற்றின் கலைக் கூறுகளை இனங்காண முயற்சிக்கப்படுகிறது.

சடங்கு நிகழ்த்துகையில் பயன்படும் பொருட்களை அவற்றின் பயன்பாட்டை அடிப்படையாகக்கொண்டு பின்வருமாறு வகைப் படுத்தலாம்:

1. ஆயுதங்கள்
2. வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய பொருட்கள்
3. இசைக்கருவிகள்
4. பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் கொடி, அரவான் உருவம்
5. முகக்களை
6. யந்திரம்

இவை ஒவ்வொன்றையும் பற்றிய நுணுக்கமான நோக்கே இவற்றின் மூலம் வெளிப்படும் கலைக்கூறுகளை இனங்காண உதவும்.

1. ஆயுதங்கள்

சடங்குக் கோயில்களில் கத்தி, வாள், தடி (பொல்லு), கோடரி, சூலம், கதாயுதம், வேல், வெள்ளிப்பிரம்பு, சாட்டைக் கயிறு, வில் - அம்பு ஆகிய ஆயுதங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சடங்கு வேளையில் பந்தலில் வைத்து வழிபடுவதற்கும், தெய்வங்கள் ஆடும் போது கையில் ஏந்தி ஆடுவதற்கும் ஆயுதங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் தெய்வங்கள் ஆடும் போது ஆயுதம் ஏந்தி ஆடுவது மரபு. தெய்வத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்துவதில் அலங்காரம் பிரதானப்படுத்தப்படுவது போன்று தெய்வங்கள் கையில் வைத்திருக்கும் ஆயுதங்களும் முக்கியமானதாகும். இதற்கமைய காளிக்கு சூலம், வைரவருக்கு வாள், வதனமாருக்கு கோடரி, கயிறு, அனுமாருக்கு கதாயுதம், குமாரருக்கு வேல் என ஒவ்வொரு தெய்வத் திற்கும் ஆயுதங்கள் உண்டு. இவ்வாயுதங்களை ஒவ்வொரு தெய்வத் திற்கும் உரிய பந்தல்களில் வைத்து வழிபடுவர். தெய்வாதிகள் உருப்பெற்று ஆடும் போது குறித்த தெய்வத்துக்குரிய ஆயுதங்களைக் கையிலேந்தி ஆடுவர்.

நிகழ்கலைவடிவங்களில் ஆட்டக்கலைஞர் ஆயுதம் ஏந்தி ஆடுவது பொது வழக்காக உள்ளது. அதே முறையை கிழக்கிலங் கையில் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் பாரம்பரிய கூத்துவடிவங்களிலும் காணலாம். கிழக்கிலங்கைக் கூத்துக்களில் சூலம், வேல், சக்கரம், வாள், பொல்லு, வில், அம்பு, கதாயுதம் ஆகிய ஆயுதங்களே பயன் படுத்தப்படுகின்றன.[1] ஐதீகங்கள், புராணங்கள், இதிகாசங்கள், காப்பியங்கள், நாட்டார் இலக்கியங்கள் போன்றவற்றில் தெய்வங் களின் இயல்புகளும் தெய்வங்கள் தொடர்பான விடயங்களும் விபரிக் கப்படுகின்றன. இவை சடங்குகளில் வழிபாட்டுத் தேவைக்காக நிகழ்த்தப்பட, பாரம்பரிய கலைகளில் கலை நிகழ்த்துகையாக இடம் பெறுகின்றன. எனவே குறித்த பாத்திரத்தின் இயல்பைப் பிரதிபலிப்ப தற்காகக் குறித்த பாத்திரங்களை ஏற்போர் சடங்கிலும் கலை நிகழ்த்து கையிலும் அப்பாத்திரங்களுக்குரிய ஆயுதங்களை ஏந்தி அபிநயிக்

கின்றனர். இருந்தும் கூத்தில் பயன்படுத்தப்படும் ஆயுதங்களுடன் ஒப்பிடும் போது சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் ஆயுதங்கள் கலை நுணுக்கம் குறைந்தனவாகவே காணப்படுகின்றன. சடங்கு வழி பாட்டாளர் ஆயுதங்களைத் தெய்வ சக்தி கொண்டதொரு பொருளாகக் கொள்ள, கலைச் செயற்பாட்டாளர்கள் ஆயுதங்களை மேடையில் தோன்றியாடும் பாத்திரத்தின் கலைத்துவத்தை அதிகரிப்பதற்கான, வெளிப்படுத்துவதற்கான சாதனங்களில் ஒன்றாகக் கருதுகின்றனர். இருந்தும் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களுக்கு இயல்பாகவே இருக்கும் கலைத்துவ உணர்வுநிலையால் கலைத்துவ அம்சங்களை இணைத்து அவற்றை உருவாக்க முயற்சிக்கின்றனர்.

சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் ஆயுதங்கள் மரம், தாவர நார், மிருகங்களின் தோல், இரும்பு, பித்தளை, வெண்கலம், வெள்ளி ஆகியவற்றைக் கொண்டு உருவாக்கப்படுகின்றன.

சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் வாள் 3 அடி நீளமுடையதாகவும் 2 அங்குலம் அகலம் உடையதாகவும் காணப்பட்டது. கைப்பிடி மரத்தால் உருவாக்கப்பட்டிருந்ததுடன் அதன் ஒரு பகுதி தகட்டால் வளைவாக உருவாக்கப்பட்டு வளைக்கப்பட்ட அத்தகடு மறுபக்கம் நீளமாக விடப்பட்டிருந்தது. நீளமாக விடப்பட்ட தகட்டின் நுனிப்பகுதி கூராகக் காணப்பட்டது. அலங்காரத்திற்காகவே கைப்பிடிப் பகுதியில் இவ்வமைப்பு சேர்க்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இவ்வாள் இரும்பு, பித்தளை, வெள்ளி ஆகிய உலோகங்களால் செய்யப்படுகிறது (படம். 45). சடங்குக்காக உருவாக்கும் வாளை சாதாரண தேவைக்காகப் பயன்படுத்தும் வாளை விட அழகானதாக உருவாக்க வேண்டும் என்பதற்காக அதில் 'நகாஸ்' (நகாஸ் என்பது இரும்பில் செய்யப்படும் புடைப்பு வேலைப்பாட்டைக் குறிக்கின்றது) வேலைப்பாடுகளைச் சேர்த்து உருவாக்குவதாகக் கொல்லன் கம்மாலை வைத்திருக்கும் கொல்லர் சமூகத்தைச் சேர்ந்த ஒருவர் குறிப்பிட்டார். இவ்வாறான அலங்காரங்களாகப் பூ, சூலம், பிறை, யந்திரக் குறிகளில் ஒன்றான முக்கோணம் ஆகியன சேர்த்துக்கொள்ளப்பட்டிருந்தன.[2]

வாள் தென்மோடிக் கூத்தில் பிரதானமான ஆயுதமாகும். தென் மோடிக் கூத்தில் பயன்படுத்தும் வாள் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் வாளின் நீளத்தை உடையதாகவும் அகலம் 4 அங்குலம் உடையதாகவும் காணப்பட்டது. இது சடங்கில் பயன்

படுத்தும் வாளின் அகலத்தை விடக் கூடுதலானது. இது மரத்தால் செய்யப்பட்டிருப்பதுடன் வாளின் அடிப்பகுதியில் யாழித் தலை செதுக்கப்பட்டு கண்ணாடி வில்லை, கண்ணாடி, வர்ணக்கடதாசி, தஞ்சாவூர்ப்பட்டை என்பவற்றால் அத்தலை அழகுபடுத்தப் பட்டிருக்கும்.[3] ஒப்பீட்டடிப்படையில் கூத்தில் பயன்படுத்தும் வாள் கலைத்துவம் உடையதாகக் காணப்பட்டாலும், சடங்கில் பயன் படுத்தும் வாள் சாதாரண பயன்பாட்டிற்குரிய வாளை விடக் கலைத்துவம் உடையதாக உருவாக்கப்பட்டிருந்தது.

சடங்குகளில் பலி கொடுப்பதற்கே கத்தி பயன்படுத்தப்பட்டது. ஆரம்பகாலங்களில் ஆடு போன்ற உயிருள்ள பொருட்களைப் பலி கொடுத்ததால் பலி கொடுக்கும் கத்தி பெரியதாகவும் பாரம் கூடிய தாகவும் இருந்தது. இது சுமார் 6 கிலோகிராம் வரையிலான பாரம் உடையது. மிருகங்களின் கழுத்தை ஓரே வெட்டில் துண்டாக்கக் கூடியதாகவே இக்கத்தி உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. படம். 46 இல் உள்ள கத்தி போரைதீவு காளி கோயிலில் பலி கொடுப்பதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்ட கத்தியாகும். இது சாதாரணமாக நாம் பயன் படுத்தும் கத்தியின் அமைப்பிலிருந்து மாறுபட்டு பிறைச் சந்திரன் போல் வளைவாகக் காணப்படுகிறது. பலி பீடத்தில் வைத்து பலி கொடுக்கும் உயிர்ப்பொருளை வெட்டுவதற்கு ஏற்றவிதத்தில் இவ் வமைப்பு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இக்கத்தியானது சிங்கள விவசாயி கள் குரக்கன் அறுவடைக்குப் பயன்படுத்துவதாக ஆனந்தக் குமாரசு வாமி அவர்கள் குறிப்பிடும் கத்தியின் அமைப்பை ஒத்திருந்தது. குரக்கன் அறுவடைக்குப் பயன்படுத்தும் கத்தி யானைத் தந்தத் தினாலான பிடியை உடையதாகக் காணப்பட்டதாக அவர் குறிப்பிடு கிறார்.[4] பலியிடுவதற்குப் பயன்படுத்தும் கத்தி மரப்பிடி இட்டே உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. இருந்தும் பிடியில் சில அலங்கார வேலை கள் மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்தன.

'பொல்' என அழைக்கப்படும் தடி நரசிங்கவைரவன், சுடலை வைரவன், காளி, வதனமார், குமாரர், பெரியதம்பிரான் போன்ற தெய்வங்கள் தெய்வமாடும் போது கையில் ஏந்தி தெய்வமாடுவதற் காகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இவை வைரமான மரங்களினால் செய்யப்படுகின்றன. பொதுவாக கருங்காலி மரத்தினாலேயே செய்யப் படுகிறது. கறுப்பாகவும் உறுதியாகவும் இருப்பதற்கே கருங்காலி

மரத்தைத் தெரிவு செய்வதாகக் குறிப்பிடுகின்றனர்.[5] இத்தடிகள் உருளையான அமைப்புடையதாகவும், 'எட்டுப்பாடம்' (எண்கோணம்) உடையனவாகவும் உருவாக்கப்படுகின்றன. தடியில் நடுப்பகுதி, நுனிப்பகுதி ஆகியவற்றில் உட்குழிவான வட்டமான புடைப்புக்கள் (செதுக்கல்) உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. அனேகமான தடிகள் ஒரு முனைப்பகுதியின் விட்டம் கூடுதலாகவும் மறு முனைப்பகுதியின் விட்டம் குறைவாகவும் இருக்கும் வண்ணம் படிப்படியாக ஒரு சீரான முறையில் விட்டத்தைக் குறைத்துச் சீவி உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். சில தடிகளின் நுனிப்பகுதியில் சுமார் ஒரு அங்குலம் அகலம் உடைய பூண் இட்டு உருவாக்குவர். பூண் அழகிற்காகவும் தடி உடையாமல் இருப்பதற்கும் இடப்படுவதாகக் குறிப்பிட்டனர்.[6] இப்பூண் பார்ப்பதற்குப் பளிச்செனப் பிரகாசிக்கும். பூண் இடல், புடைப்பு வேலை ஆகியன சாதாரண தடியை அழகிய தோற்ற முடையதாக ஆக்கும் நோக்கில் மேற்கொள்ளப்பட்டவை என்றே குறிப்பிடவேண்டியுள்ளது. இவற்றை சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் களின் அழகியல் மனோபாவத்தை வெளிப்படுத்தும் சான்றுகளாகக் கொள்ளலாம் (படம். 53).

சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் ஆயுதங்களில் ஒன்றாகக் கோடரியும் விளங்குகிறது. சடங்கில் பயன்படுத்தும் கோடரியில் இரு வகை உள்ளது. அதில் ஒன்று 'கண்டன் கோடரி' என அழைக்கப் படும். இதன் வெட்டும் பகுதி பிறை போன்ற அமைப்புடையதாகவும் விரிவானதாகவும் காணப்படும். இக் கோடரி வைரவருக்குரிய சிறப்பான ஆயுதமாகக் கொள்ளப்படுகிறது. மற்றையது சாதாரணமாக நாம் பயன்படுத்தும் கோடரியை விடச் சிறியதாக விளங்கும். இதனை 'சிறிய கோடரி' என்று அழைப்பர். இக்கோடரி வதனமார் தேன் எடுக்கச் செல்லுதல், குமார தெய்வச் சடங்கில் மாறா தெய்வம் தேன் எடுக்கச் செல்லுதல் ஆகிய சந்தர்ப்பங்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. குமார தெய்வ வழிபாட்டின் போது கோடரியைப் பந்தலில் வைத்து வழிபடும் வழக்கம் உள்ளது. கோடரியை இரும்பால் செய்து அதற்கு மரத்தால் பிடி இட்டு உருவாக்குவர். சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் கோடரி சாதாரணமாக நாம் பயன்படுத்தும் கோடரியை விடச் சிறிய தாகக் காணப்படுவதுடன் வெட்டும் பகுதியை அழகிய தோற்ற

முடையதாக உருவாக்கியிருந்தனர். இவையே இதன் அழகியல் வெளிப்பாடாகவும் காணப்பட்டது (படம். 47, 54).

சூலம் காளி கோயில்களில் முக்கியத்துவமுடையதொரு ஆயுதமாக விளங்குகிறது. வைரவர், காளி என்னும் தெய்வங்களுக்குரிய சிறப்பான ஆயுதமாகச் சூலம் கொள்ளப்படுகிறது. காளி, வைரவர் ஆகிய தெய்வங்கள் அகோரமான தெய்வங்களாகக் கொள்ளப்படும் நிலையில் அகோரமான நிலையை வெளிப்படுத்தும் இத்தெய்வங்கள் ஏந்தியாடும் ஆயுதமாகவே சூலம் கொள்ளப்படுகிறது. இது இரும்பு, வெண்கலம், வெள்ளி ஆகிய உலோகங்களினால் செய்யப்படுகிறது. வெண்கலம், வெள்ளி ஆகியவற்றால் செய்யப்படும் சூலங்கள் வார்த்தல் கலைநுட்பத்தின் மூலமே உருவாக்கப்படுகின்றன. வைரவர் சூலத்தையும் அம்மன் சூலத்தையும் வேறுபடுத்தி அறியலாம். வைரவர் சூலம் சதுரமான அமைப்புடையதாகவும் அம்மன் சூலம் வளைந்த அமைப்புடையதாகவும் காணப்படும். இதனைப் படம் 49, 50 விளக்கும்.

கதாயுதம் 3 அல்லது 4 அடி நீளமுடையது. இதன் கீழ்ப்பாகம் தடி போன்றும், மேற்பாகத்தில் 1/2 அடி விட்டமுள்ள பந்து போன்று அமைந்தும் நுனிப்பாகம் கூம்பியும் இருக்கும்.[7] கதாயுதத்தில் வெளிப் புடைப்பான வட்டமான முறுக்கு அலங்காரம் முக்கியமானதொன்றாக விளங்குகிறது. கிழக்கிலங்கையில் கதாயுதத்தைக் குறிப்பாக அரசடி பெரியதம்பிரான் கோயிலிலேயே காணக்கூடியதாக இருந்தது. அனுமார் பந்தலில் கதாயுதம் வைக்கப்பட்டிருக்கும் (படம். 48). அனுமாராக உருக்கொண்டாடுபவர் கதாயுதத்தை ஏந்தி ஆடுவார். மகாபாரதத்தில் வரும் பாத்திரங்களில் ஒன்றான வீமனுக்குரிய சிறப்பான ஆயுதமாக கதாயுதம் அமைந்திருந்த போதும், பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் வீமன் பொல், வாள் ஆகிய ஆயுதங்களை ஏந்தியாடியதையே காணமுடிந்தது.

வேல் குமாரருக்குரிய ஆயுதமாகும். குமாரதெய்வச் சடங்கில் வேல் பிரதானமான ஆயுதமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இது சுமார் 5 அடி உயரமுடையது. பூண் இடப்பட்ட தடியுடன் இணைந்ததாக வேல் உருவாக்கப்படும். வேல் அரச இலை போன்ற அமைப்புடைய தாகக் காணப்படும். அதன் கீழ்ப் பகுதியில் இரு புறமும் கீழ் நோக்கி வளைந்த அமைப்புடையதாகக் காணப்படும். மலராத மொட்டைத்

தாங்கிய காம்பு போன்ற தோற்றம் உடையதாகவே இவ்வமைப்புக் காணப்படும் (படம். 51).

வெள்ளிப்பிரம்பு மலைப்பிரம்பு, கருங்காலி மரம், வேம்பு மரம் ஆகியவற்றினால் உருவாக்கப்படுகின்றது. இது சுமார் 1 1/2 அடி நீளமானது. இதனை அழகிய தோற்றமுடையதாக உருவாக்குவதற்கு வெள்ளிக் கம்பியால் வட்டமாகச் சுற்றி வெள்ளிப் பூண் இடுவர். வெள்ளிக் கம்பி சுற்றும் முறையை 'அச்சர வரம்பு போன்று சுற்றுதல்' எனக் குறிப்பிட்டனர். இதனை வி.ப. 1 விளக்கும். சுற்றப்பட்ட வெள்ளிக் கம்பியை இணைத்து வெள்ளிப்பிரம்பின் இரு நுனிப் பகுதிக்கும் வெள்ளிப் பூண் இடப்படும். சில கம்பிகளில் நடுப் பகுதிக்கும் பூண் இட்டு உருவாக்குவர். வெள்ளிக் கம்பியால் சுற்றி வெள்ளிப் பூண் இட்டு உருவாக்குவதால் இதனை சடங்குச் செயற் பாட்டாளர் 'வெள்ளிப்பிரம்பு' என்று அழைக்கின்றனர் (படம். 52).

விளக்கப்படம். 1



வெள்ளிப்பிரம்பு சடங்கு வழிபாட்டில் பூசாரியால் பயன்படுத்தப்படும் ஒன்றாக விளங்குகிறது. இது தெய்வ சக்தியுள்ள ஒரு தடியாகக் கொள்ளப்படும். கும்பத்திற்கு உருக்கொடுத்தல், மக்களுக்கு மருந்து கொடுத்தல், எல்லைக் காவல் செய்தல் போன்ற விசேட சடங்கு நிகழ்வுகளில் வெள்ளிப்பிரம்பு பயன்படுத்தப்படும். வெள்ளிப் பிரம்பை சடங்கு வழிபாட்டாளர்களால் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு மாயக்கோல் (Magical Stick) எனலாம்.

கயிறு தெய்வாதிகளுக்கும் பக்தர்களுக்கும் பலிச்சடங்கின் போது அடிப்பதற்காகவும் வதனமார் குழுமாடு பிடிப்பதற்கும் பயன் படுத்தப்படுகிறது. முதல் நோக்கத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்படுவதை 'சாட்டைக் கயிறு' என்றும் வதனமார் பயன்படுத்துவதை 'வதனமார்

கயிறு' என்றும் குறிப்பிடுவர். தெய்வாதிகளுக்கு அடிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படும் சாட்டைக் கயிறு செய்வதற்கு 'வெடிமட்ட மரம்' என்னும் ஒருவகை மரத்தின் நார் சிறந்ததாகக் கொள்ளப்படுகிறது. ஏனெனில் அதனால் அடித்தால் 'படீர் படீர்' என வெடிச்சத்தம் போன்று ஒலி எழும் என்பர்.[8] இதனை விட ஆத்தி நார், மான் தோல், கஞ்சாச் செடி நார் போன்றவற்றாலும் பின்னி சாட்டைக் கயிறு உருவாக்கப்படுகின்றது (படம். 55).

வில், அம்பு என்பன குமாரதெய்வச் சடங்கு, திரௌபதியம்மன் சடங்கு, வதனமார் சடங்கு ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. குமாரதெய்வச் சடங்கில் இரு விதமான வில், அம்புகள் பயன் படுத்தப்படுகின்றன. அதில் ஒரு வகை சுமார் 7 அடி உயரமுடைய வில்லும், 4 அடி உயரமுள்ள அம்புமாகும் (படம். 41). அடுத்தவகை 2 1/2 அடி உயரமுள்ள வில்லும் அதற்குப் பொருத்தமான அம்பும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. சடங்கு வேளையில் குமாரர், உத்தியாக்கள் ஆகியோர் வில், அம்புடன் வேட்டையாடுவது போல் அபிநயிப்பர். திரௌபதியம்மன் சடங்கு, வதனமார் சடங்கு ஆகியவற்றில் சிறிய வகை வில், அம்பு பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

திரௌபதியம்மன் சடங்கில் அருச்சுனனே வில், அம்புடன் தோன்றுவான். வனவாசச் சடங்கு, தவநிலைச் சடங்கு என்பவற்றின் போது அருச்சுனன் வில், அம்புடனும் அம்பு வைப்பதற்காகத் தோளில் தொங்கவிடப்படும் அம்புறாக் கூட்டுடனும் தோன்றுவான். இவ்விரு சடங்குகளிலும் பயன்படுத்தப்படும் வில், அம்பு, அம்புறாக் கூடு ஆகியன கலைத்துவம் உடையதாகக் காணப்படும். இவை வடமோடிக் கூத்தில் பயன்படுத்தப்படும் வில், அம்பு, அம்புறாக் கூடு போன்றே கலை நுணுக்கம் உடையதாகக் காணப்பட்டன.

2. வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய தொல்பொருட்கள்

சடங்கு வழிபாடு ஆகம வழிபாட்டில் இருந்து வேறுபட்டதாக விளங்குகின்றது என்பதை இரண்டாம் அத்தியாயத்தில் நோக்கினோம். சடங்கு வழிபாட்டை மேற்கொள்வதற்குச் சில பொருட்கள் தேவையாக உள்ளன. அவற்றை விளக்கு, வட்டா, முறுக்குச் செம்பு, கும்பம் வைக்கும் செம்பு, தூக்குச் செம்பு, வட்டி, முனிவர் கலசம், தாம்பாளம்,

உண்டியல் எனப் பட்டியலிடலாம். இப்பொருட்களில் சில ஆகம வழிபாட்டிலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இப்பொருட்கள் யாவும் வெண்கலம், ஐம்பொன், பித்தளை, வெள்ளி ஆகிய உலோகங்களால் வார்த்தல் கலைநுட்பத்தின் மூலம் செய்யப்படுகின்றன.

நீண்டகால வரலாற்றுப் பாரம்பரியத்தை உடைய சடங்குக் கோயில்களில் இப்பொருட்களில் பல வைத்துப் பாதுகாக்கப்படு கின்றன. சடங்கு வழிபாட்டாளர் வழிபாட்டுத் தேவைக்காக இப் பொருட்களை உருவாக்கும் தேர்ச்சியுடையவர்களிடம் இருந்து புதிதாகவும் உருவாக்கிப் பெற்றுப் பயன்படுத்துகின்றனர். பாரம் பரியமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் பொருட்களுடன் ஒப்பிடும் போது புதிதாக உருவாக்கப்பட்டுப் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்கள் கலை நுணுக்கம் குறைந்தனவாகவே காணப்படுகின்றன. ஆரம்ப காலத்தில் இப்பொருட்களை உருவாக்கியவர்கள் அழகிய தோற்ற முடையதாக உருவாக்கினர் என்றும் இப்போது உருவாக்கப்படும் பொருட்களில் அவ்வழகியல் வெளிப்பாட்டைக் காணமுடியா தென்றும் சிலர் அபிப்பிராயப்பட்டனர்.[9] இதனைவிடச் சமகாலத்தில் மேற்குறிப்பிட்ட பொருட்களை உருவாக்கும் திறனுடையவர்களும் அரிதாகவே காணப்படுகின்றனர். இவ்வடிப்படையில் நீண்டகால வரலாற்றுப் பாரம்பரியத்தைக் கொண்ட கோயில்களிலேயே கலை நுணுக்கத்தை உடைய பொருட்களை அடையாளம் காணமுடியும். சடங்குக் கோயில்களின் புராதனத்தை அங்கு வழிபாட்டிற்குப் பயன் படுத்தப்படும் பொருட்களின் புராதன தன்மையை அடிப்படையாகக் கொண்டும் இனங்காணலாம்.

வட்டாவின் மேற்பகுதி உட்குவிவான அமைப்புடையது. இந்த அகலமான மேற்பகுதியின் கீழ்ப்புறத்தில் அரச இலை போன்ற சிறிய உருக்கள் சுமார் ஒரு அங்குல இடைவெளியில் வட்டமாகத் தொங்க விடப்பட்டு இருக்கும். கீழப் பாதம் விரிவானதாகவும் அது மேல் நோக்கி படிப்படியாகக் கூம்பிய அமைப்புடையதாகவும் உருவாக்கப் பட்டிருக்கும். வட்டமான வெளிப்புடைப்பான முறுக்கு அலங் காரங்கள் கால்பகுதியில் சேர்க்கப்பட்டிருக்கும் (படம். 56). வட்டா கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் மடை வைத்தல், வரிசை வழங்குதல்[10] என்பவற்றுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சடங்குக் கோயில்களில் வட்டாவில் வைக்கும் மடையை 'வட்டா மடை' என்றழைப்பர்.

வட்டா போன்ற அமைப்புடையதாகவே சேவரக்காலும் விளங்கிய போதும் வட்டாவின் மேற்பகுதி உட்குவிவான அமைப்புடையதாக விளங்க சேவரக்காலின் மேற்பகுதி தட்டையான அமைப்புடையதாக விளங்கும். இதுவே வட்டாவையும் சேவரக்காலையும் வேறுபடுத்தி அறிவதற்கு உதவுகின்றது. இதன் பாதம் வட்டாவின் பாதம் போன்று விரிந்ததாகவும் படிப்படியாகக் கூம்பிச் செல்வதாகவும் வட்டமான வெளிப்புடைப்புடைய முறுக்கு அலங்காரங்களைக் கொண்டதாகவும் காணப்படும். முறுக்கு அலங்காரத்துடன் இணைந்ததாக வரிவரியான பற்களையுடைய வட்டமான அமைப்பொன்று கீழ்ப்பாதத்தில் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் (படம். 57). சிங்களவர்கள் சடங்குச் செயற் பாடுகளின் போது உணவுத்தட்டை வைத்து உணவருந்துவதற்காகப் பயன்படுத்தப்படுவதை சேவரக்கால் என்று அழைப்பதாக ஆனந்தக் குமாரசுவாமி குறிப்பிடுகின்றார்.[11] இவர் குறிப்பிடும் சேவரக்கால் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் குறிப்பிடும் சேவரக் காலின் அமைப்பை ஒத்ததாகவே விளங்குகிறது. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் தெய்வத்திற்காகப் படையல் செய்யப்படும் உணவை வட்டியில் இட்டு சேவரக்காலின் மீது வைக்கும் வழக்கம் சில சடங்குக் கோயில்களில் உள்ளது. இதனைக் குறிப்பாக ஏறாவூர் காளி கோயிலில் காணலாம். சிங்கள சமூகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட அதே நோக்கத்திற்காகவே கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளிலும் சேவரக்கால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதையே இது வெளிப்படுத்துகின்றது.

சடங்குக் கோயில்களில் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களில் விளக்கு முக்கியத்துவமுடையதாக விளங்குகின்றது. விளக்கில் பல வகைகள் உள்ளன. முக்கூட்டு விளக்கு, தூக்கு விளக்கு, குத்து விளக்கு, பாவை விளக்கு ஆகியன இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கன. இவ்விளக்குகள் வெண்கலம், வெள்ளி ஆகிய உலோகங்களினால் உருவாக்கப்படுகின்றன.

குத்துவிளக்குகள் 2 அடி முதல் 7 அடி வரை பல உயரங்களில் உள்ளன. 6 அடி உயரம் உடைய குத்துவிளக்கை எடுத்தால் அது அகலமான பாதத்தை உடையதாகவும் பாதத்தில் இருந்து சுமார் 4 - 4 1/2 அடி நீளமான கால்பகுதியை உடையதாகவும் காணப்படும். அதற்கு மேல் எண்ணெய் விட்டு விளக்கை எரியவைக்கும் 'தாழ்' எனப்படும் பகுதி உருவாக்கப்படும். தாழ் பகுதியில் இருந்து சுமார்

1/2 அடி உயரத்தில் மயில் அல்லது சேவல் உருவம் உருவாக்கப் பட்டிருக்கும். குறித்த பறவைகளின் உருவத்தை வெளிப்படுத்தும் விதத்தில் சொண்டு, கண், இறக்கை, வால் ஆகியன சிறப்பாக உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். விளக்கின் சுடர் எரிய வைக்கும் தாழ்ப் பகுதிக்குக் கீழே வட்டாவில் காணப்பட்டது போன்று அரச இலை அமைப்புடைய அலங்காரங்கள் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும். வட்டா போன்றே இதன் கால் பகுதியும் வட்டமான வெளிப்புடைப்புடைய முறுக்கு அமைப்புக்களைக் கொண்டதாகக் காணப்படும் (படம்.64).

தூக்கு விளக்கு சுமார் ஒரு அடி உயரம் உடையதாகவே காணப் படும். அகலமான பாதத்தையும் பாதத்திலிருந்து அரை அடி உயரத் திற்கு வெளிப்புடைப்பான வட்டமான முறுக்கு அலங்காரத்தையும் அதன்மேல் எண்ணெய் விட்டுச் சுடரை ஏற்றுவதற்கான தாழ் பாகத்தையும் அதற்கு மேல், கீழே இருந்த வெளிப்புடைப்பான வட்டமான முறுக்கு அலங்கார அமைப்பையும் கொண்டமைந் திருக்கும். தூக்கு விளக்கின் உச்சிப் பகுதி கோயிலினுள் விளக்கைத் தூங்கவிடுவதற்கான கொழுக்கியையும் நீண்ட சங்கிலியையும் கொண்டிருக்கும் (படம். 67).

ஆனந்தக் குமாரசுவாமி அவர்கள் Mediaeval Sinhalese Art என்னும் நூலில் சிங்கள மக்கள் சமயத் தேவைக்காகப் பயன்படுத்தும் பொருட் களில் ஒரு வகையான விளக்குகள் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது அவர்கள் பயன்படுத்தும் விளக்குகளில் தூக்கு விளக்கு, குத்து விளக்கு ஆகிய இரண்டுமே முக்கியமான வகைமாதிரிகளாகக் கொள்ளப்படத்தக்கன என்று குறிப்பிடுகின்றார். இவற்றில் குத்துவிளக்கின் அமைப்பு பொதுவாக இந்திய விளக்குகளுக்குரிய, சிறப்பாக தமிழ்நாட்டிற்குரிய உற்பத்தி மாதிரியாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது என்றும் குறிப்பிடு கின்றார்.[12] இங்கு இவரால் குறிப்பிடப்படும் இரண்டு விளங்கின் உச்சியிலும் மயிலின் உருவங்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. தூக்கு விளக்கில் உள்ள மயிலின் உருவமும் குத்து விளக்கில் உள்ள மயிலின் உருவமும் வேறுபட்ட அமைப்புடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. கிழக்கிலங்கையில் தூக்கு விளக்கில் பறவையின் உருவத்தைச் சேர்த்து உருவாக்கும் மரபு இல்லை. ஆனந்தக் குமாரசுவாமி குறிப் பிடும் குத்துவிளக்கில் உள்ள மயில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச்

செயற்பாட்டில் பயன்படுத்தப்படும் குத்துவிளக்கில் உள்ள மயிலின் அமைப்பை ஒத்ததாகவே உள்ளது.

இவற்றைவிட பாவை விளக்கு என்னும் ஒருவகை விளக்கையும் கிழக்கிலங்கையில் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இது இரு கைகளிலும் ஒரு குழிவான பாத்திரத்தை ஏந்திய பெண்ணின் தோற்றத்தை உடையதாகக் காணப்பட்டது. இக்குழிவான பாத்திரத்திலேயே எண்ணெய் விட்டு விளக்கை எரியவைப்பர். வலத்தோளில் கிளியொன்று உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. மார்பகங்கள் திரட்சியானதாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. கழுத்தில் ஆபரணம் அணிந்துள்ள விதத்தில் ஒரு பட்டியான அலங்காரம் சேர்க்கப்பட்டிருந்தது. கூரான மூக்கை உடையதாகவும் மூக்குநுனியை நோக்கிய பார்வையை உடைய தாகவும் காணப்பட்டது. இப்பார்வையமைப்பு கண்கள் இரண்டும் மூடியது போன்ற தோற்றத்தை ஏற்படுத்தத்தக்கதாக உள்ளது. காதணிகள் பார்ப்போர்க்குத் தெரியும் வண்ணம் பெரியதாக உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. கால் பகுதி சேலை கட்டிய தோற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. சேலை மடிப்புக்கள் தெளிவாகத் தெரியும் வண்ணம் உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. இப்பாவை விளக்கு ஒரு வட்டமான பாதத்தின் மேல் வைக்கப்பட்டிருந்தது (படம். 65).

வட்டா, விளக்கு போன்ற பொருட்களின் கால்பகுதியில் இடம் பெற்றிருக்கும் வெளிப்புடைப்பான வட்டமான அமைப்பை உடைய முறுக்கு அலங்கார அமைப்புக்களைக் கிழக்கிலங்கையில் சில வீடு களில் பாரம்பரியமாகப் பாதுகாத்து வரும் கட்டில், மேசை, சாய் மனைக்கதிரை போன்ற மரத்தளபாடப் பொருட்களிலும் காணமுடியும். இவ்வாறான அலங்காரங்கள் கிழக்கிலங்கையில் பயன்படுத்தப்படும் பாரம்பரிய பொருட்களுக்குரிய பொதுவான அலங்காரங்களாக விளங்குகின்றன என்பதையே சுட்டிநிற்கின்றது.

முனிவர் கலசம் வாய்ப்பகுதியில் கைப்பிடி உள்ள குடம் போன்ற அமைப்புடைய சிறிய பாத்திரமாகும். கைப்பிடி கம்பியால் உருவாக் கப்பட்டிருக்கும். இது அலங்கார வேலைப்பாடுகள் எதுவும் அற்றது (படம். 59).

தூக்கும் செம்பும் முனிவர் கலசம் போன்ற அமைப்புடையது. இருந்தும் அதன் கைப்பிடி அமைப்பு இரண்டு கம்பிகளை ஒன்றாகப் பிணைத்து கைபிடிக்கும் மேற்பகுதியில் முடிச்சு இட்டு உருவாக்கப்

பட்டிருக்கும் (படம். 60). முனிவர் கலசத்துடன் ஒப்பிடும் போது அழகிய தோற்றமுடையது. இது தெய்வாதிகளுக்கு தலையில் நீர் வார்ப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படும்.

ஆலாத்தித் தட்டு என்பது தட்டையான அமைப்புடைய ஒரு தட்டாகும். மையத்தில் ஒரு குழாயை நட்டு உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். இக்குழாய்ப் பகுதி சுமார் 1/2 அங்குலம் விட்டமுடையதாகக் காணப் படும். இக்குழாயில் வெளிப்புடைப்பான வட்டமான வரிவரியான அலங்காரங்கள் இடம்பெற்றிருக்கும். இவ்வலங்காரம் அதன் கீழ்ப் பகுதி, நடுப்பகுதி, முடிவுப்பகுதி ஆகியவற்றில் உருவாக்கப்பட் டிருக்கும். இது வெண்கலத்தால் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். நடுவே உள்ள துளையில் தேங்காய் எண்ணெயில் தோய்த்தெடுத்த திரியை விட்டு எரித்து ஆலாத்தி எடுக்கப்படும். (படம். 62).

செம்பு கும்பம் வைத்தல், தெய்வாதிகளுக்கு நீர் ஊற்றுதல் ஆகிய நோக்கங்களுக்காகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. குடம் உருண்டையான அமைப்புடையதாக விளங்கும். செம்பு தட்டையான கீழ்ப் பாகத்தி லிருந்து படிப்படியாக விரிவடைந்து வந்து தட்டையான தோற்ற மேற்படும் வண்ணம் உட்குவிவாகிப் பின் வாய்ப்பகுதியை விரித்து விளிம்பு வைத்து உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். செம்பின் வாய்ப்பகுதி அகலமான அமைப்புடையதாகக் காணப்படும் (படம். 68).

முறுக்குச் செம்பு வட்டாவின் பாதத்தின் அமைப்பை ஒத்த பாதத்தை உடையது. அதற்கு மேல் வட்டமான அமைப்பு உருவாக் கப்பட்டு அவ்வட்டமான அமைப்பிலிருந்து கூம்பி சமாந்தரமாகச் செல்லும் குழல் போன்ற நீளமான அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். இது 1 1/2 அடி நீளம் உடையது. இக்குழல் போன்ற நீண்ட பகுதியில் பத்திரக்கொத்து, கமுகம் பூ ஆகியன இட்டு தெய்வமாடும் தெய்வாதி களின் கையில் கொடுக்கப்படும் (படம். 66). முறுக்குச் செம்பைக் கையில் ஏந்தி தெய்வாதிகள் தெய்வமாடுவர். இவ்வழக்கத்தைப் பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலிலேயே அவதானிக்கக் கூடியதாக இருந்தது.

கோயில் உண்டியலில் வழிபாட்டிற்கு வரும் அடியார்கள் காணிக்கையாக காசு, தங்க ஆபரணங்களை இடுவர். உண்டியல் மூலம் கிடைக்கும் வருவாய் கோயில் வருமானத்தில் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. ஆரம்ப காலங்களில் உண்டியல்களை அழகிய தோற்ற

முடையதாக உருவாக்கியிருந்தனர். சடங்குக் கோயில் ஒன்றில் உள்ள ஒரு உண்டியல் சாதாரணமான ஒரு உருளை வடிவான குடத்தின் அளவையும் அமைப்பையும் ஒத்த கீழ்ப்பாகத்தை உடையதாக இருந்தது. அத்துடன் அதன் வட்டவடிவான வாய்ப் பகுதியில் சதுர அமைப்பொன்று உருவாக்கப்பட்டு அச்சதுர அமைப்புக்கு மேல் படிப்படியாகக் கூம்பிச் செல்லும் இரண்டு சதுர அமைப்புக்கள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. மேலே உள்ள சதுரத்தில் உண்டியலில் காசு இடுவதற்கான துவாரம் இடப்பட்டு இருப்பதுடன் அத்துவாரத்தை நோக்கியதாக இரு படமெடுத்த நாகத்தின் தலைப்பகுதிகள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன (படம். 63). இவ்வுண்டியல் பார்ப்பதற்கு அழகிய தோற்றமுடையதாக உருவாக்கப்பட்டிருந்தது.

தாம்பாளம் வட்டவடிவமான அமைப்புடையது. இது பல்வேறு அளவுகளில் காணப்படுகிறது. சாதாரணமானதொரு தாம்பாளம் சுமார் 2 அடி விட்டமுடையதாகக் காணப்படும். இதில் வட்டமான பல வரிகளாக உருவங்கள் வெளிப்புடைப்பாக உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். ஓவியங்களின் புறச்சட்டத்தை அலங்காரக் கூறுகளால் அலங்கரிப்பது போன்று தாம்பாளத்தின் விளிம்புப் பகுதி பெரியதும் சிறியதுமான புள்ளிகள் இடப்பட்டு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருந்தது. அடுத்து வரும் இரு வரிகளில் யானை, குதிரை, சிங்கம், எருது ஆகிய மிருகங்கள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. இதில் முதலாவது வரியில் வரும் உருவங்கள் பெரியதாகவும் இரண்டாவது வரியில் வரும் உருவங்கள் சிறியதாகவும் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருந்தன. முதல் வரியில் உருவாக்கப்பட்ட உருவத்திற்கு எதிர்த் திசையில் மறு வரியில் உள்ள உருவங்கள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. அதனைத் தொடர்ந்து வரும் இரண்டு வரிகளிலும் வாத்து உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. இவையும் ஒரு வரியில் உருவாக்கப்பட்ட உருவங்களுக்கு எதிர்த் திசையிலேயே உருவாக்கப் பட்டிருந்தன. வாத்துக்கு இடையே நீர்த் தாவரத்தை அடையாளப் படுத்தத்தக்க விதத்திலான அலங்காரம் செய்யப்பட்டிருந்தது. இதை வாத்து நீரில் நிற்பது போன்று உருவாக்க எடுத்த முயற்சியாகவே கொள்ளவேண்டும். தாம்பாளத்தின் நடுப்பகுதி வட்டமானதாகவும் அதில் எதுவிதமான அலங்காரக் கூறுகளும் சேர்க்கப்படாது வெறுமை யாகவும் விடப்பட்டிருந்தது (படம். 58).

தாம்பாளத்தின் அமைப்பையும் அதில் பயன்படுத்தப்படும் அலங்காரக் கூறுகளையும் நோக்கினால் சிங்கள கலைப் பாரம்பரியத்தில் புராதனமான கலையடையாளமாகப் பேணிப் பாதுகாக்கப்படும் சந்திரவட்டக் கல்லின் அமைப்பொழுங்கை ஒத்தனவாகவே காணப்படுகிறது எனலாம். சந்திரவட்டக் கல்லிலும் வட்டமான முறையில் வரிசை வரிசையாக யானை, எருது, சிங்கம், குதிரை, வாத்து போன்ற உருவங்கள் வெளிப்புடைப்பாகச் செதுக்கப்பட்டிருப்பதையும் உருவங்களிடையேயும் தனியாகவும் தாவர அலங்காரம் சேர்க்கப்பட்டிருப்பதையும் அவதானிக்கலாம். சந்திரவட்டக் கல்லிலும் மையப்பகுதியும் வெறுமையாகவே தோற்றமளிக்கும். இதனைக் குறிப்பாக பொலனறுவைக்காலச் சந்திரவட்டக் கல்லில் அவதானிக்கலாம்.[13] பொலனறுவைக்காலச் சிற்பங்களின் ஒரு பகுதியான சந்திரவட்டக் கல் பற்றி எச்.ரி.வசநாயக அவர்கள் குறிப்பிடும் போது சந்திரவட்டக் கல்லின் உருவாக்கத்திற்கான கருத்துருவாக்கம் இந்து சமயத்திலிருந்தும், அது சார்ந்த மந்திர மரபிலிருந்தும் படிப்படியாக ஊடுருவி வந்ததென்று குறிப்பிடுகின்றார்.[14] இக்கருத்து சடங்கு வழிபாட்டாளர் பயன்படுத்தும் பொருட்களின் புராதன தன்மையை வெளிக்காட்டுவதுடன் சிங்களக் கலைக்கும் தமிழ்க் கலைக்கும் இடையேயான ஊடாட்டத்தையும் காட்டுகிறது எனலாம்.

கிழக்கிலங்கையில் சடங்குக் கோயில்களில் தெய்வாதிகள், பூசாரி ஆகியோர் உணவருந்துவதற்காகப் பயன்படுத்திய பாத்திரமே வட்டியாகும். இது சுமார் 1 அடி விட்டமுடைய வட்டமான பாத்திரமாகும். இது 2 அங்குலம் உயரமுடையதாகவும் விளிம்பு வைத்து உருவாக்கப்பட்ட முடிவுப் பகுதியை உடையதாகவும் இருக்கும். அலங்கார வேலைகள் எதுவும் இதில் இடம்பெறவில்லை (படம். 61).

உலோகத்தினாலான பொருட்கள் தங்க ஆபரணங்கள் செய்தல், தங்க ஆபரண வியாபாரம் ஆகியவற்றை பிரதான தொழிலாகக் கொண்டு கிழக்கிலங்கையில் வாழும் தட்டார் சமூத்தைச் சேர்ந்த சிலரால் உருவாக்கப்படுகின்றன. கோயிலுக்காகப் பொருட்களை உருவாக்கி வழங்குவதால் இவர்களை 'ஆச்சாரி' என்று அழைக்கும் வழக்கும் உள்ளது. இவர்கள் இப்பொருட்களை உருவாக்குவதைத் தமது தொழிலாகக் கொண்டவர்கள். சமகாலத்தில் இத்தொழிலில் ஈடுபடுவோரின் எண்ணிக்கை மிகவும் குறைவாகவே உள்ளது.

போரைதீவு, ஓந்தாச்சிமடம், ஏறாவூர் ஆகிய கிராமங்களில் இத் தொழில் செய்யும் சிலர் உள்ளனர்.

இப்பொருட்களின் உருவாக்கச் செயற்பாடு தொடர்பாக இத் துறையுடன் தொடர்புடைய கலைஞர்கள் கூறிய கருத்துக்களையும்[15] அவர்களின் இப்பொருட்களின் உருவாக்கச் செயற்றொடரின் பல்வேறு கட்டங்களையும் நேரடியாக ஆய்வாளர் அவதானித்ததையும் அடிப் படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போது,[16] இவற்றை உருவாக்குவோர் வார்ப்புப் படிமங்களை உருவாக்கும் கலைஞர்கள் பின்பற்றும் அதே முறையைப் பின்பற்றியே உருவாக்குகின்றனர் என்பதை அறிந்து கொள்ளமுடிந்தது. இந்து படிமமொன்றை உருவாக்குவது தொடர்பாக ஸ்ரீகுமாரர் சிற்பரத்தினம் என்னும் நூலில் விபரிப்பது இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. 'தனக்கு விருப்பமான படிமத்தை அதை வேண்டிய அளவுக்கு சிறிது குறைவாக மண்ணால் பண்ணி உலர்த்த வேண்டும். பிறகு தகுந்த விதமாக அதைச் செதுக்கி அவசியமான இடங்களில் மேலும் மேலும் மண்ணைப் பூசவேண்டும். முடிவில் பசுவின் சாணிச்சாறு கொண்டு பூசி அதை அழகுபடுத்த வேண்டும். பிறகு அதன் மேல் தேன்மெழுகினால் பட்டங்கட்டினாற்போல் திட்டமான கனம் வருமளவு ஒட்டவேண்டும். இந்த தேன்மெழுகில் பண்ணப் படும் வடிவம், தான் விரும்பும் அளவுக்குச் சரியாகவே இருக்க வேண்டும். அதில் இருக்கவேண்டிய அங்க அடையாளங்கள் யாவும் பொருத்தமாக அமையுமாறு அதைக் கவனிக்க வேண்டும். பிறகு அதற்கெனவே பண்ணப்பட்ட ஆயுதங்களால் அதை அழகு பண்ண வேண்டும். பிறகு மிக மென்மையான மண்ணை அதன்மேல் பூச வேண்டும். அது உலர்ந்ததும் மிருதுவான மண்ணால் பூசவேண்டும். அது உலர்ந்ததும் மீண்டும் கடினமான மண்ணால் பூசி அதையும் உலர்த்த வேண்டும். பின்னர் அதை நன்றாகச் சூடேறுமாறு நெருப்பில் காய்ச்ச வேண்டும். அவ்வாறு காய்ச்சி உள்ளேயிருக்கும் தேன்மெழுகு முழுவதையும் வெளிப்படுத்த வேண்டும். பிறகு கட்டைகளை அடுக்கி அதன் மத்தியில் அதை வைத்து அதன் உட்புறம் பூசணிப் பூவின் நிறம் வரும் வரை நன்கு சுடவேண்டும். மேற்குறிப்பிட்ட நிறம் வந்தவுடன் பூமியில் தோண்டி அதனுள் மேல் நோக்கியவாறு வைக்கவேண்டும். இச்சந்தர்ப்பத்தில் வார்க்கப்பட வேண்டிய உலோகத்தை மற்றொரு இடத்தில் நீர் போல் நன்றாக திரவமாகுமாறு

காய்ச்ச வேண்டும். வெகு சீக்கிரமாக அதை எடுத்து வந்து மிகவும் அவதானமாக அதன் முகத்தில் மெதுவாகப் பொருந்துமாறு உள்ளே ஊற்றி நிரப்பவேண்டும். உடனே புழுதி மண்ணால் வெளிப்புறத்தில் மூடிவிடவேண்டும். பின் அதை தானாக ஆறவிடவேண்டும். பின்னர் கூர்மையான ஆயுதங்களால் மண்ணை அகற்றித் தக்கவிதமாக ஆயுதங்களை உபயோகித்து அழகு செய்யவேண்டும். இவ்வாறு கனமாக இராது தகடு போன்று இருக்கும் படிமங்களைச் செய்ய வேண்டும்.

கனமான படிமங்களைச் செய்வதாயின் முதலில் தேன் மெழு கினால் தனக்கு வேண்டிய அளவிலே உருவத்தைப் பண்ணவேண்டும். அதில் செய்யவேண்டிய அடையாளங்களை எல்லாம் தவறாமல் அமைத்து முன்போலவே மண்பூச்சு செய்து அதைக் கெட்டிப்படுத்தி பிறகு தேன்மெழுகை வெளிப்படுத்திவிட்டு உருக்கிய உலோகத்தை அதனுள் வார்த்து பிம்பங்களைச் செய்யவேண்டும்.'[17]

படிமமொன்றை உருவாக்குவது பற்றி ஸ்ரீகுமாரர் விபரித்ததற் கமையவே வார்ப்பு கலைநுட்பத்தைப் பயன்படுத்தி உருவாக்கப்படும் எல்லாப் பொருட்களும் உருவாக்கப்படுகின்றன. இதனைக் கிழக் கிலங்கையில் இத்தொழிலில் ஈடுபடுவோர் கூறிய கருத்துக்களின் மூலமும் உருவாக்கச் செயற்றொடரின் பல்வேறு கட்டங்களையும் நேரடியாக அவதானித்ததிலிருந்தும் புரிந்துகொள்ளமுடிந்தது. கிழக் கிலங்கையில் வார்ப்புத் தொழிலில் ஈடுபட்டு வரும் ஒருவர் குறிப் பிடும் போது 'வார்ப்புக் கலையின் கலைத்துவம் உலோகத்தை வார்ப் பதற்கு முன்னர் மெழுகினால் உருவங்களை அழகிய தோற்ற முடையதாக உருவாக்கி எடுப்பதிலேயே தங்கியுள்ளது. உலோகத்தை வார்த்தெடுத்த பின்னர் மேற்கொள்ளும் செயற்பாடுகள் யாவும் மெழுகினால் உருவாக்கப்பட்ட உருவத்தைத் துலக்கமாக்கி பழபழப் பாக்கும் செயற்பாடுகளாகவே விளங்குகின்றன. உலோகத்தை வார்த்துப் பொருளை உருவாக்கிய பின்னர் அதில் எந்தவிதமான மாற்றங்களையும் செய்யமுடியாது'[18] எனக் குறிப்பிட்டார். இவ்விடயம் வார்ப்புக் கலையின் அடிப்படையானதாகப் பின்பற்றப்படுகிறது. இந்நிலையில் வார்ப்புக் கலை தனியொரு தொழில் துறையாக கிழக்கிலங்கையில் வளர்ச்சியடைந்துள்ளதுடன் அதன் வளர்ச்சிக்குக்

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளும் பக்கபலமாக விளங்குகின்றது என்று குறிப்பிடலாம்.

3. இசைக்கருவிகள்

சடங்கு வழிபாட்டின் போது உடுக்கு, பறை, கொட்டு, சங்கு, அம்மானைக்காய், சிலம்பு, வெண்டயம் ஆகிய இசைக் கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவ்விசைக்கருவிகள் பூசாரி, தெய்வாதிகள், பக்தர்கள் ஆகிய மூன்று தரப்பினராலும் வழிபாட்டின் போது இசைக்கப்படுகின்றன.

இவ்விசைக் கருவிகளில் பறை பறையர் சமூகத்தைச் சேர்ந்த வர்களினால் மாத்திரமே இசைக்கப்படுகிறது. பறையர் கிழக்கிலங் கையில் தாழ்த்தப்பட்ட சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். கோயில் சடங்கு, இறந்த வீடு ஆகியவற்றில் பறையடித்தல் மூலம் தமது வாழ்வாதாரத் தேவைகளைப் பூர்த்திசெய்து வந்தனர். பறை குறித்த சமூகத்தினரின் அடையாளமாகக் கொள்ளப்படுவதால் ஏனைய சமூகத்தைச் சேர்ந்த வர்கள் பறையை இசைப்பது தமது சமூக அந்தஸ்தைக் குறைத்து விடும் எனக் கருதி அதனை இசைப்பதில்லை.

பறை 10 - 11 அங்குலம் விட்டமும் 18 அங்குலம் நீளமும் உடைய தாகக் காணப்படும். இது மரத்தாலேயே உருவாக்கப்படுகின்றது. இதற்காக பலா, விண்ணாங்கு, முதிரை ஆகிய மரங்கள் தெரிவு செய்யப்படுகின்றன. குறித்த அளவுடையதாக மரக் குற்றியை வெட்டி வெளிப்பகுதியை அழகாகச் சீவி ஈரமான மண்ணினுள் புதைத்து வைப்பர். மரக்குற்றி நன்றாக இளகியதும் கொட்டுளி எனப்படும் கருவியால் மரத்தின் நடுப்பகுதியைக் குடைந்து வெளியேற்றுவர். 1/2 - 1/4 அங்குல தடிப்பம் வரும்வரை குற்றியைக் கொட்டுளியால் செதுக்குவர். அதன் பின்னர் இரு இசையெழுப்பும் பகுதியினையும் மான் அல்லது ஆட்டுத் தோலினால் உருவாக்குவர். இரு இசை யெழுப்பும் பகுதியையும் தொடுக்கும் வண்ணம் மாறி மாறி மான் தோலினால் கட்டப்படும். இதனை 'வார் கட்டுதல்' என்பர். இதனைத் தளர்த்தி, இறுக்குவதன் மூலம் பறையிலிருந்து எழும் ஒலியில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்த முடியும். இதற்காக இரு பக்கம் செல்லும் வாரையும் இணைத்து வட்டமான அமைப்புகள் இடப்பட்டிருக்கும்.

இதனைத் 'தெறி' என்றழைப்பர். பறையின் ஓரப்பகுதியில் இருந்து 3 அங்குல இடைவெளி விட்டு இரு பக்கமும் வட்டமான மெல்லிய மும்மூன்று கோடுகள் 1/2 அங்குல இடைவெளியில் உருவாக்குவர். இதனை 'புருவம்' என்றழைப்பர். இதனை விட ^^^^ என்னும் அமைப்பிலான கோடுகள், ^^^^ என்னும் அமைப்பிலான கோடு கள் ஆகியவற்றுடன் பூ அலங்காரமும் மேற்கொள்ளப்படும். ஒரு பக்கம் தடியாலும் மறுபக்கம் கையாலும் தட்டி ஒலி எழுப்புவர். கையால் அடிக்கும் பகுதியை 'உச்சம்' என்றும் தடியால் அடிக்கும் பகுதியை 'தொப்பை' என்றும் அழைப்பர்[19] (படம். 69). 'பறையில் இருவிதமான ஓசைதான் எழும். உச்சத்திலிருந்து இறுக்கமான 'திண்' என்னும் ஒலியையும், மறு தொப்பை அதைவிடக் குறைந்த ஒலியையும் கொண்டிருக்கும்.[20]

பறை இறப்பு, கோயில் சடங்கு, திருமணம் ஆகிய மூன்று நிகழ்வுகளிலும் அடிக்கப்பட்டு வந்தது. இவற்றை முறையே சாப்பறை, மணப்பறை, கோயிற்பறை என அழைப்பர். ஒவ்வொரு நிகழ்வுக்கும் ஆறு ஆறு தாளமாக பறையில் மொத்தம் 18 தாளங்கள் உள்ளன. சாப்பறை உச்சமான இசையைக் கொண்டதாகவும், மணப்பறை மென்மையான இசையைக் கொண்டதாகவும், கோயில் பறை இவை இரண்டுக்கும் இடைப்பட்ட இசையைக் கொண்டதாகவும் அமையும் எனக் குறிப்பிட்டனர்.[21] கிழக்கிலங்கையில் திருமண நிகழ்வுக்குப் பறை அடிப்பது அண்மைக்காலங்களில் முற்றாக வழக்கொழிந்து விட்டது. இதனைவிட ஆரம்பகாலங்கள் போலல்லாது இறந்த வீடு களுக்குப் பறையடிப்பதும் குறைவாகவே இடம்பெறுகிறது. ஆனால் சடங்குக் கோயில்கள் எல்லாவற்றிலும் சடங்கு காலத்தில் பறை யடித்தல் பிரதானம் பெறுகின்றது. இதனால் அண்மைக்காலங்களில் பறை கோயில் சடங்குடன் தொடர்புடைய வாத்தியமாகவே இசைக் கப்படுகிறது.

குமார கோயில் சடங்கில் 'கொட்டு' எனப்படும் இசைக்கருவி பிரதானம் பெறுகிறது. இது பறையின் அமைப்பை ஒத்தது. பறையை உருவாக்குவதற்குப் பயன்படுத்தும் பொருட்களினாலேயே உருவாக் கப்படுகிறது. ஆனால் பறையை விடப் பெரியது. சுமார் 3 அடி நீளம் உடையது (படம். 71). கொட்டு இசைப்பதும் பரம்பரையாகவே மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றது.[22] குறித்த பரம்பரையில் வந்த

வர்களே இதை இசைக்கும் திறனுடையவர்களாகக் காணப்படுவர். கொட்டின் இசைக்கேற்பவே தெய்வாதி ஆடுவார். கொட்டு இசைப் பவர் குறித்த ஒரு இடத்தில் இருந்தே இசைப்பார். பறையை இசைப் பவர் ஒரு பகுதியைக் கையால் தட்டியும் மறுபகுதியைத் தடியால் தட்டியும் இசைக்கும் நிலையில் கொட்டு இசைப்பவர் இரு கை களாலும் தட்டியே இசை எழுப்புவார். கிழக்கிலங்கைக் கூத்துக்களில் பயன்படும் இசைக்கருவியான மத்தளமும் இரு கைகளாலும் தட்டியே ஒலி எழுப்பப்படுகிறது. கொட்டு பறையின் தோற்றத்தை ஒத்திருந்த போதும் மத்தளம் இசைப்பது போன்றே இசைக்கப்படுகிறது.

சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் முக்கியமானதொரு தோல் வாத்தியமாக உடுக்கு விளங்குகின்றது. உடுக்கு மரம், வெண்கலம் ஆகியவற்றால் உருவாக்கப்படுகிறது. பலாமரம் போன்ற பாரம் குறைந்த மரங்களே பயன்படுத்தப்படுகின்றது. வெண்கலத்தால் உருவாக்கப்படும் உடுக்கு பாரம் கூடியதாகவுள்ளதால் மரத்தாலான உடுக்குகளே கூடுதலாகச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இரு அடிக்கும் பகுதிகளும் மரை அல்லது மானின் மூத்திரப் பையினால் உருவாக்கப்படுகின்றன. இதனை 'விலாஸ்' என்றழைக்கின்றனர்.[23] பறையில் கட்டப்பட்டது போன்று உடுக்கின் இரு விலாஸ்சையும் இணைத்து கயிறு கட்டப்பட்டிருக்கும். இவ்வாறு இணைத்துக் கட்டுவதை 'சல்லடம் கட்டுதல்' என்றழைப்பர். ஒரு பக்க விலாஸ்சின் நடுப்பகுதியின் ஊடாக தடிப்பானதோர் கயிறு கட்டப்பட்டிருக்கும். இக்கயிற்றை 'தரிசு' என்றழைப்பர். கயிறு கட்டப்பட்ட பக்கமே அடித்து இசையெழுப்புவர். உடுக்கின் நடுப்பகுதியில் ஒரு துணியைக் கட்டி அத்துணியால் உடுக்கை ஒரு கையில் ஏந்தி மறுகையால் இசை எழுப்புவர். கையில் பிடித்துள்ள துணியில் விசையைப் பிரயோகிப்பதன் மூலம் உடுக்கின் இரு விலாஸ்சையும் தொடுத்துக் கட்டப்பட்டுள்ள கயிறு உள்ளும் வெளியும் நகரும். இது உடுக்கின் இசையில் மாற்றத்தையேற்படுத்தும். உடுக்கில் 18 வகையான தாளங்கள் உண்டு என அபிப்பிராயப்பட்டனர்.[24] ஒரு கையால் அடித்து இன்னொரு கையால் விசையைப் பிரயோகித்து உடுக்கில் இசை வேறுபாடுகளை ஏற்படுத்தி அடிப்பர். சடங்கின் போது இசைக்கப்படும் பாடல், ஆடும் தெய்வத்தின் இயல்பு ஆகியவற்றுக்கேற்ப உடுக்கை அடிப்பர் (படம். 70).

செட்டிபாளையம் கண்ணகியம்மன் கோயிலில் வெண்கலத்தினால் செய்யப்பட்ட பெரிய உடுக்கொன்று பேணிப் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகிறது. இந்த உடுக்கு இசைக்கருவியாக அன்றி அக்கோயிலின் சடங்கு வழிபாட்டுக்குரியதொரு பொருளாக உள்ளது. அக்கோயிலில் இடம்பெறும் உடுக்கை மையப்படுத்திய சடங்கொன்றில் பூசாரி உடுக்கிற்குப் பூசை செய்து பின் உருக்கொண்ட நிலையில் உடுக்கைத் தூக்கி ஆடி சடங்கு நிகழ்வைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் பக்தர்களின் தலையில் உடுக்கினால் அடிப்பார்.

உடுக்கடித்தலுடன் தொடர்புடையதாக 'உடுகு முறைகூறல்' என்னும் நிகழ்வு முக்கியத்துவமுடையதொன்றாக அமைகிறது. உடுக்குடன் தொடர்புடையதாக 12 வினாக்கள் உள்ளதென்றும் அவ் வினாக்களுக்கு விடையளிக்கத் தெரிந்தவனே உடுக்கடிப்பதற்குத் தகுதியுடையவன் என்றும் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்கள் கருது கின்றனர். சடங்கில் ஒருவர் உடுக்கடித்துக்கொண்டிருக்கும் போது அவரிடம் ஒருவர் வந்து உடுக்கு முறை கூறு எனக் கேட்டால் அவர் அதனைக் கூறல் வேண்டும். அவ்வாறு கூறாதவன் உடுக்கடிப்பதற்குத் தகுதியற்றவன் எனக் கருதி உடுகு முறை கூறுமாறு கேட்டவன் உடுக்கடிப்பவரிடம் இருந்து உடுக்கைப் பறித்துத் தனக்குச் சொந்த மாக்கிக்கொள்வான். உடுகு முறை கேட்டலும் கூறுதலும் பாட்டாகவே இடம்பெறும். உடுகு முறை கேட்பவன்

'உடுகு பிடித்த கைக்கு பேரேதான் சொல்லு?
ஓங்கி அடித்த கைக்கு பேரேதான் சொல்லு?
தடுப்புடன் கவுறுடன் சல்லடன் நாமம்
ஆருடைய நாமமென்று அறியச் சொல்வீர்?'

எனக் கேட்க அதற்குப் பதிலளிப்பவன்

'உடுகு அது பிடித்தகை உருத்திரமூர்த்தி
ஓங்கி அடித்தகை ஆதிசக்தி
தடுப்புடன் கவுறுடன் சல்லடன் நாமம்
ஆருடைய நாமமென்று மகனே
என்னிடம் கேள்வி கேட்கலாமோ'[25]

எனப் பதிலளிப்பான். உடுக்கடிப்பதை வரன்முறையாகப் பயில்பவர் களுக்கே இவ்விடயங்கள் கற்றுக் கொடுக்கப்படுவதாக ஒரு பூசாரி

குறிப்பிட்டார். சகலருக்கும் கற்றுக் கொடுத்தால் அக்கலையை அவர்கள் கொச்சைப்படுத்தி விடுவார்கள் என்று கருதி பூசாரிமார் இரகசியமாகவே வைத்துப் பேணுகின்றனர்.[26] சடங்கில் இசைக்கப்படும் பறை, கொட்டு ஆகிய இசைக்கருவிகள் போன்று உடுக்கை இசைப்ப தற்கும் பாரம்பரியத் தொடர்ச்சி உள்ளது என்பதையே உடுகு முறை கூறல் என்னும் நிகழ்வு வெளிப்படுத்துகிறது எனலாம்.

அம்மானைக்காய் தெய்வாதிகளும் பூசாரியும் கையில் வைத்து இசைக்கும் ஒரு இசைக்கருவி. இது உருண்டையான வலைப்பின்னல் போன்ற அமைப்புடையது. இப்பின்னல் சதுரமான தோற்றத்தை ஏற்படுத்தும். வட்டமான அமைப்புடைய அம்மானைக்காயில் ஆறு இடங்களில் கம்பிபோன்ற நீண்ட அமைப்புக்கள் உருவாக்கப் பட்டிருக்கும். இக்கம்பியமைப்பைச் சுற்றி வட்டமான மெல்லிய பட்டிகள் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். அம்மானைக்காயின் உள்ளே ஒலியெழுப்புவதற்காக சிறிய இரும்புக் குண்டுகள் இடப்பட்டிருக்கும் (படம். 72). அம்மானைக்காய் வெண்கலத்தால் வார்த்தே உருவாக்கப் படுகிறது. முதலில் மண்ணால் உருண்டையான அமைப்பைச் செய்து அதைக் காயவைத்து அதற்கு மேல் கம்பியமைப்பு, நீளமான பகுதி ஆகியனவற்றை மெழுகால் உருவாக்கி அதற்கு மேல் மண்ணைப் பூசி அதைக் காயவைத்து சூடாக்கி மெழுகை அகற்றி வெண்கலத்தை வார்த்து உருவாக்குவர்.[27] பித்தளை போன்ற உலோகங்களால் உரு வாக்காது வெண்கலத்தால் உருவாக்கும் போதே அம்மானைக்காயில் இருந்து எழும் ஓசை துல்லியமானதாக அமையும் என்பது இத் தொழிலில் ஈடுபடுபவர்களின் அபிப்பிராயமாகும்.[28]

சடங்கில் இசைக்கப்படும் இன்னொரு இசைக்கருவி சிலம்பு ஆகும். இதில் இரு வகையுள்ளது. கையில் அணியும் சிலம்பைக் கைச்சிலம்பென்றும் காலில் அணியும் சிலம்பைக் காற்சிலம் பென்றும் குறிப்பிடுவர். இரு சிலம்பையும் அவற்றின் வடிவத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு வேறுபடுத்தலாம். கையில் அணியும் சிலம்பு வட்டமானதாகவும் காலில் அணியும் சிலம்பு நீள் வட்ட மானதாகவும் காணப்படும். தெய்வாதிகள் தெய்வமாடும் போது சிலம்பைக் கையிலும் காலிலும் அணிந்தும், கையில் ஏந்தியும் ஆடுவர். இதனை விட சடங்கைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் மக்களும் சிலம்பு இசைக்கும் வழக்கம் உள்ளது. அம்மானைக்காய் போன்று

சிலம்பினுள்ளும் இசையெழுப்புவதற்காக மணிகள் இடப்பட்டிருக்கும் (73, 74). சிலம்பும் அம்மானைக்காய் போன்று வார்த்தல் கலைநுட்பத்தின் மூலமே உருவாக்கப்படுகிறது.

கோயில் சடங்குகளில் சங்கு இசைக்கும் வழக்கம் உள்ளது. ஆகம வழிபாட்டில் சங்கு முதன்மைப்படும் அளவுக்கு சடங்கு வழிபாட்டில் முதன்மைப்படுவதில்லை. இருந்தும் பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் சங்கு இசைக்கும் ஒருவர் முக்கியம் பெறுகிறார். இவரைச் 'சங்கு' என்றே அழைக்கின்றனர். இவர் ஒவ்வொரு சடங்கு நிகழ்வும் தொடங்குவதற்கு முன்னர் சங்கை இசைத்து சடங்கு நிகழ்வுக்காக எல்லோரையும் குறித்த இடத்திற்குத் திரட்டுவார். இப்பணியை இதற்கு முன்னர் இவரின் தந்தை செய்ததாகவும் தந்தையின் மரணத்தின் பின்னர் தான் தொடர்வதாகவும் குறிப்பிட்டார்.[29]

4. பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் சடங்கில் பயன்படும் கொடி, அரவான் உருவம்

பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் கொடியேற்றச் சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் கொடி அரவான் களப்பலிச் சடங்கிற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் அரவான் உருவம் ஆகியன குறிப்பிடத்தக்க இரு வேறுபட்ட கலைத்துவ வெளிப்பாடுடைய படைப்புக்களாகும். இவ்விரு உருவங்களும் குறித்த கோயில் சமூகத்தைச் சேர்ந்த ஒருவராலேயே உருவாக்கப்படுகின்றன. இவருக்கு முன் இவரின் தகப்பனார் இப்பணியினை மேற்கொண்டு வந்தார்.[30]

கொடியேற்றுவதற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் கொடி ஒரு வெள்ளைத் துணியில் உருவாக்கப்படும். இது சுமார் 6 அடி நீளமும் 3 அடி அகலமும் கொண்டது. இதில் 10 உருவங்கள் ஐந்து வரிகளில் வரையப்பட்டிருந்தன. வரையப்பட்ட உருவங்களில் விஷ்ணுவின் அவதாரங்களான மீன், பன்றி, ஆமை, சக்கரம் ஆகியவற்றுடன் சூரியன், சந்திரன், கும்பம், விளக்கு, தீச்சுடர், பூசாரி அல்லது வழிபடுபவரை அடையாளப்படுத்தும் உருவங்கள் ஆகியன வரையப்பட்டிருந்தன. கறுப்பு வர்ணத்தைப் பயன்படுத்தியே உருவங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. இவ்வுருவங்கள் இரண்டு பகுதிகளாக மேலிருந்து கீழாக வரையப்பட்டிருந்தன (படம். 75).

மேலே உள்ள வரியில் சூரியன், சந்திரன் ஆகிய இரு உருவங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. இரு உருவங்களும் ஒரே அமைப்புடையனவாக விளங்கிய போதும் சூரியனில் இருந்து செல்லும் ஒளிக்கீற்றுக்கள் சூரியனைச் சந்திரனில் இருந்து வேறுபடுத்தியது. இங்கு வரையப்பட்டுள்ள சூரியன் படம் 22இல் காட்டப்பட்டுள்ள சூரிய முகக்களையின் அமைப்பை ஒத்திருந்தது. சூரியன், சந்திரன் ஆகிய இரண்டையும் சுற்றி நட்சத்திரங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன.

அதனைத் தொடர்ந்து வரும் வரிகளில் மீன் - சங்கு, பன்றி - தீச்சுடர், ஆமை - பூசாரி, கும்பம் - விளங்கு என்னும் ஒழுங்கில் உருவங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. விளக்கு, கும்பம் ஆகியன கீழே வரையப்பட்டிருந்தன. இங்கு வரையப்பட்டுள்ள கும்பம் கருவளத்தின் அடையாளமாக விளங்குகின்றது எனலாம். பாண்டிருப்புப் பிரதேச மக்களின் வாழ்வாதாரத் தொழில்களில் ஒன்றாக வேளாண்மை உற்பத்தி விளங்குகிறது. கருவளத்தை அடையாளப்படுத்தத்தக்க விதத்தில் ஏற்றப்படும் கொடியின் கீழ்ப்புறத்தில் நெற்கற்றைகளைக் கட்டும் வழக்கம் உள்ளது. பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிற் சடங்கு கருவளத்தை அதிகரிக்கும் நோக்கம் கொண்டு விளங்குகின்றது என்பதைக் கொடியில் வரையப்பட்டுள்ள கும்பம், ஏற்றப்பட்ட கொடியின் கீழ் கட்டப்பட்ட நெற்கற்றை ஆகியவற்றைக் கொண்டு அறிந்துகொள்ளலாம்.

இங்கு வரையப்பட்டுள்ள உருவங்கள் இயல்பான தோற்றத்திலன்றி குறித்த உருவங்களை அடையாளம் கண்டுகொள்ளக் கூடிய அடிப்படையான பண்புக் கூறுகளை இணைத்து வரையப்பட்டிருந்தன. ஆமையின் ஓட்டின் அமைப்பு, பன்றியின் மூஞ்சியின் வெளித்தள்ளிய தோற்றம், சூரியனின் ஒளிக்கீற்று, ஆகாயத்தைச் சுட்டுவதற்கான நட்சத்திரங்கள் ஆகியன குறித்த உருவங்களையும் சூழலையும் அடையாளப்படுத்துவதற்கு உதவுகின்றன.

கறுப்புக் கோடுகளால் (ரேகை) உருவங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. வெள்ளைத் துணியில் கறுப்பு வர்ணத்தால் வரைந்து உருவங்களை உருவாக்கியது உருவங்கள் பளீச்செனத் தோன்றுவதற்கு உதவியது. ஏனைய வர்ணங்கள் பயன்படுத்தப்படவில்லை.

துணியின் ஓரப்பகுதிகளில் மேற்பக்கத்தைத் தவிர்த்து ஏனைய மூன்று பகுதிகளுக்கும் அலங்கார வேலைகள் மேற்கொள்ளப்

பட்டிருந்தன. இவ்வலங்காரம்  என்னும் அமைப்புடையது. மேற் பகுதியில் சூரியன், சந்திரன் ஆகிய இரண்டு உருவங்களும் வரையப் பட்டிருந்ததால் அவை வரையப்பட்ட பிரதேசம் ஆகாயத்தைச் சுட்டுவதாக அமைந்திருந்தது. ஆகாயம் முடிவற்ற உயரமுடையது என்னும் கருத்தியல் காரணமாகவே மேற்பகுதிக்கு அலங்காரம் மேற்கொள்ளப்படவில்லை எனலாம். துணியின் நடுப்பகுதியில் உருவங்களின் இரண்டு பகுதியையும் பிரிப்பதற்கு  என்னும் அமைப்புடைய அலங்காரம் மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்தது.

பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் கொடி சடங்குத் தேவைக்காக உருவாக்கப்பட்டிருந்தாலும் உருவரைபுக்காக ரேகை களைப் (கோடு) பயன்படுத்தல், உருத்தொகுப்புச் செய்யப்பட்டுள்ள முறை, சமச்சீர்த் தன்மையைப் பேணியமை, தொலையணியைக் கொண்டுவந்தமை, கருத்துப்புலப்பாட்டிற்குரிய அம்சங்களை இணைத் துள்ள திறன் ஆகியவற்றின் மூலம் ஒரு கோட்டோவியம் கொண்டிருக்க வேண்டிய அடிப்படையான பண்புகளைக் கொண்டமைந்து விளங்கு கின்றது என்றே குறிப்பிடவேண்டும். ஓவியக்கலைஞர் நந்தலால் போஸ் அவர்கள் 'அழகிய வடிவத் துணுக்குக்களைத் தகுந்த இடங் களில் பொருத்தமாகவும் அழகாகவும் சேர்த்தமைப்பதே அலங்காரக் கலையின் செயல் நுட்பம்'[31] எனக் குறிப்பிட்டதற்கமைய பாண் டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் வரையப்பட்ட கொடி அழகியல் வெளிப்பாட்டை ஏற்படுத்துவதற்கான பல்வேறு அம்சங் களிலும் கவனம் செலுத்தி வரையப்பட்டுள்ளதென்றே குறிப் பிடலாம்.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் வரையப்பட்டிருந்த யந்திரங் களிலும் கோடுகளின் பயன்பாடே முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. அதே முக்கியத்துவத்தை இக்கொடியின் உருவாக்கத்திலும் கண்டுகொள்ளக் கூடியதாக உள்ளது. நவீன ஓவியத்துறையில் முக்கியமானதொரு வரைதல் மாதிரியாக விளங்கும் கோடுகள் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களால் பல நூறு ஆண்டுகளாகப் பயன்படுத்தப் பட்டு வருகின்றது எனலாம். இது சடங்குக் கலையின் உயர் நிலையை வெளிப்படுத்துகின்றது.

பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் சடங்கிற்காக அரவான் பச்சைக் களிமண்ணினால் செய்யப்பட்டது. அரவானின்

பாகங்களான கண், மூக்கு, வாய், காது, நாடி ஆகிய பாகங்கள் நுணுக்கமாக உருவாக்கப்பட்டிருந்தன (படம். 38). கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் சடங்குத் தேவைக்காக மா, சாணம் ஆகியவற்றால் பிள்ளையார் போன்ற உருவங்களைச் செய்யும் வழக்கம் உள்ளது. அவ்வாறு உருவாக்கப்படும் உருவங்களில் குறித்த உருவத்தின் தோற்றப் பொலிவு வெளிப்படுவதில்லை. எனினும் அவை குறித்த உருவங்களின் குறியீடுகளாக கொள்ளப்படுகின்றன. அந்நிலையி லிருந்து வளர்ச்சியடைந்து தோற்றப் பொலிவை ஏற்படுத்த முயற்சித் தமையை அரவான் உருவத்திலிருந்து கண்டுகொள்ள முடிந்தது.

சடங்குத் தேவைக்காகப் பொருட்களை உருவாக்கி குறித்த சடங்கு முடிந்தவுடன் அப்பொருட்களைக் கைவிடல் அல்லது அழித்துவிடல் சடங்குகளில் அவதானிக்கக் கூடிய தனித்துவமான பண்பு. இதே நிலையை பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் உருவாக்கப்பட்ட கொடி, அரவான் உருவம் ஆகியனவற்றிலும் கண்டுகொள்ளலாம். இவையும் சடங்குத் தேவை முடிந்தவுடன் கைவிடப்படுகின்றன. அழியக் கூடிய பொருட்களில் உருவாக்குதல், ஒவ்வொரு வருடச் சடங்கிலும் புதிய பொருட்களை உருவாக்கிப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்னும் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களின் மனோநிலை ஆகியன இவற்றின் தொடரிருப்புக்கு வாய்ப்பற்ற சூழலை ஏற்படுத்துகின்றது. இதுவே சடங்குக் கலைகளின் இயல் பாகவும் அமைகிறது. இருந்தும் இவ்வுருவங்கள் சிற்ப, ஓவியக் கலை களுக்குரிய பல அடிப்படையான பண்புகளைக் கொண்டுள்ளன.

5. முகக்களை

சடங்கு வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வத்தின் முகத்தோற்றமைப்பே 'முகக் களை' என அழைக்கப்படுகிறது. முகக்களை குறித்த தெய்வத்தின் முக அடையாளத்தைக் குறிப்பதால் முகக்களையை 'அடையாளம்' என்றும் குறிப்பிடுவர். இது வெண்கலம், வெள்ளி ஆகிய உலோகங் களாலேயே உருவாக்கப்படுகிறது. ஆரம்ப காலத்திற்குரிய மரத் தாலான ஒரு முகக்களையை நோக்கமுடிந்தது (படம். 84). முகக்களை முகத்தின் முன்பக்கப் பார்வையையும், அம்முக அமைப்பிலிருந்து நீண்டு செல்லும் ஒரு தடியமைப்பையும் உடையதாக இருக்கும்.

நீண்ட பகுதி கும்பத்தினுள் முகக்களையை நிறுத்துவதற்காக உருவாக் கப்படுகிறது.

கும்பம் வைத்துத் தெய்வ சக்தியை கும்பத்தினுள் நிலைகொள்ளச் செய்து கும்பத்தை தெய்வ இயல்புள்ளதாக வழிபடும் வழக்கம் கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு வழிபாட்டில் அடிப்படையான அம்சமாகும். இதனை கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் என்னும் பகுதியில் நோக்கினோம். அவ்வாறு உருவாக்கப்படும் கும்பங்களினுள் முகக்களையை வைத்து உருவாக்குவர். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் கும்பம் உருவாக்கும் போது அக்கும்பங்களில் குறித்த தெய்வங்களுக்குரிய முகக்களை வைத்துருவாக்கப்படும். கும்பத்தினுள் முகக்களை வைத்து உருவாக்கும் போது முகக்களையின் முகத்தோற்றப் பகுதி மட்டுமே வெளியே தெரியும்.

சடங்கு வழிபாட்டுக்குரிய தெய்வங்கள் ஒவ்வொன்றையும் அடையாளப்படுத்தும் முகக்களைகள் சடங்கு வழிபாட்டில் பயன் படுகின்றன. மாரியம்மன் (படம்.81), பேச்சியம்மன்(படம். 76, 77), கண்ணகியம்மன்(படம். 78), காளி (படம். 79, 80), கடலாச்சியம்மன், வைரவர் (படம். 84), அனுமார்(படம். 83), காத்தவராயன், சூரியன் (படம். 82) என எல்லாத் தெய்வங்களுக்கும் முகக்களை உண்டு. இம்முகக்களைகள் குறித்த தெய்வங்களின் முகத்தோற்ற இயல்பு களை வெளிப்படுத்தி நிற்கும்.

முகக்களையின் அமைப்பொழுங்கை நோக்கினால் முகத்தில் இடம்பெறும் கண், புருவம், மூக்கு, வாய், காது, நாடி, நெற்றி ஆகியவற்றின் அமைப்புகள் தெளிவாகத் தெரியும் விதத்தில் உருவாக் கப்படும். இப்பகுதிகளை உருவாக்கும் போது முகக்களை எத் தெய்வத்தைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிறதோ அத்தெய்வத்தின் இயல்பு வெளிப்படும் வண்ணம் அப்பகுதிகள் உருவாக்கப்படும். காளி, கண்ணகியம்மன் ஆகிய இரு தெய்வங்களையும் கோரமான தெய்வங்களாகவே சடங்கு வழிபாட்டாளர்கள் கருதுகின்றனர். இக்கோரமான இயல்பை அகன்ற பெரிய முகம், நீண்ட மூக்கு, அகோரமான பார்வை, கோரப் பற்கள் ஆகியவற்றின் மூலம் வெளிப்படுத்தலாம் என ஸ்ரீகுமாரர் குறிப்பிடுகிறார்.[32] அகன்ற முகத்தோற்றத்தையும் அகல விரித்த கண்களை உடையதாகவும் கண்ணகியம்மன் முகக்களை உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. கோர

இயல்பைப் பார்வை மூலமே சிறப்பாக வெளிப்படுத்த முடியும் என்பதால் கண்மணியைப் பெரியதாக வெளித்தெரியும் வண்ணம் உருவாக்கியுள்ளனர். நேர்த்தியாக உருவாக்கப்பட்டுள்ள கண்ணி மைகள் பார்வையின் கோர இயல்பை வெளிப்படுத்துவதற்குப் பக்க பலமாக அமைகின்றன. வாய் புன்னகையை வெளிப்படுத்தாது மூடிய அகன்ற தோற்றமுடையதாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றை விட விரிந்த நெற்றி, கூரான மூக்கு ஆகியனவும் கோரத்தோற்றத்தையே ஏற்படுத்துகிறது. இதே தோற்ற இயல்புகளை காளியின் முகக்களை யிலும் காணலாம்.

மாரியம்மன் முகக்களை சாந்தமான இயல்பை ஏற்படுத்தத்தக்க விதத்தில் அகன்ற முகம், மூடிய கண்கள், முகத்தில் இருந்து வெளிப் படும் புன்முறுவல் ஆகியவற்றுடன் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

பேச்சியம்மன் முகக்களை காளி, கண்ணகியம்மன் முகக்களைகள் போன்று அகல விரிந்த கண்களை உடையதாக உருவாக்கப்பட்டுள்ள போதும் சாந்தமான தோற்றத்தை உடையதாகவும், புன்னகை ததும்பிய தாகவும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. பேச்சியை கோரமான இயல்புள்ள தெய்வமாகச் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் கருதிய போதும் இங்கு சாந்தமாக உருவாக்க முயற்சிக்கப்பட்டுள்ளது.

அனுமாரின் முகக்களையில் நீண்ட முகம், முன்னே தள்ளிய மூஞ்சி, அத்தோற்றத்துக்கு இயைபுடைய மூக்கு, மூக்கு நுனியை நோக்கிய பார்வை ஆகிய பண்புகளைக் காணமுடிந்தது.

முகக்களை உருவாக்கும் ஒருவர் கருத்துத் தெரிவிக்கும் போது, 'காளி, கண்ணகியம்மன், பேச்சி ஆகிய தெய்வங்கள் கோரமான இயல்புடையதாக விளங்கிய போதும் கோரமான இயல்பு முழுமையாக வெளிப்படும் படியாக அவற்றை உருவாக்குவதில்லை. மக்களின் வழிபாட்டுக்குரியவையாக இவை விளங்குவதால் சடங்குச் செயற் பாட்டாளர் கோரமான இயல்புகளைத் தவிர்த்து சாந்தமான இயல்பை ஏற்படுத்தி உருவாக்கித்தரும்படி கேட்கின்றனர். இதனால் கோரமான தெய்வங்களையும் அவற்றின் கோர இயல்பை வெளிப்படுத்தாது சாந்தமாக உருவாக்குவதற்கே முயற்சிக்கின்றோம்'[33] எனக் குறிப் பிட்டார். இவர் கூறிய கருத்துக்குப் பொருத்தமுடையதாகவே பேச்சியம்மன் முகக்களை அமைந்துள்ளதெனலாம்.

முகக்களையில் தலைமுடி உள்ளடக்கப்படுவதில்லை. நெற்றிப் பகுதியைத் தவிர்த்து தலைமுடி உள்ள பகுதியிலிருந்து கிரீடம் உருவாக்கப்படுகிறது. இக்கிரீடத்தைப் பல்வேறு விதமான அலங்காரக் கூறுகளை இணைத்து அழகுபடுத்துவர். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் இவ்வாறான அலங்காரக் கூறுகளைச் சேர்த்து உருவாக்க வேண்டும் என்னும் வரையறை இங்கு பின்பற்றப்படுவதில்லை. கிரீடத்தை அழகிய தோற்றமுடையதாக உருவாக்குவதற்கு ஏற்றவிதத்தில் அலங்காரக் கூறுகளை இணைப்பர். கிரீடம் தெய்வத்திற்குத் தெய்வம் மாறுபட்ட தோற்றமுடையதாக விளங்கும். காளி, மாரி, பேச்சி ஆகிய தெய்வங்களுக்கு தீச்சுவாலை அமைப்பு கிரீடத்தின் முடிவுப் பகுதியில் உருவாக்கப்படுகிறது. இது கண்ணகியம்மன் முகக்களையில் உருவாக்கப்படுவதில்லை.[34] சூரிய முகக்களை இம்முகக்களைகளில் இருந்து மாறுபட்டது. வட்டமான முகம், ஒளிக்கீற்று, கண்கள், வாய், மூக்கு ஆகிய பகுதிகளை நேர்த்தியாகக் கொண்டு உருவாக்கப் பட்டிருந்தது. களுவன்கேணி குமாரர் கோயிலில் மாத்திரம் ஒரு சூரிய முகக்களை உண்டு.

முகக்களை இரு முறைகளில் உருவாக்கப்படுகின்றது. ஒரு முறையின் படி வெண்கலம் அல்லது வெள்ளித் தகட்டில் தட்டுக் கட்டை, கூரான ஆயுதங்கள் கொண்டு தட்டித் தட்டி முகக்களைக் குரிய உருவத்தையும் அலங்கார வடிவங்களையும் வெளிக்குவிவாக புடைத்து உருவாக்கப்படுகிறது. மற்றைய முறையின் படி வார்த்தல் கலைநுட்பத்தின் மூலம் உருவாக்கப்படுகிறது.[35] இவ்விரு முறை களிலும் வார்ப்பு முறையின் மூலம் மேற்கொள்வதே சிறந்த முறையென இத்தொழிலில் ஈடுபடுவோர் கருதுகின்றனர். முகக்களை உருவாக்கும் செயற்பாட்டை சடங்காசார முறைப்படி வழிபாட்டுடனேயே ஆரம்பிப்பர்.[36]

பிரகாசமாகவும், பளபளப்பாகவும், நேர்த்தியாகவும் இருப்ப தற்காக வார்த்து உருவாக்கப்பட்ட முகக்களையை முதலில் அரத்தால் செதுக்கி கரடு முரடாகக் காணப்படும் அமைப்புக்களை இல்லாது செய்வர். அரத்தால் சீவிய தடத்தை இல்லாது செய்வதற்காக சீவுளியால் சீவுவர். அதற்கு மேல் அரத்தாளால் (Shine paper) உரசி பளபளப் பாக்குவர்.

அரத்தாளால் உரசி பளபளப்பாக்கியதன் பின்னரே அலங்கார வேலைகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. சிறிய ஆயுதங்களைக் கொண்டு கொத்துவேலை மூலமே இவை உருவாக்கப்படுகின்றன. கொத்துவேலை மூலமே கண், கண்ணிமை, கண்மணி, நெற்றிப் பொட்டு, மாலை அமைப்பு, முடியில் அமைந்துள்ள கோடுகளாலான பல்வேறு வகையான அலங்காரங்கள் ஆகியன உருவாக்கப்படு கின்றன. இவ்வலங்கார வேலைகள் முகக்களையை அழகிய தோற்ற முடையதாக்கும் நோக்கில் செய்யப்படுகின்றன. கொத்துவேலை முடிந்தவுடன் புளியால் தேய்த்து பளபளப்பாக்குவ துடன் முகக்களை உருவாக்கச் செயற்பாடு பூரணப்படும்.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் முகக்களைகள் வேடமுகத்தின் (Mask) அமைப்பை ஒத்தனவாகவே விளங்குகின்றன. வேடமுகங்கள் நிகழ்கலை வடிவங்களில் பயன்படுத்தப்படும் முக்கிய மானதொரு கலைப் பொருளாகும். வேறுபட்ட பாத்திரங்களின் இயல்புகளைச் சித்திரிப்பதற்கும், ஒரு நடிகர் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பாத்திரங்களைத் தாங்கி நடிப்பதற்கும் வேடமுகத்தைப் பயன்படுத்து கின்றனர். சமயச் சடங்குகளிலும் இவை பயன்படுத்தப்படுகின்றன. குறிப்பாகச் சிங்களப் பாரம்பரியத்தில் அவர்களின் சமயச் சடங்கு களில் தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுபவர்கள் வேடமுகமணிந்தே ஆடுகின்றனர். சிங்களப் பாரம்பரிய நாடகவடிவங்களில் ஒன்றான கோலம் நாடகம் பல்வேறு கோலத்தினாலான வேடமுகங்களை அணிந்து நடிக்கப்பட்டதாலேயே கோலம் எனப் பெயர் பெற்றதாகக் குறிப்பிடுவர். சிங்கள சமூகத்தில் வேடமுகங்கள் மரத்தால் உருவாக் கப்பட்டு பலவர்ணங்கள் தீட்டப்பட்டு அழகுடையனவாக ஆக்கப் படுகின்றன. மனிதர்கள், தெய்வங்கள், பேயுருவங்கள், மிருகங்கள் எனப் பல வேடமுகங்களை உருவாக்குகின்றனர்.[37] இருந்தும் சிங்களச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் வேடமுகங்களில் அனேகமானவை அம்மக்களைத் தாக்கும் நோய்களுக்குக் காரணமான பேய்களையே பிரதிபலிக்கின்றன.[38] இதனைவிட 'தென்னிந்தியாவில் உள்ள தமிழரிடையே வேடமுகம் பயன்படுத்தும் மரபுண்டு. கேரளத்திலும் வேடமுகம் பயன்படுத்தும் மரபுண்டு. ஆனால் அவ்வேடமுகத்தை அவர்கள் உடனே இல்லாமல் செய்துவிடுகின்றனர்.'[39] இவ்வேட

முகங்கள் யாவும் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் முகக்களைகளின் பல்வேறு இயல்புகளை ஒத்துள்ளன.

சடங்கை நிகழ்த்துபவர்கள் தங்களைத் தெய்வ இயல்புள்ளவர் களாகக் காட்டுவதை நோக்காகக் கொண்டே மதச் சடங்குகளில் வேடமுகங்களைப் பயன்படுத்தினர். மதச் சடங்குகளில் வேடமுகத்தை அணிந்தாலே போதும் அவன் தெய்வமாக மாறிவிடுகிறான் என்னும் கருத்துண்டு.[40] இக்கருத்துருவம் சடங்குகளில் வேடமுகத்தின் தேவையை வேண்டி நின்றது. சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்பட்ட வேடமுகங்களே பிற்காலத்தில் நிகழ்கலை வடிவங்களிலும் முக்கியத் துவம் பெற்றன. இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் கோலம் நாடகம் பற்றிக் குறிப்பிடும் E.R.சரச்சந்திரா அவர்கள் கோலம் நாடகம் சிங்களப் பாரம்பரிய சடங்குகளில் இருந்தே பாத்திரங்களையும் வேடமுகத் தையும் பெற்றுக்கொண்டதாகக் குறிப்பிடுகிறார். குறிப்பாக 'சன்னி யக்கும' என்னும் பேயோட்டும் சடங்கின் பாத்திரங்கள், வேடமுகத்தின் அமைப்பு, நடன அமைப்பு ஆகியனவற்றை ஒத்ததாகவே கோலம் நாடகமும் அமைந்திருந்ததாக ஆதாரப்படுத்துகிறார்.[41]

கிழக்கிலங்கையைப் பொறுத்தவரை சமயச் சடங்குகளிலோ, நிகழ்கலை வடிவங்களிலோ வேடமுகம் பயன்படுத்தும் வழக்கம் இல்லை. இருந்தும் வேடமுகத்தின் இயல்பை ஒத்த முகக்களை சடங்குகளில் முக்கியமானதொன்றாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இந்நிலை சடங்கை நிகழ்த்தும் பூசாரியாலும் தெய்வமாக உருக் கொண்டு ஆடுபவர்களினாலும் சடங்கு நிகழ்வில் அணியப்பட்ட வேடமுகங்கள் பிற்காலத்தில் சடங்கு வழிபாட்டில் முக்கியமான தொரு அடையாளமாக விளங்கும் கும்பத்தில் வைத்து வழிபடும் முறைமைக்கு மாற்றப்பட்டிட்டிருக்க வேண்டும் என்று கருதத் தூண்டு கிறது. ஏனெனின் இயற்கைச் சமயத்தின் வழிபாட்டு முறையின் பல்வேறு இயல்புகளையும் தாங்கிய கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள், அதன் அடிப்படையான ஒரு கூறான வேடமுகங்களைப் புறந்தள்ளி யிருக்க முடியாது.

6. யந்திரங்கள்

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் சடங்குத் தேவைக்காகப் பயன்படும் ஒன்றாக யந்திரங்கள் விளங்குகின்றன. சடங்குச் செயற்பாடுகள் ஒவ்வொன்றின் போதும் யந்திரங்களைக் கீறி மந்திரங்களை உச்சரித்து மந்திர சக்தியை யந்திரங்களில் நிலைநிறுத்தி சடங்குச் செயற்பாட்டைத் தொடர்வர். இதனால் யந்திரத்திற்கும் மந்திரத்திற்கும் இடையே நெருங்கிய தொடர்புண்டு. யந்திரம் தொடர்பாகக் குறிப்பிடும் சோ. கிருஷ்ணராஜா அவர்கள் மந்திரத்தின் கட்புல வடிவமே யந்திரம் என்பார்.[42] இது மந்திரமும் யந்திரமும் ஒன்றை ஒன்று சார்ந்தன என்பதையே உணர்த்துகிறது.

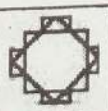
யந்திரங்கள் பூசாரியால் சடங்குச் செயற்பாட்டின் போது கீறி உருவாக்கப்படுகின்றன. எல்லாப் பூசாரிகளும் யந்திரங்களை உருவாக்கும் திறனுடையவர்களல்லர். திறனும், பயிற்சியும், அனுபவமும் உடைய தலைமைப் பூசாரிமாரே இவற்றை வரைந்து உருவாக்குகின்றனர். யந்திரம் வரைவது தொடர்பான நுட்பங்களை மூத்த தலைமுறையினரிடம் இருந்து இளைய தலைமுறையினர் சடங்குச் செயற்பாடுகளின் போது கற்றுக்கொள்கின்றனர்.[43]

யந்திரங்கள் கும்பம் வைத்தல், மடைவைத்தல், தெய்வ சக்தியைக் குறித்த இடத்தில் நிலைநிறுத்தல், கெட்ட பேய்களை வெளியேற்றுதல், வசியம் செய்தல், சூனியம் செய்தல், நோய்களைக் குணப்படுத்தும் கழிப்புச் சடங்குகள் செய்தல், பலி கொடுத்தல் ஆகிய பல்வேறு வேளைகளில் உருவாக்கப்படுகின்றன. யந்திரங்கள் செப்புத் தகடு, சீலைத் துணி, கடதாசி, மணல் தரை போன்றவற்றில் அரிசி மா, மஞ்சள், கமுகம் பூ போன்றவற்றால் வரைந்து உருவாக்கப்படு கின்றன. அதிகமான சந்தர்ப்பங்களில் யந்திரங்களைத் தரையில் கீறியே உருவாக்குகின்றனர். யந்திரங்களை வரைந்து மந்திர சக்தியை அவற்றில் நிலைநிறுத்திச் சடங்குச் செயற்பாட்டின் நோக்கம் நிறை வேறியதும் குறித்த யந்திரத்தைச் சிதைத்து விடுகின்றனர். சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் சடங்குப் பொருட்களைப் போல் யந்திரங்களை நிரந்தரமான பொருட்களில் கீறிப் பாதுகாக்கும் வழக்கம் மிகவும் குறைவாகவே உள்ளது. யந்திரங்களை செப்புத் தகடுகளில் கீறி வீடு, தொழில் நிலையங்கள் போன்றவற்றில் வைத்துப் பாதுகாக்கும்

வழக்கம் கிழக்கிலங்கையில் அரிதாக நிலவுகின்றது. செல்வத்தைப் பெருக்குவது, துஷ்டர்களில் இருந்து பாதுகாத்தல், நோய்கள் அணு காமல் இருத்தல் ஆகியவற்றுக்காக இவ்விதம் வைத்துப் பாதுகாக் கின்றனர்.

கிழக்கிலங்கையில் வரையப்படும் யந்திரங்கள் கோட்டுருவங் களாகவே காணப்படுகின்றன. இந்தியாவிலும் ஏனைய ஆசிய நாடுகள் சிலவற்றிலும் உருவாக்கப்படும் யந்திரங்கள் போல் பல வர்ணங் களின் வெளிப்பாடாக இவை உருவாக்கப்படுவதில்லை (படம் :69).[44] தெய்வ சக்தியை வெளிக்கொணர்வதற்கான மந்திரச் செயற்பாட்டின் போது பயன்படுத்தப்படும் ஊடகமாகவே யந்திரம் கொள்ளப்படு கிறது. இருந்தும் கிழக்கிலங்கையில் உருவாக்கப்படும் யந்திரங்களின் உருவமைப்பொழுங்கிற்கும் இந்தியா போன்ற நாடுகளில் உருவாக் கப்படும் யந்திரங்களின் உருவமைப்பொழுங்கிற்கும் இடையே அவற்றின் படைப்பாக்கக் கூறுகளில் வேறுபாடுகளைக் கண்டு கொள்ள முடியாது. எல்லா யந்திரங்களும் 'கேத்திரகணித உருவரைபு களாக இருக்கும். அரூப வரைபுகளான புள்ளி, நேர்கோடு, முக்கோணம், வட்டம், சதுரம் என்பவற்றின் பொருத்தமான இசைவிணக்கத்துடன் கூடிய சமநிலையை வெளிப்படுத்துவனவாக இருக்கும். மையம் ஒரு புள்ளியாக, அதனைச் சமநிலைப்படுத்தும் வகையில் கிடைவெட் டாகவும், குத்துவெட்டாகவும் முக்கோணங் கள் வரையப்படுவ துடன், நியமரீதியான கணித ஒழுங்கும் பேணப்பட்டிருக்கும்.'[45] இக் கேத்திர கணித உருவரைபுகளினது ஒன்றிணைப்பே யந்திரங்களாக உருப்பெறும்.

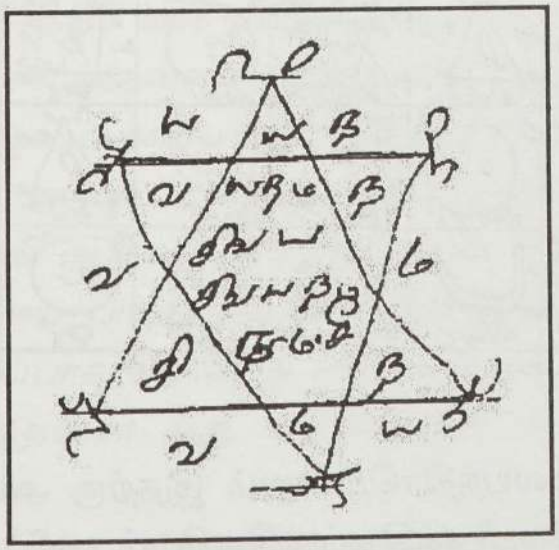
யந்திரங்களில் பயன்படுத்தப்படும் முக்கியமான 30 அரூக் குறியீடுகளையும் அவற்றுக்குரிய அர்த்தங்களையும் Harish Johari என்பவர் Yantra Meditation என்னும் கட்டுரையில் அட்டவணைப் படுத்துகின்றார். அதன் விபரம் வருமாறு:

•	மையம் (மகாபிந்து)		வரையறைக்குட்பட்ட வெளிப்படுத்தல், நிலையானது
	ஆசை என்னும் ஆரைக் கோட்டால் மையத்தை விரிவுபடுத்தல்		வரையறைக்குட்பட்ட வெளிப்படுத்தல், இயக்கம்
	ஆசை, வெப்பம், இயக்கம்		நடுநிலை, நிலையானது
	நிலையாய் இருத்தல், இரண்டு புள்ளிகளுக்கு இடையேயான மிகக்குறுகிய தூரம்		வெளிப்படுத்தல், மேல்நோக்கிய அசைவு நெருப்பு, ஆண்
	நிலையான மையம், இயக்க ஒலி		கீழ்நோக்கிய அசைவு, நீர், பெண்
	மேல்நோக்கிய அசைவு		நடுநிலை, இயக்கம்
	கீழ்நோக்கிய அசைவு		நடுநிலை, நிலையானது
	கூட்டல்		ஐந்து முனையுடைய நட்சத்திரம், பூமி
	கழித்தல்		வலஞ்சுழியான அசைவு, உருவாக்கம்
	பிரித்தல்		இடச்சுழியான அசைவு, அழித்தல்
	பெருக்கல்		ஸ்வஸ்திக்கா, ஓம், கணபதி ஆகியவற்றின் குறியீடு
	வெளிப்படுத்தல், இயக்கம்		ஸ்வஸ்திக்காவில் ஓம்
	நிலையான உலகம்		அண்டம்
	இயக்காற்றல்		பெருக்கம்
	பதனநிலை, நிலையானதற்கும் இயக்கத்திற்கும் இடையேயான சமநிலை		வெளிப்படுத்தல், உற்பத்தி

இங்கு பயன்படுத்தப்படும் வடிவக் குறியீடுகள் யாவும் கிழக்கிலங்கையில் வரையப்படும் யந்திரங்களிலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இருந்தும் அவற்றின் அர்த்தத் தெளிவுடன் இவற்றைப் பயன்படுத்துகின்றார்களா? என்பது சந்தேகத்துக்குரியதே. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் வரையப்படும் யந்திரங்கள் முக்கோணம், ஐங்கோணம், அறுகோணம், எண்கோணம் உடையவையாக உருவாக்கப்படுகின்றன. உருவாக்கப்படும் யந்திரங்களில் இக்கோணங்கள் முக்கியத்துவம் பெறும். இக்கோணங்களை இணைக்கும் சதுரம், வட்டம் ஆகியன இணைந்து யந்திரத்தைப் பூரணப்படுத்துகின்றன.

கிழக்கிலங்கையில் சடங்குகளில் வரையப்படும் யந்திரங்களை விளங்கிக்கொள்வதற்கு யந்திரங்கள் உணர்த்தும் கேத்திரகணித உருவரைபுகளின் குறியீடுகளின் அர்த்தம் பற்றிய தெளிவு அவசியமாகும். இதனை ஒரு உதாரணத்தின் மூலம் விளங்கிக்கொள்வோம். ஆண் - பெண் வசியச் சடங்கின் போது கீழ் குறிப்பிடும் யந்திரத்தைக் கீறி இம்மந்திரத்தை உச்சரிப்பர்.

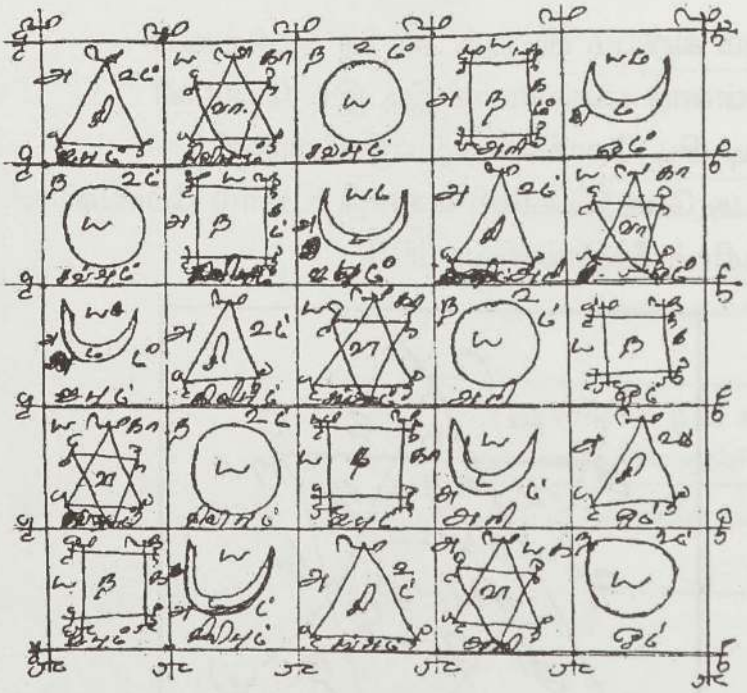
'ஓம் கிறியும் பிடியும் அர கர நமசிவாயா
இன்னார் என்வசமாக இடி இடி மோகினி
பிடி பிடி மோகினி ஏறு ஏறு மோகினி
பேசு பேசு மோகினி உச்சாடு உச்சாடு மோகினி
சீக்கிரம் சீக்கிரம் சிவாயா'[47]



இச்சடங்குச் செயற்பாட்டின் பின்னர் குறித்த ஆணும் பெண்ணும் இணைவார்கள் என்பது நம்பிக்கை. இம்மந்திரச் செயற்பாட்டிற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட மேலேயுள்ள யந்திரத்தில் இரண்டு முக்கோணங்கள்

இணைந்த வண்ணம் கீறப்பட்டுள்ளது. இதில் மேல் நோக்கிய முக்கோணம் ஆணையும் கீழ் நோக்கிய முக்கோணம் பெண்ணையும் குறியீடாக உணர்த்துகிறது. இம்மந்திரச் சடங்குச் செயற்பாட்டில் பயன்படுத்தப்பட்ட யந்திரம் ஆணும் பெண்ணும் இணைந்திருப் பதைக் குறியீடாக உணர்த்துகிறது. யந்திரத்தில் ஆணையும் பெண் ணையும் இணைத்து அவர்கள் இணைவதற்குரிய மந்திரச் சடங்கை மேற்கொள்ளும் போது இருவரும் இயல்பு வாழ்க்கையில் இணை வார்கள் என்பது குறியீடாக யந்திரத்தில் உணர்த்தப்படுகிறது.

இயற்கையின் பகுதிகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் ஒவ்வொரு குறி யீட்டை வழங்கி அவற்றை யந்திரங்களாக அமைத்து அவற்றுக்கு மந்திர சக்தியைக் கொடுத்துத் தமது கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டுவர முயற்சித்ததையே யந்திரங்கள் சுட்டிநிற்கின்றன. கிழக்கிலங்கையில் பயன்படுத்தப்படும் இன்னொரு முக்கிய யந்திரம் கீழே தரப் படுகிறது.



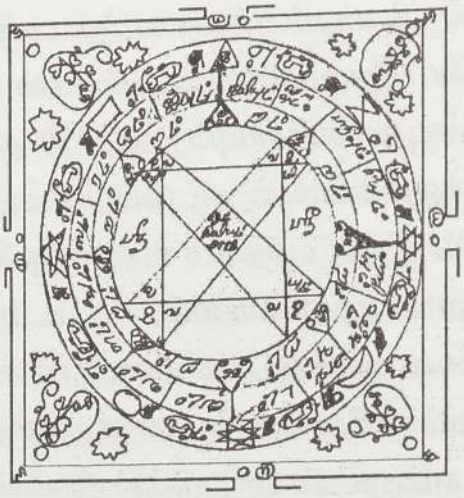
இந்த யந்திரமே மூலயந்திரமென்றும் இதற்கு அட்டமா திக்கு களையும் ஆடவைக்கும் சக்தியுள்ளதெனவும் குறிப்பிடுகின்றனர். இவ்யந்திரத்தின் மூலம் அட்டதிக்கையும் கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டுவர முடியும் எனக் கருதுகின்றனர்.[48] இந்த யந்திரத்தில் இடம்பெற்றிருக்கும் முக்கோணம், அறுகோணம், வட்டம், சதுரம்,

அரைவட்டம் ஆகிய அமைப்புக்களையே பஞ்ச பூதங்களின் குறியீட்டுச் சின்னமாக சே. இராமானுஜம் அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்.[49] யந்திரத்தினுள் பஞ்சபூதங்களையும் அடக்கி கட்டுப்படுத்துவதன் மூலம் அட்டமா திக்குகளையும் கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டுவர முடியும் என்பதையே இந்த யந்திரம் உணர்த்துகின்றது.

யந்திரங்கள் சதுரம், முக்கோணம், வட்டம் ஆகிய உருக்களை உடைய கோடுகளின் ஒழுங்கமைப்பில் உருவாக்கப்பட்டிருந்தாலும் ஒவ்வொரு யந்திரமும் ஏதோவொரு அர்த்தத்தைத் தன்னுள் தாங்கி அர்த்தத் தொடர்பை எம்முடன் ஏற்படுத்தி நிற்கின்றன. யந்திரங்களின் மூலம் வெளிப்படும் அர்த்தத்தை முழுமையாக நாம் புரிந்துகொள்ள வேண்டுமாயின் அவை குறித்து நிற்கும் குறியீட்டர்த்தத்தைப் புரிந்து கொள்ளவேண்டியது முன்நிபந்தனையாகிறது. இதுபோன்றே ஒரு கலைப்படைப்பை ஒரு இரசிகன் இரசனைக்குட்படுத்துவதற்கு கலை நியமங்கள் பற்றிய அறிவுடையவனாக இருக்கவேண்டியது அவசிய மாகிறது. இந்நிலைமை யந்திரங்களை ஒரு கலைப்படைப்பாக நோக்குவதிலுள்ள சாத்தியப்பாடுகளைத் தருகின்றது.

யந்திரங்களின் உருவமைப்பொழுங்கிலிருந்து கலைப்படைப் பொன்றுக்குரிய அடிப்படையான பல அம்சங்களைக் கொண்டமைந் துள்ளதை அவதானிக்கக் கூடியதாக உள்ளது. அடுத்து அதன் உருவ மைப்பிலிருந்து வெளிப்படும் கலைக்கூறுகளை இனங்காண்போம். யந்திரங்கள் கேத்திர கணித உருவரைபுகளாக இருந்தாலும் அவ் வரைபில் சமச்சீர்த் தன்மை, அலங்காரக் கூறுகளின் இணைப்பு, வெளியை முழுமையாகப் பயன்படுத்தல், நியம ஒழுங்கைப் பேணல், அர்த்த வெளிப்பாடுடைய எழுத்துக்களைக் கலைத்துவத்துடன் பயன் படுத்தும் திறன் ஆகியன முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன. இவை கலையாக்கச் செயற்பாட்டிலும் கலைப்படைப்பின் அழகியல் வெளிப் பாட்டை சிறப்பாக கொண்டு வருவதற்கு பேணப்படும் அம்சங் களாகும். இதனை ஒரு யந்திரத்தின் உதவியுடன் புரிந்து கொள்வோம்.

கீழுள்ள இந்த யந்திரத்தின் ஒழுங்கமைப்பில் நடுவே எண் கோண அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. எண்கோணங்களின் முடிவிடங்களை இணைத்து முதலாவது வட்டம் உருவாக்கப் பட்டுள்ளது. அவ்வட்டத்துக்குச் சமாந்தரமாக தொடர்ந்து மூன்று



வட்டமான கோடுகள் வரையப்பட்டு மூன்று வட்டமான பகுதிகள் உருவாக்கப்படுகின்றன. வெளியே உள்ள வட்டத்தின் முடிவுப் பகுதியுடன் தொடர்புபடுத்தி ஒரு சதுரப் பகுதி உருவாக்கப்படுகிறது. சதுரப் பகுதிக்குச் சமாந்தரமாக வெளியே இன்னொரு சதுரப் பகுதி உருவாக்கப்பட்டு அச்சதுரத்தின் நான்கு பக்கங்களின் நடுப் பகுதி யிலும் நான்கு வாயில்கள் உருவாக்கப்படுகின்றன. இவ்வரைபுகளின் மூலம் யந்திரத்தின் அடிப்படையான தோற்ற வெளிப்பாட்டை உருவாக்குகின்றனர்.

அடுத்த கட்டமாக இத்தோற்ற வெளிப்பாட்டினுள் எழுத்துக்கள், கேத்திர கணித உருவரைபுகள், அலங்காரக் கூறுகள் உருவாக்கப் பட்டுள்ளன. இதனை வெற்றுருவாக வரையப்பட்ட பகுதியை அழகுபடுத்துவதற்காக மேற்கொள்ளும் அலங்காரச் செயற்பாடாகக் கருதலாம். வட்டத்தினுள் சமாந்தரமான முறையில் எட்டு இடங் களில் முதலாவது வட்டத்தையும் இரண்டாவது வட்டத்தையும் இணைத்து 'ஓம்' என்பது உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. 'ஓம்'க்கு இடையில் 'றம்' என்பது எட்டு இடங்களில் முதலாவது வட்டத்தில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இரண்டாவது வட்டம் சமமான பதினாறு பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு இந்த யந்திரத்திற்குரிய மந்திர எழுத் துக்கள் சமமான முறையில் நான்கு பகுதிகளாகப் பிரித்து எழுதப் பட்டுள்ளன. மூன்றாவது வட்டத்தினுள் கேத்திர கணித உருவரைபு களும் ஓம் என்பதும் மாறி மாறி எழுதப்பட்டுள்ளன. இங்கு எட்டு கேத்திர கணித வடிவங்களும் எட்டு ஓம் என்பதும் இடம்பெற்றுள்ளன. முடிவாக யந்திரத்தின் நான்கு மூலையிலும் நான்கு ஓம் என்னும்

அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டு அவற்றின் இரு கரையிலும் இரு தாமரைப் பூ போன்ற எட்டு அலங்கார வடிவங்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

கீழ் குறிப்பிடும் 'விநாயகர் உபாஸனா எந்திரம்' என அழைக்கப்படும் இன்னொரு யந்திரத்தில் வளைவான கோடுகள் பெரிய வளைவாகவும் சிறிய வளைவாகவும் அலங்காரத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவை யந்திரத்தை அழகுபடுத்தும் நோக்கிலேயே இடம்பெற்றுள்ளன என்றே குறிப்பிட வேண்டும். இதனை விட யந்திரத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ள சூலத்தின் நீளமான பகுதி கோடுகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளதும் குறிப்பிடத்தக்கது.



யந்திரங்களின் உருவாக்கச் செயற்றொடரையும் உருவமைப்பையும் அவதானிக்கும் போது ஒரு ஓவியக் கலைஞன் தான் வரையும் ஓவியத்தை அழகியல் வெளிப்பாடுடையதாக உருவாக்குவதற்கு எடுக்கும் முயற்சிக்குச் சமாந்தரமான முயற்சிகள் எடுக்கப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். ஓவியத்தின் அழகியல் அடிப்படைகள் பற்றிப் பேசும் அரிஸ்ரோட்டில்,

> வெள்ளையும் கறுப்புமாகிய வெறும் கோடுகளால் மட்டும் முறைப்படி தீட்டப்பெற்ற ஓர் ஓவியம் தரும் அழகின்பத்தை, கலை அழகு இன்றி வரையப்பெற்ற வர்ணக்கோலம் தரவியலாது. அதாவது வெறும் வர்ணக் கலவை மட்டுமே ஓவியத்திற்கு சிறப்பினை அளிக்காது. அவ்வர்ணங்களின் கூட்டமைப்பில் ஒரு ஒழுங்கும் கலைமுறையும் கூடியிருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் ஓவியம் சிறக்கும்[50]

> உயிருள்ள ஒரு வடிவமோ அல்லது உறுப்புக்களால் ஆகிய ஒரு பொருளோ அழகாக இருக்க வேண்டுமானால் அதன் உறுப்புக்கள் ஒரு ஒழுங்குடன் அமைந்திருப்பதோடு தக்க அளவினதாகவும் அமையவேண்டும். அழகு ஒரு பொருளின் தக்க அளவிலும் அமைப்பிலுந்தான் வெளிப்படும். அளவும் அமைப்புமே அழகின் அடிப்படை என்பதை அறிக[51]

என்னும் கருத்துக்களைத் தெரிவிக்கின்றார். இங்கு அளவுப் பொருத்தம், நேர்த்தியான வடிவமைப்பு, ஒழுங்கு முறை, கலையாக்க முறைக் குரிய பண்புகளின் சேர்க்கை ஆகியன ஒரு கலைப்படைப்பின் கலையடையாளத்தைத் தீர்மானிப்பதில் முக்கியமானவை என்பதை அரிஸ்ரோட்டில் விளக்குகின்றார். இவ்வடிப்படைகள் யந்திரங்களின் கலையாக்கத்திலும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன எனலாம். யந்திரங் களின் ஒழுங்கமைப்பில் நியமங்களை ஒழுங்காகப் பேணல், உருவங் களுக்கிடையே சமச்சீர்த் தன்மையைப் பேணல், அலங்காரத்திற்காக தாமரைப் பூ, கோடுகள் போன்ற அமைப்புகளை உருவாக்குதல், ஓம் அமைப்பு, சூலம் போன்றவற்றை இயல்பு நிலைக்கு மாறாக அலங்காரம் உடையதாக அமைத்தல், யந்திரத்தில் இடம்பெறும் மந்திர உச்சரிப்பான எழுத்துக்களை அழகியல் ஒழுங்கைப் பேணும் விதத்தில் உருவாக்குதல் ஆகிய விடயங்களில் முழுக்கவனம் செலுத் தப்பட்டுள்ளது. அரிஸ்ரோட்டில் கலைத்துவம் உடைய படைப்பை உருவாக்குவதற்கு அடிப்படையானவை எனக் கருதிய விடங்களை யந்திர உருவாக்கக் குழுவினரும் கடைப்பிடித்து உருவாக்கியதையே இது உணர்த்துகிறது.

அரிஸ்ரோட்டில் கூறிய இவ்விடயங்களை இந்திய மரபில் ஓவிய உருவாக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடும் ஷடங்கக் கொள்கை தெளிவாக வரையறுக்கின்றது. ஷடங்கக் கொள்கை பிரமாணம் (அளவுப் பொருத்தம் உடையதாக கலைப்படைப்பை உருவாக்குவதற்கான விதிகளைக் கூறுவது), ரூபபேதம் (கலைப்படைப்பின் அமைப்புப் பற்றியது), பாவம் (உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டை ஏற்றியுருவாக்குவ தற்கான விதிகளை விதந்துரைப்பது), லாவண்ய யோஜனம் (கலைப் படைப்பை அழகுபடுத்தும் அலங்காரக் கூறுகள் பற்றி விபரிப்பது), சாதிருச்சியம் (கலைப்படைப்புக்கும் படைக்கப்படும் பொருளுக்கும் இடையேயான ஒத்த தன்மையை சுட்டிநிற்பது), வர்ணிகா பங்கம்

(கலைப்படைப்பை உருவாக்குவதற்கான உத்திமுறைகளை விதந்துரைப்பது)[52] ஆகிய ஆறு பகுதிகளாகக் கலைப்படைப்பை உருவாக்குவதற்கான விதிகளை முன்மொழிகிறது.

யந்திரங்களை உருவாக்கும் குழுவினர் பிரமாண விதிகளை முழுமையாகக் கடைப்பிடித்தே கோடுகளை வரைகின்றனர். சமச்சீர்த் தன்மை, யந்திரக் குறிகளிடையே இடைவெளியை சரியாக வழங்குதல் ஆகியவற்றுக்கு பிரமாணத்தின் பங்களிப்பு இவர்களுக்குத் தேவையாகவுள்ளது. ரூபபேதம் பற்றிய அறிவு யந்திரத்தின் அமைப்பில் எதுவித மாற்றமும் இன்றி வரைவதற்கு உதவுகிறது. யந்திரத்தில் இடம்பெறும் தாமரைப்பூ, வளைவான கோடுகள் போன்றன அலங்கார வடிவங்களில் அடங்கும். வர்ணிகா பங்கம் பற்றிய அறிவு யந்திரத்தை வரைவதற்கான உத்தியுடன் தொடர்புடையது. எல்லோராலும் யந்திரங்களை வரைய முடியாது இருப்பதும் யந்திரத்தை வரைவதற்கான திறன் உடையவர்களாலேயே வரையக்கூடியதாக இருப்பதும் வர்ணிகா பங்கம் பெறும் முக்கியத்துவத்தையே காட்டுகிறது. பாவம் பிரதிமைகளுக்கே பொருத்தமுடையதாக உள்ளது. பிரதிமையின் உணர்ச்சி வெளிப்பட வரையும் திறனைப் பற்றியதாக இது உள்ளது. யந்திரங்களுடன் அதைப் பொருத்திப்பார்க்க முடியாது.

கிழக்கிலங்கைக் கோயில் சடங்குகளில் சமயத் தேவைக்காக வரையப்பட்ட யந்திரங்கள் ஓவியக்கலைக்குரிய பல அடிப்படையான கூறுகளை உள்ளடக்கியுள்ளதை யந்திரங்கள் பற்றிய இவ்வாய்வுப் பகுதி வெளிப்படுத்திநிற்கின்றது. சமகால கலைச் செயற்பாட்டாளர்களிடம் யந்திரங்களின் பயன்பாடு தொடர்பாக சோ.கிருஷ்ணராஜா அவர்கள் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார். 'இயற்கை, மனிதவாழ்க்கை என்பவற்றின் மிகச் சிக்கலான அமைப்பை வெளிக்கொண்டுவருவதற்கு இன்றைய நவீன ஓவியர்கள் பயன்படுத்தும் அரூப வரைமுறைகள் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னதாகவே தந்திரக் கலைஞர்களால் பயன்பட்டதென்பதை இக்கண்டுபிடிப்புக்கள் வெளிக்கொண்டு வருகின்றன. அண்டவியல் அட்டவணை, புருஷசக்கரம், ஹஸ்த சக்கரம் மற்றும் எண்ணிறந்த யந்திரங்கள் என்பவற்றை இதற்கு உதாரணமாகத் தரலாம். யந்திரங்கள், மண்டலங்கள், அவற்றின் வடிவமைப்பு, அவற்றில் பயன்படும் வர்ணக் கலப்புக்கள் என்பவற்றை ஒத்ததாகவே தற்கால ஓவியங்களும் காணப்படுகின்றன.'[53] நவீன

ஓவியத்தில் யந்திரத்தின் மூலக்கூறுகளின் பயன்பாடு இடம்பெற்றிருந் தாலும் சிறப்பாக 20ம் நூற்றாண்டில் தோற்றம் பெற்ற நவீன ஓவியக் கொள்கைகளில் ஒன்றான கியூபிசத்தில் யந்திரக் குறிகளின் பயன் பாட்டைச் சிறப்பாகக் காணலாம். கியூபிசம் கேத்திரகணித ஒழுங்கு முறைகளைக் கடைப்பிடித்து ஓவியங்களை வரையும் முறைமைக்கு முக்கியத்துவம் அளித்த ஒரு ஓவியக் கொள்கையாக விளங்குகிறது.[54] இதனைவிடத் தமிழ்நாட்டில் உள்ள பிரபல்யமான ஓவியர்களில் ஒருவரான ஆதிமூலம் அவர்கள் கோடுகளைப் பயன்படுத்தி ஓவியங்களை உருவாக்குவதில் கூடுதல் கவனம் செலுத்துவதுடன், அவரின் ஓவியங்களில் கியூபிசத்தின் தாக்கம் இருப்பதையும் அவரின் ஓவியங்களை இரசனைக்குட்படுத்தும் ஒருவர் இலகுவாகப் புரிந்து கொள்ளலாம்.[55] கியூபிச பாணியில் ஓவியக்கலைஞர்கள் யந்திரத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள கேத்திரகணித உருவரைபுகளுக்கு முக்கியத் துவமளித்து ஓவியத்தை உருவாக்க, அக்கியூபிச பாணியை நவீன ஓவியர்கள் நவீன ஓவியப்பாணியாக உள்வாங்கும் நிலையை இங்கு கண்டுகொள்ளக் கூடியதாகவுள்ளது.

கலைப்படைப்புருவாக்கம் போன்று யந்திரங்களின் உருவாக் கமும் அதனை உருவாக்கும் திறனுடைய குறித்த ஒரு பிரிவினரால் வரைந்து உருவாக்கப்படுகின்றது. இந்த யந்திரங்களின் உருவாக்கச் செயற்றொடர், அலங்கார முறை ஆகியவற்றை நோக்கும் போது அவை கலைப்படைப்பொன்றுக்குரிய அடிப்படைகளைக் கொண்ட மைந்துள்ளன என்றே குறிப்பிடவேண்டியுள்ளது.

7. சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களின் கலைத்துவம்

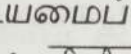
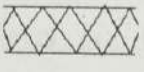
சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களை ஆயுதங்கள், வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய தொல்பொருட்கள், இசைக்கருவிகள், பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் கொடி, அரவான் உருவம், முகக்களை, யந்திரம் எனப் பகுத்து நோக்கினோம். சடங்கில் பயன் படுத்தப்படும் இப்பொருட்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு கிழக்கிலங்கைச் சமூகத்தின் ஆரம்பகாலக் கலை வெளிப்படுத்துகை தொடர்பான மூலங்களை இனங்காணக் கூடியதாக உள்ளது.

ஆனந்தக் குமாரசுவாமி அவர்களின் Mediaeval Sinhalese Art என்னும் நூல் சிங்கள சமூத்தின் பாரம்பரிய கலை வெளிப்படுத்துகை பற்றிய பதிவாக அமைகிறது. இதில் புராதன கலைப் பொருட் களையும், சிங்கள சமூகத்தில் சடங்குத் தேவைக்காகவும் வாழ்வியல் தேவைக்காகவும் பயன்படுத்தப்பட்ட பொருட்களையும் அடிப்படை யாகக் கொண்டு சிங்கள சமூகத்திக் கட்டிட, சிற்ப, ஓவிய, அலங்காரக் கலைகளுக்குரிய மூலங்களை அடையாளப்படுத்துகிறார்.

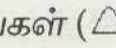
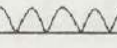
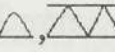
சிங்கள சமூகத்தின் பாரம்பரிய கலை வெளிப்படுத்துகை தொடர் பாக ஆனந்தக் குமாரசுவாமி அவர்கள் மேற்கொண்ட ஆய்வுக்குச் சமாந்தரமானதாக கிழக்கிலங்கைச் சடங்கில் பயன்படுத்தப்பட்ட பொருட்கள் தொடர்பான இவ்வாய்வு அமைகின்றதெனலாம்.

யந்திரங்கள், பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் வரையப்படும் கொடி ஆகியனவற்றைத் தவிர்த்து கிழக்கிலங்கைச் சமூகத்தின் பாரம்பரிய ஓவிய வெளிப்படுத்துகை தொடர்பான தேடலை மேற்கொள்ளுமிடத்து எந்தவிதமான ஓவியச் சான்று களையும் பெறமுடியாதுள்ளது. வரைதல் கலை (ஓவியம்) சடங்கு சார்ந்த ஒரு செயற்பாடாக பேணப்பட்டு வந்ததே இதற்கான காரணமாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் அடிப்படையானதொன்றாக மந்திரம் விளங்க, மந்திரத்தின் கட்புல வெளிப்பாட்டிற்குரியதொரு வடிவமாக யந்திரங்களைப் பேணிப் பாதுகாத்து வருகின்றனர். யந்திரங்கள் மந்திரத்தின் தன்மைக்கேற்ப வேறுபட்ட வடிவங்களைக் கொண்டனவாக விளங்குகின்றன. இதனால் ஒவ்வொரு யந்திரமும் பல்வேறுபட்ட கருத்துக்களைத் தாங்கி ஓவியக்கலை போன்று கருத்துப் புலப்பாட்டிற்குரியதொரு சாதனமாக செயற்பட்டு வருகின்றன. இவை கோடுகளையே வரைதல் முறையாகக் கொண்டுள்ளதுடன் ஓவியக் கலைக்குரிய பல்வேறு பண்புக் கூறுகளை உள்ளடக்கியுள்ளமை யந்திரங்களின் சிறப்பாகும். இதே தன்மையைப் பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிற் கொடியிலும் காணலாம். இந்நிலையில் கோட்டோவிய மரபொன்று இவற்றின் மூலம் தொடரப்பட்டு வந்துள்ளதென்றே குறிப்பிட வேண்டும். சடங்குடன் தொடர்புடையதாக இவற்றின் இருப்பு அமைந்தாலும் கிழக்கிலங்கைச் சமூகத்தின் ஓவிய வெளிப்பாட்டுக் கான தொடக்க மூலமாக இவற்றையே கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

நிகழ்கலையில் பாத்திரங்களுக்கும் நிகழ்த்துகை செய்யும் இடத் திற்குமான அலங்காரம் நிகழ்த்துகையின் கலைத்துவத்தை வெளிப் படுத்துவதற்கு அடிப்படையானதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இதனால் நிகழ்கலையில் அலங்காரம் ஒரு தனித்துறையாக வளர்ச்சியடைந் துள்ளது. நிகழ்த்துகை சாராக் கலைகளிலும் அலங்காரம் அக்கலை களின் கலையழகை மேம்படுத்துவதற்கு அடிப்படையானதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. அலங்காரக்கலை நிகழ்த்துகை சாராக் கலைகளான கட்டிட, சிற்ப, ஓவியக் கலைகளுடன் இணைந்ததொன்றாகவே வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. படைப்பாளிகளின் அழகியல் உணர்வின் காரணமாக கட்டிட, சிற்ப, ஓவியக் கலைகளிலும் மக்கள் அன்றாட வாழ்வில் பயன்படுத்தும் பொருட்களிலும் அவற்றின் கலையழகை மேம்படுத்துவதை நோக்காகக் கொண்டு அலங்காரக் கூறுகளை இணைத்து உருவாக்கும் வழக்கம் உள்ளது. அலங்காரக் கலை தொடர்பாகக் கருத்துத் தெரிவிக்கும் நந்தலால் போஸ் அவர்கள் நகைகள், ரத்தினக் கம்பளங்கள், ஆடைகளில் செய்யும் வர்ண நூல் வேலைகள், கோலம், அலங்காரப்படுத்திய கையெழுத்துப் பிரதிகள் முதலியவற்றில் அலங்காரச் சித்திரத்தைக் காணலாம் எனக் குறிப்பிடு கின்றார்.[56] இந்நிலையில் அலங்காரத்தை பல்வேறு கலைகளினதும் பொருட்களினதும் அழகை மெருகுபடுத்துவதற்குப் படைப்பாளி களால் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் ஒன்றாகவே கொள்ளவேண்டி யுள்ளது.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் யந்திரம், முகக்களை, ஆயுதங்கள், இசைக்கருவிகள், வழிபாட்டுக்குப் பயன் படுத்தப்படும் தொல்பொருட்கள் போன்ற யாவற்றிலும் அலங்காரக் கலை நுட்பத்தைக் கண்டுகொள்ளக் கூடியதாக உள்ளது. சடங்குப் பொருட்களில் பயன்படுத்தப்படும் முக்கோணம், நாற்கோணம், அறுகோணம், எண்கோணம், வட்டம், ஓம் எழுத்தமைப்பு, பூ அலங்காரம், அரச இலை அமைப்பு, படர்கொடியமைப்பு,  என்னும் அமைப்புடைய வளைவான கோடுகள், என்னும் அமைப்புடைய கோடுகள்,  என்னும் அமைப்புடைய கோடு கள் யாவும் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களால் பயன்படுத்தப்படும் அலங்காரக் கூறுகளாகவே கொள்ளப்படத்தக்கன. அலங்காரத்தில்

அவர்கள் மிகுந்த ஆர்வமாக விளங்கியதை சடங்குப் பொருட்களின் உருவாக்கம் பற்றிய அவர்களின் விபரிப்புக்களின் மூலம் விளங்கிக் கொள்ளமுடிந்தது. இது கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் தாம் உருவாக்கும் பொருட்களை அழகிய தோற்றமுடையதாக உருவாக்குவதில் காட்டிய ஆர்வத்தையே காட்டுகின்றது.

அலங்காரம் கலைச் செயற்பாட்டில் பெறும் முக்கியத்துவம் காரணமாகவே ஆனந்தக் குமாரசுவாமி Mediaeval Sinhalese Art என்னும் நூலில் சிங்கள கலைப்பாரம்பரியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் அலங்கார வடிவங்கள் பற்றி ஒரு தனி அத்தியாயத்தில் விளக்குகின்றார்.[57] ஆனந்தக் குமாரசுவாமி அவர்களால் குறிப்பிடப்படும் அலங்கார வடிவங்களில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களால் பயன்படுத்தப்படும் அரச இலை அலங்காரம், பூ அலங்காரம், படர்கொடியமைப்பு, சடங்குப் பொருட்களில் பயன்படுத்தப்படும் வெளிக்குவிவான புடைப்பலங்காரம், பல்வேறு வடிவினதான கோட்டு அலங்காரங்கள் ( ,  , ) ஆகியனவும் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளன. இது அலங்காரக் கலைச் செயற்பாட்டில் சிங்கள சமூகத்திற்கும் தமிழ் சமூகத்திற்குமிடையே காணப்படும் ஊடாட்டத்தையே காட்டுகின்றது.

சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களிடம் சிற்பக் கலை வளர்ச்சியடைந் தமைக்கான சான்றுகள் குறைவாகவே உள்ளன. சிற்பம் தொடர்பாக கிடைக்கக்கூடிய சான்றாக பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் பச்சைக் களிமண்ணில் செய்யப்பட்ட அரவான் உருவமே விளங்குகின்றது. இதனை விட மஞ்சள், சாணம் போன்றவற்றால் தமது வேண்டுதலுக்குரிய தெய்வங்களின் உருவங்களை உருவாக்கி வழிபடும் வழக்கம் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களிடம் உள்ளது. அவை தெய்வத்தின் அடையாளமாகக் கொள்ளப்படுகின்றனவே தவிர அவற்றில் சிற்பக்கலைக்குரிய பண்புகளை அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடியாது. சடங்கு வழிபாட்டாளர்களிடம் தமது வேண்டுதலுக்குரிய தெய்வங்களைச் சிற்பமாக செய்து வழிபடும் வழக்கம் இல்லாமை சடங்குடன் இணைந்ததாகச் சிற்பக்கலை வளர்ச்சியடையாமைக்கு ஒரு காரணமாக அமையலாம்.

சடங்கிற்காக உருவாக்கப்படும் பொருட்கள் யாவும் குறித்த பொருட்களை உருவாக்குவதில் திறன் உடையவர்களினாலேயே

உருவாக்கப்படுகின்றன. இரும்பினால் உருவாக்கப்படும் கத்தி, வாள், கோடரி, சூலம், வேல் போன்ற பொருட்கள் கம்மாளர்களினால் உருவாக்கப்படுகின்றன. மரத்தால் உருவாக்கப்படும் பொல், கதாயுதம் போன்ற பொருட்கள் தச்சர்களினாலும் இவற்றை உருவாக்குவதில் தேர்ச்சியுடைய குறித்த கோயில்களுடன் தொடர்புடையவர்களாலும் உருவாக்கப்படுகின்றன. யந்திரங்கள் பூசாரியாலும் மந்திரவாதி களாலும் உருவாக்கப்படுகின்றன. சடங்கு நடைபெறும் போது தேவைக்கேற்ப இவற்றை உருவாக்குவர். திரௌபதியம்மன் கோயில் கொடி, அரவான் உருவம் ஆகிய இரண்டையும் குறித்த கோயிலுடன் தொடர்புடைய ஒருவர் உருவாக்கி வருகின்றார். இதனை வரைவ தற்கான உரிமை தந்தை வழியாகப் பரிமாறப்பட்டு வருகின்றது. கொட்டு, உடுக்கு ஆகிய வாத்தியங்கள் சடங்குச் செயற்பாட்டுடன் தொடர்புடைய இவற்றைச் செய்வதில் தேர்ச்சியுடைய சிலரால் உருவாக்கப்படுகின்றன. பறை பறையடித்தலைத் தொழிலாகக் கொண்ட பறையர் சமூகத்தினராலேயே உருவாக்கப்படுகிறது.

சடங்கு வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய பொருட்களை உரு வாக்குபவர்களை சடங்குச் செயற்பாடுகளுடன் தொடர்புடைய சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள், சடங்குச் செயற்பாடுகளுடன் தொடர் பற்றவர்கள் என இரு வகையாகப் பகுத்து நோக்கலாம். யந்திரம், அரவான் உருவம், கொடி, கொட்டு, உடுக்கு, பொல், சாட்டைக்கயிறு ஆகிய பொருட்களைச் செய்பவர்கள் சடங்குச் செயற்பாட்டுடன் தொடர்புடையவர்களாக விளங்குகின்றனர். ஏனைய பொருட்களைச் செய்யும் கம்மாளர், தச்சர்கள், தட்டார் (ஆச்சாரிமார்), பறையர் ஆகியோர் குறித்த சடங்குச் சமூகங்களுடன் தொடர்பற்றவர்களாகவே விளங்குகின்றனர். சடங்குச் செயற்பாட்டுடன் தொடர்பற்றவர்களாக விளங்கிய போதும் சடங்குத் தேவைக்காக இப்பொருட்களை உருவாக்குவதில் இச்சமூகங்களைச் சேர்ந்தவர்களுக்கு வழிவழி வந்த உரிமையுள்ளது. பாரம்பரியமாக தந்தைவழியாக இப்பொருட்களை உருவாக்கும் உரிமை கைமாறப்பட்டு வருகின்றது. இப்பொருட்களை உருவாக்கும் உரிமையை விட்டுக்கொடுக்காது சடங்குத் தேவைக்காக பொருட்களை உருவாக்கிக் கொடுப்பதைத் தமக்குரிய கௌரவமாகக் கருதுகின்றனர்.[58] இதனால் சடங்குப் பொருட்களின் உருவாக்கச் செயற்பாடு பாரம்பரியத் தொடர்ச்சி, இரகசியம் பேணுதல் ஆகிய

விடயங்களினூடாகத் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கின்றது. தெய்வம் சார்ந்த விடயங்களைப் பராதீனப்படுத்தக் கூடாது என்பதே இதற்கான அடிப்படையாகும். பராதீனப்படுத்தினால் தமது வழிபாட்டின் தூய்மை கெட்டுவிடும் எனக் கருதுகின்றனர். இச்சிந்தனை முறை பாரம்பரிய இந்தியக் கலைஞர்களிடம் ஆழமாக வேரூன்றியுள்ளது. இந்திய சிற்ப உருவாக்கம் தொடர்பாக வை.கணபதி ஸ்தபதி அவர்கள் 'சிற்பக்கலை தொன்றுதொட்டு தந்தை மகனுக்கும் பின் அவன் தன்மகனுக்குமாக வழிவழியாக கற்பிக்கப்பட்டு பயின்றுவரப்பெற்ற கலை. தந்தையின் கலைக்கூடமே மகனின் கலை பயிலும் சாலை'[59] எனக் கூறும் கருத்துக்கள் இங்கு தொடர்புபடுத்தி நோக்கத்தக்கன.

சடங்குப் பொருட்கள் நுண்கலைகளான சிற்ப, படிம, ஓவிய, அலங்காரக் கலைகளுக்குரிய கூறுகளைக் கொண்டமைந்துள்ள தையும், அவற்றை உருவாக்கும் திறனுடைய குழுவினரால் அவற்றின் உருவாக்கச் செயற்பாடு முன்னெடுக்கப்படுவதையும் கண்டுகொள்ள முடிகிறது. இவை சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களின் ஊடாகச் கலைமரபொன்று பேணப்படுவதையே காட்டுகிறது எனலாம். கலையாக அன்றிப் பக்தி சார்ந்த செயற்பாடாக முன்னெடுக்கப்படுவதால் அவற்றை நாம் சடங்குப் பொருட்கள் என்கின்றோம்.

8. சடங்கு வழிபாட்டிடத்தின் அமைப்பு

கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு வழிபாடு ஆண்டுக்கு ஒரு தடவை நடை பெறுவதால் நிரந்தரமான கோயில்கள் அமைத்து வழிபடும் வழக்கம் சடங்கு வழிபாட்டாளர்களிடம் இருக்கவில்லை. ஆரம்ப காலங்களில் ஒரு திறந்த வெளியில் பெரிய மரங்களின் நிழலில் பலரும் ஒன்றுகூடி வழிபடும் நிலையே நிலவியது. குறித்த மரம் பல்வேறு தெய்வாம்சங் களையும் கொண்டமைந்திருந்ததாகக் கொள்ளப்பட்டது.[60] பிற்பட்ட காலங்களில் மக்கள் வாழ்விடங்களிலும், தொழில் செய்யும் இடங்களிலும் தமது குலதெய்வத்திற்குத் தற்காலிகமான பந்தல் அமைப்பை உருவாக்கி அதில் தமது வழிபாட்டுப் பொருட்களை வைத்து வழிபட்டனர். இதனால் சடங்கு வழிபாட்டிடத்தைப் 'பந்தல்' என்று அழைப்பர். 'பேயாடிப் பந்தல் பிரித்தல்' என்னும் சொல்லாடல்

மரபு கிழக்கிலங்கையில் வழக்கிலுள்ளது. இச்சொல்லாடல் சடங்கு வழிபாட்டிற்காக உருவாக்கப்படும் கட்டுமானம் நிரந்தரமானதல்ல என்பதையும் அது சடங்கு வழிபாடு முடிவடைந்ததும் கைவிடப் படுகிறது அல்லது பிரிக்கப்படுகிறது என்பதையும் புலப்படுத்தி நிற்கின்றது.

இப்பந்தல் அமைப்பு இயற்கைச் சூழலில் கிடைக்கக் கூடிய மரம், இலைகுழை, தென்னங் குருத்தோலை, தென்னோலை, துணி ஆகியவற்றைக் கொண்டே உருவாக்கப்படுகிறது. சடங்கு வழி பாட்டிற்காக உருவாக்கப்படும் பந்தல்களை அவற்றின் மேற்கூரை அமைப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு பெட்டிப் பந்தல், முக்கோணப் பந்தல், வட்டப் பந்தல், சாய்வுப் பந்தல் என நான்கு வகையாகப் பகுத்து நோக்கலாம்.

பந்தல் அமைத்தலின் முதல் நிலையில் பந்தல் அமைப்பதற்குரிய இடத்தின் நான்கு மூலையிலும் நான்கு கம்புகள் நடப்படும். நடப் பட்ட நான்கு கம்புகளையும் இணைத்து கம்புகளால் கட்டப்படும். இது நில மட்டத்தில் இருந்து சுமார் 3 1/2 - 4 அடி உயரத்தில் கட்டப் படும். அதற்கு மேல் தடிகளைப் பரப்பி தட்டையான பகுதியாக உருவாக்குவர். தட்டையாக உருவாக்கப்பட்ட பகுதிக்கு மேல் நீட்டிக் கொண்டு நிற்கும் கம்புகளை இணைத்து கூரைப்பகுதி உருவாக்கப் படும்.

சாய்வுப் பந்தல்களுக்கு நடப்பட்ட நான்கு தடிகளிலும் முன்பக்கம் நடப்படும் கம்புகளை விடப் பின்பக்கம் நடப்படும் கம்புகள் உயரம் குறைவானதாக இருக்கும். இந்நான்கு கம்புகளையும் இணைத்து கம்புகளால் கட்டும் போது சாய்வுக் கூரை உருவாக்கப்படும் (படம். 86). இவ்வாறு உருவாக்கப்பட்ட அமைப்பில் முன்பகுதியை மாத்திரம் பார்ப்போர்க்குத் தெரியும்படி விட்டு ஏனைய மூன்று பகுதிகளையும் இலைகுழை போன்ற பொருட்களால் மறைத்துப் பந்தலைப் பூர்த்தி செய்வர்.

முக்கோணப் பந்தலுக்கு நான்கு கம்புகளே நடப்படும். சாய்வுப் பந்தலுக்குக் கூறியது போன்றே நடப்பட்ட நான்கு கம்புகளிலும் 3 1/2 - 4 அடி உயரத்தில் தட்டையான பகுதி உருவாக்கப்படும். கூரை அமைப்பை உருவாக்கும் போது நடப்பட்ட கம்புகளில் முன் உள்ள இரண்டு கம்புகளையும், பின் உள்ள இரண்டு கம்புகளையும்

இணைத்து கூரான அமைப்புடையதாக உருவாக்குவர். இதன் முகப்புத் தோற்றம் பார்ப்பதற்கு முக்கோண அமைப்புடையதாகத் தோன்றும் (படம். 87).

வட்டப் பந்தல் அமைக்கும் போது பந்தலின் முகப்புத் தோற்றத்தை வட்டமாக உருவாக்குவர். வட்டமான தோற்றத்தைப் பந்தலின் இரு ஓரங்களிலும் இருந்து கம்புகளை வளைத்து வட்டமாகக் கட்டுவதன் மூலம் உருவாக்குவர். இதற்கு வளைந்து கொடுக்கும் இயல்புடைய கம்புகள் பயன்படுத்தப்படும்.

பெட்டிப் பந்தலின் கூரைப்பகுதி தட்டையாக உருவாக்கப் பட்டிருக்கும். சாய்வுப் பந்தலில் முன்பக்கம் உயரமாகவும் பின்பக்கம் பதிவாகவும் இருக்க இங்கு எல்லாப் பக்கங்களும் சமமான உயரம் உடையதாகக் காணப்படும்.

இப்பந்தல் அமைப்புகளைத் தவிர சில இடங்களில் தாய்ப்பந்தல் உருவாக்கும் போது தட்டையான அமைப்பை மாத்திரம் நடுவில் உருவாக்கி, அதனைச் சுற்றி சதுரமான அமைப்புடையதாகக் கம்புகள் நட்டு துணியாலும், இலைகுழைகளாலும் மறைத்துக் கட்டுவர் (படம். 88). தாய்ப்பந்தலிலேயே சடங்குக்குரிய பொருட்கள் யாவும் வைக்கப்பட்டிருப்பதால் அதனைப் பெரிதாக உருவாக்க வேண்டும் என்பதற்காகத் தட்டையான அமைப்பை மாத்திரம் உருவாக்கி அதனைச் சூழ தமது தேவைக்கேற்றாற்போல் கூரை அமைப்பை உருவாக்குகின்றனர்.

பந்தல்களில் உருவாக்கப்பட்ட தட்டையான அமைப்பிலேயே கும்பம், மடை, தெய்வத்தின் அடையாளப் பொருட்கள், ஆயுதங்கள் போன்றவற்றையும் வைத்து வழிபாடு மேற்கொள்வர்.

அநேகமான இடங்களில் வழிபாட்டிற்காக அமைக்கப்படும் பந்தல்கள் வழிபாடு முடிந்ததும் பிரிக்கப்படுகின்றன. மீண்டும் அடுத்த வருடச் சடங்கின் போதே அமைக்கப்படுகின்றன.

சடங்குக் கோயிலில் பந்தல் அமைப்பதில் ஒரு ஒழுங்குமுறை பின்பற்றப்படும். எத்தெய்வத்தின் பெயரால் வழிபாடு மேற்கொள்ளப் படுகிறதோ அத்தெய்வத்திற்கான பந்தல் பெரியதாய் அமைக்கப்படும். ஏனைய தெய்வங்களுக்கான பந்தல்கள் தாய்ப்பந்தலை விட சிறியதாக அமைக்கப்படும். புன்னச்சோலை காளி கோயிலில் காளிக்குரிய பந்தல் நடுவே அமைந்திருக்க ஏனைய தெய்வங்களான அக்கினிக்

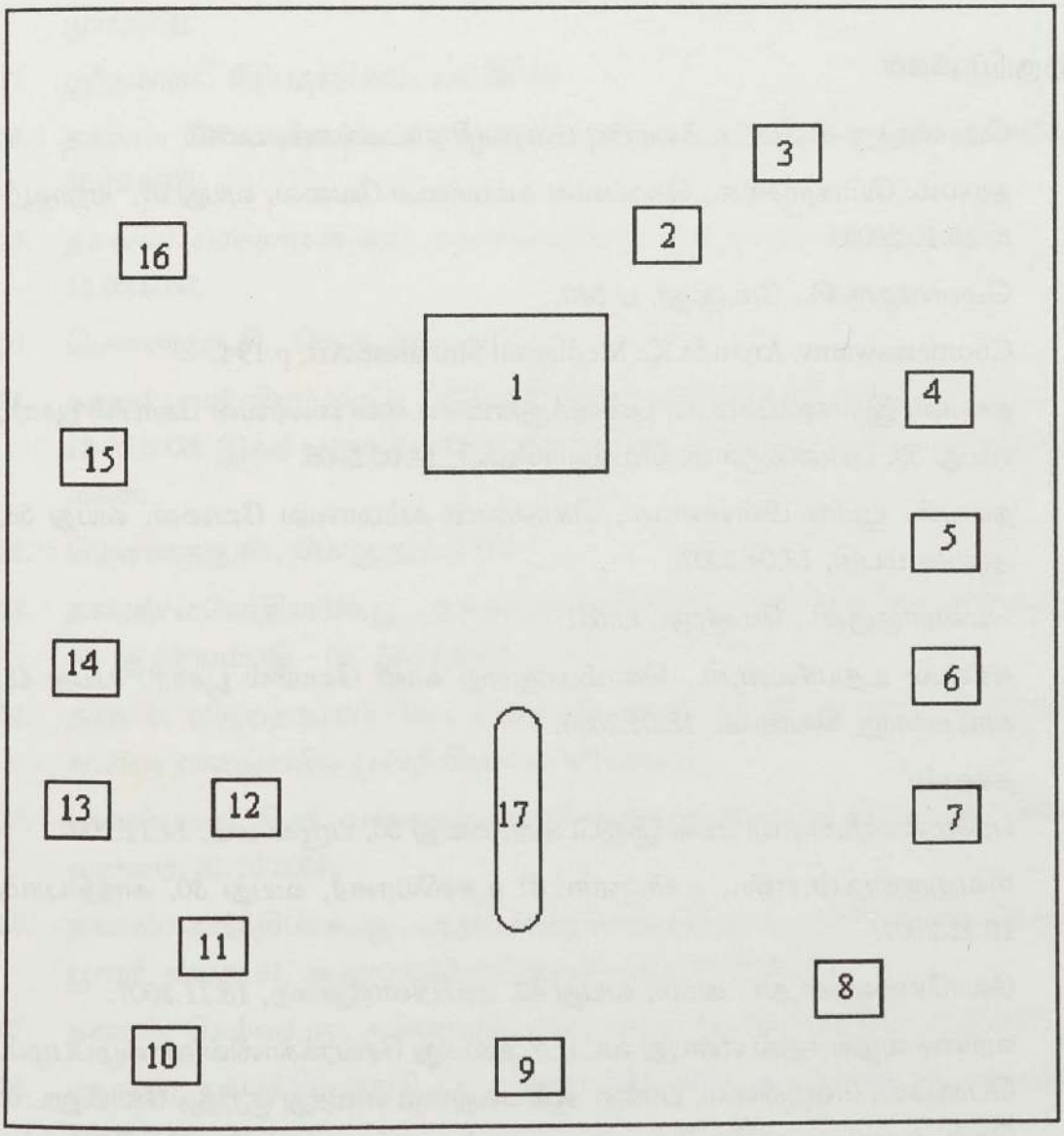
காளி, வதனமார், ஆஞ்சனேயர், பேச்சியம்மன், காடேறி, நீலா சோதயன், நாகதம்பிரான், பெரியசாமி, நரசிங்கவைரவன், பிள்ளையார், புள்ளிக்கார தெய்வம், கம்பகாமாட்சி, திரௌபதி, வீரபத்திரன், பத்தினியம்மன் ஆகிய தெய்வங்களுக்கான பந்தல்கள் அதனைச் சூழ அமைந்திருந்தன. விளக்கப்படம் 2 ஒவ்வொரு பந்தல்களினதும் அமைவிடத்தை விளக்கும். ஒவ்வொரு கோயிலிலும் ஒவ்வொரு தெய்வம் முக்கியத்துவப்படுத்தப்படும். காளி கோயிலில் காளி முக்கியத்துவப்படுத்தப்பட, மாரியம்மன் கோயிலில் மாரியும் பேச்சி யம்மன் கோயிலில் பேச்சியும் முக்கியப்படுத்தப்படும். எத்தெய்வத்தின் பெயரால் கோயில் அமைந்துள்ளதோ அக்கோயிலில் அத்தெய்வம் முதன்மைத் தெய்வமாகவும் ஏனைய தெய்வங்கள் அத்தெய்வத்தின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் செயற்படுவனவாகவும் அமையும்.

பந்தல் அமைப்பு கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு வழிபாட்டாளர்களின் புராதனமான வதிவிடக் கலையின் அமைப்பைப் பிரதிநிதித்து வப்படுத்துமொன்றாக விளங்குகிறது. இவ்வாறு தற்காலிக பந்தல்கள் அமைத்து வழிபாடு செய்யும் நிலையைக் குறிப்பாகக் குமாரர் வழிபாடு செய்யும் இடங்களிலேயே காணக்கூடியதாக உள்ளது. இதனை விடக் கோராவெளி கண்ணகியம்மன் சடங்கும் ஆண்டுக்கு ஒரு தடவை தற்காலிக பந்தல்கள் அமைத்தே மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. ஏனைய சடங்குக் கோயில்களின் அமைப்பில் இப்போது அடிப்படையான மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன. இதற்கு அண்மைக்காலங்களில் கிழக் கிலங்கைச் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட பல்வேறு மாற்றங்களே காரணமாகும். இவ்வாறான மாற்றங்களில் அடிப்படையானது ஆகம வழிபாட்டின் ஊடுருவலாகும். ஆகம வழிபாட்டு முறை கிழக்கிலங்கையில் உயர் பொருளாதார நிலையில் இருந்த சமூகத்தினரால் முதலில் உள் வாங்கப்பட்டு அது படிப்படியாக ஏனைய சமூகப் பிரிவினரையும் சென்றடைந்தது. ஆகம வழிபாட்டையும் சடங்கு வழிபாட்டையும் ஒத்து நோக்கிய கிழக்கிலங்கை மக்கள் ஆகம வழிபாட்டின் சில கூறுகளைச் சடங்கு வழிபாட்டினுள் உள்வாங்கினர். அவ்வாறு அவர்களால் உள்வாங்கப்பட்டவற்றில் ஒன்றாகவே கட்டிடம் அமைந்துள்ளது.

ஆகம வழிபாட்டு முறையின் தாக்கத்தை உள்வாங்கிச் சடங்குக் கோயில் கட்டுமானம் உருவாக்கப்படும் போது அழியக்கூடிய

பொருட்களால் உருவாக்கப்படும் நிலை மாறி நிரந்தரமான கட்டிடங் களாக உருவாக்கப்படுகிறன. இக்கட்டுமானத்தில் நடுவே அமைக்கப் பட்டிருந்த தாய்ப்பந்தலை ஆகம விதிகளுக்கமைய உருவாக்கினர். கருவறை, அர்த்தமண்டபம், மகாமண்டபம் என்னும் அமைப் பொழுங்கு பின்பற்றப்பட்டது. கோயில் வளாகத்திற்குள் பந்தல்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்த இட ஒழுங்கமைப்பிலும், பந்தல்களின் அமைப் பொழுங்கிலும் மாற்றம் செய்யப்படவில்லை. அவையும் நிரந்தரமான பந்தல்களாகக் கற்களால் கட்டப்படுகின்றன.

வீளக்கப்படம். 2



1. காளி (பிரதான பந்தல்)
2. ஆஞ்சனேயர்
3. வதனமார்
4. பேச்சியம்மன்
5. காடேறி
6. நீலாசோதயன்
7. நாககன்னி
8. பெரியதம்பிரான்
9. அக்கினிக்காளி
10. பிள்ளையார்
11. நரசிங்கவைரவன்
12. கம்பகாமாட்சி
13. புள்ளிக்காரன்
14. திரௌபதி
15. வீரபத்திரன்
16. பத்தினியம்மன்
17. தீமிதிக்குமிடம்

பிற்குறிப்புக்கள்

1. மௌனகுரு,சி., மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், ப.540.
2. தகவல்: யோகராசா,க., கொல்லன் கம்மாலை வேலை, வயது 57, ஏறாவூர்-5, 25.10.2005.
3. மௌனகுரு,சி., மே.கு.நூ, ப.540.
4. Coomaraswamy, Ananda.K., Mediaeval Sinhalese Art, p.194.
5. தகவல்: இராசலிங்கம்,க., புன்னக்குளம் சுடலை வைரவன் கோயில் பூசாரி, வயது 59, புன்னக்குளம், வெல்லாவெளி, 18.05.2005.
6. தகவல்: பூபாலபிள்ளை,ம., கொல்லன் கம்மாலை வேலை, வயது 58, ஆரையம்பதி, 13.04.2007.
7. மௌனகுரு,சி., மே.கு.நூ, ப.541.
8. தகவல்: உதயசீலன்,சி., கொம்மாதுறை காளி கோயில் பூசாரி, வயது 42, கரடியனாறு கொலனி, 12.08.2006.
9. தகவல்:
   பரமேஸ்வரி,சி., வீட்டில் இருப்பவர், வயது 55, பழுகாமம், 14.11.2007.
   சிவகுருநாதன்,எஸ்., உள்ளூராட்சி உதவியாளர், வயது 30, காந்திபுரம், 16.11.2007.
   லோகேஸ்வரன்,தா., கமம், வயது 40, அம்பிளாந்துறை, 18.11.2007.
10. வரிசை வழங்குதல் என்பது வட்டா அல்லது சேவரக்காலில் வாழைப்பழம், பொங்கல், வெற்றிலை, பாக்கு ஆகியவற்றை வைத்து குறித்த கோயிலுடன் தொடர்புடைய சாதிகளின் தலைவர்கள், வண்ணக்கர் போன்றவர்களுக்கு

வழங்கும் நிகழ்வு. இது குறித்த நபர்களைக் கௌரவிக்கும் ஒரு நிகழ் வாகும்.

11. Coomaraswamy, Ananda.K., Ibid, p.203.
12. Ibid, p.204.
13. Basnayake, H.T., "Sculpture and Carvings of Sri Lanka from 1000 A.D to 1400 A.D," Sculpture, ed. Nandadeva. Wijesekera, p.101.
14. Ibid, p.101.
15. தகவல்: தர்மலிங்கம்,செ., கன்னாரவேலை (வார்ப்புப் பொருட்கள் உருவாக்கல்), வயது 46, முனைத்தீவு, போரைதீவு, 08.05.2006.
16. பெரியபோரைதீவு, ஓந்தாச்சிமடம், ஏறாவூர் ஆகிய கிரமங்களில் கன்னாரத் தொழிலில் ஈடுபடுவோரின் பட்டறைகள் அமைந்துள்ள இடங்களுக்கு ஆய்வாளரால் நேரடியாகச் சென்று இவ்விடயங்களை அவதானிக்க முடிந்தது.
17. ஸ்ரீகுமாரர்., சிற்பரத்தினம், பக்.38-43
18. தகவல்: சோமசுந்தரம்,க., கன்னாரவேலை, வயது 54, பெரியபோரைதீவு, 26.10.2007.
19. தகவல்: பரசுராமன்,கா., பறையடித்தல், வயது 66, களுதாவளை - 4, 12.05.2008.
20. மௌனகுரு,சி., மே.கு.நூ, ப.171.
21. தகவல்: வள்ளியம்மை,ப., வீட்டில் இருப்பர், வயது 63, களுதாவளை - 04, 12.05.2008. இவர் பறைமேளக் கூத்துக்கலைஞர் ஆனைக்குட்டி அவர்களின் மகள்.
22. மௌனகுரு,சி., மே.கு.நூ, ப.114.
23. தகவல்: மகேந்திரராசா,பூ., ஆரையம்பதி பேச்சியம்மன் கோயில் பூசாரி, வயது 58, ஆரையம்பதி - 02, 13.04.2007.
24. தகவல்: விஜயநாயகம்,வே., விவசாயி, வயது 60, நாவற்குடா, 02.13.2007. சடங்கு காலங்களில் பூசாரி வேலை செய்பவர்.
25. தகவல்: கணபதி,வீ., வாகரை குமாரர் கோயில் பூசாரி, வயது 46, பனிச்சங்கேணி, வாகரை, 31.10.2007.
26. தகவல்: கார்த்திகேசு.ஆ., ஆறுமுகத்தான்குடியிருப்பு மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, வயது 51, ஆறுமுகத்தான்குடியிருப்பு, 07.10.2007.
27. தகவல்: செல்லர்,கு., கன்னாரவேலை, வயது 71, போரைதீவு, 26.10.2007.
28. தகவல்: நவரத்தினசாமி,க., கன்னாரவேலை, வயது 59, போரைதீவு, 25.05.2005.

29. தகவல்: கணபதிப்பிள்ளை,வே., கூலி வேலை, வயது 72, பாண்டிருப்பு, 19.09.2005. இவர் 30 வருடங்களாக பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் சங்கூதும் பணியில் ஈடுபட்டு வருகிறார்.

30. தகவல்: முத்துக்கிருஷ்ணன்,து., வழக்கறிஞர், வயது 58, பாண்டிருப்பு, 18.09.2005.

31. போஸ்,நந்தலால்., ஓவியக்கலை, ப.47.

32. ஸ்ரீகுமாரர்., மே.கு.நூ, பக்.436 - 437.

33. தகவல்: நாகலிங்கம்,க., கன்னாரவேலை, 49, ஏறாவூர், 20.07.2005.

34. தகவல்: கிருபரெத்தினம்,சு., கன்னாரவேலை, வயது 41, முனைத்தீவு, 04.09.2007

35. மு.கூ.ப, பக்.124 - 125.

36. தகவல்: வீரன்,க., கன்னாரவேலை, வயது 53, ஏறாவூர் - 5, 30.06.2005.

37. Pertold,Otakar., The Ceremonial Dance of the Sinhalese, pp.46 - 55.

38. Lommel,A., Masks, p.77.

39. சிவத்தம்பி,கா., மௌனகுரு,சி., திலகநாதன்,க., அரங்கு ஓர் அறிமுகம், ப.57.

40. மேலது, ப.56.

41. Sarachchandra,E.R., The Folk Drama of Ceylon, p. 78.

42. கிருஷ்ணராஜா,சோ., இந்துக் கலைக் கொள்கை, ப. 89.

43. தகவல்: தவலிங்கம்,செ., அம்பிளாந்துறை வாலையம்மன் கோயில் பூசாரி. வயது 48, அம்பிளாந்துறை, 05.04.2007.

44. Johari, Harish., "Yantra Meditation," www.sanatansociety. org/beeld/pix/yantr_ gramma_ yoga. jpg.

45. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப.92.

46. Johari, Harish., Ibid.

47. இந்த யந்திரமும் யந்திரத்திற்குரிய மந்திரமும் அம்பிளாந்துறையைச் சேர்ந்த வாலகோயில் பூசாரி செல்லையா தவலிங்கம் என்பவர் பாரம்பரியமாக வைத்துப் பாதுகாத்த மந்திர பிரதியில் இருந்து பெற்றுக்கொள்ளப்பட்டது.

48. தகவல்: நல்லதம்பி,க., அரசடி பெரியதம்பிரான் கோயில் பூசாரி, வயது 58, கோட்டமுனை மட்டக்களப்பு, 17.7.2005. 25 வருடங்களாக பூசாரித் தொழிலில் ஈடுபட்டு வருகிறார்.

49. இராமானுஜம்,சே., நாடகப் படைப்பாக்கம் அடித்தளங்கள், ப.10.

50. அரிஸ்ரோட்டில்., கவிதை இயல், ப.40.

51. மேலது, பக்.45-46.

52. Tagore, Abanindranath., Sadanga or Six Limbs of Painting, pp.1 -25.

53. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப. 94.

54. Gardner, Louise., Art Through the Ages, pp. 817 -824.

55. Adimoolam,k.m., ---between the lines, pp.40 – 254.

56. போஸ்,நந்தலால்., மே.கு.நூ, ப.47.

57. Coomaraswamy, Ananda.K., Ibid, pp.80-111.

58. தகவல்: கந்தன்,க., கன்னாரவேலை, வயது 58, ஓந்தாச்சிமடம், 30.04.2006.

59. கணபதி,வை., சிற்பச் செந்நூல், ப.vii.

60. Ramanayya, Venkata.N., Origin of the South Indian Temple, p.4.

அத்தியாயம் நான்கு

சடங்கு நிகழ்த்துகையில் கலைக் கூறுகள்

கலைகளை நிகழ்த்துகை சாராக் கலைகள், நிகழ்கலைகள் என இரு பிரிவாகப் பகுத்து நோக்கலாம். நிகழ்கலை பார்வையாளர்களுக்கு நிகழ்த்திக் காட்டுவதை நோக்காகக் கொண்டிருக்கும். அதன் இருப்பு நிகழ்த்துகையிலேயே தங்கியுள்ளது. நிகழ்கலைகளுக்குள் நடனம், நாடகம், இசை என்னும் மூன்றும் இடம்பெறும். நடனத்திற்கும் இசைக்கும் இடையே பிரிக்கமுடியாத தொடர்புண்டு. இசை ஒருவரின் உணர்ச்சியைக் குரலின் (பாடல்) மூலம் வெளிப்படுத்துவதாக அமைய, நடனம் இசைக்கு இசைவான உடலசைவைக் கொண்டிருக்கும். அந்த அசைவுகளை வரன்முறையாக ஒழுங்குமுறைப்படுத்தி வெளிப் படுத்தும் பொழுது சாத்திரிய நடனம் தோன்றுகிறது.[1] நடிகர்கள் அனுபவத் திரட்சியின் காரணமாகச் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ப கூட்டியோ குறைத்தோ பார்ப்போர்க்கு நடித்துக்காட்டல் நாடகம் ஆகும். பார்ப்போர் முன் ஆற்றும் நடிகர்கள் தமது நாடகச் செய்கைகள் மூலம் உலக விடயங்களை அழகியல் முறையில் புலப்படுத்தல் இதில் பிரதானம் பெறும்.

நிகழ்கலை வடிவங்கள் யாவும் ஒருவரால் அல்லது ஒரு குழு வினரால் நிகழ்த்தப்படும். நிகழ்த்துகைக்கு முன்னரான பயிற்சி நிகழ்த்துகையைச் சிறப்பாக மேற்கொள்வதற்கு இன்றியமையாதது. நிகழ்த்துவோருக்குப் பயிற்சியளித்து நிகழ்த்துகையை ஒழுங்கமைத்து ஒருவர் நெறிப்படுத்துவார். நிகழ்த்தும் கலைஞர்களுக்கான அலங் காரம் நிகழ்த்துவோர் ஏற்று அபிநயிக்கும் பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்துவதற்கும், பார்வையாளரைக் கவரத்தக்க உடல் தோற்ற வெளிப்பாட்டிற்கும் அவசியமானதாகும். இவ்விடயங்கள் நிகழ்

கலைகளைச் சிறப்பான முறையில் நிகழ்த்திக் காட்டுவதற்கு அடிப் படையானவையாக அமைகின்றன.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்கும் நிகழ்த்துகையின் மூலமே மேற் கொள்ளப்படுகின்றது. சடங்கிலும் கலை நிகழ்த்துகை போன்று ஒரு குழுவினரால், நிகழ்த்துகைக்கென தீர்மானிக்கப்பட்ட ஒரு இடத்தில் நிகழ்த்தப்படுவதையும், நிகழ்த்துகை ஒரு தலைவரால் நெறிப்படுத் தப்படுவதையும், நிகழ்த்துகையில் அலங்காரம் முக்கியத்துவம் பெறுவதையும் காணலாம். நிகழ்கலையின் கலைத்துவத்தைப் பேணுவதற்கு அடிப்படையாக வற்புறுத்தப்படும் அம்சங்களைப் பின்பற்றி சடங்கு நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ள முயற்சிக்கின்றனர். சடங்கு நிகழ்த்துகையின் கலைக்கூறுகள் பற்றிய இவ்வாய்வுப் பகுதி சடங்கு நிகழ்த்துகை நிகழ்கலைக்குரிய கூறுகளைக் கொண்டமைந்து விளங்குமாற்றை ஆய்வுக்குட்படுத்தும். இது நாடக, நடன, இசைக் கலைகளுக்குரிய கூறுகளை சடங்கு நிகழ்த்துகை கொண்டமைந்து விளங்குமாற்றை வெளிப்படுத்தும். இவ்வெளிப்படுத்துகை இலங்கைத் தமிழரின் புராதன கலை மூலங்களின் ஒரு பகுதியைக் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு இனங்காணும் முயற்சியாக அமையும்.

1. சடங்கு நிகழ்த்துகையில் காணப்படும் நிகழ்கலைக்குரிய அடிப்படைக் கூறுகள்

நிகழ்த்துகைக்கெனத் தீர்மானிக்கப்பட்ட விடயங்களைப் பார்போர்க்குக் குறித்ததொரு இடத்தில் நிகழ்த்திக்காட்டல் நிகழ்கலையின் சிறப் பாகும். நிகழ்கலையின் உருவாக்கத்திற்கு நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர், நிகழ்விடம் என்னும் மூன்றினதும் இணைவு அடிப்படையானது. நிகழ்த்துகை கூட்டுச் செயற்பாடாக அமைவதால் நிகழ்த்துவோர், அதனை நெறிப்படுத்துபவர், பாடுநர், இசைக்கருவிகளை இசைப்போர் ஆகியோரின் இணைவும் இவர்களுக்கான பயிற்சியும் அடிப்படை யானது. நிகழ்த்துகையை சிறப்பாக மேற்கொள்வதற்கு நிகழ்விடத் திற்கும் நிகழ்த்துவோருக்குமான அலங்காரம் பிரதானம் பெறுகிறது. கலை நிகழ்த்துகை ஒன்றுக்குரிய இவ்வடிப்படையான கூறுகளைச் சடங்கு நிகழ்த்துகை கொண்டமைந்து விளங்குகின்றதா என்பதை முதலில் நோக்குவோம்.

(i) நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வோர்

சடங்கு நிகழ்த்துகை நான்கு வகைச் செயற்பாட்டாளர்களின் இணைவில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. அவர்கள்,

1. தெய்வாதிகள்
2. பூசாரி
3. பாடுநர்
4. இசைக் கருவிகளை இசைப்போர்

ஆகியோராகும். தெய்வமாடுபவர்கள் சடங்கு நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ள, பூசாரி நிகழ்த்துகையை ஒழுங்கமைக்க, நிகழ்த்துகைக் குரிய சம்பவத்தை விபரிக்கும் பாடலைப் பாடுநர் பாட, இன்னொரு பிரிவினர் உடுக்கு, பறை போன்ற இசைக்கருவிகளை இசைப்பர். இச்செயற்பாட்டில் தெய்வாதிகளின் பணியே முதன்மையானது. தெய்வாதிகளுக்கு உருக்கொடுத்து ஆடவைத்து அவர்களின் மூலமாகச் சடங்குச் செயற்பாடுகளைச் செய்து முடிப்பர். மேடையில் தோன்றிப் பார்வையாளரின் இரசனைக்குரிய பல்வேறு விடயங்களையும் நிகழ்த்திக்காட்டுபவன் நடிகன். இதனால் நடிகன் இன்றி நிகழ்கலையாக்கம் பூரணத்துவம் பெறாது. அதேபோல் கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு நிகழ்வுகளைச் சிறப்பாகச் செய்து முடிப்பதற்கு தெய்வங்கள் உருக்கொண்டாடுவது அவசியமாகிறது. ஏனைய பூசாரி, இசைக்கலைஞர்களின் பணி அவசியமானதாக இருந்தாலும், சடங்கு நிகழ்வுகள் தெய்வாதிகளாலேயே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இதன்மூலம் நடிகனின் பணியைச் செய்பவர்களாகத் தெய்வாதிகள் விளங்குகின்றார்கள்.

பூசாரி நெறியாளனின் பணியையே செய்கின்றார். சடங்கு நிகழ்வுகளைத் தெய்வாதிகளினதும், சடங்கைப் பார்க்கும் மக்களினதும் துணையுடன் வகுத்தளிக்கப்பட்ட விதிமுறைப்படி நடத்தி முடித்தல் பூசாரியின் பணியாகும். தெய்வாதிகள் இல்லாது தனித்துச் சில சடங்கு நிகழ்வுகளை மேற்கொள்ளும் போது மாத்திரம் இவர் தானே ஒரு நடிகனின் பணியையும் மேற்கொள்வார். உதாரணமாக குமாரர் கோயிலில் மாத்திரமே தெய்வமாடுபவரும், சடங்கை நிகழ்த்தும் பூசாரியும் ஒருவராகக் காணப்படுவர்.[2] இங்கு கப்புகனில்[3] தெய்வம் முற்பட்டு சடங்குச் செயற்பாடுகளை நிறைவேற்றி வரும்.

தெய்வாதிகள் தெய்வமாடும் போது உடுக்கு, பறை போன்ற வாத்தியங்களை இசைத்துப் பாடல்களைப் பாடுபவர்களாக உதவிப் பூசாரிமாரும்,[4] சடங்கைப் பார்க்க வந்திருக்கும் மக்களில் சிலரும் கலந்துகொள்வர். இவர்களே பாடுநர், பின்னணி இசைக் கலைஞர் களின் பணியைப் புரிகின்றனர்.

சடங்கு நிகழ்த்துகை தெய்வாதிகள், பூசாரி, பாடுநர், இசைக் கருவிகளை இசைப்போர் ஆகிய நான்கு பிரிவினரின் ஒருங் கிணைப்பில் நடைபெற்றாலும், தெய்வாதிகளுக்கும் பூசாரிக்கும் இருக்கும் முக்கியத்துவம் பாடுநருக்கும் இசைக்கருவிகளை இசைப் போருக்கும் வழங்கப்படுவதில்லை. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் பூசாரிக்கும், தெய்வாதிகளுக்கும் வழங்கப்பட்டுள்ள முக்கியத்துவத்தின் காரணமாக இரு பிரிவினரதும் பணிகளை கிழக்கிலங்கைச் சமூகத் தினால் கட்டிறுக்கமான முறையில் அறாத் தொடர்ச்சியுடன் பேணிப் பாதுகாத்து வரமுடிகிறது. இருந்தும் பறை, கொட்டு ஆகிய இசைக் கருவிகளை இசைத்தல் பாரம்பரியத் தொடர்ச்சியுடைய செயற் பாடாகவே தொடர்கிறது.

பூசாரி, உதவிப் பூசாரி ஆகியோர் பரம்பரையாகவே வருவர். தகப்பனின் பணியை மகன் தொடர்தல் என்னும் அடிப்படையிலேயே இவர்கள் தமது பணியை அநேகமான இடங்களில் கைமாறுகின்றனர்.[5] சில இடங்களில் தாய்வழி உரிமையாக மாமனாரின் பணி மருமகனுக் குக் கைமாறப்படும். குறிப்பாக இதனைச் செட்டிபாளையம் கண்ணகி யம்மன் கோயிலில் காணலாம்.[6] வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் பூசாரியாக இருந்த வீமாப்போடி சிவகுரு அவர்கள் தான் வைத்துப் பாதுகாத்த சடங்கு விபரங்கள், மந்திரம், வைத்தியக் குறிப்புக்கள் அடங்கிய ஏட்டில் அது எவ்வாறு பாதுகாக்கப்பட வேண்டும் எனப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்,

> வெல்லாவெளி போரதீவுப் பற்று படையாண்ட குடி வீமாப்போடி சிவகுரு ஆகிய என்னுடைய பிள்ளைகட்கு முதலாவது உரிமை யும், இரண்டாவது சகோதரர்க்கும், மூன்றாவது எனது சகோதர, சகோதரிகள் பிள்ளைகளுக்கும் எனது படிப்பில் உள்ள ஆயுள்வேத வைத்தியம், முறிவு வைத்தியம், பூசாரித் தொழில் என்பன பட்டவைகள் இவர்களை விட பிறர் எவர்க்கும் பலியாது. இது எம்பரம்பரையாக இருக்க வேண்டும். பிறருக்குக் கொடாதே.[7]

இவ்வாறு பூசாரித் தொழிலுடன் தொடர்புடைய விடயங்கள் இரகசியமான முறையில் இறுக்கமாகப் பேணிப்பாதுகாக்கப்படும் தன்மையானது குறித்த பரம்பரையினரே பூசாரித் தொழிலில் ஈடுபட முடியும் என்பதையும் ஏனையோர் சேர்த்துக்கொள்ளப்பட முடியா தளவுக்கு அவ்விறுக்கம் பேணப்படுவதையும் சுட்டிநிற்கின்றது.

தெய்வமாடுபவர்களும் மேற்குறிப்பிட்ட வகையில் பரம்பரை யாகவே தமது பணியைச் செய்து வருகின்றனர். தெய்வமாடுபவர் களிடம் உள்ள நம்பிக்கையின் படி தமது அந்திம காலத்தில் தன்னில் இருக்கும் தெய்வம் தனது மகனுக்கு அல்லது தனது சமூகத்தைச் சேர்ந்த ஒருவரில் நிலைகொள்ளும்.[8] இதற்கிணங்க பெரியதம்பிரான் கோயிலில் தெய்வமாடும் பிரதான தெய்வாதி தனது அந்திம காலத்தில் தலைத்தெய்வாதிக்குரிய கௌரவத்திற்குரியதான கவாயைத்[9] தனது பரம்பரையில் வந்த ஒருவருக்கு அணிவித்து தொடர்ந்து வரும் சடங் குகளில் அவர் தலைத்தெய்வாதியாக ஆடுவதற்குரிய மரியாதையை வழங்குவார். இந்நிகழ்வை 'கவாய் மாற்றுதல்' என்று அழைப்பர். இது தெய்வமாடல் பரம்பரையாகவே மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றது என்பதை உறுதிப்படுத்தும்.

பாரம்பரியத் தொடர்ச்சி தெய்வமாடலில் பின்பற்றப்பட்டாலும் பூசாரிப் பணி இறுக்கமான கட்டுப்பாட்டிற்குள் இருந்து இரகசிய மாகக் கைமாறப்பட்டு வருவது போலன்றி, தெய்வமாடலில் தளர் வான நிலைமையே பின்பற்றப்படுகின்றது. இதற்கமைவாக சில கோயில்களில் குறித்த பரம்பரையைச் சேராத கோயிலில் சடங்கைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பவர்களிடம் சில வேளைகளில் தெய்வம் வெளிப்பட்டாடுவதுண்டு. அவர்களைக் கோயில் நிருவாகத்தின் அனுமதியுடன் குறித்த கோயிலில் தெய்வமாட அனுமதிக்கும் நிலையும் உள்ளது. இவ்வாறான தளர்வுக்கு அண்மைக்காலங்களில் தெய்வமாடுபவர்களின் எண்ணிக்கை குறைவடைந்து வருவதை ஒரு காரணமாகக் குறிப்பிடலாம். இருந்தும் பாண்டிருப்புத் திரௌபதி யம்மன் கோயிலில் மகாபாரதக் கதையில் வரும் பாத்திரங்களான பஞ்சபாண்டவர்கள், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகிய பாத்திரங்களாக உருக்கொண்டாடுபவர்கள் குறித்த பரம்பரையைச் சேர்ந்தவர்களாகவே உள்ளனர். இவர்களைத் தருமர் குடும்பம், அருச்சுனன் குடும்பம் என்றே அழைப்பர். தகப்பனின் பின் மகனுக்கு என்னும் ஒழுங்கிலேயே

இக்கோயிலில் தெய்வமாடல் பணி கைமாறப்படுகிறது. இங்கு வெளியாட்கள் குறித்த பாத்திரங்களை ஏற்று தெய்வமாடுவதற்கு அச்சமூகக் கட்டிறுக்கம் இதுவரை இடங்கொடுக்கவில்லை.

கலை நிகழ்த்துகை போன்று ஆண்களும் பெண்களும் சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டாலும் ஆண்களின் பங்களிப்பே கூடுதலாக இருக்கும். பெண்கள் தெய்வமாடலில் மட்டுமே தமது பங்களிப்பை வழங்குவர். பூசாரி, பாடுநர், இசைக் கலைஞர்களாக அவர்கள் செயற்படுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் வழங்கப்படுவதில்லை. ஆண்களே இச்செயற்பாடுகளைச் செய்கின்றனர். தெய்வமாக உருக்கொண்டு ஆடும் போதும் பெண்கள் பெண் பாத்திரங்களுக்கே கூடுதலாக அபிநயித்தாடுவர். சடங்கின் முக்கிய நிகழ்வுகளிலும் அவர்கள் பங்கு பற்றுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் வழங்கப்படுவதில்லை. உதாரணமாக தலைத் தெய்வாதியாக ஆண்களே எல்லாச் சடங்குக் கோயில்களிலும் உருக்கொண்டாடுகின்றனர். எக்கோயிலிலும் தலைத்தெய்வாதி என்னும் அந்தஸ்து பெண்களுக்கு வழங்கப்படுவதில்லை. இதன் மூலம் ஆண்களுடன் ஒப்பிடும் போது பெண்களின் முக்கியத்துவம் சடங்குகளில் இரண்டாம் பட்சமானதென்பது புலனாகிறது.

கிழக்கிலங்கைக் கோயில் சடங்கு நிகழ்த்துகைகள் நிகழ்த்து கைக்குரிய ஒரு குழுவினரால் நிகழ்த்தப்படுகின்றது என்பதும் அந்நிகழ்த்துகையுடன் தொடர்புடைய விடயங்கள் பாரம்பரியமாக மூத்த தலைமுறையினரில் இருந்து இளைய தலைமுறையினருக்கு கையளிக்கப்பட்டு வருகின்றன என்பதும் உறுதியாகின்றது. குறித்த ஒரு பிரிவினர் தொடர்ச்சியாக நிகழ்த்துகையில் ஈடுபடும் போது அதில் தேர்ச்சி உடையவர்களாக விளங்குவதுடன், நிகழ்த்துகை சார்ந்த திறனை வளர்த்துக்கொள்வதற்கான வாய்ப்பும் உருவாகிறது. இது நிகழ்த்துகையை நேர்த்தியொழுங்குடன் புரிவதற்கான வாய்ப்பைத் தரும். தேர்ச்சி, திறன் என்பன ஒரு கலைஞனுக்குரிய அடிப்படைத் தராதரமாகக் கலை நிகழ்த்துகையிலும் கூறப்படுகின்றது. ஏனெனின் இவை இரண்டையும் கொண்டமையப்பெறல் கலை நிகழ்த்து கையை நேர்த்தியொழுங்குடன் மேற்கொள்வதற்கான வாய்ப்பை ஏற்படுத்தும்.

நிகழ்த்துகைக்குத் தயார்படுத்தல்

நிகழ்கலைகளின் கலையாக்கம் கலைச் செயற்பாட்டாளர்களின் ஒன்றிணைந்த செயற்பாட்டின் பெறுபேறாகும். அதன் கலையாக்கத் திற்கு கலைச் செயற்பாட்டாளர்களின் ஒன்றிணைவும் பயிற்சியும் அவசியமானதாக உள்ளது. பயிற்சியின் மூலமே கலை நிகழ்த்து கையைப் பார்ப்போரின் இரசனையார்வத்தைத் தூண்டக்கூடிய விதத் தில் அவர்களால் மேற்கொள்ள முடிகிறது.

சடங்கு நிகழ்த்துகையில் நிகழ்த்துவோரின் ஒன்றிணைவு முக்கி யத்துவம் பெற்றாலும் கலைச் செயற்பாட்டாளர்களைப் போல் நிகழ்த் துகையை மேற்கொள்வதற்கு முன்னர் எதுவிதமான பயிற்சியிலும் இவர்கள் ஈடுபடுவதில்லை. இருந்தும் சடங்கு நிகழ்த்துகைக்கு முன்னர் சில தயார்படுத்தல்கள் நடைபெறும். தெய்வமாடுவோர், பூசாரிமார் ஆகியோரில் சிலர் சடங்கு நடைபெறும் காலத்தை தவிர்ந்த ஏனைய காலங்களில் புலால் உண்ணல், மதுவருந்தல் போன்ற உணவுப் பழக்கங்களை உடையவர்களாக விளங்குகின்றனர். சடங்கு தொடங்குவதற்கு ஒரு மாத காலத்திற்கு முன்னர் இப்பழக்கவழக்கங் களைக் கைவிட்டு சைவ உணவு உண்டு உடல் தூய்மையைக் கடைப் பிடிப்பர்.[10] இது உடல் சுத்தம், உளச் சுத்தத்தைப் பேணி சடங்குச் செயற்பாடுகளில் தங்களை ஈடுபடுத்துவதற்குத் தயாராதலையே குறிக்கின்றது.

பூசாரிமார் தங்களின் இளைய தலைமுறையினருக்கு சடங்கு தொடர்பான விதிகளைக் கற்றுக் கொடுப்பர். இப்பயிற்சியைச் சடங்கு வேலைகள் சிலவற்றைத் தமது கண்காணிப்பில் நிறைவேற்றும் படி பணிப்பதன் மூலம் வழங்குவர். காவியம் பாடல், மந்திரமோதி தெய்வத்திற்கு உருக்கொடுத்தல் போன்ற செயல்கள் உதவியாளர் களின் வேலைகளாகவே இருக்கும். இப்பயிற்சியானது பூசாரிமார் 'செய்வதைப் பார்த்துச் செய்தல்' என்னும் அடிப்படையில் நிகழும் நடைமுறை சார்ந்த பயிற்சியாகவே அமையும். இதனைப் பயிற்சியாக அன்றி தமது வேலைகளை இலகுபடுத்துவதற்காக இளைய தலை முறையினரை இணைத்துக்கொள்ளும் முயற்சியாகவும் கருதலாம்.

பூசாரிமார் இளைய தலைமுறையினருக்குச் சில விடயங்களைக் கற்றுக்கொடுப்பது போல் தெய்வாதிகள் இளைய தலைமுறை

யினருக்குக் கற்றுக்கொடுப்பதில்லை எனலாம். இதற்கு தெய்வமாடல் தொடர்பாக அவர்களிடம் நிலவும் கருத்தியல் ஒரு காரணமாகும். இதன்படி தந்தையால் தெய்வமாடல் கருமத்தை நிறைவேற்ற முடியாத போது தந்தையில் உள்ள தெய்வம் மகனில் பிரசன்னமாகி மகனை வழிநடத்தும் என்று இவர்கள் நம்புகின்றனர். இதனால் தெய்வ மாடலில் பயிற்சியோ, ஆலோசனையோ தேவையில்லை என்று கருதுகின்றனர். தெய்வமாடல் தொடர்பாக கருத்துத் தெரிவித்த ஒருவர் 'தெய்வம் தமது உடம்பினுள் உள்ளதென்றும், சடங்கு வேளைகளில் பூசாரியின் மந்திர வித்தாண்மையால் அது வெளிப் படுவதாகவும், அப்போது தம் சுயகட்டுப்பாட்டை இழந்து தெய்வத் திற்கு ஆட்பட்டு இயங்குவதாகவும், தெய்வம் தம்மில் ஏற்பட்டதும் நிகழும் செயல்கள், ஆடும் ஆட்டமுறைகள், பேசும் வார்த்தைகள் அனைத்தும் தெய்வ செயல்களேயன்றி தம்முடையதல்ல என்றும் தம்மில் இருக்கும் தெய்வம் அடங்கியதும் தமக்கு நடந்த எதுவுமே தெரியாது என்றும், பூசாரியும் பிறரும் கூறுவனவற்றின் மூலமே தெய்வம் தம்மிலுள்ள போது தம்மில் நிகழும் மாற்றங்களை உணர்வ தாகவும் குறிப்பிட்டார்'.[11] இக்கருத்து தெய்வமாடுபவர்கள் எதுவித பயிற்சியும் பெறாமலே தெய்வமாடுகின்றனர் என்பதை வெளிப் படுத்துகின்றது. பயிற்சியின்றி இவர்கள் நிகழ்த்துகையை மேற் கொண்டாலும் மாரி, காளி, வீரபத்திரர், குமாரர் என அவர்கள் தாங்கியாடும் தெய்வத்தின் இயல்பு வேறுபாட்டை வெளிப்படுத்தும் ஆடலைப் புரிவர். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஆட்டங்களும், அபிநயங்களும் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன. சிறு பராயத்தில் இருந்து முதுமை வரை குறித்த கோயிலுடன் தங்களை ஐக்கியப்படுத்தி சடங்குச் செயற்பாடுகளுடன் இணைந்திருக்கும் இவர்கள் தெய்வமாக உருக்கொண்டு ஆடவேண்டிய தேவை வந்ததும் இயல்பாகவே குறித்த தெய்வங்களுக்குரிய ஆட்டங்களையும் அபிநயங்களையும் புரிந்து அப்பணியை நிறைவேற்ற முடிகிறது. இதற்கு அவர்களின் வாழ்வியற் செயற்பாடுகளுடன் சடங்குச் செயற்பாடுகள் ஒன்றிணைந்து காணப்படுவதும் ஒரு காரணமாகலாம்.

நிகழ்த்துகைக்கான அலங்காரத்தின் இயல்பும் முக்கியத்துவமும்

கலைச் செயற்பாட்டில் அலங்காரம் முக்கியத்துவமுடையதொன்றாக விளங்குகின்றது. குறிப்பாக நிகழ்கலையில் நிகழ்த்துகையை மேற் கொள்வோருக்கான அலங்காரம் முக்கியமானது.

1. நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வோரின் வனப்பை அதிகரித்தல்
2. நிகழ்த்துவோர் நடிக்கும் பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப் படுத்தல்

ஆகிய இரு நோக்கங்களுக்காக அலங்காரம் பிரதானமாகிறது. நிகழ்த் துகையில் அலங்காரம் தனியொரு துறையாக வளர்ச்சியடைந்துள்ள துடன் அலங்காரத்தை மேற்கொள்வதற்கான விதிகளும் வகுத்துரு வாக்கப்பட்டுள்ளன. அலங்காரத்தை மேற்கொள்வோர் அலங்கார விதிகளைப் பயிற்சி மூலம் கற்றதன் பின்னரே மேற்கொள்கின்றனர். அலங்காரம் நிகழ்த்துகையில் ஒரு சிறப்புத்துறையாக வளர்ச்சியடைந் துள்ளதால், அலங்காரம் மேற்கொள்வோரை 'ஒப்பனைக் கலைஞர்' என அழைக்கும் மரபுண்டு. ஒப்பனைக் கலைஞர் அலங்காரம் மேற் கொள்வதற்குரிய பொருட்களைக் கொண்டு பாத்திரத்தின் கலையழகு வெளிப்படும் விதத்தில் அலங்காரத்தை மேற்கொள்வர். இவ்வலங் காரத்தில் ஆடையலங்காரம், பாத்திரத்தின் உடற் பாகங்களுக்கான அலங்காரம் என்பன முக்கியம் பெறும். உடற்பாகங்களில் முகம் அலங்காரத்திற்குரிய முக்கியமான பகுதிகளில் ஒன்றாகும்.

நிகழ்கலையில் அலங்காரம் பிரதானம் பெறுவதால் பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நாடகம் தொடர்பான பல்வேறு இலக்கணத்தையும் வரையறுக்கும் போது அதில் பிரதானமானதொன்றாக அலங்காரத்தைக் குறிப்பிடுகிறார். 21ஆம் அத்தியாயத்தில் அலங்காரம் பற்றி விரிவாகப் பேசுகின்றார். இங்கு நிகழ்த்துகை செய்யும் அரங்கை அலங்கரிக்கும் முறை, பாத்திரங்களுக்கு மேற்கொள்ளும் அலங்காரம் என்பன பற்றியும் குறிப்பிடுகிறார். 'மலர் மாலைகள், அணிகலன்கள், ஆடை கள் முதலியவற்றால் அந்தந்த உறுப்புக்கு ஏற்றபடி அணிசெய்து கொள்ளுதல் அலங்காரம் ஆகும்' என அலங்காரம் என்பதற்கு விளக்கமளிக்கும் பரதர் அலங்காரத்தை,

1. புஸ்தம் - மரம், ஆடை முதலியவற்றால் செய்யப்பட்ட தேவையான பொம்மைகள்
2. அலங்காரம் - ஆடை, அணி முதலியனவற்றாலான அலங்காரம்
3. அங்கரசனா - பாத்திரத்திற்குத் தக்க நிறம், உறுப்புக்களின் அமைப்பு முதலியனவற்றை விளக்குதல்
4. ஸஞ்சீவம் - விலங்குகள், பறவைகள் முதலான உயிரினங்கள் நிகழ்ச்சிக்கு ஏற்ப அரங்குக்கு வருதல்.[12]

என நான்கு வகையாகப் பகுத்து விளக்குகின்றார். பரதர் குறிப்பிடும் 'ஆஹார்யாபிநயம்' என்பது அலங்காரத்தைக் குறிக்கும் சொல்லாட லாகும்.

நிகழ்கலையில் அலங்காரத்திற்கு இருக்கும் முக்கியத்துவம் ஏனைய கலைத்துறைகளான இலக்கியம், கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம் என்பவற்றிலும் உணரப்படுகிறது. இருந்தும் இக்கலைகளின் இயல்புக் கேற்ப அலங்காரம் பற்றிய கருத்தும் வேறுபடும்.

இலக்கியத்தை அழகுபடுத்துவதற்காக உவமை, உருவகம், தற்குறிப்பேற்றம் முதலிய அணிகளையும், அலங்காரச் சொற்களையும் புகுத்தி அலங்காரத்தை மேற்கொள்வர். இதனை க்ஷேமேந்திரரின் பின்வரும் கூற்று உறுதிப்படுத்தும். 'ஏற்ற பொருட் தகுதிப் பாடோடு கூடிய உவமை, உருவகம், தற்குறிப்பேற்றம் (உத்பிரேட்சை) முதலிய அணிகளால் செறிமுலைகளில் இட்ட முத்துமாலையால் நங்கையர் அழகு மிகுவதுபோல காவியம் ஒளிரும்'[13] இதனை எழுத்தலங்காரம் எனலாம். ஆனந்தவர்த்தனர் த்வனிக் கொள்கையில், அலங்கார த்வனியை முக்கியத்துவப்படுத்திப் பேசுவதும் இலக்கியத்தில் அலங்காரம் பெறும் முக்கியத்துவத்தை மேலும் உறுதிப்படுத்தும்.[14] இலக்கியத்தில் இன்னொரு அலங்கார முறையுள்ளது. அது இலக்கிய நயம் ததும்பும் சொற்களைச் சேர்த்து அலங்காரமாகப் பேசுதலாகும். அடுக்கு வசனங்களில் பேசுதல், நீண்ட வசனங்களைப் பாவித்தல் என்னும் உத்திகள் இங்கு கையாளப்படுகின்றன. கருணாநிதி, அண்ணாத்துரை போன்றோரின் வசனங்களை இதற்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகக் குறிப்பிடலாம். வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்,

பராசக்தி போன்ற திரைப்படங்களும், மனோகரா போன்ற மேடை நாடகங்களும் அக்காலத்தில் பிரபலம் பெற்றது இவ்வசன நடை யாலேயாகும்.

ஓவியக் கலைகளின் அழகை வெளிப்படுத்துவதற்கு அலங்காரம் அவசியமானது என்பதனாலேயே இந்திய மரபில் கலையாக்க விதி களை விதந்துரைக்கும் ஷடங்கக் கொள்கை அதன் ஆறு உறுப்புக் களில் ஒன்றாக லாவண்ய யோஜனத்தை (அலங்காரம்) விதந்துரைக் கின்றது. லாவண்ய யோஜனம் என்பது கலைப் படைப்பை அழகு படுத்துதல் பற்றியது. படைப்புக்கு அழகு தரும் கவர்ச்சிக் கூறுகளின் சேர்க்கையும், கலைக்குச் சுவையூட்டும் பண்புக் கூறுகளும் இதிலடங்குகின்றன.

விஷ்ணுதருமோத்திரத்தின் ஒரு பகுதியான சித்திரசூத்திரம் இந்திய (இந்து) கலைமரபின் ஒரு அங்கமான ஓவியத்தின் நியமங்களை வரையறை செய்யும் முக்கியமானதொரு நூலாக விளங்குகிறது.[15] இதன் 42ஆம் அத்தியாயத்தில் ஓவியமொன்றை வரையும் கலைஞன் ஓவியத்தின் அங்க வேறுபாடுகளுக்கேற்ப ஆடையலங்காரத்தையும், அணிகலன்களையும் இணைத்து ஓவியத்தை அலங்கரிக்கும் முறை பற்றி விபரிக்கப்பட்டுள்ளது.[16] இங்கு 'நீண்டு மென்மையாயிருக்கும் குண்டலம், வலப்புறம் சுருளும் தட்சினா வர்த்தனம், அலை போன்று வளையும் தரங்கம், நேராக நீண்டு தொங்கும் வரிதாரம், சுருண்டு செழிக்கும் ஜுடதசரம் என்னும் உரோம வகைகளும், சபாகிருதி (வில் போன்றவை), உத்பலபத்திரா (நீலோத்பலம்) போன்றவை, மச்சயோதரம் (மீன் போன்றவை), நிபா (தாமரை இதழ் போன்றவை), சனாகிருதி (உருண்டையானவை) எனக் கண்ணின் வகையும் விபரிக் கப்பட்டுள்ளன.'[17] இது இந்திய மரபில் ஓவியக் கலைஞர்கள் அலங் காரத்திற்குக் கொடுக்கும் முக்கியத்துவத்தையே காட்டுகிறது.

இந்திய மரபில் சிற்ப உருவாக்க விதிகளை விதந்துரைக்கும் சிற்பரத்தினம் சடாமுடி, நெற்றிப்பட்டம், மகுடம், காதணி, குண்டலம், கழுத்து அட்டிகை, கைவளையல்கள், மோதிரம், சங்கு, சக்கரம், பூநூல், மாலை, அரைநாண் கயிறு, ஜாலம், கைசுற்றிய பாம்பு, ஆடை, ஆயுதங்கள், வில், மளு, மான், உடுக்கு, கமண்டலம் ஆகியவற்றை சிற்பமொன்றை அழகுடையதாக உருவாக்குவதற்குச் சேர்த்துருவாக்க வேண்டிய முக்கியமான அலங்காரப் பொருட்களாகக் குறிப்பிடுகிறது.[18]

இவ்வலங்காரப் பொருட்களின் பயன்பாட்டை இந்திய நிகழ்கலை வடிவங்களான நடனம், நாடகம் ஆகிய கலைவடிவங்களை நிகழ்த்தும் கலைஞர்களும் அணிந்து தங்கள் அழகை மேம்படுத்துவதைக் காணலாம்.

கலைப்படைப்பின் அழகைத் தீர்மானிப்பதில் அலங்காரம் முக்கியமானதொன்றாக விளங்குவதாலேயே கலையாக்கத்தில் அலங்காரத்துக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது. சடங்கின் அழகியல் வனப்பை மேம்படுத்துவதற்கு அலங்காரம் பிரதானமானது என்பதை உணர்ந்த சடங்கு நிகழ்த்துகையாளர்கள் சடங்கில் அலங்காரத்திற்கு முக்கியத்துவமளிக்கின்றனர். சடங்கில் மேற்கொள்ளப்படும் அலங்காரத்தை இரு விதமாக வேறுபடுத்தி நோக்கலாம்.

1. சடங்கு நிகழ்த்துகையில் ஈடுபடுவோருக்கான அலங்காரம்
2. நிகழ்த்துகை செய்யும் இடத்திற்கான அலங்காரம்

கிழக்கிலங்கைச் சடங்கிற்கான அலங்காரத்தை மேற்கொள்வோர் செந்நெறிக் கலை நிகழ்த்துகைக்கான அலங்காரத்தை மேற்கொள்பவர்கள் போன்று பெரும் பணச் செலவுடன் விலையுயர்ந்த அலங்காரப் பொருட்களைக் கொண்டு அலங்காரம் மேற்கொள்வதில்லை. சடங்குச் சூழலில் இலவசமாகப் பெற்றுக்கொள்ளக் கூடிய பொருட்களைக் கொண்டே அலங்காரத்தை மேற்கொள்கின்றனர். அலங்காரத்திற்காகத் திருநீறு, சந்தனம், குங்குமம், சிலம்பு, வேப்பம் இலை, குருத்தோலை, பாளை போன்ற பொருட்களுடன், கோயிலுக்கு நேர்த்தியாக வரும் சரிகைச் சேலை, வேட்டி, சீத்தைத் துணி என்பவற்றையே பயன் படுத்துகின்றனர். இவ்வலங்காரப் பொருட்களைப் பயன்படுத்திக் குறித்த பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்துவதுடன், நிகழ்களத் தையும் கலையழகுடையதாக்குவதற்கு முயற்சிக்கின்றனர்.

நிகழ்த்துகையில் ஈடுபடுவோருக்கான அலங்காரம்

சடங்கு நிகழ்த்துகையில் பிரதானமானவர்களாக தெய்வாதிகளே விளங்குவதால் இவர்களுக்கான அலங்காரத்திலேயே கூடுதல் கவனம் செலுத்தப்படுகிறது. சில விசேட சடங்கு நிகழ்வுகளின் போது மாத்திரம் பூசாரியும் அலங்கரிக்கப்பட்டு சடங்குகளில் கலந்து கொள்கின்றார்.

தெய்வமாடாது சடங்கு நடைபெறும் கோயில்களில் பூசாரிக்கான அலங்காரம் முக்கியம் பெறுகின்றது.

கலைநிகழ்வு இடம்பெறுவதற்கு முன்னர் கலைஞர்களுக்கான அலங்காரம் இடம்பெறுவது போன்று சடங்கு தொடங்குவதற்கு முன்னர் சடங்கு நிகழ்த்துகையில் ஈடுபடுவோருக்கான அலங்காரங்கள் மேற்கொள்ளப்படும். கிழக்கிலங்கைச் சடங்குக் கோயில்களில் மேற் கொள்ளப்படும் சடங்கு நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வோருக்கான அலங்காரத்தை இரு வகையாக பகுத்து நோக்கலாம். அவை,

1. பொதுவான அலங்காரங்கள் - இவ்வலங்காரத்தில் பாத்திரத்தின் இயல்பு வெளிப்படாது
2. பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் சிறப்பான அலங்காரங்கள்

என்பனவாகும்.

பொதுவான அலங்காரங்கள்

பொதுவான அலங்காரம் தெய்வமாடும் தெய்வாதிகளுக்கு மாத்திரம் மேற்கொள்ளப்படும் ஒரு அலங்கார முறையாகும். சடங்கு தொடங்கு வதற்கு முன்னர் தெய்வபமாடுவர்கள் வெள்ளை வேட்டியைக் கொடுக்காகக் கட்டி, கொடுக்கின் மேல் ஒரு துணித் துண்டைக் கட்டுவர். மேலே கட்டும் துணித் துண்டின் வர்ணம் கோயிலுக்குக் கோயில் மாறுபட்டதாக இருக்கும். காளி கோயிலில் சிவப்பு வர்ணமும், பெரியதம்பிரான் கோயிலில் கறுப்பு வர்ணமும் உடையதாக இத் துண்டு காணப்படும். பெண்கள் சேலை உடுத்து அதற்கு மேல் துண்டைக் கட்டிக்கொள்வர் (படம். 89). அதன் பின்னர் நீராடி அலங்கரிப்பதற்குரிய இடத்தில் வந்து நிற்பர். அவ்விடத்தில் வைத்து பூசாரி தெய்வமாடுபவர்களின் நெற்றி, கைகள், மார்பு, விலாப்புறம், முதுகு என்பவற்றில் மூன்று விரலால் திருநீற்றைப் பூசுவார். பின் நெற்றியில் பொட்டு வைக்கப்படும். கையில் சிலம்பு அணிவிக்கப் படும். சில இடங்களில் காலில் சதங்கை கட்டுவர். குறிப்பாக குமாரர் கோயில் சடங்கில் இதனைக் காணக்கூடியதாக இருந்தது (படம். 90). இறுதியாக வயிற்றில் கமுகம்பாளை, வேப்பம் இலை என்பனவற்றைச்

செருகி, உருக்கொடுத்து உருவரப்பெற்றதும் கொத்தாக வேப்பம் பத்திரத்தைத் தெய்வாதியின் கையில் கொடுப்பர். இவ்வலங்காரம் பூர்த்தியானதும் தெய்வாதி தெய்வமாடுவதற்குத் தயாராவார்.

பாத்தீரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் சிறப்பான அலங்காரங்கள்

சடங்கில் தெய்வமாடுபவர்கள் தம்மை தெய்வமாக உருவகித்தே ஆடுகின்றனர். மாரி, காளி, பேச்சி, நரசிங்க வைரவர், காத்தான், வதனமார், குமாரர், தருமர், கிருஷ்ணர், திரௌபதி போன்ற பல்வேறு தெய்வங்களாக உருக்கொண்டாடுவர். இதனை அவர்கள் வெளிப் படுத்தும் பாத்திரம் எனலாம். ஒரு கோயிலில் பல்வேறு தெய்வங்கள் சடங்கு நிகழ்வுகளில் தெய்வமாக உருக்கொண்டாடினாலும் எல்லாத் தெய்வங்களுக்கும் பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் சிறப் பான அலங்காரம் மேற்கொள்ளப்படுவதில்லை. குறித்த கோயில் சடங்குகளில் எப்பாத்திரங்கள் முக்கியத்துவம் உடையனவாக விளங்கு கின்றனவோ அவற்றுக்கே பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் சிறப்பான அலங்காரத்தை மேற்கொள்வதில் கூடுதல் கவனம் செலுத்துகின்றனர். உதாரணமாக மாரியம்மன் கோயிலில் மாரி, காத்தான் ஆகிய தெய்வங்களுக்கும், திரௌபதியம்மன் கோயிலில் பஞ்ச பாண்டவர், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகிய பாத்திரங்களுக்குமே பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் அலங்காரம் மேற்கொள்ளப் படுகிறது. இவ்வியல்பை எல்லாச் சடங்குக் கோயில்களிலும் நிகழும் சடங்குகளிலிருந்தும் அவதானிக்கலாம்.

சடங்கு தொடங்குவதற்கு முன்னர் தெய்வாதி அலங்கரிக்கப் படுவார். பொதுவாக பெண் பாத்திரங்கள் சேலை உடுத்தியே அலங்கரிக்கப்படுவர். தெய்வத்தின் இயல்புக்கேற்ப சேலையின் வர்ணத்தைத் தெரிவுசெய்வர். இந்நடைமுறை எல்லாக் கோயில் களிலும் முழுமையாகப் பின்பற்றப்படுவதில்லை. உதாரணமாக காளிக்கு சிவப்புச் சேலையைத் தெரிவு செய்வர். காளிக்கு அலங்காரம் செய்யும் போது சிவப்புச் சேலையை உடுத்து முக்காடிடுவர். முகம், நாக்கு என்பவற்றில் குங்குமத்தைப் பூசி சிவப்புத் தோற்றத்தை ஏற்படுத்துவர். கையில் சூலம் அல்லது வேப்பம் பத்திரம் வழங்கப் படும்.

மாரியம்மன் கோயிலில் காத்தானுக்கு உரிய அலங்காரத்திற்காக இரு சேலைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஒரு சேலையை இடுப்பில் கட்டி முன்பகுதிக்கு குஞ்சம் வைத்து கால்கள் இரண்டையும் வளைத்து துணியால் சுற்றிக் கொடுக்காகக் கட்டிவிடுவர். மறு சேலையை அதன் சரிகைப் பகுதி வெளியே தெரியும் வண்ணம் மெல்லியதாக மடிப்பர். இது 4 அங்குலம் அகலமுடையதாக இருக்கும். இதனை வலத்தோளி லிருந்து மார்புக்குக் கீழ்ப்புறமாக எடுத்து தொடர்ந்து இடத்தோளி னூடாக வலப்பக்க மார்புக்குக் குறுக்காக எடுத்துக் கட்டி விடுவர். இது உடலின் முன்பகுதியிலும் பின்பகுதியிலும் X அடையாளம் இட்டது போல் தோற்றமளிக்கும். காத்தானுக்கு காலில் சதங்கை அணிவிக்கப்படும் (படம். 91).

மாரியம்மனுக்கு இரு வேறுபட்ட அலங்காரங்கள் உள்ளன. அதில் ஒன்று, பெண்கள் சேலை உடுப்பது போன்று மேற்சட்டை அணிந்து அதன் மேல் மடிப்பு வைத்து சேலை உடுத்து அலங்கரிக் கப்படும். நெற்றிப் பகுதி முழுவதிலும் வெள்ளைத் தோற்றத்தை ஏற்படுத்தும் வண்ணம் திருநீறு பூசப்படும். அதற்கு மேல் குங்குமப் பொட்டு இடுவர். இது சாதாரணமாகப் பெண்கள்வைப்பதிலும் பார்க்கப் பெரியதாக வைக்கப்படும். பார்ப்பவர்களுக்குத் தெரிய வேண்டும் என்பதற்காகப் பெரிய பொட்டு இடப்பட்டிருக்கலாம் (படம். 92). கையில் கும்பத்துடன் சடங்கு வேளையில் காட்சியளிப்பார். அடுத்த அலங்காரம் தவநிலைச் சடங்கிற்காக மேற்கொள்ளப்படுவது. வெள்ளைத் துணியால் உடல் முழுவதையும் மூடி அலங்கரிக்கப் படும். முகம் மட்டும் தெரியும் வண்ணம் தலைப் பகுதியை முக்காடிட்டு மூடி அலங்கரிப்பர். முகத்தில் திருநீற்றைப் பூசி முகப் பகுதியையும் வெண்நிறமாகவே மாற்றுவர். இடுப்பில் திருநீற்றுப் பொட்டலம் ஒன்றைக் கட்டிவிடுவர் (படம். 21).

பெரியதம்பிரான் கோயிலில் மாரியம்மனுக்கான அலங்காரம் மேற்கொள்ளும் போது தெய்வாதிகளுக்கு மேற்கொள்ளும் பொதுவான அலங்காரத்துடன் வெள்ளைத் துணியால் தலையை மறைத்து முக்காடிட்டு மார்புப் பகுதி வரை தொங்கக் கூடியதாக அலங்கரிப்பர். தவத்திற்குச் செல்லும் மாரியின் தோற்றத்தை இவர்கள் உருவகப் படுத்துவதையே இது சுட்டுகிறது.

பெரியதம்பிரான் கோயிலில் பெரியதம்பிரான் முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படும் தெய்வமாக விளங்குகின்றது. இதனால் பெரியதம்பிரான் கோயிலில் பெரியதம்பிரானாக தெய்வமாடும் தெய்வாதிக்கான அலங்காரமே முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. இவ்வலங்காரத்தின் போது தெய்வாதிக்குக் கொடுக்குக் கட்டி சிவப்பு வர்ணச் சேட்டு அணிவித்து மார்புக்குக் குறுக்காக ஒரு வெள்ளை வேட்டியை மடித்துக் கட்டி விடுவர்.

அனேகமான சடங்குக் கோயில்களில் தோன்றும் பாத்திரமாக அனுமார் விளங்குகிறது. இப்பாத்திரம் சரிகைச் சேலையால் கொடுக்கிட்டு கையில் கதாயுதத்துடன் தோன்றும்.

குமார தெய்வச் சடங்கில் மேற்கொள்ளும் அலங்காரம் ஏனைய சடங்குக் கோயில்களில் மேற்கொள்ளப்படும் அலங்காரத்தில் இருந்து வேறுபட்டது. குமார தெய்வச் சடங்கில் தெய்வங்கள் சடங்கை நிகழ்த்தும் கப்புகனிலேயே வெளிப்படுவதால் குறித்ததொரு அடிப் படையான அலங்காரத்துடன் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஏற்ற விதத்தில் சிறு சிறு மாற்றங்களுடன் அலங்காரத்தை மேற்கொள்வர். குமாரருக்கான அலங்காரத்தை மேற்கொள்ளும் போது வெள்ளை வேட்டியணிந்து அதன் மேல் சீத்தைத் துண்டைக் கட்டி, உடம்பின் மேற்பகுதிக்குக் குருத்தோலை அலங்காரத்துடன்,[19] தலையில் தலைப் பாகையும், கையில் சிலம்பும், காலில் சதங்கையும் அணிவிப்பர். அத்துடன் கையில் வேல் கொடுக்கப்படும். சில கோயில்களில் குமாரருக்கான அலங்காரம் சீத்தைத் துணியாலான சேட்டு, லுங்கி அணிவித்து மேற்கொள்ளப்படும் (படம். 93).

மேலே நோக்கிய அலங்காரங்களில் இருந்து அலங்காரத் திறனில் ஒரு வளர்ச்சி நிலையைத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இக்கோயிலில் மகாபாரதக் கதையுடன் தொடர்புடைய பாண்டவர், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகிய பாத்திரங் களுக்கான அலங்காரத்திற்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது. இவ்வலங்காரங்களைக் குறிப்பாக வனவாசச் சடங்கு, தவநிலைச் சடங்கு, இறுதிநாள் நிகழும் தருமருக்கு முடிசூட்டும் நிகழ்வு ஆகியவற்றிலேயே காணலாம். வனவாசச் சடங்கில் பாண்டவர், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகிய மகாபாரதக் கதையுடன் தொடர்புடைய ஏழு பேரும் சிறப்பான முறையில் அலங்கரிக்கப்படுகின்றனர்.

தவநிலைச் சடங்கில் அருச்சுனனுக்கான அலங்காரம் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. இறுதிநாள் நிகழும் தருமருக்கு முடிசூட்டும் சடங்கில் தருமர், கிருஷ்ணர், திரௌபதி ஆகியோருக்கான அலங்காரம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. ஏனைய நாட்களில் சாதாரண அலங்காரத்துடனேயே இப்பாத்திரங்கள் சடங்கில் கலந்துகொள்வர்.

அருச்சுனனுக்கான அலங்காரத்தில் காத்தானுக்குக் கட்டியது போல் முன்னுக்கு குஞ்சம் வைத்து இரு கால்களையும் சுற்றிச் சேலையைக் கட்டுவர். வெளியே சரிகை தெரியும் படி மடிக்கப்பட்ட இன்னொரு சரிகைச் சேலையின் முடிவுப் பகுதி இரண்டும் இரு தோள்களினூடாகவும் முன்னே தொங்க விடப்படும். முதுகுப் பக்கம் வட்டவடிவமாக விடப்படும். இது வழுவாமல் இருப்பதற்காக பட்டியாக ஒரு சரிகைச் சேலையை இடுப்பில் கட்டி அதனுள் தோளில் இட்ட துணியைச் செருகிவிடுவர். கழுத்தில் கூத்தர் அணியும் கடதாசி மாலை அணிவிக்கப்படும். இரு கைகளினதும் மணிக்கட்டு, முழங்கைக்கு மேல் உள்ள சதைப் பிடிப்புப் பகுதி ஆகிய இடங்களில் கடதாசி மாலைத் துண்டை கட்டிவிடுவர். இது பல வர்ணங்களில் அமைந்திருக்கும். முதுகில் அம்புறாக் கூட்டுடனும் கையில் வில், அம்புடனும் அருச்சுனன் தோன்றுவான் (படம். 94).

அருச்சுனனுக்கு மேற்கொள்ளப்பட்ட இவ்வலங்காரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே ஏனைய பாத்திரங்களும் அலங்கரிக்கப்படும். இருந்தும் பாத்திரத்தின் தனித்துவத்தை வெளிப்படுத்த சிறு சிறு மாற்றங்கள் செய்யப்படும். தருமருக்கு தோளில் அணியும் பட்டி X வடிவில் காத்தானுக்கு அணிந்தது போல் அணியப்பட்டிருக்கும். முடி சூட்டப்பட்டு கையில் கமண்டலமும் வெள்ளிப்பிரம்பும் வைத்திருப்பார் (படம். 95). தருமரின் அலங்காரம் போன்றே கிருஷ்ணரின் அலங்காரமும் இருக்கும். கிருஷ்ணரின் முடியில் சக்கரம் சுழலும். கையிலும் சக்கரம் வைத்திருப்பார். நகுலன், சகாதேவன் ஆகிய இருவரும் குஞ்சம் வைக்காது கொடுக்காக சரிகைச் சேலையைக் கட்டியிருப்பர். வனவாச காலத்திற்குத் தேவையான உணவுகளைத் தாங்கியவாறு நகுலன் பொல்லுடனும் சகாதேவன் வாளுடனும் தோன்றுவர். வீமனுக்கான அலங்காரத்தில் உடலெங்கும் மஞ்சள் பூசி கையில் வாள் கொடுக்கப்படும். திரௌபதி முக்காடிட்டு தலையை மூடி சேலை அணிந்து தோன்றுவார்.

கண்ணகியம்மன் கோயில்களில் தெய்வமாடும் நடைமுறை சில கோயில்களில் மாத்திரமே பின்பற்றப்படுகிறது. கோராவெளி, ஆரையம்பதி கண்ணகியம்மன் கோயில்களில் இந்நடைமுறையைச் சிறப்பாகக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. கண்ணகியம்மன் கோயில்களில் சடங்கை நடத்தும் பூசாரியே முக்கியத்துவம் பெறுவதுடன் அவர் தானே சடங்குக்காகத் தன்னை அலங்கரிப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவர் அலங்காரத்திற்காக மூன்று சேலைகளைப் பயன்படுத்துகிறார். இச்சேலைகள் வண்ணாரிடம் இருக்கும். அவற்றிலிருந்து அழகியது எனத் தான் கருதும் மூன்றைத் தெரிந்து எடுப்பார். அதில் ஒன்றை இடுப்பில் வேட்டி கட்டுவது போல் கட்டிக்கொள்வார். மற்றைய ஒன்றைத் தலையில் தலைப்பாவாக அணிவார். மற்றையதைச் சரிகை வெளித்தெரியும் வண்ணம் அரை அடி அகலமுள்ளதாக மடித்து வலத்தோளுக்கும் இடப்பக்க மார்புக்கும் குறுக்காகப் பின்னி சாறியின் இரு ஓரங்களையும் ஒன்றை மார்புப்புறமாகவும், மற்றையதை முதுகுப் புறமாகவும் தொங்கவிடுவார். இவை வழுவாமல் இருக்க ஊசி குற்றிவிடுவார். நெற்றியில் நேர்த்தியான முறையில் பொட்டிடுவார் (படம். 96).

சடங்குக் கோயில்களில் பாத்திரங்களுக்கான அலங்காரத்தை மேற்கொள்வோர் அத்துறையில் தேர்ச்சியுடையவர்களாகவே காணப் படுகின்றனர். வருடாவருடம் இடம்பெறும் சடங்குகளில் தொடர்ச் சியாக அலங்காரத்தில் ஈடுபடுவதன் மூலம் தேர்ச்சியையும், அலங்கார நுணுக்கங்களையும் இயல்பாகவே பெற்றுக்கொள்கின்றனர். அலங் காரத்தை ஒவ்வொரு பாத்திரத்தையும் அடையாளப்படுத்தக்கூடிய விதத்தில் மேற்கொள்வர். இவ்வடையாளப்படுத்தல் பாத்திரத்திற்கு ஆடையணிவிக்கும் முறை, பாத்திரம் கையில் தாங்கியிருக்கும் ஆயுதங்கள், சின்னங்கள் என்பவற்றின் மூலம் வெளிப்படுத்தப் படும்.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் மேற்கொள்ளப்படும் அலங் காரங்களை அவதானித்தால் ஒவ்வொரு கோயிலிலும் எத்தெய்வம் (பாத்திரத்திற்கு) முக்கியம் பெறுகிறதோ அத்தெய்வத்திற்கே பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் சிறப்பான அலங்காரத்தை மேற்கொள்வதில் கூடுதல் கவனம் செலுத்துவர். ஏனைய தெய்வங் களுக்கு பொதுவான அலங்காரமே மேற்கொள்கின்றனர். இதற்கமைய

மாரிமம்மன் கோயிலில் மாரி, காத்தான் ஆகிய பாத்திரங்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுவதால் அப்பாத்திரங்களுக்கே பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் சிறப்பான அலங்காரம் மேற்கொள்ளப்படும். அதுபோல் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் பஞ்சபாண்டவர், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகிய பாத்திரங்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுவதால் அப்பாத்திரங்களுக்கு சிறப்பான அலங்காரத்தை மேற்கொள்கின்றனர். இதனை ஒவ்வொரு கோயில் சடங்கிலும் காணலாம்.

கலை நிகழ்த்துகையில் நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வோர் ஏற்று நடிக்கும் பாத்திரத்தின் இயல்புகளை முழுமையாக உள்வாங்கி நடிப்பதற்கும் நிகழ்த்துகையை இரசிக்கும் இரசிகர்கள் தம்மில் இருந்து வேறுபட்டவர்களாக நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வோரை அடையாளப்படுத்தி நிகழ்த்துகையின் மூலம் கிடைக்கும் அழகியல் அனுபவத்தைத் தடையின்றிப் பெறுவதற்கும் அலங்காரம் துணை புரிகின்றது. சடங்குக் கோயில்களில் மேற்கொள்ளப்படும் அலங்காரத்தில் தெய்வாதிகளும் பூசாரியும் தாங்கும் பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தல், சடங்கைப் பார்க்கும் மக்களில் இருந்து சடங்கை நிகழ்த்தும் பிரிவினரை வேறுபடுத்திக் காட்டல் என்னும் இரு நோக்கங்களுமே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. நிகழ்கலையில் நடிகர் தமது பாத்திரத்தைச் சிறப்பாக வெளிப்படுத்துவதற்கும் பார்ப்போரின் இரசனை ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதற்கும், தம்மை பார்வையாளரிலிருந்து வேறுபடுத்துவதற்கும் அலங்காரம் துணைபுரிகிறது. இங்கு கலையிலும் சடங்கிலும் அலங்காரம் மேற்கொள்வதற்கான நோக்கம் ஒன்றாகவே உள்ளது.

சடங்கில் பாத்திரங்களுக்கு மேற்கொள்ளும் அலங்காரம் பற்றிய இப்பகுதியை அலங்காரத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் வர்ணம் பற்றிய விளக்கத்துடன் நிறைவு செய்யலாம். சடங்குகளில் அலங்காரத்திற்காக வெள்ளை, சிவப்பு, மஞ்சள் ஆகிய வர்ணங்களே கூடுதலாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அலங்காரத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் உடை, பொருட்கள் (திருநீறு, மஞ்சள்த் தூள், குங்குமம்) என்பவற்றில் இம்முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்து கொள்ளலாம். Ritual Body Art என்னும் நூலில் சார்ல்ஸ் அர்னோல்ட்ஸ் (Charles Arnolds) என்பவர் சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்களின் அர்த்த வெளிப்பாடு

பற்றிக் குறிப்பிடும் போது இம்மூன்று வர்ணங்கள் பற்றிய குறிப்புக் களும் இடம்பெறுகிறது.[20] சார்ல்ஸ் அர்னோல்ட்ஸ்சின் விளக்கத்தை அறிவதன் மூலம் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் இவ்வர்ணங்கள் முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுவதற்குரிய காரணத்தை அறிந்து கொள்ளலாம்.

வெள்ளை : இறையியல்புக்குரியதாகவும், பக்தர்களை பக்தரல் லாதவர்களில் இருந்து வேறுபடுத்துவதாகவும் (திருநீறு அணிவோர் பக்தர்களாகக் கொள்ளப்படுவதுடன் பக்தரல்லாதவர்களில் இருந்து தம்மை வேறுபடுத்திக் கொள்கின்றனர்), முதலாவது உணவூட்ட மூலமான தாய்ப்பாலைக் குறிப்பதாகவும், தூய்மையாக்கலின் குறியீடாகவும் உள்ளது.

சிவப்பு : இரத்தம், பிறப்பு, உயிர்ப்பு, சக்தி என்பவற்றைக் குறிக்கிறது. வாழ்வினதும் வாழ்வின் சக்தியினதும் அடையாளமாகும். புதிய உயிர்களின் உருவாக்கத்திற்கு இரத்தமே அடிப்படையானதாக அமைவதால் சிவப்பு பிறப்பின் அடையாளமாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இதனாலேயே கருக்கொள்ளல் சடங்கில் இரத்தம் பயன்படுத்தப்படுகிறது. பலியிடலைக் குறிக்கும் அடை யாளமாகவும் உள்ளது. அத்துடன் அடங்காக் கோபம், வெறி உணர்ச்சி, வன்முறைச் செயல் என்பவற்றையும் இது குறிக்கும்.

மஞ்சள் : மனம், அதன் சிந்தனையாற்றல், ஞாபகசக்தி, கவனக் குவிப்பு என்பவற்றைக் குறிக்கின்றது. மேலைத்தேய மெய்யியல் மரபில் மஞ்சள் காற்றைக் குறிக்கின்றது. இங்கு மஞ்சள் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் காற்று பௌதீகம் சார்ந்ததாக இல்லாது மெய்யியல் சார்ந்த தொரு மூலமாகவே உள்ளது. இது மூச்சையும் மூச்சு விடலையும் சுட்டி நிற்கின்றது. ஆகையால் மஞ்சள் ஈளை போன்ற மூச்சுடன் தொடர்புடைய நோய்களுக்கு எதிராகச் செயற்பட்டு குணப்படுத்தும் இயல்புடையதாக

விளங்குகிறது. இதனை விட பெண்களும் ஆண்களும் தங்களில் மனங்கவர்ந்தவர்களை மஞ்சளால் தாக்கு வதும் குறிப்பிடத்தக்கது. (கிழக்கிலங்கையில் சில கோயில்களில் சடங்கு காலத்தில் மஞ்சளை முகத்திலும், உடலின் பல பகுதிகளிலும் பூசுதல், மஞ்சள் நீர் அடித் தல் ஆகிய செயற்பாடுகளில் ஆண்களும் பெண்களும் ஈடுபடுவதை இந்நடைமுறைக்கான உதாரணமாகக் காட்டலாம்).

கிழக்கிலங்கையில் வெள்ளை வர்ணம் புனிதம், இறையியல் சார்ந்த நோக்கிலேயே பயன்படுத்தப்படுகிறது. தவத்திற்குச் செல்லும் மாரி யின் அலங்காரம், சடங்குச் செயற்பாட்டுடன் தொடர்புடையவர்கள் வெள்ளையாடையை முதன்மைப்படுத்தி அணிதல் போன்றவற்றின் மூலம் இது புலப்படுகிறது. பாலுற்பத்திக்கு உரிய தெய்வமாக விளங்கும் வதனமாரை வெள்ளை வர்ணத்தால் அலங்கரித்தல் உணவூட்டத்தையும் வெள்ளை வர்ணத்தையும் இவர்கள் தொடர்பு படுத்தி நோக்குகின்றார்கள் என்பதையே உணர்த்துகிறது. சிவப்பு வர்ணம் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் அடங்காக் கோபம், வெறி உணர்ச்சி ஆகியவற்றை அடையாளப்படுத்தப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இவ்வியல்புகளுடன் தொடர்புடைய காளிக்கு சிவப்பு அலங்காரம் முக்கியமுடையதாக விளங்குவதில் இருந்து இதனை உணர்ந்து கொள்ளலாம். காளியாக அபிநயிப்பவரின் கோபாவேசமான இயல்பை மேலும் அதிகரிப்பதற்காக குங்குமத்தை அவரின் முகத்தில் அடிக்கடி பூசுவர். பலியுடன் சிவப்பைத் தொடர்புபடுத்தும் போக்கும் உள்ளது. பூசணிக்காய் பலியின் போது வெட்டப்பட்ட பூசணிக்காயின் இரு பகுதியிலும் குங்குமத்தைப் பூசுதல், பலிக்காகச் செல்லும் ஆடு களுக்குக் குங்கும் பூசுதல் என்பன சடங்கில் அவதானிக்கக் கூடிய நிகழ்வுகளாகும். மஞ்சள் நோய் நீக்கத்துடன் தொடர்புடையதாகச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படுகிறது எனலாம். சடங்கு தொடங்கு வதற்கு முன் தெய்வாதிகள் உடம்பில் மஞ்சளைப் பூசுதல், நோயாளிகளுக்கு மருந்தாகக் கொடுக்கும் பொருட்களுடன் மஞ்ச ளையும் சேர்த்துக் கொடுத்தல் ஆகியன இதனை உணர்த்தும். மற்றும் நோய்நீக்கத்திற்கான புனித நீராடலின் போது அந்நீரில் மஞ்சளைக்

கலந்தே நீராடுவர். இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் அலங்காரத்தின் போது பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்களைக் குறித்த வர்ணங்களின் அர்த்தப்பாடு, பயன்பாட்டு முக்கியத்துவம் ஆகியவற்றை உணர்ந்தே பயன்படுத்தியுள்ளார்கள் என்றே குறிப்பிடவேண்டும்.

நிகழ்த்துகை செய்யும் இடத்திற்கான அலங்காரம்

அரங்கக்கலையில் குறிப்பாக நாடகத்தில் நிகழ்களத்திற்கான அலங்காரம் முக்கியத்துவமுடையது. நிகழ்களத்தை அலங்கரித்து அழகிய தோற்றமுடையதாக ஆக்குதல் நிகழ்த்துகையின் கலைத்துவத்தை அதிகரிக்க உதவுவதுடன் பார்வையாளரின் இரசனை ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதற்கும் பக்கபலமாக விளங்குகிறது. இதனாலேயே கலைச் செயற்பாட்டாளர் நிகழ்களத்தை அழகிய தோற்றமுடையதாக அலங்கரிப்பதில் கூடுதல் கவனம் செலுத்துகின்றனர்.

நிகழ்த்துகை செய்யும் இடத்தை அலங்கரிக்கும் முறையை கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளிலும் அவதானிக்கலாம். சடங்கு நிகழ்வு இடம்பெறும் கோயிலையும், கோயில் சார்ந்த சூழலையும் அலங்கரிப்பதில் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் கூடுதல் கவனம் செலுத்துவர். அவ்வலங்காரத்தின் போது வேப்பம் பத்திரம், கமுகம் பாளை, தென்னம்பாளை, குருத்தோலை, வர்ணப் புடைவைகள், வர்ணத் தாள், எண்ணெய் வர்ணத் தாள் (Oil paper) என்பனவே அதிகம் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

சடங்கு தொடங்குவதற்குச் சில வாரங்களுக்கு முன்னே சடங்கு நிகழ்த்துகை செய்யும் இடத்தையும், கோயில் சூழலையும் புனிதப்படுத்தும் நோக்கில் சுத்தப்படுத்துவர். இது நிகழ்களத்தை அழகியதாக வைத்திருக்க வேண்டும் என்னும் மனோபாவத்தைக் காட்டுகிறது.

அலங்காரச் செயற்பாட்டின் முதல் கட்டமாக கோயில் கூரையின் கீழ்ப்பகுதியை மறைத்து புடைவை கட்டப்படும். இதனை 'வெள்ளை கட்டுதல்' என்றழைப்பர். வெள்ளை கட்டுவதற்குப் பல வர்ணங்களினாலான புடைவைகள் பயன்படுத்தப்படுகிறன. வெள்ளை கட்டும் செயலை வண்ணாரே செய்கின்றனர்.

வெள்ளை கட்டிய கூரைப் பகுதிக்குக் கீழ் எண்ணெய் வர்ணத் தாள்களினால் அலங்கரிக்கப்படும். எண்ணெய் வர்ணத்தாளில் பல

அரங்கார அமைப்புக்கள் உருவாக்கப்பட்டு அதனை நூலில் கட்டி புடைவைக்குக் கீழ் ஒரு ஒழுங்கமைப்பில் கட்டிவிடுவர் (படம். 97). தொடர்ந்து அதன்கீழ் வேப்பம் பத்திரம், குருத்தோலை என்பன வற்றைக் கட்டி அலங்கரிப்பர். சில கோயில்களில் 'வெள்ளை ரொட்டி' என்னும் மாவினால் செய்யப்பட்ட பொருளை அலங்காரத்திற்காகத் தொங்கவிடும் முறையுள்ளது. இது வட்டம், முக்கோணம், ஐங்கோணம் எனப் பல அமைப்புக்களில் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும்.

கோயிலில் காணப்படும் தூண்களை வர்ணத் துணிகளால் சுற்றிக் கட்டுவர். அதற்கு மேல் ஈர்க்கு அகற்றப்பட்ட தென்னங்குருத்தைச் சுற்றிக் கட்டுவர். சில இடங்கில் ஒவ்வொரு தூணுக்கும் வாழை ஒன்றைச் சேர்த்துக் கட்டி விடுவர்.

சடங்குக் கோயில் அலங்காரத்தில் கோயிலுக்குச் செல்லும் பிரதான வாயிலுக்கு உரிய வீதியை அலங்கரிப்பதில் கூடுதல் ஆர்வம் காட்டுவர். வீதியின் முடிவுப் பகுதியில் அலங்காரத் தோரண அமைப் பொன்றை உருவாக்கி அதில் கோயிலின் பெயர், சடங்கு தொடங்கும் காலம், முடியும் காலம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கிய வாசகப் பலகை ஒன்றைக் கட்டுவர். இவ்வலங்காரத் தோரணத்தில் இருந்து கோயில் பிரதான வாயில் வரை அலங்காரம் மேற்கொள்ளப்படும். இவ் வலங்காரம் முக்கோணம், சதுரம், வட்டம் என பல அமைப்புக்களில் உருவாக்கப்படும் (படம். 98). அலங்காரத்தைப் பூரணப்படுத்துவ தற்காக எண்ணெய் வர்ணத்தாள், வர்ணத் துணி ஆகியன பயன் படுத்தப்படும். அலங்காரத்திற்காகக் கட்டப்பட்டிருக்கும் பல வர்ணத் துணிகளினால் உருவாக்கப்பட்ட கொடிகளில் யந்திரங்களில் பயன் படுத்தப்படும் அரூபக் குறியீடுகள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும்[21] (படம்.99).

கண்ணகியம்மன் கோயிலில் கல்யாணக்கால் சடங்கு, மாரியம்மன் கோயிலில் நிகழும் தவநிலைச் சடங்கு, குமாரர் கோயிலில் நிகழும் தேன் எடுக்கும் சடங்கு ஆகியன நடைபெறுவதற்கான இடங்கள் விசேட அலங்காரங்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டிருந்ததை அவதானிக்க முடிந்தது. கல்யாணக்கால் சடங்கிற்கான இடத்தை அலங்கரிப்பது பற்றிய விளக்கம், தவநிலைச் சடங்கு நடைபெறும் இடத்தை அலங்கரிப்பது பற்றிய விளக்கம் ஆகியன 2ஆம் அத்தியாயத்திலும், தேன் எடுக்கும் சடங்கு நடைபெறும் இடத்தை அலங்கரிப்பது பற்றி

இவ்வத்தியாயத்தில் 'விடய நிகழ்த்துகை' என்னும் பகுதியிலும் விளக்கப்பட்டுள்ளதால் இவ்விடத்தில் இவ்வலங்காரங்கள் பற்றிய விளக்கம் இடம்பெறவில்லை.

2. நிகழ்த்துகை வடிவங்களும் கலைப் பண்பும்

கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு வழிபாட்டில் ஆடல் பிரதானமானதொரு வடிவமாகும். ஆடலை ஒருவர் அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்டோர் புரிய, உடுக்கு, பறை, அம்மானைக்காய் போன்ற வாத்தியங்களை ஒரு பிரிவினர் இசைக்க, இன்னொரு பிரிவினர் பாடலைப் பாடுவர். சில இடங்களில் பாடலைப் பாடுவோர் இசைக்கருவிகளை இசைத்துக் கொண்டே பாடுவர் (படம். 100). இங்கு பாடப்படும் பாடல் நிகழ்விடயத்தை விளக்கும்.

சில கண்ணகியம்மன் கோயில்களைத் தவிர (தம்பிலுவில், காரைதீவு) சடங்குக் கோயில்களின் சடங்கு நிகழ்த்துகை தெய்வம் ஆடுதல் மூலமே நிகழ்த்தப்படுகிறது. சடங்கு நிகழ்வின் போது ஆடும் தெய்வாதிகளை 'தெய்வம் ஆடுவோர்' என்றும் அவர்கள் ஆடும் ஆடலை 'தெய்வம் ஆடுதல்' என்றும் அழைப்பர். இங்கு கையாளப் படும் 'ஆடல்' என்னும் பதம் கலை நிகழ்த்துகையிலும் இதே அர்த்தத்திலேயே பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது தொடர்பாக குறிப் பிடும் சி.மௌனகுரு அவர்கள் 'மட்டக்களப்பு சிறு தெய்வ வணக்கத் தின் போது ஒருவர் மீது தெய்வம் முற்பட்டு அவர் சடங்குகளில் ஈடுபடும் போது அதனை பேய் ஆடுகிறது, தெய்வம் ஆடுகிறது, காத்தான் முற்பட்டு ஆடுகிறது, நரசிங்கன் ஆடுகிறது, மாரி ஆடுகிறது என்றே கூறுகின்றனர். எனவே இந்த ஆட்டத்தைக் கூத்தோடு தொடர்பு படுத்திப் பார்க்க வேண்டும்[22] எனக் குறிப்பிடுவார். மட்டக்களப்பில் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் பாரம்பரிய நிகழ்கலை வடிவமான கூத்தை நிகழ்த்துவோர் 'கூத்தாடுவோர்' என அழைக்கப்படுவதுடன் நிகழ்த்துகை 'கூத்தாடல்' எனறே அழைக்கப்படுகின்றது. 'இந்திய மரபில் (அரங்க) ஆற்றுகை ஆடுதல் என்றே கூறப்படுகிறது'.[23] கலை நிகழ்த்துகையில் கையாளப்படும் 'ஆடல்' என்னும் பதத்தை சடங்குச் செயற்பாட்டாளரும் கையாள்வது அவ்வாடலின் கலைத்துவ இயல்பையே வெளிப்படுத்துகின்றது.

இது பற்றிச் சிவத்தம்பி பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார். 'நடனம், நாடகத்திற்கான தமிழ்ச் சொல்லான கூத்து என்பதன் செயல் நிகழ்வு ஆடு என்னும் சொல்லால் குறிக்கப்படும். அதாவது கூத்து ஆடல் என வரும். கூத்து என்பதன் அடிச்சொல் திராவிட சொற்பிறப்பியல் அகராதியில் குறிப்பிடப்படவில்லை. அது துள்ளுதல், குதித்தல் போன்றவற்றைக் குறிக்கும் குதி என்பதனடியாகத் தோன்றியதாகவும் குறிப்பிடப்படவில்லை. வினைச் சொல்லான ஆடு என்பது அசை, அலை, ஊஞ்சலாட்டு, குலுக்கு, நடனமிடு, நாடகத்தையோ அல்லது அதன் ஒரு பாகத்தையோ நடி என்ற பொருள் தரும். அத்துடன் முன்னரே பார்த்த பெயர் வடிவான ஆட்டம், ஆடல் என்பவை கூத்தைக் குறித்தன. பிரதான திராவிட மொழியில் அசைதல், ஊஞ்ச லாடுதல் என்பன இதன் பொருளாக உள்ளமை இச்சொல் ஒரு அளிக் கையின் பொழுது அசைதலைக் குறித்தது என்பதைத் தெளிவு படுத்துகிறது. இந்தச் சொல்லே சமயச் சடங்குகள் மீளச் செய்தலைக் குறிக்கவும் பயன்படுகிறது என்பது சுவாரசியமானது. பேயோட்டும் சடங்கு, வெறியாட்டு வெறி + ஆட்டு (ஆடல்) என்ற சொற்களை இணைத்தே கூறப்படுகிறது.'[24] இவ்விளக்கம் சடங்குகளில் வரும் தெய்வமாடல் கலை ஆடலின் (அளிக்கைக் கலை குறிப்பாக நாடகம், நடனம்) பல்வேறு இயல்புகளைத் தாங்கியிருக்க வேண்டும் என்பதைச் சுட்டி நிற்கின்றது. இதற்கமைய சடங்கில் காணப்படும் பல்வேறு ஆடல் பாங்குகளினதும் நுணுக்கமான நோக்கு சடங்காடலின் மூலம் வெளிப்படும் கலைக் கூறுகளை இனங்காண்பதற்கு உதவும்.

சடங்கு ஆடலை மூன்று விதமாகப் பகுத்து நோக்கலாம்.

1. தனியொருவர் நிகழ்த்தும் ஆடல்
2. பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல்
3. விடயத்தை ஆடி அபிநயித்தல்

(i) தனியொருவர் நிகழ்த்தும் ஆடல்

தெய்வமாக உருக்கொண்டு ஆடுவோர், கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு வழிபாட்டாளர்களால் வழிபடப்படும் தெய்வங்களாக உருக்கொண்டு ஆடுவர். அவ்வாறு ஆடும் போது ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்குமான ஆட்டம் வேறுபட்டதாக அமைந்து விளங்கும். ஒரு தெய்வாதியில்

ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தெய்வங்கள் வெளிப்படுவதால் ஒவ்வொரு தெய்வம் வெளிப்படும் போதும் குறித்த தெய்வத்திற்குரிய ஆட்டத்தை ஆடுவர். இவ்வாட்டத்தை ஒவ்வொரு தெய்வாதியும் தனித்தனி யாகவே நிகழ்த்துவர். இதனால் இதனை தனியொருவர் நிகழ்த்தும் ஆடல் எனலாம். இப்பகுதியில் இத்தனியொருவர் ஆடல் நிகழ்த்தும் முறையையும், அவ்வாடலில் வெளிப்படும் ஆட்டக் கோலங்களையும் நோக்குவோம்.

நீகழும் ஒழுங்குமுறை

சடங்கு தொடங்குவதற்கு முன்னர் அலங்கரிக்கப்பட்டு தெய்வமாடு பவர்கள் நிற்பதற்கென ஒதுக்கப்பட்ட இடத்தில் நிற்பார்கள். பூசாரி தெய்வமாடுபவர்களின் தலையில் வேப்பம் பத்திரம், கமுகம் பூ என்பவற்றை வைத்து அவர்களின் காதுக்குள் மந்திரம் ஓதி மந்திர வலிமையை வேப்பம் பத்திரத்தினுள் செலுத்துவதாகப் பாவனை செய்து அவர்களின் இடுப்பினுள் வேப்பம் பத்திரத்தையும் கமுகம் பூவையும் செருகிவிடுவார். செருகியதும் தெய்வமாடுபவர்களுக்கு உரு வந்துவிடும். உருவரல் தெய்வாதி குறித்த தெய்வத்தின் இயல்பைப் பெற்று விட்டார் என்பதைக் குறிக்கும். உரு வந்ததும் கையில் சிலம்பு அணிவிக்கப்பட்டு வேப்பம் பத்திரக்கொத்து கையில் கொடுக்கப் படும். தொடர்ந்து உடுக்கடிக்கத் தொடங்குவர். அப்போது தெய்வ மேறியாடுவோர் நின்ற இடத்தில் நின்று இடுப்பை வளைத்து அசை யத் தொடங்குவர். இசை ஒலி வேகநிலைக்குச் செல்ல கண்களைச் செருகிய நிலையில் நின்ற இடத்திலேயே இடுப்புக்கு மேல் உள்ள தம்முடைய பாகத்தை முழுவட்டமாகச் சுழற்றி ஆடுவர். இச்சமயத்தில் திரை விலக்கப்பட்டு கோயிலுக்குள் இருக்கும் தெய்வத்திற்கு தீபம் காட்டி பூசாரி பூசை செய்வார். அப்போது உள்ளே இருக்கும் தெய்வத்தைப் பார்த்து ஆடுவர்.[25] பூசை முடியும் வரை தெய்வாதிகள் கொலுவாகவே ஆடுவர். அப்போது தெய்வங்களின் தனித்துவத்தைக் காட்டும் எந்த ஆட்டக்கோலமும் இடம்பெறாது.

பூசை நடந்து முடிந்தவுடன் ஒவ்வொரு பந்தல்களுக்கும் தெய்வம் ஆடிச்செல்லும். அப்போது ஒவ்வொரு தெய்வாதியுடனும் உடுக் கடிக்கும் கலைஞர், பாடல் பாடுபவர், அம்மானைக்காய், சிலம்பு இசைப்போர் ஆகியோர் செல்வர். இச்சந்தர்ப்பத்தில் பாடல் பாடி

இசைக் கருவிகளை இசைக்க அதற்கேற்ப ஆடல் புரிந்து தெய்வாதி குறித்த பந்தலுக்குச் செல்வார். (ஆடல் புரிந்து செல்லும் தெய்வாதி காளியெனின் காளிக்குரிய பந்தலுக்குச் செல்வார்) பந்தலில் கட்டுச் சொல்லல் என்னும் நிகழ்வு இடம்பெறும். அது முடிந்ததும் மீண்டும் ஆடிக்கொண்டு பிரதான கோயிலுக்கு வந்ததும் தெய்வம் மலை யேறும். இதனை விட தெய்வங்கள் கோயிலில் இருந்து வெளியே கிராமங்களினூடாகச் சென்றுவரும் சடங்குகளின் போதும் சில கோயில்களில் தெய்வங்கள் ஆடிச் செல்லும் நிலையுள்ளது.

பிரதான கோயிலில் இருந்து பந்தலுக்குச் செல்லும் போதும், பந்தலில் இருந்து பிரதான கோயிலுக்கு வரும் போதும், மலையேறு வதற்கு முன்னருமே தெய்வாதிகள் தாம் தாங்கியாடும் பாத்திரத்தின் (தெய்வத்தின்) இயல்பை வெளிப்படுத்தும் ஆட்டங்களைப் புரிவார்கள். மலையேறுவதற்கு முன்னர் இதுவரை ஆடிய ஆட்டங்கள் எல்லா வற்றிலும் சிறந்தது எனக் கூறும்படியான ஒரு ஆடலை ஆடி தெய்வங் கள் மலையேறும். இது போன்றே கிழக்கிலங்கையில் வளர்ச்சியடைந்த பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களில் ஒன்றான வடமோடிக் கூத்தின் ஆட்டக்காரர் களரியை விட்டுப் போகவேண்டிய நேரம் வந்ததும் ஒரு துரிதமான ஆட்டத்தை ஆடுதல் நியதியாகவுள்ளது. இவ்வாட் டத்தைக் 'காலமேற்றுதல்' என்று அழைப்பர்.[26] இந்நியதி சடங்கிலும் பின்பற்றப்படுவதைக் காணமுடிகிறது.

இவ்வாடலில் பாடல், உடுக்கைப் பிரதானமாகக் கொண்ட வாத்தியங்களின் இசை ஆகியன முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. தெய்வமாடும்போது தாலாட்டு, கும்மி ஆகிய இரண்டும் பாடப்படும். தெய்வத்திற்கு தீபம் காட்டி பூசை செய்யும் போதும், பந்தல்களில் தெய்வம் இருக்கும் போதும் தாலாட்டு பாடப்படும். பிரதான கோயிலில் இருந்து பந்தல்களுக்குத் தெய்வம் ஆடிச் செல்லும் போது கும்மிப் பாடல் பாடப்படும். இப்பாடலுக்கும் பாடலுடன் இணைந்து ஒலிக்கும் இசைக்கும் ஏற்பவே தெய்வம் ஆடல்புரியும். தெய்வத்தின் ஆட்டத்தை ஒழுங்குபடுத்திச் செல்பவையாக இவை விளங்கு கின்றன.

தெய்வத்தின் ஆட்டத்திற்கும் பாட்டிற்கும் தொடர்புண்டு. இது தொடர்பாக சடங்கு நிகழ்வுகளில் உடுக்கடித்துப் பாடல் பாடும் ஒருவர் கருத்துத் தெரிவிக்கும் போது,

'ஆடும்போது பாடாவிட்டால் அவனுக்கு (தெய்வமாடுபவருக்கு) ஆடுவதற்கு உரிய சக்தி வராது. பாட்டின் தன்மைக்கேற்ப தெய்வத்தின் ஆட்டத்தில் மாறுதல் தோன்றும். உதாரணமாக,

'பொல்லாத சண்டாலி நரசிங்க காளி - அம்மா
அவள் போர்க்களத்தை வென்ற சக்தி நரசிங்க காளி'

என்று பாடும் போது தெய்வம் ஆவேசமாக நின்று ஆடும்.

'அம்மா நீ சின்ன நடநடந்து தாயே - சிவமுத்து மாரி
எங்கள் சிங்காரி வாறாவாம் சிவமுத்துமாரி'
அம்மா நீ அன்ன நடநடந்து - சிவமுத்து மாரி
எங்கள் அலங்காரி வாறாவாம் - சிவமுத்துமாரி'

என்னும் பாடலைப் பாடும் போது கும்பத்துடன் நலினமாக ஆடும். பாடலுக்கேற்ப உடுக்கடியிலும் மாறுபாடு உண்டு. ஒவ்வொரு விதமான பாடலுக்கும் ஒவ்வொரு விதமான உடுக்கு அடியுண்டு. காவியம் பாடும் போது 'டும் டும் டும் டும்...' என அடிப்பர். கும்மிப்பாடலுக்கு,

'டும் டும் டும் டும்மிட்டும்
டும் டும் டும் டும்மிட்டும்'

என அடிப்பர். தாலாட்டுக்கு இதே அடியை வேகமாக அடிப்பர். உடுக்கின் ஒலியும் அதற்கு ஏற்றாற்போல் பாடலும் பாடும் போது அதற்கேற்றமாதிரி தெய்வம் ஆடும்.'[27]

எனத் தெரிவித்தார். இது போன்றே ஒரு தெய்வாதி குறிப்பிடும் போது 'பக்கப்பாட்டும் உடுக்கும் அந்த நேரத்தில் நிகழும் நிகழ்வுக்கு ஏற்றாற்போல் அமைய வேண்டும். இல்லாதுவிட்டால் தெய்வம் கோபம்கொண்டு அவர்களைத் துரத்திவிடும்'[28] எனத் தெரிவித்தார். இதன்படி மாரியம்மன் வீதியுலா வரும்போது குழந்தைகளைத் தாய்மாரிடம் இருந்து வாங்கித் தாலாட்டும் வழக்கம் மாரியம்மன் சடங்குகளில் உள்ளது. அப்போது,

'பச்சைக் குழந்தையென்று ஆகோரம்மாரி - அம்மா
பால் கொடுத்து காத்தாவாம் ஆகோரம்மாரி'

என்னும் பாடலைப் பாடுவர். அவ்வாறு அன்றி வேறு ஒரு சூழலை அப்பாடல் பிரதிபலிக்கக் கூடாது என்பதே இவரின் அபிப்பிராயம்.

இவ்விளக்கங்கள் தெய்வமாடலுக்கும் பாடலுக்குமிடையே பிரிக்க முடியாத தொடர்புள்ளது என்பதை வெளிப்படுத்துகிறது. இத் தொடர்பை நாம் நிகழ்கலையில் ஒன்றான நடன நிகழ்த்துகையிலும் காணலாம்.[29]

பாடல், வாத்திய இசை ஆகியவற்றின் இணைவில் அவற்றுக்கு இசைவுப் பொருத்தமுடையதாகவே ஆடல் நிகழ்த்தப்படுகிறது. அடுத்து ஒவ்வொரு தெய்வங்களின் ஆட்டத்தில் இருந்தும் வெளிப் படும் தனித்துவமான ஆட்டக்கோலங்களை நோக்குவோம்.

ஆடல் வடிவங்கள்

மாரியம்மன் ஆட்டம்

வ.சிவசுப்பிரமணியம் அவர்கள் தான் சிறுவயதில் பார்த்து தன்னைக் கவர்ந்த மாரியம்மன் தெய்வமாடல் காட்சியொன்றைப் பற்றி பின்வருமாறு விபரிக்கின்றார். 'மாரியம்மன் கோயில் பூசாரியொருவர் (இங்கு இவர் பூசாரி எனக் குறிப்பிடுவது தெய்வமாடுபவரையே ஆகும்) சேலை உடுத்து குடுமியை விரித்துப் போட்டு சிலம்பணிந்து வலக்கையில் வேப்பிலைக் கொத்தையும் மறுகையில் வெள்ளிப் பூணிட்ட சிறு பிரம்பையும் பிடித்து தலையில் கரகத்தைத் தாங்கிக் கொண்டு ஆடுவார். இன்னொருவர் உடுக்கை இசைப்பார். ஆடும் போது பெரும்பாலும் பாடும் பாட்டு,

> 'வாறாவாம் வாறாவாம் சிவமுத்துமாரி - தாயார்
> மக்களுக்கு வரங்கொடுக்க சிவமுத்துமாரி - அம்மாளே
> தாயல்லவோ நீ எனக்கு சிவமுத்துமாரி - தாயார்
> தலைமகன்டி நானுனக்குச் சிவமுத்துமாரி'

எனத் தொடரும். கையில் இருந்த சிலம்பைக் குலுக்கி அவர் ஆடுவதும், சிலம்போசையும் உடுக்கின் ஓசையும் தாளம் பிசகாமல் ஒன்று சேர்ந்து ஒலிப்பதும் அழகிய பாடலும் சேர்ந்த முத்துமாரி ஆடல் சிறுவயதில் என்னைக் கவர்ந்த ஆட்டங்களில் ஒன்று[30] (படம். 102). இக்குறிப்பில் ஆட்டக் கலைஞரின் தோற்றப் பொலிவு, பின்னணி இசை, ஆடும் சந்தர்ப்பத்தில் பாடும் பாடல், ஆடல் பாணி என்ப வற்றின் இணைவில் வெளிப்படும் அழகியல் வெளிப்படுத்துகை

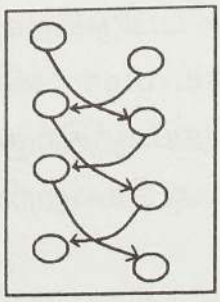
என தெய்வமாடும் கோயிலில் நிகழும் ஆட்ட நிகழ்த்துகையுடன் தொடர்புடைய பல்வேறு விடயங்களையும் குறிப்பிடுகிறார். இவ்வாறான ஒழுங்கமைப்பும் இணைவுமே தெய்வமாடலில் அடிப்படையாக அமையும். இருந்தும் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஆடும் போது பாடல், ஆடல், அபிநயம், அலங்காரம் ஆகியவற்றில் வேறுபாடு காணப்படும்.

மாரியம்மன் ஆடலில் மூன்று கட்டங்களை இனங்காண முடிந்தது. ஒரு நிலையில் கும்பத்தை தலையில் வைத்து, ஒரு கையால் கும்பத்தைப் பிடித்த வண்ணம் காலை இடப்பக்கமும் வலப்பக்கமும் பின்னியாடுவர் (வி.ப. 3). அப்போது முழங்கால் பகுதி முன்நோக்கி வளைந்து கொடுக்கும். இது ஆட்டத்தின் நளினத்தை அதிகரிக்க உதவும். இவ்வாட்டம் ஒரு துள்ளலாட்டமாகவே அமையும். இடப் பக்கமும் வலப்பக்கமும் காலைப் பின்னியாடும் செயற்பாடு ஒரு துள்ளலுடனேயே நிகழும். இவ்வாட்ட ஒருங்கமைப்பில் ஒரு சந்தர்ப் பத்தில் இரு கால்களும் நிலத்திலில்லாது அந்தரத்தில் இருப்பது அவதானிக்கத்தக்கது. கும்பத்தைத் தாங்காத ஒற்றைக் கையால் சில அபிநயங்களைப் புரிவர்.

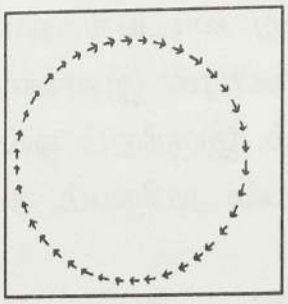
அடுத்த நிலையில் தலையில் இருக்கும் கும்பத்தை இரு கைகளிலும் தாங்கியாடுவர். கையில் கும்பத்தைத் தாங்கியாடும் போது வட்டமாக சுற்றி ஆடுவர் (வி.ப. 4). முன்பு ஆடிய ஆட்ட ஒழுங்குமுறையே பின்பற்றப்படும். வட்டமாகச் சுற்றியாடும் போது கையில் உள்ள கும்பத்தை முன்பக்கம், இடப்பக்கம், வலப்பக்கம் ஆகிய மூன்று திசையிலும் அசைத்தாடுவர். இவ்வாட்டத்தில் இடுப்பு வளைத்து அபிநயிக்கப்படுவதில்லை. ஆடும்போது மாரியம்மனின் முகத்தோற்றம் புன்சிரிப்புடையதாகக் காணப்படும்.

இன்னொரு நிலையில் கும்பத்தைத் தாங்கி இரு கால்களாலும் ஒரே நேரத்தில் துள்ளிப் பாய்ந்தாடி அதேநிலையில் இடுப்பை வளைத்து சிறிது குனிந்து நிமிர்ந்தே அடுத்த பாய்ச்சலைப் பாய்வர். ஆடும்போது முகத்திற்கு நேரே உள்ள கும்பத்தை இடப்பக்கமும் வலப்பக்கமும் அசைத்தாடுவர். இவ்வாட்டம் ஒரு முக்கோணச் சுற்று முறையில் இடம்பெறும் (வி.ப. 5).

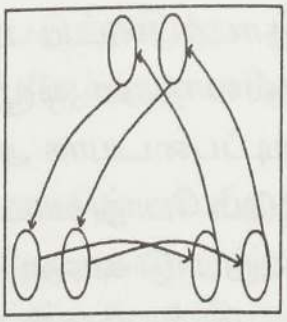
விளக்கப்படம். 3



விளக்கப்படம். 4



விளக்கப்படம். 5



கும்பம் தாய்த்தெய்வ வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய கருவளத்தின் குறியீடாகக் கொள்ளப்படுகிறது. சதபதபிராமணம் கும்பம் தாயின் கருப்பையை, தாய்த்தெய்வத்தை உருவகிப்பதாகக் குறிப்பிடுகின்றது. கும்பம் முதலில் நீரால் நிரப்பப்படுவது கருப்பையை குறியீடாக உணர்த்துகிறது. தாய்த்தெய்வ வழிபாட்டிற்குரிய நவராத்திரி விழாக்களின் முதலாவது நாள் கும்பஸ்தானத்துடன் தொடங்குவதும், சமய அனுட்டானச் செயற்பாடுகளில் முதலில் கும்பம் வைக்கப்படுவதும் 'வளத்தின்' அல்லது 'செழிப்பின் குறியீடாகவும்', தாய்த்தெய்வ வழிபாடாகவும் கருதப்படலாம்.[31] தாய்த்தெய்வமான மாரியம்மன் கருவளத்திற்குரிய தெய்வமாகக் கொள்ளப்படுவதால் மாரியம்மன் ஆடலில் கும்பம் பிரதானமானதொன்றாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

கரகம் என அழைக்கப்படும் ஆடல் வடிவம் கிழக்கிலங்கையில் பயில்நிலையிலுள்ள ஒன்றாகும். கரகாட்டம் பற்றி சி.மௌனகுரு குறிப்பிடும் போது மாரியம்மனை வேண்டி கருவளத்தைப் பெருக்குவதை நோக்காகக் கொண்டு ஆடப்பட்டு வந்த ஒரு ஆடல் வடிவம் இதுவென்றும் பிற்காலத்தில் ஒரு கலைவடிவமாக வளர்ச்சியடைந்தது என்றும் குறிப்பிடுவார்.[32] இது இந்தியாவில் ஒரு தொழில்முறை ஆட்டமாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. இக்கரகாட்டத்தில் கும்பம் முக்கியத்துவமுடையதொன்றாக விளங்குகின்றது.

கரகத்தின் சடங்குசார் முக்கியத்துவத்தையும் அது மாரியம்மன் வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதாக விளங்குவதற்கான பின்னணியையும் லட்சுமணன் செட்டியார் பின்வருமாறு விபரிக்கின்றார். 'மேய்ச்சலை முக்கிய தொழில்களுள் ஒன்றாகக் கொண்ட பழந் தமிழர்கள், தண்ணீரைத் தங்கள் வாழ்க்கைக்கு இன்றியமையாப் பொருளாகக் கொண்டது இயல்பே. எனவே அவர்கள் மழைத் தெய்வமாக மாரி (மாரி - மழை) அம்மனையும், ஆற்றுக் கடவுளர்

களாக கங்கை அம்மனையும் காவிரி அம்மனையும் வழிபடத் தொடங் கினர். இந்தத் தெய்வங்களைப் போற்ற கரகாட்டம் ஏற்பட்டது'[33] எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

கிழக்கிலங்கைக் கோயில்களில் மாரியம்மனின் ஆட்டம் வளத் தின் குறியீடான கும்பத்துடனேயே இடம்பெறுகின்றது. மாரியைக் கிழக்கிலங்கை மக்கள் மழைத் தெய்வமாக வழிபடுவதும் குறிப் பிடத்தக்கது. மாரியம்மன் வழிபாடு கூடுதலாக விவசாயக் கிராமங் களிலேயே இன்றும் நிலைகொண்டுள்ளமை இதனை வெளிப் படுத்தும். அத்துடன் மாரியம்மன் கோயில்களில் மாரியம்மனாக உருக்கொண்டாடுபவரின் ஆட்டக் கோலங்கள் கரகாட்டத்தின் இயல்புகளைக் கொண்டமைந்துள்ளதை கரகாட்டத்தைப் பார்த்து பரிச்சயம் உள்ளவர்கள் உணர்ந்து கொள்ளலாம். 'கரகாட்டம் மக்கள் சுற்றிவர நின்று பார்க்க சமதள தரையிலேயே நிகழ்த்தப்படுகிறது'[34] என மௌனகுரு அவர்கள் குறிப்பிடுவது போன்று சடங்கு நிகழ்விலும் மக்கள் சுற்றி வளைத்து நின்று பார்க்கத்தக்க விதத்தில் மாரியம்மனாக உருக்கொண்டாடுபவர் நடுவே நின்று ஆடலைப் புரிவார்.

அத்துடன் மாரியம்மன் கும்பம் எடுத்து ஆடும்போது பாடும் பாடலைச் சிவமுத்துமாரியம்மன் தாலாட்டில்,

'கரகம் பிறந்ததம்மா சிவமுத்து மாரி
தாயார் கன்னனூர் மேடையிலே சிவமுத்து மாரி - அம்மாளே

ஐந்து கரகமம்மா சிவமுத்து மாரி
தாயார் அசைந்தாடும் பொற்கரகம் சிவமுத்து மாரி - அம்மாளே

ஏழு கரகமம்மா சிவமுத்து மாரி
தாயார் அசைந்தாடும் பொற்கரகம் சிவமுத்து மாரி - அம்மாளே'[35]

எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இது கரகத்திற்கும் மாரியம்மன் ஆடலுக்கும் இடையிலான தொடர்பை மேலும் உறுதிப்படுத்தும்.

இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் ஆடப்படும் மாரியம்மன் ஆடலானது கரகாட்டத்திற்குரிய அடிப்படையான கூறு களான கும்பத்தைத் தாங்கியாடல், கால் பின்னியாடும் முறை, சுற்றிவர பார்வையாளர் நின்று பார்க்க நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளும் தன்மை என்பவற்றைத் தனதாக்கிக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படுவதை அவதானிக்க முடிகிறது. இருந்தும் கரகாட்டத்தில் பல கலைஞர்

இணைந்து நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ள சடங்கில் மாரியம்மனாக உருக்கொண்டாடுபவரே சில ஆட்டக் கோலங்களைப் புரிவதைக் காணமுடிகிறது. இந்நிலையில் மாரியம்மன் ஆடல் கரகாட்டக் கலையின் சில அடிப்படையான கூறுகளைக் கொண்ட ஒரு ஆடல் வடிவம் என்று குறிப்பிடலாம்.

நரசிங்க வைரவர் ஆட்டம்

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குக் கோயில்கள் எல்லாவற்றிலும் நரசிங்க வைரவராக தெய்வாதிகள் உருக்கொண்டாடினாலும் நரசிங்க வைரவருக்குரிய ஆட்டக்கோலத்தை முழுமையாக மட்டக்களப்பு புகையிரத நிலையத்திற்கு அருகாமையிலிருக்கும் நரசிங்க வைரவர் கோயிலிலேயே அவதானிக்கலாம்.

நரசிங்க வைரவர் பலி கொள்ளும் நிகழ்வு இக்கோயிலில் நிகழும் சடங்குகளில் முக்கியமானதொன்றாக விளங்குகிறது. பலிகொள்ளும் போது நரசிங்க வைரவர் ஆடும் ஆடல் நரசிங்க வைரவரின் முழு ஆட்டக் கோலங்களையும் உள்ளடக்கியுள்ளது. இப்பலியாட்டத்தில் 3 கட்டங்களை அவதானிக்கலாம். முதலாம் கட்டத்தில் கோயிலில் இருந்து வெளியே வரும் போது தலைக்குமேல் இரு கைகளையும் விரல்களைப் பின்னிய நிலையில் வைத்து காலை முன்நோங்கிப் பின்னி வைத்து உடலையும் வளைத்து ஆடிவருவார். இரண்டாங் கட்ட ஆட்டம் பலிகொள்வதற்கு முன்னர் கோழியுடன் நிற்கும் பூசாரியின் முன் நின்று ஆடும் போது இடம்பெறும். அப்போது இரு கால்களையும் குறுக்காகப் பின்னி வேகமாக சுழன்றாடுவார். கைகள் முன்பு இருந்தது போன்றே இருக்கும். பலிகொண்டதன் பின்னர் கோழியுடன் ஆடுவது மூன்றாங்கட்ட ஆட்டமாகும். அப்போது கோழியை வாயிலும் மார்புக்குக் குறுக்காகப் போட்டும் கால்களை மாறி மாறி முன்னோக்கி வைத்து ஆடிவருவார். எல்லாச் சந்தர்ப்பங் களிலும் பார்வை மேல்நோக்கியதாக இருக்கும். கண்கள் இமைக்காது. ஆட்ட வித்தியாசத்திற்கேற்ப பறையிசையிலும் மாறுபாடு காணப் படும்.

சி.மௌனகுரு அவர்கள் நரசிங்க வைரவர் ஆட்டத்தைப் பின்வருமாறு விபரிக்கின்றார். 'நரசிங்க வைரவருக்கு ஆடுபவர் கொடுக்கு அணிந்து உடம்பெல்லாம் மஞ்சள் பூசி, கையிலும் காலிலும்

சிலம்பணிந்து சன்னதம் கொண்டு தவிலில் திம் திம் திம் என்ற ஓசைக்குத் தக தலையில் இரண்டு கைகளையும் வைத்தபடி வேகமாக ஆடிவருவார். பூசாரியின் மந்திர உட்சாடனம் கூடக்கூட ஆடுபவரின் சன்னதமும் கூடும். பூசாரிக்கு முன்னதாக பல்வேறு வளையங்கள் இட்டுச் சுழன்று, சுழன்று ஆடியவாறு கோழியைப் படார் எனப் பறித்து அதன் கழுத்தைத் தன் வாயினாற் கடித்தபடி ஆட்டத்தின் தன்மையை மாற்றுவார்.

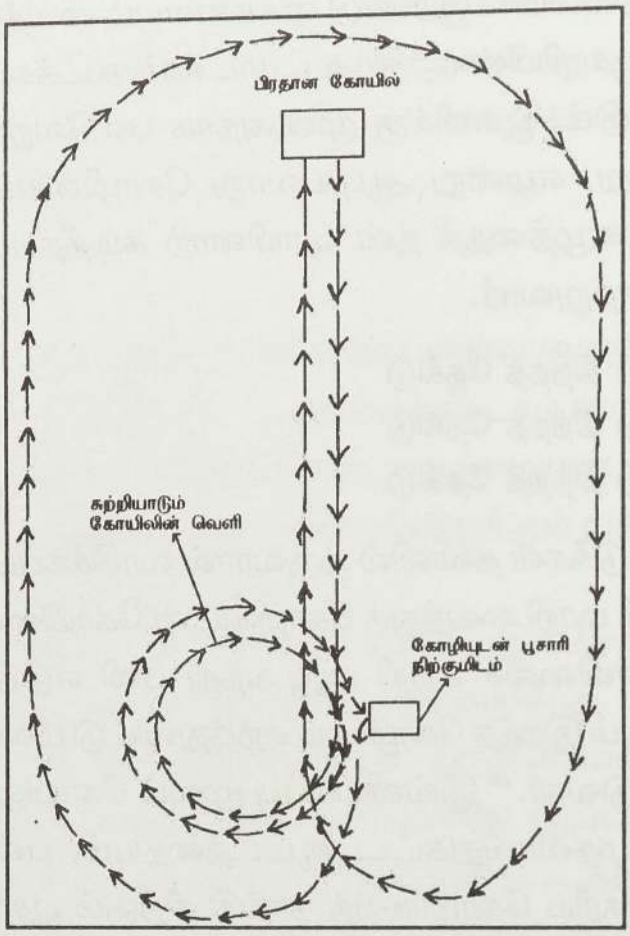
தேகிடு திந்தத் தேகிடு
தேகிடு திந்தத் தேகிடு
தேகிடு திந்தத் தேகிடு

என்ற சொற்கட்டுக்கள் தவிலில் ஒருவரால் வாசிக்கப்பட அதற்குத்தக கால்களை மாறி மாறி வைத்துக் கோழியுடன் கோயிலைச் சுற்றி ஆடிச் செல்வார். கோயிலைச் சுற்றி ஆடிவந்து பலி எடுத்த இடத்திற்கு மீண்டும் வந்ததும் இறந்த கோழியை எறிந்துவிட்டு மீண்டும் கோயிலுக் குள் சென்றுவிடுவார்.[36] இவ்விபரிப்பு மூலம் கோயிலுக்குள் இருந்து வரும் போது முதலாவதுகட்ட ஆட்டத்தையும், பலிகொள்வதற்கு முன்னர் பலிக்குரிய கோழியைத் தாங்கி நிற்கும் பூசாரிக்கு முன்னர் நின்று ஆடுவது நரசிங்கரின் ஆட்டத்தின் இரண்டாவது கட்டத்தையும், பலிகொண்டதன் பின்னர் கோயிலைச் சுற்றி ஆடிச்செல்லும் போது மூன்றாவது கட்டத்தையும் கொண்டு விளங்குவதைக் காணலாம் (வி.ப. 6).

காளி ஆட்டம்

காளி அகோரமான தெய்வம் என்னும் கருத்து ஐதீக, புராணக் கதை களினூடாக பரப்பப்பட்டு மக்கள் மனதில் நிலைகொண்டுள்ளது. இதனால் காளியாக ஆடுபவர்கள் காளியின் கோபாவேசமான நிலையை வெளிப்படுத்தியே ஆடலைப் புரிவர். இத்தோற்றத்தை ஏற்படுத்துவதற்காகச் சிவப்பு ஆடையணிந்து முகத்தில் குங்குமத்தைப் பூசி செந்நிறமாக்கி, கையில் வாள் அல்லது திரிசூலத்தை ஏந்தி ஆடுவர். 'காளியின் உக்கிர தோற்றத்தைக் காட்டி கண்களை அகல விரித்து நிமிர்ந்து நின்று, பயங்கரமாகக் கண்களைச் சுழற்றி நாக்கினை வெளியே நீட்டி (சிலவேளை குங்குமம் பூசி நாக்கை இரத்தச்

விளக்கப்படம். 6



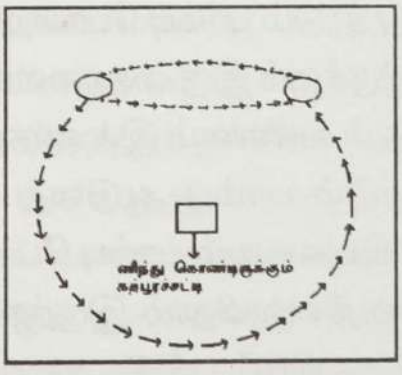
சிவப்பாக்குவர்)அபிநயிப்பர்'.[37] ஆட்டத்தின் போது இரு கால்களையும் அகல விரித்து முன்னோக்கித் துள்ளியாடி நகர்தல், நின்ற இடத்தில் நின்று காலை அகட்டி ஆடல், சூலத்தை நிலத்தில் குத்தி சூலத்தில் காலை வைத்து நடனமிடல், காவடியாடுவது போன்று பிடரிக்குப் பின்னால் இரு தோழும் தாங்கும் தன்மையில் பொல்லை வைத்து இருகைகளாலும் அதைப் பிடித்து ஆடல் எனப் பல ஆட்டக்கோலங் களைக் காணலாம். காளியின் ஆட்டம் ஏனைய தெய்வங்களின் ஆட்டத்தை விட வேகமானதாகவும் முகத்தோற்றம் அகோரத்தை வெளிக்காட்டும் தன்மையுடையதாகவும் இருக்கும்.

காளிக்கு ஆடுபவர்கள் அக்கினிக் காளி, குத்துக்கிளவி ஆகிய இரு வேறுபட்ட இயல்புகளை வெளிப்படுத்தும் ஆடல்களைப் புரிவர். அக்கினிக் காளி என்பது காளியின் மிகவும் அகோரமான வெளிப்பாடு. அக்கினிக் காளிக்கு ஆடுபவர் நெருப்பைத் தலையில் கொட்டி நாக்கை நீட்டி, தீச்சட்டியைத் தலையில் ஏந்தி வேகமாக

ஆடுவார். இவ்வாட்டத்தின் போது இருவிதமான ஆட்டமுறைகளை அவதானிக்க முடிந்தது. ஒரு நிலையில் சூலத்தை இரு கைகளாலும் ஏந்தி தலைக்கு மேல் உயர்த்திப் பிடித்தும், மார்புக்கு நேரே பிடித்தும் இடப்பக்கம் பாய்ந்து வலக்காலின் முன் பாதத்தால் இடக்காலின் பின்புறம் இருதடவை குத்தி, அதேபோல் வலப்பக்கம் பாய்ந்து இடக்காலின் முன்பாதத்தால் வலக்காலின் பின்புறம் இருதடவை குத்தியாடுவார். அடுத்த நிலையில் இரு கால்களையும் முன்னுக்கு மடித்தாடுவார். வலக்காலை மடித்தாடும் போது அது இடக்காலின் ஓரமாக மேல்நோக்கி சென்று வரும். இடக்கால் வலக்கால் பக்கமாக மேல்நோக்கிச் சென்றுவரும். இவ்வாட்டத்தை எரிந்துகொண்டிருக்கும் கற்பூரச் சட்டியின் முன் புரிந்து பின் கற்பூரச் சட்டியைச் சுற்றி வட்டமாக ஆடிவருவார்.

இவ்வாட்டம் தலையில் அக்கினியை (நெருப்புத் தணல்) அள்ளிப் போட்டு அக்கினிக்கு நேரே சூலத்தை நீட்டிப் பிடிப்பதுடன் நிறைவடையும். இவ்வாட்டம் மிகுந்த வேகமானதாகவும் காளியின் சீற்றத்தை வெளிப்படுத்துவதாகவும் இருக்கும்.

விளக்கப்படம். 7



குத்துக்கிளவி என்பது காளியின் வயது முதிர்ந்த தோற்றம். வயது முதிர்ந்த காளியின் செயற்பாடுகள் இவ்வாறுதான் இருக்கும் என ஊகித்து தமது கோயிலிலேயே முதன் முதல் குத்துக்கிளவிக்கு அபிநயித்ததாகவும் இப்போது அதனைப் பார்த்து ஏனைய காளி கோயில்களைச் சேர்ந்த தெய்வாதிகளும் குத்துக்கிளவியாக அபி நயிப்பதாகவும் ஏறாவூர் காளி கோயிலைச் சேர்ந்தவர்கள் குறிப் பிட்டனர்.[38] ஒரு பொல்லை நிலத்தில் ஊன்றி, இடுப்பைக் கூனி,

இடுப்பில் ஒரு கையை வைத்து, கிளவியொருத்தி போல் சேலை உடுத்து அபிநயிப்பர் (படம். 101). கதைக்கும் போது பல் விழுந்த வயதான பாட்டிமார் கதைப்பது போன்று அபிநயிப்பர். இத்தெய்வம் கோயிலில் நிற்கும் பக்தர்களிடம் வெற்றிலை வாங்கிச் சாப்பிட்டுப் பொக்கை வாயை அசைத்து அசைத்து அபிநயம் புரியும். குத்துக் கிளவிக்குக் கொடுப்பதற்கென்று மக்கள் வெற்றிலை பாக்கு வைத்திருப்பர். பொல்லூன்றி கூனி வயதான கிளவி நடப்பது போல் நடுநடுங்கி நடத்தல், களைப்படைந்து நடக்கமுடியாது பொல்லை ஊன்றி ஒரு இடத்தில் குந்தியிருத்தல் ஆகியன குத்துக்கிளவியின் அபிநயங்களில் குறிப்பிடத்தக்கன. குத்துக்கிளவிக்கு குறிப்பிடும் படியான ஆட்டமுறைகள் இல்லை. வயதான நிலையை வெளிப் படுத்தும் அபிநயங்களே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

நாககன்னி ஆட்டம்

தெய்வமாடுபவர்கள் தம்மை நாகபாம்பாகக் கருதி பாம்பு அசைவது போன்று உடம்பை அசைத்து அபிநயித்தாடல் நாககன்னியின் ஆட் டத்தின் இயல்பு. ஒரு நிலையில் இரு கைகளையும் விரலால் பின்னிப் பிடித்த நிலையில் கையைப் புரட்டி தலையில் வைத்து உடலை வளைத்து படமெடுத்து ஆடும் பாம்பு போன்று ஆடுவர். இன்னொரு நிலையில் தலையில் இருக்கும் இரு கைகளையும் பாம்பின் படத்தின் தோற்றத்தை ஏற்படுத்தும் வண்ணம் இணைத்துக் கூப்பி வளைத்துப் பிடித்து படமெடுத்தாடும் பாம்பு ஆடுவது போல அபிநயிப்பர். அதற்கு ஏற்றாற்போல் உடலையும் பாம்பு போன்று வளைத்தாடுவர். இவ்வாட்டத்தை நின்ற நிலையிலும் இருந்த நிலையிலும் புரிவர். இன்னொரு நிலையில் தரையில் படுத்து தலைக்கு மேலே கையைப் படமெடுத்த பாம்பின் தோற்றம் போல் ஏற்படுத்தி பாம்பு ஊர்ந்து செல்வது போலச் செல்வர் (படம். 103). நாக்கை பாம்பு போன்று அசைத்தலும், உடற்பாகங்களைப் பாம்பு போன்று அசைத்தலும் நாககன்னிக்கான ஆட்டத்தின் சிறப்பாகும். நாககன்னி ஆட்டத்தில் காலின் அசைவுகள் முக்கியத்துவம் பெறுவதில்லை. இருந்தும் உடலின் சகல பாகங்களும் அசைந்தாடும். நாககன்னியாக கூடுதலாக பெண்களே அபிநயிப்பர்.

காத்தான் ஆட்டம்

காத்தவராயனின் முக்கியத்துவம் மாரியம்மன் கோயில்களிலேயே உணரப்படுகிறது. காத்தான் ஆடும் போது உடுக்கடித்துக் காத்தவராயன் கும்மிப்பாடல் பாடப்படும். காத்தவராயன் கும்மிப்பாடலுக்கு ஏற்றவிதத்திலேயே காத்தவராயன் ஆடுவார். காத்தவராயனுக்கு 32 வகையான ஆடல்கள் உள்ளன என்றும் ஆனால் அவை முழுவதும் சடங்கு நிகழ்வில் ஆடப்படுவதில்லை என்றும் சில ஆட்டமுறை களையே காத்தானாக ஆடுபவர்கள் இப்போது ஆடிவருவதாகவும் தெரிவித்தனர்.[39] காத்தானின் ஆட்டத்தில் இரண்டு விதமான ஆட்ட முறைகளை அவதானிக்க முடிந்தது. ஒரு நிலையில் இருகால் களையும் மாறி மாறி மடக்கிப் பின்னியாடல். இவ்வாட்டத்தில் இடக்கால் வலக்கால் இருக்கும் பக்கமாக நகர வலக்கால் இடக்கால் இருக்கும் பக்கமாக பின்புறமாக நகரும். இவ்வாறு இருகால்களையும் மாறிமாறிப் பின்னியாடுவர். இவ்வாட்டத்திற்கு ஒத்திசைவுடையதாக கைகளும் மாறி மாறி இடப்பக்கமாகவும் வலப்பக்கமாகவும் வீசப் படும். அப்போது மார்புப்பகுதியும் இணைந்து வளையும். இடக்கால் வலப்பக்கமாக முன்நோக்கி நகரும் போது இடக்கையை வலப் பக்கமாக அசைத்தாடுவர்.

இரண்டாவது நிலையிலான ஆடல் மேலோட்டமாகப் பார்க்கும் போது மேற்குறிப்பிட்ட ஆடல் போன்று இருந்தாலும் இங்கு இரு கால்களையும் ஒரே நேரத்தில் தூக்கித் துள்ளியாடுவர் (படம் 91). இவ்வாட்டத்திலும் மார்பை இடப்புறமும் வலப்புறமும் வளைத் தாடுவர். இடப்பக்கம் வளைந்தாடி துள்ளிக் காலைக் குத்தும்போது இடக்கால் முன்னுக்கும் வலக்கால் அகல விரித்த நிலையில் இடக் காலுக்குப் பின்புறமாகவும் இருக்கும். இவ்வாடலில் முன்னைய ஆட்டம் போல் காலைப் பின்னியாடுவது, குனிந்தாடுவது என்பன இடம்பெறாது. மார்பை நிமிர்த்தியே ஆடுவர். காத்தவராயன் ஆடல் சிறுவர்களையும் இளம் பெண்களையும் இளைஞர்களையும் கவர்ந்த ஒன்றாகும்.

குமாரர் ஆட்டம்

குமாரர் கோயில் சடங்கு ஏனைய கோயில்களில் மேற்கொள்ளும் சடங்குகளில் இருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டதாக விளங்குகின்றது. குமாரர் சடங்கில் வெளிப்படும் தெய்வங்களும் எண்ணிக்கையில் பன்மடங்காக உள்ளது. குறித்த தெய்வங்களுக்கு உரிய தாளத்தைக் கொட்டில் இசைத்து பாடலைப் பாட தெய்வங்கள் கப்புகனில் முற்படும் (வெளிப்படும்). சடங்கை நிகழ்த்தும் பூசாரியே தெய்வமாக ஆடும் முறை கிழக்கிலங்கையில் குமாரதெய்வச் சடங்கில் மாத்திரமே காணப்படுகின்றது.

குமாரர் தெய்வச் சடங்கில் தெய்வங்கள் ஆடும் முறை ஏனைய கோயில் சடங்குகளில் தெய்வங்கள் ஆடும் முறையில் இருந்து வேறு பட்டது. இங்கு வேடர்கள் தங்கள் வாழ்க்கையுடன் தொடர்புடைய சில சம்பவங்களை அபிநயித்தலே முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. இவ்வபிநயத்தின் போது தெய்வங்கள் அருகருகே காலை வைத்து வேகமாக ஓடுதல், அதே ஓட்ட வேகத்தில் வட்டமாகச் சுற்றியோடல், இச்செயற்பாட்டின் போது கையில் இருக்கும் குருத்தோலை, துணி என்பவற்றை விசிக்கி ஆடுதல், கால்களை அகல விரித்து முன்னோக்கி நகர்தல், உடற் பாகம் முழுவதையும் நடுக்கமுறச் செய்து ஆடுதல் எனச் சில ஆடல் முறைகளை அவதானிக்கக் கூடியதாக இருந்தது (படம். 93). இவ்வாடல்கள் எவற்றையும் கிழக்கிலங்கையில் நடை பெறும் ஏனைய கோயில் சடங்குகளில் காணமுடியாது. குமார சடங்கிற்கே உரிய தனித்துவமான ஆட்டக்கோலங்களாக இவை விளங்குகின்றன. தமிழ்நாட்டில் நிலவும் கூத்து வடிவங்களின் ஆட்டமுறை பற்றிக் குறிப்பிடும் சிவத்தம்பி அவர்கள் 'வட்டமாய் ஓடுகையும் அறாது விரைவாய் ஓடுகையும் ஒரு நடனத்தின் அசை வுகளைக் குறிக்கின்றன. இந்நிலையில் தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்களின் மேடை அசைவுகளில் மிக முக்கிய இடத்தைப் பெறுவதாக வட்டமாய் ஓடுதல் இருப்பதை அவதானிக்கலாம்'[40] என்பார். இந்நிலையில் வேகமாக ஓடுதல், வட்டமாக ஓடுதல் என்பன கலையாடலின் இயல்பை ஒத்துள்ளன எனலாம்.

அனுமார் ஆட்டம்

அனுமாருக்குரிய சில அபிநயங்களைப் புரிதலே அனுமாராட்டத்தில் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. ஆடலின் பங்கு மிகவும் குறைவாகவே இருக்கும். கதாயுதத்தை தோளில் ஏந்தி மூஞ்சை முன் தள்ளி அனுமார் போன்ற தோற்றத்தை ஏற்படுத்தித் துள்ளித் துள்ளிப் பாய்தல், மரத்தில் ஏறுதல், மரத்திலுள்ள காய் கனிகளைப் பறித்துண்டு கீழே நிகழ்வைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்போருக்கு அவற்றை எறிதல் என்னும் நிகழ்வுகள் அனுமார் ஆட்டத்தின் போது இடம்பெறும் (படம். 104). அனுமாராட்டம் வேடிக்கையானதாக அமைவதுடன் சிறுவர்களை மிகவும் கவர்ந்ததாகவும் விளங்கும்.

மேற்குறிப்பிட்ட தெய்வங்களை விட பேச்சியம்மன், கடலாச்சியம்மன், கருமாரியம்மன், வீரபத்திரன், சுடலை வைரவன், பெரிய தம்பிரான், நீலாசோதயன், வதனமார், காளைமாமுனி போன்ற தெய்வங்களாகவும் ஆடுவர். இங்கு மேற்குறிப்பிட்ட தெய்வங்களுக்கு அவதானித்தது போன்று குறிப்பிடும்படியான ஆட்டக் கோலங்களைக் கண்டுகொள்ள முடியவில்லை. குறிப்பாக வீரபத்திரன், சுடலைவைரவன் ஆகிய தெய்வங்கள் நாக்கை நீட்டி அதைப் பல்லால் கடித்த வண்ணம் கோபாவேசமாக கைகளை அசைத்தாடியதுடன், கால்களை இயல்பு நிலையில் அசைத்தாடுவர்.

(ii) பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல்

செவ்வாட்டுப் பாடல்

செவ்வாட்டுப்பாடல் நிகழ்வு பெரியதம்பிரான் கோயில் சடங்கில் இடம்பெறும் ஒன்றாகும். இந்நிகழ்வில் பெரியதம்பிரானுக்கு ஆடும் தெய்வாதியும் கன்னிமாராகப் பிடித்த[41] பிள்ளைகளும் கலந்து கொள்வர். இந்நிகழ்விற்காக பிரதான தெய்வாதி சிவப்புச் சேலை யணிந்து தலையை மூடி முக்காடு போட்டிருப்பார். தன்னை மேலும் அலங்கரிக்க அங்கிருக்கும் பெண்களிடம் தங்காபரணங்களான மாலை, காப்பு ஆகியவற்றை வாங்கி அணிந்துகொள்வார். இதனைக் கடலாச்சியம்மனுக்கான அலங்காரமாகக் குறிப்பிடுவர். கன்னிமார் சிவப்பு ஆடை அணிந்திருப்பர்.

இந்நிகழ்வுக்காக பேச்சியம்மன் பந்தலுக்கு முன்னர் உரலின் மேல் ஒரு பாத்திரத்தில் மஞ்சள் நீர் வைக்கப்பட்டிருக்கும். வட்டாவினுள் வெற்றிலை, பாக்கு, பழம் வைத்து அதனைச் சிவப்புத் துணியால் சுற்றிக்கட்டி தலையில் வைத்து பிரதான தெய்வாதியும் கன்னிமாரும் நடனமாடியபடி பிரதான கோயிலில் இருந்து பேச்சியம்மன் பந்தலை அடைந்து மஞ்சள் நீர் வைக்கப்பட்டிருக்கும் பாத்திரத்தைச் சுற்றி புரியும் நடனமே செவ்வாட்டுப் பாடலாகும். இந்நடனம் பின்னணியில் இசைக்கும் பாடலுக்கும் பறையின் இசைக்கும் தக்கவிதத்தில் இடம்பெறும். உடுக்கு இந்நிகழ்வுக்குப் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை.

செவ்வாட்டுப் பாடலின் தொடக்கநிலையில் தலைத்தெய்வாதி பெரியதம்பிரான் கோயிலுக்கு முன் நின்று ஒரு ஆடலைப் புரிவார். வலக்கையால் தலையில் உள்ள வட்டாவைத் தாங்கி இடக்கையை முன்னும் பின்னும் அசைத்து காலை நளினமாகப் பின்னியாடுவார் (படம். 105). இவ்வாடல் ஒழுங்கமைப்பில் கையினதும் காலினதும் அசைவியக்கத்திற்கு ஏற்றாற்போல் இடுப்பின் அபிநயமும் இடம் பெறும். முன்மண்டபத்திற்குள் வெளிப்புறம் நோக்கிய வண்ணம் ஆடிவந்து மீண்டும் இடப்புறமாகத் திரும்பி அவ்விடத்தில் நின்றே கோயிலுக்குள் இருக்கும் தெய்வத்தைப் பார்த்து ஆடுவார். பின் வலப்புறமாகத் திரும்பிப் பக்கப்பகுதியைப் பார்த்து ஆடி தொடர்ந்து வட்டமாகச் சுற்றியாடுவார். வட்டமாகச் சுற்றியாடியபடி கோயிலுக்குள் இருக்கும் தெய்வத்தைப் பார்த்தபடி சென்று பின் வலப்பக்கமாக ஆடியபடி மஞ்சள் நீர் வைத்திருக்கும் பாத்திரத்தை நோக்கி வெளியே ஆடிவருவார். இச்சந்தர்ப்பத்தில் அவருடன் ஏழு சிறுவர்களும் இணைவர். மஞ்சள் நீர் வைத்திருக்கும் பாத்திரத்தை அடைந்ததும் மஞ்சள் நீர்ப் பாத்திரத்தைச் சுற்றி வட்டமாக ஆடுவர் (படம். 106). இவ்வாடல் மஞ்சள் நீரைப் பூசாரி பத்திரத்தால் நிகழ்வைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பார்வையாளர்களுக்கு வீசுவதுடன் பூர்த்தியாகும். இவ்வாடலில் பெரியதம்பிரான் கோயிலுக்குள் இருந்து வெளியே ஆடிவரும் போது கையை இடுப்பில் வைத்து ஆடலை வேகமாகத் துள்ளலாகப் புரிவார். தெய்வாதிக்குப் பின்னால் தொடராக ஒருவர் பின் ஒருவராக ஆடிவரும் சிறுவர்கள் தெய்வாதியின் ஆட்டம் போல் ஆடமுயற்சிப்பர். இருந்தும் தெய்வாதியின் ஆடலில் இருக்கும்

நளினம் இவர்களின் ஆடலில் இருக்காது. தெய்வாதி கையை முன்னும் பின்னும் அசைத்து ஆடல்புரிவது ஒரு கூத்தாட்டக் கலைஞரின் ஆட்ட ஒழுங்கமைப்பை ஒத்திருந்தது. செவ்வாட்டப் பாடலின் ஆடல் ஒழுங்கமைப்பை வி.ப. 8 விளக்கும்.

ஆடலில் தொடக்கமிருந்து இறுதிவரை குறித்த ஒரு வகையான ஆடலையே தொடர்ந்து புரிவர். கை அபிநயத்தில் சில மாற்றங்களை அவதானிக்க முடியும். பறை

'டின் டக்கு டின் டக்கு
டின் டக்கு டின் டக்கு'

எனத் தொடர்ச்சியாக ஒலித்துக்கொண்டு இருக்கும். பறையின் இவ்விசை ஒழுங்கமைப்பிற்கேற்பவே ஆடல் புரியப்படும்.

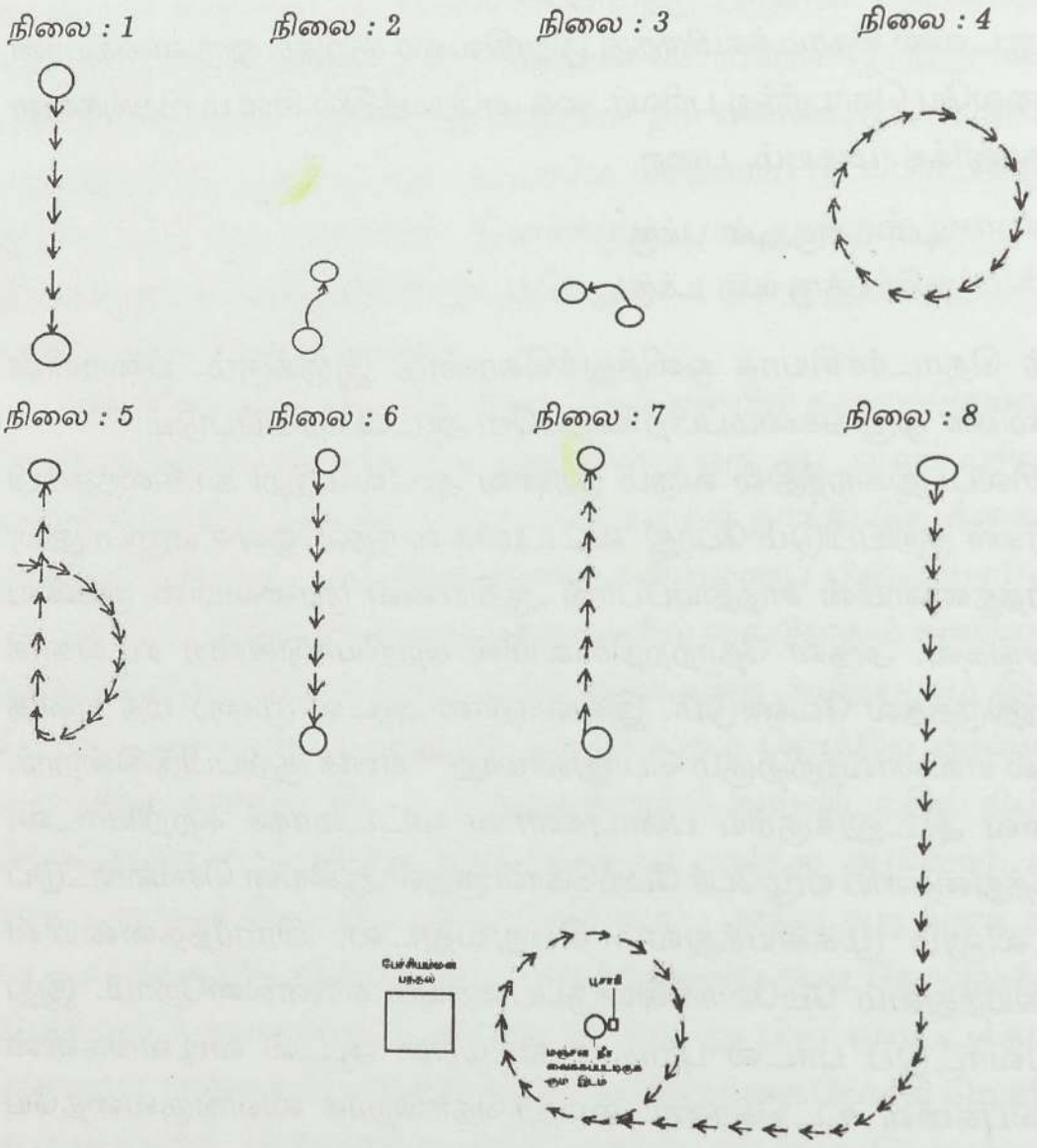
சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் குரவை ஆடல் பற்றி கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் குறிப்பிடும் போது 'வட்டமாக வருதல், ஓசை எழுப்புதல், பிரார்த்தனையின் சாத்தியப்பாடு ஆகியவை குரவையின் முக்கிய அம்சங்கள். அதன் தோற்றநிலையில் சுற்றியாடுகின்ற சடங்காக இருந்திருத்தல் வேண்டும். இவ்வாறான ஆடல் முறை மத புனித ஆடல் எல்லாவற்றிற்கும் பொதுவானது'[42] எனக் குறிப்பிடுகின்றார். குரவை ஆடலுக்குரிய பண்புகளான வட்டமாகச் சுற்றியாடல், நிகழ்த்துகையை ஏழுபேர் மேற்கொள்ளுதல் ஆகியன செவ்வாட்டுப் பாடலிலும் முக்கியத்துவம் பெறுவதுடன், பிரார்த்தனையின் முக்கியத்துவம் மேலோங்கியிருப்பதையும் காண்கின்றோம். இது செவ்வாட்டுப் பாடல் புராதன தமிழரின் ஆடல் வடிவங்களின் இயல்புகளை உட்கொண்டமைந்ததொன்றாக விளங்குவதையே உணர்த்துகிறது.

தெய்வாதிகளின் கும்மி

கல்லடிப் பேச்சியம்மன் கோயிலில் இடம்பெறும் ஒரு சடங்கே தெய்வாதிகளின் கும்மியாகும். தெய்வாதிகளில் இருக்கும் தெய்வங் களுக்கேற்ப தெய்வாதிகள் பிரிக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் தனித்தனியாக கும்மி இடம்பெறும். பேச்சியம்மன் கோயிலில் பேச்சியம்மன், காளி, நரசிங்க காளி ஆகிய மூன்று தெய்வங்கள் தெய்வாதிகளில் முற்படுவதால் தெய்வாதிகளின் கும்மி மூன்று

கட்டமாக இடம்பெறும். முதலில் பேச்சிக்குரிய கும்மியும் பின் காளி, நரசிங்க காளிக்குரிய கும்மியும் இடம்பெறும்.

விளக்கப்படம். 8 : செவ்வாட்டுப்பாடல் சடங்கு நிகழும் ஒழுங்கு முறை



சடங்கு தொடங்குவதற்கு முன்னர் கும்மியிடுவதற்கான இடம் வண்ணாரால் தயார்படுத்தப்படும். இரண்டு பகுதியாக இருந்து நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வதற்கு ஏற்றவிதத்தில் பேச்சியம்மன் கோயிலுக்கு முன்னால் மணலில் சீலை விரிக்கப்படும்.

தெய்வாதிகளுக்கு உருக்கொடுத்து ஒவ்வொருவர் கையிலும் ஒவ்வொரு சிலம்பும் அம்மானைக் காயும் வழங்கப்படும். உருக் கொண்ட தெய்வாதிகள் வண்ணாரால் விரிக்கப்பட்ட சேலையில்

அமர்ந்திருப்பர். தொடர்ந்து உடுக்கடித்து பூசாரியால் கும்மிப்பாடல் பாடப்படும். உடுக்கின் ஒலிக்கும் பாடலுக்கும் ஒத்திசைவுடையதாக தெய்வாதிகள் முழங்காலில் அமர்ந்திருந்தபடி கும்மியடிக்கத் தொடங்குவர்.

இக்கும்மியில் ஒரு ஒழுங்குமுறையை அவதானிக்கலாம். உடுக்கடித்து கும்மிப்பாடல் பாடத் தொடங்கும் போது இரு பிண்டத்திலும் (பிண்டம் என்பது இடுப்புக்கு கீழ் அமைந்துள்ள உடலின் பின் பகுதி) கால் பாதம் படும்வண்ணம் அமர்ந்திருப்பர். மெதுமெதுவாக ஆடத் தொடங்கி ஆட்டத்தின் வேகத்தைக் கூட்டி இறுதியில் ஒரு வேகமான ஆட்டத்தைப் புரிந்து நடனத்தை முடிப்பர். நடனத்தின் வேகம் அதிகரிக்க அதிகரிக்க பிண்டத்திற்கும் மடித்து வைக்கப் பட்டுள்ள பாதத்திற்கும் இடைப்பட்ட இடைவெளியின் வித்தியாசம் கூடிக் குறைந்து ஆட்ட நுணுக்கமும் அதிகரிக்கும். தலை வலப் பக்கமும் இடப்பக்கமும் அசைக்கப்படுவதுடன் கைகளையும் ஒரு ஒழுங்கு முறையில் வலப்பக்கமும் இடப்பக்கமும் அசைத்து அபி நயிப்பர். இவ்வசைவு கும்மியடிக்கும் பெண்கள் கைகளை ஒன்றை ஒன்று மாற்றி அபிநயிப்பது போன்றிருக்கும்.

காளிக்கு எட்டுத் தெய்வாதிகள் நடனமிடுவர். எண்மரும் ஒருவர் முகம் ஒருவர் நோக்கிய நிலையில் நான்கு நான்கு பேராக எதிர் நோக்கிய வண்ணம் அமர்ந்திருப்பர். இவர்களின் ஆட்டம் ஒத்த தன்மையுடையதாக அமைந்திருந்தது. ஒருவர் அபிநயிப்பது போன்றே சகலரும் அபிநயிக்க முயற்சிப்பர். தவறுபவர்களின் நடன ஒழுங்கு தலைத்தெய்வாதியால் திருத்திக் கொடுக்கப்படும். அவ்வாறு திருத்தியும் ஒத்திசைவுடையதாக நடனத்தைப் புரியாதவிடத்து அவர்களைத் தொடர்ந்து நடனமாட விடாது நிறுத்தி ஏனையவர்களைத் தொடர்ச்சி யாக நடனம் புரிய வைப்பர். தெய்வாதிகள் ஒரே இடத்தில் இருந்த படியே அபிநயங்களைப் புரிவர். ஒரு கையில் மறு கையைப் பின்னி யாடல், எதிரே ஆடும் தெய்வாதியின் ஆட்டத்திற்கு இசைவுடையதாக ஆடல் என்பன அவதானிக்கத்தக்கன. இக்குழுக் கும்மியில் எதிர்நிலைத் தூண்டல் இருந்ததால் ஆட்டம் விறுவிறுப்பானதாக அமைந்ததுடன் முகபாவ வெளிப்பாட்டிற்கு எதிர்நிலைத் தூண்டல் பக்கபலமாக அமைந்திருந்தது.

கும்மிப்பாடல், கும்மிப்பாடலுக்கேற்ற உடுக்கடி, இவை இரண்டுடனும் ஒத்துச் செல்லும் தெய்வாதிகளின் கையிலுள்ள அம்மானைக்காய், சிலம்பு என்பவற்றின் இசை ஆகியவற்றின் ஒழுங்கமைப்புக்கு ஏற்றவிதத்தில் ஆடல் இடம்பெற்றது. தெய்வாதிகள் நடனம் புரியும் போது 'ஆ ஆ ஆ...' எனச் சத்தமிட்டு நடனமிட்டனர். இவ்வோசை கும்மிக்கு விறுவிறுப்பையேற்படுத்தியது.

பேச்சியம்மன், நரசிங்க காளி ஆகிய தெய்வங்களுக்கு ஒவ்வொரு வரே கும்மியிட்டதால் இவர்கள் காளிக்கு ஆடியவர்கள் போன்று ஒரே இடத்தில் இருந்து கும்மியிடாது கோயிலின் மூல விக்கிரகத்தை நோக்கியும் எதிர்ப்புறத்தில் இருக்கும் வைரவன் பந்தலை நோக்கியும் முழங்காலில் இருந்தபடி முன்னும் பின்னும் அசைந்து அபிநயித்தனர். இதனைச் சுழன்றாடும் முறை என்றழைத்தனர்.

ஊஞ்சலாட்டம்

ஊஞ்சலாட்டச் சடங்கு மட்டக்களப்பு புகையிரதச் சந்தியில் அமைந்துள்ள நரசிங்க வைரவர் கோயிலில் இடம்பெற்றது. ஒரு இரும்புக் கம்பியை மஞ்சளால் பூசி அக்கம்பியைத் தெய்வாதிகளும் மக்களும் இணைந்து எதிர் எதிர் திசையில் நின்று இருகைகளாலும் பிடித்து அசைத்தாடும் ஒரு வகை ஆட்டத்தையே ஊஞ்சலாட்டச் சடங்கு என்றழைக்கின்றனர். ஊஞ்சலாட்டத்தில் ஊஞ்சலை இரு முனையிலும் இருவர் பிடித்து எதிர் எதிர் திசைகளில் ஆட்டுவது போன்று இங்கு பலர் இணைந்து கம்பியை அசைக்கின்றனர். இவ் வாட்டத்தின் போது கம்பி கீழ்ப்புறமாக அரைவட்டமாக முன்னும் பின்னும் போய் வரும். இது அலை அசைவது போன்று அமைந் திருக்கும். இவ்ஊஞ்சலாட்டத்தை தெய்வாதிகளும் மக்களும் உணர்ச்சி முனைப்பான நிலையிலேயே புரிவர். இந்நிகழ்வும் கோயில் முன்ற லிலேயே இடம்பெறும் (வி.ப. 9).

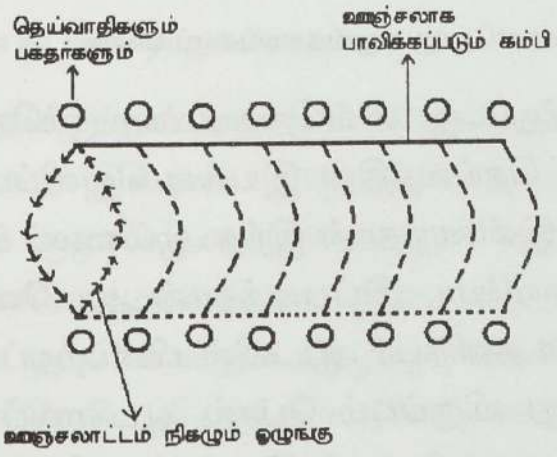
செவ்வாட்டு

செவ்வாட்டுச் சடங்கு ஏறாவூர் காளி கோயிலில் இறுதி நிகழ்வான வாழிபாடுதலுக்கு முன்னர் இடம்பெறும் ஒரு சடங்காகும். இந் நிகழ்வில் தெய்வாதிகளும் பூசாரிமாரும் பக்தர்களும் கலந்து

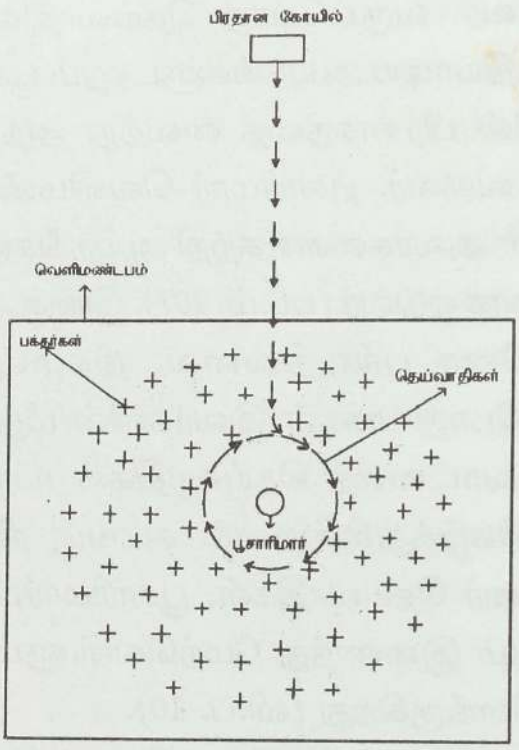
கொள்வர். கோயிலில் இருந்து வெளிமண்டபத்திற்கு தெய்வாதிகளும் பூசாரிமாரும் வருவர். வரும்போது தெய்வாதிகள் தெய்வமாடும் போது கையில் ஏந்தியாடிய ஆயுதங்களுடனும் பூசாரிமார் தலையில் ஒரு தாம்பாளத்தில் பிரசாதத்தை வைத்து அதனைத் துணியால் மூடிக்கொண்டும் வருவர். பூசாரிமார் வெளிமண்டபத்தில் நடுவே நிற்க தெய்வாதிகள் அவர்களைச் சுற்றி ஆயுதங்களுடன் நளினமான முறையில் வட்டமாக ஓடுவர் (படம். 107). இங்கு ஆட்டமுறைகளோ கை அபிநயங்களோ புரிவதில்லை. நிகழ்வு இடம்பெற்றுக் கொண்டிருக்கும் போது மக்கள் இவர்களின் மீது தென்னம் பூவை எறிவர். இச்செவ்வாடலைத் தெய்வாதிகள் உருவின்றி சாதாரண நிலையிலேயே நிகழ்த்துகின்றனர். சடங்கு நிகழ்வைப் பூர்த்தி செய்வதற்கு முன்னர் தெய்வாதிகள், பூசாரிமார், ஊர்மக்கள் ஆகிய மூன்று தரப்பினரும் இணைந்து மேற்கொள்ளும் சந்தோசக்களிப்பு நிகழ்வாக இது விளங்குகிறது (வி.ப. 10).

பெரியதம்பிரான் கோயிலில் இடம்பெறும் செவ்வாட்டுப்பாடல், ஏறாவூர் காளிகோயிலில் இடம்பெறும் செவ்வாட்டு ஆகியன வட்டமாக சுற்றியாடும் நடனங்களாக இடம்பெறுகின்றன. பார்ப்போர் நிகழ்வை வட்டமாகச் சுற்றிநின்று பார்த்தனர்.

விளக்கப்படம். 9



விளக்கப்படம். 10.



கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல் வடிவங்களாக செவ்வாட்டுப் பாடல், தெய்வாதிகளின் கும்மி, ஊஞ்ச லாட்டம், செவ்வாட்டு ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். தனியொருவர் நிகழ்த்தும் ஆடலில் இருந்து பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடலில் இரு அடிப்படையான மாற்றங்களைக் காணக்கூடியதாகவிருந்தது.

1. நீகழ்த்துகை கட்டிறுக்கமானதொரு ஒழுங்கமைப்பைப் பெறல்

தனியொருவர் நிகழ்த்தும் ஆடலில் தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுவோர் தாம் தாங்கியாடும் தெய்வத்தின் இயல்பு வெளிப்படும் படியான ஆடலைப் புரிவர். இன்னார்தான் இந்த ஆடலைப் புரியவேண்டும் என்னும் வரையறையோ, இப்படித்தான் ஆடவேண்டும் என்ற ஒழுங்கு முறையோ தனிநபர் ஆடலில் பின்பற்றப்படுவதில்லை. தெய்வாதிகள் தமது விருப்பம் போல் ஆடலைப் புரிவதற்கான சுதந்திரம் உண்டு. ஆனால் பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடலில் ஒவ்வொரு ஆடலும் இவ்வாறுதான் நிகழ வேண்டும் என வரையறுத்து ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருப்பதால் நிகழ்த்துவோர் தமது விருப்பம் போல் செயற்பட முடியாது. அவ்வரையறைகளுக்கும் ஒழுங்கு

முறைகளுக்குமேற்பவே ஆடலைப் புரிய வேண்டும். நிகழ்த்துகை செய்யும் போது அவ்வடிவ ஒழுங்கமைப்பில் மாற்றமேற்படாது நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வதில் மிகுந்த அவதானமாக ஆடலை ஒழுங்குபடுத்தும் பூசாரி இருப்பார்.

நிகழ்கலை வடிவங்களில் ஒவ்வொரு நிகழ்த்துகையும் தொடக்கம் முதல் முடிவுவரை நிகழும் ஒழுங்குமுறை தெளிவாக வரையறுக் கப்பட்டிருக்கும். நிகழ்த்துவோர் அவ்வொழுங்கமைப்பினுள் நின்றே கலைத்துவம் வெளிப்பட நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளப் பணிக்கப் படுவர். நிகழ்த்துவோரைச் சுதந்திரமாகச் செயற்படவிடாது இவ்வாறு ஒரு ஒழுங்குமுறையினூடாகக் கட்டிறுக்கமாகச் செயற்பட வைக்கும் போதே நிகழ்த்துகையின் கலைத்துவம் முழுமையாக வெளிப்படும் என்பது கலை நிகழ்த்துகையாளரின் எதிர்பார்க்கையாகும். ஏனெனின் அவ்வொழுங்குமுறையும் கட்டிறுக்கமும் கலைத்துவமுடையதொரு படைப்பை உருவாக்கக் கூடியவிதத்திலே உருவாக்கப் பட்டிருக்கும்.

சடங்கு நிகழ்த்துகையில் ஒழுங்குமுறையைப் பேணி அவ் வொழுங்கு முறையில் நிகழ்த்துவோரைச் செயற்பட நிற்பந்திப்பது நிகழ்த்துகையைக் கலைத்துவமுடையதாகப் பார்வையாளர்களுக்கு வழங்க வேண்டும் என்பதில் சடங்கு நிகழ்த்துகையாளர் காட்டும் ஆர்வத்தையே காட்டுகிறது.

2. நீகழ்த்துகைக்கான இடம் வரையறுக்கப்படுதல்

தனியொருவர் நிகழ்த்தும் ஆடலில் நிகழ்த்துகை செய்யும் இடம் பற்றிய வரையறை இல்லை. நிகழ்த்துவோர் தமது வசதிக்கேற்ப சடங்கு நிகழும் சூழலில் எவ்விடத்திலும் சுதந்திரமாக நிகழ்த்து கையை மேற்கொள்ள முடியும். பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடலில் நிகழ்த்துகைகள் ஒவ்வொன்றும் நிகழ்த்துகைக்கென வரையறுக்கப் பட்ட இடங்களிலேயே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. நிகழ்த்துகைக்கான இடவரையறை அரங்கு பற்றிய நோக்கு அவர்களிடம் வளர்ச்சியடைந் துள்ளது என்பதையே வெளிக்காட்டுகிறது. இருந்தும் நிகழ்த்து கைக்கான அரங்கக் கட்டமைப்பு பற்றிய நோக்கு வெளிப்பட வில்லை.

அரங்கு பற்றிய அவர்களின் நோக்கில் ஒரு வளர்ச்சிநிலையை செவ்வாட்டுப் பாடலில் காணலாம். அரங்கக் கட்டிடம் இல்லாத போதும் கிழக்கிலங்கையின் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களைப் போல் ஒரு வட்ட வடிவ அரங்கின் தேவையை நாடி நிற்கின்றது. இதனை விட நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளும் தலைத்தெய்வாதிக்கான அலங்காரம் முக்கியத்துவம் பெறுவதுடன், அவருடன் இணைந்து நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளும் சிறுவர்களின் எண்ணிக்கையும் ஏழாக வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது. அத்துடன் நிகழ்த்துகைக்கான பின்னணி இசையாக பறை முக்கியத்துவம் பெறுவதுடன், பிரதான தெய்வாதியின் ஆட்டம் ஒரு கூத்தாட்டக் கலைஞரின் அபிநயத்தை ஒத்திருந்தது.

(iii) **விடய நிகழ்த்துகை**

ஒரு கதையை, கதையின் ஒரு பகுதியை, ஒரு சம்பவத்தை சடங்கு நிகழ்வின் போது அபிநயிப்பதைக் கிழக்கிலங்கையில் நிகழ்த்தப் படும் சடங்குகளில் அவதானிக்க முடிந்தது. அச்சடங்குகள் பின்வருமாறு,

1. குமாரர் கோயில் சடங்கில் இடம்பெறும் வேடர்களின் வாழ்க்கையுடன் தொடர்புடைய சில சம்பவங்கள்
2. வதனமார் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் வதனமார் தொடர்பான ஐதீகம்
3. மாரியம்மன் கோயிலில் நிகழும் மாரியம்மன் தவநிலை
4. கண்ணகியம்மன் சடங்கின் ஒரு பகுதியான கல்யாணக்கால் சடங்கு
5. திரௌபதியம்மன் சடங்கில் இடம்றெும் மகாபாரதக் கதையின் சில பகுதிகளின் நிகழ்த்துகை

நிகழ்விடயம்

குமார தெய்வச் சடங்கில் தேன் எடுத்தல், யானை கட்டுதல், வேட்டை யாடுதல் போன்ற வேடர்களின் வாழ்க்கையுடன் தொடர்புடைய சில சம்பவங்கள் அபிநயிக்கப்பட்டன. வதனமார் சடங்கில் குறித்த

சமூகத்தில் வதனமார் தொடர்பாக நிலவும் ஐதீகத்துடன் தொடர் புடைய மாடு மேய்த்தல், மாட்டைக் காவல் காத்தல், மாட்டுக் காவல் காக்கும் போது படுத்துறங்குதல், (படம். 26), அப்போது வெள்ளைக் கடா குத்துதல், குழுமாடு பிடித்தல் (படம். 27), தேன் எடுத்தல் (படம். 24), வேட்டையாடுதல் (படம்.25) ஆகிய சம்பவங்கள் அபிநயிக் கப்பட்டன. மாரியம்மன் தவநிலைச் சடங்கில் மாரியம்மனுடன் தெடர்புடைய ஐதீகத்தின் பகுதிகளான மாரியம்மன் சிவனிடம் முத்துக்கள் பெறுவதற்காகத் தவம் செய்யச் செல்லுதல், தவத்துக்குச் செல்லும் மாரியம்மனைக் காத்தான் வழிமறித்தல், வழிமறிக்கும் காத்தானைக் கழுமரத்தில் கட்டிவிட்டுத் தவத்துக்குச் சென்று தவமிருந்து முத்துக்கள் பெற்றுவரல் ஆகியன அபிநயிக்கப்பட்டன. கல்யாணக்கால் சடங்கில் சிலப்பதிகார காவியத்தில் வரும் கதையின் ஒரு பகுதியான கோவலன், கண்ணகி இருவரினதும் திருமணத்தை நினைவுகூரும் வகையில் கண்ணகியாக உருவகப்படுத்தி உருவாக் கப்பட்ட கல்யாணக்காலுக்குக் கோவலனாக உருவகப்படுத்தப்படும் பூசாரி கிழக்கிலங்கைச் சம்பிரதாயங்களுக்கேற்ப தாலி கட்டி திருமணம் செய்தல் அபிநயிக்கப்பட்டது. திரௌபதியம்மன் சடங்கில் இதிகாசக் கதையான மகாபாரதக் கதையின் சில பகுதிகள் அபிநயிக்கப்பட்டன. நிகழ்விடயம் பற்றி 2ஆம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டதால் இங்கு விரிவாக விளக்குவது தவிர்க்கப்பட்டது.[43]

குமாரர் கோயில் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் விடயம், வதனமார் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் விடயம் என்பன குறித்த சமூகங்களில் நிலவும் ஐதீகங்களாக விளங்குகின்றன. இவ்வைதீகங்களின் நிலைக் களம் கிழக்கிலங்கைச் சமூகச் சூழலாகவே உள்ளது. மாரியம்மன் தவநிலைச் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் விடயம் மாரியம்மன் தொடர்பாக நிலவும் பொதுவான ஐதீகமாகவே விளங்குகிறது. கல்யாணக்கால் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் விடயம் கண்ணகி வரலாறு தொடர்பாக சிலப்பதிகாரக் காவியத்தில் கூறப்படும் விடயங்களையும் கண்ணகி வரலாறு தொடர்பாக மட்டக்களப்பில் நிலவும் கண்ணகி வழக்குரை காதையையும் அடிப்படையாகக் கொண்டமைகிறது. திரௌபதி யம்மன் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் விடயம் இதிகாசங்களில் ஒன்றான மகாபாரத்தின் சில பகுதிகளை உள்ளடக்கியிருந்தது.

நிகழ்விடம்

மூன்றாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய விடய நிகழ்த்துகையில் வரையறுக் கப்பட்ட இடத்தில் நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வதும் அவ்விடத்தில் நிகழ்த்துகைக்குரிய அரங்கக் கட்டுமானத்தை உருவாக்குதலும் பிரதானம் பெறுகிறது. நிகழ்கலைகளில் அரங்கக் கட்டுமானத்தின் உருவாக்கமும் அதனை நிகழ்த்துகையின் இயல்புக்கேற்ப தயார் படுத்தலும் எவ்வாறு முக்கியத்துவம் பெறுகிறதோ அதே முக்கியத்து வத்தை இங்கும் உணரமுடியும்.

குமார தெய்வச் சடங்குகளில் ஒன்றான தேன் எடுக்கும் சடங்கிற் கென கோயில் முன்றலில் உயரமான பந்தலொன்று அமைக்கப்படும். இது சுமார் 20 அடி உயரமுடையதாக இருக்கும். உச்சியில் இருவர் நிற்பதற்கேற்ற விதத்தில் கம்புகள் பரவியமைக்கப்பட்டிருக்கும். இரு பக்கங்களாலும் இருவர் ஏறிப்போவதற்கேற்ற விதத்தில் 11 விட்டங்கள் அமைக்கப்படும். பந்தலின் உச்சியில் 3 கும்பகுடங்கள் குருத்தோலை, வாழை மடல் கொண்டமைக்கப்படும் (படம். 109). பந்தல் குருத் தோலை, இலைகள், பூக்கள் ஆகியன கொண்டு அலங்கரிக்கப்படும் (படம். 108). பார்ப்போர் சுற்றிவர வளைத்திருந்து நிகழ்வைப் பார்ப்பர்.

வதனமார் சடங்கு உயரமானதொரு மலைக் குன்றில் நடைபெறும். மலைக் குன்றின் கீழ் நின்று மக்கள் நிகழ்வைப் பார்ப்பர். பார்ப்போர் ஒரு பக்கமாக நின்று பார்க்கக்கூடிய விதத்தில் மலைக் குன்றின் அமைப்பு அமைந்திருப்பதால் பார்ப்போர் நிற்கும் பகுதியை முன்பக்க மாகக் கொண்டு நிகழ்த்துகை இடம்பெறும்.

மாரியம்மன் தவநிலைச் சடங்கு, அருச்சுனன் தவநிலைச் சடங்கு என்னும் இரண்டிலும் தவமரம் பிரதானமான அரங்கக் கட்டுமான மாகும். தவமரத்தில் ஏறிச் செல்வதற்கு ஏணி வைக்கப்பட்டிருக்கும். அதன் வழியாக ஏறிச்செல்லக் கூடியதாக இருக்கும் (படம். 23). தவமரத்தின் உச்சியில் இருந்து தவம் செய்வதற்கேற்ற விதத்தில் சதுரமானதொரு அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் (படம். 110). இத்தவமரத்தைச் சரிகைச் சாறி, பலவர்ண கடதாசிகளினால் அலங்கரிப்பர் (படம். 111). பார்ப்போர் சுற்றிவர வளைத்திருந்து நிகழ்வைப் பார்க்கக்கூடியதாக இருக்கும்.

நிகழ்த்துகைக்கான இடத்தை நிகழ்த்துகைக்கேற்ற விதத்தில் உருவாக்குதலும், அலங்கரித்தலும் அரங்கு (நிகழ்களம்) பற்றிய நோக்கிற்கு கிழக்கிலங்கைச் சடங்கை நிகழ்த்தும் சமூகத்தினர் கொடுத்த முக்கியத்துவத்தையே காட்டுகிறது. சடங்கு நிகழ்த்து கையைக் கலைத்துவம் உடையதாக நிகழ்த்த எடுத்த முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக இதனைக் குறிப்பிடலாம்.

நீகழ்தும் முறை

நிகழ்த்துகைக்கான இடம் பிரதான கோயில் வளாகத்தினுள் அமைந்த தாகவோ, கோயில் வளாகத்திலிருந்து சில கி.மீ. தொலைவில் அமைந் ததாகவோ விளங்கும். சில நிகழ்த்துகைகள் குறித்த கோயிலைச் சூழவுள்ள சில கிராமங்களை நிகழ்த்துகைப் பிரதேசமாகக் கொண்ட மைந்து விளங்கும். பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் நிகழும் வனவாசச் சடங்கு திரௌபதியம்மன் கோயில் நிர்வாகத் திற்குட்பட்ட பல கிராமங்களை நிகழ்த்துகைப் பிரதேசமாகக் கொண்டிருக்கின்றது.

பிரதான கோயிலில் இருந்து நிகழ்த்துகைக் குழுவினரும் மக்களும் ஒன்றாக நிகழ்த்துகைக்கான இடத்திற்குச் சென்று நிகழ்த்துகையை மேற்கொண்டுவிட்டு மீண்டும் பிரதான கோயிலை வந்தடைதல் விடய நிகழ்த்துகையில் அவதானிக்கத்தக்க தனிப்பண்பாகும். நிகழ்த்துகைக்குச் செல்லும் போது பாடல் பாடி, உடுக்கு, பறை போன்ற வாத்தியங்களை இசைத்து, ஆடல் புரிந்து செல்வர். சில சடங்குகளின் நிகழ்விடயம் பிரதான கோயிலில் இருந்து நிகழ்த்து கையின் பிரதான பகுதிக்குரிய இடம் வரை நிகழத்தக்க விதத்தில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருக்கும். இதற்கு உதாரணாகத் தவநிலைச் சடங்கைக் குறிப்பிடலாம். மாரியம்மன் தவநிலைச் சடங்கில் தவத் திற்குச் செல்லும் மாரியம்மனைக் காத்தான் வழிமறித்தல், காத்தானைக் கழுமரத்தில் கட்டிவிட்டு மாரி தவத்திற்குச் செல்லுதல் ஆகிய நிகழ்வுகள் மாரியம்மன் தவம் செய்வதற்காகக் கோயிலில் இருந்து வரும் வழியில் நிகழ்பவை. இதேபோல் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் நிகழும் அருச்சுனன் தவநிலையில் தவத்திற்கு வரும் அருச்சுனனைக் கமலக்கன்னி, பன்றி ஆகியன தவத்திற்குச் செல்லவிடாது வழி

மறிக்கும். அத்தடைகளை முறியடித்துத் தவத்திற்குச் செல்லல் தவநிலைச் சடங்கின் ஒரு பகுதியாகவே விளங்குகிறது.

நிகழ்த்துகையின் போது பக்கப்பாட்டுக் குழுவினர் பாடலைப் பாடி, பின்னணி இசையை இசைப்பர். பாடல் மூலமே நிகழ்விடயம் கூறப்படும். இருந்தும் கிழக்கிலங்கையில் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் பாரம்பரிய நாடக வடிவமான கூத்துக்கள் போன்று பாடல் மூலம் நிகழ்விடயம் ஒழுங்கு முறையில் விளக்கப்படுவதில்லை. கதைத் தொடர்ச்சியைப் பார்வையாளர்கள் பாடலையும் தெய்வாதிகளின் அபிநயத்தையும் தொடர்புபடுத்தியே விளங்கிக்கொள்ளவேண்டும். தெய்வாதிகள் பாடலுக்கும் பின்னணி இசைக்கும் ஒத்திசைவுடையதாக ஆடி அபிநயிப்பர்.

நாடகக் கலையின் இயல்புகளைத் தாங்கிய விடய நிகழ்த்துகை

விடய நிகழ்த்துகையாகிய மூன்றாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய நிகழ்த்துகை தனியொருவர் நிகழ்த்தும் ஆடல், பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல் ஆகிய இரண்டிலிருந்தும் வளர்ச்சியடைந்த ஒரு வடிவமாக உள்ளது. அத்துடன் நாடகக் கலை ஒன்றுக்குரிய பல்வேறு கூறுகளையும் கொண்டமைந்துள்ளது. அவை பின்வருமாறு,

1. ஒரு விடயத்தை நிகழ்த்தல்

தனினொருவர் ஆடல், பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல் என்னும் இரண்டு நிகழ்த்துகைகளிலும் இருந்து ஒரு விடயத்தை நிகழ்த்திக் காட்டும் பண்பால் மூன்றாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய விடய நிகழ்த்துகை மேம்பட்டு நிற்கிறது. சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் நாடகத்துக்கு விளக்கமளிக்கும் போது நாடகம் என்பது கதை தழுவிய கூத்து என்பார்.[44] கூத்து என்பது ஆடலைக் குறிக்கும். அவ்வாடல் மூலம் ஒரு கதை நிகழ்த்தப்படும் போது அது நாடகம் என அழைக்கப்படுகிறது. நாடக் கலையின் அடிப்படையான விடயம் ஒரு கதையை நிகழ்த்துதலாகும். இங்கு இம்மூன்றாவது வகைப் பாட்டிற்குரிய நிகழ்த்துகையில் விடயம் முக்கியத்துவம் பெறுவது நாடகக் கலையின் அடிப்படையான ஒரு கூறை சடங்கு நிகழ்த்துகை கொண்டமைந்து விளங்குவதையே காட்டுகிறது.

2. நீகழ்த்துகைக்கான அரங்கக் கட்டுமானம்

பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடலில் நிகழ்விடம் முக்கியத்துவம் பெற்றாலும் அரங்கக் கட்டுமானம் இடம்பெறவில்லை. இங்கு நிகழ்த்துகைக்கான இடம் வரையறுக்கப்படுவதுடன் அவ்விடத்தில் நிகழ்த்துகைக்குரிய கட்டுமானத்தை உருவாக்குதலும் பிரதானம் பெறுகிறது. இது நாடகக் கலையின் அடிப்படையான கூறான அரங்கு பற்றிய நோக்கு சடங்கு நிகழ்த்துகையாளர்களிடம் வளர்ச்சியடைந் திருந்ததையே காட்டுகிறது.

3. நீகழ்த்துகை மேற்கொள்வோர் பற்றிய வரையறை

நிகழ்த்துகை மேற்கொள்வோர் எத்தனை பேர் என்னும் வரையறை இடம்பெறுவதுடன் அவர்கள் எப்பாத்திரத்திற்கு அபிநயிக்க வேண்டும் என்பதும் வரையறுக்கப்படுகிறது. அருச்சுனன் தவநிலைச் சடங்கில் அருச்சுனன், தருமர், கமலக்கன்னி, பன்றி ஆகிய பாத்திரங்களே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றனர். மாரியம்மன் கோயிலில் நிகழும் மாரியம்மன் தவநிலைச் சடங்கில் மாரியம்மன், காத்தவராயன் ஆகிய இருபாத்திரங்களும் கல்யாணக்கால் சடங்கில் கோவலனாக அபிநயிக்கும் பூசாரியும் முக்கியத்துவம் பெறுவதைக் காணலாம். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் சடங்கின் கதைப் பகுதிக்கேற்ப தங்களுக்கு உரிய பகுதியை மாத்திரம் அபிநயித்தாடப் பணிக்கப்படுவர். நாடக நிகழ்த்துகையில் நடிகருக்குள்ள வரையறைகளுக்கு ஒப்பான நிலைமையாகவே இது உள்ளது.

4. அபிநயம் முக்கியத்துவம் பெறல்

கதை முக்கியத்துவம் பெறும் போது கதையை விளக்கும் அபிநயம் அவசியமாகிறது. மூன்றாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய இச்சடங்கு நிகழ்த்துகையில் கதை பிரதானம் பெற்றதால் கதையை விளக்கும் அபிநயம் முக்கியத்துவம் பெற்றது. இங்கு ஆடலின் முக்கியத்துவம் குறைந்து அபிநயத்துடன் இணைந்த ஆடலாக உருப்பெறுகிறது. வேடர்களினால் நிகழ்த்தப்படும் குமார தெய்வச் சடங்கின் ஒரு பகுதியான தேன் எடுக்கும் சடங்கில் தேனீயைத் தேடியலைவது, தேன் எடுப்பதற்காகப் பந்தலில் ஏறுவது, தேன் எடுப்பது, தேனீ

குத்தியதாக துடிதுடிப்பது ஆகிய அபிநயங்கள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. வதனமார் சடங்கில் குழுமாடு கட்டுதல், மாடு மேய்த்தல், வெள்ளைக்கடா வெட்டுதல், வேட்டையாடுதல், தேன் எடுத்தல் போன்ற நிகழ்வுகள் அபிநயிக்கப்படுகின்றன. இது போன்று தவநிலைச் சடங்கு, கல்யாணக்கால் சடங்கு போன்ற எல்லாச் சடங்குகளிலும் கதையை விளக்கும் அபிநயம் இடம்பெறுவதைக் காணலாம்.

5. பாத்தீரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் அலங்காரம்

முன்பு குறிப்பிட்ட இரண்டு சடங்குகளிலும் மேம்பட்டு பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் அலங்காரம் முக்கியத்துவப்படுத்தப் படுகிறது. பார்வையாளர் பாத்திரங்களை வேறுபடுத்தி அறிவதற்கும், நிகழ்த்துகையின் கலைத்துவத்தை வெளிப்படுத்துவதற்கும் பாத்திரத் தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் அலங்காரம் அவசியமானது என்பதால் நிகழ்கலை வடிவங்களில் அதற்கு முக்கியத்துவமளிக்கின்றனர். கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களும் இவ்விடயத்தில் அக்கறை கொள்வதாலேயே பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் அலங்காரத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கின்றனர் எனலாம்.

6. பார்ப்போரின் ஈடுபாடு

நவீன நாடகச் செயற்பாட்டாளர் நாடகத்தில் பார்ப்போரின் ஈடுபாடு அவசியமானதென வலியுறுத்துகின்றனர். பாரம்பரிய நாடகச் சிந்தனை முறை பார்வையாளர்களை அமைதியானவர்களாக வைத்திருந்து அவர்களைச் சிந்திக்கத் தூண்டுவதில்லை என்றும் அவர்களைச் செயல்திறன் கொண்டவர்களாக மாற்றுவதற்கு நாடக நிகழ்த்து கையில் பார்வையாளர்களின் ஈடுபாட்டை உருவாக்க வேண்டும் எனவும் அவர்கள் வாதிட்டனர். இவர்களுள் பெர்டோல் பிரெக்ட் குறிப்பிடத்தக்கவர். இவர் 'பொதுமக்களுடன் தொடர்பு கொள்ளாத நாடகக்கலை என்பது முட்டாள் தனமானது'[45] எனப் பார்வை யாளர்களை நிகழ்த்துகையில் பங்குகொள்ளாது அந்நியப்படுத்தி வைத்திருக்கும் அரங்கை ஆவேசமாக விமர்சிக்கின்றார்.

நவீன நாடகக்காரர்கள் வற்புறுத்திய நிகழ்த்துகையில் பார்வை யாளர் ஈடுபாடு சடங்கு நிகழ்த்துகையில் அடிப்படையான இயல் பாகவும் சிறப்பம்சமாகவும் அமைந்திருந்தது. இருந்தும் மூன்றாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய விடய நிகழ்த்துகையில் பார்வையாளர் ஈடுபாடு இல்லாது சடங்குச் செயற்பாட்டைத் தொடர்ந்து முன்னெடுக்க முடியாத விதத்தில் நிகழ்த்துகையின் தொடர்ச்சியைப் பேணுவதற்கு பார்வையாளர்களின் ஈடுபாடு அடிப்படையானதாக அமைந்திருந்தது. கல்யாணக்கால் சடங்கில் பெண்கள் குரவையிடல், யானைகட்டும் சடங்கில் யானையாக அபிநயிப்பது, தேன் எடுக்கும் சடங்கில் தேன்பூச்சி எங்கு இருக்கிறது என விசாரிப்பது, வனவாசச் சடங்கில் பாண்டவருக்கான உணவு வழங்கி ஆதரிக்கும் ஊர்மக்கள் எனப் பார்ப்போரின் பங்களிப்பை அடையாளப்படுத்தலாம். ஏனைய சடங்குகளில் பார்வையாளர்களின் பங்களிப்பு சடங்கு நிகழ்த்துகையில் இடம்பெற்றிருந்தாலும் நிகழ்த்துகையின் தொடர்ச்சியைப் பேணு வதற்கு அவசியமானதாக இருக்கவில்லை. இங்கு நிகழ்த்துகையின் தொடர்ச்சியைப் பேணுவதற்குப் பார்ப்போரின் பங்களிப்பு இன்றி யமையாததாக அமைகின்றது.

7. நீகழ்த்துவோர் பாடி அபிநயித்தல்

சடங்கு நிகழ்த்துகையில் நிகழ்த்துவோர் அபிநயம் மாத்திரமே புரிவர். நிகழ்விடயம் பக்கப்பாட்டு பாடுபவர்களினாலேயே விளக்கப்படும். ஆனால் பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் நிகழும் தவநிலைச் சடங்கில் மாத்திரம் தவமரத்தில் ஏறி தவம் புரியும் அருச்சுனன் தவநிலைப் பாடலைத் தானே பாடி அபிநயிப்பார். நாடகக் கலையின் பாத்திரங்கள் உரையாடி நடித்தல் அடிப்படையானதொரு பண்பாகும். இப்பண்பு பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் காணப்படுவது பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கு ஏனைய சடங்குகளை விட கலையாக்கச் செயற்பாட்டில் மேம்பட்டு நிற்கும் நிலையையே காட்டுகிறது.

4. சடங்கு நிகழ்த்துகையும் கலை நிகழ்த்துகையும் ஒரு ஒப்புநோக்கு

நிகழ்த்துகையின் தன்மையை அடிப்படையாகக் கொண்டு சடங்கு நிகழ்த்துகையை மூன்று வகையாகப் பாகுபடுத்தி நோக்கக் கூடியதாக இருந்தது. முதலாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய தனிநபர் ஆடலில் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் உரியதாகச் சில ஆட்டக் கோலங்களை இனங்கானக்கூடியதாக இருந்தது. இருந்தும் அவை ஒரு ஒழுங்க மைக்கப்பட்ட ஆடல் வடிவமாக அமையவில்லை. தெய்வமாக உருக்கொண்டு ஆடுவோர் வரையறைகள், கட்டுப்பாடுகள் இன்றி சில ஆடல்களைப் புரிவதாகவே அமைந்திருந்தது. அவ்வாறு ஆடும் போது ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஒவ்வொரு விதமான ஆடலைப் புரிந்தனர். ஆடலைக் குறித்த ஒழுங்கில் புரிய வேண்டும் என்னும் நிலை, ஆடலை நிகழ்த்தும் இடம் பற்றிய முக்கியத்துவம், நிகழ்த்து வோருக்கான அலங்காரம் ஆகிய விடயங்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்காவிட்டாலும் நிகழ்த்துகை ஒன்றுக்குரிய அடிப்படை மூலங்களான பாடல், பின்னணி இசை ஆகியவற்றின் இணைவில் நிகழ்த்தப்பட்டது. ஆடல், பாடல், பின்னணி இசை ஆகியவற்றின் இணைவே தனிநபர் ஆடலின் கலைத்துவத்தைத் தீர்மானிப்பதில் பெரும்பங்கு வகித்தது.

இரண்டாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல் வடிவம் முதலாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய தனிநபர் ஆடலில் இருந்து வளர்ச்சியடைந்ததாக விளங்குகிறது. இங்கு நிகழ்த்துகை ஒரு வடிவமைப்பைப் பெறுகின்றது. நிகழ்த்துகையைக் குறிப்பிட்ட பிரிவினர் நிகழ்த்தல், நிகழ்த்துவதற்குரிய இடம் பற்றிய முக்கியத் துவம் என்பன குறிப்பிடத்தக்கது.

மூன்றாவது வகைப்பாட்டுக்குரிய நிகழ்த்துகையில் ஒரு விடயம் நிகழ்த்தப்படுவதையும் அரங்கக் கட்டுமானம் உருவாக்கப்படுவ தையும் நிகழ்த்துவோர் வரையறை செய்யப்படுவதையும் நிகழ்த்து வோருக்கான அலங்காரம் பிரதானம் பெறுவதையும் அபிநயம் பிரதானம் பெறுவதையும் காண்கின்றோம்.

முதலாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய தனிநபர் ஆடல் ஒழுங்கமைக் கப்படாத நிகழ்த்துகையாக விளங்க இரண்டாவது வகைப்பாட்டிற் குரிய பலர் இணைந்து நிகழ்த்துமாடல் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட ஆடலாக

விளங்குகின்றது. மூன்றாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய நிகழ்த்துகை இவை இரண்டிலிருந்தும் வளர்ச்சியடைந்த ஒன்றாகக் காணப்படுகிறது. முதலிரு ஆடலும் நடனத்தின் இயல்பைக் கொண்டமைந்தவையாக விளங்குகின்றன. மூன்றாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய நிகழ்த்துகை நாடக நிகழ்த்துகை ஒன்றுக்குரிய பல்வேறு கூறுகளைக் கொண்ட மைந்து விளங்குகிறது எனலாம்.

இது கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு நிகழ்கலை வடிவங்களான நடனம், நாடகம் என்னும் கலைகளுக்குரிய கூறுகளைக் கொண்டமைந்து விளங்கும் தன்மையை வெளிக்காட்டுகின்றது.

நிகழ்த்துவோர், நிகழ்த்தும் இடம், நிகழ்த்துகையைப் பார்ப்போர் ஆகியன நிகழ்கலைக்குரிய அடிப்படையான மூலங்களாகும். இம்மூன்று கூறுகளினது இணைவு சடங்கிலும் பேணப்படுகிறது. இவற்றை விட கலை நிகழ்த்துகைக்குரிய பாத்திரங்களுக்கான அலங்காரம், ஒரு விடயத்தை நிகழ்த்தல், அதை மீண்டும் மீண்டும் நிகழ்த்தல், குறித்த காலத்தில் நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளல், ஒருவரின் நெறிப்படுத்தலில் நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளல், நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வதற்கு பார்வையாளரின் பங்களிப்பை வேண்டிநிற்றல் ஆகிய அடிப்படைகளைச் சடங்கு கொண்டமைந் துள்ளது. இது கலை நிகழ்த்துகை ஒன்றுக்குரிய அடிப்படையான கூறுகளை சடங்கு கொண்டு விளங்கும் தன்மையையே காட்டு கிறது.

கலை நிகழ்த்துகையில் நேர்த்தியொழுங்கு நிகழ்த்துகையின் கலைத்துவத்தைத் தீர்மானிப்பதில் அடிப்படையானதாக விளங்கு கிறது. இதனால் கலைச்செயற்பாட்டாளர்கள் நேர்த்தியொழுங்கு உடையதாக படைப்பை உருவாக்குவதில் மிகுந்த அவதானமாக இருப்பர். ஆனால் நேர்த்தியொழுங்கிற்குச் சடங்கு நிகழ்த்துகையில் முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுவதில்லை. பாத்திரங்களின் அலங்காரம் பூரணப்படுத்தப்படாத நிலை, ஆடல், பாடல், அபிநயம் ஆகியவற்றை நேர்த்தியாக வெளிப்படுத்தாமை, சிறந்த பாத்திரத் தேர்வை மேற் கொள்ளாமை, நிகழ்விடயத்தை வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் நிகழ்த் துகையை மேற்கொள்ளவதில் கவனம் செலுத்தாமை போன்றவற்றி னூடாக இதனை விளங்கிக்கொள்ளலாம். நேர்த்தியொழுங்கை சடங்கு நிகழ்த்துகையில் பின்பற்றாமைக்கு சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களின்

நோக்குநிலையே முக்கிய காரணியாகிறது. சடங்கை வழிபாடாகக் கருதி, பாரம்பரிய முறைப்படி முன்னோர் நிகழ்த்தியபடி நிகழ்த்த வேண்டும் எனக் கருதுகின்றனர். இதனால் மேற்குறித்த விடயங்களில் கவனம் செலுத்தி நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ள அவர்கள் முயற்சிப்ப தில்லை.

சடங்கில் மகிழ்வளிப்பு பண்பு காணப்பட்டாலும் அதனை மக்கள் ஒரு கலை நிகழ்த்துகையாகக் கொள்வதில்லை. பக்தி பூர்வமானதொரு வழிபாட்டு முறையாகவே கருதுகின்றனர். இது கலை நிகழ்த்துகையில் இருந்து சடங்கை வேறுபடுத்தும் ஒரு அடிப்படையான அம்சமாகும். சிவத்தம்பி அவர்கள் சடங்கு நிகழ்வில் ஈடுபடுவோரின் நோக்கம் பற்றி பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். Ritual Performances as Theatre அதாவது சடங்கு ஆட்டத்தை அரங்காகப் பார்க்கின்றோம். ஆனால் சம்பந்தப்பட்ட மக்கள் அதை அவ்வாறு பார்ப்பதில்லை. அவர்கள் அதனை மத உணர்வு முற்றிலும் விட்டுப் போகாத ஒரு சமூக ஒருங்கிணைப்பு நிகழ்ச்சியாகவே பார்க்கின் றார்கள். அந்தச் சமூக வட்டத்தினுள் அந்த ஆற்றுகைக்கு ஒரு சமூகப் பெறுமானமும் உண்டு. அதற்குள் ஒரு ஆளுமைக் கணிப்புப் பரிமாணம் (Personality Estimation) உள்ளது. அது இன்னும் மதத்தின் உண்மையான சமூகக் கருத்திலிருந்து விடுபடவில்லை'[46] எனக் குறிப்பிடுவார்.

நிகழ்கலையில் நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர் ஆகிய இரு பிரிவி னரின் இணைவு அதன் கலையாக்கத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந் தாலும் இரு பிரிவினருக்கும் இடையேயான ஊடாட்டம் பேணப் படுவதில்லை. ஆனால் சடங்கதனை நிகழ்த்துவோர் பார்வையாளரின் ஒத்துழைப்பைப் பெற்று நிகழ்த்துமொன்றாகவே காணப்படுகிறது. பார்ப்போரின் ஈடுபாட்டுடன் மேற்கொள்ளக்கூடிய விதத்திலேயே சடங்கு ஒழுங்கமைக்கப்பட்டுள்ளமை சடங்கு நிகழ்த்துகையின் சிறப்பாக அமைந்துள்ளது. பார்ப்போர், நிகழ்த்துவோர் ஆகிய இரு பிரிவினரும் இணைந்து மேற்கொள்ளும் ஒன்றாகவே சடங்கு நிகழ்த்துகை விளங்குகிறது. சடங்கில் காணப்படும் இப்பண்பை நிகழ்த்துகையின் கலைத்துவத்தைத் தீர்மானிப்பதில் அடிப்படை யானது எனக் கருதிய இன்றைய நவீன நாடகச் செயற்பாட்டாளர் சிலர் நாடகத்தில் இதனைக் கொண்டுவர முயற்சிப்பது குறிப்பிடத்

தக்கது. இது கலை நிகழ்த்துகையில் இல்லாத சடங்கிற்கே உரிய கலையடையாளமாக விளங்குகிறது. சடங்குகளின் அழகியல் கூறுகள் பற்றிய ஐந்தாம் அத்தியாயத்தில் இவ்விடயம் பற்றி விரிவாக ஆராயப்படும்.

இந்நிலையில் சடங்கு நிகழ்த்துகை கலைநிகழ்த்துகை ஒன்றுக்குரிய பல்வேறு பண்புகளை உட்கொண்டதாகவும் கலை நிகழ்த்துகையில் இல்லாத சில பண்புகளை உட்கொண்டதாகவும் சில பண்புகளில் குறைபாடுடையதாகவும் விளங்குகிறது. இருந்தும் கலை நிகழ்த்துகை ஒன்றுக்கே உரிய அடிப்படையான அம்சங்களை சடங்கு கொண்டமைந்துள்ளமை அதனை கலையாகப் பார்ப்பதிலுள்ள சாத்தியப்பாடுகளை இனங்காட்டுகிறது. இதற்கமைவாக தென்னிந்தியாவில் குறிப்பாக கேரளாவில் நிகழ்த்தப்படும் சடங்கு ஆடல் பற்றி விபரிக்கும் மு.நம்பியார் அவர்கள் 'ஒத்திசைவுடைய நடனம், தெய்வத்தின் ஒவ்வொரு அசைவுகளும் உள்ளுரம் வாய்ந்து மேலும் நுட்பத்திறம் வாய்ந்ததாக அமைந்து விளங்குதல், புகை மூட்டமும் அனல் கொழுந்தாலும் கொண்டமையப் பெற்ற நிகழ்விடம், நிகழ்த்துகையுடன் இணைந்து பாடப்படும் பாடலுக்கு பின்னணியாக மேளம், புல்லாங்குழல் இசைத்தல், இவ்விசைக் கருவிகளின் கீச்சொலியும், தாள அதிர்வும் பல நயங்கள் வாய்ந்த ஒலியை எழுப்புதல், தெய்வமாடுபவர் பல வர்ணங்களாலான அலங்காரத்தையுடையவராக காணப்படும் தன்மை, நிகழ்த்துகையின் போது எழும் மகிழ்ச்சி ஆர்ப்பரிப்பும், கூக்குரலும் இணைந்து உருவாக்கும் இரத்தத்தை உறைய வைக்கும் தன்மையினாலான இயல்புக்கு மீறிய தாக்கம், மந்திர மாயத் தன்மை, அச்சமூட்டுகின்ற செயற்பாடுகள் ஆகிய இயல்புகள் புராதன கால குறிப்பாக திராவிட இனத்தின் நாடகக் கலையின் இயல்புகளை விளம்பரப்படுத்துவனவாக உள்ளன.'[47] எனக் குறிப்பிடுகிறார். இவ்விபரிப்பு கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளுக்கும் ஒத்திசைவுடையதாக உள்ளது. இது கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளை இலங்கைத் தமிழரின் புராதன நிகழ்கலையின் மூலங்களாகக் கொள்வதற்கான சாத்தியக் கூறுகளை இனங்காட்டுகிறது.

5. இசை நிகழ்த்துகை

சு.வித்தியானந்தன் அவர்கள் இலங்கைத் தமிழர் இசை மரபு பற்றிக் குறிப்பிடும் போது 'இசை இலங்கைத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் மதத்தின் அல்லது மதச் சடங்கின் ஒரு பகுதியாகக் காணப்படுகின்றது[48] எனக் குறிப்பிடுவார். இது கிழக்கிலங்கை இசைப் பாரம்பரியத்தைப் பொறுத்தவரை பொருத்தமுடையதாகவே விளங்குகின்றது.

கிழக்கிலங்கையில் வழங்கும் இசைப்பாரம்பரியம் நாட்டார் மரபு சார்ந்ததாகவே விளங்குகின்றது. இம்மரபை சாதாரண மக்களின் வாய்மொழி வழியாகப் பேணப்பட்டு வரும் இசை மரபு, சடங்குகளின் ஊடாகப் பேணப்பட்டு வரும் இசை மரபு என இரண்டு வகையாகப் பகுத்து நோக்கலாம். முதல் வகையில் கவிகள், பழமொழிகள், நொடிகள், குழந்தைப் பாடல்கள், தாலாட்டு, ஊஞ்சல், வசந்தன் பாடல்கள், கும்மி, நாட்டுக் கூத்துப் பாடல்கள், அம்மானை, கோலாட்டப் பாடல்கள் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கலாம். மந்திரங்கள், காவியங்கள், தெய்வங்களைக் கூவியழைக்கும் தாலாட்டு, அகவல், தோத்திரம், கரகம், காவடிப்பாடல்கள் ஆகியன சடங்கு மரபினூடாகப் பேணப்பட்டு வருபவை.[49] இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கையின் இசைப் பாரம்பரியத்தை ஒருவர் முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ளவேண்டுமாயின் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குப் பாடல்கள் மூலம் தொடரப்பட்டுவரும் இசை மரபு பற்றிய தெளிவும் உடையவராக இருக்கவேண்டும்.

சடங்குகளினூடாகப் பேணப்பட்டு வரும் இசை மரபை,

1. தெய்வமாடலுடன் இணைந்ததாகப் பாடப்படும் இசைப் பாடல்கள்

2. தனி நிகழ்வாக இடம்பெறும் இசை நிகழ்த்துகை

என இரண்டாகப் பகுத்து நோக்கலாம்.

உடுக்கடித்துப் பாடல்களைப் பாட அப்பாடலுக்கு ஏற்றதாகத் தெய்வமாடும் முறை சடங்குக் கோயில்களில் காணப்படுகிறது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் பாடப்படும் பாடல்களாக தாலாட்டு, கும்மிப் பாடல்கள் ஆகியன விளங்குகின்றன.

தனிநிகழ்வாக இடம்பெறும் இசை நிகழ்த்துகையாக பின்வருவனவற்றை இனங்காண முடிகின்றது.

1. கண்ணகியம்மன் கோயில்களில் இடம்பெறும் குளிர்த்தி
2. கண்ணகியம்மன் கோயிலில் பாடப்படும் கண்ணகி வழக்குரை, ஏனைய கோயில்களில் பாடப்படும் காவியம்
3. சடங்கின் இறுதி நிகழ்வாக கண்ணகியம்மன் கோயில் தவிர்ந்த ஏனைய கோயில்களில் இடம்பெறும் வாழி பாடுதல்
4. தவநிலைச் சடங்கின் போது பாடப்படும் அம்மன் அகவல், தவநிலைப் பாடல்
5. திரௌபதியம்மன் சடங்கில் அரவானைக் களப்பலி இட்டதும் பாடப்படும் ஒப்பாரிப் பாடல்
6. விநாயகப் பானை பொங்கும் போது பாடப்படும் காவியம்

இவ்விசை நிகழ்த்துகை ஒவ்வொரு கோயிலுக்கும் தனித்துவம் உடையதாக விளங்குகின்றது. இதில் தவநிலைச் சடங்கின் போது பாடப்படும் அகவல், தவநிலைப் பாடல், திரௌபதியம்மன் கோயிலில் இடம்பெறும் ஒப்பாரி என்பன குறித்த கோயில்களில் இடம்பெறும் கதை நிகழ்த்துகையின் ஒரு பகுதியாக அமைந்து விளங்குகின்றன.

சடங்குகளில் பாடப்படும் இசைவடிவங்களைக் காவியம், அகவல், தோத்திரம், கும்மி, தாலாட்டு, ஊஞ்சல். ஒப்பாரி, அம்மானை, சிந்து என வகைப்படுத்தலாம். இதில் கும்மி துள்ளல் ஓசைலயம் கொண்டதாகவும் அது குதூகலத்துடன் பாடத்தக்கதான, எல்லோரும் இலகுவாகப் பாடத்தக்கதான, இலகுவாக இசைக்கக் கூடியதான ஒரு இசைப் பாடல் வடிவமாகக் கருதப்படுகிறது. தாலாட்டு தாலாட்டிசை யினை உட்கொண்டிருப்பினும் ஏக்கம்/இரக்க உணர்வுநிலைப்பட்ட ஏற்ற, இறக்கத் தொனியுடன் கூடிய ஒரு இசைத்தல் வடிவமாக உள்ளது. இது ஒரு மண்டாட்டுத் தொனியுடன் கூடியதாக இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஒப்பாரி அமைப்புக்குட்பட்ட பாடலாக சடங்கில் பாடப்படும் ஒப்பாரிப் பாடலும் அமைந்துள்ளது. இவை வேதனை உணர்வின் வெளிப்படுத்துகையுடனும் சீரான இசை லயத்துடனும் கூடியதாகப் பாடப்படுகின்றதே தவிர இவற்றில் உணர்ச்சி மீறிடல் வெளிப்பாடு இடம்பெறுவதில்லை.[50]

சடங்கில் பாடப்படும் பாடல்கள் யாவும் செப்பேடுகளிலும் ஓலைச் சுவடிகளிலும் (ஏடு) எழுதப்பட்டு பேணப்பட்டு வந்துள்ளன. இவ்வேட்டுப் பிரதிகளின் தொகுப்பாகவே சி.கணபதிப்பிள்ளை அவர்களினால் தொகுக்கப்பட்ட மகாமாரித் தேவி திவ்விய கரணி என்னும் நூல் விளங்குகின்றது. இது தொடர்பாக நூலின் முன்னுரையில் கணபதிப்பிள்ளை அவர்கள் 'தெய்வம் சுட்டிய பாடல்கள் பண்டுதொட்டு கோயில்களில் பாடப்பட்டு வருகின்றன. அவைகள் செப்பேட்டிலெழுதி கோயில்களில் சேமிக்கப்பட்டன. மாரியம்மன், காளியம்மன், கடலாச்சியம்மன், பேச்சியம்மன், திரௌபதியம்மன், கண்ணகியம்மன் கோயில்கள் கட்டப்பட்டன. பிரார்த்தனைகளும் வழிபாட்டு முறைகளும் ஓலைச் சுவடிகளில் எழுதி வைக்கப்பட்டன. ... பிற்காலத்தில் தனித்தனிப் பத்ததிகளாக்கப்பட்டு பல கிராமங்களில் பரவியிருந்தன.'[51] எனக் குறிப்பிடுகின்றார். இவ்விளக்கம் ஏட்டுச் சுவடி மூலமான ஒரு எழுத்துப் பாரம்பரியத்திற்கு உட்பட்டதாகவே சடங்குப் பாடல்கள் பேணப்பட்டு வந்திருக்கின்றன என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. இப்பேணுகை முறையிலேயே கிழக்கிலங்கையின் முக்கியமானதொன்றாகக் கருதப்படும் மந்திர வழக்கும் பேணப்பட்டு வந்தமை/வருகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

எழுத்து மூலமான பேணுகை சடங்குப் பாடல்களில் பின்பற்றப்பட்ட போதும் சடங்குப் பாடல்களின் முதலாவது வகைப்பாட்டிற் குரியவையான தெய்வமாடும் போது பாடப்படும் பாடல்களில் பிரதி முக்கியத்துவம் பெறுவதில்லை. இதற்கு நிகழ்த்துகையின் தன்மை ஒரு காரணமாகும். ஏனெனின் ஆட்டக் கலைஞரின் ஆட்டச் சூழலைப் பிரதிபலிக்கக் கூடிய விதத்தில் பாடல் அமைய வேண்டியது இங்கு அவசியமாகின்றது. இது பிரதியின் தேவையை இல்லாது செய்கிறது. பாடல்கள் இவர்களுக்கு மனப்பாடமாக உள்ளன. மனனம் செய்யும் செயற்பாட்டையும் சடங்கு நிகழ்வுகளின் போது ஏனையவர்கள் பாடும் போது கேட்டே மேற்கொள்கின்றனர். இங்கு எழுத்துப் பிரதியாகப் பாடல்கள் இருந்தும் ஒருவரில் இருந்து இன்னொருவருக்குக் கைமாறப்பட்டு அளிக்கை செய்வது வாய்மொழி மூலமாகவே இடம் பெறுகிறது. இன்னொரு நிலையில் இப்பாடல்களைப் பாடுபவர்கள் எழுத்தறிவு மட்டத்தில் மிகவும் கீழ்நிலையில் உள்ளனர். அத்துடன் இவர்களின் இசைஞானமும் கேள்விஞானமாகவே உள்ளது. சடங்கு

நிகழ்த்துகையின் போது ஒருவர் எவ்விதம் பாடல்களைப் பாடுகின்றாரோ அது போல் பாடக் கற்றுக்கொள்கின்றனர். பாடுதல், பாடல் நுணுக்கங்களைக் கற்றுக்கொள்ளல் ஆகியன சடங்குக் காலத்துடன் தொடர்புடைய செயற்பாடுகளே. ஏனைய காலங்களில் ஆட்டக் கலைஞர்களைப் போன்று இவர்கள் இத்துறையில் ஆர்வம் காட்டுவதில்லை.

இந்நிலை கிழக்கிலங்கையில் முக்கியமான பாடல் வடிவங் களாக விளங்கும் வாய்மொழிப்பாடல்களின் அளிக்கையையும் பேணுகையையும் போன்றே சடங்குப் பாடல்களின் முதல் வகைப் பாட்டிற்குரிய தெய்வமாடும் போது பாடப்படும் பாடல்களின் அளிக்கையும், தொடர்பேணுகையும் அமைந்து விளங்குகிறது என்பதை உணர்த்துகின்றது. இது கிழக்கிலங்கைச் சடங்குப் பாடல்களின் முதல் வகைப்பாட்டிற்குரியவை எழுத்து மூலத்தைக் கொண்டிருப்பினும் வாய்மொழி மரபின் தாக்கத்தைப் பெற்று நிலவுவதையே சுட்டி நிற்கின்றது.

இரண்டாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய நிகழ்த்துகை பிரதியைப் பார்த்தே மேற்கொள்ளப்படுகிறது. இந்நிகழ்த்துகையை மேற் கொள்வோர் எழுத்தறிவு மட்டத்தினராக இருந்த போதும் சங்கீத ஞானம் இல்லாதவர்களாகவே விளங்குகின்றனர். இருந்தும் சடங்குப் பாடல்களைப் பாடுவதில் பாண்டித்தியம் உடையவர்களாகும்.

இரண்டாவது வகைப்பாட்டுக்குரிய நிகழ்த்துகையில் சில நிகழ்த் துகைகள் வாத்திய இசையுடன் இணைந்ததாகவும், சில நிகழ்த்துகை கள் வாத்திய இசையின்றி தனியே பாடலை மட்டும் பாடுவதாகவும் அமைந்திருக்கும். வழக்குரை பாடுதல், காவியம் பாடுதல், தவநிலைச் சடங்கில் அகவல், தவநிலைப் பாடல் ஆகியன பாடுதல், ஒப்பாரி பாடுதல் ஆகியவற்றில் இசைக் கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. குளிர்த்திபாடுதல் (தம்பிலுவில் கண்ணகியம்மன் கோயிலில் குளிர்த்தி பாடும் போது இசைக்கருவி பயன்படுத்தப்படுவதில்லை), வாழி பாடுதல், விநாயகப்பானை பொங்கும் போது பாடுதல் ஆகியவற்றின் போது இசைக் கருவிகளை இசைத்துப் பாடும் முறையுள்ளது.

இவ்விசை நிகழ்த்துகைகளில் இருவர் பாடல்களைப் பாடுவர். ஒருவர் ஒரு பாடலைப் பாட மற்றையவர் அடுத்ததாக உள்ள பாடலைப் பாடுவார். இவர்களுக்கு அருகே நின்று பக்க இசைக்

கலைஞர் இசைக் கருவிகளை இசைப்பர். குளிர்த்திப் பாடல், தவநிலைப்பாடல் என்பவற்றை நிகழ்த்துபவர்கள் நின்றே நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வர் (படம். 113). காவியம், வழக்குரை, ஓப்பாரி ஆகியவற்றை பாடுவோர் இருந்து நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வர் (படம். 112). 'காவியங்கள் இருவர் சேர்ந்து பாடுவர். முதலாம் அடியை ஒருவர் பாடி முடித்ததும் சிறிது இடைவெளி விட்டு இரண்டாம் அடியை இன்னொருவர் பாடுவார். சவுக்ககாலத்தில் இனிய குரலுள்ளவர்கள் பாடும் போது காவியம் மனதை உருக்குவதாக அமையும். இப்பொழுது பெரும்பாலும் துரிதகாலத்தில் காவியத்தைப் பாடுகின்றார்கள். காவியம் பாடும்போது மூன்றாமவர் தாளத்திற்கு ஏற்றதாக தவிலை அடிப்பார்'[52]

இவ்விசை நிகழ்த்துகையில் பாடல்களைப் பாடுவதும் நிகழ்த்துகை நிகழும் போது நிகழ்த்துகை நிகழும் இடத்தைச் சுற்றி அமைதியாக இருந்து இசையை இரசிப்பதும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. நிகழ்வை இரசிக்கும் சிலர் கண்களை மூடியிருந்து பாடலை இரசிப்பதை பல கோயில்களில் நடந்த இசை நிகழ்த்துகைகளில் ஆய்வாளரால் நோக்க முடிந்தது (படம். 114). ஒரு இசைக் கச்சேரியில் கச்சேரியை இரசிக்கும் இசையார்வலர்கள் போன்று இவர்கள் செயற்பட்டதை உணர முடிந்தது. தவநிலைப் பாடல், குளிர்த்திப் பாடல் ஆகியவற்றை இரசிப்பதற்கென்றே ஒவ்வொரு வருடமும் குறித்த சடங்குகளைத் தவறாது பார்க்கும் பலரை அவர்களுடன் உரையாடியதிலிருந்து அடையாளம் காணக்கூடியதாக இருந்தது.[53]

இசை நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வோர் நடுவே நின்று நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ள பார்ப்போர் நிகழ்த்துவோரைச் சுற்றி வட்டமாக இருந்து பார்க்கின்றனர். கிழக்கிலங்கையின் பாரம்பரிய கூத்து வடிவங்கள் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் வட்டக்களரியைச் சுற்றியிருந்து கூத்தைப் பார்த்து இரசிக்கும் பார்வையாளர் போன்றே சடங்குப் பாடல்களை இரசிக்கும் பார்வையாளர்களும் காணப்படு கின்றனர் (படம் : 65).

சடங்குப் பாடல்களில் உடுக்கு, பறை, அம்மானைக்காய், சிலம்பு, சங்கு ஆகிய இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பறையர் களால் நிகழ்த்தப்படும் பறை மேளக் கூத்தில் பறையே பிரதான வாத்தியம். பறைமேளக் கூத்தை சமகாலத்தில் ஒரு கலை நிகழ்வாக

நிகழ்த்தும் முறை முழுமையாக இல்லாமல் போய்விட்ட நிலையில் பறை சடங்கு வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதொன்றாகவே விளங்குகிறது. உடுக்கு, சிலம்பு, அம்மானைக்காய், சங்கு ஆகியன சடங்கிற்குரிய இசைக்கருவிகளாகவே பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. சடங்குச் செயற்பாடுகளுடன் தொடர்புடையவர்களே இவற்றை இசைக்கும் திறனுடையவர்களாக விளங்குகின்றனர்.[54]

பிற்குறிப்புக்கள்

1. சிவத்தம்பி,கா., நுண்கலை எவை, எவ்வாறு, ஏன், பக். 12 -13.
2. மௌனகுரு,சி., மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், ப.111.
3. குமாரதெய்வச் சடங்கில் சடங்கை நடத்தும் பூசாரியை கப்புகன் என்று அழைப்பர்.
4. உதவிப் பூசாரிமார் என்போர் பூசாரிக்கு உதவியாக இருப்போர். ஒரு கோயிலில் ஒருவர் அல்லது இருவர் பிரதான பூசாரியாக இருக்க அவர்களின் கீழ் பலர் உதவியாளர்களாகச் செயற்படுவர். பூசாரிமார் தமது புதல்வர் அல்லது தமது பரம்பரையில் வந்தவர்களை உதவிப் பூசகராக வைத்திருப்பர். பிற்காலத்தில் அவர்கள் பிரதான பூசாரியாக உயர்ச்சி பெறுவர்.
5. தகவல்: மகாலிங்கசிவம்,சி., வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, வயது 45, வெல்லாவெளி, 28.02.2007.
6. தகவல்: ஆறுமுகம்,இ,பூ., செட்டிபாளையம் கண்ணகியம்மன் கோயில் பூசாரி, வயது 74, செட்டிபாளையம், 20.05.2005.
7. இவ்வேட்டுப்பிரதி வீமாப்போடி சிவகுரு அவர்களால் வைத்துப் பாதுகாக்கப்பட்டது. இப்போது வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் பூசாரியாக இருக்கும் அவரின் மகன் சிவகுரு மகாலிங்கசிவம் அவர்களால் வைத்துப் பாதுகாக்கப்படுகிறது.
8. தகவல்: இராஜேந்திரன்,சி., சலவைத்தொழில், வயது 49, ஆறுமுகத்தான் குடியிருப்பு, 18.05.2006. கோட்டமுனை பெரியதம்பிரான் கோயிலில் பெரியதம்பிரானுக்கு 9 வருடங்களாக தெய்வமாடி வரும் தலைத் தெய்வாதி. இவர் 13 வருடங்களாக தெய்வமாடுகிறார்.
9. கவாய் என்பது பெரியதம்பிரான் கோயிலில் பூசை செய்யும் பூசாரியும் தலைத் தெய்வாதியும் பிராமணர் பூணுல் அணிவது போன்று அணியும் ஒன்றாகும். இது நூல் சாறியில் கயிறு போன்று முறுக்கப்பட்டதொரு அமைப்பு.
10. தகவல்: சுந்தரலிங்கம்,மு., கூலித்தொழில், வயது 42, சூரையடி, களுவாஞ்சிகுடி, 30.11.2006. இவர் வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் தலைத் தெய்வாதியாக 10 வருடங்ளாக தெய்வமாடி வருகின்றார்.

11. தகவல்: புவனேந்திரன்,நா., கூலித்தொழில், வயது 34, ஏறாவூர் 5ஆம் குறிச்சி, 06.07.2006. ஏறாவூர் காளிகோயிலில் தெய்வமாடும் ஒரு தெய்வாதி.
12. Barata.,The Natyasastram, pp. 347 – 372.
13. கேஷமேந்திரன்., ஔசித்திய விசார சர்ச்சா, ப.101.
14. ஆனந்தவத்தனர்., த்வனியலோகம், ப.7
15. கிருஷ்ணராஜா,சோ., இந்துக் கலைக் கொள்கை, ப.72.
16. Sivaramamurti,C.,Chitrasutra of the Vishnudharmottara, pp. 185 - 193.
17. கிருஷ்ணராஜா,சோ., அழகியல், ப.167.
18. ஸ்ரீகுமாரர்., சிற்பரத்தினம், பக். 265 - 287.
19. குமாரர் சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் குருத்தோலை அலங்காரம் குருத் தோலையின் ஈர்க்கிலை நீக்கி குருத்தோலையை சிறிய சிறிய நார்களாக்கி பின் அதன் தடிப்பகுதியை வட்டமாக வளைத்துக்கட்டி உருவாக்கப்படும். அவையே இரு மார்புக்கும் தோழுக்கும் குறுக்காக அணிவிக்கப்படும். ஒருவரை அலங்கரிக்க இரு அலங்கரிக்கப்பட்ட குருத்தோலை தேவைப் படும்.
20. Arnold, Charles., Ritual Body Art (Drawing the Spirit), pp. 57 - 61.
21. மு.கூ.ப, ப.142.
22. மௌனகுரு,சி., மே.கு.நூ, ப.109.
23. சிவத்தம்பி,கா., பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம், ப.250.
24. மேலது, ப.367.
25. மௌனகுரு,சி., சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை..., பக்.42 - 43.
26. கந்தையா,வி.சீ., மட்டக்களப்புத் தமிழகம், ப.55.
27. தகவல்: லோகதாசன், செ., கூலித்தொழில், வயது 25, ஆரையம்பதி -03, 05.03.2006. சடங்கு காலத்தில் கோயில்களுக்கு சென்று உடுக்கடித்து பாடல் பாடுபவர்.
28. தகவல்: இளையதம்பி,க., மீன் பிடித்தல், வயது 49, தேவாபுரம், குறக் கொட்டாஞ்சேனை, 07.12.2006. சிறுதேன்கல் நாககன்னி கோயிலில் தெய்வமாடும் தெய்வாதி.
29. சிவத்தம்பி,கா., மே,கு.நூ, ப. 202.
30. சிவசுப்பிரமணியம்,வ., மட்டக்களப்பு நாட்டாரியல், ப. 7.
31. கிருஷ்ணராஜா,சோ., சங்ககாலச் சமூகமும் சமய - மெய்யியற் சிந்தனைகளும், ப. 39.
32. மௌனகுரு,சி., ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, ப.24.

33. லட்சுமணன்,எஸ்.எம்.எல்., தமிழ்நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும், ப.196.

34. மௌனகுரு,சி., மே.கு.நூ, ப.24.

35. கணபதிப்பிள்ளை,சி(பதி)., மகாமாரித் தேவி திவ்விய கரணி, ப.37.

36. மௌனகுரு,சி., மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், பக்.124 -125.

37. மௌனகுரு,சி., சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை..., ப.36.

38. தகவல்: காந்தன்,வி., போரைதீவுக் காளிகோயில் பூசகர், வயது 46, பெரியபோரைதீவு, 09.07.2005.

39. தகவல்: கணபதிப்பிள்ளை,சீ., கமம், வயது 72, வெல்லாவெளி, 14.06.2005.

40. சிவத்தம்பி, கா., மே.கு.நூ, ப.258.

41. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் கன்னிமார் பிடித்தல் என்னும் ஒரு நிகழ்வு உள்ளது. தெய்வாதிகளால் கன்னிமாராக பூப்படையாத சிறு பெண்பிள்ளைகள் சடங்கு பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் கூட்டத்தினரிலிருந்து பிடிக்கப்படுவர். இவர்களே ஆலாத்தியெடுத்தல், கன்னிமார் பள்ளயம், செவ்வாட்டுப்பாடல் போன்ற சிறுவர்களை மையப்படுத்தி நிகழும் சடங்குகளில் பங்கு பெறுவர்.

42. சிவத்தம்பி,கா., மே.கு.நூ, ப.342.

43. அத்தியாயம் 2.3.2.1 இல் கல்யாணக்கால் சடங்கின் கதைப்பகுதி விபரிக் கப்படுகிறது.
அத்தியாயம் 2.3.2.2 இல் தவநிலைச் சடங்கின் கதைப்பபுதி விபரிக் கப்படுகிறது.
அத்தியாயம் 2.3.2.3 இல் வதனமார் சடங்கின் கதைப்பகுதி விபரிக் கப்படுகிறது.
அத்தியாயம் 2.3.2.7 இல் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் இடம்பெறும் மகாபாரதக் கதையுடன் தொடர்புடைய கதைப்பகுதி விபரிக்கப்படுகிறது.
அத்தியாயம் 2.3.2.9 இல் வதனமார் சடங்கின் கதைப்பகுதி விபரிக் கப்படுகிறது.

44. சிவத்தம்பி,கா., மே.கு.நூ, ப.360.

45. பிரெக்ட், பெர்டோல்., நாடகக் கலை, ப.9.

46. சிவத்தம்பி,கா., 'விடைகோரும் வினாக்கள் - மட்டக்களப்பினை புரிந்து கொள்ளும் முயற்சியின் பொழுது ஏற்படும் சிந்தனைகள் சில பற்றிய ஓர் அறிமுகக் குறிப்பு,' கொம்பு, ப.52.

47. Nambiar, Sita. K., The Ritual Art of Teyyam and Bhutaradhane, p.24.

48. வித்தியானந்தன்,சு., நாடகம் நாட்டாரியற் சிந்தனைகள், ப.104.

49. சிவசுப்பிரமணியம், வ., மே.கு.நூ, பக்.136 - 137.

50. சந்திரசேகரம்,சி., 'வாய்மொழி, எழுத்துமொழிப் பாடல்களுக்கு இடைப் பட்ட பாடல் மரபின் ஆக்கமுறையும் பயில்நிலையும் - மட்டக்களப்பை மையப்படுத்திய ஆய்வு,' ஆராட்சிக் கட்டுரை, ப.146.

51. கணபதிப்பிள்ளை,சி(பதி)., மே.கு.நூ, ப.முன்னுரை.

52. சிவசுப்பிரமணியம்,வ., 'மட்டக்களப்பின் கண்ணகி இலக்கிய மரபுகள்,' வாய்மொழி மரபுகள் வரலாற்று மூலங்களாக, (பதி).மௌ.சித்திரலேகா, ப.47.

53. தகவல்:

பஞ்சாச்சரம்,ஸ்ரீ., கமம், வயது 55, தம்பிலுவில், 18.05.2005. கண்ணகியம்மன் குளிர்த்திப் பாடலை இரசிப்பதில் ஆர்வமுடையவர்.

மீனாட்சியம்மை,எஸ்., வடை சுட்டு விற்பவர், வயது 63, மாங்காடு, 20.05.2006. கண்ணகியம்மன் குளிர்த்திப் பாடலை இரசிப்பதில் ஆர்வமுடையவர்

மதிவதனி,செ., ஆசிரியர், வயது 44, செட்டிபாளையம், 20.05.2006. கண்ணகியம்மன் குளிர்த்திப்பாடலை இரசிப்பதில் ஆர்வமுடையவர்.

இராசரெத்தினம்,பா., கமம், வயது 57, அம்பிளாந்துறை, 16.06.2005. தவநிலைப்பாடலை இரசிப்பவர்.

பேரின்பராஜா,மு., இலிகிதர், வயது 45, வெல்லாவெளி, 16.06.2005. மாரியம்மன் தவநிலைப் பாடலை இரசிப்பவர்.

54. மு.கூ.ப, பக்.125 -131.

அத்தியாயம் ஐந்து

சடங்குகளில் அழகியல் கூறுகள்

சடங்குகளில் காணப்படும் கலைக்கூறுகளை இனங்காணும் முயற்சியாக 3ஆம், 4ஆம் அத்தியாயங்கள் அமைந்திருந்தன. சடங்குகள் கலைக்குரிய கூறுகளைக் கொண்டுள்ளதால் அவற்றின் மூலம் பெறப்படும் அனுபவம் அழகியல் அனுபவமாகக் கொள்ளப்படத்தக்கதே. இவ்வடிப்படையில் இந்த அத்தியாயம் சடங்குகள் மூலம் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவம் பற்றிய ஆய்வுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கின்றது.

1. சடங்கை இரசிக்கும் சுவைஞனுக்குத் தேவையான அடிப்படைத் தீறன்கள்

கலையுருவாக்கத்தின் அடிப்படை நோக்கம் அதனைச் சுவைஞனின் இரசனைக்கு உட்படுத்துவதாகும். கலைஞன் கலைப்படைப்பை உருவாக்கும் போது சுவைஞனுக்கு அழகியல் அனுபவத்தை ஏற்படுத்துவதற்கு ஏதுவான காரணிகளில் கவனம் செலுத்தி உருவாக்குகின்றான். சுவைஞன் கலைஞனால் சுவைத்தலை நோக்காகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட கலைப்படைப்பைச் சுவைத்து அதன் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறுகின்றான். சுவைத்தலை அல்லது இரசித்தலை நோக்காகக் கொண்டு கலைஞனால் உருவாக்கப்படும் கலைப்படைப்பின் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அனுபவத்தை ஒரு சுவைஞன் முழுமையாகப் பெற்றுக்கொள்ள வேண்டுமாயின், அவன் சில திறன்களைப் பெற்றிருக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது. இத்திறன்களைப் பெற்றிருத்தல் கலையைச் சுவைப்பதற்குரிய அடிப்படைத் தகுதிப்பாடாகக் கொள்ளப்படுகிறது. ஏனெனில் அப்போதுதான் கலைப்படைப்பின் மூலம் வெளிப்படும்

அழகியல் அனுபவத்தை சுவைஞனால் தடையின்றி முழுமையாகப் பெற்றுக்கொள்ள முடியும். இவ்வடிப்படையிலேயே இந்திய அழகியலாளர்களில் ஒருவரான அபிநவகுத்தர் 'கலை தரும் அழகியல் அனுபவத்தை ஒரு தகுதி வாய்ந்த மனிதனால்தான் பெறமுடியும்'[1] எனக் குறிப்பிடுவார். இங்கு தகுதி வாய்ந்த மனிதன் என்று கலைப் படைப்பை இரசிப்பதற்குரிய அடிப்படையான திறன்களைப் பெற்றிருப்பவனைக் குறிப்பிடுகிறார்.

சமீப காலமாக கலையை ஒரு மொழியாகவும், இக்கலை மொழிப்பரிச்சயம் கலைப் பொருட்களை விளங்கிக்கொள்வதற்கும், விமர்சிப்பதற்கும் மிகவும் அவசியமானதென்றும் வாதிடப்படுகிறது. கட்புலக் கலைக்குரிய மொழி என்று கூறும்பொழுது நாம் கருதுவது உரையாடல் மொழியை அல்ல. மாறாக கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்யும் கலைக் குறியீடுகளையே மொழி என்கின்றோம். இக்குறியீடுகள் பார்வையாளர்களுக்கு திட்டவட்டமானதும் தெளிவானதுமான கருத்துக்களை உணர்த்துகின்றன என்பதை அனைவரும் ஏற்றுக்கொள்வர்.[2] கலைஞன் வரலாற்று ரீதியாக விருத்திசெய்யப்பட்டு வந்துள்ள குறியீடுகளைப் பயன்படுத்தியே தன் படைப்புக்களை உருவாக்குகின்றான். இதனாலேயே கலையை மொழியாகக் கருதவேண்டியுள்ளது. இக் கலைமொழிப் பரிச்சயத்தால் சுவைஞர்கள் கலைப்படைப்புக்களை இரசிக்க முடிகிறது.

இந்துஸ்தானி இசைக் கச்சேரியையோ, கர்நாடக சங்கீத இசைக் கச்சேரியையோ ஒரு சுவைஞன் இரசிக்க வேண்டுமாயின் அவ்விசை வடிவங்களை இரசிப்பதற்குரிய அடிப்படை இசைஞானமாகிய சுரவரிசைகள், இராகவகைகள் பற்றிய அறிவைப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இது போன்றே இந்திய மரபில் நடனத்தை இரசிக்க முற்படும் ஒரு இரசிகன் நடனத்தை நிகழ்த்தும் கலைஞனின் கை, கால் அசைவுகள், முக அபிநயம் ஆகியவற்றின் மூலம் வெளிப்படும் அர்த்தம், ஆட்டக்கோலங்கள் பற்றிய தெளிவு உடையவனாக விளங்கும் போதே நடனத்தின் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறமுடியும். இவற்றைக் குறித்த கலைவடிவங்கள் சுவைஞனுடன் தொடர்பு கொள்ளும் கலைமொழி எனலாம். இவ்வாறு ஒவ்வொரு கலை வடிவங்களுக்கும் உரிய கலைமொழி பற்றிய

பரிச்சயம் உள்ளபோதே குறித்த கலைவடிவங்களை இரசிப்பதற்குரிய திறனைப் பெறமுடியும்.

கலைகள் ஒவ்வொன்றும் இவ்வாறு தத்தமக்குரிய மொழியை வரலாற்றுரீதியாக விருத்திசெய்துள்ளன. இக்கலைமொழியைப் பயிற்சியினாலேயே நாம் கற்கின்றோம் என்கின்றார் நெல்சன் குட்மன்.[3] கலைமொழியை நாம் கற்றுக்கொள்வதற்கு வாழும் சமூக- பண்பாட்டு மரபு பற்றிய பரிச்சயத்தால் எழும் ஆற்றலும் துணைபுரிகின்றது. சமூக பண்பாட்டு மரபு என்னும் போது, அம்மரபில் உள்ள வாழ்க்கையும் நடத்தையும் சார்ந்த அனைத்தும் அடங்கும். அதாவது அதன் மொழி, பழக்கவழக்கங்கள், ஒழுக்க விழுமியங்கள், சுவைகள், மூடநம்பிக்கைகள், சமயநம்பிக்கைகள், கருத்துநிலைகள் ஆகிய இன்னோரன்ன அனைத்தும் இதனுள் அடங்கும்.[4]

ஒரு கலைப்படைப்பின் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அனுபவத்தை ஒருவன் முழுமையாகப் பெறுவதற்கு கலைக் குறியீடு, சமூக பண்பாட்டு மரபுகள், வாழ்க்கை முறை பற்றிய பரிச்சயம் உடையவனாக விளங்கவேண்டும். இவை கலைப்படைப்பை சுவைப்பதற்குத் தேவையான அடிப்படைத் திறன்களாகக் கொள்ளப்படத்தக்கன. இதுபோல் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளின் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறுவதற்கு அச் சடங்குகளுடன் தொடர்புடைய மொழிப் பரிச்சயத்தைப் பெற்றிருத்தல் அவசியமானது. இதனை சடங்கைச் சுவைப்பதற்குத் தேவையான தொடர்பாடல் மொழி எனலாம். கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளை இரசிப்பதற்கு எவ்வாறான திறன்களை ஒரு சுவைஞன் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பதை அடுத்து நோக்குவோம்.

சடங்குகள் சமூகங்களின் நம்பிக்கைகள், ஐதீகங்கள், மரபுகள், பழக்கவழக்கங்கள், கலாசாரம் போன்ற பல்வேறு விடயங்களினதும் இணைவின் வெளிப்பாடாகவே விளங்குகின்றன. ஒவ்வொரு சடங்கும் குறித்த சடங்கை நிகழ்த்தும் சமூகத்தின் விழுமியங்கள் பலவற்றையும் உட்கொண்டதாக விளங்குவதுடன், குறித்த சமூகத்தின் ஆளுகைக்குட்பட்டதாகவும் அவர்களாலேயே நிகழ்த்தப்படுவ தாகவும் அதன் பார்வையாளர்களாகவும் பங்காளர்களாகவும் அச்சமூக உறுப்பினர்களையே கொண்டதாகவும் விளங்கும். சடங்குகளை இரசிக்கும் சுவைஞனொருவன் அச்சமூகத்தினுள் தன்னை ஒருவனாக

இணைத்துக்கொள்ளல் அடிப்படையானதாகும். இது இரு நிலை களில் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. ஒரு நிலையில், சடங்குச் செயற் பாடுகள் பலவற்றுடனும் தன்னை இணைத்து அதன்மூலம் பெறப் படும் மகிழ்வளிப்பே சடங்கு நிகழ்வில் அடிப்படையானதாக அமைகிறது. இதற்குச் சடங்கை நிகழ்த்தும் சமூகத்தின் அங்கீகாரத்தைப் பெற்று அச்சமூக உறுப்பினர்களுடன் ஒன்றி உறவாடவேண்டியது அவசியமாகிறது. அடுத்த நிலையில் குறித்த சமூகத்துடன் தன்னை இணைத்துக் கொள்ளும் போதே சடங்கை இரசிப்பதற்கான பல்வேறு திறன்களையும் அச்சமூக உறுப்பினர்களிடம் இருந்து கற்றுக்கொள்வ தற்கான வாய்ப்பேற்படும்.

கலையை இரசிக்கும் சுவைஞன் கலைக் கூடத்திற்குச் சென்று குறித்த கலைநிகழ்வையோ கலைப்பொருளையோ பார்த்து இரசித்து விட்டு வெளியேறுவதற்கு ஏற்றவிதத்தில் கலைக் கூடத்தின் ஒழுங் கமைப்பு இருக்கும். நிகழ்வுகள் எப்போது, எங்கு இடம்பெறும் என்னும் தகவல் தெளிவாக வழங்கப்பட்டிருக்கும். கலையை இரசிக்கும் ஆர்வமுடையவர்கள் கலைக்கூடத்திற்குச் சென்று கலையை இரசிப்பதில் எந்தவிதமான தடையும் இருக்காது. ஆனால் இவ்வாறான தெளிவான விளக்கம் சடங்கை இரசிக்கும் சுவைஞனுக்கு வழங்கப்படுவதில்லை. சடங்கு நிகழ்வுகள் கலை நிகழ்வுகள் போன்று குறித்த சில மணி நேரத்திலோ குறித்த ஒரு நாளிலோ நிகழ்த்தி முடிக்கப்படாமையே இதற்கான காரணமாகும். கிழக்கிலங்கை கோயிற் சடங்கு நிகழ்வுகள் 3 - 18 நாட்கள் வரையான ஒரு நீண்ட செயல் நிகழ்வைக் கொண்டதாக இடம்பெறும். சடங்குகள் தொடங் கினால் நிகழ்வுகள் நிறைவடையும் வரை ஒவ்வொரு நாளும் குறித்த தொரு ஒழுங்கு முறையில் சடங்குகள் இடம்பெறும். இச்சடங்குகளை முழுமையாக அவதானித்து அவை தரும் அனுபவத்தைப் பெறுவதற்கு எந்நாட்களில், எவ்வேளையில் சடங்குகள் இடம்பெறும், எந்தெந்தச் சடங்குகள் சுவாரசியமானவை என்பவை போன்ற விடயங்களை ஒரு சுவைஞன் அறிந்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில் சடங்குகள் தொடர்ச்சியாக இடம்பெற்றாலும் எல்லாச் சடங்குகளும் சுவாரசிய மானவையாக அமைவதில்லை. சடங்குகளுள் குறித்த சில சடங்குகள் சுவாரசியமானவையாகவும் பார்ப்போரைக் கவரும் இயல்புள்ளன வாகவும் விளங்கும். இதன்படி பெரியதம்பிரான் கோயிலில் இடம்

பெறும் செவ்வாடல், திரௌபதியம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் தவநிலைச் சடங்கு, கண்ணகியம்மன் கோயில்களில் நடைபெறும் குளிர்த்திச் சடங்கு, வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் நடை பெறும் வதனமார் சடங்கு போன்ற சடங்குகள் சுவாரசியமானவை யாகவும் பார்வையாளர்களைக் கவருவனவாகவும் விளங்குகின்றன. இச்சடங்குகள் எந்நாட்களில் எவ்வேளையில் நடைபெறுகின்றன என்னும் தெளிவுள்ளபோதே சடங்குகளைத் தவறவிடாது பார்த்து இரசிக்க முடியும்.

அடுத்து சடங்குகளின் நிகழ்விடம் பற்றிய தெளிவும் அவசிய மாகும். கலை நிகழ்வு குறித்ததொரு இடத்தில் இடம்பெறுவது போன்று கிழக்கிலங்கைக் கோயில் சடங்குகள் குறித்ததொரு இடத் தில் மாத்திரம் நடைபெறுவதில்லை. சமூக நிகழ்வாகச் சடங்குகள் விளங்குவதால் அவர்களின் வாழ்விடங்களை மையப்படுத்தியும் இடம்பெறும். அவ்வாறு சடங்கு நடைபெறும் இடங்களில் ஒன்றாக கோயில் சூழலும் அமைந்திருக்கும். குறித்த சடங்குகளைப் பார்த்து இரசிக்க விரும்புவபர்கள் எவ்விடங்களில், எச்சடங்குகள் நடைபெறும் என்னும் தெளிவில்லாத போது அவற்றைப் பார்த்து இரசிக்க முடியாது போய்விடும். உதாரணமாக வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் 7ஆம் நாள் நடைபெறும் சடங்குகளில் ஒன்றான வதனமார் சடங்கு விளங்குகிறது. இது வெல்லாவெளியில் அமைந்துள்ள கல்லடிப் பிள்ளையார் கோயில் வளாகத்தில் அமைந்துள்ள ஒரு மலையில் இடம்பெறும். இவ்விடம் வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலில் இருந்து 5 கி.மீ தொலைவில் அமைந்துள்ளது. இச்சடங்கைப் பார்த்து இரசிக்க விரும்புபவர் அவ்விடத்திற்குச் செல்லாவிடின் அச்சடங்கைப் பார்த்து இரசிக்க முடியாது.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்கை இரசிக்கும் சுவைஞனுக்குத் தேவை யான பிறிதொரு திறன் சடங்குகளில் இடம்பெறும் உரையாடல் மொழி பற்றிய பரிச்சயமாகும். சடங்கு நிகழ்வுகளில் சாதாரணமான உரையாடலில் பயன்படுத்தும் மொழியிலிருந்து வேறுபட்டதொரு மொழிக்கையாள்கை பயன்படுத்தப்படுகிறது. இம்மொழிப் பரிச்சயம் உள்ளபோதே சடங்கில் இடம்பெறும் உரையாடலின் அர்த்தத்தை விளங்கிக் கொள்ளமுடியும். உதாரணத்திற்குச் சில சொற்களையும் அவற்றிற்கான அர்த்தத்தையும் இங்கு அவதானிப்போம்.

தெய்வாதி - தெய்வமாடுபவர்

கட்டுதல் - தெய்வமாடுபவரை ஆடவிடாது தடுக்கும் செயற்பாடு

வெட்டுதல் - தெய்வமாடாது கட்டப்பட்ட கட்டை நீக்கி தெய்வ மாடுபவரைத் தொடர்ந்து ஆடச் செய்தல்

பூமரம் - கெட்ட பேய் பிடித்ததாகக் கருதப்படும் நபர்

கழிப்பு - ஒருவரில் பிடித்துள்ள கெட்ட தெய்வத்தை நீக்குவதற்காக குறித்த கெட்ட பேய்க்கு விருப்பமான பொருட்களை வழங்கிச் செய்யும் சடங்கு[5]

இதுபோன்று சடங்குகளில் பல சொற்கள் கையாளப்படும். இவற்றின் அர்த்தம் பற்றிய தெளிவு சடங்கில் இடம்பெறும் உரையாடலைப் புரிந்துகொள்வதற்கு அவசியமானதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இவற்றை விட, சைகைகளின் பயன்பாடும் சடங்குகளில் அதிகமாக இடம் பெறுகின்றது. சைகைகளை கை, கண், தலை என்னும் உறுப்புகளின் செயற்பாட்டின் மூலம் வெளிப்படுத்துவர். சைகைப் பயன்பாட்டைக் கூடுதலாக தெய்வமாடும் தெய்வாதிகளே பயன்படுத்துவர். தெய்வமாடத் தொடங்கியதும் வாயால் பேசுவதைத் தவிர்த்து சைகை மூலமே தொடர்பாடலை மேற்கொள்வர்.

சடங்கு நிகழ்வின்போது பூசாரியும் ஏனையோரும் மேற்கொள்ளும் சில செய்கைகளும் உள்ளார்ந்த அர்த்தத்தை வெளிப்படுத்துவனவாக இருக்கும். உதாரணமாக ஆடிக்கொண்டிருக்கும் தெய்வத்தின் தலையில் பூசாரி கையை வைத்து மந்திரம் ஓதினால் தெய்வத்தை ஆடவிடாது ஓய்வுநிலைக்குக் கொண்டுவருகின்றார் என்பதை அச் சடங்கைப் பார்த்துக்கொண்டு நிற்பவர்கள் புரிந்துகொள்வர். இச் செயற்பாட்டின் பின்னர் குறித்த தெய்வாதியின் தெய்வ சக்தி குறைந்து சாதாரண நிலைக்குத் திரும்புவார். இவ்வாறாகச் சடங்கில் பல்வேறு செய்கைகள் உண்டு. ஒவ்வொரு செய்கையிலும் உள்ளாந்த அர்த்தம் ஒன்று பொதிந்திருக்கும்.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் ஒரு விடயத்தை நிகழ்த்திக்காட்டல் விசேட சடங்கு நிகழ்வாக இடம்பெறும். இந்நிகழ்விடயம் குறித்த சமூகங்களில் நிலவும் ஐதீகங்கள், நம்பிக்கைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டதாக இருக்கும். இச்சடங்குகளை நாம் முழுமையாக இரசிக்க

வேண்டுமாயின் அந்நிகழ்விடயம் பற்றிய தெளிவு அவசியமாகும். ஏனெனில் அனேகமான சடங்குகளில் விடயங்களை நிகழ்த்திக் காட்டல் மாத்திரமே நிகழும். கலை நிகழ்த்துகை போல் நிகழ்வுக்கான பொருள் விளக்கம் இடம்பெறாது. சில கோயில் சடங்குகளில் நிகழ்வு இடம்பெற்றுக்கொண்டிருக்கும் போது நிகழ்விடயம் பாடலாகப் பாடப்படும். இருந்தும் இது கலை நிகழ்த்துகையில் பாடப்படுவது போன்று பாடலுடன் நிகழ்வைத் தொடர்புபடுத்தி விளங்கிக் கொள்ளக் கூடிய விதத்தில் தொடர் ஒழுங்கு முறையில் பாடப்படுவதில்லை. இதனால் சடங்கு நிகழ்வை முழுமையாக இரசனைக்கு உட்படுத்த வேண்டுமாயின் நிகழ்வைப் பார்த்து இரசிப்பதற்கு முன்பே குறித்த நிகழ்வுக்குப் பின்னால் உள்ள விடயத்தை அல்லது சம்பவத்தை அறிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியமாகும். இதற்கமைய வேடர் களினாலும் வேடபரம்பரையில் வந்தவர்களினாலும் மேற்கொள்ளப் படும் குமார தெய்வ வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் ஒரு சடங்கே தேன் எடுக்கும் சடங்காகும்.[6] இச்சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் விடயம் அவர்களினால் பாரம்பரியமாகப் பேணிப் பாதுகாக்கப்படும் ஒரு ஐதீகமே. இங்கு வேடர்கள் தங்கள் புராதன வாழ்க்கை முறையின் ஒரு பகுதியான தேன் எடுத்தல், அப்போது தேனீ குத்துதல் ஆகிய தேன் எடுத்தலுடன் தொடர்புடைய விடயங்களை அபிநயித்தல் இடம்பெறும். இவ்விடயத்தை நாம் புரிந்துகொள்ளாத போது கப்புகன் தேன் எடுக்கச் செல்வது, தேன் எடுப்பது, தேனீ குத்தியதாக துடி துடித்து அபிநயிப்பது போன்ற எவ்விடயங்களையும் எம்மால் புரிந்து கொள்ள முடியாது.

சடங்கு நிகழ்வுகளில் பிரதானமானது தெய்வமாடலாகும். இது சடங்கு வழிபாட்டில் பார்ப்போரை ஈர்க்குமொன்றாகும். இதனால் சுவைஞனின் இரசனைக்குரிய பகுதிகளில் அடிப்படையான தொன்றாக இது விளங்குகிறது. தெய்வமாடல் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அனுபவத்தைச் சுவைஞன் பெறவேண்டுமாயின் சில விடயங்களில் பரிச்சயமுடையவனாக இருக்கவேண்டும். தெய்வ மாடுபவரின் ஆட்டமுறை, அலங்காரம், கையில் ஏந்தியுள்ள ஆயுதம், ஆட்டத்துக்குப் பக்கபலமாக அமையும் பாடல், பின்னணி இசை, தெய்வமாடுபவர் வெளிப்படுத்தும் பாவம் ஆகிய விடயங்கள் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் வேறுபாடுடையதாக விளங்கும். இவை

பற்றிய தெளிவு, தெய்வாதி தாங்கியாடும் தெய்வங்களை வேறுபடுத்தி அறிவதற்கு உதவுவதுடன் குறித்த தெய்வத்தின் ஆட்டத்தை இரசிப்ப தற்கும் உதவியாக அமையும். காளிக்கு ஒருவர் ஆடும் போது கையில் வாள் அல்லது சூலத்தை ஏந்தி ஆடுவார். அவரின் முகத்தோற்றம் அகோர இயல்பை வெளிப்படுத்தியவண்ணம் இருக்கும். நாக்கை நீண்டிய வண்ணம் பல்லை நெருநெரு எனக் கடித்து அபிநயிப்பார். அப்போது காளியின் இயல்புகளை வெளிப்படுத்தும் கும்மிப்பாடல் அல்லது தாலாட்டு பாடப்படும். இப்பாடல்களில் ஒரு பகுதி,

> 'ஏறிட்ட பார்வையுடன் பத்திர காளி
> எழுந்தோடி வாறாவாம் பத்திர காளி
>
> சடையை விரித்தவளாம் வீரம்மா காளி
> சத்துருவை வேரறுப்பாள் வீரம்மா காளி
>
> கடைவாய் இரண்டினிலும் வீரம்மா காளி
> கக்குதம்மா செங்குருதி வீரம்மா காளி'[7]

என அமையும். இவ்வாறே சடங்குகளில் ஆடும் மாரியம்மன், பேச்சியம்மன், வீரபத்திரன், நரசிங்க வைரவர் போன்ற ஒவ்வொரு தெய்வத்தையும் வேறுபடுத்தி அறியமுடியும். ஒவ்வொரு தெய்வமும் வேறுபடுத்தி அறியத்தக்க அடையாளங்களைத் தாங்கியே ஆடும். அவற்றை வேறுபடுத்தி அடையாளம் காணும் திறன் தெய்வங்களின் ஆட்டத்தை இரசிக்கும் சுவைஞனுக்கு அவசியமாகும்.

யந்திரம், முகக்களை, வெள்ளிப்பிரம்பு, அம்மானைக்காய், சிலம்பு போன்ற பல பொருட்கள் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படு கின்றன. இப்பொருட்கள் எந்நோக்கத்திற்காக, எச்சந்தர்ப்பத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பது தொடர்பான தெளிவு அவசிய மாகும். இவற்றில் தெளிவில்லாத போது சடங்குச் செய்கையை முழுமையாகப் புரிந்துகொள்ள முடியாது. இப்பொருட்களின் தெளிவின்மையானது சடங்கை இரசிப்பதில் ஏற்படும் தடைகளில் ஒன்றாக அமைகின்றது. யந்திரம் பற்றி 3ஆம் அத்தியாயத்தில் விளக்கினோம். இவை எச்சந்தர்ப்பத்தில், எந்நோக்கத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பவற்றைப் புரிய யந்திரத்தின் படைப் பாக்கக் குறிகளின் அர்த்தம் பற்றிய தெளிவு அவசியமாகும்.[8] இதுபோல் முகக்களையின் கலையழகை அனுபவத்துக்குள்ளாக்க ஒவ்வொரு

தெய்வத்திற்கும் உரிய முகக்களையும் எவ்வாறான வடிவமைப்பைப் பெற்றிருக்கும் என்னும் தெளிவு வேண்டும். வெள்ளிப்பிரம்பின் தெய்வ சக்தி பற்றிய தெளிவே அதன் பயன்பாட்டு முக்கியத்துவத்தை அறிய உதவும். இவ்வாறு சடங்கில் பயன்படும் ஒவ்வொரு பொருட்களையும் பற்றிய புரிந்துகொள்ளல் சடங்கின் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அனுபவத்தைப் பெற அவசியமானதாக அமைகிறது.

சடங்கு நிகழ்வுகளை நிகழ்த்தும் ஒவ்வொரு சமூகத்தினரும் தங்கள் சமூகத் தனித்துவத்தை அடையாளப்படுத்தும் ஒரு நிகழ்வாகக் கருதுவதால் குறித்த சமூக உறுப்பினர்கள் அனைவரும் குறித்த சடங்கில் தங்களின் பிரசன்னத்தை நிலைநிறுத்தத் தவறுவதில்லை. இதனால் அச்சமூகத்தைச் சேர்ந்த ஒருவன் சிறுபராயத்தில் இருந்தே அச்சடங்குச் சூழலுக்குள் வாழ்வதால் அவர்களுக்கு இயல்பாகவே இவ்விடயங்கள் பரிச்சயம் உடையனவாக விளங்கும். தனது தாய் மொழியை எவ்விதம் எவ்வித உதவியும் இன்றி ஒருவன் கற்றுக் கொள்கின்றானோ அதுபோன்றே சடங்கைப் புந்துகொள்வதற்கான, இரசிப்பதற்கான திறனை அச்சமூகத்தைச் சேர்ந்தவன் இயல்பாகவே கற்றுக் கொள்கின்றான். அச்சமூகத்துக்கு வெளியே இருந்து ஒருவன் குறித்த சடங்குகளைப் பார்த்து இரசிக்க முற்படுமிடத்து மேற்குறித்த விடயங்களில் பரிச்சயம் இல்லாத போது சடங்குகளைப் பார்த்து இரசிக்க முடியாத நிலையேற்படுகிறது. இதனால் மேற்குறித்த விடயங்கள் தொடர்பான திறன்கள் சுவைஞனுக்குத் தேவையான அடிப்படைத் தகுதிப்பாடுகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. இவற்றைக் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் சுவைஞனுடன் தொடர்புகொள்ளும் மொழி எனக் குறிப்பிடலாம். கலைப்படைப்பொன்றைச் சுவைக்க அக்கலைவடிவத்துடன் தொடர்புடைய மொழிப்பரிச்சயம் எவ்வாறு அவசியமோ அதுபோல் சடங்குடன் தொடர்புடைய மொழிப்பரிச்சயம் சடங்கை இரசிக்க அவசியமாகிறது.

2. அழகியல் அனுபவத்தை வழங்கும் காரணிகள்

சடங்கு வழிபாடு சமூகக் கூட்டுணர்வு நிலையில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. சடங்கு வழிபாட்டில் மக்கள் ஈடுபடுவதற்கு வழிபாட்டுச் செயற்றொடரின் போது பெறும் அனுபவங்கள் முக்கிய காரணியாக

விளங்குகின்றன. இவ்வனுபவங்கள் சமூகக் கூட்டுணர்வு நிலையிலேயே பெறப்படுகின்றன.

சமூகக் கூட்டுணர்வுநிலையில் பெறப்படும் இவ்வழகியல் அனுபவத்தை முழுமையாக விளங்கிக்கொள்வதற்கு இக்கூட்டுணர்வு ஒவ்வொரு கோயிலிலும் சடங்கை நிகழ்த்தும் சமூகங்களிடையே எவ்விதம் ஏற்படுத்தப்படுகிறது என்பதை முதலில் விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும். கிழக்கிலங்கையில் உள்ள சகல சமூகங்களிலும் சடங்கு வழிபாடு நிலவுகிறது. சடங்கு வழிபாட்டிற்காக இணையும் சமூகக் குழுக்கள் சாதி, இரத்த உறவு, வயிற்றுவார் ஆகியவற்றிலொன்றால் பிணைக்கப்பட்டவையாக விளங்குகின்றன. குறித்த கோயில் சடங்கில் அக்கோயிலுடன் தொடர்புடைய சமூகத்திற்கு மாத்திரமே முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படும். ஏனைய சமூகத்தினர் அக்கோயிற் சடங்கு வழிபாட்டில் இணைந்துகொள்ள முடியாத விதத்தில் அதன் கட்டமைப்பிருக்கும். சாதி, இரத்த உறவுமுறை, வயிற்றுவார் ரீதியாக தம்மை அடையாளப்படுத்தும் ஒவ்வொரு சமூகத்தினரும் தமது தனித்துவத்தைப் பேணுவதற்கேற்ற விதத்தில் தனித் தனிக் கோயில்களை அமைத்து வழிபடுகின்றனர். உதாரணமாக வெல்லாவெளியில் அமைந்துள்ள மாரியம்மன் கோயில் சடங்கில் வெல்லாவெளியை அண்டிய கிராமங்களில் வாழும் முக்குவ சமூகத்தைச் சேர்ந்த மக்களின் இணைவே முக்கியம் பெறும். இருந்தும் வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயிலுக்கு அண்மையிலுள்ள புன்னைக்குளம் என்னும் பிரதேசத்திலுள்ள பறையர் சமூகத்தினர் அச்சடங்கில் கலந்துகொள்வதற்கு அனுமதிக்கப்படுவதில்லை. அவர்கள் தமது சமூகத்தினரை ஒன்றிணைத்துச் சுடலை வைரவன் கோயில் ஒன்றை உருவாக்கி வழிபடுகின்றனர். வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் சமூகத்தினர் புன்னைக்குளத்தைச் சேர்ந்தவர்களைத் தமது சடங்கு நிகழ்வுகளில் பங்குகொள்ள அனுமதியாமைக்கு அவர்கள் பறையர் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பது மாத்திரம் காரணமன்று. அவர்கள் வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் நிர்வாகத்திற்கு உட்பட்ட முக்குவ சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்களாக இல்லாததே இதற்கான அடிப்படைக் காரணமாகும். கிழக்கிலங்கைக் கோயில்களில் சடங்கு வழிபாட்டுக்காக இணையும் சமூகக் குழுக்களின் கூட்டுணர்வு என்பது மிகவும் பலம்பொருந்தியதாக விளங்குகிறது என்பதை இதன்மூலம் விளங்கிக்கொள்ள முடியும்.

இக்கூட்டிணைவு சடங்கின் அழகியலைத் தீர்மானிக்கும் பிரதான காரணியாக விளங்குகிறது.

குறித்த சமூகத்தைச் சேர்ந்த உறுப்பினர்கள் அனைவரும் ஒன்றாகச் சேர்ந்திருப்பதற்கான வாய்ப்பை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தல் சடங்கின் சிறப்பியல்புகளில் ஒன்றாகும். சடங்கு வழிபாட்டை மேற்கொள்ளும் மக்களில் அனேகமானவர்கள் நிரந்தர வருமானம் அற்றவர்கள். விவசாயம், கால்நடை வளர்ப்பு, மீன் பிடித்தல், விறகு வெட்டுதல், கூலித்தொழில் போன்றவற்றையே இவர்கள் தங்கள் பிழைப்பூதியத் தொழில் முயற்சிகளாகக் கொண்டவர்கள். இதனால் இவர்கள் தங்கள் அடிப்படைத் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்து அன்றாட வாழ்கையை நடத்துவதற்காகவே ஒவ்வொருவரும் கஷ்டப்பட்டு அல்லும் பகலும் உழைக்கவேண்டியது அவசியமாகின்றது. ஓய்வின்மை, கடின உழைப்பு, உழைப்பின் நிச்சயமற்ற தன்மை, வறுமை ஆகியன அவர்களின் வாழ்வியலில் இனங்காணக்கூடிய இயல்புகள். இதனால் சமூக உறுப்பினர்கள் அனைவரும் ஒன்றிணைந்து சமூக உறவுகளில் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்பை இவர்களின் வாழ்வியல் கட்டமைப்பு வழங்குவதில்லை. இருந்தும் கிழக்கிலங்கைக் கோயிற் சடங்குகள் ஆண்டுக்கு ஒரு தடவை நடைபெறுவதால் ஆண்டுக்கொரு தடவை சடங்கு நோக்கத்திற்காக ஒவ்வொரு கோயில் சமூகத்தைச் சேர்ந்த வர்களும் இணைகின்றனர். சமூக உறுப்பினர்கள் அனைவரும் ஒன்றாக இணைந்திருந்து, பலரையும் சந்தித்து, தங்கள் அனுபவங் களைப் பகிர்ந்துகொண்டு சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதைப் பெரும் பேறாகக் கருதுகின்றனர். இதனால் குறித்த சமூகத்தைச் சேர்ந்த உறுப்பினர்கள் ஓரிடத்தில் 'சேர்ந்திருத்தலும்' அழகியல் அனுபவத்திற்குரிய சமூகப் பின்னணியை வழங்கும்.

சடங்கு வழிபாட்டிற்காக இணையும் இடம் அழகியல் அனுப வத்தை வழங்குவதற்கான பின்னணியில் அடுத்து குறிப்பிடத்தக்கது. சடங்கு வழிபாட்டாளர் வழிபாட்டிடங்களைப் புனிதமான இடங் களாகவும் வழிபடப்படும் தெய்வங்களை அகோர இயல்புடையன வாகவும் கருதுகின்றனர். சடங்குத் தெய்வங்கள் மக்கள் நடமாட்டம் உள்ள இடங்களில் இருக்கமாட்டாது என்றும், ஊரின் எல்லையில் இருந்து கிராமத்துக்குள் தீயவர்கள், நோய்கள், துர்த்தெய்வங்கள் வராமல் கிராமத்தையும் கிராமத்து மக்களையும் பாதுகாப்பை

இத்தெய்வங்களே என மக்கள் நம்பினர். இதனால் மக்கள் குடியிருப் பிலிருந்து தொலைவிலேயே வழிபாட்டிடங்களை அமைத்து வழிபாட்டை மேற்கொள்கின்றனர். சடங்கு வழிபாட்டாளர்களின் பாரம்பரிய நம்பிக்கையின்படி வழிபாட்டிடத்திற்கு ஆண்டுக்கு ஒரு தடவை சென்று வழிபாட்டை நடத்தினால் மீண்டும் அடுத்த வருடச் சடங்கிற்கே அவ்விடத்திற்குச் செல்வர். இவ்வழிபாட்டிடம் அமைந்துள்ள சூழல் பல்வேறுபட்ட இயற்கை வனப்புக்களை உட்கொண்டதாக விளங்கும். பச்சைப் பசேல் என்ற வயல்வெளிகள், குளம், ஆறு, நீரோடை, உயரமாக வளர்ந்து நிழல் பரப்பி நிற்கும் மரங்கள், அடர்ந்த காடுகள், மலைக் குன்றுகள், இவற்றினூடே சில்லென வீசும் காற்று போன்ற இயற்கையமைப்புக்கு மத்தியில் கோயில் அமைந்திருக்கும். இங்கு வீ.சி.கந்தையா அவர்கள் கிழக் கிலங்கையின் இயற்கை வனப்பை விபரிக்கும் போது சுட்டிக்காட்டிய பல்வேறு சிறப்பியல்புகளையும் கண்டுகொள்ளலாம்.[9] இயற்கைச் சாரலைக் கொண்ட இச்சூழலில் அமைதி, சுத்தம், தூய்மை ஆகியன நிலவும். இவ்விடத்தை அவர்களின் வாழ்க்கைச் சூழலில் இருந்து வேறுபட்ட முற்றிலும் புதிய சூழலாகவே உணர்வர். இச்சூழல் மக்களை அவர்களின் பல்வேறு வாழ்வியல் அவலங்களில் இருந்தும் விடுவித்து வசீகரிக்கும் இயல்புள்ளதாக விளங்கும். இவ்வாறான சூழலில் தங்களுக்கு விருப்பமானவர்களுடன் இணைந்திருப்பதைப் பெரிதும் விரும்புகின்றனர். கோராவெளி, தம்பிலுவில், செட்டி பாளையம் ஆகிய இடங்களில் அமைந்துள்ள கண்ணகியம்மன் கோயில்கள், வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில், சிறுதேன்கல் நாககன்னி கோயில், ஈரளக்குளம், முறுத்தானை ஆகிய இடங்களில் அமைந்துள்ள குமாரர் கோயில்கள் என்பவற்றைத் தரிசிக்கும் ஒருவர் அக்கோயில் சூழலில் இருந்து பெறும் அனுபவத்தை உணர்ந்து கொள்ளமுடியும்.[10]

புதிய சூழலில் தமக்கு விருப்பமானவர்களுடன் இணையும் மக்களின் உணர்வுநிலையிலும் இக்காலத்தில் அடிப்படையான மாற்றங்களை அடையாளம் காணமுடியும். இப்புதிய உணர்வு நிலையின் உருவாக்கத்திற்கு இயற்கை வனப்பு ஒரு காரணமாக அமைந்தாலும் இன்னொரு நிலையில் சடங்கு நடைபெறும் இடங் களை புனிதமான இடங்களாகக் கருதுவது காரணமாக அமைகிறது.

புனித இடமாகக் கருதுவதால் தூய்மை, உண்மை, நேர்மை, சத்தியம் ஆகிய பண்புகளை முழுமையாகக் கடைப்பிடிக்க முயற்சிக்கின்றனர். இவற்றைக் கடைப்பிடிக்காவிட்டால் தெய்வ தண்டனைக்கு ஆளாக நேரிடும் என்னும் பக்தியுடன் கலந்த பயம் சடங்கு வழிபாட்டில் இணையும் அனைவருக்கும் ஏற்படுகிறது. இந்நோக்கால், புலால் உண்ணல், மதுவருந்தல் ஆகியவற்றைத் தவிர்ப்பதுடன் கள்ளம், கபடம், வஞ்சம் ஆகிய தீய இயல்புகளையும் தவிர்த்து இக்காலத்தைக் கழிப்பதில் மிகுந்த கவனமாக இருப்பர். ஒவ்வொரு வேளையும் நீராடி, புத்தாடை அணிந்து, சுற்றத்துடன் இணைந்து சைவ உணவுண்டு உடல் தூய்மை, உளத் தூய்மை ஆகியவற்றைப் பேணி நற்செயல் களில் ஈடுபடுவதை நோக்காகக் கொண்டிருப்பர். இவ்வுணர்வுநிலை மாற்றம் சமூகச் செயற்பாடுகளில் சகலரும் கருத்தொற்றுமையுடன் ஈடுபடுவதற்கான வாய்ப்பை ஏற்படுத்துகின்றது.

உறவுகளைப் பகிந்துகொள்வதிலுள்ள ஆர்வம், சுதந்திர உணர்வு நிலை, மற்றவர்களுக்குத் தீங்கு நினையாமை, கோபம், சினம் ஆகிய வற்றைத் தவிர்த்தல், அன்பைப் பகிர்ந்து கொள்ளுதல், கணவன், மனைவி, குழந்தை எனக் குடும்ப உறுப்பினர்களிடையேயான அன்னியோன்னிய உறவுநிலை ஆகியன இக்காலத்தில் சடங்கில் இணையும் சமூகங்களிடையே காணக்கூடிய அடிப்படையான இயல்புகளாகும்.

சடங்கிற்கான மக்களின் தயார்ப்படுத்தல்கள் சுமார் ஒரு மாதகாலத்திற்கு முன்னரே தொடங்கி விடும். சடங்கு நடைபெறும் இடத்தையும் வாழ்விடச் சூழலையும் சுத்தம் செய்தல், சடங்கிற்காக புத்தாடைகள் வாங்குதல், தெய்வத்திற்கான நேர்த்திப் பொருட்கள் வாங்குதல், சடங்குத் தேவைகளுக்கெனப் பணம் சேர்த்தல், சடங்கு காலத்தில் தம்மை நாடிவரும் உறவினருக்கு வழங்குவதற்கான உணவுப் பொருட்களைத் தயார்ப்படுத்தல் என பல்வேறு சமூகச் செயற்பாடுகளும் இவர்களின் சடங்கிற்கான தயார்ப்படுத்தல்களாகவே கொள்ளப்படத்தக்கன. இத்தயார்ப்படுத்தலை 'மட்/செட்டிபாளையம் கண்ணகை அம்மன் ஆலய வரலாறு' என்னும் நூல் பின்வருமாறு விபரிக்கிறது. 'அம்மன் சடங்கிற்காய் கதவு திறக்கும் திங்கள் வரும் முன்னரே தெருவெல்லாம் புனிதம். ஊரெல்லாம் புனிதம். உள்ள மெல்லாம் புனிதம். அண்டை அயலவர் எல்லாம் அருகருகாய்

ஒருங்கிணைந்து சுத்தமே பேணி குப்பை கூழங்கள் எரித்தும் புதைத்தும் இருந்த இடம் மாறிவிடும். புலால் ஆசையும், புறஆசையும் நீங்கி விடும். வெளியூரில் இருந்தோர் வீடு திரும்புவதும் பிரயாணத் தவிர்ப்புக்களும் கூடத் தொடரும். இதே காலந்தன்னில் மஞ்சள் இடியாமை, மா இடியாமை, பெருந்தீயூட்டாமை என்ற பல சம்பவங் களும் தொடரவே செய்கின்றன. இவை அமங்களம் ஏற்பட்டு விடாமல் இருப்பதற்கு உதவுகின்றன.'[11] இவை சடங்கு தொடர்பான உணர்வுநிலையைப் படிப்படியாக ஏற்படுத்துகின்றன. இவை சடங்குச் சூழலுக்குள் அவர்கள் சென்று சடங்கின் மூலம் கிடைக்கும் அழகியல் அனுபவத்தை முழுமையாக அனுபவிப்பதற்கான உணர்வுநிலையை ஏற்படுத்துகிறது.

சடங்கு காலத்தில் கிடைத்த அனுபவத்தை ஒரு குடும்பப் பெண் பின்வருமாறு பகிர்ந்து கொண்டார். 'ஒவ்வொரு நாளும் வேலை முடிந்து வரும்போது குடித்துவிட்டு வீட்டுக்கு வருவார். குடிச்ச வாய்க்கு அந்தமீனையும் இந்தமீனையும் ஆக்கிக் கொடுத்துக் கொடுத்து புலால் நாத்தத்துக்கையும் சாராய நாத்தத்துக்கையும் கிடக்கிறதில தல விறச்சிப் போகும். நாக்கில உறக்கிறமாதிரி ஆக்காட்டி மனிசன்ட வாயால வாறத கேக்கேலா. அது ஒரு தொல்ல. மனிசன் சடங்கு நடக்கிற நாள்களில மட்டுந்தான் வாயக் கட்டுப்படுத்தி வைத்திருக்கும். இந்த ஏழு எட்டு நாளுந்தான் நிம்மதியும் சந்தோசமும்.'[12] இக்குடும்பப் பெண் போன்றே தமது துன்பங்கள், முரண்பாடுகள், வேலைப்பளு எனப் பல்வேறு கட்டுக்களுடன் சடங்கு நிகழ்வில் இணையும் ஒவ்வொருவரும் சடங்கு காலத்தில் இவை எல்லாவற்றையும் மறந்து மகிழ்ச்சியாகச் சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட முயற்சிக்கின்றனர். இதற்கான வாய்ப்பைச் சடங்கு நடைபெறும் இடம், அச்சமூகத்தின் இயல்பு, உணர்வுநிலை, சடங்கிற்காக மேற்கொள்ளும் பல்வேறு தயார்ப்படுத்தல்கள் ஆகியன ஏற்படுத்திக் கொடுக்கின்றன.

சடங்கு நடைபெறும் காலங்களில் தவறாது தமது சமூகத்துடன் இணைந்து சடங்கு வழிபாட்டில் ஈடுபடவேண்டும் என்னும் ஆர்வம், அதற்கான தயார்ப்படுத்தல்கள், முழு அர்ப்பணிப்புடன் சடங்குச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடுதல் எனத் தொடரும் செயற்பாடுகள் யாவும் சடங்கின் மூலம் கிடைக்கும் அழகியல் அனுபவத்தை முழுமையாகப் பெறவேண்டும் என்னும் ஆர்வத்தால் மேற்கொள்ளப்படுபவை

என்றே கருதவேண்டியுள்ளது. இது சடங்கின் மூலம் கிடைக்கும் அழகியல் அனுபவத்தை சடங்கு வழிபாட்டிற்காக இணையும் ஒவ்வொருவரும் உயர்வாகக் கருதுகின்றனர் என்பதையே உணர்த்து கின்றது. சடங்கின் மூலம் இரு வேறுபட்ட அனுபவங்களை மக்கள் பெற்றுக்கொள்கின்றனர். அதில் ஒன்று உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்கைச் செயற்பாடு அல்லது உளத்தூய்மையாக்கல் அனுபவமாகிய கதாசிஸ். மற்றையது மகிழ்வளிப்பு அனுபவம். இவ்வாய்வின் அடுத்த பகுதி களில் சடங்கின் மூலம் பெறப்படும் இவ்வழகியல் அனுபவங்களைப் பற்றி நோக்குவோம்.

3.சடங்கின் மூலம் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவமாகிய கதாசிஸ்

கிழக்கிலங்கை மக்கள் தங்கள் வாழ்வியல் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்ய முடியும் என்னும் நம்பிக்கையால் வருடா வருடம் சடங்கு வழிபாட்டில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். இதனைப் புனிதச் செயற்பாடாகக் கருதி பக்திபூர்வமாக மேற்கொண்டாலும் சடங்கு வழிபாட்டில் ஈடுபடும் போது அச்சமூகத்தினர் பெறும் அழகியல் அனுபவமாகிய கதாசிஸ் வழிபாட்டில் ஈடுபடுபதற்கான காரணங்களிலொன்றாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது.

தெய்வாதிகள், பூசாரி, ஊர்மக்கள் ஆகியோர் இணைந்து சடங்கு நிகழத்துகையை மேற்கொள்வதும் அதன் போது அவர்கள் பெறும் அழகியல் அனுபவங்களும் அடிப்படையானவை. தெய்வமாக உருக் கொண்டாடல் சடங்கு நிகழ்த்துகையின்பால் பார்வையாளர்களை ஈர்க்கும் முக்கியமானதொரு விடயமாகும். தெய்வமாடுபவர்கள் தெய்வமாகத் தங்களை உருவகித்து தாம் உருவகிக்கும் தெய்வத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தி அபிநயிப்பர். அப்போது அவ்வாடலைப் பார்த்து இரசித்து அதன்மூலம் கிடைக்கும் அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறுவதில் மக்கள் பெருவிருப்புடையோராகக் காணப்படுவர். கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளின் முக்கியத்துவம் தெய்வமாடலிலேயே தங்கியுள்ளது.

சடங்கு நிகழ்த்துகை, நிகழ்த்துகையைப் பார்த்து இரசித்தல் என்னும் இரு செயற்பாடுகளும் சாதாரண உணர்வுத் தளத்திலிருந்து மேம்பட்ட ஒரு உணர்ச்சிநிலையிலேயே நிகழ்கின்றது. இயல்பான

நிலையில் இருந்து நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளும் பூசாரியும் தெய்வாதிகளும் நிகழ்த்துகையைப் பார்க்கும் மக்களும் நிகழ்த்துகை தொடங்கும் போது படிப்படியாக அம்மேம்பட்ட உணர்வுநிலைக்கு வந்து அவ்வுணர்வுநிலையில் இருந்துகொண்டு சடங்கு நிகழ்த்துகை மூலம் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறுகின்றனர். சடங்கு நிகழ்த்துகை முடியும் போது மீண்டும் இயல்பு நிலைக்குத் திரும்பு கின்றனர். அவ்வுணர்வுநிலைக்குச் சென்று அவ்வனுபவத்தைப் பெறுவதில் சடங்கை நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர் ஆகிய இரு பகுதி யினரும் பேரார்வம் காட்டுகின்றனர். சடங்குகளின் மூலம் நிகழ்த்து வோர், பார்ப்போர் ஆகிய இருதரப்பினரும் பெற்றனுபவிக்கும் இவ் வுணர்வுநிலையை 'கதாசிஸ்' (Cathrsis) எனப் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார். இது தொடர்பாக அவர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார்,

> 'பாரம்பரிய வழிபாட்டு முறைமையில் செய்யப்படுகின்ற 'சடங்கு' முறைமையின் உளச்சிகிச்சை முக்கியத்துவம் (Therapeutic Value) கவனிக்கப்பட வேண்டியது. அந்த வழிபாட்டு முறைமையிற் காணப்படுகின்ற உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்கை (Catharsis) முக்கிய மானதாகும். அது வழிபடுவோரின் மனச்சமநிலைப் பேணு கைக்குப் பெரிதும் உதவுகின்றது. சடங்கில் பங்குகொள்வதென்பது அத்தகையதொரு 'வெளிக்கொணர்கைத்' தொழிற்பாடே'[13]

கதாசிஸ் என்பதை 'உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்கை' எனத் தமிழ்ப் படுத்துகின்றார் சிவத்தம்பி அவர்கள். கதாசிஸ் சடங்கில் ஈடுபடுப வர்களின் மனச்சமநிலையைப் பேணி, அவர்களின் உளச்சிகிச்சைக் கான ஒரு மார்க்கமாகப் பயன்படுகின்றது என்பதே சிவத்தம்பி அவர்களின் வாதம். இங்கு தங்களுக்குள் இருக்கும் உணர்ச்சியை வெளிக்கொணர்ந்து அவ்வுணர்வுத் தளத்தில் இருந்து கொண்டு சடங்கு நிகழ்த்துகையில் பங்குகொண்டு, அப்பங்குகொள்ளலின் மூலம் கிடைக்கும் அனுபவத்தை அனுபவித்து, அதன் மூலம் ஒரு உளச்ச மநிலையைப் பெற்றுக்கொள்கின்றனர்.

(i) அரிஸ்ரோட்டில் கூறும் கதாசிஸ்

கதாசிஸ் என்பது ஐரோப்பியப் பாரம்பரியத்தில் அழகியலாளர்களால் பேசப்படும் முக்கியமானதொரு அழகியல் கொள்கையாகும். கதாசிஸ் பற்றிய கோட்பாட்டுத் தெளிவுடன் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளை நோக்கும் போது கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளின் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அனுபவத்தை நாம் சரியான முறையில் அடையாளப்படுத்த முடியும்.

கதாசிஸ் என்னும் சொல் பற்றி The Dictionary of Histiry of Ideas குறிப்பிடும் போது Purgation, Cleansing ஆகியவற்றுக்காகப் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு கிரேக்கச் சொல்லாகவே கதாசிஸ் என்னும் சொல் பயன்படுத்தப்படுவதாகவும், இச்சொல் Katharein என்னும் கிரேக்கச் சொல்லில் இருந்து வந்ததாகவும் இது 'தூய்மையாக்கல்' என்னும் அர்த்தத்தைக் கொண்டதாகவும் குறிப்பிடுகின்றது.[14] இதன் மூலம் கதாசிஸ் என்பது கிரேக்கத்தை மூலமாகக் கொண்ட ஒரு சொல் என்பதும் இது தூய்மையாக்கல் என்பதை அர்த்தமாகக் கொண்டது என்பதும் பெறப்படுகின்றது.

கதாசிஸ் பற்றி முதன்முதலில் கிரேக்க அறிஞரான அரிஸ் ரோட்டில் அவர்கள் தனது Politics, Poetics ஆகிய இரு நூல்களிலும் குறிப்பிடுகின்றார்.

Politics என்னும் நூலின் இறுதிப் பகுதியான எட்டாவது புத்தகத் தில் 7வது பகுதியில் இசை பற்றிப் பேசும்போது கதாசிஸ் பற்றிய அவரின் விளக்கம் இடம்பெறுகிறது. அங்கு பின்வரும் விபரிப்பி னூடாக கதாசிஸ் பற்றிய விளக்கம் இடம்பெறுகிறது.

> 'இசை ஒரு நோக்கத்திற்காக அன்றி பல நோக்கங்களுக்காகக் கற்கப்படுகிறது. 1. கல்வி நோக்கத்திற்காக 2. தூய்மையாக்கல் நோக்கத்திற்காக 3. மகிழ்வளிப்புக்காகவும் கடும் முயற்சியின் பின்னரான ஓய்வுக்காகவும் கற்கிறோம். இவ்வாறு மூன்று நோக்கங் களுக்காக இசையைக் கற்றாலும் மூன்றிலும் ஒரேமாதிரியாக வெளிப்படுத்தப்படுவதில்லை. கல்விநோக்கில் மிகவும் சிறந்ததாக வெளிப்படுத்த முயற்சிக்கின்றோம். ஆனால் மக்கள் பங்குபெறும் களியாட்ட நிகழ்ச்சிகளில் உணர்ச்சிகரமான பாடல்களைப் பயன் படுத்த முயற்சிக்கிறோம். ஆன்மாவைத் தாக்கும் ஒவ்வொரு உணர்வுகளிலும் சில உணர்வுகள் வன்முறையாக எல்லா

> ஆன்மாக்களையும் கூடுதலாகவோ குறைவாகவே தாக்கும். வித்தியாசம் என்னவெனில் தாக்கும் அளவுதான். இரக்கம், அச்சம் அல்லது கிளர்ச்சி ஆகியவற்றை உதாரணமாகக் கொண்டால் சில மக்கள் கிளர்ச்சி உணர்வைக் கொண்டவர்களாகக் காணப்படும் போது சிற்றின்ப உணர்வுகளைத் தரும் இசையைக் கேட்டு இக்கிளர்ச்சி நிலைக்கு வந்தவர்களாகவிருப்பர். இவர்கள் புனித இசையைக் கேட்பதன் மூலம் வைத்திய சிகிச்சை மூலம் குணப் படுத்தப்பட்டவர்கள் போன்று அல்லது தூய்மைப்படுத்தப்பட்ட வர்கள் போன்று அவர்கள் சாதாரண நிலைக்குத் திரும்புவார்கள். அதே போன்றுதான் இரக்கம், பயம் ஆகிய உணர்ச்சிகளால் ஆட்பட்டவர்களும் பாதிக்கப்படுகிறார்கள். அதேபோல் வேறு மனிதர்களும் அவர்களுடைய உணர்ச்சிக்கு ஆளாகக்கூடிய தன்மைக் கேற்ப பாதிக்கப்படுகிறார்கள். எல்லாமே ஒரு தூய்மைப்படுத்தும் அனுபவம் அல்லது இனிமையான விடுதலை. இதேபோல்தான் தூய்மையாக்கும் பாடல்களும் தீங்கற்ற இன்பத்தைக் கொடுக் கின்றன'[15]

Poeticsஇல் 6ஆம் அத்தியாயத்தில் துன்பியல் நாடகத்தின் இலக்கணம் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது,

> 'துன்பியல் நாடகம் என்பது தீவிரமானதும் முழுமையானதும் முக்கியத்துவமானதுமான ஒரு செயலின் போலச்செய்தல். நாட கத்தின் பல்வேறு பகுதிகளில் காணப்படும் பல்வேறு வகையான மொழியின் அழகியல் கூறுகளான லயம், ஒத்திசைவு ஆகியவற்றால் அழகுபடுத்தப்பட்டது. இது ஒரு செய்கையே அன்றி கதை அல்ல. இரக்கம், அச்சம் என்பவற்றினூடாகப் பொருத்தமான முறையில் உணர்ச்சிகளைத் தூய்மைப்படுத்தும் செயலைச் செய்கிறது.'[16]

எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

இவ்விரு இடங்களிலும் துன்பியல் நாடகத்தின் இலக்கணம், இசையைக் கற்றல் ஆகிய விடயங்களைப் பற்றிப் பேசும் போது அரிஸ்ரோட்டிலின் கதாசிஸ் பற்றிய விளக்கம் அமைகின்றது. Politicsல் குறிப்பிடும் 'எல்லாமே ஒரு தூய்மைப்படுத்தும் அனுபவம் அல்லது இனிமையான விடுதலை' என்னும் கருத்தையும் Politicsல் குறிப்பிடும் 'இரக்கம், அச்சம் ஆகியவற்றினூடாகப் பொருத்தமானமுறையில் உணர்ச்சிகளைத் தூய்மைப்படுத்தும் செயலைச் செய்கிறது.' என்னும்

கருத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு அரிஸ்ரோட்டில் கதாசிஸ் என்பதைத் தூய்மையாக்கல் என்னும் அர்த்தத்திலேயே பயன்படுத்தி யுள்ளார் எனக் கருதவேண்டியுள்ளது. அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் தூய்மையாக்கல் என்பது உணர்ச்சிகளின் மூலம் மனதைத் தூய்மை யாக்கும் ஒரு செயற்பாடு என அர்த்தப்படுத்தலாம். இத்தூய்மை யாக்கல் செயற்பாடானது இன்பகரமான அழகியல் அனுபவமாக இருக்கும் என்பது அரிஸ்ரோட்டிலின் வாதம். இத்தூய்மையாக்கல் கலைப்படைப்பைப் பார்த்து இரசிப்பவனுக்கு ஏற்படும் இரக்கம், அச்சம் ஆகிய உணர்ச்சிகளின் செயற்பாட்டால் ஏற்படுத்தப்படுகிறது. இவ்வுணர்ச்சிகளை ஏற்படுத்துவது சுவைஞன் பார்த்து இரசிக்கும் கலைப்படைப்பு. அரிஸ்ரோட்டில் அவ்வாறான கலைப்படைப்பாகத் துன்பியல் நாடகத்தைக் கருதினார்.

மசாகிரோ கிட்டனோ (Masahiro Kitano) என்பவர் துன்பியல் நாடகத்தைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் ஒருவரில் கதாசிஸ் நிகழும் செயல் ஒழுங்குமுறை பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார். கதாசிஸ்சை அனுபவிப்பதில் மூன்று படிநிலைகள் உள்ளதாக இவரால் சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது. அப்படிநிலைகள் பின்வருமாறு,

1. கதைப்பின்னல் ஊடாக இரக்கம், அச்சம் ஆகிய உணர்ச்சிகள் பொருத்தமான முறையில் மனதிலிருந்து எழுப்பப்படும்
2. எழுப்பப்பட்ட இவ்வுணர்ச்சிகள் தூய்மையாக்கப்படும்
3. உணர்ச்சிகளின் தூய்மையாக்குதல் மூலம் மனச்சுமை நீங்கிய நிலை (Relief) உணரப்படும்

இம்முழுச் செயல் நிகழ்வுகளும் கதாசிஸ்சை ஒருவர் அனுபவிக்கும் போது நிகழும்.[17]

ஒரு நாடகத்தைப் பார்ப்பதன் மூலம் பார்ப்பவர்களுடைய உணர்ச்சிகள் வெளிக்கொணரப்படுகின்றன. மேடையிலுள்ள பாத்திரத்திற்கு ஏற்படுகின்ற மனப்போராட்டங்கள், மனச்சிக்கல்கள், மனச்சங்கடங்கள் எல்லாவற்றையும் பார்த்து அவற்றோடு ஒன்றி நிற்பதன் மூலம் தான், அவனுடைய கஷ்டநிலைகள் பற்றிய தெளிவு அவனுக்கு உண்டாகின்றது. அப்படி உண்டாகும் பொழுது அவனுடைய மனதிலே ஏதோ ஒன்றை அறிந்துவிட்டது போல ஒரு

உணர்வு வரும். உணர்ச்சி முழுவதும் வெளியே வந்த பின்னர் ஏற்படும் தெளிவுதான் இங்கு சொல்லப்படுகிறது. நெஞ்சில் முட்டிக் குமட்டிக் கொண்டிருக்கின்ற ஒன்று விலகுவது போன்ற ஓர் உணர்வு ஏற்படும். அப்பொழுது நெஞ்சுப்பாரம் நீங்குவது போன்ற மனநிலை இருக்கும். ஒரு நல்ல கலைவடிவத்தைப் பார்க்கின்ற பொழுது இந்நிலை ஏற்படும்.[18]

கதாசிஸ் ஆகிய அனுபவநிலை ஏற்படுவதற்கு அரிஸ்ரோட்டில் இரக்கம் (Pity), அச்சம் (Fear) ஆகிய உணர்ச்சிகள் அடிப்படை யானவை எனக் குறிப்பிடுகின்றார். இரக்கம் என்பதற்குப் பரிவிரக்கம், இரக்கமுடைய நோக்கு, ஒரு மனநிலை எனப் பல விளக்கங்கள் முன்வைக்கப்படுகின்றன. அரிஸ்ரோட்டில் இதனை ஒரு மனநிலை என்றும் அது தகுதியற்ற அவப்பேறு அல்லது இன்னலால் ஏற்படு கின்றது என்றும் குறிப்பிடுகிறார். இது ஒரு விரும்பத்தக்க மனநிலை யல்ல என்றும் ஒரு குழப்பமான மனநிலை என்றும் குறிப்பிடு கின்றார். இரக்கம் அச்சத்துடன் நெருக்கமான தொடர்புடையதாக விளங்கும். கூடுதலான அச்சம் காணப்பட்டால் அங்கு இரக்கம் இராது. அவர்கள் ஏற்கனவே அச்சத்தால் நிரம்பிக் காணப்படுவர். அதனால் மற்றவர்களுடைய உணர்ச்சிகளை அவர்களால் கண்டு கொள்ள முடியாது. ஆகையால் இரக்கம், அச்சம் ஆகியன ஒரு விதமான மனநிலை. மற்றவர்களுடைய துன்பத்தை விளங்கிக் கொள்ளும் போது ஏற்படுகிற திட்டவட்டமான சிக்கலான வெளிப் பாடாகும். இத்துன்பம் வெளிப்படுவது எங்களில் நடைபெறுகிறது. அது வெளிப்படுவதற்கு இரக்கம், அச்சம் ஆகிய உணர்வுகளின் செயற்பாடு அவசியமானதொன்றாகும்.[19]

அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் கதாசிஸ் பற்றிய கருத்துக்கள் கலை இரசனையுடன் தொடர்புடையது. இதனை விட கதாசிஸ்சை சமயத் துடனும் உளவளமருத்துவத்துடனும் தொடர்புபடுத்தி நோக்கும் ஒரு சிந்தனை முறையும் தற்காலத்தில் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. அதனையும் இவ்விடத்தில் குறிப்பிடல் கதாசிஸ் தொடர்பான முழுமையான தெளிவைப் பெறுவதற்கு உதவும்.

சமயத்தில் தூய்மையற்ற செயற்பாடுகள் அனுமதிக்கப்படுவ தில்லை. தூய்மையற்ற நிலையால் உருவாகும் தீட்டு (Taboo) ஒரு மனிதனுக்கு இடையூறாகவே கருதப்படுகிறது. இத்தூய்மையாக்கல்

செயற்பாடு அதாவது கதாசிஸ் மனிதனிடத்துள்ள தூய்மையற்ற நிலைமைகளை அகற்றி மனிதனுக்கும் தெய்வத்திற்கும் இடையேயான ஆரோக்கியமான, ஒத்திசைவுடைய, சரியான உறவுநிலையைப் பேணுவதற்கு வழியமைக்கிறது. இத்தூய்மையாக்கல் நீர், இரத்தம், ஆடைகளை மாற்றுதல், காற்று, நெருப்பு, பலியிடல் ஆகியவற்றால் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. கழுவுதல், நீராடுதல் ஆகியனவும் இத் தூய்மையாக்கல் செயற்பாட்டையே குறித்தன. தீட்சை வழங்கல் புதிய முறையிலான தூய்மையாக்கல் முறையாகும்.[20] இந்நிலையில் சமயத்தில் கதாசிஸ் என்பது ஒருவரின் மனதைத் தூய்மைப்படுத்தி சமயச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்கான மனப்பக்குவத்தை ஏற்படுத்தும் செயற்பாடாகவே கொள்ளப்படுகிறது. ஒரு நிலையில் இருந்து இன்னொரு நிலைக்கு மாறும் இத்தூய்மையாக்கல் செயற் பாட்டை கடப்பு நிலை எனலாம்.

சமயம் கூறும் கதாசிஸ் பற்றிய விடயங்களும் உளவளமருத்துவத் துறையில் பேசப்படும் கதாசிஸ் தொடர்பான விடயங்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று நெருக்கமான தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன. சமய, ஒழுக்கவியல் சார்ந்த பாவங்கள் நோயுடன் தொடர்புடையவையாகக் கருதப்படுகின்றன. பாவங்களில் இருந்து விடுபடவேண்டுமாயின் பாவத்திற்குக் காரணமான நோய்களில் இருந்து விடுபட வேண்டும். இங்கு தூய்மையாக்கல் என்பதன் அர்த்தம் நோய்களில் இருந்து விடுவித்தலாகும். இதனாலேயே வயிற்றுப்போக்கு, வாந்திபேதி, மாதவிலக்கு ஆகியவற்றிலிருந்து விலக்குப் பெறுவதற்கு கதாசிஸ் செயற்தொடரை உளவளமருத்துவத் துறையில் செயற்படுத்துவது பற்றி ஆய்வு செய்து வருகின்றனர்.[21] இது சமயத் துறைக்கும் உளவள மருத்துவத் துறைக்கும் இடையே கதாசிஸ்சைப் பயன்படுத்துவதில் உள்ள ஒருமைப்பாட்டைக் காட்டுகின்றது.

அரிஸ்ரோட்டில் கலைத்துறையுடன் தொடர்புடையதாக கதாசிஸ் பற்றிக் குறிப்பிட்டாலும் Politicsல் இடம்பெற்ற கதாசிஸ் பற்றிய அவரின் விளக்கத்தில் கலைத்துறையுடனும் சமயத்துறையுடனும், உளவளமருத்துவத் துறையுடனும் கதாசிஸ்சைத் தொடர்புபடுத் தியதைக் காணமுடிந்தது. மூன்று துறைகளிலும் கதாசிஸ் மூலம் ஒரு தூய்மையாக்கல் செயற்பாடு இடம்பெறுவதையே அறியமுடிகிறது. அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் கதாசிஸ் துன்பியல் நாடகத்தைப்

பார்க்கும் ஒரு சுவைஞனுக்கு அந்நாடகத்தைப் பார்ப்பதன் மூலம் உருவாகும் இரக்கம், அச்சம் ஆகிய உணர்வுநிலைகளின் பெருக்கத்தால் ஏற்படும் ஒன்றாக விளங்குகின்றது. நாடகத்தைப் பார்க்கும் போது இவ்வுணர்வுநிலைகள் உருவாவதும் இவ்வுணர்வுத் தளத்தில் இருந்து கொண்டு நாடகத்தைப் பார்த்து இரசிப்பதும், இரசித்தல் செயற்பாட்டின் இறுதியில் ஏற்படும் மனத்திருப்தியும் கதாசிஸ்சாகக் கொள்ளப்படுகிறது. நாடகத்தைப் பார்த்து முடித்ததும் ஏற்படும் திருப்தி மனதிற்கு ஆறுதலையும் நிம்மதியையும் தருவதால் இச் செயல் தொடரை ஒரு தூய்மையாக்கும் செயற்பாடு என்கின்றார் அரிஸ்ரோட்டில். மனதில் இருக்கும் சுமைகளைப் போக்கத்தக்க மன ஆறுதலை வழங்கும் இயல்புடையதாக அமைந்து, மனச்சுமைகளைப் போக்குவதையே தூய்மைப்படுத்துதல் செயற்பாடு என்கின்றனர். உண்மையில் இது ஒரு கலைப்படைப்பைப் பார்த்து இரசித்ததன் மூலம் ஏற்படும் அழகியலனுபவமாகிய உளத்திருப்தியே.

(ii) **அரிஸ்ரோட்டில் கூறும் கதாசிஸ்சை சடங்குகளுக்குப் பொருத்திப் பார்த்தல்**

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் உணர்ச்சிகளின் சங்கமிப்பிலேயே நடைபெறுகின்றன. இதன் மூலம் மனதுக்கு ஆறுதலைக் கொடுக்கும் ஒரு அழகியல் அனுபவம் நிகழ்கின்றது. அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் கலையனுபவப் பெறுகை நிலைமைகளில் இருந்து சடங்குளின் மூலம் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவத்தில் சில வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. அரிஸ்ரோட்டிலின் நோக்கில் பார்ப்பவர்களுக்கு கதாசிஸ்சை ஏற்படுத்தும் வண்ணம் நாடகத்தை அளிக்கை செய்வது கலைஞனின் நோக்காக இருக்கும். நிகழ்த்துகையை அமைதியாக இருந்து பார்த்தலும் அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறுவதுமே பார்ப்போரின் நோக்காக இருக்கும். பார்ப்போருக்கும் நிகழ்த்துவோருக்கும் இடையேயான எதுவித தொடர்பும் பேணப்பட மாட்டாது. கலைஞருக்கும் அக்கலைப்படைப்பைச் சுவைக்கும் சுவைஞனுக்கும் இடையே எப்போதும் ஒரு இடைவெளி பேணப்படும். இதனைப் பிரித்தானிய மெய்யியலாளரான எட்மன் பேர்க் குறிப்பிடும் போது 'நேரடியான வாழ்க்கை அனுபவங்களைப் போல் அல்லாது அழகியல் அனுபவத்தில் நுகர்வோனுக்கும் அவ்வனுபவத்தைத் தரும் பொருள்

அல்லது நிகழ்ச்சிக்குமிடையே ஓர் 'இடைவெளி' காணப்படுகின்றது. அவ்விடைவெளி காரணமாகவே கலைப்படைப்புக்கள் நுகர்வோருக்கு மகிழ்ச்சியைத் தருகின்றன'[22] எனக் குறிப்பிடுவார். இவ்விளக்கம் கலைத்துறையில் கலைஞனுக்கும் சுவைஞனுக்கும் இடையேயான இடைவெளி கலை தரும் அனுபவத்தை சுவைஞன் பெறுவதற்கு அவசியமானதென்பதைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது. ஆனால் சடங்கு களில் இந்நிலைமை மாறுபட்டது. சடங்கு நிகழ்த்துகையில் நிகழ்த் துபவர்களினதும் பார்ப்பவர்களினதும் இணைவில் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவமே வற்புறுத்தப்படுகின்றது.[23]

இன்னொரு நிலையில் கலை நிகழ்த்துகைகள் போன்று கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் பார்வையாளர்களுக்கான அழகியல் அனுபவத்தை வழங்கவேண்டும் என்னும் நோக்குடன் நிகழ்த்துகை செய்யப்படுவதில்லை. நிகழ்த்துவோரும் பார்ப்போரும் இணைந்து சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடலும் அப்போது அவர்கள் பெறும் அழகியல் அனுபவமும் இங்கு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. இவ்வினைவுக்கு நிகழ்த்துவோரும் பார்ப்போரும் குறித்ததொரு சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்களாக விளங்குவதும், நிகழ்த்துகை அவர்கள் வாழும் சூழலுக்குள் இடம்பெறுவதும் அடிப்படையானதாக அமைகிறது. இது சடங்கை கலை நிகழ்த்துகையில் இருந்து வேறு படுத்தும் அடிப்படையான இயல்பாகும்.

சடங்கில் தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுபவர்கள் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றனர். இவர்களே அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் நடிகரின் பணியைச் செய்கின்றனர் எனலாம். பார்வையாளர்களுக்கு கதாசிஸ் ஏற்படுவதற்குக் காரணமாக இருந்து தாமும் அவ்வுணர்ச்சியை அனுபவித்தலே இவர்களின் சிறப்பாகும். கிழக்கிலங்கை மக்கள் தங்கள் சமூகத்தின் உறுப்பினர்களில் சிலரைத் தெய்வ சக்தியுள்ள வர்களாகக் கருதுவதும் அல்லது அவர்களில் தெய்வம் நிலை கொண்டுள்ளதாகக் கருதுவதும் அவர்களில் உள்ள தெய்வசக்தி சடங்கு வேளைகளில் வெளிப்பட்டு தங்கள் வாழ்வியற் செயற் பாடுகளை முன்னெடுப்பதற்கான, தங்கள் பிரச்சினைகளைத் தீர்ப்ப தற்கான மார்க்கத்தைக் கூறும் எனக் கருதுவதும், அவர்கள் கூறும் வார்த்தைகளைத் தெய்வ வாக்காகக் கருதுவதும் அத்தெய்வ வாக்கின் படி செயற்படல் தங்கள் வாழ்வியல் செயற்பாடுகளை முன்னெடுப்ப

தற்கு அவசியமானது எனக் கருதுவதும் சடங்கைப் பார்க்கும் பார்வை யாளருக்கு கதார்சிஸ் ஏற்படுவதில் பெரும் பங்கை வகிக்கின்றன.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு நிகழ்த்துகையில் பக்தி, அச்சம் ஆகிய உணர்ச்சிகளின் செயற்பாடுகள் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. பக்தி என்பது ஒருவரின் மேல் செலுத்தும் மரியாதையான அன்பு எனலாம். தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுபவர்களைத் தெய்வமாகக் கருதித் தெய்வத்திற்குக் கொடுக்கும் மரியாதையை அவர்களுக்கு வழங்கும் போது பக்தி ஏற்படுகின்றது. தெய்வத்தின் மேல் பக்தி கொள்வதற்கு தெய்வத்தின் இருப்புப் பற்றிய புதிர், தெய்வம் தங்களின் தேவை களைப் பூர்த்தி செய்கிறது, தங்களுக்கு ஏற்படும் துன்பங்களிலிருந்து பாதுகாக்கிறது என்னும் நம்பிக்கை ஆகியனவே அடிப்படைக் காரண மாகிறது. தெய்வமாடுபவர்கள் தெய்வ சக்தியை வெளிப்படுத்தும் திறன் அல்லது முறை பார்வையாளருக்கு அவர்களின் மேல் அச்சம் ஏற்படுவதற்கான காரணியாகிறது. தெய்வமாடுவோர் பார்வை யாளருக்கு அச்சம் ஏற்படுமாறு செயற்படும் முறை பற்றிப் பின்னர் விபரிக்கப்படும்.

அரிஸ்ரோட்டில் கூறும் இரக்கம், அச்சம் ஆகிய உணர்வுகள் உருவாகும் சூழலில் இருந்து சடங்குகளில் பக்தி, அச்சம் உருவாகும் சூழல் வேறுபடுகின்றது. மக்கள் இயல்பு வாழ்க்கையில் எதிர் கொள்ளும் அவலத்திற்கு ஒப்பான அல்லது அதிலும் மேம்பட்ட அவலத்தை உடைய செய்கைகளை மேடையில் நடிகர்கள் வெளிப் படுத்தும் போது பார்ப்போர் இரக்கம், அச்சம் ஆகிய உணர்வுகளுக்கு ஆட்படுகின்றனர். சடங்குகளில் மக்கள் தங்கள் வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட பல்வேறு அவலங்களையும் தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுப வர்கள் தீர்ப்பார்கள் என்னும் நம்பிக்கையால் அவர்களின் மேல் பக்தி கொள்வதுடன் பக்திக்குரியவர்களின் செயற்பாடுகளால் அச்சமும் அடைகின்றனர்.

(iii) தெய்வமாடுவோர் பார்வையாளருக்கு கதாசிஸ் தோன்றுமாறு செயற்படும் முறை

சடங்கு நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளும் தெய்வாதிகளும் நிகழ்த் துகையை நெறிப்படுத்தும் பூசாரியும் நிகழ்த்துகையைச் செய்யும் போது அழகியல் அனுபவமாகிய கதாசிஸ்சைப் பெற்றாலும், சடங்கு

நிகழ்வைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் பார்வையாளருக்கு அழகியல் அனுபவத்தை வழங்குவதில் இவர்கள் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றனர். நிகழ்த்துவோரின் அழகியல் திருப்தியானது ஒரு உணர்வுத் தளத்தில் நின்று நிகழ்த்துகையை மேற்கொண்டு, அந்நிகழ்த்துகையூடாகக் கிடைக்கும் அழகியல் அனுபவத்தைத் தாமும் பெற்று, பார்வை யாளரையும் சென்றடையும்படி செயற்படுவதாகும்.

தெய்வமாடுபவர்களிடம் தெய்வ சக்தி உண்டு என்னும் நம்பிக்கை சடங்கைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்கள் கதாசிஸ்சைப் பெறுவதற்கு அடிப்படையாக அமைகின்றது. தெய்வ சக்தி மந்திரச் செயற்பாட்டின் மூலம் பூசாரியால் வெளிக்கொண்டுவரப்படுகிறது. தெய்வ சக்தி வெளிக்கொண்டுவரப்பட்டுள்ளது என்பதைச் சாதாரண உணர்வு நிலையிலும் மேம்பட்ட உணர்வுநிலையே அடையாளப்படுத்தும். இவ்வுணர்வுத் தளத்தை 'உருக் கொண்ட நிலை' என அழைக்கின் றனர். இவ்வுணர்வுத் தளத்தில் நின்றுகொண்டே தெய்வமாடல் செயற்பாட்டை மேற்கொள்வர். தெய்வாதிகளுக்கு உருக்கொடுக்கும் போது பூசாரியும் அம்மேம்பட்ட உணர்வுத் தளத்திலேயே காணப் படுவார்.

தெய்வமாடும் ஒருவரில் இவ்வுணர்வுநிலை உருவாக்கத்தில் சில படிநிலைகளை அவதானிக்க முடிந்தது. சாதாரண நிலையிலுள்ள தெய்வமாடுபவருக்கு தெய்வமாடுவதற்குரிய ஆடையுடுத்து, நீராட்டும் போதே அவர்கள் குறித்த உணர்வுநிலைக்குச் செல்வதற்குரிய தயார் படுத்தல்கள் படிப்படியாக இடம்பெறும். கால்கள் நடுங்குதல், தசைத் திரட்சிகள் துடித்தல், மயிர் சிலிர்த்தல் போன்ற மாற்றங்களை இனங்காண முடியும். நீராடிய பின்னர் தெய்வமாடுவதற்குரிய இடத் திற்கு வந்ததும் நடுக்க நிலையிலேயே நிற்பர். சிலர் இரு கைகளையும் கெட்டியாகப் பின்னிப்பிடித்து இறுக்கமான நிலையில் நிற்பர். இச் சந்தர்ப்பத்தில் பூசாரியால் மந்திரம் ஓதி உருக்கொடுக்கப்படும். அப்போது படிப்படியாக ஆடத்தொடங்கி உணர்வுநிலை முழுமையாக வந்தவுடன் கைகளை வேகமாக அசைத்து, தலையைச் சிலிப்பி ஆ... ஆ... அல்லது கூ... கூ... எனச் சத்தமிட்டு குறித்த இடத்தில் நின்று வேகமாக ஆடுவர். இவ்வுணர்வுநிலையுடனே கோயிலை வளைத்து ஆடுதல், கட்டுச் சொல்லுதல், காவல் பண்ணுதல் ஆகிய சகல சடங்கு நிகழ்விலும் ஈடுபடுவர். தெய்வ சக்தி தெய்வமாடுபவரில் இருந்து

நீங்கியபின் அல்லது அவர்களுக்குள் அடங்கிய பின்னரே சாதாரண நிலைக்குத் திரும்புவர். மலையேறிய பின்னர் ஒரு தெய்வாதி பெரியதொரு வேலையைச் செய்து களைப்படைந்தவர் போன்று காணப்படுவார் (பட.ம். 115). தெய்வம் மலையேறியவுடன் ஊ... ஊ... என மூச்சு விட்டு தளர்நிலைக்கு வருவதனைப் பல தெய்வாதிகளில் அவதானிக்க முடிந்தது. தெய்வ சக்தி தங்களில் இருக்கும் போது உடம்பு நெருப்பு மாதிரி இருக்கும் என்றும் தெய்வம் மலையேறியதும் ஒரு பாரங்குறைந்தது போல், காற்றடித்து ஓய்ந்தது போல் இருக்கும் என்றும் ஒரு தெய்வாதி கருதினர்.[24]

தெய்வ சக்தியை வெளிக்கொண்டுவந்து அவ்வுணர்வுத் தளத்தில் நின்று தெய்வமாக உருக்கொண்டு ஆடும் தெய்வாதிகள் நிகழ்வைப் பார்த்துக்கொண்டு இருக்கும் பார்வையாளருக்கு பக்தி, அச்சம் ஆகிய உணர்வுகள் ஏற்படுவதற்கு ஏதுவாகச் சில செய்கைகளை மேற் கொள்வர். தெய்வமாடுபவர்களின் அடிப்படையான இயல்பு எப்போதும் அகோரமான இயல்பை வெளிப்படுத்துவதாகும். தெய்வாதிகள் உருத்தாங்கியாடும் தெய்வங்கள் அகோரமானவை என்னும் கருத்துநிலை சடங்கை நிகழ்த்தும் சமூகத்தில் நிலவுகின்றது. இக்கருத்தியல் காரணமாக தெய்வாதிகள் குறித்த தெய்வங்களாக உருத்தாங்கியாடும் போது அத்தெய்வங்களின் இயல்பான அகோரமான நிலையை வெளிப்படுத்துகின்றனர். அகோரமான நிலை தெய்வாதி களின் பார்வை மூலம் சிறப்பாக வெளிப்படும் (படம். 117). இப்பார்வை பார்வையாளருக்கு அச்சத்தை ஏற்படுத்துவதில் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. அச்ச உணர்வை ஏற்படுத்தும் ஒருவரின் பார்வை வெளிப் பாட்டின் போது 'கண்ணிமைகள் விரிந்து அசையாமல் இருக்கும். விழிகள் பளபளத்து மேல்நோக்கிச் சுழலும். இது மிகுந்த அச்சத்தை உணர்த்தும்'[25] எனப் பரதர் குறிப்பிடுவது சடங்கை நிகழ்த்தும் தெய்வாதிகளில் குறிப்பாக அவதானிக்கத்தக்கது. மற்றும் விறைப்பான முகத்தோற்றம், பல்லை நெருநெருக்கக் கடித்தல், நாக்கு, முகம் ஆகியவற்றில் குங்குமத்தைப் பூசித் தோற்றமளித்தல் ஆகியவற்றால் அகோரமான நிலையை வெளிப்படுத்துவர். இது அச்சத்துடன் கலந்த பக்தியைப் பார்வைாளருக்கு ஏற்படுத்தும்.

அகோரமான நிலையில் தெய்வமாடிக் கொண்டிருக்கும் போது நெருப்பைத் தலை, நாக்கு ஆகியவற்றில் வைத்தல் (படம். 9),

சடங்கைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் பார்வையாளர்களிடம் சாட்டைக் கயிற்றைக் கொடுத்து அதனால் தங்களின் உடலில் அடிக்கச் சொல்லுதல், சாட்டையால் அடிக்கும் போது தங்களுக்கு நோ ஏற்ப வில்லையெனக் காட்டிக்கொள்ளல், தெய்வத்தின் அடையாளங் களான சூலம், வாள் போன்றவற்றைத் தாங்கி ஆடல் ஆகிய செய்கை களை மேற்கொள்வர். இச்செய்கைகள் சடங்கைப் பார்க்கும் பார்வை யாளர் களிடம் உள்ள பக்தியையும் அச்சத்தையும் மேலும் அதிகரிக்கும். அரசடி பெரியதம்பிரான் கோயிலில் காளியாக உருக்கொண்டு ஆடிய ஒரு தெய்வாதி கோயிலுக்குள் இருந்த சூலத்தைக் கையில் தாங்கியும், சூலத்தைத் தரையில் குத்தி அதில் ஒரு காலை வைத்து சூலத்தை சுற்றி சுழன்றும் ஆடியதை ஆய்வாளரால் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இக்காட்சி சடங்கைப் பார்த்துக்கொண்டிருந்த பார்வையாளருக்கு மிகுந்த பயத்தை (அச்சம்) ஏற்படுத்தியது. இவ்வாறான செய்கைகள் சடங்கைப் பார்ப்போருக்கு பக்தி, அச்சம் ஆகிய உணர்வுகளின் மூலம் கதாசிஸ் ஏற்படுவதற்கு வழியமைக்கிறது.

(iv) பார்வையாளரில் உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்கைச் (கதாசிஸ்) செயற்பாடு

சடங்கு நிகழ்த்துகையின் நோக்கம் சடங்கு நிகழ்வுக்காகக் கூடும் மக்களின் வாழ்வியல் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதிலேயே தங்கி யுள்ளது. மக்கள் அவர்களின் சொந்த முயற்சியால் பூர்த்தி செய்யமுடியாத தேவைகள், பிரச்சினைகள், நோய்கள் போன்றவற்றுடன் சடங்கைப் பார்க்க வருகின்றனர். சடங்கு நிகழ்வைப் பார்ப்பதன் மூலம் இம்மனச் சுமைகள் எல்லாவற்றிலிருந்தும் விடுபடுவதற்கான ஒரு வழியேற் படுத்தப்படுகிறது. இதனைச் சடங்குகள் மூலம் நிறைவேற்றப்படும் மனத்தூய்மையாக்கல் செயற்பாடெனலாம். இச்செயற்பாடு அரிஸ் ரோட்டில் குறிப்பிடும் கலைப்படைப்புகள் செய்யும் மனத்தூய்மை யாக்கல் செயற்பாடான கதாசிஸ்சுக்குச் சமமான செயற்பாடே யாகும்.

சடங்கைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் பார்வையாளரும் சடங்கை நிகழ்த்தும் தெய்வாதிகள் போன்று சாதாரண உணர்வுத் தளத்திலிருந்து பக்தி, அச்சம் ஆகிய உணர்வுகளின் செயற்பாட்டால் படிப்படியாக மேம்பட்ட உணர்வுத்தளத்திற்கு வந்து அவ்வுணர்வுத் தளத்தில் நின்று

கொண்டே சடங்கைப் பார்க்கின்றனர். இம்மேம்பட்ட உணர்வுத் தளத்திற்கு வருவதும் அவ்வுணர்வுத் தளத்தில் இருந்து பெற்றுக் கொள்ளும் அனுபவங்களும் அவ்வனுபவத்தால் ஈட்டப்பெறும் உளச்சமநிலையுமே கதாசிஸ் எனப்படுகிறது. கதாசிஸ் உணர்வுகளுடன் தொடர்புடையதொரு அழகியல் அனுபவமாக உள்ளதால் கதாசிஸ் பார்வையாளருக்கு ஏற்படுவதை வெளிப்படையாக அறியமுடியாது. இருந்தும் அவர்களிடம் நடைபெறும் உளப்போராட்டத்தையும் அவ்வுளப்போராட்டத்தின் மூலமாக அவர்களுக்கு ஏற்பட்ட உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்பையும் அவர்கள் வெளிக்காட்டும் துலங்கல்களின் மூலம் அறிய முடியும்.

அமைதியாக நின்று சடங்கைப் பார்த்துக்கொண்டு இருக்கும் மக்களில் பெரும்பான்மையானவர்கள் கைகளைக் கூப்பி அரோகரா எனச் சத்தமிடுவர். இது அவர்களின் உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்கையின் ஆரம்ப செயற்பாடாகக் கருதப்படத்தக்கது. தங்களுக்குள் நிகழும் மனப்போராட்டத்தின் அளவு கூடியவர்கள் தங்களை அறியாமலே கண்களால் நீர்வடிய அழத் தொடங்குவர். மேம்பட்ட உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டையுடையவர்கள் வாய்விட்டு அழும் நிலையையும் காணக்கூடியதாக இருக்கும். இவர்களிலும் கூடுதலான மன அழுத்தம் உள்ளவர்கள் தெய்வமாடுபவர்கள் போன்று உரு வரப்பெற்று ஒரு நடுக்கநிலையில் அல்லது ஆட்டத்தில் நிற்பர் (படம்.118). இச் செயற்பாடுகள் யாவும் ஒவ்வொருவருக்கும் உள்ள மனவழுத்தத்தின் தன்மைக்கேற்ப மாறுபடும். இவை கதாசிஸ் செயற்றொடர் அவர் களில் நடைபெறுவதற்கான சில அறிகுறிகளாகும்.

பார்வையாளர்களிடம் நிகழும் கதாசிஸ் செயற்றொடரைப் பூரணப்படுத்தத்தக்க சில செயற்பாடுகள் சடங்குச் செயற்பாடுகளுடன் இணைந்ததாக நடைபெறுகின்றன. இச்செயற்பாடுகள் பூசாரியினதும் தெய்வாதிகளினதும் பங்களிப்புடனேயே மேற்கொள்ளப் படுகின்றன. இச்செயற்பாடுகளை,

1. கட்டுச் சொல்லுதல்
2. நேர்த்திப் பொருட்களை வழங்குதல்
3. மருந்து கொடுத்தல்
4. கழிப்புச் செய்தல்

5. சாட்டைப் பலி கொடுத்தல்
6. காவடி எடுத்தல், அலகு பாய்ச்சுதல்
7. அங்கப் பிரதட்சிணை செய்தல்
8. கற்பூரச் சட்டியெடுத்தல்
9. தீ மிதித்தல்

என வகைப்படுத்தலாம். கட்டுச் சொல்லுதல் நிகழ்வு சடங்குக் கோயில்களில் நடைபெறும் ஒரு முக்கியமான நிகழ்வாக அமைகின்றது. தெய்வமாக உருக்கொண்டாடும் தெய்வாதி சடங்கு நிகழ்வைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் மக்களில் சிலரை அழைத்து அவர்களுக் குள்ள வாழ்வியல் பிரச்சினைகளைக் கூறி அப்பிரச்சினைகளில் இருந்து அவர்கள் மீள்வதற்கான மார்க்கத்தை கூறுதல் கட்டுச் சொல்லுதல் கூறுதல் எனப்படும். கட்டுக்கேட்பவர்கள் தனது பிரச் சினையைத் தெய்வாதியிடம் எடுத்துக்கூறி தனது பிரச்சினையில் இருந்து விடுபடுவதற்கான வழியைக் கண்டறியும் வரை இவ்வுரை யாடல் தொடரும். கட்டுக் கேட்பவர்கள் தெய்வாதிக்கும் தங்களுக்கும் இடையே நடைபெறும் உரையாடலைச் சாதாரண உரையாடலாகக் கருதுவதில்லை. தெய்வம் தெய்வாதியின் உருவில் தங்களுடன் உரையாடுகின்றது என்றே கருதுகின்றார்கள். இதனால் கட்டுக் கூறும் தெய்வாதி கூறும் வாக்கைத் தெய்வ வாக்காகக் கருதுவதும் தமது பிரச்சினையைத் தெய்வம் உணர்ந்து விட்டதென மனத்திருப்தி கொள்வதும் தெய்வ சித்தத்தால் தங்கள் பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வு கிடைக்கும் என்னும் நம்பிக்கையுருவாதலும் இச்செயற்றொடரில் நிகழும். இது அவர்களின் மனதிலுள்ள பாரத்தை இலேசாகக் குறைத்துவிடும்.

கட்டுக் கூறும் தெய்வாதி கட்டுக் கேட்கும் மக்களிடம் குறித்த பிரச்சினையில் இருந்து விடுபடுவதற்காக அல்லது விடுபட்டதன் பின்னர் தெய்வத்திற்கு நேர்த்தியாகச் சில பொருட்களை வழங்கு மாறும் சில செயல்களைச் செய்யுமாறும் பணித்தல் கட்டுக்கூறுதலில் இடம்பெறும் ஒரு முக்கிய விடயம். அந்நேர்த்திப் பொருட்களை வழங்கும் மக்கள் 'நான் தெய்வத்தின் வேண்டுதலை நிறைவேற்றி விட்டேன் இனி தெய்வம் எனது தேவைகளை நிறைவேற்றும்' என

நம்பிக்கை கொள்வர். இது ஒருவிதத்தில் தெய்வத்திடம் தங்கள் பிரச்சினைகளைக் கையளித்துவிட்டு மக்கள் குறித்த மனப்பாரத்தில் இருந்து விடுபடும் நிலையாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது. சடங்கு காலத்தில் 'அம்மனிடம் ஒப்புக்கொடுத்தாச்சி இனி அவ பாத்துக்குவா' எனப் பலர் கூறித் தமது மனச்சுமையைக் குறைத்துக்கொண்டதைக் கள ஆய்வின்போது நேரடியாக அவதானிக்க முடிந்தது.

சடங்கை நிகழ்த்தும் கிராம மக்கள் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகளில் ஒன்று அவர்களைக் காலத்துக்குக் காலம் பீடிக்கும் தொற்று நோய்கள், தங்களை விட்டகலாத சில நோய்களால் ஏற்படும் பாதிப்புக்களாகும். இந்நோய்களில் இருந்து விடுபடுவதற்கான மார்க்கத்தையும் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் மக்களுக்குக் காட்டுகின்றனர். தெய்வம் ஊர் ஊராகச் சென்று மருந்து கொடுத்தல், கோயிலில் நோயாளர்களைத் தங்க வைத்து அவர்களுக்கு மருந்து கொடுத்தல் போன்ற நிகழ்வுகள் சடங்கு கால நிகழ்வுகளில் குறிப்பிடத்தக்கன (படம். 116). மருந்தாக வேப்பம் பத்திரம், மஞ்சள் நீர், வாழைப்பழம், மந்திரம் ஓதிய நீர் போன்றவையே கொடுக்கப்படுகின்றன. வைத்தியர் கொடுக்கும் மருந்துகளை விடத் தெய்வத்தால் வழங்கப்படும் இவை சக்தி வாய்ந்தவை என்னும் நம்பிக்கையால் ஏற்படும் உளச்சமநிலை இவர்களின் நோய்கள் குணமடைவதற்கான வாய்ப்புக்களை அதிகரிக்கின்றன.

சடங்கு வழிபாட்டில் வழிபடப்படும் தெய்வங்களில் கெட்ட பேய்கள் என அழைக்கப்படும் தீங்கு விளைவிக்கும் தெய்வங்களும் அடங்குகின்றன. இவை தங்களுக்குத் தீங்கு செய்யும் என்பது சடங்கு வழிபாட்டாளர்களின் நம்பிக்கையாகும். இவர்கள் கெட்ட பேய்களின் இருக்கையாலேயே தங்களுக்கு நோய்கள், கஷ்டங்கள், பிரச்சினைகள் ஏற்படுவதாக நம்புகின்றனர். கெட்ட பேய்களை அகற்றித் தங்கள் பிரச்சினைகளில் இருந்து விடுபடுவதற்காகச் செய்யப்படும் சடங்கே கழிப்புச் சடங்காகும். மக்களுக்கு கட்டுச் சொல்லும் போது தெய்வாதிகள் பிரச்சினைகளுக்குக் காரணம் குறித்த கெட்ட பேயின் செயற்பாடே எனக் கூறி அதில் இருந்து விடுபட எவ்வாறான கழிப்புச் சடங்கைச் செய்யவேண்டும் என்பதையும் கூறுபர். மக்கள் தெய்வாதியின் வாக்கின்படி நடந்து குறித்த கழிப்புச் சடங்கைச் செய்து தங்கள் பிரச்சினைகளில் இருந்து விடுபட முயற்சிப்பர்.

கழிப்புச் சடங்கின் போதும் சடங்கு நேரங்களிலும் பேய் ஓட்டு வதற்காக மேற்கொள்ளும் ஒரு செயற்பாடே சாட்டைப்பலியாகும் (படம். 120). சாட்டையால் ஒருவருக்கு அடிப்பது அவரிலுள்ள கெட்ட பேயை அவரிலிருந்து வெளியேற்றும் முயற்சியாகவே அமைகிறது. சாட்டையால் அடிப்பது குறித்த நபரிலுள்ள பேய்க்கு அடிப்பதாகவே கொள்ளப்படும்.

காவடியெடுத்தல், அலகு பாய்ச்சுதல், அங்கப் பிரதட்சிணை செய்தல், கற்பூரச்சட்டி எடுத்தல் (இதனைத் தீச்சட்டி என்றும் குறிப்பிடுவர்), தீமிதித்தல் ஆகிய செயற்பாடுகளில் மக்கள் சடங்கு காலத்தில் ஈடுபடுவர். இச்செயற்பாடுகள் மக்கள் தங்கள் உடம்பை வருத்தி மேற்கொள்ளும் செயல்களாக விளங்குகின்றன.

சடங்கு காலத்தில் மேற்கொள்ளப்படும் இவ்வாறான செயற் பாடுகள் சடங்கைப் பார்க்கும் மக்கள் அழகியல் அனுபவமாகிய கதாசிஸ்சை அனுபவத்துக்குள்ளாக்குவதில் முக்கிய பங்கு வகிக் கின்றன என்றே குறிப்பிடவேண்டும்.

அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் பார்வையாளர் போன்று சடங்கைப் பார்க்கும் மக்கள் பல்வேறு விதமான மன அழுத்தங்களுடன் வருகின்றனர். அவர்களின் மன அழுத்தங்கள் சடங்கு நிகழ்வுகளைப் பார்ப்பதன் மூலம் வெளிப்படுகின்றன. அவ்வாறு வெளிப்படும் மன அழுத்தங்கள் சடங்கு நிகழ்வின் போது மேற்கொள்ளப்படும் மேற் குறிப்பிட்ட செயற்பாடுகளால் தூய்மையாக்கப்படுவதை கிழக் கிலங்கைச் சடங்குகளைப் பார்க்கும் ஒருவர் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் கதாசிஸ் ஆகிய அழகியல் அனுபவத்தை ஒருவன் பெற்றுக் கொள்வதற்கும் சடங்கின் மூலம் கிடைக்கும் கதாசிஸ் ஆகிய அழகியல் அனுபவத்தை ஒருவன் பெற்றுக்கொள்வதற்கும் இடையே சில வேறுபாடுகள் உள்ளன. அரிஸ்ரோட்டிலின் நோக்கில் மன அழுத்தங்களுடன் கலைப் படைப்பைப் பார்க்கும் மக்கள் தங்களின் மன அழுத்தங்களிலும் மேம்பட்ட மன அழுத்தங்களை உடைய பாத்திரங்களை மேடையில் பார்க்கும் போது அப்பாத்திரங்களின் மேல் இரக்கம் கொள்வதுடன் அப்பாத்திரங்களின் செய்கையால் அச்சமும் அடைகின்றனர். இச் சந்தர்ப்பத்தில் நாடகப் பாத்திரங்கள் எதிர்நோக்கும் பிரச்சினை

களுடன் தங்கள் பிரச்சினைகளை ஒப்பிட்டுப் பார்த்து தங்கள் பிரச்சினைகள் அப்பிரச்சினைகளை விட ஒப்பீட்டடிப்படையில் எவ்வளவோ சிறியவை என உணர்கின்றனர். நாடகப் பாத்திரங்கள் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகளுக்கு ஒப்பான பிரச்சினைகளை இயல்பு வாழ்க்கையில் எதிர்கொள்ளும் மக்கள் எம்மைவிட எவ்வளவோ துன்பங்களை அனுபவிப்பார்கள் என்னும் உணர்வு நாடகத்தைப் பார்ப்பவர்களுக்கு ஏற்படுவதற்கு வழியமைக்கின்றது. இக்கழிவிரக்கம் பார்வையாளர்களின் மனப்பாரத்தைக் குறைத்துக்கொள்வதற்குக் காரணமாகிறது. இவ்வடிப்படையிலேயே அரிஸ்ரோட்டிலின் கதாசிஸ் ஆகிய அழகியல் அனுபவம் கலையை இரசிக்கும் பார்வையாளரில் நிகழ்கின்றது எனலாம்.

சடங்கில் இவ்வாறானதொரு நிலையை உணரமுடியாது. தங்கள் குறைகளைப் போக்கத்தக்கவர்கள் யாருமில்லை அதைப் போக்கக் கூடிய சக்தி தெய்வத்திற்கு மாத்திரமே உண்டு என்ற மன அழுத்தத் துடன் மக்கள் சடங்கைப் பார்க்க வருகின்றனர். இவ்வுணர்வு நிலையால் சடங்கு நிகழ்வுடன் முழுமையாக ஐக்கியப்பட்டு விடுகின்றனர். இந்த ஐக்கியப்பட்ட நிலையிலேயே கண்ணீர் விட்டு அழுதல் போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகின்றனர். இவை அவர்களை அறியாமலே வெளிப்படும் துலங்கல்களாகும். மன அழுத்தத்துடன் சடங்குடன் ஐக்கியமாகி நிற்கும் மக்களுக்கு தெய்வ வாக்காகவும் தெய்வச் செயலாகவும் நிகழும் கட்டுக் கூறுதல், மருந்து கொடுத்தல், கழிப்பு, சாட்டைப் பலி கொடுத்தல் ஆகிய செயற்பாடுகள் மனதுக்கு ஆறுதலைக் கொடுக்கின்றன. காவடியெடுத்தல், அலகு பாய்ச்சுதல், அங்கப் பிரதட்சிணை செய்தல், கற்பூரச்சட்டி எடுத்தல், தீமிதித்தல் எனத் தங்களை வருத்தித் தாங்களே செய்யும் செயற்பாடுகள் தெய்வம் தங்கள் பிரச்சினைகளைத் தீர்க்கும் என்னும் அவர்களின் மனநிலையில் மேலும் உறுதியை ஏற்படுத்துகிறது. இவை மன அழுத்தத்தில் தளர்வை ஏற்படுத்துகின்றன. சடங்குச் செயற்பாடுகள் பலவற்றிலும் ஈடுபட்டு தங்களுக்குள் உள்ள மன அழுத்தங்களில் இருந்து விடுவிப்புப் பெற்று இறுதியில் மன ஆறுதலைப் பெறு கின்றனர்.

அரிஸ்ரோட்டில் கூறும் கதாசிஸ் ஆகிய அழகியல் அனுபவத் தைப் பெறுவதில் பார்வையாளரின் மனச்செயற்பாட்டை மாத்திரமே

முக்கியத்துவப்படுத்தினார். ஆனால் சடங்கில் பார்வையாளரின் மனச் செயற்பாடு, உடற் செயற்பாடு ஆகிய இரண்டினதும் இணைவிலேயே கதாசிஸ் ஆகிய அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறுகின்றனர். இவ்வாறான தொரு அனுபவத்தைச் சடங்குகள் தருவதற்கு சடங்கு நிகழ்த்து கையில் நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர் ஆகிய இரு பிரிவினரதும் ஒன்றிணைவு முக்கியத்துவம் பெறுவதும் அடிப்படைக் காரண மாகிறது. இவ்வடிப்படையில் அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் பார்வை யாளர் அமைதியாக இருந்து கலைநிகழ்வைப் பார்த்து கதாசிஸ் அனுபவத்தைப் பெறுபவர்களாக இருக்க, சடங்கைப் பார்க்கும் பார்வைளாளர் சடங்குச் செயற்பாடுளுடன் இணைந்து செயற்பட்டு கதாசிஸ் அனுபவத்தைப் பெற்றுக்கொள்பவர்களாகக் காணப்படு கின்றனர் எனலாம்.

4. சடங்குகள் மூலம் பெறப்படும் மகிழ்வளிப்பு அனுபவம்

அரிஸ்ரோட்டில் கலைச் செயற்பாட்டில் ஒருவர் ஈடுபடுவதற்கான நோக்கங்களை மூன்று வகையாகப் பாகுபடுத்துகின்றார். அவை

1. கல்வி நோக்கம்
2. தூய்மையாக்கல் நோக்கம்
3. மகிழ்வளிப்புக்காகவும் கடும் முயற்சியின் பின்னரான ஓய்வுக்காகவும்.[26]

என்பனவாகும். இவை கலைச் செயற்பாட்டில் மக்கள் ஈடுபடுவ தற்கான அடிப்படையான நோக்கங்களாகும். அரிஸ்ரோட்டில் குறிப் பிடும் இந்நோக்கங்களில் கீழ் குறிப்பிடும் இரண்டும் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளுக்குப் பொருத்தமுடையனவாகவே விளங்குகின்றன. அத்தியாயம் 5.3 இல் கிழக்கிலங்கைச் சடங்கின் மூலம் கிடைக்கும் தூய்மையாக்கல் அனுபவமாகிய கதாசிஸ் பற்றி ஆராய்ந்தறிந்தோம். மூன்றாவது நோக்கான மகிழ்வளிப்புக்காகவும் உழைப்பின் பின்னரான ஓய்வுக்குமான ஒரு வடிவமாக கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் செயற்படு கின்றனவா என்பதை இவ்வாய்வுப் பகுதியில் நோக்குவோம்.

கிழக்கிலங்கை மக்களின் பிரதான தொழில் முயற்சிகளாக விவ சாயம் (குறிப்பாக நெற்செய்கை), கால்நடை வளர்ப்பு (ஆடு, மாடு),

மீன்பிடித்தல், சிறு கைத்தொழில், வியாபாரம், காட்டுத் தொழில் (விறகு வெட்டுதல், தேன் எடுத்தல், வேட்டையாடல்) போன்றன விளங்குகின்றன.[27] இவை இவர்களின் பொருளாதார வளத்தைப் பெருக்குவதில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன. கிழக்கிலங்கையில் இன்று ஏற்பட்ட அரசியல், சமூக மாற்றங்களால் அவர்கள் பாரம்பரிய தொழில் முயற்சிகளில் ஈடுபடுவதில் சில பின்னடைவுகள் காணப் படுகின்றன.

கிழக்கிலங்கை மக்களின் சமூகச் செயற்பாடுகள் பலவும் அம்மக்களின் பாரம்பரிய பொருளாதார ஈட்டத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே திட்டமிடப்பட்டிருந்தன. அதற்கமையவே அவர்களின் சடங்குச் செயற்பாடுகள் தொடர்பான திட்டமிடலும் அமைந்திருந்தது. கிழக்கிலங்கைக் கோயில் சடங்குகள் யாவும் வைகாசி - புரட்டாதி வரையான மாதங்களிலேயே நடைபெறும். இக்காலம் கிழக்கிலங்கை மக்கள் தங்கள் விவசாய உற்பத்தி நடவடிக்கைகளைப் பூர்த்திசெய்து ஓய்வாக இருக்கும் காலமாக விளங்குவதுடன், மீன் உற்பத்தி, பால் உற்பத்தி, கால்நடைகளின் பெருக்கம் ஆகியனவும் இக்காலத்தில் உச்சநிலையில் இருக்கும். இவற்றால் கிடைக்கும் பொருளாதார ஈட்டமும் இக்காலத்தில் கூடுதலாக இருக்கும். ஏனைய காலங்களை விட இக்காலப்பகுதியில் பொருளாதார ரீதியான தன்னிறைவு, ஓய்வு ஆகியன கிழக்கிலங்கை மக்களுக்குக் கிடைக்கின்றது. இதனால் உளரீதியான திருப்தி, சந்தோசம், குதூகலவுணர்வு ஆகியனவற்றுடன் விளங்குவர். இதனால் இக்காலத்திலேயே தங்கள் வாழ்வியல் செயற்பாடுகள் பலவற்றுடனும் தொடர்புடையதாக விளங்கிய தெய்வங்களுக்குச் சடங்குகளைச் செய்வது பொருத்தமானது எனக் கருதினர்.

சடங்குச் செயற்பாடுகளின் மூலம் இரு விடயங்கள் நிறைவேற்றப் பட்டன. ஒன்று தங்களின் வாழ்வியற் செயற்பாடுகள் பலவற்றுக்கும் அடிப்படையாக விளங்கிய தெய்வங்களுக்கு நன்றிக்கடன் செலுத்தல், மற்றையது உற்றார், உறவினர், சுற்றத்துடன் இணைந்து சடங்கு நிகழ்வுகளில் ஈடுபடுவதன் மூலம் தங்களின் ஓய்வு காலத்தை மகிழ்ச்சியாகக் கழிக்க முயற்சித்தல். பக்தி சார்ந்த நோக்கத்தைச் சடங்குகள் வெளிப்படையாகப் பேசினாலும் சடங்கு காலத்தில் சடங்குகளில் ஈடுபடும் சமூகம் பெறும் மகிழ்வுணர்வு மேலானதாக

மதிக்கப்பட்டது. ஒரு கோயில் சடங்கு நடைபெறும் போது அக் கோயிலைச் சூழவுள்ள சமூகமே தமது ஏனைய வாழ்வியற் செயற் பாடுகள் பலவற்றையும் இடைநிறுத்திச் சடங்குச் செயற்பாடுகளில் தங்களை முழுமையாக இணைத்து மகிழ்வுற்றிருப்பதை நோக்காகக் கொண்டிருப்பர். சடங்கு தொடங்கி முடிவடையும் வரை கோயில் சூழலில் சமைத்து, உண்டு, சடங்கு பார்த்து, சடங்கில் ஈடுபட்டு, அவ்விடத்திலேயே உறங்கிக் காலத்தை சடங்கு முடியும் வரை செலவிடுவர். சமூக உறவுகளைப் பேணுதல், சடங்கு நிகழ்வுகளைப் பார்த்தல், சடங்கு நிகழ்வுகளில் ஈடுபடுதல் எனப் பல சமூகச் செயற் பாடுகள் இக்காலத்தில் இடம்பெறும். இவ்வாறு முழுச் சமூகமே இணைந்து சமூக உறவைப் பேணவும், சமூக உறவுநிலையூடாக மகிழ்வுற்றிருப்பதற்குமான வாய்ப்பைச் சடங்குகள் ஏற்படுத்திக் கொடுக்கின்றன. பக்தி சார்ந்த ஒரு நோக்கத்திற்காக சடங்குகள் நிகழ்த்தப்பட்டாலும் மகிழ்வுற்றிருத்தல் பிரதானம் பெறுதல் இங்கு உறுதியாகிறது.

மகிழ்வளிப்புக்கான சூழலை ஏற்படுத்துவதில் சடங்குக் கோயிலின் சூழலும் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது.[28] கோயிலின் அமைவிடம் மக்கள் குடியிருப்புக்களில் இருந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்ட இடமாக அமைந் திருப்பதால் கோயில் சடங்கு தொடங்கினால் குறித்த கோயிலுக்கு உரிய சமூகமே உண்பதற்கான உணவு, உடுபுடைவை, படுக்கை, ஏனைய பொருட்களுடன் கோயில் சூழலுக்கு வந்து சடங்கு முடியும் வரை அவ்விடத்திலேயே தங்கியிருந்து சமூக உறவுகளைப் பேணி சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டு மகிழ்வர் *(படம். 119)*.

சடங்குகள் மகிழ்வளிப்புத் தன்மையைக் கொண்டவை என்பதை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் சிவத்தம்பி அவர்கள் வீரயுகக் கால சடங்குகளையும் மகிழ்வளிப்புக்காக நிகழ்த்தப்பட்ட கலைச் செயற் பாடுகளையும் தொடர்புபடுத்தி நோக்கி கருத்துத் தெரிவிக்கும் போது 'சடங்குக்கும் வெறும் மகிழ்வளிப்புக்கும் இடையே காத்திரமான வேறுபாடு இருக்கவில்லை'[29] எனக் குறிப்பிட்டார். வெறும் மகிழ் வளிப்பு என இங்கு சுட்டுவது கலையூடாகப் பெறும் மகிழ்வளிப்பை யேயாகும். இதுபோன்று சிங்கள சமூகத்தில் நிலவும் சடங்குகளைப் பற்றிச் சரச்சந்திரா அவர்கள் குறிப்பிடும் போது 'உண்மையான நாட்டார் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் நாடகரீதியான இலட்சியங்கள்

மட்டுமே காணப்படும். அங்கு சடங்குத் தன்மையைவிட பொழுது போக்கு அம்சமே விஞ்சி நிற்கிறது'[30] என்கிறார். இவ்விரு விளக்கங் களும் சடங்குகள் கலைகளைப் போன்று மகிழ்வளிப்பைத் தனது அடிப்படையான பண்பாகக் கொண்டமைந்துள்ளது என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் சடங்கு நிகழ்வைப் பார்ப்பவர்களுக்கு அல்லது சடங்கு நிகழ்வில் ஈடுபடுபவர்களுக்கு கதாசிஸ் ஆகிய தூய்மையாக்கல் அனுபவம், மகிழ்வளிப்பு ஆகிய இரு அழகியல் அனுபவங்களையும் வழங்குகின்றன. இவ்வழகியல் அனுபவங்கள் நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர் ஆகியோர் சடங்கு நிகழ்த்துகையுடன் ஐக்கியப்பட்டு பெறும் உணர்வுபூர்வமான அனுபவங்களாக விளங்குகின்றன.

சடங்கின் மூலம் கிடைக்கும் இவ்வழகியல் அனுபவநிலை பெர்டோல்ட் பிரெஃக்ட் போன்ற நவீன நாடகவியலாளர்களின் அழகியல் கொள்கையில் இருந்து மாறுபட்டது. பிரெஃக்ட் குறிப் பிடும் போது, '...பார்வையாளனின் உணர்ச்சியை விடவும் ஆராயும் அறிவையே அது நோக்கி அமைகின்றது.'[31] 'இந்நாடகக் கோட் பாடானது அரிஸ்ரோட்டிலின் நாடகக் கலைஞர்கள் செய்ததைப் போல் நாடகத்தோடு பார்வையாளர் தன்னை இனங்காணுதலைப் பயன்படுத்திக்கொள்ளவில்லை. ...உண்மையில் முற்றிலுமாக சில நடைமுறை மனப்பாங்கைப் பார்வையாளர்களுக்குக் கற்றுத் தருதலை நோக்காகக் கொண்டிருக்கிறது.'[32] எனக் குறிப்பிடுவார். கலைப் படைப்பின் நோக்கம் பார்வையாளர் கலைப்படைப்புடன் ஐக்கியப் பட்டுப் பெறும் மகிழ்வளிப்பு அல்ல எனக் கூறும் பிரெக்ட் கலைப் படைப்பைப் பார்க்கும் போது பெறப்படும் அறிகையே அடிப்படை யானது என அபிப்பிராயப்படுகிறார். படைப்பிலிருந்து அன்னியப் பட்டிருக்கும் போதே இது சாத்தியமாகும் என்கின்றார். சடங்குச் செயற்பாட்டுடன் தங்களை இணைத்துப் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவத்தையே சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் உயர்வாகக் கருது கின்றனர். இதனாலேயே சடங்குகள் மகிழ்வளிப்பு, கதாசிஸ் ஆகிய அனுபவங்களைப் பார்ப்போர்க்கு வழங்குகின்றன.

சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டு அழகியல் அனுபவங் களைப் பெற்று சடங்கு முடிவடைந்து போகும் போது மீளுயிர்ப்புப்

பெற்றவர்கள் போன்று செல்கின்றனர். சடங்குச் செயற்பாட்டில் இணையும் போது இருந்த மன அழுத்தங்கள், துன்ப உணர்வுகள், கவலைகள் ஆகியவற்றிலிருந்து விடுபட்ட நிலையாக இது விளங்குகிறது. இதனைக் 'கடப்பு நிலை' என்று குறிப்பிடலாம். மனதில் இருக்கும் பல்வேறு சுமைகளையும் போக்கி மனதுக்கு ஆறுதலையும் தென்பையும் இந்நிலை கொடுக்கின்றது. சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் இக்கடப்பு நிலையையே 'மனதில் உள்ள பாரங்கள் அனைத்தையும் இறக்கி அம்மனிடம் ஒப்புக்கொடுத்துவிட்டு மனநிறைவுடன் செல்கின்றோம்'[33] எனக் குறிப்பிடுவர். இக்கடப்பு நிலையைப் பெறுவதற்காக நடந்து முடிந்த சடங்கு பற்றிய அனுபவங்களை மீட்டுக்கொண்டு மீண்டும் அடுத்த வருடச் சடங்குவரை காத்திருக்கின்றனர். இதனை ஒரு உளத்தூய்மையாக்கல் செயற்பாடு என்றே கருதவேண்டியுள்ளது.

5. சடங்கு மூலம் கிடைக்கும் அழகியல் அனுபவம் கலை அனுபவத்திலிருந்து வேறுபடும் விதம்

கலைப்படைப்புக்களை நிகழ்கலைகள், நிகழ்த்துகை சாராக் கலைகள் என இரண்டாகப் பாகுபடுத்தி நோக்கலாம். கலைப்படைப்பின் நோக்கம் அழகியல் அனுபவத்தை சுவைஞனுக்கு வழங்குவதாகும். அழகியல் அனுபவத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக கலைப்படைப்பை உருவாக்கி கலைஞன் சுவைஞனுக்கு வழங்க, சுவைஞன் கலைப் படைப்பை இரசித்து அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறுகின்றான். கலையாக்கச் செயற்பாட்டில் கலைஞன், சுவைஞன் ஆகிய இருவரும் வெவ்வேறு தளங்களில் செயற்படுபவர்கள். அவர்களிடையே தொடர்புகள் பேணப்படுவதில்லை.

இவ்விடைவெளி நிகழ்துகை சாராக் கலைகளில் கூடுதலாகப் பேணப்படுகிறது. இதற்கு நிகழ்த்துகை சாராக் கலைகளின் இயல்பே காரணமாகும். நிகழ்த்துகை சாராக் கலைகள் கலைக்கூடத்தில் வைத்துப் படைக்கப்பட்டு சுவைஞனின் இரசனைக்குரிய தரத்தைப் பெற்றதன் பின்னர் சுவைஞனின் இரசனைக்காக வழங்கப்படுகிறது. சுவைஞர்களின் இரசனைக்கு உரியதாகவன்றித் தமது சுய அனுபவத் திற்காக கலையைப் படைக்கும் கலைஞர்களும் உண்டு. இவ்வாறான

காரணங்களால் நிகழ்த்துகை சாராக் கலைகளில் கலைஞன், சுவைஞன் என்போருக்கிடையேயான இடைவெளி பேணப்படுகிறது.

நிகழ்த்துகை சாராக் கலை போலன்றி நிகழ்கலைகள் கலைஞன், சுவைஞன் ஆகிய இருவரினதும் இணைவிலேயே கலையாக்கம் பெறுகின்றன. நிகழ்கலையில் கலைஞன், சுவைஞன் ஆகிய இரு பிரிவினருக்கும் இடையேயான உறவைப் பேணக்கூடிய வாய்ப்புக்கள் இருந்தும் கலைஞர்கள் சுவைஞருக்கும் தமக்கும் இடையேயான இடைவெளியைப் பேணுவதில் ஆர்வமாக இருப்பர். படைப்பாக்க நுணுக்கங்களை சுவைஞருக்கு புரியாப்புதிராக வைத்திருத்தல் சுவைஞனின் இரசனை ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதற்கான காரணங்களில் ஒன்றாகக் கருதுகின்றனர். இடைவெளியைப் பேணாவிடின் அது நிகழ்த்துகையின் கலைத்துவத்தைப் பாதித்துவிடும் என்னும் நம்பிக்கை கலைஞர்களிடமுள்ளது. இவ்வடிப்படையிலேயே எட்மன் பேர்க் என்ற பிரித்தானிய மெய்யியலாளர் கலைப்பொருளுக்கும் எமக்கும் இடையிலான இடைவெளி காரணமாகவே கலையனுபவத்தை எம்மால் முழுமையாகப் பெறமுடிகின்றது என்பார்.[34] கீழைத்தேய அரங்கச் செயற்பாட்டில் இவ்விடைவெளி ஓரளவு குறைவாகப் பேணப்படுகின்றது. இப்பின்புலத்தில் நின்றுகொண்டு கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் மூலம் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவத்தின் இயல்பு பற்றி நோக்குவோம்.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் சமூகக் கூட்டொருமையில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. சடங்கு நிகழ்த்துகை இடம்பெற வேண்டுமாயின் குறித்த சமூகத்தவர்களின் இணைவு அடிப்படையானதாகும். குறித்த சமூக உறுப்பினர்களில் ஒரு பகுதியினர் நிகழ்த்துபவர்களாகவும் இன்னொரு பிரிவினர் நிகழ்த்துகையை இரசிப்பவர்களாகவும் செயற்படுவர். இதனால் கலை நிகழ்த்துகை போன்று நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர் என்னும் வரையறையை இலக்கணம் வகுத்தாற்போல் சடங்கில் மேற்கொள்ள முடியாது. இருந்தும் தெய்வாதிகளையும் பூசாரியையும் கலைஞனின் பணியைப் புரிபவர்களாகவும், குறித்த சடங்குடன் தொடர்புடைய ஏனைய அனைவரையும் சுவைஞனின் பணியைப் புரிபவர்களாகவும் கொள்ளலாம்.

கலை நிகழ்த்துகையில் கலைஞன், சுவைஞன் ஆகிய இரு பிரிவினரும் வேறுபட்ட சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்களாகவும் முன்பழக்க

மற்ற அன்னியமானவர்களாகவும் விளங்குவர். இருவரும் நிகழ்த்து கையிலேயே இணைவர். இதனால் கலை நிகழ்த்துகையில் இரு பிரிவினருக்கும் இடையேயான ஊடாடத்திற்கான வாய்ப்புக்கள் குறைவாக இருக்கும். ஆனால் சடங்கில் ஒரே சமூகத்தைச் சேர்ந்த வர்களே நிகழ்த்துபவர்களாகவும் சுவைப்பவர்களாகவும் விளங்கு வதால் இயல்பு வாழ்க்கையில் அவர்களுக்கிடையே உள்ள பிணைப்பு சடங்கு நிகழ்த்துகையிலும் தொடரும்.

கலை நிகழ்த்துயில் பிரதானம் பெறும் நிகழ்த்துகைக்கு முன்னரான பயிற்சிக்கு சடங்கு நிகழ்த்துகையில் முக்கியத்துவமளிக்காமை நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போருக்கு இடையேயான பிணைப்புக்கு இன்னொரு காரணமாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது. நிகழ்த்துகைக்கான பயிற்சிக்காக நிகழ்த்துவோர் ஒன்றிணையும் போது நாளடைவில் தம்மைத் தனியொரு குழுவாக அடையாளப்படுத்துகின்றனர். இது அவர்கள் தங்கள் தனித்துவத்தைப் பேணுவதற்கான வாய்ப்புக்களை உருவாக்குகின்றது. இந்நிலைக்கு மாறாக சடங்கில் நிகழ்த்துகைக்குரிய நேரத்தில் மாத்திரம் நிகழ்த்துகைக்கெனத் தீர்மானிக்கப்பட்டவர்கள் நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ள ஏனையவர்கள் பார்வையாளர்களாகச் செயற்படுவர். நிகழ்த்துகை இடம்பெறாத சந்தர்ப்பங்களில் இரு தரப்பினரும் ஒன்றாகச் சடங்கு நடைபெறும் சூழலில் காலத்தைக் கழிப்பர். இதனால் சடங்கில் நிகழ்த்துகை மேற்கொள்ளும் போது மாத்திரம் நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர் என்ற பிரிப்பு பிரயோகிக்கப் பட்டாலும், கலை நிகழ்த்துகையில் இப்பிரிப்பிற்கு இருக்கும் அழுத்தம் சடங்கு நிகழ்த்துகையில் பேணப்படுவதில்லை. அது ஒரு கூட்டுச் செயற்பாடாகவே கருதப்படுகிறது.

கலை நிகழ்த்துகையை இரசிக்கும் சுவைஞர் போன்று சடங்கு நிகழ்த்துகையைப் இரசிக்கும் சுவைஞர் செயல்முனைப்பற்றவனாக இருந்து நிகழ்த்துகையைப் பார்த்து இரசிப்பதில்லை. நிகழ்த்துகை இடம்பெற்றுக்கொண்டிருக்கும் போது நிகழ்த்துகை சிறப்பாக இடம் பெறுவதற்குத் தேவையான பங்களிப்புக்களை வழங்கிக்கொண்டு, நிகழ்த்துகை சிறப்பான முறையில் இடம்பெற வேண்டும் என்னும் நோக்குடன் இரசிப்பவனாக விளங்குவான். இவ்விடத்தில் கலை நிகழ்த்துகையைப் பார்த்து இரசிக்கும் சுவைஞனின் மனநிலையும் சடங்கு நிகழ்த்துகையைப் பார்த்து இரசிக்கும் சுவைஞனின் மன

நிலையும் வேறுபடுகின்றது. சடங்கு நிகழ்த்துகையை இரசிப்போர் தங்களை குறித்த சமூகத்தின் உறுப்பினர்களாக அடையாளப்படுத்தி நிகழ்த்துகை தம்முடையதும் தமது சமூகத்தினுடையதும் நலனுக்காக நிகழ்த்தப்படுகிறது என்னும் நோக்குடையவர்களாக விளங்குவர். இதனால் நிகழ்த்துகையில் தம்மை முழுமையாக ஈடுபடுத்துவர். கலை நிகழ்த்துகையில் நிகழ்த்துகையைப் பார்த்து இரசித்து கலைப் படைப்பு தரும் அனுபவத்தைப் பெற்றுத் திருப்தியடைவதுடன் சுவைஞனின் பணி முடிவடைகின்றது.

இந்நிலையில் சடங்கு நிகழ்த்துகை என்பது குறித்த சமூகத்தைச் சேர்ந்த உறுப்பினர்கள் ஒன்றிணைந்து மேற்கொள்ளும் செயற்பாடாகவே விளங்குகின்றது. இங்கு கலைஞனின் ஸ்தானத்தில் ஒரு பிரிவினரும் சுவைஞனின் ஸ்தானத்தில் ஒரு பிரிவினரும் செயற்பட்டபோதும் நிகழ்த்துகை இரு பிரிவினரதும் ஒன்றிணைந்த செயற்பாடாகவே விளங்குகிறது. இங்கு நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர் ஆகிய இரு பிரிவினரும் அவர்களுடைய ஸ்தானத்தில் இருந்துகொண்டு நிகழ்த்துகையின் மூலம் கிடைக்கும் அழகியல் அனுபவத்தைப் பெறுகின்றனர். நிகழ்த்துவோர், பார்ப்போர் என்னும் பாகுபாட்டுக்கு சடங்கு நிகழ்த்துகையாளர் முக்கியத்துவம் வழங்காமையால் கலை நிகழ்த்துகையாளர் போன்று சடங்கு நிகழ்த்துகையாளர் பார்ப்போரைக் கவரக்கூடியதாக நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ள வேண்டும் எனக் கருதுவதில்லை.

பிற்குறிப்புக்கள்

1. Gnoli,Raniero., The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta, p.54.
2. கிருஷ்ணராஜா,சோ., அழகியல், பக்.46-47.
3. மேலது, ப.52.
4. சிதம்பரநாதன், க., சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு, ப.66.
5. சடங்கில் இடம்பெறும் கலைச் சொற்களும் அவற்றுக்கான விளக்கமும் அடங்கிய பட்டியல் ஒன்று பின்னிணைப்பில் வழங்கப்படுகிறது.
6. மு.கூ.ப, பக்.102 - 103.
7. கணபதிப்பிள்ளை,சி(பதி)., மகாமாரித் தேவி திவ்விய கரணி, ப.160.
8. மு.கூ.ப, ப.142.
9. கந்தையா,வீ.சி., மட்டக்களப்புத் தமிழகம், பக்.2 -5.

10. இக்கோயில் சூழல்களில் மக்கள் ஒன்றிணைந்து பெறும் அனுபவத்தைக் களஆய்வுச் செயற்பாட்டின் போது ஆய்வாளரால் நேரடியாக அவதானிக்க முடிந்தது.

11. ஜீவநாதன்,வ., 'செட்டிபாளையம் கண்ணகை அம்மன் சடங்கும், கலாசார விழுமியங்களும்' மட்/செட்டிபாளையம் கண்ணகை அம்மன் ஆலய வரலாறு, ப.41.

12. தகவல்: மரகதம்,தி., தொழில் இல்லை, வயது 35, காந்திபுரம், வெல்லாவெளி, 20.05.2005.

13. சிவத்தம்பி,கா., 'விடைகோரும் வினாக்கள் - மட்டக்களப்பினைப் புரிந்து கொள்ளும் முயற்சியின் பொழுது ஏற்படும் சிந்தனைகள் சில பற்றிய ஓர் அறிமுகக் குறிப்பு' கொம்பு, ப.52.

14. "Cathrsis", The Dictionary of the History of Ideas, p.265.

15. 15. Aristotle., The Politics, p. 355 -356.

Annexed English text

we maintain further that music should be studied, not for the sake of one, but of many benefits, that is to say, with a view to (1) education, (2) purgation; music may also serve (3) for for enjoyment, for relaxation, and for recreation after exertion. It is clear, therefore, that all the modes must be employed by us, but not all of them in the same manner. In education the most ethical modes are to be preferred, but in listening to the performances of others we may admit the modes of action and passion also. For feelings such as pity and fear, or, again, enthusiasm, exist very strongly in some souls, and have more or less influence over all. Some persons fall into a religious frenzy, whom we see as a result of the sacred melodies -- when they have used the melodies that excite the soul to mystic frenzy -- restored as though they had found healing and purgation. Those who are influenced by pity or fear, and every emotional nature, must have a like experience, and others in so far as each is susceptible to such emotions, and all are in a manner purged and their souls lightened and delighted. The purgative melodies likewise give an innocent pleasure to mankind

16. 16. Aristotle., The Poetics, p. 15.

Annexed English text

Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament (rhythm, harmony and song), the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions

17. Kitano, Masahiro., Aristotle's Theory of Comedy, www.taknia.com.

18. சிவத்தம்பி,கா, மௌனகுரு,சி, திலகநாதன்,க.இ அரங்கு ஓர் அறிமுகம், ப. 23.

19. "Cathrsis" The Dictionary of the History of Ideas, p. 266.
20. Ibid, p.265.
21. Ibid, p.265.
22. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப. 38.
23. பி.கூ.ப, பக்.253 - 255.
24. தகவல்: புவிநாயகன்(பேரகன்),மா., களுவன்கேணி குமாரர் கோயில் பூசாரி, வயது 35, முறக்கொட்டாஞ்சேனை, 21.06.2005.
25. Barata., The Natyasastram, p.121.
26. Aristotle., The Politics, p : 355.
27. மு.கூ.ப, பக்.231 - 232.
28. மு.கூ.ப, பக்.232 - 233.
29. சிவத்தம்பி,கா., பண்டைய தமிழர் சமூகத்தில் நாடகம், ப. 200.
30. Sarachchandra,E,R., The Folk Drama of Ceylon, p. 25.
31. பிரெக்ட், பெர்டோல்., நாடகக் கலை, ப. 38.
32. மேலது, பக். 132 - 132.
33. தகவல்: மாமாங்கம்,செ., விவசாயம், வயது 42, கதிரவெளி, வாகரை, 22.10.2006.
34. கிருஷ்ணராஜா,சோ., மே.கு.நூ, ப. 38.

THE PUBLIC LIBRARY
17 AUG 2012
BATTICALOA.

அத்தியாயம் ஆறு

இலங்கைத் தமிழரின் ஆரம்பகாலக் கலைகளின் கூறுகளைத் தாங்கிய சடங்குகளின் ஒரு பகுதியாகக் கீழக்கிலங்கைச் சடங்குகள்

கிழக்கிலங்கையில் வாழும் இந்துக்களின் வழிபாட்டு முறையின் ஒரு பகுதியாகச் சடங்குகள் விளங்குகின்றன. இச்சடங்குகளை அவர்களின் சமூக வாழ்வியலின் பல்வேறு விழுமியங்களையும் தாங்கிய வடிவமாகக் கொள்ளமுடியும். 'கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு களில் கலை, அழகியல் கூறுகள்' என்னும் இவ்வாய்வு கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் காணப்படும் கலை, அழகியல் கூறுகளை இனங்காணும் ஒரு முயற்சியாக அமைந்துள்ளது.

கிழக்கிலங்கையின் ஆரம்பகாலக் கலைகளின் மூலங்களை அங்கு நிலவும் சடங்கு வழிபாட்டிலிருந்து இனங்காண இவ்வாய்வில் முயற்சிக்கப்பட்டுள்ளது. கிழக்கிலங்கையை மையமாகக் கொண்டு மேற்கொள்ளப்பட்ட இந்த ஆய்வு இலங்கைத் தமிழரின் ஆரம்பகாலக் கலை தொடர்பான தேடலின் ஒரு பகுதியாக அமைகிறது.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் தொடர்பாகச் சி.மௌனகுரு, க.சிதம்பரநாதன் ஆகிய இருவரினதும் ஆய்வுகள் சடங்குகளின் கலைச் செயற்பாடு பற்றிய நோக்கிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த ஆய்வுகளாகும். இவர்களின் ஆய்வுகள் கலைத்துறையின் ஒரு பகுதி யான நாடகக் கலையுடன் மட்டும் தொடர்புபடுத்தி சடங்குகளை ஆய்வுக்கு உட்படுத்தியிருந்தன. ஏனைய கலைத்துறைகள் பற்றி இவ்வாய்வுகள் பேசவில்லை. இதனை விட கிழக்கிலங்கைக் கலை களின் மூலம் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவம் பற்றி இதுவரை எவ்வித ஆய்வு முயற்சிகளும் மேற்கொள்ளப்படவில்லை. இதனால்

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் பற்றிய இவ்வாய்வின் மூலம் கிழக் கிலங்கை மக்களின் ஆரம்பகாலக் கலை, அழகியல் வெளிப் படுத்துகை தொடர்பான ஒரு பதிவை வழங்குவதற்கு முயற்சிக்கப் பட்டுள்ளது.

இவ்வாய்வு ஆறு அத்தியாயங்களைக் கொண்டது. முதலாம் அத்தியாயம் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளை ஒரு கோட்பாட்டுப் பின்புலத்தினூடாகப் புரிந்துகொள்ளும் முயற்சியாக அமைந்திருந்தது. இயற்கைச் சமயத்தின் வழிபாட்டு முறையான சடங்குகள் புராதன மனிதனின் கலைச் செயற்பாடுகளுக்கு அடிப்படையாக அமைந்திருந் ததைத் தெளிவுபடுத்தியது. இரண்டாம் அத்தியாயத்தில் முதலாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கிய இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் இயல்பு களைக் கொண்டதாக கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் விளங்குவது வெளிப்படுத்தப்பட்டது. கிழக்கிலங்கையின் சகல கோயில்களிலும் இடம்பெறும் சடங்குகளையும் முழுமையாகப் புரிந்துகொள்வதற்கும் சடங்குகளின் கலை, அழகியல் கூறுகளை இனங்காண்பதற்கும் உதவியது. இயற்கைச் சமயத்தின் இயல்புகளை கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் கொண்டுவிளங்குமாயின் அவை கலைக் கூறுகளைக் கொண்டமைந்து விளங்குவது இயல்பானதே. மூன்றாம், நான்காம் அத்தியாயங்கள் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் காணப்படும் கலைக் கூறுகளை அடையாளப்படுத்தியது. கலைக் கூறுகளைக் கொண்டு விளங்கும் சடங்குகளின் மூலம் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவம் பற்றிய நோக்காக ஐந்தாம் அத்தியாயம் அமைந்திருந்தது. முதலாம், இரண்டாம், மூன்றாம், நான்காம், ஐந்தாம் அத்தியாயங்களில் கூறப் பட்ட விடயங்கள் தொடர்பான ஒரு பகுப்பாய்வாக இவ் ஆறாம் அத்தியாயம் அமைந்திருந்தது. இது கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் இலங்கைத் தமிழரின் ஆரம்பகாலக் கலையின் கூறுகளைத் தாங்கிய சடங்குகளின் ஒரு பகுதியாக விளங்குகின்றன என்பதையும், இலங்கைத் தமிழரின் அழகியல் உணர்வின் ஒரு பகுதியை வெளிப் படுத்துகின்றன என்பதையும் தெளிவுபடுத்தும்.

கிழக்கிலங்கையில் சடங்கு வழிபாட்டின் மூலம் வணங்கப்படும் தெய்வங்கள் ஆகம வழிபாட்டின் மூலம் வணங்கப்படும் தெய்வங் களில் இருந்து வேறுபட்டவை. இத்தெய்வங்கள் மனிதனுக்கே உரிய கோபம், தீங்கு விளைவித்தல், பழிவாங்குதல் ஆகிய இயல்புகளைக்

கொண்டவை என நம்பப்பட்டன. இவற்றை அதிமானிடப் பண்புடையனவாகக் கருதியதுடன் மனித இயல்புகளையும் ஏற்றி வழிபட்டனர். இத்தெய்வங்களின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யும் போது மக்களுக்கு நன்மைகளை விளைவிக்கும் என்றும் தேவை களைப் பூர்த்தி செய்யாவிட்டால் துன்பத்தைத் தரும் என்றும் மக்கள் நம்பினர். மழையின்மை அல்லது அளவுக்கு மீறிய மழை, வரட்சி ஆகிய பருவகால மாற்றங்கள் மற்றும் நோய், துன்பம், வறுமை போன்றன இத்தெய்வங்களின் சீற்றத்தால் ஏற்படுகின்றன என மக்கள் நம்பினர். இயற்கையுடன் தொடர்புடையதாக வாழ்வியல் செயற் பாடுகளை ஒழுங்கமைத்து வாழ்ந்த மக்கள் தங்கள் வாழ்வியல் செயற்பாடுகளுக்குப் பங்கம் ஏற்படாதவாறு இயற்கையின் செயற் பாடுகள் அமையும் போதே மகிழ்ச்சியான வாழ்வை முன்னெடுக்க முடியும் என நம்பினர். இதனால் மாரி, காளி, கண்ணகி, நாககன்னி என கிழக்கிலங்கை மக்கள் சடங்கு வழிபாட்டின் மூலம் வணங்கிய ஒவ்வொரு தெய்வமும் இயற்கையின் ஒவ்வொரு பகுதியுடனும் தொடர்புடையனவாக இருந்தன. இத்தெய்வங்களைத் திருப்திப் படுத்துவதால் தமது வாழ்க்கையில் நன்மை விளையும் என்றும், திருப்திப்படுத்தாத போது அவற்றின் சீற்றத்திற்காளாகி பல்வேறுபட்ட வாழ்வியல் துன்பங்களை அனுபவிக்க நேரிடும் என்றும் நம்பினர்.

வாழ்வியல் செயற்பாடுகளுக்குப் பக்கபலமாக இருந்த தெய்வங் களைத் திருப்திப்படுத்துவதற்காகவே ஆண்டுக்கொருதடவை சடங்கு வழிபாடு மேற்கொள்ளப்பட்டது. இவ்வழிபாடு ஆடல், பாடல், அபிநயம் ஆகியவற்றின் மூலம் நிகழ்த்தப்பட்டது. இவ்வழிபாட்டின் மூலம் மழை வளம், தாவரங்களின் செழிப்பு, கால்நடைகளின் விருத்தி, கூடுதலான விளைச்சல், நோயற்ற வாழ்வு, விஷயந்துக்களில் இருந்து மக்களைப் பாதுகாத்தல் என இயற்கையுடன் தொடர்புடைய தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்தல் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது. கிழக்கிலங்கை மக்களால் வழிபடப்படும் தெய்வங்களின் இயல்பு, வழிபாட்டு முறை, வழிபாட்டின் நோக்கம் ஆகியவை இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் இயல்புகளை உடையனவாக விளங்குகின்றன. இதனால் கிழக்கிலங்கை மக்களால் மேற்கொள்ளப்படும் சடங்கு வழிபாடு இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் இயல்புகளைத் தாங்கிய ஒரு வழிபாடாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது. கிழக்கிலங்கை மக்களின்

வாழ்வியல் கட்டமைப்பு இயற்கையுடன் தொடர்புடையதாக விளங்குவது இயற்கைச் சமயத்தின் இயல்புகளைத் தாங்கிய சடங்கு வழிபாடு கிழக்கிலங்கையில் முக்கியத்துவம் பெறுவதற்கான காரணங்களில் அடிப்படையானது.

கலைக்குரிய கூறுகளைக் கொண்டமைந்து விளங்குதல் இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் இயல்பு. கிழக்கிலங்கையில் மேற்கொள்ளப்படும் சடங்கு வழிபாடும் இயற்கைச் சமய வழிபாட்டின் இயல்புகளைக் கொண்டமைந்து விங்கும் நிலையில் அது கலைக்கூறுகளைக் கொண்டிருப்பது சாத்தியமுடையதே. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் இயற்கைச் சமயத்தின் இயல்புகளைக் கொண்டுள்ளன என்பதை நியாயப்படுத்தும் ஆய்வாளரின் முயற்சி கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு களுக்குக் கோட்பாட்டுரீதியான ஒரு பின்புலத்தை வழங்கினாலும் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் கலை, அழகியல் கூறுகளை இனங் காணும் ஆய்வாளரின் நோக்கைக் கோட்பாட்டு ரீதியாக நியாயப் படுத்தும் முயற்சியாவே அமைகின்றது.

சடங்குகள் நிகழ்த்துகையின் மூலமே மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இந்நிகழ்த்துகையில் ஆடல், பாடல், அபிநயம் ஆகியன முக்கியத் துவம் பெறுகின்றன. சடங்கு நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்வதற்கு யந்திரங்கள், முகக்களை, இசைக்கருவிகள், ஆயுதங்கள், வட்டா, சேவரக்கால், விளக்கு போன்ற பொருட்கள் தேவையாக உள்ளன. சடங்கு நிகழ்த்துகைக்குப் பயன்படும் பொருட்களையும் சடங்கு நிகழ்த்துகைக்காக அமைக்கப்படும் வழிபாட்டிடத்தின் கட்டுமான அமைப்பையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு கட்டிடட, சிற்ப, ஓவிய, அலங்காரக் கலைகளுக்குரிய கூறுகளை இனங்காணக்கூடியதாக இருந்தது. சடங்கு நிகழ்த்துகையை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடக, நடன, இசைக் கலைகளுக்குரிய கூறுகளை இனங்காணக் கூடியதாக இருந்தது.

சடங்கு வழிபாட்டை மேற்கொள்வதற்காக மேற்குறிப்பிட்ட பொருட்களைப் பயன்படுத்தும் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்கள் அவர்களின் அழகியல் நோக்கின் காரணமாக அவற்றில் பல கலைக் கூறுகளை இணைத்து உருவாக்குகின்றனர். சடங்கில் பயன்படுத்தப் படும் பொருட்களின் அமைப்பு, உருவாக்கச் செயற்றொடர், அவற்றில்

சேர்க்கப்பட்டுள்ள அலங்காரங்கள் ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவற்றின் கலைத்துவத்தை இனங்காண முடிந்துள்ளது.

சடங்குத் தேவைக்காக வரையப்படும் யந்திரங்கள், பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிற் கொடி ஆகியன ஓவியக் கலையின் கூறுகளைக் கொண்டமைந்து விளங்கும் இருவேறுபட்ட வடிவங் களாகும். கோடுகளை வரைதலுக்காகப் பயன்படுத்தல், உருவரைவில் ஏற்படுத்தப்படும் சமச்சீர்த் தன்மை, கேத்திர கணித வடிவங்களின் பயன்பாடு, அலங்காரக் கூறுகளை இணைத்தல், கலைக் குறியீட்டு வடிவங்களைப் பயன்படுத்தல் ஆகியன இவற்றில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. ஓவியக் கலையிலும் ஓவியத்தின் கலைத்துவத்தைச் சிறப்பாக வெளிப்படுத்துவதற்கு மேற்சுட்டிய அம்சங்களில் ஓவியர்கள் கவனம் செலுத்துகின்றனர். நவீன ஓவியச் செயற்பாட்டாளர்கள் இயற்கை, மனிதவாழ்க்கை ஆகியவற்றின் மிகச் சிக்கலான அமைப்பை வெளிக்கொண்டுவருவதற்கு அரூபவரைமுறைகள் சிறப்பானவை எனக் கருதி அவற்றைப் பயன்படுத்துகின்றனர். இவை பல நூற்றாண்டு களுற்கு முன்பதாகவே தந்திரக் கலைஞர்களால் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன.[1] சமகால ஓவியப் பாணிகளில் ஒன்றான கியூபிசத்தில் இதனைச் சிறப்பாகக் காணலாம். ஓவியக் கலையில் கோட்டோவியம் தனியொரு ஓவிய வரைதல் முறையாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குக் கோயில்களில் வரையப்படும் யந்திரங்கள், பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிற் கொடி ஆகியன ஓவியக் கலையின் கூறுகளைக் கொண்டுள்ளமையைக் காணலாம்.

கிழக்கிலங்கையில் ஓவியத்தைப் பொறுத்தவரை ஓவியர்களின் செயற்பாடுகளை அண்மைக்காலங்களில் இருந்தே கண்டுகொள்ளக் கூடியதாகவுள்ளது. இவர்களில் அனேகமானவர்கள் நவீன ஓவியம் பற்றிய கருத்தியலுக்குள் நின்று ஓவியம் வரைபவர்களாக உள்ளனர். இவ்வோவியச் செயற்பாடுகளுக்கு முந்திய ஓவியப் பாரம்பரியம் பற்றிய தேடலை மேற்கொள்வதற்கு எதுவிதமான ஓவியச் சான்று களையும் பெறமுடியாமலுள்ளது. மட்டக்களப்பு மாவட்டத்திலுள்ள சித்தாண்டி சித்திரவேலாயுத சுவாமி கோயில் போன்ற கோயில்களில் வரையப்பட்டிருந்த ஓவியங்கள் பாரம்பரியமாகப் பாதுகாக்கப்பட்டு வந்த ஓவிய வரைவுகளாகக் காணப்பட்ட போதும் அவை தென்னிந்

தியக் கலைஞர்களைக் கொண்டு வரையப்பட்டவையாகவே விளங்கு கின்றன. இதனால் அவற்றைக் கிழக்கிலங்கையின் பாரம்பரிய மரபைப் பிரதிபலிக்கும் ஓவியங்கள் எனக் கூறமுடியாதுள்ளது. இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச் செயற்பாட்டுக்காக வரையப்படும் யந்திர வரைபுகள், பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் கொடி வரைபுகள் ஆகியவற்றின் மூலமே நாம் கிழக்கிலங்கையின் பாரம்பரிய ஓவியத்திற்கான மூலங்களைக் கண்டுகொள்ள வேண்டியுள்ளது.

சடங்கு வழிபாட்டில் பயன்படுத்தப்படும் இன்னொரு முக்கி யமான பொருள் முகக்களையாகும். இது சடங்கு வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வத்தின் முகத்தோற்ற அமைப்பை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது. நிகழ்கலையில் வேடமுகத்தைப் (Mask) பயன்படுத்தி பாத்திரங்கள் மேடையில் நிகழ்த்துகையை மேற்கொள்ளும் வழக்கம் உள்ளது. இதனை சிறப்பாக இலங்கையில் வாழும் சிங்கள இனத்தவரிடம் காண்கின்றோம். அவர்களின் 'கொஹொம்பா கங்காரிய,' 'சன்னி யக்கும' ஆகிய சடங்குகளிலும் கோலம் எனப்படும் பாரம்பரிய சிங்கள நாடக வடிவத்திலும் வேடமுகத்தின் பயன்பாட்டைக் காணலாம்.[2] ஆபிரிக்க, இந்தியப் பாரம்பரியங்களிலும் சடங்கு களிலும் கலை நிகழ்த்துகைகளிலும் வேடமுகத்தைப் பயன்படுத்தும் வழக்கம் உள்ளது. இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் வேடமுகத்தின் பயன்பாடு இல்லாத போதும் வேடமுகத்தினை ஒத்த முகக்களையைப் பயன்படுத்துகின்றனர். கலை நிகழ்த்துகையிலும் சடங்கு நிகழ்த்துகையிலும் கதாபாத்திரங்களின் தோற்றத்தைப் பிரதிபலிக்க வேடமுகங்களை அணிவது போன்று, கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வத்தை அடையாளப்படுத்து வதற்காக முகக்களையைப் பயன்படுத்துகின்றனர். முகக்களைகள் சடங்கு வழிபாட்டாளர் வழிபடும் ஒவ்வொரு தெய்வத்தின் இயல் பையும் வெளிப்படுத்துவதற்கு ஏற்றவிதத்தில் வேறுபட்ட வடிவங் களில் உருவாக்கப்படுகின்றன. முகக்களைகளின் முடியமைப்பு, அலங்காரங்கள் ஆகியன அழகிற்காக அமைக்கப்பட்டிருந்தாலும் ஒவ்வொரு தெய்வங்களின் இயல்புக்கேற்பவும் இவற்றில் சில மாற்றங்களை அவதானிக்க முடிந்தது. தாம் வழிபடும் ஒவ்வொரு தெய்வத்தின் இயல்பையும் முகக்களைகளில் ஏற்றியுருவாக்க விரும்பும் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர் அம்முகக்களைகளை

அழகிய தோற்றமுடையதாகவும் வழிபடும் தெய்வத்தின் இயல்பு களை வெளிப்படுத்துவனவாகவும் உருவாக்க வேண்டும் என்பதில் மிகுந்த ஆர்வமாக உள்ளனர். இவை சடங்குகளில் பயன்படுத்தப் படும் முகக்களைகளின் கலைத்துவ முக்கியத்துவத்தைக் காட்டும்.

வேடமுகங்களைப் பாத்திரங்கள் அணிந்து அபிநயிப்பதற்கேற்ற முறையில் பாரம் குறைந்த மரம் போன்ற பொருட்களினாலேயே உருவாக்கப்படுகின்றன. ஆனால் கிழக்கிலங்கையில் உருவாக்கப் படும் முகக்களைகள் வார்த்தல் கலைநுட்பத்தின் மூலமே உருவாக் கப்படுகின்றன. வார்ப்புக்கலை ஒரு தனித்துறையாகச் சிங்கள சமூகத்திலும் இந்தியாவிலும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. இக்கலை நுட்பம் கிழக்கிலங்கையில் சில இடங்களில் அரிதாகக் காணப் படுகிறது. இவர்களினாலேயே சடங்கு வழிபாட்டிற்குத் தேவையான முகக்களை, வட்டா, சேவரக்கால், விளக்கு, அம்மானைக்காய், சிலம்பு போன்ற பொருட்கள் உருவாக்கி வழங்கப்படுகின்றன. இங்கு உருவாக்கப்படும் பொருட்களில் அனேகமானவை மக்களின் வாழ்வியல் தேவைகளுக்கன்றி சடங்குத் தேவைகளுக்காகவே உருவாக்கப்படுகின்றன. இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கையில் வார்ப்புக் கலையின் வளர்ச்சிக்கும் இருப்புக்கும் சடங்குகள் ஒரு காரணமாக விளங்குகின்றன. சிங்களவர்களினாலும் இந்தியாவிலும் வார்த்தல் கலைநுட்பத்தைப் பயன்படுத்தி உருவாக்கப்படும் பொருட்களுடன் ஒப்பிடும் போது கிழக்கிலங்கையில் உருவாக்கப்படும் பொருட்கள் அலங்காரம் குறைந்தனவாவே காணப்படுகின்றன.

கிழக்கிலங்கையில் சிற்பக்கலை வளர்ச்சியடைந்ததற்கான சான்று கள் இல்லை. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் சிற்பம் தொடர்பாகக் கிடைக்கும் ஒரே சான்று பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் அரவான் களப்பலிச் சடங்கிற்காகப் பச்சைக் களிமண்ணினால் செய்யப்பட்ட அரவான் உருவமாகும். சடங்குகளில் தெய்வத்தின் உருவத்தை வைத்து வழிபடும் வழக்கம் இல்லாமை கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் சிற்பம் தொடர்பான கூறுகளைக் கண்டுகொள்ள முடியா மைக்கு ஒரு காரணமாக அமையலாம். இருந்தும் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் முகக்களை மற்றும் ஏனைய வார்த்தல் கலைநுட்பத்தைப் பயன்படுத்தி உருவாக்கப்படும் பொருட் களின் ஊடாக வார்ப்புக் கலைச் செயற்பாடொன்று தொடரப்படுவதை

இனங்காணமுடிகிறது. இவற்றின் உருவாக்கத்தில் வார்ப்புப் படிமங்களை உருவாக்கும் கலைஞர் பின்பற்றும் அத்தனை நுட்பங்களும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளின் ஊடாக அலங்கார மரபொன்று தொடரப்படுவதை அடுத்து இனங்காண முடிந்தது. சடங்கு வழிபாட்டிற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களான ஆயுதங்கள், இசைக்கருவிகள், வட்டா, சேவரக்கால், விளக்கு போன்ற பொருட்கள், யந்திரம், முகக்களை, பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் கொடி ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும் அலங்காரங்கள், சடங்கு நிகழ்த்துகை செய்யும் இடத்திற்கு மேற்கொள்ளப்படும் அலங்காரங்கள் ஆகியவற்றின் மூலம் இதனை இனங்கண்டுகொள்ள முடிந்தது. சடங்கு வழிபாட்டுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களில் வரையப்பட்டிருக்கும் பல்வேறு வடிவிலான கோடுகள், முக்கோணம், நாற்கோணம், அறுகோணம், எண்கோணம், வட்டம், ஓம் எழுத்தமைப்பு, பூ அலங்காரம், அரச இலை அலங்காரம், கொடி அலங்காரம் போன்ற பலவும் சடங்குச் செயற்பாட்டாளர்களால் பயன்படுத்தப்படும் அலங்காரக் கூறுகளாக இனங்காணத்தக்கவை. சடங்கு நடைபெறும் இடத்தை இயற்கையில் கிடைக்கும் குருத்தோலை, கமுகம் பாளை, தென்னம் பாளை, வேப்பம் பத்திரம், தாமரைப் பூ போன்ற பொருட்களைப் பயன்படுத்தி அலங்கரிக்கின்றனர். இவை அலங்காரக் கலையின் வளர்ச்சிக்குச் சடங்குகள் முக்கிய பங்காற்றியுள்ளன என்பதைக் காட்டுகிறது. இவ்வலங்கார வடிவமைப்புத் திறனின் ஊடாக ஒரு கைப்பணி (craft) மரபொன்று கிழக்கிலங்கையில் தொடரப்படுவதை உணரமுடிகிறது.

சடங்குடன் தொடர்புடையதாக ஒரு கட்டிடக்கலைப் பாரம்பரியத்தின் மூலத்தை சடங்கு வழிபாட்டிற்காக அமைக்கப்படும் பந்தல் அமைப்பில் இருந்து இனங்காண முடிகிறது. தற்காலிகமாக இயற்கைச் சூழலில் கிடைக்கக்கூடிய இலை குழை, மரங்களைக் கொண்டு அமைக்கப்படுவதாகவே இப்பந்தல் அமைப்பு காணப்படுகிறது. பந்தல்களின் அமைப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு சதுரப் பந்தல், சாய்வுப் பந்தல், முக்கோணப் பந்தல், வட்டப் பந்தல் என வேறுபடுத்தலாம். ஆகம வழிபாட்டிற்குரிய இந்துக் கோயில்

கட்டிடக் கலை அமைப்பிலிருந்து இவை முற்றிலும் வேறு பட்டவை.

கிழக்கிலங்கையில் இந்துக் கோயில் கட்டிடக்கலைச் செயற் பாட்டில் தென்னிந்திய கட்டிடக்கலையின் இயல்புகளைத் தாங்கிய கட்டிடக்கலை மாதிரிகளே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. கிறிஸ்தவ தேவாலயக் கட்டிடக்கலையில் ஐரோப்பிய மரபின் மேலாண்மையே உள்ளது. இதனை விட போத்துக்கீசர், ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக்காலத்தில் அவர்களின் பாணியைப் பிரதிபலிக்கும் கட்டிடங்களும் உருவாக்கப் பட்டன. இவற்றைச் சுதேசிய கட்டிடக் கலையின் அடையாளங் களாகக் கொள்ளமுடியாது. எமது சுதேசிய கட்டிடக்கலையின் மூலங்களை ஆரம்பகால வாழ்மனை அமைப்பிலிருந்தும் சடங்கிற்காக உருவாக்கப்படும் பந்தல் அமைப்பிலிருந்துமே இனங்காணலாம். கிழக்கிலங்கை மக்களின் ஆரம்பகால வாழ்மனைகள் அழியக்கூடிய மரம், தென்னோலை (கிடுகு மட்டை), வைக்கோல், களிமண் ஆகியன கொண்டு அமைக்கப்பட்டன. இவ்வாழ்விடங்களைக் 'குடில்' என்று அழைப்பர். இவற்றில் களிமண் சுவரினால் அமைக்கப்படுபவை 'களிமண் குடில்' என அழைக்கப்படும். விவசாயம் செய்யும் இடங்களில் அமைக்கப்படும் தங்குமிடங்களை 'வாடி', 'பரண்' என்று அழைப்பர். இவற்றைவிட சுண்ணாம்புக் கல், நீறு ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தி சில வாழ்மனைகள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. இவற்றின் தூண்கள் மரத்தால் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இத்தூண்களில் பல அலங்கார வேலைகள் சேர்க்கப்பட்டிருந்தன. மக்களின் பொருளாதார விருத்தி, புதிய தொழில்நுட்பத்திறனின் விருத்தி, கட்டிட மூலப் பொருட்களைப் பெறுவதிலுள்ள இலகுநிலை காரணமாக பாரம்பரிய கட்டிட அமைப்பைக் கைவிட்டுப் புதிய பாணியிலான கட்டிடங்களை உருவாக்குகின்றனர். இருந்தும் விவசாயம் செய்யும் இடங்களில் அமைக்கப்படும் பந்தல் அமைப்பு, குடில் அமைப்பு ஆகியனவற்றைப் பொருளாதார வளர்ச்சியில் பின்தங்கிய மக்களிடம் இன்றுவரை காணலாம். இந்நிலையில் எமது சுதேசிய கட்டிடக்கலையின் மூலங்களாகப் பாரம்பரிய வாழ்மனை அமைப்பையும் சடங்கிற்காக அமைக்கப்படும் பந்தல் அமைப்பையும் கவனத்தற்கொள்வோமாயின் சடங்கிற்காக அமைக்கப்படும் பந்தல் அமைப்பு சுதேசிய கட்டிடக் கலையின் ஒரு பகுதியைப் பிரதிபலித்து நிற்கின்றதெனலாம்.

சடங்கு நிகழ்த்துகையை நிகழ்த்துகையின் தன்மையை அடிப் படையாகக் கொண்டு மூன்று வகையாகப் பகுத்து நோக்க முடிந்தது. அவை தனிநபர் ஆடல், பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல், விடய நிகழ்த்துகை ஆகியனவாகும். சடங்குத் தேவைக்காகப் பயன்படுத்தப் பட்ட பொருட்களில் இருந்து கட்டிட, சிற்ப, ஓவிய, அலங்காரக் கலைக் கூறுகளை இனங்காணக்கூடியதாக இருந்தது போல, சடங்கு ஆடலின் மூலம் நாடகம், நடனம், இசை ஆகிய நிகழ்கலை வடிவங் களுக்குரிய கூறுகளை இனங்காண முடிகிறது.

ஒரு விடயத்தை அபிநயத்தின் மூலம் பார்வையாளருக்கு வழங் குதல் நாடகக் கலையில் அடிப்படையான பண்பு. மூன்றாவது வகைப் பாட்டில் விளக்கிய நிகழ்த்துகையில் ஒரு விடயத்தை அபிநயித்தல் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. அத்துடன் நிகழ்த்துகைக்கான அரங்கக் கட்டுமானத்தின் உருவாக்கம், பாத்திர உருவாக்கம், பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் அலங்காரம், கதாபாத்திரங்கள் வரையறுக்கப்பட்டிருத்தல் ஆகிய அம்சங்களுக்கு முக்கியத்துவம் வழங்கப்படுகிறது. இவை நாடகக் கலையின் படைப்பாக்கத்திலும் முக்கியம் பெறும் விடயங்களாகும். இது விடய நிகழ்த்துகை நாடகக் கலையின் அடிப்படையான கூறுகளைக் கொண்டமைந்து விளங்கும் நிலையை உறுதிசெய்கிறது.

வதனமார் சடங்கு, வேடர்களின் வாழ்க்கையுடன் தொடர்புடைய சம்பவங்களை நிகழ்த்தும் குமார தெய்வச் சடங்கு ஆகியன கிழக் கிலங்கைச் சமூகத்தில் நிலைகொண்ட விடயங்களை நிகழ்த்துவதாக விளங்குகின்றன. பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் சடங்கில் நிகழ்த் தப்படும் விடயம் தென்னாசியப் பாரம்பரியத்தில் நிலவும் ஐதிகங் களில் ஒன்றாக விளங்குகிறது. வதனமார் சடங்கு, குமாரதெய்வச் சடங்கு ஆகிய இரண்டையும் விட வளர்ச்சியடைந்த ஒரு தன்மையை பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கில் காணலாம். இக்கோயில் சடங்கு 18 நாட்கள் நடத்தப்படுகின்றது. சடங்கின் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை மகாபாரதக் கதையின் பகுதிகளை நிகழ்த்திக்காட்டல் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இச்சடங்கில் பஞ்ச பாண்டவர்கள், திரௌபதி, கிருஷ்ணர் ஆகிய பாத்திரங்களுக்கான அலங்காரம் அளிக்கை செய்யப்படும் பாரம்பரிய கூத்து வடிவங்களில் ஒன்றான வடமோடிக் கூத்துக்களில் இப்பாத்திரங்களுக்கு மேற்

கொள்ளப்படும் அலங்காரத்தை ஒத்ததாக அமைந்திருந்தது. இதிகாசக் கதைகளே அனேகமான பாரம்பரிய கூத்துவடிவங்களின் கதைப் பொருளாக உள்ளநிலையில் திரௌபதியம்மன் சடங்கில் மகாபாரதக் கதையின் பகுதிகளான வனவாசம் செல்லுதல், அருச்சுனன் தவநிலை, அரவான் களப்பலி போன்ற பகுதிகள் அபிநயித்துக் காட்டப்படு கின்றன. கூத்துக்களில் ஆட்டக்கலைஞர் பாடி அபிநயிப்பது போன்று திரௌபதியம்மன் சடங்கிலும் பாத்திரங்கள் பாடி அபிநயிக்கும் நிலையைக் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இந்நிலையில் திரௌபதி யம்மன் கோயில் சடங்கில் பாரம்பரிய கூத்துக்களில் கையாள்வது போன்று மகாபாரதம் கதைப் பொருளாகக் கையாளப்பட்டுள்ள தையும் கூத்தருக்கான அலங்காரம் போன்றே சடங்கு நிகழ்த்துகை யாளர்களுக்கான அலங்காரம் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளதையும் நிகழ்த்துவோர் பாடி அபிநயிப்பதையும் காணமுடிகிறது.

பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களும் ஆடல், பாடல், அபிநயம் ஆகியவற்றின் மூலம் புராண, இதிகாச, வரலாற்று, நாட்டார் கதைகளை நிகழ்த்திய போதும் சடங்கு நிகழ்த்துகையையும் பாரம்பரிய அரங்க நிகழ்த்துகையையும் ஒரே தளத்தில் வைத்து நோக்க முடியாதிருந்தது. நிகழ்த்தும் முறை, பார்ப்போர் நிகழ்த்துவோர் இணைவு, நிகழ்த்து கையில் ஈடுபடுவோர் பெறும் அழகியல் அனுபவம், நிகழ்த்துகையின் நோக்கம் ஆகியவற்றினடிப்படையில் இரண்டும் வேறுபடு கின்றன.

தனிநபர் ஆடல், பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல் ஆகிய இரண்டிலும் விடயத்தை நிகழ்த்திக் காட்டல் முக்கியத்துவம் பெறுவ தில்லை. இங்கு ஆடலுக்கே முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது. தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுவோர் தாம் தாங்கியாடும் தெய்வத்தின் (பாத்திரத்தின்) இயல்பு வெளிப்படும் படியான ஆடலைப் புரிவர். இவ்வாடல் ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஒவ்வொரு விதமாகக் காணப்படும். இவ்வாடலில் முகபாவம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. முகபாவம், ஆடல், அலங்காரம் ஆகியன பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்துவதில் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. இவ்விரு ஆடல் நிகழ்வுகளின் போதும் பக்கவாத்தியங்களாக உடுக்கு, பறை, அம்மானைக்காய், சிலம்பு போன்ற இசைக்கருவிகள் இசைப்பதுடன் ஆடலுக்கு ஒத்திசைபுயைதாகப் பக்கப்பாட்டும் பாடப்படுகின்றது.

பாடல் மூலம் தெய்வாதி உருத்தாங்கியாடும் தெய்வத்தின் இயல்புகள், சிறப்புக்கள் விபரிக்கப்படுகின்றன. இவ்வாறானதொரு ஒழுங்க மைப்பிலேயே நடன நிகழ்த்துகையும் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. நடனக் கலைஞர் புரியும் நடனத்திற்கு ஒத்திசைபுடையதாகப் பாடலும் பின்னணி இசையும் ஒலிக்கும். இந்நிலையில் இவ்விரு ஆடல் வடிவங்களும் நடனக்கலையின் இயல்பை ஒத்தனவாக விளங்கு கின்றன எனலாம். இருந்தும் தனிநபர் ஆடல் ஒழுங்கமைக்கப்படாத ஆடலாக விளங்க, பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல் ஒழுங்க மைக்கப்பட்ட ஆடலாக விளங்குகின்றது. இதுவே இரண்டுக்கும் இடையேயான வேறுபாடாகும்.

பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, கரகாட்டம், கும்மி, கோலாட்டம் ஆகியன கிழக்கிலங்கை மக்களினால் அளிக்கை செய்யப்பட்டு வந்த நடனவடிவங்களாக விளங்குகின்றன. இருந்தும் இக்கலைவடிவங்களில் பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து ஆகிய வற்றை அளிக்கை செய்வது இப்போது முழுமையாக வழக்கொழிந்து விட்டது. ஏனைய நடன அளிக்கைகள் அரிதாக சில இடங்களில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இருந்தும் சடங்காடல் மக்களின் நம்பிக்கை களுடன் தொடர்புடைய ஒரு வழிபாட்டு முறையாக விளங்குவதால் இன்றுவரை நிலைத்திருக்கின்றது. இந்நிலையில் இன்று நிலைத் திருக்கும் நடனக்கலையின் இயல்புகளைத் தாங்கிய ஆடல் வடிவ மாகச் சடங்காடலையே கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

இந்திய மரபில் ஆடல் வடிவங்களை வேறுபடுத்தி அறிவதற்கு பயன்படுத்தப்படும் நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் என்னும் பாகுபாட்டை சடங்காடலுக்குப் பொருத்திப் பார்க்கலாம் போலுள்ளது. நிருத்தம் என்பது தூய ஆடல், நிருத்தியம் என்பது பாவத்துடன் இணைந்த ஆடல், நாட்டியம் என்பது கதையை அல்லது சம்பவத்தை அபிநயித்தல். சடங்காடலில் பாவத்துடன் இணைந்த ஆடல், கதை தழுவிய ஆடல் ஆகிய இருவகை ஆடலும் உள்ளன. ஆனால் பாவமற்ற தனியாடல் வடிவம் இல்லை. இதன்படி தனிநபர் ஆடல், பலர் இணைந்து நிகழ்த்தும் ஆடல் ஆகியன நிருத்தியத்தின் இயல்பை ஒத்தனவாகவும் விடய நிகழ்த்துகை நாட்டியத்தின் இயல்பை ஒத்த தாகவும் விளங்குகிறது எனலாம்.

பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் சுற்றியிருந்து பார்வையாளர் பார்க்க வட்டக்களரியில் அளிக்கை செய்யப்படும். அளிக்கையின் போது மத்தளம், சல்லரி ஆகிய வாத்தியங்கள் இசைக்க பாத்திரங்கள் மேடையில் தோன்றி பாடி அபிநயிக்கும். பிற்பாட்டுக் கலைஞர்களின் பாடல் நிகழ்த்துகையின் பின்னணியில் ஒலிக்கும். நிகழ்த்துகை குறித்ததொரு ஒழுங்கமைப்பைக் கொண்டிருக்கும். சடங்கு நிகழ்த்து கைகள் அனைத்தையும் பாரம்பரிய அரங்க நிகழ்த்துகைகளை வரையறுத்தது போன்று அதன் அரங்க அமைப்பையோ, நிகழும் முறையையோ, பார்ப்போர் இவ்வொழுங்கில்தான் இருந்து பார்ப்பார்கள் என்பதையோ வரையறுக்க முடியாது. வதனமார் சடங்கு, குமார தெய்வச் சடங்கு, திரௌபதியம்மன் கோயில் சடங்கு செவ்வாட்டுப்பாடல் சடங்கு ஆகிய ஒவ்வொன்றும் அரங்க அமைப்பு, நிகழும் முறை, பார்போர் நிகழ்த்துகையைப் பார்த்து இரசிக்கும் ஒழுங்கு, இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு ஆகியவற்றில் வேறுபாடு களைக் கொண்டுள்ளன. ஒவ்வொரு நிகழ்த்துகையும் தனித்துவ முடையதாகவும், அதற்குள் ஒரு ஒழுங்கமைப்பைப் பெற்றதாகவும் விளங்கும். இச்சடங்குகளை ஒரு சுவைஞன் பாத்து இரசிக்க முற்பட்டால் ஒவ்வொரு நிகழ்த்துகையும் வேறுபட்ட அழகியல் அனுபவத்தையே சுவைஞனுக்கு வழங்கும். இது அரங்க வடிவங் களுக்கு இல்லாத சடங்குகளுக்கே உரிய தனித்துவமான பண்பாகும். இப்பண்பு சடங்கு நிகழ்த்துகையின் அழகியலைத் தீர்மானிப்பதில் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றது.

சடங்கில் இடம்பெறும் இசை நிகழ்த்துகை அடுத்து குறிப்பிடத் தக்கது. சடங்கு ஆடலுடன் இணைந்ததாக தெய்வங்கள் ஆடும்போது அவ்வாடலுக்குப் பின்னணியாக இசைக்கப்படுவதாகவும் தனி நிகழ்வாகவும் இடம்பெறுகிறது. கிழக்கிலங்கையில் நாட்டார் மரபாக பேணப்படும் நாட்டுப் பாடல்களின் பேணுகை மரபையும், எழுத்து மூலமான பேணுகை மரபையும் கொண்டமைந்திருத்தல் சடங்கு இசை நிகழ்த்துகையின் சிறப்பாகும். இசைப்பாடல்கள் யாவும் கும்மி, ஊஞ்சல், தாலாட்டு, காவியம், அகவல், ஒப்பாரி, அம்மானை, சிந்து ஆகிய இசை வடிவங்களில் உருப்பெற்றவையாக விளங்குகின்றன. இவ்விசைப்பா வடிவங்களே கிழக்கிலங்கையில் அளிக்கை செய்யப் படும் பாரம்பரிய நிகழ் கலைவடிவங்கள், நாட்டார்பாடல் ஆகிய

வற்றிலும் பயன்படுகின்றன. இதன்மூலம் கிழக்கிலங்கையில் பொது வழக்காக உள்ள இசைவடிவங்களே சடங்குப் பாடல்களிலும் பயன் படுத்தப்படுகின்றன என்னும் முடிவிற்கே வரவேண்டியுள்ளது.

கலைச்செயற்பாட்டில் கலையாக்கம், கலைரசனை ஆகிய இரண்டும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கம் போன்றவை. இந்நிலையில் கலைக்குரிய கூறுகளைக் கொண்டமைந்து விளங்கும் சடங்குகளின் மூலம் அழகியல் பாரம்பரியம் ஒன்று தொடர்வதும் குறிப்பிடத்தக்கது. கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகளைப் பார்த்து இரசிக்கும் ஒருவன் இரு வேறுபட்ட அனுபவங்களைப் பெறுகின்றான். அதில் ஒன்று தூய்மை யாக்கல் அனுபவம். ஒருவர் எதிர்கொள்ளும் உளம்சார்ந்த பிரச்சினை களில் இருந்து தீர்வு பெற்று மனச்சமநிலையைப் பெறுவதற்கான வழி இங்கு ஏற்படுத்திக் கொடுக்கப்படுகிறது. இது அரிஸ்ரோட்டில் குறிப்பிடும் அழகியல் அனுபவமாகிய கதாசிஸ்சிக்குச் சமமானதாக விளங்குகிறது. துன்பியல் நாடகங்களைப் பார்ப்பதன் மூலம் கதாசிஸ் ஏற்படுவதாக குறிப்பிடும் அரிஸ்ரோட்டில் அதனை நாடகத்தைப் பார்ப்பவர்களின் உளச்சிக்கல்களைத் தீர்த்து உளச்சமநிலையைப் பேணுவதற்குரிய மார்க்கமாக குறிப்பிட்டார். அதே அனுபவத்தைக் கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் தருகின்றன.

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள் சமூகக் கூட்டொருமையிலேயே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. சமூகக் கூட்டொருமையின் மூலம் பெறப்படும் மகிழ்வளிப்பு அனுபவம் அடுத்து குறிப்பிடத்தக்கது. கிழக்கிலங் கையில் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் பாரம்பரிய அரங்கக் கலை வடிவங்களான வடமோ, தென்மோடிக் கூத்துக்களிலும் கூத்தைப் பார்த்து இரசிப்பதற்காக ஊரே இணைதல், தங்கள் சமூக உறவுகளைப் பேணல் ஆகியவற்றினூடாக மகிழ்வளிப்பு அனுபவம் பெறப் பட்டாலும் அதனிலும் மேம்பட்டதாக சடங்குகள் மூலம் பெறப்படும் மகிழ்வளிப்பு விளங்குகின்றது. சடங்கு காலங்களில் பல்வேறு சமூகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதன் மூலமும் சடங்குச் செயற்பாட்டில் தங்களை இணைத்துக்கொள்வதன் மூலமும் இம்மகிழ்வளிப்பு அனுபவத்தைப் பெறுகின்றனர்.

கீழைத்தேய கலைப்பாரம்பரியத்தில் குறிப்பாக இந்திய மரபில் முக்கியத்துவமுடைய அழகியல் கோட்பாடாக 'ரசம்' பேசப்படுகிறது. கலைப்படைப்பொன்றைப் பார்த்து இரசிக்கும் சுவைஞன் சிருங்காரம்,

ஹாஸ்யம், கருணம், ரௌத்ரம், வீரம், பயனாகம், பீபச்சம், அற்புதம், சாந்தம்[3] ஆகிய நவரசங்களை அனுபவத்துக்குட்படுத்துவான் என குறிப்பிடப்படுகின்றது. தொல்காப்பியர் மெய்பாட்டியலில் குறிப் பிடும் எண்வகை மெய்ப்பாடுகளும் இவற்றையே குறிப்பிடுகின்றன எனலாம்.[4] இந்நவரசங்கள் பற்றிய விளக்கம் செந்நெறிக் கலை களுக்கே மிகவும் பொருத்தமுடையதாக உள்ளது. இருந்தும் கிழக் கிலங்கையில் நிகழ்த்துகை செய்யப்படும் கூத்துவடிவங்களைப் பார்த்து இரசிக்கும் சுவைஞனில் இரசானுபவம் ஏற்படுவதற்கான வாய்ப்புக்கள் உள்ளன. நவரசங்களும் மாறி மாறி ஏற்படுவதற்கேற்ற விதத்தில் பாரம்பரிய கலைவடிவங்களின் நிகழ்த்துகை ஒழுங்கமைப்பு காணப்படும். ஆனால் சடங்குகளைப் பார்க்கும் ஒருவன் பக்தி, அச்சம் ஆகிய உணர்வுகளுக்கு ஊடாக கதாசிஸையும் மகிழ்வளிப் பையும் பெறுகின்றான். இது ரச அனுபவத்திலிருந்து வேறுபட்ட தென்பது பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்களின் கருத்து.[5]

சடங்குகளில் ஈடுபடும் மக்கள் அச்செயற்பாட்டில் முழு நம்பிக்கையுடன் ஈடுபடுகின்றனர். அத்துடன் தங்களின் உளம்சார் பிரச்சினைகளைச் சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதன் மூலம் தீர்த்துக்கொள்ளலாம் என்றும் நம்புகின்றனர். முழு நம்பிக்கையுடன் ஈடுபடுதல், உளம்சார் பிரச்சனைகளைத் தீர்த்துக்கொள்ள முயற்சித்தல் ஆகிய இரு நோக்கும் சடங்கின் மூலம் கிடைக்கும் அழகியல் அனுப வத்தைத் தீர்மானிக்கும் முக்கிய காரணிகளாக விளங்குகின்றன. இதனை வழங்குவதில் கதாசிஸ் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றது. கதாசிஸ் செயற்தொடர் ஏற்படுவதற்கேற்றவிதத்தில் சடங்குச் செயற்பாடுகள் அமைந்துள்ளதால் சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவோர் கதாசிஸைப் பெற்று அதன்மூலம் தங்களின் உளச்சமநிலையைப் பெற்றுக்கொள்ள முயற்சிக்கின்றனர். சடங்கின் மூலம் பெறப்படும் அழகியல் அனுபவமாகிய மகிழ்வளிப்பும் சடங்கு வழிபாட்டில் ஈடுபடும் சமூகத்தினர் உளச்சமநிலையைப் பெற்றுக்கொள்வதில் இன்னொரு விதத்தில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது எனலாம். தங்களுக்கு விருப்பமானவர்களுடன் இணைந்திருந்து உறவுகளில் ஈடுபடுவதன் மூலம் மகிழ்வளிப்பு அனுபவத்தைப் பெறுகின்றனர். விருப்பமானவர்களுடனான இணைவும் அவர்களுடன் உறவுகளைப் பகிர்ந்து மகிழ்வுற்றிருத்தலும் உளச்சமநிலையைப் பெறுவதில்

முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. இம்மனநிலை உருவாக்கத்திற்கு இணையும் சூழல், இணையும் மக்களின் மனநிலை ஆகியன முக்கிய பங்கு வகிக்கிறன. சடங்கைப் பார்க்கும் மக்களின் மனநிலை, நம்பிக்கை, எதிர்பார்க்கை ஆகியவையே கதாசிஸ், மகிழ்வளிப்பு ஆகியன சடங்குகளின் மூலம் அழகியல் அனுபவமாகப் பெறப்படு வதற்கு அடிப்படையாகின்றது.

இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கைச் சடங்கு நிகழ்த்துகை, சடங்கு நிகழ்த்துகைக்குப் பயன்படும் பொருட்கள் ஆகியவை கட்டிட, சிற்ப, ஓவிய, அலங்கார, நடன, நாடக, இசைக்கலைக்குரிய கூறுகள் பலவற்றைக் கொண்டமைந்து விளங்குகின்றன என்பதும் சடங்குச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதன் மூலம் மகிழ்வளிப்பு, உளத்தூய்மை யாக்கல் அனுபவமாகிய கதாசிஸ் ஆகிய அழகியல் அனுபவங்களை மக்கள் பெறுகின்றனர் என்பதும் இவ்வாய்வின் மூலம் பெறப்பட்டது. சடங்கு நிகழ்த்துகையினூடாகவே கிழக்கிலங்கை மக்களின் ஆரம்ப கால கலை, அழகியல் வெளிப்பாடுகளை இனங்காணக்கூடியதாக உள்ளது. இலங்கையில் தமிழர் வாழும் பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் சடங்குகள் நிலவுகின்ற நிலையில் இவ்வாய்வு முடிவு இலங்கைத் தமிழரின் ஒரு பகுதியினரின் சடங்குகளை ஆய்வு செய்து பெறப் பட்டதாகும். இலங்கைத் தமிழரிடையே பல பிரதேசங்களிலும் நிலவும் சடங்குகள் பற்றிய ஆய்வுகள் இலங்கைத் தமிழரின் ஆரம்ப காலக் கலை பற்றிய சான்றுகளை வழங்கலாம் என்பதை கிழக் கிலங்கைச் சடங்குகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பெறப்பட்ட இவ்வாய்வு முடிவு உறுதிப்படுத்தி நிற்கின்றது. சடங்குகளை இலங்கைத் தமிழரின் ஆரம்பகால கலைகளின் மூலங்களாகக் கொள்வோமாயின் அவற்றின் தொடர் இருப்புக்கான சூழலை ஏற்படுத்துதல் இலங்கைத் தமிழரின் புராதன கலையடையாளங் களைத் தொடர்ந்து பேணும் முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக அமையும் என்பது ஆய்வாளரின் எதிர்பார்க்கையாகும்.

பிற்குறிப்புக்கள்

1. கிருஷ்ணராஜா,சோ., இந்துக் கலைக் கொள்கை, ப.94.
2. Gunawardana,A.J., Theatre in Sri Lanka, pp.3-11.
3. Gnoli,Raniero., The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta, pp.74 - 75.
4. தொல்காப்பியம், சூ.247.
5. பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்களுடன் 12.07.2008 அன்று நேரடியாக உரையாடும் போது இக்கருத்தைத் தெருவித்தார்.

பின்னிணைப்பு - 1

பதவிளக்கம்

தெய்வாதி	தெய்வமாக உருக்கொண்டு ஆடுபவர்
கட்டுதல்	தெய்வமாடுபவரை ஆடவிடாது தடுக்கும் செயற்பாடு
வெட்டுதல்	தெய்வமாடாது தடுத்தவரின் தடையை நீக்கி தெய்வம் ஆடுபவரைத் தொடர்ந்து ஆடச் செய்தல்
பூமரம்	தெய்வம் பிடித்த ஒருவர்
கழிப்பு	ஒருவரில் பிடித்துள்ள கெட்ட தெய்வத்தை நீக்குவதற்காக குறித்த கெட்ட பேய்க்கு விருப்பமான பொருட்களை வழங்கிச் செய்யும் சடங்கு
உருக்கொடுத்தல்	தெய்வ சக்தியைத் தெய்வாதியில் வரச்செய்யும் நிகழ்வு. பூசாரியால் மந்திரமோதி இச்செயற்பாடு மேற்கொள்ளப் படும்.
உரு	தெய்வ சக்தி வந்ததன் பின்னுள்ள நிலை. உரு வந்ததன் பின்னரே தெய்வாதிகள் தெய்வமாடுவர்.
இரண்டுகால் வாகனம்	கோழியைக் குறிக்கும் சொல்லாடல்
நாலுகால் வாகனம்	ஆடு, அல்லது மாட்டைக் குறிக்கும் சொல்லாடல்
கட்டுச் சொல்லுதல்	தெய்வமாக உருக்கொண்டாடுவோர் கூறும் வாக்கு. இது தெய்வ வாக்காகக் கருதப்படுவதுடன் சடங்கு நிகழ்த்துகையைப் பார்ப்பவர்கள் மனச்சமநிலையைப் பெறுவதற்கும் காரணமாகின்றது.
மலையேறுதல்	தெய்வாதியில் உள்ள தெய்வ சக்தி அவரிலிருந்து இருந்து நீங்குதல் அல்லது தெய்வாதியினுள் அடங் குதல். தெய்வம் மலையேறினால் மீண்டும் அடுத்த சடங்கிலேயே உருக்கொண்டாடும்.

சாட்டை	சடங்கு நிகழ்வின் போது தெய்வமாடுபவர்களுக்கும் கெட்ட பேய்களால் பீடிக்கப்பட்டுள்ளதாகக் கருதப் படும் மக்களுக்கும் அடிப்பதற்காகப் பயன்படுத்தப் படும் கயிறு.
சாட்டைப் பலி	சாட்டைக் கயிற்றால் அடித்தல்
கப்புகன்	சடங்குக் கோயில்களில் பூசை செய்யும் பூசாரி. இச் சொல்லாடல் குறிப்பாக குமாரர் கோயில் பூசாரியைக் குறிக்கவே பயன்படுத்தப்படுகிறது.
உத்தியாக்கள்	தங்கள் சமூகத்தில் இறந்த முன்னோர்கள். உத்தியாக் களைத் தெய்வமாக வழிபடும் வழக்கம் சிறப்பாக குமார கோயில் சடங்கில் காணப்படுகிறது.
தெய்வம் முற்படல்	தெய்வ சக்தி ஒருவரில் வெளிப்படுவதைக் குறிக்கும் சொல்லாடல்
கவாய்	பெரியதம்பிரான் கோயிலில் தெய்வமாடும் தலைத் தெய்வாதியாலும், பூசாரியாலும் அணியப்படும் ஒன்றே கவாய் ஆகும். பூநூல் அணியும் ஒழுங்கில் கவாய் அணியப்படும்.
கவாய் மாற்றுதல்	தலைத் தெய்வமாகத் தெய்வமாடும் ஒரு தெய்வாதி தனது அந்திம காலத்தில் தனது பணியைத் தொடர முடியாத போது தான் அணிந்துள்ள கவாயைத் தனது பரம்பரையில் வந்த ஒருவருக்கு அணிவித்து அவரை தலைத்தெய்வாதியாகச் செயற்படுவதற்குரிய அதிகாரத்தை வழங்குமொரு நிகழ்வு.
குத்துக்கிளவி	காளியின் வயது முதிர்ந்த தோற்றம்
தலைத்தெய்வாதி	ஒரு கோயிலில் பலர் தெய்வமாடுவர். இத்தெய்வாதி களில் ஒருவரைத் தலைத்தெய்வாதி என அழைப்பர். இவர் குறித்த கோயிலில் கூடிய காலம் தெய்வமாடிய வராகவும், ஏனைய தெய்வாதிகளை விட தெய்வ மாடுவதில் அனுபவம் உடையவராகவும் விளங்குவார். இவரின் கட்டுப்பாட்டின் கீழேயே ஏனைய தெய்வாதிகள் செயற்படுவர். சில கோயில்களில் தலைத்தெய்வாதி அந்தஸ்து பரம்பரையாகவும் வழங்கப்படுகிறது.
தாய்ப்பந்தல்	சடங்குக் கோயில் அமைப்பைப் பந்தல் என்றே அழைப்பர். வழிபாட்டிற்காக ஒரு கோயிலில் அமைக் கப்படும் பந்தல்களில் பிரதான பந்தல் தாய்ப்பந்தல் எனப்படும்.

பின்னிணைப்பு - 2

கள ஆய்வின் போது தகவல் வழங்கியோர் விபரம்

பெயர், தொழில், வயது, கல்வி, விலாசம், சந்தித்த தினம் என்னும் ஒழுங்கில்

1. ஆறுமுகம்,இ.பூ., செட்டிபாளையம் கண்ணகியம்மன் கோயில் பூசாரி, 74, 3ஆம் வகுப்பு, செட்டிபாளையம், 20.05.2005.
2. இரவிச்சந்திரன்,கா., கூலி, 47, 2ஆம் வகுப்பு, சேனையூர், 23.07.2007.
3. இரவீந்திரதாஸ்,க., வியாபாரம், 51, க.பொ.த.(சா/த), கல்லடி, 19.08.2005.
4. இராசரெத்தினம்,பா., கமம், 57, 8ஆம் வகுப்பு, அம்பிளாந்துறை, 16.06.2005.
5. இராசலிங்கம்,க., புன்னக்குளம் சுடலை வைரவன் கோயில் பூசாரி, 59, 2ஆம் வகுப்பு, புன்னக்குளம், வெல்லாவெளி, 18.05.2005.
6. இராமகிருஷ்ணன்,ச., விறகு வியாபாரம், 47, 6ஆம் வகுப்பு, பன்குடாவெளி, 26.05.2006.
7. இராஜேந்திரன்,சி., சலவைத்தொழில், 49, 4ஆம் வகுப்பு, ஆறுமுகத்தான் குடியிருப்பு, 18.05.2006.
8. இளையதம்பி,த., மீன் பிடித்தல், 49, 7ஆம் வகுப்பு, தேவாபுரம், குறக்கொட்டாஞ்சேனை, 07.12.2006.
9. உதயசீலன்,சி., கொம்மாதுறை காளி கோயில் பூசாரி, 42, க.பொ.த.(சா/த), கரடியனாறு கொலனி, 12.08.2006.
10. கணபதி,வீ., வாகரை குமாரர் கோயில் பூசாரி, 46, 4ஆம் வகுப்பு, பனிச்சங்கேணி, வாகரை, 31.10.2007.
11. கணபதிப்பிள்ளை,சி., கல்லடி பேச்சியம்மன் கோயில் பூசாரி, 78, 8ஆம் வகுப்பு, கல்லடி, 20.08.2005.
12. கணபதிப்பிள்ளை,சீ., கமம், 72, 8ஆம் வகுப்பு, வெல்லாவெளி, 14.06.2005.
13. கணபதிப்பிள்ளை,வே., கூலி வேலை, 72, 5ஆம் வகுப்பு, பாண்டிருப்பு, 19.09.2005.

14. கதிர்காமத்தம்பி,சி., சந்தோசபுரம் குமாரர் கோயில் பூசாரி, 49, 4ஆம் வகுப்பு, சந்தோசபுரம், 01.08.2007.
15. கந்தன்,க., கன்னாரவேலை, 58, 8ஆம் வகுப்பு, ஓந்தாச்சிமடம், 30.04.2006.
16. கந்தன்,சி., தளவாய் குமாரர் கோயில் பூசாரி, 51, 5ஆம் வகுப்பு, தளவாய், 27.07.2006.
17. கனகம்,பொ., வேலை இல்லை, 52, 2ஆம் வகுப்பு, சம்பூர், 15.06.2006.
18. கனகம்மா,க., வேலை இல்லை, 53, படிக்கவில்லை, பனிச்சங்கேணி, வாகரை, 12.07.2005.
19. காசிநாதன்,கு., கூலித்தொழில், 45, 3ஆம் வகுப்பு, புலிபாஞ்சகல், 22.10.2005.
20. காந்தன்,வி., போரைதீவுக் காளிகோயில் பூசகர், 46, க.பொ.த.(சா/த), பெரியபோரைதீவு, 24.07.2005.
21. கார்த்திகேசு.ஆ., ஆறுமுகத்தான்குடியிருப்பு மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, 51, 9ஆம் வகுப்பு, ஆறுமுகத்தான்குடியிருப்பு, 07.10.2007.
22. கிருபரெத்தினம்,சு., கன்னாரவேலை, 41, க.பொ.த.(சா/த), முனைத்தீவு, 04.09.2007.
23. கோபாலபிள்ளை,பூ., சாரதி, 57, க.பொ.த.(சா/த), சின்னஊறணி, மட்டக்களப்பு, 01.09.2007.
24. கோபாலன்,வா., வியாபாரம், 68, 8ஆம் வகுப்பு, முறக்கொட்டாஞ்சேனை, 10.02.2007.
25. சத்தியநாதன்,ம., மேசன், 22, 8ஆம் வகுப்பு, கிரான், 01.07.2007.
26. சந்திரசேகரம், சி., நிகழ்ச்சித் திட்டமிடல் உத்தியோகஸ்தர், 41, பட்டப்படிப்பு, மண்டூர், 16.05.2006.
27. சிவகுருநாதன்,எஸ்., உள்ளூராட்சி உதவியாளர், 30, பட்டப்படிப்பு, காந்திபுரம், 16.11.2007.
28. சின்னத்துரை,வே., கமம், 62, 7ஆம் வகுப்பு, கன்னங்குடா, 18.10.2007.
29. சின்னப்பிள்ளை,க., வேலை இல்லை, 52, 2ஆம் வகுப்பு, சிறாம்பியடி, வெல்லாவெளி, 19.09.2007.
30. சுந்தரலிங்கம்,மு., கூலித்தொழில், 42, 4ஆம் வகுப்பு, சூரையடி, களுவாஞ்சிகுடி, 30.11.2006.
31. செல்லர்,கு., கன்னாரவேலை, 71, 6ஆம் வகுப்பு, போரைதீவு, 26.10.2007.
32. செல்வராசா (குழந்தை),இ., சிறுதேன்கல் நாககன்னியம்மன் பூசாரி, 73, 3ஆம் வகுப்பு, முறக்கொட்டாஞ்சேனை, 03.07.2005.
33. சோமசுந்தரம்,க., கன்னாரவேலை, 54, 9ஆம் வகுப்பு, பெரியபோரைதீவு, 26.10.2007.

34. தங்கலிங்கம்,செ., அம்பிளாந்துறை மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, 48, 7ஆம் வகுப்பு, அம்பிளாந்துறை, 03.10.2006.

35. தம்பையா,வீ., சாரதி, 47, 9ஆம் வகுப்பு, சம்பூர், 15.06.2006.

36. தர்மலிங்கம்,செ., கன்னாரவேலை, 46, 10ஆம் வகுப்பு, முனைத்தீவு, போரைதீவு, 08.05.2006.

37. தவமணி,நா., தொழில் இல்லை, 43, 2ஆம் வகுப்பு, சுரவணையூற்று, வெல்லாவெளி, 16.05.2005.

38. தவலிங்கம்,செ., அம்பிளாந்துறை வாலையம்மன் கோயில் பூசாரி, 48, க.பொ.த.(உ/த), அம்பிளாந்துறை, 05.04.2007.

39. நல்லதம்பி,க., அரசடி பெரியதம்பிரான் கோயில் பூசாரி, 58, 8ஆம் வகுப்பு, கோட்டமுனை, 10.09.2006.

40. நவரத்தினசாமி,க., கன்னாரவேலை, 59, 5ஆம் வகுப்பு, போரைதீவு, 25.05.2005.

41. நவீந்திரராசா,மு., ஆசிரியர், 42, க.பொ.த.(உ/த), செட்டிபாளையம், 18.06.2005.

42. நாகலிங்கம்,க., கன்னாரவேலை, 49, 9ஆம் வகுப்பு, ஏறாவூர், 20.07.2005.

43. பஞ்சாச்சரம்,ஸ்ரீ., கமம், 55, க.பொ.த.(உ/த), தம்பிலுவில், 18.05.2005.

44. பரசுராமன்,கா., பறையடித்தல், 66, 3ஆம் வகுப்பு, களுதாவளை - 4, 12.05.2008.

45. பரமேஸ்வரி,சி., வேலை இல்லை, 55, 10ஆம் வகுப்பு, பழுகாமம், 14.11.2007.

46. புவனசிங்கம்,ஆ., கூலித்தொழில், 34, 1ஆம் வகுப்பு, ஏறாவூர், 06.07.2006.

47. புவனேந்திரன்,நா., ஏறாவூர் காளிகோயில் பூசாரி, 72, 6ஆம் வகுப்பு, ஏறாவூர், 16.07.2005.

48. புவிநாயகன்(யோகன்),மா., களுவன்கேணி குமாரர் கோயில் பூசாரி, 35, 8ஆம் வகுப்பு. முறக்கொட்டாஞ்சேனை, 27.05.2005.

49. புஷ்பவதி,க., தொழில் இல்லை, 45, 3ஆம் வகுப்பு, வந்தாறுமூலை, 22.10.2007.

50. பூபாலபிள்ளை,ம., கொல்லன் கம்மாலை வேலை, 58, க.பொ.த.(சா/த), ஆரையம்பதி, 13.04.2007.

51. பேரின்பராஜா,மு., இலிகிதர், 45, க.பொ.த.(சா/த), வெல்லாவெளி, 16.06.2005.

52. பொன்னம்பலம்,வே., விவசாயம், 74, 8ஆம் வகுப்பு, மகிழடித்தீவு, 29.08.2007.

53. மகாலிங்கசிவம்,சி., வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, 45, க.பொ.த.(சா/த), வெல்லாவெளி,19.06.2005.

54. மதிவதனி,செ., ஆசிரியர், 44, பட்டப்படிப்பு, செட்டிபாளையம், 20.05.2006.

55. மரகதம், தி., வேலை இல்லை, 35, 2ஆம் வகுப்பு, காந்திபுரம், வெல்லாவெளி, 20.05.2005.

56. மாமாங்கம்,செ., விவசாயம், 42, 4ஆம் வகுப்பு, கதிரவெளி, வாகரை, 22.10.2006.

57. மீனாட்சியம்மை,சி., வடைசுட்டு விற்றல், 63, 3ஆம் வகுப்பு, மாங்காடு, 15.10.2006.

58. முத்துக்கிருஷ்ணன்,து., வழக்கறிஞர், 58, சட்டக்கல்வி, பாண்டிருப்பு, 18.09.2005.

59. யோகராசா,க., கொல்லன் கம்மாலை வேலை, 57, ஏறாவூர் - 5, 25.10.2005.

60. லோகதாசன்,செ., கூலித்தொழில், 25, 2ஆம் வகுப்பு, ஆரையம்பதி - 03, 05.03.2006.

61. லோகேஸ்வரன்,தா., கமம், 40, க.பொ.த.(உ/த), அம்பிளாந்துறை, 18.11.2007.

62. வள்ளியம்மை,ப., நாட்டு வைத்தியர், 63, 5ஆம் வகுப்பு, களுதாவளை - 04, 12.05.2008.

63. விஜயநாயகம்,வே., கமம், 60, 8ஆம் வகுப்பு, நாவற்குடா, 02.12.2007.

64. விஸ்வலிங்கம்,க., ஆரையம்பதி மாரியம்மன் கோயில் பூசாரி, 73, க.பொ.த.(சா/த), ஆரையம்பதி - 02, 27.10.2007.

65. வீரன்,க., கன்னாரவேலை, 53, க.பொ.த.(சா/த), ஏறாவூர் - 5, 30.06.2005.

66. ஜெயசீலன்,ஆ., சேனையூர் வீரபத்திரன் கோயில் பூசாரி, 42, 8ஆம் வகுப்பு, 23.07.2007.

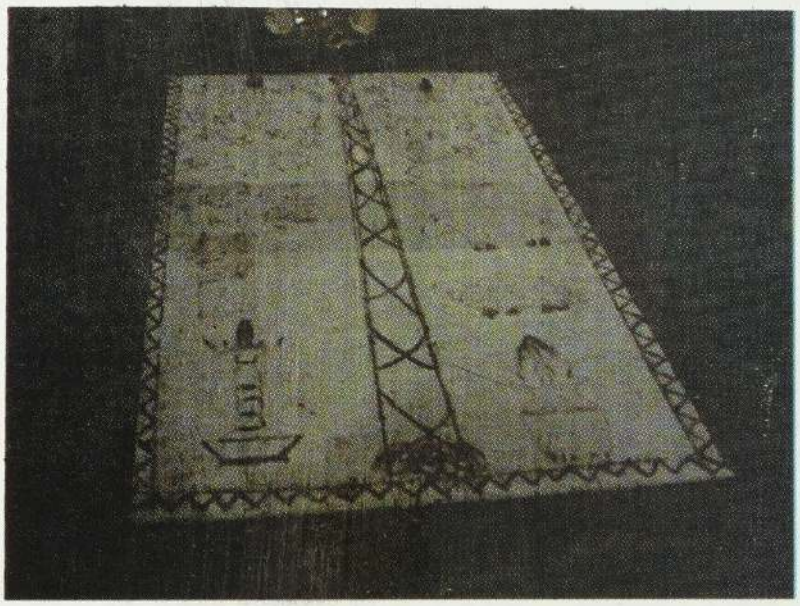
படங்கள்



1. கதவு திறப்பதற்கு முன் பூசாரி பழிபடுத்தல்



2. சடங்கு செய்வதற்குரிய எல்லையைக் காவல் செய்து அடையாளமிடல்



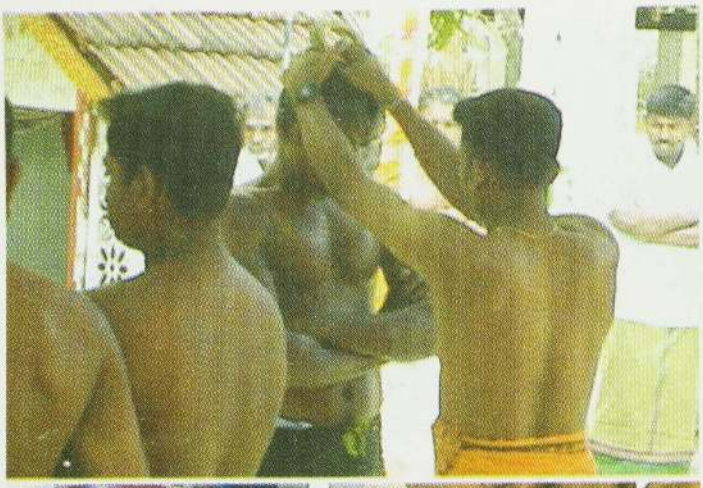
3. பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் ஏற்றப்படும் கொடி



4. முகக்களை வைத்து உருவாக்கப்பட்ட கும்பம்



5. பாக்கு, வெற்றிலை, கமுகம்பாளை வைத்து உருவாக்கப்பட்ட மடை



6. மந்திரமோதி தெய்வாதிக்கு உருக்கொடுத்தல்



7. குருவின் முன் அமர்ந்து தெய்வாதிகள் குருவாக்கு பெறும் காட்சி



8. கட்டுண்ட தெய்வத்தின் 'கட்டை' ஒரு மந்திரவாதி வெட்டும் காட்சி



9. தலையில் கற்பூரம் எரிந்து கொண்டிருக்க, மக்களுக்குக் கட்டுக் கூறும் காளியாக உருத்தாங்கியாடும் ஒரு தெய்வாதி



10. ஊரின் எல்லையில் தேங்காய் வெட்டிக் காவல் செய்தல்



12. வீரக்கம்பம் வெட்டும் நிகழ்வு



11. தெய்வம் ஒருவருக்கு மருந்து கொடுத்தல்



13. தீக்குழிக்குத் தீ மூட்டுதல்



14. தீப்பாய்வதற்குத் தயாராதல்



15. விநாயகப்பானைப் பொங்கலுக்காக நோர்ப்புக்கட்டி காயவைக்கப்பட்ட நெல்



16. நெல் குற்றுவதற்குத் தயாரான நிலை



17. பொங்கும் விநாயகப்பானையைச் சுற்றி தெய்வாதிகளும் மக்களும் நிற்றல்



18. கன்னிமார் பள்ளயம்



19. குளிர்த்தி இருவர் பாட கட்டாடியார் குளிர்த்திப் பானைக்கு முன் நிற்கிறார்



20. பெண்ணின் தோற்றம் வெளிப்பட அலங்கரிக்கப்பட்ட கல்யாணக்கால்



21. களுமரத்தில் கட்டுவதற்காக காத்தானைக் கையில் பிடித்துவரும் மாரியம்மன்



22. களுமரத்தில் கட்டப்பட்ட காத்தான்



23. மாரியம்மன் தவமரத்தில் ஏறுதல்



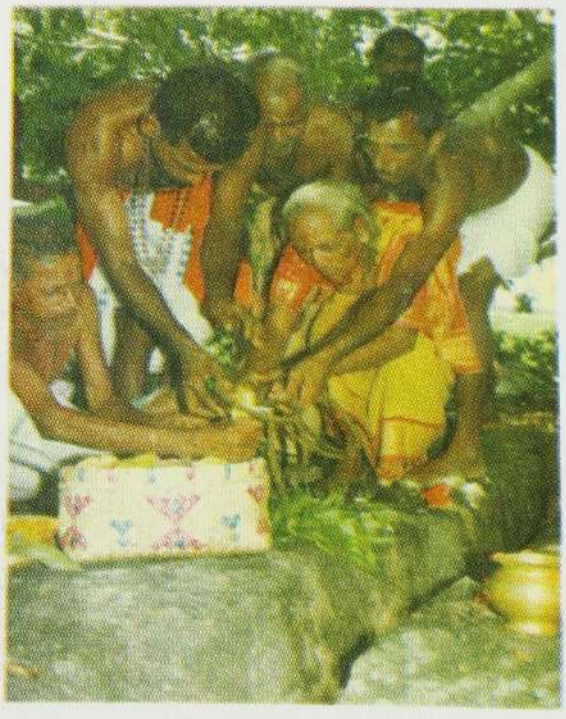
24. வதனமார் தேன் எடுக்கச் செல்லுதல்



25. வதனமார் வேட்டையாடல்



26. மாட்டுக் காவல் பார்த்துவிட்டு
களைப்படைந்து ஓய்வெடுக்கும் வதனமார்



27. வதனமார் குழுமாடு கட்டுதல்



28. வதனமாரைப் பாலால் முழுகவார்த்தல்



29. மாடுகளாக அபிநயிக்கும் பக்தர்கள்



30. ஏறாவூர் காளி கோயிலில் வதனமார்



31. கவாய் அணிந்து தோன்றும்
பெரியதம்பிரான் கோயில் பூசாரி



32. கவாய் முறுக்கும் காட்சி



33. நோர்ப்புக் கட்டும் நிகழ்வு



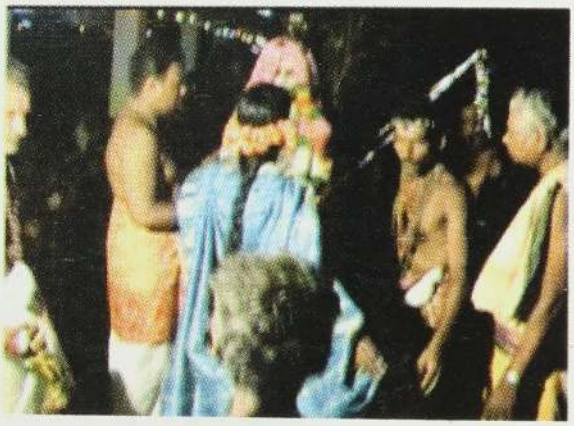
34. வாள் மாற்றும் நிகழ்வு



35. வனவாச காலத்தில் பாண்டவர்கள் உணவுண்டு களைப்பாறல்



36. தவத்துக்குச் செல்லும் அருச்சுனன் சந்தண மண்டபத்தில் இருக்கும் தருமரிடம் ஆசீர்வாதம் பெறுதல்



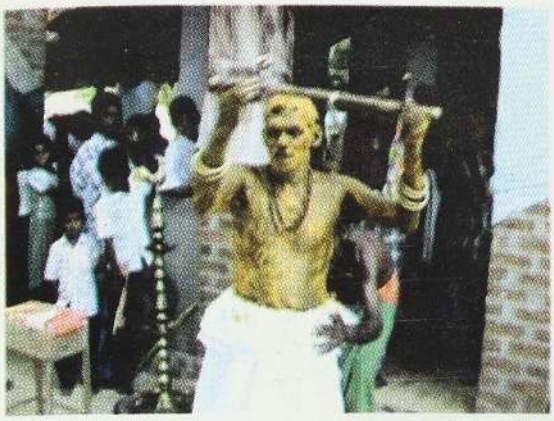
37. தவத்திற்குச் செல்லும் அருச்சுனனை கமலக்கன்னி வழிமறித்தல்



38. அரவான் களப்பலி நிகழ்வு



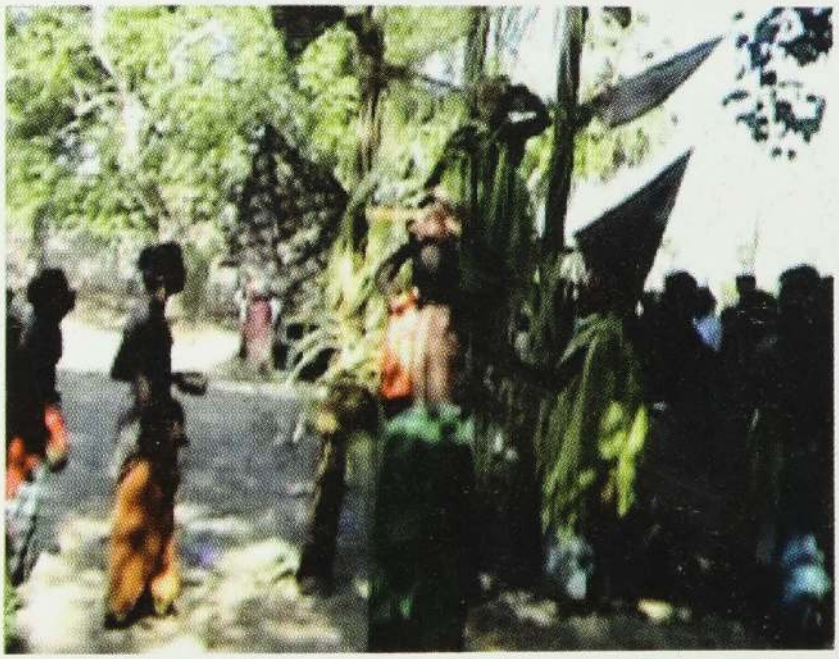
39. முடிசூடிய பின் தருமரும் திரௌபதியும் கிருஷ்ணரும்



40. ஆலாத்தி தெய்வம்



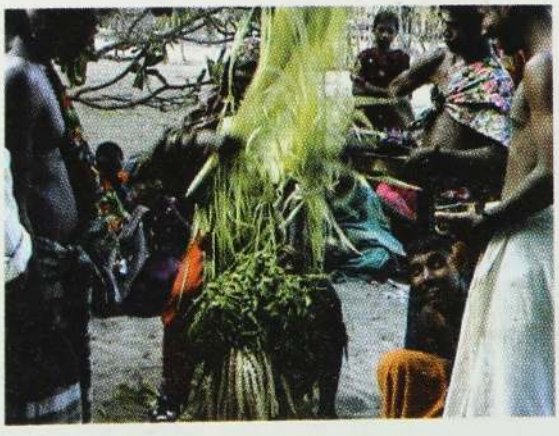
41. இறந்த முன்னோராக அபிநயிக்கும் கப்புகள்



42. தேன் எடுப்பதற்காக மாறாதெய்வம் மரத்தில் ஏறுதல்



43. யானை கட்டுவதற்காக பதுங்கிப் பதுங்கி அபிநயிக்கும் யானைகட்டும் தெய்வம்



44. கரடியின் மீது இருந்து பயணிக்கும் கரடித் தெய்வம்



45. வாள்



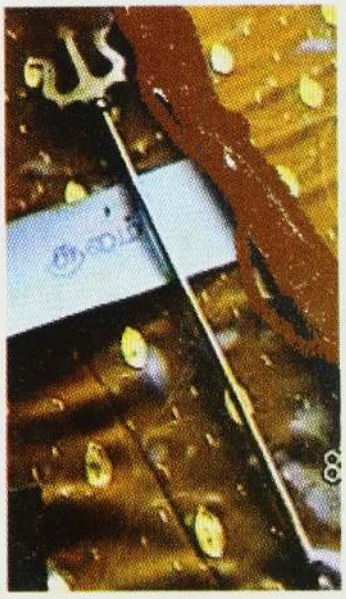
46. பலிகொடுப்ப தற்காக பயன் படுத்தப்படும் கத்தி



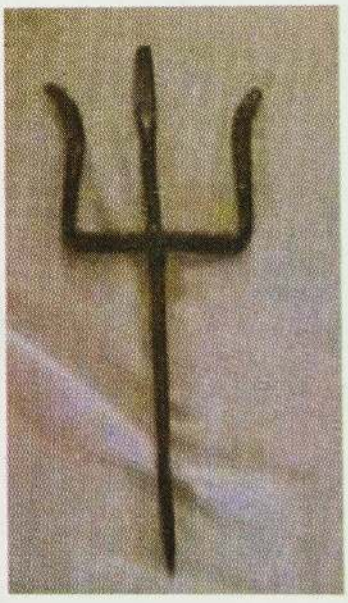
47. கண்டன் கோடரி



48. கதாயுதம்



49. அம்மன் சூலம்



50. வைரவர் சூலம்



51. வேல்



52. வெள்ளிப் பிரம்பு



53. பொல்



54. கோடரி



55. சாட்டைக் கயிறு



56. வட்டா



57. சேருவக்கால்



60. தூக்குச் செம்பு



59. முனிவர் கலசம்



58. தாம்பாளம்



61. வட்டி



62. ஆலாத்தித் தட்டு



63. உண்டியல்



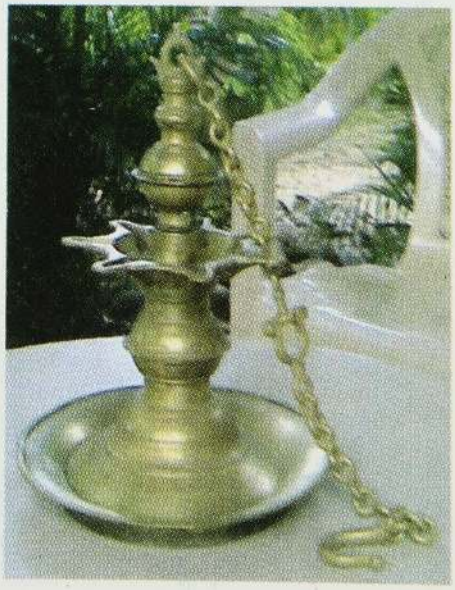
64. குத்து விளக்கு



65. பாவை விளக்கு



66. முறுக்குச் செம்பு



67. தூக்கு விளக்கு



68. செம்பு



69. பறை



70. உடுக்கு



71. குமாரதெய்வச் சடங்கில் அடிக்கப்படும் 'கொட்டு' என அழைக்கப்படும் பறை



72. அம்மானைக்காய்



73. கைச்சிலம்பு



74. காற்சிலம்பு

படம் 75.

பாண்டிருப்புத் திரௌபதியம்மன் கோயிலில் ஏற்றப்படும் கொடியும் அதன் பகுதிகளும்



சூரியன்



சந்திரன்



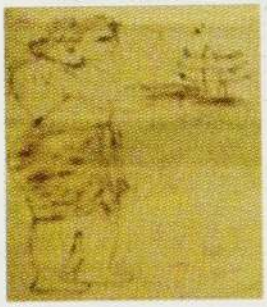
சங்கு, சக்கரம்



கொடியேற்றப்பட்டு நெற்கதிர்க் கற்றை கொடியின் கீழ்க் கட்டப்பட்டிருத்தல்



மீன்



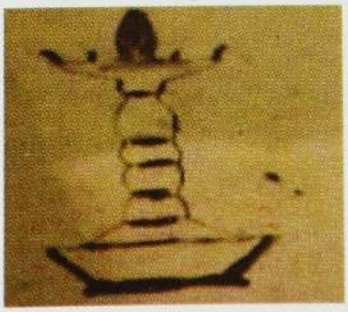
பூசாரி



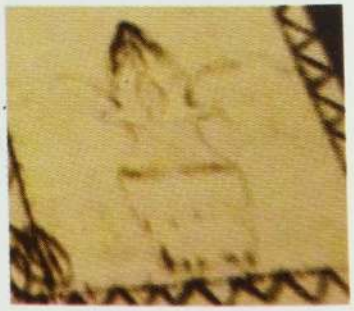
பன்றி



ஆமை



விளக்கு



கும்பம்



76. பேச்சியம்மன்



77. ஆகாயப் பேச்சி



78. கண்ணகி யம்மன்



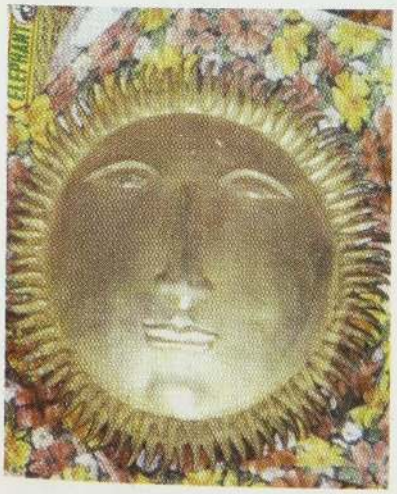
79. காளி



80. அக்கினிக் காளி



81. மாரியம்மன்



82. சூரியன்



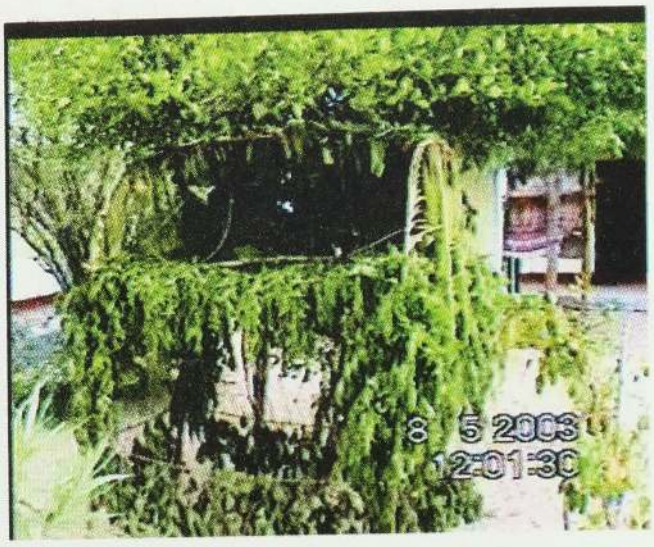
83. அனுமார்



84. வைரவர்



85. இந்திய யந்திரமொன்று



86. சாய்வுப் பந்தல்



87. முக்கோணப்பந்தல்



88. தாய்ப்பந்தல்



89. வேட்டியைக் கொடுக்காகக் கட்டி அதற்கு மேல் சிவப்புத் துண்டைக் கட்டி தெய்வம் ஆடுவதற்குத் தயாராகும் தெய்வாதிகள்



90. தெய்வாதிக்கு ஒரு பெண் சதங்கை அணிவிக்கும் காட்சி



91. காத்தவராயனுக்கான அலங்காரம்



92. மாரியம்மனுக்கான அலங்காரம்



93. குமாரருக்கான அலங்காரம்



94. திரௌபதி, அருச்சுனன் ஆகியோருக்கான அலங்காரம்



95. தருமருக்கான அலங்காரம்



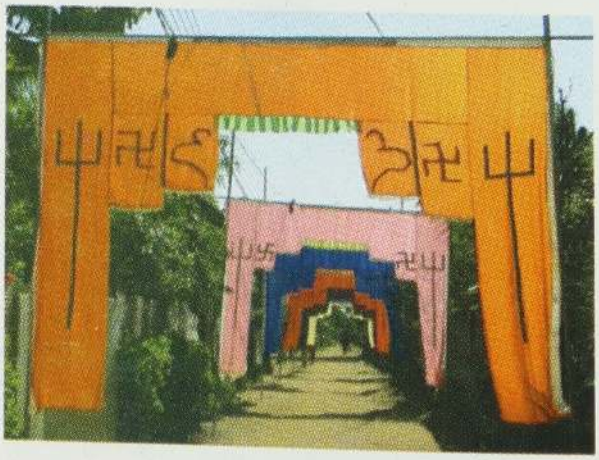
96. சடங்கிற்காக தன்னை அலங்கரிக்கும் தம்பிலுவில் கண்ணகியம்மன் கோயில் பூசாரி



97. சடங்கு நடைபெறும் கோயில் கூரைக்கு மேற்கொள்ளப்படும் அலங்காரம்



98. சடங்கு கோயில் வீதிக்கான அலங்காரம்



99. சடங்கு கோயிலில் மேற்கொள்ளப்படும் அலங்காரத்தில் யந்திரக் குறியீடுகள் இணைக்கப்பட்டிருத்தல்



100. ஒரு தெய்வாதி ஆடும்போது உடுக்கடித்து பாடல் பாடும் காட்சி



101. குத்துக்கிளவியாக அபிநயிக்கும் தெய்வாதி



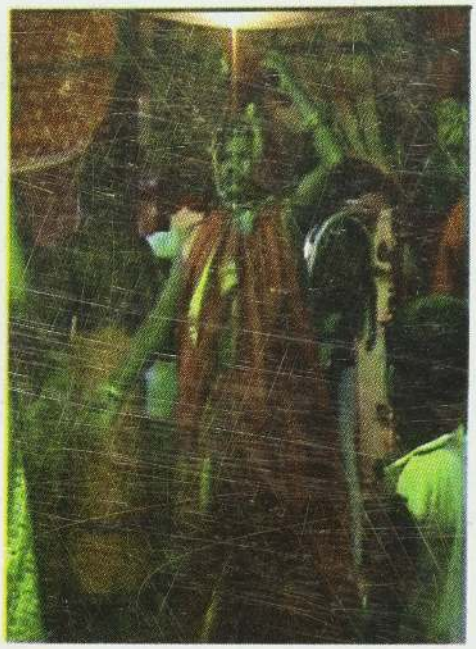
102. கும்பமேந்தி மாரியம்மனாக அபிநயிக்கும் தெய்வாதி



103. நாககன்னியாக அபிநயிக்கும் தெய்வாதி



104. அனுமாராக அபிநயிக்கும் தெய்வாதி



105. செவ்வாட்டுப்பாடல் ஆடலைப் புரியும் தெய்வாதி



106. செவ்வாட்டுப்பாடல் வட்டமாகச் சுற்றியாடப்படும் காட்சி



107. செவ்வாட்டுச் சடங்கு நடைபெறும் காட்சி



108. தேன் எடுக்கும் சடங்குக்காக அமைக்கப்பட்ட அரங்கக் கட்டுமானம்



109. குமாரதெய்வக் கோயிலில் தேன் எடுக்கும் சடங்கிற்காக அமைக்கப்பட்ட கட்டுமானத்தின் உச்சியிலுள்ள கும்பகுடம்



110. மாரியம்மன் தவம் செய்யும் இடம் (தவமரத்தின் உச்சிப்பகுதி)



111. தவமரத்தின் கீழ்பகுதி பலவர்ண சேலைகளால் அலங்கரிக்கப்பட்ட காட்சி



112. தம்பிலுவில் கண்ணகியம்மன் கோயிலில் கண்ணகி வழக்குரை பாடும் காட்சி



113. குளிர்த்திப்பானைக்கு முன் பூசாரி நிற்க குளிர்த்திப் பாடலை இருவர் பாட நிகழ்வை வட்டமாக சுற்றியிருந்து மக்கள் பார்க்கும் காட்சி



114. தம்பிலுவில் கண்ணகியம்மன் கோயிலில் குளிர்த்திப் பாடல் நிகழ்வை இரசிக்கும் மக்களின் ஒரு பகுதியினர்



115. தெய்வமாடியபின் களைப்படைந்த தெய்வாதி ஓய்வெடுக்கும் காட்சி



116. நோயுற்ற ஒரு சிறுமிக்கு ஒரு தெய்வாதி சிகிச்சை வழங்கிக் கொண்டிருக்கும் காட்சி



117. பார்ப்போர்க்குப் பயங்கரமான தோற்றத்தை ஏற்படுத்தி தெய்வாதி அபிநயித்தல்



118. அதிமேம்பட்ட உணர்வுநிலையில் இருந்து கொண்டு சடங்கு நிகழ்வைப் பார்க்கும் ஒருவர்



119. சடங்குக் கோயில் சூழலில் குறித்த கோயில் சமூகத்தினர் சமூகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடும் காட்சி



120. சாட்டைப்பலி நிகழ்வு

துணைநூல் பட்டியல்

மூலநூல்கள்

அம்பிளாந்துறை வாலையம்மன் கோயில் பத்ததி (கை.பி), வழங்கியவர் செ.தவலிங்கம், அம்பிளாந்துறை.

அரசடி பெரியதம்பிரான் கோயில் பத்ததி (கை.பி), வழங்கியவர் கி.ஆறுமுகம், அரசடி.

ஏறாவூர் காளிகோயில் பத்ததி (கை.பி), வழங்கியவர் நா.புவனேந்திரன், ஏறாவூர்-05.

கல்லடிப் பேச்சியம்மன் கோயில் பத்ததி (கை.பி), வழங்கியவர் நா.வை. கணபதிப்பிள்ளை, கல்லடி.

தம்பிலுவில் கண்ணகியம்மன் கோயில் பத்ததி (கை.பி), வழங்கியவர் ஸ்ரீ. பஞ்சாச்சரம், தம்பிலுவில்.

மந்திரப் பிரதி - தெய்வாதிகளுக்கு உருக்கொடுத்தல், கட்டுதல், வெட்டுதல், தண்ணீயோதிக் கொடுத்தல், கழிப்புச் செய்தல் ஆகியவற்றுக்குப் பயன்படுத்தும் மந்திரங்களை உள்ளடக்கியது. (கை.பி), வழங்கியவர் க.விஸ்வலிங்கம், ஆரையம்பதி.

மந்திரப் பிரதி - வசியம், பிரிவு, வளவு காவல் செய்தல் ஆகியவற்றுக்குப் பயன்படும் மந்திரங்கள் அடங்கியது (கை.பி), வழங்கியவர் சி.உதயசீலன், கரடியனாறு.

வெல்லாவெளி மாரியம்மன் கோயில் பத்ததி (கை.பி), வழங்கியவர் சி.மகாலிங்கசிவம், வெல்லாவெளி.

இரண்டாம்நிலைச் சான்றாதார நூல்கள்

தமிழ் நூல்கள்

அரிஸ்ரோட்டில், 2001ஆம் ஆண்டு பதிப்பு, கவிதை இயல், மொழிபெயர்ப்பு அ.அ.மணவாளன், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிமிடெட், சென்னை.

ஆனந்தவர்த்தனர், 1944ஆம் ஆண்டு பதிப்பு, த்வனியலோகம், மொழிபெயர்ப்பு பீ.எஸ்.சுப்பிரமணியசாஸ்த்திரி, காசிவாசி அருள்நந்தித் தம்பிரான் சுவாமிகள் வெளியீடு, திருச்சிராப்பள்ளி.

இராமானுஜம்,சே., 1994, நாடகப் படைப்பாக்கம் அடித்தளங்கள், எட்டாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு பதிப்புச் சுழல்நிதி வெளியீடு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.

ஏங்கல்ஸ், பிரெடெரிக், 1973, குடும்பம் தனிச்சொத்து அரசு ஆகியவற்றின் தோற்றம், முன்னேற்றப் பதிப்பகம், மாஸ்க்கோ.

கணபதி, வை., ஆண்டு?, சிற்பச் செந்நூல், தொழில்நுட்பக் கல்வி இயக்கம், தமிழ்நாடு, சென்னை.

கணபதிப்பிள்ளை,க., 1996, ஈழத்து வாழ்வும் வளமும், பாரிநிலையம், சென்னை.

கணபதிப்பிள்ளை, சி. (பதி.), 1971, மகாமாரித் தேவி திவ்விய கரணி, விவேகானந்தா அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்.

கந்தையா,வீ.சி., 1964, மட்டக்களப்புத் தமிழகம், ஈழகேசரிப் பொன்னையா நினைவு வெளியீட்டு மன்றம், யாழ்ப்பாணம்.

கந்தையா,வீ.சி., 1968, கண்ணகி வழக்குரை, காரைதீவு, மட்டக்களப்பு.

கமலநாதன், சா.இ., கமலா, கமலநாதன் (பதி.), 2005, மட்டக்களப்பு பூர்வ சரித்திரம், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை.

கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1996, அழகியல், தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையுடன் இணைந்து சவுத்ஏசியன் புக்ஸ், சென்னை.

கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1999, பின்நவீனம் ஓர் அறிமுகம், மெய்யியற் சங்கம், தென்கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், ஒலுவில்.

கிருஷ்ணராஜா, சோ., 2004, இந்துக் கலைக் கொள்கை, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை.

கிருஷ்ணராஜா, சோ., 2007, சங்ககாலச் சமூகமும் சமய - மெய்யியற் சிந்தனைகளும், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை.

குணசேகரம், கே.ஏ., 1992, நாட்டுப்புற நடனங்களும் பாடல்களும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் பிரைவேட் லிமிடெட், சென்னை.

குணசேகரம், கே.ஏ., 1993, நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் பிரைவேட் லிமிடெட், சென்னை.

கைலாசபதி, க., 1999, பண்டைத் தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும், குமரன் வெளியீடு, சென்னை.

கோதண்டராமன், பி., 1987, இந்தியக் கலைகள், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் பிரைவேட் லிமிடெட், சென்னை.

சண்முகம்பிள்ளை, மு., தொல்காப்பியம் (இளம்பூரணம், மெய்ப்பாட்டியல்), 2000ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு, முல்லை நிலையம், சென்னை.

சித்திரலேகா, மௌ. (பதி.), 2004, வாய்மொழி மரபுகள் வரலாற்று மூலங்களாக, மொழித்துறை, கலை பண்பாட்டுப் பீடம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

சிதம்பரநாதன், க., 1994, சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு, தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையுடன் இணைந்து சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், சென்னை.

சிவசுப்பிரமணியம், ஆ., 1999, மந்திரமும் சடங்குகளும், மக்கள் வெளியீடு, சென்னை.

சிவசுப்பிரமணியம், வ., 2004, மட்டக்களப்பு நாட்டாரியல், வக்கி பதிப்பகம், கொழும்பு.

சிவத்தம்பி, கா., 2004, பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம், மொழிபெயர்ப்பு அம்மன்கிளி முருகதாஸ், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு-சென்னை.

சிவத்தம்பி, கா., ஆண்டு?, நுண்கலை எவை எவ்வாறு ஏன், குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை.

சிவத்தம்பி, கா., மௌனகுரு, சி., திலகநாதன், க., 1999, அரங்கு ஓர் அறிமுகம், உயர் கல்விச் சேவை நிலையம், யாழ்ப்பாணம்.

தாம்சன், ஜார்ஜ், 1990, மனித சமூக சாரம், மொழிபெயர்ப்பு கோ.கேசவன், சென்னை புக் ஹவுஸ்(பி) லிட், சென்னை.

திருஞானசம்பந்தன், பெ., 1977, இந்திய எழிற்கலை, டாக்டர் எஸ். இராதாகிருஷ்ணன் மெய்யுணர்வு மேல்நிலைக் கல்வி நிறுவனம், சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை.

நடராசா, F.X.C. (பதி.), 1980, மட்டக்களப்பு மக்கள் வளமும் வாழ்க்கையும், மட்டக்களப்பு இந்து வாலிபர் முன்னணி வெளியீடு, மட்டக்களப்பு.

நடராசா, F.X.C. (பதி.), 1998, மட்டக்களப்பு மான்மியம், மட்டக்களப்பு மாவட்ட கலாசாரப் பேரவை, மட்டக்களப்பு.

பக்தவத்சலபாரதி, சி., 2002, தமிழர் மானிடவியல், மெய்யப்பன் தமிழாய்வகம் புதுத்தெரு, சிதம்பரம்.

பக்தவத்சலபாரதி, சி., 2003, பண்பாட்டு மானிடவியல், மெய்யப்பன் தமிழாய்வகம் புதுத்தெரு, சிதம்பரம்.

பக்தவத்சலபாரதி, சி., 2005, மானிடவியல் கோட்பாடுகள், வல்லினம் வெளியீடு, புதுச்சேரி.

பரிமணம், அ.மா., பாலசுப்பிரமணியம், கு.வே. (பதி.), 2004ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு, நற்றிணை, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சிட்கோ இண்டஸ்டியல் எஸ்டேட், சென்னை.

பரிமணம், அ.மா., பாலசுப்பிரமணியம், கு.வே. (பதி.), 2004ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு, அகநானூறு, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.

பிரெக்ட், பெர்டோல், 1985ம் ஆண்டுப் பதிப்பு, நாடகக் கலை, மொழிபெயர்ப்பு மு.இராமசுவாமி, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.

போஸ், நந்தலால், 1956, ஓவியக்கலை, மொழிபெயர்ப்பு அ.பெருமாள், லலிதா பிரிண்டர்ஸ் பிரைவேட் லிமிடெட், மதுரை.

மகேஸ்வரலிங்கம், க., 1996, மட்டக்களப்பு சிறுதெய்வ வழிபாடு ஓர் அறிமுகம், தில்லை வெளியீடு, மகிழடித்தீவு, மட்டக்களப்பு.

மௌனகுரு, சி., 1988, சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை..., நாகலிங்கம் நூலாலயம், யாழ்ப்பாணம்.

மௌனகுரு, சி., 1998, மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், விபுலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு.

மௌனகுரு, சி. (பதி.), 2003, மட்டக்களப்பு தமிழகத்தில் இந்துப் பண்பாடு, 2ஆம் உலக இந்து மாநாடு மட்டக்களப்பு பிரதேசக் கிளை, மட்டக்களப்பு,

மௌனகுரு, சி., 2004, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை.

லட்சுமணன், எஸ்.எம்.எல்., 1974, தமிழ்நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும், நேஷனல் புக் டிரஸ்ட், இந்தியா.

லூர்து, தே., 1988, நாட்டார் வழக்காறுகள், மணிவாசகர் பதிப்பகம்,சென்னை.

லூர்து, தே., 1997, நாட்டார் வழக்காற்றியல்: சில அடிப்படைகள், நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுமையம், பாளைங்கோட்டை.

வித்தியானந்தன், சு., 1990, நாடகம் நாட்டாரியற் சிந்தனைகள், தமிழகம் வெளியீடு, தெல்லிப்பளை.

வித்தியானந்தன், சு., 2003, தமிழர் சால்பு, நான்காம் பதிப்பு, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை.

ஜீவநாதன், வ., 1994, மட்/செட்டிபாளையம் கண்ணகை அம்மன் ஆலய வரலாறு, செட்டிபாளையம் கண்ணகியம்மன் ஆலய நிருவாகம், செட்டிபாளையம், மட்டக்களப்பு.

ஸ்ரீகுமாரர், 1998ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு, சிற்பரத்தினம், மொழிபெயர்ப்பு நாலம் பாக்கம் ஸ்ரீதேவநாதாச்சாரியார், சரஸ்வதி மகால் நூலகம், தஞ்சாவூர்.

ஹிரியண்ணா, எம்., 2005ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு, இந்திய மெய்யியல், மொழிபெயர்ப்பு வ.ஆ.தேவசேனாதிபதி, பா.நா.ஷண்முகசுந்தரம், பதிப்பு சோ.கிருஷ்ணராஜா, இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம், கொழும்பு.

க்ஷேமேந்திரன், 1989ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு, ஒளசித்திய விசார சர்ச்சா, மொழிபெயர்ப்பு மு.கு.ஜகந்நாதராஜா, விஜயசாந்தி பதிப்பகம், ராஜபாளையம்.

ஆங்கில நூல்கள்

Adimoolam, K.M., 1997, ---*between the lines*, Values Art Foundation, Chennai.

Arnold, Charles, 1996, *Ritual Body Art*, Phoenix Publishing, USA.

Bachofen, J.J., 1954, *Myth, Religion and Mother Right* (Trans.), Ralph Manheim, Bollingen Foundation, New York.

Barata, 1995 Edition, *The Natyasastram* (Trans.), Manomohan Ghosh, Satya Bhattacherjee Manisha Grathalaya, Calcutta, India.

Bhagavathi, K. (ed.), 1994, *Art and Architecture*, International Institute of Tamil Studies, Madras.

Bhattacharyya, N.N., 1982, *History of the Tantric Religion*, Manohar Publications, New Delhi.

Behrens, J.P., 2001, *Ritual Art History*, Xlibris Corporation, United States of America.

Bose, D.N. (ed.), Year ?, *Tantras their Philosophy and Occult Secrets*, Oriental Publishing Co, Calcutta.

Burriss, Eli.Edward, 1931, *Taboo, Magic, Spirits*, Macmillan Company, New York.

Cirlot, J.E., 1983, *A Dictionary of Symbols* (Trans.), Jack Sage, Routledge & Kegan Paul Ltd, London.

Coomaraswamy, Ananda K., 1956, *Mediaeval Sinhalese Art*, Pantheon Books, New York.

Davies, David, 2004, *Art as Performance*, Blackwell Publishing, Oxford, UK.

Durkheim, Emile, 1982, *The Elementary Forms of the Religious Life*, George Allen & Unwin, London.

Eliade, Mircea, 1958, *Patterns in Comparative Religion* (Trans.), Rosemary Sheed, Sheed & Ward, New York.

Eliade, Mircea, 1988, *Shamanism* (Trans.), Willard R.Trask, Arkana, Penguin Books, London.

Gardner, Louise, 1976, *Art Through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, London.

Gibaldi, Joseph, 1996, *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, Affiliated East - West Press Pvt Ltd, New Delhi.

Gnoli, Raniero, 1985, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, India.

Gunawardana, A.J., 1976, *Theatre in Sri Lanka*, Department of Cultural Affairs, Sri Lanka.

Harrison, Jane Ellen, 1918, *Ancient Art and Ritual*, Thornton Buterworth Ltd, London.

Harrison, Paul Carter, 2002, *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*, Temple University Press, Philadelphia.

Heywood, Ian., 1997, *Social Theories of Art*, New York University Press, New York.

Kapur, Tribhuwan, 1988, *Religion and Ritual in Rural India*, Abhinav Publications, New Delhi.

Lommel, A., 1972, *Masks*, Paul Elek Books, London.

Mason, Stephen F., 1962, *A History of the Sciences*, Part –I, Abelard-Schuman Limited, USA.

Nambiar, K., 1996, *The Ritual Art of Teyyam and Bhutaradhane*, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi.

Obeyesekere, Gananath, 1984, *The Cult of the Goddess Pattini*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

Ohale, Christine Nwakego, 2003, *From Ritual to Art*, University Press of America.

Pertold, Otakar, 1973, *The Ceremonial Dance of the Sinhalese*, Tisara Prakasakayo Ltd, Sri Lanka.

Ramanayya, Venkata N., 1985, *Origin of the South Indian Temple*, Asian Educational Services, New Delhi.

Sarachchandra, E.R., 1966, *The Folk Drama of Ceylon*, Department of Cultural Affairs, Sri Lanka.

Shulman, David Dean, 1980, *Tamil Temple Myths*, Princeton University Press, United Kingdom.

Sivaramamurti, C., 1978, *Chitrasutra of the Vishnudharmottara*, Kanak Publication, New Delhi.

Tagore, Abanindranath, 1921, *Sadanga or Six Limbs of Painting*, Indian Society of Oriental Art, Calcutta.

Tanaka, Masakzu, 1991, *Patrons Devotees and Goddesses*, Institute in Humanities, Japan.

Turner, Victor, 1992, *From Ritual to Theatre*, PAJ Publication, New York.

Vansina, Jan, 1965, *Oral Tradition - A Study in Historical Methodology*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London.

Wijesekera, Nandadeva (ed.), 1990, *Sculpture*, Volume - 04, Archaeological Department Centenary Commemorative Series, Sri Lanka.

Whitehead, Henry, 1976, *The Village Gods of South India*, Sumit Publications, New Delhi.

ஆய்வுக் கட்டுரைகள்

சந்திரசேகரம், சி., 2004, வாய்மொழி, எழுத்துமொழிப் பாடல்களுக்கு இடைப்பட்ட பாடல் மரபின் ஆக்கமுறையும் பயில்நிலையும் - மட்டக்களப்பை மையப் படுத்திய ஆய்வு, முதுதத்துவமாணிப் பட்டத்திற்காக கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்திற்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வு (அச்சிடப்படவில்லை).

சிதம்பரநாதன், க., 2000, சமூக நெருக்கடி நிலையில் அரங்கின் பரிமாணங்கள், கலாநிதிப் பட்டத்திற்காக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திற்குச் சமர்ப்பிக் கப்பட்ட ஆய்வு (அச்சிடப்படவில்லை).

ஆங்கில சஞ்சிகைகள்

Assayag, Jackie, 1989, "Women-Goddess, Women-Distress Yellamma Goddess Devotees in South India (Karnataka)," *Man in India*, Volume : 69, Number : 04, India.

Banerjee, N.R., 1981, "Religion, Art, Science and the Indian Peoples Through the Ages," *Man in India*, Volume : 61, Number : 01, India.

Harrison, Simon, Year?, "Ritual as Intellectual Property," *Man*, (N.S) 27, Royal Anthropology Institute.

Stoffle, Richard W., 2000, "Ghost Dancing the Grand Canyon," *Current Anthropology*, Volume : 41, Number : 01, University of Chicago.

தமிழ்ச் சஞ்சிகை

சிவத்தம்பி,கா., 1997, 'விடைகோரும் வினாக்கள் - மட்டக்களப்பினை புரிந்து கொள்ளும் முயற்சியின் பொழுது ஏற்படும் சிந்தனைகள் சில பற்றிய ஓர் அறிமுகக் குறிப்பு', கொம்பு, மன்முனை தென்மேற்கு பிரதேச கலாசாரப் பேரவையின் ஆண்டு மலர், பட்டிப்பளை, மட்டக்களப்பு.

இறுவட்டுக்கள்

Aristotle, 1991 Edition, *The Politics* (Trans.), Benjamin Jowett, Electronically Enhanced Text, Copyright World Library,

....., 1991 Edition, *The Poetics* (Trans.), S.H.Butcher, Electronically Enhanced Text, Copyright World Library, Inc.

Encyclopaedia Britannica, 2006, Ultimate Reference Suite DVD.

இணையத்தளக் கட்டுரைகள்

Aristotle (384 – 322 BCE): Poetics, The Internet Encyclopedia of Philosophy, http://www.iep.utm.edu/a/aris.htm.

Beeman,William O., *Performance Theory in Anthropology Program*, http://www.faculty.de.gcsu/mmagouli.shtml.

Catharsis, Wikipedia, The Free Encyclopedia, http://en.wikipedia.org/wiki/catharsis

Johari,Harish., *Yantra Meditation*, www.sanatansociety. org/beeld/pix/yantr_gramma_ yoga. jpg.

Kitano,Masahiro., *Aristotle's Theory of Comedy*, www.taknia.com.

Patrick, A.George, *Yantra: Hindu Tantric Diagrams*, http://dolphin.upenn.edu/-georgep/PAG.html.

The Dictionary of the History of Ideas, Volume 1, Maintained by: The Electronic Text Center, at the University of Virginia Library, the Gale Group, http://etext.viginia. edu/dichist/alpha/A-B.htm.

சுட்டி

அகநானூறு 22
அபிநவகுத்தர் 248
அலகு பாய்ச்சுதல் 275, 277, 278
அரவான் களப்பலி 109, 299, 320
அரிஸ்ரோட்டில் 161, 162, 176, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 277, 278, 279, 302, 336
அரும்பு எறிதல் 92

ஆகம வழிபாடு 65
ஆயுதம் ஒப்புக்கொடுத்தல் 75
ஆவியுலகக் கோட்பாடு 8
ஆனந்தக் குமாரசுவாமி 126, 132, 133, 165, 167

இயற்கைச் சமயம் 1, 2, 5, 11, 56
இயற்கைக் கோட்பாடு 8

உடுக்கு 96, 140, 142, 143, 168, 180, 181, 188, 201, 205, 218, 229, 242, 243, 299, 325
உத்தியாக்கள் 31, 35, 116, 130, 307

ஊர்காவல் பண்ணுதல் 83

எமில் துர்கைம் 8

ஏங்கெல்ஸ் 5

ஐதீகம் 54, 55, 56, 226

கன்னிமார் பள்ளயம் 91, 245, 316
கட்டுச்சொல்லல் 67
கப்புகன் 114, 117, 118, 243, 253, 307
கரடித் தெய்வத்திற்கான சடங்கு 116, 118
கல்யாணக்கால் சடங்கு 94, 95, 200, 226, 232
கல்லுப் பிள்ளையார் 32
கதாசிஸ் 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 277, 278, 279, 282, 302, 303, 304
காவடியெடுத்தல் 277, 278
காத்தவராயன் 72, 75, 149, 215, 231
கிராமிய வழிபாடு 1, 65
குலவிருதுக் கல்வெட்டு 7
கும்பத்து நடனம் 105
குலக்குறி 7
குறியீடு 54, 55, 56, 156, 248, 249
குருவாக்கு 74, 314
கொட்டு 114, 115, 140, 141, 142, 144, 168, 181, 325

சரச்சந்திரா E.R. 153, 281
சடங்கு வழிபாடு 1, 36, 56, 64, 65, 72, 119, 120, 130, 169, 170, 255, 256, 291, 292
சிறு தெய்வங்கள் 65
சிறுதெய்வ வழிபாடு 65, 120, 339
சிற்பரத்தினம் 138, 175, 188, 244, 339
சு.வித்தியானந்தன் 238

தலைத் தெய்வம் 73
தலைத்தெய்வாதி 42, 73, 87, 89, 104, 111, 112, 183, 218, 307

தவநிலைச் சடங்கு 96, 98, 108, 109, 130, 193, 200, 228, 232, 251
தீ மிதிப்பு 85
தீமிதித்தல் சடங்கு 109
தேன் எடுக்கும் சடங்கு 116, 117, 200

நற்றிணை 22, 61, 338
நோர்ப்பெறிதல் 91

பறை 104, 111, 113, 140, 141, 144, 168, 180, 181, 201, 219, 226, 229, 242, 243, 299, 325
பத்ததி 66, 336
பலிச்சடங்கு 90
பரிகலங்களுக்கான பலி 91
பலிபீடம் 21, 22, 28, 46, 53
பாலமிர்தம் எறிதல் 92
பிரேசர் 11
புனிதக்கல் 25, 26
புனித நீராடல் 16, 32
புனித விடயம் 42, 45
புனித இடம் 42, 44, 45
புனிதமற்ற இடம் 45
பூமாதேவி 33
பூமித்தாய் 18, 19, 20, 41
பெர்டோல்ட் பிரெஃக்ட் 282

மருந்து கொடுத்தல் 84, 129, 274, 276, 278, 315
மதகுரு 49, 50
மந்திரவாதி 11, 37, 49, 78, 99, 100, 168, 314
மழைக் கல் 32
முகக்களை 69, 71, 74, 93, 114, 123, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 164, 166, 254, 292, 295, 296, 313
முன்னோர் வழிபாடு 7, 14, 31

யந்திரங்கள் 123, 154, 155, 157, 158, 159, 163, 165, 168, 292, 293
யானைகட்டும் சடங்கு 116, 117

லியணார்டோ டாவின்சி 3

வதனமார் சடங்கு 98, 100, 130, 228, 251, 298, 301
வாழிபாடல் 92
வீ.சி.கந்தையா 258

ஜேம்ஸ் பிரேஸர் 52

ஹிரியண்ணா 11, 60, 339
ஹென்றி வைற்கெட் 52

ஸ்ரீகுமாரர் 138, 139, 149, 175, 176, 244, 339

கிழக்கிலங்கைச் சடங்குகள்

வடிவேல் இன்பமோகன்

இந்நூல் கிழக்கிலங்கை மக்களின் தனித்துவமான வாழ்வியல் அடையாளங்களில் ஒன்றாக விளங்கும் சடங்குகள் பற்றியதாக அமைந்துள்ளது. கிழக்கிலங்கையின் பல பிரதேசங்களிலும் சடங்குகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இவை பிரதேசத் தனித்துவங்கள் சிலவற்றைக் கொண்டு விளங்கிய போதும் வழிபாட்டை நிகழ்த்துவதன் நோக்கம், வழிபடப்படும் தெய்வங்கள், மக்களின் நம்பிக்கை, சமூக செயற்பாட்டில் சடங்குகள் பெறும் முக்கியத்துவம் என்னும் விடயங்களில் ஒத்த போக்கே காணப்படுகின்றன. மேலும் இச்சடங்குகள் கிழக்கிலங்கை மக்களின் வாழ்வியல் அம்சங்கள் பலவற்றுடனும் தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன.

இந்நிலையில் கிழக்கிலங்கை மக்களின் சமூகப் பின்புலத்தின் ஊடாக சடங்குகளின் கலை, அழகியல் கூறுகள் பற்றிய ஒரு குவிந்த பார்வையை இவ்வாய்வு நூல் தருவதுடன் கிழக்கிலங்கைச் சமூகம் பற்றியும், அச்சமூகத்தின் சமயம், கலை, அழகியல் செயற்பாடுகள் பற்றியும் தெளிவை வாசகர்களுக்கு வழங்குகின்றது.



வடிவேல் இன்பமோகன்: கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் தனது இளமாணிப் பட்டத்தையும் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் முதுதத்துவமாணிப் பட்டத்தையும் (M. Phil), கலாநிதிப் பட்டத்தையும் (Ph. D) பெற்றவர். கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில் விரிவுரையாளராகக் கடமையாற்றும் இவர் அழகியல், நாட்டார்கலை, சினிமா என்பவற்றில் ஈடுபாடு உடையவர். இவர் 'மரபுக்குப்பின் மட்டக்களப்பில் நாடகங்கள்', 'இந்தியக்கலையும் ரசனையும்', 'கலைத்துவ சினிமா' ஆகிய நூல்களையும் எழுதியுள்ளார்.

குமரன் புத்தக இல்லம்

விடயம்: சமூகவியல்

ISBN 978-955-659-323-5

9 789556 593235

விலை ரூபா 975.00

509