தமிழ்
சாகித்திய
விழா
1993
சிறப்பு மலர்

தமிழ் சாகித்திய விழா சிறப்புடன் நடந்தேற
எமது நல்வாழ்த்துக்கள்

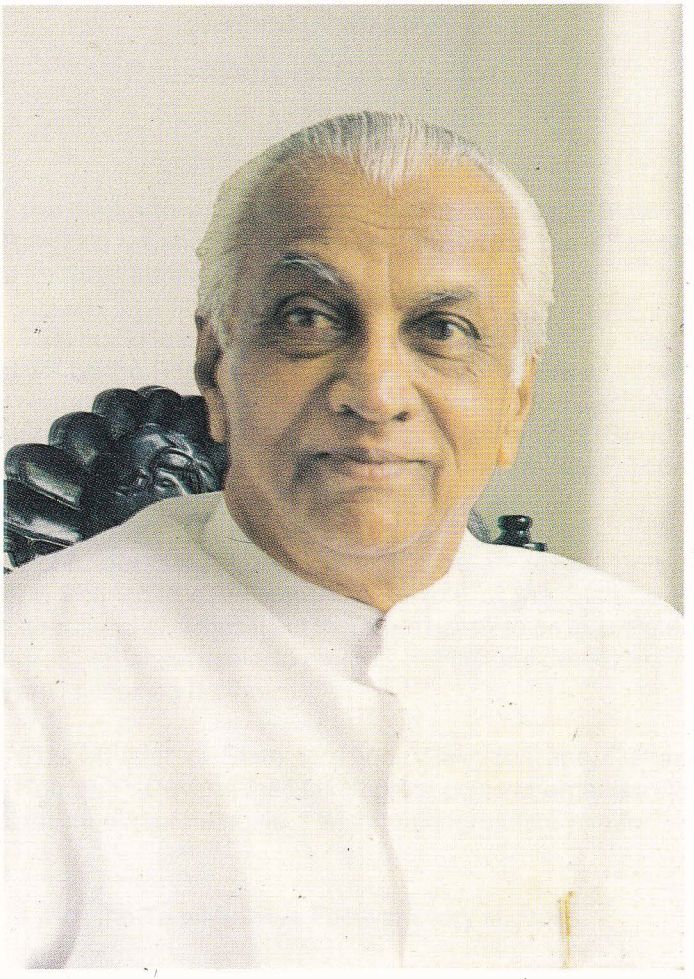
பழ. முத்து. முத்துக்கருப்பன் செட்டியார் (பி) லிமிடெட்,
நகை மாளிகை
36, செட்டியார் தெரு,
கொழும்பு 11.
தொ. பேசி : 328478, 325820

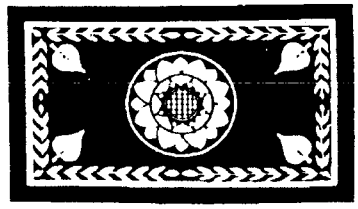
ராம் பிரதர்ஸ் (ஜவுளி மாளிகை)
140, பிரதான வீதி,
கொழும்பு 11.
தொ. பேசி : 320127, 447698

தமிழ்
சாகித்திய விழா
1993

சிறப்பு மலர்

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்
இலங்கை





ශ්‍රී ලංකා ජනාධිපති

இலங்கை சனாதிபதி

President of Sri Lanka

I am happy to note that the Office of the Minister of State for Hindu Religious & Cultural Affairs has organised the Tamil Sahitya Festival for the third time.

I am made to understand that the main event in this year's Festival will be the Regional Seminar on Tamil Folklore which will be held on three consecutive days. Several leading Tamil scholars from India are expected to participate in this Seminar. Several Sinhala Scholars will also be presenting papers on Sinhala Folklore at this Seminar.

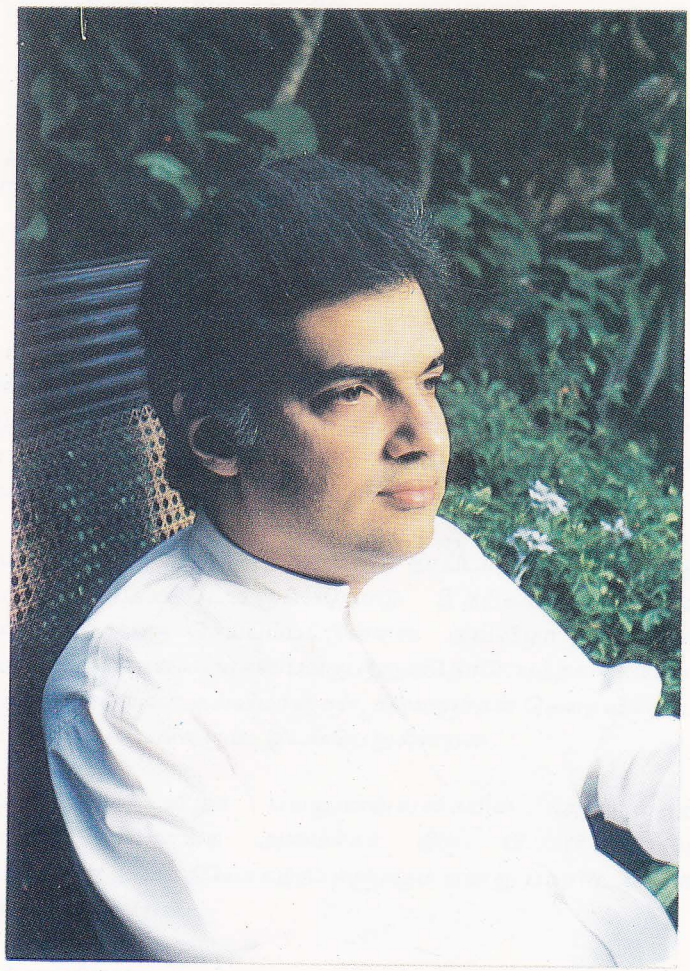
I consider cultural development to be an integral part of social and economic development. The role of the State is to support all cultural activities. I am therefore happy to be associated with this Festival which seeks to promote the cultural development of our Tamil speaking brethren.

The Minister of State for Hindu Religious and Cultural Affairs, Hon. P. P. Devaraj, has taken great pains to organise this Festival on an elaborate scale. I wish to congratulate him for his efforts.

I wish the Tamil Sahitya Festival every success.

D. B. Wijetunga
President

July 29, 1993.



අග්‍රාමාත්‍ය කාර්‍යාලය
பிரதம அமைச்சரின் அலுவலகம்
Prime Minister's Office

பிரதம மந்திரி மாண்புமிகு ரணில் விக்கிரமசிங்க அவர்களின் ஆசிச் செய்தி

1993 ம் ஆண்டு ஆவணி மாதம் 20 ஆந் திகதி முதல் 22 ஆந் திகதி வரை வருடாந்த தமிழ் சாகித்திய விழா கொழும்பில் நடைபெற இருப்பதை அறிந்து மகிழ்ச்சியடைகிறேன். இவ்விழா இந்து சமய, கலாசார இராஜாங்க அமைச்சரின் அலுவலகத்தினால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டுள்ளது. முன்னைய விழாக்கள் கண்டியிலும், கொழும்பிலும் நடைபெற்றன.

இவ்வருடம் நடைபெறுகின்ற விழாவில் நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டிருப்பதோடு இதற்கான பிராந்தியக் கருத்தரங்குகளும் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டுள்ளன. இவ்விழா நிகழ்ச்சிகளில் நம்நாட்டு, வெளிநாட்டுக் கலைஞர்கள் பங்குபற்றுவதோடு, புத்தகக் கண்காட்சி, திறமையான எழுத்தாளர்கள், கல்விமான்கள், கலைஞர்கள் கௌரவிக்கப்பட்டு விருது வழங்கும் வைபவங்களும் இடம்பெறுகின்றன.

இவ்வருடாந்த விழா பயனுள்ளவகையில் அமைவதற்குச் செயலாற்றிவரும் இராஜாங்க அமைச்சர் திரு. பி. பி. தேவராஜ் அவர்களுக்கும், அவரது உத்தியோகத்தர்களுக்கும் எனது பாராட்டுக்களைத் தெரிவிக்க விரும்புகின்றேன்.

இவ்விழா சிறப்புற என் நல்வாழ்த்துக்கள்

ரணில் விக்கிரமசிங்ஹ
பிரதமர்

இலங்கைப் பாராளுமன்ற சபாநாயகர் மாண்புமிகு அல்ஹாஜ் எம். எச். முஹம்மத் அவர்களின் வாழ்த்து

நாடளாவிய வகையில் தமிழ் மொழியினையும், கலாசாரத்தினையும் வளமுறச் செய்யும் முகமாக இந்து சமய தமிழ் கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சினால் நடத்தப்படும் இவ்வருடாந்த தமிழ் சாகித்திய விழாவுக்கு எனது வாழ்த்துக்களைத் தெரிவித்துக்கொள்ள விரும்புகிறேன். இலக்கியக் கருத்தரங்குகள், தமிழ் நூல்கள், ஓவியங்கள், சிற்பங்கள் ஆகியவற்றின் கண்காட்சிகள் மற்றும் பல்வேறு கலாசார நிகழ்ச்சிகள் இடம்பெறும் இவ்விழா எமது மக்களுக்குப் பெரும் பயனளிக்கக் கூடியதாயிருக்கும்.

மேலும் தமிழ் அறிஞர்களும் எழுத்தாளர்களும், கலைஞர்களும் கௌரவிக்கப்பட்டு விருதுகள் வழங்கி ஊக்குவிக்கப்படவிருப்பது மிகவும் பாராட்டப்பட வேண்டிய நிகழ்ச்சியாகும்.

இவ்விழாவிற்கான சிறப்பு மலர் இலக்கிய நயமும் கருத்தாழம்மிக்க ஆக்கங்களைத் தாங்கி வருவது இவ்விழாவினுக்கு அணிசெய்வதாயிருக்கும். இவ்விழா சிறப்புற நடந்தேற எனது மனப்பூர்வமான ஆசிகளைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

சுற்றுலாக் கிராமிய தொழிற்றுறை அபிவிருத்தி அமைச்சர் மாண்புமிகு சௌமியமூர்த்தி தொண்டமான் அவர்களின் ஆசி

1993 ஆம் ஆண்டின் தேசிய சாகித்திய விழா இலங்கையின் தலைநகரான கொழும்பு மாநகரில் ஆகஸ்ட் மாதம் 20, 21, 22 ஆம் திகதிகளில் நடைபெறவுள்ளது. மகிழ்ச்சியடைகிறேன்.

இந்த தேசிய விழாவின் முன்னோடியாக, நாடளாவிய ரீதியில், தமிழ் சாகித்திய விழாக்களை இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சு பண்டாரவளை, கண்டி, மாத்தளை, வவுனியா, மட்டக்களப்பு, கல்முனை, திருகோணமலை, நாவலப்பிட்டி போன்ற தமிழர்கள் பெருமளவு வாழும் இடங்களில் வெற்றிகரமாக நடத்தி முடித்துள்ளமை பாராட்டற்குரியதாகும்.

1991 ஆம் ஆண்டில் தமிழ் சாகித்திய விழா முதன்முதலாக கண்டி மாநகரில் நடத்தப்பட்டது. வெகு சிறப்பாக நடைபெற்ற அந்த விழாவில் நானும் கலந்து கொண்டேன். தமிழ் மொழியின் செழிப்புக்கும், தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சிக்கும் தமிழ் கலைகளின் மேம்பாட்டுக்கும் கண்டி விழா ஒரு கால்கோள் விழாவாக அமைந்தது.

பின்னர், 1992 ஆம் ஆண்டு, தமிழ் சாகித்திய விழாவின் பரிமாணம் விரிவடைந்தது. தலைநகரில் நான்கு நாட்கள் எடுக்கப்பட்ட இந்த விழாவில் மொழியியல் சம்பந்தமான சர்வதேச கருத்தரங்கும் இடம்பெற்றமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். விழாவில் நானும் பங்குபற்றினேன்.

இவ்வருட சாகித்திய விழா முன்னைய ஆண்டுகளில் நடைபெற்றதைவிட பல விசேட அம்சங்களுடன் தலைநகரில் நடைபெற்று தமிழுலகுக்குப் பயனுள்ள பலவற்றைச் செய்ய வேண்டுமென நான் மனமார வாழ்த்துகிறேன்.

MESSAGE FROM THE MINISTER OF EDUCATION, HIGHER EDUCATION AND CULTUREAL AFFAIRAS AND MINISTER OF INDIGENOUS MEDICINE HON. W. J. M. LOKUBANDARA

I take great pleasure in sending this message of felicitation for the Souvenir to be released in connection with the Third Annual Tamil Sahitya Festival to be held in Colombo from 20 - 22 August 1993.

An important feature of this year's Festival is the Regional Seminar on Tamil Folklore. Leading scholars from India and Sri Lanka are expected to participate in this Seminar which will go on for 3 days. I am sure such a Seminar.will help to bring out the close affinity between the various indigenous cultures of the region.

I wish to congratulate the State Minister, Hon. P. P. Devaraj, for organising this Festival successfully, every year, and also for taking other positive steps for the development of Tamil Culture in this country.

I wish the Festival all success.

வர்த்தக வாணிபத்துறை அமைச்சர் மாண்புமிகு ஏ. ஆர். மன்சூர் அவர்களின் ஆசி

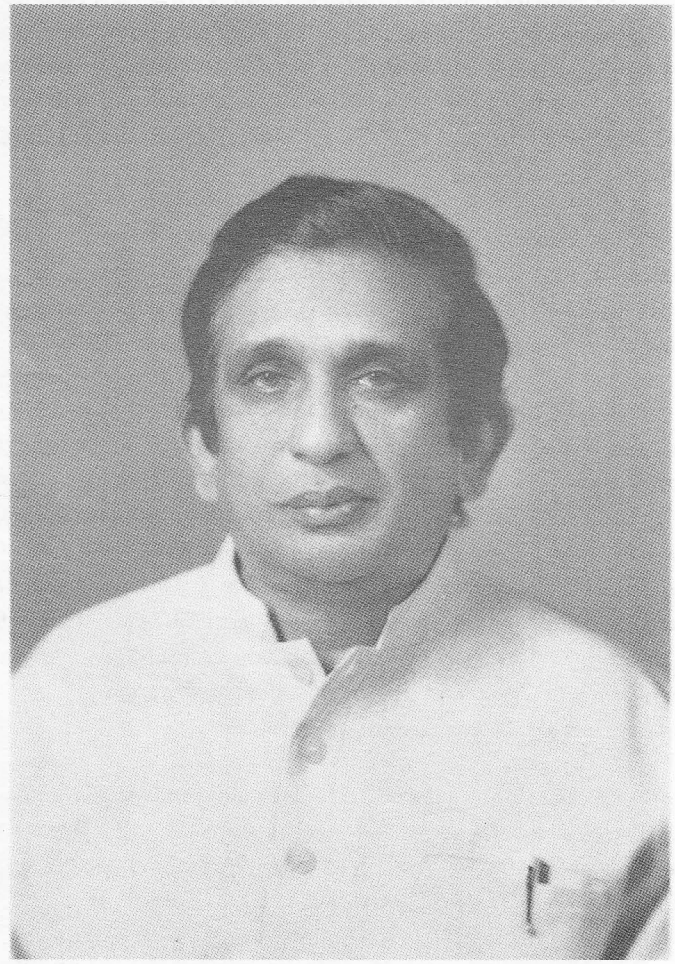
இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சு, 1991 ஆம் ஆண்டிலிருந்து தமிழ் சாகித்திய விழாவை நடத்தி வருகிறது. இதற்கு முன்னர் சாகித்திய மண்டலப் பரிசுகள் தமிழ் எழுத்தாளர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட போதிலும் இப்போது நடைபெறுகின்றதுபோல் பெரு விழாக்கள் எப்போதும் நடைபெற்றதில்லை.

கண்டியில் நடைபெற்ற விழாவில் நானும் கலந்து கொண்டேன். அந்த விழாவின் நினைவுகள் இன்றும் என் உள்ளத்தில் பதிந்து கிடக்கின்றன. சென்ற ஆண்டிலும் இவ்வாறான ஒரு பெருவிழா கொழும்பில் நடைபெற்றது.

இந்த வருடம் நாட்டின் வெவ்வேறு பிரதேசங்களிலும் பிரதேச சாகித்திய விழாக்கள் நடைபெற்று வருவது மிக நல்லதொரு விடயமாகும். பிரதேசங்கள் தோறும் வாழ்கின்ற தமிழ் பேசும் மக்களின் தமிழ் உணர்வை மேம்படுத்தவும் அம்மக்களின் கலை, கலாசாரங்களையும், பாரம்பரிய விழுமியங்களையும் இவ்விழாக்கள் முன்னெடுத்துச் செல்கின்றன. எனது கல்முனைப் பிரதேசத்தில் நடைபெற்ற சாகித்திய விழா இந்து, கிறிஸ்தவ, முஸ்லிம் இனங்களின் ஒற்றுமையைப் பறைசாற்றும் ஒரு விழாவாக அமைந்திருந்ததை நானே நேரில் பார்த்து அனுபவித்தேன்.

இவ்வாறான நல்ல பல கருமங்களைத் திட்டமிட்டு நடத்திவருகின்ற இராஜாங்க அமைச்சர் பி. பி. தேவராஜ் அவர்களும் அவருக்குத் துணை நிற்கும் அதிகாரிகளும் பாராட்டப்பட வேண்டியவர்கள்.

கடந்த இரு வருடங்களிலும் சாகித்திய விழாவினை ஒட்டி வெளிவந்த இரண்டு அழகிய, காத்திரமான சிறப்பு மலர்களைப்போல் நாட்டார் வழக்காற்றியல் கட்டுரைகளைத் தாங்கி இவ்வருடமும் வெளிவருகின்ற சிறப்பு மலருக்கு எனது நல்லாசியைத் தெரிவிப்பதில் நான் மட்டற்ற மகிழ்ச்சி அடைகிறேன்.



இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சர் மாண்புமிகு பி. பி. தேவராஜ் அவர்களின் ஆசி

இந்துசமய, கலாசார இராஜாங்க அமைச்சு கடந்த இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன் தொடக்கி வைத்த தமிழ் சாகித்திய விழா, இலங்கையின் தமிழ் இலக்கியத்தின் மறுமலர்ச்சிக்கும், செழுமைக்கும் புத்தூக்கம் தந்து வந்துள்ளது. கடந்த ஆண்டு நடைபெற்ற பிராந்திய மொழியியல் மாநாடும், இவ்வாண்டு நடைபெறவுள்ள பிராந்திய நாட்டார் வழக்காற்றியல் மாநாடும் உலக அரங்கில், இலங்கை, தமிழ் இலக்கியத்திற்கும், மொழிவளத்திற்கும் ஒரு உன்னதமான பங்களிப்பை நல்கி வருகின்றதென்பதற்கு சான்று பகருகின்றன.

சாகித்திய விழாவின் சிறப்பம்சங்களுள் ஒன்றாக வருடந்தோறும் வெளிவரும் விழா சிறப்பு மலர்கள் மிக முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. கடந்த இரு வருடங்களிலும் காத்திரமான பல கட்டுரைகளைத் தாங்கி சாகித்திய மலர்கள் வெளிவந்தன. உள்நாட்டு, வெளிநாட்டு அறிஞர்கள் இம்மலர்களுக்கு ஆய்வுக்கட்டுரைகள் அனுப்பியிருந்தார்கள். மலர்களின் சிறப்புகள் பற்றி பல பாராட்டுக் கடிதங்களும் எமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன.

முதலிரண்டு மலர்களிலும் தமிழியல் சார்ந்த பொதுக்கட்டுரைகள் இடம்பெற்றன. இவ்வருட மலர் ஒருபடி மேலே சென்று "நாட்டார் வழக்காற்றியல்" சார்ந்த பெறுமதி மிக்க கட்டுரைகளுடன் வெளிவருகின்றது. எமது இம்மலர்கள் இலங்கையின் இலக்கிய வரலாற்றில் மிக முக்கிய இடம் பெறக்கூடியன என்பதில் எவ்வித சந்தேகமுமில்லை.

1991 இல் நாம் மிகுந்த சிரமங்களுடன் ஆரம்பித்த சாகித்திய விழா புதிய பரிமாணம் பெற்று இன்று முத்தமிழ் எழுச்சி விழாவாக வளர்ந்துவிட்டது. எதிர் காலத்திலும் இந்த நாட்டின் கலை, இலக்கிய வளர்ச்சியில் இவ்விழாக்கள் புதிய உத்வேகத்தை ஏற்படுத்துமென்று நாம் நிச்சயமாக நம்பலாம்.

மலரை இவ்வாறு சிறப்பாக வெளிக் கொணர்ந்த அனைவரையும் நான் மனமாரப் பாராட்டுகிறேன்.

MESSAGE FROM MINISTER OF STATE FOR INFORMATION

HON. A. J. RANASINGHE

I am very pleased to give this Message of Felicitation on the occasion of the publication of the Souvenir to commemorate the annual Tamil Sahithya Festival of 1993.

It is a matter of deep satisfaction indeed, to observe the unprecedented progress in literary achievements of the Tamil speaking people in Sri Lanka after the establishment of a separate Ministry of State for Hindu Religious & Cultural Affairs. The beneficial conferences and seminars held during the recent past provide sufficient proof of the devotion and dedication that the new Ministry has extended towards the upliftment of literary and religious activities.

The endeavour to hold the Tamil Sahithya Festival in this year on a grand scale will no doubt further strengthen the image and credibility of work done by the State Ministry of Hindu Religious & Cultural Affairs under the able guidance of Hon P. P. Devaraj.

The series of Seminars on literary activities held, as a preliminary to the Sahithya Festival, will create an awareness of the usefulness of the Sahithya Festival, in promoting literary activities among the Tamil speaking peole.

The influence and the impact of Tamil literature on our Sinhala literature and grammar have greatly enriched the languages and culture of the people of this country and in ongoing efforts to forge a common Sri Lankan identity.

It is now opportune to have a joint Sahithya Festival in the near future, enabling us to promote better relationship between the Tamil and Sinhala speaking communities.

I wish the Sahithya Festival every success.

கைத்தொழில் இராஜாங்க அமைச்சர் மாண்புமிகு எம். எஸ். செல்லச்சாமி அவர்களின் ஆசி

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சின் ஏற்பாட்டில் கொழும்பில் நிகழும் தமிழ் சாகித்திய விழா சிறப்பாக நடந்தேற எனது நல்லாசிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன். அதன் வெற்றிக்குக் காலாக நிற்கின்ற இராஜாங்க அமைச்சர் பி. பி. தேவராஜ் அவர்களுக்கு எனது பாராட்டுக்களைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

தமிழ் மக்கள் வாழ்கின்ற பிரதேசங்களிலெல்லாம் பிராந்திய சாகித்திய விழாக்கள் நடைபெறுவதும், அப்பிரதேசங்களில் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள், எழுத்தாளர்கள் கௌரவிக்கப்படுவதும் இவ்வருட சாகித்திய விழாவின் முக்கிய அம்சமாகவிருப்பது பாராட்டப்பட வேண்டியது. இதுவரை இவ்வாறான முயற்சிகள் எடுக்கப்பட்டதாக எனக்குத் தெரியவில்லை. அந்தந்தப் பிரதேச மக்களைக் கொண்டே அவ்வப் பிரதேச நாட்டார் கலைகள், பண்பாடுகள், இலக்கியங்கள் மறு பரிசீலனை செய்யப்படுவதும், புத்துணர்வு ஊட்டப்படுவதும் வரவேற்கப்பட வேண்டிய முயற்சிகளே. பிறநாட்டு அறிஞர்களும் கலந்து கொள்கின்ற நாட்டார் வழக்காற்றியல் கருத்தரங்கு மூன்று தினங்கள் நடைபெறுவது, இந்த முயற்சிகளுக்கெல்லாம் சிகரம் வைத்தாற்போல் அமைகிறது.

சாகித்திய விழாவையொட்டி கடந்த இரு வருடங்களைப்போல் இவ்வருடமும் தகுதி படைத்த பலரின் ஆக்கங்களைத் தாங்கி சிறப்பு மலர் வெளிவருவதும் மகிழ்ச்சிக்குரியது.

வாழ்க தமிழ்!

வளர்க இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள்

இராஜாங்க அமைச்சின் நற்பணிகள்!

கல்வி இராஜாங்க அமைச்சர், மாண்புமிகு திருமதி. இராஜமனோகரி புலந்திரன் அவர்களின் ஆசி

இந்துசமய, கலாசார இராஜாங்க அமைச்சு, தமிழ் இலக்கியத்துக்கு எடுக்கும் பெருவிழாவாகிய, 1993 ஆம் ஆண்டின் தமிழ் சாகித்திய விழாவில் வெளியிடப்படவுள்ள சிறப்பு மலருக்கு எனது வாழ்த்துச் செய்தியை வழங்குவதில் மிக மகிழ்வெய்துகிறேன்.

சென்ற சில ஆண்டுகளாக, தமிழ் பேசும் மக்களிடையே அவர்களின் மொழி, பண்பாடு, இலக்கியம் பற்றிய விழிப்புணர்வைத் தூண்டவல்ல பல செயற்பாடுகளை இந்துசமய, கலாசார இராஜாங்க அமைச்சு சிறப்பாகச் செய்துவருவது பாராட்டுக்குரியது. இப்பணிகளைச் செய்துவரும் இராஜாங்க அமைச்சருக்கும், அர்ப்பணிப்புடன் செயலாற்றுகின்ற அவரின் அலுவலர் குழாத்துக்கும் நெஞ்சம் நிறைந்த எனது பாராட்டைத் தெரிவிப்பதில் மிக்க மகிழ்ச்சியடைகிறேன்.

கலாசாரம், பல்லின மக்களை ஒருங்கிணைத்து, அவர்கள் மத்தியில் ஐக்கியத்தை ஏற்படுத்தவல்லது. தமிழ்மொழி மிகத் தொன்மையானதும், செழிப்பான இலக்கியங்களைத் தன்னகத்தே கொண்ட வளம் பெற்ற மொழியுமாகும். காலத்துக்குக்காலம் பல புலவர்கள் கவிஞர்கள் தமது ஆக்க இலக்கியப் படைப்புக்களால் தமிழ் மொழியின் செழிப்புக்கு வள மூட்டினர். அவ்வாறு இன்றும் சிறந்த இலக்கியப் பணிபுரிந்துவரும் அறிஞர்கள், எழுத்தாளர்கள், கவிஞர்கள் நம்மத்தியில் வாழ்கின்றனர். அவ்வாறானவர்களை இனங்கண்டு, அவர்களின் திறமையை மதித்துப் பாராட்டுச் செய்வதன் மூலம் இலக்கிய கர்த்தாக்கள் மத்தியில் பேருற்சாகமும், ஊக்கமும் பிறக்கும். சிறந்த புதிய இலக்கியப் படைப்புக்கள் தோன்ற அது வழிவகுக்கும்.

தமிழ் சாகித்திய விழாவில் எழுத்தாளர் கௌரவிப்பு, சிறந்த படைப்புகளுக்குப் பரிசில் வழங்கல் முதலியவற்றோடு, தமிழ்மொழி, தமிழ் இலக்கியம் பற்றிய கருத்தரங்குகள், தமிழ் நூல்கள், ஓவியங்கள், சிற்பங்கள் கொண்ட கண்காட்சி ஆகியவை இடம்பெற இருப்பது மிகப் பொருத்தமே.

இந்து கலாசார இராஜாங்க அமைச்சர் பி. பி. தேவராஜ் அவர்களுக்கும் விழா சிறப்புற அமைவதற்கு அயராது பணியாற்றிவரும் அமைப்புக் குழுவினருக்கும் என் மனம் நிறைந்த நன்றிகளைத் தெரிவிக்கிறேன்.

முஸ்லிம் சமய, பண்பாட்டலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சர் மாண்புமிகு அல்ஹாஜ் ஏ. எச். எம். அஸ்வர் அவர்களின் ஆசி

"யாமறிந்த மொழிகளிலே தமிழ்மொழிபோல் இனிதாவதெங்கும் காணோம்" எனப் பாடினான் பாரதி. அத்தகைய சீர்மைமிக்க செந்தமிழின் கலை மேம்பாட்டை உலகிற்குணர்த்த எத்தனையோ விழாக்களும் நிகழ்ச்சிகளும் நடைபெற்று வருகின்றன. இவ்வரிசையில் இந்துசமய, கலாசார இராஜாங்க அமைச்சு வருடந்தோறும் நடத்திவரும் சாகித்திய விழா நிகழ்ச்சிகள் மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

தமிழையும், அதன் கலை விழுமியங்களையும், மேன்மைப் படுத்துவதிலும், இலக்கிய வாதிகளுக்கு உற்சாகமூட்டி அவர்களிடையே புதைந்து கிடக்கும் ஆற்றல்களை வெளிப்படுத்துவதிலும் இவ்விழாக்களின் பங்கு மகத்தானது.

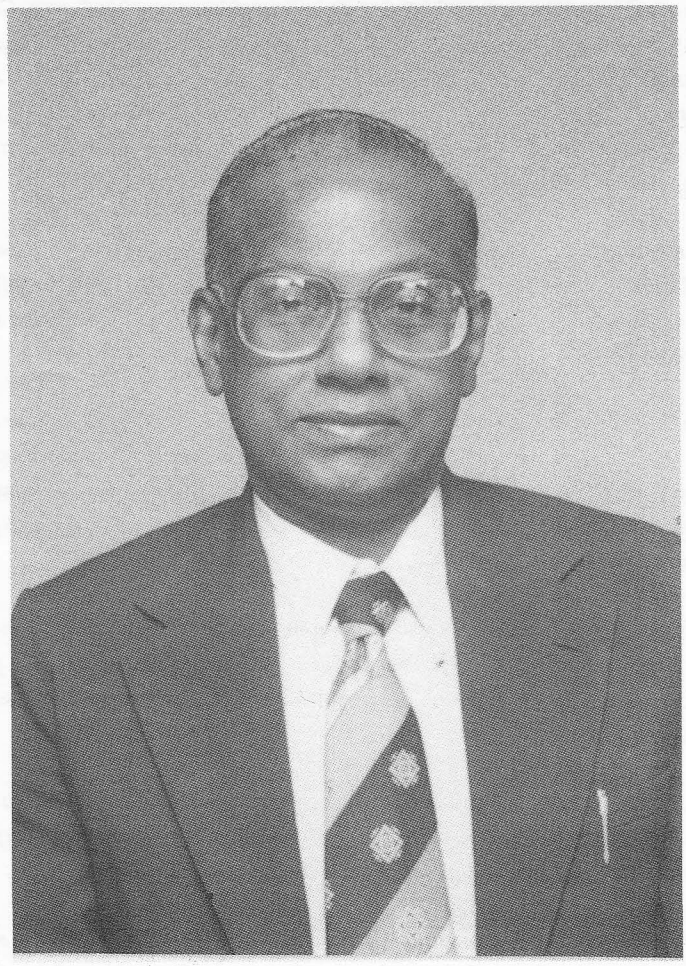
நம் நாட்டில் சிங்கள மொழி பேசுபவர் பெரும்பான்மையினர் எனினும் தமிழைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட தமிழர்களுக்கும், முஸ்லிம்களுக்கும், தமிழ்மொழியை நேசிக்கவும், போற்றவும் அனைத்து உரிமைகளும் உன்டென்பதை உறுதிசெய்யும் அரசியல் யாப்பே தமிழ்விழா எடுக்கும் வாசலைத் திறந்து விட்டிருக்கின்றது.

இந்நாட்டில் வாழும் முஸ்லிம் மக்கள் தமிழ் வளர்ப்பதில் சளைக்காத பங்களிப்புகளை நல்கியுள்ளனர். காப்பியம் படைப்பதில் வரட்சி நிலவிய ஒரு காலகட்டத்தில் முஸ்லிம் புலவர்கள் காப்பியங்கள் படைத்துச் சாதனை செய்தனர்.

கடந்த தசாப்தத்தில் நாட்டில் ஏற்பட்ட நிகழ்வுகளினால் தமிழ் இலக்கியம் தேக்கமுறாது வளர்க்கும் பெரும் பொறுப்பினை முஸ்லிம் இலக்கியவாதிகள் ஏற்று தமிழுக்கும் பெருமை சேர்த்தனர்.

நாடெங்கும் பரந்துவாழும் முஸ்லிம்கள், சிங்களக் கிராமங்களிலும் துணிந்து தமிழ் பேசிவருகின்றனர். புனித பள்ளிவாசல்களில் மார்க்க உபதேசங்களை தமிழில் நிகழ்த்தி வருகின்றனர். ஆதலின் தமிழ் வளர்ப்பதில் முஸ்லிம்களும் பங்காளிகளாக மிளிருகின்றனர். உலகமெல்லாம் தமிழோசை பரவச் செய்யும் பணியில் முஸ்லிம்களும் கைகோர்த்துக் கொள்வதில் பேருவகை கொள்கின்றனர்.

சாகித்திய விழா இனிதே வெற்றிபெற கன்னித்தமிழ் வார்த்தைகளை வாழ்த்துப் பூக்களாய் வழங்குகின்றேன்.



மேல் மாகாண ஆளுநர் மாண்புமிகு சு. சர்வானந்தா அவர்களின் ஆசி

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சு ஆண்டு தோறும் எடுக்கும் தமிழிலக்கியப் பெருவிழாவுக்கு வாழ்த்துச் செய்தி அளிக்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்தமையையிட்டுப் பெருமகிழ்வடைகின்றேன்.

வருடந்தவறாது இலக்கியப் பெருவிழாக் காணும் இந்து கலாசார இராஜாங்க அமைச்சை எவ்வகையிற் பாராட்டினாலும் தகும். இத்தகு விழாக்கள் இலக்கியம் படைப்போரை ஊக்குவிப்பதோடு மட்டுமன்றி செழுமைமிக்க இலக்கிய மரபினைப் பேணுவதாகவும் அமைய வேண்டும் என்பதே எமது பேரவா.

இலக்கிய மரபானது, தேக்கமடையாது புதுப்புது வழிகளில் வளர்ந்து செல்லும் தன்மை மிக்கது. மரபே, ஒரு மொழி பேசும் இனத்தை ஒன்றாக்கி அவர்தம் தனித்துவத்தைப் பேணி வருகின்றது. ஆதலின் எமது மரபுகள் சிதைவுறா வண்ணம் நாம் காக்க வேண்டும். இல்லையெனில், எமது தனித் தன்மைகளை நாம் இழந்துவிடுவோம். மரபுகள் பிறழாது காலத்துக்கேற்ப மாறும் இசைவுத்தன்மையை தமிழர்கள் வளர்த்தெடுக்க வேண்டும்.

பழமைக்கும் புதுமைக்கும் பாலமமைத்து செழுமைமிக்க இலக்கிய மரபினைப் பேணும் முயற்சியாகிய இலக்கியப் பெருவிழா இனிது நிறைவுபெற தமிழ்த் தெய்வத்தை இறைஞ்சி வாழ்த்துகின்றேன்.

வடக்குக் கிழக்கு மாகாண பிரதம செயலாளர் திரு. சொ. கணேசநாதன் அவர்களின் ஆசி

காலத்தால் முற்பட்ட தமிழ் இலக்கியம் புகழும் செழுமையும் மிக்கது. தமிழ் வளர்த்த முச்சங்கங்களின் காலம் மிகத் தொன்மையானது என ஆய்வாளர் கருதுகின்றனர். இச்சங்க காலங்களில் உருவான நூற்றுக் கணக்கான இலக்கியங்களில் பல அழிந்து போயின. எஞ்சியவை தமிழரின் பொக்கிஷங்களாகத் திகழ்கின்றன. பழந்தமிழ் இலக்கியங்களும், கலையும், பண்பாடும் மூத்த குடியினர் தமிழர் என்பதைப் பறைசாற்றும் சான்றுகளாகும்.

இவ்வாறு மனித மேம்பாட்டிற்கு உதவும் இலக்கியத்தை வளர்ப்பதில் தலைமுறை இடைவெளி ஏற்படக்கூடாது எனும் நல்லெண்ணத்துடன் இந்துசமய, கலாசார இராஜாங்க அமைச்சு ஆண்டுதோறும் சாகித்திய விழாக்களை நடத்தி வருவது பாராட்டிற்குரியது. கருத்தரங்கு, கண்காட்சி, கலையரங்கு, விருதுவழங்கல் என்பன இலக்கியத்தை வளர்ப்பதிலும், இலக்கிய கர்த்தாக்களை ஊக்குவிப்பதிலும் உந்துசக்தியாக அமைவன. எனினும் இவற்றிலும் மேலான ஒரு நோக்கம் இவ்விழாக்களின் மூலம் நிறைவேற வேண்டும்.

தமிழ் இலக்கியம் ஆக்கம், ஆய்வு, விரிவு, பதிவு, பகிர்வு ஆகிய இலக்குகளைக் கொண்டதாக விழா அமைய வேண்டும். பெறுபேறுகள் அற்ற எந்த நிகழ்வும் பயனற்றது ஆதலின் சாகித்திய விழாக்களின் மூலம், இப்பெறுபேறுகள் எந்தளவு பூர்த்தி செய்யப்படுகின்றன என்பதும் நிர்ணயிக்கப்பட வேண்டும்.

அந்த வகையில் தமிழுக்கும், தமிழ் இலக்கியத்திற்கும் தமிழ்க் கலைகளுக்கும் தமிழ் இலக்கிய வாதிகள், கலைஞர்கள், சுவைஞர்கள் அனைவருக்கும் பயனளிப்பதாக இவ்விழா அமைய வேண்டுமென வாழ்த்துகின்றேன்.

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சகச் செயலாளர் திரு. கா. தயாபரன் அவர்களின் ஆசி

இன்பத் தமிழுக்கு இதம் சேர்ப்பது இலக்கியம். 'சாஹித்தியம்' என்ற வட சொல்லுக்கு 'இலக்கியம்' என்பது பொருள். இலக்கிய விழாக்கள் காலத்துக்குக் காலம் வேறுபட்ட வகையில் தொடந்தேறி வருகின்றன. பண்டைய வரலாற்றுச் சான்றுகளின்படி இலக்கிய விழா வசந்த விழாவாகக் கொண்டாடப்பட்ட தன்மையும் உண்டு.

அத்தகைய சிறப்பு வாய்ந்த இலக்கிய விழா கடந்த மூன்றாண்டுகளாக புதுப் பொலிவு பெற்று விளங்குவதற்கு இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சுதான் காரணம். இலக்கியப் படைப்பாளிகளைத் தட்டியெழுப்பி அவர்கள் மத்தியில் புத்துணர்ச்சியையும், உத்வேகத்தையும் வெளிக் கொணர்ந்த பெருமை எமது அமைச்சைச் சாரும். இதற்காக இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் இராஜாங்க அமைச்சர் மாண்புமிகு பி. பி. தேவராஜ் அவர்களுக்கு தமிழ் கூறும் நல்லுலகம் நன்றி கூறக் கடமைப்பட்டுள்ளது.

சென்ற ஆண்டுகளில் நடைபெற்றதைப் போலல்லாது இம்முறை சாகித்திய விழா பிரதேச வாரியாக நடைபெறுவது மிகவும் சிறப்பான அம்சமாகும். பண்டாரவளை, கண்டி, கல்முனை, மட்டக்களப்பு, வவுனியா, மாத்தளை, திருகோணமலை போன்ற பிரதேசங்களில் வெகு கோலாகலமாக சாகித்திய விழாக்கள் நடைபெற்று இறுதிவிழா கொழும்பில் நடந்தேறுவது எல்லோருக்கும் மிகவும் மகிழ்ச்சியைக் கொடுக்கின்றது. இதனால் இப்பிரதேசங்களின் தனித்துவமும், இலக்கிய நோக்கும் முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்டுள்ளது.

கொழும்பில் நடைபெறும் சாகித்திய விழாவானது பிரதேசங்களை ஒன்றிணைத்து மாபெரும் இலக்கியப் பெருவிழாவாக மிளிர்வது அனைவருக்கும் மகிழ்வுதரக் கூடியது. இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழுக்கும் சேவையாற்றிய அறிஞர்களும், கலைஞர்களும் சாகித்திய விழாவில் கௌரவிக்கப்படவுள்ளனர். சிறந்த நூல்களுக்கும் பரிசுகள் வழங்கப்படவுள்ளன.

பிரதேச சாகித்திய விழாக்கள், பிராந்திய நாட்டார் வழக்காற்றியல் கருத்தரங்கு, நூற் கண்காட்சி, கலை நிகழ்ச்சிகள், மலர் வெளியீடு என்பனவெல்லாம் இவ்வாண்டு சாகித்திய விழாவில் முக்கிய அம்சங்களாக இடம்பெறுகின்றன.

இவ்விழா சிறப்புற அமைய எமக்கு வழிகாட்டிய கௌரவ அமைச்சர் அவர்களுக்கும், இலக்கியப் பெருவிழா இனிதே நடந்தேற ஒத்துழைப்பு நல்கிய திணைக்கள அதிகாரிகளுக்கும், பிரதேச சாகித்திய விழாக்களின் அமைப்புக் குழுவினர்க்கும், இம்மலர் அழகுற வெளிவருவதற்குக் காரணஸ்தர்களாகவிருந்தோருக்கும், பலவழிகளிலும் இவ்விழாவின் வெற்றிக்கு உதவிகள் புரிந்த அனைவருக்கும், அமைச்சின் செயலாளர் என்ற முறையில் நான் மிகுந்த கடமைப்பாடுடையேன்.

இலக்கியப் பெருவிழா இனிதே நடந்தேறி அனைவருக்கும் பயனுடையதாக அமைய எனது நல்லாசிகளை தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் பணிப்பாளர் திரு. க. சண்முகலிங்கம் அவர்களின் ஆசி

இந்த ஆண்டு நிகழும் சாகித்திய விழாவின் சிறப்பு அம்சமாக இலங்கைத் தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் என்னும் பொருளில் கருத்தரங்கு ஒன்று நடைபெற உள்ளது. சாகித்திய விழா சிறப்பு மலரும் நாட்டார் வழக்காற்றியல் பற்றிய பல ஆக்கங்களைக் கொண்டு வெளி வருகிறது. நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஒரு சமூகத்தின் பண்பாடு பற்றிய ஆய்வாகும். தமிழ் இலக்கியக் கல்வியின் ஒரு பகுதியாகத் தொடங்கிய நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு, மானிடவியல், சமூகவியல், வரலாறு, மொழியியல் ஆகிய துறைகளோடு இணைந்ததாய், தனித்ததோர் கல்வித்துறையாக மலர்ந்துள்ளது. தமிழகப் பல்கலைக் கழகங்களில் பட்ட, பட்டமேற் படிப்புக்குரிய துறையாகவும் இது வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. இலங்கையிலும் தமிழ், இந்துப் பண்பாடு, வரலாறு, சமூகவியல் துறை மாணவர்களும், ஆசிரியர்களும் இத்துறையில் ஈடுபாடு காட்டி வருகின்றனர். இத்தகைய சூழ் நிலையில் நடைபெறும் இக்கருத்தரங்கு நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகள் எம் நாட்டில் வளர்வதற்கு துணையாக அமையும் என்பதில் ஐயமில்லை. இத்துறையில் புதிய கோட்பாடுகள், எண்ணக் கருக்கள், கள ஆய்வு முறைகள் ஆகியன பற்றிய சிந்தனைகளை எம் மத்தியில் பரப்புவதற்கு இக்கருத்தரங்கு துணைபுரியும்.

கருத்தரங்கோடு இணைந்ததாக நூற் கண்காட்சி, கலைவிழா, எழுத்தாளர்களையும், அறிஞர் களையும், கலைஞர் களையும் கௌரவித் தல் ஆகிய நிகழ்வுகளும் நடைபெறவுள்ளன. இவ்விழா சிறப்புற வாழ்த்துகிறேன்.

உள்ளே . . .

பக்கம்

1. பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் கலையும், கலைக் கோட்பாடும் 1
டாக்டர் கு. வே. பாலசுப்பிரமணியன்

2. சிலப்பதிகாரத்தில் கிராமிய இலக்கியப் படிமங்கள் 7
பேராசிரியர், டாக்டர் பொ. பூலோகசிங்கம்

3. ஆறுதலும் உற்சாகமும் அளிக்கும் நாட்டார் பாடல்கள் 13
பேராசிரியர் சி. தில்லைநாதன்

4. நாட்டார் இலக்கியமும் பெண்களும் - சில பொதுக் குறிப்புகள் 21
சித்திரலேகா மௌனகுரு

5. கிராமிய இலக்கியம் பற்றிய ஆய்வில்
சமூக சந்தர்ப்பத்தின் முக்கியத்துவம் 26
கலாநிதி எம். ஏ. நு:மான்

6. மட்டக்களப்புப் பகுதி மாரியம்மன் வழிபாட்டில் காணப்படுகின்ற
சடங்குகளும், நம்பிக்கைகளும் - ஓர் ஆய்வு 31
செல்வி சுகந்தி சுப்பிரமணியம்

7. திருகோணமலை நாட்டார் வழக்காற்றியல் - ஓர் அறிமுகம் 37
பா. சுகுமார்

8. மலையக நாட்டார் பாடல்கள் - ஒரு கவன ஈர்ப்பு 43
சி. அழகுப்பிள்ளை

9. இருளர் நாட்டுப்புறக் கதைப் பாடல்கள் - கருத்தும் அமைப்பும் 49
டாக்டர் கி. கருணாகரன்
டாக்டர் வ. ஜெயா

10. முத்துப் பட்டன் கதைப்பாடல் 58
டாக்டர் சு. சக்திவேல்

11. உடுக்கடி கதையும் அதனுடன் தொடர்புடைய வேறு தகவல்களும் 63
கலாநிதி காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை

12. அரங்கும் சமூகமும் - தமிழ் நாடகம்பற்றிய ஒரு நோக்கு 69
பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

13. பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயில் பாரதச் சடங்கு
- ஒரு நாடக நிலை நோக்கு 76
கலாநிதி சி. மௌனகுரு

14. கூத்தைப்பற்றிய சில குறிப்புகள் 85
பேராசிரியர் நீ. மரிய சேவியர் அடிகள்

15. இலங்கை முஸ்லிம்களின்கோலாட்ட மரபும்
கோலாட்டப் பாடல்களும் 89
எம். எஸ். எம். அனஸ், எம். ஏ.

16. கர்நாடக இசை வளர்ச்சியில் விமரிசனத்தின் பணி 96
சாந்தி சச்சிதானந்தம்

17. Some observations on the Influence of Tamil Culture
of that of the Sinhalese 101
Professor Ediriwira Sarachchandra

18. Cultural Interaction in the field of Rural Theatre
- A view Point 104
Professor M. H. Goonatilleka

19. Indian influence of Sri Lankan Dance forms
- with Special reference to
Bharata Natyam and Kathakali 110
A. Thevarajan

20. The Town of Vikkiramacalameka Puram
- In the Twelth Century A. D. 120
Professor S. Pathmanathan

21. சாகித்திய நூற் பரிசுகள் - 1991 132

22. சாகித்திய விருதுகள் (இலக்கிய, தமிழியல்துறைகள்) 133

23. சாகித்திய விருதுகள் (கலைத்துறை) 135

பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக் கோட்பாடும்

டாக்டர் கு.வே.பாலசுப்பிரமணியன்

கலை என்ற சொல் கல் என்ற வேரினின்றும் முகிழ்த்ததாகும். கல் என்பதற்குத் தோண்டு, கற்றுக்கொள் ஆகிய பொருள்கள் உரியன. "தொட்டனைத்தூறும் மணற்கேணி, மாந்தர்க்குக் கற்றனைத் தூறும் அறிவு" என்ற குறட்பாவில் தொடு, கல் ஆகிய இரு சொற்களும் பயின்றன. அறிவு நீர் பெறற்காக மனத்தைத் தோண்டுகை கல்வியெனப்பட்டது. கல்வி போலும் மற்றொன்று சிந்தனையால் விளைவது கலை. எனினும், பத்துப் பாட்டிலும் எட்டுத் தொகையிலும் இச் சொல் இல்லையென்பது காட்டிக் 'கலா' என்ற வடசொல் கலையெனத் திரிந்திருக்கக் கூடுமோ என ஐயுறுவர் சிலர். "சிறியட்கபறினே" என்ற ஔவையாரின் புறப்பாட்டில்,

அருந்தலை இரும்பாணர் அகன்
மண்டைத் துளையுரீ இ
இரப்போர் கையுளும் போகிப்
புரப்போர் புன்கண் பாவை சோர
அஞ்சொல் நுண்தேர்ச்சிப் புலவர்
நாவில்
சென்றுவீழ்ந் தன்றவன்
அருநிறத் தியங்கிய வேலே.

என்ற பகுதியில் அருந்தலை என்பதற்கு 'அருங்கலை' என்றொரு பாடம் இருப்பதை உ.வே. சாமிநாதையர் குறிக்கின்றார். இதுவே பொருத்தமான பாடம் எனலாம். அருங்கலை இரும்பாணர் என்னும் தொடர்ச்சி கருத்தமைதி சிறந்ததாகும்.

கலைகளை அறுபத்துநான்கு என எண்ணுகின்ற மரபு சிலப்பதிகாரத்தில் தொடங்குகின்றது. இம்மரபு இந்தியா முழுவதிலும் இருந்திருக்கிறது. கலைகளை அறுபத்துநான்கு என்ற எண்ணுக்குள் அடக்க இயலாது. அறுபத்து நான்கு மாயை என்றாற்போலப் பலவாகப் பெருகி நிற்பது கலை எனக் குறித்தற்குக் கற்பனையாகக் கொடுத்த ஓர் எண்ணே அறுபத்து நான்காகும்.

காவியத் தலைமக்கள் கலைத்தேர்ச்சி பெற்றவராதல் வேண்டுமென்ற கோட்பாடு பண்டைக் காலத்திலிருந்தது. வேலெறியும் விறலினான் வீணை நயந்தெரிதலிலும் வல்லவனாதல் வேண்டுமென்பது வற்புறுத்தப்பெற்றது. பாணபட்டரின் காதம்பரி கதைத்தலைவன் அறுபத்துநான்கு கலைகளிலும் தேர்ச்சிபெற்றிருந்த வரலாற்றைக் காட்டுகின்றது. பௌத்த

நூலாகிய இலலித விஸ்தாரம் புத்தர் இத்தகு கலைகளில் எல்லாம் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார் எனக் காட்டுகின்றது. வாத்ஸ்யாயனர் உயர்குடிப் பெண்களுக்கு இக்கலையறிவு இன்றியமையாதது எனக் காட்டி இவற்றை அப்பெண் தோழி, தமக்கை, நம்பிக்கைக்குரிய முதியவள், ஆகியோரின் வழி அறியக்கூடுமென்பர். காவற்கமைந்த அரசுதுறை போகிய சேரன் இவ்வகைக் கலையெல்லாம் அறிந்து தேர்ந்தனன் எனப் பதிற்றுபத்து கூறுகின்றது. அர்த்த சாத்திரம், நிதிப் பிரதீபம், பிருகத்சம்கிதை, அக்கினிபுராணம், விட்டுணு புராணம், கருடபுராணம், தர்மோத்தர புராணம் ஆகிய நூல்கள் கலைகளின் விளக்க நிலைகளைக் கூறுகின்றன. சாளுக்கிய சோமேசுவரன், கேலதி பசவ பூபாலன் ஆகியோர் கலைகளைக் குறித்த அறிவுக் களஞ்சியங்களைத் தொகுத்துள்ளமையினை அறிஞர் காட்டுகின்றனர்.

இந்தியக் கலையின் அடித்தளமாகவும், மூலமாகவும் கலையாய்வு அறிஞர்கள் இருவகைக் கருத்துக் கொண்டுள்ளனர். வேதங்களே இவற்றின் மூலமென்று ஒரு சாராரும், மேற்காசியப் பண்பாட்டு மரபின் மூலமென்று மற்றொரு சாராரும் கூறுவர். வேதமரபினின்றே கலைமரபு முகிழ்த்த தென்பார் சமய உணர்வே கலை மூலமென்றும் கருதுகின்றனர். இவ்விருசார் கருத்துக்களையல்லாமல் மூன்றாவது கருத்தொன்றை நாம் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டியவர்களாய் இருக்கிறோம். ஆர்.பி. சந்தா என்பவர், "அசோகருக்கு முற்பட்ட இந்தியக் கலை வரலாற்றை அறிய முடியாதவாறு ஓர் இருள் சூழ்ந்திருக்கிறது உருவக் கலைகள் சமயத்திலிருந்தே தோன்றியிருக்கின்றன. வான சாஸ்திரம், கோண கணிதம் ஆகியவற்றை வளர்த்த வேதகாலம் கலைகள் வளர வாய்ப்பளிக்கவில்லை. வேத காலத்தில் உருவக் கடவுளர்க்கு மாறாகத் தீயே கடவுளாகக் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றது" என்று கூறக் காண்கிறோம். மார்சல், வீலர், பெர்சி பிறௌன், நிதரஞ்சன் ராய் போன்ற அறிஞர்கள் பெர்சியக் கட்டிடக்கலை இந்தியாவிற்கு வந்த பின்னரே கல்லுருச் சமைக்கும் கலை தோன்றியதெனக் கருதுகின்றனர். ஆனால் கிரேக்க, பெர்சியக் கலைப் பாணியை இந்தியாவிற்குக் கொண்டுவர விழைந்த அலெக்சாண்டர் அம்முயற்சியில் இறங்குமுன் உயிர்நீத்தார். பெர்சியத் தொடர்பு உண்டான பிறகும் கூடப் புத்தர் சீலை வடிக்கப்பட்டதற்குரிய சான்றில்லை. வேதங்கள் கூறும் இந்திரன் முதலான தெய்வங்களும் சிலையாக வேனும், பொம்மையாகவேனும் உருக்கொண்ட வரலாறில்லை. ஆகவே ஆசியத்தொடர்போ, வேதச்சார்போ அல்லாத வேறோர் அடிமூலம் உருச் சமைக்கும் கலையைத் தொடங்கி வைத்திருக்கிறது என்பது தெளிவு. மண்ணாற் செய்யப்பட்ட தாய்த்தெய்வ வடிவுகளும், விலங்குருக்களும் ஹரப்பாவின் அகழ்வாய்வில் கிடைக்கின்றமை கொண்டு இந்திய உருவக் கலையின் தொடக்கத்தைத் திராவிடப் பழம்பண்பாட்டின் வெளிப்பாடு எனக்கருதுதல் நேரிதாகும். அசோகர் நிறுவிய தூண்களிற் காணப்பெறும் படர்கொடிச் செதுக்குருவங்கள் பிற நாட்டோடு கொண்டிருந்த கலைத் தொடர்பின் வெளிப்பாடென்று நிதரஞ்சன் ராய் கருதுவர். ஆனால் இர்வின் இக்கொடிகளும், தாமரைப் பூக்களும், இனப்பெருக்க வளர்ச்சியின் குறியீடுகள் என்றும், இவை இந்தியாவிற்கே உரியன என்றும் தெரிவிக்கின்றார். இவற்றோடு அரப்பாப் புதைவில் காணக்கிடைக்கும் அரசமர உருவங்கள், நாகபாம்பின் வடிவங்களும் இணைந்து எண்ணற்குரியன. ஆகவே பழைய இந்தியாவின் மூலக் குடிகளாக விளங்கிய திராவிடக் கலைப்பாணியின் எச்சங்களே இவை என எண்ணல் வேண்டும். திராவிட அடிமரபினின்றும் உருவாகிய தமிழ் மரபுக் கலைகளின் தொன்மை மிகப் பழமை நிறைந்தது என்பது இதனால் அறியப்பெறும்.

இறந்தவர்களுக்குக் கல்லெடுக்கும் நெறியினைத் தொல்காப்பியம் இலக்கணத் துறை வகுத்துக் காட்டுகின்றது. "பல்லான் கோவலர் படலை சூட்டக் கல்லாயினையே கடுமான் தோன்றல்" என்பன போன்ற இறந்தோர்க்குக் கல்லெடுத்த நிகழ்ச்சிகளைச் சுட்டும் பகுதிகள் பலப்பல பண்டைப் பனுவல்களிற் காணப்பெறுகின்றன. இவ்வழக்கத்தினின்றே நினைவுத்தூண் நடுகின்ற மரபும் தோன்றியிருக்கும். "நிழல் கால் நெடுங்கல் நின்ற மன்றம்" எனச் சிலம்பு குறித்தல் எண்ணத்தக்கது. தொன்மைத் தமிழர்க்குரிய இவ்வழக்கம் அசோகர் கற்றூண் நிறுவிப் பௌத்தம் பரவியதோடு ஒப்பிட்டுக் காணத்தக்கதாகும். இதுவே கோயிற் கொடிமரமாகவும், கோயிற் கட்டிடக்கலை வளர்ச்சியின் மூலமாகவும் அமைந்திருக்க இடமுண்டு. மொகஞ்சதரோ, அரப்பாக் காலத்திலிருந்தே தமிழர்தம் கலைவளர்ச்சியைக் காட்டும் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. எனினும் அவை பேரளவினவாக இல்லை. சங்க இலக்கியங்களில் உவமை வழியாகவும், வருணனை வழியாகவும் கிடைக்கின்ற கலைபற்றிய குறிப்புகள் நீள நினையத்தக்கன. எனினும் சிலப்பதிகாரமே முழு முதற் கலைக் காப்பியமாக இசை, ஆடல், ஆகிய கலைகளின் விரிந்த இலக்கணங்களை விளக்குவதாக அமைகிறது. இந்நூல் வழியே பல கலைநூல்கள் இருந்தமையினை உணர முடிகின்றது.

இசை, ஆடல், ஓவியம், கட்டிடம், சிற்பம், நாடகம், ஆகிய நுண்கலைகள் குறித்தும், கலைவலார் குறித்தும், சங்க இலக்கியங்கள் பல செய்திகளைத் தெரிவிக்கின்றன. இக்கலைகள் விளைய உடல் முயற்சியினும் மூளை முயற்சி மிகுதியாக வேண்டுதலின், இவற்றை அறிவுக்கலைகள் என்றும் இவை அழகியல் உணர்வு மிகுதியும் உடைமையான் அழகுக் கலைகள் என்றும், நுண்மாண் நுழைபுலம் கொண்டு இவை இயற்றப்படலின் நுண்கலைகள் என்றும் கூறும் வழக்குகள் ஏற்பட்டன. சமையற்கலை, மருத்துவக்கலை, தையற்கலை, ஒப்பனைக்கலை, மாழைக்கலை, போர்க்கலை, உழவுக்கலை ஆகியன பயனுறு கலைகள் எனப்பெற்றன. இவையெல்லாமும் தனித்தனியே விதந்து கூறப்பெற்றமையின் 'கலை' என்ற பொதுச் சொல்லாட்சி வழங்குமிடம் மிகுதியாகப் பண்டு அமையவில்லை. வடமொழியிலும் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டினனான காளிதாசனே இதனை முதற்கண் ஆளுகிறான். இரகு வம்சத்தில் மனைவி கணவனுக்கு அழகுக் கலைகளைத் தேர்வதில் துணையாய் அமைவது குறித்துக் காளிதாசன் கூறுகின்றமையினை அறிஞர் எடுத்துரைப்பர்.

காளிதாசன் கலையைத் தேர்தற்குரிய கருவியாக மனைவியைக் காணச் சங்கப் புலவன் காதலியையே கலையாகக் காண்கிறான்.

நின்னே போலும் மஞ்ஞை ஆலநின்
நன்னுதல் நாறும் முல்லை மலர
நின்னே போலமா மருண்டு நோக்க
நின்னே உள்ளி வந்தனென்
நன்னுதல் அரிவை காரினும் விரைந்தே

என ஐங்குறுநூற்றில் தலைமகன் உரைக்கக் காணலாம். இயற்கையின் அழகிய காட்சியெலாம் கலை வண்ணமாகவும், வாழ்க்கைப் பண்பெலாம் கலைப் பொதிவாகவும் கண்டது பண்டைத் தமிழ்நெறி.

புதல்வற் கவை இய தாய்புறம் முயங்கி
நசையினன் வதிந்த கிடக்கை பாணர்
நரம்புளர் முரற்கை போல
இனிதா லம்ம பண்புமார் உடைத்தே.

என்ற ஐங்குறுநூறு குடும்பக் கலப்பு யாழ் நரம்பின் முரற்சியனையது எனக் கூறும் கலைநோக்கைத் தெரிவிக்கக் காணலாம்.

தமிழர் இசையும் ஆடலும், பிற கலைப் பாங்கும் இயற்கையினின்றும் பெறப்பட்டன. இக்கலைகள் தம் இயக்கப் பண்புகளையும் இலக்கண அலகுகளையும் இயற்கையினின்றும் தழீஇக் கொண்டன.

பரிபாடலில்,

ஒருதிறம் பாணர் யாழின் தீங்குரலெழ
ஒருதிறம் யாணர் வண்டின்
இமிரிசையெழ
ஒருதிறம் கண்ணார் குழலின் கரைபெழ
ஒருதிறம் பண்ணார் தும்பி பரந்திசையூத
ஒருதிறம் மண்ணார் முழவி னிசையெழ
ஒருதிறம் அண்ணல் நெடுவரை
அருவிநீர்ததும்ப
ஒருதிறம் பாடல்நல் விறலியர்
ஒல்குபு நுடங்க
ஒருதிறம் வாடை உளர்வயின்
பூங்கொடி நுடங்க
ஒருதிறம் பாடினி முரலும் பாலை
அங்குரலின்
நீடுகிளர் கிழமை நிறைகுறை தோன்ற
ஒருதிறம் ஆடுசீர் மஞ்ஞை அரிகுரல்
தோன்ற
மாறுமாறு உற்றன போல் மாறெதிர்
கோடல்
மாறட்டாள் குற்றம் உடைத்து

என இயற்கையினின்றும் அதன்குரலை, அசைவை, இயக்கத்தைத் தமிழ்க் கலை வாங்கிக் கொண்டமை விளக்கம் பெறும்.

பண்டைத் தமிழில் இசைநூல் எனக் கூறத்தகும் இலக்கண நன்னூல் பலப்பலவும் கிடைத்தில. தொல்காப்பியர் 'நரம்பின் மறைய' என இசையிலக்கணநூல் இருந்தமையினைக் காட்டுவர். பெருநாரை, பெருங்குருகு, இசை நுணுக்கம் ஆகியனவும் இன்ன. இசைக்குரிய அடிப்படை அலகு கோவை எனப்படும். அதனை இக்காலத்தார் சுரமென்ப. "பிழையா மரபின் ஈரேழ் கோவையை உழைமுதற் கைக்கிளை இறுவாய் கட்டி" என்பர் இளங்கோவடிகள்.

பாடுதுறை முற்றிய பயன்தெரி கேள்விக்
கூடுகொள் இன்னியம் குரல்குரல் ஆக
நூனெறி மரபிற் பண்ணி

எனச் சிறுபாணாற்றுப்படை குரல் முதலாகக்கொண்டு குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்பன தமிழ்க்குரிய கோவை எனும் வகையில் இயன்றன எனக் காட்டும். இவ்வேழ் கோவையும் நெடில் ஏழையும் நிலைக்களனாக ஆளத்தி கொண்டன. சட்சம் ரிடபம் முதலான வடசொற்கள் இசையுலகைப் பற்றிய பின் அவை முதலாகிய சரி, க, ம, ப,த, நி என்பன வழக்கிற்கு வந்தன. இக்கோவை முதலாக ஒவ்வொரு நிலத் திற்குரிய பண்ணும் யாழும் வகைபெற்றன.

குறிஞ்சி – படுமலைப்பாலை
மருதம் – கோடிப்பாலை
நெய்தல் – விளரிப்பாலை
முல்லை – செம்பாலை

இவற்றோடு, செவ்வழிப் பாலை, அரும்பாலை, மேற்செம்பாலை ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்து ஏழ்பெரும்பாலை எனப்பெற்றன. இவ்வேழு பண்களையும் வலிவு, மெலிவு, சமன் என்ற முந்நிலையில் அமைக்க இருபத்தொரு திறப்பண்கள் கிடைக்கும். இதனைப் புறநானூற்றில் "மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பி" என வன்பரணர் குறித்தனர். இவ்வேழ் பாலைகள் பண்ணுப் பெயர்க்கும் முறையில் பன்னிரு பாலையாயின. இவற்றினின்றும் நூற்று மூன்று பண்கள் கிளைத்தன. இவற்றின் வரலாற்றை அறிஞர் விபுலானந்த அடிகளின் யாழ் நூலிற் காணலாம். யாழ் முதலாகிய நரம்புக் கருவிகளும், குழல் முதலாகிய துளைக் கருவிகளும், முரசு

முதலாகிய தோற் கருவிகளும், பாண்டில் முதலாகிய கஞ்சக் கருவிகளும் பண்டை இசை உலகிற்குரியன.

ஆடற்கலையில் புலப்படுத்தப்பெறும் எண்வகை மெய்ப்பாடுகளையும் அவற்றின் விரிவுகளையும் தொல்காப்பிய மெய்ப் பாட்டியல் கூறுகின்றது. இயற்றமிழ்க்கே ஒதிய இவ்விலக்கணப் பகுதியுள் நாடக நுண்கூறுகளும் புலப்படுகின்றன. பரதம், அகத்தியம் முதலான பழைய நாடக நூல்கள் வழக்கில் இல்லாத நிலையில் ஆடற்கலை குறித்துச் சங்கப் பனுவல்கள் காட்டும் குறிப்புகள் கொண்டு ஒரோவழி பண்டைய ஆடற்கலை பற்றி உணரலாம்.

கழைபா டிரங்கப் பல்லியங் கறங்க
ஆடுமகள் நடந்த கொடும்புரி
நோன்கயிற்று
அதவத் தீங்களி யன்ன செம்முகத்
துய்த்தலை மந்தி வன்பறழ் தூங்கக்
கழைக்கண் இரும்பொறை ஏறி
விசைத்தெழுந்து
குறக்குறு மாக்கள் தாளம் கொட்டுமக்
குன்றகத் ததுவே கொழுமிளைச் சீறூர்

எனக் குறக்குறுமாக்கள் மந்தி கழைதூங்கக் கண்டதும் தாளங்கொட்டுதலை நற்றிணை கூறும். கழைக்கூத்தாடல் மரபு வந்தன ராதலின் கல்லாமற் பாகம் பட்ட குலவிச்சையாற் கைத்தாளம் பிறந்தது.

முடவு முதிர் பலவின் குடமருள்
பெரும்பழம்
பல்கிளைத் தலைவன் கல்லாக் கடுவன்
பாடிமிழ் அருவிப் பாறை மருங்கில்
ஆடுமயில் முன்ன தாகக் கோடியர்
விழவுகொள் மூதூர் விறலி பின்றை
முழவன் போல அகப்படத் தழீஇ
இன்துணைப் பயிரும் குன்ற நாடன்

என அகநானூறு விறலி ஆடுகையில் முழவன் தொடர்ந்து அடியிடு மரபைக் காட்டும். வெறியாட்டு, குரவை, துணங்கை எனப் பண்டைப் பண்பாட்டுக் கூறுகளைத் தெரிவிக்கும் ஆடல் நிகழ்வுகள் பலவும் சங்கப்பனுவல்களால் விளக்கப்பெறுகின்றன. வருடையாடுகளைக் கொண்டமை குறித்து ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் எனப் பெயர் பெற்ற சேர வேந்தனும், ஆட்டனத்தியும், பண்டை ஆடற்கலை வல்லவர்கள் என்பதற்குச் சான்றுகள் உள்ளன. இருவகைக் கூத்து எனவும் பதினோராடல் எனவும் ஆடற்கலை வகை பெற்றமை சிலம்பாலறியப்பெறும்.

ஓவியக் கலை உணர்வே எழுத்துத் தோன்றுவதற்குக் காரணமாயிற்று. சங்ககால மக்கள் வாழ்வில் ஓவியக்கலை அழகுருவின் வெளிப் பாடாக இல்லங்களிலும், அரண்மனைகளிலும் அமைந்தது.

வெள்ளி யன்ன விளங்கும் சுதையுரீ இ
மணிகண் டன்ன மாத்திரட் டிண்காழ்ச்
செம்பியன் றன்ன செய்வுறு நெடுஞ்சுவர்
உருவப் பல்பூ ஒருகொடி வளை இக்
கருவொடு பெயரிய காண்பின் நல்லில்

எனக்கூறும் நெடுநல்வாடை அரசி துயிலும் கட்டிலின் மேற்கூரையில் நிலவும் உரோகிணியும் ஒன்றிணைந்த காட்சி கண்டு நெட்டுயிர்த்த செய்தியைக் கூறுகின்றது. இப்பனுவல் கூறும் 'புனையா ஓவியம்' என்பது இக்காலக் கோட்டோவியக் கலைப் பாங்குடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. பறையில் குருவியின் ஓவியம் புனைசுவர்ப் பாவை, ஓவச்செய்தி, ஓவத்தன்ன வினைபுனை நல்லில், ஓவத்தன்ன நகர், ஓவுறழ் நெடுஞ்சுவர் என்பன அக்கால ஓவியக்கலை மாண்பு காட்டுவன. பரங்குன்றில் இரதி காமன் இந்திரன் பூசை, கவுதமன் அகலிகை, ஆகியோர் தொடர்புடைய ஓவியக் காட்சி அமைந்தமை பரிபாட்டால் அறியப்பெறும்.

சிற்பம் என்னும் படிமக்கலை, நடுகல் சமைத்தலிலிருந்து தொடங்குகின்றது.

இவ்வழக்கம் கோமிற் கட்டிடக் கலைக்கு அடிகோலியிருக்கிறது. மகளிர் பாவை சமைக்கும் வழக்கிலிருந்து, உருச்சமைக்கும் வல்லுநர் பொன் செய் பாவை சமைப்பது வரையிலான குறிப்புகள் சங்கப் பனுவல் வழி அறியப்பெறும்.

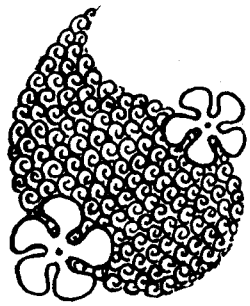
வளங்கெழு முசிறி ஆர்ப்பெழ வளை இ
அருஞ்சமங் கடந்து படிமம் வவ்விய
நெடுநல் யானை அடுபோர்ச் செழியன்

என அகநானூறு படையெடுத்த வேந்தன் பகைப்புலங்கொண்டு படிமம் வவ்விய செய்தி கூறும். 'பாவை யன்ன பலராய் மாண்கவின்' என்பர் காமக் கண்ணியார். சிற்பம் செதுக்கலை 'எழுதல்' எனும் மரபு பண்டையது. 'கடவுள் எழுதிய பாவை' எனச் சிலம்பிலும் அகநானூற்றிலும் பயில்வது காணலாம். கொல்லிப்பாவை குறித்துப் பல செய்திகள் சங்க இலக்கியத்திற் காணக் கிடக்கின்றன. குடவரை எழுதிய நல்லியற் பாவை காண்பார் உயிர்பறிக்கும் அழகின் விளக்கமென்பர். உப்பியல் பாவை, பொறிசெய் புனை பாவை, ஒதிம விளக்கு, பாவை விளக்கு, பண்ணமை நெடுந்தேர் பெரும் பெயர்ப் பாண்டில், மடை மாண் கதவம் என்பனவெல்லாம் அக்காலச் சிற்பச் செய்திறம் மொழிவன.

தமிழர் தம் கலைக்கெல்லாம் அடிநாதமாய்ச் சில கோட்பாடு உண்டு. புலன்களுக்கு இன்பம் நல்கும் பணியை மட்டும் செயப் பிறந்தன அல்ல அவை. வாழ்வின் உயர்ச்சிக்கும், மனச் செம்மைக்கும் அவை அறிவுரைப்பன. மனிதனின் பட்டறிவை மேலும் ஆழ அகலம் உடையதாக ஆக்குவது இக்கலையின் தெளிவான கோட்பாடாகும். பரங்குன்றின் இரதி காமன் ஓவியம் புராண நிகழ்ச்சி அடிப்படையானதெனினும் உணர்த்து முறையில் வேறுபட்டது. இந்திரனைக் காய்தலும், இந்திரன் இன்னா இழியுடல் தாங்கலும் ஆண்டு ஓவியப்பட்டில. ஒரு தணிக்கை முறை அமைந்தமை ஈண்டு எண்ணற்குரியது. தேவர் கோனாயினும் சால்பும் இயல்பும் வியப்பும் குன்றின் மாசறக் கழீ இ வயங்கு புகழ் நிறுத்தல் இயலாது என்பதை இவ்வோவியம் அறிவுறுத்தும். காழ்வரை நில்லாக் கடுங்களிற்றொருத்தலை யாழ் தன் இசைக்கு அடங்குச் செய்யுமெனின் மனிதனிடம் இருக்கும் விலங்கு நீர்மையை அது கிள்ளியெறிந்து விடாதா? ஆகவே எல்லாக் கலைகளிலும் ஓர் உள்ளுறை அமைந்து அது மாந்தர் வாழ்வை ஓர் உயர்நெறி நோக்கிச் செலுத்தவல்ல சிந்தனையை அவன் மனத்தில் விதைப்பதாக அமைவதில்தான் தமிழ்க்கலைக் கோட்பாடு அடங்கியிருக்கின்றது. இஃதன்றி வாழ்க்கையினின்றும் விலகாமை, படைப்பாளியே கலைக்குரிய அளவுகோல்களை முடிவு செய்யும் அதிகாரியாகின்றமை, கால, இட எல்லைகளைத் தாண்டிச் செல்லும் பரிமாண முடைமை ஆகிய பல கோட்பாடுகளும் விளக்கத்தக்கன. இவற்றைச் சங்க இலக்கியத்தில் கலையும், கலைக்கோட்பாடும் என்ற நூலிற் கண்டு கொள்க.

பயன்பெற்ற நூற்களின் பட்டியல்

1. அழகுக் கலைகள் - மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி
2. நுண்கலைகள்
3. யாழ்நூல் - விபுலானந்த அடிகள்
4. பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல் - வீ.ப.கா. சுந்தரனார்.
5. தென்னக இசையியல் - செல்லத்துரை சே. ச.
6. இந்தியக் கலைகள் - பி. கோதண்டராமன்
7. அழகுக்கலைத்திறன் - செ. வைத்தியலிங்கன்
8. Fine Arts in Ancient India - Anil Baran Ganguly
9. The roots of Indian Art - S. P. Gupta
10. Sociology of Indian Art - O. P. Joshi
11. Fine Arts and Crafts in Pattu - p-pattu and Ettu -t- tokai - S. Vaithilingam.
12. Dr. Manmohan Ghosh (Tr) The Natya Sastra



சிலப்பதிகாரத்தில் கிராமிய இலக்கியப் படிமங்கள்

பேராசிரியர், டாக்டர் பொ. பூலோகசிங்கம்

பழந்தமிழ் மக்களிடையே எத்தனையோ கதைகள் வழங்கின. அக்கதைகளை அவர்கள் வாய்மொழியாகப் பேணி வந்தனர். அக்கதைகளின் அடிப்படையிலே அவர்கள் கதைப் பாடல்களையும் இயற்றிப் பாடி மகிழ்ந்தனர். கிராமிய இலக்கியத்திலே அவை முக்கியத்துவம் பெற்றன. எழுத்துருவில் கிடைக்கும் இலக்கியங்கள் மூலம் நாம் அனுமானிக்கக் கூடிய வரலாற்று உண்மைகள் இவை.

சேர சோழ பாண்டியராம் மூவேந்தர் அரசோச்சிய காலத்து இலக்கியத்தினை நுணுகி நோக்கும்போது, இக்கருத்துக்களுக்கு அங்கு ஆதாரம் பெறமுடியும் என்பது தெளிவாகும். மூவேந்தர் காலத்து இலக்கியம் செப்பம் மிக்க மரபிலக்கியமாக இருப்பினும் வாய்மொழி இலக்கியப் படிமங்கள் அங்கு பதிந்திருப்பதை யாரும் மறுத்துவிட முடியாது. தமிழைச் செம்மைப்படுத்தி இலக்கியம் படைத்தவர்கள் தமிழிலக்கியத்தினை முற்று முழுதாகப் புதிதாய்ப் படைத்திடவில்லை. மக்களிடையே வாய்மொழியாக வளர்ந்து கொண்டிருந்த இலக்கியத்தின் துணையை நாடி, அதன் அமிசங்களையும் தம் புதிய படைப்பிலே சேர்த்துக்கொள்ள அவர்கள் தவறவில்லை.

கிராமிய இலக்கியப் படிமங்கள் பலவற்றையும் செந்தமிழ் இலக்கியத்திலே நாம் இனங்காண முடியும். அவற்றிலே ஒன்றுதான் கதைப்பாடல் மரபு. பன்னெடுங்காலமாகக் கிராமிய கவிஞர்களிடையே போற்றப்பட்ட கதைகள் செந்தமிழ் இலக்கியத்திற்கு உதவியிருக்கின்றன. அவற்றின் சிற்சில வரைகோடுகளை மட்டுமே செந்தமிழ் இலக்கியத்திலே கண்டபோதும் அவை பண்டைய மக்களிடையே செல்வாக்குடன் விரிந்து விளங்கியிருக்க வேண்டும் என்பது ஊகிக்கற்பாலது.

ஆதிமந்தி என்ற புலவர் பாடிய செய்யுளொன்று குறுந்தொகையிலுண்டு (31). காதலனைத் தேடித் திரிந்த பெண் ஒருத்தியை அப்பாடலிலே காணலாம். அப்பாடல் சுட்டும் பெண் ஆதி மந்தியாரே என்றும் அந்நிகழ்ச்சி அவர் வாழ்வில் நடந்ததென்றும் பின்வந்தோர் பாடல்கள் கூறக் கேட்கிறோம். பரணரும் வெள்ளிவீதியாரும் ஏழு அகப்பாடல்களிலே ஆதிமந்தியார் வாழ்விலே நடந்த துன்பியல் நிகழ்ச்சியினைக் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

(அக. 45, 76, 135, 222, 236, 376, 396).

கரிகாலன் காணக் கழாஅர்த் துறையிலே நடைபெற்ற நீர் விழாவிலே ஆடிய ஆட்டனத்தி காவிரி வெள்ளத்தினால் அடியுண்டு கீழ்த்திசை நோக்கிக் கொண்டுசெல்லப்பட்டான். அவன் காதலி ஆதிமந்தி நாடுநாடாக, ஊர் ஊராக, அவனைத் தேடிக் கடல் கொண்டதோ, புனல் ஒளித்ததோ என்று புலம்பியவளாய், அழுத கண்ணினளாய், அறிவு பேதலித்துக் கணவனைத் தேடித் துன்புற்று அலைந்தாள். அக்காலத்தில், மருதி, என்பவள் ஆதிமந்திக்கு அவளுடைய காதலனைக் கூட்டித் தான் கடலுக்குப் பலியாகி மாண்புகழ் பெற்றாள். பழம் பாடல்கள் தரும் செய்திகள் இவ்வளவே.

ஆனால், சிலப்பதிகாரத்திலே அக்கதை வளர்ச்சியடைந்துவிட்டது.

"மன்னன் கரிகால்வளவன் மகன்
வஞ்சிக்கோன்
தன்னைப் புனல்கொள்ளத் தான்
புனலின்பின்சென்று
கல்நவில் தோளாயோ! என்னைக்
கடல்வந்து
முன்நிறுத்திக் காட்ட அவனைத்
தழீஇக்கொண்டு
பொன்னக்கொடி போலப் போதந்தாள்"
(வஞ்சினமாலை, 11 - 15)

சிலம்புச் செய்தி ஆதிமந்தி ஆட்டனத்தி செய்தியாயின் அவர்கள் கரிகாற்சோழன் மகளும் சேரமன்னனுமாக அங்கு வளர்ந்து விட்டதோடு, அது வளவன் மகள் பின்சென்று அழைக்கக் கடல் வஞ்சிக்கோனைக் கொண்டுவந்து முன்னிறுத்தியது என்று புதுக்கதையும் கூறுகின்றது.

ஆதிமந்தியார் கதை அடைந்த வளர்ச்சியைப் போன்று வெள்ளி வீதியார் கதையும் வளர்ச்சி கண்டிருக்கலாம். காதலனை இழந்து, உயிர்நலிந்து, உடல் சோர்ந்து, முடிவுறாத பாதையிலே வெள்ளிவீதியார் அலைந்ததை ஔவையார் ஒரு பாடலிலே குறிப்பிட்டுள்ளார். (அக. 147) வெள்ளிவீதியார் பாடிய அகப்பாடல்களில்,

காலே பரி தப்பினவே கண்ணே
நோக்கி நோக்கி வாள் இழந்தனவே
அகல் இரு விசும்பின் மீனினும்
பலரே மன்ற இவ் வுலகத்துப் பிறரே
(குறுந். 44)

சென்ற பாடலிலே கணவனைத் தேடித்தேடி அலைந்து ஆற்றாமை மீதுரப்பெற்ற அவலக் குரலைக் கேட்க முடிகின்றதன்றோ?

குளிக்கச் சென்ற பெண், நீர் தந்த காயைத் தின்ற குற்றத்திற்காக, ஒன்பதிற் றொன்பது களிற்றோடு, அவள் நிறை பொன் செய் பாவை கொடுப்பவும் கொள்ளான் பெண்கொலை புரிந்தவன் நன்னன் (குறுந். 292). "வடமலையாள நாட்டில் நன்னன் நினைவுகள்" பற்றி எழுதிய பி. எல். சாமி (ஆராய்ச்சி, 17 மார்ச்சு 1975) விழுந்து கிடந்த மாங்காய்களைப் பொறுக்கிய குழந்தைகளின் கைகளை வெட்டிய கொடுமை மிக்கவன் நன்னன் என்ற செவிவழிச் செய்தி அங்கு நிலவுவதை எடுத்துக்கூறி இருக்கிறார்.

சேரமான் பெருஞ் சேரலாதன் சோழன் கரிகாற் பெருவளத்தானோடு வெண்ணிப் பறந்தலையிற் பொருதபோது ஏற்பட்ட புறப் புண்ணுக்கு நாணி உயிர்விடும் நோக்குடன் வடக்கிருந்தனன் (புற. 65, 66). அவன் செயலைச் சமகாலத்திலே கழாத்தலை யாரும் வெண்ணிக் குயத்தியாரும் போற்றிப் புகழ்ந்திருக்கின்றனர்.

கரிகால் வளவனோடு வெண்ணிப்
பறந்தலைப்
பொருதுபுண் ணாணிய சேர லாதன்
அழிகள மருங்கின் வாள்வடக்
கிருந்தென

இன்னா இன்னுரை கேட்ட சான்றோர்
அரும்பெறல் உலகத் தவனொடு
செலீஇயர்
பெரும்பிறி தாகி யாங்கு.....
(அக. 55. 10 - 15)

எனச் சேரலாதனோடு சான்றோரும் செல்வதற்கு உயிர் துறந்த செய்தியினை மாமூலனார் பின்னர் விரித்துரைத்துள்ளார்.

பழந்தமிழ் இலக்கியத்திலேயே அதீத மான சில கதை மரபுகள் தம்மை இனங் காட்டி விடுவன போலத் தோன்றுகின்றன.

வெளியன் வேண்மான் ஆஅய் எயினன் பாழிப் பறந்தலையில் மிஞிலியோடு பொருது வீழ்ந்தபோது பறவைகள் சூரிய வெப்பம் அவனைத் தகிக்காது இருக்க வானத்திற் சிறகுகளை விரித்து நிழல் செய்வதைக் காண விரும்பாது நன்னன் ஒளித்தான் என்னும் கதை காண்க (அக. 208)

சத்திவந்தனாகிய தந்தையின் கண்களை அருளாது களைந்து கோசர் நவைத்த சிறுமையினால், உண்ணாமல், உடாமல், சினக்கோலம் மாறாமல், குறும்பியன், திதியன் என்பவர்க்கு உரைத்து, அவர்கள் கோசர் உயிர் செகுப்பக் கண்டு சினம் ஆறியவள் அன்னி மிஞிலி (அக. 262).

இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரக் கதையும் பழைய கதையினைக் கருவாகக் கொண்டது. அரும்பதவுரைகாரர், அடியார்க்கு நல்லார், நச்சினார்க்கினியார் ஆகிய பழைய உரைகாரரும் இக்கருத்தினை உடைய வராகக் காணப்படுகின்றனர். நூலாசிரியர் தம்மைக் கதை நிகழ்ச்சிகளுடன் தொடர்புபடுத்திக் கூறியதன் தாற்பரியத் தினை உணரத் தவறிவிட்டதனால், கதை நிகழ்ச்சியை நூலாசிரியர் காலத்தில் வைத்து நோக்கி வந்துள்ளனர். இதனாற் கதை நிகழ்ச்சியின் களமும் அதன் வளர்ச்சிக் கிரமங்களும் முற்றாகப் புறக்கணிக்கப் பட்டுள்ளன.

சிலம்புதரும் கண்ணகியின் சித்திரம் கவனிக்கப்பட வேண்டியதொன்று. உலகியல்பு எவ்வளவுதான் காணப்படினும் தெய்வீகப் பண்பு புலப்படுமாயின் பாத்திரம் வளர்நிலையில் உள்ளது என்று கருத வேண்டும். பாண்டியனின் வாயிலோன் வார்த்தைகளும், தெய்வமுற்ற சாலினியின் சொற்களும் கண்ணகியின் தெய்வாம் சத்தினைத் தொனிப் பொருளாக உடையவை. அரும்பதவுரையாசிரியர் "இவள் துர்க்கையாகவே பிறந்தாள் என்றவாறு" எனல் மனங்கொள்ளத்தக்கது.

கண்ணகி சிலப்பதிகாரம் தோன்றுவதற்கு முன்பே தெய்வமாகி விட்டாள். வஞ்சிக்காண்டம் தரும் மங்கல மடந்தை கோட்டமும் (30. 53, 88) இக்கருத்தினை ஆதரிக்கின்றது. சற்புக் கடம்பூண்ட பொற்புடைத் தெய்வம் சக்தி பேதங்களில் ஒன்றாக - துர்க்கையாக - வளர்ந்துவிட்ட நிலை சிலப்பதிகாரத்திற் காணப்படுகின்றது. அச்சக்தியின் மூர்க்கத்தினைச் சாந்தி செய்து குளிரச் செய்யும் செய்திகளை உரைபெறு கட்டுரை சுட்டுகின்றது.

வேங்கை மரத்தின் பரணிலே தன்மீது அன்புற்றுக் கூடி இன்புற்றுத் துறந்துவிட்ட காதலனை எண்ணிக் கவலைகொண்டு வருந்தி ஒரு முலையைத் திருகி எறிந்த திருமாவுண்ணியை நற்றிணைப் பாடல் ஒன்று கூறுகின்றது (216). பேராசிரியர் எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை 1946 இலே சண்முகம் செட்டியாரின் புகார்க்காண்டப் புத்துரைப் பதிப்பின் முன்னுரையிலே இப்பாடலை எடுத்துக்காட்டி அதனினின்று கண்ணகி வரலாறு பிறந்தது என்பது எளிதில் ஊகிக்கத்தக்கது என்று கூறியிருந்தார்.

சிலம்புக்குச் சில நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின்பு எழுந்த யாப்பருங்கல விருத்தியுரையிலே கணவன் கொலையுண்டு கிடந்த நிலைகண்டு ஒருத்தி இரங்கிப் பாடியதாக "கண்டகம்பற்றி" எனவொரு வெண்பாவுண்டு. இச்செய்யுளை விருத்தியுரைகாரர் "பத்தினிச் செய்யுள்" என்பர். இது பத்தினி ஒருத்தியின் கதை பற்றியது என்று கூறத்தக்கது. எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை (1946) அப்பத்தினி கண்ணகியாக இருக்கலாம் என்று கருதினார். சிலம்பின் வேறாகக் கண்ணகி கதை வழங்கியமைக்கு இப்பாடல் சான்றாகலாம். கி.பி. பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த தெய்வச் சிலையாரும் கோவலனது ஊழ்வினை கூறும் பாடல் ஒன்றினைத் தொல்காப்பியத்தின் சொல்லதிகாரத்தில் எடுத்தாண்டிருக்கிறார் (வேற். மயங். 20)

இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்னும் பின்னும் கண்ணகி கதை போன்ற கதைகள் தமிழர் பண்பாட்டு வரலாற்றிலே வழங்கி வந்துள்ளன. வஞ்சின மாலையிலே கண்ணகி புகாரிலே தோன்றிய ஏழு பத்தினிகளைப் பற்றிக் கூறுகிறார். (4 - 34) :

வன்னிமரமும் மடைப்பள்ளியும் திருமணத்திற்குச் சான்றாக முன்னிறுத்திக் காட்டியவள்;

கணவன் என்று தோழியர் காட்டிய மணற் பாவையைத் திரைவந்து அழியாது காத்து நின்றவள்;

வஞ்சிக்கோனைப் புனல் கொள்ளப் பின்சென்று அழைக்கக் கடல் முன்னிறுத்திக் காட்ட அவனைத் தழுவிக்கொண்டு சென்ற கரிகால்வளவன் மகள்;

கரைவரும் கப்பல்களை நோக்கிக் கானலிலே கல்லுருவாக நின்று கணவன் வர அவ்வுரு நீங்கியவள்;

மாற்றாள் குழந்தை கிணற்றில் வீழத் தன் குழந்தையையும் கிணற்றிலே தள்ளிப் பின் இருவரையும் மீட்டவள்;

ஏதிலான் பார்வைக்கஞ்சி குரங்குமுகம் அடைந்து கணவன் வர அம்முகம் நீங்கியவள்;

பிள்ளைப் பிராயத்திலே தோழியர் இருவர் ஒருவர் பெண்ணுக்கு மற்றவர் பிள்ளை கணவன் என்ற வார்த்தையை உண்மையாகக் கொண்டு தலையிலே பாவையாகக் கணவனைச் சுமந்தவள்;

இப்பத்தினிகளுட் கண்ணகியும் ஒரு பத்தினியாகவே தன்னைக் கூறிக் கொள்கிறாள் என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

கண்ணகியின் கதை கிராமியப் பண்பாட்டு விழுமியங்களுடன் பன்னெடுங்காலமாக நிலவிவந்ததாதல் வேண்டும். இலங்கையிலும் கேரளத்திலும் கண்ணகியின் கதை வாய்மொழி இலக்கியத்திற் பரவலாக இடம்பெறுகின்றது. தமிழக வாய்மொழி இலக்கியத்திற் கண்ணகி கதை காணப்படவில்லை என்றே கூறிவிடலாம். இலங்கையின் கண்ணகி கதை மரபுகளைச் சிலம்புக்குப் பின்வைத்து நோக்க வேண்டியிருக்கிறது. கேரளத்தின் கண்ணகி கதை மரபுகளை, அவ்வாறு வரையறை செய்யமுடியுமோ என்பது தெரியவில்லை. அங்குள்ள 'தோற்றம்பாட்டு' எனும் கதைப்பாடல்கள் கண்ணகி பற்றியவையே. 'மணிமங்கதோற்றம்', 'முடிப்புரைப்பாட்டு' எனும் இரு கதைப் பாடல்களிலும் கண்ணகி கதையே கூறப்படுகின்றது. முடிப்புரைப் பாட்டு நிகழும்போது கதை நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஏற்பவே கோயிலின் சடங்குகள் அங்கு நடைபெறுவன. ஆனால் கேரளத்தின் கொடுங்க நல்லூரிற் கொண்டாடப்படும் 'பரணி' விழா சிலப்பதிகாரத்தைச் சடங்கு முறைக்கு மாற்றி அமைத்ததாகக் கருதப்படுகின்றது. கேரள வாய்மொழி

இலக்கியத்திலே சிலம்புக்கு முற்பட்ட கதைக் கூறுகள் இடம்பெறுகின்றனவோ என்று நோக்குதல் சிலம்பினை முழுவதாக அறிவதற்குப் பெரிதும் உதவக்கூடும்.

பாரம்பரியமாக வழங்கிவந்த கதையினைக் கருவாகக் கொண்டு காவியம் படைத்த இளங்கோ கிராமிய இலக்கியப் பொருள் மரபுகளுக்கும் செய்யுள் மரபுகளுக்கும் சிலப்பதிகாரத்திலே முக்கியத்துவம் தந்திருக்கிறார். பல்வேறுபட்ட வளர்ச்சிப் படிகளில் நின்ற பண்பாடுகளைக் கலந்து ஒன்றிணைக்கும் முயற்சியிலே அவர் ஈடுபட்டிருக்கிறார். கதையின் பிரதான அமிசங்களோடு அவை இறுக்கமான பிணைப்பினையுறும் என்று அவர் கருதியதாகத் தெரியவில்லை. ஆயினும் தொய்வாக இருப்பினும் சங்கிலித் தொடராக அது அமைய வேண்டும் என்பதை அவர் விரும்பியிருக்கிறார். தமிழர் பண்பாட்டின் தொன்மையில் மட்டுமன்றிப் பருமையிலும் இறும்பூதெய்தியவர் இளங்கோவடிகள்.

சிலப்பதிகாரத்திலே செய்யுள் அமைதிகளிலே கிராமிய இலக்கியத்தின் செல்வாக்குக் காணப்பெறுவதை வித்துவான் கி. வா. ஜகந்நாதன் முதல் பேராசிரியர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் வரைப் பலர் சுட்டிச் சென்றுள்ளனர். ஆயினும் நா. வானமாமலை, ப. ரா. சுப்பிரமணியன் போன்ற சிலரே சிலம்பிற் காணப்பெறும் கிராமிய இலக்கிய தாக்கங்களின் முக்கியத்துவத்தினை விரிவாக நோக்கத் தலைப்பட்டவராவர். வானமாமலை 1966 இலும் சுப்பிரமணியன் 1968 இலும் தத்தம் ஆய்வுகளை வெளியிட்டுள்ளனர். (The Folk motif in Cilappathikaram IATR 1966; Also in Studies in Tamil Folklore, 1969; and ஆராய்ச்சி 3, Jan 1970; Four Papers in Literature and Linguistics, 1968).

கானல்வரி, வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக்குரவை என்பனவற்றோடு துன்பமாலை, ஊர்சூழ்வரி, வாழ்த்துக்காதை என்பனவும் கிராமிய இலக்கியச் செய்யுள் அமைதிகள் சிலவற்றை உணர்ந்துகொள்ள உதவுவன. துன்பமாலையுள் ஒப்பாரிப் பண்பு காணப்படுகின்றது. வாழ்த்துக் காதையிலே அம்மானை வரி, கந்துகவரி, ஊசல்வரி, வள்ளைப்பாட்டு என்பனவும் இடம் பெறுகின்றன. கானல்வரி, வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக்குரவை என்பன முறையே, மீனவர், வேட்டுவர், ஆயர், குறவர் ஆகியோர் வாழ்க்கை பற்றிய கிராமிய விழுமியங்களைப் போற்றி அவர்களுடைய பாடல் மரபுகளிலே அமைத்துத் தருவனவாம். இவற்றிலே கானல்வரி சற்று வேறுபட்டதாகக் காணப்படுகின்றது. அதற்கு கிராமிய இலக்கிய அமைதிகளுக்கும் நெய்தல் திணை இலக்கிய கருப்பொருளுக்கும் இடையே உள்ள ஒப்புமையே காரணமாகலாம். செ. அன்னகாமு "மேன்மலை மக்கள்" நூலிலே குன்றக் குரவைக்கும் வழக்கிலுள்ள குன்னூட்டு விழாவிற்கும் இடையேயுள்ள ஒற்றுமையை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். இளங்கோ எவ்வளவு நிதானமாக இனக்குழு மக்களின் மரபுகளைப் பேணிக் காட்டியுள்ளார் என்பதற்கு இது சான்றாகலாம்.

ஏர்மங்கலம், முகவைப்பாட்டு எனும் கிராமிய இலக்கிய பாடல்களைக் குறிப்பிடும் இளங்கோவடிகள் (10. 133 - 137) தாம் எடுத்துக்கொண்ட கிராமியப் பாடல்களிலே அவற்றின் மொழியை நீக்கி இலக்கிய மொழிகளைப் பின்பற்றியவிடத்தும் கிராமியப் பாடல்களின் ஏனைய சிறப்பியல்புகளைப் போற்றிப் பேணத் தவறவில்லை. எளிமையான நடை, திருப்பிச் சொல்லுதல், சந்தம், மெட்டு என்பனவற்றை இளங்கோ சிறப்பியல்புகளாகப் போற்றியிருக்கிறார்.

கிராமிய மக்களிடையே வழங்கி வந்த கதைகளை இளங்கோ சிலப்பதிகாரத்திலே இடம்பெற வைத்துள்ளார். கனாத்திறம்

உரைத்த காதையிலே வரும் தேவந்தியின் கதைகள்; காடுகாண் காதையில் மதுரைக்கு வழிகூறும் அந்தணனின் வருணனையில் வரும் பிரச்சினைக் கதைகள்; கொலைக்களக் காதையில் பொற்கொல்லன் தரும் கள்வன் வருணனை என்பன அவற்றிலே குறிப்பிடத்தக்கவை.

கனவும் அதன் விளக்கமும் கிராமிய இலக்கியத்தில் முக்கியத்துவமுடையவை. கண்ணகி கனாத்திறம் உரைத்த காதையிலும் பாண்டிமாதேவி வழக்குரைகாதையிலும் காணும் கனவுகள் இளங்கோவால் இலக்கிய உத்தியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டபோதும் அவை கிராமிய இலக்கியக் கூறுகளேயாம்.

மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில் இடம்பெறும் இயற்கைச் சக்திகளின் வாழ்த்துகளையும், கல்யாண வாழ்த்து நிகழ்ச்சியையும், மனையறம்படுத்த காதையில் இடம் பெறும் கோவலனின் புகழ்ச்சியுரையையும் கூட நாம் கிராமியப் பாடல்களிலே காண முடியும். அவற்றின் எதிரொலிதான் சிலம்பிலே காணப் படுகின்றதோ?

தமிழ் மக்களின் மகோன்னதமான பண்பாட்டினை அதன் வெவ்வேறு கூறுகளையும் ஒன்றிணைத்துக் காட்டிப் பெருமை கொள்ளவைத்த துறவி இளங்கோவடிகள்.

மூலபாடத் திறனாய்வு

மூலபாடத் திறனாய்வு என்பது பழைய இலக்கியங்களுக்கானது என்பது சரியான பார்வை இல்லை - பாரதி, பாரதிதாசன், புதுமைப்பித்தன் முதலியோரின் படைப்புகளைத் திறனாய்வு செய்ய முயற்சி எடுக்கிற ஒவ்வொருவனுக்கும் மூலபாடச் சிக்கல் எழுகிறது: மாப்பாசானின் கதைகள் சில, புதுமைப்பித்தன் பெயரில் தமிழ் வடிவில் நிலவுவதைப் பிரெஞ்சுப் பேராசிரியர் கிருட்டிணமூர்த்தி எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். இதில் உள்ள வேடிக்கை என்னவென்றால், புதுமைப்பித்தன் கதைகளைப் பற்றி அழகான மொழியில் திறனாய்வு செய்துள்ள பொதியவெற்பன் உட்பட, புதுமைப்பித்தனைப் பற்றி ஆய்வு செய்த பலரும், மாப்பாசான் கதைகளைப் புதுமைப்பித்தன் கதைகளாகக் கொண்டு, புதுமைப்பித்தனின் படைப்பாற்றலைப் பலவாறு வியந்து எழுதியுள்ளனர் - இந்த ஒரு செய்தியே, மூலபாடத் திறனாய்வின் இன்றியமையாமையை வலியுறுத்தப் போதுமானதாகும்.

மூலபாடத் திறனாய்வில் ஈடுபட்டவர்களில் பெரும்பாலோர் கல்வியாளர்களாக அமைந்துள்ளனர். எனவே சமூகவரலாற்றிற்கும், மூலத்திற்கும் உள்ள உறவை முதன்மைப்படுத்திக் காணாமல், இலக்கண விதிமுறைகளின் அடிப்டையில்தான் பார்த்துள்ளனர்.

ஆறுதலும் உற்சாகமும் அளிக்கும் நாட்டார் பாடல்கள்

பேராசிரியர் சி.தில்லைநாதன்

இக்காலத்திற் பத்திரிகைகள், புத்தக வெளியீட்டு நிலையங்கள், வானொலி, தொலைக் காட்சி போன்றவை இலக்கியத்தின் போக்கினைப் பெருமளவுக்கு நிர்ணயிக்கின்றன. அத்தகையவற்றின் நிர்ப்பந்தங்களுக்கு ஆட்படாது ஊற்றெடுத்தவை நாட்டார் பாடல்கள். பாமரமக்கள் மத்தியில் வாய்மொழி மூலமாக வழங்குவதும், இயற்றியோர் பெயர் அறியப்படாதிருப்பதும், தனிப்பட்டவர் ஆக்கங்களாகவன்றிக் கூட்டுமுயற்சிகளின் அறுவடைகளாக அமைவதும், ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பாட பேதங்களைக் கொண்டிருப்பதும் அவற்றின் பொதுவான இயல்புகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. நாட்டார் பாடல்கள், நாட்டுப் பாடல்கள், பாமரர் பாடல்கள், கட்டில்லாக் கவிதைகள், வாய்மொழிப் பாடல்கள், ஏட்டில் எழுதாக் கவிதைகள் என்றெல்லாம் அவை அழைக்கப்படுகின்றன.

சாதாரண மக்களுடைய வாழ்வோட்டங்களையும் கேளிக்கைகள் நம்பிக்கைகள் முதலானவற்றையும் விளங்கிக்கொள்ள உதவும் அப்பாடல்கள் சமூகக் கண்ணோட்டத்தில் நோக்குமிடத்துப் பொழுதுபோக்குப் பயனுடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. அதே வேளையில், உழைப்பும் கலையும், அன்றாட வாழ்வும் அழகியலும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தும் நேசபூர்வமாக இணைந்தும் செல்வதை அவதானிக்க முடிகிறது. அழகைச் சிருஷ்டிக்கவும் அதன் மடியில் ஆறுதல் காணவும் விழைந்த கபடமற்ற கலையுள்ளங்களிற் பிறந்தவையாக அப்பாடல்கள் விளங்குகின்றன.

மேலெழுந்தவாரியாகப் பார்க்குமிடத்துத் தானும், வாழ்வினை மனிதாபிமானத்துடன் அணுகும் தன்மையும் ஒருவகை ஒழுக்க விழுமியத் தொனியும் அப்பாடல்களின் அடிநாதமாக அமைந்திருப்பதை உணரலாம்.

அறிவாற்றலும் செல்வவளமும் மிக்கவர்களிடம் காணப்படாதளவு கௌரவம், மூடநம்பிக்கைகளுக்கு அடிமைப்பட்ட ஏழைகளிடத்துக் காணப்படலாம். அசுரபலம் வாய்ந்த உற்பத்தி, விநியோக சக்திகளுக்கு கட்டுப்பட்டதும், வெற்றியையும் இலாபத்தையும் ஈட்டுவதையும், சுய அந்தஸ்தை உறுதிப்

படுத்துவதையும், போட்டியாய் உள்ளவர் களை வீழ்த்துவதையும் பிரதான குறிக்கோள் களாகக் கொண்டதுமான இன்றைய காலகட்டத்தில் நாட்டுப்பாடல்களின் இயல்புகளைப் புரிந்துகொள்வதற்கு அவை பிறந்த நாட்டுப்புற வாழ்வின் தன்மைகளை அறிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியமாகும்.

நாட்டுப்புற அல்லது கிராமப்புற வாழ்வெனப்பட்டது தனிமைப்பட்டதாக இருந்தது. தெருக்கள், வாகனங்கள், பத்திரிகைகள், வானொலி, தொலைக்காட்சி முதலான இரண்டாம்பட்சத் தொடர்பு சாதனங்களால் நாட்டுப்புற மக்களுக் கிடையில் தொடர்புகள் உருவாக்கப்பட வில்லை. விவசாயம், மீன்பிடித்தல் முதலான சீவனோபாயங்களின் அடிப்படையிலே நாட்டுப்புறக் குழுவாழ்வு அமைந்தது. நிலத்தோடும் உழைப்போடும் இறுகப் பிணிக்கப்பட்டிருந்த மக்களிடத்து அவற்றைப்பற்றிய உணர்வு மேலோங்கிக் காணப்பட்டது.

பரம்பரை முறைகளைக் கையாண்டு தொழில் புரிந்த அம்மக்கள் முகம்கொடுத்த பிரச்சினைகள் அனேகமாக அவர்கள் அனைவர்க்கும் பொதுவானவையாக இருந்தன. இயற்கைச் சக்திகள் ஏற்படுத்திய இடர்களும் அவர்களுக்குப் பொதுவானவை யாக இருந்தன. பழமை பேணும் பண்பு, படிப்பறிவின்மை, மிகுந்த இறைநம்பிக்கை, உபசாரகுணம், கூட்டு முயற்சி, எளிமை, கடின உழைப்பு, சிக்கனம் ஆகியவை அவர்களிடம் பொதுவாகக் காணப்பட்டன. புதிய இடங்களுக்குக் குடிபெயர்ந்த சந்தர்ப்பங்களிலும் பழைய பழக்க வழக்கங்களையும் நம்பிக்கைகளையும் அவர்கள் கைவிடவில்லை. இலங்கையிலுள்ள தேயிலை இறப்பர் தோட்டங்களுக்கு தமிழ் நாட்டுக் கிராமங்களிலிருந்து வந்தவர்கள் அதற்கு உதாரணமாவர். நடையுடை பாவனைகளிற் புதிய மாற்றங்களை ஏற்றுக்கொண்ட நகர, நாகரிக மாந்தர்களை நாட்டுப்புறமக்கள் சந்தேகக்கண் கொண்டே பார்த்தனர்.

வீதிகள், புகையிரதப் பாதைகள், வாகனங்கள், பத்திரிகை, சினிமா, வானொலி, தொலைக்காட்சி முதலானவை எல்லைகளுக் குள்ளே தனித்திருந்த நாட்டுப்புற வாழ்விற் பாரதூரமான மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்தன. இலாபநோக்கு மிகுந்தனவும் இயந்திரகதிப்பட்டனவுமான நவீனமாற்றங் களினால் நாட்டுப்பாடல்கள் மறையலாயின.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் அடிமட்ட மக்கள் வாழ்க்கைப் போக்குகளை ஆராய முற்பட்ட ஜேர்மானிய மொழி நூல் வல்லாரும் இங்கிலாந்துத் தொல்லியலாளர்களும் நாட்டுப்புற மக்களின் மொழி, பாடல்கள், கதைகள், நம்பிக்கைகள், பழக்கவழக்கங்கள் முதலானவற்றிற் கவனம் செலுத்தலாயினர். யாக்கொப் கிறிம், வில்ஹெல்ம் கிறிம் ஆகிய ஜேர்மானிய சகோதரர்கள் வாய்மொழி மூலம் வழங்கிய வரலாற்றுக் கதைகளையும் புராண வியாக்கியானங்களையும் 1812 ஆம் ஆண்டு முதல் தொகுதிகளாக வெளியிடலாயினர்.

கிறிம் சகோதரர்கள் கையாண்ட 'Volks -kunde' என்ற ஜேர்மானியப் பதத்தினை ஆங்கில மொழியில் 'Folklore' என்று ஆங்கிலேயத் தொல்லியலாளரான வில்லியம் ஜோன் தொம்ஸ் 1846 இல் கையாள அதுவே பொதுவழக்காயிற்று. இதுவே தமிழில் இன்று நாட்டார் வழக்காற்றியல் எனப்படுகிறது.

நாட்டார் வழக்காற்றியல் புதியதோர் ஆய்வுத்துறையாகப் பரிணமிக்க ஜேர்மனி, இங்கிலாந்து, நோர்வே, டென்மார்க், பின்லாந்து, சுவீடன், அமெரிக்கா முதலிய தேசங்களிலே பல நாட்டார் வழக்காற்றியல் கழகங்கள் தோற்றுவிக்கப்பட்டன. அத்துறை சார்ந்த சஞ்சிகைகள் வெளியிடப்படலாயின.

பல்கலைக்கழகங்களிலும் அது ஒரு பாடமாக அங்கீகரிக்கப்பட்டது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலேயே இந்தியாவிலும் அத்துறை மிலான நாட்டம் வளர்ந்தது. தமிழைப் பொறுத்தவரையில் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகள் எனத் தக்கவை சமீப காலத்திலேயே தொடக்கப்பட்டுள்ளன வாயினும், இந்நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியிலிருந்து நாட்டார் பாடல்கள், பழமொழிகள், கதைகள், விடுகதைகள் போன்றவற்றைச் சேகரிக்கும் பணிகள் நடைபெற்றுவருகின்றன. அந்த வகையில், தமிழ் நாட்டில் சி.வா. ஜகந்நாதன், நா. வானமாமலை, செ. அன்னகாமு, பெ. தூரன், ஆர். ஐயாசாமி, மு. வை. அரவிந்தன், மு. அருணாசலம், கி. ராஜநாராயணன் முதலானவர்களும் இலங்கையில் வட்டுக்கோட்டை மு. இராமலிங்கம், வித்துவான் எப். எக்ஸ். சி. நடராசா, பேராசிரியர் க. வித்தியானந்தன், சி. வி. வேலுப்பிள்ளை, ஏ. பி. வி. கோமஸ், எம். ஸி. எம். ஸுபைர், சாரல்நாடன், எஸ். முத்து மீரான் முதலியோரும் குறிப்பிடத் தக்கவர்களாவர்.

அவர்களின் முயற்சிகளினால் தொகுக்கப்பட்டவை பெரும்பாலும் நாட்டார் பாடல்களே. தொகுத்தவர்களும், தொகுக்கப்பட்ட பாடல்களைப் பற்றிக் கருத்துரைக்க முற்பட்டவர்களும் அனேகமாக ஏனைய தமிழ் இலக்கியங்களுடன் ஒப்பிட்டு நாட்டார் பாடல்களின் இலக்கியச் சிறப்பு, மொழியாட்சி, ஓசைநயம், கற்பனைவளம், சிருஷ்டிச் சுயத்துவம் முதலானவற்றைப் பற்றி விதந்து எழுதலாயினர்.

இன்றைய வரலாற்று, சமூகவியல், மானிடவியல் ஆய்வாளர்கள் நாட்டார் வழக்காற்றியலில் மிகுந்த கரிசனை காட்டி வருகின்றனர். அத்துறை ஆராய்ச்சிகள் மூலமாக மக்களிடையே வழங்கிய குடும்ப உறவு முறைகள், சாதிகள், தொழில்கள் முதலானவை பற்றியும் மக்கள் உபயோகித்த தளபாடங்கள், ஆடை ஆபரணங்கள் போன்றவை குறித்தும் மக்களிடையே நிலவிய பழக்கவழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள், சடங்கு சம்பிரதாயங்கள், வழிபாட்டு முறைகள் என்பனவற்றையும் அறிந்துகொள்ள முடியும் என்பதும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறது. அத்துடன், மக்கள் எதிர் நோக்கிய பிரச்சினைகள், அவர்கள் கொண்டிருந்த அபிலாசைகள், அவர்களுடைய பண்பாட்டு விழுமியங்கள் ஆகியவற்றை விளங்கிக் கொள்ளவும் அவை உதவுகின்றன.

அவையெல்லாம் ஒருபுறமாக, நாட்டார் பாடல்கள் எனப்படுபவை எத்தேவையினை நிறைவேற்ற எழுந்தன என்பதை எண்ணிப் பார்த்தல் வேண்டும். ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு தேவையினைப் பூர்த்தி செய்யும் பொருட்டு உருவாகின்றனவேயன்றி வெறும் சூனியத்திலிருந்து தோன்றுவதில்லை. ஒரு தேவையின் பொருட்டு உருவாகியது அத்தேவை கழிந்தவிடத்து வழக்கற்றுப் போவதும் உலகநியதியாகும். நாட்டார் பாடல்களைப் பொதுவாகப் பார்க்கும் போது அவை பிறப்பு, வளர்ப்பு, காதல், கல்யாணம், தொழில், பிள்ளைப்பேறு, மரணம் முதலான வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைத் தழுவியன வாகவும் வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகள், வாழ்வனுபவங்கள், நம்பிக்கைகள், அபிலாசைகள் முதலியவற்றைப் பிரதிபலிப்பனவாகவும் அமைந்திருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

இன்பம், இழப்பு, இறைபக்தி ஆகியவை சார்ந்த அனுபவங்களை வெகு சாங்கோபாங்கமாகவும், வெளிப்படையாகவும் வெளியிடும் நாட்டார் பாடல்கள் வெறுப்பையும் எதிர்ப்பையும் வெளிப்படையாகவன்றி வெகுசூட்சுமமாக வாழ்க்கையிற் பிடிப்பினை இழந்து விடாதவகையில் வெளியிடுவதை அவதானிக்கலாம். வாழ்க்கை உளைச்சல்

களினின்றும் நழுவிக் கேளிக்கைகளிலும், எங்களுக்கும் காலம் வரும் – காலம் வந்தால் வாழ்வு வரும்' என்ற நம்பிக்கையிலும் தெம்பு தேடும் முயற்சி தெரிகிறது.

மனக் கிடக்கைகளை வெளியிட்டுக் கொண்டிருப்பதும் மற்றவர்களுடன் தொடர்பாடலை விடாமலிருப்பதும் உயிர் வாழ்ந்திருக்க உதவுவனவாகும். நாட்டார் பாடல்களின் உள்ளடக்கம் பற்றிச் சுருக்கமாகக் கூறவேண்டுமாயின், அவையும் ஏனைய கலைப் படைப்புகளைப் போலவே, கூடுதலான சுதந்திரத்தையும், இன்பத்தையும் ஒளியையும் அவாவிநின்ற உள்ளங்களில் அமிழ்ந்திருந்த ஆசைகளை வெளியிடுவன எனலாம்.

மனித வாழ்வில் இன்பமும் துன்பமும் உள்ளன. பெரும்பாலான மக்களைப் பொறுத்தவரையில் துன்பமே மிகுதியாக உள்ளது. ஆசைகளை நிறைவேற்ற முடியாதவிடத்து என்ன செய்யலாம்? ஒரு சிலர் இவ்வுலக் வாழ்வு நிலையற்றதென அதை ஒதுக்கலாம். இன்னும் சிலர் எண்ணியவற்றை எய்துவதற்காக எதிர்ப்பையோ போராட்டத்தையோ தோற்றுவிக்கலாம். அதற்கு விளக்கமும், துணிவும், இயக்கமும் பொறுமும் வேண்டப்படும். அது மட்டுமன்றி, ஆபத்தும் அதிகமாகும். மிகப்பெரும்பாலான மக்கள் எண்ணியவை முடியாதவிடத்து மனதைத் தேற்றிக்கொண்டு வாழ்க்கையைச் சமாளிக்க முனைவர்.

பெரும்பாலான தமிழ்க் கிராம மக்களைப் பொறுத்தவரையில், அவர்களிடம் சொந்தமாக நிலம் இருக்கவில்லை. அவர்கள் தாழ்த்தப்பட்டும், ஒடுக்கப்பட்டும், சுரண்டப்பட்டும், பிரித்தாளப்பட்டும் அடிப்படை வசதிகளற்றவர்களாய்க் காணப்பட்டனர். எதிர்ப்பு முயற்சிகள் முளையிலேயே கிள்ளப்பட்டன. ஆயினும், அம்மக்கள் வாழ்க்கையை இன்னா தென்று ஒதுக்கவோ, துறக்கவோ இல்லை. நிச்சயமற்ற நிலைமைகளில் நம்பிக்கையை இழந்து விடாதிருக்க, அடக்கப்பட்ட உணர்வுகளை வெளியேற்ற, வேலைக் களைப்பைப் போக்க, கூட்டுறவை உறுதிப்படுத்த உதவியவை நாட்டார் பாடல்களாகும். தொழிலின் கடுமை தெரியாதிருக்க வேடிக்கைகள், விளையாட்டுக்கள், பழமொழிகள், விடுகதைகள், கொண்டாட்டங்கள், ஆடல்கள், பாடல்கள் போன்றவற்றை அவர்கள் நாடினர். கடவுள் மீது பாரத்தைப் போட்டும் அழுதும் சிரித்தும் பரிகாசம் செய்தும் அவர்கள் ஆறுதலும் உற்சாகமும் பெற்றனர். அவை அவர்களுக்குக் காவலும் காப்புறுதியும் மகிழ்வும் நம்பிக்கையும் வழங்குவனவாயின.

துயரங்கள் நேரும் காலங்களிலே கிராமப்புற மக்கள் தெய்வங்களுக்குப் படையல்கள் வைத்தும் காணிக்கைகள் செலுத்தியும் தங்கள் கோரிக்கைகளை முன்வைத்தனர். பட்டினி ஒழியவும், பஞ்சம் நீங்கவும் மழைபெய்யவும், பிள்ளை பிறக்கவும் அவர்கள் தெய்வ அருளை வேண்டினர்.

"மண்டூர்க் கந்தா, என்
மனக்கவலை தீர்த்தாயெண்டால்
சாகுமளவும் உன்னைச்
சாமியென்று கும்பிடுவேன்." 1

"ஏழை எளியவர்க்கு
இரங்கு மெந்தன் ஆண்டவனே
என் 'கல்பில்' நிறைந்த
கவலைகளை யாரறிவார்?" 2

(கல்பில் என்ற அரபுச் சொல் உள்ளத்தில் என்று பொருள்படும்)

"இறைக்காமத்து அவுலியாவே
இரணசிங்க ராசாவே
அடியாள் இறைஞ்சுகிறேன் ஒரு
ஆண்குழந்தை வேணுமுங்க" 3

மேலே தரப்பட்ட மூன்று பாடற்பகுதிகளையும் அவதானிக்குமிடத்து, தெய்வம் ஏழைகளுக்கு இரங்கும் இயல்பினதென்றும் மன்றாட்டத்துக்கு மசிந்து கொடுக்கக் கூடியதென்றும் நாட்டுப்புற மக்கள் கருதியமை புலனாகும். உரிமையோடும் நெருக்க உணர்வுடனும் ஆண்டவனை அணுகிய அம்மக்களின் கபடமற்ற மனதில் விளைந்த நம்பிக்கையின் தன்மையும் விளங்கும். அந்நம்பிக்கையின் அடித்தளத்தில் உண்டாகும் ஆறுதலும் பிறக்கும் உற்சாகமும் தெளிவாகும். "துன்பமே யியற்கை யெனும் சொல்லை மறந்திடுவோம்; இன்பமே வேண்டிநிற்போம், யாவுமவள் தருவாள்." என்று தேசமுத்துமாரியிடம் மகாகவி பாரதி சரண்புகுவது இங்கு நினைவுக்கு வருவதாகும்.

நாட்டார் பாடல்களுட் பல, மன ஆறுதல் வழங்கும் ஒப்பாரிப் பாடல்களாகவே உள்ளன. சமூகத்தின் பொது அங்கீகாரம் பெற்றுத் திரும்பத்திரும்ப ஒலிக்கப்பட்டுச் செம்மைப்படுத்தப் பட்டதனாற் போலும் ஒப்பாரிப் பாடல்கள் பெரிதும் தரம் சிறந்தனவையாகவும் காணப்படுகின்றன. மறைந்தவரின் பெருமைகளையும் ஆதரவளித்த நினைவுகளையும் மீட்டுவனவாக அப்பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. பராமரித்த கணவனை இழந்த ஒரு மனைவியின் ஆதங்கத்தை,

"ஈ விழுந்த கூழுக்காக - நான்
இரும்புலக்கை தூக்கலாச்சு
பாசைவிழுந்த கூழுக்காக - நான்
பார உலக்கை தூக்கலாச்சு." 4

என்ற பாடல் எடுத்துக்காட்டுகிறது. தன்னைத் துன்பத்துக்காளாக்கிய கணவனின் பிரிவினை எண்ணி அவள் ஏங்குகிறாள். உடலுழைப்பாளர்கள் தரமற்ற உணவுக்குக்கூட எவ்வளவு துன்பப்பட வேண்டியிருக்கிறதென்று இப்பாடல் மூலம் தெரிகிறது.

தொழில்புரியும் ஏழைமக்கள் படும் துயரங்களைப் பல பாடல்கள் சித்தரிக்கின்றன.

"மன்னிமன்னி எடுத்துலக்கை
மணிக்கட்டெல்லாம் நோவுதையா
கார்த்தாலே வந்தபெண்கள்
கானலிலே மாளுறோமே" 5

"காட்டுக்குள்ளே விறகொடித்து -
ஏதில்லலோசாமி
வீட்டுக்கதைச் சுமந்துவந்து -
ஏதில்லலோசாமி
கால் ரூபாய்க்கு விறகுவிற்று -
ஏதில்லலோசாமி
கஞ்சிகண்டு குடிக்கணுமே -
ஏதில்லலோ சாமி." 6

"அட்டைக் கடியும்
அரிய வழிநடையும்
கட்டை இடறுதலும்
காணலாம் கண்டியிலே." 7

"ரப்பரு மரமானேன்
நாலுபக்க வாதுமானேன்
இங்கிலீசு காரனுக்கு
ஏறிப்போக காருமானேன்." 8

நெல்லிடித்தும், விறகொடித்தும், ரப்பர் பாலெடுத்தும் பிழைக்கும் பெண்களுக்குத் துன்பத்தில் ஆறுதல் அளிப்பவையாக மேலேகாட்டப்பட்ட பாடல்கள் அமைவதை அறிந்துகொள்ளலாம்.

தாலாட்டுப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் பகற் கனவுகளிலும் ஆகாயக் கோட்டைகளிலும் ஆறுதல்தேடும் ஒரு நிலையினைப் பிரதிபலிப்பனவாகவே தோன்றுகின்றன. வெகு சில பாடல்கள் நிஜ நிலையினை விண்டுகாட்டுவனவாக உள்ளன.

"வெத்துக் குடிசையிலே விளையாட
வந்தாயோ
தாழாம்பாய் போட்டுத் தவழ்ந்தோட
வந்தாயோ
தரையெல்லாம் மேடுபள்ளம்
தவழ்ந்தால் உறுத்தாவோ 9
பணக்காரன் வீடிருக்க பஞ்சனிடம்
வந்தது ஏன்?"

என்ற பாடலில் ஏழையொருவன் தான்பெற்ற பிள்ளையிடத்துக்கொண்ட இரக்கம் உண்மையழகுடன் வெளியிடப்பட்டுள்ளது.

அவலங்களுக்குக் காரணமானவர்களையும் பிடிக்காதவர்களையும் நேரடியாக எதிர்க்கவியலாதவிடத்து மறைமுகமாகக் கிண்டல் செய்து பரிகசிப்பது அடக்கப்பட்ட எதிர்ப்புணர்வுகளுக்கு வடிகாலாய் மனதை ஆற்றவல்லதாகும். வெளிப்படையாக எதிர்ப்புணர்ச்சியைக் காட்டும் பாடல்களில் சில உண்டேயாயினும், அனேகமானவை ஆவேசம் அடங்கிய நிலையிலோ ஆறுதல் தேடும் நிலையிலோ உருவானவையே. மேல்வரும் பாடல்களை அதற்கு உதாரணங்களாக நோக்கலாம்.

"காரை கிடைக்காத
காந்தாரப் பஞ்சத்தில்
கீரை கொடுப்பானோ
கீழ்சாதி வேள்ளாளன்." 10

"முக்காப்படி கேப்பைக்காக
முந்திருந்து வாடுறனே;
ஐயா முதலாளி – நீங்க
அளக்கறது பொட்ட நாழி! " 11

"முந்திரிச் சாராயம் – பறங்கிக்கு
முந்நூறு கோழிமுட்டை
நித்தந் கிடையாமல் – பறங்கிக்கு
சித்தந் தடுமாற்றம்." 12

இத்தகைய பாடல்களில் மட்டுமன்றிச் சில பழமொழிகள் விடுகதைகளிலும் ஒருவகைப் பரிகாசம் தொனிப்பதையும் வாழ்க்கை அனுபவங்களின் அடிப்படையில் ஆறுதல் காணப்படுவதையும் அவதானிக்கலாம். ஆசாரி விடை கொடுத்தாலும் பூசாரி விடைகொடார், பனையின் இணலும் இணலோ பகைவர் உறவும் உறவோ, வேலி இணலும் இணலோ வேசை உறவும் உறவோ – இவை போன்ற பழமொழிகள் அந்தவகையில் நோக்கத்தக்கவை.

ஏமாற்றம், துன்பம், நம்பிக்கை வரட்சி, இரண்டுங்கெட்ட நிலை முதலானவை ஏற்படுமிடத்துச் சமுதாய ஒழுங்கமைப் பினைப் பாதிக்காத வகையில் மன ஆறுதல் காணும் முயற்சிக்கு நகைச்சுவை, சிருங்காரம், கனவுருப்புனைவு, கற்பனை போன்றவை கைகொடுப்பனவாகும்.

எதிர்ப்பையோ வெறுப்பையோ வெளிப்படையாகக் காட்ட முடியாதபோது மன நெருக்கடிகளுக்கு வடிகாலாகப் பெரும்பாலும் நகைச்சுவையும் சிருங்காரமும் அமைவதுண்டு. நாட்டார் பாடல்களிற் பெரும்பாலானவையும் பிரசித்தி பெற்றவையும் நகைச்சுவையும் சிருங்காரமும் தழுவியவையே. நகைச்சுவைப் பாடல்களைப் புனைய விழைவோர் ஆண்பெண் உறவு சம்பந்தப்பட்ட உணர்வுகளையும், சம்பவங்களையுமே பெரும்பாலும் நாடுவதுண்டு. ஏனெனில் அவை யாருடைய மனதையும் புண்படுத்தாத வகையில் நையாண்டி செய்து குதூகலிக்க வசதியானவையாகவும், பொது மக்களை வசீகரிக்கக் கூடியனவாகவும், அவர்களால் எளிதாக நயக்கப்பட உகந்தனவாகவும் அமைவன்.

தமிழ் நாட்டார் பாடல்களில் அனேகமானவை காதல் பாடல்கள் என்று வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவை காதலன்-காதலி மாறி மாறிப்பாடும் அமைப்பில் உள்ளன. ஓர் ஆணும் ஒரு பெண்ணும் எதிர்ப்பட்டு அவ்வாறு ஒருவர்

மாறி ஒருவராகவோ சேர்ந்தோ அத்தகைய காதல் பாடல்களைப் பாடியிருப்பர் என்பது சாத்தியமென்று தோன்றவில்லை. பல்வேறு தொழில்களில் ஈடுபட்ட ஆண்களோ அல்லது பெண்களோ வேலைக் களைப்பினை மறந்து கலகலப்பாகவும் உற்சாகமாகவும் இருப்பதற்காகத் தமக்குள் ஒருவரை ஆணாகவும் இன்னொருவரைப் பெண்ணாகவும் பாவனை செய்துகொண்டு நகைச்சுவையும் சிருங்கார ரசமும் விரவிய அப்பாடல்களைப் பாடியிருக்க வேண்டும்.

வயல் உழுதல், ஏற்றம் இறைத்தல், மீன் பிடித்தல், அருவி வெட்டுதல், படகோட்டுதல், நாற்றுநடுதல், நெசவு செய்தல், நெல் இடித்தல், வண்டி செலுத்தல் போன்ற தொழில்கள் நடைபெற்றபோது அலுப்போ துாக்கமோ வாராது தடுக்க வேடிக்கையாகவும் சத்தம் போட்டும் அக்காதற் பாடல்கள் பாடப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆண்களோ அல்லது பெண்களோ தம்முள் ஒருவரை ஆணாகவும் இன்னொருவரைப் பெண்ணாகவும் பாவனைசெய்து கொண்டு பாடும் போது உள்ளத்து உணர்ச்சிகளையும் கற்பனைகளையும் மரபுரீதியான அகப்பாடல்களைக் காட்டிலும் வெளிப்படையாகவும் சாங்கோபாங்க மாகவும் வெளியிட முடியும்.

அவ்வாறான வெளியீடுகளின் போது நகைச்சுவையும் சிருங்காரச் சுவையும் ஓரோவழி விரசமும் விரவிவருவதை விளங்கிக்கொள்ள வியலும். நாட்டுப்புற மக்களின் சின்னச்சின்ன ஆசைகளையும் மனோரதங்களையும் மனக்களிப்பினை ஈட்டும் சுலுவான வழிகளையும் அப்பாடல்கள் பிரதிபலிப்பனவாகும்.

அவற்றைத் தோற்றுவித்தவர்கள் வாழ்ந்த முறையையும் அவர்களது பிரச்சினைகளையும் அபிலாசைகளையும் பண்பாட்டுப் படிமங்களையும் நாம் அறிந்துகொள்வதற்கு நாட்டார் பாடல்கள் உதவுகின்றன என்பது உண்மையே. ஆயினும், அப்பாடல்களின் பிரதான சமூகப் பணியென்று கொள்ளப்படக்கூடியது, சம்பந்தப்பட்ட குழுவினருக்கு இன்பமாகப் பொழுதுபோக்க உதவியமையே எனலாம். துன்பம், மனக்கசப்பு, விரோத உணர்வு போன்றவற்றைப் புறங்கண்டு, ஆசைகளைக் கட்டுப்படுத்தி, அவநம்பிக்கைகளை அகற்றி, பதகளிப்பினைக் குறைத்து, அடுத்தவர் களையும் அடுப்பவைகளையும் அனுசரித்து, தொல்லைகளும், கவலைகளும், சாவுகளும் மலிந்த சமுதாயத்தில் ஆறுதல் பெற்றுவாழ அப்பாடல்கள் துணையாயின.

அப்பாடல்களில் அனுபவ ஒருமைப் பாட்டையும் தெளிவான குறிக்கோள்களையும் தேடுவதைக் காட்டிலும், அவை துன்பங்களை மறக்க எவ்வாறெல்லாம் உதவின என்பதையும் அவலங்களுக்கும் அவசங்களுக்கும் எவ்வாறு வசதியான வடிகால்களாயின என்பதையும் அறிய விழைதல் கூடிய பொருத்தமுடையதாகும். முசுப்பாத்திப் பாடல்கள் என்று கிராமமக்கள் கூறுவார்கள். முசிப்பாற்றி என்பதே முசுப்பாத்தி என்றும் முஸ்ப்பாத்தி என்றும் வழங்குகிறது. முசிப்பு என்றால் களைப்பு. களைப்பினை ஆற்றுவது முசிப்பாற்றி.

கவலைகளை மறக்கவும் கலகலப்பாய் வாழவும் கருதிய கிராமத்து மக்கள், ஒவ்வாதவற்றையும் பிடிக்காதவற்றையும் சாதுரியமாகவும் நாசூக்காகவும் எள்ளிநகையாடி ஆறுதல்காணும் பாங்கு மெச்சத்தக்கதும் அவர்களுடைய இயற்கையான புத்திசாலித்தனத்தைக் காட்டுவதுமாகும்.

தமிழர்களின் தலையாய பிரச்சினை களில் ஒன்று தீண்டாமை. உயர் சாதியினர் உபயோகிக்கும் கிணற்றிலே தாழ்த்தப் பட்டோர் நீர்மொள்ள முடியாது. தாழ்த்தப்பட்டோருக்கான கிணற்று நீரை உயர் சாதியினர் குடிக்கமாட்டார்கள்.

ஆனால், ஆற்றுநீரை எல்லோரும் எடுப்பார்கள். இந்த முரண்பாட்டு வேடிக்கையினைச் சுட்டுவதன் மூலம் சாதி வழக்கினைச் சாடும் நாட்டார் பாடல் நயமானது; சாதி வழக்கினைக் கண்டிக்கும் பல கவிஞர்களின் பாடல்களினின்றும் வித்தியாசமானது.

"குடிதண்ணியும் குளிதண்ணியும் –
கண்மணியே
குடம் குடமா எடுப்பாங்களாம்
தண்ணிக்கொரு தீட்டுமில்லை –
கண்ணேயதைத்
தடுக்க ஒரு நாதியில்லை
பார்ப்பானுக்குப் பச்சைத்தண்ணி –
கண்மணியே
பறையனுக்கும் பச்சைத்தண்ணி." 13

மக்கள் வாழ்வில் சகலதுறைகளிலும் ஆங்கிலேயர் ஆதிக்கம் செலுத்த முற்பட்ட வேளையில், அவர்களது தலையீட்டை எள்ளி நகையாடிய அற்புதமான ஒரு பாடல் நாட்டுப்புறத்தானின் விவேகத்தையும் விளக்கத்தையும் நகைச்சுவை உணர்வையும் மட்டுமன்றி, சுயத்துவ சிருஷ்டியாற்றலையும் புலப்படுத்துவதாகும்.

"ஊரான் ஊரான் தோட்டத்திலே
ஒருத்தன் போட்டானாம் வெள்ளரிக்காய்
காசுக்கு ரெண்டாக விற்கச் சொல்லி
காகிதம் போட்டானாம் வெள்ளைக்
காரன்." 14

எமது மக்களின் 'உச்ச ஆணை' பற்றிப்பேசப்படும் வேளையில் எமது நாணயத்தின் மதிப்பு உட்பட்ட பல்வேறு விடயங்களை எமக்கு அப்பாற்பட்ட உலகாதிக்க சக்திகள் நிர்ணயிக்கும் தாற்பரியம் குறித்துச் சிந்திப்பவர்களுக்கு இப்பாடல் நவில்தோறும் நயம்பயப்ப தாகலாம். அத்தோடு பிடிக்காத ஒன்றைக் கிண்டல் செய்யுமிடத்து ஒருவகை ஆறுதலும் உற்சாகமும் சுரக்கலாம்.

பார்க்கவேண்டிய நூல்கள்

01. மு. இராமலிங்கம், நாட்டுப்பாடல்கள், கொழும்பு 1957, (பக். 9.)

02. எம். ஸி. எம். ஸுபைர், கண்ணான மச்சி, சென்னை 1969, (பக். 43.)

03. இப்பாடல் வெளியிடப்பட்ட நூலை உறுதிசெய்ய முடியவில்லை.

04. நா. வானமாமலை, தமிழர் நாட்டுப்பாடல்கள், சென்னை (இரண்டாம் பதிப்பு) 1977, (பக். 644),

05. கி. வா. ஜகந்நாதன், மலையருவி, தஞ்சாவூர் 1958, (பக். 121),

06. அதேநூல், (பக். 152)

07. மு. இராமலிங்கம், நாட்டுப் பாடல்கள், (பக். 7.)

08. சி. வி. வேலுப்பிள்ளை, இப்பாடலை வெளியிட்ட நூலை உறுதிசெய்ய முடியவில்லை.

09. சு. சண்முகசுந்தரம், நாட்டுப்புற இயல் சிந்தனைகள், சிதம்பரம் 1981, (பக். 180)

10. மு. இராமலிங்கம், நாட்டுப்பாடல்கள், (பக். 6.)

11. நா. வானமாமலை, தமிழ்நாட்டுப் பாமரர் பாடல்கள், சென்னை 1960, (பக். 47.)

12. யாழ்ப்பாணப் பிரதேசக் கலைமன்றம், வாய்மொழி இலக்கியம், 1961, (பக். 11.)

13. நா. வானமாமலை, தமிழர் நாட்டுப்பாடல்கள், (பக். 85.)

14. நா. வானமாமலை, தமிழ்நாட்டுப் பாமரர் பாடல்கள், (பக், 144,)

நாட்டார் இலக்கியமும் பெண்களும்
சில பொதுக் குறிப்புகள்

சித்திரலேகா மௌனகுரு

நாட்டார் இலக்கியம் பற்றிய அக்கறை சமீப காலத்தில் தமிழ் ஆய்வுலகில் பெருமளவு அதிகரித்துள்ளது. இலக்கிய ஆராய்ச்சி நோக்கில் மாத்திரமல்லாது சமூகவியல், மானுடவியல், வரலாற்றியல் போன்ற ஆய்வுத்துறைகளின் வழிநின்றும், அணுகுமுறைகளைப் பிரயோகித்தும் நாட்டார் இலக்கியங்களை ஆய்வு செய்வதில் ஆராய்ச்சியாளர்கள் ஈடுபட்டுள்ளனர். இதன் பயனாக தமிழர் சமூக வரலாற்றுச் செய்திகளைக் குறிப்பாக சாதிமுறை, சாதிபற்றிய கருத்துநிலை, கிராமிய விவசாய உற்பத்தி முறைகள், உறவுகள், கிராமிய சமயம், பண்பாடு ஆகியவை பற்றி அறிந்து கொள்ள நாட்டார் இலக்கியங்களை மூலச்சான்றுகளாகப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் நம்பகமான தகவல்களைப் பெறலாம் என்ற கருத்தும் வலுவடைந்து வருகிறது.

இத்தகைய ஆராய்ச்சி உறுதிபெற்று வரும் இச்சந்தர்ப்பத்தில் தமிழர் பண்பாட்டு வரலாற்றின் ஒருகிளையாக அமையக்கூடிய, பெண்களது சமூக அந்தஸ்து, பங்குநிலை, பெண்கள் பற்றிய சமூகக் கருத்துநிலை முதலியவை பற்றிய செய்திகளைத் தருபவையாக நாட்டார் பாடல்கள் எவ்வாறு பயன்பட முடியும் என்பது பற்றி சில பொதுக் குறிப்புகளைக் கூறுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

நாட்டார் பாடல்களின் ஆதார சக்தி மக்களின் அன்றாட நடைமுறையே ஆகும். இதனால் மக்கள் வாழ்க்கையின் பல்வேறு அம்சங்களையும் இவை தம்மகத்தே பொதியும் தன்மை கொண்டவை. குறிப்பாகத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் பெண்ணினது இருப்பு, பெண்பற்றிய சமூகக் கண்ணோட்டம் என்பவற்றை அறிய இவை பெரிதும் உதவக் கூடும். பெண்ணின் சமூக ஸ்தானம் நாட்டார் இலக்கியங்கள் மூலம் நன்கு வெளிப்படுகிறது. மேலும் நாட்டார் பாடல்களிற் கணிசமானவை பெணகளின் வாய்மொழியாக அமைந்தவை; அவர்களது பல்வேறு மனோநிலையின் பிரதிபலிப்பு களாகவும் அமைந்தவை.

நாட்டார் இலக்கியம் காட்டும் பெண்கள் பற்றி நோக்க முற்படும்போது ஒரு விடயத்தை மனதில் கொள்வது அவசியம். அதாவது பெண்களது பிரதேச, சாதி, வர்க்க வேறுபாடுகளுக்கு ஏற்ப அவர்களது தொழில் நிலை, குடும்ப நிர்வாகத்தில் வகிக்கும் பங்கு, சொத்துரிமை முறை, திருமண உரிமை, ஆண் பெண் உறவு போன்றவை சிற்சில வேறுபாடுகளுடன்

அமைந்துள்ளன என்பதாகும். பிள்ளை, கணவன், அயலவர், குடும்பம், தொழில், சமூகம் போன்றவை பற்றிய பெண்களுடைய மனோபாவம், ஒரு குறிப்பிட்ட வரலாற்றுக் கட்டத்திலும் உற்பத்திச் செயற்பாட்டிலும் அவளது பாத்திரம், பங்குநிலை ஆகிய வற்றின் தன்மையைப் பொறுத்தே அமைகிறது; அவளது பௌதீக வாழ்க்கையின் தன்மை அவளது உணர்வையும் இருப்பையும் பெருமளவு பாதிக்கிறது. எனவே நாட்டார் பாடல்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு தமிழ்ப் பெண்ணின் பொதுமையான ஒரு சித்திரத்தை வரைதல் கடினமானது. அச்சித்திரத்தின் பல சாயை வேறுபாடுகளை நுணுக்கமாகக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டி ஏற்படும். ஆனால் இதேசமயம் பெண்களிடையேயுள்ள பிரதேச, சாதி, வர்க்க வேறுபாடுகளையும் மீறி அடிப்படையில் ஒரு பொதுமைத் தன்மை உள்ளது என்பதையும் வற்புறுத்தியே ஆகவேண்டும். அதாவது இந்த வேறுபாடுகளை மீறி, பெண்ணுடைய சமூக ஸ்தானம் இரண்டாம்பட்சமானதாகவும் ஆணில் தங்கியிருக்கும் தன்மை வாய்ந்ததாகவும் உள்ளது. நாட்டார் பாடல்களில் இவ்விரு அம்சங்களும் விரவியுள்ளன. பொதுத்தன்மையும் அதே சமயம் வேறுபாடுகளையும் ஒருசேரக் காணக்கூடிய இந்தச் சிக்கலான தன்மையையும் நாட்டார் பாடல்களில் சித்திரிக்கப்படும் பெண்கள் பற்றிய ஆராய்ச்சியிலீடுபடும்போது மனங் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

இந்திய, இலங்கைத் தமிழ்ச் சமூகங்களில் பெண், சுதந்திரமான, தனிப்பட்ட ஒரு நபர் அல்ல. அவள் தனது வாழ்க்கையின் பல்வேறு கட்டங்களிலும் ஒரு ஆணைச் சார்ந்திருக்க வேண்டியுள்ளது. திருமணம் ஆகாத, விதவையான அல்லது ஆண்குழந்தை பெறாத பெண் சமூகத்தின் நன்மதிப்பைப் பெறுவதில்லை. இது வர்க்க வேறுபாட்டையும் கடந்த, பெண்ணின் பொதுமையான இரண்டாந்தர நிலையைக் காட்டுவதாகும். இலங்கையிலும் பார்க்க, தென்னிந்திய சமூகத்தில் பெண்ணின் நிலை மிகவும் பரிதாபத்திற்குரியது. ஆணின்றிப் பெண்ணுக்குச் சொத்துரிமை இல்லை. கணவன் இறந்தால் பெண் சொத்துரிமை அற்ற அபலை ஆகிறாள். ஆண்குழந்தை பெறாவிடின் அவளது சொத்துகள் தொடர வழியில்லை. இதனாலேயே விதவையாக இருப்பதிலும் மலடியாக இருப்பதிலும் தமிழ்ப் பெண்கள் மிகுந்த துன்பத்தை அனுபவிக்கிறார்கள். கணவன் இறந்தால் பிறரில் தங்கி வாழும் நிலையை எண்ணிக் கழிவிரக்கம் கொள்வதைத் தமிழக நாட்டுப்பாடல்களில் பரக்கக் காணலாம்.

"மச்சு மச்சா நெல்விளையும்
மகுடஞ் சம்பா போரேறும்
மச்சாண்டார் கையாலே
மாசப்படி வாங்கித் திங்க
மா பாவி ஆனேனப்பா."

"குச்சு குச்சா நெல்விளையும்
குமுடஞ் சம்பா போரேறும்
கொழுந்தனார் கையாலே
கூலிப்படி வாங்கித் திங்க
கொடும்பாவி ஆனேனப்பா".

தமிழ் நாட்டு சேலம் மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த இப்பாடல்கள், கணவன் இறந்ததால் குடும்பநிர்வாகம் அப்பெண்ணின் மைத்துனர்கள் கைக்கு மாற அவர்களில் தங்கி வாழ வேண்டியுள்ளது எனப் பெண் புலம்புவதைக் காட்டுகிறது. கணவன் இறக்கமுதல் மஞ்சள் குங்குமத்துடன் தாம் "போய்ச்சேர" வேண்டுமென தமிழ்ப் பெண்கள் ஆசைப்படுவதற்குரிய பௌதீகக் காரணிகள் பெண்ணினது இத்தகைய தங்கியிருக்கும் நிலைமையுடன் பிணைந்துள்ளன.

குழந்தையற்ற, அதுவும் ஆண்வாரிசற்ற பெண்ணின் கணவன் இறந்து விட்டால் அவளது நிலைமை சொல்லுந்தரமன்று.

ஆண் குழந்தை இருந்தால் அக்குழந்தை மூலம் சொத்துரிமை தொடரும். கணவன் சகோதரர் தயவை எதிர்பார்த்து நிற்கும் அவலம் இல்லை. ஆனால் அவ்வாறு இல்லாவிடின் பெண் கணவனுடைய அல்லது தனது சகோதரர்கள் வீட்டில் அவர்களது பணிப்பெண்போல தனது மீதி நாட்களைக் கடத்த நேரிடுகிறது. பொருளாதார அநாதையான அவளது நிலை பின் வரும் ஒப் பாரியில் வெளிப்படுகிறது. கணவனை இழந்த பெண்ணுடைய சோகத்தின் வெளிப்பாடாக மாத்திரமன்றி ஆணாதிக்கச் சமூகத்தில் பெண்ணுடைய அவலநிலையின் சமூகப் பதிவேடாகவும் விளங்குகிறது இந்தப் பாடல் :

"மஞ்சணத் தொந்தியில
மைந்தன் பிறந்தாக்க
மைந்தனுக்குப் பங்குண்டும்
மதுரைக் கோட்டிலேயும்
நியாயமுண்டும்
மஞ்சணத் தொந்தியில
மைந்தன் பிறக்கலியே
மைந்தனுக்குப் பங்குமில்ல
மதுரைக் கோட்டுலயும் நியாயமில்லை"

வாழ்க்கைத் துணையை இழந்தால் ஆண்களைவிடப் பெண்களே கலங்கி அழுவதற்கும் அவர்கள் வாய்மொழியாகவே ஒப்பாரிகள் உருப் பெறுவதற்கும் உரித்தான சமூகக் காரணம் இப்பொழுது விளங்குகிறது அல்லவா? இந்த ஒப் பாரிகளைவிட நல்லதங்காள் கதைப்பாடல், பெண்களுக்குப் பிறந்தகத்தில் சொத்துரிமையில்லாததால் வரும் அவதிகளை விவரிக்கிறது. நாட்டார் பாடல்களில் காணப்படும் பெண்கள் தொடர்பான செய்திகளை மேலே கூறிய கருத்து வழிநின்றும் பரிசீலிக்கலாம்.

ஒரு தார மணம் என்ற கருத்துப் படிவமே தமிழ்ச் சமூகத்தில் இலட்சியத்துக்குரியதாக இருப்பினும் நடைமுறையில் ஆண்கள் தமது மனைவி யரை விட வேறு பெண்களுடன் தொடர்பு வைத்திருக்கும் சந்தர்ப்பங்களுமுண்டு. தமிழ் நாட்டில் 'சின்னவீடு' என்று குறிப்பிடப்பட்டு அங்கீகாரமும் பெறுகிறது. ஆசாரப்படி ஒரு பெண்ணைத்தான் திருமணம் செய்தாலும்,வேறு பெண்ணை நாடுவதும் அவளுக்குப் பிறக்கும் பிள்ளை களையும் பராமரிப்பதும் வழக்கம். சொத்து வசதியுள்ள, உயர்வகுப்புக் குடும்பங்களில் இது சாதாரணமாக நிகழ்வதாகும். ஆனால் ஆணுக்குரிய இச்சலுகை, முதல் மனைவியுடைய உரிமையில் தலையிடுவ தாகும். தனக்கு முழுமையாகச் சேரவேண்டிய சொத்தும் சுகபோகமும் இன்னொருத்திக்குப் பங்குபோகிறதே என்ற ஆத்திரம் சக்களத்திச் சண்டைக்குரிய முக்கிய காரணமாய் அமைகிறது.

"தங்கக் கதவசைய
தலைவாசல் வேம்பசைய
வயிரக் கல்லு மின்னலுல
வந்து நிக்கா சக்களத்தி
சக்களத்தி சாவாளோ
சாமம் போல வேவாளோ

அடிக்கணும் குளிரு காய்ச்சல்
ஆறுமாசம் ஒரு வருஷம்
எடுக்கணும் பாடை கட்டி
என் மனசு பாலாக!"

இலங்கையில் மட்டக்களப்பில் மந்திரம், மாயவித்தை பிரசித்தமானவை. கணவர் இன்னொரு பெண்ணிடம் நாட்டம் கொண்டால் அப்பெண் மந்திரம் மூலம் வசியம் செய்து விட்டாள் என்று கூறுவது இப்பகுதியில் வழக்கமாகும். இவ்வாறு வசியம் செய்தலை "மருந்து போடுதல்" எனக் கூறுவதுண்டு.

"போறாக வன்னியனார்
பொத்துவிலப் பாப்பமெண்டு
என்ன மருந்துகளப் போட்டு
மயக்குறாளோ தேவடியாள்"

மேற்காணும் மட்டக்களப்புக்குரிய நாட்டார் பாடல் இந்த 'மருந்து போடும்' மாயம் பற்றிக் கூறுவது. பெண்ணுடைய வாய்மொழியாக அமைந்ததே இப் பாடலாகும்.

பெண்ணின் சொத்துரிமை குழந்தை மூலமே தொடர்வதைப் பெண்களின் வாய்மொழியாக அமைந்த ஒப்பாரிகள் குறிப்பிடுவது மேலே காட்டப்பட்டது. பெண்கள் குழந்தைப் பேற்றை வாழ்க்கையின் உயர்ந்த பேறாகக் கருதுவதற்கு இதுவும் முக்கிய காரணமாகும். சொத்தில்லா இடத்தில் பெற்றோரை உழைத்துக் காப்பாற்றும் எதிர்காலக் காப்பாளனாகவும் ஆண் குழந்தை கருதப்படுகிறான். மேலும் கிராமங்களில் விவசாயக் கூட்டுக் குடும்பங்களில் ஒரு குழந்தையின் பிறப்பு உழைப்புச் சக்தியின் அதிகரிப்பாகவும் அமைகிறது. ஆக இக்காரணங்களால் குழந்தைப் பேறு மிக முக்கியமான தொன்றாகக் கருதப்படுவது. குழந்தை பெறாத பெண் தன்னைக் காய்க்காத மரம், வரண்ட நிலம், பாழ்ங்கிணறு முதலியவற்றுக்கு ஒப்பிட்டுத் தான் பயனற்றவள் என்று கூறுவதை நாட்டார் பாடல்களில் பரக்கக் காணலாம்.

குழந்தையின் பிறப்பைச் சிறப்பித்து தம்மை உய்விக்க வந்த தெய்வம் என்று தாலாட்டுப் பாடல்களில் தாய் கூறுவாள். குழந்தையைத் தாலாட்டும்போது தனது மன உணர்வுகளுக்கு வடிகால் அமைக்கிறாள் தாய். இவ்வகையில் தாலாட்டுப் பாடல்கள் பெண்ணின் சமூகக் கருத்தோட்டங்களையும் எண்ணங்களையும் பிரதிபலிக்கின்றன.

"...பிள்ள வேணுமெண்டு நாங்க
கதிரமலை போகயில
கதிரமலச் சாமி வந்து பிள்ளக்கலி தீர்த்தாரோ
எங்ககுடி மங்குதெண்டு எதிர்க்குடிகள் ஏசாம
சங்குவளைப் பொற்கதவு தான்துறக்க வந்தாரோ?"

இப்பாடல் மட்டக்களப்புப் பகுதிக்குரியது. 'எங்ககுடி மங்குதெண்டு எதிர்க் குடிகள் ஏசாம" என்ற வரிகள் மட்டக்களப்புச் சமூகத்துக்குரிய ஒரு முக்கிய தன்மையை உணர்த்துவதாகும். மட்டக்களப்பில் குடிமுறை என்பது உண்டு. இதனைச் சாதிக்குள் உள்ள உபபிரிவு எனலாம். ஒரே குடியைச் சேர்ந்தோரிடையே திருமண உறவு விலக்கப்பட்டுள்ளது. இதனால் குடியை வெளிமணக்குழு (Exogamous clan) எனலாம். இக்குடிமுறை தொடர்வது பெண்மூலமே ஆகும். அதாவது வேறு வேறு குடியைச் சேர்ந்த ஆணும் பெண்ணும் திருமணம் செய்வர். அவர்களுக்குப் பிறக்கும் பிள்ளைகள் தாயின் குடியையே சேருவர்: தந்தையின் குடியை அல்ல. ஒரு குடும்பத்தில் முற்றிலும் ஆண்மக்களே இருப்பின் குடித் தொடர்பு அற்றுப்போகிறது. இதனால் குடிதொடர பெண்குழந்தை அவசியம். இது தாய்வழி வாரிசு முறையாகும். மட்டக்களப்புச் சமூகத்தில் வழங்கிவந்த இத்தன்மையால் பெண்குழந்தை வரவேற்புப் பெறுகிறது. இதனால் குடிமங்காமல் இருக்க குழந்தை (பெண்) பிறந்தது என்று குறிப்பிடுகிறது இத்தாலாட்டு.

ஆணைத் துணைக்கொண்டு, அவனில் தங்கி வாழும் நிலையே பொதுவாகப் பெண்களுடையதாகச் சமூகத்தில் காணப்பட்டாலும் இந்நிலைக்கு எதிராக எழுந்த பெண்களது எதிர்ப்புக் குரல்களையும் நாட்டார் பாடல்களிற் காணலாம். பொருந்தா மணத்தை எதிர்த்தும், கொடுமை செய்யும் கணவனுக்கு எதிராகவும் இந்த எதிர்ப்புக் குரல்கள் ஒலித்துள்ளன.

தமது பொருள் வலிமை, உடல்வலிமை முதலியற்றைச் சாதகமாகக் கொண்டு ஆண்கள் தமக்கு மிகவும் இளையவரான பெண்களை அவர்களது விருப்பத்திற்கு மாறாகத் திருமணம் செய்வதுண்டு. பெண்கள் இதனை ஏற்றுக்கொண்டு அடங்கிப் போவதுதான் பெரும்பான்மையாக நிகழ்ந்தாலும் தமது மனவேக் காட்டையும் வெறுப்பையும் வெளிப்படுத்தியுள்ளமைக்கான சான்றுகளைப் பாடல்களில் காணலாம்.

"நாணலுத் தட்டைபோல நரைச்ச
கிழவனுக்கோ
கோவப்பழம் போல குமரி வந்து
வாய்ச்சனல்ல,"

எவ்வளவுதான் பொருளாசை காட்டினும் மனம் விரும்பா மணத்தை மறுத்துப் பேசும் தைரியத்தைச் சில பாடல்களிற் சந்திக்கலாம்.

"தங்கத் தயிலாவைத் தாறனெண்டு
சொன்னாலும்
தாரம் இழந்தவனுக்கு நான்
தாரமாப் போறதில்ல"
தங்கத்தால் வேட்டிகட்டி சருகையால்
சால்வைபோட்டு
செருப்பில் நடந்தாலும் அவரைச்
சேரமனம் சொல்லுதில்ல"

மேற்காட்டியவை மட்டக்களப்பு மாவட்டப் பாடல்களாகும்.

தமிழ்நாட்டில் சில சாதியினரிடையே பெண்களுக்கு விவாகரத்து செய்யும் உரிமையும் மறுமணம் செய்யும் உரிமையும் உண்டு. இதனால் கணவனுடன் பிரச்சனை ஏற்படும்போது அதனைச் சகித்துக்கொண்டு வாழ்ந்து தீரவேண்டிய நிர்ப்பந்தமில்லை. பெண்ணே மணமுறிவு செய்து கொள்ளலாம்.

"குத்தின அரிசி உரலிலே
கொளிச்ச அரிசி மொறத்திலே
ஆக்கின சோத்துக்கு உண்ணாமை
பேசின
இந்தாடா மாமா உன்தாலி"

கட்டிய தாலியையே அறுத்துத் தனது சுதந்திரத்தை நிலைநாட்டும் பெண்ணின் குரல் இங்கு ஒலிக்கிறது.

இதுவரை இங்கு கூறப்பட்ட சில பொதுப்படையான குறிப்புகளைத் தொகுத்து நோக்கும்போது நாட்டார் பாடல்கள் காட்டும் பெண்களின் சித்திரத்தை செந்நெறி இலக்கியங்கள் காட்டும் சித்திரத்துடன் ஒப்பிடாமல் இருத்தல் முடியாது. செந்நெறி இலக்கியங்களில் குறிப்பாக சங்க இலக்கியத்தைத் தவிர்ந்த ஏனைய இலக்கியங்களில் நாட்டார் பாடல்களிற் காண்பது போன்று பெண்களிடையே பல சாயை வேறுபாடுக்ளைக் காண்பது அரிதாகும். மீண்டும் மீண்டும் பெண்ணின் ஒருவகையான தோற்றமே அங்கு இடம் பெறுகிறது. மணமுறிவு செய்யும் பெண்ணையோ, பொருந்தாத் திருமணத்தை எதிர்க்கும் பெண்ணையோ அங்கு காண்பதற்கு இல்லை. ஆனால் நாட்டார் இலக்கியமோ தமிழ்ச் சமூகத்தின் உயிரும் உணர்வும் கொண்ட பெண்ணைச் சித்தரிப்பது. பெண் பற்றிய ஆய்வுகள் வளரத் தொடங்கியுள்ள இக்காலத்தில் இவற்றுக்கான ஆதாரமாகத் திகழக்கூடிய வல்லமை நாட்டார் இலக்கியங்களுக்கு உண்டு என்பது மனங்கொள்ளத் தக்கது.

கிராமிய இலக்கியம் பற்றிய ஆய்வில்

சமூக சந்தர்ப்பத்தின் முக்கியத்துவம்

கலாநிதி எம்.ஏ.நுஃமான்

நாட்டார் இலக்கியம், வாய்மொழி இலக்கியம், எழுதா இலக்கியம், கிராமிய இலக்கியம் என்றெல்லாம் பலவாறு அழைக்கப்படும், எழுத்து வாசனையற்ற சாதாரண மக்களின் இலக்கிய வெளிப்பாடுகள் கற்றறிந்த பெருமக்களால் நெடுங்காலமாகக் கவனிக்கப்படாத வையாகவே இருந்து வந்தன. அண்மைக் காலத்திலேதான் கிராமிய இலக்கியத்தின் முக்கியத்துவம் உலகெங்கும் அறிஞர்களால் பரவலாக உணரப்பட்டது. அவற்றைத் தேடித் தொகுக்கவும் பேணிப் பாதுகாக்கவும் வேண்டியதன் அவசியமும் உணரப்பட்டது. கிராமிய இலக்கியத் தொகுதிகள் பல வெளிவரத் தொடங்கின; அவைபற்றிய ஆராய்ச்சிகள் பெருகின; கிராமிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள் உருவாகின.

மேலைத்தேய அறிஞர்கள் கிராமிய இலக்கியத்தைச் சாதாரண மக்களின் பழக்கவழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள், சடங்கு, சம்பிரதாயங்கள் ஆகியவற்றுடன் இணைந்த ஒரு பகுதியாகவே நோக்குகின்றனர். இவற்றையெல்லாம் சேர்த்து நாட்டார் வழக்காறு (Folk Lore) என அவர்கள் அழைப்பர். இன்று மேலைத்தேய பல்கலைக்கழகங்கள் பலவற்றில் இத்துறைபற்றிய ஆராய்ச்சி மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளது. ஆண்டு தோறும் இத்துறைபற்றிய ஆய்வு நூல்களும், கட்டுரைகளும் வெளிவந்தவாறுள்ளன.

நம்மத்தியில் நாட்டார் இலக்கியம் பற்றிய அக்கறை மிகச் சமீபத்திலேதான் பரவலாக ஏற்பட்டது. தமிழிலே நாட்டார் இலக்கியம் பற்றிய ஆய்வுகள் நன்கு வளர்ந்துள்ளதாகக் கூறமுடியாது. ஆயினும் தமிழ்நாட்டிலே கடந்த பத்தாண்டுகளில் சில பல்கலைக் கழகங்களும், கல்லூரிகளும் நாட்டாரியல் துறைகளை நிறுவி நாட்டார் வழக்காறு பற்றிய ஆராய்ச்சியில் ஓரளவு அக்கறை காட்டி வந்துள்ளன. இத்துறையில் கலாநிதிப் பட்டத்துக்கான ஆராய்ச்சிகள் பல மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இரண்டொரு நாட்டாரியல் ஆய்வுக் கழகங்களும் தோன்றியுள்ளன. இவை நாட்டாரியல் ஆய்வுக்காக ஆய்விதழ்களையும் வெளியிடுகின்றன. அனைத்திந்திய நாட்டாரியற் கழகம் வெளியிடும் 'நாட்டாரியல்' என்ற சஞ்சிகையும் பாளையங் கோட்டைப் புனித சவேரியர் கல்லூரி ஆசிரியர்கள் சிலர் சேர்ந்து வெளியிடும் 'நாட்டுப்புறவியல்' என்ற சஞ்சிகையும் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கன.

தமிழ் நாட்டுடன் ஒப்பிடுகையில் இலங்கையில் இத்துறை பற்றிய ஆய்வுகள் இன்னும் தொடக்க நிலையிலேயே உள்ளன. இங்கு நாட்டார் இலக்கியம் பற்றி இதுவரை ஒரே ஒரு கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. சுமார் பத்தாண்டுகளுக்கு முன்பு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறை 'இலங்கைத் தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல்' பற்றி ஒரு கருத்தரங்கு நடத்தியதையும் இங்கு குறிப்பிடலாம். இவைதவிர நாட்டாரியல் பற்றி விரிந்த அளவில் விஞ்ஞான பூர்வமான ஆய்வுகள் எவையும் இங்கு தமிழில் மேற்கொள்ளப்படவில்லை. இத்துறை பற்றிய சரியான விளக்கமும் உணர்வும் சிறந்த பயிற்சியும் அறிவும் உடையவர்கள் தம்மத்தியில் மிகவும் குறைவாக இருப்பது இதற்கு ஒரு காரணம் எனலாம்.

கிராமிய இலக்கியம் பற்றிய ஆய்வுக்கு முன்தேவையாக கிராமிய இலக்கியங்கள் உரியமுறையில் சேகரித்துத் தொகுக்கப்பட வேண்டும். தமிழகத்திலும், இலங்கையிலும் கிராமிய இலக்கியத் தொகுப்பு முயற்சிகள் பல நடைபெற்றுள்ளன. பல தொகுப்புக்களும் வெளிவந்துள்ளன. ஆயினும் இத் தொகுப்புக்களில் ஒரு பொதுவான குறைபாடு காணப்படுகின்றது. குறிப்பிட்ட கிராமிய இலக்கியம் இடம் பெறும் உண்மையான சமூக சந்தர்ப்பங்களும் (Social Context), கிராமிய மக்களின் உண்மையான மொழிவழக்குகளும் இத்தொகுப்புக்களில் புறக்கணிக்கப் பட்டிருப்பதே இக்குறை பாடாகும். கிராமிய இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரை அவற்றின் சமூகப் பயன்பாடும் மொழியும் மிகவும் முக்கியமானவையாகும். கிராமிய இலக்கியங்களைத் தொகுப்பவர்கள் உண்மையான களஆய்வு (Field Study) செய்து மக்கள் அவற்றை எந்த சந்தர்ப்பத்தில் எவ்வாறு பயன்படுத்துகிறார்கள் என்ற குறிப்புக்களுடன் அவர்களது மொழியிலேயே அவற்றைப் பதிப்பிக்க வேண்டும். இல்லாவிட்டால் அந்த இலக்கியங்களின் உண்மையான பொருளினையும் அவர்களின் உண்மையான மொழிவழக்குகளையும் எம்மால் அறிந்துகொள்ள இயலாது. தமிழில் கிராமியக் கவிதைகளைத் தொகுத்துப் பதிப்பித்துள்ள பலர் செந்தமிழ் மொழி மரபுகளுக்கேற்ப மக்களின் பேச்சு வழக்கைத் திரித்து எழுதியிருப்பதைக் காண முடிகின்றது. இது கிராமிய மக்களின் பேச்சு வழக்கைக் 'கொச்சை' என்று ஒதுக்கும் மனப்பாங்கின் விளைவாகும். உண்மையான நாட்டார் இலக்கிய ஆய்வுக்கு இம்மனப்பாங்கு உதவிபுரியாது.

கிராமிய இலக்கியங்களைத் தொகுத்துப் பதிப்பிப்பவர்கள் அவை பாடல்களாயினும் சரி கதையாயினும்சரி கிராம மக்களால் எத்தகைய சந்தர்ப்பங்களில் பாடப்படுகின்றன அல்லது சொல்லப் படுகின்றன என்பதை அறிந்து அத்தகவல்களுடன் அவற்றைப் பதிப்பிப்பது அவசியமாகும். கிராமிய இலக்கிய ஆய்வைப் பொறுத்தவரை அவை இடம்பெறும் சந்தர்ப்பம் மிகவும் முக்கிமானது. அச்சமூக சந்தர்ப்பத்தை ஒதுக்கிவிட்டு அவ்விலக்கியத்தை ஆராய்வது பல சந்தர்ப்பங்களில் அபத்தமான முடிவுகளுக்கு நம்மை இட்டுச் செல்லும். ஒரு உதாரணத்தை மட்டும் இங்கு எடுத்துக்காட்டி இதனை விளக்க விரும்புகின்றேன்.

கிழக்கிழங்கை முஸ்லீம்கள், குறிப்பாக அம்பாறை மாவட்ட முஸ்லீம்கள் நாட்டுப்பாடல்களுக்குப் புகழ்பெற்றவர்கள். இவர்கள் மத்தியில் பல்லாயிரக்கணக்கான கவிநயம் மிக்க நாட்டுப் பாடல்கள் வழங்கிவருகின்றன. இவை பெரும்பாலும் ஈரடிப் பாடல்கள். இப்பாடல்கள் 'கவி' என அவர்களால் அழைக்கப்படுகின்றன. இவற்றுள் ஏராளமானவை காதல் கவிகளாகும். இவை காதலன் அல்லது காதலி பாடுவதாக அமைந்துள்ளன. உதாரணமாக பின்வரும் இரண்டு பாடல்களையும் பார்ப்போம்.

சுத்திவர வேலி
சூழவர முள்வேலி
எப்புறமும் வேலி
எதாலபுள்ள நான் வரட்டும்

காவல் அரணோ மச்சான்
கள்ளனுக்கு முள் அரணோ
வேலி அரணோ மச்சான்
வேணு மெண்ட கள்ளனுக்கு

முதல் பாடல் காதலன் கேட்பதாகவும் இரண்டாம் பாடல் காதலி விடை கூறுவதாகவும் அமைந்துள்ளது. இத்தகைய காதல் பாடல்களைப்பற்றி, அவற்றின் கவிச்சுவைபற்றி நம்நாட்டு அறிஞர்களும், எழுத்தாளர்களும் ஏராளமாக எழுதியுள்ளனர். இவை புத்தகங்களாகவும், பத்திரிகைக் கட்டுரைகளாகவும் வெளிவந்துள்ளன. இவற்றின் ஆசிரியர்கள் நாட்டார் இயல் பற்றிய வரன்முறையான அறிவோ, பயிற்சியோ அற்றவர்கள்; விருப்பார்வம் காரணமாக இத்துறையில் ஈடுபாடு உள்ளவர்கள்.

வித்துவான் வி. சி. கந்தையா முதல் முத்துமீரான் வரை பலரும் இப்பொருள்பற்றி எழுதியுள்ளவற்றிலே ஒரு பொதுத் தன்மை காணப்படுகின்றது. இப்பாடல்கள் எல்லாம் உண்மை வாழ்க்கையில் காதலர்களால் பாடப்படுபவை என்ற கற்பிதமே அப்பொதுத் தன்மையாகும். இப்பாடல்களை விளக்குவதற்கு இவர்கள் சில கற்பனையான பாத்திரங்களைப் புனைந்து பாடல்களுக் கேற்ற சம்பவங்களைப் பின்னி இப்பாடல்களை அறிமுகப்படுத்தி அவற்றில் வெளிப்படும் உணர்ச்சி நலனை விளக்கிச் செல்வர். இது ஒரு மரபாகவே எல்லோராலும் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றது. வகைமாதிரிக்கு இங்கு சில உதாரணங்களைத் தருவது பொருத்தமாகும்.

1. "இளம் வயதிலேயே மாமி மகளின்மேல் உயிரைவைத்துக் கொண்டிருந்த இளைஞனொருவன், தன் உள்ளங் கவர்ந்த அழகி பூத்துக் குலுங்கி, பூரிப்படைந்து கடைந்தெடுத்த பளிங்குச் சிலைபோல நிறைந்து நிற்பதைக் கண்டு, இதயம் கசிந்து சிரிக்கிறான். இளவேனிற் கால வானத்தில் ஊர்ந்து வரும் பூரண நிலவைப்போல் நிற்கும் அவளின் யௌவனம் அவனைத் தடுமாறச் செய்கிறது. மறுகணம் அவன் தன் உள்ளக் கிடக்கையைக் கவியில் வடிக்கிறான்.

மாமிர பொட்டகத்தில்
மகிழம்பூச் சேலரிக்கு
குலச்சி உடுக்க – நான்
கொழந்தையில சோட்டவெச்ச"

2. "வாழ்கையிலே ஒருவனை உயிருக்கு உயிராக நேசித்து, அவனையே பரிபூரணமாக நம்பி, அவன் ஊட்டிய இலாவண்யங்களை உண்மையென இரசித்து வாழ்ந்த ஒரு கிராமியத் தலைவி, அவனாலேயே ஏமாற்றப்பட்டு, வாழவும் முடியாமல், மாளவும் முடியாமல் அனல் நிறைந்த பெருமூச்சுக்களை விட்டுக் கொண்டிருக்கின்றாள். இளநிலவு காய்ந்து கொண்டிருக்கின்றது. எங்கும் அமைதியின் ஆட்சி. அவளுடைய ஓலைக் குடிசையை மந்தமாருதம் தழுவிக் கொடுத்துக் கொண்டிருக்கின்றது. பாவம் பருவகால உணர்வுகளை ஜீரணிக்க முடியாமல் தவித்துக் கொண்டிருக்கும் அவ்வேளையில் தலைவியின் மனச் சுமைகள் கவியாக வெடிக்கின்றன.

கானல நம்பி
காத்திருந்த மானதுபோல்
உன்னயுமே நம்பி – நான்
உருக்குலைந்து போனேனே.

3. படுக்க இடம் தருவேன்
படுத்துருளப் பாய்தருவேன்
கொஞ்ச முகம் தருவேன் –
மச்சான் ஒரு
குழந்தை வந்தால் என்ன
செய்வேன்

தூய காதலொழுக்கத்தைக் கோடு கிழித்துக் காட்டும் இக்கிராமியக் கவியும், இக்கவியைப் பாடிய கிராமியத் தலைவியும் காலத்தால் என்றும் அழியாத முத்திரைகள். கிராமிய மக்களின் காதல்வாழ்வு எவ்வளவு புனிதமானது, எப்படித்தான் அவர்கள் பழகினாலும் கற்பினைக் காப்பதில் கிராமியத் தலைவிகள் மிகவும் மேலானவர்கள் என்பது மேற்கூறிய கவிமூலம் நன்கு புலனாகின்றது.

அவனும் அவளும் இணைபிரியாத இனிய காதலர்கள். இல்லறச் சோலையில் இன்பமுடன் புகுந்து அதன் இனிய சுகத்தைப் பருகத் துடித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்....

ஒருநாள் இரவு தலைவன் தினைக் காவலுக்குச் செல்லும் வழியில், தலைவியின் இல்லம் சென்று, அவளோடு ஊடல் கொண்டு அவளின் விலைமதிக்க முடியாத அன்பைக் கேட்கிறான். தலைவியின் உள்ளம் அவன் செயலை அடியோடு வெறுக்கிறது. ஊரும் உலகமும் அவன்தான் அவளுக்குக் கணவன் என்று தீர்மானித்து விட்டன. என்றாலும் அவளின் கற்பை அவனுடைய தாலி அவள் கழுத்தில் ஏறும்வரை அவனுக்காகப் பாதுகாத்துக் கொடுக்கவே அத்தலைவி விரும்புகின்றாள். இதுவே காதலொழுக்கமும் கூட.

எனவே தன் தலைவனை நோக்கி "படுக்க இடம் தருவேன், படுத்துருளப் பாய்தருவேன், கொஞ்ச முகம் தருவேன் மச்சான்" என்று அவளுக்கு அவன்மேல் இருக்கும் தூய காதலை வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதில் சிறப்புடன் மேலோங்கி நிற்கிறாள். ஆனால் உங்கள் விருப்பத்துக்கு மட்டும் இணங்கவே மாட்டேன் என்று கெஞ்சிக் கேட்கும் இக்கிராமியத் தலைவியின் பண்பு எங்கள் எல்லோரையும் அப்படியே மெய்மறக்கச் செய்து விடுகின்றது. 'குழந்தை வந்தால் என்ன செய்வேன்' என்ற கவியின் இறுதியடி இக்கிராமியத் தலைவியினது கற்பின் திண்மையை நன்கு வெளிக்காட்டி அவள் முடிவைச் சிறப்புடன் கூறுகின்றது" (கிழக்கிலங்கை முஸ்லீம்களின் கிராமியக் கவியமுதம். எஸ் முத்துமீரான் பக் : 24, 26, 107).

மேற்காட்டிய விளக்கங்கள் எல்லாம் இக்கிராமியப் பாடல்களின் உண்மையான சமூகச் சூழலினைப் புறக்கணித்த கற்பனைப் புனைவுகளாகும். தமிழ் சினிமாவில் காதலனும், காதலியும் பாடுவதுபோல கிழக்கிழங்கை முஸ்லீம் கிராமங்களில் இளம் ஆண்களும், பெண்களும் காதல் 'டூயட்' பாடுவதான இவர்களது இத்தகைய கற்பனை சுவாரஸ்யமான அபத்தமாகும். முஸ்லீம் கிராமங்களில் காதலர்கள் தனியாகச் சந்தித்து உயர்ந்த குரலில் கவிபாடுவதற்கான சந்தர்ப்பம் இல்லை என்பதே சமூக யதார்த்தமாகும்.

அப்படியானால் இந்தக் காதல் பாடல்கள் யாரால் எச்சந்தர்ப்பத்தில் பாடப்படுகின்றன என்ற கேள்வி எழுகின்றது. உண்மையில் இவை வேளாண்மைச் செய்கையுடன் தொடர்புடைய பாடல்களாகும். கிழக்கிலங்கை, இலங்கையின் நெற்களஞ்சியம் எனத்தக்கது. நீண்டு பரந்த வயல் வெளிகள் கிராமங்களை விட்டுத் தொலைவில் உள்ளன. நவீன போக்குவரத்துச் சாதனங்களும், உழவு இயந்திர வசதிகளும் வரமுந்திய காலப்பகுதியிலேயே இப்பாடல்கள்

பெருமளவில் தோன்றின. அந்நாட்களில் விதைப்புக்கான முளை நெல்லை இரவிலேயே வயலுக்கு வண்டிகளில் ஏற்றிச் செல்வார்கள். அறுவடை செய்த நெல்லையும் இரவிலேயே வண்டிகளில் ஏற்றி வீட்டுக்குக் கொண்டு வருவார்கள். வண்டிகளில் இரவு முழுவதும் விழித்திருந்து பயணம் செய்ய வேண்டியிருக்கும். துக்கத்தைப் போக்குவதற்காக, நிலவின் அல்லது நட்சத்திரங்களின் மங்கிய ஒளியில் கவிகளைப்பாடிச் செல்வார்கள். முன்னே செல்லும் வண்டியில் நெல் மூடையின் மேல் அமர்ந்திருக்கும் விவசாயி ஒரு கவிபாடுவான். பின்னேவரும் வண்டியில் வருபவன் அதற்கு ஏற்றாற்போல் ஒரு பதில் கவிபாடுவான். இவ்வாறு அவர்கள் பயணம் தொடரும்.

அறுவடை வரை வயலில் காவல் இருக்க வேண்டியும் இருக்கும். நீண்டு பரந்த வயல் வெளிகளில் ஆங்காங்கே காவல் பரண் அமைத்திருப்பார்கள். இரவு முழுவதும் அவர்கள் விழித்திருக்க வேண்டியிருக்கும். ஒருபரணில் இருப்பவன் ஒரு கவிபாட தொலைவில் அடுத்தபரணில் இருப்பவன் அதற்குப் பதில் கவிபாடுவான். கவிபாடல் இரவு முழுவதும் தொடர்வதுண்டு. கவிபுனைந்து பாடுதல் ஒரு போட்டி நிகழ்ச்சியாகவும் நடப்பதுண்டு. இதனாலேயே இக்கவிகள் உச்ச ஸ்தாயியில் பாடப்படுகின்றன. தொலைவில் இருப்பவனுக்கும் அது கேட்க வேண்டும். பாடலின் தொனி கீழ் இருந்து மேல்நோக்கி எழுந்து பின்னர் கீழ்நோக்கி இறங்கிச் செல்லும். கிராமச் சூழலில் உண்மை வாழ்க்கையில் மற்றவர்களுக்குக் கேட்காமல் காதலனும் காதலியும் இப்பாடல்களைப் பாட முடியாது.

வேளாண்மை நடவடிக்கைகளின் போது இரவிரவாக கண்விழித்திருக்கும் வேளை களில் ஆண் விவசாயிகளால் குரல் உயர்த்திப் பாடப்படும் பாவனை நவிற்சிப்பாடல்கள் இவை என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது. இப்பாடல்களில் வரும் தலைவனும் தலைவியும் சங்கப் பாடல்களில் வருவனபோன்ற கற்பனைப் பாத்திரங்களே தவிர உண்மை மனிதர்கள் அல்லர். இப்பாடல்களைப் பாடிய பெயரறியாத கிராமிய விவசாயக் கவிகள் தங்கள் வாழ்க்கை அனுபவங்களை, இளம் உள்ளங்களின் உணர்வுகளை, பாலியல் வேட்கையை எல்லாம் கவிநயத்துடன் வெளிப்படுத்தி யுள்ளனர். இப்பாடல்கள் பாடப்பட்ட சமூக சந்தர்ப்பத்தை அறிந்துகொள்ளாது தங்கள் கற்பனையில் சில கதாபாத்திரங்களை உருவாக்கி, ஒரு கற்பனைக் கதையைப் புனைந்து இப்பாடல்களுக்கு விளக்கம் எழுதுவது கிராமிய இலக்கிய ஆராய்ச்சியைப் பொறுத்தவரை அபத்தமேயாகும். பெண்கள் பாடுவதுபோல் அமையும் ஏராளமான விரசமான கவிகளும், இப்பகுதியில் வழக்கில் உள்ளன. இவையெல்லாம் பெண்களாலேயே பாடப்பட்டன என்று கருதுவது பெரும் தவறாகும். உண்மை வாழ்வில் பெண்களால் பாடப்பட்ட ஏராளமான கவிகளும் உள்ளன. வழக்கில் உள்ளவற்றில் பெண்களால் பாடப்பட்டவை எவை ஆண்களால் பாடப்பட்டவை எவை என்பதைக் கண்டறிவதற்கு களஆய்வு அவசியமாகும். இத்தகைய ஆய்வே அவற்றின் சமூக சந்தர்ப்பத்தைத் தெளிவு படுத்தும். கிராமிய இலக்கியம் பற்றிய ஆய்வில் இவ்விலக்கியங்கள் பயிலப்படும் சமூக சந்தர்ப்பங்கள் அடிப்படையானவை என்பதை ஆய்வாளர்கள் உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும்.

மட்டக்களப்புப் பகுதி மாரியம்மன் வழிபாட்டில் காணப்படுகின்ற சடங்குகளும் நம்பிக்கைகளும் – ஓர் ஆய்வு

செல்வி. சுகந்தி சுப்பிரமணியம்

தாய்வழிச் சமூக அமைப்பினைக் கொண்டு விளங்கும் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில், பெண்தெய்வ வழிபாடே முதன்மைபெற்று விளங்குகின்றது. ஏனைய தெய்வங்கள் வழிபடப்பெற்றபோதும் சக்தி வழிபாடு மிகவும் முக்கியத்துவம் பெற்று விளங்குவதைக் காணமுடிகின்றது. இப்பிரதேசத்தில் மாரியம்மன், கண்ணகை அம்மன், காளியம்மன், திரௌபதியம்மன் கடல் நாச்சியம்மன் போன்ற பல சக்தி வடிவங்கள் போற்றப்பட்டாலும் எல்லாத் தெய்வங்களும் ஒரு மூலசக்தியின் பல்வேறு தோற்றங்களே என்ற கருத்து இம்மக்களிடையே நிலவி வருகின்றது.

இத்தகைய பெண் தெய்வ வழிபாடும், அதற்கான சடங்குகளும் இப்பிரதேசத்தில் உள்ள கோவில்களிலும், வீடுகளிலும் செய்யப்பட்டுவருகின்றன. மரபு வழியாக வந்த நம்பிக்கையே இதற்கு அடிப்படைக் காரணமாகின்றன. அத்தகைய நம்பிக்கைகள், அதற்கு மூலமாக விளங்கும் சடங்கு முறைகள் ஆகியனவும் இன்றுவரை அவை போற்றப்பட்டு வருவதற்கான காரணம் பற்றியும் இங்கு நோக்கப்படுகின்றது.

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில், சாதாரண நிலைப்பட்ட, மக்களின் வாழ்க்கைச் சூழலோடு இணைந்த ஆகம முறையில் அமையாத தெய்வ வழிபாட்டு முறையே முதன்மைப்பட்டு நிற்கின்றது. அம்மன் வழிபாட்டு முறையில் இதன் முழுமைத் தன்மையைக் காணலாம். அம்மனுக்குச் செய்யப்படுகின்ற ஒவ்வொரு சடங்கும் நம்பிக்கையின் அடித்தளத்தில் இருந்தே தோற்றம் பெற்றுள்ளதைக் காண முடிகின்றது. மக்களது வாழ்க்கையோடு இணைந்த சடங்கு முறையாக, மக்களது நம்பிக்கை என்னும் உணர்வுத் தளத்தில் இருந்து வெளிப்பட்ட செயற்பாட்டாகவே இச்சடங்கு முறை நிலவுகின்றது. சடங்கு என்பது, மதத்தோடு அல்லது மந்திரத்தோடு தொடர்புபட்டது. இது வழிவழியாக வந்த மரபினால் தீர்மானிக்கப்பட்டது. இச்சடங்குகளின் முக்கியமான அம்சமாகிய நம்பிக்கையே இச்சடங்கு முறைகள் நின்று நிலவக் காரணமாயிருக்கின்றது. நம்பிக்கை என்னும் ஆணிவேரிலிருந்தே ஒவ்வொரு மனித வாழ்க்கையும் தளிர் விடுகின்றது. மட்டக்களப்புப் பிரதேச கிராமிய மக்களைப் பொறுத்தவரையில் அவர்களது நம்பிக்கைகள் சமய வழிப்பட்டவையாக, இறைநம்பிக்கையின் அடியாகவே தோற்றம் பெற்றுள்ளன. உள்ளத் திருப்தியின் விளைவாகவே நம்பிக்கைகள் உருக்கொண்டுள்ளன. இச்சடங்குகள் காலங்காலமாக கிராமிய மக்களிடையே பேணப்பட்டு, நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டு வருவதில் இருந்து, இம்மக்களிடையே அவை

எந்தளவுக்கு முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளன என்பதனை அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

இவ்வழிபாட்டுச் சடங்குமுறை இரண்டு அம்சங்களைத் தன்னுள் அடக்கியுள்ளது. ஒன்று வளம் வேண்டி நடத்தப்படும் சடங்கு. இச்சடங்குச் செயற்பாட்டின்போது, தெய்வம் வெம்மை தணிந்து மழைபெய்ய வேண்டும். மழைபொழிய நெல் விளைய வேண்டும் என வளம் வேண்டி நடாத்தப்படும் சடங்காக அமைகின்றது. மற்றையது, நோய்களைத் தீர்க்கவும் செல்வம் பெருகவும், பிள்ளைச் செல்வங்களை வேண்டியும் நடாத்தப்படும் சடங்காக அமைகின்றது. இச்சடங்குகள் அம்மனைச் சாந்திப்படுத்தி அருள்பெறும் நோக்குடன் செய்யப்படும் சடங்காக அமைகின்றன. இங்கு, மாரியம்மன் கோயிலில் இடம்பெறும் சடங்குகளையும் அவற்றிற்கான நம்பிக்கைகளையும், வீடுகளில் அத்தெய்வத்திற்காகச் செய்யப்படும் சடங்கு, அதற்கான நம்பிக்கைகளையும் நோக்கும்போது பல விடயங்கள் தெளிவாகின்றன.

ஆகம வழிபாட்டு முறையாக அமையாத இவ்வம்மன் கோவில்களில் பூசாரியும், தெய்வம் உருஏறி ஆடுபவர்களுமே சடங்கினை நடாத்துகின்றனர். சடங்கின் போது, உடுக்கு, தவில், சிலம்பு போன்ற இசைக் கருவிகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர். திருவிழாவின் இறுதி நாளன்று தீப்பாய்தல், பள்ளயம், குளுத்தி போன்ற முக்கிய சடங்குகள் விழாவாக நிகழ்த்தப்படும். இக்கோயில்களில் திருவிழாக்கள் ஐந்து அல்லது ஏழு அல்லது ஒன்பது நாட்கள் நடைபெறும். இத்திருநாளன்று மக்கள் தமது நேர்த்திக்கடனுக்கேற்ப சடங்குகளை நிறைவேற்றுவர். நோய்தீர்க்கும் வண்ணம் நேர்த்திக்கடன் கழிப்பதற்காகவும், தாம் எண்ணியது நிறைவேற வேண்டும் என்று வேண்டிக் கொண்டதன் காரணமாகவும் காரியம் கைகூடியதன் பயனாகவும் தீ மிதித்தல் செய்வர். தமது துன்பங்கள் நீங்கினால் தீ மிதிப்பேன் என நேர்த்தி வைத்திருப்பர். அவ்வாறு நேர்ந்தால் தாம் வேண்டியது நிச்சயம் நடக்கும் என்ற நம்பிக்கை இவர்களிடையே ஆழவேரூன்றியிருக்கின்றது.

திருவிழாவின் இறுதிநாளுக்கு முன் இரவு, கோயிலின் முன் நான்கு அடி அகலமும் பத்து அடி நீளமும் கொண்ட பெரும் கிடங்கு வெட்டி அதில் நான்கு அல்லது ஐந்து வண்டில் விறகு போடுவர். அக்கிடங்கினுள் நான்கு மூலையிலும் நடுப்பகுதியிலும் மடைவைப்பர். தெய்வம் உருவேறியவரே மந்திரம் சொல்லி நெருப்பு மூட்டுவர். நேர்த்திக் கடன் வைத்திருந்தவர்கள் ஒருநாள் முழுவதும் உபவாசம் இருப்பார்கள். பின் தீ மிதிக்கும் நாளன்று காப்புக் கட்டுவர். முதலில், அம்மன் உருவேறியவர்களே தீ மிதிப்பர். அவர்களைத் தொடர்ந்து மற்றவர்களும் தலையில் நீர் வார்த்து ஈர உடையுடன் தலையில் வேப்பிலை வைத்து "அரோகரா" என்று கூறிய வண்ணம் தீமிதிப்பர். இவ்வாறு தீமிதிப்பதால் தமது நோய் பிணிகள் யாவும் இல்லாமல் போவதுடன் பின்னரும் தொடர்ந்து வராது என்ற நம்பிக்கை காணப்படுகின்றது.

பள்ளயம் கொடுத்தற் சடங்கினை நோக்கின், இச்சடங்கு நோய்கள் வராமல் இருக்க, அம்மனை வேண்டிச் செய்யப்படும் சடங்காக அமைகின்றது. இவ்வாறு செய்தால் நோய்கள் வராது என்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் நடாத்தப்படுகின்றது. கிராமத்தில் நோய் பிணிகள் வராமல் இச்சடங்கு செய்யப்படுவதாகக் கூறுவர்.

விழாவின் இறுதிநாளுக்கு முதல்நாள் பின்னிரவு மூன்றுமணியளவில், பெரிய பொங்கல் பானை எடுத்து, இயந்திரம் போட்டு, மூன்று வெற்றிலை, பாக்கு பழங்கள் வைத்து அதற்குள் அம்மனுடைய

அடையாளமாக சிலம்பு, அம்மானைக்காய், சாட்டைக்கயிறு, வெள்ளிப்பிரம்பு ஆகியன வைக்கப்பட்டிருக்கும். பூசாரியார், தமது வாயினை வெள்ளைத் துணியினால் கட்டியபின் அப்பானைக்கு மந்திரம் சொல்லி அதனை எடுத்துக் கொண்டு கோயிலை வலம் வருவார். கோயிலின் முன் காட்டுமரக்கட்டை ஒன்றினை வெட்டி எடுத்து நட்டு அடுப்பு அமைத்திருப்பர். இவ் அடுப்பிற்கு முன் பன்னிரண்டு மடைவைப்பார்கள். பூசை செய்து, தெய்வம் உருஏறிவந்து கற்பூரம், விறகு என்பனவைத்து தீ மூட்டுவார். பின்னர் பால் பொங்கும் வரைக்கும் மாரியம்மன் அகவல், மாரியம்மன் காவியம், மாரியம்மன் தாலாட்டு என்பன பாடப்படும்.

"ஆதி அம்பிகையே அகிலம் படைக்க
முக்குணமும் மூன்று ருவமதானாய்,,,,,"

என்று மாரியம்மன் அகவல் பாடப்படுகின்றது.

"மாரி என்றுனை நினைப்பவர் தமக்கு
வாதமொடு பித்தஞ் சிலேற்பனங்
கண்ணோய்
பகைதோஷ மானதொரு நோய் கிரக
தீவினைகள்
பாடுபட் டோடுமுன் நாமங்கள்
சொன்னால்
அகமகிழ்ந் தஞ்சலென்றுன் கிருபை
தருவாய்
அனலெனுங் கனல் தணித் தாள
நினையம்மா"

என வேண்டுதலாகக் காவியம் பாடப்படுகின்றது. இதனை அடுத்து,

"தீராத நோய்பிணியைச்
சிவமுத்துமாரி
தாயார் தீர்த்துவிட வேணுமம்மா
சிவமுத்துமாரி
மாறாத நோய் பிணியைச்
சிவமுத்துமாரி
தாயார் மாற்றிவிட வேணுமம்மா
சிவமுத்துமாரி
வேப்பிலையைக் கைப்பிடித்து
சிவமுத்துமாரி
தாயார் வினையறுக்க வேணும்
அம்மா சிவமுத்துமாரி,"

என்று மாரியம்மன் தாலாட்டுப் பாடப்படுகின்றது. இதன் பின்னர், பொங்கல் செய்து தெய்வத்துக்குப் படைப்பர். திருவிழாச் சடங்கின் இறுதி மூன்று நாட்களும் பத்துவயதுக்குட்பட்ட சிறிய பெண்பிள்ளைகள் ஆராத்தி எடுப்பர். இவர்களை "கன்னிமார்" என்றே அழைப்பர். இக்கன்னிப் பெண்களுக்கு இறுதிநாளன்று மஞ்சள் நீரால் கால்கழுவி வெள்ளைத்துணி விரிக்கப்பட்டிருக்கும் இடத்தில் தூக்கிச் சென்று இருத்துவர். பின்னர் பொங்கல், தயிர், பழவகைகள் எல்லாம் இப்பிள்ளைகளுக்கு முன் படைக்கப்படும். இந்தவேளை, தாம் நேர்த்திக்கடன் வைத்தபடி இப்பிள்ளைகளிடம், நேர்த்திவைத்த பெண்கள் வந்து மடிப்பிச்சை எடுப்பர். எண்ணிய காரியம் நிறைவேறினால், இவ்வாறு மடிப்பிச்சை எடுப்பேன் என்ற வேண்டுதலின் அடிப்படையிலேயே இம்மடிப்பிச்சை எடுக்கின்றனர். இதன்பின், இக்கன்னிப் பெண்கள் உணவருந்துவர். உணவருந்திய பின்னர், இதனால் திருப்தியா? என்றும் நோய் பிணி வராமல் பாதுகாப்பீர்களா என்றும் கேட்கப்படும். அப்பிள்ளைகளும் "ஆம், நோய்பிணி வராமல் பாதுகாப்போம்" என்று மூன்றுமுறை கூறியபின் சென்றுவிடுவர். அக்கன்னிப் பெண்களை மாரியம்மனாகப் பாவனை செய்தே இச்சடங்கு நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

இதனைத் தொடர்ந்து குளுத்தி பாடப்படுகின்றது. நல்லமழை வளமும் அதனால் சிறந்த பயிர்வளமும் பெருக, வெப்பத்தினால் நோய்கள் ஏற்படாமல் பாதுகாக்க வேண்டி, அம்மனின் மனம்

குளிரும் வண்ணம் குளுத்தி பாடப்படுகின்றது.

"காவில் மலர்கள் இந்தக்
கற்பகங்கள் தேன் பிலிற்ற
தாவி வழி நடந்த
தாயே குளிர்ந்தருள்வாய்"

என்று அம்மன் குளிர்ந்தருளும்படி வேண்டப்படுகின்றது. நல்ல மழைவளமும் நோய்பிணியற்ற பெருவாழ்வும் இதனால் ஏற்படும் என்ற அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கை இம்மக்களிடையே இருக்கின்றது. இத்திருவிழா நாட்களிலேயே கற்பூரச்சட்டி எடுத்தல் நேர்த்திக்கடனும் கழிக்கப்படுகின்றது. திருவிழாவின் இறுதி நிகழ்ச்சியாக வாழிபாடல் இடம் பெறுகின்றது.

"உன்னைத் தொழுதவர்க்கு ஒரு
குறையும் வாறதில்லைத்
துன்பமகற்றித் துயர் வினை நீக்கிடம்மா
வெண்ணீறு கொண்டு வினையை
அறுத்திடம்மா
ஐயனார் தன்னுடனே அவர் படைகள்
தேனாறு
அம்மை பாதம் வாழி அரன்பாதம்
வாழியதே

என்று வாழிபாடி கோயிற் சடங்கு முடித்துவைக்கப்படுகின்றது. இவ்வாறு மாரியம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் வழிபாட்டுச் சடங்கு, நாட்டில் மழைவளம் வேண்டியும், பிணி நீக்க வேண்டியும், நற்பயன் பெற வேண்டியும் செய்யப்படுகின்றது. இவ்வாறாக மாரியம்மன் உள்ளத்தைக் குளிரச் செய்தால், எல்லாப் பயனும் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கை உறுதியாக இப்பிரதேச மக்களிடையே காணப்படுகின்றது. காலநிலை மாற்றங்களினால் மழையும், மழையின்மையும் ஏற்படுகின்றது என்பது வானியல் ஆய்வாக இருக்க, நோய்கள் ஏற்படுவதற்கு சுகாதார நிலையும் சுற்றாடலும் காரணமாயிருக்க இயற்கைச் சக்தியை பெண் தெய்வமாகப் போற்றும் இப்பிரதேசத் தமிழர் தம் வழிபாடோ, அச்சக்தியை மகிழச் செய்தால் நோய் பிணி நீங்கி, வேண்டியதை வேண்டியாங்கு பெறலாம் என்ற நம்பிக்கையாக நிலைபெற்றுள்ளமையை அறிய முடிகின்றது. விஞ்ஞான வளர்ச்சியின் கருத்து வெளிப்பாடுகள், செயற்பாடுகள் ஒருபுறமிருக்க, இன்றுவரை கிராமியப் பகுதிகளிலே சமய நம்பிக்கையினடியாக சடங்குகள் செய்து வளத்தையும், நோய் நீக்கத்தையும் வேண்டி நிற்கும் வழக்கு மரபு வழியாகத் தொடர்ந்து கொண்டே யிருக்கின்றது.

இம்மாரியம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்கு முறையானது, கோவிலில் மட்டுமன்றி வீடுகளிலும் செய்யப்பட்டு வருகின்றது. நோய் வராமல் பாதுகாக்க வேண்டியும் சூட்டினால் ஏற்படுகின்ற குக்கல், அம்மை போன்ற நோய்களுக்கும், பிற துஷ்ட தெய்வங்கள் தாம் குடியிருக்கும் வீட்டிற்கு வராமல் இருப்பதற்காகவும் வீட்டில் அம்மனுக்கு சடங்கு செய்யப்படுகின்றது.

ஒவ்வொரு வருடமும் வீட்டில் செய்யப்படும் சடங்கு, "சர்க்கரை அமுது" கொடுத்தல் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது. இதனை "அம்மனுக்குச் செய்தல்" என்றும் அழைப்பர். சர்க்கரை அமுது கொடுப்பதன் மூலம் சூட்டினால் உண்டாகும் நோய்கள் எதுவும் வீட்டில் தோன்றுவதில்லை என்னும் நம்பிக்கை அசைக்க முடியாததாய் இருந்துவருகின்றது. வீட்டிலுள்ளயாருக்காவது சூட்டினால் நோய்கள் உண்டாகினால், அம்மனுக்குச் 'சர்க்கரை அமுது' கொடுக்காததினாலேயே இது நேர்கிறது என்று கருதுகின்றனர். இதனால் நெல்லையோ அல்லது அரிசியையோ எடுத்து அம்மனுக்குச் சர்க்கரை அமுது செய்வதாக நேர்த்திக் கடன் வைக்கின்றனர். இவ்வாறு நேர்த்திக் கடன் வைத்து ஆண்டுக்கொரு தடவை இல்லந்தோறும்

சர்க்கரை அழுது செய்யும் வழக்கம் இம்மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் இன்றும் பெருவழக்காயுள்ளதைக் காணமுடிகின்றது. இச்சர்க்கரை அழுதுகொடுக்கும் அன்றே "துள்ளுமா"வும் கொடுப்பர். பச்சை அரிசிமா, நெய் தேங்காய்த் துண்டுகள், தேன் என்பவை சேர்த்து செய்யப்படுவதே துள்ளுமா. கோயில்களில் செய்வது போன்று இங்கும் மூன்று பத்துவயதுக்குட்பட்ட கன்னிப் பெண்களை அழைத்து வாசலில் வைத்து கால் கழுவி சுவாமி அறையினுள் தூக்கிச் சென்று, வெள்ளைத் துணி விரித்த இடத்தில் இவர்களை இருத்துவர். பின் பொங்கல், தயிர், பழங்கள் அனைத்தையும் உண்ணச் செய்வர். இதன் பின்னர், திருப்தியா? நோய்பிணி வராமல் பாதுகாப்பீர்களா? என்று கேட்க, அப்பிள்ளைகள், "ஆம், பாதுகாப்போம்" என்று மூன்றுமுறை பதில் அளித்து விடைபெற்றுச் செல்வர். இங்கும், அப்பெண்பிள்ளைகளை அம்மனாகவே பாவனை செய்து சடங்கு செய்யும் முறை காணப்படுகின்றது. துள்ளுமா எல்லோ ருக்கும் வழங்கி, அன்றைய சடங்கினை முடித்து வைப்பர்.

"துள்ளுமா வைப்போருஞ் சிவ
முத்துமாரி

தூர விடாய் தீர்ப்போரும் சிவ
முத்துமாரி - அம்மாள்"

என்ற மகாமாரி திவ்விய கரணியில் வரும் பாடல் வரி இதற்குத் தக்க சான்றாகிறது.

வீட்டில் யாருக்காவது அம்மை நோய் வந்தால் வாசலில் வேப்பிலை தொங்கவிடப்படுகின்றது. துடக்கு உள்ளவர்கள் அதனைப் பார்த்ததும் உள்ளே வரமாட்டார்கள். மேலும், துஷ்ட தெய்வங்கள் அணுகாது என்ற நம்பிக்கை காணப்படுகின்றது.

அம்மை நோய் வந்தவருக்கு வேப்பிலையும், மஞ்சளும் அரைத்துப் பூசுவர். சுவாமி அறையினுள்ளே அவரை இருக்கச் செய்வர். வெள்ளைத்துணி விரித்து, அதன்மீது வேப்பிலை பரப்பி படுக்கை தயார் செய்யப்பட்டிருக்கும். ஒவ்வொரு நாளும் வேப்பிலையை மாற்றி புது வேப்பிலைகளைப் போடுவர். அறையை விட்டு வெளியே செல்வதானால் வேப்பிலைக் கொத்தை கையில் வைத்திருப்பர். வேப்பிலை "அம்மனுடைய பத்திரம்" என்றும் அது வைத்திருந்தால் துஷ்ட தெய்வங்கள் அணுகாது என்றும் கருதப்படுகின்றது. மேலும், அம்மை நோய் மாறும் வரையும் மாமிச உணவு சமைத்தல் கூடாது. உணவுகளை வறுக்கவோ, பொரிக்கவோ, அரைத்தல், இடித்தல் முதலிய வேலைகளை அந்த வீட்டில் செய்யவோ கூடாது என்றும் அவ்வாறு செய்தால் அம்மன் கோபம் கொண்டு வருத்தம் அதிகமாகும் என்றும் நம்பப்படுகின்றது. அம்மை கண்டவருக்கு அவர் விரும்பிய உணவுவகையெலாம் கொடுக்க வேண்டும். அதனால், அம்மாள் உள்ளம் மகிழ்ந்து விரைவாக போய்விடும் என்றும் நம்பப்படுகின்றது. அம்மை வந்த நாளில் இருந்து அம்மை கண்டவருக்கு உடலினை வேப்பிலையால் வருடிவிடுவர். ஒவ்வொரு நாளும் மாரியம்மன் தாலாட்டுப் பாடப்படுகின்றது.

"நீயெறிந்த முத்துக்களைச் சிவமுத்துமாரி

இப்போ தானிறக்க வேணுமம்மா
சிவமுத்துமாரி..."

என்று மாரியம்மன் தாலாட்டினை
நித்தம் பாடுவர்.

அம்மை மாறி தண்ணீர் வார்த்தலை "தீர்த்தம்" வார்த்தல் என்று குறிப்பிடுவர். அன்று, "தண்ணிச் சோற்றுப் பள்ளயம்" வைப்பர். முதல் நாளிரவு சோறும், அரிசிமாக்கூழும் சமைத்துவைத்திருப்பர். அதிகாலையில் அம்மை வந்தவருக்குத் தீர்த்தம் வார்த்து முன்னர் தீர்மானித்தபடி,

சலவைத் தொழிலாளியின் பிள்ளையையும், உறவுமுறைப் பிள்ளையையும் அழைத்து மூன்றுபேரையும் வாசலில் வைத்து வெற்றிலையும், பாக்குப் பழமும் கையில் கொடுத்து மஞ்சள் நீரால் கால் கழுவி சாமி அறையினுள் வெள்ளை விரிப்பின் மீது தூக்கிவந்து இருத்துவர். பின்னர் தண்ணீர் தெளித்து சோறு, கூழ், பழவகைகள், தயிர் ஆகியவற்றினை முறைப்படி முதலில் அம்மை வந்த பிள்ளைக்கும், பின்னர் மற்ற இருவருக்கும் படைப்பர். அவர்கள் உணவருந்திய பின்னர் "திருப்தியா? சுகம் தருவீர்களா" என்று கேட்டு, அவர்களும் "ஆம் தருவோம்" என மூன்றுமுறை பதில் அளிப்பார்கள். அம்மாள் வந்தவர் உண்டபின் அவரது எஞ்சிய உணவை இலையுடன் எடுத்து அவரது தலையைச் சுற்றியபின் சந்திமில் கொண்டுபோய் போட்டு விடுவார்கள். மற்றைய இருவரும் வீட்டுக்குச் சென்றுவிடுவர்.

பிள்ளைக்கு அம்மாள் வந்த நாளில் இருந்து வேப்பிலை தடவுதல், படுக்கும் பாயில் வெள்ளைச்சீலை விரித்து வேப்பிலை பரப்புதல், குளிர்ந்த உணவு கொடுத்தல், மாமிச உணவை விரும்பிக் கேட்டால் கொடுத்தல் ஆகியவையெல்லாம் அம்மாளுக்குச் செய்வதாகக் கருதியே செய்வர். அம்மாள் விரும்பியதைக் கேட்டவுடன் கொடுப்பதால் மகிழ்ச்சியோடு வெளியேறிப் போய்விடுவாள் என்று நம்பப்படுகின்றது. இங்கு வேப்பிலை "அம்மன் பத்திரம்", என்று போற்றப்படுகின்றது. விஞ்ஞான ரீதியாக இவையிரண்டும் சிறந்த கிருமி நாசினியாகக் கொள்ளப்படுகிறது. விஞ்ஞான ரீதியாக வெப்பத்தினால் உண்டாகும் நோய்களுக்கு பல விளக்கம் தரப்பட்டும், பழமைப் பண்பில் ஊறியிருக்கும் காரணத்தினால் சமயரீதியான நம்பிக்கைகள் கடைப்பிடிக்கப்படுவதை அறிய முடிகிறது.

ஆரம்பகாலத்தில் அனுபவரீதியாக, சூட்டு நோய்க்கான பரிகாரமாக குளிர்ந்த உணவு முறையும், நோய் தீர்க்கும் கிருமி நாசினியாகப் பயன்படுத்திய வேப்பிலை, மஞ்சள் போன்றவையும் காலப்போக்கில், சமயத் தொடர்பாகி முன்னர் குறிப்பிட்ட நம்பிக்கையினாலான சடங்கு முறைகளைத் தோற்றுவித்துள்ளன. விஞ்ஞான, நாகரீக வளர்ச்சி அடைந்துள்ள இக்கால கட்டத்திலும் தெய்வக் குற்றத்திற்கு ஆளாக வேண்டிவருமோ என்ற அச்ச மேலீட்டினால் இத்தகைய சடங்குகளும் நம்பிக்கைகளும் பேணப்பட்டு செயற்படுத்தப்பட்டு வருவதைக் காண முடிகின்றது.

"புலவர்களால் உருவாக்கப்பட்டுக் கற்றவர்களால் காப்பாற்றப்படுபவை இலக்கியங்கள். பாமரமக்களால் உருவாக்கப்பட்டு அவர்களாலேயே காப்பாற்றப்படுபவை நாட்டுப்புறப் பாடல்கள். இலக்கிய வரலாறு என்னும் கடலில் சங்கமம் ஆகும் ஆறுகளில் நாட்டுப்பாடல் என்னும் ஆறும் ஒன்றாகும்"

ஆறு. அழகப்பன்.

திருகோணமலை நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஓர் அறிமுகம்

பா. சுகுமார்

திருகோணமலை மாவட்டம் வடக்கே தென்னமரவாடி தொடக்கம் தெற்கே வெருகல் வரையும் மிக நீண்ட பிரதேசத்தை உள்ளடக்கியுள்ளது. இதன் வடக்கெல்லை யாக யாழ்ப்பாணமும், தெற்கெல்லையாக மட்டக்களப்பும், கிழக்கெல்லையாக கடலும், மேற்கெல்லையாகப் பொலநறுவை, அநுராதபுர மாவட்டங்களும் அமைந்துள்ளன. திருகோணமலைக் கிராமப் பகுதிகள் நாட்டார் வழக்கியல் கூறுகள் நிரம்பியனவாகக் காணப்படுகின்றன. குறிப்பாக திருகோணமலை நகருக்கு வடக்கேயுள்ள நிலாவெளி, கும்புறுபிட்டி, குச்சவெளி, திரியாய், தென்னமரவாடி போன்ற கிராமங்களும், தெற்கே சேனையூர், சம்பூர், தோப்பூர், மல்லிகைத்தீவு, மேன்காமம், கங்குவேலி, கிளிவெட்டி, பள்ளிக்குடியிருப்பு, இளக்கந்தை நல்லூர், மட்டப்புக்களி, இலங்கைத்துறை, மாவடிச்சேனை, ஈச்சிலம்பற்றை, முட்டுச்சேனை, வெருகல் போன்ற கிராமங்களும் மேற்கேயுள்ள ஆலங்கேணி, கிண்ணியா, தம்பலகாமம் போன்ற கிராமங்களும் நாட்டாரியல் ஆய்வுகளுக்கு உட்படுத்தப்பட வேண்டியனவாய் உள்ளன.

இக்கிராமங்களின் சமூக அமைப்பில் பல்வேறு சாதியின வகுப்பினர் முக்கியம் பெறுகின்றனர். பல கிராமங்கள் தனித்தனி சாதியினருக்குரிய கிராமங்களாக உள்ளன. சில கிராமங்கள் இரண்டு மூன்று சாதியினர் கலந்து வாழ்கின்றனவாய் உள்ளன. ஆனால் பெரும்பாலான கிராமங்கள் தனித்தனிச் சாதியாரின் கட்டமைப்பைப் பேணுவன வாகவே காணப்படுகின்றன. பல்வேறு சாதியினர் இக்கிராமங்களில் வாழ்ந்த போதும் சாதி அடிப்படையிலான கலவரங்கள் ஏற்படாமை இம்மக்களது சமூக இயைபுத் தன்மையை வலியுறுத்தி நிற்கிறது.

கரையார், வெள்ளாளர், திமிலர், பறையர், தட்டார் போன்ற சில குறிப்பிட்ட சாதியினரே இக்கிராமங்களில் வாழ் கின்றனர். காட்டுப்பகுதிகளை அண்டிய சில கிராமங்களில் இலங்கையின் பூர்வ குடிகளான வேடுவர் வாழ்கின்றனர். இவர்கள் பற்றிய தனியான ஆய்வு மேற்கொள்ளப்படுகின்ற பொழுது திருகோணமலை மக்களின் தனித்துவமும், வரலாற்று மூலமும் மேலும் தெளிவாக்கப்படும்.

திருகோணமலை மக்களது நாட்டார் வழக்கியல் பற்றி நாம் ஆராயத் தொடங்கு முன் இம் மக்களின் சமூகப் பொருளாதார முக்கியத்துவம் பற்றி அறிய வேண்டியது அவசியமான ஒன்றாகும். பெரும் காட்டு நிலப் பரப்பும் கந்தளாய்க் குளமும், அதனை அடியொற்றிய பல நன்னீர்க் குளங்களும், மகாவலி நதியும் அதனோடு இணைந்த

பெரும் வயல் நிலப் பரப்பும் கிழக்கே விரிந்துள்ள கடல் நிலப்பிரதேசமும் ஆங்காங்கே தலை நீட்டிக் கொண்டிருக்கின்ற மலைக் குன்றுகளும், திருகோணமலையின் வளத்தைச் சுட்டி நிற்கின்றன. திருகோணமலை நாட்டாரிடையே பாரம்பரியமாக வழங்கும் தொழில்கள் விவசாயமும், மீன்பிடியுமாகும். இந்த இரண்டு தொழில்களுமே தமிழர்கள் மத்தியில் கணிசமான செல்வாக்கைப் பெற்றுள்ளன. ஆனாலும் விவசாயத் தொழிலே இம்மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குடையதாக இருக்கின்றது. சேனைப் பயிர்ச்செய்கை, பொற்கொல்ல வேலை என்பனவும் இம்மக்களுடைய பாரம்பரியத் தொழில்களாக உள்ளன.

யாழ்ப்பாண நாட்டாரிடையே காணப்படுவதைப் போல அவ்வச் சாதியினருக்கென்று தொழில்கள் இங்கு இறுக்கமானதாக இல்லை. இங்கு மீன்பிடி, வேளாண்மையாகிய இரண்டு தொழில்களிலும் எல்லாச் சாதியினருமே பரவலாக ஈடுபடுகின்ற ஒரு பண்பை நாம் பார்க்கிறோம். அத்தோடு தீண்டாமை பற்றிய கோட்பாடுகளோ, அதுசார்ந்த ஏனைய மரபுகளோ இம்மக்களிடையே இறுக்கமானதாக இல்லையென்றே சொல்ல வேண்டும். மூதூர்ப் பிரதேசத்தில் வாழுகின்ற வேடுவ மக்கள் இன்னமும் தங்களது பாரம்பரியத் தொழில்களான தேன் எடுத்தல் வேட்டையாடுதல் ஆகியவற்றைக் கடைப்பிடிக்கின்றனர்.

மட்டக்களப்பு நாட்டாரிடையே காணப்படுவதைப்போல இங்கும் ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும் இடையில் குடிமுறை காணப்படுகிறது. ஒவ்வொரு குடிக்கும் சில தனித்துவமான நடைமுறைகள் உள்ளன. பெண்வழித் தொடர்பே இங்கு பிரதானமாய் உள்ளது. தாய்வழி முறையிலான குழும முறையே இங்கு கடைப்பிடிக்கப்படுகிறது. இவர்களது சடங்குகள் நம்பிக்கைகளில் தாய்வழிச் சமுதாயத்தின் எச்ச சொச்சங்களை காணக் கூடியதாக உள்ளது.

திருகோணமலை நாட்டாரிடையே காணப்படும் நாட்டார் வழக்கியல் கூறுகளை விளக்க முற்படுகையில் நான்கு அம்சங்களை நாம் பிரதானப்படுத்திப் பார்க்கலாம்.

1. சடங்குகள்.
2. சிறுதெய்வ வழிபாடுகள்.
3. நாட்டார் பாடல்கள்.
4. கூத்து.

சடங்குகள்

திருகோணமலை நாட்டாரிடையே ஒரு மனிதனின் பிறப்புத் தொடக்கம், இறப்பு வரை பல்வேறு வகையான சடங்கா சாரங்கள் கடைப்பிடிக்கப்படுகின்றன. வைத்தியசாலை வசதிகள் இல்லாத இடங்களில் குழந்தை பிறக்கின்ற பொழுது குழந்தை பிறப்பையொட்டி பல சடங்குகள் உள்ளன. வீட்டில் ஆண்பிள்ளை பிறந்தால், வீட்டிற்கு மேலாக உலக்கையையும், பெண்பிள்ளை பிறந்தால் விளக்குமாற்றையும் எறிவார்கள். இது பிள்ளையினுடைய பிறப்பை அயலவர்களுக்குத் தெரிவிக்கும் ஒரு சடங்காக இருக்கலாம் போல் தெரிகிறது. குழந்தை பிறந்து நாலாம் நாள் மருங்கை என்ற சடங்கு உறவினர்களை அழைத்து விருந்து கொடுப்பதாக அமைகிறது. இதில் மிக நெருங்கிய உறவினர்களே கலந்து கொள்வர். தொடர்ந்து குழந்தையின் வளர்ச்சிப் பருவங்களில் பல்லுக் கொழுக்கட்டை கொட்டுதல், தொட்டிலிடுதல், சோறு தீத்துதல், அறுநாண்கொடி கட்டுதல், காது குத்தல், ஏடு தொடக்குதல் போன்றவை முக்கியமானவைகளாய் உள்ளன. பெண் குழந்தைகள் பருவமடைகின்ற பொழுது நிகழ்த்தப் படுகின்ற பூப்பு நீராட்டற் சடங்கு முக்கியமானதாய் உள்ளது. ஆண் பிள்ளைகளுக்கும் அவர்கள் வயதுக்கு வந்ததை அறிவிக்க கடுக்கன் பூட்டுதல் சடங்கு நடைமுறையில் இருந்துள்ளதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும்.

திருமண நடைமுறைகளிலும், சில சடங்குகள் கடைப்பிடிக்கப்படுகின்றன. சொந்த மச்சாள் முறையுள்ளவர்களுக்குக் குழந்தை பிறக்கின்ற பொழுது சாணாணக் கூறை போடுகின்ற வழக்கம் காணப்பட்டது. ஆனால் தற்போது அருகியே காணப்படுகின்றது. திருமணத்திற்கு பெண் கேட்டுப்போகும்போது வித்தியாசமான உணவு வகைகளின் மூலம் வெளிக்காட்டப்படுகிறது. பெண் வீட்டார் மாப்பிள்ளை வீட்டுக்குப் போகும் போது 'கொழுக்கட்டையும்', மாப்பிள்ளை வீட்டார் பெண்வீட்டுக்குப் போகும் போது 'புட்டுக்களி' யும் கொடுத்து திருமணப் பேச்சு நடத்துவர். இவற்றைவிட திருமணம் நடைபெறுகின்ற பொழுது ஆரிய முறையிலிருந்து மாறுபட்ட முறைகளும் காணப்படுகின்றன. மரணச் சடங்கிலும் பல தனித்துவமான தன்மைகள் காணப்படுகின்றன. ஒருவர் இறந்தவுடன் நெருங்கிய உறவினர்களுக்கு உறவினர்களே போய் சொல்லுதல், பெரும்பாலான கிராமங்களில் இன்றும் புதைக்கின்ற வழக்கமே காணப்படுகிறது. புதிதாகப் பாடை கட்டியே இறந்தவரைச் சுடலைக்கு எடுத்துச் செல்லும் முறை இன்றும் காணப்படுகிறது. பாடை கட்டுவதற்கு சில குறிப்பிட்ட மரங்களே பயன்படுத்தப் படுவதும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும்.

இச்சடங்குகளை விட தொழில்முறை சார்ந்த சடங்குகளும் காணப்படுகின்றன. தென்னங் கன்றுகளில் முதல் முதல் பாழை வரும்போது பூப்பு நீராட்டும் விழாப்போல் நடத்துவர். முதன் முதலாக தொழில் தொடங்குகின்ற பொழுது புதுப் பொங்கலிட்டு ஆரம்பிக்கின்ற பழக்கம் இன்றும் உள்ளது. வேளாண்மை வெட்டுகின்ற பொழுதும், சூடடிக்கின்ற பொழுதும் பல சடங்காசாரங்கள் பேணப்படுகின்றன. இவையெல்லாம் தனித்தனியே ஆராயப்பட வேண்டியவை யாகும். மீன்பிடிப்பவர்கள் மத்தியிலும் அவர்கள் தொழிலோடு சம்பந்தப்பட்ட சடங்குகளை இன்றும் காண முடியும். புதிதாகத் தோணி விடுதல், வலை போடுதல், பருவ மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப முதன்முதல் தொழிலை ஆரம்பித்தல் என்பனவற்றிலும் பல சடங்குகள் கையாளப்படுகின்றன.

சிறுதெய்வ வழிபாடு

இங்குள்ள நாட்டாரிடையே பல்வேறுவிதமான சிறு தெய்வ வழிபாடுகள் காணப்படுகின்றன. உயர் மரபு வழிபாட்டை விட சிறுதெய்வ வழிபாடே மக்களிடையே செல்வாக்குடையதாகவும், வாழ்க்கையோடு இணைந்ததாகவும் காணப்படுகின்றது. பல்வேறு வகையான சிறுதெய்வ வழிபாடுகள் காணப்படுகின்றன. கண்ணகி வழிபாடும் மாரியம்மன் வழிபாடும் இங்கு பிரதானமாகக் காணப்படுகின்ற அதே வேளையில் வீரபத்திரன் வழிபாடும் முக்கியமானதாகக் காணப்படுகின்றது. அத்தோடு இலங்கையின் வேறு பகுதிகளில் காணப்படாத வீரவாகு வழிபாடும் வன்னித் தெய்வ வழிபாடும் இங்கு சிறப்பானவை களாகும். இங்கு நடைபெறுகின்ற சிறுதெய்வ வழிபாடுகளை மூன்று பிரிவாகப் பிரிக்கலாம்.

1. வீடுகளில் நடைபெறுகின்ற வழிபாட்டு முறை.
2. கிராமத்துக்குள்ளேயே நடைபெறுகின்ற வழிபாடு.
3. கிராமத்துக்கு வெளியே நடைபெறுகின்ற வழிபாடு.

வீடுகளில் நடைபெறுகின்ற வழிபாடு

வீடுகளில் நடைபெறுகின்ற வழிபாடு களைப் பார்க்கின்ற போது இதில் பலவித தன்மைகள் உள்ளன. ஒவ்வொரு தெய்வத்துக்கும் ஒவ்வோர் வகையான உணவுப் பொருட்களும், வெவ்வேறு வகையான பூசை முறைகளும் காணப்படுகின்றன. வீட்டில் நடைபெறுகின்ற பூசையை மடைவைத்தல் என அழைப்பர். இந்த மடையை நாம் மூன்று வகையாகப் பார்க்கலாம்.

1. பூ மடை.

2. பலகார மடை.

3. பொங்கல் மடை.

பூ மடை என்கின்ற பொழுது வெறுமனே வெற்றிலை பாக்கு வாழைப்பழம் ஆகியன வைத்து வழிபடுதல். பலகார மடையில் மோதகம், கொழுக்கட்டை, ரொட்டி ஆகியன வைத்து வழிபடுதல். பொங்கல் மடை என்கின்ற பொழுது பானை வைத்து பொங்கிப் படைத்து வழிபடல் இந்த மூன்று வகையான மடைகளுக்கும் அதில் பங்குபற்றுபவர்களுடைய தொகை கூடிக்கொண்டே போகும்.

பேச்சி அம்மன் என்ற தெய்வத்துக்கு பல்வேறு விதமான மாமிச, மச்ச உணவுகளும் படைக்கப்பட்டு பூசை நடைபெறும். இதே போல் வீரவாகுவுக்கு வைக்கப்படுகிற மடையிலும் கோழி சமைக்கப்பட்டு படைக்கப்படுதலை நாம் இங்கு காணலாம். வீட்டில் நடைபெறுகின்ற மாரியம்மன் வழிபாட்டில் முக்கியமான அம்சம் கரையல் கொடுத்தலாகும். இந்தக் கரையல் கொடுத்தல் நிகழ்ச்சியில் ஊரில் உள்ளவர்கள் பெரும்பாலும் பங்கு பெறுவர். இந்நிகழ்ச்சியில் காத்தவராயன் வழிபாடு முக்கியப்படுகிறது. அத்தோடு இங்கு கொடுக்கப்படுவது பழைய சோற்றில் தயிர் வாழைப்பழம் ஆகிய கலந்த உணவாகும். இது இப்பிரதேச மக்களுக்கேயுரிய தனித்துவமான வழிபாடு எனக் கருத இடமுண்டு.

கிராமத்துக்குள்ளேயே நடைபெறும் வழிபாடு

கிராமம் முழுவதுமே கலந்து கொள்கின்ற வழிபாட்டு முறை 'வேள்வி' என அழைக்கப்படுகின்றது. பல தெய்வங்களுக்கும் இந்த வேள்வி நடைபெறலாம்.

1. பத்தினியம்மன் வேள்வி.

2. வீரபத்திரன் வேள்வி.

3. பத்திரகாளி வேள்வி.

4. அம்மச்சியம்மன் வேள்வி.

எனப் பல வேள்விகள் நடைபெறும். இதில் மடைப்பெட்டியெடுத்தல், தண்ணீர் அள்ளல் என படிப்படியான சடங்குகளைத் தொடர்ந்து இறுதியில் வேள்வி நடைபெறும். இந்த வேள்விகள் ஊரில் நோய், துன்பம் ஆகியன வரக்கூடாது என்ற நம்பிக்கையில் தெய்வங்களை வேண்டிச் செய்யப்படுவனவாகும். தொடர்ச்சியாக இரண்டு நாட்கள் நடைபெறும் வேள்வியின் இறுதியில் பெரும்பாலானவர் தெய்வமேறி ஆடுவர். இந்த வேள்வியில் ஊரின் பாதுகாப்பு பிரதானமாகக் கருதப்படும். ஊர் செழிக்க வேண்டும் என்று குறிப்பிட்ட தெய்வத்திடம் வேண்டுதல் செய்வர். இந்த வேள்விகளை விட நவராத்திரி நாட்களில் நடைபெறும் கும்ப வழிபாடு திருகோணமலைக்கே சிறப்பான ஒன்றாகக் கருதப்படுகிறது.

நவராத்திரியின் ஆரம்ப நாளில் கும்பம் வைக்கப்பட்டு ஒன்பது நாட்கள் பூசைகள் நடைபெற்று இறுதிநாளில் கும்பங்கள் ஊர்வலமாக எடுத்து வரப்பட்டு இறுதியில் கடலில் கும்பங்களை சொரிகிற மரபு காணப்படுகிறது. இந்தக் கும்பம் சிறப்பாக சாம்பல்தீவு, தம்பலகாமம், சேனையூர், போன்ற கிராமங்களிலும் திருகோணமலை நகரத்திலும் காணப்படுகிறது. இலங்கையின் வேறு எந்தப் பகுதியிலும் இந்தக் கும்ப வழிபாடு காணப்படவில்லையென்றே சொல்ல வேண்டும். இதன் மூலத்தையும் அதற்கான சமூக அடிப்படைகளையும் ஆராய்ந்து அறிய வேண்டியது அவசியமான ஒன்றாகும். இந்த வழிபாட்டில் முழுச்சமூகமுமே பங்கு கொள்கின்ற ஒரு பண்பை நாம் காணலாம்.

கிராமத்துக்கு வெளியே நடைபெறுகின்ற வழிபாடு

1. வன்னித் தெய்வ வழிபாடு.
2. நாயன்மார் வழிபாடு.
3. வைரவர் வழிபாடு.
4. வதனமார் வழிபாடு.

வன்னித்தெய்வ வழிபாடும், வைரவர் வழிபாடும் வயலோடு தொடர்புடையது. வன்னி என்பது வயலோரங்களில் வளருகின்ற ஒரு மரம். இந்த மரத்துக்குக் கீழேயே பொங்கலிட்டு இந்த வழிபாடு நடைபெறும். வைரவர் வழிபாடானது, வயல் வெட்டி, சூடு அடித்து முடிந்த பின்பு விளைச்சலின் சந்தோஷத்தைப் பகிர்கின்ற ஒரு வழிபாடாகக் காணப்படுகிறது. இங்கு மது, கஞ்சா என்பன பாவிக்கப்படுவது சங்ககால மரபை நமக்கு ஞாபகப்படுத்துகின்றது. நாயன்மார் வழிபாடும், வதனமார் வழிபாடும் மாடுபிடித்தலோடு தொடர்புடையன. இதிலும் உரு ஆடலும், மாடுபிடித்தல் பாவனையும் முக்கியப்படுகின்றது.

இவற்றோடு கொம்பு விளையாட்டும் இதில் இணைத்துப் பார்க்கப்பட வேண்டியது. ஒரு ஊரில் மழை குன்றி வரட்சி ஏற்பட்ட கால கட்டங்களில் பத்தினியம்மனை வேண்டி இந்த நிகழ்ச்சி நடைபெறுகின்றது. இது இரண்டு ஊர்களுக்குமான எல்லைப்புறத்தில் நடைபெறுவது குறிப்பிடக்கூடிய ஒன்றாகும். மட்டக்களப்பில் காணப்படும் கொம்பு விளையாட்டை போலவே இதுவும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

பாடல்கள்

தமிழர் வாழுகின்ற பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் காணப்படுவதைப் போலவே பல்வேறு வகையான நாட்டுப் பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. வயல் நிலங்களில் உழவு நடைபெறுகின்ற பொழுது ஒரு வகையான பாடல்களும், காவல் செய்கின்ற பொழுது இன்னுமொரு வகையான பாடல்களும், அறுவடைக் காலங்களில் மற்றொரு வகையான பாடல்களும் பாடப்படுவதை அவதானிக்கலாம். இவற்றைவிட தெய்வ சம்பந்தமான குளுத்திப் பாடல்கள், மாரியம்மன் தாலாட்டு, காவியங்கள், வதனமார் காவியம், நாயன்மார் காவியம், மழைக்காவியம் மற்றும் சிறுதெய்வங்களின் பேரில் பாடப்பட்ட காவியங்கள் எனப் பல்வேறு காவியங்கள் விழா நாட்களிலும் பூசை நாட்களிலும் இங்கு பாடப்படுகின்றன. அத்தோடு சித்திரை பிறப்புக் காலங்களில் பாடப்படுகின்ற ஊஞ்சல் பாடல்கள், வசந்தன் பாடல்கள் என்பனவும் இங்குள்ள மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றவையாய் உள்ளன. இப்பாடல்கள் அனைத்தும் தொகுக்கப்படும் போது ஏனைய பிரதேசங்களுக்கும், இப்பிரதேசத்துக்கும் உள்ள தொடர்புகளையும் தனித்தன்மையையும் நாம் விளங்கிக் கொள்ளலாம். இவற்றை விட மீன் பிடிக்கின்ற மீனவர்கள் மத்திமிலும் பல்வேறு விதமான பாடல்களும், வேடுவர் மத்தியில் பல தனித்துவமான, வித்தியாசமான தமிழில் அமைந்த பாடல்களும் இங்கு காணப்படுவது ஆராய்ச்சிக்குரிய விடயங்களாகும்.

கூத்துக்கள்

இங்கு காணப்படுகின்ற சிறு தெய்வ வழிபாடுகள் யாவற்றிலுமே நாடகத்தன்மை காணப்படுகிறது. கரையல் கொடுத்தல் நிகழ்ச்சியில் ஏழு சிறு பூப்படையாத பெண்கள் சப்த கன்னிகளாக அலங்கரிக்கப்பட்டு அமர்த்தப்படுவர். அத்தோடு பதினாறு வயதுக்குக் குறைந்த சிறு பையனும் காத்தவராயனுக்கு அமர்த்தப்படுவான். இதே போல வேள்வி நடைபெறுகின்ற பொழுது ஆடப்படுகின்ற

உரு ஆட்டம் ஒவ்வொரு வகையான குணாம்சத்தையும் ஆட்ட முறைகளையும் கொண்டவையாக உள்ளது. இதைப் போலவே கும்ப ஊர்வலமும் தெருக்கூத்தினது சாயலைக் கொண்டுள்ளது. நாயன்மார் வேள்வியில் காணப்படுகின்ற மாடுபிடித்தலைப் போல பாவனை செய்தல் சடங்கிலிருந்து நாடகம் தோன்றுவதற்கான அடிப்படையைத் தருகின்றது.

கதை தழுவியதாகக் காணப்படும் கூத்துக்கள் :

திருகோணமலை நகருக்கு வடக்கேயுள்ள பிரதேசங்களில் காத்தவராயன் கூத்து ஆடப்படுகின்ற மரபைக் காணலாம். அதேபோல திருகோணமலை நகருக்குத் தெற்காக உள்ள கிராமங்களில் மட்டக்களப்பு வடமோடி, தென்மோடி சாயலையுடைய கூத்துக்கள் காணப்பட்டன. இன்று வழக்கில் காணப்படவில்லை. ஆனால் வேடுவர் மத்தியில் வள்ளிக் கூத்துக் காணப்படுகிறது. இது தனித்துவமான கூத்தாக இருந்த போதிலும் மட்டக்களப்பின் வடமோடிக் கூத்தின் சாயலைக் கொண்டுள்ளது. மட்டக்களப்பில் வள்ளிக் கூத்து இன்று வழக்கில் இல்லை என்பது இங்கு நாம் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மட்டக்களப்பில் காணப்படும் வசந்தன் கூத்து, இப்பகுதிகளிலும் காணப்படுகின்றது. கயிற்று வசந்தன் என்பதோடு, சேவல் வசந்தன் என்ற தனித்துவமான வசந்தன் கூத்தும் இங்கு உள்ளது. மேலே நாம் பார்த்த கூத்துக்களோடு கொம்பு விளையாட்டையும் நாம் ஒரு கதை தழுவியதாகக் கொள்ளலாம். இது பள்ளிக்குடியிருப்பு பகுதிகளில் காணப்படுகிறது.

தென்னமரவாடிப் பகுதியில் ஆடப்படுகின்ற வேதாள ஆட்டம் இங்கு நாம் விசேடமாகக் குறிப்பிட வேண்டிய ஒன்று. பெரிய முகமூடிகளைப் போட்டுக்கொண்டும் தங்களை மிகப் பெரிய உருவங்களாகக் காட்டிக் கொண்டும் இந்த ஆட்டம் ஆடப்படுகின்றது. இதைப்பூத ஆட்டம் என்றும் அழைப்பர். பார்வையாளர்களை அண்ணாந்து பார்க்கும் அளவிற்கு பிரமாண்டமான தோற்றம் உடையவர்களாக இந்த ஆட்டம் ஆடுபவர்கள் தங்களுக்கு வேடமிட்டுக் கொள்வார்கள். பிரம்பினாலும், கடதாசியினாலும் கட்டி, ஒட்டி உருவாக்கப்பட்ட உயரமான கூடுகளுக்குள் ஆண்கள், பெண்கள் இருதரப்பினரும் நுழைந்து நின்று பறை மேளத்தின் தாளத்திற்கேற்ப ஆடுவர். இது கந்தபுராணம் பயன்கூறும் நாட்களில் நடைபெறுகின்ற கூத்தாகும்.

நாம் மேலே பார்த்த நாட்டாரியல் கூறுகளை விட மேலும் பல்வேறு விதமான நாட்டாரியல் கூறுகள் இன்னமும் இந்த மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குடையவையாய்த் திகழ்கின்றன.

1. நாட்டார் கதைகள்.
2. விடுகதைகள்.
3. பழமொழிகள்.
4. விளையாட்டுக்கள்.
5. பில்லி, சூனியம், மந்திரம்.
6. வைத்திய முறைகள்.

இவையெல்லாம் தனித்தனி ஆய்வுகளுக்குட்படுத்தப்பட வேண்டிய அம்சங்களாகும். திருக்கோணமலையில் தமிழ் நாட்டாரிடையே நிலவுகின்ற நாட்டார் வழக்குகளைப் போல இஸ்லாமிய சகோதரரிடமும் காணப்படுகின்றன. அவையும் இதுவரை ஆய்வுகளுக்குட்படுத்தப் படாமலேயே உள்ளன. இத்தகைய ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படும் போது பாரம்பரியமான முஸ்லிம் கிராமங்களுக்கும், தமிழ் மக்களுக்கும், இடையிலான தொடர்புகளும், கலாசார இணைப்பும் வெளிக் கொணரப்படும்.

மலையக நாட்டார் பாடல்கள்

ஒரு கவன ஈர்ப்பு

சி.அழகுப்பிள்ளை

19ஆம் நூற்றாண்டிலும், 20ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பக் கட்டத்திலும் தமிழ் நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளிலிருந்து இலங்கையின் மலைப் பகுதிகளுக்கு தொழில் செய்ய வந்து, காலப்போக்கில் இந்த நாட்டின் நிரந்தரக் குடிகளாக வாழ்ந்து வரும் தனியொரு தமிழ் மக்கள் பிரிவினர் மலையகத் தமிழராவார். இக்கட்டுரை, மலையகத் தமிழ் மக்கள் மத்தியிலே நிலவும் நாட்டாரியல் பாடல்கள் பற்றிய சிந்தனைச் சிதறல்களை முன்வைக்கின்றது.

மலையகத் தோட்டப்புறங்களில் வழங்கும், நாட்டார் பாடல்களின் தொகுப்புக்கள் முன்பே சில வெளி வந்துள்ளன. பத்திரிகைகளிலும், சஞ்சிகைகளிலும் இது சம்பந்தமான கட்டுரைகள் நிறையவே இடம் பெற்றுள்ளன. இந்தத் துறையிலே முன்னோடி முயற்சியில் ஈடுபட்டவர்கள் பாராட்டுக்குரியவர்கள். மலையக நாட்டார் பாடல்களின் செழுமையையும், இனிமையையும் இவர்கள் தமது பங்களிப்பின் மூலம் உலகறியச் செய்திருக்கிறார்கள்.

இந்த முயற்சிகளைப் பாராட்டும் அதே வேளையில், இன்னும் நூற்றுக்கணக்கான அல்லது ஆயிரக்கணக்கான இனிய பாடல்கள் எழுத்து வடிவம் பெறாமல் இருக்கின்றன என்பதையும் குறிப்பிட வேண்டும். மலையக நாட்டார் பாடல்களிலே மனதைப் பறிகொடுத்த பல எழுத்தாளர்கள், ஆர்வலர்கள் நிறையப் பாடல்களைச் சேகரித்து வைத்துள்ளார்கள். இந்தப் பாடல்கள் எல்லாம் பிரசுரமாகி, அவை பற்றிய ஆய்வுகளும், விமரிசனங்களும் மேற்கொள்ளப்படும் வேளை, மலையக மக்களைப் பற்றிய ஒரு புதிய கண்ணோட்டம் உருவாகும். அவர்தம் வாழ்வுமுறை, அழகியல் உணர்வு என்பன பற்றிய சிந்தனையும் மேலோங்கும்.

மலையக நாட்டார் பாடல் தொடர்பாக ஆய்வாளர்களின் கவனத்தை ஈர்ப்பதை நோக்காக கொண்டு எழுதப்பட்டுள்ள இக்கட்டுரை, கல்விநெறி மரபிற் பயிற்சிபெற்ற ஒருவரால் எழுதப்படுவதல்ல. அந்நெறியிலே பயிற்சிபெற்றவர்கள் நெறிமுறைக்கேற்ற உத்திகளைக் கையாண்டு ஆய்வுசெய்ய வேண்டும் என்பதை வலியுறுத்துவதே கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

இப்பாடல்கள் பற்றிய சிந்தனைக்கு முன்னோடியாக தமிழகக் கிராமங்களிலிருந்து இலட்சக் கணக்கில் புலம்பெயர்ந்து வந்த தமிழ் மக்களின் குடியேற்றப் பின்னணியை அறிந்து கொள்ளுதல் பொருத்தமானது.

பிரித்தானியரின் ஆட்சிக்கு முற்பட்ட காலத்திலேயே இலங்கையில் தமிழக மக்களின் குடியேற்றங்கள் நிகழ்ந்து வந்துள்ளன. ஆயினும் 19 ஆம், 20 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் மக்கள் வந்து குடியேறிய தன்மையில் பாரிய வித்தியாசங்கள் உள்ளன.

முன்பு சிறுசிறு குழுக்களாக வந்தவர்கள், காலப்போக்கில் இலங்கையின் பூர்வீகத் தமிழ் மக்கள் இனத்துடனோ அல்லது சிங்கள இனத்துடனோ சங்கமமாகி விட்டனர்.

19 ஆம், 20 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் இலட்சக்கணக்கில் வந்து குடியேறிய மக்கள் கோப்பி, தேயிலை, றப்பர் தோட்டங்களில் வேலை செய்த போதும், தமிழகத் தொடர்புகளையும், தமது பூர்வீகக் கிராமங்களின் உறவுகளையும் அவர்கள் பேணியே வந்துள்ளனர்.

மலையக தோட்டங்களிலே குடியேறிய தமிழர்கள் தமிழகக் கிராமங்களிலிருந்து கூட்டமாக வந்தமை போலவே, ஒரு தோட்டத்தில் அல்லது பல தோட்டங்களில் ஒரே பகுதியைச் சேர்ந்த தமிழகக் கிராமமொன்றின் மக்கள் இங்கும் இணைந்து வாழத் தொடங்கியமையினால் தமது பூர்வீகக் கிராமியப் பண்புகளும், பழக்க வழக்கங்கள், மரபுகள் என்பனவும் இவர்களிடையே தொடர்ந்தும் நிலவி வந்தன.

தமிழகக் கிராமங்களில் பாடிய பாடல்கள், கொண்டாடிய விழாக்கள், பூஜைகள், கலை மரபுகள், சடங்குகள், சம்பிரதாயங்கள் என்பனவற்றை தாம் குடியேறிய இடங்களிலும் இவர்கள் பேணி வந்துள்ளனர். தேயிலை, றப்பர்த் தோட்டங்கள் மலைகளுக்கிடையே அமைந்திருந்த சூழல், ஒரு தனி உலகம் போல் அமைந்தமை இவற்றை அவர்கள் காத்துப் பேணுதற்குச் சிறந்த காரணிகளாக ஆனமை குறிப்பிடத்தக்க ஒரு விடயமாகும்.

தமிழகத்திலே நாட்டார் பாடல்கள் பிறந்த சூழ்நிலை அங்குநிலவிய பொருளாதார உற்பத்தி முறைகள், வெட்பதட்ப நிலை, அனுபவங்கள் இவையெல்லாம் இலங்கையின் பெருந்தோட்டங்களில் நிலவிய அமைப்பிற்கு வேறுபட்டதாக இருந்த போதிலுங் கூட அந்த மக்களின் மனக்கருவறையிலே பதிந்த இசைக் கூறுகள் மிகச்சிறிய மாற்றங்களையே அடைந்துள்ளன என்பது உண்மையாகும்.

இலங்கையை நிரந்தர வாழ்விடமாக ஏற்றுக்கொண்ட மலையக மக்கள் பெற்ற அனுபவங்கள், தமிழகக் கிராமங்களிலே வேரோடிப் போயிருக்கின்ற பாடல்களின் இசைச்சாயலிலே புதிய பாடல்களாக மலர்ந்தன.

பொதுவாகவே நாட்டார் பாடல்கள் தலைமுறை, தலைமுறையாக வாய்மொழி மரபில் பரப்பப்பட்டு வந்தவை என்ற காரணத்தினால், இயல்பான மாற்றங்களை அடைந்திருந்தாலும், அடிப்படைத் தன்மைகளில் மாறாத அம்சங்கள் தொடர்வதை நாம் அவதானிக்க முடியும். இந்தத் தொடர்ச்சி எத்தனை காலம் பின்னோக்கிச் செல்கிறது என்பதும் இதன் மூலவேர் எங்கே தொடங்குகின்றது என்பதும் ஆய்வுக்குரியன.

மிகப் பழைய எண்ணங்கள், ஞாபகங்கள் என்பனவும் தொன்மைமிக்க நாகரீக மரபின் வழியே வந்த பண்பாட்டுக் கூறுகளும் மலையகத் தமிழ் மக்களிடையே வழங்கப்பட்டு வரும் நாட்டார் பாடல் சம்பவங்களிலே பிரதி பலிக்கின்றனவா என்பது சிந்தனைக் குரியது.

Wordsworth என்ற ஆங்கிலக் கவிஞன் தனது Solitary Reeper என்ற கவிதையிலே பின்வருமாறு கூறுகின்றான்:

No nightingale did ever chant,
.....
A voice so thrilling was never heard,
.....
will no one tell me what She sings
perhaps the plaintive numbers flow
for old unhappy far off things
and battles lost long ago.

ஒரு மலையோரத்தில் நடந்து செல்பவன், தன்னைமறந்து இசைபாடிக் கொண்டிருக்கும் ஒரு பெண்ணின் அமுத கானத்தை கேட்கிறான்.

அந்த இனிய குரலின் இசைலயத்திலே மயங்கிப்போன அவன், இதற்கு முன் கேட்டிராத ஒரு புதிய அனுபவத்தை உணர்ந்தவனாக, "ஓ இந்த அமுதவெள்ளம் எங்கிருந்து பெருகுகிறது. பன்னெடுங் காலத்திற்கு முன் நடந்த ஒரு யுத்தத்தின் துன்பியல் நிகழ்வுகளை இந்த சோக ராகத்திலே இவள் இசைக்கின்றாளா: இதற்கு மூலவேர்; எங்கே தொடங்குகின்றது. எனச் கேட்கின்றான்.

கவிஞனின் சிந்தனை மலையக நாட்டார் பாடல்களின் ஊற்றுக்கண் ணுக்கும் பொருந்துவதாகும்.

கீழ்வரும் உதாரணங்களில் இன்றுங்கூட தமிழகத் திலும், மலையகத் திலும் வழங்கப்பட்டு வரும் பாடல்களின் ஒத்திசையும், அதேவேளை அனுபவங்களினதும், உணர்வுகளினதும் பேதங்களையும் நாம் அவதானிக்கிறோம்.

ஐந்து மணியாகியும் இன்னும் வேலை முடியவில்லை. கங்காணி காட்டுத் தொங்கலிலும், கண்டாக்கையா ரோட்டு மேலும் (Conductor) நிற்கிறார்கள். ஒரு பெண் தான் வேலை செய்து இடுப்பொடிந்து நிற்கும் நிலையை இசையிலே இழையோட விடுகின்றான்

கங்காணி காட்டுதொங்க
கண்டாக்கய்யா ரோட்டுமேலே
பொடியன் பழமெடுக்க
பொல்லாப்பு நேர்ந்ததையா
பழமும் எடுக்கவில்லை
பழைய சோறும் திங்கவில்லை
வீட்டுக்குப் போகவில்லை
வேகுதய்யா எம்மனசு
எண்ணி குழிவெட்டி
இடுப்பொடிஞ்சி நிக்கயிலே
வெட்டு வெட்டு என்கிறாரே
வேலயத்த கங்காணி
அஞ்சு மணியாச்சு
அய்யா வர நேரமாச்சு
கொஞ்சி விளையாடாதீங்க
கோளுக்காரன் கங்காணி

இதே உணர்வினை தமிழகத்து தொழிலாளிப் பெண்ணொருத்தி அழகிய உவமையிலே எடுத்துக் காட்டுகின்றாள்.

தண்ணி கருத்திருச்சு
தவளை சத்தம் கேட்டிருச்சு
புள்ள அழுதிருச்சு
புண்ணியரே வேலைவிடு.

மாலை மயங்கிய நிலையை இந்த நாட்டுப் பாடலின் உவமை நயம்படப் பிரதிபலிக்கின்றது. தமிழகத்துச் சுருளிமலையிலே இஞ்சி, மஞ்சள், எலுமிச்சை, என்பன விளைகின்றன. இவை செழிக்கும் நிலங்களில் வேலை செய்தவர் பாடிய பாடல்களில் இந்த வளம் தெரிகிறது.

இஞ்சி படருமலை
எலுமிச்சை காய்க்குமலை
மஞ்ச படருமலை
மகத்தான சுருளிமலை

தமிழகத்திலிருந்து இங்கு தொழில்நாடி வந்தவர்கள் இங்குபல வேதனைகளையும் துன்பங்களையும் எதிர் நோக்கினார்கள். வேலை செய்த மலைகளில் பலர் இறந்து

போனார்கள். இங்கு பாடப்படும் ஒரு பாடலில் சுருளிமலைப் பாடலின் சாயலைக் காணமுடிகிறது.

கூனி அடிச்ச மலை
கோப்பிக்கன்டீ போட்டமலை
அண்ணன தோத்த மலை
அந்தா தெரியுதடி

தமிழகத்தின் சிவகிரிப் பகுதியிலே வழங்கும் ஒரு பாடல்,

ஊரான ஊரிழந்தேன்
ஒத்தமரம் தோப்பிழந்தேன்
பேரான சிவகிரிய
பிறப்பினையும் நான்மறந்தேன்
எனப்பாடப்படுகின்றது.

இது போலவே உழைக்கவந்த கண்டிச் சீமையில் நிரந்தர வாழ்வை மேற்கொண்டவர்கள் தாய் நாட்டுக்குப் போகவில்லை. போக முடியவில்லை. எனவே "பெத்த தாயையே" மறக்க நேர்ந்த சோகத்தை ஒருவன் இசையிலே சித்தரிக்கின்றான்.

ஊரான ஊரிழந்தேன்
ஒத்தப்பனை தோப்பிழந்தேன்
பேரான கண்டியிலே
பெத்த தாயை நான் மறந்தேன்

இன்று நாம் காணும் எழில் கொஞ்சும் தேயிலைத் தோட்டங்களை உருவாக்க இந்த மக்கள்பட்ட துன்பங்கள் வரலாறுகளாகும். உயிரைப் பிழிந்து பெறப்பட்ட கடுமையான உழைப்பு. அந்த உழைப்பை உறிஞ்ச வெள்ளைக்காரனின் பிரதிநிதியாக அமைந்தவன் கங்காணி. கங்காணியின் ஏச்சையும், பேச்சையுங் கேட்டு இப்படிப் பாடுகின்றான்.

அடியும் பட்டோம் மிதியும் பட்டோம்
அவராலே சொல்லுங் கேட்டோம்
முழி மிரட்டி சாமியாலே
மூங்கிலால் அடியும்பட்டோம்

இப் பாடலுக்கு மூலப் பாடல், தமிழகத் திலே பின் வரு மாறு வழங்கப்படுகிறது:

ஆக்கை அடியும்பட்டேன்
அவராலே சொல்லுங் கேட்டேன்
மூங்கில் அடியும் பட்டேன்
முழிமிரட்டிச் சாமியாலே

இந்த மக்கள் எங்கு புலம் பெயர்ந்தபோதும் தமது இசைப் பாரம்பரியத்தை எண்ண அலைகளாகப் பரப்பி வருகின்ற தன்மையை நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது.

இராமநாதபுரம் போன்ற மாவட்டங்களில் சுண்ணாம்புக் கால்வாய்கள் உள்ளன. இங்கு வேலை செய்பவர் பாடும் பாடல்களில் சுண்ணாம்பு அரைக்கும் வேலைத்தளம் ஓர்க்குசாப்பு என்ற ஆங்கில வார்த்தையில் (Workshop) உணர்த்தப் படுகின்றது. இதே மக்கள் இங்கு மலையகத்திற்கு வந்து தேயிலைத் தொழிற்சாலைகளில் வேலை செய்ய நேர்ந்த போது, வேலைத்தளத்தில் புதிய இயந்திரத்தின் முன் தொழில் செய்தனர். எனவே, இசைலயம் மாறாமல் வார்த்தைகள் கோர்க்கப்பட்டன.

ஆடுதய்யா இஞ்சிநீரு
அரைக்குதய்யா செம்புரோதை
ஓடுதய்யா வாருகளும்
ஒளிஞ்சிருந்து பாருமையா!

தேயிலை அரைக்கும் இயந்திரத்தின் பாகங்கள் இங்கே குறிப்பிடப்படுகின்றன. இஞ்சிநீரு - Engine செம்புரோதை - சில்லு, Wheel, வார் - Belt

இந்தப் பாடலை:

'ஆடுதடி ஓர்க்கு சாப்பு'
அரைக்குதடி சுண்ணாம்பை'

என்ற தமிழகத்துப் பாடல் வரிகளுடன் நாம் ஒப்பிட்டுக் காண முடியும்.

மஞ்சள் பூசி, தலைச்சுப் பூச்சூடி, கொண்டை அலங்கரித்து வரும் தனது காதலியைப் பார்த்து ஒரு இளைஞன் பாடுகிறான்.

மஞ்ச மினிக்கியடி
மயிரெல்லாம் பூமினிக்கி
கொண்டே மினுக்கியடி – உனை
கொண்டு போறேன் தொங்கத் தோட்டம்

இதே வகையான கருத்துக் கொண்ட மலைப்பாடல் மதுரை மாவட்டத்தில்,

மஞ்சள் ஒருபலமாம்
மருக்கொழுந்து இருபலமாம்
கொண்டை ஒரு புறமாம்
கெண்டைவழி இருபுறமாம்

என வழங்கப்படுவது குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

இதேபோல தமிழகத்துக் குப்பம் ஒன்றில் வழக்கிலுள்ள ஒரு காதற் பாடலையும் நாம் காணலாம். இங்கு மலையகத்தில் "குப்பம்" என்ற பதம் வழக்கில் இல்லை என்பதும் கவனிக்கத்தக்கது.

கூடைமேலே கூடைவைச்சு
குப்பத்துக்குப் போறபுள்ள
குப்பத்தில் பேஞ்சமழை – உன்
கூடை நனையலியே

இங்கே தேயிலைத் தோட்டத்திற்கு வந்த இளைஞன் கூடையிலே கொழுந்தெடுக்கும் தனது காதலியிடம் குளிர்ந்த வார்த்தைகளைக் கேட்கின்றான்.

கூடமேல கூடபோட்டு
கொழுந்தெடுக்கப் போறபுள்ள
கூடய எறக்கிவச்சு – ஒரு
குளுந்த வார்த்தை சொல்லிப்போவே!

என்னதான் காதல் உணர்வு பொங்கினாலும் பிரிவு வந்துவிட்டால் நெஞ்சு உறங்காது, கண்களும் மூடாது; என்வே எண்ணம் இசைவடிவெடுக்கிறது.

படுத்தா பலநெனவு
பாய்நெறைய கண்ணீரு
நெனச்சுப் படுத்தாலும்
நித்திரையும் போகுதில்ல

இதே சாயலிலே "படுத்தா பலநெனவு பகல்நெறைஞ்சா கண்ணீரு" என வழங்கும் தமிழகப் பாடல் ஒன்றும் உள்ளது.

இப்படி ஒன்று சேர்ந்து காதல்வயப்பட்டு வாழ்ந்து மணம்புரிந்து கணவன் மனைவி யாகின்றனர். காலஞ்செல்ல அந்தக் கணவன் இன்னொரு பெண்ணை இளையதாரமாகச் சேர்த்துக்கொள்கிறான். முதல் மனைவி தனது வெறுப்பினைப் பாடலிலே வெளியிடுகின்றாள்.

என்னய வச்சுகிட்டு
எளயதாரம் கட்டிகிட்டா – நீங்க
பூமுடியும் கூந்தலிலே
பூநாகம் ஏறிடாதோ

தமிழக நாட்டுப்பாடல் ஒன்றில் இதேபாடல் வரிகள், "போறவழிதனிலே பூநாகம் தீண்டிடாதோ" எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

தமிழகக் கிராமத் திருவிழாக் கொண்டாட்டங்களின் போது பாடப்படும் கும்மிப் பாடலும் இங்கு மலையகத்துச் சூழலுக்கேற்றவாறு மாற்றமுற்றுள்ளதை நாம் காண முடிகிறது.

கலகலன்னு மழைபேய
கல்லும்நீரும் கலந்தோட
கணக்காய் நிக்கிற முத்தாளுக்கு
கல்லோலை மின்னுது பாருங்கடி

சொரை படந்ததப் பாருங்கடி – சொரை
சுத்திப் படந்ததப் பாருங்கடி
சொரைக்குக் கீழதான் சுப்பிரமணியர்
கூடத்தட்டுக்கள் வாசினையாம்

ஆழ் மனத்தில் பதிந்துகிடக்கும் இசையும், லயமும் புதிய அநுபவத்தை இசைவடிவமாக்குகின்றன. இங்கு கங்காணியின் கடுக்கண்களும், அவரது சொல்வரிசையும் முன்னிறுத்தப்படுகின்றன.

கலகலன்னு மழைபேய
கம்பளித் தண்ணி அலைமோத
காரிய காரராம் நம்மய்யா கங்காணி
கடுக்கண் மின்னலைப் பாருங்கடி

சொர படர்ந்ததப் பாருங்கடி – சொரை
சுத்திப் படர்ந்ததப் பாருங்கடி
சொர விதைபோல நம்மய்யா கங்காணி
சொல்லு வரிசையப் பாருங்கடி

இங்ஙனம் பல்வேறு பாடல்களை நாம் ஒப்பிட்டுக் காண முடியும். கப்பலில் ஏறி கண்டிச் சீமை நோக்கி வந்தபோது உழைத்து செல்வம் சேர்க்கப்போகிறோம் என்ற எண்ணம் இருந்தது. எனவே, தங்கள் கிராமம் கசந்தது. கண்டிச் சீமை இனித்தது.

காருதடி கம்பரிசி,
கசக்குதடி நம்மசீமை
இனிக்குதடி கண்டிச்சீமை,
இனிப்பயணம் தப்பவில்லே

ஆளுகட்டும் நம்மசீமை
அரிசிபோடுற கண்டிச்சீமை
சோறு போடுற கண்டிச் சீமை
சொக்குதடி தேகமெல்லாம்

என்ற மகிழ்விலே கண்டியின் புகழ் பாடிய அதே மக்கள், இங்கு வந்து வெள்ளையர்களிடம் துன்பப்பட்டு மனம் நொந்து போன போது அந்தத் துன்பராகமும் எதிரொலித்தது.

கண்டி கண்டி எங்காதீங்க
நொண்டிப் பேச்சு பேசாதீங்க
கண்டியிலே படுங் கஷ்டமெல்லாம்
கண்டபேரு சொல்லுவாக
அட்ட கால கடிக்கிறதும்,
அரிய நடை நடக்கிறதும்
கட்டை காலை எடறுறதும்
காணலாமே கண்டியிலே

தமிழகத்திற்கும், மலையகத்திற்கும் இடையே, இப்பாடல்களின் மூலம் நாம் காணும் ஒப்புமை, காலமாற்றங்களுக்கும் சூழல் மாற்றங்களுக்கும் நெகிழ்ந்து கொடுக்காது இம்மக்களின் ஆழ் மனங்களில் புதைந்து கிடக்கும் இசைக் கூறுகளைப் படம் பிடிக்கின்றன.

இந்த இசைக் கூறுகளின் மூலமே மலையக மக்கள் தமது மூலவேரைப் பற்றிக் கொண்டிருந்தார்கள். இப்பாடல்களின் வடிவிலேதான் அவர்களுக்கு மனிதத்துவத்தை வெளிப்படுத்த முடிந்தது. இறுக்கமான வாழ்வியற் சூழலில் தமது பெருமையையும், மாண்பினையும் உணர்த்த இப்பாடல்களே வடிகாலாயின.

பல தலைமுறைகள் கடந்துவிட்ட பின்பும் தமது மூதாதையர் அளித்த இசைச் செல்வத்தை இம்மக்கள், நாட்டார் பாடல்கள், ஏனைய நாட்டார் இலக்கியங்கள் வடிவிலே காத்துப் பேணுவதன் காரணிகள் ஆய்வுக்குரியவை.

புதிய பரிமாணத்துடனும், கல்வியியல் நெறிகளோடும் மேற்கொள்ளப்படும் ஆய்வுகள், இந்த மக்களுக்கு அவர்களின் மாண்பினை உணர்த்தி, தன்னம்பிக்கை யோடு தலைநிமிர்ந்து வாழச் செய்ய உதவக்கூடும். தாம் பற்றுக் கோலாகக் கொண்ட இசையின் மூலவேர் தமக்கொரு தனித்துவப் பெருமையைத் தந்துள்ளது என்ற பெருமிதத்தை நல்கக் கூடும். அந்த இலக்குகளை நோக்கிய ஆய்வுகளுக்கு இந்தச் சிந்தனைச் சிதறல்கள் வழிகாட்டியாகட்டும்.

இருளர் நாட்டுப்புறக் கதைப் பாடல்கள் கருத்தும் அமைப்பும்

டாக்டர் கி.கருணாகரன்
டாக்டர் வ.ஜெயா

முன்னுரை

இந்தியாவில் பல்வேறு பழங்குடி மக்கள் வசித்து வருகின்றனர். இவர்களுக்கிடையே பல்வேறு பண்பாட்டுக் கூறுகளும், பழக்கவழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும் நிலவி வருகின்றன. இப்பழங்குடி மக்களின் நாட்டுப்புற இலக்கியம் – கலைகள் போன்றவை இடத்திற்கு இடம் ஏதேனும் ஒருவகையில் வேறுபட்டுக் காணப்படுவதை அறிய முடிகிறது. தமிழ்நாட்டில் கோவை மற்றும் நீலகிரி மாவட்டங்களில் பல்வேறு பழங்குடி மக்கள் தோடர், கோத்தர், பனியர், முடுவர், முள்ளுக்குறும்பர், காட்டு நாயக்கர், ஜேனு குறும்பர், இருளர் போன்றோர் வாழ்கின்றனர். கோவை மாவட்டத்தில் வாழும் இருளர்களின் கதைப்பாடலை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு அதன் வழி பண்பாடு (பழக்கவழக்கங்கள் – நம்பிக்கைகள் – சடங்குகள் வாயிலாக) எவ்வாறு வெளிப்படுகின்றது என்பதை எடுத்துக் காட்டுகிறது இவ்வாய்வுக் கட்டுரை. நாட்டுப்புறப் பாடல்கள், கதைகள், கதைப்பாடல்கள், மருத்துவம், நம்பிக்கைகள் சடங்குகள், நாட்டுப்புற நடனங்கள் நாட்டுப்புற இசைக் கருவிகள் போன்றவை இவர்களது வாழ்வியலில் இடம்பெற்று விளங்குகின்றன.

இருளர் வாழ்வியல்

கோவை மாவட்ட இருளர்களுக்கும் நீலகிரி மாவட்ட இருளர்களுக்கும் வேறுபாடு உண்டு. கோவை மாவட்ட இருளர்களுக்கு இருளப்பள்ளர் என்ற பெயர். இவர்களின் முக்கிய உணவுப் பொருட்கள் கிழங்குகள், கீரைகள், சாமை, எலி போன்றவை. இவர்கள் பூர்வீக காலத்தில் உணவு சேகரிப்பவர்களாகவும், வேட்டையாடிப் பிழைப்பவர்களாகவும் இருந்திருக்கின்றனர். சில நூற்றாண்டுகளாக உணவு சேகரிப்பு குறையக் குறைய வேளாண்மைத் தொழிலில் ஈடுபட வேண்டிய சூழல் ஏற்பட்டது. சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியில் காடுகள் ரிசர்வ் செய்யப்பட்டு, குடிமாற்றச் சட்டங்கள் இயற்றப்பட்டபோது இப்பழங்குடி மக்கள் உணவு சேகரிப்பதற்கான தங்களது காட்டுப் பகுதிகளை இழக்க வேண்டியதாயிற்று. இதனால் இவர்கள் தோட்டத் தொழிலிலும், பண்ணை வேலைகளிலும் ஈடுபட வேண்டியதாயிற்று. பெரும்பாலும் இம்மக்கள் பெருத்த சோம்பேறிகளாகவே இருந்து வந்துள்ளனர். தங்களுக்குக் கிடைத்த நிலங்களில் சரியாகப் பயிரிடத் தெரியாமலும், கடும் உழைப்பை மேற்கொள்ளாமலும் இவர்கள் இருந்ததினால் பசியால் வாடினர். இதனால்

காடுகளில் வாழும் எலிகளை வேட்டை யாடியும், மழைக்காலங்களில் ஓரளவு சாமை, தினை போன்ற பயிர் வகைகளைப் பயிரிட்டும் தங்கள் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்து கொள்ளலாயினர். இவர்கள் வசிக்கும் இடங்களுக்குப் பதி என்று பெயர். இவர்கள் கூட்டாக சேர்ந்து வேலைக்குச் செல்வதுண்டு. அதற்குக் கம்பளமிடுதல் என்று பெயர். இவர்களிடையே பலதார மணமுறையும் உண்டு. இது இச் சமுதாயத்தால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஒன்றாகும். மகனின் மனைவியை மாமனாரும் பெண்ணாக வைத்துக் கொள்ளும் முறையும் இவர்களிடையே வழக்கத்திலுள்ளது. இதற்குக் காரணம் இருளர்களின் தொழில் முறையேயாகும். (வேட்டையாடல், உணவு சேகரித்தல், தேன் எடுத்தல் போன்றவை) இதற்காக அவர்கள் காடுகளில் வெகுதூரம் அலைய வேண்டியுள்ளது. தங்கள் இருப்பிடங்களுக்குத் திரும்பி வருவதற்கு அதிக நாட்கள் ஆகும். ஒரு சில நேரங்களில் கொடிய விலங்குகளுக்குப் பலியாவதுண்டு. இதனால் ஏற்படுகின்ற பிரிவினையும், இழப்பினையும் தங்கள் வீட்டிலிருக்கின்ற பிற ஆண்களைச் சார்ந்தே ஈடுசெய்யும் சூழ்நிலை ஏற்படுகிறது. மேலும், இவர்கள் குழுக்களாகவே வாழ்ந்து வருகின்றனர். கூட்டுக் குடும்ப வாழ்க்கை இவர்களிடையே அதிகம். ஏனெனில் மிருகங்களிடமிருந்து தங்களைக் காத்துக்கொள்ள இக்குழு வாழ்க்கை இவர்களுக்கு உதவியாக இருக்கின்றது. வேட்டைக்குச் சென்றாலோ, உணவு தேடுவதற்குச் சென்றாலோ இவர்கள் தனியே செல்வதில்லை. இவ்வாறு வேலைக்குச் செல்லும் போது சகுனம் பார்த்துச் செல்லும் பழக்கமும் இம் மக்களிடையே காணப்படுகிறது.

இருளர் கதைப்பாடல்: வடிவமும் கருத்தும்

நாட்டுப்புற இலக்கியங்களைப் பாடல்கள் கதைப்பாடல், நம்பிக்கைகள், சடங்குகள், பழமொழிகள், விடுகதைகள் என்றும் கலைகளை நிகழ்கலைகள், பிற கலைகள் என்றும் பிரிக்கலாம். குழந்தையைத் தூங்க வைக்கும் பாடல்கள் தாலாட்டு என்றும், பிரிந்தவர்களின் துயரினைப் பாடும் பாடல்கள் ஒப்பாரி என்றும், தொழிலின் போது பாடும் பாடல்கள் தொழில்பாடல்கள் என்றெல்லாம் வகைப்படுத்தப்படுகின்றன. கருத்திற்கேற்றவாறு அமைப்பு மாறுபட்டு இப்பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் அமைந் திருக்கும். ஆராரோ, ஆரிராரோ; கண்ணே, கண்மணியே நீயுறங்கு என்பன போன்ற சொற்கள் கையாளப்பட்டால் அவை தாலாட்டுப் பாடல்களில் பயின்று வருபவை என்று எளிதில் அறிந்து கொள்ளலாம். ஏர்பிடிச்சு நாத்து நட்டு என்ற சொற்கள் வேளாண் தொழிலைக் குறிக்கின்றன என்பதையும் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இவ்வாறு பாடல்கள் கருத்திற்கேற்றவாறு அமைகின்றன. அதுபோலவே, கதைப் பாடல்களும் கருத்திற்கேற்றவாறு அமைப்பும் வேறுபட்டு அமைந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். சில கதைப்பாடல்கள் இருவர் உரையாடுவது போலவும், வேறு சில கதைப்பாடல்கள் யாரோ ஒருவர் கதை சொல்வது போலவும், இன்னும் சில பாடல்கள் நாடகப் பாங்கிலும் அமைந்திருக்கும். இருளர்களிடம் வழங்கும் கதைப்பாடல்கள் இருவர் உரையாடுகின்ற முறை, ஒருவர் கதை சொல்கின்ற முறை என்ற அமைப்புக்களைக் கொண்டே அமைந்துள்ளன. சொல்லப்படுகின்ற கருத்திற்கேற்றவாறு சொற்களும் உத்திகளும் இவற்றில் கையாளப்பட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

கதைப்பாடல் – 1

ஓர் இருளன் தான் ஏலாமலை என்ற இடத்திற்கு முத்தெடுக்கச் செல்வதாக தன் தாயிடம் கூறுகின்றான். தான்வரும் வரையில் தன் மனைவியைப் பத்திரமாகப் பார்த்துக்கொள்ளும்படியும், தன் மனைவியிடம் வீட்டை விட்டு வேறு எங்கும்

செல்லக்கூடாது என்றும் கூறிவிட்டுச் செல்கிறான்.

ஆனால் அவனின் மனைவி அங்கு நடக்கும் தேர்த்திருவிழாவினைக்காண விரும்புகின்றாள். ஆகவே வீட்டில் எல்லா வேலைகளையும் முடித்துக்கொண்டு தன் மாமியாரிடம் அனுமதிபெற்று தேர்த்திருவிழாவினைக் காணச் செல்கின்றாள். அங்கு பலவிதமான பொருட்களைக் கண்டு வாங்கிட ஆவல் கொண்டு விலை பேசுகின்றாள் இருளனின் மனைவி. இத்தருணத்தில் ஏலாமலைக்குச் சென்ற கணவன் திரும்பி வந்துவிடுகின்றான். வந்தவுடன் தாயிடம் தன் மனைவியைப் பற்றிக் கேட்கிறான். தேர்பார்க்கச் சென்றிருப்பதாக தாய் கூறுகின்றாள். உடனே அவ்விடத்திற்கு விரைந்து வந்து மனைவியிடம் வீட்டில் என்ன பொருள் இல்லையென்று நீ இங்கு வந்தாய் என்று வினவுகின்றான். அதற்கு அவள் தண்டை, மற்றும் பாசிமணிகள் வாங்கவந்ததாக மறுமொழி கூறுகிறாள். பின்னர் அவ்விடத்தைவிட்டு இருவரும் புறப்பட்டு வீடு வருகின்றனர். வரும் வழியில் இளைப்பாறுவதற்காக ஆலமரத்தடியில் தங்குகின்றனர். அங்கு ஒருவருக்கொருவர் பேன் பார்க்கின்றனர். அச்சமயத்தில் இருளனின் மடியில் படுத்திருந்த அவனுடைய மனைவி தூங்கிவிடுகிறாள். தன் சொல்லைக் கேட்காமல் திருவிழா வினைக்காண வந்திருந்த மனைவியைத் தன் அம்பால் குத்திக் கொன்றுவிடுகிறான். கொன்றபின்பு மிகவும் ராசியான பெண்ணைக் கொன்றுவிட்டேனே என்று புலம்பிக் கொண்டு வீடு வந்து சேர்கின்றான். அங்கு மனைவியின் தங்கையானவள் அக்கா எங்கே என்று வினவுகின்றாள். தன் சின்ன மச்சானுடன் வருகின்றாள் என்று பொய்யுரையாற்றுகின்றான். ஆனால் தன் மாமனார், மாமியிடம் நடந்ததை எடுத்துச் சொல்கிறான். அவர்கள் அதற்கு ஈடாக என்ன தருவாய் என்று கேட்க தன் சொத்தில் பாதி பகிர்ந்து கொடுத்து விடுகிறேன் என்கின்றான்.

இக்கதைப் பாடலின் வழியாக இருளரின் வாழ்க்கை நிலையை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இருளர்களின் சமூக அமைப்பானது பெண்களுக்கு ஓரளவு சுதந்திரம் தந்திருக்கின்றது. ஆண்கள் எவ்வாறு பல பெண்களை மணப்பதற்கு உரிமையுண்டோ அது போலவே பெண்களும் பல ஆண்களை மணக்கலாம் என இருந்துள்ளது.

இதில் ஏதும் கட்டுப்பாடு கிடையாது. ஆகவே தான் இல்லாத நேரத்தில் வெளியே எங்கும் செல்லக்கூடாது என்று தடைவிதித்திருக்கின்றான். தன்னை விட்டு தன் மனைவி பிரிந்துவிடுவாளோ என்ற அச்சமும் ஒரு காரணமாக இருக்கலாம். ஆணுக்குக் கட்டுப்பட்டுப் பெண்கள் வாழ வேண்டும் என்ற எண்ணத்தின் விளைவாகவும் இது பின்பற்றப் பட்டிருக்கலாம். ஏனெனில் இம்மக்கள் பல்வேறு பழங்குடி அல்லாத மக்களிடம் பழகுவதால் அவர்களது பழக்கவழக்கங் களைத் தாங்களும் மேற்கொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணம் இம்மக்களிடையே தோன்றியிருக்கலாம் என்பதையே இப்பாடல் நமக்கு அறிவுறுத்துகிறது. ஆகவே தான், தன் எண்ணத்திற்கு மாறாக நடந்த தன் மனைவியைக் கொலை செய்யும் அளவிற்கு ஆத்திரம் அடைகின்றான் இருளன்.

பழங்குடி அல்லாத மக்களிடமிருந்த நடைமுறை வாழ்க்கையினைக் கண்ட இருள மக்கள் தாங்களும் அவ்வாறு உயர்மட்ட மக்கள் போலவே நடந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணத்தினை பெற்றிருந்ததை இப்பாடல் எடுத்துக்காட்டுகிறது.

கதைப்பாடல் – 2

ஒரு தகப்பனின் இரு மனைவிகளுக்குப் பிறந்த குழந்தைகள் பற்றிய கதையே இது.

பெற்றோர் தம் மக்களிடம் வேலைக்குச் சென்று வருவதாகத் தெரிவித்த பின்னர் வீடு, கோழி, ஆடு, மாடு போன்றவற்றைப் பத்திரமாக பார்த்துக்கொள்ளும்படியும் கூறிச் செல்கின்றனர். அவர்கள் சென்ற பின் அவளுடைய சகோதரன் அங்கு வருகின்றான். பழைய சோறும், சுடுசோறும் வீட்டில் உள்ளது. ஆகவே, எது வேண்டுமோ அதனைச் சாப்பிட்டுக்கொள் என்று கூறுகின்றாள். அப்போது தனக்கு அவள் உடன்பட வேண்டும் என்ற தன் விருப்பத்தைக் கூறுகின்றான். இல்லை யெனில் சாப்பிட முடியாது என்று மறுக்கிறான். நாம் இருவரும் ஒரே தந்தையின் குழந்தைகள் என்று சொல்லி மறுக்கின்றாள். அதனால் கோபமுற்ற அவளின் சகோதரன் எந்த வேலையும் செய்யாமல் வெளியே சென்றுவிடுகின்றான். அவள் வீட்டைவிட்டு வெளியே வராதவள். சகோதரன் வீட்டு வேலை ஏதும் செய்யாமல் சென்றதால் அவளே எல்லா வேலைகளையும் செய்ய வேண்டியதாயிற்று. பால் கறந்து, பாலைச் சுடவைத்தபின் செருப்புடன் குடையையும் எடுத்துக் கொண்டு மாடுகளை மேய்க்க வெளியில் செல்கின்றாள். அவள் ஆற்றங்கரை யோரமாக மாடுகளை மேய்த்துக்கொண்டு இருக்கும் போது அவளின் சகோதரனும் அங்கு வந்து அவளுடன் இணைந்து கொள்கிறான். இருவரும் மகிழ்ச்சியுடன் ஊஞ்சல் ஆடுகின்றனர். அத்தருணத்தில் வேலைக்குச் சென்ற பெற்றோர்கள் வீடுதிரும்புகின்றனர். தங்கள் குழந்தைகள் இருவரையும் காணவில்லை என்று தேடுகின்றனர். ஊரார் அவ்விருவரும் மகிழ்ச்சியாக ஊஞ்சல் ஆடுகின்றனர் என்று கூறுகின்றனர். அதனைக்கேட்ட பெற்றோர் தன் மகனை இழுத்துவருமாறு கூறுகின்றனர். ஊராரும் அவ்வாறே அவனை இழுத்து வந்து கொன்று விடுகின்றனர். இதனையறிந்த அவனின் சகோதரி ஆற்றில் மூழ்கி தற்கொலை செய்துகொள்கின்றாள்.

இக்கதைப்பாடல் சகோதரன், சகோதரி கூடா பால்உறவைக் கண்டிக்க எழுந்த பாடலாகும். பொதுவாக பழங்குடி அல்லாத மக்களிடம் கூட இம்மாதிரியான கூடாபால் உறவினை விளக்கக்கூடிய பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. அப்பாடல்களில் சகோதரனைக்கொல்வது, சகோதரியைக் கொல்வது போன்ற கருத்துக்கள் காணப்படுவதில்லை. ஆனால் இருளர்களின் கதைப்பாடலில் தான் இம்மாதிரியான கூடா உறவினைத் தவிர்க்கும் பொருட்டு செய்த கொலையினைப் பற்றிய செய்தி காணப்படுகிறது. நாகரிகமற்ற காலத்தில் மக்கள் இவ்வாறு நடந்து வந்துள்ளனர். ஆனால் தனியுடமை / சொத்துரிமை வந்தபின் இம்மாதிரியான உறவுகளைச் சமுதாயம் தவிர்த்தே வந்துள்ளது. ஆகவேதான் இருளர்களின் சமுதாயத்தில் சகோதரன் சகோதரி பால் உறவைத் தடுப்பதற்காக இம்மாதிரியான கடுமையான தண்டனைகளைத் தந்து வந்துள்ளனர் என்பதை இதன் மூலம் அறிய முடிகிறது.

கதைப்பாடல் – 3

ஏலாதும்பன் என்ற இருளன் தான் ஏலாமலை முத்துக்கு சென்று வருவதாக கூறிச் செல்கிறான். அவன் சென்றபின் மாமியாருக்கும், மருமகளுக்கும் குடும்பத்தில் சண்டை ஏற்படுகின்றது. மாமியார் மருமகளைக் கொன்றுவிட வேண்டும் என்று எண்ணுகின்றாள். ஆனால், தன் எண்ணத்தை வெளிக்காட்டிக் கொள்ளாமல் இருக்கின்றாள். ஒரு நாள் மாமியார், மருமகள் இருவரும் ஆற்றிற்குக் குளிக்கச் செல்கின்றனர். அப்பொழுது மாமியார் தன் மருமகளுக்குத் தெரியாமல் பாம்பைப் பிடித்து குடத்திற்குள் போட்டுக்கொண்டு வீட்டிற்கு வருகின்றாள். தானே உணவு சமைப்பதாகக் கூறி பாம்புக்குழம்பு வைத்துத் தன் மருமகளுக்கு ஊற்றுகின்றாள். மருமகள் என்ன கறி என்று கேட்க, அதற்கு மாமன்

கொண்டுவந்த உடும்புக்கறி என்று பொய் சொல்கிறாள். அதனை நம்பிய மருமகள் அக்கறியினை உண்கின்றாள். சிறிது நேரத்தில் தலை சுற்றுகிறது என்று தன் மாமியாரிடம் கூறுகின்றாள். நீ நட்ட வாழை மரத்தைச் சுற்று என்று கூறுகின்றாள். அவ்வாறே வாழை மரத்தைச் சுற்றி வந்து அவ்விடத்திலேயே கீழே விழுந்து இறந்து விடுகிறாள். அதன்பின் மூத்துக்குச் சென்ற அவளது கணவன் வீடு திரும்புகிறான். மகன் வந்தவுடன் தாய் எல்லா வேலைகளையும் செய்கிறாள். தான் கொண்டு வந்த பொருட்களை அறையில் வைத்து இறைவனை வணங்கிவிட்டுத் தாயிடம் அவன் வருகின்றான். அவன் வந்ததும் தன் மனைவி எங்கே எனத் தாயிடம் கேட்கிறான். அதற்கு அவள் கீரை பறிக்கச் சென்றிருப்பாள் என்று பதிலளிக்கிறாள். அவனும் அவ்விடத்தி லெல்லாம் தேடி இறுதியில் வாழை மரத் தடியில் இறந் திருப் பதைக் காண்கின்றான். பின்னர் தன் தாய்தான் அவள் இறப்பதற்கு காரணம் என்று கருதித் தாயினைக் கொன்றுவிட்டுத் தானும் தற்கொலை செய்து கொள்கிறான்.

இக்கதைப்பாடல் மாமியார் - மருமகள் ஆகியோரிடையே ஏற்படும் குடும்பச் சிக்கலை மையமாக வைத்து பாடப்பட்டுள்ளது. இது எல்லாச் சமூகத்திலேயும் காணக்கூடிய பிரச்சினையே. இன்றும் வரதட்சணைக்காக மாமியார் மருமகளை எரித்துக் கொன்றாள் என்பது போன்ற செய்திகள் வெளி வருவதைக் காண்கிறோம். ஆகவே, இச்சமுதாயச் சிக்கல் அன்றும் இன்றும் மட்டுமல்லாமல் தொடர்ந்து என்றும் இருக்கக் கூடிய சிக்கலே என்பது தெரியவருகிறது. இதனை ஆழ்ந்து நோக்கும் போது தாயின் உளக் கருத்தையும் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. அன்பும் பாசமும் கொண்டு தான் வளர்த்த மகனின் மீது இன்னொரு பெண் ஆதிக்கம் செலுத்து கிறாள் என்ற பொறாமை அத்தாயிடத்தில் உண்டாகியிருக்கின்றது.

தன் மகனின் அன்பும் பாசமும் தனக்கு மட்டுமே இருக்க வேண்டும் என்ற எண்ணமும் அவளிடத்தில் தோன்றி யிருக்கின்றது. ஆகவே தான், தன்னை விட இன்னொருத்தி தன் மகனிடம் அன்பும் பாசமும் காட்டுகின்றாளே என்ற பொறாமை எண்ணம் நாளுக்கு நாள் அவளிடம் வளர்ந்து, இறுதியில் தன் மருமகளைக் கொல்லக்கூடிய அளவிற்கு உந்துதலைப் பெறுகின்றாள் அவள். இக்கருத்தினையே இப் பாடல் தெளிவாக எடுத் துக் காட்டுகின்றது.

கதைப் பாடல்கள் காட்டும் கருத்து வெளிப்பாடும் அமைப்பும்

(i) கதை அமைப்பு

இங்கு குறிப்பிடப்பட்ட மூன்றும் கதைப் பாடல் வடிவத்தில் அமைந்துள்ளன. முதற் கதைப்பாடலும் மூன்றாம் கதைப்பாடலும் உரையாடல் வடிவில் - இருவர் உரையாடுவதுபோல அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இரண்டாம் கதைப்பாடல் மட்டும் யாரோ ஒருவர் பாடுவதாகக் காணப்படுகிறது. முதல் பாடலும், இரண்டாம் பாடலும் பொதுப் பெயரைச் சுட் டியே அமைக்கப்பட்டுள்ளன; இரண்டாம் பாடல் ஏலாதும்பன் என்ற பெயரைக் குறிப்பிட்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

(ii) மையக்கருத்து

மூன்று கதைப் பாடல்களிலும் மையக்கருத்து வேறுபட்டு காணப்படுகிறது. அவையாவன;

1. கணவன் சொல்லைக் கேட்காமல் சென்ற மனைவியைக் கொல்லுதல்.

2. சகோதரி - சகோதரர்களின் கூடா பால் உறவினைத் தடுக்க சகோதரனைக் கொல்லுதல்.

3. மாமியார் - மருமகள் குடும்பச் சிக்கல்களினால் மருமகளைக் கொல்லுதல்.

என்றாலும், இம் மூன்று கதைகளிலும் கொலை செய்தல் என்ற செயல் தொடர் பான கருத்து பொதுவாக அமைந்துள்ளது.

(iii) பங்கேற்போர்

முதற் பாடலில் கணவன், மனைவி, கணவனின் தாய் ஆகியோர் பாத்திரங் களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். இவற்றுள் கணவன், மனைவி பாத்திரங்களுக்கே முக்கியத்துவம் தரப்பட்டுள்ளது. இரண்டாம் பாடலில் பெற்றோர், சகோதரன், சகோதரி, ஊரார் என்ற பாத்திரங்கள் படைக்கப்பட்டு எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் முக்கியத்துவம் தரப்பட்டுள்ளது. மூன்றாம் பாடலில் கணவன், கணவனின் தாய், மனைவி என்ற பாத்திரங்கள் படைக்கப்பட்டும் கணவனின் தாய், மனைவி இருவரும் முக்கிய பாத்திரங்களாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

(iv) நிகழ்ச்சிகள்

முதற்பாடல்

1. இருளன் முத்தெடுக்க ஏலாமலை செல்ல விரும்புதல்.

2. மனைவியைப் பத்திரமாகக் காக்கும்படி தாயிடம் கூறுதல்.

3. மனைவியிடம் வீட்டை விட்டு எங்கும் செல்லக் கூடாது எனக் கட்டளையிடுதல்.

4. ஏலா மலைக்கு இருளன் செல்லுதல்.

5. இருளனின் மனைவி தேர்பார்க்கச் செல்வதற்காக வீட்டிலுள்ள வேலைகளை முடித்துத் தன்னை அலங்கரித்துக் கொள்ளுதல்.

6. தேர்பார்க்க ஊராருடன் செல்லுதல்.

7. கடைத் தெருவிலுள்ள பொருட் களைக் கண்டு விலை பேசுதல்.

8. வேலைக்குச் சென்ற இருளன் வீடு திரும்புதல்.

9. மனைவியைப் பற்றி தாயிடம் கேட்டல்.

10. தாய் தேர்பார்க்கச் சென்றிருப்பதாக கூறுதல்.

11. மனைவியைத் தேடி இருளன் தேர்த் திருவிழா நடைபெறு மிடத்திற்கு வருதல்.

12. தங்கள் வீட்டில் என்ன பொருள் இல்லையென்று மனைவியிடம் வினவுதல்.

13. அதற்குத் தண்டை, பாசி போன்றவற்றை வாங்க வந்ததாக மனைவி அவனிடம் கூறுதல்.

14. பிறகு இருவரும் வீடு திரும்புதல்.

15. வழியில் ஓர் ஆலமரத்தடியில் இளைப்பாறி ஒருவருக்கொருவர் பேன் பார்த்துக் கொள்ளுதல்.

16. கணவன் மடியில் மனைவி தூங்கிவிடுதல்.

17. தூங்கிய மனைவியை இருளன் தன் அம்பினால் குத்திக் கொல்லுதல்.

18. கொன்ற பின் புலம்புதல்.

19. தனியே வீடு திரும்புதல்.

20. மனைவியின் தங்கை அவனிடம் தன் சகோதரியைப்பற்றி வினவுதல்.

21. சின்ன மச்சானுடன் வருவதாக இருளன் கூறுதல்.

22. மனைவியின் பெற்றோரிடம் உண்மையைக் கூறுதல்.

23. மகளுக்குப் பதிலீடாக இழப்புத் தொகை கேட்டல்.

24. தன் சொத்தில் (ஆடு, மாடு, வீடு) பாதியைக் கொடுத்தல்.

இரண்டாம் பாடல்

1. வேலைக்குச் செல்ல விரும்பும் பெற்றோர் மகளிடம் வீட்டையும், ஆடு, மாடு, கோழி ஆகியவற்றையும் பத்திரமாகப் பார்த்துக் கொள்ளும்படி கூறுதல்.

2. பின்னர் பெற்றோர் வேலைக்குச் சென்றுவிடுதல்.

3. சகோதரன் வீட்டிற்கு வருதல்.

4. உணவு உண்ணச் சொல்லுதல்.

5. உணவு உண்ணுவதற்கு முன் சகோதரியைத் தன் உடல் இச்சைக்கு இணங்கும்படிக் கூறுதல்.

6. அதற்குச் சகோதரி மறுத்தல்.

7. பின்னர் உணவு உண்ணாமலும், வீட்டு வேலைகள் செய்யாமலும் வெளியே செல்லுதல்.

   (அதாவது வீட்டிற்கு வெளியே சென்றறியாத சகோதரி முதன் முதலில் வெளியே வருதல்

8. பால் கறந்து காய்ச்சுதல்.

9. மாட்டினை ஓட்டிக்கொண்டு வெளியே செல்லுதல்.

10. செல்லும் வழியில் சகோதரனும் அவளுடன் இணைந்துகொள்ளுதல்.

11. இருவரும் இணைந்து இன்பம் அனுபவித்தல்.

12. மாட்டை ஓட்டி வந்து வீட்டில் கட்டிப் போடுதல்.

13. சகோதரன் – சகோதரி இருவரும் ஒன்றாக இணைந்து ஊஞ்சல் ஆடுதல்.

14. ஊரார் அதனைப் பார்த்தல்.

15. பெற்றோர் திரும்பி வருதல்.

16. தம் குழந்தைகளைத் தேடுதல்.

17. ஊரார் நடந்ததை அவர்களுக்குத் தெரிவித்தல்.

18. பெற்றோர் தம் மகனை அழைத்துவரச் செய்து, அவனைக் கொல்லச் சொல்லுதல்.

19. ஆண் மகனைக் கொல்லுதல்.

20. சகோதரனைக் கொன்ற செய்தியைக் கேள்விப்பட்டு சகோதரி ஆற்றில் விழுந்து தற்கொலை செய்து கொள்ளுதல்.

மூன்றாம் பாடல்

1. ஏலாதும்பன் என்ற இருளன் ஏலாமலை முத்துக்குச் செல்லுதல்.

2. மாமியாருக்கும் – மனைவிக்கு மிடையில் குடும்பச் சிக்கல் ஏற்படுதல்.

3. மாமியார் – மருமகள் இருவரும் ஆற்றங்கரை செல்லுதல்.

4. மாமியார் பாம்பைப் பிடித்துக் குடத்திலிடுதல்.

5. பிறகு மாமியாரே சமைத்து மருமகளுக்கு பாம்புக்கறி ஊற்றுதல்.

6. மருமகள் என்ன கறி என வினவ மாமன் கொண்டு வந்த உடும்புக்கறி என்று கூறுதல்.

7. மருமகள் உணவு உண்ணுதல்.

8. உண்ட பின்னர் தலை சுற்றுகிறது என்று மாமியாரிடம் மருமகள் கூறுதல்.

9. அதற்கு மாமியார் வாழை மரத்தைச் சுற்றச் சொல்லுதல்.

10. மருமகள் வாழை மரத்தைச் சுற்றி அவ்விடத்திலேயே கீழே விழுந்து இறத்தல்.

11. வேலைக்குச் சென்ற ஏலாதும்பன் வீடு திரும்புதல்.

12. தான் கொண்டு வந்த பொருட்களை ஓர் இடத்தில் வைத்து இறைவனை வழிபடல்.

13. பிறகு தன் தாயிடம் மனைவியைப் பற்றி விசாரித்தல்.

14. கீரை பறிக்கவும், ஆற்றில் குளிக்கவும் சென்றிருப்பதாக அவனது தாய் கூறுதல்.

15. பிறகு தன் மனைவியைத் தேடி இருளன் செல்லுதல்.

16. வாழை மரத்தடியில் மனைவி இறந்திருப்பதைக் காணல்.

17. கோபத்துடன் திரும்பி வந்து தாயை வெட்டிக் கொல்லுதல்.

18. பின்னர் தானும் தற்கொலை செய்து கொள்ளுதல்.

(v) செயல்கள்

1. தத்தம் பணிக்குச் செல்லும் செயல்.

2. கொலை செய்யும் செயல்.

என்ற இரண்டு செயல்களும் மூன்று கதைப்பாடல்களிலும் ஒன்றாகக் காணப்படுகின்றன. கொலை செய்வதற்கான காரணங்கள்தான் வேறுபடுகின்றன என்பதை மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிகள் புலப்படுத்துகின்றன.

1. கணவன் மனைவியைக் கொல்லுதல்

2. சகோதரனை ஊரார் கொல்லுதல்

3. மாமியார் மருமகளைக் கொல்லுதல்

4. மகன் தாயைக் கொல்லுதல்

போன்ற செயல்கள் இக்கதைப் பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. கொல்வதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட கருவிகள் போன்றவை.

1. அம்பு

2. அரிவாள்

3. பாம்பு

முதலிரண்டு கதைப்பாடல்களில் ஒரு கருவியே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள நிலையில், மூன்றாவது கதைப் பாடலில் அரிவாள் என்னும் கருவியுடன் பாம்பும் (விஷம்) பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

வடிவமும் கருத்துப் புலப்பாடும்

கதையை உணர்த்துவதற்குப் பல்வேறு உத்திகள் கையாளப்படுகின்றன. விவரித்தல், உரையாடுதல், பாடுதல் போன்றவை அவை. இங்கு இடம்பெறும் மூன்று கதைப் பாடல்களில் இருவர் உரையாடுவது போலவும், ஒருவரே கதையினைப் பிறருக்கு எடுத்துச் சொல்வது போலவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. உரையாடல் என்பது நாடகக் கூறுகளுள் ஒன்றாகும். இதனைப் படிக்கும் பொழுதோ, கேட்கும் பொழுதோ கதையைப் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

(i) உரையாடல் வடிவம்

ஆண் : இதாக புள்ளேன பேனுதா பாரகே

பெண் : பெண்டு தெலை னேம்பா

ஆண் : பேனும் பார்த்தானோ

என்ற வரிகள் இருளனும் இருளன் மனைவியும் பேன் பார்க்கும் நிகழ்ச்சியைப் பற்றி உரையாடுவதாக அமைந்துள்ளது.

மனைவி : இது என்னகறி இற்று கேட்டா ஏலாதும்பனே

மாமியார் : அது மானுக்கறி லாம்மிணி ஏலாதும்பனே மாமன் கொண்டு வந்த உடும்புக் கறி ஏலாதும்பனே.

மனைவி : எனக்கு கிறு கிறு வருதே இற்றா ஏலாதும்பனே

மாமியார் : இதாபா மருமகளே ஏலாதும்பனே நீ போட்ட வாழைக்கு ஏலாதும்பனே சிந்து மாந்து ஆவதே ஏலாதும்பனே

(ii) திரும்பிவரல் உத்தி

வந்த சொல்லே திரும்பிவருதல் கவிதையில் கையாளப்படும் ஓர் உத்தியாகும். ஓசை நயத்திற்கும் சொல் எளிமைக்கும் இவ்வுத்தி பயன்படுகின்றது.

ஜோகி நந்தம்மா
ஏலா தும்பனே
கொவெ கோவே கோவேதே

என்ற தொடர்கள் இக்கதைப் பாடல்களில் திரும்பத் திரும்ப கையாளப் பட்டுள்ளன.

பாடல்களின் வழி புலப்படும் கருத்துக்கள்

இருளர்களது வாழ்க்கையில் முதியவர் களுடன், இளையவர்களும், இளையவர் களுடன் முதியவர்களும் பால்உறவு கொள்வதும், சகோதரன் சகோதரி பால்உறவு கொள்வதும் வழக்கமாக இருந்து வந்துள்ளது. ஆனால் இவர்கள் பிற இனத்தவர்களுடன் பழகும்போது தங்கள் சமூகத்தில் நடக்கும் தகாத பால்உறவு கேவலமானது என்று எண்ணுகின்றனர். இவர்கள் தங்கள் பொருளாதார நிலையின் காரணமாக மலைப் பகுதியிலிருந்து வேறு இடங்களுக்கு குடிபெயர்ந்து செல்லவேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படுகின்றது. ஏனெனில் வேட்டையாடலும், உணவு சேகரித்தலும் நிரந்தரமான தொழிலன்று. பஞ்சம் காரணமாக இவர்கள் வேறு தொழில் செய்யவேண்டிய கட்டாயத்திற்கும் உள்ளாகின்றார்கள். அதனால் மலைப் பகுதியிலிருந்து சமவெளிப் பகுதிக்கு இடம்பெயர்கின்றனர். அங்கு வரும்பொழுது அங்குள்ள சமூகத்தினரின் பண்பாட்டிற்கு ஏற்ப, இவர்களும் தங்களை மாற்றிக்கொண்டு வாழத் தொடங்கு கின்றனர். தங்கள் சமுதாயம் இன்னும் நாகரிகமற்றது என்று தெரிந்தால் மற்றவர்கள் தங்களை மதிக்கமாட்டார்கள், இழிவாக எண்ணுவார்கள் என்னும் எண்ணம் இவர்களிடமுள்ளது. தற்போது மேற்குறிப்பிட்ட முறையிலான பால்உறவினைத் தவிர்க்க முயன்று வருவதை அறிய முடிகிறது. தங்கள் சமுதாயத்தினர் அனைவரும் இத்தகைய தகாத உறவு முறைகளைப் பற்றி நன்கு புரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்றும் எண்ணத் தொடங்கியுள்ளனர். ஆகையால் வாய்மொழி இலக்கியமான நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடல் மூலம் தாம் சொல்லிவந்த கருத்தை வெளிப்படுத்துகின்றனர். அக்கதைப் பாடல்கள் வழியாக கூடா உறவு குடும்பச் சிக்கல்கள் போன்றவற்றை வெளிப்படுத்து கின்றனர். இத்தகைய சமூக விழிப்புணர்வு அறிவு பற்றிய கருத்துப் பரவலாக்கத்திற்கு அவர்களுக்கு பெரிதும் உதவுவது அவர்களது வாய் மொழியே.

முத்துப்பட்டன் கதைப்பாடல்

டாக்டர் சு. சக்திவேல்

உயர்குலத்தில் பிறந்த முத்துப்பட்டன் தாழ்குலத்தில் பிறந்த பொம்மக்கா, திம்மக்காவை மணம்புரிந்து அக்குலத்திற்காகவே தனது உயிரைத் துறக்கிறான். அவன் புகழ் பாடுவதே முத்துப்பட்டன் கதை. எல்லோரும் மனித இனத்தவரே, எல்லாச் சாதியும் ஒன்றே என உலகிற்கு எடுத்துக்காட்டாய் வாழ்ந்த வீரனின் கதையே முத்துப்பட்டன். டாக்டர் நா. வானமாமலை அவர்களும் 'மானிட உணர்வையும் மனித உறவுகளையும் நிலைநாட்ட தீமையையும் பொய்ம்மையையும் குறுகிய வெறிகளையும் எதிர்த்து வெற்றிபெற்ற வீரன் ஒருவனது சரித்திரமே முத்துப்பட்டன் கதை' எனக் கூறுவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

இக்கதைப்பாடலில் முத்துப்பட்டனின் கல்வியின் பெருமையும் குலப்பெருமையும் முதலில் அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றது.

'அஞ்சுநல்ல வயதுதன்னில் பல
கணக்குத்தான் படித்து
ஆனையேற்றம் குதிரையேற்றம்
அளவிறந்த தொழில்படித்தான்
மல்லடி சிலம்புத்தொரும்
நோக்குவித்தை குறளிவித்தை
வித்தையெல்லாம் தான்படித்து
வேதாந்திபோலிருக்கையிலே'

என்பதன் மூலம் ஒருவன் வீரனாகத் திகழ வேண்டுமானால் யானையேற்றம், குதிரையேற்றம், மற்போர், குறளி போன்றவற்றில் சிறந்திருக்க வேண்டும். கருவிலே திருவுடையவன், இளமையிலே எண்ணும் எழுத்தும் கற்றவன். சத்தியவான் முத்துப்பட்டன் எனப் புகழப்பட்டவன். முத்துப்பட்டனின் பரந்த உள்ளமும் தியாகமும் குடிஓம்பலும் பாராட்டப் படுகின்றன. வாலப் பகடையைக் கண்டவுடன் உறவுகொண்டாடும் உளவியல் போக்கையும் காண்கிறோம். பொருளாசை கொண்ட உடன்பிறந்த சகோதரர்களை எதிர்த்து மாமனார் விருப்பப்படி சாதிச் சின்னங்களைக் களைந்து சக்கிலியனாக மாறி கொடுத்த வாக்கைக் காப்பாற்றும் சத்தியவானாகத் திகழ்கிறான். தான் மணம் செய்த சமுதாயத்திற்காக வாழ்ந்து உயிர் துறத்தல் வீரத்திற்கும் குலதருமத்திற்கும் எடுத்துக்காட்டாகும். காதல் மூலம் வாழ்க்கையில் புதிய தடத்தையே பதிக்கிறான். சாதி ஒழிப்பிற்கும் உழைப்பின் உயர்விற்கும் அடிகோலினான். மனித நேயமே உயர்வானது என உலகிற்கே எடுத்துக்காட்டினான். மானிடப் பேருணர்வின் சிகரமாகத் திகழ்ந்தவன். 'முத்துப்பட்டன் பொய்ம்மையை எதிர்த்தவன்; சாதியைத் துறந்தவன். தான்

மணந்த குலத்திற்காக உயிரை விட்டவன். பெண் கொடுத்த இனத்துக்கு அழிவு வராமல் பாதுகாக்கத் தன் னுயிர் கொடுத்தவன்.' என முத்துப்பட்டனை வானமாமலை பாராட்டுவது முற்றிலும் பொருத்தமாகும்.

இக்கதைப்பாடல் மூலம் சக்கிலியர்களின் திருமணச்சடங்கைப் பற்றி அறிகிறோம்.

1. அத்திமரம் நட்டு ஆவரம் பூவினால் பந்தலிட்டனர்.

2. மணப் பெண்ணிற்குக் கையில் வளையலும் கழுத்தில் பாசியும் காதில் ஓலையும் முகத்தில் மஞ்சளும், கண்ணிற்கு மையும் மூக்கில் மூக்குத்தியும் இட்டு அலங்கரித்தனர்.

3. மணவறையில் நிறைநாழி வைக்கப்பட்டிருந்தது.

4. மணமக்கள் மாலை மாற்றும்போது குலவையிட்டனர்.

5. திருமணத்தன்று மணமகள் மணமகனுக்குச் சோறு பரி மாறினாள்.

6. திருமணத்தின் போது கும்மி யடித்தனர்.

7. சாப்பாட்டிற்குப் பின் நத்தையும் கள்ளும் சாராயமும் வழங்கப் பட்டன.

உடன்கட்டை ஏறும் வழக்கம் இருந்ததையும் அறிகிறோம். முத்துப்பட்டன் மீது மனைவியர்கள் கொண்டிருந்த காதலும் அன்பும், பாசமும் பிணைப்பும் உடன்கட்டை ஏறக் காரணமாகும். முத்துப்பட்டன் கதைப்பாடலில் உடன்கட்டை ஏறல் என்ற சொல்லாட்சியே காணப்படுகின்றது.

'அக்காளும் தங்கையும் பட்டனையதிலே
கிடத்தி
தந்து கருமாதி தன்னையும் முடித்து
மாலை சுழற்றி நிலத்திலெறிந்து
சந்திரன் சூரியன் சாக்ஷிகள் வைத்து
தானுமே கட்டையேறினார் பெண்கள்'.

இறந்தவர்கள் தெய்வத் தன்மை அடைதல் பெரும்பாலான கதைப் பாடல்களில் காண்கிறோம். முத்துப்பட்டன் கதையிலும் இவர்கள் தெய்வத்தன்மை யடைவதையும் பின்னர் மக்கள் இவர்களை வழிபடுவதையும் காண்கிறோம்.

'இந்திர தேவர்கள் மூவர் சூழ
எம்பெருமானும் பொன்னம்பலம் விட்டு
தாமாகவே தேவியுடனே ஆகாச
மார்க்கத்தில் வந்தவர் பார்க்க'.

பிறப்பு மாற்றம் (Birth substitution)

சில இடங்களில் நடத்தப்படும் முத்துப்பட்டன் கதைப்பாடலில் பொம்மக்கா, திம்மக்கா, பிராமணர் குலத்தில் தோன்றியவர்களாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. பிராமணப் பெண்ணான சுந்தர நாச்சியம்மைக்குப் பிறந்த குழந்தைகளைக் காட்டில் விட்டுவிட, அவற்றைச் சக்கிலியனான வாலப்பகடை எடுத்து வளர்த்து வருகிறான். பிறப்பால் பிராமணரே எனினும் வளர்த்து வருபவர் தான் வாலப்பகடை எனும் சக்கிலியர். உயர் சாதியினரைத் திருப்திப்படுத்தவே வில்லுப்பாட்டுப் புலவர் முத்துப்புலவர் இவ்வாறு மாற்றம் செய்ததாக நா. வானமாமலை கூறுகிறார். இதேபோன்று தான், மதுரைவீரன் கதையிலும், காத்தவராயன் கதையிலும் பிறப்பு மாற்றம் செய்யப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. உயர்ந்த வர்க்கத்தினரைத் திருப்திப்படுத்த அக்காலச் சமுதாய அமைப்பில் இச்சமூக மீறலை உயர்ந்த வர்க்கம் பொறுக்க முடியாததால் கதைப்பாடலில் பொம்மக்கா,

திம்மக்கா பிராமணப் பெண்களாகக் காட்டப்பட்டுள்ளனர். ஆளும் வர்க்கங்களுக்குக் கட்டுப்பட்டு மாற்றுவது அக்காலச் சமுதாய சூழலாகும். சமூகக் கதைப்பாடல்களில் உயர்குலத்தவரும் தாழ்குலத்தவரும் கலப்புமணம் செய்து கொள்கினறனர். சமூகமரபு மீறலாக இருப்பினும் தாழ்குலத்தின் பிறப்பு உயர்குலத்தோடு தொடர்புபடுத்திக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

கதையின் உயிர்நாடியே, கீழ்ச்சாதியில் பட்டன் மணம் செய்துகொண்டது. அவர்கள் வாழ்க்கையில் இணைந்து ஒன்றுபட்டது. அவர்களது நலனைப் பாதுகாக்க உயிர்விட்டது. அவனை வீரனாக்குவது மனிதத்துவம். நிலப்பிரபுக்களும் அவர்களுடைய நண்பர்களான சாதி வெறியர்களும் கதையை மாற்ற விரும்பினார்கள். பிறப்பு மாற்றம் செய்வது சமூக சிக்கலின் அடிப்படை என்றுகூடக் கூறலாம்.

சாதிப்பாகுபாடு

இந்தியசமூக அமைப்பு சாதி அடிப்படையில் அமைந்ததொன்றாகும். கீழ்ச்சாதி, மேல்சாதி என்ற உணர்வு மேலோங்கியிருந்ததை முத்துப்பட்டன் கதைப்பாடல் நமக்கு படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. சமூக அமைப்பில் உயர்ந்த நிலையிலிருந்த பிராமண இனத்தைச் சார்ந்த முத்துப்பட்டன் சமூக அமைப்பில் கீழ்நிலையிலிருந்த சக்கிலிய இனத்தில் திருமணம் செய்து சக்கிலிய இனமாகவே மாறிவிட்டான். சமூகவியற் பேரறிஞர்கள் பிராமணர்களைத் தூய்மையின் முகவர்களாகவும் (Agents of purity) தாழ்த்தப்பட்டோரை தீட்டின் முகவர்களாகவும் (Agents of pollution) கருதினர். பிராமண இனத்தைச் சார்ந்த முத்துப்பட்டன் சக்கிலிய இனத்தைச் சார்ந்த பொம்மக்கா, திம்மக்காவை மணம்புரிந்தது சமூகப் புரட்சியாகும்.

முத்துப்பட்டன் பொம்மக்கா, திம்மக்காவை வழிமறித்து தன் ஆசையைக் கூறும்போது அவர்கள்,

'சாம்பசிவநாதர் போலிருக்கிறீர் சுவாமி
சக்கிலிச்சி நாங்க தீண்டப் பொறுக்குமோ பூமி'

என்றனர். மயங்கிக் கிடந்த முத்துப்பட்டனை கையால் தொடாமல், கையைத் தட்டியும் கல்லால் எறிந்தும் எழுப்புகின்றனர்.

'கையைக் கொண்டு தட்டிச் சின்ன
கல்லைக் கொண்டெறிந்தெழுப்ப
கண்விழித்துப் பார்த்தான்
முத்துப்பட்டன்'

முத்துப்பட்டன், பெண்களைத் திருமணம் செய்து தருமாறு வாலப்பகடையிடம் கேட்டபோது வாலப்பகடை தனது குலத்தொழிலைக் கூறுகிறான்.

'நாயல்லவோ எங்கள் குலம் ஓ நயினாரே
நாற்றமுள்ள விடக்கெடுப்போம்
ஓ நயினாரே
செத்த மாடறுக்க வேணும்
ஓ நயினாரே
சேரிக்கெல்லாம் பங்கிட வேணும்
ஓ நயினாரே
ஆட்டுத்தோலும் மாட்டுத்தோலும்
அழுகவைப்போமே
அதையெடுத்து உமக்கு நன்றாய்
அடியறுப்போமே
அடியறுப்போம் சுவடுதைப்போம்
வாரறுப்போமே
அதையெடுத்துக் கடைக்குக்கடை
கொண்டு விற்போமே
சாராயம் கள் குடிப்போம்
வெறிபிடித்தபேர்
சாதியிலே சக்கிலியன்தான் நயினாரே'

இப்பாடலின் மூலம் பிறவிவழித் தொழில் நிர்ணயம் செய்யப்பட்ட சமூகத்தைக் காண்கிறோம்.

வாலப்பகடையின் பெண்ணை பட்டன் மணம்புரிய விரும்பியபோது, அந்தணர் குறிமீடுகளைக் களைய வேண்டும் என்கிறான் வாலப்பகடை.

'நாற்பது நாளைக்குள் முப்புரி நூலும் குடுமியும்
மெய்யுடன் அறுத்தெறிந்து
எங்களைப்போல்
ஒப்புடன் நீர் செருப்புக்கட்டி
வந்தாக்கால்
எப்படியாகிலும் கைப்பிடித்துத்தாரேன்'

பிராமண சமூகத்தில் பூணூல் அணிதலும், குடுமி வைத்தலும் வழக்கங்களாகும். இந்நெறியை மீறல் சாதிக்கட்டுப்பாட்டை மீறுவது போன்றதாகும். மதம் மாறலாம். சாதி மாற முடியாது. மதம் சட்டையானால் சாதி உடம்பாகும். சாதிச் சின்னமான பூணூலையும் குடுமியையும் களைந்துவிட்டு செருப்பு தைக்கிறான் முத்துப்பட்டன். தோற்றத்தில் இணைந்தால்தான் அச்சமுதாயத்துடன் ஒட்டி உறவாட முடியும். குலத்தொழிலையும் செய்தால்தான் அச்சமுதாயத்தில் ஒருவனாக முடியும். உயர்குலத்தைச் சார்ந்த முத்துப்பட்டன் பழக்கவழக்கங்களினால் தாழ்குலத்தவனாகிறான். முத்துப்பட்டன் மணம் செய்து குலத்தில் இணைந்து அவர்களில் ஒருவனாகிறான்.

சமூக மரபு மீறல் :

இன்றைய சமூக அமைப்பில் சாதிப்பாகுபாடு பேணப்பட்டு வருகிறது. மதுரைவீரன் – பொம்மி, முதத்துப்பட்டன் – பொம்மக்கா, திம்மக்கா, காத்தவராயன் – ஆரியமாலா போன்றவற்றில் சமூக மரபு மீறப்பட்டுள்ளது. பொதுவாக ஒரு சாதிக்குள் தான் திருமணம் நடைபெற வேண்டும். மதுரைவீரனும், காத்தவராயனும் தாழ்குலத்தைச் சார்ந்தவர்கள். இவர்கள் உயர்குலப் பெண்ணை மணக்க சமூகம் அனுமதியாது. ஆனால், உயர்குலத்தவர் தாழ்குலப் பெண்ணை மணக்கலாம். அவ்வாறு மணந்தாலும் ஆண் கொல்லப்படுவதையும் பெண்கள் உடன்கட்டை ஏறுவதையும் முத்துப்பட்டன் கதையில் காண்கிறோம். இச்சமூகக் கதைப்பாடல்களில் உயர்குலத்த வரும், கீழ் குலத்தவரும் கலப்பு மணம் செய்கின்றனர். இஃது சமூக மரபு மீறலாகும். சமூக மரபு மீறலாளர்கள் அனைவரும் சோகமுடிவு எய்துகின்றனர். மக்கள் அனுதாபங்களைப் பெறுகின்றனர். தெய்வமாக்கப்படுகின்றனர். சமூக மரபு மீறல் மக்களைக் கவர்கின்றது.

அடிக் கருத்துக்கள் (Themes)

கதைப் பாடல்களை நிகழ்த்திச் செல்வதற்கு அடிக் கருத்துக்கள் பெரிதும் பயன்படுகின்றன. லார்டு (Lord) என்பவர் 'வாய்ப்பாட்டு நடையில் ஒரு கதையைச் சொல்வதற்கு மரபுவழிப் பாடலில் வழக்கமாகப் பயன்படுத்தும் கருத்துக்களின் தொகுதிகள் அடிக்கருத்துக்களாகும்' என்கிறார். அடிக்கருத்து அல்லது கதைக்கூறு என்பது, மீண்டும் மீண்டும் வரக்கூடியதாகும். தமிழ்க் கதைப் பாடல்களில் பல்வேறு அடிப்படைச் சம்பவங்களும் வர்ணனைகளும் மீண்டும் மீண்டும் வருவதைக் காணலாம். முத்துப்பட்டன் கதைப் பாடலிலும் அடிக்கருத்துக்களைக் காண்கிறோம். 1. நாட்டுவளம் 2. இளமைப் பருவம் 3. தலைவன் அண்ணன்மாரைப் பிரிந்து செல்லல் 4. அரசனிடம் பணியாற்றல் 5. அரசன் பரிசளித்தல் 6. தலைவன் பெண்களைக் கண்டு காதல்கொள்ளுதல் 7. தலைவன் தலைவியர் உரையாடல் 8. தலைவியர் தந்தையிடம் கூறல் 9. தந்தை ஆயுதமெடுத்தல் 10. தலைவியர்களை மணந்துகொள்ள விருப்பம் தெரிவித்தல் 11. தலைவியர் தந்தை நிபந்தனை விதித்தல் 12. அண்ணன் மாரிடம் திருமண விருப்பத்தைக் கூறல் 13. அண்ணன்மார்கள்

பட்டனை அடைத்து வைத்தல்14. தலைவியரின் தந்தை இட்ட கட்டளையை நிறைவேற்றல் 15. திருமணம் 16. களவு போதல் 17. கனவு 18. சண்டைக்குச் செல்வதைத் தடுத்தல் 19. தடுத்தும் போரிடச் செல்லுதல் 20. தலைவன் கொல்லப்படல் 21 தெய்வமாதல் 22. வழிபடல்.

வாய்பாடுகள் (Formulae)

கதைப்பாடகன் கதைப்பாடலைப் புனைவதற்கு வாய்ப்பாட்டையும் அடிக்கருத்துக்களையும் பயன்படுத்துகிறான். 'இன்றியமையாத ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தை வெளிப்படுத்துவதற்காக ஒரே விதமான யாப்புச் சந்தத்தில் வழக்கமாகப் பயன்படுத்தப்படும் சொற்றொகுதி' என மில்மன் பாரி விளக்குகிறார். 'வாய்பாடு என்பது பெரும்பாலும் எவ்வித மாற்றமுமின்றி ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் தேவைப்படும்போதெல்லாம் பயன்டுத்தப்படும் குறிப்பிட்ட சொற்றொடர்' என்கிறார் சி. எம். பௌரா (C. M. Bowra) அவர்கள். சிறிய தொடராகவோ ஒரு தனி வரியாகவோ ஒரு பகுதியாகவோ அமையலாம்.

அடையடுத்த தொடர்கள்

சத்தியவான் முத்துப்பட்டன்
ஏற்றஆரிய முத்துப்பட்டன்
பேரழகன் முத்துப்பட்டன்
உத்தம முத்துப்பட்டன்
சுவாமி முத்துப்பட்டன்

கதைப்பாடல்களில் ஒரு சொல், ஒரு தொடர், ஒரு வரி, ஒரு பகுதி மீண்டு வரல் (Repetition) அமைப்பாகக் காணப்படுகின்றது.

ஒரு தொடர் :

வாள்கொண்டு வெட்டி மடிந்தார் சிலபேர்
வல்லயத்தில் குத்தி மாண்டார் சிலபேர்
ஊளையிட்டுக் கொண்டுருண்டார் சில பேர்
ஒதுங்கி அடிபட்டிறந்தார் சில பேர்
மட்டுமடிந்து கிடப்பார் சிலபேர்
பட்டபின் வெட்டாதே என்றார் சிலபேர்
பொட்டியும் பேறும் அத்தது சிலபேர்
கையற்று மெய்யற்று போனார் சிலபேர்

ஒரு கதையைச் சிறப்புப்படுத்திக் கூறும்போது அதே கருப்பொருளைக் கொண்ட பிறகதைகளுடன் ஒப்பிட்டுக் காட்டினால்தான் அக்கதையின் சிறப்பு விளங்கும்.

'இயற்கைக்கு அதீதமான, தெய்வீகச் செயல் எதுவும் பட்டன் கதையில் இல்லை. முந்நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த சமூகச் சூழ்நிலையில் செயல்பட்ட சக்திகளைக் காட்டுவதில் பட்டன் கதை நாமறிந்த சரித்திர உண்மைகளினின்றும் மாறுபடவில்லை.... இக்கதையில் வரும் பாத்திரங்கள் கற்பனா பாத்திரங்களாக இல்லை. உண்மையில் வாழ்ந்தவர்களாக கதைப் பாத்திரங்களின் அமைப்பில் தோன்றுகிறது. சமூக உண்மை கதை முழுதும் ஊடுருவி நிற்கிறது'

(நா. வானமாமலை 1971 : 11, 12)

சாதிச்சிக்கலை அடிப்படையாகக் கொண்ட காத்தவராயன் கதை, சின்னநாடன் கதை, சின்னணைஞ்சி கதை, சிதம்பர நாடார் கதை, மதுரைவீரன் கதை முதலியவற்றுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால், முத்துப்பட்டன் கதையின் சிறப்பு நன்கு விளங்கும்.

குறிப்புக்கள் (References)

சு. சக்திவேல் - சமூகக் கதைப் பாடல்கள் - ஓர் ஆய்வு,
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், 1992

நா. வானமாமலை - முத்துப்பட்டன் கதை,
மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், 1971

உருக்கடி கதையும்

அதனுடன் தொடர்புடைய வேறு தகவல்களும்

— கலாநிதி காரை.செ.சுந்தரம்பிள்ளை —

உடுக்கு என்னும் வாத்தியத்தை வாசித்த வண்ணம் கதைப்பாடலை இனிமையுடன் உணர்ச்சி வெளிப்படப்பாடிக் கதை சொல்லும் மரபு நீண்ட காலமாகத் தமிழகத்திலும், ஈழத்திலும் இருந்து வருகிறது. இதுவே உடுக்கடி கதையென வடஇலங்கையிற் சொல்லப்படுகிறது. கட்டக்களப்பில் இதனை உடுக்குச் சிந்தென்பர். (வி. சி. கந்தையா : 1964 : 168) தமிழகத்தில் உடுக்கடிப் பாட்டெனக் கூறுவர் (பெருமாள் : 1979 : 22) உடுக்குடன் தாளம், சாப்பளாக்கட்டை ஆதிய இசைக் கருவிகளையும் இசைப்பது வழக்கமாகும். நடிப்பும், வேடப்புனைவுமின்றி கதைகள், உணர்வு கலந்ததாக உடுக்கடிப்பாட்டில் விளக்கம் பெறுமெனச் சொல்வர் பெருமாள் (1979 : 23). இன்று போன்று திரைப் படங்களோ, தொலைக்காட்சிகளோ, வேறு பொழுதுபோக்கு வசதிகளோ இல்லாத காரணத்தினால் அக்காலத்தில் உடுக்கடி கதையை மக்கள் பெரிதும் விரும்பிக் கேட்டு வந்தனர்.

சமயத் தொடர்புடைய ஆடல், பாடல்கள், கதைதழுவிய கூத்துவடிவங்களாகியமை போல உடுக்கடி கதைகளும் காலப்போக்கிற் கூத்துவடிவங்களாகின. குறிப்பாக வடஇலங்கையில் ஆடப்படும் காத்தவராயன் கூத்து, கோவலன் கூத்து என்பன உடுக்கடி கதைகளிலிருந்தே பிறந்தன எனக் கொள்ள இடமுண்டு.

கிராமப்புறங்களில் வாழும் மக்கள் இன்றுங்கூட சின்னமுத்து, பொக்களிப்பான் போன்ற தொற்று நோய்கள் ஏற்பட்டால், அவை முத்து மாரியம்மனால் ஏற்பட்டன என நம்புகின்றனர். முத்துமாரியம்மனுக்குத் தாம் ஏதோ குறைசெய்த காரணத்தினாலேதான் இந்நோய்கள் உண்டாகின எனவும், அம்மனுக்குப் பொங்கிப் படைத்துக் குளுத்தி செய்து மகிழ்வித்தால் நோய்கள் நீங்கிவிடுமெனவும் பூரணமாக நம்புகின்றனர். மிக அண்மைக்காலம்வரை அதாவது 1970 ஆம் ஆண்டுவரை யாழ்ப்பாணம், பண்ணையிலுள்ள அம்மன் கோயிலுக்கு அருகிலுள்ள மக்கள் காத்தவராயன் கூத்தை ஆடுவதன் மூலம் இந்நோய்களை நீக்கலாம் எனக் கருதி இக்கூத்தை அடிக்கடி ஆடுவித்தனர். இவ்வாறே பருத்தித்துறையில் நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் கோயிலிலும் பல்லாண்டுகாலமாகக் கூத்துக்களாடப்பட்டு வருகின்றன.

(தகவல் வி. வி. வைரமுத்து)

இவ்வாறு கூத்துக்கள் ஆடப்படுவதற்கு முன்னர் வடஇலங்கை எங்கும் மாரியம்மன் தாலாட்டு உடுக்கடித்துப் பாடப்பட்டு வந்தது எனக்கொள்ள இடமுண்டு. மாரியம்மன் தாலாட்டு மட்டுமன்றி மாரியம்மன் கதை, காத்தான் கதை என்பனவும் உடுக்கடி கதைகளாக அம்மன் கோயில்கள் தோறும் தொற்று நோய்கள் ஏற்பட்ட காலங்களில் நடைபெற்று வந்தனவாக வழிவழிவந்த பெரியவர்கள் மூலம் தான் அறிந்ததாக காரைநகர் நாகமுத்து கூறுவர். இதனை வித்தியானந்தனும் உறுதி செய்வர்.

"சில இடங்களிற் காத்தவராய சுவாமியாக உருக்கொண்டு ஆடும் ஒருவரை மேலும் உருவேற்றும் பொருட்டு அல்லது உற்சாகப் படுத்தும் பொருட்டு உடுக்கடித்துப் பூசாரிமாராற் காத்தவராயன் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. இங்கு இக் காத்தவராயன் பாடல்கள் முழுக்க முழுக்க ஒரு சமயச் சடங்காக நிகழ்த்தப் படுகின்றன. இன்றுஞ் சிலவிடங்களிற் கோயிற் சடங்கு வைபவங்களில் பலர் சூழ்ந்திருந்து கேட்க ஒருவரே உடுக்கடித்து தனியேதானே அபிநயித்து காத்தவராயன் பாடல்களைப் பாடிக் கதை விளக்கமளிப்பதைக் காணலாம்".
என்பர் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன். (1986 : V).

அக்காலத்தில் வடஇலங்கையில், வேளாண்மைக் காலங்களில் உடுக்கடித்துப் பாடி வந்திருக்கிறார்கள். பல பெரியார்களின் வீடுகளிலும் இரவு நேரங்களில் பொழுது போக்காக உடுக்கடிக் கதை நிகழ்த்தப் படுவது வழக்கமென்பர் சொர்ணலிங்கம். (1968 : 7)

உடுக்கடி வேலன்

காரைநகரில் உடுக்கடி வேலன் என்பவரின் பரம்பரையில் வந்த நாகமுத்து என்பவர் தங்களுடைய பரம்பரையினர் எவ்வாறு உடுக்கடி கதையைப் பேணிவந்தனர் என்றும், காலப்போக்கில் உடுக்கடி கதைகள் எவ்வாறு கூத்துக்களாகின என்றும் விபரமாகக் கூறினார்.

காரைநகர் கிழக்கில் பிட்டியோலை என்னுமோர் இடமுண்டு. இங்கே ஆதியாவளவு எனப்படும் பெரியதொரு வளவு காணப்படுகிறது. இவ்வளவின் சொந்தக்காரராகவிருந்தவர் உடுக்கடிக் கலைஞராகிய நாகர் என்பவர். இவருடைய மகனே உடுக்கடி வேலனாவர். உடுக்கடி வேலனின் மகன் சின்னப்பு என்பவர் மிசன் பாடசாலையொன்றில் ஆசிரியராக விருந்தவர். இவர் மிகவும் இளம் வயதிலேயே மறைந்துவிட்டார். இவருடைய மகனே நாகமுத்து என்பவராவர்.

நாகமுத்துவின் கருத்துப் படி இந்தியாவிலிருந்து இலங்கைக்கு வந்து குடியேறிய தமது மூதாதையர் முதன் முதலிற் குடியேறிய காணியே ஆதியாவளவாகும். இது முதலில் ஆதியாள் வளவு என்றே அழைக்கப்பட்டதாம். பின்னர் ஈறுகெட்டு ஆதியாவளவு ஆகிவிட்டது. ஆதியாவளவு கலைவளர்த்த பெருமைக் குரியது. இந்த வளவில் எத்தனையோ உடுக்கடி கதைகளும், கூத்துக்களும், பள்ளு நாடகங்களும் நடைபெற்றன எனத் தமது பேரனார் உடுக்கடி வேலன் மூலம் தாம் கேள்விப்பட்டதாக நாகமுத்து கூறுவர். உடுக்கடி வேலன் உடுக்கடிக்கதை சொல்வதில் மட்டுமன்றி சோதிடத்திலும், விஷக்கடி வைத்தியத்திலும், மாந்திரீகத்திலும் கைதேர்ந்தவர் எனக்கூறிக் கொள்கிறார்கள். இவர் 1864 ஆம் ஆண்டு பிறந்தவர். 1953 ஆம் ஆண்டு தமது 89 ஆம் வயதில் மரணமடைந்தார்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலும் இவர் உடுக்கடித்துக் கதை சொல்லும் பிரபலமான கலைஞராக விளங்கினார்.

இவர் தமது இளம் வயது தொடக்கம், உறவினர்கள் சிலருடன் வன்னிப் பகுதிக்குத் தொழில் செய்வதற்காக நடந்து செல்வது வழக்கம். அவ்வாறு செல்லும் பொழுது இடைக்கிடை தங்கியே செல்ல வேண்டும். எனவே பொழுது போக்குக்காகத் தங்களுடன் உடுக்கு வாத்தியத்தையும் எடுத்துச் செல்வர். இரவுநேரங்களில் வேலர் உடுக்கடித்துக் கதை சொல்வது வழக்கம். இவருடைய உடுக்கடி கதையைக் கேட்பதற்கு நூற்றுக்கணக்கான கிராமமக்கள் குறிப்பாக அடிநிலை மக்கள் வந்து சேர்வதுண்டு. உடுக்கடி வேலன் வரும்பொழுது, அவரை வரவேற்று உபசரிப்பதில் எல்லாக் கிராம மக்களும் பெருமகிழ்ச்சி கொண்டனர்.

இவர் கைதடி, சாவகச்சேரி, பளை, புதுக்குடியிருப்பு, முல்லைத்தீவு, குமுழமுனை, தென்னமரவடி, கும்புறுபிட்டி, திருகோண மலை ஆகிய இடங்களிலெல்லாம் உடுக்கடித்துக் கதைகூறி வந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. (தகவல் : திருமேனி)

உடுக்கடி வேலன் இக்கலையைத் தம் முடைய தந்தையாரிடமிருந்து கற்றுக்கொண்டாரெனவும் அவரும் இப்படியே வன்னிப் பகுதிக்குச் சென்று தொழில் செய்யும் காலத்தில் உடுக்கடித்துக் கதை கூறி வந்தாரெனவும் இவர்கள் கூறுகின்றனர்.

முதலாம் உலகமகா யுத்தத்தின் போது, வேலன் திருகோணமலையிலே சீனன் குடாவிலே தொழில் புரிந்திருக்கிறார். காரைநகரிற் பிறந்த இவர் கும்புறுப்பிட்டியில் (திருமலை) திருமணஞ் செய்தார். அத்திருமணத்தின் மூலம் பிறந்த மகன் சின்னப்பு. அவரின் மகனே நாகமுத்து ஆவர்.

உடுக்கடி வேலன் சிறுவனாயிருக்கும் காலத்திலிருந்தே இந்தியக் கலைஞர்கள் வடஇலங்கைக்கு வந்து கோயில் திருவிழாக்களின்போது கலைநிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்துவதுண்டு. அக்காலத்தில், பெண்கள் மட்டுமன்றி, ஆண்களும் கோயில் திருவிழாவில் நடனமாடினார்கள் எனத்தான் அறிந்ததாக நாகமுத்து கூறுகின்றார். அவர்களுடைய நடனம் கதை தழுவிய கூத்தாக அமைந்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில் நாகமுத்து அந்த ஆடல்கள் பற்றிக் கூறும் பொழுது அடிக்கடி பிரயோகித்த வசனமிதுவாகும்.

"அவை (நடனக்கலைஞர்கள்) சும்மாவும் ஆடுவினம் கதை கோத்தும் ஆடுவினம்" கதைகோத்தும் ஆடுவினம் என இவர் குறிப்பிடுவது நாட்டிய நாடகம் போன்ற ஓர் ஆடலை அல்லது கதை தழுவிய கூத்தை என்பதிற் சந்தேகமில்லை.

மலையாளக் கலைஞர்களும், கோயில் விழாக்களுக்கு அழைத்துவரப்பட்டதாகவும் இவர் கூறுகின்றார். அப்படியானால் அவர்கள் ஆடிய ஆட்டம் கதகளி நடனமாகவும் இருக்கலாம். நாகமுத்துவுக்கு இதுபற்றிய மேலதிக விபரமொன்றும் தெரியவில்லை. ஆனால் "அந்தக் கதை கோத்த நடனத்தைப் பார்த்த அப்பா (பேரனார்) காத்தான் கதையையும் கோத்துக் கூத்தாகப் போட்டார்." என்கிறார் இவர். ஆகவே காத்தவராயன் கூத்து கோவலன் கூத்து என்பன இவ்வாறுதான் முகிழ்த்திருக்க வேண்டும் போலத் தெரிகின்றது. காத்தவராயன் கூத்து மரபைத் திருகோணமலைவரை எடுத்துச் சென்றவர் உடுக்கடி வேலன் தான் என்று பெருமையாகப் பேசிக் கொள்கிறார் காரைநகர் நாகமுத்து. இதை உறுதி செய்யும் வகையில் காரைநகர் காத்தான் கூத்துப்

பிரதியும், பளைப் பிரதியும், முல்லைத்தீவுப் பிரதியும், கும்புறுப்பிட்டிப் பிரதியும் பெரும்பாலும் ஒத்திருக்கக் காணலாம். (பிரதி தந்தவர்கள் : திருமேனி, நாகமுத்து)

உடுக்கடி வேலன் கூத்து ஆடிய காலத்தில் வேடமுகங்களும் (முகமூடி) பயன்படுத்தப்பெற்றன. வயது முதிர்ந்தவர்களின் வயது தெரியாமலிருப்பதற்கும், பாத்திரங்களைத் தெளிவாகக் காட்டுவதற்கும் வேடமுகங்கள் பெரிதும் பயன்பட்டன. இவை எப்பொழுது கைவிடப்பட்டன எனத் தெரியவில்லை.

கதை வேறுபாடு

வட இலங்கையிலாடப் பெறும் காத்தவராயன் கூத்துக் கதைக்கும் தமிழகத்திலாடப்பெறும் காத்தவராய சுவாமி கூத்துக் கதைக்கும் நிறைய வேறுபாடுண்டு. வானமாமலை பதிப்பித்த காத்தவராயன் கதைப் பாடல் எனும் நூலில் (1971) வேறுவிதமாகக் கதை அமைந்துள்ளதை அவதானிக்கலாம். இவ்வேறுபாட்டை உடுக்கடி கதையிலும் காணலாம்.

ஈழத்துக் காத்தவராயன் கூத்தில், 'காத்தவராயன்' சிவனுக்கும் விஷ்ணுவுக்கும் (சக்தி) மகனாக அவதரித்து முத்து மாரியம்மனால் வளர்க்கப்பட்டவனாக காட்டப் பெறுகின்றான். (காத்தவராயன் நாடகம் 1986 : 58 - 59) தென்னகத்திலாடப்பெறும் காத்தமுத்து நாடகத்தின்படி சிவசுப்பிரமணியரே காத்தவராயனாக அவதாரமெடுத்து, உமையம்மையின் நந்தவனத்தைக் காவல் செய்வதாகச் சொல்லப்படுகிறது. (காத்தமுத்து நாடகம் : 1975 : 16) காத்தவராயன் கதைப்பாடலின்படி காத்தவராயன் முற்பிறப்பில் தேவனாக இருந்தபோது ஆறு தேவ மாதரைக் காதலித்த காரணத்தாற் சிவனின் கோபத்திற்கு ஆளாகிப் பூமியிற் பிறந்து, பிராமணப் பெண்ணொருத்தியை மணக்கின்றான். பிராமணப் பெண்ணை மணந்த குற்றத்திற்காகக் கழுவேறி மடிகின்றான். பின்னர் மக்களாற் கடவுளாகப் போற்றப்பட்டு வழிபாட்டுக்குரியவனாகின்றான். (காத்தவராயன் கதைப்பாடல் : 1971) யாழ்ப்பாணத்து உடுக்கடி கதைப்பாடலில் மேற்படி வரலாறு காணப்படவில்லை.

நவாலியும் கண்ணகி கதையும்

நவாலி வடக்கில் ஒரு கண்ணகியம்மன் கோயிலுள்ளது. இங்கே நீண்ட காலமாகவே கண்ணகி கதை, உடுக்கடி கதையாகச் சொல்லப்பட்டு வந்தது. 1930 அல்லது 1935 அளவில் உடுக்கடி கதைக்குப் பதிலாகக் கோவலன் கூத்து, ஆடப்படலாயிற்று. உடுக்கடி கதையிற் பாடப்பட்ட பாடல்களையே பாத்திரங்கள் பாடி ஆடின. இப்பாடல்களும் காத்தவராயன் கூத்து மெட்டிலேயே அமைந்தனவாகும். காத்தவராயன் கூத்துப்பாடல் மெட்டிலமைந்த கூத்துக்கள் 'கதைவழிக் கூத்துக்கள்' எனப்படும். உதாரணமாக கண்ணகியை எங்கே அடைக்கலமாக வைப்பது எனக் கோவலன் பாடுவதாக உள்ள பாடல் வருமாறு :-

யார் வீடு தேடிடட்டோ - எந்தன்
ஆரணங்கே உன்னை வைக்க
செட்டிவீடு தேடிடட்டோ - எந்தன்
சேயிழையே உன்னை வைக்க
தட்டா வீடு தேடிடட்டோ - எந்தன்
தையலரே உன்னை வைக்க

இப்பொழுது இங்கே உடுக்கடி கதையும் நடைபெறுவதில்லை. கூத்தும் நடைபெறுவதில்லையெனத் தெரியவருகிறது. (தகவல் : நவாலி முருகேசு)

சுட்டிபுரமும் கண்ணகி கதையும்

சுட்டிபுரம் அம்மன் கோயிலிலும், நுணாவில் கண்ணகி அம்மன் கோயிலிலும்,

வற்றாப்பளை கண்ணகி அம்மன் கோயிலிலும் இவ்வாறு கண்ணகியம்மன் கதையை உடுக்கடித்துப் பாடிவந்தனர். பின்னர் உடுக்கடி கதையும், கோவலன் கூத்தும் ஆடிவந்தனர். இப்பொழுதும் துணாவிலிலும், வற்றாப்பளையிலும் கண்ணகி கதை பாடப்பட்டு வருவதைக் காணலாம்.

(தகவல் : ஐயாத்துரை)

வடஇலங்கை முழுவதிலுமிருந்த கண்ணகியம்மன் கோயில்கள்தோறும், கண்ணகியின் வரலாறு நீண்டகாலமாகப், பாடப்பட்டு வந்தது. ஆறுமுகநாவலர் கண்ணகி வழிபாட்டை விரும்பவில்லை. கண்ணகி ஒரு மானிடப் பெண். அவளை வணங்கக் கூடாதென்பது அவருடைய கருத்தாகும் (ஆறுமுகநாவலர் : 1967 : 68) அதனால் நாவலரைப் பின்பற்றிய பலர் கண்ணகி அம்மன் கோயில்களை முத்துமாரியம்மன் கோயில்களாக மாற்றிவிட்டனரெலாம். உதாரணமாக அல்வாய் முத்துமாரியம்மன் கோயில், காரைநகர் பாலாவோடை முத்து மாரியம்மன் கோயில் என்பனவற்றைக் கூறலாம். இதனால், கண்ணகியின் கதையைப் பாடுவது வடக்கில் அருகிவிட்டது.

கண்ணகியும் பத்தினித் தெய்வமும்

தமிழ் மக்களிடையே உள்ள கண்ணகி வழிபாடு சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இன்றும் பத்தினித் தெய்வ வழிபாடாக நிலவி வருகிறதென்றும், பத்தினித் தெய்வ வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையனவாக சத்பத்தினி வழிபாடு கிரி அம்மாமார் வழிபாடு என்பனவுள்ளனவென்றும் தெரிய வருகிறது. சத்பத்தினி வழிபாடு, கிரி அம்மாமார் வழிபாடு என்பனமட்டுமன்றி, ரத்னாவளி வழிபாடு (Raghavan 1967 : 130 - 131) அமராவதி வழிபாடு (Obeysekere 1984 - 300) என்பனவும் பத்தினி வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையன வாகவுள்ளன. கண்ணகி வழக்குரை, கோவலன் கதை என்பன உடுக்கடி கதைகளாக ஈழத்து இந்துக்களிடையே நிலவிவருவதுபோல பௌத்த சிங்கள மக்களிடையே சத்பத்தினி கவி (Obeysekere 1984 : 121 - 127) ரத்னாவளி கவி (Raghavan 1967 : 130 - 131) என்பன பத்தினி வழிபாட்டின்போது பாடப்பட்டும் ஆடப்பட்டும் வருகின்றன. சொக்கறி எனும் சிங்களக் கூத்தும் பத்தினி வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகின்ற தென்பர் சரச்சந்திரா (1964 : 84) சொக்கறி நாடகப் பாடல் மெட்டுக்கள் சில யாழ்ப்பாணத்து உடுக்கடிப் பாடல் மெட்டுகளுடன் ஒத்திருக்கக் காணலாம்.

பத்தினித் தெய்வம் மாங்கனியிலிருந்து பிறந்தவள் எனும் ஐதீகம் சிங்கள மக்களிடையே இருப்பதுபோலக் கண்ணகியும் மாங்கனியிலிருந்து பிறந்தவள் எனும் ஐதீகம் ஈழத்து இந்துக்களிடையே உண்டு. (கண்ணகி வழக்குரை : 1968 : 10 - 18)

தமிழகத்திலாடப்படும் கோவலன் நாடகத்திலும் (1975) ஈழத்திலாடப்பெறும் கோவலன் நாட்டார் கூத்திலும் (யாழ் கை. எ.பி.) கண்ணகி காளியின் அவதாரமாகச் சொல்லப்படுகின்றாள். இளங்கோவடிகள் படைத்த கண்ணகிக்கும், கூத்துக்களில் வரும் கண்ணகிக்கும் நிறைய வேறுபாடுண்டு. உடுக்கடி கதையிலும் இவ்வேறுபாட்டைக் காணலாம்.

ரத்னாவளி கவியில், ரத்னாவளி பத்தினித் தெய்வத்தைப் போன்றவளாக வருணிக்கப்படும் அதேவேளையில் காளி தேவியையொத்தவளாகவும் விபரிக்கப் படுகின்றாள். இவ்வருணனை கேரளத்தில் வணங்கப்பெறும் பகவதியை ஒத்ததாகவு முள்ளதென்பர் ராகவன் (1967 : 131).

தொற்று நோய்களிலிருந்து காக்கும் தெய்வமாக வடஇலங்கையில் மாரியம்மனும், இலங்கையின் ஏனைய பகுதிகளில் பத்தினித்

தெய்வமும் (Goonatilleka 1976 : 06) கேரளத்தில் காளி, பகவதி ஆகிய தெய்வங்களும், (Achyuta Menon 1936 : 235 - 236) வணங்கப்படுகின்றன. மேலும் கேரளத்தில் மாரியம்மன், ஸ்ரீ குறும்பா, வைசூரிமாலா ஆகிய தெய்வங்கள் நோய்களைப் பரப்பும் தெய்வங்களாகவும், குணப்படுத்தும் தெய்வங்களாகவும் வணங்கப்படுகின்றனவென்பர் குறுப் (Kurup 1977 : 31) மாரியம்மன் வழிபாடு, பத்தினி வழிபாடு, பகவதி அல்லது காளி வழிபாடு ஆகிய யாவற்றிலும் உடுக்குடன் கூடிய ஆடல், பாடல் என்பன முக்கியமாக இடம்பெறும் ஒருமைப்பாட்டினைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

பத்தினி வழிபாடு சேரநாட்டிலிருந்து கஜபாகு எனும் மன்னனால் (கி. பி. 174 - 196.) இலங்கைக்கு எடுத்துவரப்பட்டது. (Raghavan : 1967 : 125) வட இலங்கையிலும் கிழக்கிலங்கையிலும் மலையாளத் தொடர்பிருந்திருக்கின்றது. எனவேதான் மேலே குறிப்பிட்ட தெய்வங்களிடையே மட்டுமன்றி அத்தெய்வங்களை வழிபடும் முறையிலுங்கூட ஒற்றுமை காணப்படுகிறதெனலாம்.

ஆடல் மரபும் கதைகூறும் மரபும்

மேனாட்டு மரபில் 'Ballad' என்பது முதலில் ஆட்டத்தின் வழியாகக் கதையென்பதைச் சித்தரித்தலாகும். (Chambers Dictionary : 1989 : 94) பின்னர் (ஆட்டம் மறைய) அதுவெறும் கதையாகவே மாறுவதைக் காணலாம். சங்க இலக்கியங்களில் விறலியர்கள், பாணர்கள் கதைகளைப் பாடிக்காட்டிய மரபு ஒன்று உள்ளார்ந்து நிற்பதைக் காணலாம். (Sivathamby 1981 : 195)

உடுக்கடி கதையை நோக்கும்போது முதலில் ஆட்டமும் அதன்வழி கதை சொல்லும் மரபும் தோன்றியிருக்க வேண்டுமெனத் தெரிகிறது. தெய்வமேறி உருவாடுவதும், அடியவர்கள் அத் தெய்வத்தைப் போற்றிப் பாடுவதும், தெய்வத்தின் வரலாற்றைப் பாடுவதும் உடுக்கடி கதையின் ஆரம்பமாகும். காலப்போக்கில் ஆடல் மறையக் கதை சொல்லும் மரபு வளர்ச்சி பெறலாயிற்று. மேலுஞ்சிறிது காலஞ்செல்லக் கதை சொல்லும் மரபிலிருந்து நாடகம் மலரத் தொடங்கலாயிற்று எனக் கொள்ளலாம். ஆகவே நாடகத்தின் தோற்றத்துக்கு உடுக்கடி கதையும் ஓர் ஊற்றுக் காலாக உள்ளது என்பது தெரியவருகிறது.

இக்கட்டுரை எழுத உதவிய நூல்கள்

ஆறுமுக நாவலர் பிரபந்தத்திரட்டு - சென்னை 1964

கண்ணகி வழக்குரை - வி. சி. கந்தையா, பதிப்பு காரைதீவு மட்டக்களப்பு 1968

காத்தமுத்து நாடகம் - சென்னை 1975

காத்தவராயன் கதைப் பாடல் - வானமாமலை பதிப்பு மதுரை - 1971

காத்தவராய சுவாமி கதை - வானமாமலை பதிப்பு சென்னை - 1986

காத்தவராயன் நாடகம் - இ. பாலசுந்தரம் பதிப்பு யாழ்ப்பாணம் 1986

தமிழியற் சிந்தனைகள் - சு. வித்தியானந்தன் யாழ்ப்பாணம் 1979

தமிழ் நாடக வரலாறு - பெருமாள் சக்தி மதுரை - 18; 1979

மட்டக்களப்பு தமிழகம் - வி. சி. கந்தையா யாழ்ப்பாணம் 1964

A note on Kali or Bagawathi Cult in Kerala in Krisnaswami Ayankar Commemoration Volume - Achyutha Menon Madras 1936

Drama in ancient Tamil - K. Sivathamby

Society - Madras 1981

Nadagama - M. H. Goonatilleka

- Delhi 1984

Sinhala Natum - M. D. Raghavan Colombo 1967

The cult of the Goddess Pattini - G. Obeysekera London 1984

நேர்முகம் காணப்பட்டவர்கள்

சி. நாகமுத்து காரைநகர்

இ. திருமேனி கும்புறுப்பிட்டி

நா. முருகேசு நவாலி

அரங்கும் சமூகமும்

தமிழ் நாடகம் பற்றிய ஒரு நோக்கு

பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

தமிழர் சமூகத்திலும், தமிழ்ப் பண்பாட்டிலும் "நாடகம்" என்னும் கலைவடிவம் எத்தகைய இடத்தைப் பெற்றுள்ளது என்பதுபற்றி மிகப் பருமட்டான ஒரு முறையில் நோக்குவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

இயல், இசை, நாடகம் "முத்தமிழ்" எனப் போற்றப்படும் ஒரு பாரம்பரியம் நம்மிடையே அடிக்கடி வற்புறுத்தப் படுவதுண்டெனினும், உண்மையில் தமிழில் இலக்கியமும், இசையும், நடனமும் பெற்றுள்ள செந்நெறித் தன்மையினை, தொல்சீர் சிறப்பினை, நாடகம் பெறவில்லை என்பது நமக்குத் தெரிந்ததே. அதாவது நடனம், இசை பழைய தமிழகத்தில் வளர்ந்த அளவுக்கு அல்லது வளர்க்கப்பட்ட அளவுக்கு நாடகம் வளரவில்லை, வளர்க்கப்பட வில்லை. இதனால் நம்மிடையே ஒரு ஷேக்ஸ்பியர் இல்லை, காளிதாசன் இல்லை.

நாடகம் முக்கியமாகப் போற்றப்பட வில்லையெனினும், அது சமூக அடிநிலைகளில் வன்மையாகப்பயிலப்பட்டு வந்துள்ளது என்பதும், இலக்கியப் பாரம்பரியம், நடன மரபு ஆகியவற்றிக்கு அம் மரபுகள் சற்று வலுவிழந்திருந்த காலங்களில் நாடகம் ஊக்கம் வழங்கிற்று என்பதும் உண்மையாகும். பள்ளு குறவஞ்சி, உயர் இலக்கியங்களான வரலாற்றில் இந்த உண்மை தொக்கு நிற்கின்றது. நாடகம் வன்மையான அடிநிலைப் பாரம்பரியமாக அமைந்திருந்தது. ஆனால் அதற்கு உயரிடத்துப் பேராதரவு இருக்கவில்லை.

நாடகத்தின் இந்தச் சமூக வன்மைக்கான அடிப்படைக் காரணத்தினை அறிந்து கொள்வது அவசியம்.

நாடகமும், அது நிகழ்த்தப்பெறும் அரங்கும் எந்த ஒரு பண்பாட்டிலும் மையமான ஓரிடத்தைப் பெறும். இதற்குக் காரணம் நாடகம் – மீளச் செய்வது ஆகும். "முன்னர் நடந்த ஒன்றை மீளச் செய்வதுதான்" இதன் அடிநாதமான பண்பு. (இன்றும், நடந்தவையும், நடக்கக் கூடியனவையும் தான் நாடகங்களாகத் தரப்படுகின்றன).

"முன்னர் நிகழ்ந்தவற்றை மீளச் செய்தல்" என்பது மதச்சடங்கின் தன்மையாகும். அது ஞாயிற்றுக்கிழமை திருப்பலி பூசையாக இருக்கலாம், அல்லது கந்தசட்டிக்கான சூரன்போராக இருக்கலாம். நாம் சடங்குகள் செய்யும் பொழுது, முன்பு நடந்தனவாக நாம் நம்புவனவற்றை மீளச் செய்கிறோம்.

இதனைச் செய்கின்றபொழுது ஓர் "ஈடுபாடு" காணப்படும். நாம் அதன் பங்குதாரர் என்ற உணர்வு உண்டு. அதன் நிறைவில் நமக்குத் திருப்தி ஏற்படுகின்றது. "நிகழ்த்திக் காட்டற்" சடங்குகளில் இருந்துதான் கலைகள் உருவாகின்றன. சமய நீலையிலிருந்து விடுபடுகின்றபொழுது அந்தச் செய்கை படிப்படியாகக் கலையாகிறது. அந்தப் "படிப்படி" வளர்ச்சி முதல் நிலையில் சமயச் சூழலில் நடைபெற்று, பின்னர் சமயச்சார்பற்ற நிலைக்கு வரும்.

நாடகம் ஓர் "ஆற்றுகை"க் கலை. அதாவது இதற்கு "ஆற்றுபவர்கள்" வேண்டும்; பார்ப்பவர்கள் வேண்டும். பார்ப்பவர்கள் இல்லாமல் ஆற்றுகை இல்லை. ஆற்றுகை இல்லாமல் பார்ப்போர் இல்லை. ஆற்றுகைக்கு ஒரு "களம்" – அரங்கு – வேண்டும். அது தான் ஆற்றுகையையும், பார்ப்பவரையும் இணைக்கும் மையப்புள்ளி. இதனால் ஆற்றுகைக் கலைகளில் அதன் அரங்குக்கு முக்கிய இடமுண்டு.

இந்த இணைவு காரணமாக நாடகத்துக்கு ஒரு சமூக ஒருங்கிணைப்பு உண்டு.

நாடகத்துக்கு வரும் பார்ப்போரிற் சமூகத்தின் சகல மட்டத்தினரும் அடங்குவர். அப்பொழுதுதான் அது உண்மையான "மக்கள் அரங்கு" ஆகும். அரசவை அரங்குகளால் நாடகம் பெரிதும் வளர்வதில்லை. இந்த உண்மை நாடகம் பற்றிய இன்னொரு முக்கிய அமிசத்தை எடுத்துக் காட்டுகிறது. நாடகம் ஒரு சனநாயக் கலைவடிவம். சனநாயகப்பட்ட ஒழுங்கு நிலைப்பாட்டிற்கு இசையும் பொழுதுதான் நாடகம் வளரும்.

மக்களின் ஒருங்குநிலைப்பாட்டை வற்புறுத்துகின்ற சமூகங்களிலும், கால கட்டங்களிலும் தான் நாடகம் வளர்ந்துள்ளது. இது உலக நாடக வரலாறுகாட்டும் உண்மை.

இந்தப் பின்னணியில் தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சியைப் பார்க்கும் பொழுது சில முக்கிய உண்மைகள் தெரிய வருகின்றன.

தமிழிற் பேணப்பட்டு வந்துள்ள இலக்கியங்கள் ஏதோ ஒரு பக்கச் சார்பினைக் கொண்டவையே. சங்க இலக்கியம் என்றால் என்ன அற இலக்கியங்கள் என்றால் என்ன, பக்தி இலக்கியம் என்றால் என்ன, அரசவை இலக்கியங்கள் என்றால் என்ன, இவை யாவற்றினுள்ளேயும் ஒரு பக்கச் சார்பைக் காணலாம்.

இதை ஒரு கேள்வி மூலமாக அறியலாம். இந்த நாணயங்களின் மறுபக்கம் யாது? சங்க இலக்கியங்களில் வீரர்களும் அரசர்களும் தனிநிலைப் படப் போற்றப்படுவதால் மக்கள் நிலையில் அழுத்தம் காணப்படவில்லை. அற நூல்கள் மனிதர்களுக்கு அறம் போதிக்கின்றன. ஆனால் அவர்கள் என்ன செய்ததற்காக இந்தப் போதனை? போதிக்கப்பட வேண்டியனவற்றை யார் செய்யவில்லை? இவ்வாறு நோக்கும் பொழுதுதான் பேணப்பட்ட இலக்கியங்களில் நாடகம் பற்றிய தரவுகள் இல்லாமைக்கான காரணம் தெரிகின்றது. நாடகம்அங்கு அதிகார பூர்வமான அரச அங்கீகாரம் பெறவில்லை ஆனால் நாடகம் இருந்தது. அது உண்மை. ஏனெனில் பல விடயங்களை விளக்குவதற்கு நாடகம் பற்றிய உவமைகள் வருகின்றன. தெரிந்தவற்றைக் கொண்டு தானே தெரியாதவற்றை விளக்குகின்றோம்.

பலாப் பழத்தை தூக்கிய குரங்கு என்ன செய்வதென்று தெரியாமல் தவிக்கின்றது. அதைப் பார்க்க மேடையில் முழவை வைத்துக் கொண்டு நிற்கும் கூத்தரைப் போன்றுள்ளதாம். செல்வம், கூத்தாட்டு அவைக்கு மக்கள் வருவதை ஒத்ததாம்.

அதாவது மக்கள் கூத்துநடக்கின்ற இடத்திற்கு ஒரு குறிப்பிட்ட நேரம் வந்து இன்னொரு நேரம் போய்விடுவார்கள். கோடியர், வயிரியர் பற்றிய குறிப்பு இலக்கியங்களில் வருகின்றது. ஆனால் அவர்கள் ஆடிய கூத்துக்கள் பற்றிய விபரம் இல்லை. கணவன் மனைவி கோபப்பட்டால் இணக்கம் காப்பவன் கூத்தன். ஆனால் அவன் ஆட்டம் பற்றிய பேச்சில்லை. இவை நமது பண்டைய இலக்கியங்களில் வந்துள்ள நாடகம் பற்றிய சில குறிப்புக்கள்.

பேணப்பட்ட இலக்கியத்தின் சிரத்தை நாடகத்தின் பால் இருக்கவில்லை. நாடகம் முக்கியமாக வளர்க்கப்படவுமில்லை. கூத்தர் வறுமைப்பட்டவர்களாக விளங்கியமைக்கு இதுவே காரணமாகும்.

சங்க இலக்கியங்களில் "கோடியர்", "வயிரிகள்", "கண்ணுளர்" என்ற கூத்தர் குழாங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன.

கலித் தொகையைப் பார்க்கும் பொழுது அந்த இலக்கிய வடிவம் (கலிப்பா) நாடகத்துக்கான பாடல் வடிவத்தைக் காட்டுவதுதெரிகின்றது. கலித் தொகையில் வரும்சில குறிப்புக்கள்மூலம்உயர்மட்டத்தினரின் மகிழ்வளிப்புக்காக ஓர் ஆற்றுகை மரபு உருவாவதைக் காண்கின்றோம். அது பெண்ணின் அழகையும், கவர்ச்சியையும் மையமாகக் கொண்ட ஓர் அரங்கு என்பது தெரிகின்றது. கலித்தொகைப் பாடல்கள் சிலவற்றை நோக்கும் பொழுது ஆபாசமான விடயங்களும் அந்த அரங்கில் இடம்பெற்றன என்பது தெரிகின்றது. கலித் தொகைப் பாடல்களைப் பார்க்கும் பொழுதுதான் தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில் கூறும்...

"பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்" என்பதன் கருத்து விளங்குகிறது.

மகளிர் தமது "விளையாட்டாயத்திலே" உணர்ச்சிகளைப் புலப்படுத்தும் ஆற்றுகைகளில் ஈடுபட்டார்கள் என்பது தெரியவருகிறது. பேராசிரியர் உரையில் வரும் "விளையாட்டு" என்ற சொல்லுக்கு இன்று நாம் வழங்கும் கருத்தை வழங்கக் கூடாது. விளை + ஆட்டு (டம்) எனக் கருத்துக் கொள்ளல் வேண்டும். மகிழ்ச்சியினை விளைவிக்கும் ஆட்டு /ஆட்டம் விளையாட்டு ஆகும். கூத்து / நாடகம் ஒரு செல்வந்த சமூகத்தின் தேவைக்காக ஒரு குறிப்பிட்ட வடிவத்தை பெறுகிறது. அதில் பெண்ணின் கவர்ச்சி – விறலியின் அழகு – முக்கியமாகிறது. அடிநிலை மக்களின் நாடகத்தைப் பற்றித் தகவல் தராத இலக்கியம், இந்த உயர்மட்ட அரங்கைப் பற்றிப் பேசுகிறது.

சமணர்கள் தமிழ் நாட்டில் கலைகளைக் கண்டித்தமைக்காக காரணம் இப்பொழுது புலனாகின்றது. "கூத்து" ஆடுபவள் "கூத்தி" ஆகிறான்.

இந்த வளர்ச்சி முற்றுமுழுதான சமூக ஒழுங்கமைப்புப் பெறுகின்ற பொழுது "மாதவி" பரம்பரை தோன்றுகின்றது. அங்கு அவள் கலையும் அவளும் விற்பனைப் பண்டமாகக் கொள்ளப்பட்டது. கோவலன் விட்ட பிழை மாதவியிடத்து "விடுதல் அறியா விருப்பு"க் கொண்டதுதான். சொந்த வீட்டிற்குச் சென்றுவரும் விருப்பு இருந்திருந்தால் சிலப்பதிகாரம் நடந்திருக்காது.

இத்தகைய ஓர் உயர் சமூக நிலைப்பட்ட ஆதரவு காரணமாக நமது ஆற்றுகைப் பாரம்பரியமே, ஆடப்பெறும் இடம் கொண்டு வகுக்கப்படுகிறது.

வேத்தியல் – பொதுவியல்
↓ ↓
வேந்தர் அவையில் – பொதுவான ஆட்டம்
↓ ↓
சடங்காசாரமான ஆட்டம் – காமக் கவர்ச்சி யுள்ள ஆட்டம்

வேத்தியல் பொதுவியலுக்குள், ஆய்ச்சியர்குரவை வராது. எனவே பொதுவியல் நாட்டார் நிலை என்பது தவறு: வேட்டுவவரி வேட்டுவ மக்களிடையே நிலவியகூத்து.

சமண, பௌத்த எதிர்ப்புக்கான அரசுசார் நடவடிக்கைகளும், மக்கள் உந்துதல்களும் கோயிற் பண்பாட்டை உருவாக்குகின்றன. அந்தக் கோயிற் பண்பாடு சமண, பௌத்தம் கண்டித்த கலைமரபினை கோயிலுக்குள்ளேயே கொண்டு செல்கின்றது.

பல்லவ, சோழ ஆட்சிக் காலத்தில் - கி.பி. 7 முதல் 13 ஆம் நூற்றாண்டுவரை - நடந்தது இதுதான்.

கோயில் என்பது இரண்டு இடங்களைக் குறிக்கும்

1. அரசனது இல்லம்.

2. ஆண்டவனது உறைவிடம்.

இந்த இரண்டு இடங்களும்தான் அக்காலத்திலே உயர் பண்பாட்டு மையங்களாக விளங்கின. தளிகைப் (கோயிற்) பெண்டுகள் படிப்படியாகத் தாசிகளாயினர். உயர்மட்ட கவனம் அவர்களைச் சுற்றியே அமைந்தது.

தமிழர் சமூகத்தின் உயர்மட்ட ஆற்றுகைக் கலைகள் இந்த வட்டத்தினுள் வந்தன. அடிநிலை மக்களின் வாழ்க்கை இலக்கியத்திற் பிரதிபலிக்கப்படாது விடப்பட்டது.

அழகான பெண்ணொருத்தியே சகல சந்தர்ப்பங்களிலும் உணர்ச்சிகளையும், தனது அசைவுகளினாலும், அபிநயத்தினாலும் (வார்த்தை, கண், கை, அசைவு, முகபாவம், ஆடை அலங்காரம் கொண்டு) காட்டும் அரங்க முறையொன்று வளர்ந்தது. நடனத்துள் நாடகம் ஒடுங்கிற்று.

கூட்டுக் கலையான நாடகம் இந்தச் சமூக மட்டத்தில் அழுத்தம் பெறவில்லை. ஆனால் கூத்தர் குழாங்களும் இல்லாமல் போகவில்லை. ஆயினும் அவை பிரதானப்படுத்தப்படவில்லை.

14 ஆம், 15 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் இந்த அரச - சமூக முறைமைசரியத் தொடங்க, அடிநிலையிலிருந்த கலைகள்தான் இலக்கியத்துக்கு வளம் சேர்க்கின்றன. பள்ளு குறவஞ்சி முக்கிய இலக்கிய வடிவங்களாகின்றன. உயர் நடன மரபில் இடம்பெறத் தொடங்குகின்றன.

அடியார்க்கு நல்லார் 15 / 16 ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர். சிலப்பதிகாரத்து அரங்கேற்று காதைக்கு அவர் எழுதியுள்ள உரை உண்மையில் பல விடயங்களில் அவரது சம காலத்தையே எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

16 ஆம், 17 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தெலுங்கின் மேலாண்மை, இந்தியத் தென் மண்டலம் முழுவதற்கும் பொதுவான ஓர் ஆற்றுகைப் பாரம்பரியத்தை உருவாக்குகின்றது.

முன்னர் கட்டடக்கலையில், சிற்பக் கலையில் மாத்திரம் காணப்பட்ட செல்நெறிகள் இப்பொழுது இசையிலும் நடனத்திலும் ஏற்படுகின்றது. கர்நாடக இசையும், பரதநாட்டியமும் வளர்கின்றன. பரதநாட்டியப் பாரம்பரியத்தை ஒட்டிய நாடக வடிவம் தான் "பாகவதமேளா" என்னும் நாடக வடிவம்.

இஸ்லாமியர் வருகை நொண்டி நாடக மரபை நமக்குத் தருகின்றது என்பர் சிலர். கிறிஸ்தவத்தின் வருகை காரணமாக, நாடகம் முக்கிய சடங்காகின்றது. கிறிஸ்துவின் பிறப்பும், சிலுவைப்பாடும், புத்துயிர்ப்பும் கிறிஸ்தவர்களுக்குச் சடங்காசாரமான நாடகங்களாகும். கத்தோலிக்கம் ஏற்கனவே நிலவிய கூத்து மரபினை நன்கு பேணிற்று.

நூற்றாண்டு காலமாகப் புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்த தமிழ் நாட்டின் அடிப்படை நாடக வடிவம் தெருக்கூத்தாகவே இருந்தது. பல்வேறு சமய, சமூகக் காரணிகளினால் அது புறக்கணிக்கப்பட்டது. கதகளியும், யட்சகானாவும் பெற்ற புத்துயிர்ப்பு இதற்குக் கிட்டவில்லை.

இதனால் ஆங்கிலேயர் வருகையுடன் வந்த நாடக வளர்ச்சியானது பம்பாய் வழியாக வந்து தெலுங்கில் பிரபல்யப்பட்ட "பார்சி நாடக" மரபையே முக்கியப்படுத்திற்று. இது கூரையிட்ட உயர் மேடையையும், சீன்களையும் கொண்ட ஓர் அரங்கு.

இது தென்னிந்தியாவிற்கு வந்த பொழுது கர்நாடக இசையைத் தனது வடிவத்தினுள்ளே இணைத்துக் கொண்டது. அதனால் மிகச் சிறந்த வரவேற்பினைப் பெற்றது. எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர் என்போர் நாடக அரங்கு கர்நாடக இசைக்குச் செய்த பங்களிப்புக்கள் குறிப்பிடத்தக்கன.

இந்த அரங்கின் இலக்கியப் பிரதிநிதியாக அமைபவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். இந்த அரங்கினை செழுமைப்படுத்தியோருள் முக்கியமானவர் கன்னையா நாயுடு என்பவர். இந்த நாடக மரபுடன் தேவதாசி மரபினர் இணைந்தனர். அவர்கள் இசை வல்லமையும் "ஆட்ட"த் திறனும் கொண்டவர்கள். இதனால் அந்த நாடக வடிவம் சனரஞ்சக வடிவமாயிற்று. ஆனால் இந்நிலை இக்கலை வடிவம் பற்றிய சமூகப் பிரச்சினைகளைக் கிளப்பிற்று. அதனைப் புறங்காண்பதற்கே "பாய்ஸ் கம்பனி" கள் (Boys Companie) தொடங்கப் பெற்றன.

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் அரங்கு மிக முக்கியமானது. இது ஆங்கிலம் தெரிந்த மத்திய தர வர்க்கத்தினரின் நாடக ஈடுபாட்டுக்குக் காரணமாயிற்று. இதில் ஆண்கள் பெண் வேடம் தாங்கினர். இவரது அரங்கில் ஆங்கில நாடகங்கள் தமிழில் தழுவலாக்கம் பெற்றன. ஆனால் அரங்கினைப் (Theatre) பொறுத்தவரையில் இவரது அரங்கு பார்சி தியேட்டர் மரபு வழிவந்த மரபிலிருந்து அதிகம் வேறுபடவில்லை. அரங்கு, ஆடைகள், நடிப்பு, பாடல்கள், இசை ஆகியவற்றில் சங்கரதாஸ் மரபிலிருந்து இவர் மாறுபடவில்லை. பெண்ணுக்குப் பதிலாக இங்கு ஆண்கள் நடித்தனர். இது அரங்கின் சமூக அம்சமாகும்.

இந்த மரபுகளினூடாக ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத்திற்கு வந்தது. தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமி பாவலர் போன்றோரை இத் தலைமுறையின் உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இவர் "கதரின் வெற்றி" என்ற அரசியல் நாடகத்தை அளித்தார். டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் சமூக நாடகங்களை அரங்கேற்றத் தொடங்குகின்றனர். "மேனகா" என்ற அவர்களது நாடகம் பிரசித்தி பெற்றதாகும்.

இந்த குழுக்கள் அப்படியே திரைப்படத்துக்குச் சென்றன. தமிழ்த் திரைப்படம் அந்தத் தாக்கத்திலிருந்து இன்னும்தான் விடுபடவில்லை எனலாம். 1940 களில் தமிழ் நாடகத்தில் மிக முக்கியமான ஒரு மாற்றம் ஏற்பட்டது.

திராவிட இயக்கம், நாடகத்தை தனது முக்கிய தொடர்புச் சாதனங்களில் ஒன்றாகப் பயன்படுத்தத் தொடங்குகின்றது. பெரியார் ஈ. வே. ரா. அவர்களாற் பெரிதும் வரவேற்கப்படாத இச்சாதனம் 1949 இல் திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் தோற்றுவிக்கப் பெற்றதும் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றது.

அண்ணாத்துரை, கருணாநிதி முதலான தலைவர்கள் நாடகங்களில் நடித்தனர்.

இவர்கள் எழுதிய நாடகங்களின் உரைநடை – அடுக்குத் தமிழ் நடை – இளைஞர்களின் மனதைக் கவ்வியது.

இவர்களது கட்சிக் கொள்கையிலும் சமூக நோக்கிலும் இடம்பெற்ற தளமாற்றப் போக்கு இளம் தலைமுறையினரிடத்தே பெருத்த கவர்ச்சியை ஏற்படுத்தின. அரங்கு அரசியல் மேடையின் விஸ்தரிப்பாயிற்று.

தி.மு.க. வின் இந்த நாடகச் செயற்பாடு நாடகத்தை, அவர்கள் மொழியிலேயே கூறுவதனால், "பட்டிதொட்டிகளுக் கெல்லாம்" கொண்டு சென்றது. நாடகத்தில் ஒரு சனநாயக மயப்பாடு ஏற்பட்டது.

ஆனால் தி.மு.க. அரங்கு, அரங்கு என்கிற வகையில் வளமான ஒன்றாக அமையவில்லை. மேலும் அது பாரம்பரியத் தமிழ் அரங்கைப் பயன்படுத்தவுமில்லை. இது நேரடிச் சொல்லாடல் அரங்காகவே இருந்தது.

1950 களிலும் அதன் பின்னரும் ஏற்பட்ட தமிழ் அரங்கின் அரங்க வளச் சேர்க்கைபற்றி அறிவதற்கு நாம் இலங்கைப் பக்கம் திரும்ப வேண்டும்.

தமிழ் நாடகம் அதன் பண்டைய வடிவத்தை மீளக் கண்டுபிடித்து அந்த வடிவத்தை சர்வதேச அரங்கியல் வளர்ச்சியுடன் இணைத்த வரலாறு இலங்கைத் தமிழ் நாடகத்தில், குறிப்பாக எண்பதுகளில் யாழ்ப்பாணத்தில் வளர்ந்த நாடக மரபிற் கண்டுகொள்ளப்படத் தக்கதாகவுள்ளது.

1956 இற்குப் பின்னர் தமிழ் நாடகமே, இலங்கைத் தமிழின உணர்வுகளுக்கான பிரதேசக் கலைவடிவமாக மேற்கிளம்பு கின்றது. இக் காலகட்டத்தில் இலக்கியம் வன்மையான வடிவமாகத் தொழிற்பட்டதெனினும் அது வெகு விரைவில் தமிழ் நாட்டிலும் கணிக்கப்படல் ஆயிற்று. அந்த அளவில் அது முழுத்தமிழினதும் சொத்தாயிற்று. கூத்து என்னும் கலைவடிவம் 1960 களில் முக்கியப்படுகிறது. நாட்டுக்கூத்து மரபு மீளக் கண்டுபிடிக்கப் பெறுகிறது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனும் அவர் மாணவர்களும் 1960 களிலும் 70 களிலும் இந்தப் பணியை நிறைவேற்றுகின்றனர்.

1970 களில் மேனாட்டு நாடகப் பரிச்சயம் கொண்ட இளைஞர் சிலர், பிறெஃற்றின் முறைமை, அனர்த்த நாடக முறைமை ஆகியவற்றைக் கையாண்டு, மீளக்கண்டு பிடிக்கப்பெற்ற கூத்து வடிவத்தின் கலைவீச்சை வலுப்படுத்துகின்றனர். இது முதலாவது கட்டம்.

இரண்டாவது கட்டத்தில் 1983 இற்குப் பின்னர் இந்த இரண்டு முறைமைகளையும் இணைக்கும் கலைக்கோலம் மேற்கிளம்பிற்று. அது வன்மை மிக்க ஓர் அரங்கினை நமக்குத் தந்தது.

முதலாவது கட்டத்தில் தாசீசியஸ், நா. சுந்தரலிங்கம் ஆகியோர் தொழிற்படு கின்றனர். "கோடை", "விழிப்பு", "அபசுரம்" என்பன இக்காலகட்டத்து அறுவடைகள். இந்தக் கட்டத்தில் சுஹைர் ஹமீட் என்ற ஒரு வலுமிக்க கலைஞனும் தொழிற்பட்டான்.

இரண்டாவது கட்டம் எம். சண்முகலிங்கம் எனும் "குழந்தை" சண்முகலிங்கத்தினுடையது. அவரும் அவரது நாடக அரங்கக் கல்லூரியும் ஈழத்தின் நாடக வரலாற்றினையே மாற்றும் சக்திகளாயின.

இந்த நாடக விழிப்புணர்வுக்கு ஊக்கம் அளித்த முக்கியமானவர்களுள் சி. மௌனகுருவும் ஒருவர். இக்காலத்தில் பாலேந்திரா என்பவர் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களை அவற்றிற்குரிய பண்பாட்டுப் பின்னணியுடன் அரங்கேற்றினார்.

இவை நடந்து கொண்டிருக்கும் பொழுது தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சி வேகத்தைத் துரிதப்படுத்தும் மூன்று முக்கிய விடயங்கள் தடைபெற்றன.

முதலாவது - பாடசாலை மட்டத்தில் வளர்ந்த ஒரு கல்வி அரங்கு. (Educational theatre)

இரண்டாவது - நாடகமும் அரங்கியலும், கல்விப் பொது தராதரப் பத்திர பரீட்சைக்குப் பாடமானமை. (1978)

மூன்றாவது - யாழ் பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகம் கலைமானித் தேர்வுக் கான பாடமாயிற்று. (1985),

இந்த மூன்று விடயங்களும் மிக மூக்கியமானவை,

இந்த வளர்ச்சியினூடாக மௌனகுரு, ஜெனம், சிதம்பரநாதன் ஆகிய நெறியாளர் நமக்குக் கிட்டினர்.

இந்த முயற்சிகள் இங்கு நடந்து கொண்டிருக்கும் பொழுது தமிழகத்தில், நாடகத்தைச் சினிமாவின் இரும்புப் பிடியிலிருந்து விடுவிக்கச் சிலர் முனைந்தனர். உத்பல்தத், பாதல் சர்க்கார் முதலியோரின் அரங்க நடவடிக்கைகளால் உந்தப்பெற்று ஒரு புதிய நாடக இயக்கம் அங்கு கிளம்புகின்றது. பரீக்ஷா, நிஜ நாடக இயக்கம், முதலியன இதற்கான எடுத்துக்காட்டுகள். ராமசாமி, முத்துசாமி ராமானுஜன் முதலியோர் இத்துறையில் முன்னோடிகள்.

இலங்கையின் இளைய பத்மநாதன் சென்னையில் மேற்கூறிய இரு நாடக மரபுகளினது இணைவின் சின்னமாகத் தொழிற்படுகின்றார்.

இப்பொழுது தமிழ் அரங்கு தமிழின் வன்மைமிக்க கலை வடிவங்களுள் ஒன்றாகி உள்ளது.

"தமிழ் என்பது ஒரு மொழியைக் குறிக்கும் சொல்லாக மட்டுமன்றி பல பொருள்களைக் குறிக்கும் ஒரு சொல்லாகவும் பயன்பட்டு வந்துள்ளது. தமிழர் என்ற பொருளில் பயன்படுத்தப்பட்டது. புறநானூறு 19: பதிற்றுப்பத்து 1 - 63; 16 - 2; பரிபாடல் திரட்டு 7). தமிழ்நாடு என்ற பொருளில் கையாளப்பட்டது. (பதிற்றுப்பத்து 25; அகநானூறு 27; புறநானூறு 51; 168, 198) வீரம் என்ற பொருளில் கையாளப்பட்டது.

"தமிழ் தலைமயங்கும் தலையாலங்கானத்து"

"அருந்தமிழ் ஆற்றல் அறிந்திலர்"

ஆகிய பாடல் அடிகளில் தமிழ் எனில் வீரம் என்பது பொருளாகும். ஆரிய அரசனுக்கு தமிழ் அறிவுறுத்துவதற்குப் பாடிய பாடல் என குறிஞ்சிப்பாட்டின் அடிக்குறிப்பு குறிப்பிடுகிறது. இங்கு தமிழ் என்பதற்கு காதல் என்று பொருளாகும். தமிழ் தழீஇய சாயலவர் என சீவக சிந்தாமணி (பாடல் எண் 2026) கூறும்பொழுது, இனிமை என்பதைத் தழுவி நிற்கிறது."

பாண்டிருப்பு

திரௌபதை அம்மன் கோயில் பாரதச் சடங்கு

—— ஒரு நாடக நிலை நோக்கு

கலாநிதி சி.மௌனகுரு

நாடகம் மதச் சடங்குகள் (Religious rituals) அடியாகத் தோன்றியது என்பது ஆராய்வாளர் முடிவாகும். ஏனைய கலைகளை விட நாடகக்கலை கூட்டு முயற்சியிற் பிறக்கும் கலையாகும். பிறக்கும்போதே கூட்டு முயற்சியிற் பிறப்பதுபோல அனைவரையும் ஒன்றிணைக் கின்ற கலையாகவும் அது உள்ளது. சுருங்கச் சொன்னால் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையினை நாடகம் ஏற்படுத்துகிறது.

"நாடகத்தின் அச்சாணியான அமிசம் அதன் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையாகும். இச்சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையினை நாடகம் எங்கிருந்து பெற்றுக்கொள்கிறது. நாடகம் சமயச் சடங்குகளின் அடியாகத் தோன்றியமையே நாடகத்தின் இப்பண்பினை அதன் மிக முக்கிய பலமாக ஆக்கியுள்ளது."

பாரம்பரியத்தால் நிறுவப்பட்ட மதத்துடனும், நம்பிக்கைகளுடனும் சம்பந்தப்பட்ட கிரியைகளின் தொகுதியே சடங்குகளாகும். ஒரு குழுவிலிருப்போர் முன்னொரு நாள் தம் குழுவிலிருந்த மூல பிதாக்கள் செய்த செயலை மீண்டும் செய்வதன் மூலம் தாம் இலாபம் பெறலாம் என எண்ணி அதே செயல்களைத் திருப்பிச் செய்தனர். அவையே சடங்குகளாயின. இச்சடங்குகளுக்கு அடிப்படை நம்பிக்கை ஐதீகமாகும். ஒரு ஐதீகம் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளாதாரச் சூழலில் நிகழ்த்தப்பட்டது. சடங்கு நடத்தப்பட்ட ஆரம்ப காலங்களிலே இச்சடங்குகளில் அனைவரும் பங்கு கொண்டனர். ஒன்றாக ஆடினர்; பாடினர்; மதுவருந்தினர். நிகழ்த்துவோர் ஓரிருவராயினும் சகலரும் அச்சடங்கில் நம்பிக்கையுடையோராயிருந்தனர். அந்நிலையில் அச்சுழுநிலையிலுள்ள சகலரையும் அச்சடங்கு பிணித்து நின்றது. முழுச் சமுதாயத்திற்கும் பொதுவான சடங்கு நடக்கையில் அது ஒரு பெரு விழாவாகவும் அமையும். நடத்தப்படும் காலம், அல்லது இடம், அதனை நடத்துபவர்கள் என்பவரை அடிப்படையாகக் கொண்டே விழா முக்கியத்துவம்பெறும் மீளச் செய்தலும்தொடர்பு கொள்ளலும் மதச் சடங்குகளில் முக்கியமானவையாகும்.

பொருளாதார மாற்றம் காரணமாக கிரியைகளில் (சடங்குகளில்) நம்பிக்கையின்மை ஏற்படுகையில், அதே கிரியையின் சில அம்சங்களை பாரம்பரியம்பேணல் காரணமாக தொடர்ந்தும் நிகழ்த்த ஆரம்பிக்கின்றனர். காலப்போக்கில் இந்நிகழ்வுகளை நிகழ்த்த தனிக்குழு உருவானது. இக்குழு தனித்திறமைகளை வளர்த்தெடுத்தது. இங்கிருந்துதான் கலைகள் தோன்றின; கலைஞர்கள் உருவானார்கள்.

சிறப்பாக ஆசிய நாடுகளிலும் ஏனைய பகுதிகளில் பின் தங்கிய மக்கள் வாழ் பிரதேசங்களிலும் நிகழ்த்தப்படும் சமயச் சடங்குகளிலே புராதன நாடக அமிசங்கள் பலவற்றைக் காணமுடியும். இக்கிரியைகளை நிகழ்த்தும் மக்கள் அதனை நாடகம் என்று நினைப்பதில்லை.

நாடகத்திற்குப் பிரதானமாக மூன்று அம்சங்கள் தேவை. ஒன்று நடிகர், மற்றது பார்வையாளர், மூன்றாவது அம்சம் மேடை; நடிகர், பார்வையாளர் இணைப்பில் மேடையில் நடைபெறுவதே நாடகம். மேடை என்பது கட்புலனாகக் காட்சி முகிழ்க்கும் இடம். அது உயரமாகவும் இருக்கலாம். சமதளமாகவும் இருக்கலாம். பரந்த வெளியாகவும் இருக்கலாம்.

சமயச் சடங்குகளில் இம்மூன்று அமிசங்களும் இடம் பெறுகின்றன. அதனை நிகழ்த்துவோர் நடிகர் போல் அமைய பக்தர் பார்வையாளராக கோயில் வீதி அல்லது கோயிலின் சில இடங்கள் மேடையாகின்றது. சமயச்சடங்குகளில் பார்வையாளர் நடிகர் பேதமில்லை. பார்வையாளரே நடிகராக நாடகத்தில் பங்கும் ஏற்பர்.

இங்கு, மட்டக்களப்பின் திரௌபதை அம்மன் கோயிலில், சிறப்பாக பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் ஒரு சடங்கின் நாடகத்தன்மை விபரிக்கப்படுவதுடன் அது தமிழ்நாட்டில் நடைபெறும் திரௌபதை அம்மன் சடங்குடன் ஒப்பு நோக்கவும் படுகிறது.

மட்டக்களப்பில் வணக்கத்திலுள்ள பெண் தெய்வங்களுள் திரௌபதை அம்மனும் ஒன்றாகும். மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திலுள்ள பாண்டிருப்பு, பழுகாமம், கல்லடி, மட்டிக்களி ஆகிய இடங்களிலே அமைந்திருக்கும் திரௌபதை அம்மன் கோயில்கள் குறிப்பிடற்குரியன. தீக்குளிக்கும் வைபவமே இங்கெல்லாம் இறுதிநாட் பெரும் காட்சியாக நடத்தப்படுகின்றது. காளி, மாரி, வைரவர் எனச் சிறு தெய்வங்கள் தெய்வமாடுவோர் மீது முற்படும். அத்தோடு திரௌபதி, பஞ்சபாண்டவர் தெய்வங்களும் முற்படும். பஞ்சபாண்டவர்கள் போலவும் திரௌபதி போலவும் தெய்வம் ஏறிஆடுவோர் தம்மைப் பாவித்து பாரதக் கதையின் சில பகுதிகளைக் கோயிற் சடங்கின் போது நிகழ்த்துவர். பஞ்சபாண்டவர் வனவாசம் செல்லுதல், அருச்சுனன் தவஞ் செய்யச் செல்லுதல், அரவானைக் களப்பலி கூட்டுதல் ஆகியன இவர்கள் நிகழ்த்தும் நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகளாகும்.

ஒரேநேரத்தில் நாடகமாகவும், சடங்காகவும் தோன்றும் இத்திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்குமுறை மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வக் கோயிற் சடங்கு முறைகளினின்று நாடக அமிசத்திற் சற்று வளர்ச்சியடைந்த நிலையிற் காணப்படுகிறது எனலாம். பாண்டிருப்பிலுள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயிலே இவற்றுட் புராதன கோயிலாகவும், சிறப்பு மிக்க கோயிலாகவும் கருதப்படுகிறது. அங்கு நடைபெறும் சடங்கு முறையினைக் கொண்டு இதன் தன்மைகள் கீழே விளக்கப்பட்டுள்ளன. திரௌபதி அம்மன் கோயில் பாண்டிருப்பில் அமைந்திருப்பினும் சூழவுள்ள மணற்சேனை, நற்பிட்டிமுனை, சேனைக்குடியிருப்பு ஆகிய கிராமங்களையும் உள்ளடக்கியே இச்சடங்கு மேற்கொள்ளப் படுகிறது. அதாவது இச்சடங்கினுடைய பிரதான நிகழ்ச்சிகள் பாண்டிருப்பு அம்மன் கோயில் முன்றலில் நிகழ்ந்தாலும், சில நிகழ்ச்சிகள் மேற்குறிப்பிட்ட ஊர்க் கோயில்கள், வீதிகள், சந்திகள் எங்கும் நடைபெறும். ஒரு குறிப்பிட்ட ஊரவர் மாத்திரமன்றி, சகல ஊரவர்களும் பங்குகொள்ளும் நிகழ்ச்சியாக இது நடைபெறுகிறது.

திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் மொத்தமாக 18 சடங்குகள் நடைபெறுகின்றன. 1 ஆம் சடங்கு தொடக்கம் 6 ஆம் சடங்குவரை வழமைபோலப் பூசைகள் நடைபெறுகின்றன. 7 ஆம் சடங்கன்று அருகிலுள்ள மாணிக்கப்பிள்ளையார் கோயிலில் இருந்து நாராயணன் சிலை கொண்டு வரப்படுகின்றது. 8, 9, 10, 11 ஆம் சடங்குகள் பின்னர் வழமைபோல் நடைபெறுகின்றன. 12 ஆம் சடங்கன்று கலியாணக் கால் வெட்டுதல் என்னும் நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிறது. கொஸ்தாவர் வளவிலிருந்து பூவரசு மரம் வெட்டி வந்து திரௌபதி அம்மன் கோயிலுக்குள் வைத்து அதனைச் சுற்றிச் சேலை கொய்து மறைத்து வைப்பர். (திரௌபதியைத் துகிலுரிந்தபோது நாராயணன் இருந்த இடம் அது என்று நம்பப்படுகிறது) பின்னர் 13, 14, 15 ஆம் சடங்குகள் வழமை போல நடைபெற்று 16 ஆம் சடங்கு பாரதக் கதையை நடிக்கும் வகையில் ஆரம்பமாகிறது.

16 ஆம் சடங்கன்று வனவாசம் ஆரம்பமாகின்றது. துரியோதனனுடன் சூதாடித் தோற்ற பஞ்சபாண்டவர் ஐவரும், திரௌபதியும் வனவாசம் செல்வது போன்ற காட்சி அன்று அபிநயிக்கப் படுகின்றது. பஞ்சபாண்டவருக்கும், திரௌபதிக்கும் ஆறுபேர் உருவேறி ஆட அவர்களை உண்மையான பாண்டவர் களாகவும், திரௌபதியாகவும் நினைத்து மக்கள் பூஜிப்பர். திரௌபதி அம்மன் கோயிலை அத்தினாபுரியாக வைத்து அதனின்று வெளிப்பட்டு மணற்சேனை, நற்பிட்டிமுனை, சேனைக்குடியிருப்பு ஆகிய கிராமங்களுக்குச் சென்று திரும்புதல் வனவாசம் சென்று திரும்புவதாக அபிநயிக்கப் படுகிறது. இச்சடங்கு தொடங்குமன்று தருமருக்கு உருவேறி ஆடுபவர் பாண்டிருப்பிலுள்ள சந்தியில் (வாள் மாற்றும் சந்தி) அமர்ந்திருப்பார். அப்போது வீமனுக்கு ஆடுபவர் அவரை மூன்றுதரம் வளைத்து ஆடி வணங்கி நிற்பார். தருமர் அவரிடம் கையில் ஒரு வாளைக் கொடுப்பார். அவர் அந்த வாளை எடுத்துக்கொண்டு சென்று பக்கத்திலுள்ள ஆட்களின் வளவுகளுக்குட் புகுந்து அங்கு காணப்படும் காய், கனிகளை வெட்டிக்கொண்டு வருவார். வீமனின் பின்னாற் செல்லுபவர்கள் அவற்றைச் சுமந்து வருவர். அவையாவும் கோயிலுக்கே சேரும். வனவாச காலத்தில் காட்டில் வீமசேனன் பாண்டவருக்கு காய் கனி தேடிக் கொடுத்தமையை அபிநயிப்பதை இங்கு அவதானிக்கலாம்.

பின்னர் அங்கிருந்து வெளிக்கிட்டு பாண்டவர்களும், திரௌபதியும், பூசாரிமாரும், பின்தொடர்வோரும் உடுக்கடித்துப் பாடியபடி அருகிலுள்ள வெள்ளரசம்மன் கோயிலுக்குப் போவார்கள். பின்னர் மணற் சேனைக்கு வந்து மண்டபத்தடியிற் சிலநேரம் தங்கியிருப்பர். அதன்பின் நற்பிட்டிமுனை கந்தசுவாமி கோயிலுக்குச் செல்வர். பின் பிள்ளையார் கோயிலுக்கு வருவர். அங்கு வண்ணான் விரித்த வெள்ளையில் பாண்டவரும், திரௌபதியும் இருக்க, பூசாரிமார் பிள்ளையாருக்கு பூசை நடத்துவர். பாண்டவர்களும் பிள்ளையாரை வணங்கி விட்டு சேனைக்குடியிருப்பிலுள்ள மாரி அம்மன் கோவிலுக்குச் சென்று கும்பிட்டு, சேனைக்குடியிருப்பு விஷ்ணு கோயில், காளிகோயில் செல்வர். அங்கு காளி கோயிலில் காளி, வைரவர் ஆகிய தெய்வங்கள் முற்பட்டு ஆடும்.

பின்னர் அங்கிருந்து வெளிக்கிட்டு வரும் வழியில் ஓரிடத்தில் துரியோதனன் இடம் என்றோர் இடமுண்டு. அப்பக்கத்தால் வருகையில் மேளதாளம் உடுக்கு, பாடல், ஒலிக்காது மௌனமாக வருவர். கடைசியிற் பாண்டிருப்பின் பெரியகுளக் கட்டில் ஏறுவர். ஏறியதும் பழையபடி மேள, உடுக்கு ஒலி எழுப்பப்படும். அங்கு மக்கள் பாணக்கம் கரைத்து வைத்திருப்பர். அதைக்குடித்து

மீண்டும் மாணிக்கப் பிள்ளையார் கோயிலுக்கு வந்து அவரைக் கும்பிட்டு பழையபடி திரௌபதை அம்மன் கோயிலுக்கு வருவர்.

அத்தினாபுரத்தினின்று சூதாடித் தோற்று பாண்டவரும், திரௌபதியும் வனவாசம் சென்றமையும், அங்கு வீமன் காய்கனிகளை வனங்களின்று பெற்று ஐவருக்கும் அளித்தமையும், பின்னர் 12 வருடம் வனவாசம் முடித்து 1 வருடம் அஞ்ஞாதவாசம் இருந்தமையும் இவர்கள் அபிநயித்துக் காட்டுதலே வனவாசம் என்னும் 16 ஆம் சடங்கு நிகழ்ச்சியாகும். இச்சடங்கு நாடகம் பகலில்தான் தடைபெறும். திரௌபதை அம்மன் கோயிலும், மேற்குறிப்பிட்ட 4 ஊர்க் கோயில்களும், ஊர்வளவுகளும், வீதிகளும், சந்திகளுமே இந்நாடகம் நிகழிடமாகும். ஊர்மக்கள் அனைவரும் இந் நாடகத்தின் பார்வையாளராகவும், பங்காளராயும் ஒரே நேரத்திற் செயற்படுகின்றனர்.

17 ஆம் சடங்கு தவநிலை எனப்படும் சடங்காகும். வனவாசச் சடங்கின்போது தருமரும், வீமனும் முக்கிய இடத்தினைப் பெற இங்கு தருமருடன் அருச்சுனன் முக்கிய இடத்தினைப் பெறுகிறான். அன்றைய சடங்கில் திரௌபதி அம்மன் கோயில் முன்றலில் நிற்கும் பெரிய மரமொன்றின் உச்சியில் கூடுகட்டி அதற்கு ஏற ஏணியும் அமைத்திருப்பர். அன்றிரவு 12 மணிவரை ஏனைய தெய்வங்கள் எல்லாம் ஆடி முடிந்த பின்னர் அருச்சுனனுக்கு ஆடுபவர் தவ நிலைக்குப் போகப் புறப்படுவார். காவியுடையணிந்து, பூசாரிமார் பாட அருச்சுனன் கோயிலை விட்டு வெளியே வருவார். அந்நேரம் தருமர் கோயிலின் சந்தன மண்டபத்துள் இருப்பார். அருச்சுனன் வந்து தருமரை 3 முறை வணங்கி ஆடியதும் பாடல் பாடப்படும். அருச்சுனன் பாடுவது போல இப்பாடல் அமையும்.

ஆண்டி வடி வெடுத்து
சந்நியாசி ஆகி நான்
அரியதவம் போறன் அண்ணை

என்ற பாடலுக்குத் தருமர் தலை அசைத்துச் சிவனிடம் சென்று வரம் பெற்றுவரச் சொல்லி அனுப்புவார். அருச்சுனன் அங்கிருந்து வெளிக்கிட்டு கோயில் வீதியை அடைந்து, தவநிலைக்கு போகும் வழியில் பேரண்டச்சி வந்து வழி மறிப்பாள். பேரண்டச்சிக்கு வருபவர் முகத்திலே ஒப்பனை செய்து பேரண்டச்சி போன்ற உருவம் பூண்டு (பெரும்பாலும் இது வடமோடிக் கூத்தில் வரும் அரக்கர் அணியும் உடுப்புகளைப் போல அமையும்.) வந்து அருச்சுனனை வழிமறிப்பாள். வழி மறிக்கும் அரக்கி பின்வருமாறு பாடுவாள்.

மார்பைப் பார் தோளைப் பார்
சந்நாசி சந்நாசி – என்
வண்ணமுகம் நீர் பாரும்.

தோளோடு தோளணைத்து
சந்நாசி சந்நாசி
சுகமுத்தம் தாருமய்யா.

ஐயா நீ
ஓரிரவு நீயிருந்து
சந்நாசி சந்நாசி
உறங்கியிருந்து போங்காணும்.

கட்டிலுண்டு மெத்தையுண்டு
சந்நாசி சந்நாசி
கால்பிடிக்க தாதியுண்டு

என்ற பாடலைப்பாடி பேரண்டச்சி அருச்சுனனை மறிக்க அருச்சுனன் பின் வருமாறு அதற்கு உத்தாரம் கூறுவான் :

என்னதான் சொன்னாலும்
சண்டாளி சண்டாளி
ஏறெடுத்துப் பாரனடி
அடி நான்
ஆதி கைலாசம்

சந்நாசி சந்நாசி
அரன்பதிக்குப் போறனடி
போற வழி தனிலே
சண்டாளி சண்டாளி
பிழைகேடு செய்யாதடி.

இப்பாடலுக்குத்தக அருச்சுனனுக்கு வேடம் பூண்டவர் ஆட்டமும் ஆடுவார். பேரண்டச்சி மறித்து ஆடுவாள். இவர் மறுப்பார். இறுதியில் அருச்சுனன் அம்புவிடுவதுபோல பாவனை செய்ய பேரண்டச்சி ஓடிவிடுவாள். பின்னர் அருச்சுனன் தவநிலை நோக்கிச் செல்லுகையில் பன்றியாக வேடமிட்டு ஒருவர் வந்து அருச்சுனனை மறிப்பார். (பாரதக் கதையில் சிவன் பன்றியை விட்டமை இங்கு நினைவு கூரப்படுகின்றது) பன்றியாக உருவம் பூண்டு வருபவர் பாடுவதில்லை. அருச்சுனனுக்கு முன்னால் பன்றி அங்கும் இங்கும் ஓடும். தவநிலை நோக்கி அருச்சுனன் செல்வார். அச்சமயம் அருச்சுனனுக்குப் பின்னாற் செல்லும் பூசகர்களும் பாடகர்களும் பின்வரும் பாடல்களைப் பாடிச் செல்வர்.

முன்னழகு கண்டாலோ
அருச்சுனப் பெருமாள்
முன் தொடர்வார் ஆயிரம் பேர்
பின்னழகு கண்டாலோ
அருச்சுனப் பெருமாள்
பின் தொடர்வோர் ஆயிரம்பேர்.

இறுதியில் பன்றிமீது அருச்சுனன் அம்பு எய்துவிட்டு ஏணியில் ஏறிச் சென்று தவநிலையில் நிற்பார். நின்று பதிகம் பாடுவார்.

தத்துவபோத ஞான
சமய நூல் பலவும் கற்றேன்
புத்திபோல் உன் சீர்பாதம்
புரிந்து நான் பேறு பெற்றேன்
முத்தியே தருவாய் ஆதி
முதல்வனே நமச்சிவாயம்.

இப்பாடல்களைப் படித்து முடித்த பின்னர் அங்கிருந்து வாழைப் பழங்களை எடுத்து அக்காட்சியைப் பார்த்தபடி நிற்கும் மக்களை நோக்கி வீசுவார். மக்கள் போட்டிபோட்டுக்கொண்டு பக்தி சிரத்தையோடு இப்பழங்களை எடுத்துக்கொள்வர். அதன் பின்னர் சங்கினை எடுத்து ஊதி மணியும் அடித்துவிட்டு கீழே இறங்கி வருவார். (இங்கு சிவன் வருதல், மற்போர் புரிதல், பாசுபதாஸ்திரம் கொடுத்தல் எதுவும் அபிநயிக்கப் படுவதில்லை.) பின் வசந்த மண்டபத்தில் இருக்கும் அண்ணனிடம் செல்லுவார். சென்று நடந்த விடயத்தைக் கூறுவார். அதன் பின்னர் தருமர் தாம் இருந்த இடத்தைவிட்டு மகிழ்ச்சியுடன் எழும்புவார். அதன்பின் இரவு மூன்றரை மணியளவில் அரவானைக் களப்பலி கூட்டும் சடங்கு நடைபெறும். வனவாசத்தில் தருமனும் வீமனும், அருச்சுனன் தவநிலையில் அருச்சுனனும், தருமரும் முக்கிய இடம் பெறுவதைப் போல அரவானைக் களப்பலிகூட்டும் சடங்கில் தருமரும் திரௌபதியும் முக்கிய பாத்திரங்களாகின்றார்கள்.

முதல் நாள் அரவானைப் போல ஒரு மண்ணுருவஞ் செய்து கோயிலின் ஒரு பக்கத்தில் மூடி வைத்திருப்பர். அருச்சுனன் தவநிலைக்குச் செல்லுகையில் அரவானை எடுத்துச் சென்று கமலகன்னி கோயிலுக்குட் கொண்டு வைப்பர். தவநிலை முடித்துத் தருமரிடம் வந்து விபரங்களைக் கூறிவிட்டு அருச்சுனன் சென்றதும் திரௌபதியும் தருமரும் கமலக்கன்னி கோயிலுக்குச் செல்வர். சென்று அங்கு அரவானின் சிரத்தைத் தருமர் பிடிக்க திரௌபதி அவன் சிரத்தை அறுப்பாள். சிரமறுக்கையில் பின்வரும் பாடல்களைப் பாடித் திரௌபதி புலம்புவாள்.

விநாயகரை முன்னிறுத்தி
என்மகனே அரவானே நாககன்னி
புத்திரனே
உன் சிரமறுக்க மனம் துணிந்தோம்.

தந்தை சிரம்பிடிக்க
என்மகனே அரவானே நாககன்னி
புத்திரனே
பெற்ற பிள்ளையை நாம்
கழுத்தறுத்தோம்.

பாரதமும் என்னாலே
என்மகனே அரவானே நாககன்னி
புத்திரனே
படை, போரும்என்னாலே

நாங்கள் பூவுலகம் ஆளவென்று
என்மகனே அரவானே நாககன்னி
புத்திரனே
பெற்ற புத்திரனைக் கழுத்தறுத்தோம்.

கூந்தல் முடிப்பேனடா –
என்மகனே அரவானே நாககன்னி
புத்திரனே
குரமரொடு சேர்வனடா.

திரௌபதி புலம்பும் இப்பாடல்கள் இனிய இசையும் மனதைக் கவரும் தன்மையும் வாய்ந்தவை. துயரம் கவிந்த ஒரு சோகச் சூழ் நிலையைத் தோற்றுவிப்பவை. தொடர்ந்து திரௌபதி அரவானின் சிறப் புக்களையும், துரியோதனன் கொடுமைகளையும், தமது நிலையினையும் பாடல்களிற் பாடி அவன் தியாகத்தையும் பலவாறு புகழ்ந்து தாங்கள் எப் படியும் இதற்கும் சேர்த் துத் துரியோதனனைப் பழிவாங்குவோம் எனப் புலம்புவாள்.

இப்பாடல் முடிந்ததும் கோயிலில் வீரகும்பம் நிறுத்துவர். பின்னர் கடற்கரை செல்வர். சென்று மீண்டும் வரும் வழியில் வீமனுக்கு ஆடிச் செல்பவர் கள்ளி மரம் வெட்டி வந்து அதனை 4 துண்டாக்கி, 4 மூலைக்கும் நாட்டிக் கோயில் முன்றலில் தீக்குளி உண்டாக்குவார். 7 மணிக்கு குருக்கள் வந்து ஹோமம் வளர்த்து தீ மூட்டுவார். திரௌபதியும், தருமருமே தீயை வைப்பார்கள். பின்னர் எல்லோரும் சென்று கடலிற் குளித்துவிட்டு, உடல் முழுவதும் மஞ்சள்பூசி கையில் அரிசியுடன் வந்து, அரிசியைத் தீக்குளிக்குள் எறிந்துவிட்டுக் கோயிலை வலம் செய்து வந்து தீக்குளிக்க முன் நிற்பர். பின், தருமர் முதலிற் தீக்குளிக்குள் இறங்க, பின்னர் எல்லோரும் வரிசையாக இறங்கித் தீப்பாய்வர். இத்தீப்பாய்தலுடன் அன்றைய இறுதிக்காட்சி முடிவடையும். சிறு தெய்வக் கோயிற் சடங்குகளைப் போல இங்கு உடுக்கடித்து, உருவேற்றித் தெய்வம் வரச் செய்து காவியம் பாடிச் சடங்கு நடைபெறினும் வைரவர், அம்மன் ஆகிய தெய்வங்கள் வந்து ஆடினும் இங்கு முக்கியம் பெறுபவர்கள் பஞ்சபாண்டவரும், திரௌபதியும் அவர்கள் நடத்தும் செயல்களுமே. வனவாசம், தவநிலை, களப்பலி ஆகிய மூன்றும் முழுக்க முழுக்கச் சடங்குகளிடையே நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் நாடகங்கள் என்றே நாம் கொள்ளவேண்டும். அவற்றை வெறும் நாடகம் ஆக்காமல் சடங்குகளுடன் இணைத் துள்ளமை இங்கு அவதானித்தற் குரியது.

பாண்டவரும், திரௌபதியும் எப்போதும் இந்நிகழ்ச்சிகளிற் பங்கு கொள்ளினும் வனவாசத்தில் தருமரும், வீமனும், தவநிலையில் தருமரும் அருச்சுனனும், களப்பலியில் தருமரும் திரௌபதியும் முக்கியமான பாத்திரங்களாக இருந்து இந்நாடகத்தினை நடத்திச் செல்வதைக் காணமுடிகிறது. கோயில் முன் றிலே மேடையாக அமைய இக்காட்சிகளிற் மிகப் பெரும்பாலானவை மேடையாகி அம் முன் றிலிலேயே நடைபெறுகின்றன.

மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வக் கோயில்களில் நடைபெறும் சமயச் சடங்குகளில் ஆடலிற் பங்குகொள்பவர் பாடுவதில்லை. (கட்டு மாத்திரமே கூறுவர்) ஆனால் இங்கு தெய்வ நிலையில் உருவேறி நிற்பவர்களும், சில சமயங்களில் மக்களால் வணங்கப்படுபவர்களுமான திரௌபதி, தருமர், அருச்சுனன், வீமன் ஆகிய தெய்வங்கள் முற்பட்டு ஆடும் ஆட்டக்காரரே பேசி, நடித்து, பாடி இந்நிகழ்ச்சிகளை நடத்திக் காட்டுவர்.

மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வக் கோயில்களில் நடைபெறும் சமயச் சடங்குகளில் பாத்திரத்தைத் துலக்கமாகக் காட்ட வேடமணிதல் பெரும்பாலும் இல்லை. இச்சடங்கிலே வேடமிடுதலைக் காணுகிறோம். அத்துடன் சமயச் சடங்குகளிற் சம்பந்தப்படாத பேரண்டச்சி, பன்றி போன்ற உயர்திணை, அஃறிணைப் பாத்திரங்கள் அதற்குத்தக வேடமணிந்து இந்நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கிற் பங்கு கொள்வதனையும், அரவானைப் போன்ற உருவம் செய்யப்பட்டு நாடகத்தில் அவ்வுருவமும் பங்கு பெறுவதனையும் காணுகிறோம். பாரதக் கதைகளின் பிற்பகுதி நாடகமாக நடிக்கப்பட்டபோதும் முழுவதும் நடிக்கப்படவில்லை. கோயிற் சடங்குகளுடன் சம்பந்தப்பட்ட பகுதிகளே நடிக்கப்படுவது மனங் கொள்ளத்தக்கது.

நடைபெற வேண்டிய நிகழ்ச்சிகளைப் பூசாரிமாரும், பாடுவோரும் தம்முடைய பாடல்களாலேயே கூறிவிடுகின்றனர். மட்டக்களப்பு கூத்துக்களில் காணப்படும் அண்ணாவியார், பிற்பாட்டுக்காரரை நமக்கு ஞாபகப்படுத்துகிறது. மட்டக்களப்பு கூத்துக்களிலே சில நிகழ்ச்சிகளைக் கூத்தர் அபிநயித்துக்காட்ட, நிகழ்த்த முடியாத பல நிகழ்ச்சிகளை அண்ணாவியாரும், பிற்பாட்டுக்காரரும், சபைவிருத்தம், சபைத்தரு என்பன மூலம் கூறிச் செல்கின்றனர். திரௌபதி அம்மன் கோயிலிற் காணப்படும் இம்முறை கிரேக்க நாடகத்தின் கோரஸ் முறையினை ஞாபகத்திற்குக் கொண்டு வருகின்றது. கிரேக்க தெய்வமான டயோனிஸஸின் கூட்டுப் பாடலில் இருந்து கிரேக்க நாடகம் தோன்றியது என்ற கூற்று இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது.

இச்சடங்கிற் பாடப்படும் பாடல் மெட்டுக்களிற் சில மட்/வடமோடி நாடகங்களிற் பாவிக்கப்படுகின்றன. வடமோடியில் பெண்கள் புலம்பும் பாடல்களின் இசை திரௌபதி புலம்பும் இராகத்துடன் இயைபுடையது.

இங்கு மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வக் கோயிற் சடங்குகளைப் போல நாடகமானது இரண்டற சடங்குகளுடன் பின்னிப் பிணைந்து இராமல் தனித்துத் தெரிவதனையும் சமயச் சடங்கினின்று நாடக அமிசம் மெல்லியதாகப் பிரிவதனையும் காண முடிகிறது. மட்டக்களப்பின் வடமோடி நாடகங்கள் மகாபாரதக் கதைகளையே மையமாகக் கொண்டவை. வடமோடிக் கூத்திற்கும் இச்சடங்கு முறைகளுக்குமிடையே காணப்படும் சில ஒற்றுமைகள் மட்டக்களப்பின் வடமோடிக் கூத்தின் மூலவேர்கள் இங்கிருந்துதான் ஆரம்பிக்கின்றதோ என்ற ஐயத்தைத் தோற்றுவிக்கின்றது. தமிழ்நாட்டின் தென் ஆர்க்காடு மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த சேயூர் என்னுமிடத்திலுள்ள 'இருங்கல்' என்னும் கிராமத்தில் இத்தகையதொரு நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்கு நடைபெறுகிறது. இதனைப் பாரதவிழா எனவும் அழைப்பர். சித்திரை மாதத்திற் தொடங்கி 21 நாட்கள் இது நடக்கும். நான்குவிதமான முறையில் இவ்விழா நடைபெறும்.

1. சாத்திரவிதிப்படி நடைபெறும் கோயிற் கிரியைகள்.

2. காவியத்திற் கூறப்படும் முக்கிய நிகழ்ச்சிகளைப் பெரிய அளவில் மீண்டும் செய்து காட்டல்.

3. காவியம் படித்தல்.

4. துரியோதனன் வீழ்ச்சியையும், திரௌபதியின் சபத வெற்றி யையும், தெருக்கூத்தின் மூலம் நிகழ்த்திக் காட்டல்.

மகாபாரதக் காவியம் படிக்கும்போது தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களுடன் ஊர் மக்களும் சேர்ந்து 5 நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவர். அவையாவன;

1. அரக்குமாளிகை அழிவு.

2. பகாசுரனை வீமன் வதைத்தமை.

3. மாடுபிடி சண்டை.

4. துரியோதனன் வீமன் சண்டை.

5. வில் வளைத்தல்.

இருங்கலில் மாத்திரமன்றி தமிழ் நாட்டின் சில கிராமங்களிலும் இப்பாரத விழா நடைபெறுகிறது. இது பத்து நாட்கள் கூத்தாக நடப்பது வழக்கம். இவ்விழாவும் கூத்துகளும் ஊருக்கு ஊர் மாறுபடும். தமிழ் நாட்டின் எருக்கம்பூரில் பார்த்த பாரதக்கதை பத்து நாட் கூத்தினை செ. ரவீந்திரன் தனது தெருக்கூத்துக் கட்டுரையில் விபரித்துள்ளார். அங்கு பாரதக் கதை பாகவதர் மூலம் சொல்லப்படும். அதேவேளை சில விடயங்கள் தெருக்கூத்தாக நடிக்கப்படுகின்றன. சில காட்சிகளில் மக்களும் பங்குகொள்கின்றனர். (உ–ம்) பகாசுரன் கதை. இது அரங்கத்தில் நடைபெறுவதில்லை. பீமனாக வேசம் கட்டியவர் ஒரு மாட்டு வண்டிலில் ஏறிக்கொண்டு ஊர் முழுதும் சுற்றிவர ஊரில் உள்ளோர் தாங்கள் செய்த பலகாரங்களைக் கொண்டு வந்து பீமனிடம் கொடுக்க அவற்றை வாங்கி தான் ஓட்டிவந்த வண்டியை நிரப்பிய பின்னர் பீமன் கூத்துக்களத்தை அடைந்து அங்குள் ளோருக்குக் கொடுப்பது வழக்கம். இங்கு மக்கள் அந்நாடகத்தில் பங்கு கொள்வோராகின்றார்கள். பீமன் காலச் சூழலுக்குச் செல்கிறார்கள். பகாசுரவதத்தில் தாங்களும் பங்கு கொள்கிறார்கள். இது றிச்சட் ஷெக்னரின் Environmental Theatreஐ ஒத்ததாக உள்ளது என்பர் செ. ரவீந்திரன்.

இந்த Environmental Theatre இன் தன்மைகளையே பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்கிற் காணுகிறோம். ஆனால் பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் சடங்கிற்கும், தமிழ் நாட்டின் சேயூரிலும், எருக்கப்பூரிலும் நடைபெறும் பாரதக் கதைச் சடங்கிற்கும் சில வேறுபாடுகளுண்டு. தமிழ் நாட்டில் இதனைப் பாரதவிழா என்கின்றனர். மட்டக்களப்பில் இது பாரதம் படித்தல் என அழைக்கப்படுகின்றது. சாத்திர விதிப்படி நடைபெறும் கோயிற் கிரியைகளும், காவியம் படித்தலும் இரண்டு இடங்களிலும் நடைபெறுகின்றதாயினும் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் நிகழ்ச்சிகள் வேறுபடுகின்றன.

இரண்டு நாட்டுச் சடங்குகளுமே நாடக அமிசம் நிரம்பியனவாயினும், தமிழ் நாட்டுச் சடங்கில் நாடக அமிசங்கள் கூட இருப்பதனைப் பார்க்கிறோம். சேயூரில் 5 நிகழ்ச்சிகள் நடிக்கப்படுகின்றன. எருக்கம்பூரில் பகாசுரவதம், சுபத்திரை கல்யாணம், திரௌபதி வஸ்திராபரணம், களபலி, பிரகலாதன், கீசகவதம், அருச்சுனன் தபசு, கிருஷ்ணன் தூது, அபிமன்யு வதை, கர்ண மோட்சம் பதினெட்டாம் போர் ஆகிய 11 நிகழ்ச்சிகள் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இவற்றிற் சிலவற்றில் மக்களும் பங்காளர்களாக மாறிப்

பங்கு கொள்கின்றனர். சில நிகழ்ச்சிகள் தனிக் கூத்துக்களாக நடைபெறுகின்றன. ஆனால் பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் வனவாசம், அருச்சுனன் தபசு, அரவான் களப்பலி என்பனவே பிரதானமாக நடிக்கப்படுகின்றன. தமிழ் நாட்டில் கூத்தர்களுடன் ஊர் மக்களும் சேர்ந்து அபிநயிப்பது போல இங்கு நடைபெறுவது குறைவு. வனவாசத்தின் போது மட்டுமே காய், கனிகள் பறிக்க வீமனுக்கு மக்கள் உதவுகிறார்கள். மற்ற வேளைகளில் உருவேறி ஆடுபவர்களே பாரத பாத்திரங்களாக வருகிறார்கள். சன்னதம் பிடித்து ஆடுபவர்களுடன் சம்பந்தப்படாதவர்களே பேரண்டச்சி போன்ற வேடமணிந்து வருகிறார்கள். தமிழ் நாட்டில் மேடை அமைத்து, நிகழ்ச்சிகளைக் கூத்தாக நடத்த, பாண்டிருப்பிலோ கோயில் வெளியே கூத்தம்பலமாக ஆகிவிடுகிறது.

தமிழ் நாட்டில் நடக்கும் பாரத விழா சடங்கு நிலையினின்று சற்று வளர்ச்சி யடைந்தது போலத் தோன்றுகிறது. அதனைச் சடங்கு அமிசம் நிரம்பிய நாடகம் எனவும் அழைக்கலாம். பாண்டிருப்பு பாரதம் படித்தலும், தீப்பள்ளயச் சடங்கும் முற்றாகச் சடங்கினின்று விடுதலை பெறாத விழாவாகக் காணப்படுகிறது. சடங்கு அமிசமே இங்கு கூடுதலாகவுள்ளது. இதனை நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்கு எனலாம். தமிழ் நாட்டுப் பாரத விழாவைவிட பாண்டிருப்பு பாரதம் படித்தல் சடங்கு அமிசங்களைக் கூடுதலாகக் கொண்டிருந் தமையினால் இதுவே முன்னால் இருந்த முறையாக இருக்கலாம். பிற்காலத்தில் இச்சடங்கு மக்களையும் பங்காளராக்கும் சடங்காக வளர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். இப்பாரத விழாவே தெருக் கூத்தாக வளர்ந்திருக்கலாமோ என செ. ரவீந்திரன் ஐயமுறுகிறார்.

மட்/பாண்டிருப்பின் திரௌபதி அம்மன் வணக்கம் தமிழகத்திலிருந்து மட்டக் களப்புக்கு வந்ததென்று மட்/மான்மியம் கூறுகிறது. அங்ஙனமாயின் தமிழ் நாட்டில் இன்று வளர்ச்சி பெற்றுக் காணப்படும் பாரத விழாவின் புராதனத் தன்மையையும், மூல வடிவத்தையும் பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயிற் பாரதப்படிப்பும், தீப்பள்ளயச் சடங்கும் உணர்த்துகிறதோ என்ற ஐயம் எழுகிறது. தொடர்வும் ஆராய்வுகளே இவ் ஐயத்தைத் தெளிவாக்குவதுடன் தமிழ்நாட்டு மட்டக்களப்புத் தொடர்புகள் சம்பந்தமான புதிய கருத்துக்களையும் தரும்.

> "நாட்டுப்புறப் பண்பாட்டியல் என்பது கிராமாந்திர மக்களின் அனுபவத்தின் பொக்கிஷம். மனிதனோடு மனிதனை அது நேரடியாக மட்டுமல்லாது இதயத்தோடு இதயத்தைப் பிணைத்து வைக்கின்றது. அவர்களுடைய தனித்தன்மையைக் குலைக்காமல் ஒற்றுமையை வளர்க்கின்றது. இயற்கையோடு இயைந்து வாழும் சமூகத்தின் ஒட்டு மொத்தமான அல்லது தனிப்பட்ட உணர்ச்சிகளை அது பிரதிபலிக்கின்றது"
>
> சங்கர் சென்குப்தா

கூத்தைப்பற்றிய சில குறிப்புகள்

பேராசிரியர் நீ.மரியசேவியர் அடிகள்

இலங்கையில் வாழும் தமிழ் மக்களின் பாரம்பரியக் கலைச்சொத்தென அவைக்காற்றும் கலைவடிவம் ஒன்று உண்டென்றால், அது நாட்டுக் கூத்தாகத்தான் இருக்க முடியும். இதன் பழைமையையும் பெருமையையும் கூறப் புகுந்த பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை, கர்நாடக இசை தமிழகத்துக்கு வருமுன் இருந்த பண்டைய தமிழிசையின் பண்முறைகளை இவைகளை ஆராயின் கண்டறியலாம் என அழுத்திக் கூறியுள்ளார். (ஞானசவுந்தரி', தென்மோடி நாடகம், பதிப்பாசிரியர் சில்லையூர் செல்வராசன், கொழும்பு 1972, பக். vi; இவைகள் என தென்மோடி நாட்டுக் கூத்துக்களைப்பற்றியே கருத்துத் தெரிவிக்கப்பட்டது.) இக் கலைவடிவத்தை கத்தோலிக்க சமயக் கலைஞர்கள் சிறப்பான முறையில் பேணி வளர்த்து வந்திருக்கிறார்கள். அதைப் பற்றிய சில குறிப்புகள் இங்கு தரப்படுகின்றன.

இத்தீவுக்கு வந்த போர்த்துக்கேய குரவர்கள் இயேசுவின் மறையை விளக்கவும், பரப்பவும் நாடகத்தை ஊடகமாகப் பயன்படுத்தினர். சாதாரண பொது மக்களைக் கருத்திற் கொண்ட குரவர்கள் அவர்களின் கலைச்சொத்தாகிய கூத்தின் ஊடாக தமது சமயக் கருத்துக்களைப் புகுத்த முனைந்ததில் வியப்பில்லை. மறைபரப்ப வந்தவர்கள் அன்றைய மேல்புலத்து நாடக மரபுகளையும் நன்கு அறிந்திருந்தனர். போர்த்துக்கலைச் சேர்ந்த கில் விசெந்தே (1470 – 1536) என்பவரதும் இஸ்பானிய நாட்டின் லோப்போ டி வேகா (1562 – 1635) என்பவரதும் நாடகங்களைப் பற்றி அவர்களுக்கு நன்கு தெரிந்திருக்க வேண்டும். மிஸ்ரறி, மிறாக்கிள் என அழைக்கப்பட்ட மத்திய கால பக்தி நாடகங்கள் அனைத்தும் திருமறையின் பொதுத் திருவழிபாட்டில் நின்று பிறந்தவை; ஆலயங்களில் நடித்துக் காண்பிக்கப் பட்டவை; குரவர்களே அதில் கலந்து கொண்டதும் வரலாற்று உண்மை. குறிப்பாக, இயேசு சபைக் குரவர்கள் இக்கலையில் கைதேர்ந்தவர்களாய் இருந்தனர். 1558 இல் உரோமை மாநகரில் இயேசுசபைக் குருமட மாணவர்களால் திருமறைப் பெருந்தகையோர் முன் பக்தி நாடகம் ஒன்று நடித்துக் காண்பிக்கப்பட்டது. இது இயேசு சபைக் குரவர்கள் மறைபரப்புப் பணியில் நாடகத்துக்குக் கொடுத்த சிறப்பான இடத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றது. இந்தியாவின கோவா நகரிலும் இயேசு சபைக் குருமாணவர் தமது கல்லூரி விழாவில் ஆண்டுதோறும் நாடகம் நடித்துத் தமது திறமைகளை வெளிக் கொணர வாய்ப்பு அளிக்கப்பட்டனர். (தொன் பீற்றர், 'கத்தோலிக்க மரபில் நாடகம்', கதலிக்

மெஸ்ஸெஞ்ஜர் 03.02.1991) இத்தகையோர் நம் நாட்டிற்கு வந்து இயேசு மதக் கொள்கைகளை எடுத்து இயம்புவதற்கு இன்றியமையாக் கருவியாக நாடகக் கலையைப் பயன் படுத்தியதில் அதிசயப்படுவதற்கு எதுவுமில்லை. பொதுமக்களைக் கவரப் பொதுமக்களின் இலக்கியச் சொத்தை இயேசு சபையோர் இதமாகப் பயன்படுத்தினர். 1633 ஆம் ஆண்டு தெல்லிப்பளையில் கட்டிஎழுப்பிய புதிய ஆலயத்தை அர்ப்பணிக்கும் விழாவன்று பற்பல நாடக நிகழ்ச்சிகள் அதற்கென அமைக்கப்பட்ட மேடையில் நடத்தப்பட்டதாக இயேசு சபை ஆவணங்கள் அறியத் தருகின்றன. (ஆயர் தீயோகுப்பிள்ளை, 'வ்ளொஸ் சாங்ரோறும் நூலும் இலங்கை நாட்டுக் கூத்தும்' இக்கட்டுரையின் ஒரு பகுதி ஆங்கிலக் 'கலைமுகம்' சஞ்சிகையில் வெளியிடப்பட்டது. மற்றையது அச்சேறவில்லை, பக் 2) பல்தேயுஸ் என்ற ஒல்லாந்த பாதிரியார், பொதுவாக கத்தோலிக்க ஆலயங்கள் ஒவ்வொன்றுடனும் நாடகக் கொட்டகையும் இணைந்து இருந்ததாகவும், தெல்லிப்பளையில் உள்ள பெரிய நாடகக் கொட்டகை ஒன்றில் திருமறை நூலைத் தழுவிய நாடக நிகழ்ச்சிகள் நடத்தப்பட்டதாகவும் குறிப்பிடுகின்றார். (பல்தேயுஸ், 'இலங்கைத் தீவின் யாழ்பட்டணத்தைப் பற்றிய சிறிய விவரம்,' 1672, பக். 370; தொன் பீற்றர், 'திருமறை வரலாற்றின் ஆய்வுகள்', 1963, பக். 33 - 34)

கத்தோலிக்க ஆலயங்களுடன் இணைந்திருந்த நாடக அரங்குகளில் தமிழ்க் கூத்து நிகழ்ச்சிகளும் இடம் பெற்றனவா? ஒன்றுமட்டும் கூறலாம். கத்தோலிக்க மறையின் கருத்துக்களை எடுத்து விளக்கும் பக்தி நாடகங்கள் நடைபெற்றன. ஒருவேளை, 'சந்தியோகு மாயோர் அம்மானை', 'ஞானப்பள்ளு' போன்ற இலக்கிய ஆக்கங்களும் மேடையேறி இருக்கலாம். (ஆயர் தீயோகுப்பிள்ளை, ஈழநாடு 05.05.1990. பக். 6) நிற்க, பதினேழாம் நூற்றாண்டு தொட்டு கத்தோலிக்க கலைப் புலவர்கள் நாட்டுக்கூத்து, வாசாப்பு போன்ற நாடக நிகழ்ச்சிகளை இயற்றியும், அரங்கேற்றியும் வந்துள்ளனர் என்பது உறுதி. எடுத்துக்காட்டாக: வயாவிளானைச் சேர்ந்த பிரான்சீசுப்பிள்ளை (இறப்பு 1802) 'மூவிராசர் வாசகப்பா' என்னும் நூலை யாத்தார். (ஆ. சதாசிவம் 'ஈழத்துத் தமிழ் கவிதைக் களஞ்சியம்' 1966, ப. 124) மன்னாரைச் சேர்ந்த லோறஞ்சுப்பிள்ளைப் புலவர் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் 'மூவிராசாக்கள் நாட்டுக்கூத்து' எழுதியதாகத் தெரிய வருகிறது. (சூ. அ. பொன்சியன், மன்னார் மாவட்ட நாட்டுக்கூத்து ஓர் ஆய்வு', யாழ் பல்கலைக்கழகம் 1990, இயல் 2, நம். 01) பாஷையூரைச் சேர்ந்த சுவாம்பிள்ளை, குருநகரைச் சேர்ந்த அவுளும்பிள்ளை, அராலியைச் சேர்ந்த முத்துக்குமாரு (சைவ மதத்தைச் சேர்ந்தவராயினும் கிறித்தவ நாட்டுக்கூத்துக்களை இயற்றினார்), போன்றவர்கள் 1810க்கும் 1836க்கு இடையிலும், குருநகரைச் சேர்ந்த சந்தியோகு, யாழ்ப்பாணத்தை (பறங்கித்தெரு) சேர்ந்த தம்பாப்பிள்ளை, சுபவாக்கியம்பிள்ளை என்போர் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இரண்டாவது பகுதியிலும் வாழ்ந்த கூத்துப் புலவர்கள். 1910ல் இருந்து 1915 வரை கூத்துப் பாடிய பாவலர்: பாஷையூர் மிக்கோர் சிங்கம், சுண்டிக்குளி பொன்னையா, யாக்கோபு, மாதகல் சூசைப்பிள்ளை. (தேவசகாயம்பிள்ளை நாட்டுக்கூத்து, 1974, பக். 139-140) இவர்கள் யாழ் குடாநாட்டுப் புலவர்கள். சரஸ்வதிப் புலவர்கள் அல்லது வரகவிப் புலவர்கள் என அழைக்கப்பட்ட மன்னார்ப் புலவர்களில் பிறாஞ்சீசுப் பிள்ளை, கீத்தாம்பிள்ளை, சந்தியோகுபுலவர் (1749-1799), வெள்ளைப் புலவர் (1751-1802), குருகுல நாட்டுத் தேவர் (1728-1808), மரியானுப் புலவர் (1780-1829) மரிசாற்பிள்ளை (1905) குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

இந்தப் புலவர் பெருமக்களுடைய ஆக்கங்கள் அருள்திரு என்றீக்கஸ் அடிகள் 1586ல் தமிழில் இயற்றிய 'வ்ளொஸ் சாங்ரோறும்' என்ற நூலை, அல்லது அதற்கு முன்பு வெளியாகிய போர்த்துக்கேய (1513) அல்லது இஸ்பானிய அல்லது இலத்தீன் மொழிகளின் 'வ்ளொஸ் சாங்ரோறும்' என்னும் நூலை, ஆதாரமாகக் கொண்டவை என்பது அறிஞரின் கருத்து. இந்நூல் இயேசுவின் அடியவர்களின் வரலாறுகளைக் கூறும். தமிழில் என்றீக்கஸ் அடிகள் வெளியிட்ட நூல், டீயோகு டீ றோசாறியோ எழுதிய 'புனிதர்களின் வரலாறு', லிப்போமன் எழுதிய '160 தூய தந்தையரின் வரலாறு', பெறியோன் எழுதிய அப்போஸ்தலர்களின் வாழ்வும் செயல்களும்' என்பனவற்றைத் தழுவி அமைந்தது. (ஆயர் தீயோகுப்பிள்ளை, முன்குறிப்பிட்ட கட்டுரை, பக். 1) ஒரு வகையில், இந்துசமயத்தின் புராண இதிகாசங்களை ஒத்த இந்நூல் கத்தோலிக்கத் தமிழ்க் கூத்துக்களுக்குக் கருவாக அமைந்ததில் வியப்பில்லை.

கத்தோலிக்க சமய கூத்து அமைப்பும் கூட, வேறு ஒரு விதத்திலும், போர்த்துக்கேய நாடக மரபுகளைப் பிரதிபலித்திருக்கலாம். 'லித்துர்கியா' என்ற திருவழிபாட்டு நாடகங்கள், 'அவுட் டோஸ்' என்ற சிறுநாடகங்கள், 'சிக்ளோடஸ் வெஸ்ராஸ் டோ நத்தால்' என்ற இயேசு பிறப்பு நாடகத் தொடர்கள், சிக்ளோ டஸ் வெஸ்ராஸ் டு பக்காவோ' என்ற திருப்பாடுகளின் காட்சித் தொடர்கள், 'மொய்றிஸ்காடாஸ்' 'சூருசாடோஸ்' என்ற சமயசார்புள்ள சமயப் போர் நாடகங்கள், 'புனிதர், வேத சாட்சிகளின் புராணங்கள்' போன்றவை களின் தாக்கமும் நெருக்கமான தொடர்பும் சிங்கள நாடகங்களுக்கு இருந்தது என்பது அறிஞர்களின் துணிபு. (எம். எச். குணதிலக்க, 'தொன்பீற்றர் சேவைநலம் பாராட்டு இதழ்', 1983, ப. 90) தமிழ்க் கூத்துக்களும் சிங்கள "நாடகம" தோன்ற ஊற்றுக்களாய் இருந்தனவென்றால், அக்கூத்துக்களும் மேற்கூறப்பட்ட நாடக வகைகளால் தாக்கப்பட்டிருக்கும் என ஊகிக்க இடமுண்டு. எடுத்துக்காட்டு: இயேசுவின் பிறப்பை ஒட்டிய நிகழ்வுகளை 15ஆம் நூற்றாண்டுதொட்டு 18ஆம் நூற்றாண்டு வரை 'அவுட்டோஸ் டொஸ் ட்றெஸ் றெயில் மாகோஸ்' என்ற பெயரில் போர்த்துக்கல் நாட்டில் நாடகமாக நிகழ்த்தி வந்தனர். அதே அமைப்பைக் கொண்டதாகவே 'மூவிராசாக்கள் நாடகம்' என்ற கூத்து உருவாகியது; 'எயுஸ்தாசியுஸ் வெனாட்டோர், டுக்ஸ் ப்றிகாண்டுஸ்' என்ற போர்த்துக்கேய நாடகம் 'எஸ்தாக்கியார் நாடகமாக' வடிவம் எடுத்தது; 'ஸ்ரோறி டி ஊர்சோன் எ வலன்தீன்' என்ற போர்த்துக்கேய நாடகம் 'ஊசோன் பாலந்தை' எனத் தமிழ் ஆக்கம் பெற்றது. (இந் நாடகங்கள் சிங்களத்திலும் உள்ளன.)

பாத்திரங்களைப் பொறுத்த அளவிலும் கத்தோலிக்க தமிழ்க் கூத்து போர்த்துக்கேய அல்லது ஐரோப்பிய மரபினால் மாற்றம் பெற்றது. 'புலசந்தோர்' என்பவர் கதைச் சுருக்கம் தருபவர் அல்லது பாயிரம் உரைப்போர். இப்பாத்திரம் நமது மரபுவழிக் கூத்துக்களில் புகுந்தது. எடுத்துக்காட்டு : நானாட்டான் மரிசாற்பிள்ளை பாடிய ஞானசவுந்தரி நாடகத்தில் காப்பு, அவையடக்கம் முடிந்ததும் புலசந்தோர் வரவுகவி, வண்ணம், முதலிராப் புலசந்தோர் பாயிரம் என பாயிரம் உரைப்பவரின் வருகை உண்டு; தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகத்திலும் அதே முறை கையாளப்படுகிறது. 'புலசந்தோர்' என்ற சொல்லும், அது குறிக்கும் பாத்திரமும் தமிழ்க் கூத்து மரபுக்குப் புதியது. அது போர்த்துக்கேய சொல் என்றும், 'பிறசந்தெய்றோ' அல்லது கதை சொல்பவன் எனப் பொருள்படும் என்றும் சுவாமி ஞானப்பிரகாசர் மொழிவர்; அந்த விளக்கம் சரி என வாதிட்டு, "புல்சார்" என்ற போர்த்துக்கேய சொல், இசைக் கருவியை மீட்டல் என்று பொருள்தரும் எனவும், இசைக்கருவி மீட்டுக் கதை சொல்லும் நாடகப் பாத்திரம் போர்த்துக்கேய மரபில் உண்டு என்றும் எம். எச். குணதிலக வாதிடுவர். (எம். எச். குணதிலக, முன் குறிப்பிட்டது, பக். 100) அதற்கு மாறாக, புலசந்தோர் என்ற சொல் 'வ்ளொஸ் சாங்ரோறும்' என்ற நூலைக் குறிக்கிறது எனவும், அதற்குச் சான்றாக அகினேசகன்னி

அம்மானை முகவுரையில் "மிலாசந்தோர் பட்டணத்தின் விசுப்பு அம்புறோஸ் என்போர் புலசந்தோர் என்றுரைக்கும் புத்தகத்தில் தீட்டிவைத்தார்" என்று கூறப்பட்டுள்ளது எனவும் ஆயர் தீயோகுப்பிள்ளை எடுத்துரைப்பார். நமது கூத்துக்களின் சாரம் 'வ்ளொஸ் சாங்ரோறும்' நூலை ஆதாரமாகக் கொண்டிருப்பதால் இந்த இறுதிக் கருத்து ஏற்கப்படக்கூடியது! எது எப்படி இருப்பினும், பாயிரம் உரைப்போன் பாத்திரம் நமது மரபு வழிக் கூத்துக்களுக்குப் புதியது.

மேலும், கூத்துக்களில் கோமாளியாக வரும் பாத்திரத்தினுடைய தன்மை, 'அவுட்டோஸ்' 'பாஸ்ரோளுலேஸ்', 'மொயிறிஸ்காடஸ், என்ற போர்த்துக்கேய நாடக மரபை ஒட்டி உள்ளது. ஒருசில இடங்களில் கோமாளியை 'பபூன்' என்று அழைப்பார்கள். இந்நகைச்சுவைப் பாத்திரம் போர்த்துக்கேய மொழியிலும் 'ஓ பொபொ' என்று அழைக்கப்படும்." (எம். எச். குணதிலக்க குறிப்பிட்டது, ப. 100) இதுவும் மேல் புலத்திலிருந்து நாம் கடன் வாங்கியதைச் சுட்டிக்காட்டும்.

நம் மரபுவழிக் கூத்தில் இன்னும் ஒரு புதிய பண்பு புகுந்தது. வீரம், சோகம், அழுகை, காதல், நகை போன்ற சுவைகள் பண்டைய கூத்துக்களில் இருந்தன. இருந்தும், கத்தோலிக்க சமயத் தொடர்பால் அவலச் சுவை அழுத்தம் பெற்றது. (சி. மௌனகுரு, 'ஈழத்துத் தமிழ்நாடக அரங்கியல் வளர்ச்சியில் கத்தோலிக்கரின் பங்கு', புனித யாகப்பர் ஆலயம் 125வது ஆண்டு நினைவு மலர், பக். 31) இயேசுவைப் பின்பற்றி அவருக்காகத் துன்புறும், இரத்தம் சிந்தும், உயிர்துறக்கும் புனிதர்களின் வரலாற்றைக் கத்தோலிக்க கூத்துக்கள் சித்தரிப்பதே இதன் காரணம்.

மேடையில், புனிதர்களெனப் பாத்திரம் தரிப்பவர்கள் ஆடுவது, அப்பாத்திரங்களின் மேம்பாட்டுக்கு ஏற்றதாகத் தென்படவில்லை. அதனால், கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களில் ஆடல் குறைந்து பாடலுக்கு முதலிடம் கொடுபட்டது. அதன் விளைவாக, பாடலுக்குத் துணையாக ஆர்மோனியம் கையாளப்படும்வழக்கம்வரத் தொடங்கியது. அத்துடன் மேடை அமைப்பிலும், தொங்கு திரைகள் புகுத்தப்பட்ட முறையிலும் இயேசுமறை ஓவியங்கள், மேல்நாட்டு உடைகள், ஒப்பனைகள் முதலியன கையாளப்பட்ட வகையிலும் மரபு வழிக் கூத்துகள் புது மெருகு பெற்றன. (பார்க்க, சி. மௌனகுரு, மேற்குறிப்பிட்ட கட்டுரை, பக். 31–32)

ஒரு சிலருடைய கருத்துப்படி, தென்மோடி, வடமோடி என்ற வேறுபாடு கத்தோலிக்க சமயத்திலிருந்துதான் வந்தது. போர்த்துக்கேயர் ஆட்சியில் யாழ்குடா நாட்டில் பணியாற்றிய இயேசு சபைக் குரவர்கள் தென்இந்திய தொடர்புடைய வராயிருந்தனர்; அதனால் தென் இந்திய கூத்துப் பாணியை இங்கும் கொணர்ந்தனர்; இந்த மரபின்படி பாட்டுக்கு முதன்மை வழங்கப்பட்டது. ஒல்லாந்தருடைய ஆட்சியில் துன்புறுத்தப்பட்ட கத்தோலிக்கருக்கு பணிபுரிய கோவையிலிருந்து யோசேவ்வாஸ் உட்பட சில வட இந்திய குரவர்கள் வந்தார்கள்; அவர்கள் தாம் வந்த கோவாவின் இயேசுசபை நாடக மரபினை யாழ்ப்பாணம் தவிர்ந்த மற்றைய தமிழர் வாழ் பகுதிகளில், அதாவது, மன்னார், மாதோட்டம், திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு, முல்லைத்தீவு, புத்தளம், சிலாபம் போன்ற இடங்களில் புகுத்தினர்; இம்மரபில் ஆட்டத்துக்கு முதலிடம் கொடுபட்டது. (ஆயர் தீயோகுப்பிள்ளை, முன் குறிப்பிட்ட கட்டுரை, பக். 2) இக்கருத்து விவாதத்துக்கு உரியதாயினும், அது ஒரு உண்மையைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது : கூத்துக்கும் கத்தோலிக்க மறையைப் பரப்ப வந்தவர்களுக்கும் இருந்த நெருங்கிய, உயிர் ஊட்டமுள்ள உறவே அது.

இலங்கை முஸ்லிம்களின் கோலாட்ட மரபும் கோலாட்டப் பாடல்களும்

எம்.எஸ்.எம். அனஸ் எம்.ஏ.

மனிதன் மிகப் பழங்காலந் தொட்டே தனது பயத்தையும் மகிழ்ச்சியையும் தாளகதிக்கமையப் பாதங்களைத் தட்டுவதன் மூலம் வெளியிட்டு வந்துள்ளான். நடனம் பழங்குடி மக்களின் வாழ்வோடும் உழைப்போடும் ஒன்றித் திருந்தது. நடனமாடும் உணர்வு மனிதனின் இயல்பூக்கங்களில் ஒன்றாகவும் கருதப் படுகிறது. உலகின் எல்லா இன மக்களும் ஏதோவகையில் நடனமுறை ஒன்றைச் செம்மைசான்ற (Classic) அல்லது நாட்டார் நிலைப்பட்ட நடன மரபுகளில் ஒன்றாகப் பெற்றுள்ளனர்.

இலங்கையில் முஸ்லிம்களிடத்தில் அவர்களுக்குச் சொந்தமானதென செம்மைசான்ற அல்லது சாஸ்த்திரிய நடன மரபு எதுவுமில்லை. ஆனால் முஸ்லிம்கள் பண்டுதொட்டுப் போற்றிவரும் நாட்டார் ஆடற் கலைபற்றிப் பேசமுடியும் கோலாட்டமும், கும்மியும் இவ்வகையில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடக் கூடியனவாகும்.

இக்கட்டுரை இலங்கை முஸ்லிம்களின் கோலாட்ட மரபில் புத்தளப் பிரதேச முஸ்லிம்களின் கோலாட்ட மரபையும், கோலாட்டப் பாடல்களையும் சிறப்பாகக் கூறுகிறது. எனினும் கோலாட்டம் தென் மாகாணம், மத்திய மாகாணம் உட்பட இலங்கையின் எல்லாப் பாகங்களில் வாழும் முஸ்லிம்களிடையேயும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த நாட்டார் நடன வடிவம் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

களிகம்பு

இலங்கையில் முஸ்லிம்கள் கோலாட்டத்தைக் களிகம்பு என்று கூறுகின்றனர். புத்தளப் பிரதேசத்து முஸ்லிம்களும் களிகம்பு என்றே கூறுகின்றனர். சில சந்தர்ப்பங்களில் இது 'கம்படி' என்றும் கூறப்படுகிறது. மட்டக்களப்புப் பிரதேச தமிழ் மக்கள் கோலாட்டத்தை வசந்தன், வசந்தன் கூத்து எனக் கூறுகின்றனர். அங்குள்ள முஸ்லிம்கள் இதனைப் 'பொல்லடி' என்றும் இதற்கான பாடல்களைப் பொல்லடிப் பாடல்கள் என்றும் கூறுகின்றனர். எனினும் முஸ்லிம்களின் பொதுவான பிரயோகம் களிகம்பு என்பதாகும்.

'களிகம்பு' என்ற சொற்பிரயோகத்தின் தொடர்புகளை இந்திய மரபின் பின்னணியிலேயே காண்பது பொருத்தமாகும். இந்தியாவின் எல்லா மாநிலங்களிலும் கோலாட்டம் சிறப்பாக

இடம்பெறுகிறது. கர்நாடக மாநிலத்தில் சித்தல்தூர்க் என்றும் சௌராஷ்டிரத்தில் டாண்டியா என்றும், ராஜஸ்தானத்தில் டாண் டியாராஸ் என் றும் இது கூறப்படுகிறது.

தமிழ் நாட்டில் அயிந்தரை, பின்னல் கோலாட்டம், வைந்தானைக் கோலாட்டம் களியல் என நான்குவகைக் கோலாட்டங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகிறது. வைந்தானையும், களியலும் ஆண்கள் பங்குகொள்ளும் ஆட்டங்களாகும். இவற்றுள் தமிழ்நாட்டுக் களியலும், கேரள நாட்டுக்கோல்களியும் புத்தளப் பிரதேசக் களிகம்போடு ஒப்புநோக்கக் கூடியனவாகும்.

களியல் என்றால் மலையாளத்தில் ஆட்டம் என்பது பொருள். ஆடுவோர் ஒரு அடிநீளக் கம்பைப் பயன்படுத்துவர். ஒற்றை வட்டமாகவும், இரட்டை வட்டமாகவும் இது நிகழும். அவர்களது அங்க இயக்கங்கள் மிகவும் விரைவும் சிக்கலும் கொண்டவை.[1]

மலையாளத்தில் கோலாட்டம் கோல்களி என்று கூறப்படுகிறது. கோல் கம்பையும் களி ஆட்டத்தையும் குறிக்கின்றது. கேரள மாப்பிள்ளை (Moplahs) முஸ்லிம்களிடத்தில் ஒரு முக்கிய கலையாக விளங்குகின்றது. பெரும்பாலும் இது அங்கு ஏழை முஸ்லிம்களின் ஆட்டமாகும். எட்டிலிருந்து நாற்பதுபேர்வரை இதில் பங்குகொள்வர். மழைக்காலம் தவிர வருடம் பூராவும் மாப்பிள்ளை முஸ்லிம்கள் கோல்களி ஆடுவர்.

தென் மாகாண, கிழக்கு மாகாண முஸ்லிம்களிடம் பின்னல் கோலாட்டம் காணப்படுகின்றது. புத்தளப் பிரதேசத்திலும் முன் னர் பின் னல் கோலாட் டம் காணப்பட்டதாகக் கூறப்படுகின்றது.

மரபுகள்

செம்மைசான்ற நடனங்களுக்குத் திட்டமான ஒழுங்கு, இறுக்கமான வடிவம், பாத வேலைப்பாடுகள், முத்திரை, முகபாவம் வரையறுக்கப்பட்ட சம்பிரதாயங்கள் எனப் பல்வேறு நடை முறைகள் உள்ளன. கோட்பாடுகளும் இவற்றிற்கு உண்டு. இவ்வகை இறுக்கமான வடிவமும் வரையறுக்கப்பட்ட சம்பிரதாயங்களும் கோலாட்டம், கும்மி என்பனவற்றிற்கு இல்லை. இவை நெகிழ்வும் சுதந்திரமுமானவை. எனினும் இவற்றிற்கெனச் சில மரபுகள், நடைமுறைகள் உண்டு.

சிலவேளை வெளிப்படையாகவும், சிலவேளை மறைமுகமாகவும் இயங்கும் எளிமையானதும் இறுக்கம் குறைந்ததுமான மரபுகளும் ஒழுங்குகளும் களிகம்பை 'கற்பனையும் இயற்கை எழிலும் உள்ள' அழகுக் கலையாக வடிவமைக்கின்றன எனக்கூறலாம்.

களிகம்பிற்கு வட்டம் பிரதான அடிப்படையாகும். வட்டமாகக் கூடியாடும் முறை பழங்குடிகளிடத்திலும் காணப்பட்ட பழைய ஆட்ட மரபெனக் கருதுவர். 'கும்மி கோலாட்டம் போன்ற சமூக நடனங்களில் வட்டமான அமைப்பு முறை அழகுக்காக மட்டுமன்றி வரம்பில்லாமல் எவ்வளவு பேர் பங்கேற்க வந்தாலும் அவர்களுக்குத் தடையின்றி இடம் தந்து விரிந்து கொடுப்பதற்காகவே திட்டமிட்டு வகுக்கப்பட்டதாகும்.[2]

புத்தளப் பிரதேச முஸ்லிம்கள் களிகம்பு ஆட்டந் தொடங்குவதற்கு முன்னர் கைகளில் கோல்களுடன் வட்டத்தை அமைத்துக் கொள்கின்றனர். நல்ல மணற்பாங்கான இடம் ஆடுவதற்காகத் தெரிவு செய்யப்படுகிறது. ஆட்டத் தலைவன் அல்லது அண்ணாவி விருத்தம் சொல்ல

ஆரம்பித்ததும் வட்டத்தில் நிற்போர் சிறிது நேரம் வலப்புறமாகவும், சிறிது நேரம் இடப்புறமாகவும் விருத்தம் பாடி முடியும்வரை வட்டமாகச் சுற்றி வருவர்.ஆட்டம் தொடங்கும்போது இருவட்டங்களில் ஆட்டக்காரர் ஆடத் தயாராவார். தமிழ்நாட்டுக் களியல் ஒற்றை வட்டமாகவும், இரட்டை வட்டமாகவும் திகழும் என்பர். புத்தளப் பிரதேசக் களிகம்பு இரட்டை வட்டங்களைக் கொண்டதாகும். ஏனைய மாவட்ட முஸ்லிம்களின் களிகம்பிற்கும் இது பொருந்தும்.

ஒரு பெரிய வட்டத்தில் ஆடுவோர் தமது கைகளில் உள்ள கோல்களை குறுக்காக தாமே அடித்துச் சுற்றிவரும் முறை ஆண்களுக்குரிய பாரம்பரிய களிகம்பு ஆட்டத்தில் இல்லை. வயதுவராத சிறுமியர் ஆடும்போது இம்முறையையும் சமாந்தரமான இரு நீள் கோடுகளில் நின்றும் ஆடும்முறையையும் பெரிதும் கையாள்வர்.

களிகம்புப் பாடல்களை அண்ணாவியே பாடுகிறார். பெரும்பாலும் ஆடுவோர் பாடுவதில்லை. கேரளாவில் ஆட்டத் தலைவன் பாடும் முதல் அடியோடு கோல்களி ஆரம்பமாகிறது. களியல் கோலாட்டத்திலும் 'நடனத்தில் பங்கு கொள்ளாமல் பாடலை மட்டும் பாடுகின்ற ஒரு பாடகன் உண்டு.[3]

களிகம்பில் அண்ணாவியின் பங்கு முக்கிய மானதாகும். ஆட்டத்திற்குத் தலைமை தாங்கி நடத்துவது அண்ணாவியாகும். ஒரு களிகம்புக் குழுவின் ஆடற் சிறப்பு அண்ணாவியின் அனுபவத்திலும் நெறிப்படுத்துதலிலுமே பெரிதும் தங்கியுள்ளது. களிகம்பாட்டக்காரர் அண்ணாவியைத் தமது ஆசானாக மதிக்கின்றனர். அனுராதபுர மாவட்ட முஸ்லிம்களின் அனுபவத்தையும் இதனோடு நோக்கலாம்.

கோலாட்டத்தைப் பயிற்றுவிப்பவர் அண்ணாவியாகும். கோலாட்டத்தை நடாத்துபவரும் அவரே. கோலாட்டம் தொடங்கும்போதும் முடியும் போதும் அண்ணாவியிடம் கம்பை நீட்டி ஆடுவோர் ஆசீர்வாதம் பெறுகின்றனர். களிகம்பு ஆடும்போது கைத்தாளம் (கை மணி) இசைக்கப்படுகிறது. 'தாராதரத்தையே மேலே கவிக்கவே' என்ற சீறாவின் விருத்தம் அல்லது அது போன்றதொரு விருத்தம் பாடி முடித்த பின்னரே ஆட்டம் ஆரம்பிக்கின்றது.[4]

அண்ணாவியே விருத்தம் பாடுகிறார். விருத்தம் களிகம்பில் ஒரு முக்கிய பகுதியாகும். இசை தழுவாத பாவாக அண்ணாவி உரத்த குரலில் விருத்தத்தை இராகமாக நீட்டிப் பாடுவார். சீறாவின் கடவுள் வாழ்த்தில் உள்ள 'திருவினும் திருவாய்' 'நலிவுறவுலகநீதி நெறிமுறை பெருகநாளும்' போன்ற விருத்தங்கள் பாடப்படுகின்றன. காசீம் திருப்புகழ், கனகாபிஷேகமாலை போன்ற இஸ்லாமிய இலக்கியங்களின் இறைதுதி கூறும் விருத்தப்பாக்களும் பாடப்படும். ஆடுவோர் விருத்தத்தைச் செவிமடுத்த வண்ணம் தமது வட்டத்தில் வரிசையாகச் சுற்றிவருவர். ஒவ்வொரு விருத்தத்தின் முடிவிலும் ஆடுவோர் 'சபாஷ்' அல்லது 'மர்ஹபா' ஏன்று சத்தமாகக் கூறுவர். சபையோரும் விருத்தத்தைக் கவனமாகச் செவிமடுப்பர்.

விருத்தம்பாடி முடிந்ததும் அண்ணாவி 'தை' என்றுகூறி தாம் பாடவிருக்கும் பாடலின் தருவைப் பாடுவார். அதைத் தொடர்ந்து ஆடுவோர் தருவை மீளப்பாடுவர். பாடலை அண்ணாவியும் அவருக்கு உதவியாகச் சிலரும் பாடுவர். இருவட்டங்களிலும் ஆயத்தமாக நிற்கும் ஆட்டக்காரர் எதிரெதிராகக் கம்புகளைத் தாளத்திற்கு அடித்து ஆட்டத்தில் ஈடுபடுவர்.

களிகம்பு பெரும்பாலும் 'ஒற்றை மல்லி' **என்ற** எளிதான கூட்டுக்கம்பு – இருகம்பு **களையும்** சேர்த்து அடிப்பது – மூலம் ஆரம்பிக்கிறது. இதற்காகக் கும்மி மெட்டில் அமைந்த இலகுவான பாடல்கள் பாடப்படும். படிப்படியாக சிக்கலான தாளங்களைக் கொண்ட பாடல்களை அண்ணாவி பாடுவார்.பாடல்களின் தாளத்திற்கேற்ப ஆட்டத்தின் இயக்கமும், உடல் அசைவுகளும் கோல்களை மோதவிடும் வேகமும் மாற்றமடையும். விறுவிறுப்பான நடன இயக்கம் களிகம்பின் உச்சக் கட்டத்தைக் குறிக்கிறது. அங்க அசைவுகளின் வேகமும் ஆட்டங்களின் நுட்பமும் கருத்தைக்கவருவதாக அமைகின்றன.

களியல் ஆட்டத்திற்போல நடனம் உச்சக் கட்டத்தை நெருங்க நெருங்க அங்க அசைவுகளின் வேகம் விரைவு பெறுகின்றது. கால் முறைகளும் அங்க அசைவுகளும் ஒரு ஒழுங்கில் நுட்பத்துடன் இயங்குகின்றன. 'கோலாட்டத்தின் அங்க அசைவுகள் பரத நாட்டிய அசைவுகளை ஒத்திருக்கும்' என்பது கருத்திற்கொள்ளக்கூடிய கூற்றாகும்.[5]

தாள மாற்றங்கள், ஒற்றை மல்லி, நாலுகம்பு, ஆறுகம்பு, ஒன்பது கம்பு என்று கூறப்படுகின்றன. அநுராதபுர முஸ்லிம்கள் இதனை மல்லியடி, நாலுவெட்டு, ஆறுவெட்டு, ஒன்பது வெட்டு என்று கூறுவர். பூட்டுக்கம்பு, மானவெட்டி என்பன தாளத்தினதும் ஆட்டத்தினதும் நுட்பமுறைகளைக் குறிக்கின்றன. ஒரு களிகம்புப் பாடலுக்கான ஆடல்முறை, தாளகதி என்பனவற்றைக் குறிப்பிடுவதற்கு இப்பதங்களையே கிராம மக்கள் பயன்படுத்துகின்றனர். 'நறசரி குங்குமம் மார்பினில் காணையா' என்ற பதம் பின்வருமாறு குறிப்பிடப்படுகிறது: மல்லி – ஒன்பது கம்பு – மான வெட்டி.

சிக்கலான தாளமுள்ள பாடல்களுக்கான ஆட்டமும் சிக்கலானதாகும். ஆடிக் கொண்டே ஒருவரை ஒருவரை சுற்றிவருவதும், பாய்வதும் குதிப்பதும் இதில் துரிதமடைகின்றன. எட்டுப் போன்ற வடிவமும் நான்கு முனையுள்ள நட்சத்திர வடிவமும் பல்வேறு சுற்றுக்களும் கொண்டதாக ஆட்டம் சிக்கலடைகிறது.

சிக்கலான தாளமுள்ள பாடல்களைச் சுற்றுப்பாடல் என்றும், பாய்ச்சல் பாடல் என்றுங் கூறுவர், பாட்டிற்கேற்ப ஆட்டமும் கம்புகளின் தாள கதியும் விரைவாக மாறுகின்றன. பாட்டின் சந்தங்களுக்கும் சொற்கட்டுக்களுக்கும் பொருந்தக் கூடியதாகப் பல்வேறு நுட்பங்கள் களிகம்பிற் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

சொற்கட்டுக்களுக்கு உதாரணமாக 'நறசரி குங்குமம்' என்ற பதத்தின் திமிர்த திமிர்த ததிங்கிணதோம் என்பதையும், 'தாரும் தாரும் கதம் தாரும்' என்ற பதத்தின் தகிர்தாம், தகிர்தாம், தீஜரி தாஜரி என்று அடுக்கடுக்காகத் தொடரும் அழகிய சொற்கட்டுகளையும் உதாரணமாகக் காட்டலாம்.

சொற்கட்டுக்கான ஆட்டத்திற்கு சிறந்த அனுபவமும், பயிற்சியும் தேவை. புத்தளமாயினும், மட்டக்களப்பாயினும் முஸ்லிம்களின் களிகம்பாட்டம் பொதுவில் நுட்பங்கள் மிக்கதாகும்.

> ஆடல் முறையில் தமிழ் மக்களது வசந்தன் ஆடலைப் போன்றே பொல்லடியும் அமைந்துள்ளது. ஆயினும் அவர்களது ஆடல் முறையில் காணப்படும் நுணுக்கங்களையும் தடியடிக்கும் நுட்பத்தையும் வியந்து பாராட்டத்தகும்.[6]

என்ற மட்டக்களப்பு முஸ்லிம்களின் களிகம்பு பற்றிய கருத்தும் அதையே வலியுறுத்துகிறது.

சாஸ்திரிய நடனத்திற்போல சில அடவுகளும் களிகம்பில் உள்ளன. ஒரே சமயத்தில் குதித்த வண்ணம் ஆடுவது உள்ளங்காலை முழுமையாகப் பதியவைப்பது போன்றவை களிகம்பில் காணப்படும் பாத வேலைப்பாடுகள் எனக் கூறலாம். பொதுவாகக் கோலாட்டத்தில் தட்டடவு, மெட்டடவு, குதித்தடவு முதலிய சாஸ்திரிய நடனங்களுக்குரிய பாத வேலைப்பாடுகள் பற்றி எடுத்துக் காட்டப்படுவதையும் இங்கு நினைவிற் கொள்ளலாம்.

திருந்திய அல்லது சாஸ்திரிய நடனங்களிலிருந்து களிகம்பு வேறு பட்டிருந்தபோதும் அதன் கலைச்சிறப்பு குறைவுபட்டதல்ல. அடவுகளும் அங்க அசைவுகளும் பாய்ச்சலும் வேகநடையும் விறுவிறுப்புமிக்க சுழற்சியும் லயம் தவறாத கம்பொலியும் களிகம்பாட்டத்தை அழகுள்ளதாக்குகின்றன. இவற்றுடன் முக்கியமாகக் குறிப்பிட வேண்டிய மற்றொரு அம்சம் களிகம்புப் பாடலாகும்.

களிகம்புப் பாடல்கள்

களிகம்பின் பிரிக்க முடியாத அம்சம் அதன் இனிய பாடல்களாகும். களிகம்புப் பாடல்களைக் களிகம்புப் பதங்கள் என்றும் கூறுவர். புத்தளப் பிரதேசத்தில் மாத்திரம் கூமார் இருநூற்றுக்கும் அதிகமான களிகம்புப் பாடல்கள் இருந்துள்ளன. களிகம்பின் செல்வாக்குக் குறைந்துவிட்டதனால் களிகம்புப் பாடல்களும் மெல்ல அருகிவருகின்றன.

முஸ்லிம்களின் கலாசார வாழ்வில் பதங்களுக்குத் தனியானதோர் இடமிருந்தது. களிகம்பு தவிர பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் பதங்கள் பாடும் வழக்கமிருந்தது. இவையாவும் பக்திப் பதங்களாகும். இப்பதங்களும் இன்று பொதுமும் அருகிவிட்டன. பதம் கீர்த்தனைகளை ஒத்த இசை வடிவமாகும். பதங்கள் எளிமையானவை. பேச்சோசைப் பண்பு மிக்கவை. 'சிறியவினாக்கள் வியப்பு வெளியீடுகள் மறுத்துரைகள் முதலியவற்றைக் கொண்ட சிறு தொடர்களாக பதங்கள் அமைந்திருக்கும்' கோலாட்டப் பதங்களில் அநேகமானவை இறைவன் மீதும், இறைநேசர்கள் மீதும், நபிமுஹம்மது மீதும் பாடப்பட்டவையாகும். தமது கலாசாரத்தோடு நெருக்கமுள்ளதாக முஸ்லிம்கள் களிகம்பைக் கருத முஸ்லிம்களின் பக்தி மரபை வெளிப்படுத்திய இப்பாடல்களும் ஒரு காரணமாகும்.

அ. ஏழைக்கிரங்கி முகம்பாரும்
லிவாவுல் ஹம்து எனும்
கொடிநிழலில் சேரும்.

ஆ. மின்னே நான் என்னா செய்குவேன்
அண்ணல் நபியை இன்னும் காணாமல்.

இ. தாரும் தாரும் கதம் தாரும் –
தங்கள்
தயவுவைத்தென்னைப் பாரும்.

ஈ. செந்தா மலர்ப் பதம் தாரும்
துயர்தீர்த்திடவே முகம் பாரும்.

உ. திங்களிரவில் பிறந்தார்
திருமுஹம்மதுநபி
திங்களிரவில் பிறந்தார்.

இப்பல்லவிகள் கோலாட்டத்திற்காக புத்தளப் பிரதேச முஸ்லிம் பாடும் பக்திப் பாடல்களுக்கான சில உதாரணங்களாகும்.

பதங்களோடு, கீர்த்தனைகள், கப்பற்சிந்து, வழிநடைச் சிந்துகள் பலவும் களிகம்புப் பாடல்களாக விளங்கின. கப்பற்சிந்து, வழிநடைச் சிந்துகளில் ஏராளமான களிகம்புப் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. மன்னார். அநுராதபுர மாவட்டங்களிலும் வழிநடைச் சிந்துகள் பல களிகம்புப் பாடல்களாக உள்ளன.

பெரும்பாலான களிகம்புப் பாடல்கள் கிராமப்புற முஸ்லிம்களின் பக்தி உணர்வை வெளிப்படுத்துவனவாகும். எனினும் பல களிகம்புப் பாடல்கள் கிராமத்தின் இயற்கை வர்ணனை, தலச்சிறப்பு, கிராம வரலாறு, வழிபாட்டிடங்கள் முதலியவற்றையும் கூறுகின்றன.

அ. எருமை தீவுக்கரை கண்ணே
அதற்கு ஏகி நடக்கலாம் பெண்ணே

ஆ. உல்லாச சல்லாப மயிலே
கீரியங்கள்ளியைப் பார்க்கலாம்
குயிலே

இ. குதிரை மலைக்குப் போவோம் வா
கோதயரே நீ
குதிரை மலைக்குப் போவோம் வா

ஈ. சேகுபுலியா செம்பொற் பாதம் காண
சேர்ந்து நடந்துவா கண்ணே

உ. சந்தனக் கூட்டுப் பெருமையைப்
பாரடி மானே
புத்தள மாநகர்
சந்தனக் கூட்டுப் பெருமையைப்
பாரடி தேனே

போன்ற வழிநடைச் சிந்துகளை இதற்கு உதாரணமாகக் காட்டலாம். வேறு சில களிகம்புப் பாடல்கள் சமயதத்துவங்களையும், கிராமச் செய்திகளையும், சமூக சீர்திருத்தக் கருத்துக்களையும் கூறுகின்றன. பின்வரும் பல்லவிகளில் இதற்கான உதாரணங்களைக் காணலாம்.

அ. சந்தையைப் பாராய் பெரிய பள்ளி
சந்தையைப் பாராய்

ஆ. சண்டையின் புதுமையைப் பாரும்
முகத்துவாரத்து
சண்டையின் புதுமையைக் கேளும்

இ. வட்டிகள் வாங்கும் மடையருக்கு
வல்லவன் சொன்னதுதான்
குறானிலே

ஈ. கலியுகக் கொடுவினையே நம்மைச்
சுற்றி
கஷ்டமதனால் வரும் தீவினையே

உ. மாகாண ஓட்டுக்குப் பள்ளியைக்
கட்டுவாராம்

இப்பாடல்கள் பல கிராமங்களில் அமைந்துள்ளன.சில கிராமியப் பண்களிலும் சில கர்நாடக, ஹிந்துஸ்தானி இசையிலும் அமைந்துள்ளன. இவற்றுள் சிந்துகளாக இயற்றப்பட்டுள்ள கோலாட்டப்பாடல்களே மிக அதிகமாகும். அறபு பைத்துக்களைப் பாடும் வழக்கமும் இருந்தது. புத்தளப் பிரதேசத்தில் வாழ்ந்த ஷெய்கு இஸ்மாயில் புலவரும், வரகவி ஷெய்கு அலாவுத்தீனும் அதிக அளவு பாடல்களைக் களிகம்பிற்காக இயற்றியளித்துள்ளார்கள்.

களிகம்பு ஆட்டத்திறகு ஏற்ற சந்தமும், ஓசையும் சொற்கட்டும் கொண்டவையாகக் களிகம்புப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. 19ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஷெய்கு இஸ்மாயில் புலவரின் களிகம்புப் பாடல்கள் பற்றிய பின் வரும் கூற்று இதனுடன் நோக்கத்தக்கதாகும்.

> கோலாட்டக்காரரின் கணீரென்ற கம் பொலிக்கும் அடவுக்கும் குதித்தலுக்கும் இசைவான ஓசை நயமுள்ள சொற்களின் தேர்ந்த பிரயோகம் இவரது பாடல்களின் தனிச் சிறப்பாகும். கோலாட்டத்துடன் இசைந்து இப்பாடல்கள் பாடப்படும்போது இப்பாடல்களின் சொற்களும் இசையும் மேலும் மெருகு பெற்று விளங்குவதைக் காண முடியும்.[7]

கிராமக்கவிகள் இயற்றிய பாடல்கள் தவிர பயகம்பாவதாரப் பலவண்ணச் சிந்து, சீறாக் கீர்த்தனம், மஸ்தான் சாஹிபு பாடல்கள் முதலியவற்றிலிருந்தும் பொருத்தமான பதங்களையும், கீர்த்தனைகளையும் கிராம மக்கள் களிகம்புப் பாடல்களாகப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

களிகம்பு முஸ்லிம்களின் மிகச் செல்வாக்கு மிக்க கலை வடிவமாகும். கேரள முஸ்லிம்களைப் போல மழைக்காலம் தவிர்ந்த எல்லாக் காலத்திலும் முஸ்லிம்கள் களிகம்பு பாடினர். தொடர்ச்சியாகப் பல வாரங்களுக்கு அல்லது பல மாதங்களுக்கு களிகம்பு நிகழும். வேறு நிகழ்ச்சிகளின் சார்பின்றி களிகம்பு தனி ஒரு கலை நிகழ்ச்சியாக முஸ்லிம்களின் வாழ்வில் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தமைக்கு இது சான்றாகும். பெருநாள், திருமணம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளிலும் களிகம்பிற்கு முதலிடம்

தரப்பட்டது. கிராம மக்களின் கொண்டாட்ட உணர்வையும், மகிழ்ச்சிப் பெருக்கையும் வெளிப்படுத்தம் சாதனமாக அன்று களிகம்பு விளங்கியது.

களிகம்பில் பலர் பங்கு கொண்டனர். ஆட்டத்தைக் காண்பதற்குப் பலர் ஒன்று சேர்ந்தனர். இதற்காக விஷேட அழைப்புக்கள் இல்லை. இரவின் அமைதியை அதிரவைக்கும் விருத்தங்களின் ஓசையும் கூட்டிசைப் பாடலும் களிகம்புகளின் ஒலியுமே அழைப்புக்களாகும். இரவு ஒன்பது மணிக்கு ஆரம்பிக்கும் நடனம் நள்ளிரவைக் கடந்தும் நிகழ்வதுண்டு. கிராமத்தவர்களில் அநேகருக்குக் களிகம்பில் பயிற்சி இருந்தமையால் ஆடுவோர் களைக்கும்போது புதியவர்கள் அவ்விடத்தை நிரப்பினர்.

பார்வையாளர் என்ற விஷேட பிரிவினரோ, பார்ப்பதற்காக என்ற பிரத்தியேக ஏற்பாடோ களிகம்பில் இல்லை. தனிநபர் ஒருவரின் நடன நிபுணத்தவம் பற்றிய பேச்சும் பொதுவாக இடம்பெறுவதில்லை. அப்படியான ஆட்டக்காரர்களால் களிகம்பு அழகுபெற முடியுமாயினும் ஆட்டக்காரர் அனைவரினதும் குழுநிலைத் திறமையே மெச்சப்படுகிறது. புதிய பாடல்கள் அறிமுகமானால் அதற்கும் பாராட்டுக் கிடைக்கிறது.

கோலாட்டம் ஒரு சமூகக் கலை. அதில் சமூக வயமாக்கும் பல அம்சங்கள் உள்ளன. ஒரே கிராமத்தவர்களையும் அயல் கிராமத்தவர்களையும் அது ஒன்று சேர்த்தது. உழைத்துவாழும் சாதாரண முஸ்லிம்களின் சிறந்த பொழுது போக்காகவும் இது அமைந்தது. எனினும் முஸ்லிம்கள் பொழுது போக்கிற்கும் மேலாக களிகம்பை அபிமானித்தனர்.

> நலிவகற்றி முஸ்லிமானோர் நாடி வந்து
> வலிதுறும்படி தீனோர் மெச்ச
> வளைந்து கூடிப்பாடி நாங்கள்
> களிகம்படிக்கும் சிறப்பைப் பாருங்களே[8]

என்ற வரகவி செய்கு அலாவுத்தீனின் களிகம்புப் பாடல் முஸ்லிம்களின் இவ்வபிமானத்தையே எதிரொலிக்கிறது.

குறிப்புக்கள்

1. வி. வி. சடகோபனும் ஏனையோரும், தென் இந்தியக் கிராமிய நடனங்கள், சென்னை, 1960, ப. 47.
2. அதே நூல், ப. 18.
3. அதே நூல், ப. 47.
4. எம். எஸ். எம். அனஸ், வாழ்வியலும் பண்பாடும், அநுராதபுர மாவட்ட முஸ்லிம்கள், கொழும்பு, 1992, ப. 66.
5. கபில வாத்ஸ்யாயன், சச்சிதானந்த வாத்ஸ்யாயன், இந்தியக் கிராமிய நடனங்கள் (முதற்பாகம்), சென்னை, 1959, ப. 118.
6. இ. பாலசுந்தரம், நாட்டார் கலை மரபில் வசந்தன் கூத்து ஓர் ஆய்வு, தமிழியல், தமிழ்நாடு, 1989.
7. எம். எஸ். எம். அனஸ், யேங்கு இஸ்மாயில் புலவர் ஒரு பண்பாட்டுப் பார்வை (அச்சில்).
8. எம். எஸ். எம். அனஸ், வரகவி செய்கு அலாவுதீன், கொழும்பு, 1991, வரகவி செய்கு அலாவுதீன் (1890 - 1938) இயற்றியுள்ள பல களிகம்புப் பாடல்களையும் வழிநடைச் சிந்துகளையும் இந்நூல் ஆராய்கிறது.
9. எஸ். சௌந்தர பாண்டியன், தமிழில் கீர்த்தனை இலக்கியம், சென்னை, 1987.
10. அ. சண்முகசுந்தரம், தமிழில் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள், சென்னை, 1985.
11. பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக்கலைக் கோட்பாடு, சென்னை 1991.
12. Arnold Haskell, Story of Dance, London, 1960
13. Enakshi Bhavnani, The Dance in India. Bombay, 1965.
14. M. M. M. Mahroof, Performing and other Arts of Muslims. An Ethnology and Survey of the Muslims of Sri Lanka, Colombo, 1986.

கர்நாடக இசை வளர்ச்சியில் விமர்சனத்தின் பணி

சாந்தி சச்சிதானந்தம்

இடம் : சென்னை மயிலாப்பூரில் அமைந்த ஒரு சபா.

நிகழ்ச்சி : பாட்டுக் கச்சேரி. பாடகர் உருப்படிகளை இசைக்க சபையிலுள்ளோர் த்சுக்களையும், பலேக்களையும், சபாஷ்களையும் ஏகமாகக் கொட்டி பாடகரை உற்சாகப் பரவசத்திற்குள்ளாக்கு கின்றனர். எதுகுல காம்போஜி இராக ஆலாபனையுடன் கச்சேரியின் அடுத்த அம்சம் தொடருகின்றது. திடீரென்று சபையில் அமர்ந்திருந்த பெண்ணொருத்தி "ஐய, பதிதப ப்ரயோகம் பிடிக்கறாளே" என முணுமுணுத்து முகஞ்சுளிக்கிறாள். பாடகரும் உஷாராகி விடுகின்றார். பதசா – தச்தச்ரிச்ச்நிதா – தநிநிதபா – பததபமா – மபதா..... எனப் பிரயோகங்கள் சுளுவாகத் தொடருகின்றன. ஒரு கச்சேரியின் இரண்டு மணிநேர இடைவெளிக்குள் கேட்போர்கள் இரசிகர்களாகவும் விமர்சகர்களாகவும் மாறி மாறிப் பாத்திரங்களை ஏற்றதை இச்சம்பவம் எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இங்கு, அரங்கேறும் கலையுடன் பரிச்சயம் மிகுந்த இரசிகர்கள் தங்கள் உணர்வுகளை உடனுக்குடன் கலைஞர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்வதன் மூலம் கலைஞர்களினதும் அவர்கள் கலையினதும் வளர்ச்சிக்கு அளப்பரிய சேவையாற்றுகின்றனர். இரசிகர்களின் ஆத்மார்த்தமான ஈடுபாட்டினாலும் நேரடிப் பங்களிப்பினாலும் கலைஞர்களுக்கு உயர்வேயன்றித் தாழ்வில்லை. இத்தகைமைகள் உடைய ஒரு சபை நிறைந்த இரசிகர்கள் மத்தியில் இருந்தே, தாம் அனுபவித்த கலையினை ஆழமாக ஆராய முற்படும் விமர்சகர்கள் உதிக்கின்றனர். தமது உணர்வுகளையும் அறிவு பூர்வமான ஆய்வுகளையும் சம்பந்தப்பட்ட கலைஞர்களுக்கு மட்டுமின்றி சமூகத்திற்குமே தெரிவிக்கும் பணியில் ஈடுபடுகின்றனர்.

கலைஞர்கள் விழிப்புடன் பணியாற்று வதற்கு விமர்சனங்கள் தூண்டுகோலா கின்றன. அத்துடன், ஒரு கலையின் சிறப்பம்சங்களை எடுத்துரைப்பதன் மூலம் அக்கலையை மக்கள் மத்தியில் மேலும் பிரபலப்படுத்தவும் விமர்சனங்கள் உதவுகின்றன. சுற்பிக்கும் இதே ரீதியில் கலையின் பல நுணுக்கங்களையும் மக்களுக்குப் புரிய வைக்கின்றன. இத்தோடு நின்றுவிடாது ஒரு கலையின் வரலாற்றினைப் பேணுவதற்கும் விமர்சன இலக்கியம் ஒத்தாசை புரிகின்றது.[1] இன்று வழக்கொழிந்துபோன கலைவடிவங்களைப் பற்றி சிலப்பதிகாரம், சீவகசிந்தாமணி, திருவிளையாடற்புராணம் போன்ற பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் தரப்பட்ட

விமர்சனங்களிலிருந்து நாம் ஓரளவுக்கேனும் புரிந்து கொள்ள முடிகின்றது. சுருங்கக்கூறில், ஒரு கலை வாழவும், வளரவும், மக்களினால் புரிந்து கொள்ளப்படவும், வரலாற்று ரீதியாக ஏடுகளில் நிலைபெறவும் விமர்சன இலக்கியம் இன்றியமையாதது. விமர்சனப் பாரம்பரியம் ஓங்கியுள்ள கலாசாரங்களில் கலைஞர்களின் எழுச்சியும் வீழ்ச்சியும்கூட விமர்சன கர்த்தாக்களின் கைகளில் தங்கியிருப் பதையும் நாம் அவதானிக்கலாம்.

நம் நாட்டில் இன்றுவரை ஏராளமான இசை மற்றும் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறுகின்றன. இவை பெரும்பாலும் விமர்சகர்கள் இல்லாத அரங்குகளில் வித்துவத் தன்மை பொருந்தாத இரசிகர்கள் உள்ள சபைகளிலேயே அரங்கேறுகின்றன. எழுத்திலக்கியங்களையும் அவை நாடகங்களையும் விமர்சனத்திற்குள்ளாக்கும் பாரம்பரியம் நமது கல்விமான்களினால் (குறிப்பாக இலங்கைப் பல்கலைக் கழகங்களைச் சேர்ந்தவர்கள்) வளர்த்தெடுக்கப்பட்டதைப் போன்று சாஸ்திரீய கலைகளின் விமர்சனம் நம்மவர் மத்தியில் வளர்த்தெடுக்கப்படவில்லை என்றே கூறவேண்டும்.

நாட்டியக் கலையினைப் பொறுத்த வரையில் அது தன்னியல்பிலேயே பார்வையாளர்களைக் கவரும் அம்சங்களைக் கொண்டிருப்பதனால் தனது இரசிகர் வட்டத்தினை நிலைக்கவைத்து சமாளித்து விடுகின்றது. மேலும், நடனம் முழுக்க முழுக்க கல்பித அம்சங்களை மட்டும் கொண்ட கலைவடிவம் என்பதால் அடவுகளைப் பயின்று மேடையில் ஒரு பூரணமான அம்சமாக ஒப்பேற்றி முடிக்க நாட்டியக் கலைஞர்களால் இயலும். ஆக்கபூர்வமான விமர்சனங்கள் இன்றிய நிலைமைகளினால் அதிகமாகப் பாதிப்பிற்குள்ளாவது இசைக்கலையே.

கர்நாடக இசை கல்பித இசை, கற்பனை இசை என இருவகைப்படும். கல்பித இசை என்பது இசை வல்லுனர்களால் முன்னரே இயற்றப்பட்ட இசை வடிவங்களாகும். வர்ணம், க்ருதி, கீர்த்தனை, பதம், ஜாவளி போன்றவை கல்பித இசை வர்க்கத்தைச் சேர்ந்தன. கற்பனை இசை என்பது இசைக்கலைஞர் குரலிசை மூலமாகவோ அல்லது கருவி இசை மூலமாகவோ தங்கள் கற்பனைத் திறனை இலட்சணங்கள் தவறாமல் வெளிப்படுத்துவதாகும். இதனை மனோதர்ம சங்கீதம் என்றும் குறிப்பிடுவர். ஆலாபனை, தானம், பல்லவி, நிரவல், கற்பனை ஸ்வரங்கள் போன்றவை மனோதர்ம இசைக்குள் அடங்கும். இசைக்கலைஞரின் இசைஞானத்தின் முதிர்ச்சியையும் உழைப்பின் உயர்வையும் அவரின் மனோதர்ம இசை வழியாகத்தான் நிர்ணயிக்க முடியும். இன்று எங்கள் மத்தியில் மனோதர்ம சங்கீதம் பாடத்தெரியாத பலர் வித்வான்களாக மேடையேறி விடுகின்ற அவலத்தை நோக்குகின்றோம். நாட்டிய இசை உருக்களில் கூட அவற்றிலேற்படும் ஆவர்த்தன இடைவெளிகளை நிரப்பு வதற்கேனும் இலட்சணம் பிசகாது இராகம் பாடத் தெரியாது இவர்கள் திணறுகின்றனர். கர்நாடக இசைக்கே மூலாதாரமாகவிருக்கும் சுருதி[2] கெட்டுப் பாடவும் சிலர் தலைப் படுகின்றனர். முறையான சாதகமின்றி பாடகர்களின் குரலின் சுருதி அடிக்கடி இறங்கும் அவஸ்தைகளை யெல்லாம் இரசிகர்கள் பொறுத்துப் போகவேண்டியிருக்கும் சம்பவங்கள் ஏராளம். சிலவிடங்களில் தாளம் பிசகி வாசிக்கும் பக்கவாத்தியக் கலைஞர்களும் ஒருவாறு இழுபட்டுக் கொண்டு செல்வதையும் அவதானிக்கக் கூடியதாகவிருக்கின்றது. இனிமை நிறைந்த நாதத்தினைத் தருதலை விட்டு சறக் பிறக்கென்று இடையிடையே ஓசையிடும் வயலின்களும் அங்கங்கே. இவ்வாறு அரங்கிசை சோபையிழந்ததால் அதனை

ஆதரிக்கும் இரசிகர்களும் அருகிவர, இது மேலும் அவைக் கலைஞர்களுடைய தரத்தினைப் பாதிக்கும் அவலச் சுழலில் அகப்பட்டுத் தத்தளிக்கின்றது கர்நாடக இசை. எமது நகரங்களிலுள்ள பல இசை நாட்டிய கூடங்களில் பரத நாட்டியம் கற்றுக்கொள்ள மாணவிகள் முண்டியடிக்கும் அதேவேளை அங்குள்ள சங்கீத வாத்தியார் தமக்கு மாணவர்களைத் தேடிப்பிடிக்க வேண்டிய நிலைமையும் உருவாகி வருகின்றது. "நான் சங்கீதம் கற்றது ஒரு வீண் வேலையென்று உணருகிறேன். எனது பிள்ளைகளுக்கு நான் இதனைத் தொழிலாகப் புகட்டப் போவதில்லை" என இலங்கையின் பிரபல இசைக்கலைஞ ரொருவர் தனக்கு நெருங்கியவர்களிடம் பிரலாபிக்க நேர்ந்ததெனில் நிலைமையின் விபரீதங்களை நாம் ஓரளவு புரிந்து கொள்ளலாம். எங்கள் ஊரில் சங்கீதப் பிரியர்களோ மிகச்சிலர்தான் இருக்கிறார்கள், என்ன செய்வது என்பன போன்ற பல ஆறுதல் மொழிகளைக் கூறி நாம் தேறியிருக்கும் வேளை..... ஆச்சரியத்திலும் ஆச்சரியம்! இங்கு மேடையேறும் இந்திய வித்துவான்களைக் கேட்பதற்கு கூட்டம் அலைமோதுகின்றது. தவறு எங்கே?

தரம் இல்லாத இசைப் படைப்புகளை பகிரங்கமாக நிராகரிக்கும் வழக்கத்தினை ஏற்படுத்தாமையே நாம் இழைக்கும் முதற் தவறாகும். வலிமையான விமர்சனங்கள் நம் மத்தியில் எழாத காரணத்தினால் கலைஞர்களே தமக்கு வேண்டிய நண்பர்களை சாதகமான விமர்சனங்களை எழுதப் பணிக்கின்றனர். அவர்களும் கடமை பூர்வமாக, கச்சேரியில் பாடப்பட்ட அல்லது இசைக்கப்பட்ட உருப்படிகளை வரிசைக்கிரமத்தில் எழுதி அது இனிமையாக இருந்தது; இது சிறப்பாக அமைந்தது; அது கச்சேரிக்கு விறுவிறுப்பு சேர்த்தது என்று இவ்வண்ணம் பத்திரிகைகளில் எழுதுவார்கள். இதனால் கலைஞர்களுக்கும் பயனில்லை, வாசகர்களுக்கும் பயனில்லை, அவை பிரசுரிக்கப்படும் பத்திரிகைகளுக்கும் பயனில்லை. அப்படியிருந்தும் எவரும் உண்மையை உரைக்கும் விமர்சனங்களைத் தர விழைந்தால் இந்தச் சூழலில் வளர்ந்த கலைஞர்கள் பலர் அதைச் செவிமடுக்கும் மனப்பாங்கிலும் இல்லை. விமர்சனங்களைத் திறந்த மனத்துடன் ஏற்றுக் கொள்ளும் பாரம்பரியம் நமக்கு அற்றுப்போய் விட்டதோவென எண்ணும்படி வீண் கோபதாபங்களுக்கு அவர்கள் அடிமையாகி விடுகின்றனர். இன்று எமக்கு அவசியம் தேவை, இன்னொரு சுப்புடு.

தகைமையுள்ள விமர்சகர்கள் பின்வருவனவற்றில் தேர்ச்சி பெற்றவராக இருப்பர்.

1. கர்நாடக இசை வளர்ச்சியின் வரலாறு.

2. வாக்கேயக்காரர்களின் (இசைப் புலவர்கள்) வாழ்க்கை வரலாறும் இசைத் தொண்டுகளும் பற்றிய விபரங்கள்.

3. இராக, தாள, சுர ஞானம். குறிப்பாக மேளகர்த்தா3 இராகங்களின் அட்டவணை விபரங்கள்.

4. இசைக்கருவிகளைப் பற்றிய விவரணம்.

5. பல்வேறு இசைக்கலைஞர்கள் கையாண்ட தனிப்பட்ட பாணிகளை அறிதலும் அவற்றை ஒப்பு நோக்கும் இயல்பும்.

6. அரங்கிசை வடிவங்கள்.

பொதுவாகவே விமர்சனங்கள் மூன்று முக்கிய அம்சங்களைக் கருத்திற் கொள்பவையாக இருக்கும். அவையாவன: கச்சேரியின் கட்டமைப்பு, கலைஞரின் பாணி, இசையில் தொனிக்கும் பாவம் என்பனவாகும்.

அவையிலுள்ளோரை மகிழ்விக்க இசைவாணர் கையாளும் இசை வடிவங்களின் தொகுப்பு கச்சேரியின் கட்டமைப்பாகும். வர்ணம், க்ருதி, கீர்த்தனை, இராகமாலிகை, பதம், ஜாவளி, தில்லானா, தரு, தரங்கம், அஷ்டபதி, தேவாரம், திருப்புகழ், திருவருட்பா, திவ்விய பிரபந்தம் மற்றும் இராகம், தானம், பல்லவி முதலியவை அரங்கிசை வடிவங்களாகும். இவற்றை ஒரு குறிப்பிட்ட வரிசைக் கிரமத்தில் பாடும் சம்பிரதாயங்கள் உண்டு. சுவாரசியம் குறையாது கச்சேரி இருக்கும்பொருட்டு உருப்படிகள் அமைந்துள்ள இராகங்கள் மாறி மாறி மேளகர்த்தா நிரலின் பூர்வாங்க உத்தராங்க கர்த்தா இராகங்களிலும் ஜன்ய இராகங்களிலும் அமைய நிரைப்படுத்துவது வழக்கம். க்ருதிகள், அவற்றின் அழகுபடுத்தும் அம்சங்களான கமகம், சங்கதி, மத்தியமகால சாகித்தியம், சிட்டைசுரம்4 போன்றவற்றைக் கருதித் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றன. குரலிசையில் சாகித்தியங்கள் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. இதன் விளைவாக இசை உருப்படிகளுக்கு சிறப்பு சேர்க்கும் சுரசாகித்தியங்கள், சாகித்திய எழுத்தும் சுர எழுத்தும் ஒன்றாக வரும் சுராட்சரங்கள், சுரங்களும் ஜதிகளும் சேர்ந்துவரும் சொல்கட்டு சுரங்கள், சொல்கட்டுப் பகுதி முழு சாகித்தியமாகவே பொருள் கொடுக்கும் சொல்கட்டு சாகித்தியங்கள் போன்றவை அவ்வுருப்படிகளைத் தேர்வதற்குக் காரணமாகின்றன. சௌக்க நடையில் அமைந்த கிருதிகள் மத்தியமகாலக் கிருதிகளுடன் இடையிடையே பாடப்படுவதனால் கச்சேரியின் விறுவிறுப்பு குறையாமல் காப்பாற்றப்படுகின்றது.

கலைஞரின் பாணியினை மதிப்பீடு செய்வதில் அவர் விரிவான பாடாந்திரம் உள்ளவராய் சாகித்தியச் சொற்களை நன்றாக உச்சரித்து எதுகை, மோனைகளின் அமைப்பை அறிந்து பாடுதல் கவனிக்கப்படுகின்றது. 2 1/2 ஸ்தாயி வரை சிரமமில்லாமல் பாடுதலுடன் தான் விரும்பிய ஸ்வரக் கோர்வைகளைப் பளிச்சென்று வெளிப்படுத்திப் பாடுதல் மூலம் கலைஞர் தன்னுடைய பாணியினை நிலைநாட்டுகின்றார். தசவித கமகங்களையும் அவர் கையாளும் முறைகள், இராகத்தின் முழுவடிவத்தினையும் வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் அதனைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விவரித்துப் பாடும் முறைகள், துரித காலத்தில் அகார, இகார, உகார, ஒகார, ம்கார சஞ்சாரங்கள் செய்யும் பிருகா முறைகள் என்பனவும் அவரவர் பாணியின் முத்திரை குத்தும்.

இராகபாவம் நன்கு வெளிப்படும் படியாக, வேண்டிய இடங்களில் அழுத்தமாகவும் நயமாகவும் இசைத்தல், முக மலர்ச்சியுடனும் தன்னம்பிக்கையுடனும் அமைதியுடனும் பாடுதல் ஆகியன இசையில் தொனிக்கும் பாவத்தினைப் பெரிதும் நிர்ணயிக்கின்றன. இந் நோக்கில், பாடும் சாகித்தியங்களின் பொருளினைப் பாடகர் அறிந்திருத்தல் முக்கியமாகும்.

இவை மூன்றும் தவிர இசைக் கலைஞர்களின், குறிப்பாக பாடகர்களின் அங்கசேஷ்டைகள் தவிர்க்கப்பட வேண்டியவையாக விமர்சகர்களினால் நோக்கப்படுகின்றது. இதையொட்டிய விமர்சனங்கள் முற்காலத்திலேயே முன்வைக்கப்பட்டிருக்கின்றனவென்பது பரஞ்சோதி முனிவரது திருவிளையாடற் புராணத்திலிருந்து புலனாகின்றது. அவர் அதில்,

வயிறது குழிய வாங்கல், அழுமுகம்
காட்டல் என்ன
செயிரறு புருவமேறல், சிரநடுக்குறல்,
கண்ணாடல்,
பயிரறு மிடறு வீங்கல், பையென
வாயங்காத்தல்,
எயிறது காட்டல் இன்ன உடல் தொழில்
குற்றமென்ப

என விலக்கப்பட வேண்டிய அங்க சேஷ்டைகளை நிரைப்படுத்துகின்றார்.

இவ்வாறாக, அரங்கிசையின் சகல இலட்சணங்களையும் அறிந்த விமர்சகரே தன் பணிக்குத் தகைமையுடையவராகிறார். ஆயினும் இங்கு முன்பு குறிப்பிட்டது போன்று வித்துவத் தன்மை பொருந்திய ஒரு சபையிலிருந்துதான் விமர்சகர்கள் உருவாக முடியும். திடீரென இவர்கள் பிரசன்னமாக முடியாது. இத்தகையதொரு இரசிகர் சபையினைத் தோற்றுவிப்பதுவே நம்முன்னுள்ள பெருங்கடமையாகும். கர்நாடக இசை நம் அன்றாட வாழ்வில் பின்னிப் பிணைந்து வரும்போதுதான் வித்தை புரிந்த இரசிகர்கள் தோன்றுவர் என்பது எனது திண்ணமான கருத்தாகும். சங்கீதம் எமது வாழ்க்கைக்கு அணியாவதைவிட்டு வாழ்க்கை முறையாக வேண்டும்.

இசை பயிலும் மாணவர்கள் தினந்தோறும், சாதகம் பண்ணும் பழக்கத்தினைப் பெற்றாரும் ஆசிரியர்களும் ஊக்குவிக்க வேண்டும். எமது அன்றாட இறைவணக்கத்தின் போது தேவாரப் பண்ணிசையும், சங்கீத இசையும் கலந்து இறைவனின் பெருமைகளைப் பாடும் வழக்கத்தினை ஏற்படுத்த வேண்டும். விசேட சமய நாட்களிலும் குடும்ப மங்கல நிகழ்ச்சிகளின்போதும் உற்றார் உறவினர் கூடி சங்கீதம் இசைத்து மகிழ்வதை வழக்கமாகக் கொள்ள வேண்டும். மேலும், இசை, நாட்டியம் போன்ற கலைகள் களியாட்டக் கேளிக்கைகளுடன் தொடர்புள்ளவையாக நோக்கப்படும் கண்ணோட்டத்தினையும் மக்கள் மனதினின்று அகற்ற வேண்டும். இக்கருத்து ஊன்றிய காரணத்தினால் பல பெற்றோர் பரீட்சை வருடங்கள் வந்தபின்பு தம் பிள்ளைகள் இக்கலைகளைப் பயிலுவதை முற்றாகத் தடை செய்கின்றனர்; பிள்ளைகளின் கவனத்தைத் திசை திருப்புமோ இவை என அஞ்சுகின்றனர். ஒருவரை முழுமனிதனாக்கும் பணியிலும், ஆன்ம ஈடேற்றத்திற்கான வழியிலும் கலைகள் முக்கிய கருவிகளாகப் பயன்படுவதை உணர்வார்களேயானால் இக் குழப்பங்கள் எழா. மாணவர்களின் கல்வி கற்கும் ஆற்றலைக் கூட்டும் யோகமார்க்கங்களே நமது பண்டைய கலைகளாகும். இவ்வகையாக சங்கீதத்தினை அன்றாடப் புழக்கத்திற்கு நாம் கொண்டுவருவோமாயின் சிறந்த பாரம்பரியத்தினை நம் மக்கள் மத்தியில் வளர்த்தவர்களாவோம்.

அடிக்குறிப்புகள்.

1. பார்க்க, "நாட்டியக் கடலில் புதிய அலைகள்" – நாட்டியக் கலாநிதி கார்த்திகா கணேசர். (பக். 45, 46)

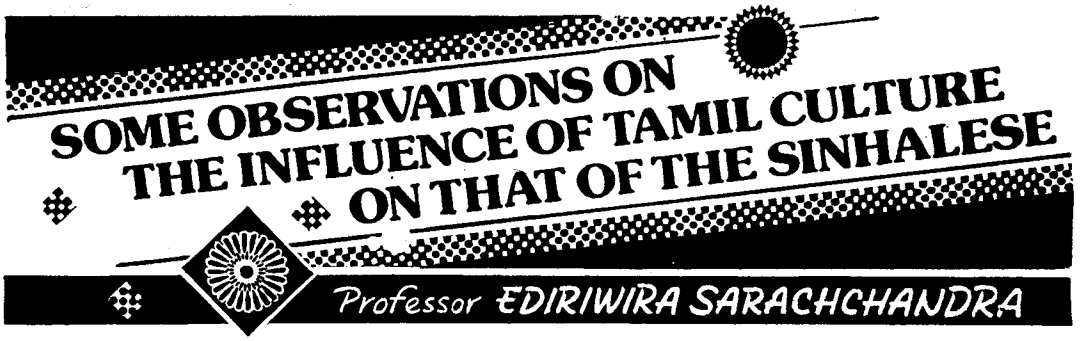
2. மத்தியஸ்தாயி ஷட்ஜத்தை ஆதாரமாகக் கொள்ளும் ஒலிநிலை.

3. தாய் இராகங்களாகக் கணிக்கப் படுபவை.

4. சுரக்கோர்வைகளின் அசைவு கமகம் எனப்படும்; பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய பகுதிகளில் ஒன்றிரண்டு குறிப்பிட்ட ஆவர்த்தனங்களை எடுத்துக் கொண்டு, அவற்றை இராகவடிவம் சொல்நயம் விளங்க பலமுறை பல்வேறு விதமாகப் பாடுதல் சங்கதி எனப்படும்; சௌக்க நடையில் மெதுவாகச் செல்லும் க்ருதிகளுக்கு அனுபல்லவி முடிவிலோ சரணம் முடிவிலோ மத்தியம காலத்தில் சாகித்தியம் அமைவது மத்தியமகால சாகித்தியம் எனப்படும்.

துணை

1. செல்லத்துரை பி.டி. – "தென்னக இசையியல்", வைகறைப் பதிப்பகம், 1984.



To talk in great detail on the influence of Tamil culture on that of the Sinhalese one needs to have done much research, because it is a multi-faceted problem, and one must look for manifestations of this influence in our social life and in our literature as well. And I must confess that I have not engaged in systematic examination of this thesis but I venture to put down my observations in the hope that I will be corrected if found wrong, and that someone will pursue the hints that I make in this article and make a fuller examination of the subject which I consider a task of the highest importance today, both for the Sinhalese community and the Tamil community at this particular stage in their personal relations with each other as individuals and their relations as two communities who have lived together for centuries.

One area where the influence of one community on the other is most evident is that of the folk culture where I notice a clear enrichment of Sinhala culture as a result of its contact with Tamil culture. I am now referring to phenomena that we have observed taking place within the last century or so which we could have seen with our own eyes if we wanted to. Let me take one patent example, the enrichment of one particular area of Sinhala culture as a result of the contact with Tamil culture. I refer to a noteworthy development in the field of Sinhala drama that has resulted from its contact with Tamil drama in recent years.

I would like to refer to the Tamil drama which we call Nadagama, variously called **nattukuttu** and **terukkuttu** in its various manifestations, which is believed to have migrated to the Catholic areas of Sri Lanka from Jaffna where it is also named Karnatakam according to some informants and which I had the good fortune to have contact with many years back when I was doing research in this field. An authentic form of this drama was also current in Batticaloa which I felt at the time (it may have been thirty or forty years back) was closer to the form that was current in the South of Sri Lanka. The religious stories out of which the dramas were constructed were culled from Catholic sources, and this is evident in the fact that their Tamil originals existed at the time. The Tamil prototype of the **Stakki Nadagama,** is the Catholic play known as **Stakkiar,** and the translation of this play as well as many others from their original Tamil to Sinhala

is attributed to a person by the name of Philippu Sinno. A great deal of legendary material has grown round his name. Born in 1770 he was a blacksmith by profession and it is said that while walking about the streets he would recite impromptu verses about what he saw. Some legends have it that he would write his verses on the wall of his smithy with a piece of charcoal as they came to his mind while at work.

The Sinhala Nativity Play known as "Raja Tun Kattuva" is attributed by the Rt. Rev Edmund Peiris, late Bishop of Chilaw, to a man named Gabriel Fernando, but it is probable that this was a translation from a Tamil original.

Why I mention these facts is to show how there was a period of cross-fertilisation between Tamil culture and Sinhala culture through the medium of the folk-dramatic genre known as the Nadagama. The language of these Nadagamas is enriched by the admixture of several Tamil words which make for euphony in the songs. But this mixture was no obstacle to comprehension because audiences of Chilaw and the environs were, in any case, bilingual. This is very evident in the songs of the fisher-folk of the Negambo, Pitipana and Chilaw areas from which actors are drawn for the Passion Play which is performed in alternate years on the island of Duwa and on land in the precincts of the church at Pitipana during Holy Week and on Easter Sunday.

I must provide the reader with some information regarding my activities in the field of drama, as a prelude to what I have to say regarding what seems to me to be the most permanent enrichment that Sinhala culture received as a result of its contact with the Tamil culture. This came via the art form known as theatre in the early years of the establishment of the residential University of Peradeniya.[2] and some dons of like mind began to be concerned about the absence of a sophisticated theatre that the Sinhala community could put on for the delight and edification of the Peradeniya residents during their festivities. The Peradeniya residents were treated to a Tamil play once a year, which was staged by students at the annual celebrations of the Tamil Society. The plays in English, directed by Professor Ludoyk were of a high order, drawn as they were, from the repertory of works by well-known and highly rated British or American playwrights. The Sinhala student community, however, possessed nothing of the same order, and they had to get together and write their own play to the best of their ability.

It is as a result of experiences such as these that I began my own search for a dramatic mode that would click with Sinhala audiences. My experiments with some of my colleagues of the time, in adapting the comedies of playwrights like Gogol, Moliere, Chekov and the like, were enjoyed by the audience, but they did not appear to have made deep impression on them. By the way, these were dialogue plays employing prose as a medium and staged in the western realistic convention. I noticed that audiences laughed at the humorous situations depicted in the plays, perhaps some of them saw through the satire, but few of them gave further thought to them. In any case, the plays thus adapted did not make a deep impression on audiences. Actually intellectuals like Martin Wickramasinghe began to complain that Sinhala drama cannot be developed if it confines itself to provoking laughter.

It is at this stage that I embarked on a detailed study of the Tamil Nadagama in the form in which it was practised in the South of Sri Lanka. I was fortunate enough

to have made the acquaintance of a Sinhala Nadagama Guru who had for years been practising this art, both acting and teaching Nadagamas, who knew every step that an actor has to dance, every bodily pose he has to get into, and every song he has to sing. With his assistance I was able to put on the stage my first play in the style of a Nadagama.

The reaction of the audience on that night was clear evidence that I had hit the nail on the head. I had discovered the kind of drama to which a Sinhala audience could respond with their whole being. And I believe that the vehicle I used to capture their hearts was the Nadagam music of the Tamil folk tradition.

The Tamil Nadagam music has evolved over the years to become an adequate as well as a powerful medium for the expression of **rasa** in a dramatic situation. What distinguishes it is the use of the **uruttu** which means "ornament" and this differentiates it from the **sthayi antara** structure of the North Indian melodies that were used in the musical plays of the Tower Hall tradition that came into vogue in the last decades of the nineteenth century. The uruttu is created by syncopating the main melody in such a way as not to disturb its raga structure and by adding another rhythmic dimension to its second part. Nadagam music has thus become a dramatic music par excellence and I feel that it has added to the **rasa** that the audience derives from my plays, particularly because the Sinhala playgoer is more sensitive to rhythmic variations than to melodic sophistication.

"தமிழ் என்பதற்கு பக்திப் பாடல்களில் பக்தி என்று பொருளுண்டு.

"நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பும் ஞானசம்பந்தன்" (தேவாரம்)
"என்னை இறைவன் படைத்தனன்
தன்னை நன்கு தமிழ் செய்யுமாறே" (திருமந்திரம்)

என்ற தொடர்களில் பக்தி என்ற பொருளில் தமிழ் என்ற சொல் பயன்பட்டுவந்துள்ளது. இராமலிங்க அடிகளாரின் பாடல்களில் தமிழ் என்ற சொல்லுக்கு தத்துவ விளக்கம் தரப்படுகிறது. இறைவனுக்கும் உயிர்களுக்கும் இடையிலான உறவை விளக்குவதாக தமிழ் உள்ளது என அடிகளார் சமயத் தத்துவ விளக்கம் தருகின்றார். தமிழர், தமிழ், நாடு, காதல், வீரம், பக்தி ஆகிய பல்வகைப்பட்ட பொருள்களில் தமிழ் என்ற சொல் பயன்பட்டு வந்துள்ளது. எந்தத்துறையைப் பற்றிப் பாடுகின்றனரோ அத்துறையாகவே தமிழ் காட்சியளித்துள்ளது. தமிழ் இவர்களுக்கு அந்தந்தக் காலத்திய பாடு பொருளாக காட்சியளித்துள்ளது. இலக்கியம் வாழ்வின் எதிரொலி என ஏற்றுக் கொண்டால் வாழ்க்கையின் மாற்றுருவமாகத் தமிழைக் காணும் போக்கு தொடர்ந்து உள்ளது. இதன் தொடர்ச்சியாகவே பாரதிதாசனின்

"எங்கள் வாழ்வும் எங்கள் வளமும்
மங்காத தமிழென்று சங்கே முழங்கு"

என்ற உன்னதக் கவிதை அமைந்துள்ளது. நீண்டகாலமாக தமிழர் சமூகத்தின் கலாசாரப் பெட்டகமாகவே தமிழ் மொழியும், இலக்கியமும் விளங்கின. இந்த விதத்தில் தமிழர் சமூகவியலில் மொழிக்கு உரிய பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இதனாலே தமிழ் என்பதற்கே நூற்றுக்கணக்கான அடைமொழிகளைக் கொடுத்து தமிழர்கள் கொஞ்சி மகிழ்கின்றனர். இதனாலேயே தமிழின் பெயரைச் சொல்லி தமிழர்களை எளிதில் மகிழ்ச்சியடையச் செய்யலாம்; துயரமடையவும் செய்யலாம். அதாவது உணர்ச்சித் தூண்டலுக்குரிய அற்புதமான தூண்டுகோலாக தமிழ் அமைந்துள்ளது சிந்திக்கத்தக்கது ஆகும்."

CULTURAL INTERACTION IN THE FIELD OF RURAL THEATRE - A VIEWPOINT

Professor M.H.GOONATILLEKA

Inter-regional relations, as we know, could either be political, economic, or cultural. But in the cultural spectrum we notice a difference from the other two. Political relations may at times be cordial, and at other times, strained. Changes in political administrations very often contribute to such vicissitudes.

This is, however, not the case in respect of cultural ties. These endure for a long time, and if at all there is a break, this happens when the cultural ambit is politically motivated. Otherwise these do not break so easily.

Each country has its norms, social mores, behavioural patterns and other cult practices and expressions of an indigenous character. At the same time, we do notice a commonality and strong similarities and resemblances.

In this paper, I would be touching only basic areas, to focus the attention of the reader on significant issues and to provide some food for thought.

Let me examine content only. The rural theatre in this part of the world may comprise performances which are operatic and balletic in character, or, plays combining dialogue, song and dance or dramatic interludes; whatever these are, all of them, project either a saga culled from the Hindu or Tamil epic, Buddhist Jataka tale, or folklore.

I would be examining in brief outline, the thematic development, the diffusion of the story content of two epics, namely the Rámáyana and the **Cilappadikaran.** The former attributed to the sage Válmikí is Sanskrit and the latter attributed to Ilankó Adigal is Tamil. Lastly, I would treat the koottu form of the rural South Indian theatre juxtaposed with the Sri Lankan Nádagama (Sinhala), **Vadamodi, Tenmodi** and **Vilasam** (of the Tamil theatre), as well as a few of the dramatic interludes in Sri Lankan rituals.

RÁMÁYANA

We are told that Valmiki wrote the epic Ramayana based on **krouncha-vadha,** a pathetic scene he witnessed in the forest. The ´slóka which illustrates this incident is extremely poetic, and imbibes the Indian aesthetician's primary concern for humane values.

"Nisámya rudatín krounchamidam vacanamabravít
Má nisáda pratisthám tavamagamah sávatiísamah
Yat kraunchami thunadekamavadih kámamóhitam" (Bála Kánda ii: 14-15.)

The sage enters the forest in search of firewood for a ritual performance. He sees two birds (**lihini** - swallows) making love to each other in the solitude of the beautiful forest environment. These two are courting and singing, singing and enjoying the quiet solitude of this lonely forest. All of a sudden a hunter comes by. He swiftly aims his arrow at the couple; the male bird falls dead on the ground. Unable to bear up her grief the female bird is weeping over the dead carcass of her 'husband'. The sage when he witnessed this incident, broke into a **slóka,** a stanza, which condenses the mental picture so well that critics shower praises on the sage for the aesthetic beauty of expression. He lost his personality and became **one** with the female bird; and empathically 'relished' in it.

The Ramayana is a saga mythologically rich, sentimentally enduring, and comprises a variety of tales or anecdotes of heroism, gallantry, feats of awe and wonder, evil machinations of menials, separation of lovers and their - re-union, thus imbibing sambhóga 'Srngara and vipralambha 'Srngara and other similar relishes which the common person admires be he or she, in India, Baagladesh, Sri Lanka, Nepal, Bhutan, Pakistan or the Maldives.

The cross-cultural perspective of the epic Rámayana is indeed enthralling, and at times intriguing.

The work commences with the **Bála-kánda** or the story of the young days or childhood of Rama and ends with the **Uttara-kánda,** the final reconcilaction of Rama and Sita. Rama, in the first canto or sarge was born as the son of Dasaratha of Ayodhya in the country of **Kóshala;** he was Vishnu reincarnate. He married 'Sitá **(Sítapramesvari)** the daughter of king **Janaka,** the king of **Videha.** The epic ends with the return of Rama to the original form of Vishnu.

These are enthralling and wonderful feats of heroism which would at once catch the eye and soul of the villager. The Ramayana is therefore a saga, rich, multi-faceted and possessing a multi-dimensional character. It has won the admiration of poets, dramatists, painters, sculptors; almost every artist in fine arts. It has crossed over the Indian boundary and has spilled over into other areas such as Thailand, Burma, Indonesia, Bali, and further away, into Japan.

Let me quote from Dr. Vatsyyaan's article, 'The Ramayana in Asia: the epic of epics': "The story of Krounch vadha inspired compassion (karuná) in the being of the poet, and from it emerged the grand narrative of a life of God on earth.....

....Little wonder that for over 2000 years the Rama theme has fascinated, and inspired poets, writers, sculptors, painters, musicians, dancers, puppeteers, and ballad singers, over a vast geographical area extending from Mongolia, Central Asia, and Turkey to China, Japan, Indonesia, Malaya, Sri Lanka, and of course, Nepal, Thailand, Burma, Laos, and Cambodia. Countless versions of the Ramayana are known in nearly 40 languages of the world dating from the 2nd to the 19th century.....Although it is impossible to guess the number of versions which are known, ranging from the Buddhist **Ráma Játaka** to **Jánakí Haran,** a rough reckoning tells us that there must be over 500 versions of this epic in India

and elsewhere in Asian and other countries." (**Asian Culture,** The Asian Cultiural Centre for Unesco, Tokyo, Japan, 1984).

I need not elaborate any further on the diffusion of the story content.

I am here reminded of a statement made by Faubian Bowers, a top American reporter and an astute analyst of the dances of the Orient:

"While differences between one Asiatic country and another are enormous and the arts of each express unique and exclusive qualities, certain aspects and even themes course through them all and **unify them on a broad and specific basis" (Theatre in the East, 1956).**

What more classic example for this conclusion than Valmiki's Ramayana?

Every country wishes to localize the saga. In Tamil Nad the most respected poet Kamban wrote the **Kamba Rámáyanam;** In Thailand it is a national epic, the **Ramakien,** composed during the reign of king Rama IInd (a Thai king). In Burma, Natak Kyaw Ganng wrote the Burmese Ramayana; In Bengal it was composed by Krittiwas. In Nepal we have another version called Adhyátma nepáli Rámáyana of Bhambhaaakta.

In Bali, the Balinese version of the Ramay- ana is styléd **Kakawin Rámáyana.** (It is identified as 'kakawin' because of its poetic diction, 'kawi' is poet, and in Sanskrit literature, a 'pundit'); In Oriya we have the **Vichitra Rámáyana;** Nearer home we have the Ramana in Sinhala translation, by the well known novelist W. A. de Silva and several Tamil versions on dramatic form such as the Rama Nataka (Ráma Nádham) performed in the **Vada-modi** style in Batticaloa;

There is also a well known Sinhala play in Nadagam tradition, the **Rávaná Nádagama** which used to be performed to fully-packed houses in the open air in **Totalanga,** i.e near old Kelani bridge. In Bangladesh the Rámáyana had been translated during the 14th century.

One may wonder why the Sinhala play is styled **Ravana** Nadagama and the Tamil play the **Rama** Nadagam. I have no answer. But I am intrigued by the fact that in the continent of India, the hero in Tamil Nad is Rávana and in the North, **Ráma.** For otherwise there is no reason to perform ritual fire sacrifices styled **Ráma Dahan** in many states of Northen India, and **Ravana Dahan** in many parts of Northern India. I need not elaborate. But this practice provides us with nore food for thought, right now.

It is not only inthe content of the story that we see very close associations. What about proper names, names of people, names of kings, names of chieftains?

Let me start with Sri Lanka. Don't we have names like **Sékhárama** (Rama), Ramasinghe (Rama, the Lion), Ramawickrema (Rama the victor) or simply as 'Ráma! Likewise in Tamil, numerous appellations, Raman, Ramaswmay, Ramagopal, Ramanujan etc. etc. Also we do notice the appellation of Ravana in our proper names too. For instance the name **Uduravana.**

Let us turn to Thailand. Many of the Thai kings immediately after the Khmer regime (14th century approximately), used to adorn their names with the epithet **Ráma;** King **Ramakanmhaeng** (Rama, the brave). King Ramesuan (Rama, and Siva), **Ramathibodhi** (Rama, the Lord of Protection). (For deails I refer the reader to Dr. Mattani Mojdara Rutnin's article en-

titled 'Ramakien-A living cult and tradition in present day Thailand' (Asian Culture, Op.cit). We notice a whole line of kings commencing with Rama Ist and ending with Rama IXth (18th-20th centuries). In Bangladesh, Lakshamana Sénádeva is one name of a Hindu ruler. In the epic, Lakshmana, was the younger brother of Rama

In many of these countries local names of identification may differ. For Thailand, **Janaka,** the father of Sita is **Chanok** (Is it Sihanouk as well?) Ravana is **Tosakan**, **Jatáyu** the Eagle king who gave battle to Ravana is Sadayu. **Sita** in Bali is **Sinta. Lanka** is **Alengka,** Ravana is **Rahwana.** In Sri Lanka we do not notice any difference in the names from Valmiki's Ramayana: Sítá is Sítá, Rámá is Rámá, Rávaná is Rávaná, Laxamana is Laxamana, Vibhíshana is Vibhíshana etc. In Indonesia the character of Hanuman has been the most favourite of village audiences (for details please refer to I. Made Bandem's article: "An inexhaustible source of delight and ethical precepts in Balinese society": **Asian Culture,** op. cit.; Pandam Guritno's article 'Wayang Purva-Transmitter of Indonesian Culture ': Asian Culture, 1980; Faubian Bowers, **Theatre in the East,** op. cit.).

In each of these countries there appears to be an inclination to identify their own places as the original habitats of the characters in the Ramayana. For instance in Nepal, the Kathmandu valley is associated in the folk mind with places connected with the epic. The Nepalese believe that **Ayódhyá** of the epic is situated between Nepal and the river Ganges, the city of king Janaka as Janakpur of Nepal; the place where Rama broke the bow of Siva is called **Dhanusha** situated in the same city Janakpur. The sage **Vishvamitra** lived, according to the Nepalese tradition, on the banks of the river Koshi in East Nepal. There is a **lingam** of Hanuman called **Hanumandiswor- lingam** near Virbhadra. (Please refer, Tulasi Divasa Joshi's and Abhi Subedis' article 'Forming the matrix of Nepali culture'

Asian Culture, op. cit.).

Don't we associate Sita's sojourn in this island of Sri Lanka as **Sita Eliya,?** and one of Ravana's places of sojoum as Rávaná Ella?

There is difference of opinion regarding the authenticity of the Rama Ravana epic. I am not intersted in such debates , which may be true or false; on both sides. I am really interested in the most positive fact, that the saga has spread out into a very large area in the SAARC region, gathering momentum and gaining veneration. What does it matter if Kambam wrote his own version of the Ramayana? If the version is good let us appreciate it. What does it matter if the Ramayana Nadagama is written in Sinhala? If it is dramatically appealing let us appreciate it. But one fact is clear. This is a saga which acts as a bond binding different cultures of the SAARC region. No one can deny it.

Of course there is evidence that the saga has been utilized by some Thai Kings for their political gains. I will merely quote Dr. Mattani:

'.... King Vijirabudh, Rama VI (1920-1925), wished to revive and reinforce the sanctity of the monarchy with the cult of Rama and divine king- ship by mythologizing the dynasty and the position of the king as the godking, Vishnu incarnate'.

Rama is one of the avatars (re-incarnation) of Vishnu; Bodhisattva or Buddha-Aspirant who is one of the Dasa Avatars of

Vishnu (Buddism), In Jainism the Shalaka Purush is a reincarnation of Vishnu (I am indebted to Professor Suresh Avasthi for this information) So we see a steady process of religious syncretism - the Vaishnava cult with Buddhism, both at the popular level, and at the level of the elite.

At a popular level we notice another development; the Ramayana episode separately, and the story in its totality, have become the themes for popular entertainment. Royal patronage has been given to it at different times.

Let us start from Kerala. **Sita Kshetram** - the abode of Valmiki , is a centre of many performances of a ritual nature. In India, it must be borne in mind, the folk theatre is predominantly ritualistic in origin and continues so even to date. I quote from Mr. G. Sankaram Pillai, Director, School of Drama, Calicut University, Trichur:

"Examining the traditional theatre forms of Kerala at all three levels - tribal, rural, and urban -, the impact of Ramayana is still alive and active in the life of the ordinary Indian citizen. In rural and tribal theatre we can find that Ramayana has made an impact in terms of subject matter. Even in forms highly ritualistic in nature the impact is apparent". **(Asian Culture,** 1985).

It is not only at the ordinary village level that the story predominates. In many a Kathakali performance this story invariably occupies pride of place. If we look at Thailand, for instance, the **Khon** and the **Lakhona** dance-dramas (which were to a great extent masked plays) the theme is basically culled from the Ramayana, and these two forms were patronised by Thai kings. "Many court artists and dramatists"says Mattani," notably Prince Narissaran Wadhiwong and Prince Narathip Praphanpong, the king's brothers, and Crown Prince Vajiravudh contributed to this new movement in their modernized khon and lakhon", (idem).

The forms in which the story has been projected to audiences in different parts of the SAARC region and the adjacent countries, are manifold; **Nrtya-nátaka** or dance-dramas, as stated above, masked plays, and even the **Játrás,** such as the Shahi-Játrás of Orissa where Ravana is projected through an imposing mask (Shahi játrá is a form of **Rámlilá** showing the death of Ravana. For details please see, Konishi, Professor Masatoshi A., 'Dance and Music in South Asian Drama' **Report of Asian Traditional Performing Arts,** 1981, A Japan Foundation Release).

Puppetry is another art through which the Ramayana theme has been depicted. Wayang-kulit which is a glove puppet show, and **Wayang-golak,** which is a shadow puppet performance in Indonesia, are the most famous of this genre. The string puppets of Burma too come under this category. The Kerala shadow plays called **Thole Pavakkoottu** and the **Rávanaccháyá** in Orissa are some of the other examples from India.

The **Kechak** dance-dramas of Bali, which are popularly styled monkey dances, enact episodes from the story of the Ramayana. In the Kathmandu valley, the **Indrapatra** and the **Balun** folk plays or dance-dramas in other parts of Nepal are also classed under this category. I referred earlier in this paper to a play in Sinhala called Rámáyana **Nadagama.** Likewise there are Tamil plays performed in the **Vadamodi** style in Batticaloa.

It must not be forgotten that in these countries, the Ramayana was the only epic which was used as the story material in the theatre. There were other epics like the Mahábháratha and the Cilappadikaran. Buddhist Jataka stories were also enacted. For instance, in the Pwe dance shows in Burma. But due to certain constraints there was not much theatre activity based on the Buddha's life. No human is allowed to act as the Buddha, in Burma. This is true to a certain extent, but in Burma, special seats are normally prepared for the monks to witness the Pwe performances. Apart from religious themes, stories from the Panji Cycle (originanting in Java) were also enacted. These have resulted from aHindu-Javanese religious interaction. (Please see, Bowers, op. cit.). In Burma there is a play called **Wizaya** (Vijaya). The back-ground is Lanka. In India too we notice a variety of stories taken from different sources. For example, in the **Yakshagana-prasanga** in the Karnatak area, the love-torn life of Chandravali inticed by Krishana is one of the most fascinating themes. The **Krishna Sandhana** is also another play dealing with the life of Shri Krishna. The **Ras Lila** plays too project such love-torn episodes in greater dramatic detail. (For a detailed study, please see, Karanth, K.S. 'Yakshagana' in **MARG, A magazine of the Arts,** Bombdy, 1966 (I have with me an offprint Karanth has sent me on 'Yakshagana Dance Drama of Karnataka 'which explains the point in greater detail). In Bhutan, for instance we have the Tungma (Dance of terrifying deities) Dance of the Fire Deities.

This being so, one cannot simply dismiss the fact that the Hindu epic the Ramayana of Valmiki has a multi-dimensional character and a plurality which is bewilderingly complex and strangely provocative.

"திறனாய்வில் 'ஒருமைவியம்' (Monism) என்பது, தனக்கு உகந்த திறனாய்வுமுறை ஒன்றே போதும் என்று முடிக்கும் வாதம் ஆகும். இதற்கு மாறானது 'பன்முகவியம்' (Pluralism) ஆகும். 'குரல்கள் பெருகட்டும். குரல்கள் அதிகமாகும்போது, உண்மையும் அதிகரிக்கும்' என்பார், அமெரிக்காவின் புகழ்பெற்ற திறனாய்வாளர், வெயின் பூத். திறனாய்வில் பன்முகவியத்தை மிகத் தீவிரமாக வலியுறுத்துகிறவர் இவர். இன்றையத் திறனாய்வு உலகில் பெரும் முரண்பாடுகளையும் எதிர் வாதங்களையும் பற்றிக் குறிப்பிடுகிற பூத், இதில் வருந்துவதற்கு எதுவுமில்லை. முரண்பாடுகள் கடுமையாகிறபோது திறனாய்வு மேலும் ஆரோக்கியப்படும். ஒன்றிற்குள் முடங்கி, அதிலேயே செயலற்ற சலிப்பும், திருப்தியும் பட்டுக் கொள்வதுதான், பண்பாட்டிற்கு ஆபத்து; இத்தகைய சுய திருப்திகளையும், சலிப்புகளையும், மெத்தனமான எளிமைகளையும் தடுத்து நிறுத்திட வேண்டும்".

Indian Influence on Sri Lankan Dance Forms - with Special reference to Bharata Natyam and Kathakali

A. Thevarajan

The origin of dance in Shri Lanka is very obscure. Nevertheless, it could be reconstructed from fragmentary evidence from at least the period of Chola rule in Shri Lanka. The history is clear and continuous from the post-independence period.

ANTIQUITY:

The Indian dance is a form of worship. It was in existence from Vedic times and from pre-Vedic times in the South. It is not an act of merry-making. It involves not only the rhythm of the body but, also the rhythm of the soul towards the Almighty. In all Hindu Temples dance was part of the pooja and devotional rituals. A group of young women whose duty was dance pooja were part of the temple establishment. They were called Devadhasis and were given endowments of land and houses by Kings under whose purview the temples were. There is inscriptional evidence to show that some of these Devadhasis who were rich, themselves gave endowments to temples.

REVIVAL:

This system suffered a set back after the Islamic rule in India. It was revived under the rule of Maharashtra Kings when they reigned from Thanjavur (1674-1855). The dance was called Sathir, Sinna Melam or Dasi Attam. In the 18th Century it was revived by the Panthanai Nallur (Thanjavur) brothers Ponniah, Sinniah, Vadivelu and Sivanadham under the patronage of Raja Serfoji II. They were the sons of Subbaraya Othuvar who was in the service of the palace. Some of the women also were appointed Court danseuses. Muttu Mangai, Muttuppalani, Vanajadchy, Muttumannar, Sundary, Venkataledchmy, Periya, daughter of Dasi Kaveri are some of them. Muttu Mangai had bagged several prizes for the excllent dances. Muttuppalani who also received many prizes was specially rewarded for her book abounding in sirungara rasas entitled "Radhika Santhanavam" written in Telungu. Venkataledchumy was richly rewarded by a queen. Some of these danseuses were considered exceptionally brilliant and they enjoyed prime places in all functions. Sundary was one of them.[1]

POPULARISATION:

Although the dances were rich and enjoyed by all, they were confined to a community whose job was the practice and fostering of the art.

In the 1930's a young handsome lawyer of Thanjavur, E. Krishna Iyer lamented that the dance did not spread into other communities. He himself learnt the art from Meladdur Narayanaswami and others and performed in several places putting on female attrie. He faced opposition from the orthodox segment of the community. He was ably supported by the great teacher Meenadchi Sundarampillai, a direct descendant of the Panthanai Nallur brothers. He exhorted young girls from orthodox families to learn the art. He also identified Bala Sarawathy, a descendant of the traditional dancer family. She is the grand-daughter of Veenai Dhanammal, and daughter of Jayammah and was a great exponent of the art especially in Abhinaya. He helped her to popularise the art even in North India. He was able to arrange for the Kalyani sisters to perform at the annual festivals of the Madras Sangeetha Vidwa Sabah in 1931 and 1933. He succeeded in persuading Bharvathy of the Mudaliyar caste, and Mylapore Kalainithi and Adayar Rukmani, both of the Brahmin caste to learn the art.[2] Later, Rukmani established the Kalakshetra at Adayar to teach music and dance. Rukmani, though she learnt the Panthanai Nallur (Thanjavur) tradition under Meenadchy Sundarampillai, eschewed certain movements of the body and abhinayas as she felt it unbecoming of Brahmins to do so. Meenadchy Sundarmapillai was a direct descendant of the four famous brothers of Panthanai Nallur. At the same time, Vazhuvoor Ramiah Pillai became another excellent teacher of the exquisite intricacies of the traditional art adding grace and glamour to the movements and karanas. He is the son of Vazhuvoor Manickampillai, a descendant of the musicians' family who served at the Thanjavur Temple built by Raja Raja I. Vazhuvoor Ramiah Pillai who produced many eminent dancers died only recently.

This reoriented form of the traditional art began to be called Bharata Natyam. It bears the imprint of the ethos of Tamil Nadu. From then onwards, there was a renaissance and the art has been enriched and enlivened to such a degree that it has an international appeal today. Among the early exponents of the Panthanai Nallur style are Thiruvalaputhur Rajalakshmy, Jeevaratnam sisters, Ram Gopal, Mirnaliny Sara Bhai, Shantha Rao and Sockalingam Pillai. Among the early exponents of Vazhuvoor style are Kamala Lakshmanan, Radha, Anandhi, Vyjayanthimala, Hemamalini and Pathma Subrahmanyam. Bala Saraswathy's style also became a marked style of standing. Rukmani's Kalashetra style came to be recognised as a fourth style. Now, we hear of a fifth style - the Mysore style. Bharata Natyam is interpreted today by some as Bharata's Natya, accrediting it to Natya Sastra of Bharata Munivar. Bharata's Natya Sastra is a Sanskrit treatise on drama (NatyaSkt.). It is not an exclusive treatise on dance. It is also the base for all Indian dances. The dance of Tamil Nadu - Paratam stands for Pan - Pa; Ratham (Bhava) - Ra; Thalam - Tha and M (Sruthi). This graceful synthesis is unique to this Tamil Nadu dance and hence known as Tamil Natyam[3] also.

Almost during the same period we see the efflorescence of another dance form in Kerala (Chera Nadu). The earliest theatre art was known as Koodiyattam. This was performed by a community called Chakkayar. Cilappadikaram mentions that the king Cheran Senguttuvan was entertained to a dance by this Chakkayar community on his return from the triumphant northern expendition.[4] Another art of ancient times in Kerala was Kalari. The Geet Govinda of Jayadeva in Sanskrit practically influenced every form of Indian Dance. In the 13th century, the Zamorin of

Kozhikodu (Calicut) wrote Krishna Geeio based on Geet Govind which was full of religious fervour. This was also called Krishnattam and was very popular. The Thampiran of Kottarakkarai once requested the Zamorin of Kozhikodu to stage Krishnattam in his palace. The request was turned down. Angered by this, he wrote the story of Rama in Malayalam. Malayalam being the language of the Kerala people, Ramanattam scored over Krishnattam. The Thampiran of Kottayam, himself a better scholar wrote four plays based on Mahabharata in Malayalam, which were called "Attakkathais" (dance stories). The Thampiran of Kottayam also coined a new name for this dance, namely Kathi - (story) Kali (joyous performance). The base for Kathakali is derived from Kootiyattam and kalari. Further improvements were made by Karthikai Thirunal Maharajah of Travancore. It was further improved by a shcool of performers Kalladikodan and Kaplingadon.[5]

The traditional "Kathakali" still has varied and gorgeous costumes, complicated headdresses, ornaments and intricate makeups. Every item varies from character to character. The Kathakali involves more than one participant. The Sendai and Suththa Maththalam are important accompaniments. In 1930 the vibrant poet and art-lover Vallathol Narayana Menon established the Kerala Kala Mandalam and propagated Kathakali throughout India and even internationally. Just as much as E. Krishna Iyer's efforts of 1930s have brought in the renaissance for Bharatha Natyam in the 1940s, Vallathol's efforts of 1930s ushered in the renaissance of Kathakali in the 1940s. [6]

The traditional Kathakal has more than one performer. But Gopinath who hailed from a family of experts in Kaplingadon style and Kerala Kala Mandalam broke tradition and adopted the techniques of the art for solo performances. He also gave up the bulging head-dress ornaments and colour make-ups and simplified the dress, ornaments and the make-up as a whole. So did Ragini Devi and later Ananda Shivaram. Gopinath taught later at the Kerala Kala Kendra, Delhi and Viswa Kala Kendra, Trivandrum. Gopinath's style of Kathakali is now followed at Ravindra Bharathy University, Calcutta, Bharatiya Kala Kendra, New Delhi, Swati Tirunal Fine Arts College, Trivandrum, and Kalpana Arts Centre, Kochin and at some private centres.

It is a strange coincidence that Kuchupudi of Andhra which passed through many royal patronages finally entered the renaissance period in the forties. Vempatti Sinna Sathyam reoriented the art to its modern form. Mohini Attam of Kerala was moulded by Swati Tirunal of Travancore in his Court. Vadivelu, one of the Panthanai Nallur brothers hepled Swati Tirunal in moulding this art. Two others who helped in the process were Irayimman Tampi and Parameshwara Bhagawathar, a Tamil Brahmin from Palaghat. It also entered the renaissance scene only from 1940s along with Kathakali. It manifests a lot of Bharatha Natyam influence.[7] In as much as Devadasis practised and fostered the dance in temples in Tamil Nadu, Andhra and Kerala, their counterparts in Orissa called Mahiris practised and fostered their dance form called Odyssey. It is also influenced by Bharata Natyam. For Odyssey too, the renaissance period starts in the 1940s. Battered by invasions and consequent destruction of temples and the economy, the Mahaio system collapsed. Till the fifties some Maharis yet survived. In the forties Guru Pankaj Charan Das who hailed from the Mahari class, with the assistance of Maharis Horipriya and Kokilaprabha and some scholars retrieved

the art. Following this effort Guru Kelucharan Mahapatra made great contributions from the mid fifties. It was Iddrani Rehman the reputed dancer of Bharatha Natyam, daughter of the famus dancer Ragini Devi (dance paetner of Gopinath), who put Odyssey on the international stage. For Odyssey the renaissance started after the mid fifties. [7]

SHRI LANKA

The antiquity of dance in Shri Lanka is not known. From literary and historical sources it is clear that besides North - East where there is a concentration of Tamil-Hindu population, and Hindu temples, the West and South were dotted with many Hindu temples, some of them rich and internationally known. It is not therefore extravagant to presume that the Devadasi tradition obtained in at least the larger Siva and Nedumal (Vishnu) temples in Sri Lanka. There is concrete evidence that the tradition obtained during and after the Chola period (11th Century A.D. onwards). There is evidence that they were in the services of the Siva temples of Polonnaruwa.[8] Vijayaraja Ishwaram, built by vijaya Bahu I at Caturvedimangalam (Kantalai) had seven Devadasis. [9] The Gal Asana Inscription at Kantalai of Nissanka Malla (12th Century) refers to the erection of Parvati Hall at Caturveti Brahmapuram (Kantalai) where dance and music also found a place. The dancers must have come from Chola and Pandya countries. According to Ibn Batuta, the Moroccan traveller (1344 A.D.) there were five hundred devadasis in the service of the Vishnu temple at Devinuwara which was internationally famed. [10] The destruction of temples for loot by the Portuguese destroyed all evidence.

Scanty references to dance and music are found in Pali, Sanskrit and Sinhala books of Shri Lanka. The Sandesa poems (14th to 16th Centuries A.D.) - Paravi Sandesaya, Selalihini Sandesaya and Tissara Sandesaya to mention a few, have references to dance and music and Hindu temples.[11] The Pantis Kolmura deals in detail on dance and music like Cilappadikaram.[12] Stone and wooden sculptures of dancers, dance poses and musicians attest to the truthfulness of the Sandesa poems. The Yapahuwa friezes of dance and music, retrieved for posterity by H.C.P. Bell, is indisputable proof of South Indian dances and is not second to any of the best models found in the temples of South India. The Gadaladeniya stone sculptures and Embekke wooden sculptures are also worthy of note. The incised figure of the dancing girl on the famous Dedigama lamp is again proof of the currency of South Indian dances.[13] Parakrama Bahu I, son of Pandya Prince (1158-1186) built the Saraswathy Mahal where dance and music was taught. His queen Leelavathy was well versed in dancing. Parakrama Bahu IV of Dambadeniya.[14] Parakrama Bahu VI and his successor Bhuvaneka Bahu V of Kotte also patronised dance and music.

In the North, there were Devadasis at the Siva temple at Vannarponnai. There is a satirical poem on one of them named Kanaga. The Vaiyapadal and Kailayamalai, two works in Tamil, also speak of dance and music. The Natanathyvadya Ranjanam, a treatise on dance and music, written by Gangai Muttu Pillai, grandfather of the four brother exponents from Panthanai Nallur (Thanjavur) was edited by Ambalavana Navalar of Jaffna and published in Tamil Nadu.[15] During the high festival season of temples in the North, Devadasis were brought from Thanjavur and Madurai on contract by people who made it a business. Some of these Devadasis were well trained in the Panthanai Nallur

style. In the late fifties it began to degenerate. They began to dance for cinema hits instead of devotionsl lyrics. This came to a halt by the early sixties. In 1947 the Devadasi system was abolished in India.

The renaissance generated in India gave an impetus to the renaissance of dance in Shri Lanka. Though the process started in the late forties, it became a reality only in the post-independence period. Chitrasena, the accomplished creative dance artiste, learnt dance at the prestigious Shanthiniketan started by Rabindranath Tagore. Later, he studied Kathakali under Guru Gopinath. He asserts Shri Lanka's indebtendness to India for arts and culture. Kandyan and Low-country dances existed as rituals and in folk form. Chitrasena mastered the techniques and rituals and ventured into new creations and classicised and brought them to the stage. "Technique should be your slave and not your master." maintains Chitrasena.[16] He has revolutionised the dance scene since the fifties. Shri Lanka owes much to Chitrasena for the elevation he gave to Sinhala dances. His wife Vajira was an asset to him in this field. Together, they have written the opening chapter of modern Sinhala dances. Pani Bharatha and Vasantha Kumara are two other dance artistes whose contributions are also indelible in the history of Sinhala dances. They chartered a new course for Sinhala dances.

In the same period, we see a new development among the Tamils. In the forties Guru Gopinath visited Jaffna and gave a performance. He came again and started a dance class at Ramanathan College. He was not a resident teacher. He also helped in organising the The Jaffna School of Dancing, which was started in about the mid-forties. Mr. V. R. Rajanayagam was the Director of the school, which was situated at First Cross Street, Jaffna. Bhavani Chellappan and Sugumaran Nayar were the instructors at the Jaffna School of Dancing. They taught Kathakali. Mutturatnamma and Ragaviah came at a later stage and taught Bharata Natyam. A. Suppiah and Geetanjali Nalliah also taught at these two institutions. Independent of these, one Kayampoo Annaviar was also teaching dance. In the late fifties, the Jaffna School of Dancing ceased to function. A.Suppiah and Geetanjali Nalliah started teaching on their own.

During the time, the school was functional, Bala Saraswathy and Pathanai Nallur Jeyalakshmy gave dance performances in Jaffna. Eminent Carnatic vocalists like N.C. Vasanthakokilam, K.B. Sundarambal and Lalita Venkatraman also gave recitals in Jaffna.

Parallel to this, was the Summer School of Music which had sessions annually from April to June for advanced students of music. Eminent musicians came as visiting lecturers. Sabesa Iyer, Musiri Subramania Iyer, Sithoor Subrmania Pillai, Duraiswamy Iyer, Tiger Varadachariar, Tiruppampuram Swaminatha Pillai and Kalyana Krishna Bagawathar are some of them. Prof. Sambamoorthy came as examiner. Param Thillairajah, Saraswathy Packiarajah, Annalakshmy Ambalavanar, Ram Coomaraswamy, Ranjitham Sunderampillai, Nagammah Karalasingam and Padmini Karalasingam are some of the products of this school. It later emerged into the North-Ceylon Oriental Music Society. There was also the Sangeetha Abiviruthi Sabai which concentrated on Drama. They produced excellent dramas. [17]

In spite of these intense cultural activities, no one gained distinction as a dancer in Jaffna. Almost during the same period

there was the Nachchayana School of Dancing at Kollupitiya in Colombo. It was run by Mrs. J.A. Gnanapragasam, who learnt dancing at Shanti Niketan in India. She did not teach Bharata Natyam or Kathakali. She taught only Manipuri. There was a hive of dance activity in Colombo. Ram Gopal, Mirnaalini Sarabai, Shanta Rao and Udaya Shankar are some of them. This instilled an enthusiasm among young girls in Colombo. Ranjana Thangarajah who was trained in Kathakali and Bharata Natyam was giving a number of performances. Many Indian dancers gave performances in Colombo. A bevy of young girls, who were students at Naahchcyana School of Dance got the opportunity of performing at the Eighteenth Annual Festival of the Indian Fine Arts Society, Madras in 1951.

One of these girls who attracted the attention of the President of the Society was Charmaine Vandarkone. The President obtained the Services of a renowred teacher by the name of T. S. Govindaraja Pillai of Tanjauar to train her.

Charmaine received a three year intensive training from the Guru. Since he stayed at Charmaine's place, she was taught six hours a day - 3 hours in the morning and 3 hours in the evening. She was, thus, the first accomplished Bharata Natyam dancer. She gave several performances throughout the country and the press paid the highest tributes. She performed in aid of several charitable organisations. She gave a performance at the Jaffna Town Hall in aid of Manipay Hindu College on 5th June, 1955. When marriage knocked at her door, she gave up dancing. [18]

While Colombo had an accomplished Bharata Natyam artiste, there was a vacuum in Jaffna. W. M. Coomaraswamy who was a live-wire in the cultural activities in Jaffna decided to send one of his daughters (sons and daughters were musicians, vocal and instrumental) Tiripurasundary to India and give her a thorough training in Bharata Natyam. She learnt under Vazuvoor Ramiah Pillai, who produced some of the eminent dancers in India. She was resident at his school and learnt in the traditional Guru-sisya way. From 1955 to 1958 she underwent a strenuous intensive training. Her Arangetram was held at the Jaffna Town Hall in 1959 where the Guru Vazhhuvoor Ramiah Pillai was personally present. He publicly declared that Tiru was one of the most talented students. Tiru never compromised the divinity of the art for anything. She never agreed to do the Arangetram of any of her students until the student was mature enough in the art. Arangetram has become a social function like a birthday party and mediocre teachers readily agree to do it in view of the immediate benefits. Arangetram marks only the entry into the vast field. The skill and capacity comes into play only thereafter. Thus, the vacuum in Jaffna was filled by Tiru. When Yoganantham married her, she gave up stage performance. But, she continues as a dedicated and disciplined teacher. She has moulded her own daughter in this field and she has a promising future. Tiru did not lose sight of folk traditions. She included Kummi, Koladdam, Kavadi, Karagam and Kurvani folk themes and presented them in classical form. She also introduced ballets. Siththam Alagiar, Sri Andal, Kaveri and Bama Vijayam are her famous ballets.[19]

In the mid fifties a boy by the name of Vel Ananthan jouned the Kerala Kala Kendra in New Delhi in 1959 and learnt the basics of Kathakali till 1961. Between 1962 and 1966 he was at the Viswa Kala Kendra, Trivandrum where he specialised in the art under Guru Gopinath. The other

teachers were Sundera Narayana Menon and Unni Variar. Subbaraya Pillai was his teacher of Bharata Natyam. Guru Gopinath praised Vel Ananthan as one of his talented students. He included Vel Ananthan in his cultural troupe when he went round performing in India.

He came back to Jaffna and performed classical dances. Soon he formed "Kalai Kovil", a dance institute where he taught dance to committed students. Soon he was able to form a troupe with his students. His troupe became very popular. He performed Natyanjali in temples during festivals. Many cultural festivals have his troupe as a main attraction.

Vel Ananthan developed further the solo dance style of Kathakali ushered in by Guru Gopinath. He simplified the attire, ornaments and make-up. He has also revolutionised the presentation formats. In traditional Kathakali dance form, Thodayam, Purappadu and Melappatham are performed behind the curtain. He has brought Thodayam and Purappadu to the stage in Nritta (pure dance) form. Melappatham also has been brought to the stage in Nrittya form (dance with bavas) without changing the basic concept. The two traditional instruments accompanying Melappatham - Chendai and Suththa Maththalam are also being played on the stage. He has also introduced a Tamil version of the l rics in Sankrit or Malayalam, used in Kathakali dances.

His penetrating vision delved into the society in which he lived. Art derives its spirit and soul from society and in turn gives enlivement to the spirit of the society. His creations were guided by this principle and can be classified under five categories - viz. religious, mythology and puranas, literary, social and folk. He was the first to adopt the Bible for dance. The teaching of the Bible, Bagavat Gita and the devotional lyrics of Tamil saints are lofty and beyond the understanding of the ordinary man. Once presented through the dance medium these religious teachings touch the heart of the ordinary man. Arulum Irulum, Vennpura and Geethopadesam are some of the religious themes he evolved. Pasmasura Mohini, Indran Aanai, Bahama Vijayam and Tiruvilayadal are some of the creations based on Puranas and mythology. "Karnan", "Sitapaharanam" and "Kanaiyali" are adaptations from the literary works of Mahabarata and Ramayana. "Alaya Mani", "Pasmasuran - 1977", "Neeru Pooththa Neruppu" and "Ennathan Mudivu" are social themes like caste, dowry, and social unrest created by political adventurism. The instrinic excellences of aesthetic aspects were not sacrificed in these creations.

"Vattappalayal" is a unique creation. Shri Lanka is unique in the preservation of the Kannagi (Pattini) tradition. Cilappathikaram, the epic on the anklet, deals with the story of Kannagi. There are at least three localised versions of this tradition still enthusiastically preserved in Jaffna, Mullaitivu and Batticaloa (or broadly the Northern, Vanni and Eastern traditions). Vattappalai is the place where the shrine of Kannagi is, in Mullaitivu. There is a separate text on this shrine of Kannagi which may be called a folk version of Mullaitivu. It is this which Vel Ananthan classicised in Kathakali Aadal. He has used a folk music from Batticloa in formulating the "Natha Thillana". In his Tandavam he uses folk music of the fishing community and other allied folk material in the correct contexts. He is now using the Parai a high potential drum for some of his creations where high vibration is necessary.

It may also be said that it was he who popularised Ballets. The Bharata - Senapatiyam mentions ballet (Avinaya - Natakam) as a third aspect of dance form besides pure dance (Nrutta - Sokkam) and dance with Bava (Nruttiya - Mei).[20] He gave a new impetus to this aspect. It may even be said that he introduced the grammar of oriental ballet among the Tamil dance artistes of Shri Lanka. It was not observed earlier. When the University of Jaffna took over the Ramanathan Academy of Music and Dance, Professors Kailasapathy and Indrapala worked day and night to bring it to a University status qualitatively. They invited Vel Ananthan to help build-up the Dance Section - especially Kathakali. With the departure of Indrapala and demise of Kailasapathy the services of Vel Ananthan who served for eight years were suddenly dropped. Many other eminent musicians also left. It will thus be seen that the contribution of Vel Ananthan in the field of dance in ushering in the renaissance is unique and historic.

A word of mention must be made about folk dance themes and traditions. Actually, in the ancient times there was only Koothu (Drama), which was a form of Koodiyattam (collective performance). As society advanced and civilization began to develop, dance forms were culled out of these Koothu and Koodiyattam forms for solo performances. Classical and folk dances are interrelated. It will suffice to quote two authorities on this point. Projesh Banerji says. [21]

> "There is marked distinction between folk dance and cultured refined classical dencing prevalent among the high circle on one hand, and folk dance and primitive dance on the other. Folk dance is for the sheer pleasure of the performers, and not for the entertainment of the public. The primitive and aboriginal dancing was nothing but a spontaneous and emotional rythmic expression preparatory to a ritual or fight. Folk - dancing with the development of civilization is an outcome of the primitive dancing and it discards all the spontaneity, chivalry and to some extent indecency. Primitive dance is the foundation of folk dance and folk dance of a refined one. Refined dance when degenerated comes down to the category of folk and folk with culture and better treatment ascends to a refined one ....Folk dancing of the nation is the nation's mirror, it bears and constitutes the nation's temperament, art, culture, simplicity, social and political status, functions and creed."

And Kapila Vatsyayan says.[22]

> "The terms folk and classical thus are not simple categories representing under development and development, rural and urban, pre-industrialised and industrial social order, or a capturing of moments of antiquity in fossilated state on two levels. The terms, though inadequate, signify many complex cultural processes. The folk forms are constantly changing and transforming themselves. They are, therefore, not mere vestiges of primitive societies, of groups, of underdeveloped minorities, subsisting in a large urban civilisation as in the West. The classical forms also, although more precisely datable, are not pieces of a different type of antiquity, each representing a new stage of development; indeed all the forms of dance, identified as classical, are neo-classical in the sense they are all young revivals, reconstructions and rediscoveries. When one says, therefore, that Indian dance, or the dance traditions, are ancient, it only indicates that they carry within themselves certain elements of the historical past.

They are not the historical past; when one says that they are tribal, village, one only indicates a certain elememt of the millieu, the environment in which they existed or exist, but nothing more.....Many forms of dance and dance - drama which are identified only as purely folk-forms today, originated in fact, in a high literary, sophisticated tradition.....the Ramayana, Mahabharata, and Gita Govinda are three main literary works which link the classical and the folk in this country; there are others in practically all regions of India."

It will not be out of place to recall the state of dance in Shri Lanka in the beginning of the fifties. It was the time when Chitrasena was just in his beginnings after return from India.

In 1950, the Ministry of Education organised an All Island Dance Festival and the same was held at Royal College from 6th to 11th November, 1950. Mr. E. Krishna Iyer, the one man who was responsible for the renaissance of Bharata Natya in India was invited to judge the winners of the competition. Indian, Kandyan, and Western dances were expounded on the same stage. Neela Balendra and Damayanthi Godakumbure were adjudged best Bharata Natyam dancers. Neela much later than Charmaine qualified in Bharatam at Kalakshetra. She taught Bharatam after marriage to Sathialingam in the sixties. Commenting on this Krishan Iyer observed:[23]

"Bharata Natya, of course loomed as the most striking and was appreciated with respect and admiration.....Next to that style came in Manipuri with its easiest flowing grace in movements and spectacular costume. Kathak was indifferent and strangely enough Kathakali was not much in evidence. The Kandyan dances resembled Kathakali in their vigor and power of masculine movements and the techniques of their rhythmic patterns were prodigious and impressive. Women dancers also took part in them and some of their movements had slight resemblance to the Kathak style. A rather modernished version of Kandyan style was also to be founded in the shape of an attractive ballet with young men and women taking part in it....a lot more has to be done to improve dance culture in Ceylon to bring it up to the level now found in India. In Bharata Natya and Kathakali, the aspect, of Suddha Nritta or pure dance patterns only was found predominant. The other important aspect namely, Abinaya, intended to interpret ideas and emotions through hand gestures and facial expressions was not much in evidence. Be it noted, it is this aspect which marks out Bharata Natya and Kathakali as unique among the dance systems of the world."

"The position in Jaffna however, seems to be better, as good training in Carnatic music is being given in schools and colleges therein as the Jaffna School of Dancing provides appreciable training in Kathakali and Bharata Natya, with enjoyable background music."

His visit to Shri Lanka is a landmark. For, it is after his visit in the beginning of the fifties, and his candid advice to the youth to learn the art under accomplished Gurus that the forerunners of this art Chitrasena, Charmaine Vendarkone, Tiripurasundary Coomaraswamy and Vel Ananthan chalked out the new trends in this field. Of course, Chitrasena had just then completed his learning. What Gopinath failed to achieve here through

his visit in the forties, he achieved rewardingly by training Sri Lankans in his Institute in India. After this renaissance period, dance began to develop fast.

Foot notes :

1. அறிவுடைய நம்பி, மா. ச. தஞ்சை மராட்டிய மன்னர் வளர்த்த நாட்டியக் கலை,

   தமிழ்மணி (தினமணி இணைப்பு) சென்னை, 11.5.91.

2. சிவசாமி, வி.அ 'பரதக்கலை' யாழ்ப்பாணம் 1988, பக்கம், 45.

3. நாகசாமி, இரா. தமிழ் நாட்டியம், தினமணி, 17. 12. 1989.

4. சிலப்பதிகாரம் - நடுகற்காதை - 76/ 77

   "பாத்தரு நால்வகை மறையோர் பறையூர்க் கூத்தச் சாக்கைய னாடலின் மகிழ்ந்தவன்"

5. Khokar, Mohan, **The Splendours of Indian Dance,** Himalayan Books,

   New Delhi, 1985. pp. 37-45.

   Venkiteswaran, K., **A Temple of Arts,** Frontline, Madras Nov. 10- 23, 1990. pp. 91-95.

   Nair, A. Appukttan, **The Poetry of Kasthakali,** Frontline, Madras, Nov. 10-23, 1990. pp. 95-97.

6. Ibid

7. Khokar, Mohan, op. cit.

   Kothari Sunil & Parischa, Avinash, **Odissi, - Indian Classical Dance Art,** Marg Publications, Bombay, 1990.

8. Bell. H.C.P., Archaeological Survey of Ceylon, Annual Report, 1906 - **Siva Devale 2.** p.22.

9. Paranavitane, S., Epigraphia Zeylanica, Vol. IV., **A Tamil slab inscription from Palamottai.** pp. 191-196.

   Wickremasinghe, D.M. de Z., **Kantalai Gal Asana Inscription,** Epigraphia Zeylanica, Vol.2; pp. 283-290.

10. Batuta, Ibun, (Ed. Rev. Samuel Lee - London, 1829) - p. 191.

11. சிவசாமி, வி முன் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பக்கம், 52.

12. Subramaniam, N. (In a personal interview) - He is well versed in Sinhala literature.

13. Sarachandra, E.R., **Sinhalese Folk Play and the Modern Stage.**

    Ceylon University Press, 1953. pp. 15-16.

14. சிவசாமி, வி. முன் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பக்கம், 52.

15. சிவசாமி, வி. முன் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பக்கம், 55 / 56.

16. Chitrasena, Interview to **Daily News,** 14 March, 1990.

17. Coomaraswamy, Viji. (In a personal interview. His father W. M. Coomaraswamy was an activisit closely associated with these activities).

18. Charmaine Vendarkone (Mendis), In a personal interview with her.

19. Tiripurasundary, Coomaraswamy (Yoganatham), (In a personal interview with her)

20. பரதேசனாதிபதியம்
    "சாத்திக் கூத்தே தலைவ னின்பம்
    ஏந்திநின் றாடிய வீரிரு நடமவை
    சொக்கம், மெய்யே யவிநய நாடகம்
    என்றிப் பாற்படுஉ மெம்மனார் புலவர்"

    சிலப்பதிகார உரையில் மேற்கோள் - நா. மு. வேங்கடசாமி நாடார் உரை.
    பக்கம் - 52.

21. Banerji, Projesh. **Dance of India,** Kitabistan, Allahabad, 1941. pp. 198-199.

22. Vatsyayan, Kapila, **Tradition of Indian Folk Dance,** India Book Co., New Delhi, 1976, pp. 16-17 & 25.

23. Krishna Iyer, E., **Indo - Ceylon Links in Art and Culture** Souvenir, of the Indian

THE TOWN OF VIKKIRAMACALAMEKA-PURAM IN THE TWELTH CENTURY A.D

Professor S. PATHMANATHAN

1. Inscriptions at the Rajamaha vihara, Budumuttáva

Five stones bearing Tamil inscriptions have been found at the Rajamahavihara, the Buddhist temple at Budumuttáva, a village situated a mile to the north-west of Nikaweratiya in the Kurunegala district of the North-Western Province. Three of these inscriptions were recognized by E. Muller- who refers to them in his **Ancient Inscriptions of Ceylon.** He could not, however, ascertain their contents. Later, in the list of Tamil inscriptions appended to the Annual Report of the Archaeological Survey of Ceylon for 1911-12, H.C.P.Bell has given brief notes about them. [2]

These inscriptions were recopied by S.Paranavîtana in 1929 and his preliminary accounts of them were recorded in the Epigraphical Summary of the **Ceylon Journal of Science** (G) [3]. Two of these inscriptions on pillars supporting the superstructure of the hall of the shrine were successfully deciphered, edited and published by him subsequently. [4]

They are dated in the eighth regnal year of Jayabahu, the successor of Vijayabáhu I (1055-1110) on the throne of Polonnaruwa and contain references to Mánábharana I, his nephew and heir apparent. One of these inscriptions records the donations made by Cuntamalli, a Cola princess and consort of Mánábharana, to the Saiva Shrine of Vikkirama Caláméka-ísvaram.

The second pillar inscription records a 'royal order' relating to the settlement of a dispute between artisans (Kammálar) and washermen (vannár) subsequent to an investigation conducted by royal officers. These inscribed pillars seem to have been set up originally to support the superstructure of a hall attached to the Saiva Shrine referred to in one of the inscriptions. Two polished stone figures of Sivalinga presently built into the walls of the Buddhist shrine where these inscriptions are now found and the uniform size, shape and quality of about a dozen rectangular granite pillars including the ones bearing these inscriptions, which support the superstructure of

the modern Buddhist shrine, suggest that the architectural remains of the twelfth century Saiva shrine were used for the construction of parts of the Buddhist temple at Budumuttáva during the period of the Kandyan Kings.

The contents of the inscription on the rectangular slab found near the Bo-tree until recent times could not be ascertained by S. Paranavitana. He remarks: "Near the modern stupa there is a slab containing another Tamil inscription which is too weathered to admit of its being satisfactorily deciphered," [5]

After a preliminary examination of the slab in July 1986, we made the following observations :

> "The present author's examination of the Tamil slab inscription at Budumuttáva has revealed that it records some transactions of the Aññurruvar and a military community allied to them. Aññurruvanpalli, Patinenpumi and Viramakalam are some of the expressions recorded in that inscription which enables one to identify that epigraph as one set up by the aññurruvar and the warriors in their service.
>
> "The most important detail in the inscription pertains to the Aññurruvan palli, a Buddhist monastery named after the Aññurruvar. A major portion of the inscription is badly damaged on account of the fact that the stone slab has been used roughly for different purposes. The concluding portion of the inscription which consists of twenty seven lines of writing could be deciphered if an estampage of it could be prepared. The slab is also of unusual interest on account of the variety of symbols depicted on it."[6]

These impressions have been confirmed by the attempt of A,Velupillai to decipher this inscription .[7] Although his effort represents a significant contribution towards an understanding of its contents, the version of the decipherable portions of the text as given by him could be revised and improved after a careful scrutiny of the inscribed slab. Besides, the words and concepts found in that inscription deserve a much more detailed examination than has been attempted, on account of their unusual significance.

There are at Budumuttáva two other inscribed stones which have hitherto remained unnoticed by archaeologists and antiquarians. Both are fragments of inscribed pillars. One of these is set up on the floor in front of the Patimaghara of the temple, and is nowadays used as a receptacle for offerings. This fragmentary pillar, a portion of which is sunk below the ground, contains an inscription engraved in Tamil characters on its sides. From an examination of this hexagonal stone pillar it is rather difficult to recognize any expression, as the entire inscribed surface is covered with a thick coating of white paint. While walking along the boundary of the temple premises, on the same occasion, we came across a small fragment of a pillar, which on a close examination, was found to contain traces of an inscription in Tamil characters of approximately the twelfth century. [8]

Subsequently, the present author wrote to the Archaeological Commissioner,

M.H.Sirisoma, giving a description of the slab inscription, its contents and significance, and made a request that an estampage should be prepared by his Department. The existence of two more inscriptions which have hitherto remained unnoticed was also pointed out to him in this communication. But, there was no acknowledgement by him of our communication, nor has there been any other response by his Department in relation to these antiquities. So, in the recent past the inscribed stone slab has been built into the wall of a newly constructed building and presently it is doubtful whether an estampage could be prepared in a satisfactory manner so as to facilitate a successful decipherment of the portions of the inscription which have not been damaged. Our recent visit to the site also revealed that a fresh coating of paint has been applied over the fragmentary inscribed pillar set up in front of the entrance to the shrine.

2. **Makal otherwise called Vikkirama Calámáka-puram**

One of the pillar inscriptions at Budumuttáva describes Mákal as Vikkirama Calámékapuram (makalana vikkirama calameka purattu).The name Vikkirama Calamekapuram is not known from any other source. It would also appear that it was applied as an alternate name for Mákal only since the eleventh century. The fact that this name ends with the suffix **puram** has to be conceded some significance. As the expression **pura(m)** is generally applied to towns and cities, it may be assumed that Vikkirama Calamekapuram had reached a state of development so as to be reckoned as a town during the eleventh and twelfth centuries. The evidence from the Tamil slab inscription at Budumuttáva suggests that this growth was due to its development as a marketing centre of considerable significance.

Mákal is the Tamil form of the name referred to in Sinhalese and Pali sources as Mágala and Mahagalla respectively.

The name Mágala is applied not only to the large tank at Nikaweratiya but also to a locality in its proximity. Mágala has been a flourishing settlement from the early centuries of the Christian era and the principal source of its agricultural prosperity was the Mahágalla tank said to have been constructed by Mahasena. [9] That there was a Buddhist establishment around Budumuttáva during the Anurádhapura period is suggested by the two headless dolomite images of the Buddha, datable to the 8th and 9th centuries and presently found within the premises of the Rajamahavihara.

Notices in the Pali chronicle also suggest that Magala was an area of strategic importance. When Samghatissa secured the throne at Anurádhapura, his rival Moggallána is said to have occupied Mahágalla and fortified it with a view to advancing towards the north against the ruler of Anurádhapura. [10] Much later, in the eleventh centry, Mahagalla was one among the many strongholds occupied by the Colas in Dakhinadesa. Around 1070 A.D. it was taken over by the forces sent by Vijayabáhu I to occupy that principality. [11]

The Mágala tank was restored and enlarged by Parakramabahu I when he was ruling over Dakhinadesa for some years until 1153 A.D. when he

ascended the throne of Polonnaruwa. On the confluence of the rivers Sankha Vddhamánaka and Kumbhíla-ván a at the locality of Súkharanijjhara a dam was constructed and water was diverted by means of a canal to the Mahagálla tank during his time. Besides, large tracts of land lying between the tank and the site of Sukharanijhara were brought under cultivation.

The establishment of the itinerant mercantile community called Añ̃ñurruvar and their associates at Máagala, as indicated by the slab inscription at Budumuttáva suggests that it had developed as a trading centre of considerable importance and as a point of interaction between long distance traders and local merchants.

There are no indications as to when the Añ̃ñurruvar had established their connections with Mágala. Their penetration into the locality could not have occurred long before the last quarter of the tenth century as the inscriptions recording their activities in the island appear to have been set up during the period of about two centuries subsequent to the Cóla conquest. Their presence at Mágala has to be viewed in the light of their activities in other localities in the country. The inscriptions of the Añ̃ñurruvar and their associates have a wide distribution in the northern and north central parts of the island.[13]

3. The temples of Vikkirama-Caláméka-puram

The inscriptions at Budumutta'va contain reference to two Saiva shrines and a Buddhist temple called Añ̃ñurruvan palli. The Siva shrine called Vikkirama-Caláméka-isvaram, which was dedicated to Siva as suggested by its name, is mentioned in an inscription of the eighth year of Jayabáhu. Cuntamalli, a Cola princess and a consort of Mánábharana, had made an endowment to this temple. Her donation consisted of ten gold coins and a lamp of the category on **taranilai vilakku** of three spans in length.[14] The endowment made by one of the consorts of the ruler to Vikkirama-cálaméka-ísvaram which was situated at considerable distance from the seat of the royal establishments may suggest that the temple attracted the attention of the court on account of its importance as a ce´ntre of religious traditions and the quality of its architectural monuments which were comparatively imposing by local standsrds. As evidence suggests that the mercantile communities were involved in the construction and maintenance of temples at different localities in the island it may be assumed that the temple of Siva at Mágala was in some measure supported by the mercantile communities and others associated with them.[15]

The existence at Mágala of another Hindu shrine, a temple of Durga or Paramesvari, the favourite deity of the Nanadesis is suggested by the expressions, **"Paramatta lókamkátavai viramákálam** enru pér cátti" recorded in the slab inscription.[16] In a strictly literal sense, they could be interpreted to mean that the Mother-Goddess was named Víramákálam by the Virakkoti. But such an explanation does not make any sense at all. Idiomatically they would convey the idea that the temple of the Mother-Goddess was named as Viramakalam after a military unit by those who had set up the inscription. Such an interpretation is supported by epigraphic tradition. Temples are, in

many instances, referred to by the names of the deities for whose worship they had been dedicated.

The practice of applying the names of army units to temples under certain circumstances is known from some medieval inscriptions in Sri Lanka. When the Tooth-Relic temple at Polonnaruwa was placed under the custody of the Vélaikkárar on the initiative of the head of a fraternity of monks and some 'ministers of state' the army of the Velaikkarar who undertook the responsibility of protecting and maintaining it, conferred on that institution the name Sri **Vélaikkáran Daladáy Perumpalli,** "The Tooth Relic Temple of the Velaikkarar".[16]

During the period of Vikramabáhu (1111-1132) a Buddhist temple established at a locality close to Tiriyáy in the Trincomalee district was named Vikkirama Cạlamekan Perumpalli. An inscription dated in the eighteenth year of Jayabahu (1129) from Mayilankulam records that the general (tantanátanár) called Kanavati named the temple as Vikkirama-Calamekan perum- palli and placed it under the custody of the army unit of the Vélaikkarar called Vikkirama-calamekan narpatai which was posted at Ututturai.[17] What is significant about the contents of this inscription for the purpose of the present discussion is that the temple was named after the military unit of the Vélaikkarar.

A Buddhist temple which was constructed at Padaviya by the general (Dandanayaka) Lokanátha was entrusted to the Vélaikkárar for protection and maintenance, and on account of that reason it was named after the Vélaikkárar (idam Viháram Vélaikkára námnkitam) during the late thirteenth century. The information concernng these arrangements is recorded in a Sanskrit inscription in Grantha characters found at Padaviya.[18] What is significant about the slab inscription of the Virakkoti at Budumutta'va is the fact that it is the only record that refers to the naming of a Hindu shrine after the Víramákálam, a military unit of the Virakkoti.

The Aññurruvan palli referred to in the slab inscription was undoubtedly a Buddhist temple founded or restored and maintained by the mercantile community of Aññurruvar. In Tamil usage the word palli is generally applied in reference to Jaina and Buddhist monasteries and temples. In Sri Lankan inscriptions, however, the use of this word seems to have been confined exclusively to Buddhist institutions as hitherto evidence about the presence of Jains has not surfaced.

The association of the Aññurruvar and other mercantile communities with some Buddhist institutions in the island is known also from other inscriptions. An undated epigraph from Polonnaruwa which could be assigned to the early eleventh century on palaeographic considerations, for instance, mentions a monastery or temple at a settlement of the Annurruvar (Polonnaruwa **(Aññurruvar pati palli).** [19] The **Aññurruvan** palli at Mágala was likewise a Buddhist temple associated with the same mercantile community. As there is reason to believe that the locality was the site of an ancient Buddhist establishment it is probable that the Aññurruvar were involved in the restoration and maintenance of an old institution.

It is significant that the slab inscription at Budumutta'va records the endowment of money and lamps for this institution. As to the number of lamps involved in the transaction there is considerable doubt as the expression **vilakken.....** decipherable on the stone, is an incomplete one. The concluding part of it, which could enable one to decide the issue, remains unrecognized. The probability is that it contains a reference to eighty lamps. The vírakkoti who had set up the inscription claim to have made provision for constituting a group pf monks at this institution (cankam amaittuk kututtóm).

3. Society at Magala

The inscriptions at Budumutta'va provide some information on aspects of social life at the town of Vikkirama calámáka-puram. They contain references only to groups of people involved in the transactions recorded by them. There are references to four categories of people; Kammálar (artisans), Vannár (washermen), Aññurruvar, and the Virakkoti who were probably confined to some sectors of the town.

One of the inscriptions indicates that some degree of social tension had prevailed on some occasion on account of an inter-caste dispute between the artisans and washermen regarding mutual rights and obligations. The refusal of the washermen to perform some services in connection with funeral rites of the artisans was the specific cause of the dispute. The matter was referred to the ruler Mánábharana on whose instruction the case was examined by group of five royal officers. After having investigated the customary practices concerning the issue they decided that the artisans were entitled to the services of the washermen, who were obliged to provide head cloth (mukattítu), foot cloth (kotasalu) and cloth for spreading on the ground (pávátai) during the processions on funeral occasions. Their decision was drafted in the form of a royal order and caused to be inscribed on stone by Mákkalinkam Kanavati, one of five principal officers of Mánábharana.[20]

It may be suggested that the dispute between the two communities is indicative of some confusion in customary practices relating to mutual rights and obligations among communities in consequence of social changes connected with a certain stage in the development of Magala. The development of market centres through the agencies of the Nanadesis resulted in the establishment of new communities at the town. The accommodation of such groups of people and their associates and the issues relating to interactions among the communities resident in the town probably required a review and reinforcement of customary social practices. This was precisely the implication of Mánábharan's order which was engraved in the form of an inscription.

The engraving of a royal order that was meant to be read and adhered to by the public and particularly the parties to the dispute on a pillar at a temple at Vikkirama cálameka puram suggests that the two communities involved in the dispute, the artisans and washermen, were residents of that town.

The presence of the Aññurruvar otherwise called Nánádesis at Mágala is indicated by the reference to the

Aññurruvan palli. Such an impression is confirmed by the traces of their **prasasti** in the slab inscription and the fact of the presence of the Vírakkoti, their close associates, in that town. The Aññurruvar had played a key role in the internal and foreign trade of the island during the eleventh, twelfth and thirteenth centuries. They were established in the cities of Anurádhapura, Polonnaruwa and Panduvasnuwara where they maintained establishments of their own. Their activities were largely responsible for the development of the 'Nagaram', 'marketing centres', at Padaviya, Vahalkada and Viharehinna where a number of communities and warriors associated with them were engaged in activities concerning their establishments.[21] Their penetration into Mágala was therefore a natural extension of their commercial activities spread over most parts of the island where settlements were concentrated. Mágala presumably had a special attraction to them on account of its proximity to the highlands where pepper and saffron were produced in considerable quantities.

Mágala was not the only centre in Dakhinadesa where the activities of the Aññrruvar have been recorded. A Cóla inscription from Attaragalla records the setting up of an **ambalam,** 'a resting satation', by the Aññurruvar.[22] The remains of this building are said to have been found until recently. A Tamil slab inscription from Galtenpitiya at Mahanameriya of Egoda Korale in the Kurunegala district testifies to the presence of the nánádesis at this locality. It is also note- worthy that this inscription commences with a shorter version of their **prasasti**.[23]

Another inscription of the Nánádesis is found on the base of a door frame at a Buddhist temple at Detiyamulla, a village in the Giratalana Korale in the Dewamadi Hatpattu of the Kurunegala district.[24] This locality is at a distance of about three miles from Pánduvasnuwara which was the capital of Dakhenadesa during the twelfth century. That the Nanadesis had established a **nagaram** somewhere in the environs of Pánduvasnuvara is evident from the references to Nánáteciya pattinam and **pattina patai** in that inscription. The tone and contents of the slab inscription of the Vírakkoti at Budumutta'va seem to suggest the existence of a nagaram organized on a corporate basis at Mágala but the possibilities of verification in this respect are precluded by major gaps in the text of this record.

The Vírakkoti, a community usually associated with the Nánádesis and whose name is still current in society as a personal or family name (Weerakody) in the western and north central parts of the island, are referred to several times in the slab inscription at Budumuttáva. This inscription which records some of their undertakings in respect of shrines, the Aññurruvan palli and the temple of the Mother Goddess, was obviously set up by them as they are described in it in the first person plural as Vírakkotiyóm, "we, the members of the Vírakkoti",

The Vírakkoti are referred to also in other inscriptions of the Polonnaruwa period and in some of them they are closely associated with the Nánádesis. In some of the epigraphic records of the Nánádesis they figure prominently as a group invested with certain responsi-

bilities relating to the maintenance of the Vírapattinam. In the vahalkada slab inscription they are said to have been involved in the restoration of the Vírapattinam of the Nánádesis and to have set up stones and planks as boundary markers.[25]

The slab inscription at Galtenpitiya which commences with the **prasasti** of Nánádesis and concludes with a reference to the Vírakkoti was also set up by them and seems to record some of their activities. References to the Vírakkoti are also found in two fragmentary Tamil inscriptions from Illakatta Eba near Chilaw and Manalkeni in Mullaittivu in the Northern Province.[26]

The Vírakkoti are described in inscriptions as those who were endowed with rank, honour and privileges (pítuñ círumáyavum) They were therefore, a group of people who held a position of high rank and influence among the communities associated with the Nánádesis. An examination of the epigraphic notices concerning them show that the Vírakkoti were a group of people with military connections.

In a literal sense Vírakkoti could be interpreted as a word connoting "the banner of heroism". It is in that sense that this word has been used in the inscriptional preamble of the Cola king Virarajendra (1062-1069_. [27] In the traditions of the Cola monarchy "the banner of heroism" is associated with their peculiar conceptions of heroic kingship and was prominently displayed in ceremonial martial parades conducted in celebrations of victories in war. This suggests that the word Virakkoti in its connotations had close connections with chivalry, martial prowess and the military profession.

The contention that the Vírakkoti were warriors is confirmed by the slab inscription at Budumutta'va. There are in this epigraph references to the **tantiram** (army) and the **Víramákálam** in connection with them. That **Víramákálam** was not the name of Káli as suggested by A. Velupillai but that of a military unit is confirmed by the evidence from the Kantapuranam. [28]

An entire section, the **mákalar varu patalam** in the **Acura Kantam** of that work contains a description of Viramakalar, an irrepressibly Valiant Warrior who terrorized the Asuras guarding the consort of Indra while in captivity. While focussing on the relevance of the evidence from the **Kantapuránam** for an elucidation of the word Viramákálam, it should as a matter of caution be noted that the author of the **Kantapura´nam** is transferring to the realm of the Gods matters pertaining to worldly affairs in respect of the Viramakalar. In the Kantapuranam the form Viramakalar appears as one with an honorific singular termination. On the basis of the reference in the **Kantapuranam** the word **Víramákalam** could be explained as an appellation of one who belonged to a group called **Víramakálam.** That such a group was a military unit is clear from the descriptions found in this work.

'The leader of the hosts of the warriors of Cáttan (Aiyanár), 'The hero among heroes', 'the most terrible among fierce warriors' ' the one who spells death to the lord of death' (Kálanukkum Kálan), and 'the one who is unsurpassed in swordsmanship' are some of the descriptions about Viramakalar in the **Kantapuranám.** Its author seems to

have based his description of the Víramákálar on local traditions relating to a group of warriors known collectively by that name and reputed on account of their chivalry and heroism.

An important consideration in respect of the slab inscription is the reference therein to the ....**mákálat tantiran.** Althrough the word tantiram has a number of connotations, wherever it occurs in association with words and concepts connected with warriors in literary and epigraphic notices it has to be construed as one which is synonymous with the Tamil word **patai** meaning an army.The word **mákalatantiram** is applied in the slab inscription of the Velaikkárar at Polonnaruwa to describe a corporate military organization of which they were members.[29] Besides, that inscription also employs **patai,** 'army', with reference to the subdivisions of the tantiram. On account of these considerations the **makalat tantiram** may be defined as an army designated by the name **makalam.** This particular military unit is in one instance referred to as Víramákálam.

The faint traces of the prasasti of the Nanadesis found in the slab inscription, the reference to the Annurruvan palli and the description of the Vírakkoti as **Patinenpúmi Vírakkoti** and as 'the children of Paramesvari are strong indications pointing to the fact that the Vírakkkoti were established at Mágala as associates of the Nánádesis. As in the case of other groups associated with the Nanadesis the Virakkoti appear to have adopted the traditions of the Nanadesis in respect of a tutelary deity, the use of the **prasasti** and the descriptive epithets including the expression **patinenpúmi,** "of the eighteen countries".

The Vírakkoti appear to have had as their primary function the protection of the mercantile communities, their dependants and establishments. Besides, they seem to have exercised considerable authority and influence over the settlements of the mercantile communities and to have been deeply involved in their affairs. Their military function and the authority they exercised in matters concerning the mercantile establishments seem to have provided the basis for their claims to positions of rank, honour and privileges. In the present state of knowledge it would appear that the influence exerted by the Vírakkoti at Mágala was the most consipicuous among the urban centres in the island.

In conclusion it may be stated that Mágala otherwise called Vikkirama calameka puram in the twelfth century had attained the status of a town of considerable significance and was supporting a composite population on account of commercial prosperity. As a focal point of commercial intersection, cultural activities and inter-cultural communication it had attained a level of development that was surpasssed only by Panduvasnuwara in the whole of Dakhinadesa. It was linked to the arteries of internal and international trade through the agencies of the Nánádesis whose establishments in that town were protected and maintained by the military units of the Vírakkoti.

In this town there were three temples of which the **Añňurruvan palli and**

the shrine of the Mother-Goddess were under the custody of the Vírakkoti. The archaeological remains of these two institutions may perhaps lie buried in the two mounds on a strip of land adjacent to the canal, approximately 400 yards away from the Rajamahavihara, from where the slab inscription is said to have been removed to its present location.

Notes and References

1. E. Muller, Ancient Inscriptions of Ceylon

2. H.C.P.Bell, Annual Report of the Archaeological Survey of Ceylon for 1911-12

3. S. Paranavitana, "Epigraphical Summary", The Ceylon Journal of Science (G)

4. S. Paranavitana, "Two Tamil Pillar Inscriptions from Budumuttva", Epigrahia Zeylanica, Vol. 3, pp. 302 - 312.

5. bid, p. 302

6. S.Pathmanathan, "The Nagaram of the Nánádesis in Medieval Sri Lanka, Circa A.D.1000-1300"

   The Sri Lanka Journal of the Humanities

   University of Peradeniya, Vol. 9, 1 & 2, 1984 (Published in 1987), pp. 125-126.

7. A. Velupillai "A Note on a Fragmentary Tamil Inscription of the Virakkoti from Budumutta'va,

   Journal of Tamil studies, International Institute of Tamil Studies, Madras, December 1987, pp 57-65.

8. The author visited the site in July 1986 in response to requests made over a long period of time by Piyatissa Senanayake, then an Assistant Lecturer in the Department of Archaeology, University of Peradeniya. He and Piyasena Gamlath, Assistant Librarian, University of Peradeniya, accompanied me to the site and made all arrangements for the examination of the inscriptions there.

9. Mahavamsa

10. Culavamsa, 44:3

11. Culavasma, 58:42-43

12. Culavamsa, 68:32-35

13. S. Pathmanathan, "The Nagaram of the Nanadesis in Medieval Sri Lanka Circa A.D. 1000-1300", The Sri Lanka Journal of Humanities, Volume X, Nos-1 & 2, pp. 122 - 166)

14. S. Paranavitana, "Two Tamil Pillar Inscriptions from Budumutta'va", Epigraphia Zeylanica, Vol. 3, pp. 302-312.

15. The participation of the Nánádesis in the establishment and maintenance of Siva Devale No. 1, which was known in those days as Iravikula Manikka ísvaram, is attested by a few inscriptions from Padaviya. In the early eleventh century three mercantile groups had accepted deposits of money for burning perpetual lamps at the Saiva Shrine of Tiruviramisvaram at Mántal.

16. A Velupillai also recognizes that these expressions refer to a temple as he says: "They seem to refer to a temple of the Supreme Goddess as Víramákalam Journal of Tamil studies, Dec. 1987, p. 61.

17. D.M. de Z. Wickremasinghe, "Polonnaruwa Slab - Inscription of the Velaikkaras (Circa 1137-1153 A.D.)", Ez, Vol. 2, No. 40, pp. 242-255; S. Pathmanatha,

"The Velaikkarar in Medieval South India and Sri Lanka",

The Sri Lanka Journal of the South Asian Studies Vol. 2, No. 2, 1976 pp.

18. S. Gunasingham, ,"A Tamil Slab - Inscription from Mayilawewa",

Trincomalee Inscriptions Series - No. 3, Peradeniya, 1980, p. 32.

19. S. Pathmanathan, "The Sanskrit Inscription of the Vélaikkárar from Padaviya", Gnanapragasar Centenary Volume,

20. A.Velupillai, Ceylon Tamil Inscriptions pt. 2, Peradeniya, 1972, p.11

21. S.Paranavitana, "Two Tamil Pillar Inscriptions from Budumutta'va",

E.Z. Vol. 3, pp. 302-312

22. S. Pathmanathan, "The Nagaram of the Nánádesis in Medieval Sri Lanka, Circa A.D. 1000-1300", The Sri Lanka Journal of the Humanities,

University of Peradeniya, Vol. 9, Nos. 1 & 2, pp 122 - 166.

23. **Ambalam** is generally defined as a resting place - a halting station - where long distance travellers halted for some time to relieve themselves from the ardours of the journey and attend to their personal needs. The Ambalam named after the Aññurruvar was probably set up by them and designed for their own purposes.

"It would appear that it was used as a place of rest where they halted caravans laden with packs of commodities in the course of their journeys across the country. The fact that it was located in the vicinity of the Ataragalla tank and about a quarter of a mile from the medieval Buddhist monastery the remains of which are still to be found, is of significance as providing some indication of its historical setting. The site of this ambalam appears to have been a central place, a marketing region where the Aññurruvar had participated in Commercial enterprises".

This inscription was set up by the Vírakkoti as they describe themselves as Virakkotiyom in the first person plural. There is also conventional reference to rank, honour and privileges as evident from the expressions 'pitun cirumay vantataka. Moreover they are also described at patinenpumi Virakkoti as in the slab-inscription from Budumutta'va.

24. A. Velupillai, Ceylon Tamil Inscription pt.2, p14.

25. Ibid, p. 15

26. A.Velupillai, Ceylon Tamil Inscriptions pt. 1, Peradeniya, 1971, p. 54, Ceylon Tamil Inscriptions, pt. 2, p. 16.

27. These inscriptions have not been deciphered, edited and published

28. T.V. Cataciva Pantarathar, Pirkalac Colar varalaru, University of Annamalai 1974, p. 623.

29. His failure to identify the Víramákálam has led to much speculation. He observes: 'The Mother Earth riding a heroic bull has been designated as Víramákálam - and then Paramesvari and Víramákálam are identified. The

goddess Kali is a folk deity, very popular with the masses. In order to raise her to the conception of the Supreme Goddess, she had to be given the epithets, vira 'heroic' and ma 'great'. In this way Viramakali becomes a deity of the Great tradition of Hinduism. There is a Viramakali temple in Jaffna, said to have been worshipped by the Tamil Hindu Kings of Jaffna four or five centuries ago. It is not known why this inscription refers to the supreme Goddess as Viramakalam and not as Viramakali".

This line of argument which is perhaps inspired by the explanations of Tamil lexicographers, which are some times found to be inadequate for the elucidation of epigraphic terms, are rendered irrelevant by the occurrence of the expression.....Mákálat tantiram as an alternate form of Viramakalam in the inscription concerned.

30. It is noteworthy that the Vélaikkårar of Polonnaruwa use the expressions makatantirattom kuti, "we, the members of the great army having met together", to describe their presence at a meeting summoned for the purpose of considering the request made by the head of a fraternity of monks and `the ministers of state' that they should take over the Tooth Relic Temple into their custody. S.Pathmanathan, "The Velaikkarar in Medieval South India," The Sri Lanka Journal of the Humanities Vol; 2, no. 2, 1976 p. 76.

மதிப்புரையும் திறனாய்வும்

மதிப்புரைக்கும் திறனாய்வுக்கும் சில வேறுபாடுகள் அமைந்து கிடக்கின்றன. அவைகளைக் கீழ்க் கண்டவாறு விளக்கலாம்.

1. மதிப்புரை எழுதுவது என்பது, பொதுமக்களை நோக்கில் கொண்டு செய்தி இதழ்களில் எழுதப்படுவது.

2. அறிமுகப் படுத்துவதையே அடிப்படை நோக்கமாகக் கொண்டது.

3. மதிப்புரை எழுதப்படும் நூல் இலக்கியப் படைப்பாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்பதும் இல்லை.

4. வணிக அமைப்புகளுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது.

மதிப்புரை என்பதற்கு அகரமுதலி கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கம் தருகிறது.

"புதிதாக வந்திருக்கும் அல்லது சில நாட்களுக்கு முன்பு வந்திருக்கும் புத்தகங்கள் பற்றிய ஒரு பொதுவான கணிப்பு அல்லது திறனாய்வு; அது பெரும்பாலும் பருவ இதழ்களில் அல்லது நாளிதழ்களில் வெளியாகும்."

சாகித்திய நூற்பரிசுகள் - 1991

சிறுகதை

1. நூல் : மலைகளின் மக்கள்
   ஆசிரியர் : மு. சிவலிங்கம்

நாவல்

2. நூல் : அந்த உலகத்தில் இந்த மனிதர்கள்
   ஆசிரியர் : மாத்தளை சோமு (மு. சோமசுந்தரம்)

கவிதை

3. நூல் : கவிக்கற்பரசி
   ஆசிரியர் : நாவற்குழியூர் நடராசன்
   (கலாநிதி கே. எஸ். நடராசன்)

சமூகவியலும்
மனிதப் பண்பியலும்

4. நூல் : பண்டைய தமிழகம்
   ஆசிரியர் : கலாநிதி சி. க. சிற்றம்பலம்

ஏனைய துறைகள்

5. நூல் : புறப் பொருள் வெண்பாமாலை ஆராய்ச்சி
   (இரண்டாம் பகுதி)
   ஆசிரியர் : புலவர் நா. சிவபாதசுந்தரனார்
6. நூல் : சிவஞானசித்தித் திறவுகோல்
   ஆசிரியர் : பண்டிதர் மு. கந்தையா
7. நூல் : நாட்டார் இசை இயல்பும் பயன்பாடும்
   ஆசிரியர் : கலாநிதி இ. பாலசுந்தரம்

சாகித்திய விருதுகள்
இலக்கிய, தமிழியல் துறைகள்

இலக்கியச் செம்மல்

01. பேராசிரியர் எஸ். தில்லைநாதன்
தமிழ்த்துறைத் தலைவர்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.

02. திரு. க. சொக்கலிங்கம் (சொக்கன்)
யாழ்ப்பாணம்.

03. திரு. செ. குணரெத்தினம்
கொழும்பு - 04.

04. திரு. டொமினிக் ஜீவா
யாழ்ப்பாணம்.

05. திரு. ஆ. சிவநேசச்செல்வன்
பிரதம ஆசிரியர்,
வீரகேசரி.

06. திரு. எஸ். எம். செல்வராசன் (சில்லையூர் செல்வராசன்)
கொழும்பு - 5.

07. திரு. எஸ். ஜோசப் (தெளிவத்தை ஜோசப்)
கொழும்பு - 15.

08. திரு. இ. முருகையன்
சிரேஷ்ட உதவிப்பதிவாளர்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

தமிழ் ஒளி

01. திரு வ. அ. இராசரெத்தினம்
மூதூர்

02. திரு. க. குணராசா (செங்கை ஆழியான்)
யாழ்ப்பாணம்

03. அல்ஹாஜ் ஆ. மு. ஷரிப்தீன்,
மருதமுனை.

04. ஜனாப் எஸ். எம். கமால்தீன்,
கொழும்பு - 08.

05. ஜனாப் எஸ். எம். பாறூக், (பண்ணாமத்துக் கவிராயர்)
மாத்தளை.

06. வித்துவான் சா. இ. கமலநாதன்
மட்டக்களப்பு.

07. வித்துவான் க. செபரெத்தினம்
பழுகாமம்.

08. திரு. சக்தி ஏ. பாலையா
கொழும்பு - 12.

09. திரு. என். சுந்தரலிங்கம்
யாழ்ப்பாணம்

10. திரு. வி. ஏ. திருஞானசுந்தரம்
தெஹிவளை

தமிழ் மணி

01. திரு. ஆர். அம்பிகைபாகன்
கொழும்பு 06.

02. திரு. எஸ். தில்லைநடராசா
அரசாங்க அதிபர்,
வவுனியா.

03. திரு. சண்முகம் சிவலிங்கம்
பாண்டிருப்பு.

04. திரு. உமா வரதராசன்,
பாண்டிருப்பு.

05. திரு. சி. தங்கவடிவேல் (திமிலை மகாலிங்கம்)
மட்டக்களப்பு.

06. திரு. ஏ. பி வி. கோமஸ்,
மாத்தளை.

07. திரு. எஸ். விசுவநாதன்
இலங்கை ரூபவாஹினிக் கூட்டுத்தாபனம்.

08. ஜனாப். பி. எச். அப்துல் ஹமீத்
இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனம்.

09. திரு. நா. மதியழகன்,
இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனம்.

10. ஜனாப் கே. எம். ஷா (பித்தன்)
மட்டக்களப்பு.

11. திரு. எஸ். கனகமூர்த்தி,
நோவூட்.

12. திரு. ஐ. செல்லத்துரை,
முள்ளியவளை.

13. திரு. நா. தர்மராஜா (அகளங்கன்)
வவுனியா.

14. திரு. க. ப. லிங்கதாசன்
அட்டன்.

15. திரு. க. தமிழ்மாறன்
கினிகத்தேனை.

16. திரு. ப. தங்கவேலு (பானா தங்கம்)
மஸ்கெலியா.

17. திரு. மல்லிகை சி. குமார்
தலவாக்கல்லை.

18. திரு. சி. எஸ். காந்தி
வட்டக்கொடை.

19. திரு. கே. வெள்ளைச்சாமி
கண்டி

20. திரு கு. இராமச்சந்திரன்
கொழும்பு - 13.

21. திரு. இள. நாகலிங்கம்
கொட்டக்கலை

சாகித்திய விருதுகள்
கலைத் துறை

கலைச் செம்மல்

01. திரு. க. வேலானந்தன்
யாழ்ப்பாணம்.

02. திருமதி. பாலசுந்தரி பிராதலிங்கம்
கொழும்பு - 06.

03. திருமதி. அருந்ததி ஸ்ரீரங்கநாதன்
இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனம்

கலாஜோதி

01. திரு. எஸ். கே. பரராஜசிங்கம்
கொழும்பு - 05.

02. திரு. என். குமரகுரு
கொழும்பு - 04.

03. திரு. கே. சண்முகம்பிள்ளை
கொழும்பு - 06.

04. திரு. ஜே. பி. றொபட்
ஹெந்தல.

05. திரு. கு. இராமநாதன்
பண்டாரவளை.

06. திரு. க. செல்லையா அண்ணாவியார்
வந்தாறுமூலை.

07. திரு. எம். மோகன்ராஜ்
கொழும்பு - 14.

08. திருமதி. வனஜா ஸ்ரீனிவாசன்
கொழும்பு - 04.

09. திருமதி. கௌரீஸ்வரி ராஜப்பன்
கொழும்பு - 13.

10. திரு. க. கார்த்திகேசு (மாத்தளை கார்த்திகேசு)
கொழும்பு 13.

11. திருமதி. பிஸ்கா சிவகுமாரன்
கொழும்பு 3.

கலை மணி

01. திரு. எம். எஸ். செல்வராசா
கொழும்பு - 10.

02. திரு. எஸ். எஸ். கணேசபிள்ளை
கொழும்பு - 10.

03. திருமதி. எஸ். கலாவதி சின்னச்சாமி
கொழும்பு - 10.

04. திரு. வி. முத்தழகு
கொழும்பு - 05.

05. திரு. எஸ். ரங்கநாதன்
கொழும்பு - 14.

06. திரு. அமுதன் அண்ணாமலை
தெகிவளை.

07. திருமதி. மணிமேகலை இராமநாதன்
கொழும்பு - 10.

08. திரு. என். ரகுநாதன்
மாத்தளை.

09. திரு. கே. வேலாயும் (பசறையூர் வேலாயுதம்)
அப்புத்தளை.

இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள்
இராஜாங்க அமைச்சின் ஏற்பாட்டில்
நடைபெறும் தமிழ் சாகித்திய விழா
இனிதே நிகழ்ந்தேற எமது
நல்லாசிகள்

ஜெயா புத்தக நிலையம்

இல. 91 – 99,
தரைமேல் மாடி,
பீப்பிள்ஸ் பார்க்,
கொழும்பு – 11.
தொலைபேசி : 438227

கிளை : 688, காலி வீதி, கொழும்பு 3,
தொலைபேசி : 580594

(சகல இலக்கண, இலக்கிய, தமிழ், ஆங்கில நூல்களுக்கும்,
பாடநூல்களுக்கும் நாட வேண்டிய,
தன்னிகரற்ற புத்தக நிலையம்)

தமிழ் சாகித்திய விழா இனிதே நடைபெற
எமது நல்லாழ்த்துக்கள்

தரமான 22 கரட் (எஸ். எம். ஜே.) உத்தரவாத முத்திரையுடன்
நகைகள் செய்து கொடுக்கும் தலைநகரில் தன்னிகரற்ற
நகைமாளிகை

ஸ்ரீ மைதிலி நகை மாளிகை
153, செட்டியார் தெரு,
கொழும்பு 11.
தொலைபேசி : 434488 - 434490 - 449400

இந்து சமய, கலாசார இராஜாங்க அமைச்சின் ஏற்பாட்டில் நிகழும்

தமிழ் சாகித்திய விழா

சிறப்புற எமது நல்வாழ்த்துக்கள்

ரெமிக்கோ பிரைவேட் லிமிடெட்

194, மெயின் வீதி,

கொழும்பு - 11

தொலைபேசி : 325599

(ஆடவருக்கும், பெண்டிருக்கும் வகைவகையான பலவகை ஜவுளிகளுக்கும், ரெடிமேட் ஆடைகளுக்கும் தலைநகரில் தனிச்சிறப்புடன் திகழும் ஒரே ஒரு தாபனம்)

தமிழ் சாகித்திய விழா
சிறப்பாக நடந்தேற

வாழ்த்துகிறோம்

ஜெயலலிதா நகைமாளிகை

65, செட்டியார் தெரு,

கொழும்பு 11.

தொ. பேசி : 422548
449177
435416

இலக்கியப் பெருவிழா
பேரெழுச்சி காணட்டும்

தெ. செந்தில்வேள்

தமிழ் சாகித்திய விழா இனிதே நடந்தேற
எமது வாழ்த்துக்கள்

கணேசா ஜுவல்லர்ஸ்
52, செட்டியார் தெரு,
கொழும்பு 11.
தொலைபேசி 432164

தமிழ் சாகித்திய விழா சிறப்புடன்
நடைபெற எமது வாழ்த்துக்கள்

அம்பிகா ஜுவலர்ஸ் (பி) லிமிடெட்,
77, செட்டியார் தெரு,
கொழும்பு 11.
தொ. பேசி : 422839, 434954

வேடெக்ஸ்

கிப்ஸ்

ராஜ்கமல்

உலகப் பிரசித்தி பெற்ற கிப்ஸ் சாரங்கள், கிப்ஸ் பனியன்கள் ராஜ்கமல் கிளசிக் சாறிகள், மற்றும் இலங்கையில் புகழ் பெற்ற வேடெக்ஸ் தயாரிப்புகளையும் எம்மிடம் மொத்தமாகவும், சில்லறையாகவும் பெற்றுக்கொள்ளலாம்.

கிப்ஸ் – ராஜ்கமல் – ஏக இறக்குமதியாளர்கள்
வேடெக்ஸ் அங்கீகரிக்கப்பட்ட விநியோகஸ்தர்கள் :-

ஓஷியானிக் இம்பெக்ஸ்

133 $^{1}/_{1}$ கெய்சர் வீதி,
கொழும்பு 11.
தொலைபேசி : 449583

தரமான 22 கரட் தங்க நகைகளுக்கு .
நாடுங்கள்

வெள்ளி விழாக் கொண்டாடும்

சேகர் ஜுவலர்ஸ்
44, செட்டியார் தெரு, கொழும்பு 11.
தொலைபேசி : 325485

கொழும்பில் நடைபெறும் 3 ஆவது தமிழ் சாகித்திய விழா
இனிதே நடந்தேற எமது
நல்வாழ்த்துக்கள்

மத்திய மாகாண இந்து மாமன்றம்
348, பேராதனை வீதி,
கண்டி.
தொலைபேசி : 08 - 22940

NATIONAL SAVINGS BANK
NOW OFFERS
ATTRACTIVE RATES OF INTEREST AND LOANS
ON FIXED DEPOSITS

Our interest rates with automatic renewals are :

17% per annum at maturity on 12 months deposits
18.5% per annum at maturity on 24 months deposits
16.2% per annum on 12 months deposits where interest is paid monthly

Fixed Deposit Loan Scheme - To meet urgent financial commitments you could obtain a loan on easy payment terms and repay at your convenience over a period of 3 years.

For further details please contact your nearest Branch Manager or the Co-ordinator Publicity, T'Phone - 573516 / 574008

National Savings Bank
"Savings House"
255, Galle Road
Colombo 3

TO SERVE WITH INTEREST

With Best Compliments

From

Alexandra Industries (Ceylon) Ltd.

(Manufacturers of Sweaters/Pullovers/Cardigans)

Office : 467, Galle Road,
Colombo 3.
Phone : 501495/6

Factory : 76, Minuwangoda Road,
Ekala Jaela
Phone : 536416/537411

SOME CARS ARE ALREADY SEEING 3 STARS ★ ★ ★

If your Engine needs 93 Octane Petrol by design, the petrol that should be used is Star.

Question : What does 3 Star petrol do to my Car?

Answer : 3 Star will give better performance in engines where the Manufacturer has stipulated the use of a High octane gasoline. When you change to 3 Star - Engines have to be Re-tuned to obtain optimum performance.

Question : What does Octane 90 mean?

Answer : If your engine is a high performance engine requiring a gasoline having an Octane number more than 91 with 2 Star petrol your engine may be pinking or the mechanic would have re-tarded the engine more than required to eliminate the pinking.

Question : Will I get better performance with 3 Star ?

Answer : By changing to 3 Star and Re-tuning you will reduce pinking and resultant engine damage. You will get faster acceleration and thereby better performance.

Question : Is 3 Star Petrol useful in reconditioned Cars?

Answer : Yes - provided the vehicle is designed for using a gasoline with an Octane number of over 91. Then Re-tune engine before filling fuel.

3 ST★★★R PETROL

CEYLON PETROLEUM CORPORATION

With Best Compliments

From

NO HOME IS COMPLETE
WITHOUT A.....

'SUPREME'

Quarts Wall Clock

ESWARAN BROTHERS

No. 267, SEA STREET,
COLOMBO - 11.

T' Phone : 432559 - 547608 - 435842

Branches

Unity Plaza,
Bambalapitiya
Tel : 5 8 1 4 7 9

Pearlazzo Building
Dehiwala.
Tel : 7 1 2 0 6 6

With Best Compliments

Of

Pugoda

TEXTILES LANKA LTD.

NEW FABRICS FROM PUGODA

Challenger	-	Polyester/Viscose	All Purpose Dress Fabric
Sapphire	-	Polyester/Viscose	Fashion Fabric for Kandyan Sarees & Dresses
Royal Treat	-	Polyester/Viscose	White Fabric for National Dresses & School Uniforms
Araliya	-	Cotton Fabric	For Underskirts
Pyjama	-	Cotton Fabric	For Pyjamas & Sarongs For Shirts, Kandyan
Daisy	-	Cotton Printed Fabric	Sarees & Dresses
Classic	-	100% Viscose	For Dresses
Diana	-	Polyester/Viscose Twill	For Skirts & Slacks
Ranger	-	Polyester/Viscose Twill	For School Boys Trousers

Office : 422, Galle Road,
Colombo 3.

Te.l No. : 575659/575660/574499/574541

Telex No. : 23272 PTLL CE.

Fax : 01 - 574546

SHANTI VIHAR (PVT) LTD.

North & South Indian Vegetarian Restaurant

* *Rice & Curry (Indian Style)*
* *Bombay Thali Meal*

Our Specialities -

* *Thanduri Nan/Pau Bhaji*
* *Vegetable Kottu Roti & Poonam Sweets*
* *Buffet Lunch & Dinner on Friday, Sunday & Poya Day*
* *Home Delivery Service : Within Colombo City limits*
* *Catering Service : For weddings and other special parties*

Open Daily 7.00 a.m. to 11.00 p.m.

AIR CONDITIONED

3, Havelock Road, Colombo 5.

Tel : 580224

When you require

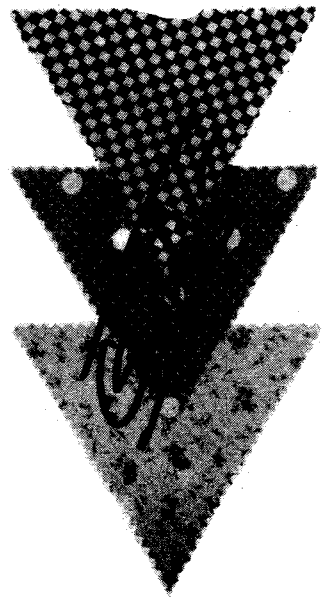
- High Quality Exercise Books
- Stationery Items or
- Publications

S P C

is always in the lead

Special Discounts !!

Contact : Marketing Manager
State Printing Corporation
Stanley Wijesundera Mawatha
Colombo 7
Fax / Telephone No : 503694



WOVEN WITH JOY

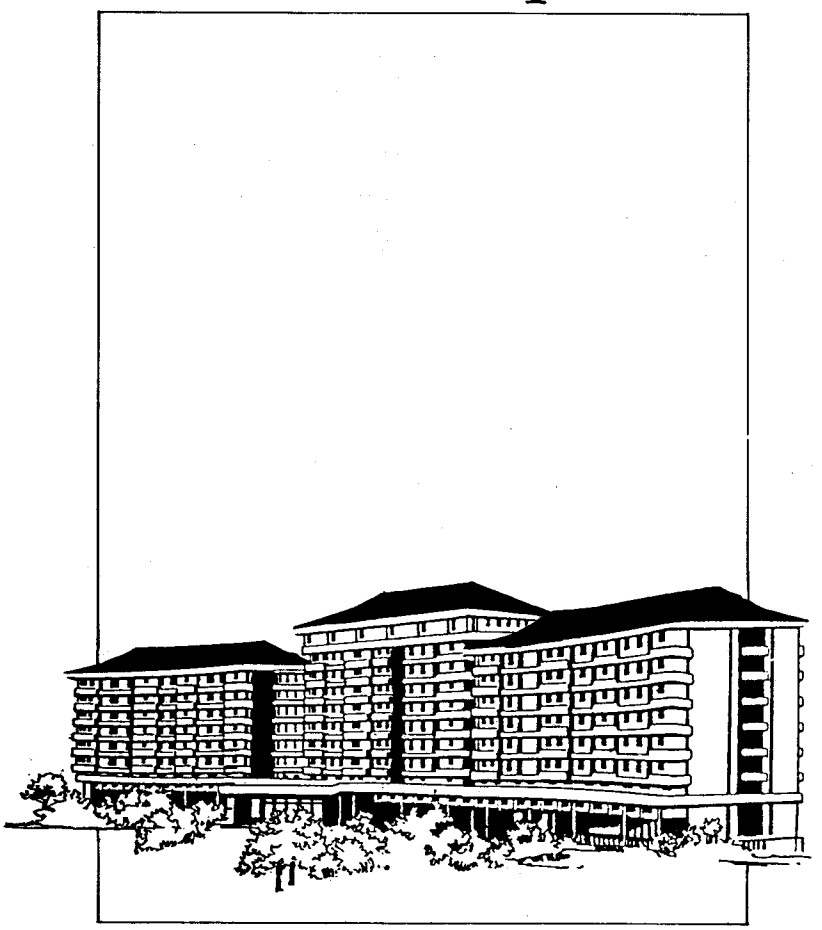
Pulsating prints joyously interwoven with celestial colours. Watch life's lovely patterns come alive.

COTTONS . DRESS MATERIALS .
SHEETINGS . CHINTZ .
FURNISHINGS

Voytex

The fabric of life.

With Best Compliments



Taj Samudra
Colombo, Sri Lanka

25, Galle Face Centre Road, Colombo 3 Sri Lanka Telephone: 446622
Telex: 21729 TAJLAN CE Cable: PALACE Facsimile: 446348

TAJ GROUP OF HOTELS

With Best Compliments

From

HILLS COLOR PHOTO
298, 1/4. Galle Road
Colombo 6.
Telephone : 508430

LAK POHORA

A great source of nourishment to crops

and

Prosperity to Farmers

Lak Bimata - Lak Pohora

Ceylon Fertilizer Co. Ltd.,
294, Galle Road,
Colombo 03.

With Best Compliments

from

NITHIYAKALYANI JEWELLERS

40, Sea Street,

Colombo 11.

Tele : 421617, 329847

For Quality Jewellery

PATTAKANNU KATHIRAVELOO ACHARY & SONS

Pattakan Building
96, New Chetty Street,
Colombo 13.

T. phone : 325118,
071 - 10280
T. Grams : "Achary" Colombo

With Best Compliments

From

PATTAKANNU SUBBIAH ACHARY & SONS

102, New Chetty Street

Colombo 13.

With Best Compliments

From

G. Krishnamoorthy

Lanka Medical (Pvt) Ltd.,

15, D. S. Senanayake Veediya,

Kandy.

T. Phone : 24453, 25319

With the Compliments

of

AITKEN SPENCE TRAVELS LTD.

LLOYD'S BUILDING,
SIR BARON JAYATILAKA MAWATHA,
P.O. BOX 5, COLOMBO 1.
SRI LANKA.
T. PHONE : 327861 - 8 (8 LINES), 436735, 436755, 448644,
448645, 438023, 438024

DFCC

Development Finance Corporation of Ceylon

DFCC Familiar initials; but what does it do?
As Sri Lanka's first Development Bank, the Development Finance Corporation of Ceylon played a pioneering role in Economic development, investing billions in financial resources, and providing management skills to more than 1000 business enterprises in 20 different sectors.

And today, DFCC offers a comprehensive range of financial products and services to develop and expand the private sector of the economy.

Financial Products (Fund Based)

* **Medium & long Term Project Loans**
* **Small & Medium Enterprises (SME) Loans**
* **Equity Investments**
* **Working Capital Loans**
* **Equipment Finance Loans**
* **Finance Leases**
* **Local Bills Discounting**
* **Finance Leases**
* **Invoice Discounting**
* **Property Development Financing**
* **Contractor Support Schemes**

Financial Services (Fee Based)

* **Loan Syndication**
* **Underwriting and Management of Share Issues**
* **Providing Guarantees, Bid Bonds and Performance Bonds**
* **Feasibility Studies and Market Surveys**
* **Project Rehabilitation and Financial Restructuring**
* **Insurance Services**
* **Consultancy and Advisory Services**
* **Company Secretarial Services**
* **Portfolio Fund Management**

Building a future for Sri Lanka - and you

DFCC is a catalyst in Sri Lanka's drive towards Economic Development. Its financial performance is unparalleled. And with its resources in finance, planning, technical and management skills, DFCC definitely holds the key success.

DFCC

DFCC Building, 73/5, Galle Road, Post Box 1397,
Colombo, Sri Lanka
Telephone : 440366 - 70
Fax : (94) 440376 Telex 21681 (A/b DELCEY CE)
T. Gram : Delcey Colombo
Branch Offices : 5, Deva Vidiya, Kandy, Tel : (08) 25077
175B 1/1, Dharmapala Mawatha, Matara, Tel : (041) 2585

With Best Compliments

from

SERENDIB GROUP

SPECIAL - DISCOUNTS
FOR THE MONTHS
APRIL/MAY/JUNE
SEPTEMBER AND
OCTOBER

VERY SPECIAL RATES
WEEKEND PACKAGE
FOR 10 PERSONS AND
OVER

SEMINARS
CONFERENCES
WORK SHOPS
WEEKEND STAY
COMPANY PICNIC ?

MAKE YOUR CHOICE
OF HOTEL FROM

THE SERENDIB GROUP

Serendip Touring Ltd.

MANAGING AGENTS FOR

* **Hotel Serendib** - ***Bentota***
  Tel : 034 - 75248 - 75353
* **Hotel Dolphin** - ***Waikkal***
  Tel : 453504 or 031 - 3129
* **Hotel Sigiriya** - ***Sigiriya***
  Tel : 066 - 8311
* **Hotel Reefcomber** - ***Hikkaduwa***
  Tel : 09 - 57374
* **Hotel Blue Lagoon** - ***Talahena***
  Tel : 031 - 3004/5

A FEW WORDS ABOUT OUR HOTELS

FOR DETAILS AND MORE INFORMATION
PLEASE CONTACT :

SERENDIP TOURING LTD.
2ND FLOOR - A. A. BUILDING
COLOMBO 03.
TEL - 432895, 433268-9
FAX - 438933

With the Compliments

from

CONNAISSANCE DE CEYLON LTD.

TRAVEL AGENTS & TOUR OPERATORS

Connaissance de Ceylon Ltd.

TRAVEL AGENTS & TOUR OPERATORS

58. DUDLEY SENANAYAKE MAWATHA,
(EX. CASTLE STREET) COLOMBO 8., SRILANKA

TEL : 698346, 685601, 685602, 685587, 685564
TELX : 22511 CDCCMB CE
21715 HOTLINE CE
FAX : 168.5555/1697869

WITH COMPLIMENTS

FROM

WALKERS TOURS LIMITED

130, GLENNIE STREET,

COLOMBO 2.

PHONE : 421101 - 6

TELE : 21228 WALKIN CE

FAX : 447087

PEOPLE'S BANK

Celebrating three decades
of
dynamic growth

In 1961 People's Bank ventured out in the challenging world of Banking with a staff of only 46 .... and a few hundred customers.

Today, just 32 years later

People resource exceeds 10,000
Customer listings at a staggering 5.8 Million
Branch network in excess of 331 - the LARGEST in Sri Lanka.

In just three decades People's Bank has grown to become a highly respected leader in the Sri Lankan banking scene. Their spectacular growth is a reflection of the massive resources at their command dedicated to the service of the common man - a dedication that has earned them the title "Banker to the Millions".

PEOPLE'S BANK
Banker to the **M**illions

LAMA RAKSHANAYA

A DREAM MADE REAL

A CONFRONTING PROBLEM

FREE CAREER THROUGH SCHOOL AND UNIVERSITY WITH NO FINANCIAL SET-BACKS

THIS IS WHAT EVERY CARING PARENT WOULD WISH A CHILD

THE SRI LANKA INSURANCE CORPORATION LIMITED NOW MAKES THIS POSSIBLE FOR ALL

WITH ITS **LAMA RAKSHANAYA INSURANCE SCHEME**

SRI LANKA INSURANCE CORPORATION LIMITED
"RAKSHANA MANDIRAYA"
21, VAUXHALL STREET,
COLOMBO - 02.

TEL : 325311 - 6
435301 - 4

Stronger for ever to serve you better

With Best Compliments

SRI LANKA TEA BOARD

SALES CENTRE

'The One - Stop Tea Shop'

An exciting array of exquisite blends will be within your reach in a modern tea shop which caters to the taste of the most discriminating connoisseurs of fine tea.

* Fine blends of tea in flavours of Orange, Banana, Pineapple and a whole lot more.
* An Exciting variety of scented tea.
* Beautifully designed special Gift/Fancy Packs.
* Special Economy Blend at an affordable price for house wives.

SRI LANKA TEA BOARD
574, Galle Road, Colombo 3.
Tel : 582121 - 2

With the Compliments

of

Habib Bank AG Zurich

(INCORPORATED IN SWITZERLAND)

Main Branch/FCBU
149/151 Main St.
Colombo 11.

Tlx : 23371 HABCOL CE
Tel : 446041/446048/446050
Fax : 430890

Fort Branch
94, Chatham St.
P. O. Box 873,
Colombo 1.

Tlx : 22259 FTZHAB CE
Tel : 436722/431589
431590
Fax : 440814

Galle Road Branch
256, Galle Road
Colombo 6.

Tlx : 23275 HBZGAL CE
Tel : 508621 - 22
Fax : 508623

Airport Counter
Counter No. 17/D
Departure Terminal
Colombo Airport
Katunayake
Tel : 453186/453189

Bureau De Change
471, Galle Road
Colombo 3
Tel : 503776

TWO WORDS .....

ELEPHANT HOUSE

That Says it all !!!

CEYLON COLD STORES LIMITED

1, Justice Akbar Mawatha,
Colombo 2

With
Best Compliments

from

MASCONS LTD.

175, Sri Sumanatissa Mawatha,
Colombo 12.

T.Phone : 325561

WITH BEST COMPLIMENTS

FROM

The Selva Organisation (Pvt) Ltd.

The Astral Arcade

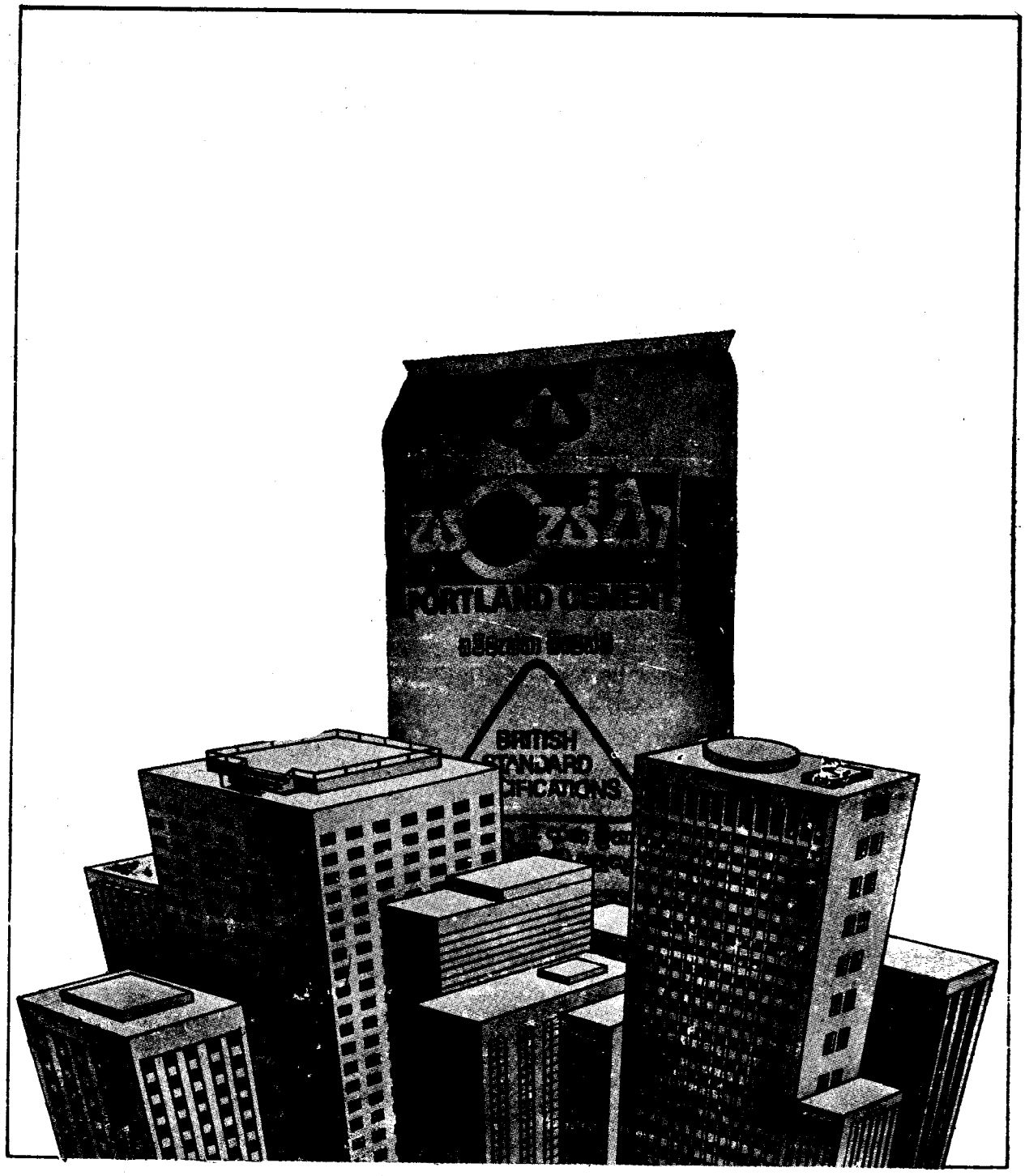
No. 428, R. A. De Mel Mawatha, Colombo 3.

Associate Companies :

Tele : 573558
575281
574907

Fax : 94 - 1 - 573558

★ Selva Travels & Tours (Pvt) Ltd.
★ Alcomax Engineering (Pvt) Ltd.
★ Selva Communications (Pvt) Ltd.
★ Alcomax - Freight Forwarders (Pvt) Ltd.
★ Astral Recruitment (Pvt) Ltd.



Puttalam Cement Co. Ltd.
Ministry of Housing & Construction

130, W. A. D. Ramanayake Mawatha,
Colombo 2.
Telephone : 540211, 540212, 540201
Telex : 21498 CEMCO CE Fax : 540207

Meeting
the Challenges of the

"Nineties"

Fifty Four years ago ....
We opened our doors to help the Nation.
Very soon, we emerged as the
Nation's largest bank ...

Today
in an increasingly Competitive world,
we are ready to help you
with your Savings & Credit needs;
at rates which are better than
what anyone else can offer you ....

Our long experience and vast resources are at your service.

Bank of Ceylon

Bankers to the Nation

இவ்வருடம் நடைபெறும்
சாகித்திய விழாவிற்கு
எமது இதயம் நிறைந்த நல்வாழ்த்துக்கள்

ரஞ்சனாஸ்,

103, மெயின் வீதி,

கொழும்பு 11.

தொ. பேசி : 325851
421064
331714

දෙමළ සාහිත්‍ය උළෙල 1993 නිමිත්තෙන්

වෙළඳ හා වාණිජ අමාත්‍යාංශයේ

සුභ පැතුම්

தமிழ் சாஹித்திய விழா - 1993 ஐ ஒட்டி

வர்த்தக, வாணிக அமைச்சின்

நல்வாழ்த்துக்கள்

Tamil Sahitya Festival - 1993

With Best Wishes

from

Ministry of Trade and Commerce

இவர்களுக்கு
எமது நன்றிகள்

* ஆசிச் செய்திகள் தந்து மலருக்கு மகிமை தந்த, அதி மேதகு ஜனாதிபதி, மாண்புமிகு பிரதமர், சபாநாயகர், அமைச்சர்கள், இராஜாங்க அமைச்சர்கள், மேல்மாகாண ஆளுநர், வடக்கு கிழக்கு மாகாணப் பிரதம செயலாளர்,

* ஆய்வுக் கட்டுரைகள் தந்து மலரை அறிவுமணம் வீசச் செய்த அறிஞர் பெருமக்கள்,

* பல வகைகளிலும் ஆலோசனைகள் கூறி எம்மை நெறிப்படுத்திய எமது இராஜாங்க அமைச்சர் மாண்புமிகு பி. பி. தேவராஜ் அவர்கள்,

* இம் முயற்சியில் எம்மை வழிநடத்திய எமது இராஜாங்க அமைச்சின் செயலாளர் திரு. கா. தயாபரன், திணைக்களப் பணிப்பாளர் திரு. க. சண்முகலிங்கம்,

* பல வகையில் துணை நின்ற பிரதிப் பணிப்பாளர் திருமதி சாந்தி நாவுக்கரசன், உதவிப் பணிப்பாளர்கள் திருவாளர்கள் வீ. விக்கிரமராஜா, குமார் வடிவேல், அமைச்சின் பிரத்தியேகச் செயலாளர் திருமதி. கீதா நித்தியானந்தன்,

* இம் மலரின் பதிப்பாசிரியரான தமிழ் அலுவல்கள் உதவிப்பணிப்பாளர் ஏ. எம். நஹியா,

* விளம்பரங்கள் தந்து இம் மலர் வெளிவர உதவிய அரச, தனியார் நிறுவனங்கள், தனியார்கள்; கூடிய சிரத்தை காட்டி ஒத்துழைப்பு வழங்கிய உல்லாசத்துறை இராஜாங்க அமைச்சின் செயலாளர் திரு. எஸ். சிவதாசன்,

* மலரின் அமைப்புக்கு உதவிய கலாநிதி சி. மௌனகுரு, திருமதி சித்திரலேகா மௌனகுரு, வீரகேசரி ஆசிரிய பீடத்தைச் சேர்ந்த திரு. இரா. சடகோபன்,

* மலரின் ஆங்கிலக் கட்டுரைகளைச் சரிபார்த்தும் படிகளைத் திருத்தியும் உதவிய திரு. பேட்ரம் சின்னையா,

* மலர் முகப்பையும் கட்டுரைகளின் தலைப்புகளையும் அழகுற அமைத்த கலைஞர் ஹுனா,

* அச்சுப்படிகளைச் சரிபார்த்து உதவிய தகவல் அலுவலர் திரு. ம. சண்முகநாதன், ஆராய்ச்சி அலுவலர் திரு. எஸ். தெய்வநாயகம், நிர்வாக உதவியாளர் திரு. என். சோமகாந்தன்,

* இம்மலரை அழகுற அச்சிட்டு உதவிய சிலோன் பிரிண்டர்ஸ் நிறுவனத்தினர், அந்நிறுவனத்தின் பிரசுரப்பகுதி முகாமையாளர் என். செல்வரெட்ணராஜா,

* பல வகையில் உதவிபுரிந்த செல்வி எஸ். பிரபதாரிணி, திருமதி கௌசிகா ஜெயராஜ், செல்வி எஸ். வாசுகி.

With Best Compliments

From

S. ARUMUGAM & BROTHERS