சிந்தனை

(தொகுதி III இதழ் II - III யூலை, ஆகஸ்ட் 1985)

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகக் கலைப்பீடம்

1989

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிந்தனை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகக் கலைப்பீடத்தினரால் ஆண்டுக்கு மும்முறை மார்ச், யூலாய், நவம்பர் மாதங்களில் பிரசுரிக்கப்படுகின்றது. கட்டுரைகள், பொருளாதாரம், அரசியல், வரலாறு, தொல்லியல், புவியியல், சமூகவியல், கல்வியியல், மானிடவியல், மொழியியல், தமிழ், வடமொழி, சமயம், நாகரீகம் முதலிய துறைகளில் உள்ள பொருட்கூறுகள் பற்றியனவாக இருக்கும்.

நூல்கள், கட்டுரைகள் பற்றிய மதிப்பீடும், வெளியிடப்படும் ஆய்வு வளர்ச்சி தொடர்பான செய்திகள் முக்கிய ஆய்வுகளுக்குக் குறிப்புகளும் வெளியிடப்படும்.

சிந்தனையில் ஆய்வுக் கட்டுரைகளை வெளியிட விரும்புவோர் கட்டுரைகளில் இரு பிரதிகள் அனுப்புதல் வேண்டும். குறிப்புகள் கட்டுரையின் இறுதியில் அமைதல் வேண்டும். உசாத்துணையாகக் கொண்ட நூல்கள் கட்டுரைகள் ஆகியவற்றின் விபரம் பின்வரும் முறையில் தரப்படுத்தல் வேண்டும்: ஆசிரியர்(கள்), வெளியிடப்பட்ட ஆண்டு, பெயர், நூல், கட்டுரைத் தலைப்பு (கட்டுரையாயின்), ஆய்வேட்டின் பெயர், தொகுதிஎண், வெளியிடப்பெற்ற இடம்.

அனுப்பப்படும் கட்டுரைகள் ஆய்வுவளர்ச்சிக்குப் புரியும் பங்களிப்பைக் கட்டுரை ஆசிரியர்கள் சுருக்கமாகத் தமிழிலும், ஆங்கிலத்திலும் 100 சொற்களில் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டு அனுப்புதல் வேண்டும்.

ஆசிரியர்: ப. சிவநாதன் — B. A. (பேராதனை) M. A. (யாழ்ப்பாணம்)

நிர்வாக ஆசிரியர்: சி. முருகவேள் — B. A. (Ceylon) Dip. in Lib. Sc. (London)

ஆசிரியர் குழு:

ந. பேரின்பநாதன் — B. A. (பேராதனை) M. A. (யாழ்ப்பாணம்)

Dr. பவானி — DAM S, H. P. A. (Sri Lanka)

Mrs. சித்திரலேகா மௌனகுரு — B. A. (கொழும்பு) M. A. (யாழ்ப்பாணம்)

இரா. சிவசந்திரன் — B. A. (பேராதனை) M. A. (யாழ்ப்பாணம்)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

46

சிந்தனை

(தொகுதி III இதழ் II - III யூலை, ஆகஸ்ட் 1985)

பொது சன நூலகம்
மாநகராட்சி மன்று
3 - 4 - 1993
யாழ்ப்பாணம்

ஆசிரியர்:
ப. சிவநாதன்

Branch Library

கலைப்பீட வெளியீடு,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

CINTANAI is published once in four months in March, July and November every year.

Editor: **P. Sivanathan**

Managing Editor: **S. Murugaveri**

Annual Subscription:

Sri Lanka	**Rs. 90-00**
India (Ind. Rs.)	**Rs. 90-00**
Other countries	**£9-00 or $ 15-00**

Published by:

FACULTY OF ARTS, UNIVERSITY OF JAFFNA,

THIRUNELVELY, SRI LANKA.

Printed at:

Mahathma Printing Works,

Earlalai West,

Earlalai.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கட்டுரை ஆசிரியர்கள்

சு. சுசீந்திரராசா	M. A. Ph. D. பேராசிரியர், மொழியற்றுறை.
வ. ஆறுமுகம்	B. A. Hons. (Ceylon), M. Phil. (London), Acad. Dip. Ed. (London), Dip. Ed. (Ceylon), சிரேட்ட விரிவுரையாளர், கல்வித்துறை.
நா. ஞானகுமாரன்	B. A. Hons. (Ceylon), M. A. (Jaffna) Ph. D. (Jabalpur) சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், தத்துவத்துறை.
சி. மௌனகுரு	M. A. Ph. D. சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை.
நா. சுப்பிரமணியன்	M. A. Ph. D. சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர் தரம் I, தமிழ்த்துறை.
ப. புஷ்பரட்ணம்	B. A. M. A. (Jaffna) விரிவுரையாளர், வரலாற்றுத்துறை
இ. பாலசுந்தரம்	B. A. Ph. D. (Ceylon) பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிந்தனை

தொகுதி III (புதியதொடர்) யூலை, ஆகஸ்ட் 1985 இதழ் II - III

உள்ளுறை

பண்டிதமணி ஆய்வில் எழும் சிக்கல்கள் 1
— சு. சுசீந்திரராசா

கற்றலில் கட்டுப்பாடு 35
— வ. ஆறுமுகம்

அனுபலப்த்திப் பிரமாணம் 42
— நா. ஞானகுமாரன்

ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக மரபின் தோற்றம் 53
— சி. மௌனகுரு

தமிழில் யாப்பும் யாப்பியலும் — வரலாற்று நோக்கு 72
— நா. சுப்பிரமணியன்

பௌத்த சிற்பங்கள் ஊடாக அறியப்படும்
இலங்கை — ஆந்திர உறவுகள் 96
— ப. புஷ்பரட்ணம்

நாட்டார் கலைமரபில் வசந்தன் கூத்து — ஓர் ஆய்வு 116
— இ. பாலசுந்தரம்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பேராசிரியர்

ப. சந்திரசேகரம்

அவர்களுக்கு

சமர்ப்பணம்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மறைந்த பேராசிரியர் ப. சந்திரசேகரம் அவர்களை

நினைவு

கூர்வோம்

பேராசிரியர் ப. சந்திரசேகரம் அவர்கள் 1926 ஆம் ஆண்டு யூலை 17ஆம் திகதி கிழக்கு மாகாணத்திலுள்ள மண்டூரில் ஆசிரியர் திரு. பத்தக்குட்டிக்கு இளைய புதல்வனுய்ப் பிறந்தார். தனது ஆரம்பக் கல்வியை மண்டூர் இராமகிருஷ்ணமிஷன் தமிழ்ப் பள்ளிக்கூடத்திலே கற்ருர். இடைநிலைக் கல்வியைத் திருகோணமலை இந்துக் கல்லூரி, மட்டக்களப்பு சிவாநந்த வித்தியாலயம், யாழ்ப்பாணம் மத்திய கல்லூரி ஆகியவற்றிலே பெற்ருர்.

1948 - 1951 ஆம் ஆண்டுகளிற் கொழும்புப் பல்கலைக் கழகத்திற் பட்டப்படிப்பை மேற்கொண்டார். அவரது ஆசிரியப்பணி மட்டக்களப்பு சிவாநந்த வித்தியாலயத்தில் ஆரம்பித்தது. 1954 ஆம் ஆண்டில் தமது பட்டப்பின் கல்வித்தகைமைச் சான்றிதழைக் கொழும்புப் பல்கலைக் கழகத்திலே பெற்றுக்கொண்டார். அதனைத் தொடர்ந்து இந்திய அரசு வழங்கிய புலமைப் பரிசிலைப் பெற்று புதுடெல்லிப் பல்கலைக்கழகத்தின் கல்வி நிறுவனத்தில் ஆய்வு மேற்கொண்டார். மீண்டும் இலங்கைக்கு வந்து சுன்ஞகம் ஸ்கந்தவரோதயக் கல்லூரியில் ஆசிரியராகப் பணி புரிந்தார்.

இலண்டன் பல்கலைக் கழகத்தில் கல்வியியலில் முதுமாணிப் பட்டம்பெற்ற இவர் 1961 ஆம் ஆண்டுமுதல் 1974 ஆம் ஆண்டுவரை பேராதனைப் பல்கலைக் கழகத்தில் கல்வியியல் விரிவுரையாளராகப் பணியாற்றினுர். 1975 - 1980 ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் வரை கொழும்புப் பல்கலைக் கழகக் கல்விப் பீடத்திற் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிந்தார். 1980 ஆம் ஆண்டு அக்டோபருக்குப் பின்னர் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் துணைப் பேராசிரியராகவும் 1985 ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்னர் பேராசிரியராகவும் பணிபுரிந்தார்.

இலண்டன் பல்கலைக் கழகம், மதுரை காமராஜ் பல்கலைக் கழகம், கேரளப் பல்கலைக் கழகம், கர்னுடகப் பல்கலைக் கழகம் ஆகியவற்றில் அதிதிப் பேராசிரியராகவும், வருகை தந்த பேராசிரியராகவும் விளங்கினுர். இலங்கைத் தேசிய கல்விக் கழகம், பிரித்தானிய ஒப்பீட்டுக் கல்விக் கழகம், அவுஸ்திரேலிய கல்வி நிருவாகக் கழகம் ஆகியவற்றின் உறுப்பினராகவும் செயற்பட்டார்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பேராசிரியர் ப. சந்திரசேகரம் அவர்கள் எழுதிய புத்தகங்களும் கட்டுரைகளும்

ANNEXTURE II

BOOKS:-

A. 'EDUCATION IN SRI LANKA' - Gandhigram Rural Institute (1983) (Accepted for Publication)

B. 'EDUCATION IN INDIA AND SRI LANKA - A COMPARATIVE APPROACH'

In collaboration with Professor J. K. Pillai,
University Publications Division (1983)
(In preparation)

C. 'THE CONTRIBUTION TO EDUCATIONAL THOUGHT AND PRACTICE OF THE RAMAKRISHNA MISSION 1897 - 1966'
Sri Sanmuganatha Press, Jaffna (1980).

D. 'KALVI THATHUVAM' - Co-operative Printers, Jaffna (1975)
International year Book Release.

E. KALVIYIAT CINTANAI (1986)

F. KALVIYIAT KOVAI (1987)

BOOKLETS:

A. AN EVALUATION OF THE PROPOSALS FOR EDUCATIONAL REFORMS 1981-
Aseerwatham Press, Jaffna (1981)

B. THE HINDU RELIGIO PHILOSOPHICAL PERSPECTIVES OF EDUCATION-
Kalanilaya Atchaham, Jaffna (1982)

C. PRIZE DAY SPEECH - Ramanathan College, Chunnakam
Hindu Organ Press (1973)

D. PRIZE DAY SPEECH - Canagaratnam Madya Maha Vidyalaya, Jaffna
Aseervatham Press, Jaffna (1973)

E. THE NAVALAR EDUCATIONAL RENAISSANCE-
Hindu Organ Press

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ARTICLES:

A. 'EDUCATIONAL THEORY AND PRACTICE FOR THE CONTEMPORARY WORLD,
Kalaignanam - No. 1, 1981
Publication of the Education Society, University of Jaffna.

B. 'EDUCATION AND LIFE' - Ellil, Publication of the Mathematics Society, Palaly Teachers' College (1982)

C. 'RELEVANCE OF JOHN DEWEY'S EDUCATIONAL THOUGHT
Kalavathy, Publication of Palaly Teachers' College.

D. 'KALVI SAKTHI' - Kalaichelvi, Publication of the Batticaloa Teachers' College.

E. 'CHANGE AND TRADITION IN EDUCATION' - Kalaichelvi
Publication of the Batticaloa Teachers' College.

F. 'A UNIVERSITY FOR EASTERN PROVINCE IN SRI LANKA'-
Kalaichelvi, Publication of the Batticaloa Teachers' College.

G. 'ISLAMIC EDUCATIONAL THOUGHT' - Kalaiamutham,
Publication of the Addalaichenai Teachers' College.

H. 'THE CONCEPT OF MAN' - Young Socialist, Vol.4, Number 2, (1967), Wesley Press, Colombo.

I. 'Philosophy, Science and Education - Silver Jubilee Number
Hindu College Colombo (1976)
M. G. M. Printers, Colombo 13.

J. 'RAMAKRISHNA KALVI THATTUVAM' - The Ramakrishna
Mission Batticaloa Boy's Home Golden Jubilee
Souvenior (1976) Ranch Printers Colombo 2.

Nallur Branch Library

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

K. 'The CONCEPT OF MAN IN RELATION TO EDUCATION' - Vedanta for East and West No. 143 (1974) Published by Ramakrishna Vedanta Centre, 54, Holland Park, London W 11.

L. 'WORKS OF THE ORDER IN SINGAPORE'—Vedanta For East and West No. 132 (1973) Published by Ramakrishna Vedanta Centre, 51 Holland Park, London W 11.

M. 'WORKS OF THE ORDER IN FRANCE AND SWITZERLAND', Vedanta for East and West No. 127 (1972), Published by Ramakrishna Vedanta Centre, 51, Holland Park, London W 11.

N. 'THE UNSUNG LEADERS OF THE NINETEENTH CENTURY RENAISSANCE - INDIA' Twentieth Century - An Australian Quarterly (1974)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பண்டிதமணி ஆய்வில் எழும் சிக்கல்கள்[1]

சு. சுசீந்திரராசா

பண்டிதமணியைச் சிறப்பாகப் பல்கலைக்கழக நிலையில் ஆராய்தல் வேண்டும் என்று பண்டிதமணியின் இறுதிச்சடங்கின்போதும் பின்னரும் பலர் பேசிக்கொண்டனர்.

யாழ்ப்பாணத்துத் திருநெல்வேலி சைவாசிரிய கலாசாலையில் முப்பது ஆண்டுகளுக்கு மேலாகத் தமிழ் விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிந்த பண்டிதமணி சி. கணபதிப்பிள்ளையவர்கள் வரையறுத்துக் குறிப்பிடக் கூடிய ஒரு காலகட்டத்தில் தமது ஆசிரியப் பணியாலும், புலமை மிக்க எழுத்துக்களாலும், சொற்பொழிவுகளாலும் ஈழத்துத் தமிழ்ப் பாரம்பரியத்திலே குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்துத் தமிழ்ப் பாரம்பரியத்திலே தமிழ்க் கல்வி, கலாசாரம், சைவசமயம் ஆகிய துறைகளில் சுட்டிக்காட்டக்கூடிய அளவு ஒரு பெருந்தாக்கத்தை ஏற்படுத்திச் சமுதாயத்தின் பெரும் மதிப்பைப் பெற்றிருந்தார் என்பதில் ஐயமில்லை. இம்மதிப்பை அறிந்து ஏற்றுக் கொண்ட இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் பண்டி.தமணிக்கு இலக்கியக் கலாநிதிப்பட்டம் அளித்தது. பண்டிதமணியின் பணியையும் எழுத்துக்களையும் முழுமையாக நோக்கும்போது அவர் உயர்நிலையில் ஆய்வுப் பொருளாகும் தகுதியுடையர் என்பதை யாரும் மறுத்தல் அரிதாம்.

பல்கலைக்கழக நிலையில் நடைபெறும் பண்டிதமணி ஆய்வு விருப்பு வெறுப்பற்றதாய் அறிவியல் அடிப்படையில் இயன்றளவு உலகளாவிய அறிஞர் கூட்டம் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாக மலர்தல் விரும்பத்தக்கது. அதற்கெனத் தக்கதோர் ஆய்வுநெறியைக் கடைப்பிடித்தலும் இன்றியமையாததாகும்.

இன்று பண்டிதமணி இல்லை. ஆயின் அவர் எழுத்துக்கள் உண்டு. அவைதாம் பண்டி.தமணி ஆய்வில் இன்று முதன்மை பெற்று அடிப்படையாக அமைபவை. அவர் நிகழ்த்திய சொற்பொழிவுகள் சிலவும் எழுத்திலே அமைந்துள்ளன. இவ்வெழுத்துக்கள் அனைத்தையும் எழுத்தில் உள்ளவாறே விளங்கிக் கொள்ளுதல் கூடும். ஆயின் அவ்வாறு விளங்கிக் கொள்ள முயலுமிடத்துத் தோன்றும் இடர்ப்பாடுகளை நீக்குவதற்கு பண்டிதமணியின் காலம், வாழ்க்கை வரலாறு, நோக்கு போன்றவை பற்றிய செய்தியும் துணைசெய்யக்கூடும். பெரும்பாலும் இவை ஒருவரது எழுத்துக்களில் வெவ்வேறு தோற்றங்களில் பிரதிபலித்து நிற்பவையே. எழுத்துத் தோன்றிய சந்தர்ப்பம், சூழ்நிலை, சாதனம் போன்றவையும் எழுத்துக்களின் சில இடத்து நுட்பப் பொருளை ஓரளவு தெளிவாக்கவல்லன. இன்றுவரை பண்டிதமணி பற்றிப் பிறர் எழுதியவையும் ஆய்விற்குப் பயன்படக்கூடும்,

நாம் இவை அனைத்தையும் பற்றுக்கோடாகக் கொண்டு பண்டிதமணியை முழுமையாக, செம்மையாக ஆராய முற்படுமிடத்துச் சில சிக்கல்கள் தோன்றுகின்றன. இச்சிக்கல்களையும் இச்சிக்கல்கள் காரணமாக நமது ஆய்வு முழுமை பெறாது, செம்மைப்படாது ஓரளவு தடைப்படும் நிலையெய்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

துவதையும் இயன்றளவு சுட்டிக்காட்டுவது விரும்பத்தக்கது. இது ஒருபுறம். தமிழ்மொழிப் பற்று, வடமொழிப்பற்று, சைவமதப் பற்று, நாவலர் பற்று, யாழ்ப்பாணப்பற்று என்பனவற்றால் பண்டிதமணி பெரிதும் கட்டுண்டவர். எக்காரணம் கொண்டும் இவற்றிற்குத் தமது நோக்கில் யாதும் குறை நேர்வதைப் பொறுக்கமாட்டாதவர் பண்டிதமணி. பண்டிதமணியின் இந் நிலைப்பாட்டினால் சில சிக்கல்கள் எழுகின்றன. மேலும் பண்டிதமணி காலத் தாலும் இடத்தாலும் கட்டுண்டவர். பழமையில் வளர்ந்து வந்தவர். பின்னர் புதுமை தோன்றிக் கொண்டிருந்த காலத்தைக் கருத்திற்கொண்டு பழமையையும் புதுமையையும் ஒருங்கே போற்றலானார். இதனாலும் சிக்கல்கள் தோன்றியுள்ளன. சில இடத்து பிறர் ஆய்வு எவ்வாறாயினும், கருத்து வளர்ச்சி எவ்வாறாயினும் பண்டிதமணி தமது பற்றுறுதி வாய்ந்த கருத் துக்கள் சிலவற்றை விடாப்பிடியாகக் கூறியுள்ளார். இவற்றை இன்றும் ஏற்றுக்கொள்வது உண்மையிலே சிக்கலாகின்றது. பண்டிதமணியின் சிந்தனை வளர்ச்சியில் உபஅதிபர் பொ. கைலாசபதியவர்களின் பங்களிப்பைப் புரிந் துகொள்வதும் சிக்கலாக உள்ளது. மேலும் பண்டிதமணி மேற்கொண்ட நடைக்கூறுகள் சில அவரது சொந்தத் தனிக்கூறுகளாக அமைந்துள்ளன. அவற்றை விளங்கிக் கொள்வதும் சிக்கலாக உள்ளது. இவை மட்டுமன்றி, இதுவரை பண்டிதமணிபற்றி வெளிவந்தவற்றுள் சில கருத்துக்கள் பண்டி தமணியைப் பற்றற்ற நிலையில் உண்மையாகவும் செம்மையாகவும் தெளி வாகவும் விளங்கிக்கொள்வதற்கு ஒருவகைத் தடையாக அமைந்துள்ளன. இதனாலும் சிக்கல் எழுகின்றது. சமுதாயத்திலே பண்டிதமணி பற்றித் தோன்றிய பொது நோக்கு என ஒன்று இருந்து வருகின்றது. இது பலரி டம் வேரூன்றிச் செல்வாக்குடன் காணப்படுகின்றது. இன்று ஆய்வாளர் பண்டிதமணிபற்றிய ஆய்வு நோக்கு என ஒன்றை வளர்க்க முன்வந்துள் ளனர். இதனைப் பலரிடம் எதிர்பார்க்க முடியாது. நமது சமுதாயப்பின் னணியிலே இவ்விரு நோக்குகளும் முரண்படும்போது சிக்கல்கள் எழும். இத்தகைய சிக்கல்கள் அனைத்தையும் ஓரளவு சுட்டிக்காட்டி விளக்கி ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்காகும்.

II

பண்டிதமணி நூற்றுக்கணக்கான தனித்தனிக் கட்டுரைகளை ஏறத் தாழ ஐம்பது ஆண்டுகாலத்தில் அவ்வப்போது எழுதி ஆங்காங்கு பல பத் திரிகை, சஞ்சிகை போன்ற வெளியீட்டுச் சாதனங்களில் வெளியிட்டுள் ளார். வெளிவந்த கட்டுரைகள் குறிப்புக்கள் சிலவோ பலவோ பின்னர் பொருளுக்கு ஏற்பத் தொகுக்கப் பெற்று சில பக்கங்களையோ பல பக்கங் களையோ கொண்ட நூல் வடிவில் வெளிவந்துள்ளன. இந் நூல்கள்,

1. கோயில் (1979) (ப. 42)
2. கதிர்காம வேலவன் பவனிவருகிறான் (ப. 19)
3. பாரத நவமணிகள் (1959) (ப. 94)
4. சைவநற்சிந்தனைகள் (1959) (ப. 28)
5. கந்தபுராண கலாசாரம் (1959) (ப. 83)
6. கந்தபுராண போதனை (1960) (ப. 99)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

7. இருவர் யாத்திரிகர் (1963)

8. சமயக் கட்டுரைகள் (1961) (ப. 200 + 34)

9. சிந்தனைக் களஞ்சியம் (1978) (ப. 251)

10. ஆறுமுகநாவலர் (1979) (ப. 174)

11. நாவலர் (1968) (ப. 60)

12. இலக்கியவழி (1955) (ப. 115) (1964) (ப. 154 + XXXIX)

13. கம்பராமாயணக் காட்சிகள் (1980) (ப. 199)

14. அன்பினைந்திணை (1983) (ப. 39 + VII)

15. அத்வைத சிந்தனை (1984) (ப. 105 + VI + III)

எனப்பெயர் சூட்டப்பெற்றுள்ளன. கந்தபுராணம் தசகாண்ட உரை நூலும் தனியாக வெளிவந்துள்ளது. வெளிவர இருப்பவை எனப் பின்வரும் நூற்பெயர்கள் அத்வைத சிந்தனை மூலம் அறிவிக்கப்பட்டுள்ளன.[2]

1. பாரதக் கதைகள்

2. தனிக்கட்டுரைத் தொகுதி

3. விசேட கட்டுரைத் தொகுதி

4. சொற்பொழிவுக் குறிப்புகள்
   i. இலக்கியம் ii. புலமை iii. தமிழ் iv. திருமுறை

5. இலக்கணக் குறிப்பும் படவிளக்கமும்

6. இரண்டு கதைகள்

7. கீதையும் துறவும்

8. காரைக்காலம்மையார்

9. தெய்வயானை திருமணம்

10. அணிந்துரை மஞ்சரி

11. தனிப்பாடல்கள்

12. திருவருட்பயன் உரை

வெளிவந்தவற்றின் திருத்தப் பதிப்புகளும் வெளிவரும் எனவும் அறிவிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒன்றன் – இலக்கிய வழியின் – திருத்தப் பதிப்பு வெளிவந்துள்ளது. ஏனைய நூல்களுக்குப் பண்டிதமணி செய்த திருத்தங்கள் கையெழுத்துப் பிரதியாக உண்டுபோலும்.

III

மேலே கூறிய இருவகைகளிலும் பண்டிதமணியின் எழுத்துக்கள் அனைத்தும் அடங்குகின்றனவா என்ற அங்கலாய்ப்பு ஆய்வாளர்க்குத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தோன்றுவது இயல்பே. அடங்குகின்றன என்ற எண்ணத்தை அவ்விருவகைகளும் தருவது தவருகும். வெளிவர இருக்கும் அணிந்துரை மஞ்சரி போன்று பண்டிதமணி எழுதிய முன்னுரை, வாழ்த்துரை, ஆசியுரை, பாராட்டுரை, இரங்கலுரை போன்றவையும் முழுமை கருதி நூல் வடிவில் தொகுக்கப்பட்டுப் பாதுகாக்கப்பட வேண்டியவையே. இவற்றில் இருந்தும் அரிய செய்திகளைத் திரட்டமுடியும். பண்டிதமணியின் உள்ளப் பண்பு, மக்கள் தொடர்பு, சான்ருேர் பற்றிய மதிப்பீடு, ஒட்டுமொத்தமான நோக்கு, ஆளுமை என்பனபற்றிக் கூறுமிடத்து அந்த முன்னுரை, வாழ்த்துரை முதலியனவும் ஆய்வுக்குப் பயன்படக்கூடும் எனக் கொள்தல் நன்ருகும். வெளிவர இருப்பவற்றை விரைவில் நூல்வடிவில் வெளியிடாவிடின் முழுமை விரும்பும் ஆய்வாளர்க்குப் பெருஞ் சிக்கலாகும். கட்டுரைகளை ஆய்வாளர்கள் தாமாகவே தேடிக்கொள்வது எளிதில் கைகூடக்கூடிய காரியமன்று. நல்ல நூலகங்கள் இல்லாத நமது நாட்டில் — அறிஞர் எழுத்துக்களைப் பேணிகாக்கும் பழக்கம் வேரூன்ருத நமது நாட்டில் — அவற்றைத் தேடிக் கண்டுகொள்வது பகீரதப் பிரயத்தனமாகும். பண்டிதமணியின் எழுத்துக்கள் அனைத்தும் வெளிவரும்வரை அவர்பற்றிய முழுமையான, செம்மையான ஆய்வைச் செய்தல் இயலாத காரியமாகிவிடும். எனவே ஆய்வாளர்க்குத் துணைசெய்யும் வகையில் அவற்றை பண்டிதமணி வெளியீட்டுச் சபையினர் நூல்வடிவில் வெளியிடுதல் விரும்பத்தக்கது.

பண்டிதமணி ஆய்வைத் தொடங்கலாம், தொடங்க — வெளிவர இருப்பவையும் வந்து விடுமே — அப்பொழுது ஆய்வை முழுமையாக முடித்து விடலாமே என யாரும் ஆலோசனை கூறினல் அது அவ்வாறு முடிகின்ற காரியமன்று. பண்டிதமணியின் நூல்களை வெளியிட்ட — வெளியிடும் — ஒழுங்கு ஆய்வாளரின் ஆய்வுக்குத்துணை நிற்கக்கூடிய வகையில் நெறிமுறை யாதும் கொண்டிருப்பதாகத் தெரியவில்லை. கட்டுரைகளை நூல்களாகப் பகுத்த முறையும் தொகுத்த முறையும் ஆய்வாளர்க்குத் தொல்லை தருகின்றன கட்டுரைகளை "உரை நிகழ்த்தியனவும் எழுதியனவும் ஆய்ந்தனவுமான விஷயங்கள்" (பாரத நவமணிகள், பின்னட்டை, பிற்புறம்) என வெளியீட்டாளர் பகுத்துப் பேசும்போது "எழுதியனவும் ஆய்ந்தனவும்" என்பது தெளிவற்றதாகத் தோன்றுகிறது. வெவ்வேறு வெளியீட்டாளர் பொருளடிப்படையில் கட்டுரைகளை நூல்களாகத் தொகுக்க முயன்றிருக்கிருர்கள். ஆயின் அவர்கள் முழுமையான வெற்றிகாணவில்லை. ஒரு நூலில் வந்த கட்டுரையும், கட்டுரைக் கருத்துக்களும் மற்ருெரு நூலிலும் வருவதைக் காணமுடிகிறது. எடுத்துக்காட்டாக சமயக் கட்டுரைகள் என்னும் நூலில் வெளிவந்த "பிராசீனர் நவீனர் வகுத்த சமயங்கள்" என்னுங் கட்டுரை பந்திகளின் அமைப்பிலும் உடுக்குறி அமைப்பிலும் மட்டும் சிறு மாற்றங்கள் பெற்று சிந்தனைக் களஞ்சியத்திலும் வந்துள்ளது. இவ்வாறு வந்தமைக்குக் காரணந் தெரியவில்லை. ஆறுமுகநாவலர் என்னும் நூலில் உள்ள "நாவலர் நீதி நல்லசெய்தி" என்னுங் கட்டுரைக் கருத்துக்கள் சிந்தனைக் களஞ்சியம் என்னும் நூலில் உள்ள "நாவலர் நீதிமான்" என்னுங் கட்டுரையிலும் வரக்காண்கிருேம். மேலும் வெளியீட்டுச் சபையினர் முயற்சியில் சிந்தனைக் களஞ்சியம் என்ற தொகுப்பு பெரும் குழப்பத்தை உண்டாக்கிவிட்டது. சிந்தனைக் களஞ்சியத்திலே இலக்கிய வழி உண்டு; கந்த

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

புராண கலாசாரம் உண்டு; ஆறுமுகநாவலர் உண்டு; மற்றும் பலவுமுண்டு. சிந்தனைக் களஞ்சியத்தில் வந்துள்ள கட்டுரைகள் காலத்தால் பிந்தியவை யாதலால் முன் எழுந்த நூல்களில் இடம்பெறவில்லை எனக் கருத முடிய வில்லை. காரணம் 1939ஆம் ஆண்டு ஈழகேசரி ஆண்டு மடலில் வெளிவந்த 'வான்மீகி தானோ!' என்னும் கட்டுரையும் சிந்தனைக் களஞ்சியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது. வெளியீட்டுச் சபையினர் ஏதோ தமது வசதிக்கேற்ப சில கட்டுரைத் தொகுப்பை முந்தியும் ஏனையவற்றைப் பிந்தியும் வெளி யிட்டு - வெளியிட - இருக்கிறார்கள் போலும்.

பண்டிதமணியின் கட்டுரைகள் அனைத்தையும் ஆய்வுக்கட்டுரைகள் எனவோ ஒரே தரமுடையன எனவோ கொள்ள இயலாது. அவரது கட்டுரைகளை நூல்களாக வெளியிடுவதற்கு வகைசெய்த முறையை விடுத்து ஆய்வின்பொருட்டு மீண்டும் வகை செய்தல் வேண்டும். ஆய்வாளர் தமது அறிவு, அநுபவம், ஆய்வுநெறி ஆகியவற்றிற்கேற்பவே ஆய்வை வகுத்து அமைத்துக்கொள்வார்கள். நாம் பண்டிதமணியின் வளர்ச்சியைப் பல கோணங்களில் நின்று காண முற்படலாம். வரலாற்றுக் கண்கொண்டு நோக்க விரும்பலாம். அதனை விளக்கமுறை நின்று ஆராய விரும்பலாம். பண்டிதமணியின் கருத்துக்களைப் பிறர் எழுத்துக்களுடன் ஒப்பிட்டு ஆராய எண்ணலாம். எடுத்துக்காட்டாக, இலக்கியங்களுக்கு அல்லது தேர்ந் தெடுத்த பாடல்களுக்கு விளக்கம்,இரசனை எழுதிய பாங்கினை மு. வரத ராசன், டி. கே. சி. போன்றோர் எழுத்துக்களோடு ஒப்பிட்டு ஆராயலாம். [4] பண்டிதமணியின் படைப்புக்கள் அனைத்தையும்(குறிப்பாகக் கட்டுரைகளை) ஒவ்வொன்றாகவும் பின்னர் கூட்டாகவும் பகுப்பு முறையில் ஆராய முற்படலாம். பொருளை வகைப்படுத்தும்போது எழுத்துக்கள் பிரதிபலிக்கும் ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலை ஆசிரியர், இலக்கிய இரசிகர், இலக்கிய ஒப்பியல் ஆய்வாளர்,இலக்கியக் கோட்பாட்டாளர், இலக்கிய உரை யாசிரியர், இலக்கண அறிஞர், சமய சிந்தனையாளர், பண்டிதமணி போற்றும் சமுதாயமும் கலாசாரமும், பண்டிதமணி காட்டும் நாவலர், பண்டிதமணியின் பழமையும் புதுமையும், பண்டிதமணியின் மொழிநடை, பண்டிதமணியின் நகைச்சுவை, பண்டிதமணியின் கண்டனம் எனப் பல நிலையில் பலவாறாகச் சிந்தித்தல் தவிர்க்க முடியாததாகின்றது. இதற் கேற்ப கட்டுரைகளை வகுத்தல் வேண்டும். இவ்வாறு ஆராயுமிடத்து அவ்வந் நிலைக்குரிய பண்டிதமணியின் எழுத்துக்கள் அனைத்தும் வேண்டி யவையன்றோ? ஆறுமுகநாவலர், நாவலர் என்ற பெயர்களைக் கொண்ட இரு நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. வெளிவந்த ஏனைய நூல்களிலும் நாவலர் பற்றிய கட்டுரைகள் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக சிந்தனைக் களஞ்சியத்தி லும் நாவலர் பற்றிய கட்டுரையைக் காண்க. இந்தப் போக்கிலே வெளிவர இருப்பவற்றிலும் நாவலர் பற்றிய கட்டுரைகள் இடம்பெறா என்று எங்ஙனங் கூறுவது? வெளிவந்தவற்றையும் வெளிவர இருப்பவற்றையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது ஏதேனும் ஒரு நிலையில் தானும் முழுமையாக ஆராயக்கூடிய நிலை இல்லை என்றே சொல்லவேண்டியுள்ளது.

IV

இதுகாறும் வெளிவந்த நூல்களில் பெரும்பாலும் அனைத்து நூல்களுமே கட்டுரைத் தொகுதிகளாக உள்ளன. கட்டுரைகள் ஒவ்வொன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

றும் எப்பொழுது எங்கு வெளிவந்தன, அவற்றுள் ஆரம்பத்திலேயே கட்டுரைகளாக எழுந்தவை எவை, சொற்பொழிவுகளாக எழுந்தவை எவை போன்ற செய்திகள் ஆய்வுக்கு இன்றியமையாதன. சில செய்திகள் மட்டுமே நமக்குக் கிடைத்துள.

கட்டுரைகள் எழுந்த காலம் பற்றிய செய்தி எந்த நூலிலும் தரப்படவில்லை. விதிவிலக்காகப்போலும் கம்பராமாயணக் காட்சிகள் என்னும் நூலில் ஒரே ஒரு கட்டுரையின் காலமும் இடமும் தரப்பட்டுள்ளன. 'வான்மீகி தானே!' என்னுங் கட்டுரையின் இறுதியில் ''ஈழகேசரி ஆண்டு மடல் 1939'' எனத் தரப்பட்டுள்ளதைக் காண்க. கட்டுரைகள் தாம் எழுந்த காலவரிசைப் படியே நூற்களில் அமைந்துள்ளனவா அன்றி வேறுயாதும் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளனவா என ஒன்றுமே தெரியவில்லை.

பண்டிதமணியின் வளர்ச்சி என்று பேசும்போதே வரலாற்று நோக்கு வந்துவிடுகிறது. வரலாற்றிற்குக் காலம் முக்கியமானது. அவர் கருத்தையும் கருத்து வளர்ச்சியையும் ஆளுமை வளர்ச்சியையும் காண்ப தற்கும், நூல்களில்– கட்டுரைகளில்– ஆங்காங்கே வரும் உறவுள்ள கருத்துக்களை ஒப்புநோக்கியும் முரண்படுத்தியும் ஆராய்வதற்கும் கட்டுரைகள் எழுந்தகாலம் கருத்திற்கொள்ள வேண்டியதொன்று. இல்லை என்றால் சிக்கல் எழலாம். இலக்கிய வழியில் கவிஞர்கள் என்னுங் கட்டுரைக் கருத்தை குறிப்பாக முதற் பந்தியிலுள்ளகருத்தை ஆராய்வதற்குக் கட்டுரை எழுந்த காலம் அவசியம் அல்லவா எனச் சிந்திக்க. மேலும் ''அவர் (கதிரவேற்பிள்ளை) செய்த அகராதிதான் மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கம் அச்சிட்ட தமிழ் அகராதி. சொற்களின் சுவரூபத்தையும் அவற்றின் சுத்தமான பொருள்களையும், எடுத்துக்காட்டுவதில் ஒப்புயர்வில்லாதது இந்த அகராதி. இதுபோன்ற சுத்தமான ஓர் அகராதி இன்னும் வரவில்லை என்றே சொல்லலாம். இனிவரும் அகராதிகளுக்கு அடிப்படையாயும் முன்மாதிரியாயும் இருக்கின்றது இந்த அகராதி' (கந்தபுராண கலாசாரம் ப, 47)என்றும் ''கடைச் சங்கம் ஒடுங்கிய கால நிர்ணயம்பற்றிக் கனகசபைப்பிள்ளை செய்த முடிபுதான் இன்றைக்கும் பிரமாணமாயிருக்கின்றது'' (கந்தபுராண கலாசாரம் ப . 48)என்றும் பண்டிதமணி கூறியதை ஆராய்ந்து ஏற்றுக்கொள்வதற்கோ விடுதற்கோ கூற்று எழுந்த காலத்தை அறிதல்வேண்டும்.[5]

கட்டுரைப் பொருள் முதலியவற்றில் இருந்து சில கட்டுரைகள் எழுந்த காலத்தை ஊகிக்க முடிகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக ஆறுமுக நாவலர் என்னும் நூலில் ஆறுமுகநாவலர் அவர்கள் என்னும் கட்டுரை 1968 ஆம் ஆண்டு எழுதப்பட்டது என ஊகிக்க முடிகிறது. இதேபோன்று சிந்தனைக் களஞ்சியத்தில் இலக்கிய உலகில் கிழக்கும் மேற்கும் என்னுங் கட்டுரை மகாத்மா காந்தியின் கொலைக்குப் பின் எழுதப்பட்டது எனக் கூறலாம். அதில் பண்டிதமணி ''புருட்டஸ் அந்தப் போதனையை அப்படியே நம்புகிறான்; ஒரு 'கோட்சே'யாக மாறுகிறான்(ப, 69) என எழுதியுள்ளார்.[6]

கட்டுரைகள் வெவ்வேறு சந்தர்ப்பத்தில், சூழ்நிலையில் ஏதோ குறிப்பிட்ட ஒரு காரணத்திற்காக எழுதப்பெற்று வெளியிடப்பட்டவை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பண்டிதமணியே ''பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் சூழ்நிலைமை நோக்கி காலந் தோறும்... வெளிவந்த கட்டுரைகள் என ஓரிடத்து (ஆறுமுக நாவலர் முன்னுரை) எழுதியுள்ளார். கட்டுரைகள் பத்திரிகை, சஞ்சிகை ஆகிய வற்றிற்கேற்ப அமைப்புப் பெறுதலும் உண்டு. இதேபோன்று யார் யார் வாசிப்பார்கள், வாசிக்கலாம் என மனத்திற்கொண்டு கட்டுரைகள் எழுதப்படுகின்றனவோ அதற்கேற்ப அவை அமைப்புப் பெறுதலும் உண்டு. இச்செய்திகள் மிகவும் பயனுள்ளவை. இச்செய்திகளின் பயன் பாட்டினைப் பண்டிதமணி உணர்ந்திருந்தமையால் போலும் சில நூல்களில் இத்தகைய செய்திகள் சிலவற்றை ஆங்காங்கு தமது முன்னுரை போன்ற வற்றில் தந்துள்ளார். அவர் தமது சைவநற்சிந்தனைகள் என்னும் நூலில் உள்ள முகவுரையில் கட்டுரைகள் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது அவை ''கால இடக்கட்டுப்பாடுகளுக்கு உட்பட்டவை'' என ஒப்புக்கொள்கின்றார். மேலும் ''வானவெளியிலும் பத்திரிகைப் பரவையிலும் வெளிவருபவை புத்தக வடிவு எடுக்கும்போது, விஷய அமைப்பிலும் பாஷை நடையிலும் மாற்றம் அடைய வேண்டும் என்பது எனது நிலையாய கருத்து ... ... இக் கட்டுரைகள் பிறந்த தேகம் இருந்தபடி எவ்வித மாற்றமுமின்றி ... .. வெளி யிடப்பட்டிருக்கின்றன'' எனவும் தமது கருத்தைக் கூறியுள்ளார். பாரத நவமணிகள் என்னும் நூலின் முகவுரையில் பண்டிதமணி ''இந்தத் தொகுதியில் வருகின்ற கட்டுரைகளில் முதல் ஐந்தும் வானொலியில் தொடர்ந்து வந்தவை; மற்றவை பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் எழுதியவை'' என்று கூறியுள்ளார். இலக்கியவழிமுதற்பதிப்பில்''புற இதழ்'' எனவரும் முன்னுரையில் ''ஈழகேசரி, தினகரன், இலங்கை வானொலி நிலையம் ஆதியன இப்புத்தகத்தின் விளை நிலங்கள், வினை முதல்கள்'' எனக் கூறியுள்ளார். ஆயின் இந்நூற் கட்டுரைகளுள் எது, எதனில், எப்பொழுது வெளிவந்தது என்ற விபரமோ எது கட்டுரையாக, எது சொற்பொழிவாகப் பிறந்தது என்ற விபரமோ இல்லை. கட்டுரைகள் மாணவர்களுக்கென எழுதப்பட்டவை என்பதைப் ''புறஇதழ்'' கூறுகிறது. இலக்கியவழி திருத்தப் பதிப்பில் ''ஈழகேசரி, தினகரன், இலங்கை வானொலி ....'' என்ற செய்தி நீக்கப்பட்டுவிட்டது. திருத்தப் பதிப்பைப் பயன்படுத்துவோர்க்கு இடம், காலம் போன்ற செய்தி எதுவும் கிடைக்காது. பொதுவாக நோக்குமிடத்து இத்தகைய செய்திகள் அனைத்து நூற்களிலும் நமக்கு முழுமையாகக் கிடைப்பதாக இல்லை.

'சிந்தனைக் களஞ்சியம் என்னும் நூலில்வரும் வடுவடு நுண்ணயிர் என்னுங் கட்டுரை எப்பொழுது எதற்காக எழுதப்பட்டது என்னும் செய் தியறியாது அதனைப் படிக்கும்போது சில மயக்கம் எழலாம். இக்கட்டுரை ''வடுவடு நுண்ணயிர்'' என்னும் பதிற்றுப்பத்துத் தொடருக்கு விளக்க மாக, நயம் கூறுவதாக அமைகிறதா? அவ்வாறாயின் கொண்ட பொரு ளுக்குத் தொடர்பற்ற கருத்துக்களை ஏன் கட்டுரையின் பிற்பகுதியில் (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 49 - 57) கூறினார்? காரைநகர் அருளம்பலவ னார் செய்திகள் (ப. 56) எதற்கு? இவை ஒன்றுமே அறியாது கட்டுரை யைப் படிக்கும்போது கட்டுரை அமைப்புப் புரிவதாக இல்லை.

சில கட்டுரைகளின் தலைப்பு காலத்திற்குக் காலம் மாற்றப்பட் டுள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக இலக்கிய வழியில் ''கவி கவியாகிறான்'' என்னுங் கட்டுரைத் தலைப்பு பின்னர் ''கவிஞன் என்றுங் கவிஞனே'' என

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மாற்றப்பட்டுள்ளது. ''கம்பரில் பாலர் பாடசாலை'' என்னுங் கட்டுரை ''கம்பரிற் பாலர் கல்வி'' என மாற்றப்பட்டுள்ளது. ஒரே ஒரு கட்டுரைத் தலைப்பு மாற்றம்பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது. ஆறுமுகநாவலர் என்னும் நூலில் ''நாவலர் எழுந்தார்'' என்னுங் கட்டுரை இறுதியில் (ப. 50) ''மற்றுமொரு குறிப்பு'' என்பதன்கீழ் ''இக்கட்டுரைக்கு நான் இட்ட தலையங்கம் ''காசம் பறந்தது'' அதனை மாற்றி 'நாவலர் எழுந்தார்' என்றிட்டனர் ஆசிரியர் கல்கி'' எனப் பண்டிதமணி எழுதியுள்ளார். இவ்வாறு கூறியதால் இச்செய்தி முக்கியமானது, பயனுள்ளது என்ற உணர்வு பண்டிதமணிக்குப் பிற்காலத்தில் வந்தது என்பது தெளிவாகிறது.[7] ''கம்பரில் பாலர்'' ''கம்பரிற் பாலர்'' எனப் புணர்ச்சி இருவகையாக வந்தமையையும் கருத்திற் கொள்க. மாற்றம் சிறிதேயாயினும் பொருள்தர வல்லது இதன் அடிப்படையில் சில நுட்பமான கருத்துக்களை, முடிபுகளைக் கூறமுற்படலாம். இம்மாற்றம் பண்டிதமணியின் புணர்ச்சி முறை பற்றிய நோக்கைக் காட்டி நிற்கிறது.[8] பொதுவாக இத்தகைய மாற்றங்கள் செய்தமைக்குரிய காரணங்கள், முன்னுரை, முகவுரை, வெளியீட்டுரை போன்றவற்றில் கூறப்படவில்லை. முழுமையாக, நுட்பமாக ஆராய்வோர்க்கு வேண்டிய செய்திகள் இல்லையென்றால் சிக்கலாகும். மேலும் இலக்கியவழி முதற் பதிப்பில் உள்ள கட்டுரைகள் 'சிலவற்றிற்கு தலைகள் அமைத்தும், சிலவற்றின் வால்களைக் கால்களை அளவுக்கு வெட்டியும், வேண்டிய வைத்தியஞ் செய்து அரும்பத விளக்கத்தோடு இதனைத் தொகுத்து வெளிப்படுத்தியதில் எனக்கு ஒரு சிறிதும் பங்கு இல்லை'' எனப் ''புற இதழில்'' பண்டிதமணி கூறியுள்ளார். கட்டுரைகளின் மூல வடிவம் எங்கெங்கு எவ்வாறு மாற்றப்பட்டது என்பது பற்றி விபரமான செய்தி ஆய்வாளர்க்குப் பயன்படும். ஆயின், விபரம் ஒன்றுமே தெரியவில்லை. பண்டிதமணியின் மேற்காட்டிய குறிப்பு இலக்கியவழி திருத்தப்பதிப்பிலே இல்லை.

மேல்நாட்டு ஆய்வுநுட்பத்தை நாமும் போற்றிப் பேணவிரும்பின் அனைத்துநூற் கட்டுரைகள் பற்றியும் இத்தகைய செய்திகள் கூறப்படுதல் வேண்டும். கட்டுரைகளைத் தொகுத்து நூல்களை வெளியிட்டவர்கள் நூல்களை வெளியிடும் போது ஆய்வு, ஆய்வாளர் இடர்ப்பாடு என எண்ணவில்லைப்போலும். அவர்கள் வருங்காலத்தில் இவற்றை மனங்கொளல் வேண்டும். குறிப்பாகப் பண்டிதமணி இன்று இல்லாதவிடத்து அவரது கட்டுரைகளைத் தொகுத்து வெளியிடுகின்றவர்களுக்கு பதிப்பாசிரியர்களுக்கு ஒரு பெரும் பொறுப்பு உண்டு. அறிவு அகில உலகிற்கும் பொது என வரும்போது ஏனைய நாடுகளில் வெளிவரும் தரமான பதிப்புகளோடு சரி சமன்என நின்று பிடிக்கக் கூடியவகையில் நமதுநாட்டுப் பதிப்புக்களும் வெளி வருதல் பெரிதும் விரும்பத்தக்கது. இவையே ஆய்வாளர்க்கு ஆதாரமாக நிற்பவை என்பதை மறத்தல் ஆகாது. செய்வன திருந்தச்செய்தல் வேண்டும் மேலும் பண்டிதமணியின் எழுத்துக்கள் அனைத்தையும், ஒலிப்பதிவிலே உள்ள சொற்பொழிவுகள் அனைத்தையும், இன்னும் அவரைப்பற்றி ஆதாரத்தோடு கூடிய செய்திகள் அனைத்தையும் நல்ல நூலகம் ஒன்றிலே பாதுகாப்பதற்கு ஏற்பாடு செய்தலும் பயனுடைத்தாம். நூற்றாண்டுகளாக வந்த மரபுவழிக் கல்விமுறை – சிந்தனைமுறை – நமது நாட்டிலே பண்டிதமணியோடு ஒருவகையில் நின்றுவிடுகிறது என்பதனை நாம் நினைவில் கொள்ளும் போது மேற்கூறிய ஆலோசனையின் பயன் தெளிவாகும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

V

பண்டிதமணியின் எழுத்துக்களை ஆராயும்போது இன்றைய உயர் கல்வி முறையால் எழும் சிக்கல் ஒன்று உண்டு. பண்டிதமணி பலதுறைகளில் ஆழமான அறிவுடையராகத் திகழ்ந்தார். ஆதலால் இலக்கியம், இலக்கணம் சமயம் போன்ற பல துறைகள் பற்றி எழுதியுள்ளார். இன்று பல்கலைக் கழகங்களில் பயின்று ஆய்வாளர்களாக விளங்குகின்றவர்களுள் பல துறைகளில் பயிற்சி உடையோர் மிகமிகக் குறைவு. இல்லை என்றே துணிந்து சொல்லிவிடலாம். குறிப்பிட்ட ஏதோ ஒரு துறையில் ஏதோ ஒரு சிறு பகுதியில் ஆழமான பயிற்சி பெறுதலே இன்றைய போக்கு. இந்தப் போக்கு சிறிய சிறிய பகுதிகளில் நிபுணர்களை ஆக்குவது ஆகும். இந்தப் போக்கினை மருத்துவம் முதலிய அறிவியற் துறைகளிலும் காணலாம். இப்போக்கிலே சில இடத்து ஆய்வு கூட்டுமுயற்சியாக அமைதல் இன்றியமையாததாகிறது. பண்டிதமணியை ஒருவரே பிறர் துணையின்றி முழுமையாக, நுட்பமாக ஆராய முடியுமா? தடை இல்லை. ஆயின் ஆய்பவருக்குச் சங்க இலக்கிய அறிவு, சங்கம் மருவிய காலத்து இலக்கிய அறிவு, பக்தி இலக்கிய அறிவு, காப்பியங்களில் பயிற்சி, கம்பராமாயணம், பெரியபுராணம் ஆகியவற்றிலும், தனிப்பாடல்களிலும், பிற்காலத்துத் தாயுமானவர் போன்றோர் படைப்புக்களிலும், நாவலர், நாவலர் காலம் பற்றியும், இலக்கணம் பற்றியும், சைவ சித்தாந்தம் வேதாந்தம் பற்றியும் நல்ல அறிவு வேண்டும். திறமையான ஆய்வு செய்வதற்குத் தற்காலத்து இலக்கியத் திறனாய்வு முறை, மொழியியல் நோக்கு என்பனபற்றியும் அறிந்திருத்தல் வேண்டும். இத்தகுதிகளை ஒருவரிடத்துக் காணமுடியுமா என்றால் அப்படி யாரும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. என்றுமே இருக்கமுடியாது என்பது கருத்தன்று. இது இன்றைய குறை, தனித்தனி ஆய்வாளர் எதிர்நோக்கும் சிக்கல். எனவே முழுமையான ஆய்வுக்கு ஆய்வாளர்களின் கூட்டு முயற்சி அல்லது துணை வேண்டற்பாலது.

VI

பண்டிதமணிக்கு நூல் எழுதுவதில் தயக்கம் இயல்பாக இருந்தது (சைவ நற்சிந்தனைகள் முகவுரை). எனினும் மிகப்பல கட்டுரைகள் இன்று நூல்களாகியுள்ளன. இந்த நூல்களின் இத்தகைய பிறப்பால் ஆய்வாளர்க்குச் சில சிக்கல்கள் உண்டு. கட்டுரைகளில் வெவ்வேறு பொருள் பேசப்படுகிறது. ஒரே பொருள் பற்றிய கருத்துக்கள் கட்டுரைகளில் ஆங்காங்கே வரவும் காண்கின்றோம். கட்டுரைகளை எழுதும்போது திட்டம் என ஒன்று இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. எடுத்துக்காட்டாக, நாவலர் பற்றி இரு நூல்கள் உள. ஆயினும் கந்தபுராண கலாசாரக் கட்டுரைகளிலும் நாவலர் பற்றிப் பரக்கப் பேசப்படுகிறது. எனவே குறித்த ஒரு பொருள் பற்றிய கருத்து வளர்ச்சியைக் காணுதல் சிக்கலாகவே அமையும். தனித்தனிக் கட்டுரைகளில் வரும் பொருளை ஆராய்ந்து பின்னர் பல கட்டுரைகளில் வரும் ஒரே பொருள் பற்றிய கருத்தைத் தொகுத்து பல்வேறு நிலையில் ஆராய்ந்து கருத்து வெளியிடுவது எளிதான காரியமன்று. நூலின் ஒட்டுமொத்தமான கருத்து, கருத்தமைப்பு, ஒழுங்கு ஒருமைப்பாடு எனக் காண்பது சிக்கலாக உள்ளது. இவ்வாறு காணமுயல்வதைக் கட்டுரைகளில் மீண்டும் மீண்டும் கூறப்படும் ஒரே கருத்துக்கள் குழப்புகின்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

றன. பண்டிதமணியே இக்குறையை நன்கு உணர்ந்தவர். அவர் "கட்டுரைத் தொகுப்பாயிருப்பதனால் ஒரு கட்டுரையில் வந்ததொன்று, மற்றுங் கட்டுரைகளிலும் வரும். அங்ஙனம் வருவது அவ்விடத்துக்கு இன்றியமையாததாயும், மீண்டும் மீண்டும் பலவாறு சிந்தித்து மனதில் இருத்துவதற்கு உரியதாயும் இருக்கும்" (ஆறுமுகநாவலர் முன்னுரை) என்றார். ஆயின் பண்டிதமணியின் விளக்கத்தை ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. ஒரே கருத்துக்கள் கட்டுரைகளில் திரும்பத் திரும்பக் கூறப்படுவதற்குக் காரணம் ஒழுங்குபெற்ற திட்டமின்மையும் எழுதும்போது முன்னர் எழுதியவற்றைக் கருத்தில் கொள்ளாமையுமேயாம். திட்டமிடுவதன் மூலம் கூறியது கூறலைத் தவிர்க்கலாம். சில இடத்துக் கூறிய கருத்தைப் பின்னர் சிறிது மாற்றியும் கூறியுள்ளார். எது சரியெனக் கொள்வதில் சிக்கல் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக திருவாவடுதுறை ஆதீனத்தில் நாவலருக்குச் செய்யப்பட்ட கௌரவத்தைப்பற்றி எழுதியுள்ளார். ஓரிடத்தில் "ஒருமுறை ஆதீன சம்பிரதாயத்துக்கு மாறாக, சுப்பிரமணிய தேசிகர் எழுந்து சென்று நாவலரை வழிவிட்டதுமுண்டு" (ஆறுமுகநாவலர் ப. 56) எனவும் மற்றுமோரிடத்தில் "திருக்கைலாச பரம்பரைத் திருவாவடுதுறையாதீனம் எழுந்து நாவலருக்கு மரியாதை செய்யவும் எண்ணியது" (ஆறுமுகநாவலர் ப. 62) எனவும் எழுதியுள்ளார். இரண்டையும் ஒருங்கே சேர்த்துக் கூறாது பிரித்து ஒவ்வொன்றாக வெவ்வேறு இடத்தில் கூறியமை குழப்பமாக உள்ளது.

சிந்தனைக் களஞ்சியம் எனும் நூலின் முற்பகுதியில் 'சிந்தனைகளின் சாரம்' எனத் தரப்பட்டுள்ளது. இதில் தரப்பட்டுள்ள சில கருத்தை மூலக்கட்டுரையில் காணோம். ம. பொ. சி காரைக்காலம்மையார் பற்றிக் கொண்ட கருத்தையும் அதற்கு சாரத்தில் பண்டிதமணி கூறிய விமர்சனத்தையும் மூலக்கட்டுரையில் காணோம். காரணந் தெரியவில்லை.

கட்டுரைக் கருத்துக்களைத் தரும் முறையாலும் சில சிக்கல்கள் எழுகின்றன. சில கட்டுரைகளில் கருத்துக்களை வரிசைப்படுத்திக் கூறுவதில் ஓர் ஒழுங்கு முறையைக் காணோம். கட்டுரைப் பொருளுக்கு நேரடியாகத் தொடர்பற்ற கருத்துக்கள் - இக்கால நோக்கில் குறிப்புக்களாகவோ அடிக்குறிப்புக்களாகவோ வரத்தக்கவை - கட்டுரையின் பாற்பட்டவையாக வருகின்றன. இவற்றைக் கட்டுரையின் பிரதான கருத்துக்களிலிருந்து வேறுபடுத்திக்கொள்தல் வேண்டும். இல்லையென்றால் கட்டுரையின் முக்கிய கருத்தைக் கிரகிப்பதில் குழப்பம் ஏற்படலாம். இத்தகைய கருத்துக்களைப் பண்டிதமணி சில கட்டுரைகளில் இடையிடையே உடுக்குறிகள் அமைத்து வேறாகவும் வைத்துள்ளார்.

கந்தபுராண கலாசாரம் என்னும் கட்டுரையில் நாவலரின் வியாக்கியானம்பற்றிப் பேசும் பண்டிதமணி அன்று நடைபெற்ற புறச்செயல்கள் ஆகியவற்றை விதந்தோதினரேயன்றி வியாக்கியான உரையைக் கூறி இரசித்துக் காட்டவில்லை. வியாக்கியான உரையின் சிறப்பன்றோ கட்டுரையில் எதிர்பார்க்கப்படுவது; கட்டுரையின் உயிராவது. ஆரவார வருணனையில் வியாக்கியானப் பொருளை மறத்தல் ஆகாது.

"வித்துவசிரோமணி இலக்கிய ரசனையில் இரசனைகளை எடுத்துக் காட்டுவதில் - ஈடுஎடுப்பு இல்லாதவர்" (ஆறுமுகநாவலர் ப. 2) எனக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கூறிய பண்டிதமணி இதனையடுத்து நாவலரே ஈடுஎடுப்பு இல்லாதவர் என நிரூபித்து விடுகிறார் (ஆறுமுகநாவலர் ப. 2 - 3). இத்தகைய கூற்றுக்கள் அறிவியல் அடிப்படையில் சிக்கலாகின்றன. நாவலர் பெருமையை, புகழை நிலைநாட்டுவதற்கு இவ்வாறு கூறுவது ஓர் உத்தியெனக் கொள்ளினும் முன்னுக்குப்பின் முரண்போலத் தோன்றலாம்.

VII

இலக்கிய இலக்கணம்பற்றி மரபு வழியில் நின்று எழுதுவது ஒரு முறை; புதிய முறையில் நின்று எழுதுவது வேறு ஒரு முறை. மரபுவழி வருவன பெரும்பாலும் அகச்சார்புடையனவாய் போற்றுதலாகவோ தூற்றுதலாகவோ முறையே விருப்பு நிலையிலும் வெறுப்பு நிலையிலும் எழுவன. மரபு வழியில் ஊறிய அறிஞர் மனம்போன போக்கில் சில கருத்துக்களை விடாப்பிடியாகப் பிடித்து நிற்பர். ஏன் என்றால் ''அது அப்படித்தான்'' என்று கூறும் நிலையில் நிற்பர். காரணம், சான்று ஆகிய வற்றைப் பொருட்படுத்துவதில்லை. புதிய முறையிலோ அறிவியல் அடிப் படைக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது. புறநிலை நோக்கு தலைதூக்கி நிற்கும். காரணம், சான்று ஆகியவை பேணப்படும் இந்த இரு முறைக ளும் ஒரே இடத்து ஒத்துப்போவது அருமை. இந்த இரு முறைகளிலும் கருத்துக்களிலே மட்டுமன்றி மொழிப்பிரயோகத்திலும் வேறுபாடு இருக்கக் காண்கின்றோம். மரபுவழியில் சில இடத்து மொழிப்பொருள் ஒன்றாகவும் எழுதியவர்தம் அடியுள்ளத்தில் கருதிய பொருள் வேறொன்றாகவும் இருத் தலைக் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக ''அவரை ஒப்பாரும் மிக்காரும் இலர்'' என மரபுவழியில் எழுதுவார்கள். பொருள் யாது என்றால் ''அவர் பெரிய அறிஞர்'' என்பர். புதிய நெறியில் இந்நிலைக்கு இடம் அளிப்பதில்லை. மொழிப்பொருளே பொருள் எனக் கொள்ளப்படும். அறிவியல் அடிப்படை யில் நடைபெறும் ஆய்விலே ஆய்வு மொழி என ஒன்று போற்றப்படும்.[10]

பண்டிதமணி மரபுவழி தமிழ் பயின்றவர். ஆதலால் அவரிடம் மரபுவழிப்பட்ட சிந்தனை இருப்பது வியப்பன்று. இதனை ஒரு நிலையில் வைத்து ஆராய்தல் வேண்டும். ஏனைய பண்டிதர்மார் பலரிடம் காண முடியாத மரபு வழிப்படாத புதுமையும் அவர் சிந்தனையில் உண்டு. இது வியப்பே. இதனை வேறு ஒரு நிலையில் வைத்து ஆராய்தல் வேண்டும். இவ்வாறு பழமையும் புதுமையும் ஒருங்கே இருப்பதை ஒருங்கே ஆராய்தல் சிக்கலாகும் என்பதில் ஐயமில்லை. பண்டிதமணியிடம் காணப்படும் பழமை புதுமை ஆகிய இரண்டிலும் ஒருவகைக் கட்டிலா ஊசலாட்டம் தோன் றுவது ஆய்வாளர்க்குப் பெரும் குழப்பத்தை ஏற்படுத்துகிறது. இரண்டில் எது, எங்கு, ஏன் எனக் கண்டுகொள்வது சிக்கலாகின்றது. அறிவு வளர்ச்சியில் புதுமையை வரவேற்றவர் எழுத்துக்களில் புதுமைக்கே உரிய இடங்களில் பழமையையே காணும்போது நமது உள்ளம் தடுமாறுகிறது.

பண்டிதமணி சில விஷயங்களில் உணர்ச்சி மேலீட்டினால் மிகை பட எழுதியுள்ளார். ஆய்விலே கற்பனைக் கவிஞர் போலவும் மாறியுள்ளார். சில இடத்து கருத்திலும் மொழிப் பயன்பாட்டிலும் நடுநிலை பிறழ்கின் றாரா எனக்கூட எண்ணத் தோன்றுகிறது. சரி, பிழை, சான்று, கருத்து வேறுபாடு என்பனவற்றைக் கருத மறுத்தாரா என எண்ணத் தோன்றுகிறது. இங்கு அவர் கருத்துக்கள் சிலவற்றைச் சிந்திப்போம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''பொன்னம்பலபிள்ளையின் முன்னிலையில் கவிஞர்கள் வந்து வந்து குழுமுவார்கள். ஏற்ற ஏற்ற முறையில் வரிசையறிந்து மதிப்புக்கொடுப் பார் பொன்னம்பலபிள்ளை. அவர் கொடுக்கும் மதிப்புப் பல்கலைக்கழகம் கொடுக்கும் மதிப்பிலும் மேலானது'' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப 221).

''பொன்னம்பலபிள்ளையின் காவிய ரசனைகளைக் கண்டவர்க ளையோ கேட்டவர்களையோ கண்டவர்கள் கூட இக்காலத்துச் சாதாரண ரசனைகளையும் கவிதைகளையும் சகிக்கமாட்டார்கள்'' (கந்தபுராண கலா சாரம் ப. 32).

''ஔவையாரும் திருவள்ளுவருந் தாமே உலகத்தின் இரு கண்கள்'' (கம்ப. 26).

''1879ஆ ஆண்டு ஆடிமாசம் சுந்தரர் குருபூசைத் தினத்தில் நாவலர் தமது இறுதிப் பிரசங்கத்தைச் செய்தார். 'முப்பத்திரண்டு வருட காலம் உங்கள் ஏச்சையும் பொறுத்துக்கொண்டு பிரசங்கஞ் செய்துவந் தேன். இனி ஒருவரைத் தேடிக்கொள்ளுங்கள்' என்று தம்மையும் மறந்து சொன்னார். அதனைக் கேட்டுச் சுவர்கள், தூண்கள் என்றிவையும் கண்ணீர் சொரிந்தன'' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 72).[11]

''இராம லக்ஷ்மண பரத சத்துருக்கர்கள் பச்சைப் பசும் பாலகர் கள்; அவர்கள் பாதங்கள் அனிச்சப் பூவினும் மிருதுவானவைகள். அவர்க ளுடைய மொழியைச் செவிமடுத்த பிறகுதான்,

> குழலினிது யாழினிது என்பர்தம் மக்கள்
> மழலைச்சொற் கேளாதவர்

என்ற பாட்டு வந்தது. ''(கம்ப. ப. 47)

என்றெல்லாம் பண்டிதமணி எழுதியுள்ளார். ''ஏற்ற ஏற்ற முறையில் வரிசையறிந்து மதிப்புக் கொடுப்பவர் பொன்னம்பலபிள்ளை'' என எழுதிய பண்டிதமணி தாம் அவ்வழி நிற்காது உணர்ச்சிவசப்பட்டு மல்லாகம் ஆங்கில பாடசாலையில் அன்று படிப்பித்த திரு. இரத்தினசபாபதி உபாத் தியாயரைக் ''கணிதமேதை'' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 233) என்று வர்ணித்துள்ளார்.

மேலும், நாவலர் வரலாறு எழுதியவர்மீது தமக்கு வந்த கோபத் தையும் தாமே நாவலர் வரலாற்றை எழுத முயன்றதையும் பின்னர் அதனைக் கைவிட்டதையும் பற்றிப் பண்டிதமணி எழுதியதைக் (ஆறுமுக நாவலர் ப. 139 - 141) கருத்திற் கொள்க. நாவலர் பெரியபுராண சூசனம் எழுதத் தொடங்கி காரைக்காலம்மையார் பற்றி எழுதாது நின்றதுபற்றிப் பண்டிதமணி தரும் விளக்கங்களைச் (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 155) சார் பற்ற நிலையில் ஓர்க.

நாவலர் வரலாற்றை எழுத விரும்பியும் ''நாவலர் அவர்களைப் பற்றி ஒன்றுஞ் சொல்லமுடியாது'' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 141) என்று முடிபுகட்டிய பண்டிதமணி நாவலர்பற்றிப் பல கட்டுரைகள் எழுதியுள் ளார். அவற்றை அவ்வப்போதுதான் எழுதினார். ஒரே சமயத்தில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நாவலரை இயன்றளவு முழுமையாக ஆராய்ந்து ஒரு நூல் எழுத விரும்ப வில்லைப்போலும். அவர் நன்ருக எழுதியிருக்கலாம். எழுதும் ஆற்றல் அவருக்கு இருந்தது என்பதில் எள்ளளவும் ஐயமில்லை. திரு. த. கைலாச பிள்ளை எழுதிய ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரம் (1916) விஷயக் கிரமம்பற் றியது என்றும் கனகரத்தின உபாத்தியாயர் எழுதியது (1882) காலக் கிரமம் பற்றியது (ஆறுமுகநாவலர் ப. 87 – 88) என்றும் மதிப்பீடு செய்து கலைக்களஞ்சியத்தில் ஆறுமுகநாவலர் என்னுங் கட்டுரையில் நாவலரது எழுத்துக்களை ஐந்து பிரிவாக வகுத்துக் காட்டும் பண்டிதமணி ஆறுமுக நாவலர் பற்றித் தாம் எழுதியவற்றைத் திட்டமிட்டு வகைசெய்து குறிப் பிட்ட ஒரு காலத்திலேயே எழுதியிருப்பாராயின் அது சிறந்த ஆய்வாக அமைந்திருக்கும்.[12] நாவலர் பற்றிய கர்ண பரம்பரைக் கதைகளைச் சரித்திரத்திற்கு ஆதாரமாகக் கொள்ளாது நாவலரின் எழுத்துக்களையும் நாவலர் பற்றி அவர் காலத்திலே பிறர் எழுதியவற்றையும் தேடி அவற்றைத் தக்க ஆதாரங்கள் எனக்கொண்டு சரித்திரத்தைப் பண்டித மணி சிறிதேனும் மீள அமைத்துத் (re – construct) தந்திருக்கலாம். கர்ணபரம்பரைக் கதைகளைத் தனியே திரட்டித் தந்திருக்கலாம். இரண்டும் பயனுள்ளவையாக அமைந்திருக்கும்.[13] ஆயின் நாவலரைப்பற்றிப் பல விஷயங்களை எழுதிய பண்டிதமணி நாவலரிடத்துப் பக்திப் பரவசத்தில் மூழ்கியமையால் போலும் இறுதியில் ''நாவலர் அவர்களைப்பற்றி ஒன்றுஞ் சொல்லமுடியாது'' என்ற முடிபுக்கு வந்தார். அவர்களைப்பற்றி ஒன்றுஞ் சொல்லமுடியாது என்னுங் கட்டுரை இறுதியில் நாவலர் எழுதியவற்றி லிருந்து நாவலரின் ஆளுமையை ஓரளவு பிரதிபலிக்கும் பந்திகள் சிலவற்றை நூற்பெயர், பக்கம் முதலிய விபரங்களோடு மேற்கோளாகத் தந்து ''இப்படிப்பட்டவர்களைப் பற்றி எம்மனோரால் என்னதான் சொல்ல முடியும்'' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 146) என்று தாம் சரித்திரம் எழுதாமைக்கு விளக்கம் கூறுகிருர்.

முன்னர் பண்டிதமணி பெரியபுராணக் கதைகளைப்பற்றி எழுத ஆசைப்பட்டுப் பின்னர் அந்த எண்ணத்தைக் கைவிட்டு ''கதை வேறு படாமல் ஒரு அக்ஷரத்தைக்கூட மாற்றி அமைக்கிறதற்கு எனக்கு எவ்வித அதிகாரமும் இல்லை என்ற முடிபுக்கு வந்து சேர்ந்தேன்'' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 139) என்ருர். பல ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளை இக்காலத்துக்கு ஏற்றவாறு எழுதவேண்டும் என்ற பண்டிதமணியின் ஆய்வுள்ளத்தை ஒரு நிலையிலும் அந்த ஆய்வுள்ளம் பக்திப் பரவசத்தால் மறைவதை மற்ரெரு நிலையிலும் இங்கு காண்கின்ருேம்.

மேலும் இலக்கிய வரலாறு, மொழி, மதம் பற்றிப் பண்டிதமணி கூறியுள்ள சில கருத்துக்களையும் இன்றைய ஆய்வுநிலையில் சரியென ஏற்றுக்கொள்வது சிக்கலாக உள்ளது. சில எடுத்துக்காட்டுகள் பின்வரு மாறு.[14]

> ''சங்கச் செய்யுள்கள் என்று எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்ளுபவை கள் எட்டுத்தொகை நூல்களேயாம்'' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 42)

> ''ஆரியமும் தமிழும் தந்தையும் தாயும்'' (சிந்தனைக் களஞ்சியம், ப. 96)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''ஆரியம் அறிவு நடை, தமிழ் அன்பு நடை, காரியம் ஒன்றே'
(சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 97)

''நடை வேறுபட்டதால் பாஷை துவிதப்பட்டது; ஆரியம் தமிழ்; உண்மையில்; அத்துவிதம் ஏகம்'' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 97)

''ஆரியமும் தமிழும் ஒரு சாதியார் வழங்கிய இருவேறு பாஷைகள் ஒன்று ஆண்; ஒன்று பெண். நடைவேறு. பொருள் ஒன்று''
(சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 99)

''பொருள் பிறழ நடைபிறழும். நடைபிறழப் புற்றீசல் போலப் புதியபுதிய பாஷைகள் தோன்றும். அவைதாம் எண்ணில''
(சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 99)

''பரிசுத்த பாஷைகள் – மூல பாஷைகள் – இரண்டே. அவை ஆரியமும் தமிழும்'' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 99)

''பிறழ்வுப் பெருக்கம் பிற்காலத்தில் ஆராய்ச்சியாகி, அறிவும் அன்புமான ஆரியம் தமிழ் என்னும் ஒருமைப் பாஷைகளைத் தொடர்பற்ற இருவேறு பாஷைகளாக்கிவிட்டன''
(சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 133)

''புத்த சமண அறம் அறத்துக்குப்புறம்; அறம்புறம்''
(சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 107)

''அறத்துக்குப் புறம்பான சீவகசிந்தாமணி, சிலப்பதிகாரங்கள்...''
(சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 110)

''சங்கப் புலவர்களிலே சமண பௌத்தர்களும் இருந்தார்களென்பது எட்டுணையும் பொருத்தமற்றது''
(சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 111 – 112)

பண்டிதமணி சிலப்பதிகாரம் அறத்துக்குப் புறம்பானது என்றும் கண்ணகி வழிபாடு செய்பவர்களைச் சிவத்துரோகிகள் என நாவலர் கூறியதைப் போற்றித் தமது நூலில் (கந்தபுராண கலாசாரம் ப. 82) மேற்கோள் காட்டியுள்ளார். ஆயின் பண்டிதமணி தமது முதிர்ந்த வயதில் ஆற்றிய வானொலிப் பேச்சொன்றில் 'தீதும் நன்றும் பிறர் தர வாரா' எனும் அறத்திற்கு விளக்கம் கூறும்போது சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து மேற்கோள் காட்டி, கண்ணகியை 'தெய்வக்கண்ணகி' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார் (அத்வைத சிந்தனை ப. 97). இதனை 'மனமாற்றம்' எனக் கொள்வதா? அவ்வாறாயின் அதற்குரிய காரணம் தெளிவாக இல்லை.

VIII

ஆய்வு வளர்ச்சியால் காலத்துக்குக் காலம் கருத்துக்கள் மாறுவது உண்டு. மதம், அறம் பற்றிய நோக்கு மாறுகிறது. அவை புதுப்புது விளக்கம் பெறுவதும் உண்டு. ஒன்றின் மீதுள்ள விருப்பம் காரணமாக மற்றொன்றின்மீது ஏற்படும் வெறுப்பு விலக்கப்படுகிறது. சனநாயகத்தில் கருத்து வேறுபாட்டிற்கு இடமளிக்கப்படுகிறது. கருத்து வேறுபாடு காழ்ப்பை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உண்டாக்காவண்ணம் போற்றப்படுகிறது. இது ஒருவகைத் தர்மம் என எண்ணப்படுகிறது. குறுகிய நிலையை விடுத்துப் பரந்த நிலையில் விஷயங்கள் ஒப்பிடப்பட்டுச் சிந்திக்கப்படுகின்றன. மனித அறம் யாது, இலக்கியம் எனப்படுவது யாது போன்றவை இன்று உலகளாவிய நிலையில் பேசப் படுகின்றன. இவற்றிற்கேற்ப அறிஞர்கள் தம் கருத்துக்களைப் பக்குவப் படுத்திக் கொள்கின்றனர். ஆயின் பண்டிதமணியின் கருத்துக்கள் சில பற்றுறுதி வாய்ந்தனவாக, மாற்ற முடியாதனவாக அமைந்துவிட்டன. இது மட்டுமன்றி, தாம் கொண்ட கருத்துக்களுக்கு மாறுபட்ட கருத் துடையோரைக் கண்டித்துக் கிண்டல்செய்யும் பாங்கு பண்டிதமணியிடம் காணப்படுகிறது. இவற்றிற்குக் காரணம் ஒருவகை விருப்பு வெறுப்பா என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

இங்கு சிந்தனைக் களஞ்சியத்திலே சீவகசிந்தாமணி என்னுங் கட்டுரையில் (ப. 58 – 67) வருங் கருத்துக்களை நினைவிற் கொள்க. சீவகன் துறவு, இந்திரன் துறவு, அருச்சுனன் துறவு, புத்தரின் துறவு, திராட்சைப் பழம் எட்டாத நரியின் துறவு – அத்தனையும் பொய்த்துறவுகளாம்[15] இவை மனைவி மக்களோடு கோபித்துக்கொண்டு சிலர் கதிர்காமம் புறப்படுகிறது போன்ற பொய்த்துறவுகளாம். இக்கட்டுரையில் காவியம் இலக்கியம் என வேறுபாடு செய்து சீவகன் பொய்த்துறவைப் புனைந்து கூறுவதால் சிந்தாமணி ஒரு காவியமாவதன்றி இலக்கியமாகாது என்றும் "கண்ட கேட்ட பொருளை வைத்துக்கொண்டே அப்பொருளின் பொய்ம்மையை வெளிப்படுத்தி, அதன்மூலம் மெய்ப்பொருளைக் காணும் முகமாக நூல் செய்தால் அது இலக்கியமாகும்" (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 65) என்றும் விளக்கியுள்ளார். பண்டிதமணி தாம் கொண்ட கருத்துக்கு ஆதாரமாக நாவலர், சேக்கிழார் போன்றோர் கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளார். ஆறுமுக நாவலர் தமிழ்ப்புலமை என்ற கட்டுரையில், இலக்கியவரிசையில் சிந்தா மணி முதலிய காவியங்களைச் சேர்க்கவில்லை என்றும் இக்கருத்துக்கள் தாம் கண்ட புதிய கருத்துக்களுமல்ல; யாழ்ப்பாணக் கருத்துக்களுமல்ல – ஆனால் சேக்கிழார் முதலிய மகான்களின் கருத்துக்கள்; தாய்நாட்டுக் கருத் துக்கள் பழைய கருத்துக்கள் என்றும் எழுதியுள்ளார். ஆதாரமாகக் காட்டப் பட்டோர் அனைவரும் மரபு வழியில் கருத்துக்களைப் பேணியவர்கள்.

டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதையர் மரபுவழியில் தமிழ் பயின்றவர். ஆயின் பண்டிதமணிபோல புதுமையையும் ஏற்றவர். சாமிநாதையர் புதுமை யாகக் கொண்ட கருத்துக்களைப் பண்டிதமணியால் ஏற்றுக் கொள்ளமுடிய வில்லை. சிந்தாமணியைப் பாராட்டி எழுதிய ஐயர் அவர்களைப் பற்றிப் பண்டிதமணி கூறுவதைக் கருதுக.

"டாக்டர் ஐயர் அவர்கள் உமாபதிசிவத்தின் அருட்பெருமைகளை உணர்ந்தவர்களாயிருந்தும், நூதிஷ்டவசமாகப் பொய்யே கட்டிநடத்திய சிந்தாமணியென்றால் நமக்கென்ன! நாம் விரும்புவது தமிழ்ச் சுவை, சொற்சுவை, பொருட்சுவை" என்று தடித்த எழுத்தில் உரைத்திட்டார்கள்.

தமிழ்த் தாத்தா இப்படி உரைப்பாராயின், பொய்ம்மையில் சுவை காண்பாராயின், இனித் தாய்நாட்டு நிலையை ஆராய்வதிற் பயனில்லை. பொய்ம்மையே பெருக்கிப் பொழுதினைச் சுருக்குவது புலைமையாமன்றி புலமை

Nallur Branch Library

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆகாதே. தாய்நாடு செக்குக்கும் சிவலிங்கத்துக்கும் சமரசம் பண்ணிச் சாம்பார் பண்ணுகின்றது. பொருளைப்பற்றிய சிந்தனையற்ற சாதாரண கவிஞனும், தெய்வப்புலவர் திருவள்ளுவரும் இன்றைய தாய்நாட்டுக்கு ஒரு பண்டந்தான் (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 67) என எழுதியுள்ளார்.

''சங்கப் புலவர்கள் சான்றோர்கள். அவர்களுள்ளே சமணர் பௌத்தர்களும் இருந்து தமிழாராய்ந்தார்கள் என்று எழுதிவிட்டுப் போய்விட்டார்கள் டாக்டர் ஐயர் அவர்கள். பைத்தியம் பிடித்த குரங்குக்குப் புளித்தகாடி செய்கின்ற வேலையை அந்த எழுத்து இன்றைக்குச் செய்கிறது'' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 111 – 112) எனவும் எழுதியுள்ளார்.

''பவணந்தி ஒரு சமணன். நல்ல முகூர்த்தத்தில் நன்னூல் செய்யப்பட்டது. அது எத்தனையோ இலக்கியங்களையும் விழுங்கித் தொல்காப்பியத்தையும் வழக்கறச் செய்துவிட்டது. நம்மவர்கள் தமக்கென ஒன்று இல்லாதவர்கள் ஆனார்கள். சார்ந்ததன் வண்ணமாய் நடுக்கடலிலே தத்தளிக்கின்றார்கள் ......தொல்காப்பிய நூலை உரைகல்லாகக் கொண்ட தமிழ்நாடு இன்றைக்கு, ஒரு நூல் தோன்றினால், அதை மிலேச்ச நாடு ஆகிய பிறநாடு மதிக்க வேண்டும் என்கிறது'' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 111) எனக் கூறியதையும் கருத்திற் கொள்க[16].

''நாவலர் அவர்களுக்கு நல்ல இங்கிலிஷ் வரும். அந்த நாட்களில் எந்த உத்தியோகமும் பெற்றிருக்கலாம். சட்டசபைக்குக் கூடப் போயிருக்கலாம். கொஞ்சம் அரசாங்கத்தை அணைத்து வைத்திருந்தால், இப்பொழுது சாமிநாதையர் பெற்ற பட்டங்களுக்கு மேலே பெற்றிருக்கலாம், என்ன வீண்வேலை செய்துவிட்டார்கள்! போங்கள்'' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 148) என எழுதியதையும் கருதுதல் வேண்டும். வேறோர் இடத்தில் கிண்டல் செய்வதற்கு இந்தியப் பேச்சுத் தமிழைக் கையாண்டுள்ளார். பண்டிதமணி வரணும், முடியணும் ஆகிய சொற்களைக் கையாண்டுள்ளதைக் காண்க (ஆறுமுகநாவலர் ப. 149). "சுடச் சுடக் கொடுப்பதிலும் கருகலாக நையாண்டி பண்ணுவதிலும் பண்டிதமணி பேர் பெற்றவர்'' எனக் கனகசெந்திநாதன் (மூன்றுவது கண் ப. 37) கூறியது இங்கு நினைவிற்கு வருகிறது. கனகசெந்திநாதன் இதனை ஓர் ஆற்றல் என்றே எண்ணினர் போலும்.

அண்மைக் காலங்களில் எழுந்த இலக்கிய வரலாற்று நூல்கள் சிந்தாமணிக்கு அளிக்கும் இடத்தைக் கருதும் போதும், சமணம் பற்றிக் கருதாது நன்னூல் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும்போதும், சங்கப் புலவர்கள் பெயர்களில் பௌத்த மதச் சார்புடைய பெயர்கள் இருக்கின்றபோதும் பண்டிதமணி கூறிய கருத்துக்களை ஏற்றுக்கொள்வது சிக்கலாக உள்ளது. ஓரிடத்து ''ஏற்ற பாஷை நடை கைவரவேண்டும்'' (கந்தபுராண கலாசாரம் ப. 33) என்று பண்டிதமணி கூறியுள்ளார். ஆய்விலே ஏற்ற பாஷை நடை கைவராதவிடத்து சிக்கல் தோன்றும். ஐயர் அவர்களை மறுத்துக் கூறும்போது பண்டிதமணி கையாளும் மொழியும் மொழிநடையும் ஒருவகைக் காழ்ப்பையும் கிண்டலையும் காட்டுகின்றன என்பதில் ஐயமில்லை. கருத்துக்களை ஏற்காது தக்க காரணங்கள் காட்டி மறுப்பது ஒன்று; அதனை விட்டு அல்லது அதனோடு காழ்ப்பையும் கொட்டித்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தனது மனநிலையையும் காட்டிவிடுவது வேறொன்று. ஆய்வு பற்றற்ற நிலையில் நடைபெறாதுவிடின் சிக்கல்தான்.

இலக்கியம் தமிழிலே மட்டுமன்றி உலகமொழிகள் பலவற்றிலும் உண்டு. இலக்கியம் என்பது யாது எனத் தமிழ்ச் சிந்தனை இருப்பது போல பிறமொழி, கலாசார அடிப்படையிலும் உண்டு. இலக்கியம் பற்றி உலகம் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடிய பொதுமையான சிந்தனை என ஒன்றை எண்ணும்போது பண்டிதமணியின் நிலைப்பாடு பழைய நிலைப்பாடு ஆகும். சிந்தனை வளர்ச்சியிலே பழைய கருத்துக்கள் பலவற்றை நாம் தியாகம் பண்ண வேண்டிய நிலை உருவாகுவது ஆச்சரியமன்று. இலக்கியத்திலே மட்டுமன்றி மொழியைப் பொறுத்தவரையிலும் இந்நிலை உண்டு. மாற்றம் என்பது பலவற்றிற்குப் பொதுவானது. சமயம் பற்றிய கருத்துக்களும் நின்றபடி நிற்கின்றன என்று நடைமுறையில் உள்ள சமயத்தைப் பார்த்துச் சொல்ல முடியவில்லை. இதுபோன்றதே கலாசாரமும். பழையநிலை வரலாற்றின் பாற்பட்டதாகி விடுகிறது. நடைமுறையில் இல்லாததாகி விடுகிறது. நாம் அதனை விரும்பாமல் இருக்கலாம். ஆயினும் மாற்றம் நடைபெற்றுக் கொண்டே இருக்கிறது. இந்த மாற்றத்தால் இருந்தது இல்லாமல் போகிறது என்று அஞ்சவேண்டியதில்லை; கவலைகொள்ள வேண்டியதில்லை. தொடர்ச்சி இருந்துகொண்டே இருக்கிறது; இருக்கும்.

நாவலர் பெருமானை அறிஞர்கள் தம் ஆய்விலே வெவ்வேறு கோணத்திலிருந்து பார்த்துள்ளார்கள் என்பதனைப் பண்டிதமணி உணர்ந்துள்ளார். சிலரின் ஆய்வுப் பார்வையைப் பண்டிதமணி பொறுத்துக் கொள்வதாக இல்லை. இந்நிலைப்பாட்டினைப் புரிந்துகொள்வது ஆய்வு உள்ளத்திற்குச் சிக்கலாகவுள்ளது. சுத்தானந்தர் எழுதிய நாவலர் பெருமான் என்ற புத்தகத்தை ஏற்றுக்கொண்டதுபோல் பண்டிதமணி ம. பொ. சிவஞானகிராமணியார் எழுதிய வள்ளலார் கண்ட ஒருமைப் பாடு என்ற நூலை ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. ''ம. பொ. சிவஞானகிராமணியார் எழுதிய 'வள்ளலார் கண்ட ஒருமைப்பாடு' என்ற புத்தகத்தில் காணும் நாவலரை 'நாவலர் பெருமானில்' காண முடியவில்லை'' (ஆறுமுக நாவலர் ப. 88) எனக் கூறியுள்ளார் 17. ''தாய்நாடாகிய தமிழ்நாடு 'கடவுள் இல்லை' சிலை தாபிக்கும் நிலைக்கு வந்துவிட்டது. கடவுள்உண்டு' என்ற நாவலருக்கு இனி அங்கே இடமில்லை. அதில் நூதனம் இல்லை'' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 89) என்றும் எழுதியுள்ளார். கிராமணியாருடைய நூல் நாவலர் மரபில் வளர்ந்த பண்டிதமணியின் உள்ளத்தை நோக வைத்து விட்டது என்பது தெளிவு. பண்டிதமணி நாவலரை மகாத்மா காந்தியோடும், புத்தரோடும் சில விஷயங்களில் ஒப்பிடுவதை நாம் இங்கு நினைவு கூர்ந்தால் பண்டிதமணி உள்ளம் நோவதை நாம் புரிந்துகொள்ள முடியும். இது ஒருபுறம். மறுபுறம் புத்தர் துறவைப் பொய்த்துறவு என்றார் என நினைவு கொள்ளும்போது முரண்பாடா எனத் தோன்றும் எண்ணத்தைப் போக்குவது சிக்கலாகின்றது.

தமிழ்நாட்டில் கடவுள் இல்லை நிலைக்குப் பின்னரும் கோயில்கள் நிலைத்து நிற்கின்றன; கோயில்கள் கட்டப்படுகின்றன; பூசை, வழிபாடு திருவிழா நடைபெறுகின்றன. நாவலர் பற்றிப் பேசப்படுகின்றது. பண்டித மணியே ஆங்காங்கு நூலில் பேசும் சனநாயகத்தில் கடவுள் இல்லை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

என்பதற்கும் இடமுண்டு[18]. இந்தியநாடு வேற்றுமையில் ஒற்றுமை காணும் பல்சுவை நாடு. ஆதலால் நாவலருக்கு இனியும் அங்கே இடமுண்டு. நாம் கவலைப்படவேண்டியதில்லை [19].

IX

ஒரு நூற்றாண்டுக்கு முன் நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றி பண்டிதமணி எழுதும்போது தாம் அவற்றை நேரில் கண்டதுபோலவே வருணித்து எழுதியுள்ளார். உண்மையாக இடம்பெற்ற நிகழ்ச்சிகளையும் கற்பனை என எண்ணக்கூடிய சில கட்டுரைகளில் கலந்து எழுதியுள்ளார். மேலும் தாம் கூறும் கருத்துக்களுக்கு ஆதாரம் இன்றியமையாதது என்ற நினைவு இல்லாது எழுதியுள்ளார். எது உண்மை, எது கற்பனை, உண்மையெனக் கொள்வதற்கு ஆதாரம் எங்கே என ஆய்வாளர் சிந்திக்கும்போது குழப்பம் ஏற்படுகிறது. சில எடுத்துக்காட்டுக்கள் மூலம் விளக்குவோம். 'நாவலரும் புராணபடனமும்' என்னுங் கட்டுரையில் (ஆறுமுகநாவலர் ப. 2) 1872 ஆம் ஆண்டில் நடைபெற்ற கூட்டம் பற்றி எழுதும்போது,

''மனேஜர் செய்த இந்த ஒழுங்கு முன்னமே எங்கும் பரவிவிட்டது. மூலை முடுக்குகளிலுள்ள வித்துவான்களும் வந்துவிட்டார்கள். புராணம் கேட்கும் ஆர்வமுள்ள பெண், ஆண் அத்தனை பேரும் குழுமி விட்டார்கள். எள்ளிட இடமின்றி எங்கும் நெருக்கம் மிக்க போதும் அமைதி குடிகொண்டிருந்தது. யாவரும் மாமனையும் மருகரையும் மாறிமாறிப் பார்த்தபடி இமையவர்களாயிருந்தார்கள்'' என எழுதியுள்ளார். மேலும்,

''ஒரு காலத்திலே தருமபுரத்திலே குமரகுருபரர் 'ஐந்து பேரறிவுங் கண்களே கொள்ள'' என்று பெரியபுராணத்தில் வரும் அருமைச் செய்யுளுக்கு விரிவுரை நிகழ்த்தியருளினர். அந்த விரிவுரையை, 'வேதக் காட்சிக்கு அன்று நடந்த விரிவுரை ஞாபகஞ் செய்வதாயிருந்தது'' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 3). இந்த ஒப்புமைக்கு ஆதாரம் யாது எனத் தெரியவில்லை.

பண்டிதமணி நாவலர் செய்த பிரசங்கங்களில் தலைசிறந்ததும் உருக்கம் நிறைந்ததும் எது என்றும் அவர் செய்த புராண விரிவுரைகளில் தலைசிறந்ததும் உருக்கம் மிக்கதும் எது என்றும் உறுதியாகச் சுட்டிக்காட்டுவதற்கு (ஆறுமுகநாவலர் ப. 3) நாவலர் செய்த பிரசங்கங்கள் அனைத்தையும் புராண விரிவுரைகள் அனைத்தையும் ஒப்புநோக்கி ஆராய்ந்திருத்தல் அவசியமன்றோ? அவ்வாறு செய்து முடிவு கட்டுவதற்கு வாய்ப்பு ஏது என அறியேம்[20]. இத்தகைய கூற்றுகளுக்கு, முடிபுகளுக்கு ஆதாரம் யாது எனவும் அறியேம். இந்நிலையை ஏற்பது சிக்கலான காரியம். பண்டிதமணி நாவலர் பற்றிக் கூறும் பல கருத்துக்களுக்குத் தக்க உறுதியான ஆதாரங்கள் காட்டாதமையால் அவற்றை ஆய்வதும் நாவலர் ஆய்வுக்குத் துணையாகக் கொள்வதும் சிக்கலாக உள்ளது.

ஆறுமுகநாவலர் என்னும் நூலில் 'அந்த மகானுக்கு வணக்கம்' என்னுங் கட்டுரையில் (ப. 98) மகா மகோபாத்தியாய ஈசான சிவாசாரியார் மூலம் பண்டித மதன் மோகன் மாளவியா நாவலர் முதலாம் பாலபாடத்தில் கடவுளைப் பற்றி எழுதிய வாக்கியங்களை அறிந்து ''எழுந்து,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இருகரங்களையும் சிரமேற் கூப்பி, யாழ்ப்பாணம் இருக்கும் திக்கு நோக்கி, ''அந்த மகானுக்கு வணக்கம்'' என்று மிக உருக்கத்துடன் வணக்கஞ் செய்தார்'' எனப் பண்டிதமணி தாம் கூறுவதற்கு ஆதாரங் கூறவில்லை.

''.........பார்சிவல் பாதிரியார் யாழ்ப்பாணத்துத் தமிழ்க் கிறிஸ்தவர்களைப் ''பஞ்சாட்சரக் கிறிஸ்தவர்கள்'' என்று சிலேடையாகச் சொல்லுவாராம். ''சம்பளம்'' என்ற வார்த்தையில் ஐந்து அட்சரங்கள் உண்டு. பஞ்சாட்சரம் என்பதற்குப் பாதிரியார் சொல்லுகிற ஒரு கருத்து (சம்பளம் இது. மற்றக் கருத்து வெளிப்படை (கந்தபுராண கலாசாரம் ப. 23 - 24) என்று பண்டிதமணி எழுதியுள்ளார். அவர் இதற்கும் ஆதாரங் காட்டவில்லை. மற்றும் ஓர் நூலில் வரும் அடிக்குறிப்பொன்றில் பண்டிதமணி ''பஞ்சாக்கரம் ச - ம் - ப - ள - ம் இப்பெயரைப் பார்சிவற் பாதிரியாரே வழங்குபவர் என்று கதையுண்டு'' (நாவலர் ப. 2) எனக் கூறியுள்ளார். 'கதை' யை எந்தளவிற்கு ஆதாரமாகக் கொள்ளலாம் என்பது சிக்கல். கைலாசபிள்ளையின் ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரமும் இதுபற்றிக் கூறியுள்ளது. ஆயின் கூறிய கருத்திலே நுட்பமான சிறிய வேறுபாடு உண்டு[21]. ஆய்வாளர் சில முக்கியமான கூற்றுக்களுக்காவது போதிய ஆதாரந் தரப்பட்டுள்ளதா எனத் தேடுவர். இல்லையென்றால் அவற்றைத் தம் ஆய்வுக்கு ஆதாரமாகக் கொள்ளத் தயங்குவர்.

ஏதோ காரணத்திற்காக எங்கிருந்தோ மறுப்புரை தோன்றலாம் என்ற சாத்தியம் இருப்பின் ஆதாரம் மிகமிக இன்றியமையாதது. கறல் விசுவநாதபிள்ளை பற்றி எழுதுமிடத்து ''அவர் (கின்ஸ்பெரி சி. வை. தாமோதரம்பிள்ளை) குரு கறல் விசுவநாதபிள்ளை மதம் மாறி நாவலரை எதிர்த்து நின்றவர். பின் நாவலர் நீதியைக் கண்டு நாணிப் பொன்னூசியால் தம் நாக்கைச் சுடுவித்துச் சைவத்துக்குத் திரும்பினுர். இதனைக் கண்ணுற்ற பார்சிவற் பாதிரியார் 'மதமாற்றஞ் செய்வது மாற்றுவோர் தம்மைத் தாம் ஏமாற்றுவதாம்' என்பதை நன்குணர்ந்து நாணினுர்'' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 61) என எழுதியுள்ளார். ஆதாரம் இல்லாதவிடத்து இதனை மறுக்கக் கூடியவர்கள் இருக்கிறுர்கள். பாதிரியார் நாணியமை ஒரு முக்கியமான கருத்து; ஆய்வுக்குப் பயன்படக் கூடிய கருத்து. எனவே ஆதாரம் மிக இன்றியமையாதது.

ஆய்வுக்குத் தக்க சான்றின் இன்றியமையாமையைத் தெற்றத் தெளிந்தவர் பண்டிதமணி. நாவலர் பற்றிய சில செய்திகளைத் 'தக்க சான்று காட்டி நிரூபித்துவிட்டார் எவ். எக்ஸ். ஸி. அவரது கண்டுபிடிப்புக் கோடிபொன் பெறும்' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 166) எனப் பண்டிதமணி 'தக்கசான்று' பற்றிப் பேசியுள்ளார். 'நாவலரும் பார்சிவல் துரையும், என்னுங் கட்டுரை முடிவில் (ஆறுமுகநாவலர் ப. 36) உவெஸ்லியன் மிஷன் 1855 ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்ட 'றிப்போட்' புத்தகத்தில் 20 ஆம் பக்கத்தையும், பாதிரிமார் எழுதிய 'Hindu Pastors' என்னும் புத்தகத்தையும் தாம் கூறும் கருத்துக்கு ஆதாரமாகக் காட்டுகிறுர். மேலும் நாவலர் எழுந்தார் என்னும் கட்டுரை முடிவில் (இலக்கியவழி ப. 67) 'ஒரே ஒரு குறிப்பு' எனத் தமக்கு நாவலர் பற்றிய கட்டுரைச் செய்தி வந்த வழியை விளக்கியுள்ளார். ஆயின் இவ்வாறு சில இடத்து ஆதாரந் தந்து ஏனைய இடத்துத் தராதொழிந்தமை சிக்கலாகவே உள்ளது; அவ்வாறு செய்தமை ஏனே தெரியவில்லை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பண்டிதமணி தமது எழுத்துக்களில் சிலர் பெயரைக் குறிப்பிடாது 'ஒரு பெரியார்', 'ஒரு மகான்' (சைவநற்சிந்தனைகள் ப. 3 , 41), 'அறிஞர் ஒருவர்' (கம்ப. முன்னுரை), 'சிந்தனைச் செல்வரும் தத்துவ விசாரத்தில் மூழ்கியிருப்பவருமான மகான்' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 90), 'தத்துவப் பெரியார் ஒருவர்' (ஆறுமுகநாவலர் ப. 95 - 96), 'மேலைப் புலவர் ஒருவர்' சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 71) எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பல இடங்களில் இவ்வாறு கூறக்காண்கிறோம். இவர்கள் கருத்துக்களை மேற்கோளாகவும் காட்டியுள்ளார். இவ்வாறு காட்டும்போது படிப்போர், ஆய்வோர் அவர்கள் யார் என அறிய விரும்புவார்கள். ஆய்வுக்கு இச் செய்தி இன்றியமையாததாகலாம். அவர்கள் யார் என ஆய்வாளர் தாமாகவே அறிந்துகொள்வது சிக்கலாகும்.

இதேபோன்று மற்றுமோர் சிக்கல் உண்டு. அது செய்திகளைப் பெரிதுபடுத்திக் காட்டிவிட்டுப் பின்னர் ஒன்றும் சொல்லாது ஒழிதலாகும். எடுத்துக்காட்டாக நாவலரையும் அவர் மருமகர் பொன்னம்பலபிள்ளையையும் 'ஒரு பிரதான இடத்தில் ஒருங்கு தரிசிப்பது எப்பொழுதாயினும் கிடைக்கக் கூடியதொன்று அன்று. நாவலர் அவர்கள் முன்னிலையில் பொன்னம்பலபிள்ளை தலைகாட்டுவதில்லை. அது மிகப் பெரிய சரித்திரம். அது கிடக்க' (கந்தபுராண கலாசாரம் ப. 35, 36) எனக் கூறி வேறு விஷயத்தைக் கூறுகிறார். அவர் கூறும் அந்தச் சரித்திரத்தை ஆய்வாளர் அறியமுடியாதமை சிக்கலாகும். எவ்வாறு, எங்கு அறியலாம் என்பதும் தெரியவில்லை.

XI

பண்டிதமணி சைவாசிரிய கலாசாலையில் உப அதிபராக இருந்த பொ. கைலாசபதியவர்களை ஒரு தெய்வப் பிறவியாகவும் மனிதத்தெய்வமாகவும் (அத்வைத சிந்தனை ப. 78) மகாத்மாவாகவும் (அத்வைத சிந்தனை ப. 80) மகானாகவும் (அத்வைத சிந்தனை ப. 81) நெற்றிக் கண்ணராகவும் (அத்வைத சிந்தனை ப. 84) கொண்டவர். கைலாசபதியவர்கள் தமக்கு ''நடாத்திய பாடம் ஆயிரத்துக்குக் குறையா'' என்றும் 'அவர் கூறியவற்றில் விளங்கிக் கொண்டவை எவை என்பது தான் பெரிய கேள்வி என்றும் 'விளங்காதவைகளையும் ஒதுக்காமல் எழுதியதுண்டு' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 238) என்றும் கூறியுள்ளார். இவ்விடத்து 'இராமானுஜத்தின் கணித முடிபுகளை 'ஹார்டி' என்பவர் விளங்காமலும் எழுதிவைத்திருந்தார் என்று கேள்விப்பட்டதுண்டு' என்றும் கூறியுள்ளார். ஆயின் இன்று கைலாசபதியவர்களின் கருத்துக்களைத் தனியாக எடுத்து நாம் இனங்காண முடியாது நிற்பது பெரும் சிக்கலாகும். கைலாசபதியவர்களிடமிருந்து தாம் பெற்ற சிந்தனைகளைப் பண்டிதமணி குறிப்பாகக் கூறியிருப்பின் அவை இருவர் பற்றியும் ஆய்வதற்குப் பயன்படும். கைலாசபதியின் சிந்தனையையும் பண்டிதமணியின் சிந்தனை விளக்கத்தையும் வேறுபடுத்திக் காணுதல் கூடும். ஆயின் கைலாசபதியவர்களின் கருத்துக்கள் எனக் குறிப்பாகக் கூறப்பட்டிருப்பவை – மேற்கோள் குறியீடுகளுக்குள் வருபவை மிக மிகச் சிலவே – இரண்டு அல்லது மூன்று போலும்[22]. உப அதிபர் கண்ட

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உண்மைகளுள் உதாரணத்துக்கு ஒன்று அத்வைத சிந்தனையில் (ப. 85) தரப்பட்டுள்ளது. பண்டிதமணியவர்கள் கைலாசபதியின் கருத்துக்களையும் விளக்கங்களையும் விளங்கிக் கொண்டாரோ இல்லையோ, பிறர்பொருட்டு (ஹார்டிபோல) அவற்றைத் திரட்டித் தந்திருக்கலாம். கைலாசபதியை நன்கு புரிந்தவர் ஒரே ஒருவர்தான் – பண்டிதமணிதான். அவரிடமன்றி வேறு யாரிடமிருந்து நாம் இதனை எதிர்பார்க்கலாம்? பண்டிதமணியின் சிந்தனைகள் பல நூலாக வெளிவந்துள. ஆயின் கைலாசபதியின் சிந்தனைகள் நமக்குக் கிடைத்தில.

இன்றைய நிலையில் கைலாசபதியவர்களின் சிந்தனைகளையும் அவற்றின் அடிப்படையில் பண்டிதமணியிடம் தோன்றிய கருத்துக்களையும் ஒப்பிட்டும் வேறுபடுத்தியும் விளக்கக்கூடிய நிலையில் யாருமே இல்லை. வேண்டிய தரவுகளும் (data) இல்லை. சிந்தனைக் களஞ்சியத்தில் கைலாசபதி பற்றி அளவெட்டி தந்த அறிவுச் செல்வம் (ப. 232) என ஒரு கட்டுரை வருகிறது. ஆய்வின்பொருட்டுப் பிறர் கைலாசபதியைப் பற்றி அறியமுடியாத வகையில் தான் இதனைப் பண்டிதமணி எழுதியுள்ளார். கைலாசபதியின் ஞானத்தை, சிந்தனையைத் தெற்றெனக் காட்டும் வகையில் அவர் சொன்ன கருத்துக்களையும் விளக்கங்களையும் தரவில்லை. கட்டுரையில் ஆய்வாளர் எதிர்பார்ப்பதைக் காணமுடியவில்லை. கட்டுரை ஆரவாரமாகவே அமைந்துள்ளது.

கட்டுரை இறுதியில் 'இன்றைய பிரச்சினைகள் அனைத்துக்கும் உப அதிபரின் போதனைகளில் சுத்தமான நீதியான தீர்வு உண்டு. அதனை எடுத்துச் சொல்லுவதற்கு ஆளும் கேட்போரும் வேண்டும்; அன்றிக் காலமும் இடமும் முக்கியமானவை. கேட்போரின்றி சொல்லுவதற்குத் தகுதியின்றிச் சொல்லத் தொடங்குவது பாலைக் கமரில் உகுப்பதாகும்' (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 238 – 239) என்று எழுதியுள்ளார். ஆய்விலே இந்நிலைப் பாட்டினை எவ்வாறு விளங்கிக்கொள்வது? பண்டிதமணிக்கு நாவலர் சரித்திரத்தையிட்டு வந்த கோபம் போன்ற கோபம் ஆய்வாளர்க்கு வரக்கூடாதா எனக் கேட்கலாம் போலத் தோன்றுகிறது.

XII

சி. வை. தாமோதரம்பிள்ளை பற்றி எழுதும்போது 'அவருடைய தலை 'எஸ். வி.' ஆகக் குழம்பவில்லை; வாலும் ஆடவில்லை. ஆங்கிலம் வால் மடங்கித் தலை குனிந்து தாமோதரம்பிள்ளையின் முன்னிலையில் வாய் பொத்தி நின்றது. சி. வை. தாமோதரம்பிள்ளை தமிழ் தந்த தாமோதரம் பிள்ளை ஆய்விட்டார். S. V. தாமோதரம்பிள்ளை என்று அவர் மறந்தும் எழுதுவதேயில்லை. அவர் இங்கிலீசுக்காரனுக்குப் பிறக்கவில்லை; தமிழன் பெற்ற அருந்தமிழ்ப்பிள்ளை' (கந்தபுராண கலாசாரம் ப. 45) என எழுதிய பண்டிதமணி காசிவாசி செந்திநாதையர் அவர்கள் இயற்றிய வைதிக சுத்தாத்துவித சைவசித்தாந்த தத்துவப்பட விஞ்விடை என்னும் நூலில் 130-ம் வினுவிடையின் அடிக்குறிப்பில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள A B C D எனும் எழுத்துக்களின் பயன்பாட்டை மனமுவந்து ஏற்றுள்ளார் போலும். இப்பயன்பாடும் மாற்றம் எனும் புதியதொரு கலாசாரத்தின் பாற்பட்டதா என விளங்கிக்கொள்தல் வேண்டும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

XIII

ஆறுமுகநாவலர் என்னும் நூலின் அநுபந்தம் என்னும் பகுதியில் ஒரு வேண்டுகோள் என்ற தலைப்பில் (ப. 169) பண்டிதமணி 'நாவலர் எழுதியனவும் பதித்தனவுமாகிய புத்தகங்களை யாழ்ப்பாணத்தில் பெறவும் பாலபாடங்களையும் சைவ - வினாவிடைகளையும் இளம்பிள்ளைகள் பயிலவும் வழிசெய்யக் கடவார்கள்' என எழுதியுள்ளார்[23]. பாலபாடங்களுக்கும் சைவவினாவிடைகளுக்கும் இன்று எத்தகைய வரவேற்பிருக்கும் எனக் கருதுதல் அவசியம். நாவலர் காலத்துச் சூழ்நிலையில் அவை பெரும் பயனளித்தன. காலம் மாறிவிட்டது, சமுதாயம் மாறிவிட்டது, கருத்து மாறிவிட்டது, மொழி மாறிவிட்டது. ஒன்றைப்பற்றிய கருத்தைப் பிறருக்கு - சிறப்பாக இளைஞர்களுக்கு – கூறும் முறையும் மாறிவிட்டது. இவை மாறிக் கொண்டே செல்லும். பாலபாடங்கள், சைவவினாவிடைகள் ஆகியவற்றில் இன்றும் பயனுள்ளவை இல்லாமல் இல்லை. அவற்றைத் தெரிந்தெடுத்துத் தக்க முறையில் நூலாகப் பதிப்பிக்கலாம். நாவலர்பெருமான் எழுதியதில் கைவைப்பதற்கு நாம் யார் என்ற நோக்குடையவர்க்கு இது சிக்கலாகும். இவர்கள் மனமும் காலப்போக்கில் மாற்றமடையலாம். திருவாசகத்திற்கு உரை எழுதக்கூடாது என எண்ணிய ஒரு காலமும் இருந்தது.

XIV

பண்டிதமணி செய்யுள் இலக்கியங்களிலிருந்து மேற்கோள்கள் காட்டும் போது சிலவற்றை இரட்டை மேற்கோள் குறியீடுகளுக்கிடையேயும் வேறு சிலவற்றை ஒற்றை மேற்கோள் குறியீட்டிற்கிடையேயும் தந்துள்ளார். இவ்வாறே உரைநடையிலிருந்தும் மேற்கோள்கள் வருகின்றன (ஆறுமுக நாவலர் ப. 406). இரண்டு வகைக்கும் உள்ள வேறுபாடு விளங்கவில்லை. எடுத்துக்காட்டாக சிந்தனைக் களஞ்சியம் என்னும் நூலில் 'நளன் தூது நாடகம் என்னும் நளன் வள்ளன்மை' என்ற கட்டுரையிலும் அதே நூலில் வரும் 'தாடலைப் பட்டார் மணிவாசகனார்' என்ற கட்டுரையிலும் வரும் மேற்கோள் குறியீடுகளை ஒப்புநோக்குக. உரைநடையிலிருந்து மேற்கோள் தரும்போது எந்தவிதமான குறியீடும் இல்லாதிருக்கவும் காண்கிறோம். எடுத்துக்காட்டாக சிந்தனைக் களஞ்சியம் என்னும் நூற்கட்டுரை ஒவ்வொன்றின் முடிவிலும் பெரும்பாலும் நாவலர் கருத்துக்கள் மேற்கோளாகக் குறியீடின்றித் தரப்பட்டுள்ளன. பண்டிதமணி மொழி, இலக்கியம் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களைப் பயிற்றியவர். பண்டிதமணியின் நூல்களை வெளியிட்டவர்கள் பயிற்றப்பட்ட ஆசிரியர்கள் இவர்கள். அனைவரும் குறியீடுகளையும் அவற்றின் விளக்கத்தையும் அறிந்தவர்கள். பண்டிதமணியின் நூல்களைப் படிப்பவர்கள் தமிழ் மாணவர்கள் என்பதையும் அறிந்தவர்கள். குறியீடுகள் முறையாகக் கையாளப்படாதபோது ஆய்வாளர்க்கும் சிக்கல் என்பதை மேலும் விளக்கவேண்டியதில்லை.

செய்யுள் இலக்கியங்களிலிருந்து மேற்கோள்கள் காட்டும்போது அவை எந்த இலக்கியத்தில் வருகின்றன என்று பெரும்பாலும் கூறியுள்ளார். ஆனால் சில இடத்துக் கூறவில்லை. உரைநடையிலிருந்து மேற்கோள் காட்டும்போதும் இவ்வாறே. எடுத்துக்காட்டாக, "வரிசை அறிதலோ அரிதே என்கிறார் கபிலர்" (கம்பராமாயணக் காட்சிகள் ப. 75) என்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

றும் "கோபம் மிகுதலாலே தவம் மிகுகின்ற கொடிய முனிவன் துருவாசன்" என்பது வித்துவசிரோமணி பொன்னம்பலபிள்ளையின் வியாக்கியானம்' (கம்பராமாயணக் காட்சிகள் ப. 57) என்றும் கூறியுள்ளார். இவை எங்கிருந்து காட்டப்படுகின்றன எனத் தெரியவில்லை. மற்றுமோரிடத்து 'நின் பிரிவினுஞ் சுடுமோ பெருங்காடு' என்று ஒருநாள் பிராட்டி சொன்னவள். இதனைக் கம்பர் சொல்வதற்கு மிக முன்னமே, புறநானூற்றில் ஒரு பெண், சககமனஞ் செய்கின்றவள், பெருந்தோட் கணவன் பிரிந்தானாக, அவன் உடலைத் தகிக்கும் அழலும், தாமரைத் தடாகத்துக் குளிர்ந்த சலமும் ஒன்று என்றவள்" (கம்பராமாயணக் காட்சிகள் ப. 97) எனப் பண்டிதமணி எழுதியுள்ளார். இங்கு புறநானூற்றில் எந்தப் பாடலில் அந்தப் பெண் வருகிறாள் என்று கூறவில்லை. பண்டைய இலக்கியங்களில் நல்ல பயிற்சியுடையோர் மேற்கோள்களை ஒருவாறு கண்டறிந்து கொள்ளமுடியும். ஆனால் இது அனைவர்க்கும் எளிதன்று. உரைநடையிலிருந்து காட்டப்படும் மேற்கோளைக் கண்டுகொள்வது யார்க்கும் எளிதன்று. மேற்கோள்கள் எங்கிருந்து கையாளப்படுகின்றன என வாசகர், ஆய்வாளர் அறிதல் வேண்டும். இச் செய்தி இல்லையென்றால் விளக்கம் குறையலாம்; ஆய்வு சிக்கலாகலாம்.

பண்டிதமணி பல கட்டுரைகளிலே இடையிடையே மூன்று உடுக்குறி அமைத்து எழுதியுள்ளார். சமயக் கட்டுரைகள் என்னும் நூலில் வரும் சில கட்டுரைகளில் ஓர் உடுக்குறி மட்டும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. உடுக்குறிகளை எவ்விடத்து ஏன் பயன்படுத்தி உள்ளார் என்பதனை விளங்கிக் கொள்வது சிக்கலாக உள்ளது. ஒரு வரியையோ, ஒரு பந்தியையோ, சில பந்திகளையோ, ஒரு மேற்கோளையோ, பல மேற்கோள்களையோ இரண்டு வரிசை உடுக்குறிகளுக்கிடையே எழுதும் வழக்கத்தைப் பண்டிதமணியிடம் காண்கிறோம். கட்டுரையின் பிரதான கருத்தோடு செல்லாத — ஒரு குறிப்பாக வரக்கூடிய கருத்தை அல்லது கருத்துக்களை உடுக்குறிகளுக்கிடையே சில கட்டுரைகளில் தந்துள்ளார். அதே சமயம் சில கட்டுரைகளில் அடிக்குறிப்பு, குறிப்பு எனவும் வரக் காண்கிறோம். எடுத்துக் காட்டாக இலக்கிய வழிக்கட்டுரையொன்றின் முடிவில் கட்டுரையின் பகுதியாக "ஒரே ஒரு குறிப்பு" என எழுதப்பெற்றுச் சில கருத்துக்கள் கூறப்பட்டுள்ளன (ப 67).

சமயக் கட்டுரைகள் என்னும் நூலில் வரும் ஒரு கட்டுரை சிந்தனைக் களஞ்சியத்திலும் வருகிறது. முதலில் ஓர் உடுக்குறி ஆங்காங்கு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. பின்னர் சிந்தனைக் களஞ்சியத்தில் வரும் அதே கட்டுரையில் மூன்று உடுக்குறிகள் கையாளப்பட்டுள்ளன. முன்னர் ஓர் உடுக்குறி வந்த இடத்துத்தான் பின்னர் மூன்று உடுக்குறிகள் வந்துள்ளன எனக் கூற முடியவில்லை. உடுக்குறி வரும் இடம் மாற்றம் பெற்றுள்ளது. உடுக்குறியின் பயன்பாட்டில் ஓர் ஒழுங்குமுறை இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அதன் அர்த்தம் சிக்கலாக உள்ளது.

பந்திகளை அமைப்பதிலே ஒருவர் வெவ்வேறு முறைகளை மாற்றி மாற்றிக் கையாள்கின்றார் என்றால் அம்முறைகள் அர்த்தம் உள்ளவை என்றே கருதுதல் வேண்டும். பண்டிதமணி தமது கட்டுரைகளில் பந்திகளின் அமைப்பை இவ்வாறு மாற்றி மாற்றி அமைத்துள்ளார். ஆயின் அப் பந்திகளின் அமைப்புமுறையின் பொருள் ஆய்வாளர்க்குச் சிக்கலாக உள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக,

"அ பி ம ந் யு வி ன் ச ங் க நா த ஒ லி வெ ப் ப மே, இ ன் று ம் நின்று, இன்று போல் என்றும் நின்று மனித இதயங்களை வெதுப்புமேயானால்,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் சூண்டிலடைக்கப்பட்ட அந்த மகா வீரசிம்ம மான அபிமந்யுவின் இருதய வெப்பம் எப்படி இருக்குமோ! அந்த வெப்பத்தை யார் கற்பனை செய்யமுடியும்! அதனை ஒருவாறு கற்பனை செய்யமுடியுமானால் இராம, இலட்சுமணர்கள் அணுகுகின்ற, இந்தப் பாலை,

அபிமந்யுவின்,

நெஞ்சுபோல் என்றும் ஆறுதரோ என்று ஒரு அளவுக்குச் சொல்லி அமை யலாம்'' (கம்பராமாயணக் காட்சிகள் ப. 95).

இவ்வாறு பந்திகளை அமைத்தல் நடையின்பாற் படுமாயினும் பந்தி களை ஏன் இப்படி அமைத்துக் கொண்டார் என்பதை விளங்கிக் கொள் வது சிக்கல்.

மேலும் ஓர் எடுத்துக்காட்டு.

''தாடகையின் ஆவியைப் பருகிக் கொட்டாவி தணிக்கக் காத்துக் கிடக்கின்றது அவன் கைப்பாணம். அப்படிப்பட்ட பாணத்தை, 'அவள் ஆவியை உண்' என்று ஏவினானல்லன்; அவன் அந்தக் கரணஞ் சிறிதாயினும் தொழிற்படவில்லை.

'பெண்
என மனத்திடை
நினைந்தான்'

ஐயையோ, பேயும் இரங்குகின்ற பண்டம் அல்லவா எதிரில் நிற்பது'' (கம்பராமாயணக் காட்சிகள் ப .129).

பண்டிதமணி தமது கட்டுரைகளில் பந்திகளை அமைத்துக்கொள்ளும் விநோதத்தை கம்பராமாயணக் காட்சிகள் என்னும் நூலில் 28 ஆவது கட்டுரையில் - வழிநடைக்கதை என்னும் கட்டுரையில் (V. 141 – 145) - பரக் கக் காணலாம். பந்திகளின் முடிவிலே காற்புள்ளி இட்டுப் பல பந்திகளை எழுதிச் செல்வதைக் காணலாம்.

ஒரே கட்டுரை இரண்டு நூல்களில் வருகின்றது. பந்தி அமைப்பில் மட்டும் வேறுபாடுகள் உண்டு. எனவே பண்டிதமணிக்கு இப்பந்தி அமைப்பு முறை முக்கியத்துவம் உடையதாக இருந்திருக்க வேண்டும். அதனை நாமும் விளங்கிக் கொள்தல் வேண்டும். ''பிராசீனர் நவீனர் வகுத்த சமயங்கள்'' என்னும் கட்டுரையின் பந்தியமைப்பு வேறுபாட்டை சமயக் கட்டுரைகள் என்னும் நூலிலும் (ப . 76) சிந்தனைக் களஞ்சியம் என்னும் நூலிலும் (ப. 240) காண்க.

XV

பண்டிதமணி பற்றிச் சிலர் அவ்வப்போது எழுதியுள்ளனர்; இப்பொழு தும் எழுதுகின்றனர். இங்கு அனைவரையும் கருத்திற்கொள்வது எளி தன்று. எனவே கனக செந்திநாதன், செபரெத்தினம், எப். எக்ஸ். ஸி. நடராசா, கலாநிதி சண்முகதாஸ் ஆகியோர் எழுதியவற்றை மட்டும் கருத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

திற் கொள்வோம். கனக செந்திநாதன் 'மூன்றாவது கண்' என ஒரு நூல் வெளியிட்டுள்ளார். அதனில் பண்டிதமணியின் வாழ்க்கைச் சுருக்கமும் வண்டமிழ்த் தொண்டும் கூறப்பட்டுள்ளன. செபரெத்தினம் எழுதியது வாழையடி வாழை என்னும் நூலாகும். அதனில் பண்டிதமணியையும் புலவர்மணி பெரியதம்பிப்பிள்ளையையும் ஒப்பிட்டுள்ளார். நடராசா பண்டிதமணி பற்றிக் கட்டுரை எழுதியுள்ளார். கலாநிதி சண்முகதாஸ் பண்டிதமணி பற்றி 'ஒரு யுக புருஷன் பண்டிதமணி' என மதிப்பிட்டுரையொன்று எழுதியுள்ளார். இது கம்பராமாயணக் காட்சிகள் என்னும் நூலில் பண்டிதமணி பற்றி ஓர் அறிமுகம் போல அமைந்துள்ளது.

இவை அனைத்திலும் பண்டிதமணி பற்றிப் பல அரிய செய்திகளும் கருத்துக்களும் உளவாயினும் ஒரு பக்தி நிலைப்பாடு செல்வாக்குப் பெற்றிருப்பதைக் காண முடிகிறது. பக்தி நிலையிலே போற்றுதல் எழுவது உண்டு. அதனை இவற்றில் காண்கிறோம். சில சமயம் இந்தப் போற்றுதல் உச்ச நிலைக்கு எடுத்துச் செல்லப்படுகிறது. கருத்துக்களைக் கூறும் முறையும் கருத்துக்களைக் கூறுவதற்குக் கையாளப்பட்டுள்ள மொழியும் மொழிநடையும் அளவு கடந்த இரசிப்பைக் காட்டி நிற்கின்றன. நடுநிலை பிறழ்ந்து விருப்பு வெறுப்புக்கு ஆளாகிச் சிலவற்றைக் கூட்டுவதும், குறைப்பதும், மறைப்பதும், திரிப்பதும் இப்பாராட்டு மரபில் வருவனபோலும். ஆய்வுக் கண்ணோட்டத்தில் விழிப்பாக இல்லாத இடத்து இவற்றைப் படிக்கின்றவர்கள்தம் சிந்தனை ஒருவழிப்படுத்தப்படுகிறது. இதனால் எழும் சிக்கலை உணராது ஆய்வாளர் குழப்பமடைந்து பெரியதோர் தாக்கத்திற்குள்ளாகிவிடுவர். யாரோ சொன்னார்கள், எழுதினார்கள்; ஆதலால் நாமும் அவ்வாறே சொல்லுவோம், எழுதுவோம் என்ற போக்கிலே அறிவியல் நோக்கைக்கூட மறந்துவிடக் கூடும்.

முதற்கண் 'மூன்றாவது கண்' என்னும் நூலை எழுதிய கனக செந்திநாதனின் ஆய்வுப் பக்குவத்தையும் நோக்கையும் உணர்ந்துகொள்ள முயல்வோம்[24]. அவர் தம் நூலில் பண்டிதமணி பற்றியும் ஏனையோர் சிலர் பற்றியும் இலக்கியம் போன்ற விஷயங்கள் பற்றியும் எழுதியவற்றுள் சிலவற்றை ஆராய்வதன் மூலம் கனக செந்திநாதனின் நிலைப்பாட்டினை ஓரளவாவது உறுதியாகத் தெளிந்து கொள்ளலாம். அவரது பின்வரும் கருத்துக்களைச் சற்று நிதானத்துடன் விழிப்பாகச் சிந்திப்போம்.

1. ''இக்காலச் சிந்தனையாளர்களில் ஈடுஇணையற்றவர் என்று போற்றப்படும் உபஅதிபர் ....'' (ப. 6)

2. ''சம்பாஷணையை ஒரு கலையாக வைத்திருப்பவர் அவர்தான்'' (ப. 7) (அவர்தான் என்பது பண்டிதமணி)

3. ''கற்பனையின் எல்லையாகவும், சொற்பொழிவுத் தோன்றலாகவும் யாழ்ப்பாணத்தின் ஒளி விளக்காகவும் இருந்த மகாலிங்கசிவம் அவர்களையும் ....'' (ப. 7)

4. ''தமிழ் நாட்டுப் புலவர்கள் மெச்சத் தலைநிமிர்ந்து நின்று யாழ்ப்பாணத்தின் பரம்பரைப் பெருமையைக் காத்த இரு பெரு மக்களின் (குமாரசாமிப் புலவர் கைலாசபிள்ளை) வாழ்க்கை முறைகளையுங் கற்றார்'' (ப. 13)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

5. ''அருமையான தலைப்பும் அதற்கேற்ற புனைபெயரும் கொடுப்பதில் அவருக்கு நிகர் யாருமில்லை'' (ப. 35) (அவருக்கு என்பது பண்டிதமணிக்கு)

6. ''சிலப்பதிகாரம் - சிந்தாமணி - மணிமேகலை ஆகியன பொருட்பிறழ்வுடையன என அவர் வெளியிட்ட புலமை - இலக்கியம் - தமிழ் என்ற கட்டுரைக் குறிப்புக்கள் இன்னும் தகர்க்கப்படவே இல்லை. இவற்றை வைத்துக் கொண்டு தமிழ்பேசும் நல்லுலகம் எத்தனை வருடங்களுக்கும் ஆராயலாம்'' (ப. 38) (அவர் என்பது பண்டிதமணி)

7. ''பழைய இலக்கியங்களை எளிமை ஆக்குகிறோம் என்று சிலர் எழுதும் விளக்கம் அதன் புனிதத் தன்மையையே கெடுத்து விடுகிறது என்பது உண்மை'' (ப. 50)

இன்னும் இவை போன்ற பல கருத்துக்களைக் காட்டலாம். கனக செந்திநாதனின் இத்தகைய கருத்துக்களை ஆய்வாளர் ஏற்றுக்கொள்வதற்குத் தயங்க வேண்டியுள்ளது. தமிழறிவுலகத்தை மிகக் குறுகச் செய்து பரந்த நோக்கிலே எழும் சிந்தனையின்றி ஆய்வின்றி ஏதோ மனதில் வந்தவற்றை ஏற்று உயர்படியிலுள்ள சொற்களால் (superlative words) கழிமிகையுரையாக (sweeping statements) கூறிச்செல்லும் போக்கினைக் காண்கிறோம். எழுத்திலும் கருத்திலும் நிதானத்தையும் சரிசமநிலையுடைய நோக்கையும் (balanced view) காணோம். ஏழாவது மேற்கோளில் ''அதன் புனிதத் தன்மை'' என்பது யாது? அது தெளிவற்றதாக உள்ளது. பழைய இலக்கியங்களுக்கு உள்ள புனிதத்தன்மை பிற்காலத்து இலக்கியங்களுக்கு இல்லையா? ஏன் இல்லை? ஒன்றுமே விளங்கவில்லை.

பண்டிதமணி நல்ல எழுத்தாளர் என்பதைக் காட்டுவதற்கு அவர் எழுதியவற்றிலிருந்து சிலவற்றைக் காட்டி ''இப்படியெல்லாம் அழகிய தமிழில் எழுதியிருப்பவர் பண்டிதமணி கணபதிப்பிள்ளை அவர்கள்'' (ப. 35) என்று கனக செந்திநாதன் கூறியுள்ளார். ஆயின் கனக செந்திநாதன் காணும் ''அழகிய தமிழ்'' எது, அதன் பண்புகள் எத்தகையன, அதனை ஏன் ''அழகிய தமிழ்'' எனலாம், ஏனையோர் தமிழில் இருந்து அது எவ்வாறு வேறுபடுகிறது என்பவற்றிற்கு விளக்கம் இல்லை. மற்றுமோரிடத்து ''அவர் எப்படிப்பட்ட புனைபெயருள் ஒளித்து விளையாடினாலும் அவருடைய இரசிகக் கூட்டம் அவரைக் கண்டுபிடித்துவிடும். அவருடைய 'முத்திரை' எந்தக் கட்டுரையிலும் இல்லாமற் போகாது'' (ப. 35 - 36) என்றும் ''பண்டம், உண்ணலும் நோக்கினன், எவர்தாம் முன் அணைந்தனர், மாகமடங்கலும், மிண்டிய மாயாவாதம், உலோகாயதனெனும் ஒண்டிறற் பாம்பு, புல்லறிவிற் புத்தன், உண்டிருந்து வாழ்வதற்கே, நாவலர் பொன்மொழிகள் இவை பண்டிதமணியின் முத்திரைகள்'' (ப. 36) எனவும் எழுதியுள்ளார். பண்டிதமணியின் பாணிபற்றியும் (மொழிப்) புரட்சிபற்றியும் பேசப்பட்டுள்ளன (ப. 37). ஆயின் பண்டிதமணியின் முத்திரை யாது? பாணிகள் யாவை? அவர் செய்த புரட்சிகள் யாவை? அவை ஒவ்வொன்றின் பண்புகள் யாவை? பிறருடைய முத்திரை, பாணி ஆகியவற்றிலிருந்து வேறுபடும் முறை யாது? இவற்றை ஒப்பிட்டும் முரண்படுத்தியும் (compare and contrast) பெறக்கூடிய விளக்கத்தைப் புற நோக்கில் நிலைநாட்டுதல் வேண்டும். இந்த விளக்கத்தின் அடிப்படையில் யாரும் பண்டித

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மணியின் முத்திரையை, பாணியைப் பரிசோதனைக்குட்படுத்தி இனங் கண்டு கொள்ளத்தக்கதாக இருத்தல் வேண்டும். ஆயின் கனக செந்திநாதனின் கூற்று அகநோக்கில் எழுந்த வெற்றுரையாகவே காட்சியளிக்கின்றது.

கனக செந்திநாதன் பண்டிதமணி பற்றிச் சில நல்ல வினுக்களை எழுப்பியுள்ளார். அவை பின்வருமாறு: "......... யாழ்ப்பாணத்திலே பண்டிதமணி சி. க. அவர்கள் போற்றிப் புகழப்படுவதேன்? அவர் சாதித்ததென்ன? தமிழ்நாட்டுப் பேராசிரியர்களைப் போல் நாற்பது புத்தகங்களையோ – நானூறு சிறுகதைகளையோ எழுதிவிட்டாரா? அல்லது சங்கத்துச் சான்றோர் நூல் எதற்காவது புத்துரை எழுதிப் புகழ்பெற்று விட்டாரா?" (ப. 14). ஆயின் இவ் வினுக்களுக்குத் தெளிவான விடையை அவர்தம் நூலில் தேடிப் பார்க்கும் ஆய்வாளர் தக்க விடை காணுது ஏமாந்துபோக வேண்டியுள்ளது. எழுப்பிய வினுக்களுக்கு ஒப்பீட்டடிப் படையில்தான் விடை காணுதல் முடியும். இது எளிதான காரியமன்று.

ஓரிடத்து "நல்ல தலைமையும், சிறந்த இரசிகக் கூட்டமும் சந்தித்து விட்டால் அவர் பிரசங்கம் உச்ச நிலைக்குப் போய்விடும். இவை இல்லாது தோற்றுப்போன பிரசங்கங்களும் உண்டு. தமிழ் விழாப் பிரசங்கம் அப்படித் தோற்ற பிரசங்கத்தில் ஒன்று" (ப. 33) என எழுதியுள்ளார். "நல்ல தலைமை" எது? "சிறந்த இரசிகக் கூட்டம்" எது? பிரசங்கத்தின் வெற்றி தோல்வியைக் கண்டு அதன் அடிப்படையில் நல்ல தலைமையும் சிறந்த இரசிகக் கூட்டமும் சந்தித்தன அல்லது சந்திக்கவில்லை என முடிவுகட்டு வதா அன்றி நல்ல தலைமையும் சிறந்த இரசிகக் கூட்டமும் சந்தித் தனவா அல்லது சந்திக்கவில்லையா எனக் கண்டு அதன் அடிப்படையில் பிரசங்கம் வெற்றி அல்லது தோல்வி என முடிவுகட்டுவதா என விளங்க வில்லை. கனக செந்திநாதன் காட்டும் காரணம் தெளிவற்றதாக, பொருத்த மற்றதாகக் காணப்படுகின்றது.

அன்று விழாவிற்குத் தலைமை தாங்கியவர் பேராசிரியர் ரா. பி. சேதுப் பிள்ளை அவர்கள். விழா நடைபெற்ற இடம் திருநெல்வேலி பரமேஸ்வரக் கல்லூரி. குழுமியிருந்தவர்கள் வழக்கம்போல யாழ்ப்பாணத்தவர்கள்தான். பண்டிதமணியின் வழக்கமான இரசிகர்களும் இருந்தனர் விழாவென்ற காரணத்தினுல் மக்கள் கூட்டம் மிக அதிகமாகக் காணப்பட்டது. அன்று தான் பேராசிரியர் அ. சீனிவாசராகவன் (பொருள்: இக்கால இலக்கியம்) பேராசிரியர் மு. வரதராசனுர் (திருக்குறள்), திருமதி. மகேஸ்வரி மகாதேவா (சமய இலக்கியங்கள்), வித்துவான் க. வேந்தனுர் (வாழும் இலக் கியம்) ஆகியோரும் சொற்பொழிவாற்றினர். சீனிவாசராகவனை அடுத்து பண்டிதமணி தமிழ் என்னும் பொருள் பற்றிப் பேசினுர். அன்று நல்ல தலைமையும் சிறந்த இரசிகக் கூட்டமும் சந்திக்கவில்லை என்று கண்மூடிக் கொண்டு எளிதாகக் கூறிவிட முடியுமா?

செபரெத்தினம் பெரும்பாலும் கனக செந்திநாதனைப் பின்பற்றியே பண்டிதமணி பற்றி எழுதியுள்ளார். எனவே கனக செந்திநாதன் பற்றிக் கூறிய கருத்துக்கள் பெருமளவு செபரெத்தினத்துக்கும் பொருந்தும்.

செபரெத்தினம் ஓரிடத்து பண்டிதமணி பற்றி "பிழையைப் பிழை என ஒப்ப மறுக்கும் போலிக் கூச்சம் இல்லாதவராகிய இவர் சிலப்பதி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

காரம், மணிமேகலை, சிந்தாமணி என்னும் பெருங்காப்பியங்கள்; பொருட் பிறழ்வுடையன என்று எடுத்துக்காட்டியபோது தமிழறிஞர்களிடையே பரபரப்பும் அதிர்ச்சியும் ஏற்பட்டபோதிலும், அதனை வேறு ஆதாரங்கள் காட்டி மறுத்துரைக்கவோ கண்டிக்கவோ ஒருவரும் முன்வரவில்லை'' (ப. 61) என எழுதியுள்ளதைப் படிக்கும்போது வேந்தனார் சிலப்பதிகாரம் பற்றிப் பண்டிதமணியின் கருத்துக்களை மறுத்து எழுதியது நினைவிற்கு வருகிறது. எனவே செபரெத்தினத்தின் இத்தகைய முடிபை ஏற்றுக்கொள்வது ஆய்வாளருக்குச் சிக்கலாகும். இங்கு சிலப்பதிகாரம் பற்றிப் பிற்காலத்தில் எழுந்த ஆய்வு நூல்களின் எண்ணிக்கையையும் கருத்திற் கொள்தல் வேண்டும். அதன்மூலம் சமுதாயத்தில் சிலம்பு ஏற்படுத்திய தாக்கத்தை உணர்ந்து கொள்ளலாம். சிறந்த இலக்கியம் என உலக மொழிகள் சிலவற்றில் சிலம்பு மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளதையும் நினைவிற் கொள்க.

ஒருவர் பற்றி இருவர் எழுதியதில் முரண்பாடு இருப்பின் அது ஆய்வாளருக்குச் சிக்கலாகும். பண்டிதமணி என்ற பட்டம் கணபதிப்பிள்ளை அவர்களுக்கு யார் கொடுத்தது? கனக செந்திநாதன்படி 'கல்கி' தான் (ப. 25). செபரெத்தினத்தின் படி "முன்பு தினகரன் பத்திராதிபராயிருந்தவரும், தமிழபிமானமும் உள்ளவருமான வி. கே. பி நாதன் அவர்கள்'' (ப. 92) ஆவர்.

இனி எப். எக்ஸ். ஸி. நடராசா அவர்கள் பண்டிதமணியின் மொழி நடை பற்றிக் கூறிய கருத்தைச் சிந்திப்போம். அது பின்வருமாறு.

> ''சொற்கள் சொட்டுச் சொட்டாக வரும்; பொட்டுப் பொட்டாகவும் வரும். திலகமிட்ட நுதல் பொலிந்து பேரழகுடன் விளங்குதல் போல பண்டிதமணியின் வசன நடையும் துலங்கும். சொட்டுச் சொட்டான சொற்களினூடே பொட்டுமிட்டுப் பொடியும் வைப்பார் ஊடுருவி வாசித்தால் உண்மை விளங்கும்''.

இது அகநிலையில் எழுந்த ஆரவார வருணனையாகும். இங்கு கற்பனையும் உண்டு. கற்பனை செய்து பார்க்கக் கூடியவர்கள் தான் இதனை விளங்கிக்கொள்ள முடியும். எப். எக்ஸ். ஸி. நடராசா அவர்களைப்போல கற்பனைத் திறனுள்ளவர்கள் பண்டிதமணியின் மொழிநடையை எத்தனையோ விதமாக வருணிக்க முன்வரலாம். இவற்றை ஏற்கவும் முடியாது; மறுக்கவும் முடியாது. ஏற்பதற்கு ஆதாரங்கள் காட்டுதல் அரிது; மறுப்பதற்கும் ஆதாரங்கள் காட்டுதல் அரிது. சொற்கள் சொட்டுச் சொட்டாக வருகின்றன என்றோ வரவில்லை என்றோ நிலைநாட்டுதல் எங்ஙனம்? ஆய்ந்து ஆழ்ந்து நோக்கும்போது இத்தகைய கூற்றுக்கள் அர்த்தம் அற்றவையாகவே அமைகின்றன.

கனக செந்திநாதன், செபரெத்தினம், எப். எக்ஸ். ஸி. நடராசா ஆகியோர் தற்கால ஆய்வு முறைகளில் பயிற்சி பெறாதவர்கள். அவர்கள் இவ்வாறெல்லாம் எழுதுவது ஆச்சரியமன்று. அவர்கள் மரபுவழி நிற்பவர். ஆனால் தற்கால ஆய்வு முறைகளில் சிறந்த பயிற்சி பெற்றவர்களும் நவீன மொழியியலில் பெறுதற்கரிய பயிற்சி பெற்றவர்களும் தம் பயிற்சியைத் துறந்து மரபுவழி நிற்பவர்போல் எழுதுவது பெரிய ஆச்சரியம் ஆகும். கலாநிதி சண்முகதாஸ் அவர்கள் 'ஒருயுக புருஷன் பண்டிதமணி' என்னுங்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கட்டுரையில் முன் குறிப்பிட்டோர் வழிநின்று பண்டிதமணியை 'ஒரு யுக புருஷன்' ஆக வருணித்துள்ளார். இதன் பொருள் பொருந்துமாற்றைச் சிந்தித்தல் வேண்டும். மேலும் "பண்டிதமணியின் வாழ்க்கை ஒரு பெரிய கதை. என்னுல் அக்கதையைச் சொல்ல முடியுமோ தெரியவில்லை. 'பாற்கடலை ஆசையாலே பூசை நக்கியது போல' என்றுனே கம்பன். என் நிலையும் அதுதான்" என எழுதியுள்ளார். எவ். எக்ஸ். ஸி. நடராசா "சொற்கள் சொட்டுச் சொட்டாக வரும் ... " எனக் கூறியதைப் பொன்னேபோற் போற்றித் தமது கட்டுரையில் மேற்கோளாகக் கொண்டுள்ளார். கலாநிதி அவர்கள் பண்டிதமணியின் "தத்துவ விசார நடை இறுக்கியிறுக்கி அமைக்கப்பட்டதொன்ருகும்" என வருணித்துள்ளார். "இறுக்கியிறுக்கி" என்பதன் பொருள் பொருந்துமாறு யாதோ என விளங்கவில்லை. மற்றுமோரிடத்து "திரு. பொ. கைலாசபதி எழுத்து நடையினையும் அவரிடங் கொடுத்து விட்டார் போலிருக்கிறது" என எழுதியுள்ளார். இங்கு அவரிடம் என்பது பண்டிதமணியிடம் ஆகும். ஆயின் இவ்வாறு கருதுவதற்குத் திரு. கைலாசபதியவர்கள் எவ்வளவு எழுதியுள்ளார்; அவர் எழுத்துக்கள் நமக்குக் கிடைக்கின்றனவா எனச் சிந்தித்தல் வேண்டும்.

இவ்வாறு பண்டிதமணி பற்றி எழுதுவோர் தம் மனம்போன போக்கில் எழுதுவதற்கு மக்கள் மத்தியில் பெரும்செல்வாக்கு உண்டு; வரவேற்பு உண்டு. பத்திரிகைகளும் போற்றி வரவேற்று வெளியிடுகின்றன. இவ்வாறு எழுதாது விடின் மதிப்பு இல்லாது போய்விடும் போலத் தோன்றுகிறது. பல்கலைக்கழகத்திடமும் பலர் இதனையே எதிர்பார்க்கின்ருர்கள் போலும்[25]. ஆயின் அந்த எதிர்பார்ப்பிற்கு நாம் அடிமையாதல் கூடுமா? கூடுமாயின் மக்களைத் தவருன வழியில் இட்டுச்சென்ற குற்றத்திற்கு வருங்காலத்தில் ஆளாக மாட்டோமா?[26] மேற்கூறிய சூழலை மாற்றி ஆய்வு என அகில உலக ரீதியாகப் போற்றப்படுமொன்றை நிலைநாட்டுதல் நம் கடன் அன்ருே? சிந்திப்பீர்களாக. அனைத்துலகும் போற்றும் ஆய்வு முறையைத் தமிழிலும் ஏற்படுத்தி வழிகாட்ட வாரீர்.

குறிப்புகள்

1. இது யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்துக் கலைப்பீடத்தில் ஆய்வையும் ஆய்வு நெறியையும் போற்றி வளர்க்கும் பொருட்டு அமைக்கப்பெற்ற Academic Forun ஆதரவில் 17-07-1987 அன்று நடைபெற்ற கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட முதலாவது ஆய்வுக் கட்டுரை; சில மாற்றங்களுடன் இங்கு வெளியாகிறது. முதலில் இக்கட்டுரையை எழுதிய போது பயனுள்ள சில கருத்துக்களைக் கூறிய பேராசிரியர் ஆ. வேலுப்பிள்ளை அவர்களுக்கு நன்றி.

2. 1959இல் வெளிவந்த கந்தபுராண கலாசாரம் என்னும் நூலில் தொடர்ந்து வெளிவரும் பண்டிதமணியின் நூல்கள்

   1. இராமாயணக் கட்டுரைகள்
   2. அன்பினைந்திணை
   3. சைவசமயக் கட்டுரைகள்
   4. கந்தபுராணக் கட்டுரைகள்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

5. துறவும் கிதையும்
6. காரைக்காலம்மையார்
7. தெய்வயானை திருமணம்
8. கோயில்
9. திருவருட்பயன் விருத்தியுரை
10. திருவருட்பயன் சிற்றுரை

எனக் கூறப்பட்டது. பின்னர் இவற்றில் சிலமாற்றங்கள் நடைபெற்றன போலும்.

3. அணிந்துரை மஞ்சரி என ஒரு நூல் வெளிவர இருக்கிறது. எனினும் பண்டிதை திருமதி பொன். பாக்கியம் எழுதிய நாவலர் சரித்திர ஆராய்ச்சி என்னும் நூலுக்குப் பண்டிதமணி வழங்கிய அணிந்துரை ஆறுமுகநாவலர் என்னும் நூலில் நாவலர் சரித்திர ஆராய்ச்சி என்னும் தலைப்புடன் கட்டுரையாக வெளிவந்துள்ளது. பண்டிதையின் நூற்பெயரும் அந்நூற்கு எழுதப்பட்ட அணிந்துரையின் தலைப்பும் ஒன்றுகி விட்டது! பண்டிதமணியின் நாவலர் என்னும் நூல் கனகரத்தின உபாத்தியாயரின் ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரத்திற்கு (இரண்டாம் பதிப்பு) முன்னுரையாக எழுதப்பட்டது.

4. பண்டிதமணி "டி. கே. சி. என வழங்குகின்ற சிதம்பரநாத முதலியார் இலக்கிய இரசிகர். அவருக்குக் கம்பராமாயணமென்றுல் உணவு வேண்டா. அவருடைய உயிர்ப்பு கம்பராமாயணம்" (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 52) என எழுதியுள்ளார். ஆயின் இன்று அறிவியல் அடிப்படையில் ஆய்வோர் டி. கே. சி. யை வேறு கண்கொண்டு நோக்குவர். அவர் இரசனையை ஏற்பதற்குத் தயங்குவர். மு. வரதராசன் சங்கப் பாடல்களுக்கு எழுதிய விளக்கத்தை, இரசனையை - குறிப்பாக ஒவச் செய்தி போன்றவற்றை - கருத்திற் கொள்க.

5. (கதிரைவேற்பிள்ளை) என அடைப்புக்குறிக்குள் விளக்கத்திற்காகத் தரப்பட்டது. நூலில் இல்லை.

6. பண்டிதமணிக்குக் கால உணர்வு சிறிதும் இல்லையெனக் கூறமுடியாது. வண்ணை நாவலர் சைவப்பிரகாச வித்தியாசாலையில் தமக்கு நடந்த நேர்முகப் பரீட்சை நாளை நினைவிற் கொண்டு 1917 ஆம் ஆண்டு நவம்பர் மாதம் 12 ஆம் திகதி என எழுதியுள்ளார் (சிந்தனைக் களஞ்சியம் ப. 22).

7. இலக்கிய வழியிலும் நாவலர் எழுந்தார் என்னுங் கட்டுரை வருகிறது. அங்கு இச்செய்தி கூறப்படவில்லை.

8. இதனைத் தற்பொழுது பல்கலைக்கழகத்து ஆராய்ச்சி மாணவர்கள் ஆராய்கின்றுர்கள். காண்க. இ. சுபதினி, தமிழ்மொழியில் லகரமெய் யீற்றுப் புணர்ச்சி: அன்றும், இன்றும். (வெளிவரவுள்ளது)

9. கட்டுரைகள் பலவற்றிலும் திரும்பத் திரும்பக் கூறப்படும் கருத்துக் களையும் காட்டப்பெறும் மேற்கோள்களையும் ஒன்று திரட்டினுல் பண்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

டிதமணியின் உள்ளத்தில் ஆழமாகப் பதிந்து ஊறி மேலோங்கி நின்ற கருத்துக்கள் எனச் சிலவற்றைக் கூறமுடியும் போலும்.

10. ஆய்வாளர் 'ஆய்வுமொழி', 'அறிவியல் மொழி' (empirical language) எனப் பேசுவதைக் கருத்திற் கொள்க.

11. கைலாசபிள்ளையின் ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரத்தில் "அன்றைய பிரசங்கத்தைக் கேட்டுக் கண்ணீர் விட்டழாதவர் அங்கே ஒருவருமில்லை. வித்தியாசாலையிலுள்ள தூண்கள் மரங்கள் தாமும் உருகின. இதுவே இவருடைய கடைசிப் பிரசங்கம்" (ப. ௩௩) என உள்ளது. இதுதான் ஆதாரம் போலும்.

12. இங்கு நாவலர் சரித்திரத்தை "கனகரத்தினம்பிள்ளை எழுதியது கொஞ்சம் சுருக்கமானது மாத்திரமன்றிச் சில கதை மாறுபாடுகளையும் உடையது; செல்லையாபிள்ளை எழுதியது மிகச் சுருக்கமானது" என்று கைலாசபிள்ளை தமது ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரம் என்னும் நூலின் முகவுரையில் எழுதியது நினைவிற்கு வருகிறது. செல்லையாபிள்ளை எழுதிய நாவலர் சரித்திரம் பற்றிப் பண்டிதமணி ஒன்றும் குறிப்பிடவில்லை.

13. இப்பொழுதுகூட பல்கலைக்கழக நிலையில் யாராவது முயன்று இப்பணியைச் செய்யின் அது மிகவும் பயன்படும். இதனைத் தமிழறிஞர் மனங்கொள்தல் வேண்டும். இது செய்ய முடியாத காரியமன்று.

14. இங்கே தரப்பட்டுள்ளவற்றுள் சில "பண்டிதமணி சிந்தனைகள்" எனப் பெரிதும் போற்றப்பட்டு நாளிதழ்களில் வெளியிடப்பட்டன. பார்க்க ஈழநாடு 22. 3. 87. (ப. 7)

15. ஆயின் சில விஷயங்களில் பண்டிதமணி ஆறுமுகநாவலர் பெருமானையும் புத்தர்பெருமானையும் ஒப்பிட்டுப் பேசியுள்ளார். பார்க்க ஆறுமுக நாவலர் (ப. 16).

16. இங்கு ஆறுமுகநாவலரின் இலக்கணச் சுருக்கம் பெரும்பாலும் நன்னூல் அடிப்படையில் எழுந்தது என்பதை நினைவிற் கொள்தல் வேண்டும். நன்னூல் விருத்தியுரை, நன்னூல் காண்டிகையுரை பற்றியும் சிந்திக்க. மேலும் நாம் ஆய்வு முறையில் (research methodology) இன்னும் முன்னேறவில்லை. முன்னேற்றங் கண்ட பிறநாடுகள் நாம் எழுதுவதை மதிக்கவேண்டும் என விரும்புவதில் தவறுமில்லை. பல்கலைக்கழகங்களில் இருந்து தமிழ் ஆராய பிரித்தானிய நாட்டிற்குச் செல்கிறார்களே எனக் கேலிசெய்த காலமும் உண்டு. அங்கு செல்வது பெரும்பாலும் ஆய்வு முறையை அறிந்து கொள்வதற்காகவே.

17. இராமலிங்கர் - நாவலர் வழக்குப்பற்றி சுத்தானந்தர் கொண்ட முடியையுங் கற்பனை என்கிறார் நாவலர் சரித்திர ஆராய்ச்சி எழுதிய பண்டிதை திருமதி பொன். பாக்கியம். பார்க்க ப. 31.

18. எடுத்துக்காட்டாக பண்டிதமணி ஆறுமுகநாவலர் என்னும் நூலில் நாவலர் சரித்திர ஆராய்ச்சி என்னும் கட்டுரையில் 'ஜனநாயக உலகம்' பற்றிப் பேசுகிறார்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

19. ''நாவலருக்கு இனி அங்கே இடமில்லை'' என்பது வீண் அச்சமாகும். ஆய்வின் அடிப்படையில் கருத்துவேறுபாடு இருக்கலாம். அதனை அறிஞர் வரவேற்று ஆராய்ந்து உண்மை காண்பது அழகு. நாவலர் ஆய்வு நின்று விட்டது; முடிந்துவிட்டது எனக் கூற முடியுமா? நாவலர் பற்றிய ஆய்வு இக்கால முறைக்கேற்றபடி முழுமையாக அறிவியலடிப்படையில் நடைபெறவில்லை. எதிர்காலத்தில் மீளாய்வு செய்ய வேண்டியும் ஏற்படலாம்.

20. ''இன்றுவரையும் தமிழிலே குறியெழுத்தில் எழுதும் வகை இல்லாமையினால் இவருடைய பிரசங்கமொன்றும் பூரணமாக அச்சில் வரவில்லை. அது பெருந்துக்கம்'' (த. கைலாசபிள்ளை, ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரம்).

21. ''பாதிரியாரும் தமக்குக் கீழேயுள்ள கிறிஸ்தவர்கள் பலர் பஞ்சாட்சரக் (சம்பளம்) கிறிஸ்தவர்களென்றும், சைவருள்ளும் இவர் ஒருவரே சரியானவரென்றும் நிச்சயமாக அறிந்துகொண்டபடியாலும், தமக்கு இவர் போன்ற வேறு பண்டிதர் அகப்படாமையினாலும், இவருடைய கேள்விகளுக்கெல்லாம் உடன்பட்டார்'' (த. கைலாசபிள்ளை, ஆறுமுநாவலர் சரித்திரம் ப. கக) (இவர் என்பது ஆறுமுகநாவலர்).

22. கந்தபுராண போதனை என்னும் நூலில் வரும் சமயத்தைப் பற்றிய சில கருத்துக்கள் என்னும் கட்டுரையில் ''எப்படிப்பட்டவர்கள் சமயபாடம் படிப்பிக்கலாம்'' என்று ஒரு மகானிடம் கேட்டபோது கிடைத்த விடையை பண்டிதமணி தந்துள்ளார். அந்த மகான் உபஅதிபர் தானு என்ற எண்ணம் தோன்றுகிறது.

உப அதிபர் கைலாசபதி அவர்களின் ஓரிரு சிந்தனைகளைப் பிற நூல்களிலும் காணலாம். பண்டிதை திருமதி பொன். பாக்கியம் எழுதிய நாவலர் சரித்திர ஆராய்ச்சி என்னும் நூலின் முன்னுரையில் ''உப அதிபர் அவர்கள், ''ஒருவருக்கு நோக்கு வேறு, அவர் நிற்கும் நிலைக்களம் வேறு'' என்று போதித்தது உண்டு'' என வருவதைக் காண்க.

23. பண்டிதமணியின் பரிந்துரையை ஏற்றுப்போலும் யாழ்ப்பாண மாவட்டக் கலாசாரப் பேரவை சைவ வினாவிடை முதலாம் புத்தகத்தை அச்சேற்றியுள்ளது.

24. கனக செந்திநாதனின் 'மூன்றுவது கண்' என்னும் நூலுக்கு 18-10-59 இல் வெளிவந்த ஞாயிறு தினகரனில் யான் மதிப்புரை எழுதியதாக நினைவில் உண்டு. பல்கலைக்கழகப் படிப்பு முடிந்து தினகரனில் பணியாற்றிய அந்நாளில் என்ன எழுதினேன் என்பது நினைவில் இல்லை. அதனை இப்பொழுது பார்த்துப் படிக்கும் வாய்ப்பும் கிடைக்கவில்லை.

25. இத்தகைய எதிர்பார்ப்பை 20-07-1987 அன்று வெளிவந்த முரசொலியில் 'பொடிப் பொழுது' என்னும் பகுதியில் எழுதப்பெற்ற செய்தியிலிருந்து உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

26. பொடிப் பொழுதுச் செய்தியைத் தவறானது என முற்றிலும் மறுத்து யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்து துணைவேந்தராக இருந்த தமிழ்ப் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் அவர்கள் 15-09-1987 அன்று வெளிவந்த ஈழநாடு நாளிதழில் (ப. 4) எழுதியதைக் காண்க. ஆய்வுநெறி உணராதோர் எதிர்பார்ப்பிற்குப் பல்கலைக்கழகம் அடிமை ஆதல் ஆகாது என்பதே பேராசிரியரின் உள்ளக் கிடக்கை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உசாத்துணை நூல்கள்:

கணபதிப்பிள்ளை, சி. (1955) இலக்கிய வழி, வரதர் வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்.

,, (1959) பாரத நவமணிகள், செந்தமிழ்மன்ற வெளியீடு, சாவகச்சேரி.

,, (1959) சைவநற் சிந்தனைகள், சன்மார்க்க சபை, குரும்பசிட்டி.

,, (1959) கந்தபுராண கலாசாரம், சண்முகநாத அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்.

,, (1960) கந்தபுராண போதனை, அகில இலங்கை சைவ இளைஞர் மத்திய மகாசபையினர், தெல்லிப்பளை.

,, (1961) சமயக் கட்டுரைகள், பதிப்பாளர்: பழைய மாண வர்கள், சைவாசிரிய கலாசாலை, திருநெல் வேலி.

,, (1963) இருவர் யாத்திரிகர், சன்மார்க்கசபை, குரும்ப சிட்டி.

,, (1964) இலக்கிய வழி, (திருத்தப் பதிப்பு) திருநெல் வேலி சைவாசிரிய கலாசாலை பழைய மாண வர் சங்க வெளியீடு.

,, (1968) நாவலர், நாவலர் சைவப்பிரகாச வித்தியா சாலையின் 120-ம் ஆண்டு ஞாபக வெளியீடு.

,, (1978) சிந்தனைக் களஞ்சியம், பண்டிதமணி பாராட்டு விழாச்சபை வெளியீடு.

,, (1979) கோயில், கொழும்பு அண்டர்சன் மாடிநிரைச் சைவ கலாசாரமன்ற வெளியீடு, கொழும்பு.

,, (1979) ஆறுமுகநாவலர், பண்டிதமணி சி. கணபதிப் பிள்ளையவர்களின் தென்மராட்சி பாராட்டு விழாச்சபை.

,, (1980) கம்பராமாயணக் காட்சிகள், முத்தமிழ் வெளி யீட்டுக் கழகம், யாழ்ப்பாணம்.

,, (1983) அன்பினைந்திணை, பண்டிதமணி நூல் வெளி யீட்டுச் சபை.

,, (1984) அத்வைத சிந்தனை. பண்டிதமணி நூல் வெளி யீட்டுச் சபை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கணபதிப்பிள்ளை, சி. (?) கதிர்காம வேலவன் பவனிவருகிறான், மட்டு வில், சாவகச்சேரி.

கனகரத்தின உபாத்தியாயர், வே. (1968) ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரம், (மறுபிரசுரம்) யாழ்ப்பாணம் நாவலர் நூற்றாண்டு விழாச் சபையின் வெளியீடு.

கைலாசபிள்ளை, த. ஆறுமுகநாவலர் சரித்திரம்

செந்திநாதன், கனக. (1959) மூன்றாவது கண், வரதர் வெளியீடு, யாழ்ப் பாணம்.

செபரெத்தினம், க. (1962) வாழையடி வாழை, அரசு வெளியீடு, கொழும்பு.

நீதிவாணன், ஜெ. (1979) நடையியல், முல்லை வெளியீடு, மதுரை.

பாக்கியம், பொன். (1970) நாவலர் சரித்திர ஆராய்ச்சி, வட்டுக்கோட் டைத் தமிழ்ச் சங்கம்.

Enkvist, N . E (et al) (1964) Linguistics and Style, Oxford University Press, London.

Spencer. John (ed) (1965) Linguistics and Style, Oxford.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கற்றலில் கட்டுப்பாடு

வ. ஆறுமுகம்

மெய்வருத்தம் பாரார் பசிநோக்கார் கண்துஞ்சார்
எவ்வெவர் தீமையு மேற்கொள்ளார் — செவ்வி
அருமையும் பாரா ரவமதிப்புங் கொள்ளார்
கருமமே கண்ணா யினர். (நீதிநெறி விளக்கம்: 53)

ஒருவன் தான் மேற்கொள்ளும் முயற்சியில் ஒரே நோக்குடன் செயலாற்ற முனையும்போதே அவனுக்கு வெற்றி கிட்டுகின்றது. தான் எடுத்துக்கொண்ட கருமத்தில் கண்ணாயிருக்க வேண்டியதால் தன்னுடைய மனத்தை அலையவிடாமல் ஒரு நிலைப்படுத்தி வைத்திருக்க வேண்டியது அவசியமாகின்றது. மனத்தை அடக்கியாள மாட்டாதவன் வேறெந்த ஆற்றல்களைப் படைத்திருந்தாலும் வாழ்வில் ஏற்றங்காண்பது அருமை. காட்டில் தன்னிச்சையாகத் திரியும் குரங்கு மரத்துக்கு மரம், கொப்புக்குக் கொப்புத் தாவித் திரிவதைப்போலவே கட்டுப்பாடற்ற மனமும் அலைகின்றதென்பதனாலேயே அதனை 'மனமென்னும் குரங்கு' என்று அழைப்பர். மற்றெல்லாவற்றிலும் மனம் ஒரு வழிநின்று செயற்படுவது கற்றலுக்கு இன்றியமையாததாகும். இத்தனித்துவ இயக்கத்தையே கட்டுப்பாட்டின் மூலம் நெறிப்படுத்த விழைகின்றோம்.

கல்வியில் கட்டுப்பாடு என்று சிந்திக்கும்போது எமது எண்ணத்தில் எழுவது கற்கும் விடயத்தில் கண்ணும் கருத்துமாய் இருந்து, புறச் சூழ்நிலைகளால் அலைக்கப்படாமலும், பிறரை அலைக்கும் தன்மையில்லாமலும் செயற்படும் திறனாகும். கல்வியென்னும் செயற்பாட்டினை வரலாற்று நோக்கில் பார்ப்போமேயானால், ஆதிகால வழக்குகளில் மனத்தை ஒருவழிப்படுத்திக் கல்வியளிப்பதில் கவனஞ் செலுத்தப்பட்டது புலனாகும். அச்சியந்திர வசதிகள் இல்லாதிருந்த காலத்தில் மாணவன் குருவிடமிருந்து கற்பவை அனைத்தையும் மனதில் பதியவைத்தே கற்கவேண்டியிருந்தது. அத்தகைய ஒரு கட்டத்தினையே மேல்வரும் நன்னூற் சூத்திரம் காட்டுகின்றது.

கோடன் மரபே கூறுங் காலைப்
பொழுதொடு சென்று வழிபடல் முனியான்
குணத்தொடு பழகி யவன்குறிப் பிற்சார்ந்
திருவென விருந்து சொல்லெனச் சொல்லிப்
பருகுவ னன்னவார் வர்த்தனாகிச்
சித்திரப் பாவையி னத்தக வடங்கிச்
செவிவா யாக நெஞ்சுகள னாகக்
கேட்டவை கேட்டவை விடாதுளத் தமைத்துப்
போவெனப் போத லென்மனார் புலவர்.

(நன்னூல் காண்டிகையுரை, பொதுப் பாயிரம்: 40)[2]

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இது பொதுப்பாயிரத்தில் 'பாடங் கேட்டலின் வரலாறு' என்ற பகுதியின் ஆரம்பத்தில் வருகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட சூத்திரத்தின்

''பருகுவ னன்னவார் வர்த்தனாகிச்
சித்திரப் பாவையி னத்தக வடங்கிச்
செவிவா யாக நெஞ்சுகள னாக,,

என்னும் அடிகள் எமது கவனத்துக்குரியன. இவற்றுக்கு ஆறுமுக நாவலர் கொடுத்துள்ள உரை ''பசித் துண்பவனுக்கு உணவினிடத்துள்ள ஆசை போலப் பாடங்கேட்டலில் ஆசையுடையவனாகி, சித்திரப் பாவையைப் போல அசைவறு குணத்தினோடு அடங்கி, காதானது வாயாகவும் மனமானது கொள்ளுமிடமாகவும்'' என்பதாகும்.

மேற்குறித்த சூத்திரத்தில் நாம் காணும் மாணவன் பாடங் கேட்பதில் மனம் நிறைந்த ஆர்வத்துடன் ஈடுபடுபவனாக இருத்தலினால் அவனிடத்தே காணப்படும் கட்டுப்பாடு அவனாகவே ஆக்கிக் கொண்டதாகும். பசியோடு இருக்கும் ஒருவன் தனக்குக் கிடைக்கும் உணவினைக் தவறவிட விரும்ப மாட்டான். அப்படியான நிலையில் அவனுடைய கவனம் முழுவதும் அந்த உணவினை உட்கொள்வதிலேயே இருக்கும். வேறெந்த விடயமும் அவனுக்கு முக்கியமாகாது. அது போலவே, அறிவுப் பசியோடு குருவிடம் செல்கின்ற மாணவன் அப்பசியைத் தீர்க்கக்கூடியதான, தனக்குக் கிடைக்கப்போகின்ற அறிவாம் அமிர்தத்தை உட்கொள்வதற்கு ஆர்வமுடையவனாகத் தன்னைத் தயார்ப்படுத்திக் கொள்கின்றான். உட்கொள்ளும் போது அவனது கவனம் வேறெங்கு சென்றாலும் உட்கொள்ளப்படும் 'அறிவாம் உணவு' தவறி விரயமாகிவிடக்கூடும். எனவேதான் 'சித்திரத்தில் வரையப்பட்ட பாவையைப்போல எவ்வித அசைவும் இன்றி' இருக்கின்றான். இப்படியான உள்ளம் ஒரு நிலைப்பட்ட, முயற்சியின் மூலந்தான் செவி வாயாகவும் நெஞ்சு கொள்ளுமிடமாகவும் அமைந்து அவனுக்கு அறிவென்னும் அமிர்தம் கிடைக்கின்றது.

ஆதிகாலக் கல்வி மரபுகளில் கல்வி கொள்ளுவதில் இவ்வழியே பெரிதும் பேணப்பட்டது. ஆதி இந்து மரபினை எடுத்துக்கொண்டால், குரு–சிஷ்ய ஒழுங்கு முறையில் அளிக்கப்பட்ட கல்வியில் இத்தகைய ஒழுக்கக் கட்டுப்பாடு பெரிதாகப் போற்றப்பட்டது. அறிவுநூல்கள் அனைத்தும் ஏட்டுவடிவிலேயே இருந்த அக்காலத்தில், கற்கவேண்டிய விடயங்களைக் குருவிடம் கேட்டறியும் சீடன் அவற்றை மனனஞ்செய்து தனது மனத்திற் பதித்துக்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. அன்றைய சூழலில் அதனைச் செய்யக் கூடியதாயிருந்தது. ஒரு குருவிடம் கல்வி கற்ற சீடர்களின் எண்ணிக்கை குறிப்பிட்ட அளவினதாகவே கட்டுப்படுத்தப்பட்டிருந்தது. இச்சிறிய மாணவர் தொகை கற்றல் – கற்பித்தல் செயற்பாடுகளின் போக்கினை எளிதாக்கியது. அத்துடன், அக்காலத்தில் மாணவர் கடைப்பிடித்த 'யோகப் பயிற்சிகளும்' மனத்தை ஒருவழிப்படுத்த உதவின.

இன்றைய நிலை வேறுபட்டது, முற்காலத்தைப் போலன்றி இக்காலத்தில் கற்போர் தொகை பன்மடங்காகப் பல்கிப் பெருகிவிட்டது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சமூகத்தில் இருந்த மேல்மட்டத்தினருக்கு மட்டும் தேவையானதாக அன்று கருதப்பட்ட கல்வி இன்றைய உலகில் ஒவ்வொரு பிரசையினதும் பிறப்புரிமையாக்கப்பட்டு விட்டது. எனவே கற்போர் தொகையின் பெருக்கம் எதிர்பார்க்கப்பட வேண்டியதே. சில சந்தர்ப்பங்களில் கற்போர் தொகை கட்டுக்கடங்காமல் வளர்ந்து விடுவதையும் காணலாம். மாணவர் 'நிரம்பிவழியும்' வகுப்பறைகள் இன்றைய பள்ளிக்கூடங்களில் சர்வசாதாரணமான காட்சிகளாகும். அப்படியான சூழ்நிலைகளில், மாணவர் கற்பதிலும் அவர்களுக்குக் கற்பிப்பதிலும், கட்டுப்பாடு இன்றியமையாத ஒன்ருகின்றது.

எமது மூதாதையர் கடைப்பிடித்த கற்றல் - கற்பித்தல் முறைகளுக்கும் நாம் இன்று கடைப்பிடிக்கும் முறைகளுக்குமிடையே உள்ள வேறுபாடும் கட்டுப்பாட்டின் அவசியத்தை வலியுறுத்துகின்றது. மனப்பாடஞ் செய்தே தான் அறிவினைப் பெறவேண்டும் என்ற அன்றைய நிலை இன்று இல்லை. ஒவ்வொரு பாடத்துறைக்கும் வேண்டிய தகவல்களையும் விளக்கங்களையும் கொடுப்பதற்கு அச்சேறிய நூல்கள் பல உண்டு. அவற்றின் உபயோகத்தின் மூலம் தமக்கு வேண்டிய அறிவினைப் பெறலாம் என்ற ஒரு எண்ணம் எமது மாணவரிடையே பரவலாகக் காணமுடிகின்றது. ஆசிரியர் இல்லாமலோ அல்லது ஆசிரியர் கூறுவதை ஊன்றிக் கவனியாமலோ பின்னர் கற்கமுடியும் என்ற எண்ணம் கற்கும் மாணவருடைய கவனத்தை ஒரு வழிப்படுத்துவதற்குப் பதிலாகப் பல திசைப்படுத்தி விடுகின்றது. இதன் காரணமாகவும், கற்றலில் கட்டுப்பாட்டைப்பற்றிக் கட்டாயமாகச் சிந்திக்க வேண்டி ஏற்படுகின்றது.

முதற்கண், கட்டுப்பாடு என்ற பிரயோகம் இன்று எதனைக் குறிக்கிறது என்பதனை நோக்குவோம். எந்த ஒரு விடயத்திலும் எத்தகைய ஒரு செயற்பாட்டிலும், மேற்கொள்ளும் எவ்வித முயற்சியிலும் திட்டவட்டமான ஒழுங்குமுறையில், நேரிய நெறியில் இயங்குவதே இங்குக் கட்டுப்பாடு என்பதனுல் கருதப்படுகின்றது. இவ்விதமான செயற்பாடுகளின்போது தன்னுடைய முன்னேற்றத்துக்கோ அல்லது பிறரது முன்னேற்றத்துக்கோ குந்தகம் விளையாமல் நடக்கவேண்டும் என்பதும் இதனுல் பெறப்படுகின்றது. இக் கட்டுப்பாடு கற்றலுக்குத் தேவைதானு என்ற வினுவையும் நாம் எதிர்கொள்ளத்தான் வேண்டும். பலவகைப்பட்ட தனியார் உந்தல்கள், சமூகப் பாதிப்புக்கள், கவனக்குலைப்புச் சக்திகள் ஆகியவற்றின் மத்தியிலும் மாணவன் கற்றலில் வெற்றி காண வேண்டுமேயானுல் கட்டுப்பாட்டை வளர்த்துக் கட்டுப்பாட்டுக்கு உட்பட்டேயாக வேண்டும்.

வகுப்பறை நெருக்கடிகள், புறச்சூழலின் தாக்கம், மாணவரிடையே காணப்படும் அக்கறையின்மை, ஆகியவற்றின் காரணமாகக் கட்டுப்பாடு தொடர்பான பிரச்சினைகள் இன்றைய வகுப்பறைகளில் 'வழமையான' நிலைமைகளாகிவிட்டன. இப்படியான நிலைமைகளை எதிர்கொள்ளும் வகையில் சில ஆசிரியர்கள் முன்னைய 'சித்திரப் பாவையினத்தக' அடங்கும் நிலையை மாணவரிடமிருந்து எதிர்பார்க்கின்றனர். அவர்கள் எதிர்பார்ப்பு முற்கால நிலைமைக்கு எதுவிதத்திலும் தொடர்புடையதாக இல்லையென்பது குறிப்பிட வேண்டும். இன்று எதிர்பார்க்கப்படும் சித்திரப்பாவை போன்ற நிலை மாணவருடைய உடலியக்கம், அசைவு தொடர்பானதாகவே இருக்கின்றது. அக்கம் பக்கத்திலுள்ள மாணவருடைய கற்றலுக்கு இடைஞ்சலாக இருப்பது, தமது

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சொந்தக் கல்வியில் அக்கறை கொள்ளாமல் இருப்பது என்பவற்றைத் தடுக்க இத்தகைய 'அசைவற்ற நிலை' அவசியம் என்பது அவ்வாசிரியர்களுடைய கருத்தாகும். ஆனால், உளவியல் கருத்துகள் சார்பாக நோக்கும்போது, மாணவருடைய உளப்போக்கினைச் செம்மைப்படுத்தி நெறிப்படுத்தாமல், வெறுமனே உடலசைவினைக் கட்டுப்படுத்த முயலுதல் பயனற்றதாகும். உளரீதியான பக்குவநிலையை உருவாக்கி, அதற்கூடாக மனத்தைச் செம்மையாக்கிச் செயற்படுத்தி அவர்களிடையே கட்டுப்பாட்டை நிலைநாட்ட வேண்டும்.

இக்கட்டுப்பாட்டினை எப்படி ஏற்படுத்தலாம் என்பதையிட்டுச் சிந்திக்க வேண்டியது ஆசிரியத்துவப் பணியில் ஈடுபட்டுள்ள அனைவரினதும் கரிசினையாகும்.[3] கட்டுப்பாட்டினை உறுதிப்படுத்துவதற்கு ஒருவழியாக ஒழுங்குவிதிகளை வகுத்து அவற்றை எல்லோரும் கடைப்பிடிக்க வேண்டும் என்று வற்புறுத்தினால் போதுமா? அவ்வித வற்புறுத்தல்களை மீறி நடப்பவர்களை என்ன செய்வது. இவை நாம் எதிர்கொள்ள வேண்டிய பிரச்சினைகளாகும். விதிகளை வகுத்து அவற்றைக் கட்டாயமாக அமுல்நடத்த முயற்சிப்பது பேச்சளவில் இலகுவானதாகும். இவ்வழியில் ஏற்படுகின்ற கட்டுப்பாடு மேலிருந்து திணிக்கப்படும் ஒன்று என்பதை நாம் மறக்கக்கூடாது. எப்படியான நன்மையை நல்குவனவாயிருந்தாலும், எவர்மீதும் திணிக்கப்படும் நடைமுறைகள் சில சந்தர்ப்பங்களில்தானும் முறிவுகளுக்கு வழி வகுக்கும் என்பது வாழ்க்கையனுபவ உண்மை. அப்படி முறிவுகள் இடைப்பட்டு விதிகள் மீறப்பட்டால் என்ன செய்வது என்ற வினாவுக்கும் விடை காணப்பட வேண்டும். அதற்குப் பரிகாரமாக வழங்கப்படும் 'தண்டனை' ஒருபோதும் மாற்று வழியாகாது.[4] ஆகக்கூடியது அது ஒரு இடைக்காலத் தடையேயாகும்.

கட்டுப்பாட்டினை நிலைநாட்டுவதற்கு ஒரு வழியாகத் தண்டனையைப் பயன்படுத்தும்போது அதனால் ஏற்படக்கூடிய எதிர்விளைவுகளையும் நாம் கருத்திற் கொண்டேயாக வேண்டும். ஒரு மாணவன் தண்டிக்கப்படும்போது அதுவும் அவனது சகமாணவரின் முன்பாக, அவனுடைய உள்ளத்தில் பாரிய தாக்கம் ஏற்படக்கூடும். உண்மையில் அவன் குற்றம் புரிந்தவனாக இருந்தாலும் தனக்கு வழங்கப்படும் தண்டனையை ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய உளமுதிர்ச்சி மாணவர் மட்டத்தில் எதிர்பார்க்க முடியுமா என்பது கேள்விக்குரியது. அம் முதிர்ச்சி இல்லாத நிலையில் ஆசிரியருடைய தண்டனையைத் தவிர்க்க முடியாமல் அதற்குட்படும் மாணவன் ஒருவன் அக்குறிப்பிட்ட ஆசிரியருக்கு மாறான உளநிலையை உருவாக்கிக் கொள்ளும் சந்தர்ப்பங்கள் எழலாம். இதன் பயனாக, ஆசிரியரிடத்தே மதிப்பை வளர்க்க வேண்டியதற்குப் பதிலாக, வெறுப்பையும் குரோதத்தையும் வளர்ப்பது காணப்படலாம். இத்தகைய நிலைமைகள் மாணவர்களது ஆளுமை விருத்தியிலும் வேண்டத்தகாத வெளித்தோற்றங்களுக்கு வழி வகுக்கும். எனவே, மாணவநிலையில் வைத்துப் பார்க்கின், இவ்வகையான உடல்/உளம் சார்ந்த தண்டனைகள் விரும்பத் தக்கவையன்று.

ஆசிரியர் கோணத்திலிருந்து நோக்கும்போதும் தண்டனைகள் வரவேற்கத் தக்கவையல்ல. இன்றைய காலகட்டத்தில், பள்ளிக்கூடத்தில் அகத்திலும் புறத்திலும் காணப்படுகின்ற நெருக்கிடைகள் மத்தியில், மாணவர்களைத் தண்டிக்க முற்படும் ஆசிரியர்கள் தமது தீர்மானத்தைப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பற்றி ஆற அமரச் சிந்தித்துச் செயலாற்றும் நிலைமைகளும் இல்லாமற் போய்விடுகின்றன. அப்படியான சந்தர்ப்பங்களில் நீதி செத்துவிட்டதோ என்ற கேள்விக்குறிகளும் எழக்கூடும். அவற்றின் காரணமாக ஆசிரிய மாணவ உறவில் நம்பிக்கையீனம் என்ற 'நஞ்சு' கலந்துவிடக்கூடும். உறவில் சுமுகமில்லாத கற்கும் சமூகம் அதன் செயற்பாடாகிய கற்றல்—கற்பித்தல் கடமையில் வெற்றிகாண முடியாது.

'கல்வி என்னும் பயிருக்குக் கண்ணீர் என்னும் நீர் வேண்டும்' என்றும், 'நல்ல குருநாதர் நம்மை வருத்துவது ......பொல்லாக் குணங்கள் போக்குவதற்கே' என்றும் கருதிய காலம் கடந்துவிட்டது. இருப்பினும், கற்றல் வெற்றிகரமாக நடைபெறுவதற்குக் கட்டுப்பாடு இன்றியமையாதது என்பது எவரும் மறுக்க முடியாது. எனவே தண்டனை தவிர்ந்த மாற்றுவழிகளைச் சிந்திக்கவேண்டியது அவசியம். அவற்றுள் ஒன்று கட்டுப்பாட்டின் தேவையினை மாணவர் உணரச் செய்தலாகும். தமது கற்றலின் முன்னேற்றத்துக்குக் கட்டுப்பாடு அவசியம் என்பதைக் கண்டுகொண்டால் அதற்கு அமைந்து நடக்க மாணவர்கள் என்றும் தயாராக இருப்பர். அதற்கேற்ப, அவர்களுடைய சுயவெளிப்பாடுகளின் அடிப்படையிலேயே கட்டுப்பாட்டு விதிகளையும் உருவாக்கிக் கொள்ளலாம். இவை 'மேலிருந்து' திணிக்கப்படும் விதிகளுக்குப் பதிலாகக் 'கீழிருந்து' முளைத்து வருபவை /வளர்ந்துவருபவை என்றபடியால் அவை நிலைத்து நிற்கக்கூடியவை. அத்துடன் தம்முடைய தேவைகளினடிப்படையில் தாமும் சேர்ந்து ஆக்கிக் கொள்ளும் விதிகளை மாணவர்களே காத்துக்கொள்ளுவர். அவற்றை நடைமுறைப்படுத்துவதில் எவ்விதத்திலும் சிரமத்தை எதிர்நோக்க வேண்டியிராது.

கட்டுப்பாட்டின்மைக்குக் காரணிகளாகக் காணப்படுகின்ற சூழ்நிலைகள் அம்சங்கள் பற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது. அவற்றுக்கும் அப்பாற்பட்ட ஒரு விடயத்தையும் கவனத்திற்கெடுத்தல் பொருத்தமானது. அதாவது, கற்றலில் கட்டுப்பாடின்மைக்கான காரணிகளில் ஒன்றான மாணவர் அக்கறையின்மைக்கு அடிப்படை என்ன என்பதாகும். ஒருவனுக்கு விருப்புள்ள எதிலும் அவனுக்கு அக்கறையின்மை ஏற்பட நியாயமில்லை. கற்றலிலும் அதனை வழமையெனக் கொள்ளலாம். அதனை ஏற்றுக்கொள்ளின் மாணவர் அக்கறையின்மைக்கு அவர்கள் கற்கும் விடயங்கள் அவர்களுக்குச் சுவையளிக்கவில்லை என்பது பெறப்படுகின்றது. இதன் பின்னணியில் கற்கும் விடயம், கற்பிக்கும் முறைகள் என்பன காணப்படுகின்றன. தாம் கற்கும் விடயங்கள் தமக்குப் பயனளிக்கவில்லை என்றுணரும் மாணவர் அவற்றில் ஈடுபாடு காட்டாமலிருத்தல் இயல்பே. தாம் கற்கும் கல்வி தமது உடனடிப் பிரச்சினைகளையோ அல்லது எதிர்காலப் பிரச்சினைகளையோ தீர்க்கமாட்டாது என்ற எண்ணம் மாணவரிடையே விரக்தியையும் வெறுப்பையுமே வளர்க்கும். இதன் விளைவு இருவகைப்பட்டதாகும். ஒன்று வகுப்பறைக் கற்றலில் எதுவித கவனமுஞ் செலுத்தாமல் இருப்பது, மற்றையது, கூடிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவது, கல்வியின் பயனற்றநிலை காரணமாக மாணவர் கல்விக்கே 'முழுக்குப்' போட்டுவிடுவது. பள்ளிக்கூடக் கல்வியில் இடைவிலகலுக்கு முக்கிய காரணம் இதுவென்பது 1972ஆம் ஆண்டில் இலங்கைக் கல்வி அமைச்சினால் வெளியிடப்பட்ட 'கல்வியின் புதியபாதை' சுட்டிக்காட்டுகின்றது.[5] இதைத் தவிர்ப்பதற்குக் கல்வியானது வாழ்க்கைத் தொடர்புள்ளதாக அர்த்தமுள்ளதாக

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இருக்கவேண்டுமென்பது அன்றைய விதப்புரை. அது இன்னும் பொருந்துவதாகும். வாழ்க்கைக்குப் பொருந்துவதாய், யதார்த்த இயல்புடையதாய்க் காணப்படும் கலைத்திட்டம் மாணவருக்குக் கற்றலில் கரிசனையை ஏற்படுத்தும்.

கற்பிக்கும் முறைகளில் பொருத்தமின்மையும் மாணவர் அக்கறையின்மைக்குப் பொறுப்பான காரணமாகும். புதிய விடயங்களைக் கற்கலாம் என்ற ஆர்வத்துடன் பள்ளிக்கூடத்தை அணுகும் மாணவருக்கு அப்புதிய விடயங்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியாமலோ அல்லது அவற்றை நாடவிடாமலோ ஆசிரியரின் கற்பித்தல் முறை அமைந்தால் மாணவனுக்கு ஏற்படப்போவது வெறுப்புத்தான். அதை விடுத்து ஆசிரியரின் அணுகு முறைகள் கவர்ச்சியானவையாகவும், எளிமையானவையாகவும் இருந்தால் நாட்டம் தானகவே வரும். மாணவரிடையே கற்றலில் நாட்டத்தை ஏற்படுத்துவதில் அவர்களுடைய பருவம், முதிர்ச்சி, அனுபவம் ஆகியவற்றைக் கணிப்பிற் கொள்ளவேண்டும். ஒரேவகுப்பில்தான் கற்கின்றூர்கள் என்ருலும், எல்லா மாணவரும் அடைவுநிலையில் சமமாக இருப்பார்கள் என்று திட்டவட்டமாகக் கூறமுடியாது. சிலர் 'மெதுவாகக் கற்பவர்களாய்' இருக்கும் போது ஏனையோருடன் ஒரே அளவில் வைத்து அவர்களை மதிப்பிட முடியாது. இத்தனியாள் வேறுபாடுகளைக் கருத்திற்கொண்டு எமது கற்பித்தல் முறைகளைப் பொருத்தியமைத்துக் கொள்ள வேண்டும். இல்லையேல், பின்னடைவு நிலையில் இருப்பவர்கள் கல்வியில் கரிசனையற்றுக் கட்டுப்பாட்டுப் பிரச்சினைகளை உருவாக்கலாம். எல்லோரையும் கற்றலில் ஈடுபடுத்தும் முறையில் கற்பித்தல் நிகழ்ந்தால் கற்றலில் கட்டுப்பாட்டினை வலிந்து புகுத்தவேண்டி நேரிடாது.

எனவே, கற்றல் முயற்சியில் வெற்றிகாண வேண்டுமேயானுல், மாணவர் மனத்தை ஒருவழிப்படுத்தக்கூடிய உத்திகள் கையாளப்பட்டாலே அதனைச் சாதிக்கமுடியும். மனம் ஒருவழிப்பட்டுச் செயற்படும் மாணவ சமுதாயத்தில் கட்டுப்பாடு ஒரு பிரச்சினையாக இருக்காது. அத்தகைய ஒரு சந்ததியினர் தமது கல்வியில் ஏற்றம் காண்பது மட்டுமன்றி அதன்மூலம் தமது சமுதாயத்துக்குத் தலைமைதாங்கத் தகுதியுடையவருமாவர். கட்டுப்பாட்டின் உயர்வினை உணர்ந்து அதனைக் கடைப்பிடித்து ஒழுகக்கூடியவர்களே தமது தலைமைத்துவத்தில் பிறரை வழிநடத்தி வெற்றிகாண்பர். அவர்களின் வழியிலேயே சமுதாயம் தனது இலக்குகளை, தான் எண்ணியவாறு, எய்த முடியும்.

எண்ணிய எண்ணியாங்கு எய்துப — எண்ணியார்
திண்ணிய ராகப் பெறின்.

(குறள்: 666)[6]

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. நீதிநூல் தொகை, இரண்டாம் பாகம் (சென்னை: ஸ்ரீமகள் கம்பெனி, 1952), ப. 103.

2. ஆறுமுகநாவலர் (பதி.), நன்னூல் காண்டிகையுரை, 22ஆம் பதிப்பு (சென்னபட்டணம்: வித்தியாநுபாலன யந்திர சாலை, 1958), ப. 33.

3. பார்க்க, ப. துரைக்கண்ணு முதலியார், கல்விக் கலை (சென்னை: அமுத நிலையம் பிரைவேட் லிமிடெட், 1962), ப. ப. 327 – 334.

4. பார்க்க, GILBERT HIGHET, The Art of Teaching (London: Methuen & Co., Ltd., 1951, Reprint 1985), pp. 142 – 145.

5. பார்க்க, இலங்கை கல்வி அமைச்சு, கல்வியின் புதியபாதை (கொழும்பு: கல்வி அமைச்சு, 1972), ப. ப. 8 – 17.

6. திருக்குறள், பரிமேலழகர் உரை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அனுபலப்த்திப் (ANUPALABDHI) பிரமாணம்

நா. ஞானகுமாரன்

இந்திய மெய்யியலில் அறிவைத் தரவல்ல பிரமாணங்களாகப் பத்துப் பிரமாணங்கள் எடுத்தாளப்படுவதுண்டு. பிரத்தியட்சம், அனுமானம், ஆப்தம், ஒப்புவமை, அருத்தாபத்தி, அனுபலப்த்தி, இயல்பு, ஐதிகம், மீட்சி, சம்பவம் எனச் சுட்டப்பெறும். இப் பத்துப் பிரமாணங்களினை வேதவியாசகர் எடுத்தாள்வார். இதில் கிருதகோடி எட்டாகவும் வீரசைவர், பாட்டர், வேதாந்திகள் ஆறு ஆகவும் குறைத்து ஏற்று நிற்பர்.[1] மேலும் பிரபாகரர் ஐந்து பிரமாணங்களையும் (மேற்சுட்டப்பட்ட முதல் ஐந்து பிரமாணங்கள்) நியாயவாதிகள் நான்கு பிரமாணங்களையும் சாங்கியர், சைவசித்தாந்திகள் மூன்று பிரமாணங்களையும் பௌத்தர், வைசேடிகர் இரண்டு பிரமாணங்களையும் உலகாயதர் பிரத்தியட்சம் ஒன்றினையும் ஏற்பவர்களாகத் திகழ்கின்றனர். ஒவ்வொரு தரிசனங்களின் தத்துவ முறைகளுக்கு ஏற்ப அவர்கள் ஏற்கும் பிரமாணங்களும் கூடிக்குறைந்தமைகின்றமை காணலாம்.

ஆப்தம் தவிர்ந்த ஏனைய பிரமாணங்களினை விரிவான வகையில் நோக்குகையில் அவற்றில் பிரத்தியட்சப் பிரமாணத்தின் செல்வாக்கினை அல்லது தாக்கத்தினை முற்றாக நாம் நிராகரித்து விட முடியாது. அனுமானம் கூட காட்சியளவையின் சில கூறுகளினைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளதென்பது நுணுகி ஆராயுமிடத்து அறியற்பாலதே. அனுமானம் தரும் நியாயவாதத்தில் ஏதுவும் (Hetu) உபநயமும் (Upanaya) காட்சிப் பிரமாணத்தின் சார்பின்றிப் பெற்றதாகக் கொள்ள முடியாது. உதாரணமாக,

> அம்மலை தீயினை உடையது. (பிரதிக்ஞை)
> ஏனெனில் அங்கு புகையுண்டு. (ஏது)
> எங்கெங்கு புகையுண்டோ அங்கெல்லாம் தீயுண்டு. (உதாரணம்)
> அங்கே புகையுண்டு. (உபநயம்)
> அம்மலை தீயினை உடையது. (நிகமனம்)

எனும் வாதத்தில் புகையுண்டு என்பதனைக் கொண்டு அவ்விடத்தே தீயுள்ளதெனும் தன்மை அனுமானத்தினைச் சார்ந்ததாயினும் ''புகையுண்டு'' எனும் அறிவானது காட்சியளவையாலன்றிப் பிறிதொரு நிலையால் பெற்றிருப்பதற்குச் சாத்தியமில்லை என்பது புலனாகும். இதுபோலவே ஏனைய பிரமாணங்களும் பெரிதும் காட்சி அல்லது அனுமானத்தின் செல்வாக்கினைத் தன்னகத்தே கொண்டு விளங்குகின்றமை நுணுகி ஆராயுமிடத்துப் பெறலாம். இப்பிரமாணங்கள் காட்சிஅனுமானப் பிரமாணங்களின் இணைப்பெனும் வகையில் அல்லது அவற்றின் பிறிதொரு தோற்றம் எனும் வகையில் எடுத்தாளப்படலாம் என்பது பொதுவில் ஏற்கத்தக்கதே. இவற்றிற்குதாரணமாக ஒப்புவமை, ஐதிகம், இயல்பு போன்ற பிரமாணங்களினைச் சுட்டலாம். அனுமானத்தின் அடிப்படையினைப் பெரிதும் மையமாகக் கொண்டு விளங்கும் பிரமாணங்களாகச் சம்பவம், மீட்சி அல்லது ஒழிவு, அறிவு, அருத்தாபத்தி போன்ற பிரமாணங்கள் விளங்குகின்றன.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

புறப்பொருட்கள் சார்ந்த நிலையில் பெறப்படும் அறிவானது காட்சியளவையைத் தவிர்த்து அமைதல் சாத்தியமில்லை. புறப்பொருட்கள் காணப்படுவதற்குரியனவாகும். பார்க்கப்படுவனவே புறப்பொருட்களாகும் எனச் சுட்டப்பட்ட மெய்யியலறிஞர் ஒருவரின் கூற்றும் இவ்விடத்து நோக்கற்பாலதாகும். இதனின்று புறப்பொருள் பற்றிய அறிவைத் தரும் நிலையில், பிரமாணங்களுக்கடிநிலையாகக் காட்சியளவை அமைவது தெளிவிற்குரியதாகும். புறப்பொருட்களுக்கும் புறவுலகுக்கும் அப்பாற்பட்டதான, நிலையான உண்மைப் பொருள் பற்றிய அல்லது பௌதிக அதீத உண்மைகள் பற்றிய அறிவானது புலன்கள் வழிப்பெறும் பிரமாணங்கள் ஊடாக நிலைநாட்டப்பட முடியாததாகும். புலன்வழிப் பிரமாணங்கள் புறப்பொருட்களுக்கும் புறவுலகுக்கும் அப்பால் செல்லும் தரத்தன்று. இவ்விடத்தே பௌதிகவதீத உண்மைகள் "ஆப்தம்" வழியேயே எடுத்தாளப்படலாம் என்பது சில இந்திய தரிசனங்களால் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. எனினும் ஆப்தம் கூடக் காட்சியளவையின் செல்வாக்கினை முற்றாகத் தவிர்ந்ததொரு தனிப்பிரமாணமாக அமைதல் சாத்தியமானதோ என்பதில் எழும் ஆசங்கை அறிவியலாய்வில் தவிர்க்க முடியாததேயாகும்.

அனுபலப்த்தி எனும் வடமொழிச் சொல்லானது உபலப்த்தியின் எதிர்மறைப் பொருள் சுட்டும் சொல்லாகும். அனுபலப்த்தியானது அறிதலின்மை (Non Cognition) காண்டலின்மை (Non apprehension) காட்சியின் இன்மை (Non – Perception) எனவாறாக எடுத்தாளப்படுகின்றன. எனினும் இப்பதங்கள் அனுபலப்த்திக்குரிய பொருளினைத் தெளிவாகச் சுட்டுவன எனக் கூறமுடியாததோடு ஐயப்பாட்டுக்குரிய நிலைக்கு இட்டுச் செல்லவும் வாய்ப்பளித்து விடுகின்றன. அறிதலின்மை அல்லது காண்டலின்மை என்பன இன்மை பற்றிய அறிவெனும் அனுபலப்த்திப் பிரமாணத்தினை மாறுபாடாக உணர்த்தவும் வழிவகுத்தல் சாத்தியமே. ஏனெனில் இங்கு அறிதலின்மை அல்லது காண்டலின்மை என்பது அறிதல் அல்லது காண்டல் என்பதில் எதிர்மறை நிலையைச் சுட்டுவதாக அமையலாம். அதாவது அறியாமை அல்லது காணாமை எனும் நிலைக்குரியதாகப் பெறப்படலாம். ஆனால் அனுபலப்த்தி எனும்போது இன்மை பற்றிய அறிவாகவே கொள்ளப்பட வேண்டுமே தவிர அறியாமை பற்றியதாக அமைய முடியாது. சுருங்கச் சொல்லின் ஒன்றின் இன்மை அல்லது இல்லாதமை பற்றிய அறிவைத் தருவதாகவே அனுபலப்த்திப் பிரமாணம் அமைகின்றது.

நாம் பல்வேறுபட்ட பொருட்களினைக் காண்கின்றோம். காட்சிக்குக் காணக்கூடியதான விடயங்கள் அல்லது பொருட்கள் வேண்டும். நாம் எவ்வாறு ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் உள்ள பொருட்களைக் காண்கின்றோமோ அவ்வாறே ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் காணாத பொருட்களின் இன்மை பற்றியும் காணுவது அல்லது அறிவது சாத்தியமாகும். உதாரணமாக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக சிரேஸ்ட பொது அறையினுள் தொலைக்காட்சிப் பெட்டியில்லை எனக் கூறும்போது தொலைக்காட்சிப் பெட்டியின் இன்மை பற்றிய அறிவாக, அனுபலப்த்தியாக அமைகின்றது. இவ்வாறான இன்மை பற்றிக் காணும் அறிவானது வியவஹாரிக வாழ்வில் நாளாந்தம் நடைபெறுவதுடன் தெளிவாக எடுத்துக்காட்டக் கூடியதுமாகும். அத்துடன் இவ்வாறு இன்மை பற்றிப் பெறும் அறிவு நேரடியானதும் உடனடியானதும் ஆகக் கொள்ளக்கூடியது போல் தோற்றுவதுடன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

காட்சிப் பிரமாணத்தினைப் போன்ற ஒரு பிரமையினை ஏற்படுத்துவதும் இவ்வறிவுப் பிரமாணத்தினை நுணுகி ஆராய்தல் பயனுடைத்தாகும்.

பொதுவில் ஒரு பொருளின் இருப்பற்ற (Non – Existence) தன்மையானது அப்பொருளின் இருப்பின்மையினைச் (Anupalabdhi) சுட்டுவதாகின்றது. அதேவேளை அறிதலின்மைக்கு அல்லது காண்டலின்மைக்கு நாம் காண முடியாதவை அனைத்தும் உட்படுவதுமாகாது. உதாரணமாக இருள் சூழ்ந்த அறையில் ஒரு பொருள் இருப்புள்ள பொருளாக அமையினும் அதனைக் காணமுடியாதமை அல்லது அறிய முடியாமை ஏற்படுகின்றது. இங்கிது அனுபலப்த்தி நிலைக்கு இட்டுச் செல்வதில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இங்கிதனை நாம் காணத் தவறுதல் எனச் சுட்டுதல் கூடிய பொருத்த முடையது. இது போலவே ஆன்மாவின் பாவ புண்ணியங்களினை நாம் காணமுடியாதமை இருப்பின்மை பற்றிய அறிவுக்கு இட்டுச் செல்வதில்லை. ஏனெனில் இது அதீத புலனுணர்வுக்குரியவை என எடுத்தாளப்படக் கூடியதேயாகும்.

அறிவுப் பிரமாணங்களுள் மிக முக்கியமானதாகவும் அடிப்படையான தாகவும் விளங்குகின்ற காட்சியினை இந்திய மெய்யியற் குழுக்கள் அனைத்தும், அதன் அடிப்படையினைத் தம்முள் வேறுபட்ட வகையிலாயினும் ஏற்றுக் கொள்ளுகின்றன. பொதுவில் காட்சியானது புலக் காட்சியினைக் குறித்து நிற்கின்றது. புலக்காட்சி என்பது ஐம்புலன்களான கண், காது, மூக்கு, வாய், மெய் ஆகியவற்றின் மூலம் பெறப்படும் அனுபவங்கள் ஆகும். இப் புலன்கள் வழி பலவிதமான பொருட்களைக் காணவும் ஓசை ஒலிகளைக் கேட்கவும் பலவிதமான மணங்களை நுகரவும் பல்வகையான சுவைகளை ருசிக்கவும் பலவிதமான பொருட்களைத் தொட்டுணரவும் முடிகின்றன. இவ்வாறான அனுபவங்கள் அனைத்தும் புலக்காட்சி என்பதனுள் அடங்குகின்றன. பிரத்தியட்சம் எனும் வடமொழிச் சொல்லானது புலக்காட்சிக்கு இணையானதெனலாம். பிரத்தியட்சத்தின் சொல்லிலக்கணத்தினை நோக்கின் அது பிரத்தி அக்ச அல்லது பிரத்தி அக்சி எனப் பகுக்கப்பட்டுப் பொருள் சுட்டுதல் காணலாம். பிரத்தி என்பது அருகில் முற்பட எனப் பொருள்தர அக்ச என்பது புலனுறுப்புக்கள் எனவும் அக்சி என்பது புலனுறுப்பான கண் எனவும் பொருள் சுட்டுகின்றது.[3] எனவே பிரத்தியட்சமானது கண் அல்லது இதர புலன்வழிப் பெறுவதான அறிவாகும். காட்சிப் பிரமாணத்தினைப் பற்றி வரைவிலக்கணப்படுத்துகையில் இந்திய தரிசனங்களிடையே வேறுபட்ட கருத்தமைவுகள் நிலவுகின்றன. புறப்பொருட்களுடன் புலன்கள் வழித்தொடர்பில் பெறப்படும் அறிவே காட்சி எனவும் புலன்கள் வழிப் பெறப்படுவதாயினும் பிழையற்ற அறிவே காட்சி எனவும் தெளிவான காண்டலே காட்சி எனவும் நேரடியான அறிவேகாட்சி எனவும் பல்வேறுபட்ட விளக்கங்களினைப் பல்வேறுபட்ட தரிசனங்கள் சுட்டி நிற்கின்றன, முதலாவது கருத்தினை நியாயவாதிகளும் அடுத்ததினைப் பௌத்தர்களும் மூன்றாவதினைச் சமணர்களும் இறுதியாகச் சுட்டப்பட்டதினை வேதாந்திகள், பிரபாகரர், நையாயிகரில் ஒரு பகுதியினர் ஆகியோர் கொண்டிருந்தனர்.[4] இவ்வாறாகக் காட்சி பற்றிய தன்மைகள் பல்வேறு வகையில் வரைவிலக்கணப்படுத்தப் படுகின்றபோதிலும் காட்சியானது பொதுவில் புலன்களுக்கும் புறப்பொருட்களுக்கும் இடையிலான தொடர்பில் எழுவதென்பதனை முற்றாக மறுப்பதற்கில்லை. காட்சியானதும் நேரடியானதும் உடனடியானதும் என வேதாந்தி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கள் குறிப்பிடுகின்ற போதிலும் புறப் பொருட்களுக்கும் புலன்களுக்கும் இடையிலான தொடர்பு அதன் அடிநிலையில் கொண்டமைகின்ற தென்பதனை ஏற்று நிற்பர்.

புலன்களுக்கும் புறப்பொருட்களுக்கும் இடையில் எழும் தொடர்பில் காட்சி அமைகின்றதெனும்போது காண்பவன், காணப்படுபொருள் எனும் இருநிலைகள் அவசியமானதாகின்றது. காண்பவரது புலனின் செயற்பாட்டால் காணப்படும் பொருட்கள் காட்சிக்குரியனவாகின்றன. காட்சி போல அனுபலப்த்திப் பிரமாணத்தின் மூலம் பெறப்படுகின்ற இன்மை பற்றிய அறிவானது நேரடியானதும் உடனடியானதும் போல் அமைவதாயினும் காண்பவனின் புலன் தொடர்பில் பொருந்துவதற்கான புறப் பொருட்கள் இன்றி அமைவதாகின்றது. அதாவது காண்பவன் இருக்கின்ற போது புறத்தே காணப்படும் பொருள் இல்லாததாகின்றது. இந்நிலையில், காட்சிக்குரிய வரைவிலக்கண நிலையினின்று நோக்குகையில், அனுபலப்த்திப் பிரமாணம் காட்சிப் பிரமாணத்தின்று வேறுபட்டு அமைகின்றது. இன்மை பற்றிய அறிவினைப் புலன் எவ்வகையில் பெற்றுக்கொள்ளுகின்ற தென்பதனை நோக்குகையில் அனுபலப்த்திப் பிரமாண அறிவு பெறப்படுவதில் உள்ள சிக்கல் தன்மை புலனாகின்றது.

அனுபலப்த்தித் தொடர்பில் எழும் சிக்கல்களினைத் தீர்ப்பதற்குப் பல்வேறான விளக்கங்களினைப் பல்வேறுபட்ட தத்துவக் குழுக்கள் அளிக்க முயன்றன. இருப்பற்றதென்று குறிப்பிடும் வகையில் ஒரு பொருளுமில்லை எனக் குறிப்பிடும் பிரபாகரர் ஓர் இருப்புடைய பொருள் இன்றி இருப்பற்றதென்பதற்கு எந்த உண்மைத்துவமுமில்லை என்பார். ஓர் இருப்புடைய பொருளானது அதன் இருப்பினைக் கொண்டு அதாவது இருக்கின்ற தன்மையினைக் கொண்டு எடுத்தாளப்பட இருப்பற்றதானது பிற பொருளின் தொடர்புகொண்டு எடுத்தாளப்படுவதாகின்றது. ஓர் இருப்பற்ற பானையின் காட்சியானது வெறும் நிலத்தின் காட்சியே தவிர வேறில்லை எனப் பிரபாகரரும் சாங்கியரும் கொள்வர். இக் கருத்துவழி இருப்பின்மையானது காட்சி வழிப் பெறப்படலாமென்பதனை வலியுறுத்துபவர்களாகின்றனர். இவர்கள் கருத்தினின்று காட்சிக்குப் பொருந்துவதற்கான புறப் பொருட்கள் வேண்டுவதெனும் சிக்கல் எழாததுபோல் தோற்றுகிறது. இவ்வாறான முடிவினையே நையாயியரும் கொண்டபோதிலும் அதனை விளக்குகையில் சிறிது வேறுபட்டமைகின்றனர். "நிலத்தில் பானையின்மை" என உரைக்கும்போது நிலத்தில் பானையின் இருப்பற்ற தன்மையானது நிலத்தின் ஒரு குணமாக (விசேஷணம்) பெறப்படுகின்றது.[5] நிலத்தின் நிறம், அளவு போல பொருளின்மையும் காட்சிவழி அறியப் பெறலாமெனக் கருதினர். குமாரிலபாட்டரும் பார்த்தசாரதி மிஸ்ராவும் ஒவ்வொரு பொருளும் இருவடிவம் கொண்டதென்றும் அவை இருப்பும் இருப்பற்றதும் ஆகுமென்றும் எடுத்தியம்பினர். பாட்டர் இருப்பும் இருப்பற்றதும் ஒரு பொருளின் இரு வேறுபட்ட நிலைகள் எனினும் ஒன்று மற்றதாகக் குறைக்கப்பட முடியாதது எனக் கருதினர். இரண்டு வேறுபட்ட பொருளைத் தருவதாயும் வேறுபட்ட பயன்பாட்டிற்குரியதாயும் அமைகின்றன. இதனால் இருப்பற்றதென்பது இருப்புடைய தென்பதினின்று வேறுபட்டதெனக் கொள்வர். அத்வைதிகளும் இக் கருத்தில் பாட்டரும் பொருந்துபவர்களாக விளங்குகின்றனர்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நிலத்தில் பானையினைக் காணுதபோது பானையின்மையானது வெறும் நிலம் அல்லது நிலம் என்பதாகுமாயின் நிலத்தில் பானை உள்ளபோதும் இல்லாத பானையினை நாம் காணவேண்டியவர்களாகி விடுவோமென அத்வைத வாதிகள் சுட்டுவர். ஏனெனில் பானை உள்ளபோதும் மேற்கண்டவாறு சுட்டப்பட்ட நிலமானது பார்க்கப்படவில்லை எனக் கூறப்பட முடியாததேயாகும். வெறும் நிலம் என்று கூறும்போது நாம் உண்மையில் அறிவது நிலத்தில் வேறு எப்பொருளும் இல்லாமல் இருக்கின்ற நிலையேயாகும். மறுவார்த்தையில் சொல்லப்போனுல் இருப்பற்றதான எல்லாப் பொருளும் அங்கு உளதெனலாம். இவ்வாறு கூறின் நிலத்தினின்று இருப்பற்றதாகக் கொண்ட பொருட்கள் வேறுபட்டதெனச் சுட்டும் அத்வைதிகள் கருத்துத் தெளிவடைகின்றது. காட்சிக்கான ஆதாரமே தன்னில் இருப்பற்றதின் காட்சிக்கும் ஆதாரமாதல் சாத்தியமற்றதாகும் இக் கருத்துக்களினூடாக அத்வைதிகள் இன்மை பற்றிய அறிவானது புலன்கள் வழிப்பெறும் காட்சிப் பிரமாணத்தினூடாகப் பெறலாம் என்பதனை மறுப்பதில் வலியுறுத்தம் அளிப்பர்.

அனுபலப்த்தியினைத் தனிப்பிரமாணமாக ஏற்க மறுத்த மாதவர் காட்சி வழியே இன்மை பற்றிய அறிவினைப் பெறலாமென விளம்புவர். காட்சியானது உடன்பாட்டு (Positive entity) நிலையான அறிவினை மாத்திரமன்றி எதிர்மறைக்குரிய அறிவினையும் அளிக்கவல்லதெனவும் எதிர்மறையும் ஒரு பொருளாகப் புலன், புறப்பொருள் தொடர்பில் அமைவுறுதல் சாத்தியம் எனவும் கருதினர். எனினும் மாதவரின் இக் கருத்தானது ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்கதாக இல்லை. நாம் காணுத பொருளினை ஒரு பொருளாகக் கொண்டு, புலன் அதனுடன் தொடர்புற்று இன்மை பற்றிய அறிவானது காட்சியினூடாக அமைகின்றதென்பது பொருத்தமானதாயும் ஏற்புடைத்தாயுமில்லை.

காட்சிப் பிரமாணத்தின் வழி இன்மை பற்றிய அறிவானது பெறப்படவில்லையாயினும் பிற முக்கியமான பிரமாணங்களினூடாகப் பெறுதல் சாத்தியமற்றதோ எனும் கேள்வி தொக்கு நிற்கின்றது. அனுமானத்தின் வழி இன்மை பற்றிய அறிவு பெறுதல் கூடுமோ எனப் பார்க்கையில் சில இடர்பாடுகள் ஏற்படுகின்றன. அனுமானமானது எமது புலன்களுக்கு அப்பாற்பட்டதொரு பொருளினை அதனுடன் பிரிக்க முடியாத தொடர்புடையதும் எமது புலனுக்கு உட்பட்டமையக் கூடியதுமான பிறிதொரு பொருள் வழிப்பெறுகின்ற அறிவு முறையேயாகும். உதாரணமாக அம் மலையில் புகையுள்ளமையினைக் கண்டவிடத்து, அம்மலை நெருப்புடைத்து என்பதனை 'புகையுள்ள வீடத்து நெருப்புள்ளது' எனப் பெறப்படுவது போல வெதிரகத்தில் ''நெருப்பில்லாத விட்த்து புகையில்லை'' என்பதும் பெறப்படலாம். இவ்வகையில் ''ஓரிடத்தில் பார்வைக்குட்படாத ஒரு பொருள் அவ்விடத்தில் இல்லை' எனும் உதாரணத்தின் ஊடாக இன்மை பற்றிய அறிவினை அனுமானத்தின்பாற் பெறலாம்போல் தோற்றுகின்றது.

இந் நிலத்தில் பானை இல்லை – பிரதிக்ஞை.
அது அங்கு பார்க்கப்படவில்லை – ஏது.
எங்கெங்கெல்லாம் ஒரு பொருள் பார்க்கப்படவில்லையோ.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அங்கெல்லாம் அப்பொருள் இல்லை – உதாரணம்.
அது அங்கு பார்க்கப்படவில்லை – உபநயம்.
இந் நிலத்தில் பானை இல்லை – நிகமனம்.

எனும் வடிவத்தில் இன்மை பற்றிய அறிவானது அமைதல் பொருத்தமானது போல் எடுத்தாளப்படலாம். ஆனால் பார்க்கப்படவில்லை என்பதும் பானை இல்லை என்பதும் எவ்வகையில் பெறப்பட்டதென்பதனை நோக்குகையில் நாம் ஏலவே நோக்கிய ஆரம்பநிலைக்கே மீண்டும் தள்ளப்படுகின்றமை தவிர்க்க முடியாததாகின்றது.

காட்சியால் அனுபலப்த்தி தரும் அறிவினைப் பெறலாம் என எடுத்துக் காட்ட முயன்ற மாதவர் அனுமானத்தினாலும் பெறப்படலாம் என விளக்க முற்பட்டார். உதாரணமாக தேவதத்தன் பார்வையில்லாதவன்; ஏனெனில் அவன் நிறங்களின் இயல்பினை அறியான். எனவே நிறங்களின் இயல்பினை அறியான் என்பதிலிருந்து தேவதத்தன் குருட்டுத் தன்மை கொண்டவன் என்பது அனுமானிக்கப்படலாம் என்பார். எனினும் மாதவரின் இந்த விளக்கமும் ஒன்றில் ஒன்று தங்கியுள்ளதென்னும் போலிக்குள் அடங்குவதாகும். இவற்றினின்று இன்மை பற்றிய அறிவினை எவ்வாறு அடைகின்றோம் என்பதற்கு அனுமானப் பிரமாணமும் உரிய விடையளிப்பதாயில்லை என்பது தெளிவு. காட்சி, அனுமானம் ஆகிய இருவழிகளாலும் இன்மை பற்றிய அறிவு பெறப்படவில்லையாயின் நாம் இதனை எவ்வகையில் பெற்றோம் என்பது கேள்விக்குரியதாகின்றது. அதேவேளை இன்மை பற்றிய அறிவினை நாம் அன்றாட வாழ்விலேயே தெரிந்து அறிந்து கொள்ளுதலும் ஐயப்பாடற்றதொன்றாகும். இது எவ்வாறு அறியப் பெற்றது எனும் கேள்விக்கு அத்வைதிகளும் பாட்டரும் ஒரு தனிப் பிரமாணத்தின் வழியேயே அறியப்பெற்றதெனும் முடிவிற்கு வருகின்றனர். அதுவே அனுபலப்த்தி அல்லது யோக்யானுபலப்த்தி எனக் கொண்டனர்.[6]

இன்மை பற்றிய அறிவினை அனுபலப்த்திப் பிரமாணம் எடுத்தாளுகின்றதெனும்போது பொதுவில் காட்சிக்கு உட்படாத அதாவது காணமுடியாத பொருட்களின் அறிவை உட்படுத்துவதாகவே கொள்ளப்படுகின்றது. காட்சியின் இன்மை தவிர பிரமாணங்களின் இன்மை அறிவும் அனுபலப்த்திப் பிரமாணத்துள் அடக்கப்படும் பட்சத்தில் காண்டலின் இன்மை எனச் சுட்டுவதிலும் பார்க்க அறிதலின் இன்மை (Non – Cognition) என அமைதல் பொருத்தமானதாகலாம். அத்துடன் அனுபலப்த்திப் பிரமாணம் விரிந்த பரப்பளவினை உள்ளடக்குவதாகவும் அமையும். வேதாந்தப் பரிபாஷை ஆசிரியர் தர்மராஜ அத்வரீந்திரர் அனுபலப்த்திப் பிரமாணத்தினைப் பெரிதும் காட்சிப் பிரமாணவழிப் பெறும் அறிவின் இன்மைக்குரியதாக எடுத்தாள, பாட்டர் அனுபலப்த்திப் பிரமாணத்தினை ஏனைய பிரமாணங்களின் இன்மை வடிவங்களையும் உட்படுத்தும் வகையில் அமைந்திருக்கின்றதென டாடா (Datta) எடுத்தாளுகின்றார்.[7] அறிதலின்மையினை (Non – Cognition) அனுபலப்த்தி முழுமையாக அடக்குவதாயின் அனுபலப்த்திப் பிரமாணமானது மேலும் ஐந்து வகைக்குரியதாகும் சாத்தியம் எழுகின்றது. காட்சி, அனுமானம், ஒப்புவமை, ஆப்தம், அருத்தாப்த்தி ஆகியவற்றின் இன்மை பற்றிய அறிவும் அனுபலப்த்திப் பிரமாணத்துள் உள்ளடங்கி இப் பிரமாணம் விரிவும் தெளிவும் பெறுதல் சாத்தியமாகின்றது. இந்நிலையில் மறைஞான தேசிகர் போன்ற சைவசித்தாந்திகள் சுட்டுவது போன்று

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அனுபலப்த்திப் பிரமாணமானது காட்சியும் அனுமானமும் இணைந்த வகையில் அடக்கக்கூடியதெனும் தன்மைக்கு அப்பாற்பட்டதாகின்றது.

வேதாந்த பரிபாஷை ஆசிரியர் அனுபலப்த்தியில் நான்கு வகைகளை இனங்காட்டுவதன் மூலம் இன்மை பற்றிய அறிவினைத் தெளிவாக்க முனைகின்றார்.

அவை 1. பிராக பாவம் (Prāgabhāva)
2. பிரத்வம்ஸா பாவம் (Pradhvam Sābhāva)
3. அத்தியந்தா பாவம் (Atyanatābhāva)
4. அன்னியோன்னியாபாவம் (Anyonyābhāva)

என்பனவாகும்.[8] பிராகபாவம் என்பது முன்னைய இருப்பின்மை ஆகும். அதாவது ஒரு சாடியானது உருவாக்கம் பெறுவதற்கு முன்னால் மண்ணான காரணத்தினின்று எழும் காரியமான சாடியின் இன்மையே பிராகபாவம் ஆகும். எனவே ஒரு பொருளின் இருப்பின்மையினின்று முன்னைய இருப்பின்மையானது சிறிது வேறுபட்டதாகின்றது. இது ஒரு குறிக்கப்பட்ட பொருளின் இருப்பின்மையினைச் சுட்டாது அப்பொருளின் ஆக்க நிலைக்கு முற்பட்ட இருப்பின்மைத் தன்மையினைச் சுட்டுகிறது. இந்த இன்மையானது ஆரம்பமற்றிருந்தாலும் எப்போது ஒரு பொருள், உதாரணமாக ஒரு சாடி, உருவாக்கம் பெறுகின்றதோ அப்போது அச்சாடியின் இன்மை முடிவுக்கு வருகின்றது.

பிரத்வம்ஸாபாவமானது அழிவால் ஏற்படும் இருப்பின்மையினைச் சுட்டுகின்றது. பொதுவில் இருப்பற்ற ஒரு பொருளினின்று இவ் விருப்பின்மையானது மாறாத வகையில் பெறப்படுவதாக வரைவு செய்யப்படுகின்றது. மறுவார்த்தையில் கூறின் ஒரு பொருளின் அழிவானது, அதாவது சாடியின் இன்மையானது அச் சாடியின் இருப்பின்மை பற்றிய அறிவுக்கு இட்டுச் செல்கின்றது. அதேவேளை ஒரு பொருளின் இருப்பின்மைக்கு அப்பொருளின் இருப்பானது இன்றியமையாததாக அமைகின்றதெனினும் அதன் அழிவிலும் இருப்பின்மை பெறப்படுதல் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இருப்பின்மையானது முழு அழிவென்பது சந்தேகமற்ற ஒரு ஆரம்பமென்பது எடுத்தாளப்படுகின்றது. ஆனால் அதற்கு முடிவுண்டோ என்பதில் கருத்து வேறுபாடுகள் நையாயியர்களுக்கும் அத்வைதிகளுக்கும் இடையில் காணப்படுகின்றன.

மூன்றாவது வகையான அத்தியந்தாபாவம் முழுமையான இருப்பின்மையினைச் சுட்டிநிற்கின்றது. ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளானது இறந்த, நிகழ், எதிர் எனும் முக்காலங்களிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட அடிப்படையில் இருப்பற்றதாக அமையின் அதனை முழுமையான இருப்பின்மை எனச் சுட்டலாம். காற்றில் எக்காலத்திலும் இல்லாத நிறத்தினை அத்தியந்தாபாவத்திற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம். நையாயிகர் அத்தியந்தா பாவமானது நிலையானது எனக்கொள்ளும்வேளை அத்வைதிகள் பிரமமே நிலையானதொன்று எனக் கொள்வதனால் மறுத்து அத்தியந்தாபாவம் அழியக் கூடியதென எடுத்தாள்வர்.[9] அன்னியோன்னியாபாவமானது பேதம் அல்லது வேறுபாடு எனும் பொருள்தரும். ஒரு பொருளை இது அதுவல்ல

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

எனப் பிரித்தறிதல் அன்னியோன்னியாபாவமாகும். இவ் வேறுபாடானது நிபந்தனைப்படுத்தப்பட்டதும் நிபந்தனைக்குட்படாததும் என இரண்டாக வேதாந்த பரிபாஷை எடுத்தாளுகின்றது. ஜீவனுக்கும் பிரமத்திற்கும் இடையிலான வேறுபாடானது முதலாவது நிலைக்கும் பானைக்கும் துணிக்கும் இடையிலான வேறுபாடானது பிற்பட்ட நிலைக்கும் ஒப்பிடக்கூடியது. அத்வைதிகளைப் பொறுத்தவரை இவ்விருநிலை வேறுபாடுகளும் நிலையானதொன்றல்ல.

தர்க்க சங்கிரகமும் இன்மை பற்றிச் சுட்டுகையில் முன்ன பாவம், அழிவுபாட்ட பாவம், முழுதும பாவம், ஒன்றினென்ற பாவம் என நான்கையும் எடுத்தாளுகின்றது.[10] இவை முறையே பிராகபாவம், பிரத்வம்ஸா பாவம், அத்தியந்தா பாவம், அன்னியோன்னியாபாவம் என்பதன் மறு நாமங்களெனலாம். மேற்படி இருப்பின்மையினை நான்காக வகுத்துக் கூறப்படுகின்ற வேளை நையாயரில் சிலர் அன்னியோன்னியாபாவத்தினை ஒன்றெனவும் பிராகபாவம், பிரத்வம்ஸாபாவம், அத்தியந்தாபாவம் ஆகிய மூன்றினையும் உள்ளடக்கிய சங்கர்காபாவத்தினை மற்றொன்றெனவும் ஆக இரண்டாக எடுத்தாள்வார். நர்சிங்காசிரமின் தனது பேததிக்காரத்தில் இருப்பின்மையின் வகைகள் தேவையற்ற ஒன்றெனவும் எல்லா வகைகளினையும் பூரணமான இருப்பற்றதெனவாக்கலாம் எனவும் சுட்டுதல் காணலாம்.[11]

தண்டியாசிரியர் தண்டியலங்காரத்தில் அபாவம் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில்,

''என்று பாவமும் இல்லதனபாவமும்
ஒன்றினொன்றபாவமும் உள்ளதனபாவமும்
அழிவுபாட்ட பாவமும் என வைந்தபாவம்''

எனச் சுட்டுகின்றார்.[12] மேற்படி பாடல்வழி ஐந்துவகை இன்மை பேசப்படுகின்றது. அவை

1. என்றுமபாவம்
2. இல்லதனபாவம்
3. ஒன்றினொன்றபாவம்
4. உள்ளதனபாவம்
5. அழிவுபாட்டபாவம்

என அமையும். முயற்குக் கொம்பு இல்லை என்பதுபோல எக்காலத்தும் இல்லாத இன்மையானது என்றுமபாவத்துள் அடங்கும். இரண்டாவதான இல்லதன் இன்மையானது இல்லாமையது இல்லாமையைச் சுட்டுவதென விளக்கப்படுகிறது. அதாவது வாராமை இல்லை என இரண்டு எதிர்மறை வந்து குறிக்கும் இன்மையதாகும். மூன்றாவதான ஒன்றினொன்ற பாவமானது இரு பொருள்களிடையே நெருங்கி இல்லாத சம்பந்தத்தைச் சுட்டி நிற்கும். மேலானவர்க்கும் பொய்மைக்கும் நெருங்கிய தொடர்பின்மை இதற்கு உதாரணமாகச் சுட்டப்படுகின்றது. ஓரிடத்து ஒருகாலத்து உள்ள பொருள் பிறிதோரிடத்துப் பிறிதொரு காலத்தும் இல்லையென்று

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கூறுவது உள்ளதனபாவம் ஆகும். இப்பிறப்பில் ஏழையாதற்குக் காரணம் முற்பிறப்பில் நோலாமையே என்பது உள்ளதன் இன்மையை எடுத்துக் காட்டவல்லதாகின்றது. ஐந்தாவதான அழிவுபாட்டபாவமானது முன் பிருந்தமை பிற்பட அழிந்து இன்மையாயின என்பதனைத் தருவதாகும். ''கழிந்திளமை'' எனத் தண்டியாசிரியர் சுட்டும் கழிந்த இளமையானது அழிவுபாட்டபாவத்திற்கோர் உதாரணமாகும்.

பௌத்தர்கள் இன்மையின் இருப்பினை மறுத்துரைப்பர். இவர்கள் இன்மைக்கும் இன்மைக்குரிய பொருளுக்கிடையில் எந்தத் தொடர்புமில்லை என்றும் எப்போது இன்மை இருக்கின்றதோ அப்போது இன்மைக் குரிய பொருளிராதென்றும் இன்மைக்குரிய பொருளிருக்கும் போது இன்மை இராதென்றும் குறிப்பிட்ட கால, இடத்தில் அமைய வேண்டுமென்றும் ஆனல் இன்மையானது இவற்றுடன் இணைந்தமையுமென்பதனை நினைக்கவும் முடியாதென்றும் கூறுவர். எப்படியிருந்தபோதிலும் தர்மகீர்த்தி தனது நியாயபிந்துவில் பதினெரு வகையான அனுபலப்த்தியினை எடுத்தாளுதல் காணலாம்.[13] அவையாவன:

1. சுவபாவானுபலப்த்தி.
 உ+ம் அங்கு பானையில்லை. ஏனெனில் அங்கு பார்க்கப்படவில்லை.

2. காரியானுபலப்த்தி.
 உ+ம் அங்கு புகையில்லாதிருக்கும் வரை புகைக்குரிய காரணங் களுமில்லை.

3. வியாபகானுபலத்தி.
 உ+ம் அங்கு மரமெதுவுமில்லாதிருக்கும் வரை அங்கு தேவதாரும் இல்லை.

4. சுவபாவவிருத்தோபலப்த்தி.
 உ+ம் அங்கு குளிரில்லை. ஏனெனில் அங்கு தீயுண்டு.

5. விருத்தாகாரியோபலப்த்தி.
 உ+ம் அங்கு குளிரில்லை, ஏனெனில் அங்கு புகையுண்டு.

6. விருத்தோவியாப்தோபலப்த்தி.
 உ+ம் முன்னைய பொருட்களின் அழிவானது நிச்சயமானதல்ல. ஏனெனில் அது வேறு காரணங்களில் தங்கியுள்ளது.

7. காரியவிருத்தோபலப்த்தி.
 உ+ம் நெருப்புள்ளவரையில் அங்கு குளிர் வருவதற்கு வேறு காரணங்கள் இல்லை.

8. வியாபகவிருத்தோபலப்த்தி.
 உ+ம் இங்கு பனியில்லை. ஏனெனில் தீயுள்ளது.

9. காரணனுபலப்த்தி.
 உ+ம் அங்கு நெருப்பு இருக்கும் வரையில் புகையில்லை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

10. காரண விருத்தோபலப்த்தி.
உ+ம் அவன் நெருப்பிற்கு அருகிலிருக்கும் வரை அங்கு குளிரால் நடுக்கமென்பதில்லை.

11. காரணவிருத்தோகாரியோபலப்த்தி.
உ+ம் அங்கு புகை அதிகமுள்ளதால் நடுக்கஉணர்வுள்ள மக்கள் இல்லை.

எனவாகும்.

அறிதலின்மையானது முற்படக் குறிப்பிட்டது போலக் காட்சி வழி போன்ற பிரமாணங்களினுல் பெறுவது போன்ற பிரமையினை அளித்தாலும் காட்சிக்குரிய வழிமுறையினின்று தெளிவாக வேறுபடுவதினின்று காட்சிவழிப் பெறுவதல்ல என்பது தெளிவு. மேலும் காட்சிக்குரிய நிலை நிராகரிக்கப்படுகின்ற விடத்து இன்மை பற்றிய அறிவானது அனுமானம் போன்ற இதர பிரமாணங்களினுல் பெறுதலும் அசாத்தியமே. நிலத்தில் ஒரு பொருளின் இன்மையானது, நிலத்தினைப் பார்த்தலும், உடன் அக்குறிப்பிட்ட பொருளை நினைவு கூருவதும், அத்தொடர்நிலையில் அப்பொருளின் இருப்பின்மை மனதில் எழுவதும் போல் அமைகின்றதென மீமாம்ஞ்சகர் சுட்டும் கருத்தும் முற்ருக நிராகரிக்கப் பட முடியாததே. இவ்வகையில் சிக்கலான வகையில் இன்மை பற்றிய அறிவினைத் தரும் அனுபலப்த்தியைத் தனிப்பிரமாணமாக ஏற்றல் பொருத்தமானதாகலாம்.

குறிப்புகள்

1. வேதாந்திகள் பிரத்தியட்சம், அனுமானம், ஆப்தம், ஒப்புவமை, அருத்தாப்த்தி, அனுபலப்த்தி ஆகிய ஆறு பிராமணங்களை ஏற்பர் எனப் பொதுவாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. ஆனுல் இராதாகிருஷ்ணன் போன்ரோரால் காட்சி, அனுமானம், ஆப்தம் ஆகிய மூன்றினையுமே சங்கரர் ஏற்பதாகச் சுட்டப் பட்டாலும் வேதாந்தப் பரிபாஷை ஆசிரியர் தர்மராஜ அத்வரீந்திரர் ஆறு பிரமாணங்களையும் ஏற்று விபரித்து நிற்றல் இங்கு கவனத்திற்குரியதாகும்.

2. வேதாந்தப் பரிபாஷைக்கு உரை யாத்த சுவாமி மாதவானந்தர் அனுபலப்த்தியினை non - cognition, non – apprehension எனும் பதங்களால் சுட்டுகின்ருர். சதிஸ் சந்திர வித்தியாபூசணம் non – perception என எடுத்தாளுகின்ருர். டாட்டா, non – cognition, non – perception எனும் பதங்களினைப் பயன்படுத்துகின்ருர். தேவசேனுதிபதி அனுபலப்த்தியை விளங்காமை என்றும் உபலப்த்தியை விளங்குதல் என்றும் சுட்டுகின்ருர். எனினும் இவ்விளக்கங்கள் பொதுமையானதும் தெளிவானதும் ஆன பொருள்தர அமையவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

3. Datta, D. M. **The six ways of knowing**. George allen unwin, Ltd., London. 1930. P. 34.

Nallur Branch Library

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

4. ஞானகுமாரன், நா. மாயை பற்றிய கொள்கையும் சங்கர வேதாந்தக் காட்சியும். பிரசுரிக்கப்படாத முதுகலைமாணி ஆய்வேடு, யாழ்ப்பாணம் – 1983 ப. 71.

5. Datta D. M. Op. cit. P. 15a. Datta.

6. Swami Madhavananda. (tran) Vedanta Paribhāsa. The Rama kirshna Mission. Belurmath. India. 19 2. PP. 130 – 132.

7. Datta, Op Cit, P. 181.

8. Vedanta Paribhāsa – P. 142.

9. Vedanta Paribhāsa. P. 145.

10. சிவஞான சுவாமிகள் (உரை) தருக்க சங்கிரகம். வித்தியாநுபாலன யந்திரசாலை. சென்னை. சுக்கில வருடம். ப. 57.

11. Mahadevan. T M. P. The Philosophy of advaita Ganesh, & Co. Madras. 1957, P. 46.

12. சுப்பிரமணியதேசிகர் (உரை) தண்டியலங்காரம், திருநெல்வேலி சைவசித்தாந்த பதிப்புக்கழகம். சென்னை. 1938 ப. 130.

13. Salis Chandra Vidyabhusana. A History of Indian Logic, Satis. Motilal Banarsidass. Delhi. 1978, P. 311.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக மரபின் தோற்றம்

சி. மௌனகுரு

ஈழத்தின் இன்றைய நவீன தமிழ் நாடக நெறி பெருமளவு பொது மக்கள் மத்தியிற் பிரசித்தமாகாவிடினும் தன்னளவில் அது பல புதிய பரிமாணங்களைக் கண்டிருக்கிறது. மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள், மோடி நாடகங்கள், நடனத்தை உள்வாங்கிய நாடகங்கள், பரிசோதனை நாடகங்கள் என அது பன்முகப்பாடு கொண்டதாகவுள்ளது. உலக அரங்கின் செழுமைகளைத் தமிழுக்கு இந் நவீன நாடகங்கள் அறிமுகம் செய்தன; செய்கின்றன. இன்றைய நவீன நாடகங்கள் சிலவற்றில் பலகலைக் கலவை களைக் காணுகிறோம். ''கூத்தின் ஆட்டங்கள், திரெஜெடியின் கோரஸ், கொமெடியின் அங்கவீச்சுக்கள், பிரெஃசின் தொலைப்படுத்தல் உத்தி ஆதியன ஒன்று சேர்ந்து தனித்தனியே நிற்காமல் புதிய நாடக வடிவங்கள் ஆக்கப்படுகின்றன.''1

இந் நவீன நாடக நெறியின் இயக்கு சக்திகளாக அமைபவை சமூக வரலாற்றுக் காரணிகளே. இன்றைய நவீன நாடக நெறியின் அடித்தளங்கள் ஆரம்பகால நவீன நாடகங்களே. நவீன நாடகங்களின் தோற்றம்பற்றிய அறிவு இன்றைய நாடக நெறிகளைப் புரிந்து கொள்ளும் திறவுகோலாகும். இக்கட்டுரை ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக மரபின் தோற்றம் பற்றி ஆராய்கிறது.

ஆங்கிலேயர் வருகையுடன் இலங்கை வரலாற்றிலே புதுஅத்தியாயம் ஒன்று ஆரம்பிக்கிறது. ஆங்கிலேயர் புகுத்திய பொருளாதார அமைப்பி னும் நவீன நாகரிகத்தினாலும் இலங்கையின் பழைய மரபுகள் அடியோடு ஆட்டம் காணத் தொடங்கின.

இன்றுவரை ஈழத்தின் பொருளாதாரத் தலைவிதியாக இருந்துவரும் காலனித்துவப் பெருந்தோட்டப் பொருளாதாரத்தை ஏற்படுத்தியவர்கள் ஆங்கிலேயர்களே. இப்பொருளாதாரமுறை ஈழத்தில் அடிப்படையான பல மாறுதல்களை ஏற்படுத்தியது. ஆங்கிலேயர் தமது அரசியற் தளத்தை ஸ்திரப்படுத்துவதற்காகப் பல்வகைக் கலாசார ஆக்கிரமிப்புகளிலும் ஈடுபட் டனர். ஆங்கில மொழி, கிறிஸ்தவ மதம் மூலம் சுதேசிகளை ஐரோப்பிய மதமாக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. ஆங்கில அறிவு முக்கியமான தாக மாத்திரமன்றி வருமானம் தருவதாகவும் மாறியது. பிரிட்டிஷாரின் நிர்வாக சேவையின் கீழ்மட்டங்களில் வேலை செய்ய ஆங்கிலம் கற்ற இலிகிதர்கள் கூட்டம் ஒன்றும் அவர்களுக்குத் தேவையானதாக இருந்தது. ஸ்தாபிக்கப்பட்ட புதிய பாடசாலைகளில் இவர்களும் ஆங்கிலம் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களும் உற்பத்தி செய்யப்பட்டார்கள்.

யாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்கனவே ஸ்தாபிக்கப்பட்ட மிஷனரிகளும், அப் பாடசாலைகளுக்கு எதிராக எழுந்த இந்து ஆங்கிலப் பாடசாலைகளும் இத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தகையோரைப் பெருவாரியாக உற்பத்தி செய்தன. இவர்களே ஈழத்துச் சமூக அரங்கில் புதிதாகத் தோன்றிய மத்தியதர வர்க்கத்தினராவர். இவர்கள் உத்தியோகம் தேடி நகரப் புறத்தினை நாடினர். நகரப் புறக் கலாசாரச் சூழலில் வாழவும் தலைப்பட்டனர்.

இருபதாம் நூற்றுண்டு ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியத்தினை வளர்த்தவர்களில் இவ்வகுப்பினரின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இவர்களே நவீன இலக்கிய வடிவங்களான சிறுகதை, நாவல் ஆகியவற்றைத் தமிழ்மொழிக்கு அறிமுகம் செய்தனர். நாடகத் துறையிலும் இவர்கள் பங்கு குறிப்பிடத் தக்கது. தமது வசதி, வாய்ப்பு, அறிவுக்கு ஏற்ப இவர்கள் நாடக வடிவம் ஒன்றைத் தேடினர். நவீன நாடக நெறி ஈழத்தில் தோன்றும் காலமும் கனிந்தது.

மேனுட்டு இலக்கியப் பயிற்சியும், தமிழ்நாட்டில் இக்காலகட்டத்தில் நடந்து கொண்டிருந்த நாடகத் துறையிற் கற்ருேரின் ஈடுபாடும் இவர்களை இத்துறையிலீடுபட வைத்தன. தமிழ்நாட்டில் பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை, வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரி போன்ற பல்கலைக்கழகத் தொடர்புடைய கல்விமான்களும், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் போன்ற நியாய துரந்தரர்களும் நாடகத் துறையுட் புகுந்ததுபோல ஈழத்திலும் படித்தோர் குழாம் நாடகத் துறையுள் இக்காலகட்டத்திற் புகுகின்றது. இவர்கள் முன்னையோரைப்போல நாடகத்தினைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் அல்லர். இவர்களே முதன் முதலிற் சபாக்கள் அமைத்தவர்கள்; மன்றங்கள் வைத்தவர்கள்; அவற்றின் மூலம் நாடகத்தினை வளர்த்தவர்கள்.

1913 ஆம் ஆண்டு ஜுலை மாதம் கொழும்பில் லங்கா சுபோத சபை ஸ்தாபிக்கப்பட்டது.[2] 1914 இல் யாழ்ப்பாணத்திற் சரஸ்வதி சபை ஸ்தாபிக்கப்பட்டது.[3] 1920 இல் மட்டக்களப்பில் சுகிர்த விலாச சபை தோற்றுவிக்கப்பட்டது.[4] 1933 இல் The Tamil Dramatic Society என்ற ஆங்கிலப் பெயர் கொண்ட நாடக சபை கொழும்பில் அமைக்கப்பட்டது.[5]

இச்சபைகளில் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வகுப்பினரே பெரும்பங்கு கொண்டனர். 1913 ஜுலையில் கொழும்பில் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட லங்கா சுபோத சபைக்குத் தலைவராக இருந்தவர் பிரபல அப்புக்காத்தும், சட்ட சபை அங்கத்தினருமான சேர் அம்பலவாணர் கனகசபை ஆவர். உபதலைவர் கோபாலசிங்கமும் இத்தகைய தகுதிகள் வாய்ந்தவரே. காரியதரிசியான ஏ. தளையசிங்கம் அப்புக்காத்தாக இருந்தவர். தனதிகாரி நேஷனல் வங்கிச் சிருப்பராவர்.[6]

இச்சபாமூலம் நாடகம் தயாரித்து, நடித்து பின்னுளிற் பெரும்புகழ் பெற்ற கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகப் பணியும் இக்காலகட்டத்திலே தான் ஆரம்பமாகிறது. கலையரசு சொர்ணலிங்கமும் யாழ்ப்பாண மத்திய தரக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவரே. அவருடன் நடித்தவர்களும் இத்தகைய தகுதிகள் பெற்றவர்களே.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கலையரசு சொர்ணலிங்கம்

கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகப் பிரவேசம் ஈழத்து நவீன வரலாற்றிற் குறிப்பிடத் தக்கது. ஈழத்தில் நவீன நாடக மரபு இவருடனேயே ஆரம்பிக்கிறது. கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்கள் ஒரு நாடகாசிரியராக அறியப்பட்டவரல்ல. முக்கியமாக அவர் ஒரு நடிகரும், தயாரிப்பாளருமாவர். அவர் ஒரு நடிகராயினும் தம் வாழ்நாள் முழுவதையும் நாடகத்திற்கே செலவிட்டமையினால் ஒருவகையில் தொழில்முறை நடிகர் போலவே இவரும் காணப்படுகின்றார். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களைத் தமது குருநாதராகக் கொண்டிருந்த சொர்ணலிங்கமவர்கள் தமது குருநாதர் எழுதிய நாடகங்களையே மேடையிட்டார். வேதாள உலகம், சாரங்கதாரா, மனோஹரா, சிம்ஹளநாதன், வாணிபுரத்து வணிகன், நீ விரும்பிய விதமே, சகுந்தலை என்பன அவற்றுட் சில. இவற்றுள் வாணிபுரத்து வணிகன், நீ விரும்பிய விதமே என்பன முறையே ஷேக்ஸ்பியரின் Merchant Of Venice, As You Like It ஆகிய ஆங்கில நாடகங்களின் தழுவல்களாகும். சகுந்தலை காளிதாசரின் வடமொழி நாடகத்தின் தழுவலாகும்.

கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகத்தில் நடித்தோர் அனைவரும் ஆங்கிலம் கற்று உயர்தர உத்தியோகம் வகித்த உயர் குடும்பத்து இளைஞர்களாவர். இவரது நாடகப் பார்வையாளர்களிற் பெரும்பாலோர் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரே. இப்பண்புகள் முந்திய நாடகங்களினின்று இவரது நாடகங்களை வேறுபடுத்தும் பண்புகளாகும். 'ஈழத்தில் நாடகமும் நானும்' என்னும் நூலிலே தம் நாடகத்தை, நடிப்பைப் பாராட்டி வியந்து கூறியவர்களாக, கலையரசு குறிப்பிடுபவர்களில் மிகப் பெரும்பாலோர் படித்தவர்களும் நியாயதுரந்தரர்களும், உயர் உத்தியோகம் வகித்தவர்களுமேயாவர். இவர்களின் இரசனைக்கு ஏற்பவே இவரது நாடகங்களும் அமைய வேண்டியதாயிற்று. இவரது நாடகங்கள் பெரும்பாலும் ஆரம்பத்தில் கொழும்பு நகரிலேயே மேடையேறின என்பதும் பின்னுளில் யாழ்ப்பாணம், கம்பஹா, நீர்கொழும்பு போன்ற நகரப் புறப்பகுதிகளிலேயே மேடையேறின என்பதும் குறிப்பிடற்குரியன. (இக்காலத்தில் தொழில்முறை நடிகர்களான கிருஷ்ணாழ்வார் போன்றோரின் இசைமரபு நாடகங்களும் பொதுமக்கள் ஆடிய கூத்துக்களுமே கிராமப்புறங்களில் மேடையேறின என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.)

தமது பார்வையாளருக்கு ஏற்ப 'அக்காலத்தில் இலங்கையிற் பெரு மதிப்புப் பெற்றிருந்த ஆங்கில நாடகக் கோட்பாடுகளுக்கியைய, குறைந்த நேரத்தில் பொருத்தமான அரங்க அமைப்பும், வேடப் புனைவும், நடிப்புத் துரிதமும் கொண்ட நாடகங்களை மேடையேற்றினர்.[7]

நாடகம் பயில்வதையும், நாடகமாடுவதையும் ஓர் ஒழுங்கு நெறிக்குள் கொண்டு வந்தவர் கலையரசாவார். ஒத்திகை தொடக்கம் மேடையிடுவது வரை ஒரு நாடகத் தயாரிப்பில் அவர் நுணுக்கமாகவும், அவதானமாகவும் ஈடுபட்டார்.

கலையரசு காலத்திலேயே ஈழத்து நாடக உலகு மேற்கு நாட்டுக் கோட்பாடுகளைப் பின்பற்றலாயிற்று. ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும் ஒவ்வொரு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

காட்சிக்கும் கதை நிகழும் களத்தைப் புலப்படுத்தும் செற்றுகள் மேடையில் அமைக்கப்படலாயின. மாளிகைகளும், மலைகளும், காடுகளும், இயற்கைக் காட்சிகளும், வீதிகளும் சீலைகளிலே வர்ணங்களினால் வரையப்பட்டு மேடையின் பின்னால் தொங்கவிடப்பட்டன. 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவிலும், பாரிஸிலும் இவை பரோக் பாணியில் தீட்டப்பட்டு மேடைக்கு உபயோகிக்கப்பட்டன.[8] உயர்ந்த மாளிகைகள் அல்லது மரங்களைப் பெரிதாகவும், சிறிய மாளிகைகள் அல்லது மரங்கள் அவற்றினின்று மிகத் தூரத்தில் இருப்பது போலவும் தோற்றம் தரக்கூடிய விதத்தில் பரோக் பாணிச் சித்திரமுறை அமைந்திருந்தது. சிம்மாசனம், தூண்கள், படிக்கட்டுகள், மண்டபம், மேல்மாடி யாவும் திரைகளிலேயே வரையப்பட்டன. நடிகர்கள் அவற்றின்மீது நிற்பதுபோல நடப்பதுபோல அபிநயித்தார்கள். அவற்றைத் தொட நடிகர் அனுமதிக்கப்படவில்லை. இக்காட்சி அமைப்பின் மூலம் கட்டி எழுப்பப்படும் மாயத் தோற்ற உணர்வு உடைக்கப்பட்டுவிடும் என்பதனால்.

இந்தப் பின்னணித் திரைகளைச் சுருட்டிவிடுவதன் மூலம் குறிப்பிட்ட அக்காட்சி மாற்றப்பட்டது. அதற்குப் பதிலாக இன்னொரு திரையைக் கீழே இறக்குவதன் மூலம் இன்னொரு காட்சிக்கான பின்னணி உண்டாக்கப்பட்டது. மேடையிலே குறிப்பிட்ட காட்சியை மேலும் உண்மையாக்கும் வகையில் மேடைக்குரிய பொருட்கள் வைக்கப்பட்டன. இதன்மூலம் ஒரு பொய்மைத் தோற்றம் சிருஷ்டிக்கப்பட்டது.

காலை மாலைக் காட்சிகளைத் தோற்றுவிக்கவும், இரவு பகலை இனம் காட்டவும், நடிகரின் தோற்றத்தையும் மன உணர்வுகளையும் விளக்கவும், மின்விளக்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இதற்குத்தக நடிகர்களின் நடிப்பு முறையும் மாறியது. முன்னர் நடிகர்கள் ஒரேவிதமான உச்சரிப்பையும் நடிப்பு முறையையுமே கையாண்டனர். அரசன், மந்திரி, சேவகர் அனைவரும் ஒரேவிதமாக நடிப்பையே செய்தனர். பேசும்போது மாத்திரமே நடித்தனர். மேடையில் ஒரு மூலையிலிருந்து இன்னொரு மூலைக்கு ஒரு செயற்கையான நடை நடப்பதும், மேடையின் அடிப்பாகத்தில் நிற்பவரும் மேடையின் முன்பகுதிக்கு நடந்து வந்து அதன் பின்னர் பார்வையாளரை நோக்கிப் பேசுதலும் முந்திய நாடக நடிப்பு முறைகளாம். நவீன நாடகத்தில் பாத்திரங்களின் தன்மைகட்கு ஏற்ப நடிப்புமுறை அமைக்கப்பட்டது. மேடையில் பாத்திர அசைவுகள் ஏற்கனவே நிர்ணயம் செய்யப்பட்டன. மேடையின் அடிப்பாகத்தில் நிற்கும் பாத்திரம் வெளிச்சம்மூலம் தெளிவாகக் காட்டப்பட்டமையினால் முன்னால் வந்து சபையோரைப் பார்த்துப் பேசுவது தவிர்க்கப்பட்டது.

மேடையிலே காட்சிகளைத் தத்ரூபமாகக் காட்ட முயற்சிகள் எடுக்கப்பட்டன. காட்சி அமைப்புக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. இதனால் மனிதனின் கற்பனைக்கு இடம் குறைக்கப்பட்டது என்றும் கூறலாம். பாத்திரங்களை, கதைகளைவிடக் காட்சியே பிரதானமாகிவிடும் அவலங்களும் இதனால் எழுந்தன. 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவில் பெருவளர்ச்சியுற்றிருந்த Realistic Theatre இற் காணப்பட்ட இவ்வம்சங்கள் ஈழத்து நாடக உலகிலும் புகலாயின.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கலையரசின் நாடகமுறைமை

கலையரசு தமது நாடக நூலில் தாம் காட்சி அமைப்புகளை அமைத்த விதம், ஒளியைப் பாவித்த முறை, நடித்த முறை, ஒப்பனை செய்த விதம் அனைத்தையும் விபரமாகக் கூறியுள்ளார். அத்தனையும் 19ஆம் நூற்றாண்டு ஐரோப்பிய இயற்பண்பு நாடகநெறி சார்ந்தனவாயுள்ளன. நடிப்புப் பற்றிக் கலையரசு கூறுவது இங்கு நோக்கத் தக்கது.

> ''நடிப்பிலே மிக முக்கியமானதென்னவென்றால் ஒருவர் பேசும்போது மற்றவர்க்கு ஏற்படும் உணர்ச்சியை முகபாவத்தாலும் அங்க அசைவுகளினாலும் துலக்கிக் காட்டுவதே. இதை ஆங்கிலத்தில் By play or reaction என்று சொல்லுவர். இது இல்லாவிட்டால் நடிப்பே இல்லை எனலாம்.''[9]

முந்திய நடிப்புப்போல பேசும்போது மாத்திரம் நடிக்காது மேடையில் நிற்கும்வரை நடிக்கவேண்டும் என்ற கொள்கை கலையரசு மூலம் ஈழத்து நாடக உலகிற் புகுத்தப்படுகிறது. நடிகன் பாத்திரமாக மாறிவிடவேண்டும். மற்றவர்களை உணர்ச்சி நிலைக்குள்ளாக்க வேண்டும். கதையில் பார்வையாளர்களை ஒன்ற வைத்துக் கண்ணீர் சிந்தப்பண்ணுதலே நடிகனின் நடிப்பின் உச்சநிலை என்பதுவே கலையரசின் நடிப்பு, நாடகக் கோட்பாடாயிருந்தது.

வேதாள உலகத்திலே பெரும்மலையொன்று வெடித்து அதனூடாக ஒரு நகரம் தோன்றுவது, இரு சிறு குகைகள் சூத்திரத்தில் திறந்து மூடுவது, திடீரென்று ஒரு கோயில் தோன்றி மறைவது, ஓர் அரசனின் சிலை மிதந்து வந்து உயிர் பெறுவது போன்ற அநேக நூதனக் காட்சிகளை அமைத்ததாகக் கலையரசு கூறுகிறார்.[10]

தான் நாடகம் நடத்திய பப்ளிக் ஹோல் பற்றிக் கூறுமிடத்து ஹோலின் அமைப்பு அதன் பல்கனி, மின்சார விசிறிகள் போன்ற புற அலங்காரத்தை வியந்து இந்த மண்டபம் நாடகத்திற்கென்றே கட்டப்பட்டது என்கிறார். லைற் ஒழுங்குபற்றிக் கூறுகையில் மேடைக்கு முன்புறத்தில் புற் லையிற்ஸ் (Foot lights) வெள்ளை, சிவப்பு, பச்சை நிறங்களில் மூன்று வரிசைகளில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். மேலேயும் அப்படித்தான் ஐந்தாறு வரிசைகளிலிருக்கும். எல்லாமாக மேடைக்கென முந் நூறு பல்புகள் வரையிலிருக்கும்[11] ... என்கிறார்.

நடிகன் பாத்திரமாக மாறக்கூடாது. பார்வையாளர்களை உணர்ச்சி வசப்படுத்தக்கூடாது. காட்சி சோடனைகள், மின்விளக்குகள் முக்கியமல்ல என்ற இன்றைய சில நவீன நாடகக் கோட்பாடுகளுக்குக் கலையரசின் கோட்பாடுகள் மாறானவை. இன்றைய கோட்பாடுகள் இயற்பண்பு நாடக மரபுக்கு (Naturalistic Theatre க்கு) எதிராகத் தோன்றிய கோட்பாடுகள். கலையரசின் கோட்பாடுகள் இயற்பண்பு நாடக மரபைப் பின்பற்றிய கோட்பாடுகளாகும். இயற்பண்பு நாடக மரபுக்கு எதிரான நாடக இயக்கங்கள் கலையரசின் காலத்தில் ஐரோப்பாவில் தோன்றினாலும் நவீன நாடகப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

போக்குகளைக் கலையரசு அறிந்திராமல் இருந்திருக்கலாம் அல்லது அறிந்தும் ஏற்காது விட்டிருக்கலாம். எனினும் கலையரசு ஈழத்து நாடக மரபில் ஆரம்பித்து வைத்த இம்முறைகளே இன்றும் காத்திரமாக ஈழத்து நாடக உலகில் நிற்கின்றன என்பது உண்மையாகும்.

இவ்விதம் 20ஆம் நூற்றாண்டில் ஆரம்பத்தில் ஈழத்தில் நவீன நாடகம், கூத்துக்களிலும், பண்டைய இசை நாடகங்களிலுமிருந்து தன்னைப் பல அமிசங்களில் விடுவித்துக் கொண்டு புதிய சகாப்தத்தைத் தோற்றுவித்தது.

மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் நாடகப் பிரவேசத்தினால் மேடையில் மாத்திரமன்றி, நாடக அமைப்பு, நாடக எழுத்தாக்கங்களிலும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. நாடகத்தில் பாடல்கள் குறைந்தன. வசனம் முக்கிய இடத்தைப் பெறலாயிற்று. நாடகம் இறுக்கமான ஒரு வடிவத்தைப் பெறலாயிற்று. நாடக இலக்கியம் என்ற பேச்சும் எழலாயிற்று. ஆங்கில, சமஸ்கிருத, நாடகப் பண்புகளைத் தமிழிற்கு அறிமுகம் செய்யும் மதங்க சூளாமணி, விபுலானந்த அடிகளால் எழுதப்பட்டு இக்காலகட்டத்தில் (1926) மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்தால் வெளியிடப்பட்டது. அதற்கு முன்னுரை எழுதிய விபுலானந்த அடிகள்,

> ''வடமொழி ஆசிரியராகிய தனஞ்செயனாரும் ஆங்கில மகாகவியாகிய செகசிற்பியரும் செவ்விதின் உரைத்த நுண்பொருள் முடிவுகளை நிரைபட வகுத்து முறைபடக் கூறுவதற்கு முயன்றேன்.''[12]

என்று கூறுகிறார். ஆங்கிலக்கல்வியும், சமஸ்கிருதக் கல்வியும் பெற்றவர்கள் தமது கல்வி அனுபவப் பின்னணியில் தமிழில் நாடகம் எழுத முயற்சி செய்தனர். இவற்றுட் பல நடிப்பதற்கன்றி படிப்பதற்கேயுரியனவாக அமைந்தன. இவை படிப்பதற்கு மாத்திரமே ஏற்புடையனவாக அமைந்திருந்ததனாற்போலும் இக்காலகட்டத்திற் பெருவாரியான நாடகங்கள் தோன்றியபோதும் மேடையில் நாடகமாடிய கலையரசு போன்றோர் இந்நாடகங்களை விட்டு, நடிப்பதற்குத் தோதான பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களையே நாடினர். எனினும் படிப்பதற்காக எழுதப்பட்ட இந்நாடகங்கள் இரண்டு சாதகமான பண்புகளை ஈழத்து நாடக உலகில் ஏற்படுத்தின. ஒன்று, நாடக எழுத்தாளர்கள் வளரக் கூடிய ஒரு சூழலையும் மரபையும் ஏற்படுத்தின. மற்றது, நாடகத்தின் மக்கள் வாழ்க்கை கூறப்படவேண்டும்; அதுவும் பேச்சுத் தமிழில் கூறப்பட வேண்டும் என்பதை மெல்ல மெல்ல உணர்த்தின. இரண்டாவது பண்பு உடனே எழுந்து விடவில்லை. அதற்குச் சிலகாலம் செல்ல வேண்டியிருந்தது. இந்நாடக எழுத்து மரபின் வளர்ச்சிக்கட்டத்தில் ஈழத்தில் பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை என்ற நாடகாசிரியர் உருவாகின்றார். நாடக இலக்கியம் வளர்ந்த முறை இங்கு உற்று நோக்கற்குரியது.

இக்காலத்தெழுந்த கதிர்காமர் கனகசபையின் நற்குணசேகரனில் (1927) ஆங்கில நாடக முறையைத் தழுவி free verse இனை ஒத்த அகவல் யாப்பில் நாடக பாத்திரங்களின் உரையாடல்கள் அமைந்துள்ளன. இது மனோன்மணியம் ஆசிரியரின் செல்வாக்கின் பிரதிபலிப்பே. ஆங்கில நாடக மரபைப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பின்பற்றி, தமிழில் தான் செய்த முயற்சியே இது என்று நூலின் ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஈழத்தில் அச்சு வடிவில் வந்த முதற் கவிதை நாடகம் இது என்பர்.[13] பேராசிரியரின் மனோன்மணியம் போல இது நடிப்பதற்கன்றிப் படிப்பதற்கேயுகந்தது. ஆங்கில சமஸ்கிருத நாடக முறைகளைப் பின்பற்றி எழுந்த இப் புதிய மரபு நாடகங்களுக்கு உதாரணமாக இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத்தின் தமிழ்த்துறைத் தலைவராயிருந்த பிரான்ஸ் கிங்ஸ்பெரியின் சந்திரகாசன் (1940), மனோன்மணி (1941), அரசாங்க உத்தியோகம் வகித்த மு. இராமலிங்கத்தின் அசோகமாலா (1943), பிரான்ஸ் கிங்ஸ்பெரிக்குப் பின் தமிழ்த்துறைத் தலைவரான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் மாணிக்கமாலை (1943) ஆகியவற்றைக் கூறலாம். இவை யாவும் தமது உள்ளடக்கமாகப் பழைய புராண இதிகாச கற்பனைக் கதைகளையே கொண்டிருந்தன. மேடையில் உலவிய பாத்திரங்களும் கற்பனைப் பாத்திரங்களே.

இவ்வண்ணம் படித்த மத்தியதர வகுப்பினரின் நாடக வருகை ஈழத்தில் ஆங்கில சமஸ்கிருத நாடக மரபினை, விசேடமாக ஆங்கில நாடக மரபினை ஈழத் தமிழ் மக்களுக்கு அறிமுகம் செய்துவைத்தது.

கிறிஸ்தவ மதத்திற்கு எதிராக எழுந்த சமய மறுமலர்ச்சியின் மரபில் வந்த படித்தவர்கள் இதே காலகட்டத்தில் இந்நாடக மரபினைத் தம் கொள்கை பரப்பும் ஊடகமாகவும் கொண்டனர். கிறிஸ்தவம் தமது மரபுகளையும், ஒழுக்கங்களையும், விழுமியங்களையும், தத்துவங்களையும் சிதைப்பதாகக் கருதிய இவர்கள் அப்பாரம்பரியத்தை மீண்டும் நிலைநாட்டக் கருதி அறநெறிப் பண்புகளைப் போதிக்கும் நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றினர்.

க. சிதம்பரநாதனின் சாவித்திரிதேவி சரிதம் (1917), க. இராமலிங்கத்தின் நமசிவாயம் அல்லது நான் யார் (1929), சோமசுந்தரப் புலவரின் உயிரிளங்குமரன் (1936), க. செல்வநாயகத்தின் சாமளா அல்லது இன்பத்தின் துன்பம் (1937), சாரா எழுதிய சத்தியேஸ்வரி (1938) என்பவற்றை இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம்.

உயிரிளங்குமரன், நமசிவாயம் அல்லது நான் யார் போன்ற நாடகங்கள் சைவ சித்தாந்தக் கருத்துக்களை வெளிப்படையாகவே பேசின. நமசிவாயம் அல்லது நான் யார் என்ற நாடகம் எழுதிய க. இராமலிங்கம் தனது நாடகத்தில் சைவ சித்தாந்தக் கருத்துக்களையே பாத்திரங்களாக்கியுள்ளார். ரசோகுணன், தமோகுணன் எனப் பாத்திரங்களுக்குப் பெயரும் இட்டுள்ளார். தேவார திருவாசகங்கள் மெய்கண்டசாத்திரப் பாடல்கள், அறநூற் பாடல்கள் ஆகியவற்றோடு நாடகாசிரியரே யாத்த கீர்த்தனங்களும் சிந்துகளும் வெண்பாக்களுமாக 117 பாடல்கள் இந்நூலில் உள்ளன.

உயிரிளங்குமரனும் இத்தகையதே. இந்நாடகத்தில் உயிரிளங் குமரனாகிய ஆன்மா பேரின்பவல்லியான முத்தியை மறந்து இருண்மல அரசனாகிய ஆணவத்தின் மகளான சிற்றின்பவல்லி என்ற மாயையை விரும்பி மாயாபுரியாகிய உடல் என்னும் கோட்டையில் கிடக்கிறது. பின்னர் அவ்வான்மா தந்தையாகிய நீலகண்டனால் (இறைவன்) அனுப்பப்பட்ட சுப்பிரமணிய முனிவரால் (குரு) காப்பாற்றப்படுகிறது. இந்நூலுக்கு அணிந்துரை பாடிய பண்டிதர் வே. மகாலிங்கசிவம் அவர்கள்,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''திருந்துமுயிரிளங்குமரனுகி நூல் சித்தாந்தத் திங்கடேற்ற விருந்தி தெனப் புலவரெலா மிக மகிழச் செழுந்தமிழால் விரித்தல்செய்தான்.''[14]

என்று கூறியுள்ளார்.

நவீன நாடக உருவை இவை கொண்டிருப்பினும் இந்நாடகங்கள் பழைமை பேணும் பண்பையே கொண்டிருந்தன. இவ்வகையில் அக்கால நாடகப் பண்புக்கு அமையவே இவையும் இருந்தன. இந்நாடகங்களுள் ஒன்றுன சத்தியேஸ்வரி பற்றி (1938) நாடக ஆய்வாளர் சொக்கன் பின் வருமாறு கூறுகிறுர்.

''சத்தியேஸ்வரி சமூக நாடகமாயினும் பழந்தமிழ் அகத்திணை மரபுச் செய்திகளை நாடகம் எழுதிய அக்காலத்திற்குப் பொருந்தும் வண்ணம் இடையிடையிற் செருகிக் கொண்டுள்ளது. இக்காட்சி மிகச் செயற் தன்மை வாய்ந்ததாக உள்ளது... இக்காட்சியில் திருக்கோவையார் பாடல்கள் சிலவற்றைக் கதாநாயக, நாயகியர் பாடுவதாகவும் ஆசிரி யர் குறித்திருக்கிறுர் இவ்வமைப்பு பழைமையில் வலிந்து புதுமை காணும் முயற்சியாகும்.''[15]

நாடகத்தின் பண்பையும் மீறிக்கொண்டு அற ஒழுக்கப் போதனைகளும், தத்துவக் கருத்துக்களும் அதிகமாக நிறைந்திருக்கும் இப்பண்பு இக்காலகட் டத்து எழுந்த அறநெறிப் பண்பு போதித்த பெரும்பாலான நாடகங்களுக் குப் பொருந்தும். நாடகத்தையும் மீறித் தத்துவமும், அறக்கருத்துக்களும் மலிந்தமையால் இவை நாடகங்கள் என்று கொள்ளப்படக்கூடியன அல்ல. இவை நடிப்பதற்கன்றிப் படிப்பதற்கேயுரியனவாகக் கருதப்பட்டன.

நாடகத்தில் மொழிப் பிரயோகம்

மேனுட்டு நாடக மரபுக்கிணையய எழுதப்பட்ட மேற்குறிப்பிடப்பட்ட நாடகங்களிற் பெரும்பாலானவை வடமொழி மரபைப் பின்பற்றி தலை மைப் பாத்திரங்களும் உயர்வான பாத்திரங்களும் செந்தமிழ் நடையில் உரையாடுவதாகவும், விகடன், வேலைக்காரன் போன்ற சமூக மதிப்பற்ற பாத்திரங்கள் பேச்சுத் தமிழையும் கொச்சையான சொற்பிரயோகத்தையும் கையாள்வனவாகவும் சிருஷ்டிக்கப்பட்டுள்ளன. அத்தோடு இந்நாடகங்கள் பழைய காவிய மரபினின்றும் மாருமலும் உள்ளன.

சாரா எனப்படும், வே. சாரங்கபாணி எழுதியதும், சுப்பிரிம்கோட் அப்புக்காத்தான சாம். டி. தம்புவின் முன்னுரையுடன் வெளிவந்ததுமான சத்தியேஸ்வரி நாடகம் இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாகும். நகுலேஸ் வரப் பிரபுவின் மகளான சத்தியேஸ்வரி, வீரவாகு என்ற கள்வனிட மிருந்து தப்பி, நாடெல்லாம் அலைந்து மீண்டும் வரும் கதையே இது. பழைய காவியப் பாணியில் இக்கதை அமைந்திருக்கும் அதேவேளை இந்நாடகத்தில் வரும் கதை மாந்தர்கள் தற்கால மாந்தர்களானமையினுல் தாம் சாதார ணமாகப் பேசும் பேச்சில் பேசலே முறை. ஆனுல் இங்குவரும் உயர் பாத் திரங்கள் செந்தமிழிலும், சமூக மதிப்புக் குறைந்த பாத்திரங்கள் பேச்சுத் தமிழிலும் பேசுவதைக் காணலாம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வேதாரணியம்:- கண்ட கண்ட நேரமெல்லாம் கடுஞ்சினங் காட்டி உரத்த குரலிலே உறுமுதல் செய்வதா வேலைக்காரரை நடத்தும் மாதிரி; அவர்களும் மனிதரல்லவா? சும்மா இருந்து காலாட்டிக்கொண்டு வேலை கற்பிக்கும் உனக்கு இவ்வளவு மிடுக்கானால் வியர்வையெழ வேலை செய்கிறவர்களுக்குச் சினமுண்டாகாமலிருக்குமா?[16]

முருகன்:- நாந்தானே இங்க காவலுங்க. என்னைக் கேட்டுத்தான் இங்கே ஆரும் என்னமும் செய்யணுங்க. இல்லாட்டா ஓடிப்போய் எசமானுட்டச் சொல்லிப்பூடுவனுங்க.[17]
(பக். 27)

வள்ளியம்மை:- பிள்ளை! நான்தானே மேலை உனக்குப் புட்டவிச்சுத் தாற வள். என்னைத் தெரியாமலுக்குத் திரத்திவிடப் பாத்தே யணை.[18]
(பக். 75)

வண்டா:- ஏங்! வள்ளி, இங்கிட்டு வா இதில் என்ன சத்தம் எனக்கு கேக்கில்ல.[19]
(பக். 88)

இங்கு உயர்பாத்திரமான வேதாரணியம் செந்தமிழ் நடையிற் பேச அவரின் வேலைக்காரர்கள் பேச்சுமொழியில் உரையாடுகின்றனர். பேச்சு மொழியும் பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப இந்தியப் பேச்சுமொழி. (முருகன்) யாழ்ப்பாணப் பேச்சுமொழி, (வள்ளியம்மை), சிங்களம் கலந்த தமிழ்ப் பேச்சுமொழி (வண்டா) என மாறுபடுவதை மேற்குறிப்பிட்ட உதாரணம் காட்டுகிறது.

நாடகத்தில் எத்தகைய தமிழைக் கையாளவேண்டும் என்பது பற்றிய உணர்வு மெல்லென முகிழ்ப்பதை இத்தகைய உரையாடல்கள் காட்டி நிற்கின்றன.

1940இல் மனோன்மணியம், சந்திரகாசன் நாடகங்களை வகைத்தமிழில் எழுதியவரும் தமிழ்ப் பேராசிரியருமான பிரான்ஸ் கிங்ஸ்பெரி அவர்கள் சந்திரகாசன் நாடகப் பின்னுரையில் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

> "இந்நாடகத்தை வாசித்துப் பார்த்த ஒருவர் இதன் பாஷை நடை இயற்றமிழ் நடைபோற் பெரிதும் விளங்குகிறது, பேச்சுத்தமிழுக்கு இந்நடை மேம்பட்டுவிட்டது என்றார். அதற்கு என் விடை இந்நாடகத்தில் வரும் அரசன், மந்திரி, இராசகுமாரன் ஆகிய இவரெல்லாம் கற்றறிந்த மக்களாதலின் இவர் வாயிலும் கொச்சை வருமோ?
>
> துஷ்யந்தன், கண்ணுவர் முதலிய பெரியோரைச் சங்கதத்தில் பேசச் செய்த காளிதாசர் சகுந்தலை, சித்திரலேகை முதலிய பெண்களைப் பாகதத்திற் பேசச் செய்தார் அன்றோ என்பார்க்கு யான் கூறுவது இவ்விஷயத்தில் யான் காளிதாசனைப் பின்பற்றாது ஷேக்ஸ்பியரைப் பின் பற்றியுள்ளேன் என்பதாகும்.[20]

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஷேக்ஸ்பியரைப் பின்பற்றுகிறேன் என்று கூறிய பிரான்ஸிஸ் கிங்ஸ்பெரி கூடத் தமது மனோன்மணி நாடகத்தில் தம்மையுமறியாது இதனை மீறிவிட்டார் போலத் தோன்றுகிறது. இந்நாடகத்தில் வரும் அனைத்துப் பாத்திரங்களும் செந்தமிழில் உரையாட செவிலி இடையிடையே மகா ராஜாவை மகாராயா! என்று பேச்சுத்தமிழில் விளிப்பதும் இங்கு அவதானிக் கற்பாலது.

புராண இதிகாசக் கதைகளையும் உயர்மாந்தர்களையும் வைத்து நாடக மாக்குகையில், அக்காலச் சமூக அமைப்பில் உயர்ந்தோர் பெற்றிருந்த இடத்திற்கு ஏற்ப உயர்ந்தோர் உயர்தமிழ் பேசுவதாகவும், சமூகத்தின் தாழ்நிலையிற் கணிக்கப்பட்டோர் பேச்சுத்தமிழ் பேசுவதாகவும் உரையாடல் கள் அமைவது இயல்பும், காலத்தின் நியதியும் ஆகும்.

உயர் பாத்திரங்களை வைத்து எழுதப்பட்ட இத்தகைய மரபு நாடகங்களில் இம்மொழிமரபே கடைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இதனை நன்கு உரைநடையிலேயே எழுதியோரும் உளர். தமயந்தி திருமணம் (1955) எழுதிய பண்டிதராகிய சோ. இளமுருகனார் இதற்கு நல்ல சான்றுவார். இந்நூலின் முன்னுரையில் நூலாசிரியர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

> "என்னருமை நண்பரும் எங்கள் கழகத்தின் கலைஞரும் ஆகிய திரு. ந. வீரசிங்கம் அவர்கள் அந்நாடகங்களை அச்சிற் பதித்து வெளி யிட்டால் இந்நாடகம் பிள்ளைகளுக்கு வழுவற்ற உரைநடையைக் கற்பதற்கு நல்ல வாய்ப்பு உண்டாகும் என்று இடையறாது என்னைத் தூண்டிவந்தார்.''[21]

வழுவற்ற உரைநடையே நாடகத்திற் பாவிக்கப்படவேண்டும் என்ற பண்டிதர் சோ. இளமுருகனாரின் கருத்தை இங்கு காணுகின்றோம். (பண் டிதர் இளமுருகனார் ஆக்க இலக்கியகாரருக்கும் பண்டிதர்களுக்குமிடையே நடைபெற்ற இழிசன வழக்குப் பற்றிய மரபுப்போரில் நாவல், சிறுகதை இலக்கியங்களிற் பாவிக்கப்படும் பேச்சு மொழியை எதிர்த்து மரபுக்குரல் எழுப்பியவருள் முக்கியமானவர் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது)

மத்தியதர வகுப்பினரின் கைப்பட்டு நவீனத்துவம் பெற்ற நாடகம் இன்னும் பொது மக்கட் சார்புள்ள நாடகக் கலையாக மாறுமையையும் கற்றோர் கைக்குள்ளேயே அது சுற்றிச் சுழன்றமையையும் இவ்வழுவற்ற உரைநடை என்ற வார்த்தைப் பிரயோகமும் பிரான்ஸ் கிங்ஸ்பெரியின் காளிதாசரைப் பின்பற்றாது ஷேக்ஸ்பியரையே மொழி நடையிற் பின்பற்றி யுள்ளேன் என்ற சொற்றொடரும் காட்டி நிற்கின்றன.

இக்காலகட்டத்தில் பேச்சுத்தமிழ் நகைச்சுவைக்கே பயன்படுத்தப்பட் டது. நகைச்சுவைக்குப் பயன்படுத்தப்படினும் பேச்சுத்தமிழ் நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டமை ஒரு நல்ல அம்சமே.

படிமுறை வளர்ச்சி நோக்கில் ஈழத்தில் வளர்ந்து வந்த நாடக மரபை நோக்குகையில் ஆரம்பத்தில் பாடல் வடிவிலிருந்த கூத்தமைப்பினின்று

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தன்னை மீட்டெடுத்துக் கொண்டு வசனத்தை – அதுவும் செந்தமிழ் வசனத்தைத் தன் முக்கிய ஊடகமாகக் கொண்டு வளரத் தொடங்கிய நவீன நாடக மரபு, தாழ்நிலைப் பாத்திரங்கள் மூலமாகப் பேச்சுமொழியினையும் தன்னுட் சேர்த்துக்கொண்டு வளரும் பண்பினையே இக்கால நாடகங்களிலே காணுகின்றோம்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை

ஆங்கிலக்கல்வி சிருஷ்டித்துவிட்ட மத்தியதர வகுப்பின் ஒரு பிரிவினர், மேனாட்டு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களையும், புராண இதிகாசக் கதைகளையும், பொருளாகக் கையாண்டு நாடகத்தைப் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகக் கொள்ள, மத்திய வகுப்பின் இன்னொரு பிரிவினர் ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையையும் எண்ணங்களையும் பிரதிபலிக்கும் மண்வளம் ததும்பிய சமூக நாடகங்களை நாடக உலகுக்கு அளித்தனர். இவர்களே ஈழத் தமிழ் நாடக உலகில் இயற்பண்பு வாய்ந்த நாடகநெறி ஒன்றினை உருவாக்கினர் இவர்கள் கையில் நாடகம் வெறும் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகவன்றி, சமூக மாற்றச் சாதனமாயிற்று. இப்போக்கின் முன்னோடி பிரான்ஸ் கிங்ஸ்பெரிக்குப் பின்னர் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் தமிழ்த்துறைப் பேராசிரியரான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஆவர்• அவருடைய நாடகங்கள் 1936 முதல் மேடையேறின. இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் பேராசிரியரின் நாடகங்களுக்குச் சரியான களமாக அமைந்தது பல்கலைக்கழக மாணவரும், மாணவியரும் பேராசிரியர் நாடகங்களில் நடித்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. இதனால் பேராசிரியர் நாடகங்கள் சமூக அந்தஸ்தும் பெற்றன.

இவருடைய நாடகங்கள் முற்றிலும் சமூகப் பண்புடையனவாகவே காணப்பட்டன. யாழ்ப்பாண மத்தியதர வர்க்கத்துக் குடும்பப் பிரச்சினைகள், சமூகப் பிரச்சினைகள் யாவற்றையும் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தமது நாடகங்களிற் கொணர்ந்தார்.

ஆங்கிலக் கல்வியினாலும், புதிய பொருளாதார அமைப்புகளினாலும் மாற்றமுற்ற சமூகத்திற்கும் பழைய விவசாய பொருளாதார அமைப்பு தந்த சிந்தனைகளுக்குள் அகப்பட்டிருந்த பழமைவாதிகட்குமிடையேயுள்ள முரண்பாடுகளை அங்கதச் சுவையுடன் அவரது நாடகங்கள் வெளிக்கொணர்ந்தன. சரிந்துகொண்டுவந்த நிலமானியஉறவுகளையும்நகர வாழ்க்கை மனித உறவுகளைப் பாதிக்கும் விதத்தினையும் இவரது நாடகங்கள் எடுத்துக்காட்டின. சமகால அரசியற் பிரச்சினைகளும், சமூகப்பிரச்சினைகளுமே இவரது நாடகத்தின் பின்னணிகளாக அமைந்தன.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகில் முதன்முதலாக ஈழத்துக் கதாபாத்திரங்கள், சிறப்பாக யாழ்ப்பாணக் கதாபாத்திரங்கள் தம் காலச் சூழலின் பின்னணியில் அக்காலம் வகுத்துவிட்ட சிந்தனைகளைப் பிரதிபலித்துக் கொண்டு உலவத் தொடங்கின.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஈழத்துத் தமிழ் மக்களை எதிர்கொண்ட நடப்பியற் பிரச்சினைகள், அவர்களின் அபிலாசைகள், அவர்களின் மரபுகள், பேச்சுகள் ஆகியன தமிழ் நாடக மேடையில் முதன்முதல் இடம்பெற்றன.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மொழியியல்துறையில் விற்பன்னரா யிருந்தமையினாலும், சாதாரண மாந்தரே நாடகத்தில் முக்கிய இடம் பெறத் தொடங்கியமையாலும் முன்னைய நாடக ஆசிரியர்கள் போலன்றிப் பிரக்ஞை பூர்வமாகப் பேச்சுமொழியினை நாடகத்திற் கையாண்டார். பேராசிரியரின் நாடகத்தில் தோன்றிய பாத்திரங்கள் அனைத்தும் அன்றாடம் தாம் பேசும் மொழியிலேயே பேசின. உயர்ந்தோருக்கு இலக்கிய மொழியும் தாழ்ந்தோருக்குப் பேச்சுமொழியும் அமைத்து எழுதும் செயற்கைப் பாங்கான நாடக நெறியினின்றும் சகல பாத்திரங்களையும் தாம் அன்றாடம் பேசும் மொழியிலேயே பேசவைத்த பெருமை பேராசிரியருக்குண்டு. இது பற்றிப் பேராசிரியரே தமது நாடக முன்னுரையிற் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

"...நாடகம் என்பது உலக இயல்பை உள்ளது உள்ளபடி காட்டுவது. ஆகவே வீட்டிலும் வீதியிலும் பேசுவது போலவே அரங்கிலும் ஆடுவோர் பேசவேண்டும். இந்நான்கு நாடகத்திலும் வழங்கிய பாஷை யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டுக்குப் பொதுவாகவும் பருத்தித்துறைப் பகுதிக்குச் சிறப்பாகவும் உள்ளது."[23]

உலக இயல்பை உள்ளது உள்ளபடி காட்டுவது என்ற அவர் கூற்றில் அவரது இயற்பண்புவாத நெறி சார்ந்த போக்கும் புலனாகிறது. இவரது நாடகங்களும் பிரச்சினைகளை உள்ளது உள்ளவாறு கூறும் இயற்பண்பு சார்ந்தனவாகவே இருந்தன. பிரச்சினைகளை நேரடியாகக் கண்டு அவற்றின் முரண்பாடுகளைச் சுட்டினரேயொழிய அம்முரண்பாடுகளுக்கான காரணங்களை விஞ்ஞானபூர்வமான சமூக இயங்கியல் நெறியுடன் இவர் நாடகங்கள் அணுகவில்லை. எனவேதான் விமர்சகர் இவரை இயற்பண்பு நெறி சார்ந்த நாடக ஆசிரியர் என அழைக்கின்றனர்.

சந்திரகாசனும் சாரங்கதாரனும் போன்ற கற்பனைப் பாத்திரங்கள் செயற்கையான தமிழ் பேசி உலவிய ஈழத்தமிழ் நாடகமேடையில் சதையும் இரத்தமும் ஜீவனும் பொருந்திய சாதியாசாரம், மரபு, பழமை பேணும் உடையார், விதானையார், மணியகாரன், கிராமத்துக் குடியானவன் சீனிக்குட்டி, கிராமத்தில் வாழும் கிழவி வள்ளிப்பிள்ளை, ஆங்கிலக் கல்வி கற்ற சுந்தரம், யாழ்ப்பாணத்துப் பிறக்கிராசிமார் போன்ற யாழ்ப்பாண மாந்தரை யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத் தமிழ் பேச வைத்து உலவவிட்டவர் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையே. கற்பனுலோகத்தில் வாழ்ந்த நாடக உலகை நடப்பியல் உலகிற்கு இழுத்து வந்த பெருமை இவருக்குண்டு.

"சமத்காரமும், சாதுரியப் பேச்சும் எவரையும் புண்படுத்தாத இங்கிதமும் சிந்திக்க வைக்கும் ஹாஸ்யமும், விஷயத்தில் அமிழ்ந்துவிடாது விலகிநிற்கும் ஒரு வகையான பற்றற்ற போக்கும் பேராசிரியரது நாடகங்களின் பிரதான பண்பு."[24]

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

என்பர் க. கைலாசபதி. இலண்டனில் படித்துக் கொண்டிருந்தபோது பெர்னுட்சாவின் நாடகங்களையும், ஐரோப்பிய நாடகாசிரியரின் ஆக்கங்களையும் இவர் கண்டுகளித்து அதனுல் இத்தகைய நாடகங்கள் எழுத ஊக்கம் பெற்றிருக்கக்கூடும். கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் கதைக் கருக்கள் கற்பனையாகவும், அதற்கான மேடையமைப்பும், நடிப்பும் ஐரோப்பிய வழிவந்த இயற்பண்பு சார்ந்தனவாகவும் அமைந்தன. நாடகத்திற்கான கதைக் கருவினையும் பேச்சினையும் இயற்பண்பு சார்ந்ததாக அமைத்த பெருமை பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளைக்கேயுரியது.

ஈழத்தில் மாத்திரமன்றி ஒப்பிட்டுப் பார்க்குமிடத்து தமிழ் நாடக உலகிலேயே இம்மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய பெருமையும் பேராசிரியருக்கேயுண்டு. எனவே பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையவர்களை ஈழத்து இயற்பண்பு நாடக மரபின் முன்னோடி என்பதுடன் தமிழ் இயற்பண்பு நாடக மரபின் முன்னோடி என அழைப்பதும் பொருந்தும். பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் நானாடகம் (1930), இருநாடகம் (1952), மாணிக்க மாலை (1952), சங்கிலி (1953) என்ற பெயரில் நூலுருவமாயின. இவற்றுள் மாணிக்கமாலை சமஸ்கிருத நாடகமான ரத்னவளியின் தழுவல் நாடகமாகும். சங்கிலி சரித்திர நாடகமாகும்.

இக்காலத்தெழுந்த தமிழர் பிரச்சினை தமிழ் உணர்ச்சி என்னும் அரசியற் சிந்தனைகளினுல் பேராசிரியர் கவரப்பட்டமையையே சங்கிலி நாடகம் காட்டி நிற்கிறது. எனினும் சங்கிலி மன்னனும்; அவனைச் சார்ந்த உயர் அரசியற் குழாமும் இலக்கியத்தமிழும் பேச்சுத்தமிழும் கலந்த மொழியில் உரையாடுவது தமிழ் நாடக உலகில் ஒரு புதுமையாகும். தமிழ் நாடக வசனத்தில் இத்தகைய புதுமைகளைச் சாதிக்க முடிந்தமைக்கு மொழி பற்றி அவர் கொண்டிருந்த விஞ்ஞான ரீதியான எண்ணப்பாங்கே காரணமாகும்.

அன்றாடம் நாம் காணுகின்ற ஆட்களும் அவர்கள் சார்ந்த அன்றாட நிகழ்ச்சிகளும் மேடையில் தோன்றியதும் அவர்கள் பேசும் பேச்சுத்தமிழும் நாடகத்தில் முக்கிய தமிழாக இடம்பெறுவது தவிர்க்க முடியாததாகி விட்டது.

பேராசிரியர் பிரான்ஸ் கிங்ஸ்பெரி நாடகம் எழுதிய காலத்தில் நாடகத்திற்கு எந்தத் தமிழ் பாவிக்கப்படவேண்டும் என்று எழுந்த கேள்விக்குப் பதில் அவரைத் தொடர்ந்து வந்த பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாடகம் எழுதிய காலத்தில் கிடைத்தது.

சாதாரண மக்கள் முக்கிய பாத்திரங்களானதும், வழுவற்ற உரை நடையே பிரதானம் என்று செந்தமிழ் ஞாயம் பேசிய பண்டிதர் சோ. இளமுருகனுர் போன்றோரின் வார்த்தைகளையும் சிந்தனைகளையும் நாடக உலகினின்றும் காலவெள்ளம் அடித்துக்கொண்டு சென்றுவிட்டது.

நாடகத்தில் இடம்பெற்ற சகல பாத்திரங்களும் தாம் பேசும் மொழியிலேயே பேசத் தொடங்கியதும் தமிழ் நாடகத்தின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி தோன்றுகிறது. அதுவே இயற்பண்பு நாடகமரபாக வளர்ச்சியும் பெறுகிறது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களைப் பலர் தயாரித்தனர். அவர்களுட் குறிப்பிடத் தக்கவர் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனுவர். பல்கலைக்கழக மாணுக்கரே நாடக நடிகர்களாயிருந்தனர். பல்கலைக்கழக சலுகை காரணமாக மத்தியதர வர்க்கத்துப் பெண்களும் இந்நாடகத்தில் நடித்தமை முக்கிய அம்சமாகும். பல்கலைக்கழக நாடகங்களுக்கென வெளியே கல்வி கற்ருேர் மட்டத்தில் ஒரு புரலவர் – இரசிக கூட்டம் இருந்தது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் நாடகத் தயாரிப்பும் அன்று பெருவழக்காயிருந்த naturalistic theatre அடிப்படையிலேயே அமைந்தது. கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடகங்களில் திரைகள் பெற்ற இடத்தை சு. வித்தியானந்தன் தயாரிப்பில் மேடைப் பொருட்களும், மேடை அமைப்பும் பெற்றன. மேடை உத்திகள் என்ற வகையில் தயாரிப்பில் பரிசோதனைகள் ஏதும் நிகழ்த்தப்படவில்லை. பேராசிரியரின் நாடகங்கள் அனைத்தும் கொழும்பிலேயே மேடையேறின. பேராசிரியர் சிற்சில விடயங்களைச் சீர்திருத்த நோக்குடன் கூறியிருந்தாலும் தமிழ்ப் பிரதேசங்களிலிருந்து கொழும்பு சென்று வாழ்க்கை நடத்திக் கொண்டிருந்தவர்கள் தமது ஊர்க்கதைகளையும், காட்சிகளையும் மானசீகமாகக் கண்டு ரசித்துப் பொழுதுபோக்கு நோக்கிலேயே அவரது நாடகங்களை அணுகினர்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஒரு நாடக எழுத்தாளரே, தவிர நடிகரோ தயாரிப்பாளரோ இல்லை. இதனுல் நாடக உத்தி, அரங்கியல் உத்தி என்பனவற்றிலே பாரதூரமான மாற்றங்களை அவர் ஏற்படுத்தவில்லை. அவர் நாடகத்தைத் தயாரித்தோரும் நவீன நாடக நெறிமுறைகளைக் கையாண்டு அதை மேடையாக்கிஞரில்லை. பரீட்சார்த்தமான நாடக எழுத்து முயற்சிகளையும் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மேற்கொள்ளவில்லை. இயற்பண்பு நாடகநெறியை எழுத்தில் ஆரம்பித்தது மாத்திரமே அவரது பணியாகும். அவர் தொடக்கிய வழியில் பரீட்சார்த்த முயற்சிகளையும், அரங்கியல் உத்திகளையும் அவரின் வழிதொடர்ந்த பின்ஞேடிகளே மேற்கொண்டனர்.

சினிமா நாடகம்

பல்கலைக்கழகத்தில் இயற்பண்பு வாய்ந்த நாடகநெறி வளர்க்கப்பட்ட இதே நேரத்திலேதான் தமிழ்நாட்டிலிருந்து சினிமாப்படங்கள் ஏராளமாக வரத் தொடங்கின.

ஏறத்தாழ 1940 க்குப் பிறகு தமிழ்ப் படங்கள் ஜனரஞ்சகமாகின. இதனுல் தென்னிந்திய சினிமா அச்சில் இங்கும் நாடகங்கள் தோன்றத் தொடங்கின. இக்காலகட்டம் பற்றிக் கூறும் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி பின்வருமாறு கூறுவார்:

> இக்காலகட்டத்தில் நாடகத்தைச் சுயதிறனைக் காட்டுவதற்கான ஒரு வாயிலாகக் கொண்ட இளம் வயதினர் அந்நோக்குடன் நாடகத்தைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினர். சமூகத்திற் பிற ஆக்க இலக்கியத் துறைகளிலீடுபடாத ஈடுபட வாய்ப்பில்லாத ஆனுல் சுயதிறமை பற்றிய நம்பிக்கையுள்ள இளைஞர்கள் நாடகம் சமூக மாற்றத்திற்கான சாதன

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மாகத் தென்னிந்தியாவில் மாற்றப்பட்டதைக் கண்டு, இங்கு அத்தகைய நெறியிற் செல்ல முயன்றனர். இத்தகைய நாடகங்கள் அன்றாட வாழ்விலிருந்து அவர்களை விடுவித்துச் சொற்ப நேரந்தானும் ஒரு இலட்சிய உலகின் நெறிக்கேற்ப அவர்களை வாழவைத்தன. 25

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி கூற்றினின்று இக்காலகட்டத்திற் பெருவாரியாக இத்தகைய நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டமைக்கான சமூக இயற் பின்னணியை நன்கு புரிந்து கொள்ளலாம்.

1948 ஆம் ஆண்டு இலங்கை சுதந்திர நாடாகியது. ஈழம் பெற்ற சுதந்திரம், ஈழத்தில் உடனடியாக எவ்வித மாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தாதது போலவே ஈழத்து நாடக உலகிலும் எவ்விதமான மாற்றத்தையும் ஏற்படுத்தவில்லை. சுதந்திரமடைந்து ஒரு தசாப்த காலத்திற்குத் தமிழ்ச் சினிமாவே ஈழத்து நாடக உலகைப் பாதித்திருந்தது.

சுதந்திரத்தை அடுத்து இரு இன மக்களிடையேயும் வகுப்புவாதம் மெல்லெனத் தலைதூக்கியது. தமிழர் பிரச்சினையும் தோன்றியது. சிங்கள மக்கள் மத்தியில் வளர்ந்த சிங்கள தேசியவாதத்தினால் தாக்கப்பட்ட தமிழர்கள் தம் நிலையினையும் எண்ணினர். இன உரிமை, தமிழர் தனித்துவம் போன்ற குரல்கள் எழத் தொடங்கின. இவ்வியக்கங்களில் முன்னின்றுழைத்தவர்கள் மத்தியதர வகுப்பினரே.

இதே காலகட்டத்தில் தமிழ் நாட்டில் அரசியல் ரீதியில் வளர்ச்சியடைந்த திராவிடர் முன்னேற்றக் கழகம் இங்கு செயற்பட்ட இளைஞர்களுக்கு ஆதர்சமாயிற்று. திராவிட முன்னேற்றக் கழகத் தலைவர்களான அண்ணாதுரை, கருணாநிதி போன்றோரின் நூல்களும், தி. மு. க. ஏடுகளும் ஈழத்துக்கு இறக்குமதியாயின. இத்தகையோரின் சிந்தனைத் தாக்கமும் எழுத்துத் தாக்கமும் தமிழ்நாடக உலகைத் தாக்கின. இத்தோடு சினிமாவின் கவர்ச்சியினுள்ளும் ஈழத்து நாடக உலகு ஆட்பட்டுக் கிடந்தது.

இதனால் திராவிட முன்னேற்றக்கழக நாடகங்கள் போலமைந்த யதார்த்த போலியான – சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள் மலிந்த – செயற்கைப் பாங்கான பல தமிழ் நாடகங்கள் உருவாயின. நாட்டின் பல பாகங்களிலும் இத்தகைய நாடகங்கள் பெருவாரியாக மேடையேறினும் நூலுருவம் பெற்றவை குறைவே. அப்பாஸ் எழுதிய கள்ளத்தோணி, பாரதநேச ஈழச்செல்வனின் பணத்தைப்பார் (1966), அ. பொ. செல்லையா எழுதிய யார் கொலைகாரன், முல்லைமணியின் பண்டாரவன்னியன் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும். இத்தகைய நாடகங்களில் தமிழ்ச் சினிமா, திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் ஆகியவற்றின் செல்வாக்கினைக் காணலாம்.

எடுத்துக்காட்டாக, பாரதநேச ஈழச்செல்வனின் பணத்தைப்பார் (1966) முழுக்க முழுக்க ஓர் தமிழ்ச் சினிமா வாய்ப்பாட்டு நாடகமாகும். நாடக அமிசம் எதுவுமே அதில் இல்லை எனலாம். இதன் முன்னுரையில் ஆசிரியர்,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''இக்கதையை யாரும் சினிமாப் படமாக்க விரும்பினுல் ஆசிரியரைக் கலந்து கொள்ளுங்கள். அதற்கு ஏற்ப சில மாறுதல்கள் செய்ய வேண்டும்.''26

என்று குறிப்பிடுகிருர்.

அ. பொ. செல்லையா எழுதிய யார் கொலைகாரன் (1968) ஒரு செயற்கைப்பாங்கான நடையில் அமைந்துள்ளது. மணிவண்ணன், மாறன், நஞ்சப்பன் என அந்நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களுக்கு இடப்பட்டுள்ள பெயர்கள் திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தினர் தமது இயக்கப் பிரசாரத்திற்காகத் தமிழ் நாட்டில் அறிமுகப்படுத்திய பெயர்களாகும்.

இவ்வண்ணம் திராவிட முன்னேற்றக் கழக ஏடுகளும், தென்னிந்திய தமிழ்ச் சினிமாவும் ஈழத்தமிழ் நாடக உலகைப் பிடித்துக் கொண்டன.

1964 இல் கலைக்கழகப் பரிசுபெற்ற முல்லைமணியின் பண்டாரவன்னியன் தொடக்கம், சுதந்திரத் திற்காகப் போராடியதாகக் கருதப்படும் வீரர்களின் கற்பனை நாடகங்கள் அனைத்திலும் இன்றுவரை இப்பண்பினைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

1964 இல் கலைக்கழகப் பரிசு பெற்ற நூலான பண்டாரவன்னியனில் தளபதியான யுவலுக்கு எதிராக ஆக்ரோசமுற்றுத் தன் சங்கிலியினை அறுத்துப் பாய்ந்தெழுந்து ஈற்றில் சேவகனுற் குண்டடிபட்ட நிலையில் குற்றுயிரும் குறையுயிருமாக இரத்தம் வழிந்தோடக் கிடக்கும் பண்டார வன்னியன் பின்வரும் வீர வசனங்களைப் பேசுகின்ருன்.

''மார்பிலே குண்டு......ஹஹ் ஹா ...... ஹஹ் ஹா.
நேர்நின்று போர் செய்யத் தெரியாத கோழைகள் 'கொடுத்த பரிசு'! ..... வளமிகு வன்னிநாடே நீ இனி அடிமையாகி அன்னியரின் கால்களில் விழுந்துவிடப் போகிருயா? வந்தாரை வாழவைக்கும் வன்னித் திருநாடே! இன்று உன் சொந்தச் சுதந்திரம் பறிபோகும் திருநாளா? ......''27

என்று தொடங்கும் ஒரு நீண்ட வசனத்தை மூச்சுப்பிடித்து நிகழ்த்தி விட்டு இறக்கிருன். இக்காட்சியும் வசனமும் நமக்கு மனோஹரா, பராசக்தி போன்ற படங்களில் வரும் கலைஞர் கருணாநிதியின் வசனங்களையும், இந்நாடகத்தின் இறுதிக்காட்சி வீரபாண்டியகட்டப்பொம்மன் திரைப் படத்தையும் நினைவூட்டுகிறது. மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களை மேடையிட இவர்கள் கலையரசு கையாண்ட மேடை முறைகளையே பின்பற்றினர். இத்தகைய நாடகங்கள் பாடசாலைகளிலும், பாடசாலை நாடக மன்றங்களிலும், பகிரங்க மண்டபங்களிலும் மேடையேறின. புரொசோனியம் மேடைமுறையே இங்கும் கையாளப்பட்டது.

கிராமப்புறங்களில் திறந்த வெளிகளில் இந்நாடகம் நடைபெற்ற போதிலும் புரொசோனிய மேடை முறையைப் பின்பற்றிப் பார்வையாளர் ஒருபக்கம் இருந்தே பார்க்கும்படியாக மேடை அமைக்கப்பட்டது. மூன்று

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பக்கமும் அடைக்கப்பட்டு ஒரு பக்கம் திறக்கப்பட்டுத் திறந்து மூடுகிற முன் திரையுடன் அமைக்கப்பட்ட இம்மேடையிற் காட்சியை சூழலைப் புலப் படுத்தப் பின்திரைகளும், லைற்றுகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன. வட்டமேடை யிற் கூத்துக்களைக் கண்ட கிராமப்புற மக்களுக்கு இது புது அனுபவமாயிற்று.

இந்நாடகங்களிற் பெரும்பாலானவை சினிமா உத்திகளைக் கையாண் டன. சினிமாவுக்கும் நாடகத்திற்குமிடையேயுள்ள துல்லிய வேறுபாடு களைப் புரிந்து கொள்ளாமையினாலும், நாடகம் பற்றிய ஞானம் இன்மை யாலும், சினிமாவின்மீது கொண்ட அபரித கவர்ச்சியினாலுமே சினிமா வைப்போல நாடகம் அமையவேண்டும் என இதன் தயாரிப்பாளர்கள் விரும்பினர். சினிமாவின் விறுவிறுப்பை நாடகமும் கொண்டிருக்கவேண்டு மென இவர்கள் எண்ணினர். புறஜக்டரைப் பயன்படுத்தி பின்னணியிற் காட்சிகளை உண்டாக்கல், சினிமா தொடங்குமுன் எழுத்துக்கள் திரையிற் தெரிவது போல நாடக மேடையின் பின்புறத்தில் (சைக்கிளோ ரமாவில்) நாடகம், நடிகர், உதவியாளர்களின் பெயர்களை புறஜக்டரிற் போட்டுக் காட்டுதல், பின்னணியிற் சினிமாப் பாடல்களை றெக்கோட்டிலே போட்டு விட்டு அதற்குத்தக வாயசைத்து ஆடிப்பாடுதல், சினிமாவில்வரும் கதா நாயகன், வில்லன்போலப் பாவனை செய்து நடித்தல் போன்ற சினிமா அம் சங்கள் இந்நாடகங்களைப் பிடித்துக்கொண்டன,

நாடகம் பற்றிய ஞானம் அதிகமில்லாத தயாரிப்பாளர்கள் நாடகத் தின் நடிப்பு, ஒப்பனை, பின்னணி, திரை அமைப்பு, இசை அவைபற்றிச் சிலவேளைகளில் அதிக அக்கறை கொள்ளவுமில்லை. இத்தகைய சினிமா நாடகத்தையும், நாடக ஒப்பனை, நடிப்புகளில் அக்கறையின்மையுடன் நாடகம் தயாரிப்பதையும் கலையரசு தமது நூலின் வெகுவாகக் கண்டித் துள்ளார்.

மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று நாடக மரபுகளும் ஈழத்து நவீன நாடக மரபின் கிளைகளாக இன்றும் நின்று நிலவுகின்றன.

ஒன்று – உள்ளடக்கத்தில் இராஜ இராணி கதைகளைக் கொண்டதாகவும் மேடை அமைப்பில் இயற்பண்புநெறி கொண்டதாகவும் அமைந்ததும் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் ஆரம்பித்து வைத்ததுமான மரபு.

இரண்டு – உள்ளடக்கத்தில் யாழ்ப்பாணத் தமிழ் மக்களையும் அவர் தம் பேச்சுவழக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவும், மேடை அமைப் பில் சூழலைப் புலப்படுத்தும் இயற்பண்பு கொண்டதாக அமைந்ததும், பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை ஆரம்பித்து வைத்தது மான இயற்பண்பு நாடகமரபு.

மூன்று – தென்னிந்திய சினிமா, அரசியல் தாக்கத்தினால் எழுந்த யதார்த்தம் போலியான உள்ளடக்கத்தையும் சினிமா உத்திகளைப் பயன் படுத்தி நாடகத்தை நடத்துவதுமான நாடகமரபு.

1968 வரை இந்நாடக மரபுகளே ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகைப் பிடித்திருந்தன. பின்னாளில் நாடகம் எழுதிய எழுத்தாளர், நாடகம்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தயாரித்த தயாரிப்பாளர், நாடகம் நடித்த நடிகர் எவரும் மேற்குறிப்பிட்ட ஏதோ ஒரு பிரிவுக்குள் அடங்குபவர்களாக இருப்பர், அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட மரபுகளைக் கலந்து நாடகம் தயாரித்தவர்களாக இருப்பர்.

எழுபதுகளின் பின்னர் இன்னுமொரு புதிய நவீனமரபு ஈழத்தமிழ் நாடக உலகில் தோன்றுகிறது. முன்கூறியவாறு இது பன்முகப்பட்டு வளர்ச்சியும் பெறுகிறது. அது தனியாக ஆராயப்படவேண்டியது.

உசாவியவை

1. சிவத்தம்பி, கா., ஏழுநாடகங்கள். யாழ்ப்பாணம், 1987.
2. சொர்ணலிங்கம், க., நாடகமும் நானும்., சுன்னுகம்., 1918., பக். 26.
3. மு. கு. நூல், பக். 26.
4. கந்தையா, வி. சி., மட்டக்களப்புத் தமிழகம், யாழ்ப்பாணம், 1964.
5. சொக்கலிங்கம், க., ஈழத்து நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி, யாழ்ப்பாணம், 1977., பக். 60.
6. சொர்ணலிங்கம், க., மு. கு. நூல், பக். 31.
7. சிவத்தம்பி, கா., ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும், மல்லிகை, ஆகஸ்ட், 1974.
8. Rama Rao. P. S., Makers of the Modern Theatre, New Delhi, 1975., pp. 19.
9. சொர்ணலிங்கம், க., மு. கு. நூல், பக். 81.
10. மே. கு. நூல், பக். 68 – 69.
11. மே. கு. நூல், பக். 73.
12. விபுலானந்த அடிகள் முன்னுரை, மதங்க சூளாமணி, மதுரை, 1926.
13. சொக்கலிங்கம், க., மு. கு. நூல், பக். 73.
14. மகாலிங்கம், வே., அணிந்துரை, உயிரிளங்குமரன், சுன்னுகம், 1936.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

15. சொக்கலிங்கம், க., மு. கு. நூல், பக்கம் 94 – 95.

16. சாரா. சத்தியேஸ்வரி, சுன்னுகம்., 1937, பக். 54.

17. மே. கு. நூல், பக். 27.

18. மே. கு. நூல், பக். 75.

19. மே. கு. நூல், பக். 88.

20. கிங்ஸ்பெரி பிரான்சிஸ், பின்னுரை, சந்திரகாசம், சாவகச்சேரி, 1942.

21. அடிக்கோடு என்னுல் இடப்பட்டது.

22. இளமுருகனுர், சோ. முன்னுரை, தமயந்தி திருமணம், யாழ்ப்பா ணம், 1973.

23. கணபதிப்பிள்ளை, க., முன்னுரை, நானுடகம், சாவகச்சேரி, 1940.

24. கைலாசபதி, க., முன்னுரை, நாடகம் நான்கு, யாழ்ப்பாணம், 1980.

25. சிவத்தம்பி, கா., மே. கு. கட்டுரை.

26. பாரதநேச ஈழச்செல்வன், முன்னுரை, பணத்தைப்பார், யாழ்ப் பாணம், 1966.

27. சுப்பிரமணியம், வே., பண்டாரவன்னியன், முள்ளியவளை, 1970.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தமிழில் யாப்பும் யாப்பியலும் — வரலாற்று நோக்கு

நா. சுப்பிரமணியன்

அறிமுகம்

யாப்பு என்ற சொல் பொதுவாக அமைப்பு ஆக்கம் என்னும் பொருண்மைகளை உடையது; சிறப்பாக இலக்கியக் கட்டமைப்பின் புறநிலையாகிய மொழிவடிவத்தைக் குறித்துப் பெருவழக்காகப் பயில்வது. தமிழிலே 'பா', உரை என இரு முக்கிய வடிவ நிலைகள் உள. பாவின் இயல்புகள் சில அமைந்த நூற்பா (சூத்திரம்) என்ற வடிவநிலையொன்றும் உண்டு. இவற்றுள் உரை என்பது 'பாட்டிடை வைத்த குறிப்பு' முதலாக நால்வகைப் படும் எனத் தொல்காப்பியம் கூறும்.[1] இந்த உரை பின்னர் நூல்களுக்குப் பொருள் விரிக்கும். பதவுரை, பொழிப்புரை, விருத்தியுரை முதலியனவாகவும் கட்டுரை, புனைகதை முதலான ஆக்கங்கட்குரிய உரைநடை என்ற ஊடகமாகவும் தனிவளர்ச்சி பெற்றது. நூற்பா என்பது இலக்கணம், தத்துவம் தொடர்பானவற்றைக் கூறுவதற்குரிய செறிவான அமைப்புடையதாகத் தொன்றுதொட்டுப் பயின்று வருகின்றது. இவற்றினின்று குறிப்பிடத்தக்க வேறுபாடுடையதான 'பா' வடிவமே தமிழிலக்கியப் பரப்பின் தலையாய ஊடகமாகக் கடந்த நூற்றாண்டிறுதிவரை பயின்று வந்தது. இது 'பாட்டு' எனவும் வழங்கப்பெறும். மேற்படி பா, உரை, நூற்பா ஆகிய மூன்று வடிவநிலைகளையும் தொகுத்துச் சுட்டும் பொதுச்சொற்களாக யாப்பு, செய்யுள் என்பன தொல்காப்பியத்தில் பயின்றன. நாளடைவில் யாப்பு, செய்யுள் என்பன 'பா' வடிவத்துக்கு மட்டும் உரிமை பூண்டனவாகப் பொருட்சுருக்கம் எய்தின. யாப்பியல், செய்யுளியல் என்பன பா இயல் ஆகவே அமையலாயின.[2] இந்நிலையில், ஈண்டு யாப்பு, யாப்பியல் என்னும் சொற்கள் பா வடிவத்தையும் அது தொடர்பான சிந்தனைகளையுமே சுட்டியமைகின்றன. கடந்த ஏறத்தாழ இரண்டாயிரமாண்டுத் தமிழ் வரலாற்றில் இவை எய்திய பரிணாமத்தைத் தொகுத்து நோக்குவதாக இக் கட்டுரை அமைகிறது.

1. பாவும் அதன் வகைகளும்

'பா' தொடர்பான தகவல்களைத் தரும் காலமுதன்மையுடைய நூலாக எமக்குக் கிடைப்பது தொல்காப்பியம். கி. பி. ஆரும் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டதாகக் கொள்ளப்படும் இந்நூலின் செய்யுளியலிலே செய்யுளுறுப்புக்களிலொன்றாகப் பா சுட்டப்படுகின்றது.[3] பாக்களின் இயல்பு, வகைமை என்பனபற்றி அந்நூலில் விரித்துரைக்கப்பட்டபோதிலும் பா என்றால் என்ன என்பதற்கு விளக்கம் தரப்படவில்லை. அதற்குப் பேராசிரியர் தரும் விளக்கமே யாப்புலகில் பொதுவாக எடுத்தாளப்படுவது. அவ்விளக்கம்:-

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

"பா வென்பது, சேட்புலத்திருந்த காலத்தும் ஒருவன்
எழுத்தும் சொல்லும் தெரியாமற் பாடமேதுங்கால்,
அவன் சொல்லுகின்ற செய்யுளை விகற்பித்து
இன்னசெய்யுளென்று உணர்தற் கேதுவாகிய
பரந்துபட்டுச் செல்வதோர் ஓசை."[4]

இதன்படி பா என்பது பரந்துபட்டுச் செல்வதோர் ஓசையின் வடிவநிலை என்பது புலனாகிறது. இதனை மேலும் விளங்கிக்கொள்வதற்குத் தொல்காப்பியர் சுட்டிய தூக்கு, அளவியல் என்னும் செய்யுளுறுப்புக்களுக்குரிய பொருண்மைகளையும் தொடர்புபடுத்தி நோக்கவேண்டியதவசியமாகிறது. தூக்கு என்றால் என்ன என்பதையும் தொல்காப்பியர் சுட்டவில்லை. பேராசிரியர்,

"தூக்கென்பது பாக்களைத் துணித்து நிறுத்தல்"[5]

எனவும்,

"தூக்கென்பது, நிறுத்தலும் அறுத்தலும் பாடலுமென்றின்
னோரன்னவற்று மேல்நிற்கும். ஈண்டும் அவ்வாறே பாவினை
இத்துணையடியென நிறுத்துக் கூறுபாடறிதலும் அவ்வத்
தூக்குள்வழிச் செல்வாரது உறுப்பு விகாரப்பட்டு ஒடுவது
போன்று அசையுமாறுங் கண்டுகொள்க."[6]

எனவும் கூறுவர். இவற்றின்படி பாக்களின் அடியமைதியை எல்லைப்படுத்திக் காட்டும் ஓசைக்கூறு தூக்கு என்பது புலனாகிறது. அளவியல் என்ற உறுப்பு ஒவ்வொரு வகைப் பாவினதும் அடியளவுகளைச் சுட்டுவது. இவ்வாறு அமையும் அடிவரையறையே பாவை உரை, நூற்பா என்பவற்றினின்று வேறுபடுத்தி நிற்கும் முக்கிய பண்பாகும். பா, நூற்பா என்பவற்றை வேறுபடுத்தி நிற்கும் இன்னொரு முக்கிய பண்பு ஓசை. பாவின் அடிப்படைப் பண்பாகிய ஓசை அமையாமையால் நூற்பா பாவாகக் கொள்ளப்படுவதில்லை என்பது இளம்பூரணர் கருத்தாகும்.[7]

தொல்காப்பியம் பாக்களை ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி என நான்கு முக்கிய வகைகளாகச் சுட்டுகிறது.[8] இவை தவிர, வெண்பா – ஆசிரியம் என்பவற்றின் இணைநிலையான 'மருட்பா'[9] என ஒன்றையும் பாட்டினியல எனப்படும் 'பண்ணத்தி என ஒன்றையும் அந்நூல் குறிப்பிட்டுள்ளது.'[10] இவற்றுள் முற்சுட்டிய நால்வகைப் பாக்களே இலக்கியப் பயில்நிலைக்குரிமை பூண்டனவாக எமக்குக் கிடைக்கின்றன. மருட்பா என்ற வகையில் மிகச் சில பாடல்களே உள. பண்ணத்தி என்பது 'பாட்டிடைக் கலந்த' பொருண்மையுடனான ஒரு வடிவநிலையைச் சுட்டுவதாக அதுபற்றிய நூற்பா மூலம் புலனாகிறது. "பாட்டுக்களின் இயல்பினையுடையனவாய்ப் பண்ணைத் தோற்றுவிக்கும் செய்யுட்கள்" என இதற்கு விளக்கம் தரும் இளம்பூரணர் இதனைப் (பாக்களிலிருந்து கிளைத்தவையான) பாவினம் எனவும் கருதியுள்ளார்.[11] பேராசிரியர் பண்ணத்தியை, "மெய்வழக்கல்லாத புறவழக்"[12] கென்பர். உரையாசிரியரிடையே இது தொடர்பான கருத்தொருமையில்லை. மேலும் இவ் வகைக்கான சான்றுகளும் எமக்குக் கிடைத்தில. இத்தகு சான்றுகள்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பேராசிரியர் காலத்திலேயே அருகிவிட்டன என்பதனை அவரது 'வல்லார் வாய்க் கேட்டுணர்க' என்ற குறிப்பால்[13] உணரலாம்.

தொல்காப்பியத்துக்குப் பின் எழுந்த பல யாப்பியல்கள் பா என்ற வகைமையோடு பாவினம் (தாழிசை, துறை, விருத்தம்) என்ற புதிய வகைமையொன்றையும் அறிமுகம் செய்தன. சிலவற்றிலே இவற்றோடு வண்ணப்பா இசைப்பா (சிந்து, கும்மி, கீர்த்தனை) என்னும் வகைமைகளும் சுட்டி இலக்கணம் கூறப்பட்டன. இவை இலக்கிய அமைப்பியலில் நிகழ்ந்து வந்த வளர்ச்சியையும் அதனோடு உடனிகழ்ச்சியாக இலக்கியக் கொள்கை நிலையில் நிகழும் வளர்ச்சியையும் உணர்த்துவன. இவ்வளர்ச்சி நிலைகளே ஈண்டு நோக்கப்படுகின்றன.

2. தோற்றமும் தொல்நிலையும்

தமிழ்ப் பா வடிவங்களின் தோற்றம் தொல்நிலை என்பன தொடர்பாக நாம் அறிந்து கொள்வதற்குக் கிடைக்கும் காலமுதன்மையுடைய சான்றுகள் சங்கப் பாடல்களாகும். 'எட்டுத்தொகை', 'பத்துப்பாட்டு' எனப்படும் தொகுதிகளாக அமைந்த சங்கப் பாடல்களிற் பெரும்பான்மையானவை 'ஆசிரியப்பா' என்னும் வகையின. ஆசிரியப் பாக்களில் அமைந்த தொகுப்புக்கள் சிலவற்றில் வஞ்சிப் பாக்களும் விரவியுள்ளன. கலித்தொகை என்ற தொகுப்பு கலிப்பாக்களின் தொகுதியாகும். பரிபாட்டு என்ற தொகுப்பு வெண்பாவின் ஒரு வகையான பரிபாட்டு யாப்பின் தொகுதியாகக் கருதப்படுவது. சங்கப் பாடல்களை அடுத்து எழுந்த 'பதினெண்கீழ்க்கணக்கு' என்னும் தொகுதியிலமைந்த நூல்களே (பொதுவான) வெண்பா யாப்பின் காலமுதன்மையுடைய சான்றுகளாக எமக்குக் கிடைக்கின்றன.

மேற்குறித்த இலக்கியங்களிற் பயின்ற பா வகைகளில் வெண்பா தவிர்ந்த ஏனைய மூன்று தொல்நிலையில் வாய்மொழி வழக்கிலிருந்து நாளடைவிற் கலைத்திறன் வாய்ந்தவர்களது செய்கையாக எழுத்திலக்கிய நிலையை எய்தின என்பது ஆய்வுகளாற் புலப்படுத்தப் பட்டுள்ளது. 'சங்க யாப்பியல்' என்ற தலைப்பில் ஆய்வு நிகழ்த்திய அ. பிச்சை அவர்கள், தமிழரின் பண்டைய 'வெறியாட்டு' நிகழ்ச்சிகளிற் பாடப்பட்ட வெறிப்பாடல்களிலிருந்து ஆசிரியமும், துணங்கை, குரவை ஆகிய ஆடல்களிற் பயின்ற பாடல்களிலிருந்து முறையே வஞ்சி, கலி என்பனவும் தோன்றியிருக்க வேண்டுமென்று கருதுகிறார்.[14] 'நாட்டார் வழக்காற்றியற் கலை மரபுகளிலிருந்தே நுட்பக்கலை மரபுகள் பரிணமம் பெறுகின்றன்' என்ற பொதுநியதிக்கமையவே இக் கருதுகோள் முன்வைக்கப்பட்டது. வெண்பா வடிவம் ஏனையவற்றைப்போல வாய்மொழி வழக்கில் இருந்து நேரடியாகத் தோன்றியதாக அல்லாமற் புலவர்களாற் குறித்த தேவை கருதிப் படைத்துக் கொள்ளப்பட்ட வடிவமாகவே ஆய்வாளர்களாற் கருதப்படுகின்றது.

> ''புலவர்கள் அறக்கருத்துக்களைக் கூறப் படைத்துக்கொண்ட பா வடிவமே வெண்பா''[15]

என அ. பிச்சை அவர்களும்,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

> "அதிகமான விடயங்களைச் சுருக்கமான முறையிற் கூறவேண்டு மென்ற தேவையைப் பூர்த்தி செய்வதற்காக இயற்றப்பட்ட அல்லது கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பா வடிவமே வெண்பா"[16]

என அ. சண்முகதாஸ் அவர்களும் கருதுகின்றனர். வெண்பாவின் திட்டப் பாங்கான கட்டமைப்பே இக்கருதுகோள்கட்கு அடிப்படையாகும்.

மேற்கண்டவாறு உருவாகியும் ஆக்கப்பட்டும் வந்த பா வகைகள் வடிவச் செம்மை பெறுவதற்குப் பல நூறு ஆண்டுகள் சென்றிருக்கும். தொடக்கத்திலே உணர்ச்சிக்கும் பொருளுக்கும் ஏற்ப அடிகள் நீண்டும் குறுகியும் அவை அமைந்திருக்கும். நாளடைவிலே புலவர்தம் பயிற்சியில் ஓசைச் செம்மையும் அதற்கேற்ப உறுப்பியற் செம்மையும் எய்தியனவாக அவை நிறைநிலை பெற்றிருக்க வேண்டும். இவ்விரு நிலைகளையும் உள்ளடக்கி அவ்வப் பாக்களில் நிகழ்ந்துள்ள வளர்ச்சி நிலைகளே அப்பாக்களின் வடிவ வேறுபாடுகளாக வகைப்படுத்தப்பட்டிருத்தல் வேண்டும் என்பது உய்த் துணரற்பாலது. குறிப்பாக, கலிப்பாவிலே ஒத்தாழிசை, கலிவெண்பாட்டு, கொச்சகக்கலி, உறழ்கலி என நான்கு வகைகள் உளவாக தொல்காப்பியம் சுட்டும்.[17] இவற்றில் உறழ்கலி என்பது 'கூற்றும் மாற்றமும்' ஆக (வினு விடையாக) உரையாடற் பாங்கில் அமைவது. கொச்சகம் என்பது அடிக ளும் உறுப்புக்களும் கூடியும் குறைந்தும் அமையும் நிலை. இவ்விரு வகையும் கலிப்பா அமைப்பிலே ஓசைச்செம்மை பெறாத தொல்நிலைகள் ஆகக் கொள் ளத்தக்கன. ஒத்தாழிசைக்கலி என்பது ஓசை-உறுப்பு நிலைகளில் ஒத்தான-நிறைவளர்ச்சி பெற்றதாகும். கலிவெண்பா என்பது கலிப்பாவின் பயில் நிலைக்கும் வெண்பா ஆக்கப்பட்ட நிலைக்கும் இடையிலான ஒரு பாவியற் பரிணமத்தைச் சுட்டுவதாகக் கருத இடமுண்டு. ஆசிரியப்பா, வெண்பா என்பவற்றின் வரலாற்றிலும் இத்தகு வளர்ச்சிப் போக்கினை அவதானிக்க முடியும். ஆசிரியப்பாவில் அடிகள் இடையிடை சீர்குன்றியும் மிகுந்தும் வரும் நிலையிலான அமைப்பு (இது தொல்காப்பியத்துக்குப் பிற்பட்ட யாப்பியலாரால் இணைக்குறள் ஆசிரியப்பா எனச் சுட்டப்படுவது[18]) அப்பா வகையின் ஆரம்ப நிலையைக் காட்டுவதாகலாம் என்பதும், ஈற்றயலடிமட் டும் முச்சீரானமைய ஏனையவடிகள் நாற்சீரளவொத்து அமையும் நிலை (நேரிசை ஆசிரியப்பா எனப்படுவது) அப்பாவகையின் வளர்ச்சியில் ஒருகட் டம் ஆகலாம் என்பதும் வி. செல்வநாயகம் அவர்களது கருத்தாகும்.[19]

வெண்பா யாப்பின் ஆக்கத்துக்கான மூலக்கூறுகளைக் கலித்தொகைப் பாக்கள் பலவற்றில் அவதானிக்க முடிகிறது. அதன் 92ஆம் பாடலில் (கலிவெண்பா) சில வரிகள் வருமாறு:

> "நின்னைநின் பெண்டிர் புலந்தனவு நீயவர்
> முன்னடி யொல்கி யுணர்த்தினவும் பன்மாண்
> கனவின் தலையிட்டுரையல் சினைஇயான்
> செய்வதி லென்பதோ கூறு." (வரி 55 - 58)[20]

அந்நூலின் 87 ஆம் பாடலில் (உறழ்கலி) இருவரிகள் வருமாறு:

> "ஒருஉநீ யெங்கூந்தல் கொள்ளல்யா நின்னை
> வெருஉ துங் காணுங் கடை." (வரி 1 - 2)[21]

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இவற்றிலே நான்கடியாலும் இரண்டடியாலும் அமையும் வெண்பாக்களின் அமைப்பு உளது. இவற்றில் இரண்டடி அமைப்பினது தொல்காப்பியத்தின் படி குறுவெண்பாட்டு என வழங்கப்பெறும்.[22] மற்றது தொல்காப்பியத்தின் பிற்பட்ட யாப்பியலாரால் இன்னிசை வெண்பா என வழங்கப்பெறும்.[23] நான்கடிகளில் அமையும் வெண்பா வகையில் இன்னிசை வெண்பாவே காலமுதன்மையுடைத்தென்பது அ. சிதம்பரநாதச் செட்டியாரது கருத்தாகும்.[24] இதன் ஓசைச் செப்பமான வளர்ச்சி நிலையாகவே நேரிசை வெண்பா அமைந்தது.

ஏனைய பாவகைகளைப்போல வஞ்சிப்பா தனிவரலாறு கொண்டதாகக் கருதப் போதிய சான்றுகள் இல. ஆசிரியப்பாவில் அமைந்த சங்கப் பாடல்கள் பலவற்றில் இடையிடையே வஞ்சியடிகள் (முச்சீரடிகள்) விரவிவந்துள்ளன. இவை பொதுவாக வீரம், வேகம் ஆகிய பண்புகளைப் புலப்படுத்தி நின்றமையை வி. செல்வநாயகம் அவர்களும் நிகழ்ச்சிகளைப் பட்டியல் போலத் தொகுத்துத் தருவதற்குப் பயன்பட்டமையைக் க. கைலாசபதியும் அவதானித்துள்ளனர்.[25] இத்தகு அடிகள் இணைந்த ஒரு அமைப்பு வஞ்சிப்பாவாக உருப் பெற்றதெனலாம்.

மேற்குறித்த நால்வகைப் பாக்களில் ஆசிரியப்பாவே பூர்வீகப் பாடல்களின் (primitive songs) இயற்கையான வளர்ச்சி நிலையாக அமைந்திருக்கலாம் என்பது அ. சிதம்பரநாதச் செட்டியாரது கருத்தாகும்.[26] ஆசிரியப்பாவுக்குரியதான அகவல் என்ற ஓசை நிலை பூர்வீகப் பாடல்களின் பொது நிலை என்பதை அ. சண்முகதாஸ் அவர்கள் சி. எம். பௌரா அவர்களது கருத்தை அடியொற்றி எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.[27] ஆற்றொழுக்குப் போன்ற அகவற் பாவடிவம் தோன்றிய பின்னரே வஞ்சிப்பா தோன்றியிருக்க வேண்டும் எனவும் அ. சண்முகதாஸ் ஊகிப்பர்.[28] ஆசிரியப்பாவின் தோற்றம் வெண்பாவின் உருவாக்கம் என்பவற்றுக்கு இடைப்பட்ட ஒரு காலப்பகுதியிலேயே கலிப்பா தோற்றம் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பது ஊகித்தற்பாலது. எனினும், மேற்படி பாவகைகளின் தோற்றக் காலம் பற்றிய கருத்துக்கள் மேலும் நுனித்துநோக்கி ஆராயப்பட வேண்டியன. இவ்வாறு நோக்கும்போது கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்பவற்றின் அமைப்பு புலப்படுத்திநிற்கும் ஒரு முக்கிய பண்பு சுட்டிக்காட்டவேண்டியதாகிறது. இவ்விரு பாவகைளின் இறுதிப்பகுதி சுரிதகம் என்ற பெயராற் சுட்டப்படுவது. வஞ்சிப்பாவின் சுரிதகம் ஆசிரியப்பாவால் அமைவது. கலிப்பாவில் உறழ்கலி, கொச்சகக்கலி, ஒத்தாழிசைக்கலி என்பவற்றின் சுரிதகம் ஆசிரியப்பாவாகவோ அன்றேல் வெண்பாவாகவோ அமைவது. கலிவெண்பா வெண்பாவுக்குரிய ஈற்றடிமுச்சீர் அமைப்பில் நிறைவுறுவது. இவ்வாறு கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்பன ஆசிரியப்பா, வெண்பா என்பவற்றோடு தொடர்பு கொண்டுள்ள நிலையானது வாய்மொழி நிலையிலிருந்து எழுத்திலக்கிய நிலையை நோக்கி வளரும் நிலையில் ஏற்கெனவே செப்பமுற்றிருந்த வடிவ நிலையோடு தம்மை இணைத்துக்கொண்டு 'இலக்கிய அங்கீகாரம்' பெற முயன்ற நிலையை உணர்த்துவதா என்பது சிந்தித்தற்குரியது. வெண்பாவாகத் தோன்றி ஆசிரியமாக நிறைவுபெறும் மருட்பா என்பது செப்பமுற்ற இரு பாவகைகளின் இணைப்பான ஒரு பரிசோதனை முயற்சியாகும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இவ்வாறு பாவகைகள் தோற்றம் பெற்றும் உருவாக்கப்பட்டும் வளர்ந்து வந்த வரலாற்றின் ஒருகாலகட்டத்தில் அவற்றுக்கு இலக்கணம்கூற மேற் கொள்ளப்பட்ட முயற்சியாகவே தொல்காப்பியத்தின் 'செய்யுளியல்' அமை கிறது. அந்நூல் செய்யுள் என்பதனல் மொழியைக் கருவியாகக் கொண்ட பல்வேறு அமைப்புக்களையும் சுட்டியே இலக்கணங்கூறியது; செய்யுளின் ஒரு கூறுகிய யாப்பு என்பதனல் பொருட்புலப்பாட்டுக்குக் கருவியாகும் அடி என்ற ஓசைத்தொடரமைப்பைச் சுட்டியது.[29] இவ்வகையில் உரை, நூல் முதலிய பல வகைகள் அதிற் சுட்டி விளக்கப்பட்டனவெனினும் பா என்ற அமைப்பின் இலக்கணமே மிகப் பெரும்பாலான நூற்பாக்களில் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

3. தொல்காப்பியப் பாவியல்

தொல்காப்பியம் பாக்களை ஓசை அடிப்படையில் அறிமுகம் செய்கிறது. ஆசிரியம், கலி, வஞ்சி என்பவற்றுக்கு முறையே அகவல், துள்ளல், தூங் கல் என்பன ஓசைகளாகக் கூறப்படுகின்றன.[30] ஆயின் வெண்பாவுக்கு நேரடியாக இன்ன ஓசை என்று சுட்டாமல் 'அஃதன்று' என்ற குறிப்பு மட்டுமே தரப்பட்டுளது.[31] உரையாசிரியர்கள் இதனைச் செப்பலோசை என்பர்.[32] அகவல், செப்பல் என இரு ஓசைகளே வழக்கினுள் உளவென் பதும் முதலில் அகவல் சுட்டியபின் 'அஃதன்று' (அதாஅன்று என்பது பேராசிரியர் பாடம்) எனக் குறித்த வகையால் அது முற்சுட்டியதை விலக்கிச் செப்பலையே சுட்டியதென்பதும் பேராசிரியர் தரும் விளக்கம்.[33] கலி, வஞ்சி என்பவற்றுக்குரிய துள்ளல், தூங்கல் ஓசைகள் வழக்கியல் அன்று என்பதும் இதனுற் பெறப்படும். இது மேலும் விளக்கம் பெறவேண் டியதொன்ருகும். இந்நூல் வெண்பாவுக்கு நேரடியாக ஓசை சுட்டாமைக்கு அது ஏனைய மூன்றையும்போல வாய்மொழி வழக்கினின்று நேரடியாக உருவாகாமற் படைத்துக் கொள்ளப்பட்டமை ஒரு காரணமாகலாமா என்பதும் ஆய்வுக்குரியது.

தொல்காப்பியம் பாவகைகளுக்கு விரிவான வகையில் வரைவிலக்கணம் கூறமுற்படவில்லை. சிலவற்றுக்கு அவற்றின் முக்கிய இயல்புகளைச் சுட்டிக்காட் டுகிறது. சிலவற்றை அமைப்புநிலை, பொருள்நிலை என்பவற்றினடிப் படை யில் வகைப்படுத்திக் காட்டுகின்றது. எல்லாப் பாவகைகட்கும் உரிய உறுப் புநிலைகள் தொடர்பாக விரிவாகப் பேசுகிறது. ஆசிரியப் பாவின் உறுப்பு நிலை தொடர்பாக இந்நூல் தரும் தகவல்களைத் தொகுத்து நோக்கிய இளம்பூரணர்,

> ''ஆசிரியப்பாவாவது பெரும்பான்மை இயற்சீரானும்
> ஆசிரியச்சீரானும் ஆசிரியத்தளையானும் அகவலோசை
> யானும் நாற்சீரடியானும் சிறுபான்மை ஒழிந்த
> சீரானும் தளையானும் அடியானும் வருவது''

என்பவர்.[34]

ஆசிரியப்பாவை (யாப்பருங்கலக்காரிகை முதலிய பிற்கால நூல்கள் சுட்டுவதுபோல) இணைக்குறள், நேரிசை, நிலைமண்டிலம், அடிமறிமண்டிலம் என வகைப்படுத்தி நோக்கும் மரபு தொல்காப்பியத்தில் வெளிப்படையாகப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

புலப்படவில்லை. ஆயினும் அத்தகைய பகுப்புமுறைகட்கான அடிப்படைகளை அது சிந்தித்துள்ளதென்பதனை அதன் 'குட்டம்', 'மண்டிலயாப்பு', மண்டிலம் ஆகிய அமைப்புநிலைகள் தொடர்பான நூற்பாக்கள்மூலம் உணர முடிகிறது.[35] மேற்படி அமைப்புநிலைகள் கலிப்பாவின் உறுப்புக்கள் என முடிவுசெய்த அ. சிதம்பரநாதச் செட்டியாரின் கருத்தை.[36] ந. வீ. செயராமன், அ. சண்முகதாஸ் ஆகியோர் மறுத்து அவை ஆசிரியப்பா தொடர்பானவையே என்பதை நிறுவியுள்ளனர்.[37] சங்க இலக்கியப்பரப்பிலே இணைக்குறள், நேரிசை, நிலைமண்டிலம் ஆகிய அமைப்புக்கட்குரிய ஆசிரியப் பாவகைகள் பயின்றுள்ளன என்பதால் தொல்காப்பியம் அவை தொடர்பாகச் சிந்தித்திருக்கலாம் என்பது ஏற்புடைத்தே.

தொல்காப்பியம் வஞ்சிப்பாவின் உறுப்புநிலை தொடர்பாகச் சுட்டியுள்ள வற்றை நோக்கும்போது அதன் பொதுவியல்பு பின்வருமாறு அமையும்:

> வஞ்சிப்பா இருசீரடியாலும் முச்சீரடியாலும் அமைவது
> அவ்வடிகள் நிரையிறுதியாகிய வஞ்சியுரிச்சீர்களால்
> அமைவன. நேரீற்றியற்சீர்கள் தவிர்ந்த வேறு
> சீர்களும் வஞ்சிப்பாவில் வரலாம். இப்பாவுக்குரிய
> கூன் என்ற உறுப்பு அசையாக அமையும்.[38]

தொல்காப்பியம் வெண்பா, கலிப்பா என்பவற்றின் உறுப்பு நிலை, வகைகள் என்பவற்றை விவரிக்கிறது.

> வெண்பா அளவடியாலும் சிந்தடியாலும் அமைவது;
> இறுதியடி முச்சீராக அமையும்; அதன் இறுதிச்சீர்
> அசை ஆக அமையும்; இயற்சீர், வெண்சீர் என்பன
> வெண்பாவுக்கு உரியன.[39]

இது வெண்பாவின் பொது உறுப்புநிலை. இத்தகு வெண்பாவின் வகைகளை

> "நெடுவெண்பாட்டே குறுவெண்பாட்டே
> கைக்கிளை பரிபாட் டங்கதச் செய்யுளோ
> டொத்தவை எல்லாம் வெண்பா யாப்பின"[40]

என்ற நூற்பா உணர்த்தும். இவற்றுள் நெடுவெண்பாட்டு, குறுவெண்பாட்டு என்பன பாவின் (அடியளவு தொடர்பான) வடிவநிலைப்பகுப்புக்கள். கைக்கிளை, அங்கதம் என்பன பொருண்மைசார் பகுப்புக்கள். பரிபாட்டு என்பது வடிவநிலை தொடர்பானதா பொருள்நிலை தொடர்பானதா என்பதில் உரைகாரர், ஆய்வாளர் இடையே கருத்துவேறுபாடுளது.[41] எவ்வாறாயினும் தொல்காப்பியத்தின் வெண்பாப்பகுப்புப் புறநிலையான வடிவத்தை மட்டும் சுட்டியமையவில்லை என்பதும் பொருள் - வடிவம் இரண்டும் இணைந்த நிலையிலேயே சிந்திக்கப்பட்டுள்ள தென்பதும் தெளிவு. வடிவ நிலையான வற்றுள் நெடுவெண்பாட்டு பன்னிரு அடிஅளவுடைத்தென்றும் குறுவெண்பாட்டு எழுசீர்அளவினதென்றும் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும்.[42] இந்த அளவுகள் முறையே அவற்றின் மேலெல்லை கீழெல்லைகளைக் குறிப்பன என்பது பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோரது கருத்தாகும்.[43] இதன்படி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நோக்க குறுவெண்பாட்டு, நெடுவெண்பாட்டு என்பன முறையே (பிற் காலத்தில் யாப்பருங்கலம் முதலியன சுட்டும்) குறள் வெண்பா, பஃறொடை வெண்பா என்பவற்றைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். அவ்வாறாயின் நான் கடிகளால் அமையும் வெண்பாக்கள் (இன்னிசை - நேரிசை வெண்பாக்கள்) பற்றித் தொல்காப்பியம் சுட்டவில்லையா என்ற வினா எழுகிறது. மேற்சுட்டிய நூற்பாவிலே 'ஒத்தவை' என்ற சொல்லுக்கு இளம்பூரணர், 'அளவொத் தவை' எனப் பொருள்கொண்டு, உரைவிளக்கத்திலே நான்கடிகளாலான வெண்பாக்கள் சமநிலை வெண்பா எனப்படும் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.[44] இலக்கியப் பயில்நிலையைக் கருத்திற்கொண்டு நோக்கிய அ. சண்முகதாஸ் அவர்கள்,

> "தொல்காப்பியருடைய காலத்தில் நெடுவெண்பாட்டு
> குறுவெண்பாட்டு என்ற இருவகைகளே இருந்தன.
> இவற்றைப் பிற்காலத்தவர்கள் முறையே பஃறொடை,
> குறள் வெண்பாக்கள் எனப் பெயரிட்டுள்ளனர்.
> ஏனைய சிந்தியல், நேரிசை வெண்பாக்கள் பிற்காலத்
> தில் வளர்ச்சியுற்றனவாகும்"[45]

என்பர்.

தொல்காப்பியம் கலிப்பா பற்றிக் குறிப்பிடும்போது அது அளவடியின் மிகுதி, நெடிலடி, கழிநெடிலடி என்பவற்றால் அமையும் எனவும் அதனிறுதி ஆசிரியமாக அன்றேல் வெண்பாவாக முடியும் எனவும் கூறுகிறது;[46] அமைப்பு நிலையில் ஒத்தாழிசைக்கலி, கலிவெண்பாட்டு, கொச்சகக்கலி, உறழ்கலி என வகைப்படுத்தும்.[47] இவற்றுள் ஒத்தாழிசைக்கலி என்பது உறுப்புநிலையிற் பலவாக விரியும். உறழ்கலி தொல்காப்பியத்தின் பின் யாப்பியலார் கவ னத்தைப் பெறவில்லை. கொச்சகக்கலி என்பதனால் தொல்காப்பியம் எதனைச் சுட்டியதென்பது அதனைப்பற்றிக் கூறும் நூற்பாவை உரையாசிரியர்கள் அமைத்துப் பொருள்கொண்ட முறையால் தெளிய முடியாதுளது. "தரவும் போக்கும் இடையிடைமிடைந்தும் "[48] எனத் தொடங்கும் அந்நூற்பா கொச்சகக்கலிக்குரியதென்பது இளம்பூரணர் கருத்து. ஆயின் அதன் முதல் மூன்றடிகள் கலிவெண்பாவுக் குரியன எனவும் இறுதி இரு அடிகளும் கொச்ச கக்கலிப்பாவுக்குரியன எனவும் பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோர் கொள்வர்.[49] இதனாற் கலிவெண்பா தொடர்பான விளக்கமும் சிக்கலாகிறது. இத்துடன், "தொல்காப்பியக் கொச்சகக்கலிக்கு ஏற்ப பிற்கால (யாப்பருங் கலம், காரிகைகால) கொச்சகக்கலி அமையவில்லை" என்ற அ. சிதம்பரநாதச் செட்டியார் கருத்தையும்[50] நோக்கும்போது கலிப்பா தொடர்பான தனி நிலை நுண்ணாய்விற்கு அவசியமிருப்பது புலனாகின்றது.

பாக்களின் உறுப்பியல் தொடர்பாகத் தொல்காப்பியம் சில தனித்துவ மான கொள்கைகளைப் புலப்படுத்தி நிற்கிறது. அதில் நேர், நிரை, நேர்பு, நிரைபு என நால்வகை அசைகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளன.[51] சீர்களுக்கு மூன்றசையே மேலெல்லையென உணர்த்தப்பட்டது.[52] தளை பற்றி ஆங்காங்கு சுட்டப்பட்டாலும் செய்யுளுறுப்பு என்ற வகையில் அதற்குத் தனிக் கணிப் புத் தரப்படவில்லை. சீர்களால் அமையும் அடி என்ற உறுப்புப்பற்றி அந் நூல் குறிப்பிட்டாலும்.[53] பாக்களுக்குரிய அடியளவு சுட்டுகையில் எழுத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தெண்ணிக்கை கொண்டே வகைப்படுத்தும் பண்பு காணப்படுகின்றது.[54] இக் கூறுகள் தொடர்பாகப் பிற்கால யாப்பியலாருட் பலரும் தொல்காப்பியத்தி னின்று மாறுபட்ட சிந்தனை கொண்டிருந்தனர் என்று ஈண்டு சுட்டத்தக்கது.

தொல்காப்பியம் செய்யுளுறுப்புக்களில் வண்ணம் என்ற ஒன்றையும் சுட்டுகிறது.[55] அழகு எனப் பொருள்படும் இச்சொல் பாக்களின் மேற்சுட் டிய உறுப்பியல்கட்கும் அப்பாலான ஒலியழகின் சிறப்பைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளத்தக்கது. இது பிற்காலத்தில் வண்ணப்பா, சந்தப்பா என்னும் பெயர்களிலான பாவடிவங்களுக்கான எண்ணக் கருவின் தோற்றுவாய் எனக் கருத இடமுண்டு.

தொல்காப்பியம் முன்வைத்த சிந்தனைகள் சில அதன் உரைகாரரால் தொடர்ந்து பேணப்பட்டு, 'தொல்காப்பிய மரபு' என் சிந்தனை நெறி ஆக நெடுங்காலம் நிலவி வந்துள்ளன.

4. பாவினங்களின் தோற்றமும் இலக்கண முயற்சிகளின் பெருக்கமும்

வாய்மொழி வழக்கிலிருந்து எழுத்திலக்கிய நிலைக்கு ஏற்றம் பெறும் செல்நெறி இலக்கிய வரலாற்றில் ஒரு குறித்த காலப்பகுதியில் மட்டும் நிகழ்வதன்று. அது காலந்தோறும் செயற்பட்டு நிற்பதாகும். இத்தகு செயற்பாடுகளின் விளைவுகளில் ஒன்றாக அமைவதே 'பாவினம்' என்ற பா வகைகளின் தோற்றமும் உருவாக்கமும். நால்வகை மூலப்பாக்களுடனும் தாழிசை, துறை, விருத்தம் என்னும் பெயர்களிற் சார்த்தி வழங்கப்படும் இப்பாவகைகள் சங்க இலக்கியம், தொல்காப்பியம் என்பவற்றுக்குப் பின் இலக்கியவழக்கிற் பயின்றனவாக வரலாற்றிற் புலனாகின்றன.

சங்க இலக்கியத்திற் பயின்ற பாவகைகள் குறிப்பாகப் பாடுவோன் –கேட்போன் என்ற சிறுவட்டத்தில் அமைந்தமை அவதானிக்கற்பாலது. மன்னர்களை நோக்கிப் புலவர் பாடியனவும் புலவர்களது உரையாடல் களும் தலைவன், தலைவி, தோழி முதலிய கதைமாந்தர் கூற்று – மாற்றங் களும் ஆன பாடல்களே சங்க இலக்கியப் பொதுநிலை. பதினெண்கீழ்க் கணக்கு நூல்களில் அகநூல்கள் ஆசிரியன் மாணவனை முன்னிறுத்திக் கூறும் பண்பின. கீழ்க்கணக்கின் அறநூல்களின் இயல்பும் சங்கப் பாடலியல்பில் அதி கம் வேறுபட்டதன்று. இத்தகு தேவைகளுக்கு ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி என்பன போதுமானவையாக இருந்திருக்கலாம். ஆயின் நாள டைவிலே இலக்கியப் பொருண்மரபும் சூழலும் மாற்றமடையும்போது புதிய பாவடிவங்கள் தேவைப்படலாயின. இவை அவ்வக்கால மக்கள் வழக்கிலிருந்து (வாய்மொழி மரபிலிருந்து பெறப்பட்டு) எழுத்திலக்கிய நிலைக்கு இட்டுவரப்பட்டன. அவ்வாறு இட்டுவரப்பட்ட நிலையில் மரபா கப் பேணப்பட்ட வடிவநிலைகளோடு பொருத்தி நோக்கப்பட்டு தாழிசை, துறை, விருத்திகளாக இனங்காணப்பட்டன. இதுவே பாவினங்கள் தோன் றியதன் அடிப்படையாகும். பாவினங்கட்கு மட்டுமல்ல, பின்தோன்றிய பல்வேறு பாக்களுக்கும் கூட இதுவே அடிப்படை எனலாம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தொல்காப்பிய காலத்துக்கு சற்று முன்பின்னாக எழுந்திருக்கக்கூடிய சிலப்பதிகாரம் இலக்கிய அமைப்பியலில் சங்கப் பாடல்கள், கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் என்பவற்றைவிட வேறுபட்டது. கதைகூறிச் செல்லல், (நாடகப் பாங்காக) நிகழ்ச்சிகளைக் கட்புலக் காட்சிக்கேற்றவகையில் நிகழ்த்திக்காட்டல் என்ற அமைப்பியலைக் கொண்ட இப்பேரிலக்கியத்திலே இளங்கோ வடிகள் தேவைக்கேற்ப தமது காலம்வரை இயல்நிலையில் வளர்ச்சியடைந்திருந்த பாவடிவங்களோடு வாய்மொழியாக வழங்கிய பல்வேறு பாவகைகளையும் பயன்படுத்தியுள்ளார். வரி, குரவை என்னும் தலைப்புக்களைக் கொண்ட காதைகளில் வாய்மொழி வழக்கிலிருந்து வந்த புதுப் பாக்களின் அறிமுகங்களை அவதானிக்கலாம். இவற்றைக் கலிப்பா வகையோடு இணைத்துச் சிந்திப்பது மரபு. இவை தொடர்பாக,

"......தனிச்சொல் பெற்றும் பெறாதும் பல கொச்சகங்கள்
அல்லது தாழிசைகள் தொடர்ந்து வந்தே இக்காதைகளை
ஆக்கும் நிலையை வரி, குரவை போன்ற பகுதிகளில்
தெற்றெனக் காணலாம். கொச்சக்கலி எனவும்
உறழ்கலி எனவும் பொதுநிலையில் இவை அடங்கினும்,
அமைப்பு ஒருமை இன்மையால் அடிகளின் (இளங்கோவடிகளின்)
புதுமுயற்சி, படைப்பு எனலாம்"[56]

என ச. வே. சுப்பிரமணியன் அவர்கள் கூறியுள்ளமை ஈண்டு கவனத்திற்குரியதாகிறது.

இவ்வாறு இளங்கோ நிகழ்த்திய மாற்றம் அடுத்து வந்த பக்தியிலக்கியச் சூழ்நிலையில் மேலும் புதிய முயற்சிகட்கு வழிசமைக்கலாயிற்று. சமயக் கருத்துக்களைப் பக்தியுணர்வுடன் மக்கள் மத்தியில் முன்வைக்க விழைந்த நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் அக்காலப்பகுதியில் மக்கள் சுவைக்கும் தரத்தில் திகழ்ந்த இசை (பண்) வகைகளைப் பயன்கொள்ள முனைந்தனர். ஏற்கனவே வளர்ச்சியுற்றிருந்த ஆசிரியம், வெண்பா என்பன இப்பக்திப் பாவலர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டபோதும் இவர்களது ஆக்கங்களில் மிகப் பெரும்பான்மையானவை புதிய இசைப்பா வடிவங்களே. இவற்றைக் கலிப்பா, பரிபாட்டு என்பவற்றின் கூறுகளாக வகைப்படுத்தி நோக்கும் மரபு யாப்பியலாரிடம் பொதுவாகக் காணப்படுகிறது. இவ்வாறு பெருந்தொகையாக உருவான புதிய பாவகைட்கு இலக்கண அமைதிகாண வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டபோது பெருந்தொகையான யாப்பிலக்கண நூல்கள் எழுந்தன. காக்கைபாடினியம், சிறுகாக்கைபாடினியம், அவிநயம் முதலாக இவ்வாறெழுந்த முப்பதுக்கும் மேற்பட்ட யாப்பியல்கள் தொடர்பான தகவல்களை கி. பி. பதினோராம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிக்குரியதான யாப்பருங்கலவிருத்தியுரை தருகிறது.[57] தொல்காப்பியப் பேராசிரியருரை, நன்னூல் மயிலைநாதருரை முதலிய வேறு பலவும் இவ்வகை நூல்கள் சிலவற்றைச் சுட்டியுள்ளன.[58] இத்தகு நூல்களிற் பல இன்று உரைமேற்கோள் நிலையிலும் தகவல் நிலையிலும் மட்டுமே எமக்குக் கிடைப்பன. இந்நூல்களிற் சிலவற்றினடியாக உருவாகி நிலைத்த பகுப்பு முறைகளிலொன்றாகவே 'பாவினம்' என்ற வகைமை அமைகிறது. காக்கைபாடினியம், சிறுகாக்கைபாடினியம் முதலியவற்றால் முன்வைக்கப்பட்ட இப்பகுப்புமுறைபற்றி நாம் விரிவாக அறிந்துகொள்ள ஆதாரமாக இருக்கும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

காலமுதன்மையுடைய முழுநூல்கள் யாப்பருங்கலவிருத்தியுரை, யாப்பருங்கலக் காரிகையுரை என்பனவாகும். தமிழ் யாப்பியல் மரபிலே தொல்காப்பிய நெறிக்கு மாறுபட்ட சிந்தனைகளை முன்வைத்து விரிவான விளக்கந்தந்து நிற்பன என்ற வகையிலும் பிற்கால யாப்பியற் சிந்தனைகளுக்கு ஆதாரங்களாக – மேலாணை முயற்சிகளாகத் திகழ்வன என்ற வகையிலும் இவை வரலாற்று முக்கியத்துவமுடையன.

யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை ஆகிய இருநூல்களும் அமித சாகரர் (அல்லது அமுதசாகரர்) என்பவரால் இயற்றப்பட்டவை. இவரது காலம் முதலாம் இராசராசசோழ மன்னனின் ஆட்சிக்காலம் கி. பி. 985 –1014) ஆக இருக்கலாம் என்பது ஆய்வாளர் முடிபு.[59] இந்நூல்கட்கு முறையே விருத்தியுரை, சிற்றுரை என்பன உள. காரிகையின் உரைகாரர் குணசாகரர் என அதன் பதிப்புக்களால் தெரியவருகிறது. விருத்தியுரை செய்தவர் பெயர் அறியப்பட்டிலது. காரிகையுரைகாரரே இதனையும் செய்தவர் என்ற கருத்தும் உண்டு; அதற்கு மறுப்பும் உண்டு.[60] எவ்வாறாயினும் இவ்விரு உரைகளும் கி. பி. பதினோராம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிக்குரியன என்பதும் இவற்றுள் முற்பட்டது விருத்தியுரை என்பதும் ஆய்வுகளிற் புலனாகின்றது.[61]

யாப்பருங்கலவிருத்தியுரை யாப்பியற் களஞ்சியம் எனத்தக்க வகையில் விடயப்பரப்புடையது. 96 நூற்பாக்களில் அமைந்த(236 அடிகள் கொண்ட) மூலத்திற்கு ஏறக்தாழ 600 பக்கங்களில் விரிந்தமைந்த இப் பேருரை அக்காலம் வரையிலான தமிழ் யாப்பியற் சிந்தனைப் பரப்பின் எல்லையைக் காட்டுவது; தமிழ்மொழி – இலக்கியக் கொள்கைகள் தொடர்பாக நுண்ணாய்வுகள் மேற்கொள்வார்க்கு அரிய கருத்துவளங்களை வழங்கும் சிறப்புடையது. காரிகையுரை சுருக்கமானது. பா அமைப்பு நுட்பங்களை உதாரணங்களுடன் விளக்கி நிற்பது. இவ்விரு நூல்களும் இவற்றில் மேற்கோளாகச் சுட்டப்படும் காக்கைபாடினியம், சிறுகாக்கைபாடினியம் முதலிய நூல்களுமே (சிலப்பதிகாரம், நாயன்மார் – ஆழ்வார் பாடல்கள் என்பவற்றிற் பயின்ற புதுவகையான பாட்டு வடிவங்கள் போன்றனவாக அமைந்த பலவற்றுக்கும் தனிஇலக்கண அமைதிகள் சுட்டும் நோக்கில் பாவின வகைப்பாட்டை முன்வைத்தன. பாவினம் என்ற சொல் பாக்களோடு தொடர்புடைய, ஆயின் அவற்றினின்று வேறுபட்ட அமைப்பு எனப் பொருள் தருவது. நால்வகைப் பாக்களும் தாழிசை, துறை, விருத்தம் என்னும் பெயர்களில் எல்லாமாகப் பதினைந்து பாவினங்கள் அமைந்தன. அவை:

ஆசிரியம்: ஆசிரியத்தாழிசை – மூன்றடிகள் தம்முள் ஒத்துவரல்.

ஆசிரியத்துறை – நான்கடியமைப்பில் ஈற்றயலடி குறைதல், நடுவடி மடங்கி வரல், இடையிடை குறைதல்.

ஆசிரிய விருத்தம் – ஐந்தின் மிக்க சீரடிகள் நான்கு அளவு ஒத்துவரல்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வஞ்சி : வஞ்சித் தாழிசை	—	இருசீரடி நான்கு ஒரு பொருள் மேல் மூன்றடுக்கிவருதல்.
வஞ்சித்துறை	—	இருசீரடி நான்கு தனித்துவரல்.
வஞ்சி விருத்தம்	—	முச்சீரடி நான்கு அமைதல்.
வெண்பா : குறள்வெண்செந்துறை	—	இரண்டடிகள் அளவொத்து ஒழுகிய ஓசையும் விழுமிய பொருளும் பெறல்.
குறட்டாழிசை		இரண்டடியாய் ஈற்றயலடி குறைதல். குறள்வெண் செந்துறையின் சிதைவு ஓசை குன்றிய குறள்.
வெண்டாழிசை	—	மூன்றடியமைந்து ஈற்றடி முச்சீராதல்.
வெண்டுறை	—	மூன்று - ஏழு வரையான அடிகள் அமைப்பில் இறுதியடி சீர்குறைதல், வேற்றொலி விரவுதல்
வெளிவிருத்தம்	—	நான்கு (அல்லது மூன்று) அடிகளிலமைந்து அடிதொறும் தனிச்சொற் பெறல்.
கலி : கலித்தாழிசை	—	அடிகள் பல ஒத்து கடையடி மிகல்.
கலித்துறை	—	ஐஞ்சீரடி நான்கு அமைதல்.
கலிவிருத்தம்	—	நாற்சீரடி நான்கு அமைதல்.[62]

மேற்படி பாவின அமைப்புக்களில் சீர், அடி அமைதிகளின் வேறுபாடே முக்கிய அடிப்படையாவதையும் சிறுபான்மை பொருண்மையும் கவனம் பெறுவதையும் அவதானிக்கலாம்.

இவ்வாறு அமையும் பாவினங்களில் கலித்துறை, எண்சீர் ஆசிரிய விருத்தம் என்பவற்றின் ஒவ்வொரு சிறப்பு அமைப்புக்கள் பின்னர் முறையே கட்டளைக் கலித்துறை, கட்டளைக் கலிப்பா எனச் சிறப்பு வகையாகச் சுட்டி இலக்கணங் கூறப்பட்டன.[63]

மேற்கண்டவாறு உருவான பாவினப் பகுப்புமுறை யாப்பருங்கலம், காரிகை என்பவற்றிற்குப் பிற்பட்ட யாப்பியற் சிந்தனையில் நிலைத்துவிட்டது. எனினும் தொல்காப்பிய மரபு பேணி நிற்பவர்களான பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோர் இப்பகுப்புமுறையை ஏற்கவில்லை. இவர்கள் தொல்காப்பியத்தின் கலிப்பா வகையான கொச்சக ஒரு போகு என்பதில் மேற்குறித்த பா அமைப்புக்கட்கு அமைதி காண்பர்.[64] பாவினங்கள் என்ற பகுப்பு முறையையும் கொச்சகத்தில் அமைதி காணும் சிந்தனையையும் ஒருங்கே மறுக்கும் ஆய்வாளர் வ. சுப. மாணிக்கம் அவர்கள் இத்துறையில் புதிய பார்வை செலுத்தப்படவேண்டும் என்பர்.[65]

காக்கைபாடினியம், யாப்பருங்கலம் முதலியன முன்வைத்த புதிய பகுப்பு முறையோடொட்டி பாவுறுப்பு நிலை தொடர்பாகவும் தொல்காப்பியத்துக்கு மாறுபட்ட கொள்கைகள் உருவாயின. குறிப்பாகச் சுட்டத்தக்க சில:

Nallur Branch Library
Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

(அ) அசையிலே நேர்நிரை என்ற இரண்டே சுட்டல்.

(ஆ) நான்கு அசையிலும் சீர் அமைதல்.

(இ) தளையை ஒரு தனி உறுப்பாகக் கொள்ளல்.

(ஈ) அடிகளைச் சீர் எண்ணிக்கையில் வகைப்படுதல்.

(உ) ஓசைநோக்கிச் சீரைப் பிரிக்கும் வகையுளிமுறைமை.

இவை தவிர நால்வகைப் பாக்களை வகைப்படுத்தும் முறைமையிலும் வேறுபாடு தெரிகிறது. ஆசிரியப்பாவை நேரிசை, இணைக்குறள் நிலைமண்டிலம், அடிமறிமண்டிலம் எனவும் வெண்பாவைக் குறள், சிந்தியல், இன்னிசை, நேரிசை, பஃறொடை எனவும் வஞ்சிப்பாவைக் குறளடி, சிந்தடி எனவும் வகைப்படுத்தியுள்ளமைகள் இதற்குச் சான்று. கலிப்பா தொடர்பாக தொல்காப்பிய மரபினின்று வேறுபட்டமை முன்னர் சுட்டப்பட்டது.[66] தொல்காப்பியம் பாப்பகுப்பு முறைகளில் வடிவநிலையை மட்டுமன்றிப் பொருண்மையையும் பொருத்தி நோக்கினர் என்பதும் முன்னர் சுட்டப்பட்டது.[67] யாப்பருங்கலம் முதலியவற்றின் சிந்தனையில் வடிவநிலை நோக்கே தனிக்கவனம் பெறலாயிற்று.

> "எழுத்தசை சீர்தளை அடிதொடை தூக்கொடு
> இழுக்கா நடையது யாப்பெனப் படுமே"[68]

என்பது இதனைத் தெளிவுபடுத்தும்.

தொல்காப்பியருக்குப் பிற்பட்ட பாவியலிலே, அவரது கொள்கைகளிற் சிலவற்றைத் தழுவிநின்று சில மாற்றங்களை ஏற்றவர் பல்காயனார், நற்றத்தனார் என்போர் எனவும் எதிரான கொள்கைகளை முன்வைத்தவர் காக்கைபாடினியர் எனவும் அ. பிச்சை குறிப்பிடுவர்.[69] காக்கைபாடினியரும் அவர் மரபில் தொடர்ந்து யாப்பருங்கலகாரரும் முன்வைத்த கொள்கைகளே தமிழ் யாப்பிலே இன்றுவரை செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. யாப்பருங்கலக்காரிகையின் வழி, சார்பு, விளக்க நூல்களாகவே இற்றைவரையான பெரும்பான்மையான யாப்பியல்கள் திகழ்கின்றன. காரிகையை அடுத்து எழுந்த வீரசோழியம் என்ற ஐந்திலக்கண நூல் தனது யாப்பதிகாரத்தில் காரிகைக் கொள்கைகளைத் தழுவிச் செல்வதோடு குறள், சிந்து, திரிபாதி, வெண்பா, திலதம், விருத்தம், சவலை, போலி என்னும் பெயர்களால் ஒரு புதிய பகுப்பு முறையையும் சுட்ட முனைந்துள்ளது[70]. இந்த வகைப் புதிய பகுப்புமுறை வரலாற்றில் உரிய கணிப்பைப் பெற்றமைக்குச் சான்றில்லை.

5. வண்ணப்பாவும் இசைப்பா வகைகளும்

பா, பாவின் உருவாக்கத்தை அடுத்துத் தமிழ் யாப்புலகில் நிகழ்ந்த பரிணாமங்கள் வண்ணப்பா, இசைப்பா என்னும் பெயர்களாற் சுட்டப்படுவன. வண்ணப்பா சந்தப்பா, என்ற பெயரிலும் சுட்டப்படுவதுண்டு. இசைப்பாக்கள் என்பன சிந்து, கும்மி, கீர்த்தனை முதலியனவாகப் பெயர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வழங்குவன. மேற்குறித்த இருவகைகளும் இலக்கியப் பரப்பில் இருவேறு நிலைகளில் அறிமுகமாகி உருப்பெற்று வளர்ந்தவை. வண்ணம் அல்லது சந்தம் என்னும் செய்யுளில் அமைவன புலவர்களது பயிற்சியிலே ஓசை யழகு நோக்கில் நிகழ்ந்த வளர்திறன் ஆகும். இசைப்பா வகைகள் பல்வேறு கால கட்டங்களில் மக்களின் வாய்மொழியாகத் திகழ்ந்து எழுத்திலக்கிய ஏற்றம் பெற்றவை; அவ்வாறு ஏற்றம் பெற்ற நிலையின் பின்னும் செப்பம் உற்றவை.

வண்ணம் எனப்படும் ஓசையழகு தொடர்பான சிந்தனை தொல்காப் பியச் செய்யுளிலே காணப்பட்டமை முன்னர் சுட்டப்பட்டது. ஆயின் அச்சொல்லுக்கு அது விளக்கம் தரவில்லை; வகைமையையே சுட்டுகின்றது. வண்ணம் என்பது ஒரு பாவின்கண் நிகழும் ஓசைவிகற்பம் என்பர் பேரா சிரியர்.[71] தொல்காப்பியம் சுட்டும் வண்ண வகைகள் இருபதையும் அவற் றுக்கு உரைகாரர் தந்த எடுத்துக்காட்டுக்களையும் நோக்கும்போது அவற்றுள் மிகப் பெரும்பாலான சிலவகை எழுத்துக்கள், சொற்கள், தொடைகள், ஓசைகள் என்பவற்றின் மிகுபயிற்சியின் மூலம் நிகழும் ஓசை விகற்பங்களைப் புலப்படுத்தி நிற்பது புலனாகின்றன.

"ஓரெழுத்தின் பயிற்சிமிகுதி, ஒரு குறிப்பிட்ட ஓசையின்
பெருக்கம், ஒருசொல், எண், சீர் அல்லது தொடை
பயின்றுவரல், ஒரு பொருண்மையின் முடிவு முடியாமை
என்பன வண்ணத்திற்கு அடிப்படையாயின"[72]

என ச. வே. சுப்பிரமணியன் அவர்கள் தந்துள்ள விளக்கம் தொல்காப்பியம் வண்ணம் என எதைக் கருதியதென்பதனை உணரவைக்கிறது. இதனை மேலும் தெளிவுபடுத்தச் சில எடுத்துக்காட்டுகளை நோக்கலாம்.

"முட்டாச் சிறப்பின் பட்டினம் பெறினும்"[73]
"பொன்னி னன்ன புனைநுண் டாது"[74]
"உருமுரறு கருவிய பெருமழை தலைஇய"[75]

இவை முறையே வல்லிசை, மெல்லிசை, உருட்டு வண்ணங்களாகக் கூறப் படுவன. வல்லின, மெல்லின எழுத்துக்களின் மிகுந்த ஓசையும், சொற்கள் உருண்டு செல்வது போன்ற குறிலிணை அசைகளின் தொடர்ச்சியுமே இவ்வாறு சுட்டக் காரணமாகின்றன. பொதுவான (பா, பாவின) வாய் பாட்டுக்குரிய அசை, சீர் நிலையில் மேற்குறித்த அடிகளை அலகிடும் பொழுது முறையே,

1.	நேர்நேர்	நிரைநேர்	நேர்நிரை	நிரைநேர்
	(தேமா	புளிமா	கூவிளம்	புளிமா)
2.	நேர்நேர்	நேர்நேர்	நிரைநேர்	நேர்நேர்
	(தேமா	தேமா	புளிமா	தேமா)
3.	நிரைநிரைநேர்	நிரைநிரை	நிரைநிரை	நிரைநிரை
	(கருவிளங்காய்	கருவிளம்	கருவிளம்	கருவிளம்)

என்பனவாக அமையும். இவ்வாய்பாட்டில் மேற்படி ஓசையழகு புலப்பட வாய்ப்பில்லை. இத்தகு ஓசைநுட்பங்களை நுணுகி நோக்கும் ஆர்வமே வண் ணச் சிந்தனையின் அடிப்படை என்பது புலனாகின்றது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வடிவநிலையில் பரிபாடல், கலிப்பாவின் ஒருவகை என்பவற்றின் ஒரு உறுப்பான அராகம் என்பது குறிலிணைச் சீர்களால் அமைந்த ஒலியழகினைப் புலப்படுத்துவது. இதற்கு வண்ணகம், அடுக்கியல், முடுகியல் என்ற பெயர்களும் உண்டு.[76] இவ்வாறு வண்ணம், வண்ணகம் முதலியனவாக அமைந்த ஓசையழகுபற்றிய சிந்தனைகளும், இத்தகு ஓசையழகைப் பாடலின் பொருண்மை, சூழல் இவற்றுக்கேற்ப மிகுவித்துக் காட்டித் தம் மொழியாட்சித் திறனைப் புலப்படுத்த விழைந்த கவிஞர்களது கவிதா சாமர்த்தியப் பெறுபேறுகளும் தமிழில் வண்ணப்பா என ஒரு தனிவகை உருப்பெற வழிவகுத்தன. சிலப்பதிகார மங்கலவாழ்த்தில் அமையும்,

'முரசியம்பின முரடதிர்ந்தன முறையெழுந்தன பணிலம் வெண்குடை'
யரசெழுந்ததொர் படியெழுந்தது வகலுண் மங்கல அணியெழுந்தது[77]

என அமையும் அடிகள், திருஞானசம்பந்தரின், ''பிடியதனுருவுமை '' என்ற பாடல் கொண்ட பதிகம்[78] ஒட்டக்கூத்தரின் குலோத்துங்கசோழன் பிள்ளைத் தமிழிலமையும்,

'அறைபடுதிகிரியின் அலைகடல் இருள்கெட '

எனவரும் சப்பாணிப் பருவப் பாடற்பகுதி[79] முதலியவற்றினூடாக இதன் ஆரம்ப வளர்ச்சியை அவதானிக்கலாம். பின்னர் அருணகிரிநாதர் பாடி திருப்புகழ், வகுப்பு வகைகள் என்பவற்றில் இதன் பெருவளர்ச்சியை அவதானிக்கலாம். ஆயின் இவை வண்ணம் எனப் பெயர் வழங்கப்பட்டமைக்குச் சான்றில்லை கி. பி 14ஆம் நூற்றாண்டினரான பட்டினத்தடிகள் பாடிய 'உடற்கூற்று வண்ணம்'[80], 16ஆம் நூற்றாண்டினரான சேறைக் கவிராசபிள்ளை பாடிய 'அண்ணாமலையார் வண்ணம்'[81] என்பன வண்ணப் பெயரிலமைந்த வடிவநிலைத் தொல்சான்றுகளாகத் தெரிகின்றன. பின்னர் தாயுமானார்[82], திருத்தொட்டிக்கலைச் சுப்பிரமணியமுனிவர்[83], 'வண்ணச் சரபம்' என விருதுபெற்ற தண்டபாணி சுவாமிகள் (1839 – 1898) என் போர் வண்ணப்பாக்கள் பாடியுள்ளனர்.[84] இஸ்லாமியப் புலவரான ஹமீது இபுராஹிம் என்பவர் வண்ணம் பாடும் திறத்தால் 'வண்ணக்களஞ்சியம்' என வழங்கப்பட்டார்.

வண்ணப்பாவுக்குத் தனி இலக்கணம் என்ற வகையில் எமக்குக் கிடைக்கும் முதனூல் மேற்சுட்டிய 'வண்ணச்சரபம்' சுவாமிகளின் வண்ணத்தியல்பு (1867)[85] ஆகும். இதனைத் தொடர்ந்து அவர் இயற்றிய அறுவகையிலக்கணம் (1893) நூலில் ஒருபகுதி வண்ணப்பாவிலக்கணம் கூறுகிறது. செந்தமிழ் (தொகுதி 20 – 1921/22) இதழொன்றிற் காணப்படும் ஆக்கியோன் பெயரறியப்படாத நூற்பாக்கள்[86] சிலவும் வண்ணப்பா தொடர்பான சில தகவல்களைத் தருகின்றன. இருபதாம் நூற்றாண்டிலே ம. ரா. பூபதி இயற்றிய குமாரபூபதியம் என்னும் வண்ணப்பா யாப்பிலக்கணம் (1977)[87] தண்டபாணி சுவாமிகளின் சிந்தனைகளை வழிகாட்டியாகக் கொண்டு சிற்சில இலக்கண மாற்றங்களைக் குறித்துச் செல்கின்றது. புலவர் குழந்தையின் யாப்பதிகாரம் (1959)[88], தொடையதிகாரம் (1967)[89] என்பனவற்றிலும் வண்ணம் தொடர்பான குறிப்புக்கள் உள. த. சரவணத்தமிழன் இயற்றிய யாப்புநூல் (1981)[90] ஒலிப்பா என்ற தலைப்பில் வண்ணப்பா தொடர்பான சில தகவல்களைத் தருகிறது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வண்ணப்பா இலக்கணத்தில் அடிப்படை உறுப்பு சந்தம் என்பதாற் சுட்டப்படும். பா, பாவின வகைகளுக்குரிய அசை, சீர் என்னும் இருகூறுகட்கும் ஒத்த நிலையில் இந்தச் சந்த உறுப்பு அமையும். இது தத்த, தத்தா, தந்த, தய்ய முதலியனவாக விரிவு பெறும். இவ்வுறுப்புச் சேர்க்கையில் நிகழும் ஓசைத் தொடர்கள் துள்ளல், குழிப்பு, கலைமுதலியனவாகப் பெயர்பெறும் பொருள்நிலையில் இறையருள் நாட்டம், அகம் என்பவை வண்ணப்பாக்களிற் பயின்று வந்துள்ளன. குறிப்பாக விருத்தம் என்ற பாவினமே வண்ணப்பா என்ற புதுநிலைப் பரிமாணத்தை எய்தியது.

இசைப்பாக்கள் என்பன பா, பாவின வகைகளை அடுத்து, தமிழில் உருவான பா வடிவங்கள் எனக் கருதப்படுவன. இவற்றைப் பாவினங்களின் இனங்கள் என்று கூறும் வழக்கமும் உண்டு. சிந்து, கும்மி, கீர்த்தனை முதலியனவாக அமையும் இவை தொடர்பான மூலங்கள் சித்தர் பாடல்களிலும், பட்டினத்தடிகளின் 'முதல்வன் முறையீடு' முதலிய பாடல்களிலும் அவதானிக்கப்படுகின்றன. 15ஆம் நூற்றுண்டினரான தத்துவராயர் பாடல்களும் இவ்வகையில் அவதானித்தற்குரியன. 1654இல் வெற்றிமாலைக்கவிராயர் பாடிய கீர்த்தனம் என்ற பாடலே தமிழின் முதலாவது கீர்த்தனை என்பர் மு. அருணாசலம்.[91] இது இப்போ கிடைக்கவில்லை. கிடைப்பவற்றுள் முற்பட்டது 18ஆம் நூற்றுண்டினரான முத்துத்திண்டவரின் தில்லைத்திருத்தலக்கீர்த்தனைகளாகும்.[92]

மேற்குறித்தவற்றுக்கு விரிவான இலக்கணம் கூறுவதாக எமக்குக் கிடைக்கும் நூல்கள் புலவர் குழந்தையவர்களின் யாப்பதிகாரம்,[93] தொடையதிகாரம்[94] என்பனவாகும். கே. ராஜகோபாலாச்சாரியார், அ. கி. பரந்தாமனார், கி. வா. ஜகந்நாதன், அ. சரவணத்தமிழன், கொக்கூர்கிழான் என்போரும் இவைபற்றிச் சுட்டியுள்ளனர்.[95] கடந்த நூற்றுண்டிலே (முற்சுட்டிய) தண்டபாணி சுவாமிகளின் அறுவகையிலக்கணத்திலே யாப்பிலக்கணப் பகுதியில் நாடகத் தமிழியல்பு என்ற தலைப்பிலே கீர்த்தனை, பதம், சிந்து ஆகிய மூவகை சுட்டப்பட்டுச் சுருக்கமாக இலக்கணங் கூறப்பட்டுள்ளது.[96] எனவே இவை அக்காலப்பகுதியில் இயற்றமிழ் அங்கீகாரம் பெறுநிலையைக் காட்டுவதாகச் சிந்திக்க இடமுண்டு.

மேற்சுட்டிய இசைப்பா வகைகளின் அமைப்பு நிலைகளை நோக்கிய ஆய்வாளர்கள் இவற்றைத் தொல்காப்பியம் சுட்டும் பண்ணத்தி, கலிப்பாவின் கொச்சக ஒருபோகு என்பவற்றுடனும் தொடர்புபடுத்தி நோக்குவர்; திருமுறைப் பாடல்களிலும் மூலங் காண்பதுண்டு.[97] வீரசோழியம் சுட்டும் சிந்து யாப்பு,[98] சீவகசிந்தாமணி நச்சினார்க்கினியருரையில் அறியப்படும் சித்தராரூடச்சிந்து[99] என்பவற்றின் அமைப்பு புலவர் குழந்தை தரும் இலக்கணத்துடன் ஒப்பு நோக்கப்படத் தக்கன. கல்லூரம் குப்புசாமி முதலியார் சுட்டும் சிந்து இலக்கணமும்[100] தொடர்புபடுத்தி நோக்குதற்குரியது.

சிந்து, கும்மி வகைசார்ந்த பல்வேறு பாடல்களும் மக்களின் (நாட்டார் வழக்காற்றியல் சார்ந்த ஆடல்பாடல்களின்) வாய்மொழியினின்று காலகதியில் எழுத்திலக்கிய ஏற்றம் பெற்றவை என்பது தெளிவு. ஆயின் கீர்த்தனை என்பது அப்பரிணமத்திலே கர்நாடக இசைச்சூழலின் செல்வாக்கினுற் செம்மை பெற்ற வடிவநிலை என்பதும் புலனாகிறது. இவை தொடர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பான சிந்தனைகளும் விளக்கங்களும் இக்கட்டுரையாளரின் 'தமிழ்யாப்பு வளர்ச்சி' என்ற ஆய்வேட்டிலே விரிவாக எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளன.[101] எனினும் மேலும் தனிநிலையான விரிந்த ஆய்புகட்கு இடமுண்டு.

6. யாப்பியற் சிந்தனையாளருக்கு ....

தமிழ் யாப்பும் யாப்பியலும் தொடர்பான வரலாற்றுச் செல்நெறியின் முக்கிய கூறுகள் மேலே சுட்டிக்காட்டப்பட்டன. அவற்றிற் சுட்டப்பட்டவை தொடர்பாகவும் இனிமேலும் இத்துறையில் ஆர்வம் செலுத்த விழைவோர்க்கும் உயர்நிலை ஆய்வை மேற்கொள்ள விழைவோர்க்கும் பயன்படவல்ல சில தகவல்களும் ஆய்வுக் களங்களும் இங்கு முன்வைக்கப் படுகின்றன.

கடந்த நூற்றாண்டிலே சி. வை. தாமோதரம்பிள்ளையவர்கள் (1832 – 1901) 'கட்டளைக்கலித்துறை' என்ற யாப்பு தொடர்பாக அப் பெயரில் ஒரு சிறுநூல் இயற்றியுள்ளார்.[102] தி. வீரபத்திரமுதலியார் (1855 – 1910) அவர்கள் விருத்தப்பாவியல் என்ற சிறுநூலை ஆக்கியுள்ளார்.[103] இவ்விரு நூல்களும் பாவினங்களின் ஒவ்வொரு வகை தொடர்பான தனிநூல்கள். இவை தொடர்பான ஆய்வுகள் இற்றைவரை விரிவாக மேற்கொள்ளபப்டவில்லை. இக்கட்டுரையாளரின் மேற்சுட்டிய ஆய்வேட்டில் ஒரு இயலுக்கு சி. வை தா. அவர்களின் கட்டளைக்கலித்துறை நூல் மிகப் பயன்தரும் ஒரு ஆதாரநூலாக அமைந்தது என்பது இங்கு சுட்டிக்காட்டத்தக்கது. இவ்விரு நூல்களும் விரிவான தனித்தனி ஆய்வுகட்குரியன.

தமிழிலக்கியப் பரப்பிலே சங்கஇலக்கியம், சிலப்பதிகாரம் பல்லவர்கால இலக்கியங்கள், கம்பராமாயணம் என்பவற்றின் யாப்பு தொடர்பாகத் தனித் தனி உயர் நிலை ஆய்வுகள் நிகழ்ந்துவிட்டன.[104] காலகட்டம் முழுவதும் தொகுத்தும் பகுதியாகவும் நோக்கப்பட்டும் உள்ளன.[105] ஒப்பியலாகத் திராவிடமொழி யாப்பியலாய்வும் நிகழ்ந்துளது.[106] எனினும் தமிழ்ப் பாவகை ஒவ்வொன்றினதும் வடிவநிலை, பயில்நிலை, இலக்கணநிலை, பொருள்நிலை என்பன சமுதாய வரலாற்றுப் பகைப்புலத்திலே தனித்தனி நோக்கப்பட வேண்டும். இக்கட்டுரையாளரின் முற்குறித்த ஆய்வேட்டில் குறிப்பிடத் தக்க அளவு இப்பணி மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளதெனினும் மேலும் சிந்தனை விரிவுக்கு இடம் உளது.

இவ்வாறு நோக்கும்போது யாப்பருங்கலவிருத்தியுரை தொடர்பான முழுநிலை ஆய்வு ஒன்றன் அவசியம் உணரப்படுகின்றது. தமிழின் மொழிக் கொள்கை, இலக்கியக் கொள்கை என்பன தொடர்பான சிந்தனைகள் மேலும் செப்பமுறுவதற்கு யாப்பருங்கலவிருத்தியுரையின் உள்ளடக்கம் முழுநிலையில் வெளிக் கொணரப்பட்டு மதிப்பிடப்படவேண்டும். இவ்வுரைக் கும் காரிகையுரைக்கும் உள்ள தொடர்பு ஒப்புநோக்கப்படவேண்டும். இதற்கு அடிப்படையாக இவ்விரு நூல்களதும் பதிப்பு முயற்சிகள் மூலபாடத் திற னாய்வு நோக்கில் அணுகப்படவேண்டும். இவ்வகை முயற்சிகள் பரவலாகவும் ஆழமாகவும் மேற்கொள்ளப்படும் நிலையிலேயே தமிழிலக்கியத்தின் அமைப்பியல் வரலாறு உருவாகத் தக்க சூழ்நிலை தோன்றும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம், செய்யுளியல் நூற்பா 166, இளம்பூரணருரையுடனான பதிப்பு, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை 1961, ப. 519.

2. இதன் விளக்கத்திற்கு நோக்குக: சுப்பிரமணியன், கலாநிதி நா .., ''சொற்பொருள் நிலையில் செய்யுளும் யாப்பும்'' தமிழோசை 1986, செங்கதிர்ச்செல்வன், பொ. (பதி.) தமிழ் மன்றம், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி, 1986, பக். 19 – 24.

3. தொல். பொருள் செய். நூ . 1 . (இளம்.) ப. 419.

4. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம் 2 – ம் பாகம், பின்னான்கியல்களும் பேராசிரியமும் (கணேசையர், சி. அவர்களின் உரை விளக்கக் குறிப்புக்களுடன்) பொன்னையா, நா. (பதி.), திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம், 1943 ப. 205.

5. மேற்படி.

6. மேற்படி, ப. 378.

7. தொல். பொருள். செய். நூ: 82. (இளம்) உரை. ப. 459.

8. மேற்படி, நூ : 101, ப. 472.

9. மேற்படி, நூ: 81, ப. 458.

10. மேற்படி நூ: 173 . ப. 522.

11. மேற்படி, இளம். உரை. பக். 322 - 23.

12. தொல். பொருள். செய். பேரா . உ. ப . 573.

13. மேற்படி.

14. பிச்சை, அ. 'சங்க யாப்பியல்', டாக்டர் பட்ட ஆய்வேடு (நூல் வடிவு பெறுதது), மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழகம். மதுரை, 1979, பக். 51 - 52.

15. மேற்படி, ப. 62.

16. சண்முகதாஸ், அ. 'செய்யுள் வடிவங்களும் மொழியும்', கலாவதி, ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரி மலர், பலாலி. 1980. ப . 07.

17. தொல். பொருள். செய். நூ : 126. (இளம்.) ப . 494.

18. இங்கு தொல். பிற்பட்டயாப்பியலார் என்பது யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை காரரைச் சுட்டியமைகிறது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

19. செல்வநாயகம், வி., தமிழ் உரைநடை வரலாறு, சாரதா பிரஸ், கும்ப கோணம். 1957. பக். 2 - 5 (புறநானூற்றின் 235, 75-ம் பாடல் களை ஒப்புநோக்கி இக்கருத்து முன்வைக்கப்பட்டது).

20. கலித்தொகை, நச்சினர்க்கினியருரையுடனான பதிப்பு, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1938. ப. 269.

21. மேற்படி ப. 254.

22. தொல். பொருள். செய். நூ : 151. (இளம்.) ப. 514.

23. பார்க்க : அடிக்குறிப்பு 18.

24. Chidambaranatha Chettiar, A. Advanced Studies in Tamil Prosody, Annamalai University, Annamalai Nagar, 1943, pp. 99-100.

25. செல்வநாயகம், வி. மு. நூ. பக் 60 - 61.
Kailasapathy, K. Tamil Heroic poetry. Clarenden press, Oxford, 1968, p. 178.

26. Chidambaranatha Chettiar, A., Op. cit. p. 57.

27. சண்முகதாஸ், அ., தமிழ்ப்பா வடிவங்கள் (பல்லவர்கால இலக்கியங் களின் யாப்பு வடிவங்கள் பற்றிய ஆய்வு), யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம், 1982. (தட்டச்சுப்படி) ப. 31.

28. மேற்படி, ப. 7.

29. சுப்பிரமணியன், நா. மு. நூ. கட்டுரையில் இது விளக்கப்பட் டுள்ளது.

30. தொல். பொருள். செய். நூ : 77, 79 - 80. (இளம்). பக். 45-559.

31. மேற்படி, நூ. : 78. ப. 456.

32. மேற்படி, இளம். உ. ப. 457.

33. தொல். பொருள். செய். பேரா. உ. ப. 375

34. தொல். பொருள். செய். இளம். உ. ப. 477.

35. மேற்படி, நூ. : 111 – 113. பக். 476 - 77.

36. Chidambaranatha Chettiar, A. Op. cit., PP. 37 - 75.

37. செயராமன், ந. வீ., யாப்பியல் திறனாய்வு, மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், 1977. பக். 144 - 53.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

38. தொல். பொருள். செய். ; நூ : 34, 45, 19, 21, 46. (இளம்.) பக். 428 - 37.

39. மேற்படி, நூ : 54, 68, 18 (இளம்) . பக் . 428 - 52.

40. மேற்படி, நூ : 114. ப. 481.

41. இது தொடர்பான விபரங்கட்குப் பார்க்க: பிச்சை, அ. "பரிபாட்டின் பெயர்க்காரணம்" பத்தாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக்கோவை, தொகுதி 1., இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம், தமிழ்நாடு வேளாண்மைப் பல்கலைக்கழகம், கோயமுத்தூர், 1978. பக். 463 - 68.

42. தொல். பொருள். செய். நூ. : 151. (இளம்.) ப. 513.

43. தொல். பொருள். செய். பேரா. உ. ப. 545.
தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் செய்யுளில் நச்சினார்க்கினியருரை. திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை. 1965 ப. 218.

44. தொல். பொருள். செய். இளம் உ. பக். 482 - 83.

45. சண்முகதாஸ், அ. மு. நூ. : (1982), ப. 53.

46. தொல். பொருள். செய். நூ : 56, 72, 73. (இளம்.) பக். 446 - 53.

47. மேற்படி, நூ. : 126. ப. 449 - 494.

48. மேற்படி, நூ. : 148. ப. 509.

49. தொல். பொருள். செய். நூ. : 154 - 5 (பேரா.), பக். 522 - 529.
தொல். பொருள். செய். நூ. : 154 - 55 (நச்சி.), பக். 196 - 203.

50. Chidambaranatha Chettiar. A., Op. cit p. 127.

51. தொல். பொருள். செய். நூ. : 3 - 4. (இளம்.) ப. 421.

52. மேற்படி, நூ. : 11, ப. 425.

53. மேற்படி, நூ. : 31, ப. 433.

54. மேற்படி, நூ. : 35 - 39 : பக். 434 - 36.

55. மேற்படி, நூ : 1. வரி. 9. ப. 419.

56. சுப்பிரமணியன், ச. வே., காப்பியப் புனைதிறன், தமிழ்ப் பதிப்பகம். சென்னை, 1979. ப. 340.

57. இவற்றின் விபரம் பார்க்க: இளவரசு, சோம., இலக்கண வரலாறு, தொல்காப்பியர் நூலகம், சிதம்பரம் 1963.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

58. மேற்படி.

59. இளம்குமரன், இரா. (பதி.) யாப்பருங்கலம் (பழைய விருத்தியுரையுடன்) (மறுபதிப்பு) திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1976. பக். 18 – 19.

60. இவற்றின் விபரம் பார்க்க: சுப்பிரமணியம், நா. தமிழ் யாப்பு வளர்ச்சி, கலாநிதிப் பட்ட ஆய்வேடு. (நூல்வடிவு பெறாதது) யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், யாழ்ப்பாணம், 1985, ப. vii.

61. மேற்படி, ப. ix.

62. யாப்பருங்கலம், நூ. : 63 – 92 (முற்சுட்டிய இளங்குமரன் பதிப்பு) பக். 252 – 360.

63. இவ்வமைப்புக்கள் இக்கட்டுரையாளரின் மேற்சுட்டிய "தமிழ் யாப்பு வளர்ச்சி" என்ற ஆய்வேட்டில் (அடிக்குறிப்பு 60) தனி இயலாக ஆராயப்பட்டுள்ளன. பக். 143 – 189.

64. தொல். பொருள். செய். பேரா. உ., பக். 497 – 512.
தொல். பொருள். செய். நச்சி. உ. பக். 175 – 189.

65. மாணிக்கம், வ. சுப. 'பாவின் இனங்களா?' ஏழாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக்கோவை, தொகுதி – 2, இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம், நாகர்கோவில், தென் திருவிதாங்கூர் இந்துக் கல்லூரித் தமிழ்த்துறைச் சார்பு வெளியீடு, அண்ணாமலைநகர், 1975, பக்.594-97.

66. பார்க்க: அடிக்குறிப்பு 50.

67. பார்க்க; தொல். வெண்பா தொடர்பான விளக்கம், அடிக்குறிப்பு 40.

68. யாப்பருங்கலம், நூ. 1. மு. பதி. ப. 16.

69. பிச்சை, அ. 'யாப்பியற் கொள்கைகள்' எட்டாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை, இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம், மைசூர், இந்திய மொழிகள் மையநிறுவனச் சார்பு வெளியீடு, அண்ணாமலைநகர், 1976., பக். 712 – 19.

70. வீரசோழியம் – மூலமும் பெருந்தேவனாருரையும், கோவிந்தராஜமுதலியார், கா. ர. (பதி.), பவானந்தர் கழகம், சென்னை. 1942, கட்டளைக் கலித்துறைகள். 126 – 130, பக். 170 – 75.

71. தொல். பொருள், செய். பேரா. உ. ப, 207.

72. சுப்பிரமணியன், ச. வே. இலக்கணத்தொகை யாப்பு – பாட்டியல் தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1978, ப. 316.

73. தொல். பொருள், செய். பேரா. உ. ப. 604.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

74. மேற்படி, ப. 605.

75. மேற்படி, ப. 610.

76. யாப்பருங்கலம் (பழைய விருத்தியுரையுடன்) மு. பதி. ப. 313.

77. சிலப்பதிகாரம் சாமிநாதையர், உ. வே. (பதி.), 3-ம் பதி. கேசரி அச்சுக்கூடம், சென்னை, 1927. பக். 35.
மங்கல வாழ்த்துப் பாடல் வரிகள், 46 - 47.

78. திருஞானசம்பந்தமூர்த்தி நாயனார், தேவாரப் பதிகங்கள், முதல் திரு முறை, பதிக எண். 123. தருமபுரஆதீனம், தருமபுரம். 1953, பக். 522 - 25.

79. ஒட்டக்கூத்தர், குலோத்துங்க சோழன் பிள்ளைத்தமிழ், கங்காதரன், ரி. எஸ். (பதி.), சரஸ்வதி மஹால் நூல் நிலையம், தஞ்சாவூர். 1974, பக். 101.

80. சித்தர் பாடல்கள், கோவேந்தன், த. (பதி.), பூம்புகார்ப் பிரசுரம், 1976, ப, 153.

81. கவிராசபிள்ளை, சேறை. சேயூர்முருகன் உலா, அருணாசலம், மு. (பதி.) தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை, 1980. இந்நூலின் பிற்சேர்க்கையாக பக். 150 - 52 இல் இவ்வாசிரியரின் அண்ணா மலையார் வண்ணம் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது.

82. தாயுமான சுவாமிகள் திருப்பாடல்கள், லோங்மன்ஸ் கிறீன் அன்ட் கம்பனி, சென்னை, 1915., பக். 321 - 324.

83. சுப்பிரமணிய முனிவர், தொட்டிக்கலை, ஸ்ரீ., 'கேசவப்பெருமாள் வண்ணம்', செந்தமிழ், தொகுதி - 20. பகுதி- 2. (1921/22). மது ரைத் தமிழ்ச் சங்க வெளியீடு, மதுரை. பக். 91 - 95.

84. தண்டபாணி சுவாமிகள், 'வண்ணச்சரபம்', வண்ணமஞ்சரி, முருகேசஞ் செட்டியார், வி. (பதி.) அப்பர் அச்சகம், சென்னை, 1980.

85. இந்நூல் முற்குறித்த சுப்பிரமணியன், ச. வே. அவர்களது இல. தொகை யாப்பு பாட்டியல் நூலின் பிற்சேர்க்கையாகவே எமது பார் வைக்குக் கிடைத்தது, பக். 547 - 560.

86. செந்தமிழ், மு. நூ. ப 90.

87. பூபதி, ம. ரா. குமாரபூபதியம் என்னும் வண்ணப்பா யாப்பிலக்கணம், குமார், ம. ரா. பூ. புதுச்சேரி. 1977.

88. குழந்தை, புலவர். யாப்பதிகாரம், பாரி நிலையம், சென்னை, 1959. பக். பக். 95 - 96.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

89. குழந்தை, புலவர். தொடையதிகாரம், பாரி நிலையம், சென்னை. 1967. பக். 309 - 318.

90. சரவணத்தமிழன், த. யாப்பு நூல், இயற்றமிழ்ப் பதிப்பகம், திருவாரூர். 1981, பக். 87 - 95.

91. Arunachalam, M. An Introduction to the History of Tamil Literature, Gandhi Vidyalayam, Thiruchitrampalam. 1974. p. 42.

92. முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனை. பி. இரத்தினநாயகர் அன்ட் சன்ஸ், திகதி இல்லை.

93. யாப்பதிகாரம் (மு. நூ.), பக். 81 – 100.

94. தொடையதிகாரம் (மு. நூ.) பக். 257 – 326.

95. ராஜகோபாலாச்சாரியார், கே. இலக்கண விளக்கம் யாப்பியல் (2-ம் பதி) ஸ்டார் பிரசுரம், சென்னை. 1969. பக். 306 - 310.
பரந்தாமனார், அ. கி. கவிஞராக, அல்லி நிலையம், சென்னை, 1964 பக். 250 – 52.
ஜகந்நாதன், கி. வா. கவி பாடலாம், மணிவாசகர் நூலகம், சென்னை, 1977, பக். 184 – 85.
சரவணத்தமிழன், மு. நூ. பக். 96 – 100.
(கொக்கூர்கிழான் என்பார் எழுதிய யாப்பியல் நூலொன்றில் இப்பாவகைகள் தொடர்பான இலக்கணங் கூறப்பட்டுள்ளதாக அறிகிறேன். இந்நூல் பார்வைக்குக் கிடைக்கவில்லை).

96. சுப்பிரமணியம், ச. வே. மு. நூ. (1978). ப. 534 – 35.

97. குழந்தை, புலவர், மு. நூ. (1959). 96, 81 ஆகியவற்றில் முறையே பண்ணத்தி, கொச்சக ஒரு போகு என்பவற்றுடன் தொடர்புபடுத்தக் காணலாம்.
முருகையன், இ., 'முந்தியும் இருந்த சிந்துகள்', நாவலர் மாநாடு விழா மலர், ஸ்ரீலஸ்ரீ. ஆறுமுகநாவலர் சபை. 1969, பக். 55 - 60.

98. வீரசோழியம் (மு. பதி.) கட். கலித். 127 ப. 170.

99. சீவகசிந்தாமணி நச்சினார்க்கினியருரை (5ம் பதி.) சாமிநாதையர், உ. வே., (பதி.), கேசரி அச்சுக்கூடம், சென்னை, 1942. 1286 - 88 ஆம் பாடல்களின் உரைகள். பக். 655 – 56.

100. குப்புசாமி முதலியார், கல்குளம் (பதி.), சென்னிகுளம் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் சுப்பிரமணியர் காவடிச்சிந்து. முகவுரை, மினர்வா அச்சகம், சென்னை, 1902, ப. 3.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

101. சுப்பிரமணியன், நா. முற்குறித்த ஆய்வேட்டின் இயல் நான்கும் இயல் ஐந்தும் முறையே வஞ்சிப்பா, இசைப்பா என்பன தொடர்பாகவே அமைந்தன.

102. தாமோதரம்பிள்ளை, சி. வை. கட்டளைக் கலித்துறை (2ம் பதி.) சதாவதானி சுப்பிரமணிய ஐயரது வித்தியாவர்த்தனி அச்சுக்கூடம், சென்னை, விஷு, வைகாசி. (1881).

103. வீரபத்திரமுதலியார், தி., விருத்திப்பாவியல் நாஷனல் அச்சுக்கூடம். சென்னை, 1885.

104. சங்க இலக்கிய, பல்லவர் கால இலக்கிய யாப்பியலாய்வு விபரங்கள் பார்க்க: முறையே அடிக்குறிப்புக்கள் 14, 27.
சிலப்பதிகாரம்: செயராமன், ந. வி. சிலப்பதிகார யாப்பமைதி. அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலைநகர். 1977.
கம்பராமாயணம்: Dakshayani, K. V. The Metres in Kambaramayanam, Annamalai University. Annamalainagar, 1977.

105. அடிக்குறிப்பு 24-ல் சுட்டிய சிதம்பரநாதச் செட்டியாரது ஆய்வு, கி. பி 10-ம் நூ. ஆ. வரையான காலப் பகுதிக்குரியது. இக்கட்டுரையாளரின் ஆய்வு (அடிக்குறிப்பு 60) 11-ம் நூ. ஆ. முதல் 19-ம் நூ. ஆ. இறுதி வரையான காலப் பகுதிக்குரியது. காலகட்டம் முழுவதும் தொகுத்து நோக்கிய ஆய்வு: Anni Mrithulakumari Thomas, Tamil prosody Through Ages (Unpublished Ph.D. Thesis). University of the Kerala. Trivandrum. (1974.).

106. Subrahmanyan, S. The Commonness in the Metre of the Dravidian Languages. Dravidian Linguistics Association, Trivandrum. 1977.

Nallur Branch Library.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பௌத்த சிற்பங்கள் ஊடாக அறியப்படும் இலங்கை - ஆந்திர உறவுகள்

ப. புஷ்பரட்ணம்

இலங்கை பிரதேச ரீதியில் தனிப்பட்ட நிலப்பரப்பைக் கொண்டிருந்தாலும் பண்பாட்டு வளர்ச்சியில் அது பாரதத்துடன் சிறப்பாக, தென்னிந்தியாவுடன் பண்டைய காலம் தொட்டு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டு வளர்ந்துவந்துள்ளது. ஆயினும் இலங்கையின் புராதன பண்பாட்டு வரலாற்றை ஆராய்ந்த பலரும் வடஇந்தியத் தொடர்புக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்ததுபோல் தென்னிந்தியத் தொடர்பை ஆராய்வதில் அதிக அக்கறை காட்டவில்லை. இதற்கு இலங்கையின் ஆதிகால வரலாற்றைக் கூறும் பாளி இலக்கியங்களில் தென்னிந்தியாவைப் பகைமை நாடாகவும், வட இந்தியாவைப் பாரம்பரிய நட்புறவு கொண்ட பிரதேசமாகவும் கூறப்பட்டுள்ளமையே முக்கிய காரணமாகும். ஆயினும் அண்மைக்கால தொல்லியல், மானிடவியல், சமூகவியல் போன்ற ஆய்வுகள் வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்து இலங்கைக்கும் திராவிட மொழி பேசும் தென்னிந்தியப் பிரதேசங்களான இன்றைய தமிழ்நாடு, கேரளம், கர்நாடகம், ஆந்திரம் என்பவற்றிற்கும் இடையே நெருங்கிய கலாசாரத் தொடர்புகள் இருந்துள்ளன என்பதை நிரூபித்துள்ளன. இவற்றின் ஓர் அம்சமாகவே இக்கட்டுரையில் இலங்கை – ஆந்திர பௌத்த சிற்பக்கலை உறவு பற்றி ஆராயப்படுகின்றன.

இலங்கையில் தோன்றிய காலத்தால் முந்திய நுண்கலைகளில் சிற்பக் கலையும் ஒன்றாகும். இதுவும் பிற கலைகள் போன்று இந்நாட்டின் ஆதி மக்களாகிய தமிழ் சிங்கள மக்களின் கூட்டு முயற்சியினால் வளர்ந்ததொன்றாகும். ஆயினும் பெரும் கலைப் படைப்புக்கள் என்று கூறக்கூடிய சிற்பங்கள் பௌத்த மதத்தின் வருகையைத் தொடர்ந்து வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. பௌத்தத்திற்கு முந்திய பிறசமயம் சார்ந்த சிற்பங்கள் சில கண்டுபிடிக்கப்பட்டாலும் அவை பெரும்பாலும் அழியும் பொருட்களால் ஆக்கப்பட்டதனால் அவைபற்றி அதிகம் கூற முடியாதிருக்கிறது.

பொதுவாக சிற்பக் கலையின் தொன்மையை அறிவதற்கும். உறுதிப்படுத்துவதற்கும் அகழ்வாராய்ச்சி, மானிடவியல் ஆராய்ச்சி என்பன நன்கு உதவுகின்றன. அத்துடன் இலக்கியங்கள், கல்வெட்டுக்கள், நாணயங்கள், முத்திரைகள், சின்னங்கள் ஆகியவையும் தகுந்த சான்றுகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. இச்சான்றுகளை அடிப்படையாக வைத்து இலங்கைச் சிற்பக் கலை பற்றி ஆராய்ந்த இந்நாட்டு, மேல்நாட்டுக் கலைவரலாற்று ஆசிரியர்கள் பலரும் ஆங்காங்கே இலங்கைச் சிற்பக்கலையின் தோற்றம் பற்றியும் ஆராய்ந்துள்ளனர். இவர்களில் சிலர் இலங்கையிலே வரலாற்றுக் காலத்தில் வளர்ந்த கட்டிட சிற்பக்கலை மரபானது முழுமையாக அந்நிய அடித்தளத்தில் எழுந்த மரபு என்றும், வேறு சிலர் இலங்கையின் கலையானது எந்தவித தனித்துவமான அபிவிருத்தியும் இல்லாது வெளிநாட்டில் இருந்து இறக்குமதியாக்கப்பட்ட [illegible]யெனவும் கூறுகின்றனர். இன்னும் சிலர் இந்திய கட்டிட சிற்பக்கலை மரபானது இங்கு புகுத்தப்பட்ட பின் அதில் இருந்து உருவாகிய மரபு எனவும் வாதிட்டுள்ளார். (Paranavitana, S.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

S. 1957, p. 10) அண்மையில் சிங்கள விகாரைக் கட்டிடக்கலை பற்றி ஆராய்ந்த சேனகபண்டாரநாயக்கா உள்நாட்டுக் கட்டிடக்கலை மரபே இலங்கைக் கலை மரபுக்கு ஊற்றாக அமைந்ததென்றார். இவர் இலங்கைச் சிற்பங்களின் பிரதேச ரீதியான தனித்துவத்தையும் கல், மண், மரம் முதலியவற்றால் அமைந்த புராதன குடிசை அமைப்பினையும் இதற்குச் சான்றாகக் காட்டினர். (Bandaranayaka, S. 1974. p. 11) இந்தியக் கலை மரபின் செல்வாக்கு இலங்கைக் கலை மரபு வளர உதவியது என்பதை இவர் ஏற்றாலும், அதனால் இலங்கைக் கலை மரபு தனது உந்துசக்தியைக் இழக்காது வெளியில் இருந்து கொண்டுவரப்பட்ட சில பண்புகளை அடக்கி வேறு சில பண்புகளைத் தனக்குத் தேவையான முறையில் மாற்றி இன் னும் சில பண்புகளை ஏற்காது வளர்ந்ததென்றார். (Ibid)

ஒரு நாட்டின்மீது இன்னொரு நாட்டின் பண்பாட்டுப் பரவல் அல்லது செல்வாக்கு ஏற்படுகின்றபோது அந்நாடு அப்பண்பாட்டை அப்படியே உள்வாங்கிக்கொள்வதில்லை. அந்நாட்டின் பௌதிக, அரசியல், சமூக சமய, பொருளாதார சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப சில தனித்துவம் அல்லது சில மாற்றங்கள் ஏற்படக்கூடும். இதே தன்மையை இலங்கை – இந்திய சிற்பக் கலை உறவிலும் காணலாம். இலங்கைச் சிற்பங்கள் சிலவற்றில் இலங்கைக்கே யுரிய தனித்துவமான அம்சங்கள் பல உண்டு என்பதனை மறுப்பதற் கில்லை. அதற்காக இலங்கைச் சிற்பக்கலை சுதேச மரபில் இருந்து வளர்ந்த தெனக் கூறுவதற்கில்லை. கலைகளில் தேசியத்தன்மை கொண்ட பரந்த இந்தியாவுக்குள் பிரதேச ரீதியான தனித்துவங்கள் காணப்படுகின்றன. அதற்காக அவை பிரதேச ரீதியான சுதேச கலைமரபைக் கொண்டு வளர்ந்ததெனக் கூறுவதற்கில்லை. இது போன்ற தன்மையே இலங்கை சிற்பக்கலை மரபிலும் காணப்படுகிறது எனலாம்.

இலங்கையில் காணப்படும் காலத்தால் முந்திய சிற்பங்கள் பௌத்த இந்துமதங்கள் சார்ந்தவையாகும் இச்சிற்பங்கள் இந்திய சிற்பங்களுடன், கலை ரீதியாக மட்டுமன்றி கருத்து அதன் உள்நோக்கம், கலை நுணுக்கம் என்பவற்றிலும் நெருங்கிய ஒற்றுமைத்தன்மை காணப்படுகின்றது. இவ் வொற்றுமையின் தொடக்கத்தைக் கோடிட்டுக் காட்டுவதில் இலங்கையின் பெருங் கற்காலப் பண்பாடு பற்றிய சமீபகால ஆய்வுகள் சிறந்த எடுத்துக் காட்டாக அமைகிறது. இப்பண்பாட்டில் காணப்படும் பலவித சுடுமண் பாவைகள், மணிகள், அலங்காரப் பொருட்கள், மட்பாண்டங்களில் காணப் படும் பலவித குறியீடுகள், சித்திரங்கள், சமகால ஆந்திர தமிழ்நாட்டுப் பெருங்கற்காலப் பண்பாட்டுக் கலை வடிவங்களுடன் நெருங்கிய ஒற்றுமைத் தன்மை உடையன. தென்னிந்தியாவில் இப்பண்பாட்டுடன்தான் பழைய ஆலயங்கள் தோன்றியதாகக் கூறப்படுகின்றது. (நடன. காசிநாதன், 1978) இதனால் இலங்கையிலும் இந்துக்கலைப் பாரம்பரியத்தின் தொடக்கமாக பெருங்கற்காலப் பண்பாட்டைக் கூறலாம். ஆயினும் இப்பண்பாட்டுக் கலைவடிவங்களின் பல்வேறு அம்சங்கள் பிற்கால பௌத்த சிற்பங்களிலும் இடம்பெறுவதால் இது பௌத்த கலைக்கான மூலக்கூறையும் கொண் டிருந்ததெனக் கூறலாம். எனவே இலங்கையின் பௌத்த, இந்து சிற்ப கலையின் தோற்றத்திற்கான மூலக்கூறு தென்னிந்தியப் பின்னணியில் தோன்றியதெனக் கூறுவதே பொருத்தமாகும். ஆயினும் இலங்கைப் பௌத்த சிற்பக்கலை வரலாற்றை ஆராய்ந்த பலர் இக்கலை இந்நாட்டில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வளர்வதற்குப் பௌத்த மதம் பரவக் காரணமாக இருந்த வட இந்தியக் கலைமரபே காரணம் எனக் கூறியுள்ளனர். (Paranavitana, S. 1957, p. 9) ஆனால் இலங்கையில் பௌத்த மதமும் பௌத்த கலையும் வளர்ந்த வரலாற்றைச் சமகால ஆந்திரப் பிரதேசத்துடன் தொடர்புபடுத்தி ஆராயும் போது அப்பிரதேசம் இலங்கைப் பௌத்த பண்பாட்டு வளர்ச்சியில் ஏற்படுத்திய செல்வாக்கை உணர முடியும்.

இரு பிராந்தியங்களிற்கும் இடையே வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்து நெருங்கிய தொடர்புகள் இருந்ததற்கான சான்றுகள் உள. இலங்கையின் காலத்தால் முந்திய இடைக்கற்காலப் பண்பாடும் (Mesolithic Culture), அதையடுத்துத் தோன்றிய பெருங்கற்காலப் பண்பாடும் (Megalithic Culture) தமிழ் நாட்டைப்போல் ஆந்திரப் பிரதேசத்துடனும் ஒற்றுமைத் தன்மை கொண்டு காணப்படுகின்றது. மேலும் இவ்வொற்றுமை வரலாற்றுக் கால ஆரம்பத்துடன் இலங்கையின் பௌத்த மதம், மொழி, எழுத்து ஆகிய துறைகளில் காணப்படுகின்றன. இதற்கு இக்காலத்தில் ஆந்திரப் பிரதேசம் கடல் வாணிபத்தில் செழித்தோங்கியதே காரணமாகும். தொலமி என்ற கிரேக்க ஆசிரியர் சைசோலியா என அழைக்கப்பட்ட கோதாவரி கிருஷ்ணா நதிக்குட்பட்ட பிரதேசத்தில் இருந்தே கப்பல்கள் இலங்கை, தென்கிழக்காசியாப் பிரதேசங்களுக்குச் சென்றதாகக் கூறுகிறார். இந்நாடுகளுடன் ஆந்திரப் பிரதேசம் செய்து கொண்ட கடல் வாணிபமே அந்நாட்டில் பௌத்தமும், பௌத்தக் கலைகளும் வளர்ச்சியடையக் காரணமாகும். இக்கால ரோம ஆந்திர வர்த்தகத்தில் தங்கம், முத்து, சங்கு, யானை, யானைத்தந்தம், பட்டு, வெற்றிலை, நறுமண மூலிகைகள் ஆகிய பொருட்கள் முக்கிய இடம் வகித்ததனால் அவற்றை இயற்கையாகக் கொண்டிருந்த இலங்கையில் ஆந்திர வணிகர்கள் ஈடுபட்டனர். ஆந்திர மன்னர்களில் தலைசிறந்தவன் எனக் கூறப்படும் கௌதமபுத்திர சாதகர்ணி காலத்துக்குரிய நாணயம் ஒன்று வல்லிபுரத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. இதே பிரதேசத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பொற்சாசனம் கூட ஆந்திரத் தொடர்பை வலியுறுத்துவதாக உள்ளது. இச்சாசனத்தின் மொழி, கருத்து என்பதையிட்டு முரண்பட்ட கருத்துக்கள் காணப்பட்டாலும் இதன் வரிவடிவங்கள் சமகால ஆந்திர வரிவடிவங்களை ஒத்துக் காணப்படுகிறது. பொலநறுவை மாவட்டத்தில் உள்ள துவிகல என்ற இடத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பிராமிக் கல்வெட்டில் கைப்பிடியுடன் சுங்கான், நந்திபாதம் கொண்ட சித்திரம் காணப்படுகிறது. இவை போன்ற சித்திரங்கள் அதே காலப் பகுதிக்குரிய ஆந்திர நாணயங்களிலும் காணப்படுகின்றது. இதனால் இக்கல்வெட்டு ஆந்திர வணிகன் ஒருவனால் எழுதப்பட்டிருக்கலாம் என ஊகிக்க இடமளிக்கிறது. சுன்னாகத்திற்குக் கிட்டவுள்ள கந்தரோடை என்ற இடத்தில் கி. பி. 3-ம், 4-ம் நூற்றாண்டுக்குரிய முத்திரை கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. 'விஸ்ணுபூதியஸ்' என்ற பெயர் பொறித்த இம்முத்திரை ஆந்திர வணிகன் ஒருவனுக்குரியதெனவும் கூறப்படுகிறது. இச்சான்றுகளை எல்லாம் நோக்கும்போது வரலாற்றுக்கால ஆரம்பத்தில் இருந்து கி. பி. 4-ம் நூற்றாண்டுவரை இலங்கையில் ஆந்திரப் பண்பாட்டுச் செல்வாக்கு இடம்பெற இவ்வர்த்தகத் தொடர்புகளே காரணம் எனக் கூறலாம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இலங்கை — ஆந்திர பௌத்த மத உறவுகள்

இலங்கை வரலாற்றில் பௌத்த மதத்தின் அறிமுகத்துடன் புதிய பண்பாட்டுச் சக்திகள் தோன்றி வளர்வதனை அவதானிக்கலாம். பௌத்த மதம் சார்ந்த கட்டிட சிற்ப ஓவியக் கலைகள் தோற்றம் பெறவும், பௌத்த சிங்களப் பண்பாடு உருவாகவும் இம்மதம் இங்கு குறுகிய காலத்தில் அரச ஆதரவுடன் மக்கள் மத்தியில் பரவலான செல்வாக்கைப் பெற்றதே காரணமாகும். புராதன இலங்கையில் இம்மதம் செல்வாக்குப் பெற்ற அதே காலகட்டத்தில் தென்னிந்தியாவில் சிறப்பாக ஆந்திராவில் இம் மதம் வளர்ச்சியடைந்து காணப்பட்டது. ஆனால் பௌத்த மதத்தின் அறிமுகத்தையும், அதன் வளர்ச்சியையும் வட இந்திய அரசுகளுடன் தொடர்புபடுத்திக் கூறும் பாளி இலக்கியங்களும், வரலாற்று ஆசிரியர்கள் பலரும் சமகாலத்தில் ஆந்திராவுடன் கொண்டிருந்த தொடர்பை முக்கி யப்படுத்திக் கூறவில்லை.

தேவநம்பியதீசன் அநுராதபுரத்தை ஆண்ட காலத்தில் (கி. மு. 247) மௌரிய மன்னன் அசோகனது மகன் மகிந்தனும், மகள் சங்கமித்திரை யும் இலங்கைக்கு அனுப்பப்பட்டமையே பௌத்தமதம் இலங்கையில் பரவக் காரணம் எனக் கூறப்படுகிறது. (M. V. xii. 15); ஆனால் இக் காலத்திற்கு முன்னரே இம்மதம் இலங்கையில் பரவியதற்குச் சான்றுகள் சில உள. அசோகன் ஆண்ட காலத்தில் கூட இம்மதம் இலங்கையில் பரவினு லும்கூட அம்மதம் நேரடியாக வடஇந்தியாவில் இருந்து பரவியதா அல்லது அசோகன் ஆட்சிக்கு உட்பட்டிருந்த ஆந்திரப் பிரதேசத் தொடர்பால் பரவியதா என்பதில் கருத்து முரண்பாட்டிற்கு இடமுண்டு. பாளி இலக்கியங்கள் தவிர்ந்த ஏனைய சான்றுகளை நோக்கும்போது ஏனைய பண்பாட்டுச் சக்திகளைப்போல் பௌத்த மதமும், பௌத்த பண்பாடும் தென் னிந்தியத் தொடர்பால் சிறப்பாக ஆந்திரச் செல்வாக்கால் பரவியதென்ற முடிவுக்கு வரமுடிகிறது.

அசோகன் ஆட்சியில் பௌத்த மத செல்வாக்கிற்கு உட்பட்ட இடங்க ளில் ஆந்திரப் பிரதேசமும் ஒன்று என்பதை அவன் ஆட்சிக் கால சாசனங் கள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. இக்கால மன்னர்கள் அரசியல், பொருளாதார ரீதியாக இம்மதத்திற்கு ஆதரவு கொடுத்ததினால் குறுகிய காலத்தில் இப் பிரதேச சமூக கட்டமைப்பில் ஆழமாகவும் பரவலாகவும் பௌத்த மதம் செல்வாக்குப் பெற முடிந்தது. இவற்றை அமராவதி, நாகர்ஜுனகொண்டா, பட்டிப்புரோலு போன்ற இடங்களிலுள்ள பௌத்த கல்விமையங்கள், கலைக்கூடங்கள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. இவ்விடங்களில் காணப்பட்ட பிராமிக் கல்வெட்டுக்கள் சில புத்தபிரானின் விசுவாசமிக்க பௌத்த குருமார் பௌத்த யாத்திரிகர்களுக்கும், பக்தர்களுக்கும் அறிவூட்டும் பணியில் ஈடுபட்டதாகக் கூறுகிறது. (கிருஸ்ணமூர்த்தி, கே. ப. 12) இவற்றை நோக்கும்போது இம்மதப் பிரசாரம் உள்நாட்டு மக்களுக்கு மட்டுமன்றிப் பிற நாடுகளில் இருந்து வந்த பௌத்தர்களுக்கும் போதிக்கப் பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது தெரிகிறது. இவ்இடங்களுடன் இலங்கை வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்து வர்த்தகப் பண்பாட்டுத் தொடர்புகளைக் கொண்டிருந்ததனால் கூடவே பௌத்த மதக் கருத்துக்களும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இலங்கைக்குப் பரப்பப்பட்டிருக்கலாம். வட இந்தியாவில் அமைந்த மௌரியத் தலைநகருடன் இலங்கை கொண்டிருந்த நேரடித் தொடர்பே இலங்கையில் பௌத்த மதம் பரவக் காரணம் எனக் கூறும் வால்பொல ராகுல தேரோ இலங்கையில் காணப்படும் அசோக பிராமி வரிவடிவங்களையும் பிராகிருத மொழியில் உள்ள சாசனங்களையும் அதற்குச் சான்றாக எடுத்துக் காட்டுகிறார். (Rahula, W. 1966, p. 61) ஆனால் இக்காலத்தில் தமிழ்நாடு தவிர்ந்த இந்தியாவின் பெரும்பாலான பிரதேசங்களில் அசோக சாசனங்களே பயன்படுத்தப்பட்டன. எனவே இச்சாசனங்கள் வடஇந்தியத் தலைநகரங்களில் இருந்து இலங்கைக்கு அறிமுகமாகியதைவிட அயலில் உள்ள ஆந்திராவில் இருந்து பரவுவதற்குக் கூடுதலான வாய்ப்பு இருந்திருக்கும். அத்தோடு பௌத்த மதத்தைப் பிற இடங்களுக்குப் பரப்பக் காரணமாக இருந்த அசோகன் அதற்குத் தர்மமகாமாத்திரர் என்ற நிர்வாகப் பிரிவை அமைத்திருந்தான். ஆனால் அவனுடன் நேரடித்தொடர்பு கொண்டிருந்தவன் எனக் கூறப்படும் இலங்கை மன்னன் தேவநம்பியதீசன் அதுபோன்ற ஒரு நிர்வாகப் பிரிவை இலங்கையில் ஏற்படுத்தியமைக்கு எதுவித சான்றுகளும் இல்லை. அசோகன் தனது பௌத்த மதக் கருத்துக்களை மக்களுக்கு எடுத்துக்கூறப் பாறைகளிலும் கற்றூண்களிலும் பல வரி கொண்ட சாசனங்களைப் பொறிப்பித்தான். ஆனால் இலங்கையில் இது போன்ற சாசனங்கள் காணப்படவில்லை. மாறாக ஆந்திராவை ஒத்த பௌத்த குகைகளும் சாசனங்களுமே இலங்கையில் காணப்படுகிறது. இவ்வொற்றுமைகள் இலங்கையில் பௌத்த மதம் அறிமுகமாவதற்கும் பிற்காலத்தில் இம்மதம் தீவிரமாக வளர்வதற்கும் ஆந்திரத் தொடர்பே காரணம் என்பதை எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

மௌரியப் பேரரசின் வீழ்ச்சியைத் தொடர்ந்து அதன் சிற்றரசர்களாக இருந்த சாதவாகன வம்சம் கி. மு. 3-ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஆந்திராவில் சுதந்திர அரசாக எழுச்சியடைந்தது. இவ்வரசுதான் மௌரியர் ஆட்சியைத் தொடர்ந்து இந்தியாவில் பௌத்த மதத்தைப் பாதுகாத்து அம்மதத்தை அயல் நாடுகளுக்குப் பரப்பிய அரசாக விளங்கியது. இக்கால கட்டத்தில் இலங்கை ஆந்திராவுடன் நெருங்கிய வர்த்தக உறவு கொண்டிருந்ததினால் அதன் தொடர்பால் தேரவாத பௌத்த மதம் அநுராதபுரத்தில் மகாவிகாரையைத் தலைமைப் பீடமாகக் கொண்டு வளர்ச்சிபெற முடிந்தது. இவ்வுறவு பௌத்தத்தின் இன்னொரு பிரிவான மகாயான பௌத்த ஆந்திராவில் எழுச்சியடைந்தபோது மேலும் நெருக்கமடைந்தது. இம்மதப் பிரிவு கி. மு. 2 ம் நூற்றாண்டில் வடஇந்தியாவில் தோன்றினாலும் சாதவாகனர் ஆட்சியில்தான் ஆந்திராவில் இதன் கோட்பாடு முதன் முறையாக வரையறை செய்யப்பட்டது. இதற்கு அஸ்வகோசர், நாகர்ஜுனர் போன்றோர் காரணமாக இருந்தனர். இவர்களுள் நாகர்ஜுனருக்கும் இலங்கை மன்னன் ஒருவனுக்கும் மகனாகப் பிறந்த ஆரியதேவனுக்கும் இடையே ஏற்பட்ட உறவால் இம்மகாயான பௌத்த மதம் இலங்கையில் தீவிரமாகப் பரவியது. (Paranavitana, S. 1957, p. 35). பரணவிதான வட்டகாமினி காலத்தில் (கி. மு. 104) இம்மதம் இலங்கைக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டாலும், அது தீவிரமாக வளர்ச்சியடைய ஆந்திராவில் வாழ்ந்த நாகர்ஜுனரே காரணம் என்றார். (Ibid). சீன யாத்திரிகரான யுவான் சுவாஸ் தனது நூலில் ஆரியதேவர் நாகர்ஜுனரைச் சந்தித்தபோது ஆரிய தேவரின் புகழைக் கேட்டு எனக்குப் பின் என் அணையா விளக்கைக் காக்

கும் பொறுப்பை உன்னிடம் தருகிறேன் எனக் கூறியதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். (நீலகண்டசாஸ்திரி, K. A., 1966, p. 107) இவரே நாகர்ஜுனர் எழுதிய மாத்திய மகாகாரிகாவுக்கு உரை விளக்கம் எழுதியதுடன் சது சதக(ம்) முதலிய நூலையும் எழுதினர். இந்நூல்கள் இலங்கைப் பௌத்தர்களால் பெரிதும் மதிக்கப்பட்டது.

சாதவாகனரைத் தொடர்ந்து கி. பி. 3-ம் நூற்றாண்டில் ஆட்சிக்கு வந்த இஷ்வாகு வம்ச காலத்தில் ஆந்திராவின் மகாயான பௌத்த மத செல்வாக்கு இலங்கையில் தீவிரமடைந்தது. இம்மதக் கருத்துக்கள் மக்களைப் பெரிதும் கவர்ந்ததால் இலங்கையுட்படப் பல நாடுகளில் இருந்து பௌத்த யாத்திரிகர்கள், பௌத்த கல்விமான்கள் ஆந்திரா சென்று அங்குள்ள பௌத்த ஆலயங்களைத் தரிசித்தனர். இங்கு கண்டெடுக்கப்பட்ட கி. பி. 3-ம் நூற்றாண்டுக்குரிய கல்வெட்டு ஒன்று பௌத்த கல்வியை கற்பதற்காக பௌத்த யாத்திரிகர்கள் தமிலா (தமிழ்நாடு), ஒட்ரா (கலிங்கம்), தம்ப பண்ணி (இலங்கை) போன்ற இடங்களில் இருந்து வந்ததாகக் கூறுகிறது. இங்கு கண்டெடுக்கப்பட்ட மற்றொரு கல்வெட்டு இலங்கைப் பௌத்தர்களுக்காக நாகர்ஜுனகொண்டாவில் போதிசிறி என்ற பெண் சீகள விகாரையைக் கட்டியதாகக் கூறுகிறது. (Wijayasekara, N. 1962, p. 99) இதன் மூலம் இலங்கைப் பௌத்தர்களின் வருகை ஆந்திராவில் அதிகரித்திருந்தமை புலனாகின்றது. ஆயினும் கி. பி. 4-ம் நூற்றாண்டில் இஷ்வாகு வம்சம் வீழ்ச்சியடைந்ததைத் தொடர்ந்து பௌத்த மதமும், பௌத்த கலையும் வீழ்ச்சியடைந்தது. இதனால் இப்பிரதேசத்துடனான இலங்கை தொடர்பு குறைவடைந்து தென்னிந்தியாவின் இன்னொரு பிரதேசமான தமிழ்நாட்டுடனான பௌத்த மத உறவு வலுவடைந்தது.

இலங்கையில் ஆந்திர சிற்பக்கலை மரபு

இலங்கையின் பௌத்த சிற்பக்கலை மரபை ஆராய்ந்த கலைவரலாற்று ஆசிரியர்கள் பலரும் வட இந்தியாவில் இருந்து பௌத்த மதம் இலங்கையில் பரவியபோது கூடவே மௌரிக்கலை மரபும் இலங்கைக்கு அறிமுகமாகியதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். ஆனால் மௌரியர் ஆட்சியில் பௌத்த ஸ்தூபிகள், விகாரைகள், சைத்திய மண்டபங்கள் அமைக்கப்பட்டதாகப் பாளி இலக்கியங்களில் குறிப்பிடப்பட்டாலும் அவை பற்றிய முழுமையான சான்றுகள் இன்றும் சரிவர அடையாளம் காணப்படவில்லை. மௌரியர் ஆட்சியைத் தொடர்ந்து கி. மு. 2-ம், 1-ம் நூற்றாண்டுகளில் தான் பெரும் பௌத்த கலைப்படைப்புகள் என்று கூறக்கூடியவை சுங்கர், ஆந்திரர் ஆட்சியில் பாருட், சாஞ்சி, புத்தகாயா, அமராவதி, நாகர்ஜுன கொண்டா போன்ற இடங்களில் தோன்றி வளர்ந்தன. இலங்கையிலும் காலத்தால் முந்திய பௌத்த கட்டிட சிற்பக் கலைகள் கி. மு. 2-ம் 1-ம் நூற்றாண்டுகளில்தான் தோன்றி வளர்ந்தன. (சிவசாமி, வி. 1978. ப. 104) இதனால் இலங்கையின் பௌத்த கலை மரபின் நேரடித்தொடர்பால் தோன்றியதென்பதை விடப் பெஞ்சமின் றோலன் (Roland, B. 1953, p. 209), கோகாட் (Hocord, A. M. 1924 – 28, p.95) கூறியது போல ஆந்திரக்கலை மரபின் செல்வாக்கால் தோன்றியதெனக் கூறுவதே பொருத்தமாகும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆரம்பத்தில் இலங்கையில் காணப்பட்ட பெரும்பாலான பௌத்த சிற்பங்கள் ஆந்திராவுக்குரிய ஒருவகைப் பளிங்கு, சுண்ணும்புக்கல் முதலியவற்ருல் ஆக்கப்பட்டிருந்தது. இதனுல் இச்சிற்பங்கள் முதலில் ஆந்திராவில் ஆக்கப்பட்டு, பின்னர் இலங்கைக்குக் கொண்டுவரப்பட்டதெனக் கூறலாம். இதுபற்றிப் பரணவிதான (Paranavitana, S. 1936, p. 17) குறிப்பிடுகையில்,

''அமராவதியிலும் நாகர்ஜுனகொண்டாவிலும் உள்ள ஸ்தூபிகளை அலங்கரிக்கும் சிற்பங்களை உருவாக்கிய சிற்பிகள் பௌத்தர்களுடைய வழிபாட்டிற்காகப் பெருமளவில் கலைப்பொருட்களை உருவாக்கியிருக்க வேண்டும். இத்தகைய கலைப்பொருட்கள் பல இலங்கை திரும்புகின்ற சிங்கள யாத்திரிகர்களினுல் அல்லது அநுரதபுரத்தைத் தரிசிக்க வந்த பௌத்தர்களினுல் கொண்டுவரப்பட்டிருக்கலாம். ஆரம்பத்தில் இவ்வாறு கொண்டுவரப்பட்டாலும் பின்னர் இலங்கையில் இருந்து ஆந்திரா சென்ற சிற்பிகள் ஆந்திரக்கலை மரபில் சிற்பங்களை ஆக்கப் பழக்கப்பட்டிருக்கலாம். பின்னர் அந்நாட்டுக்குரிய பளிங்கு சுண்ணும்புக்கற்களை இலங்கையில் இறக்குமதி செய்து இலங்கையிலேயே சிற்பங்களை வடித்திருக்கலாம். இதற்குச் சிலவேளை ஆந்திரச் சிற்பிகளே இங்குவந்து உதவியிருக்கலாம்''

என்ருர்.

இவ்வாருன சிற்பங்களை இலங்கையில் காலத்தால் முந்திய கண்டக சேத்தியம், தக்கண தூபி, மகா தூபி என்பனவற்றில் சிறப்பாகக் காணலாம். இத்தூபிகளின் வாகல்கடம், தூண்கள், அவற்றின் தலைப்பகுதி, கைப்பிடிச்சுவர்கள், வேதிகைகள், கும்மட்டப்பகுதிகள் என்பனவற்றில் புடைப்புச் சிற்பங்களாகவும், தனிச் சிற்பங்களாகவும் பல உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் கற்பக விருட்சம், பூரணகும்பம், தாமரைப் பூ, மிருகங்கள், பறவைகள், தர்மசக்கரம், புத்தர் திருவடி என்பன சமகால ஆந்திரத் தூபிகளில் காணப்பட்ட சிற்பங்களுடன் தொழில்நுட்பம், பாணி அமைப்பு என்பனவற்றில் நெருங்கிய ஒற்றுமைத்தன்மை கொண்டு காணப்பட்டன. இதனுல் ஆந்திரக்கலை மரபுக்குரிய கிளை ஒன்று இலங்கையில் தோன்றி வளர்ந்திருக்க வேண்டும் என்பது பரணவிதானவின் கருத்தாகும். (Paranavitana, S. 1971, p. 13)

ஆந்திராவில் மகாயான பௌத்தம் எழுச்சியடைந்தபோது புத்தர், போதிசத்துவர்களை மனித வடிவில் சிற்பங்களாக ஆக்கும் முறை தோன்றியது. இதனுல் இதுவரை ஸ்தூபிகளை அலங்கரித்த புத்தரது ஞாபகச் சின்னங்களுக்குப் பதிலாக அவரது வாழ்க்கையில் நடந்த பல்வேறு அற்புதங்களையும், பௌத்த மதக் கோட்பாடுகளையும் புலப்படுத்த மனித, தெய்வ, மிருக உருவங்கள் படைக்கப்பட்டன. இவை சமகாலத்தில் இலங்கைப் பௌத்த கலை மரபிலும் மாறுதல்களை ஏற்படுத்தின. இவ்வாருன சிற்பங்களுள் நாக, நாகினி, துவாரபாலகர் சிற்பங்கள் ஆந்திர இலங்கை சிற்பக் கலை உறவிற்குச் சிறந்ததோர் எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகின்றன.

இக்கலைச் சின்னங்கள் உலகில் தொன்மையான வழிபாடுகளுள் நாக வழிபாடும் ஒன்ருகும் என்பதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. இந்தியாவுக்கு ஆரியர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வருவதற்கு முன்பாகவே இங்கு வாழ்ந்த திராவிட மக்களிடம் இத்தகைய வழிபாடு இருந்ததற்கான தடயங்கள் சிந்துவெளியில் இருந்ததாகக் கூறப் படுகின்றது. (Fergusson, J. T. 1873. p.244) இலங்கையிலும் பௌத்த மதம் பரவுவதற்கு முன்னர் இங்கு வாழ்ந்த ஆதிஒஸ்ரலோயிட், திராவிட மக் களிடம் இவ்வழிபாடு நிலைத்திருந்ததற்கான சான்றுகள் உள.

தென்னாசியாவின் ஆதியான இவ்வழிபாடு காலப்போக்கில் இந்துக் கடவுளரோடு சங்கமித்ததென்பதற்குச் சிவன் நஞ்சுண்டவனாகவும், பாம்பு மாலையை அணிந்தவனாகவும், விஷ்ணு ஆதிசேஷனில் அறிதுயில் கொள்பவ னாகவும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளமை சான்றுகளாகும். அதுபோலவே பௌத்தத்திலும் இந்த அம்சம் பிற்காலத்தில் இணைந்து கொண்டதென்ப தைப் பௌத்த ஆலயங்களில் வரும் நாக, நாகினி உருவங்களுடன் பாம்பு உருவம் காணப்படுவதைக் கொண்டு அறியலாம். ஆனந்தக் குமார சுவாமி வைதீக மதம் சார்ந்த இக்கலைகள் பௌத்த தலங்களில் துவார பாலகராக அமைக்கப்பட்டமை பௌத்தம் அடைந்த வெற்றிக்குச் சிறந்த அறிகுறியாகும் என்றார். (குமாரசுவாமி, ஆனந்த., 1980. ப. 62)

இவ் ஆதி வழிபாடு பற்றிப் பிரமாணங்களிலும், இதிகாசங்களிலும் குறிப்பிடப்பட்டாலும் ஆரம்ப காலக் கலை வடிவங்கள் பௌத்த ஆலயங்க ளிலேயே பெரும்பாலும் காணப்படுகின்றன. இவை பௌத்த ஆலயங்க ளில் தனித்தும் பல இடங்களில் மனித தெய்வ உருவங்களுடன் இணைந் தும், பௌத்த மதத்திற்குச் சேவை செய்பவர்களாக, பௌத்த மதத்தைப் பூசிப்பவர்களாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

இவை பாம்பின் உருவத்தில் இருந்தாலும் எந்த நேரத்திலும் எந்த வடிவத்தையும் எடுக்கும் தன்மை வாய்ந்தவையாகும். வடமொழியில் நாகர்கள் பாம்பாகவும், யானையாகவும் கொள்ளப்படுகின்றனர். பாம்பு வேதகாலத்தில் முகிலாகவும் உருவகிக்கப்பட்டுள்ளது. இவை பல அழிவு களை ஏற்படுத்தக் கூடியவையாகக் கருதப்பட்டாலும், கீழும் மேலும் உள்ள நீர்நிலைகளைக் காப்பவையாகவும் கருதப்பட்டன.

இலங்கையில் இப்புராதன கலை வடிவங்கள் அநுராதபுரத்தில் உள்ள தூபராம, கண்டகசேத்திய, ஜெதவனராம, அபயகிரி ஆகிய தாதுகர்ப் பங்களின் வாசல் பகுதியின் இருமருங்கிலும் கைபிடிச் சுவர்களின் முடிவி லும் தனிச் சிற்பங்களாகவும் புடைப்புச் சிற்பங்களாகவும் காணப்படுகின் றன. பெரும்பாலான நாக உருவங்கள் மிருக வடிவில் இருந்தாலும் சில இடங்களில் மனித வடிவில் 3, 5, 7, அல்லது 9 பாம்புத் தலைகள் கொண்ட நாகபாம்பு மனிதத் தலையின் பின்னால் இருந்து மேல் எழுவனவாகச் சித்த ரிக்கப்பட்டுள்ளன. அபயகிரித் தாதுகர்ப்பத்தில் மனித உருவில் உள்ள நாகினியின் பின்னிருந்து ஐந்து தலை கொண்ட பாம்பு ஒன்று மேலெழுவ தாக உளது. இவ்வுருவம் நிற்கும் நிலையில் கலைரசனைக்குரியதாக வலதுபக்க இடுப்புச் சரிந்து காணப்படுகின்றது. உடலின் பாரத்தை வலது பாதம் தாங்கிக் காணப்படுவதால் முழங்கால் வளைந்து காணப்படுகின்றது. உள்ளங்கையில் பூக்கள் நிறைந்த பூரணகும்பம் காணப்படுகின்றது. இந்நிலை செழிப்பு வளர்ச்சி ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்துகிறதெனலாம். இன்னொரு சிற்பத்தில் நாக அரசனின் கீழ்ச் சிறிய உருவம் ஒன்று அவனின் காலால் மிதிக்கப்பட்டுக் காணப்படுகின்றது. தீயசக்திகளை நசுக்குவதாக இந்நிலை உணர்த்துகிறது எனலாம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆனந்தக்குமாரசாமி இந்த நாக நாகினிச் சிற்பங்கள் பாருட், சாஞ்சி கலைமரபின் சாயலை ஒத்துக் காணப்படுகின்றதெனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். (Coomaraswamy, A. K., 1927, p. 162) ஆனால் பாருட், சாஞ்சி கலைமரபில் இவ்வுருவங்கள் பெரும்பாலும் மனித வடிவில் உள்ளன. இவை நாக, நாகினி வடிவம் என்பதை இவ்வுருவங்களுக்குக் கீழே நாகர்கள் என எழுதப்பட்டதைக் கொண்டே அடையாளம் காணமுடிகிறது. (Parkar, H., 1909, p. 15) ஆனால் இலங்கையிலும் ஆந்திராவிலும் மனித உருவங்களின் பின்னால் இருந்து நாகத்தலைகள் விரிந்து மேலெழுவதாக உள்ளன. பாருட், சாஞ்சி மனித சிற்பங்களில் சில நாக உருவங்களுடன் இணைந்து காணப்பட்டாலும் அம்மனித உருவங்கள் தடித்தும், அசைவுத் தன்மை அற்றதாகவும் காணப்படுகின்றன. (Zemmer, H., 1955, p. 35) ஆனால் இலங்கையிலும் ஆந்திராவிலும் இவ்வுருவங்கள் மெல்லியதாகவும் அசைவுத் தன்மை கொண்டதாகவும் காணப்படுகின்றன.

பெஞ்சமின் றோலன்ட் கலைநயம் பொருந்திய இச் சிற்பங்கள் அமராவதிக் கலைமரபை அடிப்படையாகக் கொண்டு இலங்கையில் ஆக்கப்பட்டதாகக் கூறினாலும் இவற்றில் காணப்படும் பல ஆபரணங்களும் தலையலங்காரங்களும் குப்தர் கலை மரபுக்குரிய கலைப்பாணியைப் பிரதிபலிக்கின்றன எனக் கூறியுள்ளார். (Roland, B. p. 216). ஆனால் ஜேதவனராம, கண்டகசேத்திய தாதுகர்ப்பங்களிலும் காணப்படும் இவ்வுருவங்களின் உடற்கூற்றையும் அலங்காரத் தன்மையையும் நோக்கும்போது இவை அப்படியே அமராவதிக் கலைப்பாணியை நினைவுபடுத்துவனவாக உள்ளன.

சில இடங்களில் இந்த நாகபாம்பின் உருவம் துவாரபாலகர் சிற்பங்களுடன் இணைந்து காணப்படுகின்றது. இதற்கு அநுராதபுரத்தில் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட நாகசிற்பம் சிறந்த சான்றாகும். சாதாரண மனித வடிவில் இருந்து வேறுபட்ட இவ்வடிவம் தடித்த உருவமும் பானை போன்ற வயிறும் கொண்ட குள்ள வடிவில் காணப்படுகின்றது. பெரும்பாலும் இந்துக் கோயிலின் கருவறையின் வாசற்பகுதியில் காணப்படுகின்ற இவை இலங்கை ஆந்திரப் பௌத்த ஆலயங்களில் நாக உருவத்துடன் இணைந்து காணப்படுகின்றன. வின்சன் சிமித் இலங்கையில் இவ்வாறான சிற்பங்கள் பாதாமிச் சாளுக்கிய கலை மரபுடன் ஒற்றுமைத் தன்மை கொண்டவையாகக் காணப்படுகின்றன என எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். (Smith, V. A. 1911, p. 132) ஆனால் இலங்கையில் உள்ள இக்கலை வடிவங்கள் ஆந்திராவுக்குரிய ஏனைய கலைமரபுகளுடன் இணைந்து காணப்படுவதோடு கலை ரீதியாகவும் ஆந்திரக் கலைமரபை ஒத்துக் காணப்படுவதால் இவையும் ஏனைய சிற்பங்களைப் போல் ஆந்திரச் செல்வாக்கால் தோன்றியதெனக் கூறலாம். இச் சிற்பத்தின் இன்னொரு வடிவமான கணங்கள் அமராவதி ஸ்தூபியில் புடைப்புச் சிற்பங்களாகவும் தனிச் சிற்பங்களாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றைத் துவாரபாலகர் சிற்பத்தின் முன்னோடி வடிவம் எனக் கூறலாம். இதையொத்த வடிவங்கள் இலங்கையில் இசுறுமுனிய போன்ற இடங்களில் உள்ள ஆலயங்களில் காணப்படுகின்றன.

மனித தெய்வ உருவங்களுடன் இணைந்து காணப்பட்ட நாகபாம்பின் உருவம் சில இடங்களில் பல தலைகொண்ட தனி உருவமாகவும் காணப்படுகின்றது. இது நாக வழிபாடு பிற்காலத்தில் தனியொரு வழிபாடாக

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வளர்ச்சிபெற்றதைக் குறிக்கிறது எனலாம். இதற்கு ஜெதவனராமவில் கண்டெடுக்கப்பட்ட கி. பி. 2-ம் 3-ம் நூற்றுண்டுக்குரிய சிற்பம் சிறந்த உரைகல்லாகும். ஆந்திராவுக்குரிய ஒருவகைப் பளிங்குக் கல்லால் செய்யப்பட்ட இச்சிற்பத்தை நோக்கும்போது இது ஆந்திராவில் செய்யப்பட்டுப் பின் இலங்கைக்குக் கொண்டுவரப்பட்டதெனக் கருதலாம்.

பலதரப்பட்ட மதங்களைப் பின்பற்றிய மக்களின் கலைரசனைக்குரிய பொருளாக இருப்பது புத்தர் சிலைகளாகும். இவை பௌத்த மதத்தின் முக்கிய வழிபாட்டுப் பொருளாக மட்டுமன்றி, சிற்பக் கலையின் முக்கிய கவின்கலைப் பொருளாகவும் காணப்படுகிறது. இலங்கையில் இச்சிலைகள் இருக்கும் நிலையிலும், நிற்கும் நிலையிலும், கிடக்கும் நிலையிலும் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் இருக்கும் நிலையிலான சிலைகளே இலங்கையில் கூடுதலாகக் காணப்படுகின்றன. ஆந்திராவில் மகாயான பௌத்த மதம் அடைந்த வளர்ச்சியைத் தொடர்ந்து கி. பி. 1-ம் 2-ம் நூற்றுண்டுகளில் இச்சிற்பங்களை ஆக்கும் மரபு தோற்றம் பெற்றுலும் இலங்கையில் இதன் தோற்றம் தொடர்பாக முரண்பட்ட கருத்துக்கள் காணப்படுகின்றன. ஆனந்தக்குமாரசுவாமி இலங்கையின் காலத்தால் முந்திய இச்சிலைகள் ஆந்திராவுக்குரிய ஒருவகைப் பளிங்குக் கல்லால் ஆக்கப்பட்டிருப்பதால் அங்கிருந்தே இவை கொண்டுவரப்பட்டதாக இருக்கவேண்டும் என்கிறர். (குமாரசுவாமி, ஆனந்த. 1980). ஆனல் கொடகும்பர கல்லாலான புத்தர் சிலைகள் கி. பி. 2-ம் நூற்றுண்டில் இருந்து கிடைத்தாலும் இதற்கு முன்பே இவரது உருவங்கள் இலங்கையில் மரம், களிமண், உலோகம், செம்பு, பொன், சுடுமண் முதலியவற்றுல் ஆக்கப்பட்டிருந்ததென்றும், இவையே இலங்கையில் சுயமாக புத்தர் சிலை தோன்ற முன்னேடி வடிவங்களாக அமைந்தன என்றும் கூறுகிறர். (Godakumbara, L. E., Vol. xxvi p. 230), ஆனல் எமக்குக் கிடைக்கும் காலத்தால் முந்திய புத்தர் சிலை சம்பந்தமான தொல்பொருள் சான்றுகள் பெரும்பாலும் ஆந்திராவுக்குரிய ஒருவகைப் பளிங்குக் கல்லால் ஆக்கப்பட்டிருப்பதோடு அதன் தொழில்நுட்பம், பாணி அமைப்பும் ஆந்திரக் கலைமரபை ஒத்திருப்பதால் இலங்கையின் ஆரம்ப கால புத்தர் சிலைகள் ஆந்திராவில் இருந்தே கொண்டுவரப்பட்டன எனக் கூறலாம். இவ்வாருன சிலைகள் பெருமளவுக்கு அநுராதபுர நகரைச் சுற்றியே காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் ருவான்வெலிசாயா தாதுகோபத்தில் உள்ள நிற்கும் புத்தர் சிலையும் அதற்கு அண்மையில் உள்ள காட்டுப் பகுதியில் கண்டெடுக்கப்பட்ட இருக்கும் நிலையில் உள்ள புத்தர் சிலையும் சிறந்த சான்ருகும். இவ்விரு சிலைகள் பற்றி ஆனந்தக்குமாரசுவாமி குறிப்பிடுகையில் இவற்றின் பிரமாண்டமான வடிவங்கள், பௌத்த அறநெறியின் விழுப்பமும் அடக்கமான உணர்ச்சியோடு வெளிப்படுத்தும் தன்மையும், சிற்பியின் தனித்தன்மையையோ, சாதுரியத்தையோ பிரபலப்படுத்தாத கொள்கையும் அமராவதி புத்தர் சிலைகளிலும் உண்டு என்ருர். (குமாரசுவாமி, ஆனந்த., ப. 68).

அண்மையில் ஈழத்துச் சிற்பக் கலைபற்றி ஆராய்ந்த பரணவிதான அநுராதபுரத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட ஆந்திரக் கலைமரபுக்குரிய மூன்று புத்தர் சிலைபற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். (Paranavitana, S., 1936, p. 17) இம்மூன்று சிலைகளும் இருக்கும் நிலையில் அமைந்து காணப்படுகின்றன. ஆந்திராவுக்குரிய பளிங்குக் கல்லால் ஆக்கப்பட்ட முதலாவது புத்தர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிலை 4½ அங்குல உயரமுடையது. தியான முத்திரைக் கைகளுடன் யோகநிலையில் வீற்றிருக்கும் இச்சிற்பத்தின் கீழ் எதுவித ஆசனமும் இல்லை. அதற்குப் பதிலாக, சிற்பத்தைச் சுற்றி அலைபோன்ற கோட்டினை நெளியலாகக் காணலாம். இது பாயாக அல்லது மடித்துப் போடப்பட்ட துணியாக இருக்கலாம். சாந்தமும் கருணையும் பொருந்திய இச்சிற்பத்தின் தலைப்பாகை தலைமயிர், முகபாவம், ஆடை அணியப்பட்டுள்ள விதம் என்பன அப்படியே ஆந்திர சிற்ப முறையினை ஒத்துள்ளது. 2¾ அங்குல உயரமுடைய இரண்டாவது புத்தர் சிலை முதலாவது சிலையைப் போலத் தியான நிலையில் உள்ளது. இச்சிற்பத்தின் பல்வேறு பாகங்கள் சிதைவடைந்துவிட்டமையினால் இவற்றின் சிறப்பம்சங்களை அதிகம் விரிவாக்கிக் கூறமுடியாதுள்ளது. மூன்றாவது புத்தர்சிலை 4¾ அங்குல உயரமுடையது. ஒரு மரத்தின் கீழ் சிம்மாசனத்தில் மெத்தைமீது புத்தர் அமர்ந்திருப்பதாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அவருடைய தலையைச் சுற்றி ஒளிவட்டம் காணப்படுகிறது. சிலையின் வலது பக்கத்தில் ஒரு தெய்வீக வடிவம் கையில் சாமரை பிடித்துக் கொண்டு காற்றிலே மிதப்பதாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. (Ibid) இச்சிற்பத்தின் சில பாகங்கள் உடைந்தபோதிலும் இவற்றை ஆக்குவதற்குக் கையாண்டிருக்கும் தொழில்நுட்பத் தன்மை ஆந்திர அமைப்பினை நினைவுபடுத்துகிறது.

இலங்கையில் உள்ள காலத்தால் முந்திய புத்தர் சிலைகளுள் 1946-ம் ஆண்டு மகாஇலுப்பளத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட நிற்கும் நிலையிலான புத்தர்சிலை சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கன. ஆந்திரப் பிரதேசத்துக்குரிய ஒருவகைப் பளிங்குக் கல்லால் ஆக்கப்பட்ட இச்சிலையின் உயரம் 6 அடியாகும். இடதுகை அபய முத்திரையுடன் காணப்படும்போது வலதுகை போர்த்தப்பட்ட காவி உடையினை நெஞ்சுடன் அணைத்தபடி பிடித்துக் கொண்டிருக்கிறது. (Paranavitana, S., 1936 : ப.17) வலதுகையின் மேலால் மடிக்கப்பட்ட காவிஉடை மீண்டும் பாதம் நோக்கி வந்து பாதத்திற்குச் சற்று மேல்நோக்கித் தொடங்கும் காவி உடைக்குச் சமமாக நிற்கிறது. காவிஉடையின் மடிப்புக்கள் தெளிவாகத் தெரிகிறது. சிலையின் நெற்றியில் காணப்படும் உர்ணம் (திலகம்) சிங்கள சிற்பிகளால் ஆக்கப்பட்ட சிலைகளிலே இடம்பெறுத அமராவதிப் பாணியை ஒத்துக் காணப்படுறது. இதையொத்த சிலைகள் நாகர்ஜுனகொண்டாவில் காணப்பட்டாலும் அதைவிட இச்சிலை சிறந்ததாகும். (இந்திரபாலா, கா., 8-8-68) பொதுவாக இச்சிற்பத்தின் பாணியமைப்பு, உடையின் மடிப்புக்கள், எல்லையற்ற ஞானம், எல்லையற்ற கருணை, நிர்வாண நிலையிலுள்ள களங்கமற்ற அமைதி என்பன கி. பி. 2-ம் நூற்றுண்டு ஆந்திரக் கலைமரபினை நினைவுபடுத்துகின்றது (Wijesekara, N, 1962. p. 56) பிற்பட்ட ஆந்திரக்கலை மரபைச் சேர்ந்த புத்தர் சிற்பம் ஒன்று அநுராதபுரத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுத் தற்பொழுது கொழும்பு நூதனசாலையில் வைக்கப்பட்டுள்ளது. யோகநிலையில் காணப்படும் இச்சிலை 5 அடி 4 அங்குலம் உயரமுடையது. இதன் உடல் அமைப்புக் காவி உடையின் மடிப்புக்கள் கி. பி. 2-ம் நூற்றுண்டுக்குரிய அமராவதிக் கலைமரபுச் சாயலைக் கொண்டுள்ளது. (Ibid)

தமிழ் மக்களின் ஒரு சிறுபகுதியினர் வரலாற்றுக் காலத்தின் தொடக்கப் பகுதியில் பௌத்தர்களாகவும், பௌத்தத்தை ஆதரிப்போர்களாகவும் இருந்திருக்கலாம் என்பதற்கு இலங்கையின் வடக்குக் கிழக்குப் பிராந்தியங்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களில் காணப்பட்ட பௌத்த சின்னங்கள் சான்றுகவுள்ளன. இப்பிராந்தியங்களில் வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்து தமிழ் குடியேற்றங்கள் காணப்பட்டதுடன் முக்கிய புராதன சைவ ஆலயங்களும் காணப்பட்டன. (சிற்றம்பலம், சி. க, 1984, ப. 111) இங்குள்ள கந்தரோடை, வல்லிபுரம், மாதோட்டம், கோணேஸ்வரம் என்பன முக்கிய நகரங்களாகவும், வர்த்தக மையங்களாகவும் விளங்கின. இதனுல் பலநாட்டு வர்த்தகர்கள் நடமாட்டம் ஏற்பட்டதுடன் அவர்களது பண்பாட்டுச் செல்வாக்கும் இடம்பெற்றன. குறிப்பாக கிரேக்க, ரோம, சீன, இந்தியத் தொடர்பின் முக்கியத்துவத்தை இலக்கியங்களிலும், தொல்பொருட் சின்னங்களிலும் காணலாம். இவ்வாறுன இடங்களில் பௌத்த சின்னங்கள் காணப்பட்டமைக்கு சமகாலத்தில் தென்னிந்தியாவில் சிறப்பாக, ஆந்திராவில் பௌத்தம் செல்வாக்குப் பெற்றதுடன் இலங்கையின் ஏனைய பிராந்தியங்கள் போல இப்பிராந்தியங்களும் ஆந்திராவுடன் நெருங்கிய கலாசாரத் தொடர்பினைக் கொண்டிருந்ததே காரணமாகும். இதன் தொடர்ச்சியாகவே தமிழ் நாட்டில் பல்லவ, சோழ பாண்டிய அரசுகள் எழுச்சியடைந்தபோது அதன் செல்வாக்கும் இடம்பெற்றன.

கிழக்கு மாகாணத்தில் குச்சவெளி என்னும் இடத்தில் 1965-ம் ஆண்டு தலையில்லாத புத்தர்சிலை ஒன்று கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. ஆறு அடி உயரம் கொண்ட நிற்கும் நிலையில் அமைந்த இச்சிற்பம் ஒருவகைச் சுண்ணும்புக் கல்லினுல் அழகிய வேலைப்பாடுகளுடன் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. சிற்பத்தின் காவி உடைக்குக் கீழே பாதங்களுக்கு இடையில் இரு மலர்ச் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இப்படியான சிற்பத்தை இலங்கையில் வேறு எந்தப் புத்தர்சிலையிலும் காணமுடியாது. (இந்திரபாலா. கா., 8 8-86). இதன் அங்க அமைப்புக்களும் உடை அணியப்பட்டுள்ள விதமும் கி. பி. 2-ம் நூற்றுண்டுக்குரிய ஆந்திரப் புத்தர் சிலைகளின் அமைப்பினை நினைவுபடுத்துகின்றது. (Wijeyasekara, N, 1962, p. 15)

கிழக்கு மாகாணத்தைப் போன்றே வடமாகாணத்தின் சில பகுதிகளிலும் பௌத்த கலைச் சின்னங்கள் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் கந்தரோடை, சுன்னுகம், வல்லிபுரம், புத்தூர் என்பன சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை. கந்தரோடையின் தொல்பொருளியற் சிறப்பினை வெளியுலகிற்கு முதன்முதலாக எடுத்துக் காட்டிய பெருமை போல் பீரிஸ் என்ற அறிஞரைச் சாரும். இவரைத் தொடர்ந்து பிடல் என்பவரும், பென்சில்வேனியாப் பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த பொனற், பரொான்சன், விமலா பெக்லி கியோரும் இப்பணியைத் தொடர்ந்து செய்தனர். இவர்களின் பணியால் இந்து பௌத்த மத வழிபாட்டுச் சின்னங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன. இதில் பௌத்த மத வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய 20க்கு மேற்பட்ட ஸ்தூபிகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டதுடன் ஸ்தூபிகளுக்குரிய முடிகள், தூண்கள், கர்மிகா என்பனவும் அழிபாடுகளிடையே கண்டுபிடிக்கப்பட்டன. இது மேலும் பல ஸ்தூபிகள் இருந்திருக்கலாம் என்பதைக் காட்டுகின்றது. (Godakumbara, C. E., 1968, p. 12) இங்கு ஆந்திர தொடர்பை வலியுறுத்த பௌத்தக்கலைகள் மட்டுமல்ல; நாணயங்கள், கல்வெட்டுக்கள் என்பனவும் காணப்படுகின்றன. இங்கு கண்டெடுக்கப்பட்ட பௌத்த சின்னங்களில் புத்தரது சிலைகள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கன. இதில் இருக்கும் நிலையிலான தலையற்ற புத்தர்சிலை சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தக்கது. ஆந்திராவுக்குரிய ஒருவகைப் பளிங்குக் கல்லால் ஆக்கப்பட்ட இச்சிலை 15 அந்தர் நிறையினை உடையது. மார்பகம் மட்டும் 5½ அடி அகலம் கொண்டது. (Ibid) முழங்காலில் நின்று வணங்கக்கூடிய வகையில் தட்டையான ஆசனத்தில் செதுக்கப்பட்டுள்ள இச்சிற்பத்தின் கால் உடைந்த நிலையில் உள்ளது. சிலையின் வலதுபக்க முழங்கை தனியான கல்லில் செதுக்கப்பட்டு இவற்றுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. மடிப்புக் குலையாத நிலையில் இதன் போர்வை வலதுபக்க மார்பை மூடிய நிலையில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் சாந்தமும் கருணையும் அமராவதிக் கலைமரபை அப்படியே பிரதிபலிக்கின்றது. நிற்கும் நிலையில் அமைந்த புத்தர் சிலை ஒன்று 1916-ம் ஆண்டு போல் பீரிஸ் என்பவரால் சுன்னாகத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. (Lewis, J. P., 1916, p. 96) 12 அடி உயரமும் 20 அங்குல மார்பகமும் கொண்ட இச்சிலை ஒருவகைப் பளிங்குக் கல்லால் ஆக்கப்பட்டது. மேல் அங்கியின் அமைப்பு பாதத்தினை மறைப்பதாக பாதத்தில் இருந்து மடிக்கப்பட்டு இடது பாதத்தினை மறைத்த நிலையில் இடது கையில் இருந்து கீழ் நோக்கித் தொங்குவதாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் ஆந்திரக் கலைமரபின் சாயலைக் காணலாம்.

ஈழத்தில் தொன்மையான கலாசார வரலாற்றைக் கொண்டுள்ள பிரதேசங்களுள் யாழ்ப்பாணத்தின் வடபால் அமைந்த வல்லிபுரக் குறிச்சியும் ஒன்றாகும். இங்குள்ள விஷ்ணு கோவிலுக்கு அருகே மிகப் பழைமையான தாழிக்காடு கண்டுபிடிக்கப்பட்டதுடன் கோவிலின் அருகே மிகப் பழைய கட்டிட அழிபாடுகளும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. (சிவசாமி,வி., 1973., ப. 98) அத்துடன் இப்பிராந்தியத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்ட மேலாய்வின்போது தற்போதய வல்லிபுரக் கோவிலுக்கு வடக்கே 50 யார் தொலைவில் புத்தரது சிலை ஒன்று கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. ஒருவகைப் பளிங்குக் கல்லால் ஆக்கப்பட்ட நிற்கும் நிலையிலான இப்புத்தர் சிலையின் வலது கரம் உடைந்த நிலையில் உள்ளது. வலது மார்பும் தோளும் காவி உடையினால் மறைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆடையின் அமைப்பு பாதத்தினை மறைந்த நிலையில் பாதத்தில் இருந்து மடிக்கப்பட்டு மீண்டும் இடது கையில் இருந்து கீழ்நோக்கிச் செல்வதாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இச்சிற்பத்தின் பொதுவான அமைப்பும் ஆடை மடிப்பில் காணப்படும் தெளிவான தன்மையும் ஆந்திரக் கலைமரபின் செல்வாக்கைப் பிரதிபலிக்கின்றன. சிறிது காலம் யாழ்ப்பாணப் பழைய பூங்காவில் வைக்கப்பட்டிருந்த இச்சிலை தற்போது பர்மிய நாட்டில் காணப்படுகின்றது. (Lewis, J. P., 1916) 1954-ம் ஆண்டு புத்தூர் என்ற இடத்தில் ஒரு புத்தர் சிலை கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. புத்தூரையும் சுன்னாகத்தையும் இணைக்கும் பிரதான வீதியின் மேற்குப் பகுதியில் நிலாவரை என்ற இடத்திற்கு அண்மையில் உள்ள தோட்டத்தில் இச்சிலை காணப்பட்டது. ஒருவகைச் சுண்ணாம்புக் கல்லால் ஆக்கப்பட்ட இச்சிற்பத்தின் பல பாகங்கள் உடைந்த நிலையில் உள்ளன. இது 3 அடி 3 அங்குல உயரமுடையது. தலை மாத்திரம் 1 அடி 2 அங்குலம் உயரத்தைக் கொண்டது. (Ceylon Today, 1967., p. 17) இச்சிலையின் அங்க அமைப்பும் உடையின் பாணி அமைப்பும் வல்லிபுரப் புத்தர் சிலையை ஒத்துள்ளன.

தென்னாசிய சிற்பக் கலையில் காணக்கூடிய சிறப்பான அம்சங்களில் ஒன்று நீண்ட கதைகளைச் சிற்பங்கள் மூலம் வெளிப்படுத்தியமையாகும். இவை பௌத்த நூல்களில் கூறப்பட்ட புத்தருடைய வாழ்க்கையுடன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சம்பந்தப்பட்ட பல சம்பவங்களைப் புடைச்சிற்பங்களாக வெளிப்படுத்தியமை சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கன. இவ்வாறான சிற்பங்கள் அக்கால மக்களது சமய நம்பிக்கைகளை மட்டும் புலப்படுத்தவில்லை. சமகால மக்களது வாழ்க்கை முறையினையும் பண்பாட்டுச் சிறப்பினையும் பிரதிபலித்து நிற்கின்றன. இத்தகைய சிற்பங்களை, பொதுவாக ஸ்தூபியைச் சுற்றிவர அமைந்த அளிகள், வேதிகைகள், தோரணப்பகுதியில் காணப்பட்ட தூண்கள் என்பவற்றில் காணலாம். இதற்கு ஆந்திரா குறிப்பாக அமராவதி ஸ்தூபிகள் சிறந்த உதாரணங்களாகும். ஆனால் ஈழத்தைப் பொறுத்தவரை இப்படியான கலை அம்சம் அதிகம் வளரவில்லை என்றே கூறலாம். (Wijeyasekara, N. 1962, p. 143) எனினும் யாதகக் கதைகள் சித்திரிக்கப்பட்ட ஒரு சில புடைச்சிற்பங்கள் அனுராதபுரத்தின் சில பகுதிகளில் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ளன. இதில் மாயாதேவிகனவு, சித்தார்த்தர் துறவு, ஸ்ராவஸ்தி அற்புதம் என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. ஆரம்பத்தில் இவை ஆந்திராவில் ஆக்கப்பட்டு இலங்கைக்குக் கொண்டுவரப் பட்டிருக்க வேண்டும். (Paranavitana, S., 1971., p. 129) ஆயினும் பின்பு இவை இலங்கையிலேயே படைக்கப்பட்டிருக்கலாம்.

இவ்வாறான புடைப்புச் சிற்பங்களில் ஸ்ராவஸ்தியில் நடந்த அற்புதத்தைச் சித்திரிக்கும் சிற்பமானது கலை வேலைப்பாட்டில் காலத்தால் முந்தியதாகும் (Wijeyasekara, N., 1962) புத்தரது வாழ்க்கையில் பல அற்புதங்கள் நிகழ்ந்துள்ளதாக, பௌத்த யாதக கதைகள் கூறுகிறது. இதில் யமக பாடிஹாரியம் எனப்படும் இரட்டை அற்புதம் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. ஒருமுறை அவர் மந்திர சக்தியினால் ஆகாயத்தில் எழுந்து நின்றபோது முதலில் உடலின் மேற்பாகத்திலிருந்து நெருப்பும், கீழ்ப்பாகத்தில் இருந்து நீரும் புறப்பட்டன என்றும் பின்னர் மேற்பாகத்திலிருந்து நீரும் கீழ்ப்பாகத்திலிருந்து நெருப்பும் புறப்பட்டனவென்றும் இதேபோன்று உடலின் இடது, வலது புறங்களிலிருந்து நீரும் நெருப்பும் மாறிமாறி வெளிப்பட்டன என்றும் அப்பௌத்த நூல்கள் கூறுகின்றன. இவ்வாறு வேறுபட்ட இருபத்திரண்டு அற்புதங்கள் மூன்று இடங்களில் நடந்தன. அதில் ஒன்றே ஸ்ராவஸ்தி நகரமாகும். (Wijeyasekara, N., 1962. p. 144) இவ் அற்புதத்தைப் புலப்படுத்துவதாகவே முன்பு கூறப்பட்ட புடைப்புச் சிற்பம் விளக்குகிறது.

இவ்வாறான சிற்பங்கள் வடஇந்தியாவில் காந்தராவிலும் (Paranavitana, S., 1971) தென்னிந்தியாவில் ஆந்திராவிலும் (Ibid) காணப்படுகின்றன. அண்மையில் இலங்கையில் அநுராதபுரத்தில் பழுதடைந்த நிலையில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட புடைப்புச் சிற்பமும் இவ் அற்புதத்தையே வெளிப்படுத்துவதாகப் பேராசிரியர் வோகெல் அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார். (Paranavitana. S., 1936, p. 16) ஆயினும் இலங்கைச் சிற்பத்திற்கும் காந்தரா சிற்பத்திற்கும் அமைப்பு ரீதியில் வேறுபாடு காணப்படுகின்றன. அநுராதபுர சிற்பத்தில் புத்தர் அபய முத்திரைக் கையுடன் ஆசனத்தில் அமர்ந்திருக்க அவரைச் சூழப் பலர் காணப்படுகின்றனர். (Wijeyasekara. N. 1962., plat) ஆனால் காந்தராவில் புத்தர் பத்மாசனத்தில் வீற்றிருக்க அவரைச் சூழப் பெருந்தொகையான தெய்வங்களும் பிறவும் காணப்படுகின்றன. (இந்திரபாலா., கா. 1969-08-01) ஆனால் ஆந்திரச் சிற்பத்தைப் பொறுத்தவரை அது இலங்கையுடன் நெருங்கிய ஒற்றுமைத் தன்மை கொண்டுள்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ளன. (Saraswati, S. K., 1975. plate. XII) இலங்கைச் சிற்பத்தில் காணப்படும் ஆட்களுடைய வடிவம், அவர்கள் அணிந்துள்ள தலைப்பாகைகளின் அமைப்பு, முதுகினைக் காட்டி நிற்கும் பாத்திரங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ள முறை, ஆண் பாத்திரங்கள் அணிந்துள்ள இடைத்துண்டின் வடிவம், இந்த இடைத்துண்டுகள் அணியப்பட்டுள்ள முறை, ஆசனங்களின் வடிவம், அவற்றில் காணப்படும் கோலங்கள் கி. பி. 2-ம் நூற்றாண்டுக்குரிய அமராவதிக் கலைமரபை நினைவூட்டுகின்றது. (இந்திரபாலா, கா. 1-8-69) அண்மையில் ஈழத்துச் சிற்பக்கலை வரலாறு பற்றி ஆராய்ந்த நந்தா விஜயசேகர என்பவர் இச்சிற்பம் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் ''இவற்றை ஆக்கப் பயன்படுத்தப்பட்ட ஒருவகைச் சுண்ணாம்புக்கல்லும் சிற்பம் வடிப்பதில் கையாளப்பட்டுள்ள கலை நுட்பங்களும் ஆந்திராவை ஒத்துள்ளமையால் இவை அங்கு ஆக்கப்பட்டுப் பின்னர் இலங்கைக்குக் கொண்டுவரப்பட்டிருக்கலாம்''. என்றார். (Wijeyasekara, N., 1962, p. 44)

அண்மையில் அநுராதபுரத்தில் கி. பி. 4-ம் நூற்றாண்டுக்குரிய ஒரு புடைச்சிற்பம் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ளது. சற்றுப் பழுதடைந்த நிலையில் காணப்படும் இச்சிற்பம் தற்போது கொழும்பு நூதனசாலையில் வைக்கப்பட்டுள்ளது. (Paranavitana, S, 1971, p. 129) இச்சிற்பம் அமராவதி, நாகர்ஜுனகொண்டா போன்ற இடங்களில் காணப்பட்ட ஒருவகைச் சுண்ணாம்புக்கல்லில் ஆக்கப்பட்டிருந்தமையால் இதுவும் முன்பு குறிப்பிட்ட சிற்பத்தைப்போன்று ஆந்திராவில் இருந்து கொண்டுவரப்பட்டிருக்க வேண்டும். (Ibid) இதில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ள காட்சியானது புத்தரது பிறப்புடன், சம்பந்தப்பட்ட மாயாதேவியின் கனவினைப் பிரதிபலித்து நிற்கிறது.

பௌத்த யாதகக் கதைகள் இளவேனிற் காலத்தில் ஒருநாள் மாயாதேவி உறங்கிக் கொண்டிருக்கையில் ஒரு கனவு கண்டார் என்றும் அந்த கனவில் ஆறு தந்தங்களைக் கொண்ட ஒரு இளம் வெண்ணிற யானை மாயாதேவியின் கர்ப்பத்தை அடைந்தது எனவும், அந்த வேளையில் பல்லாயிரக்கணக்கான தெய்வங்கள் காட்சியளித்தன என்றும் கூறுகின்றன. இவ்வாறான ஒரு கதையினையே அநுராதபுரத்தில் கண்டெடுக்கப்பட்ட புடைச்சிற்பத்தில் மிக அழகாக வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. (Wijeyasekara, N, 1962) இது போன்ற சிற்பங்கள் ஆந்திரா ஸ்தூபிகளிலும், பிற பௌத்த வழிபாட்டுக் கட்டிடங்களிலும் காணப்படுகின்றன. (Barrett, D., 1954 pl. VII) அத்துடன் இவ் இரு நாட்டுச் சிற்பங்கள் வடிவ அமைப்பிலும், பாணி அமைப்பிலும் ஒரு நாட்டு உற்பத்தி போன்று காணப்படுகிறன. சிறப்பாகப் பெண் அணிந்துள்ள அதிக இரத்தினக் கற்கள் பதிக்கப்பட்ட மேகலையும் அவர்களுடைய கண்களின் அமைப்பும் நெருங்கிய ஒற்றுமைத் தன்மை கொண்டுள்ளன. (இந்திரபாலா, கா., 24-7 68)

புத்தரது வாழ்க்கையோடு சம்பந்தப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளில் அவரது துறவறம் பற்றிய சம்பவம், சிற்பக் கலைஞர்களின் கூடிய கவனத்தை ஈர்த்துள்ளது இவற்றைச் சித்திரிக்கும் புடைப்புச் சிற்பங்கள் ஆந்திராவிலும் பிற பௌத்த நாடுகளிலும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இலங்கையிலும் கூட இத்தகைய புடைப்புச் சிற்பம் ஒன்று 1875-ம் ஆண்டு அம்பலாந்தோட்டைக்கு அண்மையில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. புத்தரது பெருந்துறவினைக் குறிக்கும் இந்நிகழ்ச்சி 11½ சதுர அங்குல பரப்பில் புடைப்புச்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. (Paranavitana, S., 1936, p. 16) பௌத்த நூல்களின் கூற்றுப்படி சித்தார்த்தர் இருபத்தொன்பது ஆண்டுகளாக ராஜபோகங்களை அனுபவித்த பின்னர் ஒருநாள் தன் மனைவி யசோதரா வையும், மகன் ராகுலனையும் விட்டு யாருக்கும் தெரியாமல் தன்னுடைய குதிரையில் ஏறி வெளியே சென்று துறவறம் பூண்டதாகக் கூறுகிறது. இத்தகைய சம்பவமே அமராவதியிலும் இலங்கையிலும் உள்ள புடைப்புச் சிற்பங்களில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆயினும் இலங்கையில் செதுக்கப்பட்ட சிற்பத்தில் இக்காட்சி சற்று வேறுபட்ட முறையில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. (இந்திரபாலா, கா., 1–8–69) அமராவதி சிற்பத்தில் அழகாகச் சித்திரிக்கப்பட்ட இக்காட்சியில் சித்தார்த் தர் குதிரையில் ஏறிச் செல்வதையும் புடைசூழச் சிலர் நிற்பதையும் ஒருவர் குடைபிடிப்பதையும் காணலாம். (Barrett, D. 1954, pl-XIII) ஆனல் இலங்கைச் சிற்பத்தில் சித்தார்த்தர் அபயமுத்திரைக் கையுடன் நிற்கிருர். அவருக்குப் பின்னல் கந்தரா குதிரை நிற்கிறது. மூன்று தெய்வங்கள் வணங்கி நிற்க ஒரு தெய்வம் அவருடைய பிரசித்தி பெற்ற பிட்ஷா பாத் திரத்தைக் கொண்டுவந்து கொடுக்கிறது. அருகில் குதிரைப்பாகன் நிற்கி ருன். (Wijesekara, N. 1962, pl-72) இக்காட்சி இல்லத்தை விட்டுச் செல் லும் காட்சியன்று. இல்லத்தை விட்டு வெளியேறிய பின் தன் குதிரையை யும் பாகனையும் விட்டுத் துறவியாக, பிட்ஷா பாத்திரத்தையும் ஏற்றுச் செல் லுகின்ற காட்சியாகும். (இந்திரபாலா. கா., 1-8-69) இச் சிற்பத்தின் பாணி அமைப்பு முற்பட்ட அமராவதி கலைப்பாணியில் இருந்து சற்று வேறுபட்டு இருப்பதால் சில கலை வரலாற்று ஆசிரியர்கள் இச் சிற்பம் குப்தர் கலை மரபிற்கு அல்லது பல்லவ கலை மரபிற்கு உரியதாகலாம் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். ஆனல் இச்சிற்பத்தை ஆக்கப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ள பளிங்குக்கல் ஆந்திரப் பிரதேசத்திற்கு உரியது மட்டுமன்றிப் புத்தருடைய உடல் உறுப்புக்கள் சற்றுப் பெரிதாக இருப்பதும் குறிஞ்சி யின் அமைப்பு, பாகனுடைய தலைப்பாகையின் அமைப்பு, முகில்கள் சித்தி ரிக்கப்பட்டுள்ள முறை பிற்பட்ட அமராவதி கலைப்பாணியை ஒத்திருக் கிறது. ஆகையால் இச்சிற்பம் ஆந்திராவில் செதுக்கப்பட்டு இலங்கைக் குக் கொண்டுவரப்பட்டிருக்க வேண்டும். (Wijesekara, N., 1962)

சிகிரியாவில் காணப்படும் தாதுகர்ப்பத்தில் இருந்து சுண்ணும்புக் கல் லினல் ஆன புடைப்புச் சிற்பம் ஒன்று கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. நான்கு பக்கங்களைக் கொண்ட புடைப்புச் சிற்பத்தின் ஒவ்வொரு பகுதியும் மூன்று பாகங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. சற்றுப் பழுதடைந்த நிலையில் காணப் படும் இச்சிற்பம் இந்தியப் புராணக் கதைகளில் கூறப்படும் மேருமலையைச் சித்திரிப்பதாகக் கருதப்படுகிறது. (Paranavitana. S. 1936, p. 16) இச் சிற் பத்தை ஆக்குவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட ஒருவகைச் சுண்ணும்புக்கல் ஆந்திராவுக்கு உரியதாக இருப்பதாலும் இச்சிற்பத்தில் காணப்படும் உருவங்கள் அமராவதியை ஒத்திருப்பதாலும் இது ஆந்திராவில் இருந்து இலங்கைக்குக் கொண்டுவரப்பட்டிருக்கலாம். தற்பொழுது இது கொழும்பு நூதனசாலையில் காணப்படுகிறது.

இதே போல பொலநறுவையில் அழிந்த நிலையில் காணப்படும் பபலு விகாரையின் தூபியில் இருந்து அமராவதி கலைமரபுக்குரிய சில புடைப்புச்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிற்பங்கள் 1909-ம் ஆண்டு எச். சி. பி. பெல் என்பவரால் கண்டு எடுக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்விகாரை கி. பி. 12-ம் நூற்றுண்டுக்குரியதாயினும் இதில் காணப்படும் சில புடைப்புச் சிற்பங்கள் முற்பட்ட அநுராதபுர காலத்தைச் சேர்ந்தவையாகும். இத்தகைய சிற்பங்கள் அமராவதியில் இருந்து கொண்டுவரப்பட்டு நீண்டகாலமாக அநுராதபுரத்தில் வழிபாட்டுச் சின்னங்களாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுப் பின்னர் பொலநறுவை பபலு விகாரையில் இடம்பெற்றிருக்க வேண்டும். (Paranavitana, S., 1936)

ஈழத்து பௌத்த சிற்பக்கலையில் பிரதானமான ஒருகலையம்சமாக சந்திர வட்டக்கல் (Moon stone) இடம்பெறுகிறது. இலங்கைக்குரிய பௌத்த சிற்பக் கலையம்சங்கள் பல பௌத்தத்துடன் கூடவே இந்தியாவில் இருந்து புத்தூக்கம் பெற்றுள்ள போதிலும், இந்நாட்டிற்கே உரிய சில தனித்துவக் கலையம்சங்கள் தோற்றம் பெற்றன என்பது மறுப்பதற்கில்லை. இதற்குச் சந்திரவட்டக்கல் சிறந்த உதாரணமாகும். இதில் காணப்படும் பல்வேறு சிற்ப வடிவங்கள் இலங்கைக்கேயுரிய தனித்துவக் கலையம்சமாகக் காணப்படுகிறது. ஆயினும் ஈழத்தில் இக்கலையம்சம் இடம்பெறுவதற்கு ஆந்திரப் பிரதேசம் முன்னோடியாக இருந்ததென்பதற்குப் பல சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. (Paranavitana, S., vol. XVII)

சந்திரவட்டக்கல் என்பது பௌத்தமத வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய விகாரை, ஸ்தூபி அல்லது சிலையகம் போன்ற கட்டிடத்தின் பிரதான வாசலின் படிக்கட்டுக்கு முன்பு அரைவட்ட வடிவில் அமைந்த பாகமாகும். (Ibid) இக்கலையம்சம் இந்துக் கோவில் சிலவற்றிற் காணப்பட்ட போதிலும் ஈழத்தில் இது பெரும்பாலும் பௌத்த கட்டிடங்களுடன் தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகிறது. காலத்தால் முந்திய சந்திரவட்டக் கற்கள் மிகிந்தலை, அபயகிரிவிகாரை, கந்தரோடை போன்ற இடங்களிற் காணப்பட்டன. (Ibid) இவை கி.மு. 1-ம் 2ம் நூற்றுண்டுக்குரியது. தொடக்க கால சந்திரவட்டக் கற்கள் அலங்காரம் அதிகம் இல்லாது வெறுமையானதாகக் காணப்பட்டது. இது ஆந்திரக் கலைத்தொடர்பைக் காட்டுகிறது. குறிப்பாக அமராவதி, நாகர்ஜுனகொண்டா போன்ற இடங்களில் உள்ள சந்திரவட்டக் கற்களை எடுத்தால் அவை மூன்று கற்களை இணைப்பதன்மூலம் ஆக்கப்பட்டது. இதில் ஒரு அரைவட்டக் கல்லில் மாத்திரம்தான் சிற்பங்கள் காணப்படும். இத்தகைய அம்சங்கள் கந்தரோடை, அநுராதபுரத்திலுள்ள அபயகிரி விகாரை போன்ற இடங்களிற் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட சந்திரவட்டக் கல்லில் காணப்பட்டன. (Paranavitana, S., 1936) இந்தியச் சிற்பக் கலைமரபில் தாமரைப்பூ ஒரு முக்கிய அம்சமாகக் காணப்பட்டது. பல மதங்களின் பொதுவான சின்னமாகக் காணப்பட்ட இத்தாமரைப்பூ ஆந்திர சந்திர வட்டக் கல்லில் முக்கிய கலையம்சமாக இடம்பெற்றது. இவற்றின் செல்வாக்கு இலங்கைச் சந்திரவட்டக் கல்லிலும் இடம்பெற்றன. குறிப்பாகக் கிழக்கு மாகாணத்தில் திரியாய் என்ற இடத்தில் உள்ள வட்டமான சைத்தியக் கிருகத்திற காணப்பட்ட சந்திரவட்டக் கல்லில் இவற்றைக் காணலாம்.

ஆனல் பிற்பட்ட சந்திரவட்டக் கல்லின் வடிவ அமைப்பிலும் அலங்காரத்திலும் பல மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. ஆரம்பத்தில் மூன்று அரை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வட்டக்கற்கள் கொண்டு இணைக்கப்பட்ட கலையம்சத்தில் பின்பு எட்டு அரைவட்டக் கற்கள் கொண்டு இணைக்கப்பட்டதுடன் பொலநறுவை காலத்தில் முழு வட்டவடிவமாகவும் மாறியது. (Wijesekara, N., 1962) அதேபோல அலங்காரத்திலும் பல புதிய அம்சங்கள் சேர்க்கப்பட்டன. இதில் இலங்கைக்குரிய தனிக் கலையம்சமாக யானை, குதிரை, நாக்கு, தீ, எருது, கொடிப்பின்னல் என்பன இடம்பெற்றன. இவை ஈழத்துச் சிற்பக்கலை வரலாறு இந்தியப் பொதுமைக்கு உட்பட்டு வளர்ந்தாலும் தனக்குரிய சில தனித்துவங்களைக் கொண்டு வளர்ந்துள்ளன என்பதனைக் காட்டுகின்றது. மேலே கூறப்பட்ட பல சிற்பங்களைத் தவிர, ஆந்திரக்கலை மரபுக்குரிய வேறும் சில சிற்பங்கள் ஈழத்தில் சரியாக ஆராயப்படாமலும் கண்டுபிடிக்கப்படாமலும் உள்ளன. இவைகள் எதிர்கால ஆய்வினால் வெளிக்கொணரப்படலாம்.

எனவே நாம் ஆந்திராவுக்கும் ஈழத்துக்கும் இடையிலான நீண்ட காலக் கலாசாரத் தொடர்பிற்குப் பௌத்த சிற்பங்களையும் சிறந்த சான்றுகளாகக் கொள்ளலாம். ஈழத்தில் இக்கலைகள் தோன்றி வளர்வதற்கு ஆந்திரக் கலைமரபே முன்னோடியாக அமைந்தது. இது ஈழத்துக் கலைவரலாற்றில் ஏற்பட்ட ஒரு காலப்பகுதிக்குரிய நிகழ்ச்சியைக் குறித்து நிற்கும் அதேவேளை மரபு வழியாக ஈழத்துப் பண்பாட்டு வரலாற்றில் தென்னிந்தியா செலுத்திய பங்களிப்பினையும் காட்டி நிற்கிறது. ஈழத்தின் ஆதிக்குடிகளும் நாகரீகத்துக்கு வித்திட்ட பெருங்கற்காலப் பண்பாடும் தென்னிந்தியாவில் இருந்து, சிறப்பாக, தமிழ்நாட்டில் இருந்து வந்தன என்பதைத் தொல்பொருட் சான்றுகள் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. பின்னர் வரலாற்றுக் காலத்தில் இடம்பெற்ற பௌத்தமும் பௌத்த பண்பாடும் இதே பிராந்தியங்களில் இருந்து பரப்பப்பட்டன என்பதை, தொல்பொருள் சான்றுகள் மட்டுமன்றி சாசன இலக்கிய சான்றுகளும் உறுதிப்படுத்துகின்றன. இவற்றின் ஒரு அம்சமாகவே ஆந்திரக்கலை மரபுக்குரிய ஈழத்துச் சிற்பங்கள் விளங்குகின்றன.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உசாத்துணை நூல்கள்

இந்திரபாலா, கா. 08-08-1968, "அமராவதிப் பாணியில் அமைந்த அரிய சிலைகள்", வீரகேசரி வார வெளியீடு.

31-05-1969, "ஆந்திரப் படிமக் கலையின் செல்வாக்கு", வீரகேசரி வார வெளியீடு.

காசிநாதன், நடன. 1978, "கட்டிடக் கலை", தமிழகக் நுண்கலைகள் (ப. ஆ.) ஞானப்பிரகாசம் கமலையா (சென்னை) பக். 82 - 93.

சிவசாமி, வி. 1978, "இலங்கைச் சிற்பங்கள்" தமிழாராய்ச்சியின் புதிய எல்லைகள் (ப. ஆ.) வானமாமலை, நா. சென்னை, பக். 100 - 112.

சிற்றம்பலம், சி. க. 1984, "ஈழமும் இந்து மதமும் - அநுராதபுர காலம்" சிந்தனை, (ப. ஆ.) சிற்றம்பலம் பக். 108-141. (திருநெல்வேலி).

நீலகண்டசாஸ்திரி, கே. ஏ. 1976, தென்னிந்தியாவைப் பற்றி வெளிநாட்டார் குறிப்புக்கள் (சென்னை).

Bandaranayake, Senaka 1974, **Sinhalese Monastic Architecture** (Leiden)

Brown, Percy 1976, **Indian Architecture** (Bombay).

Coomaraswamy, A. K. 1956, **Introduction to Indian Art** (ed.) Mulk Raj Ananda (Madras).

Fergusson, J. T. 1873, **Tree and Serpant worship or Illustration of Mythology and Art in India** (London).

Geiger, W. 1960, (Eng. tr) **Mahavamsa** (Colombo).

Godakumbara, C. E. 1965, "A bronze buddha image from Ceylon" **Artibus Asia** Vol. xxvi (Switzerland) pp. 230 - 236.

Hocart, A. M. 1924-t28, "Archaeological Summary" **Ceylon Journal of Science** Vol. II, (London) pp. 73-97.

Lewis, J. R. 1916, "Some notes on Archaeological matters in the Northern Province" **Ceylon Antiquary and Literary Register** Vol II (Colombo).

Paranavitana; 1936, **Art of Ancient Sinhalese** (Colombo).

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

1971, "Example of Andra Art Recently Found in Ceylon" Annual Bibliography of Indian Archaeology Vol xx (Leyden) pp. 13-15.

Parkar, H. 1909, Ancient Ceylon (London).

Roland Benjamin 1953, The Art and Architecture of India (Maryland)

Saraswati, S. K. 1975, A Survey of Indian Sculpture (New Delhi).

Smith, V. S. 1911, A History of Fine Arts in India and Ceylon (Oxford).

Wijayasekara, N. 1962, Early Sinhalese Sculpturer (Colombo).

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நாட்டார் கலைமரபில் வசந்தன் கூத்து—ஓர் ஆய்வு

இ. பாலசுந்தரம்

0. 0 அறிமுகம்

நடனக்கலையின் படிமுறை வளர்ச்சியானது பூர்வீக நடனம், கிராமிய நடனம், சாஸ்திரிய நடனம் என்ற மூவகைப்பட்ட பரிணாமவளர்ச்சி நிலைகளைக் கொண்டதாகும். வேட்டை, போர், சடங்கு என்ற நிலைகளைப் பிரதிபலிப்பனவாகப் பூர்வீக நடனங்கள் அமையும். கிராமிய நடனங்கள் நாகரீக வளர்ச்சி நிலைகளை உள்வாங்கி, இதிகாசக் கதைகள், வரலாற்றுக் கதைகள், மக்களின் வாழ்வியல் முறைகள், அவர்களது மரபுகள், நம்பிக்கைகள், பொழுதுபோக்குகள், கேளிக்கைகள், தொழில்முறைகள் முதலியனவற்றை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு தாளம்பட்ட ஆடலும் பாடலும் அமையப்பெற்றனவாகக் காணப்படும். சாஸ்திரிய இலக்கண வரையறைகளுக்கு உட்பட்டனவாக இராகம், தாளம் ஆகியவற்றுக்கு அமைய நிகழ்த்தப்படுவனவே சாஸ்திரிய நடனங்களாகும்.[1] இவற்றுள் கிராமிய நடனங்களில் ஒன்றாகிய வசந்தன் கூத்துப்பற்றி நாட்டார் வழக்கியல் நோக்கில் இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

மனித சமூகத்தையும் விலங்கினத்தையும் பிரித்து இனங்காணும் கருவிகளில் கலையும் ஒன்றாகும். இக்கலைகளில் நடனக் கலையானது மனித சமூகத்தின் உழைப்பு நெறியில் உடன்பிறந்ததாகும். நடனக்கலை மனித சமூகத்தின் பூர்வீகம் முதல் நவீனத்துவம் வரையுமுள்ள நிகழ்வுகளை உள்ளடக்கமாகப் பெற்று அவற்றை வெளிப்படுத்தும் ஆற்றல் பெற்றதாகும். புராதன காலத்தில் வர்க்க பேதமற்ற சமூக இயக்கமே காணப்பட்டது. இனக்குழு மக்களே சமூகமாக இணைந்து கூட்டு வாழ்க்கையை நடாத்தினர். மனிதர்கள் அன்று கூட்டம் கூட்டமாகவே வாழ்ந்தனர். கூட்டத்திலிருந்து யாரும் பிரிவதில்லை; கூட்டமாக இணைந்தே தொழிற்பட்டனர்; உற்பத்தியைப் பெருக்கினர்; சேர்ந்து நுகர்ந்தனர். இதனை அவர்களது கலைகளும் வெளிப்படுத்துகின்றன. நடனமாடும்போது அவர்கள் கூடி வட்டமாகவே ஆடினர். இவ்வாறு ஆடுதல் அவர்களது கூட்டுத் தன்மையையும் சம மதிப்புத் தன்மையையும் காட்டுகின்றது.[2] இங்கு ஆராயப்படும் வசந்தன் கூத்தும் பலர் கூடி வட்டமாகவே நின்று ஆடப்படும் ஒரு கலைவடிவமாதலால், இதுவும் புராதன ஆடற்கலையின் பரிணாம வளர்ச்சி பெற்ற ஒன்று என்றே கருதவேண்டியுள்ளது.

1. 0 வசந்தன் கூத்து

கோலாட்டம், வசந்தன் என்பன ஒரு பொருள் குறித்த சொற்களாகும். வசந்தன் நாட்டார் கலை வடிவங்களில் ஓர் ஆடற்கலை வடிவம். கிழக்கிலங்கையின் பல பகுதிகளிலும் செழிப்புடன் வளர்ந்து வந்த நாட்டார் கலைகளில் வசந்தன் கூத்தும் ஒன்றாகும்.[3] கண்ணகி வழிபாடு பெரிதும் பேணப்படும் இப்பிரதேசத்தில் அவ் வழிபாட்டுடன் இணைந்த கொம்பு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

விளையாட்டு, போர்த்தேங்காய் அடித்தல், தேர்க்கலியாணம் என்பன போன்று 'வசந்தன் கூத்தும்' பக்தி கலந்த இன்பக் கலையாகவே கருதப் படுகின்றது. பலவகையான ஆடல்களும், பாடல்களும் கொண்ட வசந்தன் கூத்தில் கண்ணகி வழிபாட்டினைச் சார்ந்தனவாக 'அம்மன் பள்ளு', 'மாதவி நடனம்' முதலிய வசந்தன் கூத்துக்கள் காணப்படுகின்றன. நாட்டார் கலைகள் சமயப் பின்னணி கொண்டியங்கும் அதேவேளையில் சமூகப் பல்நோக்குக் கொண்டவை என்பதை வசந்தன் கூத்தும் சான்று படுத்துவதாகவே அமைகின்றது.

வசந்தன், கரகம், காவடி, கும்மி, ஒயிலாட்டம், பொம்மலாட்டம் முதலிய நடனங்கள் மக்களுக்குக் களிநிகழ்ச்சிகளாக அமைவன மட்டுமன்றி அவர்களுக்குப் புத்துணர்ச்சியூட்டும் கலை நிகழ்ச்சிகளாகவும் பயன்படுகின் றன. இவை புராண இதிகாச வரலாற்றுச் செய்திகளைப் பாடல்களில் எடுத்து விளக்கி மக்களுக்கு அறிவையும், படிப்பினையையும் போதிப்ப தோடு, பண்டைய பண்பாட்டு நடைமுறைகளையும் நினைவூட்டுவனவாக அமைகின்றன. இசையும், நடனமும் வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலம் முத லாக மனித உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகளாகவும், உணர்ச்சிகளையும் கருத் துக்களையும் புலப்படுத்தும் கருவிகளாகவும் நிலவி வந்துள்ளன. இவற் றுள் நடனம் இசைக்கு முதல் தோற்றம் பெற்றது என்பதை மானிட வியல், மொழியியல், இனவியல் ஆய்வாளர்கள் நிறுவி உள்ளனர்.

1. 1 பெயர்க் காரணம்

பழைமை மிக்க ஆடல் வகைகளில் ஒன்றே வசந்தன் ஆடலாகும். தென்னிந்தியாவிலும், ஈழத்திலும் வசந்தன் நடனம் பெரிதும் வழக்கிலுள் ளது. இதனை வசந்தன், கோலாட்டம், பொல்லடி எனப் பலவாறு வழங் குவர். ஈழத்திலே, மட்டக்களப்பு மாநிலத்திற் பெருவழக்கிலுள்ள இந் நடனத்தை, அம்மக்கள் 'வசந்தன்' அல்லது 'வசந்தன் கூத்து' என்றும் அதற்குரிய பாடலை 'வசந்தன் பாடல்' என்றும் கூறுவர். ஆனால் இவ்வாட லைக் குறிப்பிடும் 'வசந்தன்' என்னும் சொல்வழக்கு தமிழகத்தில் இல்லை.[4] தமிழ் நாட்டிலே வழக்கு வீழ்ந்துபோன பழைய தமிழ்ச் சொற்களும் சங்க காலத்து ஒழுக்கங்களும், ஆடலும் பாடலும் ஈழநாட்டிலே இன்னும் நின்று நிலவுகின்றன என்று விபுலானந்த அடிகளார் கூறுவது ஈண்டு நினைவு கொள்ளற்பாலது.[5]

இந்நடனம் வசந்த காலமாகிய சித்திரை, வைகாசி, ஆனி மாதங்களிற் சிறப்பாக நிகழ்வதாற் காலவாகு பெயராக 'வசந்தன்' எனப் பெயர் பெறுவதாயிற்று. 'வசந்த காலத்திற்குரிய ஆவலோடு கூடிய பாடலாதலின் 'வசந்தன் கவி' காலத்தினாற் பெற்ற பெயராகும்.[6] 'கோலாட்டத்தைப் பெரும்பாலும் கிராமங்களில் நடக்கும் வசந்தகால விளையாட்டு என்றே கூறலாம்' எனக் கலைக்களஞ்சியம் விளக்கந் தருகின்றது.[7] மேலும் வசந்தம் என்ற சொல்லுக்கு இன்பம் என்ற பொருளும் வழக்கிலுண்டு. அவ்வாறு நோக்கும்போது, உழவர் தம் அறுவடை முடிந்த பின்னர், இன்பநோக் கிற்காக ஆடும் இன்பக் கூத்தே வசந்தன் கூத்தாயிற்று எனவும் கொள்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ளலாம். இக்கூத்தில் இடம்பெறும் செல்லப்பிள்ளை வசந்தன், முயிற்று வசந்தன், குறத்தி வசந்தன் ஆகியனவற்றின் பாடற்பொருளும், ஆட்ட முறைகளும் இக்கருத்தை மேலும் சான்றுபடுத்துவனவாகும்.

2. 0 வசந்தன் கூத்து விதிகள்

சமூக, சமய, கலாசாரப் பின்னணிகளில் இக்கூத்து முறைகள் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன. ஈழத்தில் ஆண்களே வசந்தன் கூத்தில் பெரிதும் பங்குகொள்கின்றனர். தோற்றத்திலும், ஆற்றலிலும், வயதிலும் ஒத்த இயல்புடைய அறுவர், எண்மர், பன்னிருவர், பதினறுபேர் சோடிசோடியாக இணைந்து, வட்டமாக நின்று ஆடுவார்கள். சுமார் 10 வயதிற்கும், 40 வயதிற்கும் இடைப்பட்ட ஆண்களே இந்நடனத்திற் பங்குபற்றுவது வழக்கமாகும்.[8] இவர்கள் தம் இரு கைகளிலும் ஒருமுழ நீளமும், முக்கால் கன அங்குலமுமுடைய இரு தடிகளை வைத்திருப்பார். பாடல் ஓசைக்கும் மத்தள ஓசையின் தாளத்திற்கும் அமைய, தம் தடிகளால் அடிமுறைகளை மாற்றி மாற்றி அடித்து ஓசை எழுப்புவது கண்ணுக்கும் காதுக்கும் இனிய விருந்தாக அமையும். தடிகளை அடிப்பதிலே பல நுட்பங்களைக் காண்பிப்பர். இவர்கள் வட்டமாக நின்று ஆடும்போது தமக்கருகே நிற்பவர்களின் தடிகளில் மாறிமாறி அடித்தும் ஆடுவார்கள். கும்மி, கோலாட்டம் போன்ற சமூக நடனங்களில் வட்டமான அமைப்புமுறை அழகுக்காக மட்டுமன்றி, வரம்பில்லாமல் எவ்வளவுபேர் பங்கேற்க வந்தாலும் அவர்களுக்குத் தடையின்றி இடந்தந்து விரிந்து கொடுப்பதற்காகவே திட்டமிட்டு வகுக்கப்பட்டது[9] என்ற கருத்தும் நோக்கத்தக்கது.

2. 1

பாடலுக்கும், மத்தள தாளத்துக்கும் இயைபாகக் காலெடுத்து மிதித்து மேலும் கீழும், பக்கங்களிலும் சரிந்தும், வளைந்தும், துள்ளியும், குனிந்தும் குந்தியும், குதித்தும், பாய்ந்தும் அபிநயம் புரிந்தும் ஆடுவர்.[10] ஆடுவோருக்கு நடுவே மத்தளம் அடிக்கும் 'அண்ணாவியார்' நிற்பார். மேடையின் ஓரத்திலே பாட்டுக் கொப்பியுடன் பாடுபவர் ஒருவரும், சல்லரி அடித்துத் தாளம் போடுபவர் ஒருவரும் காணப்படுவர்.

ஆடல் தொடங்க முதல், அண்ணாவியார் விருத்தம் பாடி இறை தியானம் செய்வார். தொடர்ந்து பாட்டுப்புத்தகக்காரரும் இறுதியாக விருத்தம் பாடுவர். பின்னர் பிள்ளையார் வசந்தனுடன் வசந்தன் ஆடல் ஆரம்பிக்கும். வசந்தன் கூத்தின் முதற்கட்டமாக 'வசந்தராசன்' கட்டியக்காரனை விளித்து வசந்தன் ஆடுவோரை அழைத்துவரும்படியாகக் கூறும் ஓர் ஆடல்முறை இடம்பெறுவது வழக்கம். அதன் பின்பு அண்ணாவியார் பின்வரும் விருத்தத்தைப் பாடுவார்.

> ''சென்னியில் தலைப்பா வைத்துத் தெரிவுறு கவசம் பூண்டு
> மன்னிய கழல் சதங்கை வயங்கிடத் திலக மிட்டுத்
> துன்னுமார் பினிற் பதக்கம் துலங்கிட இலங்கு கீர்த்தி
> வன்னமாய் வசந்தனுட வாலிபர் வருகின்றாரே ''[11]

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இப்பாடலிற் குறிப்பிட்டவாறு ஆடை அலங்காரங்களுடன் ஆட்டக்காரர் மேடைமேல் தோன்றுவர். அதனைத் தொடர்ந்து பிள்ளையார் வசந்தன் இடம்பெறும். முதலில் அண்ணாவியார் பிள்ளையார் வசந்தனுக்குரிய தருவைப் பாடி மத்தளத்தை அடிப்பார்.

''தெந்தின தினனத் – தினதின தினனத்
தினதின தினனத் – தினனா''

என்ற தருப்பாடலைத் தொடர்ந்து, பாட்டுக்காரர் பிள்ளையார் வசந்தன் பாட்டைப் பாடுவார்.

(உ + ம்) ''சிந்துர முகனென வந்தாய் சரணம்
சீருல வொற்றை மருப்பாய் சரணம்''[12]

இவ்வாறு தருவும் பாடலுமாகப் பாடல்கள் பாடப்பட மத்தள தாள ஓசைக்கு ஏற்ப ஆட்டக்காரர் தடிகளை அடித்து ஓசை எழுப்பி இடம் வலமாக மாறிமாறி ஆடிவருவர். இவ்வாட்ட முறையில் முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டியது என்னவெனில் ஆடுவோர் பாடுவதில்லை என்பதாகும். வசந்தன் கூத்தில் 60க்கு மேற்பட்ட ஆடல் வகைகளை நீண்ட நேரம் ஆடவேண்டியிருப்பதாலும். உடல் வருந்தப் பாய்ந்தும் குதித்தும், குந்தியும், வளைந்தும் ஆடவேண்டியிருப்பதாலும், களைத்துவிடாது இருப்பதற்காக ஆடுவோர் பாடுவது வழக்கமில்லை. ஆயினும் பாடலையும் தருவையும் தாம் ஆடும்போது மனத்தே பாடியவண்ணம் ஆடுவதே அவர்கள் இயல்பாகும். முகற்று வசந்தன், கூவாய் குயில் வசந்தன் முதலிய ஆட்டங்களின்போது சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ப ஆட்டக்காரர் யாவரும் ஒருமித்துச் சில ஓசைகளை எழுப்புதலையும் அவதானிக்கலாம்.

2. 2 ஆடை அலங்காரம்

இக்கூத்தில் ஆடை, அலங்காரங்களும் முதன்மை பெறுகின்றன. தலையிலே தடித்த காகித அட்டையாற் செய்யப்பட்ட 'பூமுடி' அணிந்திருப்பார்கள். பாய்ந்தும், துள்ளியும், குனிந்தும், குந்தியும் ஆடவேண்டியிருப்பதால் சீருடைபோன்று ஒரே தன்மைத்தான வர்ணக் கட்டைக் காற்சட்டையும், இறுக்கமற்ற மேலங்கியும் அணிதல் மரபு. இவை அலங்காரப்பாடுடையனவாகக் கவர்ச்சியாக இருக்கும். வளர்ந்தோர் ஆடும்போது வேட்டியும் முழு நீளச்சட்டையும் அணிந்திருப்பர். கையிற் பிடித்திருக்கும் கோல்களுக்குச் செந்நிறம் பூசப்பட்டிருக்கும். அவற்றில் 'வெண்டயம்' எனப்படும் சலங்கை கைப்பிடிக்கு அணித்தாகப் பொருத்தப்பட்டிருக்கும். தடிகளைத் தட்டும்போது அவை தட்டலுக்கும் தாளத்திற்குமேற்பக் 'கலீர்கலீர்' என ஒலிக்கும். காலிற் பாரமற்ற முறையில் சதங்கை கட்டிக்கொள்வர்.

2. 3 அரங்கேற்றம்

தொடர்ச்சியாக மூன்று அல்லது நான்கு மாதங்கள் வசந்தன் கூத்துப் பழகிய பின்னர், அதனை அரங்கேற்றும் வைபவம் மிகச் சிறப்பாக நடைபெறும். அன்று முதன்முதலாக ஆட்டக்காரர் அலங்கார ஆடை அணி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கலன்களுடன் மேடை ஏறுவர். வழக்கம்போல ஊர் மக்கள் அனைவருக்கும் ''வெற்றிலை வைத்தல்'' என்ற மரபு ரீதியான அழைப்புக் கொடுக்கப்படும். கூத்து ஆடுகளமும்[13] அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும். சம்பிரதாய பூர்வமாக அரங்கேற்றம் தொடங்கி ஆடல்கள் இடம்பெறும். உற்றார் – உறவினர், நண்பர்கள் தமது பாராட்டைத் தெரிவிக்குமுகமாக கூத்தாடுவோர், அண்ணாவியார் ஆகியோருக்குப் புதுச் சால்வை கொண்டு இடுப்பில் கட்டி விடுவர்.[14] இதுவே மரபு ரீதியான பரிசளிப்பும் பாராட்டும் ஆகும். இதன் பின் அடுத்த நாட்களில் அக்குழுவினர் தாம் விரும்பும் வீடுகளுக்குச் சென்று கூத்து நிகழ்த்துவதும், உறவினர் அவர்களைக் கௌரவிப்பதும் வழக்கமாகும்.[15]

3. 0 தென்னிந்தியாவில் வசந்தன்

தமிழகத்தில் இதனைக் கோலாட்டம் என்றே வழங்குவர். அங்கு பெண்களே வயது வேறுபாடில்லாமல் கோலாட்டம் ஆடுகின்றனர். அதற்கான பாடல்கள் நாட்டார் பாடல் நடையில் இருப்பதுடன் மாற்றிமாற்றியும் பாடப்படுகின்றன. 'ஜாத்திரை' எனப்படும் விழாக்காலத்திலும் அங்கு வசந்தன் ஆடப்படுகின்றது. 'ஜாத்திரை' விழாக்காலத்திற் பாடப்பெறும் பாடல்கள் பெரும்பாலும் ஸ்ரீகிருஷ்ணனைப் பற்றியனவாகவே இருக்கும். பெண்களை ஏமாற்றி வெண்ணெய் திருடுவது, மோர் திருடுவது முதலான கிருஷ்ணனுடைய லீலைச் செயல்களைப் பற்றிப் பொய்க்கோபத்துடன் அவர்கள் குறை கூறுவது போன்ற பாவனைஆட்டம் மிக அழகாக இருக்கும். சில சமயங்களிற் கதைபொதிப் பாடல்களும் பாடப்படுவதுண்டு. வீரர்கள், தெய்வங்கள், ஞானிகள் ஆகியோரைப் பற்றிய கோலாட்டப் பாடல்களுமுள.[16] ''திருச்சியில் ஆண்கள் கோலாட்டம் அடும் 'வைந்தானை' என்ற வகையுமுண்டு.''[17] இதனைப் பெண்கள் ஆடும்போது 'கோலாட்டம்' என்றும், ஆண்கள் ஆடும்போது 'வைந்தானை' என்றும் கூறும் மரபு நோக்கத்தக்கது.[18] மட்டக்களப்பில் ஆண்கள் ஆடும் வசந்தன் கூத்திற்கும் திருச்சியில் ஆண்கள் பங்குபற்றும் வைந்தானைக்கும் உள்ள தொடர்புகள் ஆராயப்பட வேண்டியனவாகும்.

'களியல்' எனக் கூறப்படும் கலைவடிவம் கன்னியாகுமரி, திருநெல்வேலி மாவட்டங்களிற் காணப்படுகின்றது. இது ஓரடி நீளமுள்ள கோல்களைக் கையில் வைத்துக்கொண்டு ஆண்கள் கூட்டமாக நின்று ஆடுகின்ற ஒருவகைக் கோலாட்டமே ஆகும். அறுவடை, உழவு சம்பந்தமான நிகழ்ச்சிகள், சரித்திரம், இதிகாசங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட துணுக்குகள் ஆகியவை பாடல்களுக்குக் கருத்தாக அமைகின்றன.[19] அங்கே ஆடப்படும் ஆடல் முறைகளும், பாடற்பொருள் மரபுகளும் மட்டக்களப்பு வசந்தன் கூத்துடனும், வசந்தன் பாடற் பொருள் மரபுடனும் ஒத்துக் காணப்படுகின்றன.

ஆந்திரப் பிரதேசத்துக் கிராமிய நடனங்களில் ஒன்றாகக் கோலாட்டமும் வழக்கிலுள்ளது. கோலாட்டம் ஆந்திரதேசத்தின் மிகப் பழைய கலையாகும். இதில் 30 அல்லது 40 ஆண்களும் பெண்களும் பங்கேற்று ஒரேசமயத்திற் கோஷ்டியாக ஆடுவார்கள். அவர்களின் கைகளிற் சிறிய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கோல்கள் இருக்கும். கூட்டாகப் பாடிக்கொண்டும் அதற்கேற்ப ஆடிக் கொண்டும் தங்கள் கைகளிலுள்ள கோல்களைத் தட்டி ஆடுவார்கள்.[20]

கேரள நாட்டில், 'கோல்களி' என்ற பெயரில் வசந்தன் வழங்குகின்றது. மலபார் மாப்பிள்ளையின் உற்சாகமும் கேளிக்கையும் நிறைந்த பொழுது போக்கு கோல்களியாகும். 8 அல்லது 10 பேர் சுதேச உடை அணிந்து கைகளில் ஓரடி நீளமுள்ள கோல்களுடன் வட்டமாக நின்று ஆடுவார்கள்.[21]

கன்னட நாட்டிலும் வசந்தன் ஆடலும் பாடலும் வழக்கிலுள்ளன. சித்தல்தூர்க், ஹாசன் மாவட்டங்களிலுள்ள மக்களுக்கும் கோலாட்டம் ஒரு சிறந்த பொழுதுபோக்கு. முழுநிலவு இரவுகளிலும், புத்தாண்டு விழா, அறுவடை விழா போன்ற விழாக்காலங்களிலும் பெண்களும் இத்தகைய நடனங்களிற் பங்குகொள்கிறார்கள் எனக் கூறப்படுகிறது.[22] இவ்வாறாகத் தென்னிந்தியாவின் பல மாநிலங்களிலும் இந்நடனம் வெவ்வேறு பெயர்களில் வழங்கக் காணலாம்.

4. 0 இலங்கையில் சிங்கள 'லீ – கெலி' நடனம்

இலங்கையில் வாழ் சிங்கள தமிழ் மக்களின் கலாசாரப் பின்னணியானது ஒன்றை ஒன்று தழுவியதாகும். தமிழ் மக்களிடத்தே வழக்கில் உள்ள வசந்தன் ஆடலும் பாடலும் சிங்கள மக்களிடமும் வழக்கிலிருப்பது இவ்வடிப்படையில் ஆராயப்படவேண்டிய ஒரு விடயமாகும். கோலாட்டம் சிங்கள மொழியில் 'லீ – கெலிய' என வழங்குகிறது. (லீ – கோல்; கெலிய – விளையாட்டு) சிங்கள மக்கள் இந்நடனத்தைப் பக்தியுடன் ஆடுகின்றனர். அவர்களது 'லீ – கெலிய' பாடல்களும் பக்தியுணர்வுடையனவாகவே உள்ளன. 'புத்தபெருமானையும், தர்மம், சங்கம் என்பனவற்றையும் முறையே வழிபட்டு, பூமியில் அடி எடுத்தாட பூமித்தாயிடம் அனுமதி பெற்று 'லீ – கெலிய நடனம்' ஆடத் தொடங்குதல் அவர்களது மரபாகும்.[23]

இந்துக்கள் பிள்ளையார், அம்மன், முருகன் முதலிய தெய்வங்களை முன்நிறுத்தி அருள்வேண்டிப் பாடி ஆடும் வசந்தன் கூத்தைப் போன்றே சிங்கள மக்களது லீ – கெலிய ஆடலும் பாடலும் அமைந்துள்ளன. உதாரணமாக,

''அம்மையென் றும்மை யருச்சனை செய்யும்
அடியரைக் காத்தருளி – என்றும்
உம்மிரு பாத தரிசனை தந்தே
யுதவி புரியு மம்மா''[24]

என்று அம்மனை வேண்டிப்பாடும் வசந்தன் பாடலை ஒத்த பாடல்கள் சிங்கள லீ – கெலிய பாடல்களில் வருவன குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.[25] வசந்தன் பாடல்களைப் போன்றே சிங்கள லீ – கெலிப் பாடல்களிலும் தெய்வாம்சம் காணப்படுவது மட்டுமன்றி, லீ - கெலி - ஆடல்,பாடல் ஆகியவற்றின் தோற்றத்திற்கும் தெய்வத்தன்மை கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.[26] சிங்கள மக்களின் லீ – கெலியப் பாடல்கள், தமிழ் வசந்தன் பாடற்பொருள் மரபோடு

16

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பெரிதும் ஒத்துக் காணப்படுவதுடன், அவற்றின் பயன்பாடும் ஒரே தன்மையுடையதாகவே நடைமுறையிலுள்ளது. இவை பற்றிய ஒப்பியல் ஆய்விற் சமூக கலாசாரப் பின்னணியிற் பல உண்மைகள் வெளிப்படும் சாத்தியக் கூறுகள் தென்படுகின்றன.

5. 0 இஸ்லாமிய பொல்லடி நடனம்

ஈழத்திற் சிறப்பாக மட்டக்களப்பில் வாழ் இஸ்லாமிய மக்களது கலாசார வாழ்க்கையானது இந்துக்களது வாழ்க்கை முறைகளுடன் பெரிதும் ஒத்துக் காணப்படுவதாகும் இப்பண்பை நாட்டார் கலைகளிலும் அவதானிக்கக் கூடியதாக உள்ளது. வசந்தன் ஆடலும் பாடலும் இஸ்லாமிய மக்களது வாழ்க்கை முறையிலும் இடம்பெறும் ஒரு முக்கிய கலை நிகழ்ச்சியாக அப்பிரதேசத்திற் கருதப்படுகின்றது.

காலி, நீர்கொழும்பு, மாத்தறை, மன்னார், புத்தளம் முதலாம் கரையோரப்பகுதி முஸ்லிம்களிடம் இவ்வாட்டம் வழக்கிலிருப்பினும், கிழக்கிலங்கை முஸ்லிம்களிடையேயுள்ள 'அடிமுறை' சிறந்தது. இஸ்லாமியர் வசந்தன் ஆடலையும் பாடலையும் முறையே 'பொல்லடி', பொல்லடிப் பாடல்கள்' எனவும், 'களிகம்பு', களிகம்புப் பாடல்கள்' எனவும் கூறுவர். நடுத்தர வயதுடைய ஆண்கள் மட்டுமே இதிற் பங்குகொள்வர். ஆடல் முறையிலே தமிழ் மக்களது வசந்தன் ஆடலைப் போன்றே பொல்லடியும் அமைந்துள்ளது. ஆயினும் இவர்களது ஆடல் முறையிற் காணப்படும் நுணுக்கங்களையும், தடியை அடிக்கும் நுட்பத்தையும் விதந்து பாராட்டுதல் தகும். இவர்களால் ஆடப்படும் 'பின்னல் அடி' (பின்னல் கோலாட்ட முறை) மிக நுட்பம் வாய்ந்தது. இவர்கள் ஆடும்போது அண்ணாவியாருடன் சேர்ந்து தாமும் பாடல்களைப் பாடிய வண்ணம் ஆடும் முறையானது தமிழ் வசந்தன் கூத்து முறையினின்றும் வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றது,

இவர்களது பொல்லடிப் பாடல்களிலே நபிகள் நாயகத்தின் வீரவரலாறு, அவரது அற்புதங்கள் என்பன பாடப்பட்டுள்ளன. அது மட்டுமல்லாது, அலிபாதுஷா நாடகம், அப்பாஸியா நாடகம் ஆகியவற்றின் சில பகுதிகளையும் பொல்லடிப் பாடல்களாகப் பாடுவர். சமூகக் கதைகள் சமூக நிகழ்ச்சிகள் என்பனவும் பாடல்களின் பொருள்களாக அமைந்தும் காணப்படும். இஸ்லாமியரது பொல்லடிப் பாடல்களுக்கும், தமிழரது வசந்தன் பாடல்களுக்கும் முக்கிய வேறுபாடுகள் என்னவெனில், வசந்தன் கூத்துப் பாடல்களில் மரபுரீதியான பழைய விடயங்களே பொருள்மரபாக அமைந்திருக்கும். ஆனால் பொல்லடிப் பாடல்களில் புதுப்புது விடயங்களும் பொருளாக அமைந்து விடுகின்றன.

மட்டக்களப்பிலே இஸ்லாமிய மக்களது மங்கலகரமான பெருநாட்களில் இப் பொல்லடி ஆட்டத்தின் பயன்பாட்டைக் காணலாம். திருமணவீடு, பட்டைக் கலியாணம் (தச்சன், மேசன் முதலான பயில்நெறித் தொழிலாளர் தாம் அத்துறையில் தகுதி பெற்றுச் சுயதொழில் ஆரம்பிப்பதற்கு நாள்கோளாக நடத்தப்படும் விழா பட்டைக் கலியாணம் எனப்படும். பட்டி > பட்டை, பெருமை, தகுதி. தகுதி பாராட்டுவிழா என்ற பொருள்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நோக்கற்பாலது.) சுன்னத்துக் கலியாணவீடு, ஊர்வலங்கள், நாட்டார் கலை விழாக்கள், பெருநாட் காலங்கள் ஆகிய சந்தர்ப்பங்களிலே பொல்லடிப் பாடல்களைப் பாடி ஆடி மகிழ்வார்கள். இப்பிரதேசத்திற் போட்டி அடிப்படையில் இக்கலை இஸ்லாமிய மககளால் வளர்க்கப்பட்டு வருவதும் ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது. இவர்களது ஆடல் முறைகளும் பாடல் வகைகளும் தனியே விரிவாக ஆராயப்படவேண்டியனவாகும்.

6. 0 வட இலங்கையில் கோலாட்டம்

இலங்கையின் வடபால் யாழ்ப்பாணப் பிரதேசத்திற் குறிப்பாகக் கட்டுவன், குரும்பசிட்டிப் பகுதிகளிலும், வன்னிப் பிரதேசத்திலும் இக்கலை கோலாட்டம்/வசந்தன் என்ற பெயரில் வழக்கிலுள்ளது. வன்னிப்பகுதியிற் சமூக நிகழ்ச்சிகளுடன் தொடர்புடையதாகவே கோலாட்டக்கலை பயன்பட்டு வருகின்றது. ஆனல் யாழ்ப்பாணத்திற் கட்டுவன் பகுதியில் வீரபத்திர சுவாமி கோயிலில் வசந்தன் ஆடப்படுகிறது. அங்கு வீரபத்திர சுவாமி பேரிற் பாடப்பட்ட வசந்தன் பாடல்களே வசந்தன் ஆட்டத்தின் போதும் பாடப்படுகின்றன.

குரும்பசிட்டி, கட்டுவன் ஆகிய பகுதியிற் கோலாட்டக்கலை நன்கு வளர்ச்சிபெற்றிருக்கின்றது. இங்கு பின்னற் கோலாட்டம் என்ற நுட்பம் மிக்க கோலாட்ட வகையும் சிறப்புற்றுக் காணப்படுகிறது. இப்பின்னல் கோலாட்டம் பற்றிப் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் கூறுவது ஈண்டுக் குறிப்பிடத்தக்கது.

> ''இருபத்து நான்கு வருணங்கள் தீட்டப்பட்ட கொடிகள் கட்டி ஆடும் முறை அற்புதமானது. கொடிகள் அரைப்பனை உயரத்திற்குக் கட்டப்பட்டிருக்கும். இதில் பன்னிருவர் பங்குபற்றுவர். மூன்றுபேர் கொண்ட நான்கு பிரிவினராய் நான்கு திசைகளிலும் நின்று கோலாட்டம் அடிப்பர். தாளலயத்திற்கு ஆடுவர். ஆடும் போது கயிற்றிலே உறி, கட்டை, சங்கிலி, துலாக்கொடி, அரைநாண்கயிறு என்பன போன்று பின்னப்படும் விதத்திற் கோலாட்டம் அமையும். பின்னர் பின்னல் குலைக்கப்படும். மத்தளம் சல்லரியுடன் இவ்வாட்டம் நடைபெறும்.''27

7. 0 வசந்தன் கூத்துப் பாடல்கள்

ஈழத்திலே நாட்டார் இலக்கியத்தின் பயன்பாட்டினையும் நாட்டார் கலைகளின் நிலைபேற்றினையும் பெரிதும் பேணிப் பாதுகாத்துவருவது மட்டக்களப்புப் பிரதேசமாகும். அப்பிரதேச மக்களது நாளாந்த வாழ்க்கை நெறியிலே நாட்டார் பாடல்கள் பெரிதும் பயன்பாடுடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. அவர்கள் விவசாயத்தையே பிரதான தொழிலாகக் கொண்டு வாழ்வதால் தமக்குக் கிடைக்கும் ஓய்வு காலங்களில் நாட்டார் கலைகளிற் கவனம் செலுத்தி அவற்றைப் பேணிப் பாதுகாத்து வந்துள்ளனர். பாரதம், இராமாயணம், புராணம் ஆகியவற்றின் கதைகளையும் தமது தொழில் முறைகள், வழிபடு தெய்வங்களையும் பொருளாகக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கொண்ட வசந்தன் கூத்து நாட்டுக் கூத்து ஆகிய கிராமியக் கூத்துக்களை நடாத்தித் தமது கலாசார வரலாற்றை வளம்படுத்தி வரலாயினர். குறிப்பாக வசந்தன் கூத்துப்பாடல்கள் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தின் வளம், அப்பிரதேச மக்களின் தொழில் முறைகள், குலமரபுகள், வாழ்க்கை நியதிகள், வழிபாட்டு முறைகள், கலாசாரப் பின்னணிகள் ஆகியனவற்றைப் பாட்டுடைப் பொருளாகக் கொண்டு ஆக்கப்பட்டுள்ளன.

7. 1

தலைமுறை தலைமுறையாக வாய்மொழி மரபில் வழங்கிவரும் வசந்தன் கூத்துப் பாடல்கள் அழிந்தொழிந்து போகாமற் பாதுகாக்கும் பொருட்டு அவற்றைச் சேகரித்து 1940 இல் தி. சதாசிவ ஐயர் அவர்கள் 'மட்டக்களப்பு வசந்தன் கவித்திரட்டு' என்னும் ஒரு தொகுப்பு நூலை வெளியிட்டார். இந் நூற்பிரதிகள் இப்போது கிடைப்பதரிதாகவுள்ளன. இத்தொகுப்பில் இடம் பெறாத எத்தனையோ வசந்தன் பாடல்கள் ஏட்டிலும் கொப்பிகளிலும் எழுதப்பட்டு, கிராமங்கள் தோறும் வீடுகளில் முடங்கிக் கிடக்கின்றன. இவற்றை எல்லாம் உரிய முறையிற் சேகரித்து வெளியிட வேண்டியது மிக அவசியமான முதற்கடமையாகும்.

7. 2

நாட்டார் பாடல்களை இரு பெரும் பிரிவுகளாகப் பகுத்து ஆராயலாம். செய்யுளிலக்கணம் எதுவும் கல்லாமலே உணர்ச்சிப் பெருக்கின் வசப்பட்டு, ஆக்கப்பட்ட உணர்ச்சிப் பாடல்கள் ஒருவகை. இவை பாமர மக்களாலே ஆக்கப்பட்டு அவர்களால் வழங்கப் படுபவை. இரண்டாம் வகைப் பாடல்கள் கல்வி அறிவுடைய கிராமியப் புலவர்களால் மக்கள் நடையில் ஆக்கப்பட்டு கிராமிய மக்கள் மத்தியில் வழங்கப்பெற்றுள்ள பாடல்களாகும். இப்பிரிவினைச் சேர்ந்தனவே நாட்டுக் கூத்துப் பாடல்கள், வசந்தன் கூத்துப் பாடல்கள், பள்ளுப் பாடல்கள், எண்ணெய்ச் சிந்துப் பாடல் முதலியனவாகும். பாடுஞ்சக்தியும் அற்பசொற்ப இலக்கணப் பயிற்சியும் உள்ள குட்டிப் புலவர்கள் பலர் காலத்திற்குக் காலம் கிராமங்களிலே தோன்றித் தம் உள்ளத்து உணர்ச்சி வாயிலாகத் தாம் கண்ட காட்சிகளையும் கர்ண பரம்பரையாக வழங்கும் ஊர் வரலாறுகளையும் மக்களின் வீரப்பிரதாபங்களையும் காதல் நிகழ்ச்சிகளையும் அபூர்வ சம்பவங்களையும் புராண இதிகாசப் பொருள்களையும் நாட்டு மக்கள் மனனம் பண்ணிப் பாடவும் ஆடவும் கூடிய பாடல்களாக இயற்றியிருக்கின்றனர்.[28] இவ்வகையில் ஆக்கம் பெற்றனவே வசந்தன் கூத்துப் பாடல்களாகும்.

7. 3

வசந்தன் கூத்திலே தருவும் பாடலும் சரிசமனுகப் பயன்படுந் தன்மையின. ஒவ்வொரு வகை ஆட்டத்திற்கும் அதற்குரிய சந்தத்தைக் குறிக்கும் 'தரு' என்பது முதன்மை பெறுகின்றது. அந்தத் தருவின் ஓசை முறைப்படியே அதற்குரிய பாடல்கள் பாடப்படும். இப்பாடல்கள் தாளம், ஓசை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நயம், எதுகை மோனைத் தொடை நயமுடையனவாய் பக்தி, உவகை, நகை, வீரம் ஆகிய சுவைகள் பொருந்தி அமைந்திருக்கும். பாடல்களை மனனஞ் செய்து வைத்துக்கொள்வதற்கு வாய்ப்பாக இவை அந்தாதித் தொடையிற் பாடப்பட்டுள்ளன.

7. 4

இவ்வசந்தன் பாடல்கள் எக்காலத்தில் யாரால் இயற்றப்பட்டன எனக் கூறுதல் எளிதன்று. எனினும் அவற்றின் நடை, சொற்பிரயோகம் என்பனவற்றை நோக்க அவை மிகப்பழைய காலத்தன அல்ல என்பது தெளிவாகும். நரேந்திரசிங்கன் பள்ளு வசந்தன், இராசசிங்கன் பள்ளு வசந்தன் என்பன இற்றைக்கு 200 ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டன என்பது வெளிப்படை. ஏனையவும் காலத்துக்குக் காலம் பலராலும் ஆக்கப்பட்டு, பரம்பரை பரம்பரையாய் ஆங்காங்கே வழங்கி வந்தவை எனக் கொள்ள லாம். "வசந்தன் பாடல் பலவற்றையும் செய்த புலவர்களில் இந்நாட்டுக் காரை தீவினையும் தம்பிலுவிலையும் சேர்ந்தவர்கள் இருக்கலாம் என்றும் கருதப்படுகின்றது."[29]

8. 0 வசந்தன் கூத்து வகைகள்

பல்வேறு ஆடல்முறைகளும் பாடல் வகைகளும் கொண்டனவாக ஆடப்பட்டுவரும் வசந்தன் கூத்துக்களைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்திக் காட்டலாம்.

அ வசந்தராசன் கொலு
ஆ. வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய வசந்தன் கூத்துக்கள்
இ வரலாறு சார்ந்த வசந்தன் கூத்துக்கள்
ஈ. தொழில்முறை சார்ந்த வசந்தன் கூத்துக்கள்
உ. நகைச்சுவை சார்ந்த வசந்தன் கூத்துக்கள்
ஊ. கதைகூறும் வசந்தன் கூத்துக்கள்
எ. விளையாட்டுச் சார்ந்த வசந்தன் கூத்துக்கள்

விபுலானந்த அடிகளார் இப்பாடல்களின் பொருள் மரபை நோக்கி மருதநிலத்துச் செய்திகள் கூறுவன, குறிஞ்சி நிலத்துச் செய்திகள் கூறுவன, நெய்தல் நிலத்தைச் சார்ந்தவை, பொதுவாய் வருவன எனப் பிரித்துக் கூறியுள்ளமையும் நோக்கற்பாலது.[30]

8. 1 வசந்தராசன் கொலு

வசந்த காலத்தில் இடம்பெறும் கலைகளில் வசந்தன் கூத்து முதன்மை யானது. அறுவடை முடிந்து அதன் பயனை அனுபவிக்கும் காலமும் அதுவே. அத்துடன் இப்பிரதேசக் கிராமிய மக்களின் நிலமானியச் சமுதாய அமைப்பில் நிலவுடமையாளர் 'போடியார்' எனப் பெயர் பெறுவதும் அவர் பெறும் சமூக முக்கியத்துவமும் கவனிக்கப்படவேண்டியன. போடியார் ஒருவரின் முகாமைத்துவத்தின் ஏற்பாட்டிலேயே வசந்தன் ஆட் டம் பழகுதலும் அரங்கேற்றுதலும் நிகழ்தல் வழக்கமாகும். எனவே வசந்த

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கலத்தினை 'இராசன்' என உருவகித்தும், அந்த உருவகத்தினுள்ளே போடியாரையும் உள்ளடக்கி, அவரது வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி அவரை மகிழ்விக்கும்பொருட்டு வசந்தன் ஆடப்படுகின்றது என்ற பாணியில் பாடி, ஆடப்படும் வசந்தன் ஆட்டமே 'வசந்தராசன் கொலு' ஆட்டமாகும்.

கலைத்துறையில் வேத்தியல், பொதுவியல் என்ற இரு பிரிவுகளைத் தமிழ்ப் பண்பாடு குறிப்பிடுகின்றது. வேத்தியற் கலை என்பது வேந்தனுக்கும் அவனைச் சூழ்ந்திருக்கும் அரசவையினருக்கும் ஏற்றாற்போன்று நிகழ்த்தப்படுவதாகும். பொதுவியற் கலை என்பது வேத்தியற் கலையை எளிமைப் படுத்தி மக்களிடையே பரப்பிய கலைவகை என்று நா. வானமாமலை குறிப்பிடுவார்.[31] மாதவி ஆடிய இந்திரவிழா ஆட்டங்களை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் காண்பிக்கின்றனர். அரசதொடர்பு கொண்ட கலைகள் வேத்தியலிலும், பொதுமக்கட் சார்புடைய கலைகள் பொதுவியலிலும் வைத்தெண்ணப்படும். சிங்கள மக்களிடமுள்ள 'கோலம்', 'சொக்கரி' ஆகிய நடனங்கள் அரசனின் முன்னிலையில் நடாத்தப்படும் பாவனையிலேயே கிராமங்களில் நடைபெறுகின்றன.[32] 'கோலம்' நிகழ்ச்சியிற் பலவகைப்பட்ட நிகழ்வுகளைச் சித்திரிக்கும் நடனங்கள் இடம்பெறும். அதுபோன்றே 'வசந்தன்' நிகழ்ச்சியிலும் அறுபதிற்கும் மேற்பட்ட நிகழ்வுகளை அல்லது செய்திகளைப் பாவனை புரிந்துகாட்டும் வசந்தன் ஆட்டங்கள் இடம்பெறுகின்றன. அன்றியும் வசந்தன் கூத்திலிடம்பெறும் 'வசந்தராசன் கொலு' நடனத்தை நோக்க, அதன் பார்வையாளராகிய அரசகுடும்பத்தைத் திருப்திப்படுத்தும் நோக்குடனேயே வசந்தன் கூத்து நிகழ்ச்சியை நடாத்தினரோ எனத் தோன்றுகிறது இவ்வகையிற் சிங்களவரின் சொக்கரி, கோலம் ஆகிய நடனங்களும் தமிழரின் வசந்தன் கூத்தும் வேத்தியலுக்குரிய பாவனையில் நடாத்தப்படுதலை நோக்கும்போது, தொடக்க காலத்தில் இந் நடனங்கள் பொதுவியலுக்குரியனவாக வழங்கிப் பின்னர் அரசர்களின் விருப்பார்வத்தின் விளைவாக வேத்தியல் நிலைக்கு உயர்த்தப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பதும், பிற்றை நாளில் வேந்தர் உதவியையும் பராமரிப்பையும் இழந்த இந்நடனங்கள் மீண்டும் பொதுவியல் நிலைக்குத் தள்ளப்படலாயின என்று கருதவும் இடமேற்படுகின்றது.

8. 2 வழிபாட்டுத் தொடர்புடைய வசந்தன்

பூர்வீக கால மாந்திரீகச் சடங்குகளின் இயன்முறைகளைச் சடங்குரீதியான கிராமிய நடனங்களுடன் தொடர்புபடுத்தி நோக்கவேண்டும். உணவு தேடலும் இனப்பெருக்கமுமே குறிக்கோளாகக் கொண்டு வாழ்ந்த பூர்வீக மனிதர்கள் அவற்றைத் தமக்கு மேம்பட்ட தெய்வீக ஆற்றலினாலேயே பெற்றுக்கொண்டதாகக் கருதினர். அம்மக்கள் அத்தெய்வீகச் சக்தியைத் தம் வசமாக்கிப் பயன்பெற முற்பட்ட முயற்சிகளே சமயச் சடங்குகளாயின.[33] அச்சடங்கின் நடைமுறைகள், அங்கு நிகழ்த்தப்பட்ட உரையாடல்கள், பாடல்கள் என்பன ஒன்றிணைந்து காலகதியிற் சமய நடனங்களாகவும், சமய நாடகங்களாகவும் உருப்பெறலாயின. இப்பின்னணியில் வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதாகவுள்ள வசந்தன் கூத்தும் நோக்கப்பட வேண்டியதாகும். வளம் வேண்டி நடாத்தும் இக்கூத்தின் தொடக்கத்திற் பிள்ளையாரைத் தொழும் நடனமாக, பிள்ளையார் வசந்தன் ஆடப்படுகிறது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பிள்ளையார் துதியுடன் எக்கருமங்களையும் தொடங்குவதே கிராமிய மக்களின் வழக்கமாகும். அவ்வகையில் வசந்தன் ஆடத் தொடங்கும்போது முதலாவதாகப் பிள்ளையாரைத் துதிபாடும் பிள்ளையார் வசந்தனை ஆடுவர். இவை தோத்திரப் பாடல்களைக் கொண்டனவாக அமைந்திருக்கும். ஏனைய வசந்தன் பாடல்களிலும் முதற் பாடலாகப் பிள்ளையார் துதிப்பாடலோ அல்லது ஏனைய தெய்வங்களைப் பற்றிய துதிப்பாடல்களோ அமைந்திருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இதற்கு உதாரணமாகக் குறத்தி வசந்தனில் முதலில் வரும் பாடலைக் குறிப்பிடலாம்.

''முந்தி முந்தியுனைத் தொழுவேன்
முருகன் சகோதரனே
முத்தளந்தோன் திருமருகா
மூஷிக வாகனனே.'' (தி. சதாசிவ ஐயர், 1940, ப. 80)

இவ்வாறு, தோத்திரப்பாணியில் அமைந்துள்ள வசந்தன் பாடல்களின் மூலம் இப்பிரதேச மக்களது வழிபடு தெய்வங்கள், வழிபாட்டு முறைகள், சடங்குகள், சம்பிரதாயங்கள் என்பனவும் அறியப்படுகின்றன.

வசந்தன் ஆடலும் பாடலும் கண்ணகி வழிபாட்டுடன் மிக நெருங்கிய தொடர்புடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. மதுரையை எரித்துக் கோபாக்கினி சொரிய ஆயர் சேரியை அடைந்த கண்ணகிக்கு இடையர் மகளிர் செய்த குளிர்ச்சி விழா ஒருபாலாக, இடையர் குலச் சிறுவர்களும் சில விளையாட்டுக்களைக் கண்ணகியின் முன்னிலையிலே அவளது கோபந் தணிந்து உளங்குளிருமாறு செய்தனரென்றும், அவற்றுள் கொம்புவிளையாட்டும், வசந்தனாடலும் குறிப்பிடத்தக்கவை என்றும் கூறப்படுகின்றது.[34]

மட்டக்களப்புக் கிராமிய மக்களிற் பெரும்பான்மையானோராற் பய பக்தியுடன் கண்ணகி வழிபாடு மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றது. கண்ணகி அம்மனின் தோற்ற வரலாறு வசந்தன் பாடல்களிலே கூறப்பட்டுள்ளது. நாட்டார் இலக்கியப் பாணியிற் கண்ணகியின் தோற்றம் பற்றிச் சிலப்பதிகாரக் கதைக்கு முரணான வகையிலே வசந்தன் பாடல் அமைந்துள்ளது. இறைவனின் நெற்றிக் கண் பொறி மாங்கனியாகி, அம்மாங்கனியிலிருந்தே கண்ணகி அவதாரமாகின்றாள் என வசந்தன் பாடல் கண்ணகியின் தோற்றத்திற்குத் தெய்வீகத்தன்மை கொடுக்கின்றது. மட்டக்களப்பிலே வழங்கும் கண்ணகி பற்றிய ஏனைய நாட்டார் இலக்கியங்களும் இந்த அடிப்படையிலேயே அமைந்துள்ளன.

மாதவி கோவலன் தொடர்புகள் 'மாதவி நடனம்' என்ற பகுதியிலே கூறப்படுகின்றன. கோவலனை மாதவி தன் நடனத்தால் எவ்வாறு கவர்ந்தாள் என்பதை மிகச் சுவைபட வருணிக்கின்றது ஒரு பாடல்.

தரு: ''தானனேதன தானனே
தான தந்தன தந்தனத் தானனே.''

பாடல்: ''கைகாட்டிக்கை விரல் நீட்டிக்
கலைகாட்டித்தன் முலைகாட்டி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மெய்யுறக்காட்டிக் கோவலனுரை
மெத்தவும் ஆசையைப் பூட்டினளே.''
(சதாசிவ ஐயர், 1940, ப. 64)

8. 3 வரலாற்றுப் பின்னணி கூறும் வசந்தன்

வரலாற்றுச் செய்திகளைக் கொண்டமைந்த வசந்தன் பாடல்களி லிருந்து கலாசார வரலாற்றுண்மைகள் சில புலப்படுகின்றன. 'மட்டக் களப்புத் தமிழகத்தாரது வசந்தனுடல், நாட்டுக்கூத்து முதலானவை காலந்தோறும் சிங்கள மன்னர்கள் கண்டியில் நடத்திவந்த பெரிய விழாக் களை அழகும், பயனும் ஊட்டிச் சிறப்பித்துள்ளமைக்குச் சான்றுகள் உள. சிங்கள மன்னர் சிலர் அக்கலை ஆடல்களைக் காணுவதற்குத் தாமே மட்டக்களப்பிற்கு நேரில் வந்து சென்ற வரலாற்றுக் குறிப்புக்களும் இங்கு வழங்கும் வசந்தன் பாடல்கள் சிலவற்றுல் அறியப்படுகின்றன.[35] கண்டிச் சிங்கள மன்னர்கள் மட்டக்களப்பையும் சேர்த்து ஆண்ட காலப்பகுதியில் அவர்கள் தமிழ் மக்களையும் சமமாகப் பேணி ஆதரித்து வந்தமையால் தமிழ்க் கவிஞர்கள் அவர்களைப் பாராட்டி வசந்தன் பாடல்களிற் பாட லாயினர் எனக் கொள்ளலாம்.

8. 4 இதிகாசத் தொடர்புடைய வசந்தன்

கதை கேட்பது என்பது பாமர மக்களுக்குக் கைதேர்ந்த ஒரு கலை. பாரத, இராமாயணக் கதைகளென்றால் மிக ஆவலோடு விரும்பிக் கேட் பார்கள். இதனை அடிநாதமாகக் கொண்டே இராமாயணக் கதையில் வரும் அனுமான், இந்திரசித்து, அங்கதன் என்ற கதாபாத்திரங்களுடன் தொடர்புடைய விடயங்களை வசந்தன் பாடல்களில் அமைத்துப் பாடி யுள்ளனர். வாலியின் மகனுன அங்கதனை இராவணனிடம் சமாதானத் தூதுவனுக இனுப்பி வைக்கிறுன் இராமன். இராவணன் சபைக்குச் சென்ற அங்கதனுக்கும் இராவணனுக்கும் நடைபெற்ற வாக்குவாதங்களே அங்கதன் வசந்தன் பாடல்களிற் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இதற்கு உதா ரணமாகச் சில பாடல்களை நோக்கலாம்.

அங்கதன்: ''தாயான சீதையாரைத் – திருடின
நாயேநீ கேளுமடா
வாயிலடிப்பனடா – மதிகெட்ட
மாடப்பயலே போடா''

இராவணன்: ''மாடனென ஏசுகின்றுய் – உனக்கு
மகத்துவந் தந்தவனுர்
ஏடவிழ் பூங்கழலாள் – சானகியை
என்வசமாக்கிக் கொண்டேன்''

அங்கதன்: ''உன்வசமாக மாட்டாள் – சீதாதேவி
உன்குடிக்கோர் நெருப்பு
அன்னவன் தன்சிறையை – விடுவிடு
அல்லத ழிந்திடுவாய்'' (சதாசிவ ஐயர், 1940, ப. 55)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

8. 4. 1 அனுமான் வசந்தன்

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் அனுமார் வழிபாடும் குறிப்பிடத்தக்க தாக உள்ளது. குறிப்பாக, சாத்திரக்கலை வல்லோரும் மாந்திரிகக் கலைஞரும் இவ்வழிபாட்டிலீடுபாடுடையோராவர். இன்னுஞ் சிலர் 'அனுமார் வாலயம்' பெற்றவராகவும் காணப்படுவர். தேவதையாடும் கோயில்களிற் சடங்கு நிகழும்போது அம்மன், வீரபத்திரர், அனுமார் முதலான தேவதைகளின் உருவேறப்பெற்றோரது ஆட்டம் நிகழுதல் இயல்பு. இவ்வகையில் அனுமார் உருஏறப் பெற்றவர் தெய்வம் ஆடும்போது, கையைக் குரங்கு போன்று குரண்டிப்பிடித்தல், பாய்தல், துள்ளல், அங்கசேட்டைகள் புரிதல் முதலியனவற்றைச் செய்வது வழக்கம். இதுபோன்றே அனுமான் வசந்தன் ஆட்டக்காரரும் இத்தகு அங்க அபிநயங்களைப் புரிந்து காட்டுதல் ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

8.5 தொழில்துறை வசந்தன்

நாட்டார் கலைகள் தொழில்களோடு தொடர்பு கொண்டவை. நாட்டார் பாடல்களும் கிராமிய நடனங்களும் தொழில்புரி மாந்தரை மையமாகக் கொண்டே ஆக்கமும் செயல் தன்மையும் பெறுகின்றன. தொழில் புரி மக்களால் உழைப்பின்போதோ அல்லது அதன் பின்னரோ இக்கலைகள் அவர்களுக்குப் பயன்படும் தன்மையன. அறுவடை முடிந்த அடுத்த மாதங்களில் இத்தகு கலைகள் அவர்களால் நிகழ்த்தப்படுதல் மரபாகும்.

வசந்தன் கூத்திலே தம் தொழில்முறை சார்ந்த நிகழ்வுகளை நிகழ்த்துவர். அவ்வகையில் விவசாயத்தின் ஒவ்வொரு நிகழ்வுகளையும் சித்திரிக்கும் வசந்தன் இப்பகுதிகளில் வழக்கிலுள்ளன.

தொழில் துறை வசந்தன் பாடல்களிலே மட்டக்களப்பு மக்களின் விவசாய முறைகளும், பல்வேறு வகைப்பட்ட நெல் வகைகளும், 'போடியார், முல்லைக்காரன்[36] முதலிய நிலமானிய சமுதாய அமைப்பு முறைகளும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. மட்டக்களப்புப் பாரம்பரிய விவசாய முறையிற் பல்வேறுபட்ட சடங்குகள் சம்பிரதாயங்கள் பின்பற்றப்படுகின்றன. இவை பற்றிய ஆய்வுகளுக்கு இப்பாடல்களும் ஆதாரமாகின்றன. சூடு மிதிக்கும் மாடுகளைச் சாய்க்கும்போது நித்திரை விளிப்புக்காகவும், களைப்பைப் போக்கவும், சம்பிரதாய அடிப்படையிலும் பொலிப்பாட்டுப் பாடுவார்கள். இத்தகைய மரபையெல்லாம் விளக்குவன இப்பாடல்கள். உதாரணமாகச் சூடுபோடல் வசந்தனில் வரும் ஒரு பாடலை நோக்குக:

> ''சூட்டைத்தள்ளடா மாட்டை ஏத்தடா
> சோம்பல் தனத்தைத் துடையடா
> பாட்டைப் பாடடா மாட்டைச் – சாயடா
> பள்ளரானவர் அனைவரும்'' (சதாசிவ ஐயர், 1940. ப.74)

போடியார் வீட்டுக்கு முல்லைக்காரன் புதிர்கொண்டு போகும் வழக்கம் இன்னும் இப்பிரதேசத்திலுள்ளது. போடியார் செய்த உதவிகளுக்கும், அவரது நிலத்தில் வேலைசெய்து பெற்ற ஊதியத்திற்கும் சன்மானமாக

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இது நடைபெறுகிறது. வாழைக்குலை, தயிர்ப்பானை, நெல் என்பனவற்றைக் காத்தடியிற் கட்டித் தோளிற் சுமந்துகொண்டு செல்வது வழக்கம். இதனை வரும் வசந்தன் பாடல் சித்திரிக்கின்றது.

> "முத்தட்டுக் கூலிக்காரன் மூன்று வாழைக்குலையும்
> முல்லைவயற் கூலிக்காரன் மூன்று தயிர்ப்பானையும்
> ஆக எழு காக்கொண்டு இறக்கினுே மண்ணே
> அவரெங்களுக்குச் செய்த 'பிரசண்டைக் கேளும்."[37]
>
> (சதாசிவ ஐயர், 1940, ப. 37 – 76)

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் அறுவடை நிகழும்போது, இத்தகு பாடல்களைப் பாடுவதற்கென்று ஒரிருவரை நியமிப்பது வழக்கம். வயலில் எட்டு அல்லது பத்துப்பேர் அரிவு வெட்டுவர். அவர்களுக்குக் களைப்பு ஏற்படாமல் இருக்கவும் உற்சாகம் ஊட்டவும் இசைப் பின்னணி அமைத்துக் கொடுக்கப்படும். ஒருவர் மத்தளம் அடிக்க, இன்னொருவர் பல்வகையான இசைப் பாடல்களைப் பாடுவர். கூத்துப் பாடல்கள், வசந்தன் பாடல்கள், சிந்துப் பாடல்கள் முக்கியமாக அங்கு பாடப்படும்.[38]

இங்கு கவனிக்கவேண்டிய முக்கிய அம்சம் என்னவெனிற் கிராமிய நடனப் பாடல்கள் அவர்களது தொழிற்களப் பின்னணியிற் பயன்படும் தன்மையாகும். தொழிற்களத்தே தோன்றிய பாடல்களுக்குக் கலைவடிவம் கொடுக்கப்பட்டு அவை நடனங்களிற் பயன்படுத்தப்பட்டு, மீண்டும் அப்பாடல்கள் தொழிற்களத்தே கலை அம்சத்தோடு பயன்படுகின்ற ஒரு சுழல் வட்டப் போக்கினையும் உணரக்கூடியதாக இருக்கின்றது.

வசந்தன் கூத்திலே தொழில்நெறிப்பட்ட நடனங்களுள் வயல்வேலையுடன் தொடர்புடைய நடனங்களை நோக்கும்போது பூர்வீகக் கருவள வழிபாட்டு (Fertiity Cult)ச் சிந்தனைகள் இழையோடுவதைக் கவனிக்கலாம். 'பயிர் வளர்த்தலை நடனமாக ஆடிக் காட்டுவதன் மூலம் பயிரை வளர்த்து விட முடியுமென நடனம் ஆடுபவர்கள் நம்பினர். இதுதான் புராதன காலத்தின் மந்திரத்தின் அடிப்படையாகும்' என்கிறுர் தொம்ஸன்.[39] வசந்தன் கூத்திலே வரும் வேளாண்மை வசந்தனும் இவ்வகையிற் பயிர் வளம் பெருகவேண்டும் என்ற அடிப்படைக் குறிக்கோள் கொண்டதாக அமைகிறது எனலாம்.

பயிர்வளம். அதிகரித்த விளைச்சல் என்ற அடிப்படையில் விவசாயிகள் தம் குலதெய்வத்தைப் பரவுவது வழக்கம். தாம் தொழிற்படும்போது பாடும் பாடல்களிலும் இத்தகு வேண்டுதல்கள் இடம்பெற்றிருக்கும்.[40] அதுபோன்றே விவசாயிகள் தாம் ஆடிக்களிக்கும் வசந்தன் பாடல்களிலும் இத்தகுவளம் வேண்டிப் பாடும் பாடல்கள் இடம்பெறுதல் தவிர்க்க முடியாததாகும். வேளாண்மைத் தொழிலுடன் தொடர்புடைய வசந்தன் பாடல்களிலே கடவுளைத் துதிப்பதை இப்பின்னணியிலே நோக்குதல் பொருத்தமானதே. சூட்டு வசந்தனில் இடம்பெறும் பாடல் இரண்டை ஈண்டு உதாரணத்துக்குக் காட்டுவாம்:

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''தந்திமி தாமென வேயெங்கள் கண்ணகைத்
தாயை வணங்கிடு வீரெல்லோரும்
அந்தி நிறத்தனை ஆனை முகத்தனை
ஆரண னைப்பணிந் தேதுதிப்பீர்''

''திந்தத் ததிங்கிண தித்திமி தாதகு
தித்திமி தாமென வேமிதித்துக்
கொந்து நிறைந்த குழன்மட வாரொடு
கூடி நடம்புரி வோமகிழ்ந்து.'' (சதாசிவ ஐயர், 1940, ப. 72)

8 6 நகைச்சுவை வசந்தன்

வசந்தன் கூத்துப் பார்ப்பவர்களுக்கு நகைச்சுவை ஏற்படக்கூடிய வகையில் ஆடப்படுவனவே முசுற்று வசந்தன், செல்லப்பிள்ளை வசந்தன் என்பன. தன் துணைவியுடன் சோலைக்குப் போய்க் கனிமரங்களிற் கனி பறித்து உண்ண ஏறிய ஒருவனை முயிற்றெறும்புகள் சூழ்ந்து கடிக்க, அதனால் அவன் பட்ட வேதனையை நகைச்சுவை தோன்றப் பாடி ஆடுவதே முசுற்று வசந்தன். உதாரணமாக ஒரு பாடலைச் சுவைக்கலாம்.

தரு: தனம்தனம் – தனதானு – தன
தானதனுதன – தானின தானு – தனம்)

''பற்றியெழுந்திடு பசியால் – நானும்
பாகலிலேறிப் பழம்கொய்யப் போனேன்
தொற்றியே வருகுது முயிறு – என்
துடையைத் துறையடி தோகை நல்லாரே.''
(சதாசிவ ஐயர், 1940, ப. 97)

மட்டக்களப்பு மக்களது பழைய ஆடை அணிகள், திண்ணைக் கல்வி முறை, கூத்து முறைகள் என்பன பற்றி அறிவதற்கும் இக்கூத்துப் பாடல்கள் ஆதாரமாக அமைகின்றன. இசை நுணுக்கம் செறிந்த வசந்தன் பாடல்களை முறைப்படி பாடவல்லாரும், அவற்றின்வழி ஆடல் பயில்வாரும் மட்டக்களப்பின் கலைச்செல்வர்கள் என மதிக்கப்படுகிறார்கள்.

9. 0 வசந்தன் கூத்து நிகழ்வுகள்

நாட்டார் கலைகள் மக்கள் வாழ்க்கையிற் பயன்படும் பான்மையிலேயே அவற்றின் வாழ்வும் முக்கியத்துவமும் தங்கியுள்ளன. கோயில் திருவிழா, தமிழர் திருநாட்கள், கண்ணகி அம்மன் வழிபாட்டுக் காலங்கள், கலைவிழாக்கள், ஊர்வலங்கள் ஆகிய சந்தர்ப்பங்களிலே வசந்தன் கூத்து இடம்பெறுவதுண்டு. அப்போதெல்லாம் இந்நடனங்கள் பெறும் முக்கியத்துவத்தையும் அவற்றின் பயன்பாட்டையும் உணரக்கூடியதாக உள்ளது ஆடல் அல்லாத சமயங்களிலும் பொழுதுபோக்காகவும் வேலைத்தளங்களில் உற்சாகத்திற்காகவும், வண்டிற் பயணங்களிலும் வசந்தன் பாடல்களைப் பாடி மகிழ்கின்றனர் இப்பிரதேச மக்கள்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இக்கூத்து, கண்ணகி வழிபாட்டுடன் மிகவும் தொடர்புடைய ஒரு சமய நடனமாகவே பண்டைநாள் முதலாகக் கருதப்பட்டு வந்துள்ளது. கண்ணகி அம்மன் கோயிற் சடங்கு காலங்களிலும், மற்றும் கண்ணகி வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய கொம்புமுறித்தல், தேர்க்கலியாணம் முதலிய சடங்குகளிலும் வசந்தன் ஆடுவது வழக்கமாகும். மக்கள் இரு கட்சியினராகப் பிரிந்து நடத்தும் கொம்புமுறித்தல் சடங்கிலே வெற்றி பெற்ற கட்சியினர் தமது வெற்றிக் களிப்பின் நிமித்தம் இராப்பொழுதில் வசந்தன் கூத்தாடுவர். அப்போது ஆடப்படும் வசந்தனில் நகைச்சுவை செறிந்த பாடல்களும் இடம்பெறுவதுண்டு. கண்ணகி அம்மன் கோயில்களில் மட்டுமன்றி ஏனைய கோயில் திருவிழாக் காலங்களிலும் வசந்தன் கூத்து நடைபெறுதல் வழக்கமாகும். ஆங்கு நேர்த்திக்கடன் அடிப்படையிலோ அல்லது கலைநிகழ்வு என்ற முறையிலோ வசந்தன் கூத்து ஆடப்படும்.

சமயப் பின்னணியற்ற சமூக நிகழ்ச்சிகளிலும் வசந்தன் இற்றை நாட்களில் இடம்பெற்று வருகின்றது. கலைவிழாக்களில் வசந்தன் கூத்தும் ஒரு நிகழ்ச்சியாகச் சேர்த்துக் கொள்ளப்படுகின்றது. பெரியார்களை ஊர்வலமாக அழைத்துச் செல்லும்போதும் வசந்தன் ஆட்டக்காரர் முன்னே ஆடிச்செல்லும் மரபும் ஆங்காங்கே இடம்பெற்றுள்ளது. மேலும் தேசிய விழாக்காலங்களிலும் வசந்தன் கூத்து இடம்பெற்றதுமுண்டு. ஆயினும் இன்றைய நிலையில் இக்கூத்தின் நிகழ்வுகள் மிக அரிதாகவே இடம் பெறுகின்றன.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. Banerji, Projesh. Folk Dances in India, Alahabad, 1959, p.2.
2. கேசவன், கோ., நாட்டுப்புறவியல் கட்டுரைகள், திருச்சி, புதுமைப் பதிப்பகம், 1987, ப.10.
3. நாட்டார் கலைகள் பிரதேசத்தன்மை (Regional character) மிக்கவை என்பதற்கு வசந்தன் கூத்து தக்க சான்றாக அமைதல் காண்க.
4. ஆயினும் திருச்சிப் பகுதியில் வழங்கும் 'வயந்தானே' என்ற சொல் வழக்கு ஈண்டு ஒப்புநோக்கத் தக்கதாகும்.
5. விபுலாநந்தர், சுவாமி, ''வசந்தன் கவி'', ஸ்ரீலங்கா, ஒக். 1953, ப. 21.
6. மேலது, ப. 22.
7. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 4, ப. 37.
8. பெண்கள் கல்லூரிகளிற் சுமார் 8 - 13 வயதுக்கிடைப்பட்ட சிறுமிகள் மட்டுமே வசந்தன் ஆடப் பழகுகின்றனர். கல்லூரிப் படிப்பின் பின்பு அவர்கள் இக்கலையைத் தொடர்வதில்லை என்பது கவனிக்கத்தக்கது.
9. முத்துக்கிருஷ்ணன் (மொழிபெயர்ப்பு), தென்னிந்தியக் கிராமிய நடனங்கள், சென்னை, சாம்பிராஜ் பிரசுரம், 1960, ப. 18.
10. உதாரணமாக, அனுமான் வசந்தனில் இடம்பெறும்

    ''குந்தியிருந்தான் அனுமான் - குதி
    கொண்டான் பாய்ந்தான் அனுமான்
    இந்திரசித்துப் பிடிக்க - இடையைக்
    கொடுத்தான் அனுமான்.''

    என்ற பாடலைப் பாடும்போது, ஆடுவோர் அனுமானைப் போன்று வேகமும் விறலும் கொண்டு, குந்தியும், பாய்ந்தும், துள்ளியும், குதித்தும் ஆடுவது மிகவும் கவர்ச்சியாக இருக்கும்.
11. சதாசிவ ஐயர், தி., (பதிப்பு), மட்டக்களப்பு வசந்தன் கவித்திரட்டு, 1940, ப. 6.
12. மேலது.
13. கூத்தாடுகளம் - 'கூத்துக்களரி' என வழங்கப்படும்.
14. பொன்னுடை போர்த்திக் கௌரவிக்கும் முறையின் கிராமிய நடைமுறை இதுவெனக் கொள்ளலாம்போல் தோன்றுகின்றது.
15. இக்கட்டுரையாசிரியர் தமது பாடசாலைக் காலத்தில் (வயது 12 - 15) தாம் பிறந்த மட்டக்களப்புக் காரைதீவுக் கிராமத்தில் இத்தகு வசந்தன் கூத்துக் குழுவில் இடம்பெற்று, வசந்தன் கூத்து ஆடி அரங்கேற்றிய அனுபவம் பெற்றவர் என்பதை ஈண்டுச் சுட்டிக் காட்டுதல் பொருத்தமாகும்.
16. தென்னிந்தியக் கிராமிய நடனங்கள், ப. 19.
17. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 4: ப. 37 - 38.
18. 4 ஆம் அடிக்குறிப்பு நோக்குக.
19. தென்னிந்தியக் கிராமிய நடனங்கள், ப. 47.
20. மேலது, ப. 72 - 73.
21. மேலது, ப. 113.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

22. மேலது, ப. 167 - 168.

23. Raghavan, M. D., Ceylon, A Pictorial Survey of Peoples and Arts, Colombo, M. D. Gunasena & Co., 1962, p. 103.

24. மட்டக்களப்பு வசந்தன் கவித்திரட்டு, ப. 35.

25. 23 ஆம் அடிக்குறிப்பு நூல், ப. 103.
''Bowing in reverence to the Sacred - Bo tree
We turn back and see each other.
May Bo - Pathini give us Permission''

26. மேலது, ப. 104.
''Attaining Buddhahood after much Meditation
The earth trembled with the movement and the Brahmeloka
From thence forth began, the Stick Dance.''

27. வித்தியானந்தன், சு., 'காங்கேசன்துறைக் கல்வி வட்டாரக் கலைகள்' காங்கேசன் கல்வி மலர், யாழ்ப்பாணம், 1986, ப. 140 - 141.

28. இராமலிங்கம், மு., (பதிப்பு) வட இலங்கையர் போற்றும் நாட்டார் பாடல்கள், 1962, ப. 14.

29. கந்தையா, வி. சீ. மட்டக்களப்புத் தமிழகம், 1964, ப. 200.

30. விபுலானந்த அடிகளார், 'வசந்தன் கவி', ஸ்ரீலங்கா, பெப். 1954, ப. 2

31. வானமாமலை, நா. பழங்கதைகளும் பழமொழிகளும், சென்னை, 1980 ப.3 - 129.

32. Sarachandra, E. R., The folk Drama of Ceylon, Colombo, 1966 p. 78.

33. Harrison, Jane Ellen, Ancient Arts and Rituals, New york, 1951, p. 50

34. 29 ஆம் அடிக்குறிப்பு நூல், ப. 177.

35. மட்டக்களப்பு வசந்தன் கவித்திரட்டிலுள்ள (ப. 41 - 47) நரேந்திர சிங்கன் பள்ளு, இராஜசிங்கன் பள்ளு என்ற வசந்தன் பாடல்கள் ஈண்டு கவனிக்கத்தக்கன.

36. மட்டக்களப்புப் பகுதியில் வயல் நிலங்களுக்குச் சொந்தக்காரரைப் 'போடியார்' என்னும் சொல் குறிக்கும். தமிழகத்திலுள்ள 'பண்ணையார்' என்பதோடு ஒத்த பொருளுடையதே இச்சொல்லாகும். முல்லைக் காரன் என்பது போடியாரின் வயல் நிலங்களுக்குப் பொறுப்பாக இருந்து, ஏனையோரைக்கொண்டு வேலை செய்விக்கும் கமக்காரனை இது குறிப்பிடும்.

37. (Present >) பிரசண்ட். இச்சொல் பாடலின் பிற்கால இடைச் செருகலாக அமைந்துள்ளது எனலாம்.

38. Balasundaram, E., 'Tamil Folk Dances of Sri Lanka', Heritage of the Tamils, Arts & Architecture, International Institute of Tamil Studies, Madras, 1983, p. 255.

39. தொம்ஸன், ஜோர்ஜ், மனிதசாரம், (கோ. கேசவன் மொழிபெயர்ப்பு) சென்னை. 1981, ப. 72.

40. பாலசுந்தரம், இ., ஈழத்து நாட்டார் பாடல்கள் ஆய்வும் மதிப்பீடும், சென்னை, தமிழ்ப் பதிப்பகம், 1979, ப. 249 - 251.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

CINTANAI

Vol. III (New Series) July—August 1985 No. II—III

CONTENTS

Problems in Pandithamani's Research 1
—S. Suseendirarajah

Discipline in Learning 35
—V. Arumugam

Anupalabdhi Pramana 42
—N. Gnanakumaran

Bigining of Sri Lankan Modern Tamil Theatre 53
—Dr. S. Maunaguru

Tamil Metrical Forms and Poetics - A Historical Approach 72
—N. Subramanian

Sri Lanka - Andhra relations through Buddhist Sculptures 96
—P. Pushparatnam

A Study of Folk Arts - Vasanthan Kuuththu 116
—E. Balasundaram

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வருட சந்தா விபரம்

இலங்கை	ரூபா	90 – 00
இந்தியா	இந்தியா ரூபா	90 – 00
பிற நாடுகள்		£ 9 – 00 $ 15-00

ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகள் ஆசிரியர், சிந்தனை, பொருளியல்துறை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம், என்ற முகவரிக்கு அனுப்பப்படல் வேண்டும். கொடுப்பனவுகள் சிந்தனை நிர்வாக ஆசிரியருக்கு இலங்கையில் காசுக்கட்டளை, காசோலை, தபாற்கட்டளை மூலமும் பிறநாடுகளிலிருந்து வங்கிக்கட்டளைகள் மூலமும் அனுப்பப்படல் வேண்டும்.

மாற்றிதழாக சிந்தனையைப் பெற விரும்பும் நூலகங்கள், நிறுவனங்கள் தொடர்பு கொள்ளவேண்டிய முகவரி: நூலகர், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம், இலங்கை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிந்தனை

தொகுதி III (புதியதொடர்) யூலை, ஆகஸ்ட் 1985 இதழ் II - III

உள்ளுறை

பண்டிதமணி ஆய்வில் எழும் சிக்கல்கள் 1
— சு. சுசீந்திரராசா

கூற்றலில் கட்டுப்பாடு 35
— வ. ஆறுமுகம்

அனுபலப்த்திப் பிரமாணம் 42
— நா. ஞானகுமாரன்

ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடக மரபின் தோற்றம் 53
— சி. மௌனகுரு

தமிழில் யாப்பும் யாப்பியலும் — வரலாற்று நோக்கு 72
— நா. சுப்பிரமணியன்

பௌத்த சிற்பங்கள் ஊடாக அறியப்படும்
இலங்கை — ஆந்திர உறவுகள் 96
— ப. புஷ்பரட்ணம்

நாட்டார் கலைமரபில் வசந்தன் கூத்து — ஓர் ஆய்வு 116
— இ. பாலசுந்தரம்

விலை ரூபா 30 – 00

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org