AATRAL
ஆற்றல்

அரையாண்டு ஆய்விதழ் | SEMI-ANNUAL RESEARCH JOURNAL

களம் 05 | இதழ் 01

ஜனவரி - ஜூன் 2025

THE JOURNAL OF AESTHETIC STUDIES
A PEER REVIEWED RESEARCH JOURNAL

சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

ஆற்றல்

சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்
இலங்கை
2025

ஆற்றல் (ஆய்விதழ்)

இவ் ஆய்விதழ் சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகத்தினால் வருடம் இரு முறை வெளியிடப்படும் ஆய்வுச் சஞ்சிகையாகும். இது துறை சார்ந்த பல்கலைக்கழக பேராசிரியர்கள், சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்கள், புலமையாளர்களால் மீளாய்வு செய்யப்பட்டு வெளியிடப்படுகின்றது.

களம் - 05, இதழ் - 01 ஜனவரி - ஜூன் 2025

ISSN எண் : ISSN 2792-1115

பிரதம ஆசிரியர் : திருமதி. துளசிவந்தனா உதயசங்கர்

ஆசிரியர்கள் குழாம் : பேராசிரியர். வானதி பகீரதன்
திரு. பி. பிரசாந்தன்
திருமதி. ரினுஜா சிவசங்கர்
திரு. த. கோபிநாத்
திரு. க. துவாஸ்கர்

வெளியீடு : சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், கல்லடி, மட்டக்களப்பு.

முன் அட்டைப்படம் : திரு. அ. அருள்சஞ்ஜித்

வெளியீட்டாண்டு : ஜனவரி - ஜூன் 2025

அச்சகம் : எவகிறீன் அச்சகம் (பிறைவேட்) லிமிட்டெட், மட்டக்களப்பு.

விலை : 1000.00

நிர்வாக முகவரி : பிரதம ஆசிரியர் - ஆற்றல்,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், கல்லடி, மட்டக்களப்பு.

ஆற்றல் களம் - 05. இதழ் - 01 இல் பிரசுரமாகும் ஆய்வுக் கட்டுரைகளில் கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் அனைத்தும் கட்டுரை ஆசிரியர்களின் சொந்தக் கருத்துக்களாகும்.

Message from the Chief Editor

It is with great pleasure that we present Volume 05, Issue 01 (January - June 2025) of Aatral: The Journal of Aesthetic Studies. Published semi-annually by the Swamy Vipulananda Institute of Aesthetic Studies, Eastern University, Sri Lanka, this peer-reviewed journal serves as an academic platform where researchers, scholars, and practitioners explore the diverse landscapes of the arts.

This issue brings together a wide spectrum of thought-provoking articles that reflect both academic rigor and creative insight. The featured contributions delve into the transformative role of the performing arts in shaping contemporary understanding, engaging with cultural, theoretical, and practice-based perspectives.

The successful publication of this volume is the result of the dedication and collaborative spirit of many individuals. I would like to express heartfelt thanks to Prof. F. B. Kennedy, Director of the Swamy Vipulananda Institute of Aesthetic Studies, whose encouragement and thoughtful leadership continue to shape the journal's success.

We extend our sincere thanks to the members of the Editorial Board for their efforts in ensuring the academic quality of this journal. Our appreciation goes to the reviewers, whose careful evaluations greatly contributed to the refinement of the articles featured in this issue. We also acknowledge the contributing authors, whose scholarly work and diverse perspectives have added considerable depth to this volume.

As Aatral moves forward, the Institute remains committed to encouraging meaningful academic exchange and supporting innovative approaches to research in the aesthetic disciplines. We hope this issue inspires innovative thinking and deeper explorations of the connections between art, culture, and society.

We encourage you to delve into the research presented in this issue and welcome your ongoing participation and submissions in the volumes ahead.

Thank you for your ongoing support and for staying engaged with Aatral.

Ms. T. Udhayashankar
Chief Editor
Aatral: The Journal of Aesthetic Studies
Swamy Vipulananda Institute of Aesthetic Studies
Eastern University, Sri Lanka

பொருளடக்கம்

1. கூத்துப் பனுவல்களில் மருத்துவிச்சி பாத்திரக் கட்டமைப்பும் வகிபங்கும் 05

2. சங்க இலக்கியங்களில் போர்க்கள ஆடல் - ஓர் ஆய்வு நோக்கு 14

3. மராட்டியர் காலமும் கலைகளும் 28

4. பாரம்பரிய கர்நாடக இராகங்களின் மறுமலர்ச்சியும் சமூகமயமாக்கலும் 36

5. தமிழர் ஆடற் கலையில் நட்டுவாங்கம் 42

6. மட்டக்களப்பில் கடல் நாச்சியம்மன் வரலாறும் வழிபாடும் 46

7. அல்குர்ஆனும் திருவிவிலியமும் சொல்லுகின்ற ஒரே விதமான கதைகள்: கருப்பொருள் மற்றும் உரை சார்ந்த ஓர் ஒப்பீட்டு ஆய்வு 54

8. நவீன கவிதைகளில் திருநர்களின் வாழ்வியல் 64

9. புராதன கிழக்கிலங்கையின் வரலாறு பற்றிய ஆய்வில் பாளி இலக்கியங்களின் வகிபாகம் 71

10. Building Self-Confidence through Bharatanatyam: The Role of Discipline and Dedication, Physical Fitness, Expression, Creativity and Public Performance 80

11. Impact of Physical Health Factors on Practical Teaching in Bharatanatyam 87

12. தஞ்சை நாயக்கர்களின் கட்டிடக்கலை - ஓர் வரலாற்று ரீதியான நோக்கு 94

கூத்துப் பனுவல்களில் மருத்துவிச்சி பாத்திரக் கட்டமைப்பும் வகிபங்கும்

பேராசிரியர். வானதி பகீரதன்

அறிமுகம்

பாரம்பரிய மகப்பேற்று வைத்தியத்தில் மருத்துவிச்சி மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவளாகக் காணப்படுகின்றாள். பண்பாடு, மரபுரிமைகள், பாரம்பரியம் பற்றி அதிக அக்கறை கொள்கின்ற இன்றைய சூழ்நிலையில் அதன் வேர்களைத் தேடும் முயற்சிகளில் பாரம்பரிய மருத்துவிச்சி மரபை அறிதலும் பரவலாக்கலும் பேணுதலும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த செயற்பாடாகும். தமிழ் இலக்கியங்களில் மருத்துவிச்சி பற்றிய செய்திகள் குறைவாகவே உள்ளன. வாய்மொழிக் கதைகளில் கொத்தித் தெய்வம் பற்றிய செய்திகளில் கொத்தித் தெய்வம் மருத்துவிச்சியாக வந்து மருத்துவம் பார்த்த கதை இடம்பெறுகின்றது. பாரம்பரிய கூத்துக்களிலேயே மருத்துவிச்சி பற்றிய தகவல்களை அதிகளவில் அறிய முடிகின்றது. ஈழத்துக் கூத்துப் பாடல்களில் மருத்துவிச்சி பாத்திரம் உடல், உள ரீதியாக எவ்வாறு கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது என்பதையும் கிராமத்துப் பெண்களின் மதிநுட்பம், செயற்திறன், மனிதநேயம், சமூக அக்கறை முதலானவற்றை வெளிப்படுத்தும் வாயிலாக மருத்துவிச்சி பாத்திரம் அமைந்துள்ளது என்பதையும் எடுத்துக் காட்டுவதாகவும் இக் கட்டுரை அமைகின்றது.

ஆய்வுப்பிரச்சனை

பாரம்பரிய வைத்திய முறைகளில் மருத்துவிச்சி வைத்தியம் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகும். சாதாரண, படிப்பறிவற்ற, பாமர மருத்துவிச்சிகள் நவீன மகப்பேற்று வைத்திய முறையைக் கற்காமலே தமது அனுபவம், திறமை, மதிநுட்பத்தின் மூலம் எவ்வாறு பிரசவத்திற்கான வைத்தியத்தை மேற்கொண்டார்கள்?, சமூகத்தில் அவர்கள் பற்றிய பார்வை எவ்வாறு அமைந்திருந்தது?, பாரம்பரிய கூத்துப்பனுவல்களில் மருத்துவிச்சி பாத்திரக் கட்டமைப்பினூடாக அவை எவ்வாறு வெளிப்படுத்தப் பட்டுள்ளன?, பிரதேச வழக்காறுகளை அடையாளப்படுத்தும் வகையில் அவை எவ்வாறு கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளன? என்பதும் ஆய்வுக்குரியதாகும்.

ஆய்வு முறையியல்

இவ்வாய்வுக்காக அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம், சந்தனுமகாராஜன் கூத்து, மார்க்கண்டன் வாளபிமன் நாடகம், முதலான கூத்துப்பனுவல்கள் ஆதாரமாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுவதோடு அவை பகுப்பாய்வு செய்யப்பட்டு சமூகவியல் அணுகுமுறை, பெண்ணிய அணுகுமுறை பின்பற்றப்படுவதோடு விமர்சன ரீதியான விபரண ஆய்வாகவும் அமைகின்றது.

திறவுச் சொற்கள் : மருத்துவிச்சி, கூத்துப் பனுவல்கள், பாரம்பரியம், மகப்பேற்று வைத்தியம்

பாரம்பரிய வைத்தியம், பாத்திரக்கட்ட மைப்பு, மகப்பேற்று வைத்தியம், மருத்துவ மாது, மருத்துவிச்சி வைத்தியம் என்பது சுதேசவைத்திய கலாசாரங்களுடன் தொடர்புடைய வைத்திய முறையாகும். கர்ப்பிணிப் பெண்களுக்கு தெய்வ

நம்பிக்கை, சித்த வைத்தியம், மனித நேயப்பண்பு, அனுபவம் என்பவற்றின் மூலம் பிரசவம் பார்த்து குழந்தையை பிறப்பிப்பது மகப்பேற்று மருத்துவிச்சி வைத்தியமுறை எனப்படுகின்றது. அதாவது மேலைநாட்டுமுறையில் அமைந்த மருத்துவ மனைகள் நமது நாட்டினுள் தோன்றும் முன்பு, ஊரிலே கருவுற்றிருந்த பெண்கள் தத்தம் வீடுகளிலே சுகப்பிரசவம் பெற்றனர். அவர்களது மகப்பேற்று காலத்தில் சிகிச்சை செய்பவளே மருத்துவிச்சி எனப்பட்டாள். மருத்துவிச்சி குழந்தைகள் பெற்றும், பெறவித்தும் அனுபவம் வாய்ந்தவள். மற்றும் பாரம்பரிய மகப்பேற்று வைத்தியத்தில் பிரசவ வைத்தியராகச் செயற்படுவர்களே மருத்துவிச்சி எனப்பட்டனர். இவர்களால் மேற்கொள்ளப்படும் குழந்தைப்பேறு வைத்தியமே மருத்துவிச்சி வைத்தியம் எனப்படுகின்றது.

சமூகத்தில் வயதும் அனுபவமும் மிக்க முதிய பெண்களே பெரும்பாலும் மருத்துவிச்சிகளாகச் செயற்பட்டனர். இவர்கள் சட்டப்படியான எந்தவொரு மகப்பேற்று வைத்தியப் பயிற்சிகளையும் பெறாதவர்களாவே காணப்பட்டனர். தாம் பிரசவித்த அனுபவத்தையும் தமக்கு வைத்தியம் பார்த்த மருத்துவிச்சியிடம் கற்றுக்கொண்ட அறிதிறனையும் பயன்படுத்தி இப் பாரம்பரிய மகப்பேற்று மருத்துவிச்சி வைத்தியமுறை கையளிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. மருத்துவிச்சி வைத்தியத்தை குழந்தையை பிரசவிக்கச் செய்வதற்கான வைத்தியமுறை, குழந்தை பிறந்த பின்னரான வைத்தியமுறை என இருவகைப்படுத்தி நோக்க முடியும். இத்தகைய வைத்தியத் தினை மேற்கொள்ளும் பாரம்பரிய பெண் வைத்தியர்களை கூத்துப்பனுவல்கள் இவ்வாறு கட்டமைத்துள்ளன.

கூத்துக்களில் தலைவிக்குப் பிரசவவலி ஏற்பட்டதும் மருத்துவிச்சி அழைக்கப்படுகின்றாள். மருத்துவிச்சி பாத்திரத்தினை அறிமுகம் செய்யும் போது அவளை பாட்டி, மருத்துவமாது, கிழவி, மருத்துவக்கிழவி, மருத்துவமங்கை, மருத்துவம், ஆச்சி, அவ்வை எனக்குறிப்பிட்டு அறிமுகம் செய்யப்படுகிறது. தற்கால மகப்பேற்று வைத்தியரில் பெரும்பாலானோர் ஆண்களாக இருக்க பாரம்பரிய வைத்தியத்தில் பெண் வைத்தியரான மருத்துவிச்சியே வைத்தியம் செய்கிறாள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இதனால் கூத்தில் வரும் மகப்பேற்று வைத்தியராக மருத்துவிச்சியே விளங்குகின்றாள். கூத்துக்களில் மருத்துவமாதை அழைத்ததும் அவளது வரவு குறிப்பிடப்படுகிறது.

கா. சிவத்தம்பி அவர்களைப் பதிப்பாசிரியராகக் கொண்டு வெளியிடப்பட்ட மார்க்கண்டன் நாடகம் வாளபிமன் நாடகம் என்ற கூத்துப் பனுவலில் மருத்துவமாதை அழைத்ததும் மருத்துவிச்சி வரவு இவ்வாறு கூறப்படுகிறது.

"கூனி நடையும் கோலுமிலங்கவே –
நாணற்பூப்போல
நரைத்த மருத்துவக்கிழவி வந்தாளே"

(மார்க்கண்டன் நாடகம் வாளபிமன் நாடகம், 1963, பக். 35)

"கூனிய நடையுமாகக் குறுந்தடி ஊன்றிக்
கொண்டு"

(மார்க்கண்டன் நாடகம் வாளபிமன் நாடகம், 1963, பக். 34)

வானதி பகீரதன் (2022) அவர்களைப் பதிப் பாசிரியராகக் கொண்டு வெளியிடப்பட்ட அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம் என்ற கூத்துப் பனுவலில் மருத்துவிச்சியின் வரவு இவ்வாறு அமைந்துள்ளது.

"மேனியும் தளர்ந்து வாடி மெல்லவே நடை நடந்து
கோலுமே கையில் ஏந்தி கூனிய முதுகுமாக
காளியைத் துதித்துப் போற்றி கண்களும்
புகைச்சலான
பாட்டியை அழைத்த செய்தி அறியவே
வருகின்றாளே"

(அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம், 2022, பக். 17)

சந்தனு மகாராஜன் கூத்தில் மருத்து விச்சியின் வரவு கூறும் விருத்தப் பாடலும் தருவும் மருத்துவிச்சியின் தோற்றத்தை இவ்வாறு சித்திரிக்கின்றன.

"நாணற் பூவைப் போலும் நறுங்குழல் படர்ந்து தோன்ற
பூணலம் பொலியப்பூட்டி புதிய நன் மதியோவென்ன
கோணலம் முதுகும் குறுந்தடி நிலத்திலூன்றி
மாணலமுடனே நல்ல மருத்துவக் கிழவி வந்தாள்.."

(சந்தனுமகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 30)

"மெலிந்து தேகம் திரைந்த கிழவி, விழுந்து முழங்கால் அடுத்த முலைகள்
அலைந்து தோன்ற நகைத்துப் பேசி, அரசன் சபையிற் தோற்றிளாள்"

(சந்தனுமகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 30)

மருத்துவிச்சி வரவு கூறும் இப் பாடல்களி னூடாக மருத்துவிச்சியின் உடல் தோற்றம் சித்திரிக்கப்படுகின்றது. வயது முதிர்ந்த, நல்ல அனுபவம் வாய்ந்த பெண்ணாகவும் நகைக்கத்தக்க தோற்றமுடைய பெண் ணாகவும் மருத்துவிச்சி பாத்திரம் கட்டமைக் கப்படுகின்றது. நாணல் பூப்போல நரைத்த கூந்தலும் கோணல் முதுகும் கையில் குறுந்தடியுடனும் நடுங்கும் உடலுடனும் வருவதாகவும் பாதம் தளர்ந்து மெதுவாக நடந்து கால்கை நடுநடுங்க பருத்த தடியைக் கையால் ஊன்றிக் கொண்டு தளர்ந்த உடலுடன் வருவதாகவும் கூறப்படுகின்றது. அவளது மார்பகங்கள் முழங்காலைத் தொடுமளவிற்கு நீண்டதாகவும் அவை அசைந்து தோன்ற அவள் வருவதாகவும் புகைச்சலான கண்களை உடையவளாகவும் பினத்து மொழியுடன் நகைத்துப் பேசிக் கொண்டு வருவதாக மருத்துவிச்சி வர்ணிக்கப்படுகின்றாள்.

இத்தகைய மருத்துவிச்சி பாத்திரக் கட்டமைப்பில் நேர், எதிரான விமர்சனங்களை முன்வைக்க முடியும். அதாவது புகைச்சலான கண்களையுடையவர், தள்ளாடும் திரைந்த தேகத்தை உடையவர், ஓடியாடி வேலை செய்ய முடியாத ஒருவர் பினத்து மொழி (பிதற்றலாக பேசுபவர்) எவ்வாறு பிரசவம் பார்க்க முடியும்? மருத்துவிச்சி பிரசவம் பார்ப்பதில் மிகுந்த அனுபவம் வாய்ந்தவள் என்பதைக் குறிப்பிடுவதற்காகவே அவளது முதுமையை கூற வந்த புலவர்கள் அவளைக் கிழவி, பாட்டி, ஆச்சி, அவ்வை எனக் குறிப்பிட்டுள்ளதோடு கூத்தில் நகைச்சுவையையும் சுவாரசியத்தையும் ஏற்படுத்தவதற்காக மருத்துவிச்சியின் தோற்றத்தை ஒரு நகைச்சுவைப் பாத்திரம் போல் கூனல் முதுகு, நரைத்த கூந்தல், திரைந்த தேகம், முழங்காலைத் தொடும் நீண்ட முலைகள் கொண்ட கிழவியாகக் கட்டமைத்துள்ளனர். அவள் வரும்போது நகைத்துப்பேசி பினத்திக் கொண்டு வருவதாகவும் குறிப்பிடுகின்றனர்.

மார்க்கண்டன் நாடகத்தில் வரும் மருத்துவமாது நரைத்த கிழவியாகவும் கூனல் நடையும் குறுந்தடியுமுடையவளாகவும் குறிப்பிடப்பட்டாலும் கூத்தின் தருவில் நல்ல அழகுடையவளாகவும் கிளி போன்று இனியமொழி பேசும் வஞ்சியாகவும் வண்ணக் கிழவியாகவும் சித்திரிக்கப்படுகின்றாள்.

"கிழவி வந்தாளே மருத்துவக் கிழவி வந்தாளே
கிழவி வந்தாளே - அழகில் நல்ல - கிஞ்சுகமொழி வஞ்சி
மருத்துவக் கிழவி வந்தாளே"

(மார்க்கண்டன் நாடகம் வாளபிமன் நாடகம், 1963, பக். 34)

"வண்ணக்கிழவி மருத்துவிச்சியானவளை இண்ணைக்கிங்கே
வரவே இயம்பு முந்தன் கட்டளைக்கே"

(மார்க்கண்டன் நாடகம் வாளபிமன் நாடகம், 1963, பக். 33)

சந்தனுமகாராஜன் கூத்தின் விருத்தப்பாடலில் வரும் மருத்துவிச்சி புதிய சந்திரனைப் போன்ற அழகுடையவளாகவும் ஆபரணங்களை அழகுற அணிந்தவளாகவும் வருகின்றாள் இதனை "பூணலம் பொலியப்பூட்டி புதிய

நன் மதியோவென்ன'' என்ற அடிகள் விபரிக்கின்றது. 'மடவன நடையாள் அந்த மருத்துவ மடந்தை' என்பதன் மூலம் மருத்துவிச்சியின் நடை இளமையான அன்னத்தைப் போன்ற அழகு நடை என அவளது நடையழகு வர்ணிக்கப்படுகின்றது. எனவே கூத்துக்களில் மருத்துவிச்சியின் தோற்றச் சித்திரிப்பில் இரு வேறுபட்ட வர்ணனைகளை அவதானிக்க முடிகின்றது. இவ்வாறு கூத்துக்களில் மருத்துவிச்சியின் தோற்றச் சித்திரிப்பில் மாறுபட்ட நிலை காணப்பட்டாலும் அவர்களின் செயற்திறனில் மாறுபாடற்ற நிலையை அனைத்துக் கூத்துக்களிலும் காணலாம். மருத்துவிச்சிகளின் மருத்துவம் செய்யும் திறனும் மனோதைரியமும் நம்பிக்கையும் மனிதநேயமும் மிகச் சிறந்த முறையில் எடுத்துக்காட்டப் படுவதோடு அவர்கள் மருத்துவம் செய்வதில் கைதேர்ந்தவர்களாகவும் சிறந்த ஆலோசகர்களாகவும் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

"மருத்துவ மாது வந்தாளே சபையை நாடி
மருத்துவ மாது வந்தாளே ...
காரியம் தன்னை நேராய் முடிக்கவென்று
பாட்டி நான் என்றாலே பாலர் உடன் பிறப்பார்.."
(அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம், 2022, பக். 17)

"மருத்துவம் செய்வேன் பெண்களுக் கெல்லாம்
மருத்துவம் செய்வேனே
மருத்துவம் செய்வேன் நான் வருத்தப்
பெண்களுக்கெல்லாம்
வாதையுமில்லாமல் நோவுமில்லாமலே.."
(அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம், 2022, பக். 17)

இப் பாடலடிகள் மருத்துவிச்சியின் பிரசவம் பார்க்கும் திறனை விளக்குகின்றன. மகப்பேற்று வைத்தியத்தில் மருத்துவிச்சி எந்தத் தவறும் இல்லாது காரியத்தைச் சரியாகச் செய்பவள் என்பதை 'காரியம் தன்னை நேராய் முடிப்பவள்' என்ற கூற்றும் தான் மருத்துவம் செய்தால் பிள்ளைகள் உடனே சுகமாகப் பிறப்பர் என்பதை 'பாட்டி நான் என்றாலே பாலர் உடன் பிறப்பர்' என்றகூற்றும் வருத்தமுற்ற பெண்களுக்கு பிரசவவலி, நோவு ஏற்பட்ட போது அதனைத் தீர்ப்பதற்கான மருத்துவம் செய்பவள் என்பதை 'எந்த வாதையும் நோவுமில்லாமலே' என்ற கூற்றும் தெளிவுபடுத்துகின்றது. இக் கூற்றுக்களினூடாக அவளுடைய அனுபவமும் ஆளுமையும் வெளிப்படுத்தப் படுவதுடன் அவள் மகப்பேற்று வைத்தியத்தில் கைராசிக்காரி என்பதையும் அறிய முடிகின்றது.

பிரசவத்தின் போது ஏதேனும் சிக்கல் ஏற்பட்டால் அதாவது பிள்ளை மேலேறுதல், நச்சுக்கொடிவிழத்தாமதமாதல், பிள்ளை வயிற்றில் இறத்தல் முதலிய பிரச்சனைக ளால் பிரசவம் தாமதமானால் அல்லது தடைப்பட்டால் அச்சந்தர்ப்பத்தில் தமது அனுபவத்தாலும் பயிற்சியாலும் மதிநுட்பத்தாலும் சிறந்த மருந்து மூலிகைகளின் மூலமும் கைபோடுதல் மூலமும் பிள்ளையை பெறச் செய்வதில் மருத்துவிச்சி செயலாற்றல் மிக்கவளாகவும் தாமதமில்லாமல் உடன் மருத்துவம் செய்தல் எனும் கொள்கையுடையவளாகவும் காட்டப்படுகின்றாள். இதனை பின்வரும் அடிகள் புலப்படுத்துகின்றன.

"மேலேறும் பிள்ளையைக் கீழே விழச்
செய்வேன்...."
"வெதும்பிச் செத்த பிள்ளையை மருந்தால்
விழவும் செய்வேன்..."
(அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம், 2022, பக். 18)

"தாமதமில்லாமல் தான் மருத்துவம் செய்ய"

(மார்க்கண்டன் நாடகம் வாளபிமன் நாடகம், 1963, பக். 35)

மகப்பேற்று மருத்துவத்தில் சிறந்த மருத்துவிச்சியர் அளவில்லாப் புகழ் பெற்றவர்களாகவும் உலகம் அறிந்தவர்களாகவும் இருந்திருக்கிறார்கள் என்பதை மார்க்கண்டன் நாடகத்தின் மூலம் அறிய முடிகின்றது.

"நானிலம் அறிவதற்கு நங்கையர் இடமாய்
நீபோய்
மானிலம் அறிவதற்கு மருத்துவம் செய்திடாயே..."
(மார்க்கண்டன்
நாடகம் வாளபிமன் நாடகம், 1963, பக். 35)

"மட்டிலாக் கீர்த்தி பெற்ற மருத்துவ மடந்தை
தன்னை
திட்டமாயழைத்து நீயும் சீக்கிரம் வருகுவாயே..."
(சந்தனுமகாராஜன் கூத்து,
2021, பக். 30)

இக் கூற்றுக்களில் மானிலம் அறிந்தவளாகவும் மட்டிலாக் கீர்த்தி பெற்றவளாகவும் மருத்துவிச்சி பாத்திரம் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது.

கூத்துக்களில் வரும் மருத்துவிச்சி பாத்திரம் சமூகத்தில் மகப்பேற்று வைத்தியம் செய்யும் மருத்துவிச்சிகளை துல்லியமாகப் படம்பிடித்துக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது. அதாவது மருத்துவிச்சி அழைத்து வரப்பட்டதும் எடுத்த எடுப்பில் அவள் மருந்து செய்ய முனையவில்லை முதலில் கர்ப்பிணிக்கு ஏற்பட்ட வேதனை பிரசவ வேதனையா வேறு ஏதாவது வாயு வேதனைகளா என அவள் அறிய முற்படுகின்றாள் அதனால் கர்ப்பிணியின் நோவை எங்கெங்கே எப்படியெல்லாம் வலிக்கிறது என்பதை விளக்கமாகக் கேட்கின்றாள். இது நோய்க்கான அறிகுறியை வினாவி அறிந்து மருந்து செய்யும் மருத்துவ முறையைக் காட்டுகின்றது. பிரசவ வலி கொண்ட பெண் மருத்துவிச்சியிடம் மருத்துவம் செய்ய வந்த மங்கையே கேளாய் 'எனக்குப் பொருத்துப் பொருத்தாக நோகுது, அடிக்கடி வலிக்கிறது, இடுப்பையும் கடுக்கிறது எனக் கூற "அகோ கேளும் அம்மா தாயே வருத்தம் இன்னமட்டு என்று சொல்லப் போதாதம்மா தாயே" (மார்க்கண்டன் நாடகம் வாளபிமன் நாடகம், 1963, பக். 35) என மருத்துவிச்சி கூறுகிறாள். அதற்கு வலிகொண்ட பெண் தனது வருத்தம் எத்தகையது என்பதையும் மேலும் விபரிப்பது இவ்விடத்தில் நோக்கத்தக்கது. இது அறிகுறிகளைக் கேட்டு மருத்துவம் செய்யும் அறிவாற்றலைக் காட்டுகின்றது.

பிரசவ வலிகண்ட கர்ப்பிணிக்கு மனோ தைரியத்தைக் கொடுக்கும் சிறந்த உளவியலாளர்களாகவும் சிறந்த ஆலோசகர்களாகவும் கூத்துக்களில் வரும் மருத்துவிச்சிகள் கட்டமைக்கப்பட்டள்ளனர். கர்ப்பிணியிடம் 'நான் நல்ல மருந்து செய்வேன் பயப்படாதே' என்றும் 'இஸ்டமிருந்தால் கஸ்டமில்லாமல் விரைவாகப் புத்திரனைப் பெறலாம்' என்றும் 'முதல்பிள்ளை பெறுபவர்கள் இப்படித்தான் பயப்படுவார்கள் நீ பயப்படாதே', 'நன்னயமாய் நல்மருந்து நான் புரிவேன் அஞ்சாதே' எனவும் ஆறுதலும் ஆலோசனையும் கூறுவதுடன் கர்ப்பிணிப் பெண்ணுக்கு நம்பிக்கையையும் தைரியத்தையும் ஏற்படுத்தும் பாத்திரமாக மருத்துவிச்சி பாத்திரம் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது.

மருத்துவத்தில் எவ்வளவு கைதேர்ந்தவர்களாக இருந்தாலும் சுகப் பிரவசம் நடைபெற இறை அருளும் ஆசியும் கிடைக்க வேண்டும் என்ற நம்பிக்கை உடையவளாகவும் மருத்துவிச்சி பாத்திரம் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. 'ஒன்றுக் கும் பயப்படாமல் கடவுளை வணங்கிக் கொண்டால் உன்னுடைய வாதை நோவெல்லாம் தீர்ந்து விடும்' (அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம் 2022, பக். 18) 'நன்னயமாய் நல்மருந்து நான் புரிவேன் அஞ்சாதே கன்னி யுமை பாகமுறக் கந்தனருள் செய்வாரே'(சந்தனு மகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 31) மருத்துவிச்சி வரவு கூறும் போது அவள் வாமதேவனைப் போற்றி வருவதாகவும் 'குக்கல் இருமலும் கோளவடிவுடன் நற்சடையணி அண்ணல் நாமத்தைப் போற்றி' வருவதாகவும் மார்க்கண்டன் நாடகமும் 'கால்கை நடு நடுங்கக் காளியைத் துதி செய்து' வருவதாக அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணமும் குறிப்பிடுகின்றது.

மகப்பேற்று வைத்தியத்தை குழந்தை பிறப்பதற்கு முன்னரான வைத்தியம் குழந்தை பிறந்த பின்னரான வைத்தியம் என வகைப்படுத்தி நோக்க முடியும். குழந்தை பிறப்பதற்கான அறிகுறிகளை அறிந்த மருத்துவிச்சி தனக்கு உதவியாக தோழியை அழைத்து பிரசவத்திற்குத் தேவையான பல சரக்குப் பொருட்களையும் தேடிக் கொண்டு வருமாறு பணிக்கின்றாள். இதில் பிரசவத்திற் முன்னரும் பின்னரும் கொடுக்கும் மருந்துப் பொருட்களைக் காண முடிகின்றது.

"சேடியே பகரக் கேளாய்சிலைநுதல் மடவாள் கர்ப்பப்
பீடையினாலே நொந்தாள் பேணிநல் மருந்து செய்ய
நாடி நீ ஓமமுள்ளி நற்பெருங்காயம் சுக்கு
தேடுவாய் மிளகு மற்றும் செய்ய பல் பொருளுமாய்ந்தே"

(சந்தனுமகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 28)

உள்ளி, மிளகு, வசம்பு, சுக்கு, இஞ்சி, உலுவா, பெருங்காயம், ஓமம், வால்மிளகு, சூலை வாய்வுக் குளிசை, வெற்றிலை, பாக்கு, முடியுடனான தேங்காய், வேப்பிலை முதலானவற்றைத் தேடி எடுக்குமாறு உதவியாளான தோழிக்குப் பணிப்பதோடு அவற்றை தான் கூறிய முறைப்படி சேர்க்குமாறு குறிப்பிடுவதை சந்தனுமகாராஜன் கூத்தில் காண முடிகின்றது.

"தேடும் பொருள்களெல்லாம் – உனக்கு நான் செப்பிடுவேன் உணர்ந்தே

சாடும் சரக்குவகை தன்னைக் கூறும் முறைப்படி சேர்த்திடுவாய்

உள்ளி மிளகுடனே வசம்பும் உற்ற நற்சுக்குடனிஞ்சியதும்

கள்ளமில்லா உலுவா பெருங்காயமுடனோமம் வால்மிளகு

வெற்றிலை பாக்குடனே முடியுடன் மேதகு தேங்காயும் வேப்பிலையும்

மற்றும் பொருள் பலவும் சூலை வாய்வுக்குளிகையுமே யெடுப்பாய்...."

(சந்தனுமகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 30)

பிரசவத்தின்போது எல்லாப் பெண்களுக்கும் குழந்தை இலகுவாகப் பிறப்பதில்லை. பிள்ளை பிறந்து மாக்கொடி விழவில்லையாயின் தாய்க்கு இறப்பு நேரிடலாம். இத்தகைய சந்தர்ப்பத்தில் மருத்துவிச்சி கைபோடுதல் மூலம் அதனை வெளியே எடுப்பாள். அது சாத்தியமாகாத போது சித்த வைத்தியர் அல்லது மந்திரக்காரர் காளியை நினைத்து மந்திரமோதி தேங்காய் வெட்டுதல், உலக்கை எறிதல் முதலானவற்றைச் செய்து தாயைக் காப்பாற்ற முனைவர். இத்தகைய நம்பிக்கை மட்டக்களப்பு பிரதேசத்தில் மருத்துவிச்சி வைத்தியத்துடன் இணைந்து காணப்படுகின்றது. இதனாலேயே மருத்துவிச்சி தேடும் பொருட்களில் முடித்தேங்காய், வேப்பிலை, வெற்றிலை, பாக்கு என்பன குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

"மந்திரக்காரர்களைக் கொண்டு வந்திடுவாயிந்தப் போதினிலே

சந்திர நேர்முகத்தாள் மகவைத் தான்பெற நான்வழி தேடிடுவேன்"

(சந்தனுமகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 32)

மந்திரக்காரர்களைக் கொண்டு வந்து மந்திரித்துத் தேங்காய் வெட்டினாலும் மருத்துவிச்சியின் வைத்தியத்தால் பல பெண்களுக்கு சுகப் பிரசவம் பார்த்த கைதேர்ந்த மருத்துவர்களாக மருத்துவிச்சிகள் செயற்பட்டுள்ளமை தெளிவாகின்றது. இவர்கள் தமது சேவைக்குக் கூலியாக காசு பணத்தை எதிர்பார்ப்பதில்லை. பிரசவ வீட்டார் கொடுக்கும் உபசாரத்தையும் விருந்தோம்பலையும் ஏற்றுக் கொள்வர். இதனை பின்வரும் பாடல் மூலம் அறிய முடிகின்றது.

“பாலன் பிறக்க முன்னே பாலும் கோப்பியும் வேணும்
பச்சைப் போயிலைச் சுருட்டு சுத்தித் தரவேணும்
சோறு மூன்று தரம் சொகுசாய்த் தரவும் வேணும்
சுடு தண்ணியும் வைத்துக் குளிக்கத் தரவும் வேணும்
(அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம், 2022, பக். 18)

சந்தனு மகாராஜன் கூத்தில் வரும் மருத்துவிச்சிக்கு அரசன் வெகுமதியாக இரத்தினமாலை வழங்கியதைக் காண முடிகின்றது. அதாவது பாலன் பிறந்த செய்தி சொன்ன பணிப்பெண்ணிடம் மருத்துவிச்சிக்கும் அவளுக்கும் என இரத்தினமாலை இரண்டு கொடுத்ததாகக் கூறப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

“கருத்தினுக் கிசைந்த எந்தன் கனிகூஷ்டனங் குதித்தனென்றே

அருத்தியிலென்பால் வந்து அறைந்தனை மகிழ்வு கூர்ந்தோம்

மருத்துவ மடந்தைக்கொன்று மானினி உனக்கொன்றாக

இரத்தின மாலை தந்தேன் இன்புடன் ஏற்பீர் தானே”

(சந்தனு மகாராஜன்’ கூத்து, 2021, பக் 33)

நாட்டார் பாடல்களில் தாலாட்டுப் பாடல்களில் மருத்துவிச்சி பாடல்கள் இடம்பெறுகின்றன. குழந்தை பிறக்க வைத்தியம் செய்த மருத்துவிச்சி குழந்தை பிறந்ததால் ஏற்பட்ட சந்தோசத்தில் குழந்தையைப் போற்றிப் புகழ்ந்து பாடி தூங்கவைக்கும் பாடல்களே மருத்துவிச்சி பாடல்களாகும். மருத்துவிச்சியின் வாழ்த்துப்பாடல் மூலம் பிறந்தது என்ன குழந்தை என்பதை வெளியில் இருந்தோர் அறிந்து கொள்வர். கூத்துப்பனுவல்களில் மருத்துவிச்சியின் தாலாட்டு இடம்பெறுவதைக் காணமுடிகின்றது.

“ஆரிராராரோ ஆரிரர ஆரிராராரோ
ஆரிராராரோ ஆரிரர ஆரிராராரோ
மன்னர் அருச்சுனர்க்கு வந்துதித்த மாணிக்கமலரே
திண்ணமாய் நீடூழி வாழ்ந்திருப்பாய் செல்வனே கண்வளராய்”

(அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம், 2022, பக். 19)

“பொன்னே மரகதமே அழகுள்ள பூரண காரணனே
கண்ணே என் கோகிலமே அழகுள்ள காமனே கண்வளராய்”

(அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம், 2022, பக். 19)

சந்தனு மகாராஜன் கூத்தின் ஆசிரியர் தமக்குச் சந்தர்ப்பம் வாய்க்கும் போதெல்லாம் மட்டக்களப்புப் பிரதேச வழக்காறுகளைக் குறிப்பிட்டிருப்பதை அவதானிக்க முடிகின்றது. கங்கை தேவவிரதனைப் பிரசவிக்கும் சந்தர்ப்பத்தில் மருத்துவிச்சிக்கும் தோழிக்கும் இடையிலான விருத்தமும் தருவும் இடம் பெறகின்றன. இதில் பிரசவத்தின் போதும் பிரசவத்தின் பின்னரும் இப் பிரதேச மக்கள் பயன்படுத்தும் பத்திய மருந்து முறைகளையும் உணவுகளையும் அறிய முடிகின்றது காயம் என்பது பிரசவத்தின் போது சாப்பிடும் நாட்டு மருந்தாகும். ஓமம், வேலம்பட்டை முதலியவற்றைப் பொடி செய்து தேனுடன் அல்லது இஞ்சிச்சாற்றுடன் கலந்து உருண்டையாக்கி விழுங்கும் வழக்கம் உண்டு. இதையே காயம் எனக் கூறுவர். சரக்கு என்பது இருபத்தொரு வகையான மருந்துப் பொருட்களைக் குறிக்கும் அதாவது உள்ளி, மிளகு, வசம்பு, சுக்கு, இஞ்சி, பெருங்காயம் வால்மிளகு, உலுவா, பறங்கிக்கிழங்கு, வேலம்பட்டை முதலானவற்றைக் குறிக்கின்றது. சூலை வாய்வுக்குளிசை பரிசாரியிடம் வாங்கு வதாகும். இவை யாவற்றையும் நூலாசிரியர் மருத்துவிச்சி பாத்திரத்தினூடாக குறிப்பிடு கின்றார்.

“சேடியே பகரக்கேளாய் சிலைநுதல் மடவாள் கர்ப்பப்

பீடையினாலே நொந்தாள் பேணி நல்மருந்து செய்ய
நாடி நீ ஓமமுள்ளி நற்பெருங்காயம் சுக்கு
தேடுவாய் மிளகு மற்றும் செய்ய
பல்பொருளுமாய்ந்தே"
(சந்தனு மகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 32)

" தேடும் பொருள்களெல்லாம் – உனக்கு நான் –
செப்பிடுவேனுணர்ந்தே மொழியே"
"சாடும் சரக்குவகை தன்னைக் கூறுமுறைப்படி
சேர்த்திடுவாய்.
உள்ளி மிளகுடனே – வசம்பும் – உற்ற
நற் சுக்குடனிஞ்சியதும் கள்ளமில்லா உலுவா – பெருங் –
காயமு னோமம்வால்மிளகு"
(சந்தனு மகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 32)

பிரசவம் எந்தவித இடையூறுமின்றி இலகுவாக நடைபெறுவதற்காக மந்திரகாரர்களை அழைத்து மந்திரமோதி தேங்காய் வெட்டி உலக்கை எறியும் வழக்கம் மட்டக்களப்பு பாரம்பரிய வழக்காற்றில் காணப்பட்டது. இத்தகைய சடங்குசார் நம்பிக்கையையும் மருத்துவிச்சி பாத்திரம் எடுத்தியம்புகின்றது.

"மந்திரகாரர்களைக் – கொண்டு –
வந்திடுவாயிந்தப் போதினிலே
சந்திரநேர்முகத்தாள் – மகவைத் – தான்பெற
நான்வழி தேடிடுவேன்"
(சந்தனு மகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 32)

"வெற்றிலைபாக்குடனே – முடியுடன்
மேதகுதேங்காயும்
வேப்பிலையும் மற்றும் பொருள் பலவும் சூலை
வாய்வுக் குளிகையுமே யெடுப்பாய்"
(சந்தனு மகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 32)

மருத்துவம் பார்க்கும் பெண் நல்ல வயதும் அனுபவமும் திறனும் வாய்ந்தவள் என்பதை அப் பாத்திரத்தின் வரவினூடாக ஆசிரியர் வெளிப்படுத்துகின்றார். நாணல் பூப்போல நரைத்த தலையும் கோணல் முதுகும் கையில் குறுந்தடியும் நடுங்கும் உடலும் பினத்து மொழியும், பாதம் தளர்ந்து மெல்ல நடந்து மருத்துவத் தொழில் கைவருகின்ற மருத்துவக் கிழவி தோன்றியதாக வர்ணிக்கப்படுகின்றது.

பெண்ணின் பிரசவ வேதனைகளை அதன் வலியை பெரும்பாலும் எந்தவொரு எழுத்திலக்கியங்களும் எடுத்தியம்பவில்லை. ஆனால் இக் கூத்தில் வரும் கங்கை எனும் பாத்திரம் இது பற்றிப் பேசுகின்றது. கங்கைக்குப் பிரசவ வலி எடுத்தபோது அவள் மருத்துவிச்சியிடம் பின்வருமாறு கூறுகின்றாள்.

"என்னசெய்வேன் ஏது செய்வேன்
எந்தன் இருவிழியும் சோருதடி
அடிவயிறும் யாக்கையதும் – அனலது போல்
எரியுதடி
இடைதளர்ந்து காலயர்ந்தேன் எனக் – கேற்ற
கேற்றதுணை நீ புரிவாய் "
(சந்தனு மகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 31)

"நன்னயஞ்சேர் வயிறு நனிவருத்தம்
கொள்ளுதம்மா"
ஐயகோ நானென்ன செய்வேன் அம்மையாரே – எந்தன்
அடிவயிறு நோகுதடி அம்மையாரே
இடைதளர்ந்து காலயரு தம்மையாரே – எந்தன்
இருவிழியு மிருளுதடி அம்மையாரே
நாவறண்டு தாகமிஞ்சு தம்மையாரே
– எனக்குநல்மருந்து செய்யுமடி
அம்மையாரேஊனிழந்தேனுடல் தளர்ந்தேன்
அம்மையாரே"

(சந்தனு மகாராஜன் கூத்து, 2021, பக். 31)

என்று கங்கை தனக்கு ஏற்பட்ட பிரசவ வலியை விபரிக்கின்றாள். ஒரு பெண்ணுக்குப் பிரசவத்தின் போது கண்கள் சோர்தல், அடிவயிறு நோதல், இடுப்பு வலி எடுத்தல், நாவறள்தல், தாகம் ஏற்படல், ஊனிழத்தல் என்பன மிகவும் உணர்வுபூர்வமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. பிரசவ வேதனை இங்கு கொச்சகமாகவும் தருவாகவும்

தரப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. கூத்துப்பனுவல்களை இயற்றிய புலவர்கள் பெரும்பாலும் ஆண்களாகவே உள்ளனர். இதனால் அவர்கள் பெண்களின் பிரசவ வலியைக் கண்டும் கேட்டும் அறிந்த புலமையுடனேயே பாடியுள்ளனர். பெண்களின் பாடல்களாக அவை அமைந்திருந்தால் பெண்மையின் பிரசவ வலியின் வேதனைகள் உணர்வு பூர்வமாக உணர்ச்சி ஆழத்துடன் இலக்கியத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கும் என்பதில் சந்தேகமில்லை.

மருத்துவிச்சி பாத்திர உரையாடல்களின் போது பேச்சு வழக்குச் சொற்கள் பலவற்றையும் ஆசிரியர் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் கையாண்டிருப்பதைக் காண முடிகின்றது. ஒண்ணா, நிசம், அருச்சுவடி, றாசா, பினத்துமொழி, ஆரடா பயலே, பெலவான், கெம்பீரம், மட்டி, சுறுக்கு, அடா, நயினார், ஆரோ, துரை, ஆலாத்தி, சொல்வழி, முதலான சொற்களை எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம்.

முடிவுரை

தமிழரின் பாரம்பரிய மகப்பேற்று வைத்தியத்தில் மருத்துவிச்சி வைத்தியம் முக்கியத்தவமுடையதாகும் நவீன தொழில்நுட்பவசதி, போக்குவரத்து வசதிகளற்ற கிராமங்களில் வாழ்பவர்களுக்கு வைத்தியசாலைக்குக் கொண்டு செல்ல முடியாத யுத்த காலச் சூழலில் வீட்டில் பிரசவம் பார்க்க மருத்துவிச்சி வைத்தியமே உதவியது. இத்தகைய பாரம்பரிய மகப்பேற்று வைத்தியர்களான மருத்துவிச்சிகளுக்கு முறையான பயிற்சிகளை வழங்குவதும் அவர்களது வைத்திய முறைகளைப் பேணிப் பாதுகாப்பதும் வளர்த்தெடுப்பதும் அவசியமாகும். தமிழர் பாரம்பரியம், பண்பாடு, மரபுரிமைகள் அவற்றின் அவசியம் பற்றி பேசுகின்ற இன்றைய சூழலில் மருத்துவிச்சி வைத்தியத்திற்கான வேர்களை தேடுகின்றபோது செந்நெறி இலக்கியங்களில் மருத்துவிச்சி பற்றிய பதிவுகள் குறைவாகவே உள்ளன. வாய்மொழி இலக்கியங்களில் மருத்துவிச்சி பாடல்கள் மூலம் மருத்துவிச்சியின் தாலாட்டுப் பாடும் வல்லமையை உணரமுடிகின்றதே தவிர அவளது மருத்துவ முறைகள் பற்றி அறிய முடியவில்லை. வாய்மொழிக் கதைகளில் வரும் கொத்தித் தெய்வம் பற்றிய கதையில் கொத்தித் தெய்வம் மருத்துவிச்சி வேடத்தில் வந்து ஒரு பெண்ணுக்குப் பிரசவம் பார்த்தமை பற்றி அறிய முடிகின்றது. எனினும் மருத்துவிச்சியின் அறிதிறன், செயற்திறன், ஆளுமை, ஆலோசனைகூறும் திறன், தன்னம்பிக்கை, துரிதமாகச் செயற்படல், முடிவெடுக்கும் பாங்கு, உளவியலறிவு, சித்தவைத்திய மருந்து மூலிகை தொடர்பான அறிதிறன், அவர்களுக்கு சமூகத்திலிருக்கும் அங்கீகாரம், கீர்த்தி என அனைத்தையும் எடுத்தியம்பும் இலக்கிய வடிவமாக கூத்தப்பனுவல்களே காணப்படுகின்றன என்றால் அது மிகையாகாது.

உசாத்துணை நூல்கள்

மௌனகுரு.சி. (1998). மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள். விபுலம் வெளியீடு. மட்டக்களப்பு.

வானதி பகீரதன். (பதிப்பாசிரியர்). (2021). சந்தனுமகாரான் கூத்து. தமிழ்ப்புதுவை வெளியீடு. புதுச்சேரி.

வானதி பகீரதன். (பதிப்பாசிரியர்). (2022). அபிமன்னன் சுந்தரி திருக்கல்யாணம். தமிழ்ப்புதுவை வெளியீடு. புதுச்சேரி.

சங்க இலக்கியங்களில் போர்க்கள ஆடல் - ஓர் ஆய்வுநோக்கு

கலாநிதி. தாக்ஷாயினி பரமதேவன்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் என்று கூறப்படும் சங்க இலக்கியங்கள் குறிப்பிடும் மக்களுடைய வாழ்க்கை நிலையானது குடும்பம், சமூகம், அரசு என்ற பரிணாமத்தில் விளங்கியது. இந்நிலையில் சேர, சோழ, பாண்டிய அரசுகள் இக்காலத்தில் ஆங்காங்கே ஆட்சி புரிந்தன. இம் மூன்று நிலையான அரசுக்கும் இடையே போர்களும், பூசல்களும் இடம் பெற்று வந்தன. தமிழ்நாட்டில் மட்டும் இன்றி கிரேக்கம், ரோமாபுரி, எகிப்து போன்ற நாகரிகங்களிலும் இத்தகைய போர் முறைகள் காணப்பட்டதை வரலாற்று ஆசிரியர்களின் ஆராய்ச்சிகள் மூலம் அறிய முடிகின்றது. மனிதனுடைய வாழ்க்கையில் போர் என்பது தவிர்க்க முடியாத ஓர் அம்சமாக விளங்கியது. இவ்வாறாக இடம்பெற்ற போர்களிலே வெற்றி தோல்வி என்பது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாகிவிடுகிறது. வெற்றி பெற்றவன் தன்னுடைய நிலையை ஸ்திரப் படுத்திக் கொள்வதும், மற்றவரை அடிமைப்படுத்திக் கொள்வதும் என தன்னுடைய வீரத்தன்மையை பறைசாற்றிக் கொள்வதைக் காணலாம். வீர ஊழிக் காலமே சங்ககாலமாகும். சங்க காலத்தில் அகத்திணை சார்ந்தவற்றுக்கு எந்த அளவிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டதோ அதே போன்று புறத்திணை சார்ந்த வீரத்திற்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப் பட்டதைக் காணலாம். பழைய உலக சமூகங்கள் அனைத்திற்கும் போரே தலைமை பெற்று விளங்கியது.

இதன் மூலம் மக்கள் தங்களது தொழிலை பெருக்கி தங்கள் சமுதாயத்தை பாதுகாத்துக் கொள்ள பழகிக்கொண்டனர். பண்டைய உலக மக்களால் தொடங்கப்பட்ட இப்போர் இன்று வரை உலகின் ஏதோ ஒரு பகுதியில் தொடர்ந்த வண்ணமே உள்ளது. ஆடல் வடிவங்கள் ஒவ்வொன்றும் மன்னர்களது ஆதரவுடன் நிகழ்ந்து வந்தமையைக் காணலாம். சங்ககால சேர மன்னர்களுக்குள் ஒருவரான ஆட்டனத்திகன் என்பவன் கூத்துக் கலையில் சிறந்து விளங்கினான். என்றும் அவன் ஆற்றங்கரையிலே ஆடிக் கொண்டிருக்கும்போது திடீரென ஏற்பட்ட வெள்ளப்பெருக்கினால் அடித்துச் செல்லப்பட்டான் என்றும் கூறப்படுவதில் இருந்து அக்கால ஆடல்களில் மன்னர்களும் இடம் பெற்றமை புலனாகின்றது. இதன் வாயிலாக சாதாரண மக்கள் முதல் மன்னர்கள் வரையில் ஆடல்கள் வாழ்வியலோடும் தனித்துறையாகவும் நிலவியமையை காணலாம். எனவே இவ்வாறான போர்க்கள ஆடல்கள் பற்றி சங்க இலக்கியங்களில் கூறப்படும் செய்திகளை ஆராய்வதே நோக்கமாகும்.

திறவுச் சொற்கள் : பரிணாமம், ஸ்திரம், ஊழிக்காலம், புறத்திணை, பூசல்

முன்னுரை

போர்க்கள ஆடல்கள் பற்றி சங்ககாலம் தொடக்கம் சோழர் காலம் வரையிலான இலக்கியங்களில் புறத்திணை சார்ந்து பேசும் இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன. அந்த வகையில் சங்ககால இலக்கியங்களான தொல்காப்பியம், புறநானூறு, திருமுருகாற்றுப்படை, பெரும் பாணாற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, கூத்தராற்றுப்படை, மலைபடுகடாம் போன்ற ஆற்றுப்படை நூல்களும் பதிற்றுப்பத்து, மதுரைக்காஞ்சி என்பனவும் கூறுகின்றன. சங்கமருவிய காலத்தில் களவழி நாற்பதும், பல்லவர் காலத்தில் முத்தொள்ளாயிரம், பாண்டிக்கோவை போன்றனவும், சோழர் காலத்தில் கலிங்கத்துப்பரணி, தக்கயாகப் பரணி போன்றனவும் அவ்வவ் காலத்து போர் மரபையும், அப் போர்களில் இடம்பெற்ற ஆடல் மரபினையும் விளக்கி நிற்கின்றன. அந்த வகையில் மேற்கூறிய இலக்கியங்களின் வாயிலாக போர்க்கள ஆடல்கள் வெளிப்படும் விதத்தை நோக்குவோம்.

பதிற்றுப்பத்து

சங்க காலத்து புறத்திணை மரபினைக் கூறுகின்ற நூல்களுள் பதிற்றுப்பத்தும் ஒன்று. இந்நூல் எட்டுத்தொகைப் பிரிவிற்குள் அடங்கியுள்ளது. இந்நூலில் உள்ள பாட்டுக்கள் ஒவ்வொன்றும் பத்துப்பத்தாக பிரிக்கப்பட்டு அப்பத்துப் பாடல்களும் முதலாம் பத்து, இரண்டாம் பத்து என்று பத்து பிரிவுகளைக் கொண்ட நூறு பாட்டுக்களால் ஆனது. சேர மன்னர்களின் சிறப்புக்களைக் கூறுவதாக அமைந்துள்ள இந்நூலில் ஒவ்வொரு பத்தும் ஒவ்வொரு சேரமன்னர் பற்றி எடுத்தியம்புகின்றன. இவ் ஒவ்வொரு பத்துக்களுக்கும் பதிகம் எனப்படும் முன்னுரை கொடுக்கப்பட்டு அதில் பாடியவர் பெயரும், யார் மேல் பாடப்பட்டது என்ற தகவலும், அவ் அரசரின் ஆட்சிக்காலம் பற்றிய தகவலும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

இத்தொகை நூலில் உள்ள எல்லாப் பாடல்களுமே சேரமன்னர்களின் கல்வி மேம்பாடு, மனத்திண்மை, கொடைத்திறம், குடிகளைப் பேணிப் பாதுகாக்கின்ற முறை, ஆட்சிச் சிறப்பு, அவர்கள் நிகழ்த்திய தரைப்போர், கடற்போர் முதலிய விடயங்களை எடுத்துக் காட்டுகின்ற விதத்தைக் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக பதிற்றுப்பத்தின் இரண்டாம் பாட்டு ‘‘இமய வரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதன்” எனும் சேரமன்னனின் சிறப்புக்களை குமட்டூர்க்கண்ணனார் எனும் புலவர் பத்துப்பாட்டுக்களாலும் புகழ்ந்து பாடியுள்ளார். இவ்வாறாக சேர மன்னர்களது சிறப்புக்களையும், போர்த்திறத்தையும், அப்போர்க்களத்திலே வெற்றிக்களிப்பின் மிகுதியால் மேற்கொண்ட சடங்குகளும், அவற்றிலே இடம் பெற்ற ஆடல்களும் பற்றிக் குறிப்பிட்டுச் சொல்கிறது. இவற்றுள் போர்க்கள ஆடல்கள் பற்றிக் கூறுவதை நோக்குவோம்.

போர்க்கள ஆடல்களில் ஒன்றாக விளங்கும் துணங்கைக் கூத்து பற்றி,

> **“நிலம் பெறு திணிதோ நாயர லோச்சிப்**
> **பிணம் பிறங் கழுவத்துத் துணங்கை யாடிச்**
> **சோறுவே றென்னா வூன்றுவை யடிசில்……”**
>
> **(ப.ப, பாடல் 45, வரி 13-14)**

என்ற பதிற்றுப்பத்து பாடல் போர்க்களத்தில் வெற்றி பெற்ற செங்குட்டுவ மன்னன் மதில்கள் பலவற்றையும் கைப்பற்றி அவற்றின் உள்ளே புகுந்து அவ் ஆண்களின் கணைய மரத்தினை போல உள்ள திண்மையான தோள்களை உயரத்தூக்கி போர்க்களத்திலே துணங்கை ஆடினான் என்று கூறப்பட்டிருக்கின்றது. இதில் “திணி தோல் உடையலுச்சி” என்ற வரி ஒருவரோடு ஒருவர் தோள்களை இடித்து ஆடிய செய்திகளைக் காட்டுகின்றது.

மேலும், சேரன் பகைவீரரது வலி கெடும்படி பனந்தோடாகிய மாலையோடு சிறந்த

வீரக்கழல் சிவக்கும்படி இரத்தத்தைச் சிந்துகின்ற புலால் நாற்றத்தையுடைய போர்க்களத்தில் துணங்கை கூத்து ஆடினான் எனப் பின்வரும் பாடலடிகள் கூறி நிற்கின்றன.

"ஓடாய் பூட்கை மறவர் மிடல் தப,
ரும்பனம் புடையலொடு வான் கழல் சிவப்ப,
குருதி பனிற்றும் புலவக் களந்தோனே,
துணங்கை ஆடிய வலம்படு கோமான்,
மெல்லிய வகுந்தில் சீற ஒதுங்கி"

(ப.ப, பாடல் 57, வரி 1–5)

மேலும் பதிற்றுப்பத்தில் பதின்மூன்றாம் பாடலில் துணங்கைக் கூத்து பற்றி கூறும் விதத்தை பின்வரும் பாடலடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன.

"கலிகெழு துணங்கை ஆடிய மருங்கின்
வளைதலை மூதா ஆம்பல் ஆர்நவும்..."

(ப.ப, பாடல் 13, வரி 1–5)

அதாவது பசுக்கள் இரைதேடும் போது வெளியே சென்று இரை தேட இயலாத முதிய பசுக்கள் மகளிர் ஆரவாரம் மிக்க துணங்கைக் கூத்தை ஆடும் இடங்களில் அவர்கள் தலையிலும் தழையாடைகளிலும் அணிந்து ஆடும் போது உதிர்ந்த ஆம்பல் மலர்களையே தின்னுகின்றன எனக் கூறுகிறது. இதனூடாக துணங்கை ஆடப்பட்டமை தெளிவாகின்றது.

மேலும் பதிற்றுப்பத்தில் ஐம்பத்திரெண்டாவது பாடலிலும் துணங்கைக் கூத்து பற்றிய செய்தியினை அறிய முடிகின்றது.

"முழா இமிழ் துணங்கைக்குத் தழூ உப்புணை ஆக,
சிலைப்பு வல் ஏற்றின் தலைக்கை தந்து'

(ப.ப, பாடல் 52, வரி 14–15)

அதாவது எரியும் பாண்டில் விளக்கினது செல்வமெல்லாம் விளங்கித் தோன்றும் ஒளியிலே முழவு ஒலித்துக் கொண்டிருக்க அதற்கேற்ப மகளிர் ஆடுகின்ற துணங்கைக் கூத்திற்குத் தழுவுதலையுடைய தெப்பமாக, முழங்குதலில் வல்ல ஏற்றைப் போல முதற்கையைக் கொடுத்தாய் எனக் கூறப்படுகின்றது. இதிலிருந்து துணங்கை கூத்து பற்றிய செய்தி வெளிப்படுவதைக் காணலாம். மேலும் மற்றுமொரு இடத்தில், பின்வரும் பாடல் போர்க்கள ஆடலாக துணங்கை இருந்த செய்தியைக் காட்டுகின்றது.

"எனைப் பெரும் படையனோ சினைப் போர்ப்
பொறையன்
என்றனிராயினாறு சொல் வம்பலின்
மன்பதை பெயர வரசுகளத் தொழியக்
கொன்றுதோ ளோச்சிய வென்றொடு துணங்கை
மீபிணத் துருண்ட ரேயா வாழியின்....."

(ப.ப, பாடல் 77, வரி 1–5)

இதில் வருகின்ற தோளாச்சிய என்ற சொற்பதம் போரில் வெற்றி பெற்ற மன்னர்களும் வீரர்களும் ஒருவரோடு ஒருவர் தோள்களை இடித்து ஆடிய செய்தியைத் தருகின்றது.

மேலும் வெற்றிக்களிப்பில் அரசனானவன் தேர்த்தட்டில் நின்று வீரர்களோடு கையிணைந்து குரவை ஆடுகிறான் என பதிற்றுப்பத்து ஐம்பத்தாறாவது பாடல் பின்வருமாறு கூறுகின்றது.

"வலம்படு முரசந் துவைப்ப வாளுயர்த்
திலங்கும் பூணன் பொலாங் கொடி யுழிஞையன்
மடம் பெரு மையி னுடன்றுமேல் வந்த
வேந்து மெய்ம் மறந்த வாழ்ச்சி
வீந்துகு போர்க்களத் தாடுங்கோவே..."

(ப.ப, பாடல் 56, வரி 4–7)

பெரும்பாணாற்றுப்படை

பெரும்பாணாற்றுப்படை என்பது சங்க இலக்கியங்களில் முதன்மையாக விளங்கும் பத்துப்பாட்டு நூல்களில் நான்காவதாக அமைந்துள்ளது. பாணர் என்பவர் யாழ்

என்னும் இசைக்கருவியோடு சேர்ந்து தம் பாடல்களைப் பாடும் கலைஞர்களைக் குறிக்கும். வாழ்க்கைத் தொழில் சார்ந்த குழுக்களுள் பாணன் என்பவன் உயர்ந்த மதிப்பிற்குரியவர்களாகக் கருதப்படுகின்றனர். அக்கால சமூகத்தில் குடும்பத்தில் தங்களு டைய செல்வாக்கை எப்பொழுதும் பெற்ற வர்களாக இருப்பர். தலைவன் தலைவியரின் காதல் விவகாரங்களிலும், வீட்டுச் சண்டை களிடையேயும் நடுவர்களாக இருந்தனர். அந்தளவில் அவர்களுக்கான மரியாதை உயர்ந்திருந்தது. இப் பாணர்கள் கூட்டம் கூட்டமாக ஓரிடத்தில் இருந்து மற்றோர் இடத்திற்கும், பரவலர் ஒருவரிடமிருந்து மற்றொருவரிடத்து கொடை வேண்டியும் அலைந்து திரிபவராக காணப்பட்டனர். பசியும் பட்டினியும் அவர்களுக்குரியதாகிய சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு.

பெரிய வகை யாழினைப் பயன்படுத்தும் பாணரைப் பற்றிய பாடல்களே பெரும் பாணாற்றுப்படையாகும். இதனைப் பாடியவர் கடியலூர் உருத்திரக்கண்ணார் எனும் புலவராவார். தொண்டமான் இளந்திரையன் என்பவனிடம் பரிசில் பெற்ற பெரும்பாணன் ஒருவன் தன்னுடைய சக பாணனை அம் மன்னனிடத்தில் பரிசில் பெறுவதன் பொருட்டு வழிப்படுத்திய விடயங்களைக் கூறுவதாக இந்நூல் அமைந்துள்ளது. ஐந்நூறு அடிகளை உடைய பாடல் பரப்புக்களைக் கொண்ட இந்நூலில் நாட்டினதும் மன்னனதும் சிறப்புக்கள் யாவும் கூறப்பட்டிருக்கின்றது. இப்பாடல்கள் ஆசிரியப்பாவினால் பாடப்பட் டுள்ளன. ஏனைய ஆற்றுப்படை நூல்களைக் காட்டிலும் இதன் அமைப்பு நிறைவான அடிகளை உடையனவாக காணப்படுகின்றது. மேலும் நூலின் உள்ளே யாழ் வருணனை, ஐவகை நிலங்களில் வாழும் மக்களின் பழக்கவழக்கங்கள், கடற்கரை பட்டினத்தின் சிறப்பு, திருமாலின் கிடந்த கோலம், காஞ்சி நகரின் பெருமை போன்ற பல்வேறு விடயங் களைத் தாங்கி வந்திருக்கின்றது.

இப்பாணர்களில் இசைப்பாணர், யாழ்ப்பாணர், மண்டைப்பாணர் என்ற பல பிரிவினரும் உண்டு. இவர்களில் இசைப்பாணர்கள் என்பவர்கள் வாய்ப்பாட்டுப் பாடுகின்றவர்கள். யாழ்ப்பாணர் என்பவர்கள் யாழினைத் தமது இசைக்கருவியாகக் கொண்டு இசைபாடி வாழ்பவர்கள். இவ் யாழ்ப்பாணர்களிலே பெரும்பாணர், சிறுபாணர் என்ற இரு வகையினர் உண்டு. அவர்கள் கையில் வைத்திருந்து மீட்டும் யாழின் அளவிற்கு ஒப்ப இவ்வாறு பெயர் பெறுகின்றனர். அதாவது பேரியாழை கையில் உடையவர்கள் பெரும்பாணர் எனவும், சீறியாழை கையில் உடையவர்கள் சிறுபாணர் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றனர். இக்குழுவினர் மிகவும் வறியவர்களாக இருப்பதனால் எப்பொழுதும் மற்றவர்களை புகழ்ந்து பாடி அவர்களிடம் இருந்து பரிசில்களை பெற்று வாழ்பவர்களாக இருந்தனர்.

அரசர்களையும், அவர்களது புகழையும், வெற்றிச் சிறப்பையும் போற்றிப் பாடுவார்கள். தம்மை ஆதரித்த அரசர்களுக்கு போரில் தோல்வி ஏற்பட்டால் தம்முடைய யாழினை முறித்து எறிந்து தம்முடைய கவலையை வெளிப்படுத்துவர். இவ்வாறான விசுவாசம் மிக்க இக் குலத்தவர்களை மன்னர்கள் ஆதரித்து, அவனது பசி போக்கி, புத்தாடைகள் அணிவித்து அவர்கூடவே இருந்து அவர் புகழ் பாடி மேலும் பல சிறப்பு பரிசில்களை பெற்றுக் கொண்டிருப்பர்.

ஆற்றுப்படை என்பது கூத்தர், பாணர் போன்ற கலைஞர்களில் ஒருவர் கொடையாளி ஒருவரிடம் இருந்து தாம் பெற்ற பொன்னும், மணியும், முத்தும், யானையும், குதிரையும், தேரும், நாடும் எனும் பெரும் செல்வத்தை எதிரே வந்த மற்றுமொரு இரவலரிற்கு அறிவுறுத்தி தான் பெற்றதை அவனும் பெற வழிப்படுத்துவதாகும். அந்த வகையில் பரிசில் பெற்ற பெரும்பாணன் ஒருவன் காஞ்சி நகர அரசனிடம் ஆற்றுப்படுத்துவதாக

அமைந்துள்ளது. இங்கு தொண்டைமான் இளந்திரையனின் சிறப்புக்கள் கூறும் பாணனின் கூற்றுக்கள் வாயிலாக அவனது போர்த்திறம் அதனில் கிடைத்த வெற்றியும் எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது. மேலும் போர் வெற்றிகளால் ஆடப்பட்ட ஆடல்களும் கூறப்பட்டுள்ளன. அவை பற்றி நோக்குவோம்.

போர்க்கள ஆடலில் ஒன்றான குரவைக் கூத்துப் பற்றி பெரும்பாணாற்றுப் படையில் பின்வருமாறு கூறப்படுகிறது.

"இல் அடுகள் இன் தோப்பி பருகி,
மல்லல் மறைத்து மதவிடை கெண்டி
மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவன் சிலைப்பச்
சிலை நவில் எறுழ்த்தோள் ஓச்சி, வலன்வனையூ,
பகல் மகிழ் தூங்கும் தூங்கா இருக்கை"
(பெ.ஆ, வரி 142-146)

என்று பாலை நில மக்களின் ஆடலைச் சுட்டிக் காட்டுவதாக அமைந்த இப்பாடலானது வீட்டிலே சமைத்த கள்ளிலே இனிதாகிய நெல்லாற் செய்த கள்ளை உண்டு விளப்பத்தை உடைய மன்றிலே வலியை உடைய ஒன்றினை அறுத்துத் தின்று, தோலை மடித்துப் போர்த்த வாயை உடைய மத்தளம் தங்களுக்கு நடுவே முழங்காது நிற்கும் விற்பயிற்ச்சியினைப் பயின்ற வலிமை பொருந்திய இடைத் தோளை வலப்பக்கத்தே அசைத்தும் பகற்பொழுதில் மகிழ்ச்சியுடன் ஆடுவர் என்றவாறு பாலை நிலத்து வீரர்கள் தோள்களை உரசி போர்க்குரவை ஆடியது பற்றிக் கூறுகிறது. "தோளாச்சிய ஆடிய பண்பு" என்பது இவ்வாடல் குரவைக் கூத்து என்பதை தெரிவிக்கிறது. இந்த வகையில் இக்குரவைக் கூத்தானது வீரர் களால் ஆடப்பட்டது, தோள்களை இடித்து ஆடப்பட்டது போன்ற பண்புகளைக் குறிப்பதாக அமைந்துள்ளது.

இவை தவிர போர்க்கள ஆடலான துணங்கைக் கூத்துப் பற்றிய செய்திகளை யும் இதில் அறிய முடிகின்றது. அதாவது பெரும்பாணாற்றுப்படையில் துணங்கைக் கூத்தானது, பின்வரும் சந்தர்ப்பங்களில் ஆடப்பட்டது.

- ❖ போர்க்களத்திலே ஆடப்பட்டது
- ❖ போர் வெற்றியின் வெளிப்பாடாக ஆடப்பட்டது
- ❖ பேய்களின் மகிழ்ச்சி வெளிப்பாட்டு ஆடலாக ஆடப்பட்டது.
- ❖ கொற்றவைக்குரிய வழிபாட்டாக ஆடப்பட்டது.
- ❖ வெண்நிற துகில் உடுத்து பேய்களால் ஆடப்பட்டது.
- ❖ கைகளைப் பிணைந்து, புணர்ந்து ஆடப்பட்டது.

மேலும் பெரும்பாணர் பரிசில் பெற வேண்டிச் சென்ற அரசனை புகழ்ந்து பாடிய வேளையில் அவனது புகழை முருகப்பெருமானுடன் ஒப்பிட்டு முருகப்பெருமான் சூரனை வென்ற போர்க்களத்தில் பேய்கள் துணங்கைக் கூத்து ஆடிய செய்தியை கூறுவதினூ டாக இக்கூத்தை மீளவும் இங்கு புலவர் நினைவுபடுத்துகிறார். அதன்படி,

"வெண் திரைப் பரப்பின் கடுஞ்சூர் கொன்ற
பைம்பூண் சேஎய் பாய்ந்த மாமோட்டு
துணங்கை அம் செல்விக்கு அணங்கு
நொடித்தாங்கு"
(பெ.ஆ, வரி 457-459)

என்ற பாடலில் துணங்கைக்கூத்து ஆடிய விதம் கூறப்படுகின்றது. இங்கு கொற்றவைத் தெய்வத்தின் வெற்றிச் சிறப்பும், பேய்கள் வெற்றியைத் தந்த கொற்றவையினையும், முருகனையும் வாழ்த்தி துணங்கைக் கூத்து ஆடியதாக குறிப்பிடப்படுகின்றது. மேலும்,

"கணம் கொள் சுற்றமொடு கைபுணர்ந்த ஆடும்

துணங்கை அம்பூதம் துகில் உடுத்தவை போல்
சிலம்பி வால்நூல் வலந்த மருங்கின்"
(பெ.ஆ, வரி 234-236)

என்ற வரிகள் உழவர்கள் முற்றிய செந்நெல்லினை கூடாகக் கொண்டே திரண்ட தாழை அறுத்துக் குவித்து வைத்திருக்கின்ற இடத்தினை கை கோர்த்து துணங்கை ஆடும் பூதங்கள் வெண்மையான துகில் உடுத்து நின்றதிற்கு உவமையாக கூறியுள்ளார்.

சிறுபாணாற்றுப்படை

பாணர்களில் சீறியாழை கையிலேந்தி இசை மீட்டும் வகுப்பினரை சிறுபாணர் என்று அழைப்பர். சிறுபாணருள் ஒருவன் அரசனிடமிருந்து தான் பெற்ற செல்வங்களை தன் குலத்தவன் பெறும்படி வழிப்படுத்துவதாக அமைகின்றது. இச்சிறுபாணாற்றுப் படையின் பாட்டுடைத் தலைவனாக விளங்கும் மன்னன் வள்ளல் பெருமானாகிய ஓய்மா நாட்டு நல்லியக் கோடன் என்பவனாவான். இவ்வள்ளல் திண்டிவனத்தைச் சார்ந்த பண்டுஓய்மா நாடென வழங்கப்பட்ட நாட்டில் அரசாட்சி புரிந்தவன். இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழையும் அறிந்த புலவர்களைப் போற்றியவன். போரில் புறமுதுகு காட்டாத வீரன். இம் மன்னனிடம் பரிசில் பெற்று மீண்டு வந்த சிறுபாணன் வறுமையில் வாடுகின்ற தன்னுடைய சக சிறுபாணனை மன்னனிடத்திலே வழிப்படுத்தி விடுவதாக அமைந்த பாடல்களே இந்நூலில் காணப்படுகிறது. இம் மன்னர் பெருமகனாரின் சிறப்புக்களை சிறுபாணாற்றுப்படையாக தந்தவர் இடைக்கழி நாட்டு நல்லூர் எனும் இடத்தைச் சேர்ந்த நத்தத்தனார் ஆவார்.

இவ்வாற்றுப்படையின் கதைக் கருவானது நல்லிக் கோடனிடம் பரிசு பெற்ற பாணன் ஒருவன் பாலை நிலத்தின் வழியே வந்துகொண்டிருந்தான் வரும் வழியே மற்றொரு பாணனைப் பார்த்தான். அவன் பரிசு தரும் வள்ளலைத் தேடி வழி நடந்து வந்தான். அவனுடன் அவன் மனைவியரும் மக்களும் வந்தனர். அவர்கள் வழிநடை வருத்தம் தீர ஒரு மரநிழலிலே தங்கி இருந்தனர். பரிசு பெற்றுவந்த பாணன் பரிசு தேடி வந்த பாணனை நெருங்கினான். அவனும் தன்னைப் போல வறுமையின்றி வாழ வேண்டும் என்று எண்ணினான். அவனுக்கு நல்லியக் கோடனுடைய நற்பண்புகளை எல்லாம் நவின்றான். இக்கருவினை மையமாகக் கொண்டே இவ்வாற்றுப்படை நூல்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

சிறிய வகை யாழைக் கொண்ட பாணனை ஆற்றுப்படுத்தியமையால் இந்நூல் சிறுபாணாற்றுப்படை என பெயர் பெற்றது. தமிழ் நாட்டில் வள்ளல்களும், கொடையாளிகளும் வளர்ந்திருந்தாலும் பல குடும்பங்களின் வறுமைச் செய்தியினையும், மக்களால் பின்பற்றப்பட்ட உணவு வகைகளையும், வழிபாடுகளில் சிவ வழிபாடு முக்கியப்படுத்தப்பட்டிருந்ததனையும், அந்தணர், அரசர், வணிகர் போன்ற நால்வகைப் பாகுபாடு இருந்ததையும், தமிழ் நாட்டிலே பல சிறந்த தொழில்களும், கலைகளும் வளர்ந்திருந்தமை பற்றியும் இந்நூல் கூறுகிறது. மேலும் இந்நூலின் ஊடாக மன்னனின் போர்க்களத்தில் இடம் பெற்ற ஆடல்கள் பற்றியும் அறிய முடிகிறது. அவை பற்றி நோக்குவோம்.

சிறுபாணாற்றுப்படையில் போர்க்கள ஆடலிலே முதன்மையான ஒன்றாக விளங்கும் களவேள்வி பற்றிய குறிப்புக்களை காணக்கூடியதாக உள்ளது. அந்த வகையில் நல்லியக்கோடனுடைய வெற்றிச் சிறப்பினை பாடுவதாக அமைந்துள்ள பாடலில் களவேள்வி செய்த விதம் பின்வருமாறு கூறப்படுகின்றது.

“எரிமறந் தன்னநாவின் இலங்கு எயிற்று
கருமறிக் காதின் அவை அடிப் பேய்மகள்
நிணன் உண்டு சிரித்த தோற்றம் போல
பிணன் உசைத்துச் சிவந்த போர் உகிர்
பணைத்தாள்
அண்ணல் யானை அருவிதுகள் அவிப்ப
சேய்த்தும் அன்றி சிறிது நணியதுவே”

(சி.பா, வரி 196-202)

அதாவது நீயிர் ஆமுறை செய்த பின்னர் தீப்பிழம்பு சாய்ந்தாற் போல நாக்கு விளங்கும் பற்கள், வெள்ளாட்டுக் குட்டிகளை அணிகளனாக அணிந்துள்ள செவி, பிளவுபட்ட அடி ஆகியவற்றை உடைய பெண் பேய் சிரித்தது. போன்று தோன்றும் மதயானை, போர்க்களத்திலே தான் கொன்ற பிணங்களை இடருதலால் குருதி தோய்ந்து பெரிய நகங்களையும் கால்களையும் தலைமை சான்றனவும் ஆகிய யானையின் மதம், அருவி போல சொரிதலால் புழுதி அடங்கியதும், விழா நிகழ்வதும் ஆகிய தெருவினை உடையது அவ்வள்ளலின் பழைய ஊர் என்று இங்கு பேய்கள் பிணங்களை உண்டு மகிழ்ந்த மகிழ்ச்சியில் ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது.

திருமுருகாற்றுப்படை

சங்க இலக்கியங்களில் பத்துப் பாட்டு நூல்களுக்குள் அடங்கியுள்ள ஆற்றுப்படை நூல்களில் முதன்மையானது திருமுருகாற்றுப்படையாகும். ஆற்றுப்படை என்பது யாவரும் அறிந்ததே. கந்தளி என்பது ஒரு பற்றுமற்று அருவாகித்தானே நிற்கும் சத்துவம் கடந்த பொருளாகும். இயல்புற விளங்கிக் கொள்வோமானால் வீடுபேற்றை பெற விளைந்த ஒருவன் முருகக் கடவுளின் திருவருள் செல்வத்தைப் பெற்றான். அதனைப்பெற இன்னொருவனை அம் முருகனிடத்தே சென்று பெறுக என்று வழிப்படுத்தியதாக பாடிய செய்யுள்களே திருமுருகாற்றுப்படை செய்யுட்களாகும். ஏனைய ஆற்றப்படை நூல்கள் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்கின்ற உறுதிப் பொருளே. பொருளினைப் பெறுவதற்கு வழிப்படுத்த இத்திருமுருகாற்றுப்படை பெறுவதற்கு அரிய வீடு பேறினை அடைவதற்கு வழிகாட்டுகின்றது. திருப்பரங்குன்றம், திருச்சிரலைவாய், திருவாவின்குடி, திருவேரகம், குன்றுதோறாடல், பழமுதிர்ச்சோலை ஆகிய ஆறுபடை வீடுகளிலும் வசிக்கின்ற குமரக்கடவுளை, அவருடைய சிறப்புக்களை கூறிப் பாடுவதாக அமைந்தள்ளது. கடைச்சங்கப் புலவர்களுக்கு தலைவராக விளங்கிய நக்கீரதேவரால் பாடப்பட்ட இப்படையானது முந்நூற்றுபதினேழு வரிகளை உடையது. இளநச்சினார்க்கினியார், பரிமேலழகர் போன்ற உயரிய உரையாசிரியர்கள் இதற்கு உரை செய்துள்ளனர்.

அந்த வகையில் புலவன் ஒருவன் முருகப்பெருமானின் அருளைப்பெற விரும்பிக் கொண்டிருக்கும் மற்றுமொரு புலவனை அதற்கான வழிமுறைகளைக் காட்டி வழிப்படுத்துவதாக கூறப்படிருக்கின்றது. இவ்விலக்கியத்தின் பெயரமைப்பில் எடுத்து நோக்கும் போது திருமுருகாற்றுப்படை என்று அழைக்கப்படுகின்றது. அதன்படி திரு என்பது அழகிய என்றும், முருகு என்பது முருகனிடத்து என்றும், ஆற்றுப்படை என்பது வழிப்படுத்துவது என்றும் பொருள்படுகிறது. ஏனைய ஆற்றுப்படை நூல்கள் மன்னன் மற்றும் மக்களைச் சார்ந்திருக்க திருமுருகாற்றுப்படை மாத்திரம் இறைவன் மேல் பாடப்பட்டதாக அமைந்துள்ளது.

சங்ககாலத்தில் தமிழ் நாட்டில் வழங்கப்பட்டு வந்த தெய்வங்கள் பற்றியும், அந்தணர் வகுப்பினரின் நிலை பற்றியும், வேதங்கள் ஓதப்பட்டதையும், வேள்விகள் மேற்கொள்ளப்பட்டதையும், வழிபாடுகள் அருவ உருவ முறைகளில் மேற்கொள்ளப்பட்டதையும், தெய்வங்களுக்கான வழிபாடுகள் மூலமாக சமூக ஒற்றுமை மேலோங்கிய விதம் பற்றியும் இத்திருமுருகாற்றுப்படை கூறுகின்றது. குறிப்பாக ஆறுமுகம், பன்னிரெண்டு கைகளையுடைய முருகனுடைய உருவம் வைத்து வழிபாட்டியற்றியதாகவும் கூறப்படுகிறது.

பத்துப்பாட்டு நூற்பகுப்பினுள் முதலாவதாக வைத்துப் போற்றப்படும் இந்நூலினை "புலவராற்றுப்படை" என்று கூறுவர். பாடல்கள் அனைத்துமே ஆசிரியப்

பாவினால் அமைக்கப்பட்டிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. சோழ மன்னனின் உதவியுடன் நம்பியாண்டார் நம்பியினால் தொகுக்கப்பட்டு பன்னிரெண்டு திருமுறை களில் பதினொராம் திருமுறையில் வைத்து போற்றப்படுகின்ற பெருமைக்குரியது. தெய்வ வழிபாடுகளும், அவற்றில் பலியிடலும், திருவிழாக்கள் மேற்கொண்ட விதங்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள், பல்வேறு தெய்வ வழிபாடுகளை வழிபடுகின்ற மக்கள் தொகுதியினர், போர் சம்பவங்கள் மற்றும் போர்க்கள ஆடல் போன்ற பல்வேறு விடயங்களை இந்நூல் எடுத்துக்காட்டுகின்றது. அந்த வகையில் இந்நூலில் போர்க்கள ஆடல் பற்றி கூறும் விதத்தை நோக்குவோம்.

போர்க்கள ஆடலில் ஒன்றாக குரவைக்கூத்து காணப்படுகின்றது. அந்த வகையில் முருகன் எழுந்தருளி இருக்கின்ற குன்றுகள் தோறும் இக்குரவைக்கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டதை திரு முருகாற்றுப்படையில் குன்றுதோறாடல் எனும் பகுதியில் பின்வருமாறு கூறப்படுகின்றது.

"பைங்கொடி, நறைக்காய் இடை இடுபு, வேலன்,
அம்பொதிப் புட்டில் விளர,, குளவியோடு
வெண்கூ தாளம் கொடுத்த கண்ணியன்
நறுஞ்சாந்து அணிந்த கேழ்கிளர் மார்பின்
கொடுந்தொழில் வல்வில் கொலை இய கானவர்
நீடு அமை விளைந்த தேக்கண் தேறல்
குன்றகச் சிறுகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து,
தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை அயர்"
(தி.மு.ஆ, வரி 190-197)

இங்கு குறவர்கள் இக்கூத்து ஆடிய விதம் பற்றி கூறப்படுகிறது.அதாவது முருகன் பூஜை செய்யும் வேலன், பச்சிலைக் கொடியால் மணமுடைய சாதிக்காயை இடையிடையே சேர்த்து அதனுடன் தக்கோலக் காயையும் கலந்து, காட்டு மல்லிகையுடன் வெண்டாழிப்பூவையும் சேர்த்து கட்டி தலைமாலையை உடையவனாய் நிற்க, வாசனை பொருந்திய சந்தனத்தைப் பூசிய நிறமுடைய மார்பினை உடையவரும், கொடிய தொழிலைச் செய்பவருமான குறவர்கள், நீண்ட மூங்கில் குழாய்களில் ஊற்றி நீண்ட நாள் வைத்து முற்றி விளைந்த தேனாலான கள்ளின் தெளிவை மலையிடத்துள்ள சிற்றூரில் வாழும் தம் சுற்றத்தாருடன் உண்டு மகிழ்ந்து, தங்கள் குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய தொண்டகம் எனும் பெயருடைய சிறிய வாத்தியத்தை அடித்து அதனது தாளத்திற்கேற்ப குரவைக்கூத்து ஆடி, முருகக் கடவுள் அதனைக் கண்டு களிக்க எழுந்தருளுகின்றான் என்றவாறாக அமைந்துள்ளது.

"குறும்பொறிக் கொண்ட நறுத்தன் சாயல்
மருங்கில் கட்டிய நிலன் நேர்பு துகிலினன்
முழவு உறழ் தடக்கையின் இயல ஏந்தி
மென் தோள் பல்பிணை தழீஇ தலைத்தந்து
குன்று தொறு ஆடலும் நின்றதன் பண்பே"
(தி.மு.ஆ, வரி 213-217)

என்ற இப்பாடலில் வருகின்ற தல்பிணை, "தழீஇ மற்றும் தலைத்தந்து" ஆகிய சொற்கள் முறையே தழுவி ஆடுவதையும், கை கொடுத்து ஆடுவதையும் குறிப்பிடுகின்றது. இது ஒருவரை ஒருவர் ஆட்ட முறைகளால் பிணைந்த தன்மையை வெளிப்படுத்துவதுடன் குரவைக்கூத்தானது குழு நடனம் என்பதையும் வெளிப்படுத்துகிறது. தலைதந்து என்பது மகளிருக்கு ஆண் மகன் முதலில் கொடுக்கும் கை என்று பொருள்படும். எனவே இங்கு குறவர் குடிமக்களுக்கு முருகன் முதற்கை தந்து இக்கூத்தை ஆடியதாகக் கூறப்படுகின்றது.

மேலும் போர்க்கள ஆடலில் மற்றுமொரு வகையான துணங்கைக் கூத்து பற்றியும் திருமுருகாற்றுப்படையில் கூறப்படுகின்றது. அதிலும் முக்கியமாக பேய்த்துணங்கை தொடர்பான செய்திகளைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. அதாவது முருகப் பெருமான், சூரன் முதலிய அசுரர்களை அழித்து பிணம் நிறைந்த போர்க்களத்திலே பேய்கள் மகிழ்ச்சி பொங்க துணங்கைக் கூத்து ஆடியது பற்றி

கூறப்பட்டிருக்கின்றது.

"உலறிய கதுப்பின், பிறழ்பல் பேழ்வாய்
சுழல் விழிப் பசுங்கண், சூர்த்த நோக்கின்
கழலகட் கூகையொடு கடும் பாம்பு தூங்கப்
பெருமுலை அலைக்கும் காதின், பிணர் போட்டு
உருகெழு செலவின், அஞ்சுவரு பேய்மகள்
குருதி ஆடிய கூர் உகிர்க் கொடுவிரல்
கண் தொட்டு உண்ட கழிமுடைக் கருந்தலை
ஒண்தொடித் தடக்கையின் ஏந்தி வெருவர
வென்று அடு விறற்களம் பாடி, தோள் பெயரா
நிணம்தின் வாயன் துணங்கை தூங்க"
(தி.முஆ, வரி 46-55)

என்ற பாடல் வரிகள் பேய்கள், மகளீர் ஆடிய துணங்கைக் கூத்து பற்றி கூறப்படுகின்றது. அதாவது எண்ணெய் பசையின்றி காய்ந்த தலைமயிரையும், வரிசை ஒத்திராமல் மாறுபட்ட பற்களையும், பெரிய வாயினையும், கோபத்தால் சுழலுகின்ற பசிய கண்ணையும், கொடிய பார்வையினையும், பிதுங்கி விழிவது போன்ற கண்களை உடைய கோட்டானோடு கொடிய பாம்பும் அணியாகத் தொங்கி அசைவதால் பெரிய முலைகளை மோதி வருகின்ற காதுகளையும், சொரசொரப்பான பெரிய வயிற்றையும், இருள் பொருந்திய வடிவையும், காண்போர் அஞ்சும் நடையையும் கொண்ட பேய்மகள் கூரிய நகங்களைக் கொண்ட தன் வளைந்த விரல்களால் கண்களைத் தோண்டி உண்ட மிகுந்த தீய நாற்றம் வீசும் பைந்தலையை வளையணிந்த பெரிய கையில் ஏந்திக் கொண்டு அசுரர்களுக்கும் அச்சம் தோன்றும்படி வெற்றி மிக்க போர்க்களத்தைப் பாடிய வண்ணம் தோன்ற அசைத்து பிணம் தின்னும் வாயினை உடையவளாய் துணங்கைக் கூத்து ஆடினாள் என்று பேய்களின் துணங்கைக் கூத்து தொடர்பான செய்தி கூறப்படுகிறது. இங்கு துணங்கைக்கூத்து ஆட்டத்தின் வேகத்தினையும் அதன் பயங்கரத் தன்மையினையும் விளங்கிக் கொள்ள முடிகிறது. மேலும் "தோள் பெயர்" என்ற வரிகள் மூலமாக பேய்கள் தங்களுடைய ஆட்டத்தில் தோள்களை அசைத்தாடிய விதம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

மதுரைக்காஞ்சி

காஞ்சி என்பது வீடு பேற்றின் நிமித்தமாக பல்வேறு நிலையாமைக் கருத்துக்களை சான்றோர் கூறுகின்ற தன்மையைக் குறிக்கும். அதன்படி மதுரைக்காஞ்சி எனும் சொற்றொடரானது மதுரையை ஆளும் அரசனுக்குக் கூறிய காஞ்சி என்பதாக பொருள் கொள்ளப்படுகிறது. தலையாலங்காலத்து செருவென்ற நெடுஞ்செழியன் என்ற மதுரை மன்னனுக்கு வாழ்க்கை நிலையாமைக் கருத்துக்கள் பலவற்றை மாங்குடிமருதனார் எனும் புலவர் எடுத்துக்கூறுவதாக அமைந்த எழுநூற்று ஐம்பத்து இரண்டு பாடலடிகளை உடையது. வஞ்சியடிகள் விரவிய ஆசிரியப் பாவினால் அமைந்த இப்பாட்டுக்கள் பத்துப் பாட்டில் அதிகமான அடிகளைக் கொண்ட அமைப்பு என்ற சிறப்பிற்குரியது. மதுரை மாநகரின் அமைப்பும் அங்கு வாழுகின்ற மக்களின் வாழ்க்கை நிலை சிறப்புக்களும் மருதம், முல்லை, குறிஞ்சி, பாலை, நெய்தல் எனும் ஐநிலை இயல்புகளும் அழகுற சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. இப்பாடலடிகளில் தலையலங்காலத்து செருவென்ற நெடுஞ்செழியன் மேற்கொண்ட பல போர்களையும், அவற்றில் அவன் பெற்ற வெற்றிச் சிறப்புக்களையும் பாடியிருக்கிறார். இதனூடாக போர்க்கள ஆடல் பற்றிய குறிப்புக்களை அறிய முடிகின்றது. அவை பற்றி பின்வருமாறு நோக்குவோம்.

போர்க்கள ஆடல்களில் ஒன்றான குரவைக்கூத்துப் பற்றி மதுரைக்காஞ்சி பின்வருமாறு கூறுகிறது.

"அருங்கடி வேலன் முருகொடு வளைஇ
அரிக்கூடு இன்னியம் கறங்கநேர் நிறுத்துக்

கார் மலர்க் குறிஞ்சி சூடிக் கடம்பின்
சீர்மிகு நெடுவேட் பேணித் தழூஉப்பினையூஉ
மன்று தொறு நின் குரவை சேரி தொறும்"
(ம.கா, வரி 611-615)

என்று அரிய அச்சத்தைச் செய்யும் வேலன் இத்தீங்கு நமக்கு முருகனால் வந்ததென்றும் கூறும் தன் சொல்லால் வளைத்துக் கொண்டு இனிய இசைக்கருவிகள் முழங்க முருகனை முன்னிலையாக்கி குறிஞ்சிப்பூவை கடப்ப மரத்தில் சூடி ஆண்டுப்புகழ் மிக்க முருகனைப் பரவி வழிபடுதலால் மகளீர் தழுவிக் கை கோர்த்து மன்றங்கள் தோறும் நின்று ஆடும் குரவைக் கூத்து எனக் கூறுகின்றது.

மேலும் பேய்த்துணங்கை பற்றிய செய்திகளையும் இதில் காண முடிகின்றது. குறிப்பாக (139-163) வரையான மதுரைக்காஞ்சிப் பாடல்களில் செய்திகள் நிறைந்திருப்பதைக் காண முடிகிறது.

"வெண்றொரு வியற்களம் பாடித்தோள் பெயராக
நிணத்தின் வாயாள் துணங்கை"
(ம.கா, வரி 139-163)

மேலும் மதுரை மாநகரின் சிறப்பைக் கூறும் போது அங்கு துணங்கைக் கூத்தும். அழகிய குரவைக்கூத்தும் ஆடப்பட்டு வந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. இதனைப் பின்வரும் மதுரைக்காஞ்சிப் பாடல் வெளிப்படுத்துகிறது.

"துணங்கை, அம்தழுவின் மணம் கமழ் சேரி
இன் கலியாண.."
(ம.கா, வரி 329-330)

மேலும் குரவைக்கூத்தைப் பற்றி கூறுகிறது. மதுரைக்காஞ்சியில் பின்வரும் பாடலடியும்

"இரும்புள் ஒப்பும் இசையே என்றும்
மணிப்பூ முகண்டகத்து மணல் மலி கானல்
பரதவர் மகளிர் குரவையொடு ஒலிப்ப"
(7. மூக 95 - 97)

அதாவது நீலமணி போன்ற பூக்களைக் கொண்ட கழிமுள்ளிகளை உடைய மணற்குன்றுகள் மிகுந்த கடற்கரைப் பகுதியில் வாழும் பரதவருடைய மகளீர் எந்நாளும் ஆடும் குரவைக்கூத்தின் ஓசையும் சேர்த்து பேரொலியாக எங்கும் எழும் எனக் கூறப்படுகிறது. இதனூடாக குரவைக்கூத்து ஆடப்பட்டமையை காணமுடிகிறது.

பேய்த்துணங்கை பற்றி குறிப்பிடும் போது துணங்கையின் செவ்வியான கொற்றவை தலைமை ஏற்று ஆட பிற பேய்கள் கூடி ஆடின என்று குறிப்புக்களால் விளங்குகின்றன. கொற்றவைக்கு அணங்குகளாகிய பேய்கள் ஆடுவது இக்கூத்தின் இயல்பாகும். இவ்வாறு சங்ககாலத்தின் முதன்மைக் கூத்தாகிய துணங்கை பல்வேறு விதமாக இடம் பெறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது.

"இலங்கு வளை மடமங்கையர்
துணங்கை அம் சீர்த் தழூஉ மறப்ப
அவையிருந்த பெரும் பொதியில்
கவை அடிக்கடு நோக்கத்துக்குப்
பேய் மகளீர் பெயர்பாட"
(ம.கா, வரி 159-163)

என்ற மதுரைக்காஞ்சிப்பாடல் பேய்த் துணங்கை பற்றி விபரிக்கின்றது.

மேலும் பேய்மகளீர் ஆடிய துணங்கைக் கூத்து பற்றி இந்நூல் பின்வருமாறு கூறுகின்றது. அந்த வகையில் எண்ணெய் பசையின்றி காய்ந்த தலைமயிரையும், வரிசை ஒத்திராமல் மாறுபட்ட பற்களையும், பெரிய வாயினையும், கோபத்தால் சுழலு கின்ற பசிய கண்ணையும், கொடிய பார்வை யினையும், பிதுங்கி விழிவது போன்ற கண்களை உடைய கோட்டானோடு கொடிய பாம்பும் அணியாகத் தொங்கி அசைவதால் பெரிய முலைகளை மோதி வருகின்ற காதுகளையும், சொரசொரப்பான பெரிய வயிற்றையும், இருள் பொருந்திய வடிவையும், காண்போர் அஞ்சும் நடை யையும் கொண்ட பேய்மகள் கூரிய

நகங்களைக் கொண்ட தன் வளைந்த விரல்களால் கண்களைத் தோண்டி உண்ட மிகுந்த தீய நாற்றம் வீசும் பைந்தலையை வளையணிந்த பெரிய கையில் ஏந்திக் கொண்டு அசுரர்களுக்கும் அச்சம் தோன்றும்படி வெற்றி மிக்க போர்க்களத்தைப் பாடிய வண்ணம் தோன்ற அசைத்து பிணம் தின்னும் வாயினை உடையவளாய் துணங்கைக் கூத்து தொடர்பான விபரணம் அமைந்துள்ளது.

இதனை நோக்கும் போது துணங்கைக் கூத்தின் வேகத்தையும் அதன் பயங்கரத் தன்மையினையும் விளங்கிக்கொள்ள முடிகிறது. இதனை,

“நிணம் வாய் பெய்த பேய்மகளீர்
,ணை யொழியிமிழ் துணங்கை சீர்”
(ம.கா, வரி 25-26)

என்ற பாடலடி கூறிநிற்கின்றது

மலைபடுகடாம் - கூத்தராற்றுப்படை

பத்துப் பாட்டின் இறுதி நூலாக விளங்கும் இந்நூல் மதுரைக்காஞ்சிக்கு அடுத்தபடியாக பெரிய நூலாகவும் கருதப்படுகின்றது. மலைக்கு யானையை உவமித்து அந்த மலையில் பிறக்கின்ற பல்வேறு ஓசைகளை கடாம் என்று சிறப்பித்ததனால் அதற்கு மலைபடுகடாம் என்று பெயராயிற்று குறிப் பிடுகின்றனர். இவற்றுள் சிறப்பாக இருபது என வகையான ஓசைகளைப் பற்றி இந் நூலில் கூறப்படுகின்றது. இன்னொரு விதத்தில் கூத்தராற்றுப்படை என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது.

பரிசில் பெற்று வரும் கூத்தன் ஒருவன் பரிசில் பெற நினைக்கும் கூத்தன் ஒருவனை நோக்கி செங்கண்மாத்துவோன் நன்னன் எனும் மன்னனிடம் அவனை ஆற்றுப்படுத்துவதாக அமைந்த பாடல்களே கூத்தராற்றுப்படையாக விளங்குகின்றது. இப்பாடல்களைப் பாடியவர் பெருங்குன்றூர் பெருங்கௌசிகனார் எனும் புலவராவார். ஆசிரியப் பாவாலான ஐந்நூற்று எண்பத்து மூன்று அடிகளை இப்பாடலமைப்பு தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. மலையிலே வாழுகின்ற குறவர் குடியினரின் வாழ்க்கை, நாகபாம்பினை வணங்குகின்ற வணக்க முறைமை, போரில் மானிட வீரர்களுக்கு நடுகற்கள் நாட்டப்பட்டமை, கலை வெளிப்பாடுகளுக்கு முன்னரான வணக்க முறைமை, நற்சகுனம் பார்க்கும் முறை, கூத்தரின் சிறப்புக்களும், அவரின் விருந்தோம்பல் பண்புகளும், நன்னன் எனும் மன்னனது சிறப்புகளும், அவனது பெருமைகளும், அவனைக் காண்பதற்காக அவன் வாசலில் வந்து நிற்பவர்கள் கொண்டு வந்துள்ள கையுறை வகைகளும், போர்த்திறமும், போர்க்கள ஆடல்கள் போன்ற பல கொண்டுள்ளது. இவைகளில் போர்க்கள ஆடல் விடயங்களை இந்நூல் வெளிப்படும் விதத்தை நோக்குவோம்.

போர்க்கள ஆடல்களில் ஒன்றான குரவைக் கூத்துப் பற்றி இந்நூலில் கூறப்பட் டுள்ளது. அதாவது இங்கு இடம் பெற்ற குரவைக்கூத்தானது, மகிழ்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்காகவும், ஆணும் பெண்ணும் இணைந்த ஆடியதாகவும், மலை வாழுநரான குறவர்களின் நடனமாக விளங்கியதையும், பறை வாத்திய கருவி பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதையும், ஆரவாரம் மிக்கதாக கூத்தானது இடம் பெற்றதுமான செய்திகள் பல இங்கு கூறப்பட்டுள்ளது. மேலும்,

“நறவு நாட் செய்த குறவர் தம் பெண்டிரொடு
மான் தோற் சிறுபறை கறங்கக் கல்லென
வான் தோய் மீமிசை அயரும் குரவை” 29
(கூ.ஆ, வரி 320-322)

என்ற வரிகளில் மலையிலே தோன்றுகின்ற பல விதமான ஓசைகளும் அங்குள்ள மக்களுடைய நிலைகளும் தொடர்பான விபரிப்புக்களின் ஊடாக மலையின் கண் இடம் பெற்ற குரவைக் கூத்து

பற்றி கூறப்பட்டுள்ளது. அதாவது மலையின் கண் வாழ்ந்த குறவர்கள் காலைப்பொழுதினிலேயே கள்ளினைக் குடித்து தம் மனைவியரும் இணைந்து மான் தோலால் உருவாக்கப்பட்ட சிறிய பறையை இசைத்து அவ்விசைக்கு ஏற்ப குரவைக் கூத்து ஆடினார்கள் என்று கூறப்படுகிறது.

புறநானூறு

தமிழ் மொழியின் சிறப்புக்களைக் கூறுகின்ற சங்க இலக்கியங்களுள் எட்டுத்தொகை நூல்களுள் எட்டாவதாக அமைந்தது புறநானூறு ஆகும். கடவுள் வாழ்த்துடன் தொடங்கி நானூறு அகவற்பாக்களால் ஆன செய்யுள்களை உடையது. இந்நூலிற்குரிய கடவுள் வாழ்த்தினை பாரதம் பாடிய பெருந்தேவனார் பாடியிருந்தாலும் மற்றைய முந்நூற்று தொன்னூற்று ஒன்பது பாக்களை முரஞ்சியூர் முடிநாகனார் முதல் கோவூர்க்கிழார் இறுதியாக உள்ள பல புலவர்களால் பாடப்பட்டுள்ளது. சங்ககாலத்தில் நிலவிய அகம், புறம் எனும் பொருட் பிரிவில் புறம் சார்ந்த பண்புகளை விளக்கும் பாடல்களால் அமைந்த இந்நூலை புறப்பாட்டென்றும், புறம் என்றும் கூறுவர். வெட்சி, கரந்தை, வஞ்சி, காஞ்சி, நொச்சி, உழிஞ்ஞை, தும்பை, வாகை, பாடாந்திணை, பொதுவியல், கைக்கிளை, பெருந்திணை போன்ற புறத்திணை ஒழுக்கங்கள் இப்பாடல்களுள் விபரிக்கப்பட்டுள்ளன. பண்டைத் தமிழகத்தில் நிலவிய சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்கள், சிற்றரசர்கள், அமைச்சர்கள், சேனைத் தலைவர்கள், வீரர் முதலிய பலருடைய சரித்திரங்களும், கடைச்சங்கப் புலவர்களுடைய வரலாறுகளும், அக்காலத்தில் வாழ்ந்தவர்களுடைய நடைமுறைகளும் எனப்பல விடயங்கள் இந்நூலில் புதைந்து கிடக்கின்றன. சங்ககாலத்து போர் மரபையும், போர்க்கள ஆடல் மற்றும் அது தொடர்பான பல்வேறு விடயங்களையும் இப் புறநானூறு எடுத்தியம்புகின்றது. இவற்றுள் போர்க்கள ஆடல்கள் வெளிப்படும் விதத்தை நோக்குவோம்.

போர்க்கள ஆடல்களில் ஒன்றாக விளங்கும் குரவைக்கூத்து பற்றி புறநானூறு நூற்று இருபத்தொன்பதாம் பாடல் பின்வருமாறு கூறுகின்றது.

“குறி இறைக் குரம்பைக் குறவர்கள் மாக்கள்
வாங்கு அமைப் பழுனிய தேறல் மகிழ்ந்து,
வேங்கை முன்றில் குரவை அயரும்”.

(புறநானூறு -129)

இவை தவிர இன்னுமொரு பாடலிலும் குரவைக் கூத்து பற்றி கூறப்படுகின்றது.

“பொலந் தோட்டுப் பைந்தும்பை
மிசையலங்குளைய பனைப்போர் செரீ இச்
சினமாந்தர் வெறிக்குரவை
ஓத நீரிற் பெயர்பு பொங்க
வாய் காவாது பரந்து பட்ட…”

(புறநானூறு -22)

அதாவது அசைந்த பெருங்கையுடனே தலையெடுத்து நடக்கும் நடையையுடையனவும், அந்நடைக் கேற்ப ஒன்றற்கொன்று உயர்ந்த மாறுபட்டொலிக்கும் மணியுடனே உயர்ந்த கோட்டினையுடையனவும், பிறை வடிவாக இடப்பட்ட மத்தகத்துடனே சினம் பொருந்திய பார்வையையுடையனவும், பரந்த அடியுடனே பரிய கழுத்தையுடையனவும், தேனழிந்த மலை போலத் தேனீயொலிக்கும் மணம் நாறும் மதத்துடனே புண் வழலை வடியும் பெரிய தலையையுடையவனுமாகிய வலிமிக்க இளங்களிறு கம்பத்தைப் பொருத்தித் தான் நின்ற நிலையிலே நின்று அசையப் பக்கத்தே நின்று கிரணத்தை விடுகின்ற வானத்தின் கண்ணே தங்கும் திங்கள் போலும் முத்துமாலையையுடைய வெண்கொற்றக் குடையினது நிழற் கண்ணே தம்பக்கத்து வாளில்லாதோர் அக்குடையே காவலாக உறங்க அசைந்த செந்நெற்கதிரால் வேயப்பட்ட மெல்லிய கரும்பாற் கட்டப்பட்ட ஒழுங்குபட்ட கூரை

விழாவெடுத்துக் கொள்ளப்பட்ட இடம் போல் வேறுவேறாகப் பொலிவு தோன்றக் குற்று அமையாத உலக்கையொலியுடனே மிக்க ஆரவாரத்தையுடைய அகன்ற விடத்துப் பொன்னாற் செய்யப்பட்ட இதழையுடைய பசிய தும்பையுடனே மிசையே அசைந்த தலையினை உடைய பனந்தோட்டச் செருகிச் சினத்தையுடைய வீரர் வெறியாடும் குரவைக் கூத்து என புறநானூறில் இருபத்து இரண்டாம் பாடலில் கூறப்படுகின்றது.

மேலும் வெற்றிக்களிப்பில் வேந்தனானவன் தேர்த்தட்டில் நின்று வீரர்களோடு கையிணைந்து குரவை ஆடுகின்றான் என்று புறநாநூறு முந்நூற்று எழுபத்தோராம் பாடலில் கூறப்படுகின்றது.

மேலும் புறநானூறு இருபத்து நான்காம் பாடலிலும் குரவைக் கூத்தானது ஆடப்பட்டமையை காணமுடிகிறது.

"திண் திமில் வன் பரதவர
வெப்பு உடைய மட்டு உண்டு
தன் குரவைச் சீர் தூங்குந்து"
(புறநானூறு – 24)

எனக் கூறுகிறது. அதாவது திண்மையான படகுடையவன் பரதவர் விரும்பத்தக்க கள்ளையுண்டு மெல்ல ஆடும் குரவைக் கூத்து எனக் கூறுகிறது.

தொல்காப்பியம்

சங்ககாலத்தில் எட்டுத்தொகை பத்துப்பாட்டு நூல் வகுப்பிற்குள் தொல்காப்பியமானது தொல்காப்பியனார் எனும் புலவரால் பாடப்பட்டு காரணப் பெயர் பெற்றது. தமிழில் தோன்றிய முதல் இலக்கண நூல் இதுவாகும். தமிழறிஞர் டாக்டர். சி. இலக்குவனார் கூறுவதைப் போல் தொல்காப்பியம் ஒரு இலக்கண நூல். என்றாலும் ஏனைய மொழிகளிலுள்ள இலக்கண நூல்களைப் போல் அல்லாது உயிரியல், வாழ்வியல், உளவியல் முதலிய பண்பாட்டுக் கலைகளைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. எழுத்ததிகாரம், சொல்லதிகாரம், பொருளதிகாரம் எனும் மூன்று பிரிவாக பிரிக்கப்பட்டுள்ள இந்நூல் அமைப்பில் பொருளதிகாரத்தில் சங்ககாலத்து மக்களினுடைய அகத்திணை சார்ந்த ஒழுக்கங்களையும், புறத்திணை சார்ந்த வீரதீரச் செயல்களையும் பற்றிப் பாடியிருக்கிறார். அதாவது அரசியல், ஆட்சி, வாணிபம், வீரம், கொடை, உளவியல், மெய்ப்பாடுகள் என்பன புறம் சார்ந்தவையாகும். இவற்றுள் போர்க்களத்தில் ஆடப்பட்ட ஆடல்கள் பற்றி பின்வருமாறு நோக்கலாம்.

போர்க்கள ஆடல்களில் ஒன்றான குரவைக் கூத்து பற்றி தொல்காப்பியம் பின்வருமாறு கூறுகின்றது.

"தேரோர் தோற்றிய வென்றியும் தேரோர்
வென்ற கோமான் முன் தேர்க்குரவையும்
ஒன்றி மரபிற் பின்தேர்க் குரவையும்" 33
(புறநானூறு – 33)

என தொல்காப்பியத்தில் புறத்திணையியலில் பதினேழாம் பாடலில் கூறப்படுகிறது. இப்பாட்டில் மூலம் குரவைக் கூத்தாடும் தலைவர் குறித்தும் தேர் பற்றிய செய்தி குறித்தும் கூறப்படுகின்றது. மற்றும் தேர்ப்படை, காலாட்படை, குதிரைப்படை என்பன குறித்தும் தொல்காப்பியனார் கூறுகிறார். இதனை "தேரும், யானையும், குதிரையும்" என்கின்றார். மேலும் தேரின் முன்னே நின்று ஆடியது முன்தேர்க்குரவை என்றும் தேரின் பின்னே நின்று ஆடிய பின்தேர்குரவை என்றும் மேற்கூறப்பட்ட பாடல் கூறுகின்றது.

முடிவுரை

கலைகளின் சிறப்பு யாதெனில் காலங்கள் கடந்தும் நிலைத்திருக்கின்ற தன்மையைப் பெற்றிருக்கின்றமையாகும். கலை என்பது வெறுமனே அழகியல் வடிவமாக மாத்திரம் அமைந்துவிடுவதில்லை. மேலாக கலை மனித வாழ்வியலின் இருப்பையும், செம்மையையும் தீர்மானிப்பதாகவும் அமைகின்றது. அது

மனித வாழ்வியலை ஒழுங்குபடுத்துகின்றது. அந்த வகையில் கலை மனித வாழ்க்கைச் செந்நெறியில் பின்னிப்பிணைந்திருக்கின்ற விதத்தினை உணர்ந்து கொள்ளாவிடினும் நாம் முழுமையான மனிதர்கள் ஆகிவிட முடியாது. காதலும், வீரமும் பின்னிப்பிணைந்த பக்தியால் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட அறவழிப்பட்ட சமுதாயத்தின் எச்சங்களே நாங்கள் என்பது உண்மை. எமது பழைய பண்பாட்டு மரபுகள், ஆடல் வடிவங்கள் என்பவற்றை இன்றைய தலைமுறைக்கு உணர்த்தப்பட வேண்டும்.

எனவே இத்தகைய தமிழர் பண்பாட்டுப் பின்னணியில் உள்ள பழமையான ஒழுக்கங்களே காதலும், வீரமும் ஆகும். வீரம் எமது இல் வாழ்விற்கு வெளியில் வாழ்க்கை செம்மையுறக் கொண்டு செல்வதற்குரிய வழிமுறைகளைத் தேடுவதன் பாற்படுகின்றது. எனவே இதனுள் போரும் உள்வாங்கப்படுகிறது. பண்டைய தமிழ் மக்களுடைய வாழ்க்கையில் போர் என்பது தவிர்க்க முடியாத ஓர் அம்சமாக விளங்கி வந்தமையைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. இப் போர் முறையானது பல காரணங்களுக்காக மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. தமது சொந்த தேவைகளைப் பெற்றுக் கொள்வதற்கும், நாட்டின் நலனிற்காகவும் போர்கள் இடம் பெற்று வந்துள்ளன. இவற்றில் நாட்டின் நலனிற்காக மேற்கொள்ளப் பட்ட போர்களால் இழப்புக்கள் அதிகம் ஏற்பட்டுள்ளன. இத்தகைய போர் மரபு பற்றி பண்டைத்தமிழ் இலக்கியங்கள் பலவும் கூறுகின்றன. அவற்றில் முதன்மையானவை சங்க இலக்கியங்களாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

ஆலிஸ், அ. (2007). சங்கஇலக்கியம் பதிற்றுப்பற்று மூலமும் உரையும் - நியூசெஞ்சுரிபுக் ஹவுஸ். சென்னை.

ஆலிஸ், அ. சங்கஇலக்கியம் பதிற்றுப் பற்று இந்துசமயகலாச்சார அலுவல்கள் திணைக்களம்.(2007). சங்க இலக்கியமும் சமூகமும். யுனி ஆட்ஸ். கொழும்பு.

உமாமகேஸ்வரி,அ. (2011, மே 21). சங்ககால மக்கள் வாழ்வியலில் ஆடல்கள். உதயன்.

கிருஸ்ணராஜா,சோ (2007) சங்ககால சமூகமும் சமய மெய்யியல் சிந்தனை களும். குமரன் அச்சகம். கொழும்பு.

சிவத்தம்பி,கா. (2004). பண்டைய தமிழர் சமுகத்தில் நாடகம். குமரன் அச்சகம். கொழும்பு.

யோகராசா,செ. (2015). சங்ககாலம் முதல் சமகாலம்வரை. குமரன் பதிப்பகம்.

மராட்டியர் காலமும் கலைகளும்

கலாநிதி. துஷ்யந்தி யூலியன் ஜெயப்பிரகாஷ்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

கலை வெளிப்பாடு என்பது கருத்து உருவாக்கத்தோடு தொடர்புடையது. கலை கலைக்காகவே என்று வரும் வாதங்களுக்கிடையே கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கான கலை வடிவங்கள் காட்சி வடிவங்களாகின. தமிழர் வரலாற்றுக் கால கட்டங்களில் அரசியல், பொருளாதார, சமூக நிலைகளில் மட்டுமன்றிக் கல்வி மற்றும் கலைகளின் வளர்ச்சி நிலைகளிலும் உச்சகட்டமாக மராட்டியர் காலம் விளங்கியது. முன்னைய காலங்களிலெல்லாம் மன்னர்களைக் கலை ஆர்வலர்களாகக் கண்ட தமிழக வரலாறு இக்காலத்திலேயே அவர்களை அதிகமாக படைப்பாளிகளாகவும், கலைஞர்களாகவும் காட்டுகின்றது. அந்த வகையில் மராட்டியர் காலமும் கலைகளும் எனும் தலைப்பினூடாக மராட்டியர் காலத்தில் சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் போன்ற கலைகளின் தன்மையினையும் அவற்றின் வளர்ச்சிப்போக்கினையும் ஆராய்ந்து விளக்குவதை இவ் ஆய்வுக் கட்டுரை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளது.

திறவுச் சொற்கள்: சுண்ணச்சுதைச் சிற்பம், நிரூபணம், நாட்ச், ஹஸ்த அபிநயம், மார்க்கம்

முன்னுரை

தமிழர் வரலாற்றுக் கால கட்டங்களில் அரசியல், பொருளாதார, சமூக நிலைகளில் மட்டுமன்றிக் கல்வி மற்றும் கலைகளின் வளர்ச்சி நிலைகளிலும் உச்சகட்டமாக மராட்டியர் காலம் விளங்கியது. முன்னைய காலங்களிலெல்லாம் மன்னர்களைக் கலை ஆர்வலர்களாகக் கண்ட தமிழக வரலாறு இக்காலத்திலேயே அவர்களை அதிகமாக படைப்பாளிகளாகவும், கலைஞர்களாகவும் காட்டுகின்றது. அந்த வகையில் மராட்டியர் காலமும் கலைகளும் எனும் தலைப்பினூடாக மராட்டியர் காலத்தில் சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் போன்ற கலைகளின் தன்மையினையும் அவற்றின் வளர்ச்சிப்போக்கினையும் ஆராய்ந்து விளக்குவதை இவ் ஆய்வுக் கட்டுரை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளது.

கலை வெளிப்பாடு என்பது கருத்து உருவாக்கத்தோடு தொடர்புடையது. கலை கலைக்காகவே என்று வரும் வாதங்களுக்கிடையே கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கான கலை வடிவங்கள் காட்சி வடிவங்களாகின. கலை வெளிப்பாட்டின் உத்திகள், பொருட் பொதிகள், கருத்துக்கள், தத்துவம் போன்றன கலைக்குள்ளேயே புதைந்துள்ள வெளிப்பாடுகளாகவே அமைகின்றன. எனவே கலை வடிவங்களை முதலில் காட்சியாக்கக் காண்பதும் பின்னர் அதன் பொருள் காணுதலும் அதன் தொடர்ச்சியாக உணருதல் அல்லது அறிதலால் கருத்துருவாக்கம் நிகழ்கின்றன. எனவேதான் எல்லாச் சமூகத்தவரும் புரிந்து கொள்ளும் வகையில் கலை வடிவங்கள் படைக்கப்படுவது சிறந்ததாகிறது. ஆடல், இசை, ஓவியம், சிற்பம் என்பவற்றைக் கருத்திற் கொண்டே அமைப்புகள் பலவும் உருவாக்கப்படுகின்றன. தமிழக வரலாற்றுக் கால கட்டங்களில் இக்கலை வடிவங்கள்

ஒவ்வொன்றும் மன்னர்களைப் பின்பற்றிய சமூக அமைப்பின் பிரதிபலிப்பாக வெளிவந்தன. மதங்களும் அவை கூறும் தத்துவங்களையும் பிரதிபலித்தன. இத்தகைய தன்மைகளே தொடர்ச்சியாக ஆட்சிக்கு வந்த மராட்டியர் காலத்திலும் நிலவியதை அவதானிக்க முடிகிறது.

சிற்பக்கலை

கலைமணம் பரப்பும் தஞ்சை மண்ணை ஆண்ட மன்னர்கள் கலைகளைப் போற்றி வளர்த்தார்கள். அவ்வாறு அவர்கள் போற்றி வளர்த்த கலைகளில் சிற்பமும் சிறப்பானது மராட்டியர் காலத்துச் சிற்பக்கலையினை கருங்கற் சிற்பங்கள், செப்புத் திருமேனிகள், சுண்ணச் சுதைச் சிற்பங்கள், மரச் சிற்பங்கள் என பாகுபடுத்தி ஆராயலாம்.

கருங்கற் சிற்பங்கள் மராட்டியர் காலத்தில் முன்னைய காலத்தைக் காட்டிலும் பார்க்கச் சற்று வேறுபாடடையத் தொடங்கியது. சிற்பங்களின் உயரம் குறைவடைந்து பருமனாகவும் விகாரமாகவும் அமையத் தொடங்கியது. இக்காலத்தில் கருங்கற் சிற்பங்கள் மிகக் குறைந்தளவிலேயே செதுக்கப்பட்டது. அவற்றுக்குச் சிறப்பான எடுத்துக்காட்டுகளை நோக்கின் "தஞ்சாவூரின் தெற்கு வீதியில் உள்ள கலியுக வரதராஜப் பெருமான் திருக்கோயில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடக்கூடிய ஓர் ஆதாரமாகும். இங்குள்ள சிற்பங்கள் பல மராட்டியர் காலத்திற்கே உரியனவாகக் காணப்படுகின்றன." மராட்டிய மன்னர்கள் படைத்த திருக்கோயிலில் இராமர் கதை தொடர் சிற்பங்களாகத் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.

தஞ்சாவூரில் உள்ள இராஜகோபால சுவாமி திருக்கோயிலும் மராட்டியரின் சிற்பக்கலையின் நிலைக்கு மற்றுமொரு எடுத்துக்காட்டாகும். இக்கோயிலின் வளாகத்தில் உள்ள காளி கோயிலில் ஏராளமான கற்சிற்பங்கள் நிரம்பிக் காணப்படுகின்றன. அவற்றில் சுமார் ஏழு அடி உயரமான அனுமன் விநாயகர், தண்டபாணி, பாண்டுரங்கள், தேவியர் இருவர் நின்ற கோலத்திலான சக்தியின் உருவங்கள் மூன்று, மாகாளிகள் இரண்டு போன்றவற்றைச் சிற்பக் கலையின் சிறப்பிற்குரிய ஆதாரங்களாகக் கூறலாம். தஞ்சையை ஆண்ட மன்னர்களது உருவங்களும் கற்சிற்பங்களாக வடிக்கப்பட்டுள்ளமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. தஞ்சை வெண்ணாற்றங்கரையில் உள்ள தாளிகேசுவரர் கோவிலின் முக மண்டபத்தில் சரபோஜி மன்னா் மற்றும் அவரது மனைவியர் யமுனாம்பாபாயி, அதிபதி இருவருடைய சிற்பங்களும் கல்லால் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. மராட்டியர் அரசிற்குரிய தலைப்பாகை நீளமான உடை, எடுப்பான மீசையுடன் நின்ற நிலையில் தாளிக்கேசுவரரை வணங்கும் கோலத்தில் உள்ள இப்படிமம் சிறப்பாகப் போற்றப்படுவதற்குரிய காரணம் இக்கோயிலில் மட்டுமே சரபோஜி மன்னன் தன் மனைவியுடன் காணப்படுகின்றார்.

மராட்டியர் சிற்பக்கலையின் வளர்ச்சியில் மற்றுமொரு முறைமையே செப்புத் திருமேனிகளாகும். ஆலயத்தின் பிரதான கடவுள், மன்னர்கள் போன்றவற்றைச் செப்புத் திருமேனிகளாக வடித்துள்ளார்கள். முன்னைய காலத்துப் பொலிவினைக் காண முடியாவிட்டாலும் அதிகமான பித்தளைப் படிமங்கள் இக்காலத்தில் தோற்றம் பெற்றுள்ளன. திருவிடைமருதூர் மகாலிங்க சுவாமி திருக்கோயிலில் மகாலிங்கப் பெருமான் திருமுன் அற்புதப்பாவை விளக்கு ஒன்று காணப்படுகிறது. இச்சிற்பம் மராட்டியர் காலத்திற்குரிய தனித்துவம் மிக்க படைப்பாகும். அத்தோடு அபிடேகச் செப்புக்குடம் ஒன்றும் காணப்படுகின்றது. இது மராட்டியர் கால பித்தளைப் படிமங்களுக்கு மற்றுமோர் எடுத்துக்காட்டாகும். தஞ்சை அரண்மனையினை அலங்கரிக்கும் அழகு சாதனங்களாக மராட்டியர் காலத்தில் ஆட்சி செய்த மன்னர்களது திருமேனிகள் பலவும் செப்புத் திருமேனிகளாக செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

மராட்டியரது சிற்பக்கலைத் தேர்ச்சியில் அடுத்ததாக நோக்கத்தக்கது சுண்ணச் சுதைச் சிற்பங்களாகும். மராட்டியர் காலத்திற்குரிய திருக்கோயில்கள், மண்டபங்கள், சத்திரங்கள், பெரும்பாலும் செங்கல் சுண்ணாம்புக் கட்டுமானமாய் அமைந்துள்ளன. இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்புடன் திகழ்வது தஞ்சை அரண்மனை தர்பார் மண்டபம், தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் உள்ள அம்மன் மண்டப வேலைப்பாடுகள், தஞ்சை புரீஸ்வரர் கோயில் பிரசன்ன வேங்கடப் பெருமான் கோவில் போன்ற இன்னும் பலவற்றைக் கூறலாம். தஞ்சை அரண்மனை தர்பார் மண்டபத்தில் உள்ள சுதைச் சிற்பங்களில் திருமாலின் பத்து அவதாரக் காட்சிகள், சிவன், திருமால், முருகன் இவர்களுடைய திருமணக்காட்சிகள் போன்றன குறிப்பிடத்தக்கவை.

இவை தவிர மரச்சிற்பங்கள் பலவும் மராட்டியர் காலத்தில் படைக்கப்பட்டன. மன்னர்களது அரண்மனைகளில் உள்ள கலைப் பொருட்களிலும் கோயில்களின் கோபுரக் கதவுகளிலும் வாகனங்களிலும் தேர்களிலும் இம் மரச்சிற்பங்களின் அழகினை ரசிக்க முடியும். இம் மரச்சிற்பங்கள் பெரும்பாலும் கல்யாண முருங்கை, நுணா போன்ற மரங்களால் செய்யப்பட்டு அவற்றின் மேல் துணி மற்றும் சிலவகைப் பசைகளைப் பூசி கண்ணாடிகள் பதித்து அழகுபடுத்தப்பட்டிருக்கும். இவ்வகை அலங்காரங்களுடன் கூடிய பொருட்கள் மராட்டியர் காலத்தில் அதிகம் என்று கூறலாம்.

ஓவியக்கலை

மராட்டியர் காலத்தில் சிற்பக்கலையைக் காட்டிலும் ஓவியக் கலையே அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. மராட்டியர் காலத்தில் ஓவியக்கலையானது சுவர் ஓவியங்கள், துணி ஓவியங்கள், மரம், கண்ணாடி, மைக்கா, தந்த ஓவியங்கள் என்ற பல விதங்களில் வரையப்பட்டுள்ளன. அந்தவகையில் ஆலயங்களின் அடிப்படையில் நோக்குகையில் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் உள்ள தேவியின் கோயிலின் முன் பண்டைய விதானத்தில் மகிஷாசுரனை வதம் செய்த மகிஷாசுரமர்த்தினி அம்மன், நிசும்பன் என்னும் அரக்கனை அழித்த கம்பநிசும்பமர்த்தினியின் கதைகள் அழகான ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. அதுமட்டுமன்றித் தஞ்சைக் கோயிலில் திருச்சுற்று மண்டபத்தின் உட்புறம் மேற்பகுதியில் தொடங்கி வடக்குப் பகுதி முழுவதுமாகத் தொடர் காவியமாகத் திருவிளையாடற் புராணம் தீட்டப்பட்டுள்ளது.

வெண்ணாற்றங்கரையிலே உள்ள ஆனந்தவல்லியம்மன் கோவிலில் மராட்டியர் காலச் சிறப்பை எடுத்தியம்பும் ஓவியங்கள் பல உள்ளன. திருவரங்கம் இராமானுஜர் கோவிலில் ஆழ்வார்களுடைய வரலாறு வண்ண ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. அவற்றின் விளக்கக் குறிப்புகளும் அதன் கீழ் பொறிக்கப்பட்டன. மதுரை அழகர் கோவிலில் இராமாயண ஓவியம் அழகாக வரையப்பட்டுள்ளன. தஞ்சை அரண்மனை மண்டபத்து ஓவியங்கள் மராட்டியர்களது கலைத்திறனை மேலும் மெருகூட்டிக் காட்டுகின்றன. தஞ்சை மராட்டியர்களது ஓவியங்கள் மராட்டிய மன்னர்கள், அதிகாரிகள், சமயச் சான்றோர்கள் போன்றவர்களின் ஓவியங்களையும் விழாக்கால ஊர்வலங்களையும் விளையாட்டு நிகழ்வுகளையும் திருக்கோயில் மண்டபங்களிலும் தஞ்சை அரண்மனையிலும் மராட்டியர் கால வாழ்விடங்களிலும் காணக்கூடியதாய் உள்ளது. இவ் ஓவியங்கள் அனைத்தும் அக்காலப் பண்பாட்டினையும் வரலாற்று நிகழ்வுகளையும் பதிவு செய்கின்றன.

மராட்டியர் ஓவியங்களில் மற்றுமொரு விதம் செப்பேடுகளில் வரையப்பட்டுள்ள ஓவியங்களாகும். திருவாரூர்த் திருக்கோயிலின் செப்பேடு ஒன்றில் இரு தொகுப்புகளாகக் கோட்டுருவ வரைவுகள் காணப்படுகின்றன.

இதில் மேற்குப்பகுதியில் அம்பலத்தாடும் நடராஜர் அருகே அம்மையும் வலது பக்கத்தில் விநாயகர், பதஞ்சலி வியாக்கிரபாதர், சண்டேசுவரர் போன்றோரின் சிற்றுருவங்களும், இடது பக்கத்தில் முருகனும் காட்சி தருவதாக அமைந்துள்ளது.

இவ்வாறாக மராட்டியர் காலத்தில் பல விதங்களிலும் வடிவங்களிலும் ஓவியக்கலை வளர்ச்சி பெற்றிருந்தமையை அவதானிக்க முடிகிறது.

கலை இலக்கிய இசை வளர்ச்சியில் மராட்டிய மன்னர்கள்

- ஏகோஜி துவிபத ராமாயணத்தை தெலுங்கில் படைத்து தன்னை ஒரு இலக்கியவாதியாகக் காட்டிக் கொண்டார்.
- இரண்டாம் சஹாஜி இசை, வடமொழி எனும் இரண்டிலும் ஆற்றல் வாய்ந்தவர். இவர் சந்திரசேகர விலாசம், சப்தார்த்த சமன்வயம், சப்தார்த்த சங்ரஹ சிருங்கார மஞ்சரி ஆகியவை இவரது படைப்பாற்றலை வெளிப்படுத்துகின்றன. தெலுங்கு எழுத்தில் விஷ்ணு சஹாராஜ விலாசம் எனும் தமிழ் நூலையும் இயற்றினார்.
- முதலாம் துளஜா சங்கீத சாராமிர்தம் எனும் இசை நூலையும் சிவகாமசுந்தரி பரிணயம் எனும் தெலுங்கு மொழி நாட்டிய நாடகத்தையும் ராஜரஞ்சன வித்யா விலாச நாடகத்தை வடமொழியிலும் எழுதியுள்ளார்.
- இரண்டாம் ஏகோஜி நீதிபதம், சிருங்காரபதம், மராத்திபதம் கீர்த்தனைகள் என்பவற்றை எழுதியுள்ளார்.
- பிரதாபசிம்மன் புராணங்களைக் கொண்டு பன்னிரண்டு நாடகங்களை எழுதினார்.
- இரண்டாம் துளஜா வீணை வாசிப்பதில் திறமையானவர்.
- அமர்சிங் மராத்திய மொழியில் நாடகங்களும் பாடல்களும் புனைந்தவர்.
- இரண்டாம் சரபோஜி சரஸ்வதிமஹால் நூலகத்தை உருவாக்கினார்.
- இரண்டாம் சிவாஜி தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சிக்குப் பாடுபட்டார்.

நடனக்கலை வளர்ச்சியில் மராட்டிய மன்னர்கள்

மராட்டிய மன்னர்கள் அனைவரும் கல்வி, கலை, இலக்கியம் இசை போன்றவற்றில் சிறந்து விளங்கியமையால் நடனக்கலையும் இவர்களது காலத்தில் புது வடிவம் பெற்று வளர்ச்சியடைந்தது.

சஹாஜியின் காலத்தில் கேய நாடகம் எனும் இசைநாட்டிய நாடகம் புதியதாகவும் புதுமையாகவும் உருவாக்கம் பெற்றது. இந்நாட்டிய நாடகத்தில் இசை, நாட்டியம், நாடகம் எனும் மூன்றும் சமச்சீராக இணைந்து ஒரு புதிய பரிமாணத்தைப் பெற்றது. சஹாஜி மன்னரே இயற்றிய சங்கர பல்லக்கி சேவை, விஷ்ணு பல்லக்கி சேவை, பஞ்சரத்தின பிரபந்தம், தியாகராஜ விநோத சித்திரம் எனும் நான்கு இலக்கியங்களும் கேய நாட்டிய நாடகத்தினை நன்கு பிரதிபலித்தன. யட்சகானம் எனும் நாட்டிய வடிவையும் பிரபந்த வகை இலக்கியங்களையும் ஒருங்கிணைத்துப் புதிய வகை நாட்டிய நாடகத்தை உருவாக்கினார். அவ்வாறு உருவாக்கிய வடிவத்தினுக்கு தீரிஷ்ய காவியம் எனப் பெயரிட்டார். இத்தகு தீரிஷ்ய காவியங்களில் நடன உருப்படிகளான நிருத்த நிருத்திய வகைகளும் அபிநயமும் மிகச் சிறப்பாகவும் அமைந்திருந்தன.

வடமொழி, தெலுங்கு மராட்டி, தமிழ் என நான்கு மொழிகளால் இயற்றப்பட்ட நாட்டிய நாடகம் விநோத சித்திர பிரபந்தம் எனும் நூல். இந்நூலுள் இறைமுன்பு ஆடும் தேவ நடனம், மன்னர் முன் ஆடும் ராஜ நடனம், மக்கள்

முன் ஆடும் தேசி நடனம் எனும் மூன்றில் எது சிறந்தது என சிவபெருமானும் காளியும் விவாதம் செய்து இறுதியில் தேசி நடனமே சிறந்தது என முடிவு செய்து இருவரும் தேசி நடனத்தை ஆடுவதாக இந் நூல் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. இந்நடனத்தினை போட்டியிட்டுக் கொண்டு செய்வதற்கு ஐம்பத்தைந்து தருக்களை பல தாளக்கதியில் அமைத்து இந்நடனத்தின் உயர்வைக் காட்டுகின்றார். இவ் ஐம்பத்தைந்து தருக்களில் பறவை, விலங்கு, மலர்கள், மக்கள் எனும் பலவகைப்பட்ட பாத்திரங்களைப் படைத்துக் காட்டியிருப்பதால் நடனம் செய்கின்ற மாந்தர் புதிது புதிதான ஹஸ்த அபிநயங்களைத் தங்கள் கற்பனைத் திறனுக்கு ஏற்றாற்போல் செய்வதற்கு இடமளிக்கின்றன.

பிரபந்தம் எனும் இலக்கியம் நாட்டியத்திற்கு என எழுதப்பட்ட ஓர் இலக்கிய வகையாகும். சஹாஜியின் படைப்பில் இதுவும் ஒன்று. பிரபந்த வகை இலக்கியம் தொடக்க காலத்தில் தனிநபர் சிருங்காரமாகவே எழுதப்பட்டது. பக்தி இலக்கியங்களில் நாயகி பாவத்தில் பாடல்கள் இடம்பெறும். அப்பாடல்களில் நாயகி விப்ரலம்ப சிருங்காலத்தில் தன் தலைவனாகிய இறைவனை எண்ணி எண்ணி ஏங்குவதாக அமையும். ஆனால் பிரபந்தங்கள் நாளடைவில் இதிகாச, புராண இலக்கியங்களில் உள்ள கதைகளையோ நிகழ்வுகளையோ தனித்ததோர் இலக்கியமாகப் பாடும் வழக்கம் ஏற்பட்டது. அவ்வாறு தோன்றிய இலக்கியங்கள் தான் உலா, பரணி, கலம்பகம், பிள்ளைத்தமிழ் எனும் சிற்றிலக்கியங்களாகும்.

சரபோஜி மன்னர் நிரூபணம் எனும் நாட்டிய வகையைத் தோற்றுவித்தார். இந்நாட்டியத்தில் ஜெயஜெய, சரணு, அல, சொல்லு, சப்தம், வர்ணம், பதம், ஸ்வரஜதி, அபிநய பதம், தில்லானா, அர்ஜித பதம், ஜக்கினி, கீதம், பிரபந்தம், திரிபதம், ஸ்லோகவர்ணம், கௌத்துவம், மங்களம் எனும் பதினெட்டு உறுப்புகள் இடம்பெறும். இதன் முன்னோடி மராட்டியில் உள்ள கீர்த்தன் என்பதாகும். இப்பதினெட்டும் ஒரே ராகத்தில் ஒரே தாளத்தில் அமைக்கப்படுதலே இதன் சிறப்பாகும். இவ்வகை நடனம் இறை வாழ்த்துடன் தொடங்கி மங்களம் எனும் மக்கள் வாழ்த்துடன் முடியும். பல்வேறு பாத்திரங்களின் வேறுபட்ட உணர்வுகளையும் மனநிலைகளையும் சிறப்பாக வெளிக்கொணரும் தனிநபர் நாட்டியங்களாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளது. சரபோஜியின் படைப்பில் உருவான நிரூபணம் பிற்காலத்தில் தோன்றிய நடன மார்க்கத்தின் உருப்படிகளைப் பெற்றிருப்பதால் இந்நிரூபணமே மார்க்கத்தின் அடிப்படையாக இருந்திருக்க வேண்டும். இவரது காலத்தில் படைக்கப்பட்ட மற்றொரு இசை நடன நாடக வடிவம் குறவஞ்சி ஆகும். இவரே தேவேந்திர குறவஞ்சியையும் திரிஸ்தல தீர்த்த யாத்திரை எனும் லாவணியையும் இயற்றியுள்ளார்.

மராட்டியர் காலத்தில் நடன வடிவங்கள் பழமையின் அடிப்படையை நன்கு உள்வாங்கி பல புதிய நடன நாட்டிய நாடகங்களாக வளர்ந்தன. மராட்டியர்களால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட மற்றுமொரு நாட்டிய வடிவம் நாட்ச் என்பதாகும். இது வடநாட்டு நடனம் மற்றும் நாட்டுப்புற வடிவங்களையும் இணைத்து உருவாக்கப்பட்டது. நாட்ச் வகை நாட்டியங்களாக ஜக்கினி, பேரணி, த்ருபத நாட்ச், தேவிபத நாட்ச், காஞ்சின் நாட்ச், கொண்டல், கோப்கர்பா, சங்கீத மேளம் சித்திர நாட்டியம் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

மராட்டியர்கள் உருவாக்கிய மற்றொரு வகையான நாட்டிய நாடகம் யக்ஷகானம் ஆகும். இலக்கியத்தரம், இசையின் செல்வாக்கு, நடனத்தின் சிறப்பு எனும் மூன்றின் கலவையாக சிருங்கார ரசத்தை

மையமாகக் கொண்டு ஆடப்படுவதே யக்ஷகானம் எனும் நாட்டிய நாடகம். மேலும் மராட்டியர்கள் குறவஞ்சி எனும் நடன நாடகத்தினையும் இயற்றியுள்ளனர். இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழால் உருவான குறவஞ்சி மண்ணின் சிறப்பையும் வழக்குச் சொற்களினையும் கொண்டு பாடல் புனையப்பட்டும் பாமர மக்களுக்கு பக்தி, இறைவழிபாடு போன்றவைகளை உருவாக்கித் தருவதற்கும் என இத்தகைய நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. சஹாஜிராஜ குறவஞ்சி, தியாகேசர் குறவஞ்சி, வெள்ளைப் பிள்ளையார் குறவஞ்சி, குற்றாலக் குறவஞ்சி போன்றன சிறந்த குறவஞ்சிகளாகும்.

பாகவதமேளா நாடகம் கோயில் உட்பிரகாரங்களில் மட்டுமே நடிக்கப்படக் கூடிய நாட்டிய நாடகமாக மராட்டிய மன்னர்களால் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. இது நிருத்தம், நிருத்திய, நாட்டியப் பண்புகளை உள்ளடக்கியது. அத்தோடு லாவணி எனும் குழு வகை நாட்டிய நாடகத்தினையும் மராட்டியர்கள் உருவாக்கியுள்ளனர். இன்றைய பரத நாட்டியக் கலைஞர்கள் நிகழ்த்தும் பரத நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தையும் உள்ளடக்கி முழுமையானதொரு விளக்கத்தை சரபோஜி மன்னர் உருவாக்கிய நடன நூல்களில் காண முடிகின்றது. சரபோஜியின் நடன வடிவங்களே இக்காலத்தில் வழங்கி வரும் மார்கி எனும் வடிவத்தின் முன்னோடியாக இருக்கின்றன.

சரபோஜி மன்னனால் உள்ளீடு செய்யப்பட்ட நடனத்தின் கூறுகள்

ஸ்வரஜதி - இராகத்தின் ஸ்வரங்கள் தாளத்தின் ஜதிகள் எனும் இரண்டையும் இணைத்து உருவாக்கப்பட்ட இசையமைப்பாகும். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் மெலட்டூர் பாகவதமேளா கலைஞரான வீரபத்திரய்யா முதன் முதலில் ஸ்வரஜதி எனும் ஒன்றை உருவாக்கினார். நாட்டிய ஸ்வரஜதி, இசை ஸ்வரஜதி, அப்பியாச கானம் எனும் மூன்று வகையாக உருவாக்கப்பட்டன. ஜதிகளுக்கேற்ற சரணங்களும் சாகித்தியத்தின் தன்மைக்கேற்ப ஸ்வரஜதிகளையும் உருவாக்கி உயர்ந்நதோர் நாட்டிய நிகழ்வுகளை உருவாக்கினார்.

பதவர்ணம் - நடனத்தின் உள்ளீடுகளில் ஒரு புதிய சேர்க்கையாகப் பதவர்ணம் எனும் ஒன்று மராட்டியர் காலத்தில் இணைக்கப்பட்டது. விளம்ப காலத்தில் அசைந்து அசைந்து நடை பயின்று அபிநயங்களுக்கு வாய்ப்பளித்து அமைக்கப்படுவது பதவர்ணங்களாகும். முழுமையான வர்ணம் சாகித்தியங்களைக் கொண்டு சொற்கள், ஸ்வரங்கள், சொல்லுக்கட்டு எனப்படும் ஜதிகள் போன்றவைகளைக் கொண்டு உருவானதே பதவர்ணம்.

தில்லானா - இது பரதநாட்டியத்தில் இன்று தனக்கென ஒரு தனித்த இடத்தைப் பிடித்துள்ளது. தில்லானா தமிழ் இசையில் ஸ்வரங்கள், சாகித்தியங்கள், இசைநயம், மிக்க ஓசைகளின் ஒரு சீரான கலவையே தில்லானா ஆகும்.

ஜாவளி - சிருங்கார ரசத்தை மையமாகக் கொண்டு ரக்தி ராகத் தன்மையில் விரைவான ஓசையிலும் தாள கதியிலும் பாடப்பட்டும் ஆடப்பட்டும் வருகின்ற உருப்படி ஜாவளியாகும்.

பாலானா - இது குழந்தைகளுக்குரிய தாலாட்டுப் பாடல்களாகும்.

கவுத்துவம் - இது நடனத்தின் தோற்றுவாயாக அமையும்.

மராட்டியர்களின் காலத்தில் தஞ்சை நால்வரின் கலைப்பணிகள்

மராட்டியர்களின் காலத்தில் நடனத்திற்கு ஒரு சிறந்த தகுதியைப் பெற்றுத் தந்தவர்கள் தஞ்சை நால்வர். இவர்கள் சரபேந்திர பூபால

குறவஞ்சி இலக்கியத்தை தஞ்சை பெரிய கோயிலில் முறையாக இசைவடிவம் தந்து அரங்கேறச் செய்தவர்கள். இந்நால்வரும் நடனத்தின் தேவை கருதி பல புதிய அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், தில்லானா, தரு, கவுத்துவம் என்பவைகளை உருவாக்கி இசைப்படுத்தி நடன மாந்தர்களுக்குக் கற்றுத்தந்தனர். அத்தோடு இன்றைய நடனத்தின் மார்க்கம் எனும் பகுதிக்கு உரிய வடிவத்தைத் தந்தனர்.

பொன்னையா அவர்கள் நடனத்தின் அடிப்படை அடவுகளை வகுத்ததோடு அரங்கில் இடம்பெற வேண்டிய உருப்படி வரிசைகளை அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், பதவர்ணம், ஸ்வரஜதி, பதம், இராகமாலிகை, சுலோகம், தில்லானா எனும் வரிசையில் கிரமப்படுத்தினார். இவர் தாம் வகுத்த நடன அமைப்பிற்குத் தேவையான பல பாடல்களையும் புனைந்து இசையமைத்துத் தந்துள்ளார்.

சின்னையா அவர்கள் மைசூர் அரண்மனைக் கலைஞராகப் பணியாற்றினார். இவர் பல பதவர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள், ஜாவளிகள் என்பவற்றை இயற்றியுள்ளார்.

சிவானந்தம் அவர்கள் கோயில்களில் நடனக்கலையை ஒரு பக்தி வழிபாட்டின் வெளிப்பாடாக மாற்றினார். கோயில்களில் இறைவனுக்குரிய சோடசோபசாரம், தீப ஆராதனை, தாள ஜதிகள், நிருத்தியம் போன்றவற்றிற்கு நிருத்திய நியதிகளை உருவாக்கினார். நவசந்திகளுக்கு ஜதிகளோடு தாளம் தட்டப்பட வேண்டிய முறைகளை வகுத்தார்.

வடிவேலு அவர்கள் மேல்நாட்டு இசைக்கருவியான வயலினைத் தமிழ் கர்நாடக இசைக்கு முதன் முதலில் பயன்படுத்திக் காண்பித்தார். குறவஞ்சியில் உள்ள மோகினியின் பந்தாட்ட முறையினைக் கொண்டு திருவிதாங்கூரில் பெண்களே நடனம் செய்வதற்குரிய மோகினியாட்டத்தினை உருவாக்கித் தந்தார்.

முடிவுரை

நாயக்கர் காலத்தைத் தொடர்ந்து தஞ்சையை அரசாண்டவர்கள் மராட்டியர்கள். இம் மன்னர்கள் ஒவ்வொருவரும் தம் ஆட்சிக்குக் கொடுத்த முக்கியத்துவத்தினைச் சுதேசக் கலைஞர்களுக்குக் கொடுத்தனர். தாமே கலைஞர்களாகவும், கவிஞர்களாகவும், இசை வித்துவான்களாகவும், கலை ஞானிகளாகவும் விளங்கிக் கட்டடம், சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் ஆகிய கலைகளை ஆதரித்துப் போற்றி வளர்த்து வந்தனர். தஞ்சை அரண்மனை, தேவாலயங்கள், மண்டபங்கள், ஆலயங்கள் போன்றவற்றில் அழகிய சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. மராட்டியர் காலத்திற்குரிய சிற்பங்களும் குறிப்பாகப் பாவை விளக்கு, செப்பு உலோகத் திருமேனிகள் போன்றவை அக்காலத்துச் சிற்பக்கலையின் வளர்ச்சிக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். அத்துடன் தஞ்சை சரஸ்வதி மகால் நூலகத்தில் காணப்படுகின்ற பல ஓவியங்கள் மராட்டியர் காலத்திற்கே உரியவை. அவ்வாறே இசை நாட்டியக் கலையும் இக்காலத்தில் உன்னத வளர்ச்சி நிலையினை அடைந்திருந்தன என்பதை இவ்வாய்வு வெளிப்படுத்துகின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்

லீலாம்பிகை, செல்வராஜா. (2011). நடனசாரம். யூனிஆட்ஸ் பிறைவட் லிமிடெட். கொழும்பு 13.

பத்மநாதன்,சி. (2011). இந்துக் கலாச்சாரக் கோயில்களும் சிற்பங்களும். யுனிஆட்ஸ் பிறைவட் லிமிடெட் கொழும்பு.

கற்பகம். (2005). அறுபத்துநான்கு கலைகள். கலைஅறிவியல் கல்லூரி.

ஸ்ரீநிவாசன்,பி.ஆர். (2000). தென்னிந்தியக் கோயில். தென்னிந்திய மொழிகள் புத்தக டிரஸ்ட். சென்னை.

பத்மநாதன்,சி. (2001). இந்துக் கலாச்சாரக் கோயில்களும் சிற்பங்களும். யுனிஆட்ஸ் பிறைவட் லிமிடெட் கொழும்பு-13.

சிவச்சாமி,வி. (2011). பரதக்கலை. கொழும்பு.

பத்மநாதன்,சி. (2001). இந்துக் கலாச்சாரக் கோயில்களும் சிற்பங்களும். யுனிஆட்ஸ் பிறைவட் லிமிடெட் கொழும்பு-13.

சீனி வேங்கடசாமி. (2003). தமிழர் வளர்த்த அழகுக்கலைகள். சென்னை.

பாலுசாமி,சா. (2013). நாயக்கர்கால கலைக்கோட்பாடுகள். சென்னை.

சீனி வேங்கடசாமி. (1974). மகாவலிபுரத்து வைனசிற்பம். சென்னை.

நவரத்தினம்,க. (2006). தென்னிந்திய சிற்ப வடிவங்கள். கொழும்பு.

பாரம்பரிய கர்நாடக இராகங்களின் மறுமலர்ச்சியும் சமூகமயமாக்கலும்

செல்வி. இராகவன் பிருந்தா

ஆய்வுச் சுருக்கம்

கர்நாடக இசையின் அரிய இராகங்கள் பல நூற்றாண்டுகளாக இந்திய கலாச்சாரத்தின் இசை, ஆன்மீகம் மற்றும் கலை ஞானத்தின் அடையாளங்களாக விளங்குகின்றன. இவை ”சங்கீத ரத்னாகரம்” போன்ற நூல்களில் ஆழமாக ஆய்வு செய்யப்பட்டு ஸ்வரம், தாளம் மற்றும் இராகங்களின் மெய்யியல் பரிணாமத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன. எனினும் நவீன காலத்தில் வணிகமயமாக்கல், கலாச்சார மாற்றங்கள் மற்றும் குறைந்துவரும் கல்வி வாய்ப்புகள் காரணமாக இவை மறைந்து வரும் அபாயத்தை எதிர்கொள்கின்றன. இந்த ஆய்வு, கர்நாடக இராகங்களின் சவால்கள் மற்றும் அவற்றைப் பாதுகாக்கும் முறைகளை ஆராய்கிறது. முக்கியமாக கல்வி மற்றும் குருகுல முறையின் குறைவு மற்றும் தற்கால இசைக்கல்வி நிறுவனங்களின் பிரபலமான இராகங்கள் மீதான முன்னுரிமை, தொழில்நுட்பத்தின் பங்கு ரீதியில் டிஜிட்டல் (Digital) தளங்கள் மூலம் இராகங்களை ஆவணப்படுத்துதல் மற்றும் உலகளாவிய அளவில் பரப்புதல். இசைக் கலப்பு சார்ந்த வகையில் ஜாஸ் (Jazz), உலக இசை மற்றும் சினிமா இசையுடன் இணைந்து புதிய ரசிகர்களை ஈர்ப்பது. கலாச்சாரப் பங்களிப்பாக நாட்டுப்புற இசை, திரைப்பட இசை மற்றும் சமகால இசைக் கலைஞர்களின் பங்கு. மேலும் இந்த ஆய்வு, பாரம்பரியத்தையும் நவீனத்தையும் இணைக்கும் ஒரு சமநிலைப்பட்ட அணுகுமுறையை வலியுறுத்துகிறது. இராகங்களின் சொரூபத்தை பாதுகாக்கும் போது அவற்றை புதிய தலைமுறைக்கு ஏற்ப டிஜிட்டல் (Digital) மற்றும் கலப்பு இசை மூலம் அணுகுமாறு செய்வதே நிலைத்தன்மையின் திறவுகோல் என்பதை இது எடுத்துக்காட்டுகிறது.

திறவுச் சொற்கள்: கர்நாடக இசை, அரிய இராகங்கள், டிஜிட்டல் பாதுகாப்பு, இசைக் கலப்பு

அறிமுகம்

கர்நாடக இசையானது இந்திய பாரம்பரிய இசையில் மிகவும் ஆழமானது மட்டுமின்றி தென்னிந்தியாவின் கலாச்சாரம் மற்றும் ஆன்மீக கட்டமைப்பிலும் வேரூன்றி உள்ளது எனலாம். அவை பல தலைமுறைகளாக இசை வல்லுநர்கள், கலைஞர்கள் மற்றும் இரசிகர்களுக்கு உன்னத வழிகாட்டியாக இருந்திருக்கிறது. ஒவ்வொரு இராகமும் கலைஞனுக்கும் இரசிகனுக்கும் இடையிலான ஆழமான இணைப்பை ஏற்படுத்தும் வல்லமை கொண்டுள்ளது.

“சங்கீத ரத்னாகரம்” போன்ற அரும்பெரும் நூலில் இராகங்கள் அதன் வடிவங்கள் மட்டுமின்றி அதன் உணர்வுகள், கலைநயம் மற்றும் பக்தியும் அழகுற விளக்கி நிற்கின்றது. மேலும் அதன் குறிப்பிட்ட உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தவும் மனநிலையை மேம்படுத்தல் மட்டுமின்றி ஆன்மீக கண்ணோட்டத்தையும் வழங்கவே வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இப் பாரம்பரியத்தில் உள்ள பல பழமையான இராகங்கள் வேற்று இசைக்கலப்பினால் மறையும்

அபாயத்தை அல்லது உருமாறும் அபாயத்தை சந்தித்துள்ளது. இசைத்துறையானது வணிகமயமாக மாறிக் கொண்டிருப்பது மட்டுமின்றி வேகமாக ஈர்க்கக்கூடிய இராகங்களை பிரதானமாக உள்ளடக்கிய கச்சேரிகள் மற்றும் நிகழ்வுகள் காணப்படுகின்றன. ஆதலால் அரிய சிக்கலான மற்றும் பரவலாக அறியப்படாத இராகங்கள் தன்னிலை இழந்து வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வாறு குறைந்தும் மறைந்தும் போவதானது இசைத்துறைக்கு இழப்பு மட்டுமின்றி பல நூற்றாண்டுகளாக இருந்து வந்த கலை மற்றும் பாரம்பரிய வளர்ச்சியின் பிரதிபலிப்பிலும் தாக்கம் செலுத்தியுள்ளது எனலாம்.

இந்த நவீன உலகில் இந்த இராகங்களை மீண்டும் மறுசீரமைக்க அல்லது உயிர்ப்பிக்க கலைஞர்களும், அறிஞர்களும் புதுமையான அணுகுமுறையை தேடுவது அவசியமாகின்றது. இவ்விசை முறைகளை கற்க சேமிக்க அரிய இராகங்களை நிகழ்த்திக்காட்ட புதிய வழிகளை செயற்கை நுண்ணறிவியல் முறையிலான நிகழ்வுகளை வலைத்தளங்கள் வழங்குகின்றன. இவ்வாய்வானது பாரம்பரிய இராகங்களை நவீன பயன்பாட்டியல் முறைகள் மூலம் எவ்வாறு புத்துயிர்ப்பளிக்கலாம் என்பது பற்றி ஆராய்கிறது. பாரம்பரியத்தை மதிக்கவும், புதுமைகளை கொண்டாடவும், இசை மற்றும் கலாச்சார சந்தர்ப்பங்களில் இவ்விசையின் தொடர்ச்சித்தன்மை உறுதி செய்ய நவீன அணுகுமுறைகள் தேவைப்படுகின்றன.

பாரம்பரிய இராகங்களை உயிர்ப்பிக்க சந்திக்க வேண்டிய சவால்களையும், அதன் மீட்சிக்கான படைப்பு வழிகளைப் பற்றி கூறுகிறது. மரபையும், நவீனத்தையும் இணைத்து, இந்த இராகங்கள் பல தலைமுறைகளாக வாழ கலைஞர்கள் மற்றும் அறிஞர்கள் பங்களிப்பு செய்ய வேண்டும்.

பாரம்பரிய இராகங்கள் எதிர்கொள்ளும் சவால்கள்

பாரம்பரிய இராகங்கள் கர்நாடக இசையின் அடிப்படையாகவும் பல நூற்றாண்டுகளான கலாச்சார வளர்ச்சி கலைஞர்களின் ஞானத்தில் பிரதிபலிக்கின்றன. சிக்கலான ஸ்வர அமைப்புக்கள், உணர்ச்சி பூர்வமான இணைப்புகள் மற்றும் எந்தெந்த நேரங்களில் பாட வேண்டும் எனும் தனித்துவத்தன்மை கொண்டுள்ளன. அவற்றின் ஆன்மீகத் தன்மையை வெளிப்படுத்தும் திறன் ஆழமான அனுபவத்தை ஏற்படுத்துகின்றது. காலப்போக்கில் பல இராகங்கள் மருவி, மறைந்து கர்நாடக இசையின் பல்வகைத் தன்மையையும், செழுமையையும் குறைக்கும் நிலையை காணமுடிகின்றது.

உதாரணமாக ரீதிகௌளை போன்ற இராகங்கள் அதன் நுணுக்கமான கமகங்களால் கச்சேரிகளில் பயன்பாடு குறைவாக உள்ளது. இதேபோல் நாராயணகௌளை மற்றும் மாளவி போன்ற இராகங்களும் அவற்றின் சிக்கலான அமைப்புகளாலும் நேரத்தைப் பொருத்து பொதுக் கச்சேரிகளில் புறக்கணிக்கப்படுகின்றது. இவ்வரிய இராகங்களில் தொழில்நுட்பத்திறனையும், ஆழமான உணர்ச்சிகளும் தேவைப்படுதலால் பொதுவில் அதன் பயன்பாடு குறைவாகவே உள்ளது எனலாம். இசைக்கற்றல் முறைகளிலும் மாற்றங்களை பாரம்பரிய இராகங்களில் மாற்றத்திற்கான காரணமெனலாம். முற்காலத்தில் குருகுல முறையில் கலைஞர்கள் தங்கள் குருவின் அருகிலிருந்து பல்வேறு இராகங்களில் ஆழ்ந்த பயிற்சியை பெற்றனர். ஆனால் கல்வி நிறுவனங்கள் மற்றும் நிகழ்நிலை ஊடகங்கள் மூலம் சிறந்த வாய்ப்புகள் வழங்கப்பட்டாலும் அவை மாணவர்களை கச்சேரிகளில் பிரபலமான இராகங்களை மட்டுமே கற்கத் தூண்டப்படுகின்றனர். போட்டிகள், கச்சேரிகளில் அறிமுகமாகும் வாய்ப்புகளை முன்னுரிமை அளிக்க, மாணவர்கள் பொதுவாக பிரபலமான இராகங்களை கற்பதற்கே

முன்னுரிமையும் தருகின்றனர். உதாரணமாக கல்யாணி, ஹிந்தோளம், சண்முகப்பிரியா, சங்கராபரணம் மற்றும் பைரவி, தோடி என்ற இராகங்களை எந்த கச்சேரியிலும் பொதுவாகக் காணமுடிகிறது. இது இரசிகர்களின் விருப்பங்களை நிறைவேற்றினாலும் அரிய இராகங்களுக்கான இடைவெளியை கூட்டுகிறது எனலாம். இதுமட்டுமின்றி சினிமா இசையில் இராகங்கள் மிக எளிதாக்கி விடுகிறது. அவை புதிய கோணத்தில் வெளி வந்தாலும் அதன் வழக்கமான முறையியல் கற்பிக்கப்படுவதில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கர்நாடக இசையானது வணிக ரீதியாக மாறியமையும் இதற்கான முக்கிய காரணம் என்று கூறல் வேண்டும். இரசிகர்களின் தேவைகளை பூர்த்தி செய்வதற்கென இசை வணிகமயமாக மாறியதை பார்க்க முடிகிறது. சுலபமான மற்றும் வேகமான ஸ்வரங்களுடன் கூடிய பாடல்களுக்கே முன்னுரிமை வழங்கப்படுவதோடு நீண்ட நேர ஆலாபனைகள் கொடுக்கும் அடாணா மற்றும் பேகடா போன்ற இராகங்கள் சமகால இரசிகர்களின் நேரக் கட்டுப்பாடுகள் மற்றும் விருப்பங்களை பூர்த்தி செய்யாமல் புறக்கணிக்கப்படுகின்றன.

நகரமயமாதலும் வாழ்க்கை முறைமைகளில் மாறுதல்கள், மேனாட்டு கலைகளின் ஈர்ப்பினால் பாரம்பரிய இராகங்கள் சவால்களை சந்திக்கின்றன. இன்றைய வேகமான உலகில் ஒரு இராகத்தின் ஆழத்தை உணர வேண்டிய கால அளவு மற்றும் பொறுமையும் குறைவாகவே உள்ளது. இன்றைய இளம் தலைமுறையினரின் இசைப்பற்றிய புரிதலானது மேலைநாட்டு மற்றும் திரைப்பட இசை மூலமே அறியமுடிகிறது. பாரம்பரிய இராகங்களை அறிந்து கொள்ளும் முயற்சிகள் குறைவாகவே உள்ளது.

இளம் தலைமுறையினரிடையே கச்சேரிகளை நேரடியாக பார்த்து அவற்றின் சிறப்புகளை உணர்ந்து கொள்ளும் தன்மை என்பது மிகவும் குறைவாகவே உள்ளது. இசை விழாக்கள் மற்றும் சபாக்களில் பாரம்பரிய கச்சேரி முறைமைகள் நடைபெற்றதும் அவற்றின் செறிவானது மட்டுப்படுத்தப்பட்ட இரசிகர்களையே சென்றடைகின்றது. அரிய இராகங்களின் நேரடி கச்சேரிகள் அச்சிறந்த சூழலை ஏற்படுத்தும் ஆயினும் குறுகிய மற்றும் சுவாரசியமான கச்சேரிகள் ஆதிக்கம் செலுத்தும் நிகழ்நிலை தளங்களில் அவை எதிர்பார்த்த அளவில் சென்றடையவில்லை என்றே கூறமுடிகிறது. அத்தோடு அரிய இராகங்களின் சிக்கலான தன்மையால் இரசிகர்களுக்கும் அதைப் பாடும் கலைஞர்களும் சவால்களை எதிர்நோக்குகின்றன. உதாரணமாக கோபிகாவசந்தம் மற்றும் மணிரங்கு போன்ற இராகங்களின் கமகப் பிரயோகங்களானது ஆழ்ந்த புரிதலாலேயே உணரவும், உணர்த்தவும் முடியும். இது தற்கால சூழலின் ஒரு தடையாகவே பார்க்கப்படுகின்றது.

இச்சவால்களுள் அரிய இராகங்களில் அருகி வருவது என்பது விழிப்புணர்வு முயற்சிகள், கல்வி முயற்சிகள் மற்றும் கச்சேரிகள் பாரம்பரியத்தையும் நவீனத்தையும் இணைக்க உதவலாம். இன்றைய காலகட்டத்தில் கலைஞர்கள் அரிய இராகங்களை தமது சிறப்புக் கச்சேரிகளில் அறிமுகப்படுத்தும் முயற்சியில் ஈடுபட்டு வருகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

அத்தோடு அரிய இராகங்களினை ஆவணப்படுத்தல், அரிய கீர்த்தனைகள், ஸ்வர அமைப்புகள் மற்றும் அது தொடர்பான வரலாறு சார்ந்த விடயங்களையும் பதிவு செய்து டிஜிட்டல் தளங்களில் பதிவேற்றுவதனால் எதிர்கால தலைமுறைக்கு சிறந்த ஆதாரங்களாக இவை காணப்படும் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒன்றிணைந்த முயற்சியின் பங்கு அல்லது ஆற்றல்

கலையானது வெளிப்பாட்டுக்கான ஒரு சக்தி வாய்ந்த கருவியாக திகழ்கிறது. கலாச்சார

மற்றும் தலைமுறைகளுக்கிடையேயான இடைவெளிகளை இணைத்து புதிய கலை வடிவங்களை உருவாக்கும் திறன் கொண்டுள்ளது. கர்நாடக இசையை பிற இசை வகைகளுடன் சேர்ப்பதன் மூலம், கலைஞர்கள் பழமையான இராக அமைப்புக்களுக்கு புதிய உயிரூட்டம் அளிக்க அவை புதிய சூழல்களில் மற்றும் பல்வேறு இரசிகர்கள் மத்தியில் அறிமுகப்படுத்தவும்படுகின்றன.

ஜாஸ் (Jazz) இசையுடன் கர்நாடக இசையும் ஒருங்கிணைத்து புதிய ஒரு பரிணாமத்தினை பெறுகிறது என்பதை உதாரணமாக காட்டலாம். மேலும் 1973களில் "ஷக்தி" என்னும் குழுவானது ஒன்றிணைந்த இசை எனும் முறையில் கர்நாடக வயலின் கலைஞர் எல். சங்கர், ஜாஸ் (Jazz) மற்றும் கிட்டார் கலைஞர் ஜான் மெக்லாப்லின், தபேலா வித்தகரான சாகீர் ஹீசைன் ஆகியோர் இணைந்து சாருகேசி மற்றும் காபி போன்ற இராகங்களை மக்களால் இரசிக்கப்படும் வகையில் இணைத்து அழகுபடுத்தினர். இதன் சிறப்புத்தன்மையை பாதிக்காமல் செய்ததே அவ்விராகங்களின் மீதான ஆர்வம் மக்களிடையே மேம்பட காரணம் எனலாம்.

ஜாஸ் (Jazz) இசையைத் தாண்டி மேற்கத்தைய இசை கூட சிறந்த ஒன்றிணைந்த இசையை தருகிறது. ரவி சங்கர் மற்றும் சுபின் மேத்தா போன்றோர்கள் இசைக்கலப்பில் ஈடுபட்டு புதிய கட்டமைப்புகளை உருவாக்கி காட்டியுள்ளனர். அத்தோடு அனுஷ்கா சங்கர் போன்ற இன்றைய கலைஞர்கள் மேலும் விரிவாக்கி பிளமென்கோ (Flamenco) மற்றும் உலக இசைக்கு சொந்தமான இராகங்களுடன் கர்நாடக இராகங்களை இணைத்து பணியாற்றியுள்ளனர். உதாரணமாக அனுஷ்காவின் "Traveller" (2011) என்னும் இசை அல்பத்தில் பிளமென்கோ (Flamenco) ரிதங்களை இராகங்களுடன் இணைத்து பாரம்பரிய இசையின் ஆன்மாவை பாதுகாத்துக்கொண்டிருக்கிறார் எனலாம்.

நாட்டுப்புற இசை ஒருங்கிணைப்புகளில் இராகங்களை மீண்டும் அறிமுகப்படுத்துவதற்கான மற்றுமொரு வழியாக அறியமுடிகிறது. நாட்டுப்புற இசையானது எளிமையான ஒலி அமைப்புகளையும் கொண்டிருப்பதால் மிக எளிமையான இராகங்களை மீண்டும் அறிமுகப்படுத்துகிறது. "Raghu Dixit Project" போன்ற இசைக்குழுக்கள் கர்நாடக இராகங்களை கன்னட நாட்டுப்புற இசையுடன் இணைத்து நகர்ப்புற மற்றும் கிராமிய இசை ஆர்வலர்களிடையே அதிக பிரபலம் ஆகியுள்ளது எனலாம்.

சினிமா இசையும் இந்த மாற்றத்தில் முக்கியமான பங்களிப்பு அளிக்கிறது. இசைஞானி இளையராஜா மற்றும் இசைப்புயல் ஏ. ஆர். ரகுமான் போன்ற பிரபல இசையமைப்பாளர்கள் கர்நாடக இசையின் இராகங்களை பல பாடல்களில் அடிப்படையாக பயன்படுத்தியுள்ளனர். இளையராஜாவின் "பார்த்த விழி பார்த்த நொடி" எனும் குணா திரைப்பட பாடல் வராளி இராகத்தின் சொரூபத்தையும், ஏ. ஆர். ரகுமானின் "உதயா உதயா உளறுகிறேன்" என்னும் உதயா திரைப்பட பாடலானது சாருகேசி இராகத்தின் சொரூபத்தையும் காட்டி நிற்கின்றது. பாடல் வேறுபட்டதாக இருப்பினும் அவற்றின் உணர்வுகளின் தன்மை பாதுகாக்கப்பட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

உலகளாவிய ரீதியிலான கூட்டணி இசைப்பாரம்பரியங்களில் அரிய இராகங்களுக்கு புதிய பரிணாமத்தை அளிக்கிறது. WOMAD (World of Music, Arts and Dance) போன்ற நிகழ்ச்சிகள் கர்நாடக இசைக் கலைஞர்களுக்கு உலகின் பிற இசைக்கலைஞர்களுடன் இணைந்து நிகழ்ச்சி செய்ய வாய்ப்புகளை அளிக்கின்றன.

இன்றைய டிஜிட்டல் உலகில் வலையொளி (YouTube) மற்றும் இசைச் செயலி (Sportify) போன்ற நிகழ்நிலை தளங்கள் உலகம் முழுவதும்

உள்ள கலைஞர்களை இணைக்கின்றதோடு புதிய கலை பரிணமிப்புகள் இன்றைய இளம் தலைமுறையின் இசையமைப்பாளர்கள் டிஜிட்டல் முறையில் இராகங்களை புதுப்பிக்கின்றனர் என்றே கூற வேண்டும்.

தொழில் நுட்பமும் நவீன தளங்களும்

தொழில்நுட்பம் பாரம்பரிய இராகங்களை பாதுகாக்கவும் உயிர்பிக்கவும் இன்றியமையாத கருவியாக மாறியுள்ளது எனலாம். (Streaming Sites) ஒளிவழித் தளங்கள் மற்றும் மின்னணுக்கருவிகள் போன்ற நவீன கண்டுபிடிப்புகள் அடுத்த நிலைமைக்கு கொண்டு செல்ல உதவுகின்றது. செயற்கை நுண்ணறிவியல் மற்றும் இயந்திரவியல் கற்கைகள் இராக ஆராய்ச்சியில் ஓர் புதிய பாதையை திறந்து விட்டது எனலாம். கூகுள் போன்ற நிறுவனங்களின் செயற்கை நுண்ணறிவை ஆதாரமாகக் கொண்டு இசைக்கருவிகள், இராக அமைப்புகள் என்பவற்றை ஆய்வு செய்து பாரம்பரியத்தையும் நவீனத்துவத்தையும் இணைத்து இசையமைவுகளை உருவாக்குகின்றது. இத்தகைய தொழில்நுட்பங்களானது அரிய இராகங்களை ஆவணப்படுத்தவும் அவற்றை எதிர்கால பாவனைக்கு பயன்படுத்தவும் பாதுகாக்க உதவுகின்றது.

இசைச் செயலி (Spotify) மற்றும் வலையொளி (YouTube) போன்ற (Streaming Sites) ஒளிவழித் தளங்கள் இசையை உலகளாவிய அளவில் மக்களிடம் சென்றடைய செய்கின்றன. இதன்மூலம் கர்நாடக இசைக்கலைஞர்கள் அரிய இராகங்களை உலகளாவிய ரீதியில் சென்றடைய செய்கின்றனர். குறிப்பாக கொரோனா பெருந்தொற்று காலப்பகுதியில் மக்களின் வீட்டுக்கே இசையை கொண்டு சென்று சேர்த்தமை தொழில்நுட்பம் இசைக்கு எவ்வளவு துணையாக நிற்கின்றது எனக் காட்டுகின்றது. இவ்வாறான வேலை திட்டங்கள் இளம் தலைமுறையினருடன் தொடர்புகளை ஏற்படுத்தி பாரம்பரியத்தையும் நவீனத்தையும் இணைக்கும் பாலமாக செயல்படுகிறன எனலாம். பாரம்பரிய இராகங்களின் நவீன வடிவமைப்புகள் நவீன ஊடகங்களுக்கு ஏற்ப இராகங்களை அவற்றின் மகத்துவத்தை மாற்றாது உயிர் பிக்க இது ஒரு பயனுள்ள வழியாக விளங்குகிறது. இந்திய சினிமா, குறிப்பாக இராக அடிப்படையிலான இசை அமைவுகளை பிணையம் மற்றும் சிந்தசைசர் என்பதன் மூலம் புதுப்பித்து புதிய தலைமுறைக்கு சுலபமாகக் கொண்டு சேர்க்கின்றது. உதாரணமாக உரைச்சொல் மற்றும் காட்சிக்கலைகளுடன் இராகங்களை பிணைக்கும் சோதனை முயற்சிகள் புதிய கண்ணோட்டத்தை அளிக்கின்றது எனலாம். இளங் கலைஞர்களை புதிய வழிகளில் இராகங்களை ஆராயத் தூண்டும் போட்டிகள் மற்றும் திருவிழாக்கள் இத்தகைய முயற்சிகளை மேலும் ஊக்குவிக்கும் என நம்பப்படுகிறது. சவால்கள் மற்றும் நெறிமுறை சார்ந்த எண்ணம் ஒருங்கிணைந்த முயற்சிகள் மற்றும் ஆராய்ச்சிகள் மூலம் பாரம்பரிய இராகங்களை மறுபடியும் உயிர்ப்பித்தல் என்பது மிகப்பெரிய சவால்களுக்குரியது. உலகமயமாக்கலில் அதிகப்படியான கலப்பிசைகள் அல்லது வணிகமயமாக்கல் பாரம்பரிய இரசிகர்களை பெருவாரியாக இழந்துவிட்டது என்று சொல்லமுடிகிறது. அரிய இராகங்களின் கலாச்சார முக்கியத்துவத்தை குறித்த பார்வையாளர்களுக்கு விளக்கும் வகையிலான கல்வி முயற்சிகள் இந்த இடைவெளியை நிரப்ப உதவலாம் என யூகிக்க முடிகின்றது.

முடிவுரை

கர்நாடக இசையின் பாரம்பரிய இராகங்கள் தற்போது பல சவால்களை எதிர்கொள்கின்றன. வணிகமயமாக்கலின் தாக்கம், குருகுல முறையின் குறைவு, இளைஞர்களின் கவனக்குறைவு போன்ற காரணங்களால் பல சிக்கலான இராகங்கள் புறக்கணிக்கப்படுகின்றன. இந்த நிலைமையை மாற்ற பல முயற்சிகள் தேவைப்படுகின்றன.

- ❖ டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பத்தைப் பயன்படுத்தி இராகங்களை ஆவணப்படுத்துதல்.
- ❖ இசை கல்வி முறையில் அரிய இராகங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தல்.
- ❖ பாரம்பரியத்தை காப்பாற்றியவாறு நவீன ரசிகர்களை ஈர்க்கும் படைப்பாற்றல் முயற்சிகளை மேற்கொள்ளல்.
- ❖ இசைக் கலைஞர்கள், ஆராய்ச்சியாளர்கள், அரசு மற்றும் பொதுமக்களின் கூட்டு முயற்சிகள்.
- ❖ மேலும் மரபு மற்றும் நவீனத்துவம் இடையே சமநிலை பேணுவதன் மூலமே இந்த இராகங்கள் எதிர்கால தலைமுறைகளுக்கு தொடர்ந்து உயிரோட்டமாக விளங்க முடியும். இதற்கு அனைவரும் ஒன்றிணைந்து பணியாற்ற வேண்டியது அவசியமாகும்.
- ❖ இசைக்கான காதலும் பாரம்பரியத்தை பாதுகாக்கும் உணர்வும் ஒரு சமநிலை பெற வேண்டும். இதன் மூலம் பாரம்பரிய இராகங்கள் பன்முகத்தன்மையுடன் வளர்ச்சி பெற்று காலத்தின் கட்டாயங்களினால் மாற்றம் பெற்றாலும் இயல்பாகவும் நிலைத்ததாகவும் தொடர்ந்து காணப்படும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

சாரங்கதேவர். (13ஆம் நூற்றாண்டு). சங்கீத ரத்னாகரம், இசைக் கலைக்களஞ்சியம்.

சாம்பமூர்த்தி, P. (1981). South Indian Music: Volume 1- 4. The Indian Music Publishing House. சென்னை.

ராவ், B. சுபா. (1999). Raga Nidhi. Ganesh & co. சென்னை

ரவிசங்கர். (1999). My Music, My Life. Mandala Publishing. San Francisco.

Anoushka Shankar. (2011). Traveller. Deutsche: Grammophon.

தமிழர் ஆடற்கலையில் நட்டுவாங்கம்

கலாநிதி. ஷர்மிளா ரஞ்சித்குமார்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

ஆடற்கலையின் தோற்றம் மிக்க தொன்மையானது. இது சமயம், புராணம், மற்றும் கலை இலக்கியங்களோடு ஆழமான தொடர்புடையது. உள்ளத்தில் எழுகின்ற உணர்ச்சிகளை ஒழுங்குபடுத்திக் கொண்டே கண்ணின் மூலமாகவும் கை வழியாகவும் உடலின் மெய்ப்பாட்டுடன் வெளிப்படுவதே ஆடற்கலையாகும். தமிழரது ஆடற்கலையானது தொல்காப்பியத்திற்கும் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே பின்பற்றப்பட்டு வந்திருக்க வேண்டும் என்பது ஆய்வாளர்களது பொதுவான கருத்தாகும். நாட்டிய மரபின் 'நெஞ்சுகொளின் அல்லது காட்டலாகாப் பொருள் என்ப' என்கிறார் தொல்காப்பியர். மரபு என்பது பன்னெடுங்கால வழக்கு பற்றியது என ஆய்வாளர்கள் கூறுவர். ஆகவே தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்னரே தமிழகத்தில் ஆடற்கலை நன்கு பயிலப்பட்டு வந்திருக்கிறது என்றும் அதற்கென்று ஒரு மரபு தோன்றியிருக்கிறது என்றும் கருதலாம். மேலும் தொல்காப்பியர் நடனத்தின் இன்றியமையாத பாவமாகிய சாத்வீக பாவத்திற்கு மிகப் பொருத்தமான இயலான மெய்ப்பாட்டியலை விளக்கிச் சொல்கின்றார். மெய்ப்பாட்டியலில் பொதுவாக தோன்றும் எண் வகை மெய்ப்பாடுகள் மற்றும் அவை தோன்றும் சந்தர்ப்பங்களை தொல்காப்பியர் மிகச்சிறப்பாக கூறுகின்றார். நாட்டிய கலைஞர்களை குறிக்கும் கூத்தர் பொருநர், விறலியர் என்ற சொற்களும் தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெற்றுள்ளதை பார்க்கின்றோம். ஆடல் ஆசிரியர் (நட்டுவனார்) பற்றிய செய்திகள் அதில் விரிவாகவே கூறப்படுகின்றது. இன்றைய பரதநாட்டியத்தின் முக்கிய அங்கமாகுத்திக்களுடன் நட்டு வாங்கம் பற்றி சிலப்பதிகாரமும் எடுத்து மொழிந்துள்ளது. அத்துடன் இசையாசான், மத்தள ஆசிரியன், குழலாசான் பற்றிய குறிப்புகளும் கூறப்பட்டுள்ளன. அவை நட்டுவாங்கத்திற்கே உரிய தாள வகை களைப் பற்றியும் அக்காலத்தில் இருந்த தாள வழக்குகள் பற்றியும் எமக்கு எடுத்துக் காட்டுவதாக உள்ளது.

திறவுச் சொற்கள்: நட்டுவாங்கம், ஜதி, தட்டுக்கழி, தாளம், தட்டு

வரலாற்று ஆதாரங்கள்

ஆடற்கலையின் வரலாற்றை எடுத்து நோக்கின் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக்கு பிறகு பல்லவர் ஆட்சி காலத்தில் கோயில்களிலும் அன்றாட வழிபாட்டு நிகழ்ச்சிகளிலும் திருவிழாக்களிலும் ஆடல் பாடல் நிகழ்வுகளை நிகழ்த்த வேண்டிய நடனமாதர்கள் கோயில் ஊழியர்களாகவே நியமனம் பெற்றிருந்தனர். இவர்கள் மாணிக்கத்தார் தலைசேரி பெண்டுகள், தேவரடியார்கள் என்ற பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டனர்.

இரண்டாம் நந்திவர்மன் காலத்தில் முத்தீஸ்வரர் கோயிலில் நடனம் ஆடுவதற்கு இருபத்து ஏழு ஆண்களும் பெண்களும் அமர்த்தப்பட்டு இருந்தனர். ஆண்கள் தட்டளிவு கலையில் வல்லவர்கள். தட்டளி

என்ற தமிழ் சொல்லுக்கு இரு வேறு கருத்துக்கள் உண்டு. ஓசையெழுப்பும் தட்டு போன்ற இசை கருவிகளையும், கைத்தட்டுகளையும் அது குறிக்கின்றது. தட்டு போன்ற மேளத்தை கொட்டியோ கைகளை தட்டியோ நடன கலையை இயக்குபவரோ மேற்பார்வையிடுபவரோ செய்யும் செயலையே இது குறிக்கின்றது. தற்காலத்தில் நட்டுவனார் என அழைக்கப் படுபவரே அக்காலத்தில் தட்டளிவு கொட்டுவார் என அழைக்கப்பட்டிருப்பது இதன்மூலம் புலனாகின்றது. தட்டளிவு கொட்டுவார்கள் ஆயுட் காலம் முழுவதும் கோயில் பணியிலேயே ஈடுபட்டிருப்பார்கள். அவருக்குப் பின் அவரது சந்ததியினர் அப்பணியை தொடர்வர் என பரத கலையை பற்றி ஆய்வினை மேற்கொண்ட முனைவர் ரா. கலாராணி (2001) கூறுகிறார். இவற்றை எடுத்து ஆராயும் போது பல்லவர் காலத்தில் தான் தேவரடியார்கள் கோயிலில் பணியமர்த்தப் பெற்று அவர்களுக்கு நட்டுவாங்கம் செய்வதற்கு நாட்டிய ஆசிரியர்களும் அமர்த்தபட்டனர் என்பது புலனாகின்றது.

இதைத் தொடர்ந்து சோழர், நாயக்கர், மராட்டியர் காலத்தில் நடனத்திற்கென்று பலர் பணியாற்றினர். தஞ்சை நால்வர்கள் இதில் முக்கியமானவர்கள் இவ்வாறு தமிழர் தோற்றுவித்த ஆடற்கலையும் நட்டுவாங்கமே முதன்மை இடத்தை வகிக்கின்றது. பரதக் கலையின் சிறப்பிற்கு முக்கிய அங்கமாகவும் நட்டுவாங்கம் அமைகின்றது. ஜதிகள் நாட்டியத்திற்கு ஒரு சிறப்பு பகுதியாகிய அங்கம் ஆகையால் இது நடு அங்கம் - நட்டுவாங்கம் என பெயர் பெற்றுள்ளது.

ஆடற்கலையில் நட்டுவாங்கம்

“கொட்டு பாதி, கூத்து பாதி” என்பதும் “கொட்டின்றி கூத்தில்லை” என்பதும் நடன வழக்கில் உள்ள பழமொழிகள். “கொட்டு”, “கூத்து” என்பது முறையே தாளத் தட்டுடன் வரும் நட்டுவாங்கமும் நிருத்தம், நிருத்தியம் என வரும் நாட்டியமும் எனக் கொள்ளப்படும். இவ்வாறு நட்டுவாங்கத்தைப் பற்றிய ஆய்வினை மேற்கொண்ட தஞ்சைப் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் முனைவர் இரா. மாதவி கூறுகின்றார். ஆடற்கலையின் சிறப்பிற்கு முக்கிய அங்கமாக நட்டுவாங்கம் அமைகிறது என்றும் நாட்டுவாங்கம் நடு அங்கம் எனவும் அசைவுகளுக்கு ஏற்ப ஆங்காங்கே பொருத்தமான வகையில் தாளக்கட்டினால் அடிப்படை பிரமாணத்தை நிலைநாட்டி வரும் ஓர் அங்கமே நட்டுவாங்கம் எனவும் சிறப்பாக கூறப்பட்டுள்ளது. இந்த முக்கிய அங்கத்தை ஏற்று நிருவகிப்பவர் நட்டுவனார் எனப்படுவார். தாளத்தை தட்டியும் கொட்டியும் அரங்கத்தில் உள்ள அனைவரின் உள்ளத்திலும் லயத்தை நிலைநாட்டுவதால் நட்டுவனார் அங்கமே சிறந்ததாக கருதப்படுகின்றது.

நட்டுவனார்

ஜதிகள் நாட்டியத்திற்கு ஒரு சிறப்பு பகுதியாகிய அங்கம் ஆகையால் நட்டுவாங்கம் என பெயர் பெற்றது. நட்டுவாங்கம் செய்பவர் நட்டுவனார். நட்டுவனாருக்கு இன்றியமையாத ஒன்றாக தாளப்பிடிப்பு தேவைப்படுகின்றது. தாளப்பிரமாணத்திற்கு ஏற்ப நட்டுவாங்கம் செய்ய வேண்டும். நட்டுவனாரின் இன்னுமொரு பணி ஜதி சொல்லுதல் ஆகும். தாளத்திற்கு ஏற்ப ஜதிகளை சொல்லி நட்டுவாங்கம் செய்வது ஒரு கடினமான விடயம் ஆகும். இதற்கு பயிற்சி முக்கியமானதொன்றாக காணப்படுகின்றது. ஆடற்கலையின் உயிராக நிற்பது தாளக்கட்டுமான சொல் மற்றும்

ஜதி ஆகும். இவை பிற நாடு காணாத தமிழகக் கலையான ஆடலும், இசையும் ஒரு கால எல்லைக்குள் அடங்கும் போது ஒழுங்கு முறையை பெறுகின்றது. ஒரு நடன நிகழ்வை எடுத்து நோக்கின் அந்த நடனத்தை லயத்திற்கு ஏற்ப கொண்டு செல்வது நட்டுவனாராகவே காணப்படுகிறார் எனக் கூறின் வியப்பே இல்லை.

நட்டுவாங்கத்தின் சிறப்பியல்

பல்வேறுபட்ட கலை நுட்பமும் லய வேலைப்பாடுகளுடனும் கூடிய பரதக்கலையை நிகழ்த்துவோரும் சுவைப்போரும் உணர்வு பூர்வமாக அதனை அனுபவிப்பதே சிறப்பு என கூறும் முனைவர் இரா. மாதவி நாட்டிய அரங்க நிகழ்ச்சி என்பது ஒரு கூட்டு முயற்சியாகும் எனவும் ஆடல் நடுவாங்கம் பாட்டிசை, தாளக்கருவி, இசை ஆகிய அனைத்தையும் ஒழுங்குப்படுத்தி நிருவகிப்பது நட்டுவாங்க கருவியாகும் எனவும் நட்டுவாங்கத்தின் மூலம் லயப்பிரமாணத்தை நிலைநாட்டி ஒட்டுமொத்தமாக ஒரு முழுமையான நிகழ்ச்சியை உருவாக்குவது நட்டுவாங்கத்தின் சிறப்பாகும் எனவும் அத்துடன் நட்டுவாங்கத்தின் முக்கிய பணிகள் ஜதிகள் சொல்லுதலேயாகும் எனவும் தனது ஆய்வில் மேலும் குறிப்பிடுகின்றார்.

நட்டுவாங்க கருவிகள்

ஆடலின் அழகு நட்டுவனாரிலே தங்கியுள்ளது. நட்டுவனார் பாவ இராக, கற்பனையில் தன்னை மறந்து நிற்காமல் கற்பனை மிக்க அசைவுகளின் கட்டுக்கோப்பை தாண்டாமல் பிரமாணத்தில் நிற்கவும் அதே நேரத்தில் பாடுபவர் மற்றும் பக்கவாத்திய கலைஞர்கள் அனைவரும் தாளக்கட்டை மாற்றாது பிரமாணத்தில் நிறுத்தி ஒன்று படுமாறு செய்தல் வேண்டும். நட்டுவாங்கம் சிறப்பு பெறுவதற்கு நட்டுவக் கருவிகள் பெரிதும் துணை செய்கிறது. நட்டுவக் கருவிகள் இரண்டாகும்

1. தட்டுக்கழி

2. நட்டுவாங்கம் (கைத்தாளம்)

சிலப்பதிகாரம் இதனை தண்டியம் பிடித்து என்று கூறுகிறது. பஞ்ச மரபில் அபிநய மரபு பிரம்பிலக்கணம் பற்றி கூறுகிறது. நாட்டியம் ஆடும் கால் ஆடுபவரை ஆட்டுவிக்க நட்டுவன் கையில் உள்ள பரதப் பிரம்பைப் பற்றியே இங்கு கூறப்பட்டுள்ளது இது இரண்டு அரை சாண் நீளம் உள்ளது. இப்பிரம்பு அளவில் குறைந்தால் கேடு உண்டாகும் என்பது நம்பிக்கை. இதற்கான காரணம் பிரம்பில் கீழ்க்கண்ட அளவில் தெய்வங்கள் உறைவதாகும் என்பதே.

முதல் சாண்	- சிவன்
அடுத்த சாண்	- திருமால்
அடுத்த அரை சாண்	- பிரம்மா

தண்டு என்றால் தாளமுழக்கிக்காட்டும் கோல். தண்டியம் பிடிப்பித்தல் என்றால் நடன பயிற்சியின் தொடக்க விழா செய்வித்தலுக்கு மூங்கிலில் மாலை சூட்டி பொட்டிட்டுச் சந்தனம் பூசி நட்டு வைப்பது மரபு. கோலடிக்கு தக்கவாறு தான் காலடிகள் இயங்க வேண்டும். பிரம்பிலக்கணம் அறம் வளர்த்தான் இயற்றிய பிற்காலத்து நூலாகிய வரத சந்திரகத்திலும் மகாபத சூடாமணியிலும் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

நாட்டியம் பயிலத் தொடங்கும் போது தட்டுக்கழியில் ஒலி எழுப்பி அடவு வகைகளை பயிற்றுவிப்பர். இம்முறை பயிற்சியின்போது மட்டும் நடைமுறையில் உள்ளது. மேடையில் கைத்தாளத்தால் தட்டி ஜதிகளை வெளிப்படுத்துவார்கள். தட்டுக்களின் ஒலி மிக மெல்லியதாக இருப்பதால் மேடையில் இதனை பயன்படுத்துவதில்லை. தட்டுக்கழி

நட்டுவக்கோல் என்றும் பிரம்பு என்றும் தண்டியம் என்றும் பலவகையாக குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மரக் குச்சியினால் தட்டி தாளம் போடும் முறையும் முன்னர் காணப்பட்டது.

நட்டுவதாளம்

நாட்டியத்திற்குரிய முக்கிய கருவி நட்டுவதாளமாகும். நடன வகைகளுக்கும், பாடல்களுக்கும், முழக்கட்டுக்கும் அடிப்படையானது தாளம். இத்தாளத்தில் ஒன்று இரும்பினாலானது. இது இடது கையில் பிடித்த மற்ற தாளத்தினை அணைப்பதாக செயல்படுவது. அதனால் இது அணைப்புத்தாளம் எனப்படும். இதன் விட்டம் இரண்டரை முதல் மூன்று அங்குலம் வரையாக இருக்கும். நடுப்பாகம் ஆழமாக குழிந்து விளிம்பு வரை கருகலாக அமைந்திருக்கும். இதன் விளிம்பு அகலமாகவே இருக்கும். குழிப்பகுதியின் மையத்தில் இருக்கும் துளை வழியாக கை பிடிப்பதற்கு ஏற்றவாறு நூல் கயிற்றினால் இறுக்கப்பட்ட கைப்பிடி சுமார் நான்கு அங்குல நீளத்தில் அமைந்திருக்கும். தாளத்தில் மற்றொன்று வலது கையில் பிடிக்கும் இரும்பு தாளத்தின் மேல் தட்டும் தட்டுத்தாளமாகும். இது வெண்கல தாளம். இதன் விளிம்பு (உதடு) முதல் குழியாக அமைந்து மத்தியில் உள்ள துளையில் நூற்கயிற்றுக் கைப்பிடி சுமார் நான்கு அங்குல நீளத்தில் இறுக்கி கட்டியிருக்கும். இதன் விட்டம் ஒன்றரை முதல் இரண்டு அங்குலம் வரையிருக்கும். தட்டும் பொழுது இதன் அதிர்வு இதன் விட்ட அளவு கனம் (thickness) இவற்றை பொறுத்து அமைந்திருக்கும். ஆடலின் போது அதன் வேகத்தை கட்டுப்படுத்தி வழி நடத்திச் செல்வதற்கு உதவியாக இத்தகைய கஞ்சக்கருவிகள் என்னும் தாளக் கருவிகள் அமைந்துள்ளன. எந்த ஒரு கலையும் தோன்றிய காலத்தில் எவ்வாறு இருந்ததோ அப்படியே எல்லாக் காலத்திலும் இருப்பதில்லை காலத்தால் அவை புதுப்புது மாற்றங்களை காணவே செய்கின்றன. எனினும் மாற்றங்கள் மரபை வளப்படுத்த வேண்டுமே தவிர அதனை முற்றாக மாற்றி விடக் கூடாது.

முடிவுரை

தற்காலத்தில் பெரும்பாலான நட்டுவனார்கள் வரும் தட்டுவனார்களாக மட்டுமே செயல்படுகின்றனர். அதிகமான நடன ஆசிரியர்கள் முறையாக பயிற்சி எடுக்காமல் மேடையில் நட்டுவாங்கம் செய்யாமல் கைத்தாளத்தை மட்டும் வெறுமனே தட்டிக் கொண்டே இருக்கின்றனர். இன்று நவீன நாகரீக மாற்றங்களால் பல மேடை நிகழ்வுகள் இறுவட்டுக்கள் மூலமே நடாத்தப்படுகின்றன. இது இலகு வழியாக கூட இருக்கலாம். எனினும் இது தொடருமானால் நமது மரபு வழிப்பட்ட ஆடற்கலையின் பாரம்பரிய சிறப்பியல்புகள் மங்கி காலச் சூழலில் அடியழிந்து போக வாய்ப்பாகவும் அமைந்துவிடும். பழமைக்குள் புதுமையை புகுத்தல் என்பது மரபை மாற்றுதல் ஆகாது. நமது இன்றைய சந்ததியினர் நாளைய சந்ததியின் வழிகாட்டிகள் என்பதால் பாரம்பரியத்தை முன்னெடுத்தல் அவர்களது கட்டாய கடமையாகவே அமையும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

பாலச்சந்திர ராஜீ. (1994). ஸ்ரீ.எஸ் நாட்டிய நட்டுவாங்க சாரம். சிவரஞ்சனி பப்ளிகேசன். சென்னை.

ஹரிதாஸ்,ஏ.பி. (1994). பாவதாள தரங்கினி. மதராஸ் மூர்த்தி.

Kamalarani. (2001). Essence of Nattuvangam Bharathanatyam Guide Book. Center for the Promotion of Traditional Arts. Chennai.

மட்டக்களப்பில் கடல் நாச்சியம்மன் வரலாறும் வழிபாடும்

திருமதி. கிருபாஞ்சனா கேதீஸ்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

மட்டக்களப்பில் பல தனித்துவமிக்க சிறப்பம்சங்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றில் வழிபாடு பிரதான இடத்தினை வகிக்கின்றது. இங்கு ஆகமம்சார், ஆகமம் சாரா வழிபாடு என்பன தொன்று தொட்டுக் காணப்படுகின்றன. பொதுவாக இப்பிரதேச மக்கள் ஆகமம்சார் வழிபாட்டினை விட ஆகமம் சாரா வழிபாட்டில் நம்பிக்கையும், அதிக ஈடுபாடும் கொண்டுள்ளனர். இங்கு ஆண், பெண் தெய்வங்கள் வழிபாடு செய்யப்படுகின்றன. ஆண் தெய்வங்களாக குமாரத்தன், பைரவர், வீரபத்திரர் ஆகிய தெய்வங்களையும் பெண் தெய்வங்களாக காளி, மாரி, பேச்சி தெய்வங்களும் தொன்றுதொட்டு வழிபடப்படுகின்றன. இவ்வழிபாடுகளின்போது, குறிப்பாக தனித்துவமிக்க பல பாடல்கள் பாரம் பரியமாக இசைக்கப்பட்டு வருகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. இத்தகைய பாடல்கள் மட்டக்களப்பில் கல்லடி, நாவலடி ஆகிய இடங்களில் பாடப்படுகின்றமையைக் காண முடிகின்றது. எனினும் இப்பாடல்கள் தற்போது மருவிச் செல்கின்ற தன்மை யினையும் இப்பாடல்களின் துூய வடிவம் மாற்றப்பட்டுப் பாடப்படுகின்ற தன்மையினையும் அவதானிக்கக் கூடியதாயுள்ளது. இதனை ஆய்வுப் பிரச்சினையாக முன்வைத்துத் தீர்வு காணும் வகையிலாகவும், நவீன உலகில் மருவி வருகின்ற கடல்நாச்சியம்மன் வழிபாட்டினையும் அவ்வழிபாட்டில் பயன்படுத்தப்படும் இசைப்பாடல்களை மீள்பார்வை செய்து, உரியவகையில் ஆவணமாக்கலின் மூலம் எதிர்கால சந்ததியினருக்கு வெளிப்படுத்துதலை நோக்கமாகக் கொண்டும் இவ்ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. மேலும் கடல் நாச்சியம்மன் தொடர்பான வரலாறுகளும், வழிபாடுகளும் ஆய்வு எல்லையாகக் காணப்படுகின்றது. வரலாற்றாய்வு, கள ஆய்வு, விபரண ஆய்வு, போன்ற ஆய்வியல் முறைகளுக்கூடாக இவ் ஆய்வு மேற்கொள்ளப்படுகின்றது.

கடல் நாச்சியம்மன் வரலாறு

கடற்றொழிலில் ஈடுபடுவோர் அனை வரும் தற்பாதுகாப்பு, தொழில் வருவாய்ப் பெருக்கம் என்பவற்றைக் கருத்திற் கொண்டு யாதாயினும் ஒரு தெய்வத்தை வழிபடுவதை உலகெங்கும் காணலாம். அந்தவகையில் மட்டக்களப்பு மக்களுக்கே உரிய கடற்தெய்வமாக கடல் நாச்சியம்மன் வழிபடப்படுகிறது. இத்தெய்வத்தை ‘கடல்நாச்சி’, ‘கடனாச்சி’ எனப் பலவிதமாக இம்மக்கள் அழைக்கின்றனர்.

மட்டக்களப்பில் கடனாச்சி அம்மனுக்கு மூன்று கோயில்கள் தனித்து இருந்தாலும் அநேகமான சடங்குக் கோயில்கள் எல்லாவற்றிலும் துணைத் தெய்வமாகவோ பரிகலத் தெய்வமாகவோ இவள் வணங்கப்படுவதைக் காணலாம். இங்கு குருக்கள்மடம், நாவலடி, பெரியகல்லாறு போன்ற இடங்களில் தனிக்கோயில்

காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. யாழ்ப்பாணம் வல்வெட்டித்துறையில் ஓர் கடல் நாச்சியம்மன் கோயில் இருந்த போதிலும் தற்போது ஆகம வழிபாட்டுக் குட்பட்டு மீனாட்சி அம்மனாக அங்கு வழிபடப்படுவதை அறியக்கூடியதாயுள்ளது. முற்காலத்தில் மட்டக்களப்பில் மண்முனை, மயிலம்பாவெளி ஆகிய இடங்களில் இவ்வழிபாடு இருந்து மறைந்து போனமை பற்றி மரபு வழியான செய்திகளை அறியக்கூடியதாக உள்ளது.[1]

கடல்நாச்சி வழிபாடு பற்றி ஆராயும்போது இவ்வழிபாடு மட்டக்களப்பில் இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு மேல் பழமையானது எனலாம். கடல்நாச்சி அம்மன் காவியப்பாடல் ஒன்று கண்டி மன்னன் இராசசிங்கனுக்கு வாழ்த்துக் கூறுகின்றது. இம்மன்னன் காலம் 1782-1798 வரையிலானதாகும். இத்தோடு 'நாச்சி' என்று ஒரு தெய்வத்தை மட்டக்களப்பில் அழைக்கும் பழக்கம் இத்தெய்வத்தில் மாத்திரமே காணக்கூடியதாக உள்ளது. இராமநாதபுர மாவட்டத்தில் முற்குகப் பெண்களை நாச்சியார் என்றழைப்பதும் அங்கு அகோரத்தன்மையற்ற தெய்வங்களை நாச்சி என்றழைப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. மட்டக்களப்பில் உள்ள பறையர்கள் உயர்சாதியினரை நையினார், நாச்சியார் என்று கூறுவதும் நோக்கத்தக்கது. இவற்றால் இங்குள்ள கடல்நாச்சியம்மன் வழிபாட்டிலும், பறையர் இனத்திலும் இராமநாதபுரச் செல்வாக்கு புகுந்துள்ளது.[2]

இங்கு பள்ளு எனும் இசைவடிவம் இத்தெய்வத்திற்கு மட்டுமே பாடப்படுவது இத்தொடர்பினை காண்பிக்கின்றது. மட்டக்களப்பில் நாவலடி எனும் கடற்கரை ஓரமாக அமைந்துள்ள பிரதேசத்தில் காணப்படும் கடல் நாச்சியம்மன் கோயில் மிகப் பிரசித்தமானது. இது மட்டக்களப்பு வாவிக்கும் கல்லடி புதுமுகத்துவாரக் கடலுக்கும் இடைப்பட்ட குறுகிய நிலப் பரப்பில் அமைந்து காணப்படுகிறது. மட்டக்களப்பு நகருடன் உள்ள நிலத் தொடர்பினை வாவி பிரிப்பதனாலும் நீர்வழிப் பயண வசதிகள் காணப்படாத காரணத்தாலும் கல்லடிப் பாலத்தூடாக வந்து திருச்செந்தூர் முருகன் ஆலய வீதியால் இக்கோயிலை அடையலாம்.

கடல்வளம் பெருக்கும் கடலம்மை தெய்வம் சங்க காலத்திலிருந்தமையை சங்க நூல்கள் கூறுகின்றன. நெய்தல் நில மக்கள், பெண்கள், குழந்தைகள் உட்பட யாவரும் முழுநிலா நாளிலே கடற்கரையில் கூடுவார்கள். இவ்வேளையில், கடற்தெய்வத்திற்கு மீனும் இறைச்சியும் படைத்து வணங்குவார்கள். கடற்தெய்வத்தின் அடையாளமாக அவர்கள் அமைத்து வணங்குவது சுறாவின் கொம்பையே. இவ்விழாவினை பட்டினப்பாலை பின்வருமாறு கூறுகிறது. "சிவந்த தலையையுடைய பெரிய பரதவர் உவா நாளிலே தம்முடைய மகளிரோடு கூடி, குடியிருப்பு நடுவிலுள்ள மனையிடத்தே சினையையுடைய சுறாவின் கொம்பை நட்டு, அதனிடத்தே ஏறிய வலிய தெய்வங் காரணமாக மலர்மாலை களைச் சூடிப் பனையின் கள்ளையும் நெற்கள்ளையும் உண்டு விழா எடுப்பர்."[3] இன்றும் இவ்வணக்க முறையின் தொடர்ச்சி யைக் காணலாம். இக்கடலம்மை வணக்கம் பற்றிக்கூறும்போது இலங்கையில் இனவேறுபாடின்றி தமிழர், இஸ்லாமியர், கிறிஸ்தவர் என அனைவரும் தத்தம் அளவில் வெவ்வேறு வழிகளில் வணக்கம்

1. மகேஸ்வரலிங்கம்,க. (1996). மட்டக்களப்பு சிறுதெய்வ வழிபாடு ஓர் அறிமுகம், பக். 42
2. மேலது, பக். 43
3. வித்தியானந்தன், சு, (2004). தமிழர் சால்பு, 2004, பக். 83

செலுத்துகின்றனர். இவ்வணக்கத்தை மேற்கொண்டபின் கடற்றொழிலுக்குச் சென்றால் புயல், சூறாவளி, கடல் கொந்தளிப்பு எனும் இடர்கள் வாராது காத்தருள்வாள் என்றும் பெருவாரியான மீன்கள் பிடிபடும் என்றும் நம்புகின்றனர்.

முஸ்லிம்களில் கடற்றொழில் செய்வோர் கடற்தெய்வத்தை வேண்டி தென்னம்பாளையில் மஞ்சள் சோறும் முட்டைப்பொரியலும் மடை வைத்து கடலில் தள்ளி விடுவதாகவும், மீன்வளம் வேண்டி இது செய்யப்படுவதாகவும் அறியப்படுகிறது. சிங்கள மக்கள் கடலில் செல்லும்போது அச்சடங்கு சரியான முறையில் செய்யப்படா விட்டால் தொழிலுக்குச் செல்பவர் உயிரிழக்க வேண்டியும் வரலாம் எனவும் நம்பப்படுகின்றது.[4]

மட்டக்களப்பில் கடற்கரைப்பகுதியில் வாழும் கிறித்தவர்கள் கடலை நோக்கியபடி தமது அந்தோனியார், மாதா போன்ற தெய்வங்களின் கோயில்களை அமைத்து வழிபடுவதைக் காணலாம். இவ்வகையில் கப்பலேந்தி மாதா கோயிலைச் சிறப்பாக குறிப்பிடலாம். கடற்றொழில் செய்வோரின் காவல் தெய்வமாக அன்னை வேளாங்கண்ணி ஆலயத்தையும் நாகர்கோயில் நாகதம்பிரான் ஆலயத்தையும் காணலாம். கடல் நாச்சியம்மன் ஆலயத்தை அண்டிய மக்கள் பெரும்பாலும் மீன்பிடியுடன் தொடர்புடைய "கரையார்" எனும் சாதிப் பிரிவை சேர்ந்தவர்களாவர். நாவலடி கடல் நாச்சியம்மன் பகுதியில் வாழும் மக்கள் தங்களை "குருகுலக் கரையார்" எனக் கூறுகின்றனர். கரையார்களுக்குள் உபசாதிகள் உள்ளன என்பதை இவ்விடத்தில் குறிப்பிட வேண்டும். மீன்பிடிப்போரில் நுழையர், பரவர், திமிலர், கரையார் போன்ற உப சாதிகள் மட்டக்களப்பில் செயல்படுவதை அறிய முடிகிறது.[5]

வழிபாடும் பாடல்களும்

மட்டக்களப்பில் கடல் நாச்சியம்மன் வழிபாட்டின் வரன்முறை பற்றி இத்தெய்வத்தின் மீதெழுந்த காவியத்தில் காணலாம். பிரணவப் பொருள் அறிந்து கொண்ட பிரச்சினையில் சிவபெருமான் சாபத்தால் உமாதேவியார் அதியரசன் என்னும் கடல் அரசனின் மகளாக திரைசேர் மடந்தை எனும் பெண்ணாகவும் முருகன் மகரமீனாகவும் பூவுலகில் பிறந்தனர். மகரமீனாக வந்த முருகன் கடலிலே தொழில் செய்வோரின் தோணிகளை உடைத்து குழப்பத்தை ஏற்படுத்த, அதியரசனும் மகரமீனை பிடித்துக்கட்டி வருவோருக்குத் தன் மகளான திரைசேர் மடந்தையை திருமணம் முடிப்பதாகக் கூற, சிவனாரும் வேதியர் வடிவெடுத்து மகரமீனைக் கட்டி ஊரிலுள்ள பேருடன் சேர்த்து இழுத்து வந்து கரைசேர்க்க, அதியரசனும் வேதியனோடு உமையை மணமுடிக்க ஏற்பாடு செய்தான். இதையறிந்த திரைசேர் மடந்தை உயிரை விட்டாள். வேதியன் ஓம் நமசிவாய என ஓதி எறிந்து உயிர்ப்பித்து, சிவனும் உமையுமாக தானை சேனைகளுடன் திருமணம் முடித்து தெய்வலோகம் புகுந்தனர் என கடல்நாச்சியம்மன் காவியம் இத்தெய்வத்தின் ஐதீகக் கதையினைக் கூறுகின்றது. திரைசேர் மடந்தையாக அவதரித்த தெய்வமே கடல்நாச்சி அம்மனாகும். ஒந்தக்காரக்கந்தன் என்பவன் ஓர்நாள் ரெத்தினமணிக் கப்பலேறி கடற்பயணம் செய்யும்போது கடலில் இடைநடுவில்

4. அம்மன்கினி முருகதாஸ். (2007). வாய்மொழி மரபுகள் வரலாற்று மூலங்களாக, பக். 17
5. மேலது, பக். 176

கப்பல் ஓடாதது கண்டு திகைத்து நிற்கையில் திரைசேர் மடந்தையாகிய கடல் தெய்வத்தைக் காணலுற்றான். அவள் திருவடி பணிந்து வணங்கி நீவிர் யாரென வினவ, தான் திரைசேர் மடந்தை எனக் கூறுகிறாள்.

“அதியரசனுக்கு மகளாகி நானிங்கு வந்தே னிலங்கைக்கு வரவேணு மென்றே கணிதமுடனே பூசை யர்ச்சனை புரிந்து கன்னிமா ரொடுகூடிக் கப்பல் மீதேறி மட்டக்களப் பாழிசேர் கரையருகில் அழகான நீழலி லணைந்து நின்றதுவே”

இக்காவியப் பாடலில் மட்டக்களப்பு வந்து கடல்நாச்சியாக அமர்ந்த கதையினைக் காணலாம். ஒந்தக்காரக்கந்தனின் வரலாறு அக்கரைப்பற்று பிரதேசத்தோடு தொடர்பு கொண்டிருப்பதை இங்குள்ள மரபுவழியான செய்திகளாலும் இடப்பெயர்களாலும் அறியமுடிகிறது.[8]

கடல்நாச்சியம்மன் பற்றிய ஐதீக வரலாற்றினை விளக்கி மட்டக்களப்பின் சரித்திரத்துடன் ஒப்புநோக்கி ஆராய்ந்த க.மகேஸ்வரலிங்கம் அவர்கள், தன் “மட்டக்களப்பு சிறு தெய்வ வழிபாடு – ஓர் அறிமுகம்” எனும் நூலில் பின்வரும் கருத்தை முன்வைக்கின்றார்.

“கடல் நாச்சியம்மன் சடங்கின்போது கப்பற்கொடி ஏற்றப்பட்டிருக்கும். இக்கொடிக் கம்பத்தடியிலேதான் கடல் நாச்சி அம்மனுக்கு தெய்வமாடும் தேவாதி நின்றாடுவார். இத்தோடு மழுவரசன், கழுவரசன் என்னும் இருவர் தெய்வமாடுவதையும் இவர்களுக்குப் புறம்பாக ஒரு மேடையில் மடை வைக்கப்படுவதையும் காணலாம். இவ்விருவருடைய பெயர்களான மழுவராயன், கழுவராயன் என்பன மழுவரசன், கழுவரசன் என மருவி வந்ததா? என்பதும் சந்தேகத்திற்குரியது. அக்கரைப்பற்றுப் பிரதேசத்தில் மழுவரசன் குடியென ஒரு சமூகப்பிரிவினர் வாழுகின்றனர். அவர்கள் பணிக்கனார் குடியொடு ‘கொண்டான் கொடுத்தான்’ உறவு கொள்வது வழக்கம். இக்குடியாரின் பெயர் மழுவரசன் குடியா? மழுவராயன் குடியா? என்பது 1916ஆம் ஆண்டு பனங்காட்டு சிவன்கோயில் தொடர்பான ஒரு வழக்கில் வாதிடப்பட்டதாகவும் அறியமுடிகிறது. அடுத்து கழுவரசனை நோக்கின், “கழு” என்ற பெயர் கொண்ட சமூகப்பிரிவினர் இங்கு இல்லையெனினும் களுவன்கேணி, களுவந்தன்வெளி, களுவாஞ்சிக்குடி, களுதாவளை எனப் பல இடப்பெயர்கள் இருத்தல் இங்கு அவதானிக்கத்தக்கது. எனவே இவ் வழிபாடு இந்தியாவிலிருந்து வந்து வெற்றிகரமாகத் தங்கள் பயணத்தை முடித்த ஒரு கூட்டத்தால் தொடங்கப்பட்டது என்பதும், அதிலும் குறிப்பாக அக்கரைப்பற்றுப் பகுதியோடு இம்மக்கள் பெரிதும் தொடர்புடையவர்களாக இருத்தல் கூடும் என்பதும் தமிழ்நாட்டிலிருந்து வந்த நாயக்கர் வரவின் ஆரம்பத்தை இவ்வழிபாடு குறிப்பிடுகின்றது என்பதும் மேலும் விரிவாக ஆராயப்பட வேண்டியவையாகும்.”[9]

இவரது கருத்திலிருந்தும் கடல் நாச்சியம்மன் வரலாறும் வழிபாடும் ஏறத்தாழ இருநூறு ஆண்டுகள் பழமையானது என அறியமுடிகிறது. மேலும் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தின் எல்லையில் பெரியகல்லாறு எனும் பிரதேசத்தில் அமைந்துள்ள கடல்நாச்சி அம்மன்

6. மகேஸ்வரலிங்கம்,க. (1996). மட்டக்களப்பு சிறுதெய்வ வழிபாடு ஓர் அறிமுகம், பக். 43
7. மேலது, பக். 44

கோயிலுக்கும் நீண்டதொரு வரலாறு உண்டு. நாவலடியில் அமைந்துள்ள கடல்நாச்சியம்மன் அடிப்படையில் ஒரு மாரியம்மன் கோயிலே. இது மாரியம்மன் கோயிலாக இருந்தது பின் கடலாச்சியம்மன் கோயிலாக உருபெற்றதாக கூறப்படுகிறது. வருடம் ஒருமுறை கதவு திறந்து ஏழு நாட்கள் சடங்கு நிகழ்த்தப்படும். இங்கு கதவு திறந்து முதல் நாள் தீபம் உள் எடுத்துச் செல்லப்பட்டு விளக்கேற்றி சடங்கு நிகழ்த்தப்படும். ஏழு நாட்கள் சடங்கு நிகழ்ந்தாலும் ஐந்தாம் நாள் சடங்கின் பின்தான் கடனாச்சியம்மன் மாரியம்மனாக ஆடும் தேவாதிமேல் தானாக சாதாரண மனிதனாக உருவேறி வரும். இதன் நடவடிக்கைகள் உடல் தூக்கி ஆடாமல் இயல்பாக இருக்கும். இங்கு பாடப்படும் காவியம் மாரியம்மனுக்குரிய காவியமாக இருப்பினும் அன்று கடனாச்சியம்மனுக்குரிய காவியம் பாடப்படும். அனைத்து தெய்வச் சடங்கு கோயில்களில் கடல் நாச்சி வழிபாடு பற்றி ஆராயும்போது இவ்வழிபாடு மட்டக்களப்பில் இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு மேல் பழமையானது எனலாம். கடல்நாச்சி அம்மன் காவியப்பாடல் ஒன்று கண்டி மன்னன் இராசசிங்கனுக்கு வாழ்த்துக் கூறுகின்றது. இம் மன்னன் காலம் 1782-1798 வரையிலானதாகும். இத்தோடு நாச்சி என்று ஒரு தெய்வத்தை மட்டக்களப்பில் அழைக்கும் பழக்கம் இத் தெய்வத்தில் மாத்திரமே காணக் கூடியதாக உள்ளது. இராமநாதபுர மாவட்டத்தில் முற்குகப்பெண்களை நாச்சியார் என்றழைப்பதும் அங்கு அகோரத்தன்மையற்ற தெய்வங்களை நாச்சி என்றழைப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. மட்டக்களப்பில் உள்ள பறையர்கள் உயர்சாதியினரை நையினார், நாச்சியார் என்று கூறுவதும் நோக்கத்தக்கது.

அனைத்து தெய்வச் சடங்கு கோயில் களிலும் இறுதிநாள் வைரவர் சடங்கு செய்தே நிறைவேற்றி முடித்து வைப்பர். ஆனால் கடல் நாச்சியம்மன் கோயிலில் பூச்சடங்கு எனும் சடங்கினை நிறைவேற்றுவர். பூக்களால் மட்டுமே இச்சடங்கு இறுதி நாள் நிறைவேற்றப்படும். இச்சடங்கின்போது வாழி பாடப்படுவது குறிப்பிடத்தகக்து. இச்சடங்கு நிகழும்போது ஆடும் தெய்வாதியிடம் இச்சடங்கில் ஏதும் குற்றம் குறை உள்ளதா? அல்லது மேலும் செய்ய வேண்டிய காரியங்கள் ஏதும் உள்ளதா? என வினவ மாரியம்மனுக்கு ஆடும் தெய்வாதி பதில் கூறும். அவ்வூருக்கு வரநேரும் துன்பங்கள் பற்றி கூறி அதனை தான் பொறுப்பேற்று நீக்குவேன் எனவும் உறுதி கூறி பூசையினை மனமுவர்ந்து ஏற்றுக் கொள்ளும். இத்தகவல்கள் நாவலடி கடல் நாச்சி அம்மன் கோயிலின் தலைமுறை தலைமுறையாக பூசை செய்துவரும் குடும்பத்தினை சேர்ந்த வினோத் என்பவரை நேர்காணல் செய்ததன் மூலம் பெறப்பபட்டது.[8] நாவலடியில் கடல் நாச்சியம்மன் சடங்கின்போது மாரியம்மன் காவியம், கடல் நாச்சியம்மன் காவியம் என்பவை பிரதானமாக பாடப்படும். மேலும் உருக்கொணடு மடை ஏற்று ஆடும் தெய்வாதிகள் மீதும் அத் தெய்வங்களுக்குரிய தாலாட்டுப் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. பெரிய கல்லாறு கடனாச்சியம்மன் கோயிலில் வருடம் ஒரு நாளே சடங்கு இயற்றப்படுகிறது. இது தனித்து கடல் நாச்சியம்மன் கோயிலாக அமைந்துள்ளதால் சடங்கின்போது கடல்

8. வினோத்,அ.தி. நேர்காணல் - பரம்பரை பூசகர். வயது 27, பெரிய தம்பிரான், பூசகர், மட்டக்களப்பு.

நாச்சியம்மன் தெய்வாதியில் உருப் பெற்று ஆடும். இவ்வாட்டத்தின்போது "கடனாச்சியம்மாள் பள்ளு" எனப்படும் பாடல் பாடப்படும்.

"நீறணி கங்கைச் சடையோன் எங்கள் நித்திய கல்யாணத் தனருளால் தாரணி யெங்கும் தழைகக் – சிவ தந்தி முகன்வந்து முந்தி நடகக்**"**

(மகாமாரித்தேவி திவ்யகரணி, ப. 60)

என ஆரம்பிக்கும் பள்ளுப்பாடலுக்கு ஒரு நாள் நடைபெறும் சடங்கில் "செவ்வாட்டு" எனப்படும் ஆடல் ஆடி பலி கொடுத்து சடங்கு நிகழ்த்தப்படும்.

இம்முறையானது நாவலடி கடனாச்சியம்மன் கோவிலில் நிகழ்வதில்லை எனவும் நேர்காணலில் அறிந்துகொள்ள முடிந்தது.[9]

இங்கு பாடப்படும் பள்ளுப் பாடல் மட்டக்களப்பு வரலாற்றில் சிறப்பு மிக்கதாகும். பலதரப்பட்ட பெண்களும் பட்டுப்புடவை கட்டி கொசுவிக்கட்டி குரவைக்கூத்துப் போல கடலைப்பார்த்து ஆடும் செய்தியினை கடல் நாச்சியம்மாள் பள்ளுப்பாடல் கூறுகின்றது. இப் பள்ளுப்பாடலை இங்கு பறையர்களும் பாடி ஆடுவதைக் காணலாம். இத்தோடு தாழங்குடாவிலும் பெரியதம்பிரான் சடங்கில் இப் பள்ளுப் பாடலை கன்னியரும் (சப்த கன்னியரும்) பூசகரும், தேவாதிகளும் ஆடுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

கடல் நாச்சியம்மன் சடங்கு முறைகளில் திருக்கதவு திறத்தல் எனத்தொடங்கி மண்டபம் காவல் செய்தல், ஒத்திகை நிகழ்வுகள், கும்பம் வைத்தல், தட்டுச் சாத்துதல், மடைவைத்தல், பூரணகும்பம் நிலைநிறுத்தல், விநாயகப்பானை பொங்கலும் பால் அமுதம் எடுத்தலும், அலங்காரப்பூசை, செவ்வாய் கூத்துக்கூடல் ஆகியவற்றை மக்கள் ஒரு கலை வடிவ மாகவே பார்க்கின்றனர்.

"எக்கால முதத் தவில்கள் முழங்க மகிழ்வாகப்

பாற்பொங்க விட்டு- வல்ல மாற்ற வொன்ணாத பிணிகளை மாற்றித் திகழருஞ் செம்பொன்னின் மேனி..."

என இப்பாடல் பத்ததி முறையினை கொண்டதாக உள்ளது. இதனை ஆரம்ப காலத்தில் கூடியதாகவும் அது பள்ளு வரைதல் எனவும் கூறப்பட்டுள்ளது.

அடுத்ததாக
காவியப்பாடல்களை
எடுத்து நோக்குவோம்
ஆயின்,
"சீர் தங்கு பரமனும்
அரியனும் வால் முனியும்
செங்கதிர வேல்முருகற்கு
பாலனும்
வார்தங்கு கஜவ முலை
மாருசர யோதியும்
மகமாயி அபிராமி
மற்றுமுள்ள பேரும்-------------
--------"

(மகாமாரித்தேவி திவ்யகரணி, ப.63)

இக்காவியப்பாடல்கள் உருக்கு வாத்தியத்துடன் இசையோடு பாடி கடல்நாச்சியம்மனின் புகழும் பாடும் காவியமாகும். கடல் நாச்சியம்மனின் குளுத்திப் பாடல்களாக ஐம்பத்து ஒன்பது பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. இவை பக்திப்பாடல்களாக மக்களால் பாடப்பட்டு வருகின்றது. மக்களின் தீராத நோயினை போக்கவும், பேய், பிணி, அண்டியதாகவும் இன்னும் பல கருத்துக்களைக் கொண்டதாக

9. நேர்காணல், சுந்தரலிங்கம், சுஜேந். மட்டக்களப்பு பெரியதம்பிரான் பூசகர், வயது 30.

வும் இப்பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

"சீர்தரு மானிடர் துயர்தீர்க்க வந்த
திரை சேர் மடந்தை சிறப்பை யுரைக்கக்
கங்கை யரவு பிறை யணிந்த
செஞ்சடை மேனி திருவடி காப்பு......."

(மகாமாரித்தேவி திவ்யகரணி, ப. 61)

இவ்வாறாக ஐம்பத்து ஒன்பது பாடல்கள் உள்ளன.

பெரியகல்லாறு கடல்நாச்சியம்மன் கோயிலில் இப்பள்ளுப் பாடலைப் பாடி ஆடுவதையே "செவ்வாட்டு" என்பர். இச்சடங்கானது செவ்வாய்க்கிழமையில் மட்டும் நடைபெறுவதனால் "செவ்வாட்டு", "செவ்வாய்ப்பாட்டு" எனவும் அழைக்கப் படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். "தென்னானா" எனும் தருவுடன் ஆரம்பித்து ஆட்டத்திற்கு ஏற்ப இப்பாடல் சுவைமிக்க இசையில் அமைந்திருக்கிறது. இவ்வாட்டத்தின்போது, அடுக்குக்கன்னி, ஆலாத்திக்கன்னி, அப்புக் கன்னி, அம்மானைக்கன்னி போன்ற சப்தகன்னிகைகளுடன் கடனாச்சியம்மன் ஆடும் ஆட்டம் கண்கொள்ளாக் காட்சியாகும்.

பெரியகல்லாறு ஆலயத்தில் மட்டுமன்றி அக்கரைப்பற்றுக் கடல்நாச்சியம்மன் கோயிலிலும் இப்பாடல் பாடப்படுகிறது. பெரியகல்லாற்று இறைவியின் திருமுகமுன் சடங்குவேளைகளில் இப்பாடல்களைப் பாடும்போது பத்து - பதின்மூன்று வயதிற்கு உட்பட்ட கன்னிச்சிறுமிகள் பத்து - பன்னிரெண்டு பேர் வரை கூடி ஆடுவர். அக்கரைப்பற்றில் தெய்வம் ஏறி ஆடும் தேவாதிகளே இப்பாடலுக்கு ஆடிவர அம்மன் தீர்த்தமாடச் செல்லும் காட்சி அற்புதமானது குறிப்பிடத்தக்கது.

முடிவுரை

மட்டக்களப்பில் காணப்படும் சடங்கு மரபில் கடல் நாச்சியம்மன் வழிபாடும் மரபிசையும் தனித்துவமாகக் காணப்படுகின்றது. கடல் நாச்சியம்மன் வழிபாடு மீனவர் வாழ்வியலோடு பின்னிப்பிணைந்து காணப்படுகின்றது. இவ்வழிபாடு திரைசேர்மடந்தைப் பத்ததி, கும்பபத்ததி முறைமைகளினூடாக இடம்பெறுகின்றது. மேலும் இவ்வழிபாடு திருக்கதவு திறத்தல், மண்டபம் காவல் செய்தல், ஒத்திகை நிகழ்வுகள், கும்பம் வைத்தலும் தட்டுச்சாத்தலும், மடைவைத்தல், பூரண கும்பம் நிலைநிறுத்தல், விநாயகப்பானை பொங்கலும் பால் அமுதம் எடுத்தலும், அலங்காரப்பூசை, செவ்வாய்க்கூத்து ஆடல், கும்பம் சொரிதல் பாலாமிர்தம் ஒப்புக்கொடுத்தல், காவியம், வாழி பாடுதல் போன்ற சம்பிரதாயங்கள் ஊடாக வழிபாடாற்றப்படுகின்றன. இவ் வழிபாட்டில் கடல் நாச்சியம்மன் காவியம், கடல் நாச்சிமார் பள்ளு, கடல் நாச்சியம்மன் குளுத்தி என்பன பாடப்பட்டு வழிபாடு இடம்பெற்று வருகின்றது. தற்காலத்தில் இவ் வழிபாடும் பாடல்கள் பாடும் இசைமரபும் மருவிக்கொண்டு சென்றாலும், மட்டக்களப்பு பெரியகல்லாறு கடல் நாச்சியம்மன் கோயிலில் மக்கள் பக்தியும், மக்கள் கடல் நாச்சியம்மன் வழிபாட்டில் கொண்ட ஈடுபாடும் சிறப்பாகவே காணப்படுகின்றது. ஏனைய ஊர்களில் இவ்வாறான வழிபாடு ஆகமம்சார் வழிபாடு, சமஸ்கிருதமயமாக்கல் போன்ற காரணங்களால் உரிய முறைமை மருவிக்கொண்டு செல்கின்றமையையும் அவதானிக்க முடிகின்றது. கடல்நாச்சியம்மன் வழிபாட்டில் பிரதான அம்சமாக செவ்வாய் பள்ளு காணப்படுகின்றது. செவ்வாய்பள்ளு பாடுவதும் அதற்குரிய ஆடலும் தனித்துவ

மானது. மேலும் மக்களால் இரசனையுடன் கேட்கப்படுகின்றது. எனவே பெண்தெய்வ சடங்கு வழிபாட்டில் மரபுகள் மற்றும் விழுமியங்கள் பேணப்படுவதற்கு வழிபாட்டுடன் இணைந்து இசையும் பெரும் பங்காற்றுகின்றது என்பது புலனாகின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்

மகேஸ்வரலிங்கம்,க. (1996). மட்டக்களப்பு சிறுதெய்வவழிபாடு ஓர் அறிமுகம், தில்லை வெளியீடு. மகிழடித்தீவு. முதலாம் பதிப்பு.

வித்தியானந்தன்,சு. (1954). தமிழர் சால்பு. குமரன் புத்தக இல்லம். கொழும்பு.

அம்மன்கினி, முருகதாஸ். (2007). இலங்கைத் தமிழரிடையே வாய்மொழி இலக்கியம். குமரன் பதிப்பகம்.

தில்லைநாதன்,சா. (2010). மட்டக்களப்புக் கோயில்களும் தமிழர் பண்பாடும். எழுத்தாளர் ஊக்குவிப்பு மையம். குமரன் அச்சகம்.

நடராஜா, எப்.எக்ஸ்.சீ. (1980). மட்டக்களப்பு மக்கள் வளமும் வாழ்க்கையும். மட்டக்களப்பு இந்து வாலிபர் முன்னணி.

பிரியதர்ஷினி, ஜெதீஸ்வரன். (2021). இசையியல் நோக்கில் மட்டக்களப்பு மக்களின் வழிபாட்டுச் சடங்குகளும் பாடல்களும், கலாநிதிப் பட்ட ஆய்வேடு. இசைத்துறை. அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்.

அல்குர்ஆனும் திருவிவிலியமும் சொல்லுகின்ற ஒரே விதமான கதைகள் : கருப்பொருள் மற்றும் உரை சார்ந்த ஓர் ஒப்பீட்டு ஆய்வு

எம்.எஸ்.எம். மபாஸ்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தற்போதைய காலத்தில் பொதுவாக கிறிஸ்தவம், இஸ்லாம் என்பவை வெவ்வேறான சமயங்களாக இனங்காணப்பட்ட போதிலும் இவை யூத மூலத்தில் இருந்து தோன்றிய சமயங்களாக இருக்கின்றன. கிறிஸ்தவர்களின் பிரதான வேத நூலாக திருவிவிலியமும் முஸ்லிம்களின் பிரதான வேத நூலாக அல்குர்ஆனும் காணப்படுகின்றன. திருவிவலியத்தின் பழைய ஏற்பாடானது கி.மு. 1400 - கி.மு. 400 வரையான காலத்தில் எழுதப்பட்டதாக அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். புதிய ஏற்பாடானது கி.பி 50 - கி.பி. 95 வரையான காலப் பகுதியில் எழுதப்பட்டது. இஸ்லாமியர்களின் இறுதித் தூதரான முஹம்மத் (ஸல்) அவர்களின் காலத்தில் அல்குர்ஆனின் வசனங்கள் ஒட்டகங்களின் தோல்கள், ஒட்டகங்களின் எலும்புகள், மென்மையான கற்கள், மரப் பட்டைகள் என்பனவற்றில் எழுதப்பட்டன. என்றாலும் அந்தக் காலத்தில் இது ஒரு முழுமையான நூலாக எழுதப்படவில்லை. இஸ்லாமிய கிலாபத்தின் முதலாவது கலீபாவான ஆபூபக்கர் (ரழி) அவர்களது காலத்திலே தான் அல்குர்ஆன் முழுமையான ஒரு நூலாக எழுதப்பட்டது. மானிடவியலாளர்களின் கருத்துக்கு அமைய கிறிஸ்தவம், இஸ்லாம் என்பவை யூத சமயத்தை தாய் மதமாகக் கொண்ட சமயங்களாகும். எனவே கிறிஸ்தவத்தின் திருவிவிலியம் மற்றும் இஸ்லாத்தின் அல்குர்ஆன் என்பவை ஒரே விதமான சம்பவங்களைச் சொல்லியிருக்கின்றதா? என்கின்ற ஆய்வுக் கேள்வியின் அடிப்படையில் இந்த ஆய்வு செய்யப்பட்டது. திருவிவிலியம், அல்குர்ஆன் என்பவற்றுக்கு இடையே காணப்படுகின்ற கதைகள் சார்ந்த ஒற்றுமையை தமிழ் வாசகர்களுக்கு புலப்படுத்துவதனை இந்த ஆய்வு பிரதான நோக்கமாகக் கொண்டது. கிறிஸ்தவத்துக்கும் இஸ்லாத்துக்கும் இடையேயான ஒற்றுமையை சமயப் பின்புலத்தினூடாக உறுதிப்படுத்துவது இந்த ஆய்வின் துணை நோக்கமாகும். முழுமையாகத் திருவிவிலியமோ அல்லது அல்குர்ஆனோ இந்த ஆய்வுக்கான ஆய்வுப் பரப்பாக எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை. மாறாக குறிக்கோள் ரீதியான மாதிரித் தேர்ந்தெடுப்பு முறைக்கு அமைய எழுமாற்றாக சில பகுதிகள் இந்த வேத நூல்களில் இருந்து பெற்றுக் கொள்ளப்பட்டன. அவை ஒப்பீட்டு, விவரண அணுகுமுறைக்கு அமையப் பகுப்பாய்வு செய்யப்பட்டு முடிவுகள் எடுக்கப்பட்டன. இந்த ஆய்வுக்கான துணை நிலை ஆதாரங்களாக கிறிஸ்தவம், இஸ்லாம் என்கின்ற சமயங்களைப் பற்றி எழுதப்பட்ட நூல்கள், மேற்குறிப்பிட்ட சமயங்களின் வேத நூல்களைப் பற்றி எழுதப்பட்ட நூல்கள், சஞ்சிகைக் கட்டுரைகள், ஆய்வுக் கட்டுரைகள் என்பவை இரண்டாம் நிலைத் தரவுகளாகக் கொள்ளப்பட்டன. ஆபிரகாமுக்கு மகன் வாக்களிக்கப் பெறல், யூதர்கள் தமக்கு ஒரு அரசனை வேண்டுதல், ஜலப் பிரளயம் ஏற்படுவதற்கு முன்னர் பேழைக்குள் பிரவேசிக்க கடவுள் நோவாவுக்குக் கட்டளையிடல், யோசேப்பு சூரியனும் சந்திரனும் நட்சத்திரங்களும் சிரம்பணிவதாக கனவு காணல், தனது வீட்டு எஜமானியின் வேண்டுகோளை யோசேப்பு மறுத்தல்,

மோசே மிதியன் நாட்டில் இத்திரோதுவின் மந்தைகளுக்கு நீர் புகட்டுதல் போன்ற சம்பவங்கள் திருவிவிலியத்திலும் அல்குர்ஆனிலும் இடம்பெற்று இருப்பதனை அவதானிக்கலாம். என்றாலும் அவை சற்று வேறுபட்ட அமைப்பில் திருவிவிலியத்திலும் அல்குர்ஆனிலும் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

திறவுச் சொற்கள் : அல்குர்ஆன், கிறிஸ்தவம், திருவிவிலியம், கருப்பொருள்

அறிமுகம்

உலகில் அதிகமான மொழிகளுக்கு மொழிபெயர்ப்பு செய்யப்பட்ட நூல் திருவிவிலியமாகும். TABER, CHARLS R., NIDA EUGENE, A, (1969) அது எண்ணாயிரம் மொழிகளுக்கு மொழிபெயர்ப்பு செய்யப்பட்டுள்ளதாக கருதப்படுகின்றது (p.1) இதன் இன்னுமொரு பெயரான பைபிள் கிரேக்கச் சொல்லான "பிபிலியா" என்கின்ற சொல்லில் இருந்து வந்ததாகும். இதன் பொருள் புத்தகம் என்பதாக இருக்கின்றது. இதில் முழுமையாக எழுபத்து இரண்டு அல்லது எழுபத்து மூன்று நூல்கள் இருப்பதாக கிறிஸ்தவ அறிஞர்கள் கருதுகின்றார்கள். இது புலம்பல்[1] நூலை அடிப்படையாகக் கொண்டு வகைப்படுத்தப்படுகின்றது. இதில் நாற்பத்தைந்து நூல்கள் இயேசு கிறிஸ்து பிறப்பதற்கு முன்னரே எழுதப்பட்டுள்ளன. இருபத்து ஏழு நூல்கள் இயேசுவின் காலத்துக்கு பின்னர் எழுதப்பட்டுள்ளன.

திருவிவிலியத்தில் பிரதானமாக இரண்டு பகுதிகள் இருக்கின்றன. அவை பழைய ஏற்பாடு மற்றும் புதிய ஏற்பாடாக இருக்கின்றன. பழைய ஏற்பாடானது சர்வ வல்லமை படைத்த கடவுள் மோசே என்ற இறை தூதரினூடாக யூத மக்களுடன் செய்து கொண்ட ஓர் உடன்படிக்கை என்று கிறிஸ்தவ அறிஞர்கள் கருதுகின்றார்கள். Fread Ragland (n.d) பழைய ஏற்பாடு கி.மு. 1400 - கி.மு. 400 வரையான காலத்தில் ஹீப்ரு மற்றும் அரமிக் என்கின்ற மொழிகளால் எழுதப்பட்டதாக கிறிஸ்தவ அறிஞர்கள் கருதுகின்றார்கள். இதனை சுமார் ஆயிரம் வருடங்களாக முப்பது பேர் எழுதியதாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. அவர்கள் பரிசுத்த ஆவி[2] யால் வழிநடாத்தப்பட்டதாகக் கிறிஸ்தவர்கள் கருதுகின்றனர். எனவே இதில் முரண்பாடான பகுதிகளும் பிழைகளும் இல்லாது இருப்பதாக அவர்களால் கருதப்படுகின்றது. மேலும் பரிசுத்த ஆவியால் வழிநடாத்தப்படாது இவ்வாறான ஒரு செயலைச் செய்து முடிக்க முடியாது என்றும் அவர்கள் கருதுகின்றனர் (p.3) பழைய ஏற்பாட்டில் ஆதியாகமம், யாத்திராகமம், லேவியராகமம், எண்ணாகமம், உபாகமம், யோசுவா, நியாயாதிபதிகள், ரூத், சாமுவேல் 1, சாமுவேல் 2, இராஜாக்கள் - 1, இராஜாக்கள் - 2, நாளாகமம் - 1, நாளாகமம் -2, எஸ்ரா, நெகேமியா, எஸ்தர், யோபு, சங்கீதம், நீதிமொழிகள், பிரசங்கி, உன்னதப்பாட்டு, ஏசாயா, எரேமியா, புலம்பல், எசேக்கியேல், தானியேல், ஓசியா, யோவேல், ஆமோஸ், ஒபதியா, யோனா, மீகா, நாகூம், ஆபகூக், செப்பனியா, ஆகாய், சகரியா, மல்கியா என்கின்ற பிரிவுகள் இருக்கின்றன.

புதிய ஏற்பாடானது சர்வ வல்லமை படைத்த கடவுள் இயேசு கிறிஸ்துவை மத்தியஸ்தராக வைத்து மக்களைப் பாதுகாக்கும் பொருட்டு மக்களுடன் செய்து கொண்ட ஓர் உடன்படிக்கை என்று கிறிஸ்தவர்கள் கருதுகின்றார்கள். இதில் கிறிஸ்தவப் பெரியோர்கள், பக்திமான்கள் என்போரைப் பற்றிய கதைகளும் இருக்கின்றன. பெரும்பாலும் புதிய ஏற்பாடானது இயேசு கிறிஸ்து வாழ்ந்த காலத்தை

---

1. இங்கே Lamentations என்கின்ற ஆங்கிலச் சொல் புலம்பல் என்று தரப்பட்டுள்ளது. இது திருவிவிலியத்தின் ஒரு பகுதியாகும்
2. கிறிஸ்தவ சமயத்தின் அடிப்படையான இறையியலின் மூன்று அம்சங்களில் ஒன்றாகும்.

மையப்படுத்தியதாக இருக்கின்றது. இது கி.பி 50 - கி.பி. 95 வரையான நாற்பத்தைந்து வருடங்களுக்குள்ளாக கிரேக்க மொழியில் எழுதப்பட்டது. என்றாலும் மத்தேயு என்ற அதிகாரம் அரபிக் மொழியில் எழுதப்பட்டு பின்னர் கிரேக்கத்துக்கு மொழிபெயர்ப்பு செய்யப்பட்டதாக கிறிஸ்தவ அறிஞர்கள் கருதுகின்றார்கள். புதிய ஏற்பாடானது மத்தேயு, மாற்கு, லூக்கா, யோவான், அப்போஸ்தலர், ரோமர், கொரிந்தியர் - 1, கொரிந்தியர் - 2, கலாத்தியர், எபேசியர், பிலிப்பியர், கொலோசெயர், தெசலோனிக்கேயர் - 1, தெசலோகனிக்கெயர் - 2, தீமோத்தேயு - 1, தீமோத்தேயு - 2, தீத்து, பிலேமோன், எபிரேயர், யாக்கோபு, பேதுரு - 1, பேதுரு - 2, யோவான் - 1, யோவான் -2, யோவான் - 3, யூதா, வெளிப்படுத்தின விசேஷம் என்கின்ற பிரிவுகளைக் கொண்டதாக இருக்கின்றது.

அல்குர்ஆன் இஸ்லாமியர்களின் வேத நூலாகும். அல்லாஹ் (சர்வ வல்லமை படைத்த கடவுள்) இறுதியாக அருளிய வேதம் அல்குர்ஆன் என்று அவர்கள் நம்புகின்றனர். இஸ்லாமிய விசுவாசத்துக்கு அமைய முஹம்மத் (ஸல்) அவர்கள் இறைவனின் தூதராகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட பின்னர் அவர்கள் வாழ்ந்த இருபத்து மூன்று வருட காலத்தில் இது அருளப்பட்டிருக்கின்றது. இது முஹம்மத் (ஸல்)[3] அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட அற்புதமாகவும் இஸ்லாமியர்கள் கருதுகின்றார்கள். இதனை ஜீப்ராயீல்[4] (அலை)[5] என்கின்ற விண்ணவர்களின் தலைவர் சர்வ வல்லமை படைத்த அல்லாஹ்விடம் இருந்து கொண்டு வந்து இருக்கின்றார் என்பது இஸ்லாமியர்களின் விசுவாசமாகும்.

அல்குர்ஆன் வானுலகத்திலிருந்து அருளப்பட்ட காலத்தில் முஹம்மத் (ஸல்) அவர்களின் சிஷ்யர்கள் பெரும்பாலும் அதனை மனப்பாடம் செய்தனர். (2013) அதே வேளை அதனை எழுதிப் பாதுகாப்பதற்காக முஹம்மத் (ஸல்) அவர்களால் குத்தாபுல் வஹீ என்கின்ற ஒரு குழுவினர் நியமனம் செய்யப்பட்டிருந்தார்கள். அவர்கள் ஒட்டகங்களின் தோல்கள், ஒட்டகங்களின் எலும்புகள், மென்மையான கற்கள், மரப் பட்டைகள் என்பனவற்றில் எழுதிப் பாதுகாத்தார்கள் (p.9) ஆனால் அந்தக் காலத்தில் அல்குர்ஆன் ஒரு நூலாக எழுதப்படவில்லை.

முஹம்மத் (ஸல்) அவர்களுடைய மறைவின் பின்னர் இஸ்லாமியக் கிலாபத்தின் ஆட்சியாளராக முஹம்மத் (ஸல்) அவர்களின் பிரதான சீடர்களில் ஒருவரான ஆபூபக்கர் (ரழி)[6] அவர்கள் நியமனம் செய்யப்பட்டார்கள். இவரின் ஆட்சிக்

---

3. (ஸல்) என்பது ஸல்லல்லாஹுஂ அலைஹிஸ்ஸலாம் என்பதன் சுருக்கமாகும். அதன் தமிழ் மொழிப் பொருள் அல்லாஹ் சாந்தியையும் சமாதானத்தையும் அருள்வானாக என்பதாகும்.
4. ஜீப்ராயீல் (அலை) என்பதை எபிரேய மொழி வழக்காறுக்கு அமைய கப்ரியல் என்று கொள்க.
5. (அலை) என்பது அலைஹிஸ்ஸலாம் என்பதன் சுருக்கமாகும். அதன் தமிழ் மொழிப் பொருள் அல்லாஹ்வின் சாந்தியும் சமாதானமும் உண்டாவதாக என்பதாகும்.
   மேலும், நிச்சயமாக (இந்த வேதமானது) அகிலங்களின் இறைவனால் அருளப் பெற்றது. ரூஹுல் அமீன் (எனும் ஜிப்ரயீல்) இது அருளப்படுவதற்கு உதவினார்.
   (அல்குர்ஆன், அஷ் - ஷுஃறா 192, 193)

காலத்தில் யமாமா[7] யுத்தம் நடைபெற்றது. இதில் அல்குர்ஆனை முழுமையாக மனப் பாடம் செய்த அதிகமானோர் கலந்து கொண்டனர். யுத்தத்தில் பங்கு கொண்ட அவர்களில் அதிகமானோருக்கு மரணிக்க நேர்ந்தது. இந்த சூழ்நிலையில் அல்குர்ஆனை முழுமையாக எழுதி வைக்க வேண்டிய தேவை உணரப்பட்டது. இதனை உமர் (ரழி) அவர்கள் ஒரு வேண்டுகோளாக ஆட்சியாளரிடம் முன்வைத்தார். பின்னர் ஸைத் இப்னு தாபித் (ரழி) அவர்களின் தலைமையில் அல்குர்ஆனை நூலுருப்படுத்த ஒரு குழு நியமிக்கப்பட்டது. இந்தக் குழுவால் அல்குர்ஆன் ஒரு முழுமையான நூலாக எழுதப்பட்டது.

அல்குர்ஆனில் நூற்றிப் பதினான்கு அத்தியாயங்கள் இருக்கின்றன. அவற்றைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடலாம். அல்பாத்திஹா - தோற்றுவாய், அல்பகரா - பசு மாடு, ஆலஇம்ரான் - இம்ரானின் குடும்பத்தினர், அந்நிஸா - பெண்கள், அல்மாஇதா - உணவு மரவை, அல்ஆன்ஆம் - கால்நடைகள், அல்அ∴ராப் - சிகரங்கள், அல்அன்பால் - போரில் கிடைத்த பொருட்கள், அத்தவ்பா - பஞ்சாதாபம், யூனுஸ் - யூனுஸ், ஹூது - ஹூத், யூஸுப், அர்ரஅத் - இடி, இப்ராஹீம் - இப்ராஹீம், அல்ஹிஜ்ர் - மலைப்பாறை, அந்நஹ்ல் - தேனீ, பனீ இஸ்ரயீல் - இஸ்ராயீலின் வாரிசுகள், அல்கஹ்ப் - குகை, மர்யம் - மேரி (மாதா), தாஹா - தாஹா, அன்பியா - நபிமார்கள், அல்ஹஜ்ஜு - ஹஜ் கிரியை, அல்மு∴மினூன் - விசுவாசிகள், அந்நூர் - பேரொளி, அல்புர்கான் - பிரித்தறிவித்தல், அஷ்ஷு∴றா - கவிஞர்கள், அந்நமல் - எறும்புகள், அல்கஸஸ் - வரலாறுகள், அல்அன்கபூத - சிலந்திப் பூச்சி, அர்ரூம் - ரோமானியப் பேரரசு, லுக்மான் - லுக்மான், அஸ்ஸதஜா - சிரம் பணிதல், அல்அஹ்ஸாப் - சதிகார அணியினர், ஸபா - ஸபா என்கின்ற ஒரு சமூகம், பாதிர் - படைப்பவன், யாஸீன் - யாஸீன், அஸ்ஸப்வாத் - அணி வகுப்புகள், ஸாத் - ஸாத், அஸ்ஸமர் - கூட்டங்கள், அல்மு∴மின் - விசுவாசி, ஹாமீம் ஸஜதா - ஹமீம் ஸஜதா, அஷ்ஷூவ்ரா - கலந்தாலோசித்தல், அஸ்ஸஹ்ரப் - பொன் அலங்காரம், அத்துஹான் - புகை, அல்ஜிஸ்யா - முழந்தாளிடுதல், அல்அஹ்காப் - மணல் திட்டுக்கள், முஹம்மத் - முஹம்மத் (ஸல்), அல்பத்ஹ் - வெற்றி, அல்ஹுஜ்ராத் - அறைகள், காப் - காப், அஸ்ஸாரியாத் - புழுதியைக் கிளப்பும் காற்றுகள், அத்தூர் - மலை, அந்நஜ்ம் - நட்சத்திரம், அல்கமர் - சந்திரன், அர்ரஹ்மான் - அளவற்ற அருளாளன், அல்வாகிஆ - மாபெரும் நிகழ்ச்சி, அல்ஹதீத் - இரும்பு, அல்ஜாதலா - தர்கித்தல், அல்ஹஷ்ர் - ஒன்று கூட்டுதல், அல்மும்தஹானா - பரிசோதித்தல், அஸ்ஸாபா - அணிவுகுப்பு, அல்ஜுமுமா - ஜுமுமா வணக்கம், அல்முனாபிகூன் - நயவஞ்சகர்கள், அத்தகாபுன் - நஷ்டம், அத்தலாக் - விவாகரத்து, அத்தஹ்ரீம் - விலக்குதல், அல்முல்க் - ஆட்சி, அல்கலம் - எழுதுகோல், அல்ஹாக்கா - நிச்சியமானது, அல்மஹ்ரஜ் - உயர் வழிகள், அந்நூஹ் - நூஹ் (நபி), அல்ஜின் - ஜின்கள், அல்முஸம்மில் - போர்வை போரத்தியவர், அல்முத்தஸிர் - போர்த்திக் கொண்டிருப்பவர், அல்கியாமா - இறுதித் தீர்ப்பு நாள், அத்தஹ்ர் - காலம், அல்முர்ஸலாத் - அனுப்பப்படுபவை, அந்நபா - பெரும் செய்தி, அந்நாஸிஆத் - பறிப்பவர்கள், அபஸ

6. (ரழி) என்பது ரழியல்லாஹு அன்ஹு என்பதன் சுருக்கமாகும். இதன் தமிழ் மொழிப் பொருள் ஆல்லாஹ் பொருந்திக் கொள்வானாக என்பதாகும்
7. முஹம்மத் (ஸல்) அவர்களின் மறைவின் பின்னர் போலி நபிமார்களின் தேற்றத்தினால் இஸ்லாமியர்களுக்கு இடையே உருவான யுத்தம்.

- கடுகடுத்தார், அத்தக்வீர் - சுருட்டுதல், அல்அன்பதீர் - வெடித்துப் போதல், அல்முத்தப்பிபீன் - அளவை நிறுவையில் மோசடி செய்தல், அல்அன்ஷாகா - பிளந்து போகுதல், அல்பரூஜ் - கிரக நிலைகள், அத்தாரிக் - விடிவெள்ளி, அல் அ.்.லா - மிக்க மேலானவன், அல்ஆஷியா - மூடிக் கொள்ளுதல், அல்பஜ்ர் - விடியற்காலை, அல்பலத் - நகரம், அஷ்ஷம்ஸ் - சூரியன், அல்லைல் - இரவு, அல்லுஹா - முற்பகல், அல்முன்ஷரா - விரிவாக்கல், அத்தீன் - அத்தி, அல்அலக் - இரத்தக் கட்டி, அல்கத்ர் - கண்ணியமிக்க இரவு, அல்பையினாத் - தெளிவான ஆதாரம், அல்ஸில்ஸால் - அதிர்ச்சி, அல்ஆதியாத் - வேகமாகச் செல்லுபவை, அல்காரிஆ - திடுக்கிடச் செய்யும் நிகழ்ச்சி, அத்தகாஸுர் - பேராசை, அல்அஸ்ர் - காலம், அல்ஹுமஸா - புறங் கூறுதல், அல்பீல் - யானை, அல்குறைஷ் - குறைஷிகள், அல்மாஊன் - அற்பப் பொருட்கள், அல்கவ்ஸர் - மிகுந்த நன்மைகள், அல்காபிரூன் - இறை மறுப்பாளர்கள், அந்நஸ்ர் - உதவி, அல்லஹப் - ஜுவாலை, அல்இஹ்லாஸ் - ஏகத்துவம், அல்பலக் - அதிகாலை, அந்நாஸ் - மனிதர்கள் என்பனவாகும். அல் - குர்ஆனின் பெரிய அத்தியாயம் பகரா - பசு மாடு என்பதாகும். இதில் இருநூற்றி எண்பத்தேழு வசனங்கள் இருக்கின்றன. மிகச் சிறிய அத்தியாயம் அல் கௌஸர் என்பதாகும். இதில் மூன்று வசனங்கள் மாத்திரமே இருக்கின்றன. அல்குர்ஆனின் ஆரம்பப் பகுதியில் இருக்கின்ற அத்தியாயங்கள் நீளமானதாகுதம். இறுதிப் பகுதி அத்தியாயங்கள் குறுகியனவாகும்.

திருவிவிலியம், அல்குர்ஆன் என்பவை வெவ்வேறு காலப் பகுதியைச் சேர்ந்த நூல்களாகும். என்றாலும் இவற்றில் ஒரே விதமான கதைகள் இருக்கின்றன. திருவிவிலியத்தில் இருக்கின்ற ஆபிரஹாம், யாகூபு. யோசேப்பு, மோஸே, தாவீது, ஸாலமோன், ஸகரியாஸ், யோவான் என்போரின் கதைகள் அல்குர்ஆனிலும் இருக்கின்றன. இயேசு கிறிஸ்துவைப் பற்றிய கதைகளும் கூட அல்குர்ஆனில் இருக்கின்றன. இஸ்லாமிய விசுவாசத்துக்கு அமைய முஸ்லிம்கள் இவர்கள் அனைவரையும் இறைவனின் தூதுவர்களாக கருதுகின்றார்கள். கிறிஸ்தவத்தின் ஆரம்ப நிலையின் தொடர்ச்சியே இஸ்லாம் என்பது முஸ்லிம்களது நிலைப்பாடாக இருக்கின்றது.

பெறுபேறுகளும் கலந்துரையாடல்களும்

திருவிவிலியத்தின் பழைய ஏற்பாட்டின் அதிகமான வசனங்கள் அல்குர்ஆனின் வசனங்களுடன் ஒத்துப்போகின்றன. அதனைப் பின்வருமாறு நோக்கலாம். இங்கே சம்பவங்கள் உப தலைப்புகளாக வழங்கப்படுகின்றன. தனி நபர்களின் பெயர்கள் திருவிவிலியத்தின் அமைப்பை பின்பற்றுகின்றது.

ஆபிரகாமுக்கு மகன் வாக்களிக்கப் பெறல்

“கண்களை உயர்த்திப் பாரத்தார். மூன்று மனிதர்கள் தம் அருகில் நிற்கக் கண்டார். அவர்களைக் கண்டவுடன் கூடார வாயிலை விட்டு ஓடினார். அப்பொழுது ஆண்டவர் நான் இளவேனிற் காலத்தில் உறுதியாக மிண்டும் உன்னிடம் வருவேன். அப்பொழுது உன் மனைவி சாராவுக்கு ஒரு மகன் பிறந்திருப்பான்.” என்றார். அவருக்குப் பின்புறத்தில் கூடார வாயிலில் சாரா இதைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்தார். ஆபிரகாமும் சாராவும் வயது முதிர்ந்தவர் களாய் இருந்தனர். சாராவுக்கு மாதவிடாய் நின்று போயிருந்தது. எனவே சாரா தமக்குள் சிரித்து, நானோ கிழவி என் தலைவரோ வயது முதிர்ந்தவர்.

எனக்கா இன்பம் என்றாள். அப்போது ஆண்டவர் ஆபிரகாமை நோக்கி, "நான் வயது முதிர்ந்தவளாய் இருக்க, எனக்கு உண்மையில் பிள்ளை பிறக்குமா" என்று சொல்லி சாரா ஏன் இப்படிச் சிரித்தாள்? ஆண்டவரால் ஆகாதது எதுவும் உண்டோ! இளவேனிற் காலத்தில் குறிப்பிட்ட நேரத்தில் நான் உன்னிடம் மீண்டும் வருவேன். அப்பொழுது சாராவுக்கு ஒரு மகன் பிறந்திருப்பான்" என்று சொன்னார்.

(ஆதியாகமம், 18 : 2-14)

இந்த சம்பவம் அல்குர்ஆனில் பின்வருமாறு சொல்லப்பட்டுள்ளது.

(நபியே) இப்ராஹீமுடைய விருந்தாளிகளின் சரித்திரத்தை நீர் அவர்களுக்கு அறிவியும். அவர்கள் இப்ராஹீமிடம் சென்று "ஸலாமுன்" (உமக்குச் சாந்தியும் சமாதானமும் உண்டாவதாக!) என்று கூறியதற்கு அவர் "நிச்சியமாக உங்களைப் பற்றிப் பயப்படுகின்றேன்" என்றார். அதற்கு அவர்கள் "நீர் பயப்படாதீர். நிச்சயமாக நாம் உமக்கு மிக்க ஞானமுடையதொரு குமாரனைக் கொண்டு நன்மாராயம் கூறுகிறோம்" என்று கூறினார்கள். அதற்கு அவர், இம்முதுமையிலா நீங்கள் எனக்குக் (குமாரனைக் கொண்டு) நன்மாராயங் கூறுகின்றீர்கள்! எதைக் கொண்டு நீங்கள் எனக்கு நன்மாராயங் கூறுகின்றீர்கள்?" என்று கூறினார். அதற்கவர்கள், ("பரிகாசமாக அல்ல) மெய்யாகவே நாங்கள் உமக்கு (மகனைப் பற்றி) நன்மாரயங் கூறுகிறோம். (அதைப் பற்றி) நீர் அவநம்பிக்கை கொள்ளாதீர் என்று கூறினார்கள்.

(சூரா ஹிஜ்ர், மலைப்பாறை : 51-55)

(அச்சமயம் அங்கு) நின்று கொண்டிருந்த அவருடைய மனைவி சிரித்தாள். ஆனால், அதே சமயத்தில் அவளுக்கு இஸ்ஹாக் (என்னும் குமாரனைப்) பற்றியும் இஸ்ஹாக்குக்குப் பின்னர் யஃகூப் (என்னும் பேரன் பிறக்கப் போவதைப்) பற்றியும் நன்மாராயம் கூறச் செய்தோம்.

அதற்கு அவள் என்னுடைய துக்கமே! (மாதவிடாய் நின்று) நான் கிழவியாகவும் என்னுடைய இக்கணவர் ஒரு விருத்தாப்பிய ராகவும் ஆனதன் பின்னர் நான் (கர்ப்பமாகி) பிள்ளை பெறுவேனா! நிச்சயமாக இது ஆச்சரியமான விஷயம் என்றாள்.

அதற்கு அவர்கள், அல்லாஹ்வுடைய சக்தியைப் பற்றி நீ ஆச்சரியமடைகிறாயா? அல்லாஹ்வுடைய அருளும் அவனுடைய பாக்கியங்களும் (இப்ராஹீமுடைய) இவ் வீட்டில் உங்கள் மீதுள்ளன. நிச்சியமாக அவன் மிக்க புகழுடையோனாகவும் மகிமையுடையோனாகவும் இருக்கிறான் என்று கூறினார்கள்.

(சூரா ஷஹூத், ஹூத் நபி : 71-73)

யூதர்கள் தமக்கு ஒரு அரசனை வேண்டுதல்

எனவே, இஸ்ரயேலின் பெரியோர் அனைவரும் ஒன்று கூடிச் சாமுவேலிடம் இராமாவுக்கு வந்தனர். அவர்கள் அவரிடம் "இதோ உமக்கு வயது முதிர்ந்துவிட்டது. உம் புதல்வர்கள் உம் வழிமுறைகளில் நடப்பதில்லை. ஆகவே அனைத்து வேற்றினங்களிடையே இருப்பது போன்று ஓர் அரசனை நியமித்தருளும்" என்று கேட்டுக் கொண்டனர். எங்களுக்கு நீதி வழங்க ஓர் அரசனைத் தாரும்" என்று அவர்கள் கேட்டது, சாமுவேலுக்குத் தீயதெனப்பட்டது.

(சாமுவேல் 1 : 4-6)

அப்போது சாமுவேல் தைலக் குப்பியை எடுத்து, அவர் தலை மீது வார்த்து, அவரை முத்தமிட்டுக் கூறியது: "ஆண்டவர் தம் உரிமைச் சொத்துக்குத் தலைவனாக இருக்கும்படி உன்னைத் திருப்பொழிவு செய்துள்ளார்.

(சாமுவேல், 1 : 10)

சவுலும் கிபாயாவிலிருந்த தம் வீட்டுக்குச் சென்றார். கடவுளால் தூண்டப்பட்ட வீரர்கள் அவரோடு சென்றார்கள். ஆனால் தீயோர் சிலர், "இவன் எவ்வாறு நம்மை மீட்க முடியும்? என்று கூறி, அவரைப் புறக்கணித்தார்கள்.

(சாமுவேல், 1 : 26-27)

மேற்குறிப்பிட்ட விடயம் அல்குர்ஆனில் பின்வருமாறு இடம்பெற்றுள்ளதை அவதானிக்கலாம். ஆனால் அதில் சாமுவேலின் பெயர் இல்லை. சவுலின் பெயர் தாலூத் என்று இருக்கின்றது.

(நபியே!) மூஸாவுக்குப் பின், இஸ்ராயீலின் சந்ததிகளில் இருந்த தலைவர்களை நீர் கவனிக்கவில்லையா? அவர்கள் "அல்லாஹ்வுடைய பாதையில் நாங்கள் யுத்தம் புரிய எங்களுக்கு(த் தலைமை வகிக்க) ஓர் அரசனை அனுப்பி வையும்" என்று தங்கள் நபியிடம் கூறிய போது, அவர், யுத்தம் செய்வது உங்கள் மீது விதிக்கப்பட்டால், நீங்கள் யுத்தம் செய்யாமல் (விலகி) இருந்துவிடுவீர்களா?" என்று கேட்டார். (அதற்கு) அவர்கள் "எங்கள் மக்களையும் எங்கள் வீடுகளையும் விட்டு நாங்கள் வெளியேற்றப்பட்டிருக்க, (எங்களை வெளியேற்றிய) அவர்களுடன், அல்லாஹ்வுடைய பாதையில் நாங்கள் யுத்தம் செய்யாதிருக்க எங்களுக்கென்ன (தடை)?" என்று கூறினார்கள். ஆனால் யுத்தம் செய்யும்படி கட்டளையிடப்பட்ட பொழுதோ, அவர்களில் சிலரைத் தவிர (மற்றவர்கள், யுத்தஞ் செய்யாது) பின் தங்கிவிட்டார்கள். (இத்தகைய) அநியாயக்காரர்களை அல்லாஹ் நன்கறிவான். மேலும் அவர்களுடைய நபி அவர்களை நோக்கி "நிச்சயமாக அல்லாஹ் "தாலூத்"தை உங்களுக்கு அரசனாக அனுப்பி இருக்கிறான்." என்று கூறியதற்கு

(சூரா அல்பகரா - பசு மாடு : 246-247)

ஜலப் பிரளயம் ஏற்படுவதற்கு முன்னர் பேழைக்குள் பிரவேசிக்க கடவுள் நோவாவுக்குக் கட்டளையிடல்

கர்த்தர் நோவாவை நோக்கி: நீயும் உன் வீட்டார் அனைவரும் பேழைக்குள் பிரவேசியுங்கள். இந்தச் சந்ததியில் உன்னை எனக்கு முன்பாக நீதிமானாகக் கண்டேன். பூமியின் மீதெங்கும் வித்தை உயிரோடே காக்கும் பொருட்டு, நீ சுத்தமான சகல மிருகங்களிலும், ஆணும் பெண்ணுமாக எவ்வேழு ஜோடும், சுத்தமல்லாத மிருகங்களில் ஆணும் பெண்ணுமாக ஒவ்வொரு ஜோடும், ஆகாயத்துப் பறவைகளிலும், சேவலும் பேடுமாக எவ்வேழு ஜோடும் உன்னிடத்தில் சேர்த்துக்கொள்.

(ஆதியாகமம் 7 : 1-3)

இந்த சம்பவம் அல்குர்ஆனில் பின்வருமாறு இருப்பதனை அவதானிக்கலாம்.

இறுதியாக, நம் உத்தரவு வந்தது, அடுப்புப் பொங்கவே, (நாம் நூஹை நோக்கி) "உயிர்ப்பிராணிகள் ஒவ்வொரு வகையிலிருந்தும் (ஆண் பெண் கொண்ட) ஒவ்வொரு ஜோடியை (அக் கப்பலில்) ஏற்றிக் கொள்ளும் மூழ்கடிக்கப்படுவார்கள் என்று எவர்களைக் குறித்து முன்பே நம்) வாக்கு ஏற்பட்டுவிட்டதோ அவர்களைத் தவிர உம் குடும்பத்தாரையும், நம்பிக்கை கொண்டவர்களையும் ஏற்றிக்கொள்ளும்" என்று நாம் கூறினோம். வெகு சொற்ப மக்களைத் தவிர மற்றவர்கள் அவருடன் நம்பிக்கை கொள்ளவில்லை.

(சூரா ஹூது - ஹூது நபி 40)

யோசேப்பு சூரியனும் சந்திரனும் நட்சத்திரங்களும் சிரம்பணிவதாக கனவு காணல்

அவன் வேறொரு சொப்பனம் கண்டு, தன் சகோதரரை நோக்கி: நான் இன்னும் ஒரு சொப்பனத்தைக் கண்டேன். சூரியனும் சந்திரனும் பதினொரு நட்சத்திரங்களும் என்னை வணங்கின என்றான். இதை அவன் தன் தகப்பனுக்கும் தன் சகோதரருக்கும் கூறிய போது, அவன் தகப்பன் அவனைப் பார்த்து: நீ கண்ட இந்தச் சொப்பனம் என்ன? நானும் உன் தாயாரும் உன்னை வணங்குவோமா? என்று அவனைக் கடிந்து கொண்டான்.

(ஆதியாகமம் 37: 9-10)

மேற்குறிப்பிட்ட சம்பவம் அல்குர்ஆனில் பின்வருமாறு சொல்லப்பட்டுள்ளதை அவதானிக்கலாம்.

யூசுப் தம் தந்தையாரிடம்: "என் அருமைத் தந்தையே! பதினொரு நட்சத்திரங்களும் சூரியனும் சந்திரனும் - (இவை யாவும்) எனக்குச் சிரம் பணிவதை மெய்யாகவே (கனவில்) நான் கண்டேன்" என்று கூறிய பொழுது, "என் அருமை மகனே! உனது சகோதரர்களிடம் சொல்லிக் காட்ட வேண்டாம் (அவ்வாறு செய்தால்) அவர்கள், உனக்கு(த் தீங்கிழைக்க) சதி செய்வார்கள்.

(சூரா யூசுப் 4-5)

தனது வீட்டு எஜமானியின் வேண்டு கோளை யோசேப்பு மறுத்தல்

இப்படியிருக்கும் போது, ஒருநாள் அவன் தன் வேலையைச் செய்வதற்கு வீட்டுக்குள் போனான். வீட்டு மனிதரில் ஒருவரும் வீட்டில் இல்லை. அப்பொழுது அவள் அவனுடைய வஸ்திரத்தைப் பற்றிப் பிடித்து, என்னோடே சயனி என்றாள். அவனோ தன் வஸ்திரத்தை அவள் கையிலே விட்டு வெளியே ஓடினாள். அவன் தன் வஸ்திரத்தை அவள் கையிலே விட்டு வெளியே ஓடியதை அவள் கண்ட போது அவள் தன் வீட்டு மனிதரைக் கூப்பிட்டு: பாருங்கள், எபிரேய மனுஷன் நம்மிடத்தில் சரசம் பண்ணும்படிக்கு அவனை நமக்குள் கொண்டு வந்தார். அவன் என்னோடே சயனிக்கும்படி என்னிடத்தில் வந்தான். நான் மிகுந்த சத்தமிட்டுக் கூப்பிட்டேன். நான் சத்தமிட்டுக் கூப்பிடுவதை அவன் கேட்டு, தன் வஸ்திரத்தை என்னிடத்தில் விட்டு, வெளியே ஓடிப்போய்விட்டான் என்று சொன்னாள்.

(ஆதியாகமம் 39: 11-15)

இந்த விடயம் அல்குர்ஆனின் யூசுப் என்கின்ற அத்தியாயத்தில் பின்வருமாறு சொல்லப்பட்டுள்ளது.

அவர் தம் வாலிபத்தை அடைந்ததும், அவருக்கு நாம் ஞானத்தையும் கல்வியையும் கொடுத்தோம். இவ்வாறே நன்மை செய்வோருக்கு நாம் நற்கூலி வழங்குகின்றோம். அவர் எந்தப் பெண்ணின் வீட்டில் இருந்தாரோ, அவள் அவர் மீது விருப்பங் கொண்டு, கதவுகளைத் தாழிட்டுக் கொண்டு, (தன் விருப்பத்திற்கு இணங்குமாறு) "வாரும்" என்று அழைத்தாள். "(அதற்கு அவர் மறுத்து) அல்லாஹ் (இத்தீய செயலிலிருந்து) என்னைக் காத்தருள்வானாக, நிச்சயமாக (உன் கணவர்) என் எஜமானர், என் இடத்தை அழகாக (கண்ணியமாக) வைத்திருக்கிறார் - அநியாயம் செய்பவர்கள் நிச்சயமாக வெற்றி பெற மாட்டார்கள்" என்று சொன்னார். ஆனால் அவளோ அவரைத் திடமாக விரும்பினாள். அவரும் தன் இறைவனின் ஆதாரத்தைக் கண்டிராவிட்டால் அவள் மீது விருப்பங் கொண்டே இருப்பார். இவ்வாறு நாம் அவரை விட்டுத் தீமையையும் மானக் கேடான செயல்களையும் திருப்பி

விட்டோம். "ஏனெனில் நிச்சயமாக அவர் நம் தூய்மையான அடியார்களில் ஒருவராக இருந்தார். (யூசுப் அவளை விட்டும் தப்பி ஓட முயன்று) ஒருவரை ஒருவர் முந்திக் கொள்ள வாசலின் பக்கம் ஓடினார்கள். அவள் அவருடைய சட்டையை பின்புறத்தில் கிழித்து விட்டாள். அப்போது அவளுடைய கணவரை வாசல் பக்கம் இருவரும் கண்டனர். உடன் (தன் குற்றத்தை மறைக்க) "உம் மனைவிக்குத் தீங்கிழைக்க நாடிய இவருக்குச் சிறையிலிடப்படுவதோ அன்றி வேறு என்ன தண்டனை இருக்க முடியும்" என்று கேட்டாள்.

(சூரா யூசுப், யூசுப் நபி - 22-25)

மோசே மிதியன் நாட்டில் இத்திரோதுவின் மந்தைகளுக்கு நீர் புகட்டுதல்

மிதியன் தேசத்து ஆசாரியனுக்கு ஏழு குமாரத்திகள் இருந்தார்கள். அவர்கள் தங்கள் தகப்பனுடைய ஆடுகளுக்குத் தண்ணீர் மொண்டு, தொட்டிகளை நிரப்பினார்கள். அப்பொழுது மேய்ப்பர்கள் வந்து, அவர்களைத் துரத்தினார்கள். மோசே எழுந்திருந்து, அவர்களுக்குத் துணைநின்று, அவர்களுடைய ஆடுகளுக்குத் தண்ணீர் காட்டினான். அவர்கள் தங்கள் தகப்பனாகிய இரகுவேலிடத்தில் வந்த போது, அவன்: "நீங்கள் இன்று இத்தனை சீக்கிரமாய் வந்தது என்ன?" என்று கேட்டான். அதற்கு அவர்கள்: "எகிப்தியன் ஒருவன் மேய்ப்பரின் கைகளுக்கு எங்களை தப்புவித்து, எங்களுக்கு தண்ணீர் மொண்டு கொடுத்து, ஆடுகளுக்கும் தண்ணீர் காட்டினான் என்றார்கள். அப்பொழுது அவன் தன் குமாராத்திகளைப் பாரத்து:" அவன் எங்கே?, அந்த மனிதனை நீங்கள் விட்டு வந்தது என்ன?, போஜனம் பண்ணும்படி அவனை அழைத்துக் கொண்டு வாருங்கள் என்றான். மோசே அந்த மனிதனிடத்தில் தங்கியிருக்கச் சம்மதித்தான். அவன் சிப்போராள் என்னும் தன் குமாராத்தியை மோசேக்குக் கொடுத்தான்.

(யாத்திராகமம் 2 : 16-21)

இந்த சம்பவம் அல்குர்ஆனில் பின்வருமாறு இருப்பதனை அவதானிக்கலாம்.

பின்னர் அவர் மத்யன் (நாட்டின்) பக்கம் சென்ற போது, "என் இறைவன் என்னை நேரான பாதையில் செலுத்தக் கூடும் என்று கூறினார். இன்னும் அவர் மத்யன் நாட்டுத் தண்ணீர்(த் துறையின் அருகே வந்த போது, அவ்விடத்தில் ஒரு கூட்டத்தினர் (தம் கால் நடைகளுக்குத்) தண்ணீர் புகட்டிக் கொண்டிருந்ததைக் கண்டார். அவர்களைத் தவிர, பெண்கள் இருவர் (தங்கள் ஆடுகளுக்குத் தண்ணீர் புகட்டாது) ஒதுங்கி நின்றதைக் கண்டார்" உங்கள் இருவரின் விஷயம் என்ன?" என்று கேட்டார். அதற்கு: "இம்மேய்ப்பர்கள் (தண்ணீர் புகட்டி விட்டு) விலகும் வரை நாங்கள் எங்கள் (ஆடுகளுக்குத்) தண்ணீர் புகட்ட முடியாது" மேலும் "எங்கள் தந்தை மிகவும் வயது முதிர்ந்தவர்" என்று அவ்விருவரும் கூறினார்கள். ஆகையால், அவ்விருவருக்கமாக அவர் (ஆட்டு மந்தைக்குத்) தண்ணீர் புகட்டினார். பிறகு அவர் (ஒரு மர) நிழலில் ஒதுங்கி: "என் இறைவா! நீ எனக்கு இரக்கியருளும் நல்ல நல்லவற்றின்பால் நிச்சயமாக நான் தேவையுள்ளவனாக இருக்கிறேன்" என்று கூறினார். (சிறிது நேரத்திற்குப்) பிறகு அவ்விரு பெண்களில் ஒருவர் நாணத்துடன் நடந்து மூஸாவின் முன் வந்து: "எங்களுக்காக நீங்கள் தண்ணீர் புகட்டியதற்கான கூலியை உங்களுக்கு வழங்குவதற்காக எங்கள் தந்தை உங்களை அழைக்கின்றார்" என்று கூறினார். இவ்வாறாக மூஸா அவரிடம் வந்த போது தம் வரலாற்றை எடுத்துச் சொன்னார். அதற்கவர்: "பயப்படாதீர்! அக்கிரமக்கார

சமூகத்தாரை விட்டும் நீர் தப்பித்து விட்டீர்" என்று கூறினார். அவ்விரு பெண்களில் ஒருவர் கூறினார்: என் அருமைத் தந்தையே! நீங்கள் இவரைக் கூலிக்கு அமர்த்திக் கொள்ளுங்கள். நீங்கள் கூலிக்கு அமர்த்துபவர்களில் நிச்சியமாக இவர் மிகவும மேலானவர், பலமுள்ளவர், நம்பிக்கையானவர்."

(அல் - கஸஸ் - வரலாறு : 22-27)

முடிவுரை

பொதுவாக கிறிஸ்தவம், இஸ்லாம் என்பவை வெவ்வேறான சமயங்களாக இனங்காணப்பட்ட போதிலும் மானிடவியலாளர்களின் கருத்துக்கு அமைய இவை யூத மூலத்தில் இருந்து தோன்றிய சமயங்களாக இருக்கின்றன. திருவிலியத்தின் பழைய ஏற்பாடானது கி.மு. 1400 - கி.மு. 400 வரையியான காலப் பகுதியில் எழுதப்பட்டது. புதிய ஏற்பாடானது கி.பி. 50 - கி.பி. 95 வரையான காலப் பகுதியில் எழுதப்பட்டது. இஸ்லாமியர்களின் அல்குர்ஆன் கலீபா ஆபூபக்கர் (ரழி) அவர்களின் ஆட்சிக்காலத்தில் முழுமையாக நூலுருப்படுத்தப்பட்டது. திருவிவிலியத்தில் இடம்பெறும் பாத்திரங்களின் பெயர்கள் எபிரேய மொழியின் வழக்காறுக்கு அமைய இருக்கின்றன. அல்குர்ஆனில் இடம்பெறும் அதே பாத்திரங்களின் பெயர்கள் அரபு மொழி வழக்காறுக்கு அமைய இருக்கின்றன. சமய நம்பிக்கைகளின் அடிப்படையில் கிறிஸ்தவர்களின் திருவிவிலியம் கிறிஸ்தவ சமயத்தைச் சாரந்ததாகவும் இஸ்லாமியர்களின் அல்குர்ஆன் இஸ்லாமிய சமயத்தைச் சாரந்ததாகவும் இருக்கின்றன. என்றாலும் இவற்றுக்கு இடையே ஒரே சம்பவங்கள் சற்று வேறுபட்ட விதமாகச் சொல்லப்பட்டிருப்பதனை அவதானிக்கலாம்.

உசாத்துணை நூல்கள்

அல்குர்ஆனின் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு. (1983). லிட்டரரி மற்றும் சாரிட்டபிள் ட்ரஸ்ட்.

பரிசுத்த வேதாகமம், இலங்கை வேதாகமச் சங்கம், 293, காலி வீதி, கொழும்பு - 3.

Brouke. M. Myles, Danker. W. Fedric. (1973). Origin, Inspiration, and history of the bible, Word Processor, Suzannah Jordan.

Bardon, John. (2019). A History of the Bible: The Book and its Faith, Great Briton. Clays Ltd, Elcogra.

Hameedullah, Muhammah. (2003). History of the Quran. Uk Islamic Academy. Leicester. England.

Mustafa Al Azami, Muhammed. (2003). The History of the Quranic text. Payamequran.

Ragland, Fred. (1982). The Origin and History of the Bible. Christian Military Fellowship. p. box 2408. Oroville.

Reynolds, Gabrial Said. (2008). The Quran and its Historical context, 2 Park Squre, Miltorn Park, Abingdon, Oxon OX14 ORN.

Taber, Charles. R, Nida Eugene, A. (1969). The Theory and Practive of Translation. Koninklijke Brill NV.Leidn, The Netherlands.

The Story of the Quran - Islam House. Com (2013). https://Islamhouse.com/read/amp/en/the - story - of - the - quron - 430756

நவீன கவிதைகளில் திருநர்களின் வாழ்வியல்

செல்வி.டி. பிரவினா, செல்வி.உ. பிளசிங், கலாநிதி.க. கஜவிந்தன்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

திருநர் எனப்படுவோர் மனித வாழ்வின் அடிப்படையான ஆண் மற்றும் பெண் என்ற பாலில் இருந்து விலகி பால்திரிபு அடைந்தவர்கள் ஆவர். பிறப்பில் ஒரு பாலினத்தைச் சார்ந்தவர்களாகவும் சில உயிரியல் மாறுபாட்டினால் எதிர்ப்பாலினமாக தங்கள் வாழ்க்கையை நடத்துபவர்களாகவும் காணப்படுகின்றனர். ஓர் உயிரில் இரு தன்மை கொண்டு காணப்படுவதால் இவர்களின் வாழ்வியலும் மாறுபட்டு அழுத்தமான ஒன்றாகவே காணப்படுகின்றது. அந்த வகையில் இத் திருநர்கள் குறித்து அதிக முக்கியத்துவம் வழங்குகின்றதும் அதிகம் பேசுகின்றதுமான துறைகளில் இலக்கியங்கள் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. அந்த வகையில் இருபதாம் நூற்றாண்டுக்கு பிற்பட்ட காலங்களில் தோற்றம் பெற்ற இலக்கிய வடிவங்களில் ஒன்றான நவீன கவிதைகளில் திருநர்களின் வாழ்வியல் சார்ந்த உணர்வுகளை காண முடிகின்றது. கவிதைகள் என்பது தான் அனுபவித்த ஒரு உணர்ச்சியை அப்படியே பிறரும் அனுபவிக்கும் படி செய்யும் மன வெளிப்பாடாகும். அந்த வகையில் திருநர்கள் பற்றி தோன்றிய நவீன கவிதைகளில் கூவாகம், நானும் இன்னொரு நானும், காகிதப்பூக்கள், பூமத்திய வேர்கள், அரவாணிகள், சந்ததி பிழை போன்றவை அவர்களின் வாழ்வியலை உணர்வு பூர்வமாக வெளிப்படுத்துபவையாக காணப்படுகின்றன. இவ் நவீன கவிதைகளின் வாயிலாக திருநர்களின் வாழ்வியல் என்பது மிகவும் கடினமான தொன்றாக காணப்படுவதனை அறியக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே இக் கருத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு நவீன கவிதைகளின் வாயிலாக திருநர்களின் வாழ்வியல் சார்ந்த உடல், உள, சமூக அழுத்த நிலைகளை ஆராய்தல் எனும் நோக்கத்தின் அடிப்படையில் இரண்டாம் நிலை தரவுகளான கவிதைகள், நூல்கள், சஞ்சிகைகள் என்பவற்றை பயன்படுத்தி விபரண ரீதியாக இவ்வாய்வானது மேற்கொள்ளப்பட்டது. மேலும் இவ்வாய்வானது பண்பியல் சார்ந்த ஆய்வாகும். இவ் ஆய்வின் முடிவாக திருநர்களின் வாழ்வியலானது அழுத்தங்கள் நிறைந்தது என்பதுடன் இவர்கள் குறித்த புரிதலை சமூகத்தில் ஆழப் படுத்த வேண்டியது அவசியம் என்பதே ஆகும்.

திறவுச் சொற்கள்: திருநர், வாழ்வியல், கவிதை, உள அழுத்தம், சமூக அழுத்தம்

அறிமுகம்

இயற்க்கையின் உன்னத படைப்புக்களில் ஒன்றாகும் மனித இனம். இம் மனிதனின் வாழ்வில் அடிப்படையாகத் திகழ்வது ஆண் மற்றும் பெண் என்ற பாகுபாடாகும். இதுவே வாழ்வின் அடித்தளமாகவும், ஆதாரமாகவும், மூலமாகவும் அமைகின்றது. இந்த அடிப்படையான பால் நிலையிலிருந்து விலகி பால் திரிபுடைந்தவர்கள் திருநர்கள் ஆவர். பிறப்பில் ஒரு பாலினத்தைச் சார்ந்தவர்களாகவும் சில உயிரியல் மாறுபாட்டினால் எதிர்ப்பாலினமாக தங்கள் வாழ்வை நடத்துபவர்களாக காணப்படுகின்றனர். இத்தகைய உயிரியல் மாறுபாடானது கருவிலேயே நிகழ்கின்றது. மனிதக்கலங்களில் நாற்பத்தாறு நிற மூர்த்தங்கள் இருபத்து மூன்று சோடிகளாக காணப்படுகிறது. இதில் இருபத்து மூன்று சோடி நிறமூர்த்தம் பால் நிர்ணயத்திற்கு பொறுப்பான இலிங்க நிறமூர்த்தங்கள்

ஆகும். ஆணில் XY எனவும், பெண்ணில் XX எனவும் பொதுவாக இலிங்க நிறமூர்த்தங்கள் அமைந்திருக்கும். ஒரு மடிய பிரிவினால் உருவாக்கப்படும் சூல்கள் X நிறமூர்த்தத்தினை கொண்டிருக்கும். விந்தணுக்கள் X அல்லது Y நிறமூர்த்தத்தினை கொண்டிருக்கும். இவை இரண்டும் இணைந்து இரு மடியக்கலம் உருவாகும் பொழுது XX பெண்ணாகவும் XY ஆணாகவும் உருவாகின்றது. இதிலிருந்து மாறுபட்டு சில சமயங்களில் கருமுட்டையில் கூடுதலாக ஒரு X குரோமோசோம் அல்லது Y குரோமோசோமோ இணைவதால் பிறக்கின்ற குழந்தைகள் திருநர்கள் ஆவர்.

இன்றைய காலகட்டத்தில் பெண்களின் பிரச்சினைகளை பேசக்கூடிய பெண்ணியம் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் உணர்வுகளை பேசக்கூடிய தலித்தியம் போன்று திருநர்களின் பிரச்சனைகளை பேசுவதும் அவர்களின் உரிமைக்காக போராடுவதும் அரவாணியம் என பொதுவாக கருத்துக்கள் முன்வைக்கப்படுகின்றன. (அறிவுராஜ்,ந:2008:17) அந்த வகையில் திருநர்கள் குறித்த கருத்துக்களுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் வழங்குகின்றதும், அதிகம் பேசுகின்றதுமான துறைகளில் இலக்கியங்கள் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. இலக்கியங்கள் சமூகத்தை பிரதிபலிக்கும் கால கண்ணாடியாகும். எனவே அக்கால கண்ணாடி திருநர்களின் பண்பாடு, வாழ்க்கை முறை, நம்பிக்கை, பழக்கவழக்கம் ஆகியவற்றையும் எடுத்துரைக்கின்றன. இலக்கியங்களின் நோக்கம் மனதிற்கு இன்பம் அளிப்பது மட்டுமின்றி சமூகத்தில் காணப்படும் பிரச்சினைகளை எடுத்துக்காட்டி பிரச்சினைகளுக்கு தீர்வு காண செய்வது ஆகும்.

தமிழ் உலகில் முதல் இலக்கண நூலாக கிடைக்கப்பெற்ற தொல்காப்பியம் தமிழ் மொழியில் தனிச்சிறப்புகளை எடுத்தியம்பிய நூலாக காணப்படுகின்றது. இத்தகைய சிறப்பு வாய்ந்த தொல்காப்பியத்தில் திருநர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. அதாவது திருநர்கள் உடலளவில் ஆணாகவும் மனதளவில் பெண்ணாகவும் இருப்பதாக சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது. மேலும் பெண் தன்மை மிகுந்தால் பெண்பாலிலே அழைக்க வேண்டும் எனவும் பெண்ணாக இருந்து ஆண் தன்மை மிகுந்தால் ஆண் விகுதியின் வினை முடிவே கொடுக்க வேண்டும் என்றும் தொல்காப்பியம், “ஆண்மை திரிந்த பெயர் நிலைக் கிளவி.....” என்ற வரிகள் மூலம் கூறுகின்றது. மேலும் திருநர்களின் மனவேதனையை உணர்வுகளைப் புரிந்து முதன் முதலில் இலக்கியத்தில் பதிவு செய்த முதல் காப்பியமாகவும் இலக்கிய நூலாகவும் நீலகேசி திகழ்கின்றது. இவ்வாறாக பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்கள் தொடங்கி நவீன இலக்கியங்கள் வரை அவ்வவ் கால சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப திருநர்கள் குறித்த கருத்துக்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

அந்த வகையில் நவீன இலக்கிய வடிவங்களில் ஒன்றான கவிதைகளின் வாயிலாக திருநர்கள் தம் வாழ்வியல் சார்ந்து எதிர்கொள்ளும் உடல், உள, சமூக ரீதியான பிரச்சினைகள் குறித்த கருத்துக்கள் வலியுறுத்தப்பட்டிருப்பதனை அவதானிக்கலாம்.

ஆய்வு நோக்கம்

நவீன கவிதைகளின் வாயிலாக திருநர்களின் வாழ்வியல் சார்ந்த உடல், உள, சமூக அழுத்த நிலைகளை ஆராய்தல்.

ஆய்வு முறையியல்

இவ் ஆய்வானது விபரண ரீதியான ஆய்வாக முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வுக் கருதுகோள்

திருநர்களின் வாழ்வியல் அழுத்தமானதொன்றாக காணப்படுகின்றது.

திருநர்கள் சமூக ரீதியாக ஒதுக்கப்படுகின்ற தன்மை காணப்படுகிறது.

திருநர்கள் பாலியல் ரீதியான துன்புறுத்தல்களுக்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றனர்.

நவீன கவிதைகளின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தப்படும் திருநர்களின் வாழ்வியல் சார்ந்த அழுத்தங்கள்

தான் அனுபவித்த ஒரு உணர்ச்சியை அப்படியே பிறரும் அனுபவிக்கும்படி செய்யும் மன வெளிப்பாடே கவிதை ஆகும். தமிழில் மிக நீண்ட காலமாகவே காத்திரமான ஒரு கவிதை பாரம்பரியம் இருந்து வந்துள்ளது. மனிதன் படைத்த இலக்கிய வடிவங்களில் காலத்தால் முந்தியது கவிதைகளாகும். இந்த இலக்கிய வடிவத்தின் சிறப்பு தன்மை என்பது அது கொண்டிருக்கும் பண்புகளாலே தீர்மானிக்கப்படுகிறது. காலவேகத்தில் தமிழ் கவிதை துறையில் ஏற்பட்ட புதிய பரிமாணமே நவீன கவிதைகளாகும்.

நவீன கவிதைகள் என்பவை மரபின் தன்மையிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொண்டு மக்களின் வழக்கு சொற்களுக்கு எளிய உரையாய் தன்னை பரிணமித்துக் காட்டுபவையாகும். அனுபவங்களை சிறு வரி வடிவங்களில் படிமங்களாக மாற்றும் வல்லமை நவீன கவிதைகளுக்கு உண்டு. வாசகனுக்கு உடனடி உணர்வை தூண்டுவதுடன் அதனை கொண்டு அவனாலும் அதன் தொடர்ச்சியாய் கவிதை புனைய முடியும் எனும் நம்பிக்கையை கொடுப்பதாக நவீன கவிதைகள் காணப்படுகின்றன. இருபதாம் நூற்றாண்டிற்கு பிற்பட்ட காலங்களில் பல முற்போக்கான கருத்துக்களை கொண்ட இலக்கியங்கள் தோற்றம் பெற்றுள்ளன. அந்த வகையில் அக்காலகட்டத்தில் தோற்றம் பெற்ற நவீன கவிதைகளும் திருநர்களின் வாழ்வியல் சார்ந்த விடயங்களை எடுத்துச் சொல்பவையாக காணப்படுகின்றன. அந்த வகையில் கூவாகம், நானும் இன்னொரு நானும், காகிதப் பூக்கள், பூமத்திய வேர்கள் அரவாணிகள், சந்ததி பிழை என்ற நவீன கவிதைகளின் வாயிலாக திருநர்களின் வாழ்வியல் சார்ந்த உடல், உள, சமூக அழுத்த நிலைகளை பின்வருமாறு அடையாளப்படுத்தலாம்.

கூவாகம்

முழுக்க முழுக்க திருநர்களின் உணர்வுகளை மையப்படுத்தி உருவான முதல் கவிதை நூல் கூவாகம் ஆகும். இந்நூலை பலசாகதன் மற்றும் ந. சிவகுமார் ஆகிய இருவரும் இணைந்து எழுதியுள்ளனர். இக்கவிதை தொகுப்பு முழுவதிலும் திருநர்களின் உணர்வுகளை காண முடிகின்றது. இக் கவிதை தொகுப்பில் இடம் பெறும் பின்வரும் வரிகள் திருநர்களின் சமூக அழுத்த நிலையினை எடுத்துக்காட்டுவதாக காணப்படுகின்றன.

"ஆணாய் வளர்த்த என்னையே
அஃறிணையாய் பார்த்தாள் அன்னையே
வீணாய் சுமந்த சுமையென்றே – என்னை விரட்டி
யடித்தது உண்மையே"

(அய்யப்பன், கி:2012:128)

தன்னுடைய அன்னை தன்மேல் அன்பு செலுத்தாமல் வீட்டை விட்டு விரட்டி அடித்தாள் என்ற சோகத்தை ஒரு திருநர் வெளிப்படுத்துவதாக இக் கவிதையானது அமையப்பெற்றுள்ளது. இதன் மூலம் திருநர்கள் குடும்பத்தினரால் ஒதுக்கப்படுகின்ற தன்மையையும், சமூகத்தால் தனிமைப்படுத்தப்படும் அவல நிலையினையும் ஆசிரியர் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

நானும் இன்னொரு நானும்

திருநர்களை மையமாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட கவிதை நூலாகும். இந்நூல் ஆண்டாள் பிரியதர்ஷினியால் எழுதப்பட்டது.

இந்நூலில் திருநர்களின் உணர்வுகளையும் மனவேதனைகளையும் தம் கவிதையின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தி உள்ளார்.

"கும்பிடு
அர்த்த நாரீஸ்வரனை
கல்லால் அடி
என்னை" (அய்யப்பன்,கி:2012:129)

என்று சமூகத்தில் நடக்கும் அவலநிலையை படம் பிடித்து காட்டுவதாக இக்கவிதை அமையப்பெற்றுள்ளது. அதாவது ஆண் தன்மை மற்றும் பெண் தன்மை இரண்டும் ஒன்றாக உருப்பெற்ற இறைவனை ஏற்றுக் கொள்கின்ற இச் சமூகத்தினர் அவ்வாறு பிறக்கும் மனித உயிர்களை ஏற்றுக் கொள்ளாது துன்புறுத்தும் தன்மையினை ஆசிரியர் இவ் வரிகள் மூலம் வெளிப்படுத்துகின்றார்.

ஆணாக பிறக்கும் இவர்கள் ஓமோன் குறைபாடு காரணமாக பெண்ணுணர்வு மேலோங்கி பெண்களுடன் விளையாடுகின்றனர். இதனை உணராத குடும்பத்தார் அவரைக் கண்டித்து பல துன்பங்களை தருகின்றனர். இதனை பின்வரும் கவி வரிகள் சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

"சிறுமிகளோடு
விளையாட ஆசை
விளையாடினால் பூசை" (அய்யப்பன்,கி:2012:129)

இதன் மூலம் திருநர்களுக்கான உணர்ச்சி ரீதியான சுதந்திரம் மறுக்கப்படுகின்ற தன்மையையும் அதனால் அவர்கள் உள அழுத்த நிலைக்கு உள்ளாக்கப்படுவதையும் இக் கவிதையானது தெளிவுபடுத்துகின்றது.

தன் வீட்டை விட்டு வெளியே வரும் திருநர்களுக்கு சமூகத்தில் நடக்கும் சமூக அவலங்களையும் இக்கவிதை தெளிவு படுத்துகின்றது.

"கைகழுவி அனுப்புகிறது குடும்பம்
கல்லறைக்கு
கையேந்த வைக்கிறது சமூகம்
சில்லறைக்கு" (அய்யப்பன்,கி:2012:130)

என்று சமூக அவலத்தை பதிவு செய்கிறார் கவிஞர். அதாவது சமூகத்தில் சமனான வேலைவாய்ப்பு வழங்கப்படாது பொருளாதார ரீதியாக அழுத்த நிலைக்கு உள்ளாகின்ற தன்மையினை எடுத்துக்காட்டுகின்றார். மேலும் சமூகத்தில் திருநர்களுக்கு ஏற்படும் கொடுமைகளையும் கவிஞர் குறிப்பிடுகின்றார். அதாவது சமூகத்தில் பாலியல் சார்ந்த தொழில்களில் ஈடுபட கட்டாயப்படுத்தப்படுவதையும் ஆசிரியர் தமது கவிதை மூலம் தெளிவுபடுத்துகின்றார். இதனை பின்வரும் கவி வரிகள் மூலம் எடுத்துக்காட்டுகின்றார்.

"கடை கேட்கிறேன்
குடல் பசிக்கு
என்னைக் கேட்கிறாய்
உடல் பசிக்கு" (அய்யப்பன்,கி:2012:130)

சமூகம் சார்ந்தும் உளம் சார்ந்தும் அவர்கள் எதிர்கொள்ளும் அழுத்த நிலையினை தெளிவு படுத்திய கவிஞர் அவர்களின் உடல் சார்ந்த அழுத்த நிலையினையும் தனது கவி வரிகள் மூலம் தெளிவு படுத்துகிறார். திருநர்களுக்கு செய்யப்படும் அறுவை சிகிச்சையானது எத்தகைய கொடுமையானது என்பதை கவிஞர் தனது கவி வரிகள் மூலம் எடுத்துக்காட்டுகின்றார். அது ஒரு மறுபிறப்பு என குறிப்பிடுகின்றார். இதன் வாயிலாக அவர்கள் உடலியல் ரீதியான அழுத்த நிலையினை கீழ்கண்ட வரிகள் மூலம் சமூகத்திற்கு வெளிப்படுத்தி காட்டுகின்றார்.

"பிரசவம்
பெத்துப் பிழைப்பது
அரவாணி நிர்வாணம்
செத்துப் பிழைப்பது" (அய்யப்பன்,கி:2012:130)

இவ்வாறாக அவர்களின் அழுத்த நிலையினை எடுத்தியம்பிய கவிஞர் திருநர்களின் வாழ்வியல் குறித்த தமது ஆதங்கத்தை வெளிப்படுத்துகிறார். அதாவது வீட்டை விட்டு வெளிவரும் திருநர்களின் வாழ்க்கையில் வசந்தம் இல்லை, தங்கள் சடங்கிலாவது பசுமை மிஞ்சுகிறது என்று தமது ஆதங்கத்தை

பின்வரும் வரிகள் மூலம் வெளிப்படுத்தி காட்டுகிறார்.

"பச்சைப் புடவை
பச்சை ரவிக்கை
பச்சை வளையல்
பசுமை அலங்காரம்
சாட்லா சடங்கில்
அலங்காரத்திலாவது மிஞ்சுகிறது
பசுமை" (அய்யப்பன்,கி:2012:133)

பூமத்திய வேர்கள்

இக்கவிதைகளில் த. அரவிந்தன் அவர்கள் திருநர்களின் சமுதாய நிலையை படம் பிடித்து காட்டுகிறார். அதாவது திருநர்களுக்கு வீடுகள் வாடகைக்கு வழங்குவதில்லை. மேலும் திருநர்களுக்கு மருத்துவர்கள் சிகிச்சை அளிப்பதற்கு மறுப்பு தெரிவிப்பதுடன் பேருந்திலும் அவர்களுக்கான இருக்கைகள் இல்லை என்பதையும் ஆசிரியர் தம் கவிதை மூலம் தெளிவுபடுத்துகின்றார். இதன் மூலம் சமூகத்தில் அவர்களுக்கான உரிமைகள் மறுக்கப்படுகின்ற தன்மையானது எடுத்துக்காட்டப்படுவதுடன் பாலியல் வேட்கையை நிறைவேற்றிக் கொள்ள சிலர் அவர்களை பயன்படுத்துகின்ற தன்மையையும் ஆசிரியர் தம் கவி வரிகள் மூலம் வெளிப்படுத்தி காட்டுகின்றார்.

"விடுவதில்லை
வாடகை வீடு
மறுப்பர் மருத்துவர்
சிகிச்சையளிக்க,
இருக்கையில்லை
பயணுந்தில்
தேநீர் கடையாளி
மலமாய்க் குமட்டுவான்
ஏற்பாரில்லை
எவரும் எங்களை
பத்தொரு பேர்
பாசம் பொழிவார்கள்
போலி பெண்ணுறுப்புக்காக"
(அய்யப்பன்,கி:2012:135)

காகிதப் பூக்கள்

நா. காமராசன் எழுதிய கருப்பு மலர்கள் எனும் நூலில் காகித பூக்கள் எனும் கவிதை இடம்பெற்றுள்ளது. முதன் முதலில் தன்னுடைய படைப்பின் வழியாக திருநர்களுக்கு உரிமைகுரல் கொடுத்த பெருமை காமராசனையே சாரும். சமுதாயத்தில் வண்ணமும் வடிவமும் இருந்தும் உயிர்பற்ற காகித மலர்களாக உலாவும் திருநர்களின் வாழ்க்கையின் அவல நிலையினை படம் பிடித்துக் காட்டுவதாக இக்கவிதைகள் அமைய பெற்றுள்ளன. நல்ல குடும்பத்தில் பிறந்த திருநர்கள் மரபுப் பிழையின் காரணமாக இன்று சமுதாயத்தில் கேலி பொருளாக காட்சியளிக்கப்படுவதை தமது கவி வரிகள் மூலம் ஆசிரியர் எடுத்துக்காட்டுகின்றார்.

"சந்திப் பிழை போன்ற
சந்ததிப் பிழை நாங்கள்" (அய்யப்பன்,கி:2012:134)

திருநர்களுக்கான உரிமைகள் மறுக்கப்படுவதையும் அவ் உரிமைகள் மறுக்கப்படும் சந்தர்ப்பத்தில் அவர்கள் உள ரீதியான அழுத்த நிலைக்கு உள்ளாக்கப்படுவதையும் ஆசிரியர் எடுத்துக்காட்டுகின்றார். நாங்கள் உயிரோடு இருந்தாலும் இறந்தவர்களாகவே கருதி எங்கள் கல்லறையின் மீது பூக்களை வைக்கின்றீர்கள். நாங்கள் நல்ல தாயின் வயிற்றிலே பிறந்தோம் ஆனால் இன்று மலட்டு தாழம் பூவை போலவும் காகித பூக்களை போலவும் வாசனையற்றுக் கிடக்கிறோம். எங்களுக்கு உரிமை கொடுத்தால் உயிர் வாழ்வோம் இல்லை என்றால் பிணமாவோம், என தம் வேதனையை வெளிப்படுத்துவதாக ஆசிரியர் கவி வரிகளை முன்வைப்பதன் மூலம் அவர்களின் உரிமைக்கான அவர்களின் ஏக்கத்தினை எடுத்துக்காட்டுகின்றார்.

"தாய்ப்பொண்ணோ முல்லைப்பூ
தனிமலடி தாழம்பூ
வாய்ப்பந்தல் போடுகின்ற நாங்கள்
காகிதப்பூக்கள்" (அறிவுராஜ்,ந:2008:18)

அரவாணிகள்

முகில் தினகரனின் அரவாணிகள் எனும் கவிதையானது திருநர்களின் அன்பிற்கான ஏக்கத்தையும் சமூகம் தம்மை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும் என்ற வேட்கையை மையப்படுத்தியதாக வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆணுமில்லாமல் பெண்ணுமில்லாமல் இரண்டுக்கும் இடைப்பட்ட பாலினமாக பிறந்ததால் அரவாணி என்ற அடைமொழி வழங்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் சமூகம் தங்கள் மீது அன்பு செலுத்தவும் அரவணைக்கவும் மறுக்கின்றது என திருநர்களின் அன்பிற்கான ஏக்கத்தினை தம் கவி வரிகள் மூலம் ஆசிரியர் வெளிப்படுத்தி காட்டுகின்றார்.

"அதுமின்றி, இதுவுமின்றி அந்தரத்தில்
இருப்பதால்
அரவாணி என்றொரு அடைமொழி
அன்புக்காய் ஒரு ஏக்கமுண்டு
அரவணைப்புக்காய் ஒரு தாகமுண்டு"
(அறிவுராஜ்,ந:2008:19)

ஆண் உடம்பும் பெண் மனதும் கொண்டு அவதிப்படும் அரவாணிகளை கேலி செய்யாமல் அவர்களுடைய உணர்வுகளுக்கு மதிப்பு கொடுங்கள். ஒன்று ஆணாகப் பிறக்க வேண்டும் இல்லையெனில் பெண்ணாக பிறக்க வேண்டும் இந்த இரண்டும் இல்லாமல் ஒரு தவளையைப் போல எங்கள் பிறப்பு இருக்கிறது. இன்றைய சமூகத்தில் பணத்தை வைத்துக் கொண்டு எதையும் சாதிக்கும் கனவான்களே உங்களுடைய கௌரவத்திற்காக எத்தனை எத்தனையோ சேவை செய்கிறீர்கள். ஆனால் எங்களைப் போன்ற ஒரு மனித இனம் இருப்பதை மறந்து விட்டீர்கள். எங்கள் மீது கருணை காட்டக் கூடாதா என அவர்கள் வினவுவதாக கவிஞர் தன் கவி வரிகளை கட்டமைப்பதன் வாயிலாக சமூகம் தம்மை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணப்பங்கையும் தமக்கான மரியாதையை தாம் பெற்றுக் கொள்ள வேண்டும் என்ற வேட்கையையும் ஆசிரியர் வெளிப்படுத்தி காட்டுகின்றார்.

"மண்ணுக்குள்ளிருக்கும்வரை ஊற்றைத் தொட்டு
பணதாகம் தணிக்கும் பரோபரிகளே
எங்கள் நெஞ்சுக்குள்ளிருக்கும் நேயதாகம்
தொட்டு
கருணை நீர் காட்டக்கூடாதா?"
(அறிவுராஜ்,ந:2008:20)

சந்ததிப் பிழை

நா. அறிவுராஜின் சந்ததிப் பிழை எனும் கவிதையானது சட்டம் சார்ந்து திருநர்களுக்கு ஏற்படும் பாரபட்சத்தை வெளிப்படுத்திக் காட்டுகிறது. பெண்ணை ஆண்கள் சீண்டுதலும் ஆணை பெண்கள் சீண்டுதலும் இன்றைய நாகரிக உலகில் தினமும் நடைபெறும் ஒரு செயல். ஆனால் இரண்டும் இல்லாத திருநர்களை ஆண் பெண் இருபாலரும் சீண்டுகின்றனர். பெண்ணை ஆண்கள் சீண்டினாலோ அல்லது ஆணை பெண்கள் சீண்டினாலோ தண்டனை கொடுக்கும் அரசு திருநர்களுக்கு மட்டும் பாரபட்சம் காட்டுவது ஏன் என அவர்கள் வினவுவதாக கவிஞர் இயற்றியதன் வாயிலாக சட்டம் சார்ந்து அவர்களுக்கான உரிமைகள் மறுக்கப்பட்டிருப்பதையும் அதனால் அவர்கள் அழுத்த நிலைக்கு உள்ளாக்கப்படுவதையும் ஆசிரியர் வெளிப்படுத்துகின்றார்.

"நாங்கள்
நிற்கவும் நிழலில்லை
ஒதுங்கவும் ஊரில்லை
போகும் வழிகளெல்லாம்
நெருஞ்சி முள்ளாய்
இதயங்களில் குத்துகிறது" (அறிவுராஜ்,ந:2008:21)

முடிவுரை

மேற்படி ஆய்வின் வாயிலாக சாதாரண மனிதர்களை விட திருநர்களின் வாழ்வியலானது மிகவும் கடினமானதாக காணப்படுவதை அறிய முடிகின்றது. ஒரு மனிதனுக்கு கிடைக்க வேண்டிய அடிப்படைத் தேவைகள் கூட இவர்களுக்கு மறுக்கப்படும் தன்மையை காணக்கூடியதாகவுள்ளது. இதனால் இவர்கள்

தம் வாழ்க்கை காலப்பகுதியில் தம் உடல் சார்ந்தும், உளம் சார்ந்தும், சமூகம் சார்ந்தும் பல அழுத்த நிலைக்கு உள்ளாக்கப்டுகின்றனர். குடும்பத்தின் புறக்கணிப்பும் சமூகத்தின் அவமதிப்பும் அலட்சியம் தரும் வலிகளும் அவர்களை சுயமரியாதை உள்ள மனிதர்களாக வாழ விடாமல் செய்து விடுகின்றன. அத்தோடு பாலியல் தொழிலாளிகளாகவும் மாற்றி விடுகின்றன. பதின்ம வயதில் உணரப்படும் பால் திரிபு மாற்றங்களை அறிவியலாக அணுகாத நம் சமூகத்தில் கல்வியறிவை பூரணமாக பெற்றுக்கொள்ளும் முன்னரே திருநர்கள் குடும்பத்தை விட்டு பிரிகிறார்கள். வன்முறைக்கு ஆளாகிறார்கள். அறுவை சிகிச்சையால் மரணத்திலும் கொடிய துயரத்தை அடைந்தே தம் மனம் விரும்புகிற அடையாளத்தை பெறுகிறார்கள். இத்தகைய திருநர்களின் வாழ்வியல் அழுத்தங்களானது நவீன கவிதைகளின் வாயிலாக வலியுறுத்தப்பட்டிருப்பதனை அவதானிக்கலாம். சமகாலத்திலும் இத்தகைய நிலைகள் காணப்படுகின்றன. எனவே திருநர்கள் குறித்த புரிதலை சமூகத்தில் ஆழப்படுத்த வேண்டியது அவசியமாகிறது என்பது இவ்வாய்வின் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

உசாத்துணை நூல்கள்

தானியேல், த. (2014). கரவொலி திருநங்கையர். ஆற்காடு லூத்ரன் சபை. கடலூர்.

முனிஷ், வெ. (2010). அரவாணிகளின் பன்முக அடையாளங்கள். ஜெயம் பதிப்பகம். மதுரை.

அறிவுராஜ், ந. (2008). மூன்றாம் பாலினம் ஒரு சமூக இன வரைவியல். பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ். சென்னை.

அய்யப்பன், கி. (2012). அரவாணியம். விசாலாட்சி பதிப்பகம். சென்னை.

சேதுராமன், சி. (2013). பாலின கல்வி. பாவை பிறிண்டர்ஸ். சென்னை.

புராதன கிழக்கிலங்கையின் வரலாறு பற்றிய ஆய்வில் பாளி இலக்கியங்களின் வகிபாகம்

திரு.தருமலிங்கம் கிரௌஞ்சன்[1], திருமதி.கௌரி லக்சுமிகாந்தன்[2]

ஆய்வுச் சுருக்கம்

இலங்கையில் பௌத்த சமயத்தின் பரவலோடு பாளி மொழியில் காத்திரமான இலக்கிய முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இராஜரட்டை இராசதானியில் பௌத்த சமயத்தின் வளர்ச்சி பற்றிப் பேசுகின்ற பாளி இலக்கியங்கள் ஆங்காங்கே நாட்டின் ஏனைய பிராந்தியங்கள் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றன. புராதன கிழக்கிலங்கையின் வரலாற்றை ஆராய்வதில் இப்பாளி இலக்கியங்கள் வகிக்கின்ற பங்கினை கண்டறிவதை நோக்காகக் கொண்டு இவ்வாய்வு கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதுவொரு பண்புசார் ஆய்வாக உள்ளதுடன், வரலாற்று அணுகுமுறை இவ்வாய்வில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இலங்கையின் பூர்வீக குடிகளான இயக்கர், நாகர் போன்றோர் புராதன கிழக்கிலங்கையில் பரவியிருந்ததுடன், தீகவாவி, திருகோணமலை, மஹியங்கணை, இலகுகலை, விந்தனைப்பற்று போன்ற பல பிரதேசங்கள் முக்கியத்துவம் உடையனவாக இருந்தமையை அறியலாம். கிழக்கிலங்கையில் காணப்பட்ட பௌத்த, இந்து சமய வழிபாட்டுத் தளங்கள் பற்றி இவ்விலக்கியங்களில் அறியமுடிகின்றது. கதிர்காம சத்திரியர்கள் எனும் புராதன கிழக்கிலங்கையின் தனித்துவமான ஆட்சியாளர்கள் பற்றி சிறிய குறிப்பொன்று காணப்படுகின்றபோதிலும் ஏனைய சிற்றரசுகள் பற்றிய ஆதாரங்கள் இடம்பெறவில்லை. பொருளாதார ரீதியாக நெல் உற்பத்தியில் முக்கிய இடமாக தீகவாபி விளங்கியுள்ளது. புராதன கிழக்கிலங்கை தொடர்பான சில வரலாற்றுத் தகவல்கள் காணப்பட்ட போதிலும், அதன் முழுமையான வரலாற்றை வெளிப்படுத்துவதற்கு போதுமான தகவல்கள் பாளி இலக்கியங்கில் காணப்படவில்லை. இப்பிராந்தியமானது அனுராதபுர இராச தானியோடு தொடர்புபடுகின்ற சந்தர்ப்பங்களில் மட்டும் விடயங்கள் முன்வைக்கப்படுகின்றன. எனவே கிழக்கிலங்கையின் வரலாறு பற்றிய ஆய்வில் பாளி இலக்கியங்கள் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பை வழங்குகின்றனவாயினும் அவை முழுமையானதாக அமைந்திருக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

திறவுச் சொற்கள்: கதிர்காமச் சத்திரியர்கள், தீகவாபி, பாளி இலக்கியங்கள், பௌத்தம்

ஆய்வுப் பின்னணி

இலங்கையில் பண்பாட்டு தனித்துவமும், நீண்ட வரலாற்றுப் போக்கினையும் கொண்ட நிலப்பரப்புகளுள் கிழக்கிலங்கையும் ஒன்றாகும். வரலாற்று உதய காலம் முதல் வரலாற்றுக் காலம் வரையிலான பல்வேறு தொல்லியற் சின்னங்கள் இப்பிராந்தியத்தில் கண்டறியப்பட்டுள்ள போதிலும், முழுமையான அகழ்வாய்வுகள் நடைபெற்றிருக்கவில்லை. அத்துடன் புராதன காலத்தை தெளிவாக வெளிப்படுத்தக்கூடிய இலக்கியச் சான்றுகளும் குறைவாகவே காணப்படுகின்றன. கிழக்கிலங்கைப் பிராந்தியம் பற்றி தொகுக்கப்பட்ட இலக்கியங்கள் பொதுவாக ஐரோப்பியர் காலத்துக்குரியவையாகக் காணப்படுகின்றன. அவற்றின் காலத்தைக் கணிப்பதற்கு போதுமான சான்றுகளில்லை. கிடைக்கின்ற தொல்லியல், மற்றும் இலக்கியச் சான்றுகளை

அடிப்படையாகக்கொண்டே கிழக்கிலங்கையின் வரலாறு ஓரளவு எழுதப்பட்டுள்ளது. எனவே இவ்வாறு கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள கிழக்கின் வரலாற்றை உருவாக்குவதில் பாளி இலக்கியங்கள் எத்தகைய பங்கினை வகிக்கின்றன என்பது ஆய்விற்குரியதாகும்.

பௌத்த சமயத்தின் பரவலோடு பாளி மொழியில் பல இலக்கிய முயற்சிகள் இலங்கையில் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இவற்றுள் வம்சக்கதை என்கின்ற வகை நூல்கள் பௌத்த சமயத்தை பேசுபொருளாக எடுத்துக்கொண்டு இராஜரட்டையை மையப்படுத்திய அரசியல் வரலாற்றுக் காலகட்டங்களை விபரிக்கின்றன. பாளி இலக்கியங்களுள் மிகப்பழைமையான தீபவம்சம் கி.பி. நான்காம் நூற்றாண்டில் தொகுக்கப்பட்டதாகும். அதனை அடுத்து கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டில் தொகுக்கப்பட்ட மகாவம்சம் இலங்கையின் மிக முக்கியமான வரலாற்றுத் தகவல்களை முன்வைக்கின்றது. இவற்றில் நாட்டின் ஏனைய பிராந்தியங்கள் பற்றி முழுமையான விடயங்கள் குறிப்பிடப் படாவிட்டாலும்கூட ஒரு சில தகவல்கள் உள்ளன.

ஆய்வுப் பிரச்சினை

பாளி இலக்கியங்கள் இராஜரட்டை இராசதானி பற்றிய வரலாற்றை அதிகளவில் வெளிப்படுத்துகின்றனவே தவிர நாட்டின் ஏனைய பகுதிகள் பற்றி அதிகம் பேசவில்லை. அதேவேளை இப்பாளி இலக்கியங்கள் கூறுகின்ற வரலாறே முழு நாட்டினதும் புராதன வரலாறாக நீண்ட காலமாக கட்டமைக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. இதனை ஆய்வுப் பிரச்சினையாகக் கொண்டு கிழக்கிலங்கை வரலாறு பற்றிய ஆய்வில் பாளி இலக்கியங்களின் வகிபங்கு ஆராயப்படுகின்றது.

ஆய்வின் நோக்கம்

பௌத்த சமய வரலாற்றை முதன்மைப்படுத்தி எழுதப்பட்ட பாளி இலக்கியங்களில் இராஜரட்டை இராசதானியோடு தொடர்புடைய வரலாற்றம்சங்களே அதிகம் பேசப்படுகின்றன. இருப்பினும் அதுவே முழு இலங்கைத் தீவின் வரலாறு போன்று முன்னைய வரலாற்றாசிரியர்களால் எழுதப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. இருந்தபோதிலும் அனுராதபுர மற்றும் பொலநறுவை இராசதானிகளுக்கு வெளியே அமைந்திருந்த ஏனைய பிராந்தியங்களுக்கும் தனித்துவமான வரலாறு இருந்துள்ளமையை அங்கு கிடைக்கின்ற தொல்லியற் சின்னங்கள் வெளிக்காட்டி நிற்கின்றன. எனவே பாளி இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்ற வெளிப்படுத்தப்படாத கிழக்கிலங்கை தொடர்பான விடயங்களை வெளிக்கொண்டு வருவது இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும்.

ஆய்வு முறையியல்

இதுவொரு பண்புசார் ஆய்வாகக் காணப்படுகின்றது. ஒரு பொருளின் அல்லது விடயத்தின் தோற்றத்தினையும், வளர்ச்சியினையும் விளக்கும் நோக்கில் கிடைத்துள்ள தகவல்களை பயன்படுத்திக் கொண்டு படிப்படியாக அதன் பழைய நிலையை ஆராய்ந்து கண்டறிகின்ற வரலாற்று அணுகுமுறை இவ்வாய்வில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

தரவு சேகரிப்பு

இவ்வாய்வுக்கான முதல்நிலை தரவுகளாக பாளி இலக்கியங்களான தீபவம்சம், மகாவம்சம், சூளவம்சம் ஆகியனவும், கிழக்கிலங்கையின் வரலாற்றை வெளிப்படுத்துகின்ற மத்திய கால தமிழ் இலக்கியங்கள், கல்வெட்டுக்கள், ஏனைய தொல்லியற் சான்றுகள் என்பனவும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஆய்வுடன் தொடர்புடைய நூல்கள், ஆய்வுக் கட்டுரைகள், அறிக்கைகள், சஞ்சிகைகள், வரலாற்றாசிரியர்களின் கருத்துக்கள் மற்றும் இணையத்தளத்தின் மூலம் பெறப்பட்ட தரவுகள் என்பன இரண்டாம் நிலைத்தரவுகளாக பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

ஆய்வு வரையறை

ஆய்வுச் சுருக்கம் கருதி தீபவம்சம், மகாவம்சம், சூளவம்சம் ஆகிய மூன்று பாளி இலக்கியங்கள் மட்டுமே ஆராயப்பட்டுள்ளன. சோழர் காலத்திற்கு முற்பட்ட இலங்கை வரலாற்றின் புராதன காலப்பகுதி காலவரையறையாக வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது. அத்தோடு பண்டைய வரலாற்றுக் காலத்தில் ஊவாவெல்லச பகுதிகளை உள்ளடக்கியதாக மத்திய மலைப்பகுதிகளை நோக்கி விரிவுபட்டு வடக்கே தென்னன்மரவடி தொடக்கம் தெற்கே கட்டகாமம் (கதிர்காமம்) வரையும் பரந்திருந்த கிழக்கிலங்கை பிரதேசம் இவ்வாய்வின் ஆய்வுப் பிரதேசமாக காணப்படுகின்றது.

இலக்கிய மீளாய்வு

தனபாக்கியம் குணபாலசிங்கம் என்பவரால் எழுதப்பட்ட இலங்கையிற் தொல்லியலாய்வுகளும் திராவிட காலாசாரமும் எனும் நூலில் புத்த பெருமானுடைய மூன்று வருகை மற்றும் தமிழர்களுடனான தொடர்பு என்பன சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன. மேலும் திருகோணமலைப் பிரதேசத்தில் ஆரம்பம் முதலாக பௌத்த சமயம் நிலைபெற்றமை பற்றிய தகவல்களைப் பெற முடிகின்றது (மணிமேகலைப் பிரசுரம், 2001).

குணராசா அவர்களால் எழுதப்பட்ட மகாவம்சம் தரும் இலங்கை சரித்திரம் எனும் நூலில் வில்லியம் கெய்கர் எழுதிய மகாவம்சத்தினை தழுவிய வரலாற்றினை எழுதியுள்ளார். அனுராதபுர இராசதானியின் தோற்றம் முதல் மகாசேனன் ஆட்சி முடியும் வரையிலான மன்னராட்சி முறை விரிவாக கூறப்படுகின்றது. (குணராசா, 2003).

கௌரி லக்சுமிகாந்தனால் எழுதப்பட்ட வரலாற்று நோக்கில் கிழக்கிலங்கை எனும் நூலில் கிழக்கிலங்கையின் வரலாற்று அம்சங்களான சமயம், பொருளாதாரம், அரசியல், சமூகம் ஆகியன பிராமிச் சாசனங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆராயப்பட்டுள்ளது. அதில் சிங்கள, பாளி இலக்கிய குறிப்புகளும் ஆங்காங்கே சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன (கௌரி லக்சுமிகாந்தன், 2022).

இந்நூல்கள் கிழக்கிலங்கையின் வரலாற்று விடயங்களை ஆங்காங்கே தொட்டுக்காட்டியுள்ளன. எனினும் கிழக்கிலங்கை தொடர்பான ஆய்வில் பாளி இலக்கியங்களின் வகிபங்கு பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்திருக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே இந்த ஆய்விடைவெளியை நிரப்புவதற்கு இவ்வாய்வு முயற்சிக்கின்றது.

கிழக்கிலங்கையின் சமய வரலாறு

பௌத்தம்

கிழக்கிலங்கையில் இருநூற்று நாற்பதுக்கு மேற்பட்ட பிராமிக் கல்வெட்டுக்கள் கண்டறியப்பட்டு வெளியிடப்பட்டுள்ளன. அவற்றில் ஒருசிலவற்றை தவிர ஏனையவை அனைத்தும் பௌத்த சமயத் துறவிகளுக்கு அல்லது சங்கத்தாருக்கு சமூகத்தில் காணப்பட்ட பல்வேறு தரப்பினரும் வழங்கிய தானங்களை பதிவு செய்கின்றவையாக அமைகின்றன. இப்பகுதிகளில் தமிழ்ப் பௌத்தம் நிலைபெற்றிருந்தமைக்கு கிழக்கின் குடுவில், சேருவில, வெள்கம்வேகர முதலான இடங்களில் கிடைக்கின்ற பிராமிக் கல்வெட்டுக்கள் சான்றுகளாக அமைகின்றன.

பாளி இலக்கியங்களில் அனுராதபுரத்தில் பௌத்த சமயம் பரவலடைந்தமை பற்றி விரிவாகப் பேசுகின்றபோதிலும், நாட்டின் ஏனைய பாகங்களில் அதன் நிலை பற்றி அதிகளவில் குறிப்பிட்டிருக்கவில்லை. எனினும் புத்தபெருமானின் இலங்கை வருகை பற்றிக் கூறுகின்றவிடத்து (M.V.I.19-84), சுமணகூட மலைக்கு சென்று தனது பாதச்சுவடுகளை பதித்த பின், அவர் தீகவாவிக்கு புறப்பட்டுச் சென்றதாக மகாவம்சம் குறிப்பிடுகிறது (M.V.I:72–78).

கிழக்கிலங்கையின் அம்பாறை பிரதேசத்தில் அமைந்துள்ள முக்கியத்துவம் வாய்ந்த இடமாக தீகவாபி காணப்படுகின்றது. தீபவம்சம், மகாவம்சம் ஆகியன முறையே தொகுக்கப்பட்ட கி.பி. நான்காம், கி.பி ஆறாம் நூற்றாண்டுகளில் பௌத்த சமயத்தின் வழிபாட்டிற்குரிய முக்கிய தலமாக தீகவாபி இருந்துள்ளது என்கின்ற வரலாற்றுண்மை இதனூடாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.

இந்தியாவிலிருந்து கொண்டுவரப்பட்ட போதி மரக்கிளையை அனுராதபுரத்தில் நடுகின்ற நிகழ்வில் கதிர்காம, சந்தனகாம சத்திரியர்கள் என்போரும் பங்குபற்றியிருந்தனர் என மகாவம்சம் குறிப்பிடுகின்றது (M.V.XIX:54). அத்துடன் அரச மரக்கிளையானது இவ் வரசர்களின் ஆட்சிப்பரப்பிலும் (கதிர்காமம், சந்தனகாமம்) நடப்பட்டதாக அந்நூல் கூறுகின்றது (M.V.XIX:62). இவர்களது ஆட்சி கதிர்காமத்தை மையமாகக் கொண்டு கிழக்கிலங்கையின் அம்பாறை, மட்டக்களப்பின் கிழக்குப் பகுதிகள் வரை பரவியிருந்தமைக்கு பிராமிக் கல்வெட்டுக்களில் சான்றுகளுண்டு. போதிமரக்கிளை வந்தடைந்தபோது கதிர்காம - சந்தனகாம சத்திரியர்கள் கொடுத்த மரியாதை மூலம் அவர்கள் பௌத்த சமயத்துக்கு வழங்கிய ஆதரவை உணர முடிகின்றது.

சத்தாதீஸன் அனுராதபுரத்திலிருந்து தீகவாவி வரை ஒவ்வொரு யோஜனை தூரத்துக்கும் ஒரு விஹாரம் கட்டியதுடன், தீகவாவி விகாரத்தை சேதியத்துடன் இணைத்துக் கட்டினான் என மகாவம்சம் கூறுகின்றது (M.V.XXXIII: 9 –10). அத்துடன் அவனுடைய மூத்த மகனான லஞ்சதீசன் கிரிகும்பிலா என்ற அழகிய விகாரையை கட்டினான் (M.V.XXXIII:14). திருகோணமலையின் கந்தளாய் பகுதியில் வேலுன்னா ரஜமகா விகாரையானது இரண்டாம் அக்கபோதி மன்னனால் அமைக்கப்பட்டதாக சூளவம்சத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது (C.V.XLLI:70).

பாசாணதீப விகாரத்தில் வசித்த மகாதேரருக்காக தப்புலன் உரோகண மகா விகாரத்தை அமைத்தான் என சூளவம்சம் கூறுகின்றது (C.V.XLIV:53–54). லகுகலையில் உள்ள மங்கலமகா விகாரத்தில் கிடைத்த பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டுக் கல்வெட்டொன்று அதை உரோகண மகாவிகாரம் என்று அழைப்பதால் உரோகண மகா விகாரமும் பாசாணதீபிகை விகாரமும் புராதன கிழக்கிலங்கையிலேயே அமைந்திருந்தன என்பது தெரியவருகிறது (Nicholas, 1963:70). தப்புலன் ஆரியகாரி விகாரைக்கென மாளவத்து கிராமத்தை ஒப்படைத்தான் (C.V.XLIV:65–65) மாளவத்து என்பது இன்றைய சம்மாந்துறைப்பற்றிலுள்ள மல்வத்தைக் கிராமம் ஆகும். கிழக்கில் கிடைக்கின்ற பிராமிச் சாசனங்கள் கூறுகின்ற விடயத்தை உறுதிப்படுத்துவதாக இவை அமைகின்றன. கிழக்கிலங்கையின் கி.மு மூன்றாம் நூற்றாண்டு முதலாக பௌத்த சமயம் பின்பற்றப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

வைதீக சமயம்

கிழக்கிலங்கையில் கண்டறியப்பட்டுள்ள பிராமிச் சாசனங்களில் அதிகளவு இந்து சமயக் கடவுளர்களின் பெயர்கள் தனிநபர்களின் பெயர்களாக இடம்பெறுகின்றன. அவர்கள் அனைவரும் பௌத்த சமயத்துக்கு தானம் வழங்கியோர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே ஆரம்பத்தில் வைதீக சமயத்தைப் பின்பற்றியிருந்த மக்கள் நிறுவனமயப்படுத்தப்பட்ட அமைப்பாக பௌத்தம் அறிமுகம் செய்யப்பட்டமையின் பின்னர் இந்நெறியைத் தழுவியுள்ளனர் எனக்கருதலாம் (கௌரி, 2022). எனினும் தமது பெயரை அவர்கள் முழுமையாக மாற்றிக்கொள்ளவில்லை. இதற்கு பிற்பட்ட காலத்திலும் தொடர்ச்சியாக வைதீக சமயங்கள் வளர்ச்சி பெற்றமைக்கு பல சான்றுகளுள்ளன. பல்லவர் காலத்தில் நாயன்மாரால் பதிகம் பாடப்பட்ட தலமாக கிழக்கில், கோகர்ணத்தில் அமைந்திருந்த

திருக்கோணேஸ்வரம் விளங்கியமை குறிப்பிடத்தக்கது.

மகாவம்சத்தில் கிழக்கில் இருந்த பிராமணியக் கடவுளர்களின் ஆலயங்களை இடித்தே மகாசேனன் தன் ஆட்சிக் காலத்தில் (கி.பி 275 - கி.பி 301) பௌத்த விகாரைகளை கட்டினான் எனக் கூறப்படுகின்றது (M.V.XXXVII:40-41). இவ்வாறு மகாசேனனால் இடித்தழிக்கப்பட்ட இந்து கோயில்களில் ஒன்று கோகர்ண எனும் இடத்திலிருந்த சிவலிங்க கோயிலாகும். இது திருக்கோணேஸ்வரமாக இருத்தல் வேண்டும். மற்றைய இரண்டும் உருகுணையில் அமைந்திருந்தன. ஆனால் அவற்றின் அமைவிடம் இன்னும் சரியாக அறியப்படவில்லை. பிராமணன் கலந்தனின் ஊர் கண்டறியப்படாவிட்டாலும், ஏராகாவில என்பதனை ஏறாவூர் (மட்டக்களப்பு), அல்லது இறக்காமம் (அம்பாறை) ஆகிய இடங்களாக இருக்கலாம் என ஆய்வாளர்கள் கருதுகின்றனர்.

இரண்டாம் காசியப்பன் காலத்தில் (கி. பி 650 - 659) மானவர்மகுமாரன் ஒரு நாள் திருகோணமலைக்கு அருகே ஓடிக்கொண்டிருந்த ஆற்றங்கரையோரமாக குமரக்கடவுளை தியானம் செய்வதற்காக வந்து உருத்திராட்ச மாலையைக் கையிலெடுத்து மந்திரத்தை உச்சாடனம் செய்தான். அப்போது அவர் முன் ஸ்கந்தக் கடவுள் மயில் மேல் தோன்றி காட்சி கொடுத்து மானவர்மனின் பக்தியை உணர்ந்து அவன் கேட்ட வரத்தினை அளித்ததாக சூளவம்சம் குறிப்பிடுகின்றது (M.V.XXXVI:40). எனவே கி.பி ஏழாம் நூற்றாண்டளவில் கிழக்கிலங்கைப் பகுதியில் முருக வணக்கம் பின்பற்றப்பட்டது என்பது புலனாகின்றது.

மகாநாகன் அரச பதவி பெற்றமை பற்றி கூறுகின்றவிடத்து கோகர்ண கடற்கரையில் நாக வழிபாடு நடைபெற்றமை பற்றிய செய்திகளையும் சூளவம்சம் கூறுகின்றது (C.V.XXL:75-86). இக்கூற்றை உறுதி செய்யும் வகையில் இவ்வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய நாக சிற்பங்கள் முதலான தொல்லியற் சின்னங்கள் குசலான்மலை, கொத்தியாபுலை, வந்தாறுமூலை முதலான கிழக்கின் பல பாகங்களிலும் கண்டறியப்பட்டுள்ளன.

அரசியல்

அனுராதபுர அரசு உருவாகி வளர்ச்சி கண்டுகொண்டிருந்த அதேகாலத்தில் இலங்கையின் தென்கிழக்கிலும் அரசுகள் உருவாகியிருந்தன என்பதற்கு பிராமிக் கல்வெட்டுக்களில் சான்றுகள் காணப்படுகின்றன (Paranavitana, 1970). பாளி இலக்கியமான மகாவம்சத்திலும் இவை பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன.

புத்தரின் முதலாவது இலங்கை வருகை பற்றி விபரிக்கும் மகாவம்சம் இலங்கையின் மத்தியில் நதிக்கரையோரத்தில் (மகாவலி கங்கை) உள்ள மகாநாக தோட்டத்தில் தீவிலுள்ள எல்லா யக்ஷர்களும் கூடும்போது புத்தர் வருகை தந்ததாக குறிப்பிடுகிறது (M.V.I:21:32). மகாநாக தோட்டம் மஹியங்கனையில் அமைந்திருந்தது (குணராசா, 2003:10-13). இதே நூலில் விஜயனின் வருகையின்போது இப்பகுதியில் காளிசேனன் என்ற இயக்க குல அரசனின் ஆட்சி இடம்பெற்றதாகவும், சிறிஸ்துவத்து என்ற நகரத்தில் இயக்க தலைவனின் மகளின் திருமண விழாவின் போது விஜயன் குவேனியின் இனத்தவர்களைக் கொன்றதாகவும் கூறப்படுகின்றது (M.V.VII: 30-37). புத்தர் மற்றும் விஜயனின் வருகை ஆய்விற்குரிய விடயமாகக் காணப்படுகின்ற போதிலும், மகாவம்சத்தின் மேற்படி குறிப்புக்களிலிருந்து தீவின் ஆதிக்குடிகளான இயக்கர்கள் விந்தனை, யக்குரை, கதிர்காமம், மஹியங்கனை முதலான கிழக்குப் பகுதிகளில் அரசாட்சியை நடாத்தியதுடன், சிறிஸ்துவத்து அதன் தலைநகராக விளங்கியது என்பதும் புலனாகிறது.

போதிமரக்கிளையை அனுராதபுரத்தில் நடுகின்ற நிகழ்வில் கதிர்காம, சந்தனகாம சத்திரியர்கள் என்போரும் பங்குபற்றியிருந்தனர் (M.V.XIX:54). பாளி இலக்கியங்கள் இவ்வரச மரபினரின் உருவாக்கம் பற்றிய எவ்வித தகவல்களையும் குறிப்பிடாவிட்டாலும், அவர்களின் ஏழு தலைமுறையினர் இலங்கையின் கிழக்கு, தென்கிழக்கு பிராந்தியத்தில் எவ்வித தலையீடுமின்றி அரசாட்சி நடாத்தியதோடு, அவர்களது கிளைமரபினரின் ஆட்சி கிழக்கின் சில பிராந்தியங்களில் காணப்பட்டது என்பதையும் பிராமிக் கல்வெட்டுக்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன (I. Cwitana, 1970).

காக்கவண்ணதீசன் தன் இளைய மகன் சத்தாதீசனை படைவீரர்களுடனும், ரதங்களுடனும் இறக்காமத்துக்கு அருகே உள்ள தீகவாவியில் தங்க வைத்திருந்தான் (M.V.XXIV:2). காக்கவண்ணதீசன் இறந்தபோது தீகவாபி பிரதேசத்தில் இருந்த சத்தாதீசன் தலைநகருக்கு வந்து முறைப்படி தந்தையின் அந்திமக் கிரியைகளை செய்வித்ததோடு தாயையும் கண்டுல என்கின்ற யானையும் அழைத்துக்கொண்டு தீகவாபிக்கு திரும்பிச் சென்றதாக மகாவம்சம் குறிப்பிடுகின்றது (M.V.XXIV:14-15). இக்குறிப்புகளின் அடிப்படையில் நோக்கும் போது கிழக்கிலங்கையில் அமைந்திருந்த தீகவாபி பிரதேசம் காக்கவண்ணதீசன், துட்டகாமினி, சத்தாதீசன் ஆகியோரது ஆட்சிக்காலத்தில் பெரும் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தமையை அறிய முடிகின்றது.

தென்கிழக்கிலிருந்த சிற்றரசனான துட்டகாமினி அனுராதபுரத்தை கைப்பற்றும் நோக்குடன் போர் நடவடிக்கையில் ஈடுபட்ட போது முப்பத்திரண்டு தமிழ் சிற்றரசர்களை வெற்றி கொண்டதாக மகாவம்சம் கூறுகின்றது (M.V.XXV:25). துட்டகாமினியின் படைகள் கோமாராமா, அந்தரசோபா, டோணகாவரம், ஹாலகோல இஸாரியம், நாழிசோபநாழிகா முதலான பிரதேசங்களை வெற்றிகொண்டு ஜம்பு எனுமிடத்தில் தம்பா, உனமா எனும் மாமன், மருமகன் ஆகிய இரு அரசர்களை தோற்கடித்தான் எனும் குறிப்பும் மகாவம்சத்தில் உள்ளது (M.V.XXV:14–15). இவ்வாறு துட்டகாமினியால் வெற்றி கொள்ளப்பட்ட பிரதேசங்கள் புராதன கிழக்கிலங்கையில் இருந்த பிரதேசங்கள் எனக் கருதலாம். எனவே கிழக்கிலங்கையின் தீகவாவி பிரதேசம் அரசியல் ரீதியில் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது.

இராணி அனுலாவின் ஆட்சியில், குடகண்ண தீசன் அவளுக்கு அஞ்சி உரோகணத்திற்குத் தப்பியோடி அங்கேயே வாழ்ந்து வந்தான் (M.V.XXXIV:28–29). அவன் அனுராதபுர அரசின் மீது படையெடுத்து அனுலா தேவியைக் கொன்று முடிசூடும் வரை தீகவாவி மண்டலத்திலேயே உபராஜனாக இருந்துள்ளான். அதேபோன்று மகாதாடிய மாநாகன் அனுராதபுரத்தை ஆட்சி செய்ய முன்னர் உரோகணத்தில் உபராஜனாக இருந்த காலத்தில் பாணமைப்பற்று பொத்துவில்லின் அருகே இருந்த குவாசகண்ணிகா பகுதியில் சூலநாக பர்வதம் எனும் விகாரையை அமைத்திருந்தான் (M.V XXXIV:90 –91).

இலம்பகர்ணர்களுடன் முரண்பட்டு சேரநாட்டில் படை திரட்டி, உரோகணத்தின் “சக்கரசொப்ப” துறைமுகத்தில் வந்திறங்கிய இளநாகன், இலம்பகர்ணருடன் போரிட்டு வென்று அனுராதபுரத்தில் முடிசூடினான் (M.V. XXXV:15-38). பின்னர் அவன் தீகவாவியில் நடைபெற்ற ஒரு திருவிழாவிற்குச் சென்றதாக பாளி இலக்கியமான மகாவம்சம் குறிப்பிடுகின்றது (M.V. XXXV:38). அதேபோல தீகவாவியில் நடைபெற்ற ஒரு விழாவின்போது சந்தமுகசிவனை கொன்றுவிட்டு அவனுடைய தம்பி யசலாலக தீசன் அனுராதபுரத்தின் மன்னனாக முடிசூடினான் (M.V.XXXV:49-50).

இரண்டாம் மகிந்தனுக்கும் உரோகணத்தின் ஆதிபாதவாக இருந்த தப்புலனுக்கும் இடையில் போர் நடந்தபோது

(C.V.XLVIII:95–126) நாட்டில் அமைதியைப் பேணவேண்டும் என்று எண்ணிய இரண்டாம் மகிந்தன் புத்த பிக்குகளின் ஆலோசனையைப் பெற்று தப்புலனுடன் ஒரு உடன்படிக்கை செய்தான். இந்த உடன்படிக்கையின் அடிப்படையில் முதன்முறையாக "கால்க கங்கை" உரோகணத்துக்கும் அனுராதபுர அரசுக்குமான எல்லையாக வகுக்கப்பட்டது (C.V.XLVIII:129–133). ஆய்வாளர்களில் சிலர் கால்க கங்கை (Galha ganga) என்பதை மகாவலி கங்கையாக இருக்கலாம் என்று ஊகிக்கின்றனர் (Geiger, 1953:122). எனினும் கால்க கங்கை என்பது கிழக்கிலங்கையினை ஊடறுத்து செல்லும் கல்லோயா (கல் கங்கை) எனக்கொள்வது பொருத்தமானதாகும்.

பாளி நூல்களில் அனுராதபுர அரசை மையப்படுத்தி ஆட்சி செய்த பல மன்னர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் பெருமளவு காணப்படுகின்றபோதிலும் அதற்கு அப்பால் கிழக்கிலங்கைப் பிராந்தியத்தில் அம் மன்னர்களது ஆட்சி எவ்வாறு இருந்தது என்பது பற்றி அவற்றில் குறிப்புகள் இல்லை. ஆனால் கிழக்கிலங்கை பிராந்தியங்களில் கிடைக்கும் அம் மன்னர்களது கல்வெட்டு சான்றாதாரங்களின் அடிப்படையில் நோக்கும் போது, துட்டகாமினியின் காலத்திற்கு முற்பட்ட காலப்பகுதியில் தனித்துவமான பல சிற்றரசர்களின் ஆட்சி நிலவியதுடன், அதன் பின்னர் கிழக்கிலங்கையின் சில பகுதிகள் அனுராதபுர அரசர்களின் ஆளுகையின் கீழ் இருந்துள்ளன எனலாம். குறிப்பிட்ட காலப்பகுதியில் வட எல்லையில் கொட்டியாரப்பற்றும் தென்னெல்லையில் பாணமைப்பற்றும் நடுப்பகுதியில் வேகம்பற்று, விந்தனைப்பற்று, சம்பாந்துறைப்பற்று ஆகியன அனுராதபுர அரசர்களின் ஆளுகைக்கு உட்பட்டிருந்தன.

பாளி இலக்கியங்கள் கூறும் கிழக்கிலங்கையின் சமூகநிலை

இலங்கையின் பாளி இலக்கியங்களினூடாக சமூகத்தின் பொதுமக்கள் பற்றிய தகவல்களை மிக அரிதாகவே பெறமுடிகின்றது. எனினும் திக்காபய எனும் இளவரசனின் பொறுப்பிலிருந்த கச்சகப் பாலத்திற்கு இரண்டு யோசனை தூரத்திற்குள் வசித்த குடும்பத்தவரான கஹபதி பற்றிய குறிப்பு மகாவம்சத்தில் உண்டு. இது குடும்பத் தலைவரைக் குறிக்கும் பட்டப் பெயராகும். இவன் கொத்திவல எனும் பிரிவிலுள்ள கண்டகாவித்திக எனும் ஊரில் வசித்தான் (M.V.XXIII:18–19). மேலும் கிரி எனும் பிராந்தியத்தில் நிதுலவித்திக என்ற கிராமத்தைச் சேர்ந்த மகாநாக (M.V.XXIII:49)இ குலும்பரி எனும் பிரிவிலுள்ள குண்டரிவாவி எனும் ஊரில் வாழ்ந்த திஸ (M.V.XXIII:45), கேதா மலைக்கருகிலிருந்த கிட்டி என்ற கிராமத்தின் தலைவன் ரோஹண (M.V.XXIII: 55), கப்பகண்டர எனும் கிராமத்தை சேர்ந்த குமார (M.V.XXIII:64) ஆகிய கஹபதிகள் புராதன கிழக்கிலங்கை பிராந்தியத்தில் உள்ளடங்கியிருந்த உரோகண இராட்சியத்தில் சிறப்பு பெற்றிருந்தமை பற்றி மகாவம்சம் குறிப்பிடுகின்றது. இவர்கள் அனைவரும் துட்டகாமினியின் பத்து தளபதிகளின் தந்தையர் என மகாவம்சம் சுட்டுகின்றது. இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் கிழக்கிலங்கையில் கிடைத்த பன்னிரண்டு கல்வெட்டுக்களில் கபதி (கஹபதி) எனும் பெயர் இடம்பெறுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சமூகத்தில் பெண்கள் துறவற வாழ்க்கை வாழ்ந்தமைக்கு பல்வேறு சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. தீபவம்சம் காக்கவண்ண தீஸனின் புதல்விகள் இருவர் பௌத்த துறவியானார்கள் எனக் குறிப்பிடுகின்றது (D.V.18: 34-35). இவர்கள் கிழக்கிலங்கையில் வாழ்ந்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

பாளி இலக்கியங்கள் கூறும் கிழக்கிலங்கையின் பொருளாதார நிலை

இலங்கையின் புராதன கிழக்கிலங்கையில் திகாமடுல்ல என அழைக்கப்பட்ட பிரதேசம் பொருளாதார ரீதியாக முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகும். அனுராதபுர இராசதானி காலத்தில் நாட்டிற்குத் தேவையான உணவை முழு அளவில் உற்பத்தி செய்யும் பிரதேசமாக தீகவாவி பிரதேசம் திகழ்ந்திருந்தது.

காக்கவண்ணதீசன் தன் மகன் சத்தாதீசனை படைவீரர்களுடனும், ரதங்களுடனும் இறக்காமத்துக்கு அருகே தீகவாவியில் தங்க வைத்திருந்தான் (M.V.XXIV:2). அதேபோன்று துட்டகாமினி ஆட்சியுரிமையை கைப்பற்றிய பின் சத்தாதீசனை தீகவாபிக்கு சென்று அறுவடை வேலைகளை கவனிக்கும்படி அனுப்பி வைத்ததாகவும் மகாவம்சம் குறிப்பிடுகின்றது (M.V.XXIV:48-58). இப்பிரதேசம் புராதன உரோகண இராச்சியத்தின் நெல் உற்பத்தி நிலையமாக விளங்கியுள்ளது (M.V.XXIV:58). இக்குறிப்புகளின் அடிப்படையில் நோக்கும் போது கிழக்கிலங்கையில் அமைந்திருந்த தீகவாபி பிரதேசம் காக்கவண்ணதீசன், துட்டகாமினி, சத்தாதீசன் ஆகியோரது ஆட்சிக்காலத்தில் பொருளாதார ரீதியில் பெரும் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்த பிரதேசம் என்பதை அறிய முடிகின்றது. அனுராதபுரத்தை ஆட்சி செய்த இரண்டாம் அக்கபோதி மன்னனால் கங்கதடவாவி எனும் கந்தளாய் குளம் அமைக்கப்பட்டது என சூளவம்சம் குறிப்பிடுகின்றது (C.V.XLII:73). எனவே கிழக்கிலங்கை விவசாய செழிப்புப் பெற்ற இடமாகவும், நீர்ப்பாசனக் கட்டமைப்பைக் கொண்ட இடமாகவும் விளங்கியுள்ளது எனக் கருதலாம்.

முடிவுரை

தீபவம்சம், மகாவம்சம், சூளவம்சம் போன்ற பாளி இலக்கியங்கள் சிங்கள மன்னர் ஆட்சியினையும், அனுராதபுரம், பொலநறுவை போன்ற இராசதானிகளை மையப்படுத்திய அரசியல் வரலாற்றையும், பௌத்த சமய வரலாற்றைப் பற்றியும் அதிகம் பேசுகின்றனவாக காணப்பட்டாலும் புராதன கிழக்கிலங்கை பற்றி சில தகவல்களையும் அவற்றிலிருந்து பெறமுடிகின்றது.

புராதன கிழக்கிலங்கை பகுதிகளில் தமிழ் பௌத்தம் பின்பற்றப்பட்டமை தொடர்பில் பாளி இலக்கியங்களில் நேரடியான குறிப்புக்கள் எதுவும் இல்லை, ஆனால் கிழக்கிலங்கை பிராந்தியங்களில் கிடைக்கும் பௌத்த மதத்தோடு தொடர்புடைய பல தொல்லியற் சான்றுகள் தமிழ்ப் பௌத்தம் கிழக்கிலங்கையில் நிலைபெற்றிருந்ததை வெளிப்படுத்துகின்றன. பாளி நூல்களில் ஆங்காங்கே இடம்பெறும் குறிப்புகள் மூலம் புராதன கிழக்கிலங்கையில் சிவவழிபாடு முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தமையையும், கிழக்கிலங்கையில் கோகர்ண, ஏரகாவில ஆகிய இடங்களில் இருந்த பிராமணியக் கடவுளர்களின் ஆலயங்கள் காணப்பட்டன என்பதை மகாவம்சக் கூற்றுக்களில் இருந்து அறியமுடிகின்றது. அதேபோன்று நாக வழிபாடு, முருக வழிபாடு பற்றியும் குறிப்புகளுள்ளன.

மகாவம்ச, சூளவம்ச கூற்றுக்களின் அடிப்படையில் நோக்கும்போது புராதன கிழக்கிலங்கையில் அமையப் பெற்றிருந்த தீகவாபி பிரதேசம் அரசியல், சமய, பொருளாதார ரீதியாக பெரும் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்ததோடு பெரும் நெல் உற்பத்தி மையமாக விளங்கியமையையும் அறியமுடிகிறது. பாளி இலக்கியங்களில் பௌத்த சமயத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருப்பதாலும் அனுராதபுர, பொலநறுவை இராசதானியை மையப்படுத்திய பௌத்த வரலாற்றை கூறுவதனாலும் புராதன கிழக்கிலங்கையோடு தொடர்புடைய பெருமளவு தகவல்கள் முக்கியத்துவப்பட்டிருக்கவில்லை. பௌத்த சங்கமும், ராஜரட்டை அரசும் கிழக்கிலங்கையோடு தொடர்புபடும்போது மட்டுமே ஓரளவு தகவல்கள் கூறப்படுகின்றன. எனினும் கிழக்கிலங்கை சுதந்திரமான

அரசாக இருந்த காலப்பகுதிக்குரிய வரலாற்று நிலைமைகள் பற்றி இவ்விலக்கியங்கள் பேசவில்லை. கதிர்காமச் சத்திரியர்கள் பற்றி மட்டுமே குறிப்பிடுகின்றது.

கிழக்கிலங்கையில் பூர்வீக குடிகளான நாகர்கள் வாழ்ந்தமைக்கு ஏராளமான சான்றுகள் தொல்லியற் சின்னங்களிலும், மட்டக்களப்பு பூர்வசரித்திரம் முதலான இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றபோதிலும் பாளி இலக்கியங்களில் அவை பற்றிய குறிப்புகளில்லை. பொதுவாக நோக்குகின்றபோது சாதாரண மக்கள் தொடர்பாக இவ்விலக்கியங்கள் பேசவில்லை.

பாளி இலக்கியங்கள் கூறுகின்ற வரலாறே இலங்கைத் தீவின் வரலாறாக கட்டமைக்கப்பட்டு வந்துள்ளமை பொருத்தமற்றதாகும். ஏனெனில் அவை நாட்டின் ஏனைய பிராந்தியங்களின் அரசியல், பொருளாதார, சமூக வரலாற்றை முழுமையாக வெளிப்படுத்தியிருக்கவில்லை. இந்நிலையையே கிழக்கிலங்கை பற்றிய ஆய்விலும் அவதானிக்க முடிகின்றது. இப்பிராந்தியத்தின் வரலாற்றை கட்டமைப்பதில் பாளி இலக்கியங்களுக்கு காத்திரமான பங்குள்ளது எனினும், முழுமையான வரலாற்றை வெளிப்படுத்துவதில் அவை தவறியுள்ளன என்பதே பொருத்தமானதாகும்.

சுருக்கக் குறியீட்டு விளக்கம்

I. D.V - தீபவம்சம்
II. M.V - மகாவம்சம்
III. C.V - சூளவம்சம்

உசாத்துணைகள்

Hermann Oldenbery. (2001). The Dipavamsa. New Delhi, Madras: Asian Educational Services.

Nicholas. (1963). Journal of the Ceylon branch of the Royal Asiatic Society-New Series-Volume VI-Special Number. Colombo: Royal Asiatic Society.

Paranavitaga, S. (1970) Inscriptions of Ceylon. Early Brahmi Inscriptions. The Department of Archaeology. Ceylon. Colombo.

Wilhelm Geiger (E.d). (1986). The Mahavamsa. New Delhi, Madras: Asian Educational Services.

Wilhelm Geiger. (1998). The Culavamsa. New Delhi, Madras: Asian Educational Services.

இந்திரபாலா.கா. (2006). இலங்கையில் தமிழர் - ஓர் இனக்குழு ஆக்கம் பெற்ற வரலாறு. கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம்.

கௌரி,ல. (2022). வரலாற்று நோக்கில் கிழக்கிலங்கை. கொழும்பு: குமரன் பதிப்பகம்.

குணராசா,க. (2003). மகாவம்சம் தரும் இலங்கை சரித்திரம். யாழ்ப்பாணம்: கமலம் பதிப்பகம்.

நவநாயகமூர்த்தி, நா. (2017). பண்டைய மட்டக்களப்பும் சங்கமன்கண்டி இறக் காவில் சிவாலயமும். அக்கரைப்பற்று: வானதி பவனம்.

Building Self-Confidence through Bharatanatyam: The Role of Discipline and Dedication, Physical Fitness, Expression, Creativity and Public Performance

Dr. Nilanka Liyanage

Abstract

Self-confidence is the belief in one's abilities, qualities, skills and judgment. It encompasses an individual's trust in their capacity to handle life's challenges and to make decisions. It is an internal state that indicates how much you trust yourself and your capacity to face challenges and achieve your goals. Developing self-confidence is a gradual process that requires self-reflection, practice, and positive reinforcement. Belief in abilities, positive self-perception, resilience, willingness to take risks and effective communication are the key characteristics of self-confidence.
Dance can be a powerful tool for developing self-confidence for several reasons. Engaging in dance not only promotes physical fitness but also fosters emotional expression and social interaction. Dance as a form of physical and artistic expression can be a holistic approach to managing stress. Its combination of physical activity, emotional release, and social interaction offers a multifaceted solution to enhancing mental well-being and reducing stress to have strong self-satisfaction with the confidence.

There are different types of classical and folk-dance forms which connected with the various cultures. Every dance has its own identity. Classical dance refers to a traditional form of dance that adheres to a set of established rules, techniques, and forms that have been developed over centuries with the deep cultural, historical, and artistic significance, and they frequently emphasize storytelling, expressive movements, and adherence to specific styles and techniques.

Bharatanatyam, one of the oldest classical dance forms from India, holds significant importance in developing self-confidence. This sophisticated art form combines expressive storytelling, intricate footwork, and emotive gestures, making it a comprehensive discipline that nurtures various aspects of personal development. Bharatanatyam can be a profound tool for developing self-confidence through its blend of physical, emotional, and social elements. Mastery of skills, physical fitness, emotional expression, discipline and dedication, cultural connection, social interaction, creativity and individuality, feedback and growth, mind-body connection and personal transformation lead to establish self-confidence and enhance life fulfilment.

Keywords: Self-confidence, Dance, Bharathanatyam, Characteristics and Expression.

Introduction

Self-confidence is an essential aspect of personal development and a key to achieving success in various areas of life. It refers to the belief in one's abilities, qualities, and judgment, allowing individuals to take risks, face challenges, and pursue their goals with conviction. Unlike arrogance, which often stems from insecurity and a need for validation, self-confidence is grounded in a realistic understanding of one's strengths and limitations.

The journey to developing self-confidence often involves overcoming self-doubt, negative self-talk, and external pressures. It is influenced by various factors, including personal experiences, upbringing, and social interactions. Building self-confidence requires a commitment to self-reflection, setting achievable goals, and celebrating small victories along the way. Embracing self-confidence opens the door to opportunities and personal growth, paving the way for a more fulfilled and empowered life.

- Abilities - The development of personal abilities plays a vital role in enhancing self-confidence. By mastering skills, achieving goals, and embracing challenges, individuals can cultivate a sense of competence and assurance in their capabilities. This, in turn, empowers them to approach life's opportunities and challenges with greater confidence, fostering a more fulfilling and successful life journey.

- Qualities - The development of these personal qualities can substantially improve self-confidence. By cultivating resilience, self-awareness, a positive attitude, courage, assertiveness, and other key traits, individuals can build a stronger foundation for their self-confidence. As these qualities grow, so does the belief in one's abilities and worth, leading to a more fulfilling and empowered life.

- Skills - acquiring and mastering skills plays a crucial role in building self-confidence. As individuals improve their abilities, achieve goals, receive feedback, and overcome challenges, they develop a strong sense of competence and self-worth. This enhanced confidence not only influences personal and professional areas of life but also contributes to overall well-being and success.

- Judgment - Developing good judgment is fundamental to enhancing self-confidence. By improving decision-making skills, fostering realistic self-assessment, learning from experiences, and boosting resilience, good judgment equips individuals with the tools they need to face challenges confidently. With improved judgment, individuals can approach life and its uncertainties with a stronger sense of self-assurance and capability.

self-confidence is not just about feeling good about oneself, it is a foundational element of psychological health. It empowers individuals to face life's challenges, pursue their goals, and engage meaningfully with the world around them. Nurturing self-confidence can lead to significant improvements in mental health, resilience, and overall life satisfaction,

making it a crucial area of focus for personal development.

Dance

Performing different body movements rhythmically with the accompaniment of the music to express the emotions which the feelings arise in the mind is called as dance. The origin of dance can be traced back to the primitive society. It is not possible to say when dance became part of human culture. Dance has taken an important place during ceremonies, rituals, celebrations and entertainment since before the birth of the early human civilization.

They developed body movements by imitating the movements of animals, birds etc. Even they tried to makeup like animals with natural colours on their bodies and performed behavior of animals like fighting, hunting etc. There were no rules and regulations for the movements but developed the fundamental performance. There were different types of body movements like birds flying, movements of the monkey, creeper, rhythm of river, moments of trees, wind and elephants etc. According to the Aristotal "The instinct of imitation is implanted in man from childhood. One deference between him and after animals' beings that he is the most imitative of living creature and though imitation learns his earliest lesion and no less universal is the pleasure felt in things imitated"[1] Physical movement can be a powerful way to express emotions. Each body movement has its own meaning such as anger, laughter, Love, Compassion, Heroism, Fear, Disgust, Wonder and Peace. "Dance is a port and art form refer to movements of the body as well as rhythmic and to Music used as a form of expression, or presented in a spiritually or performance."[2]

Gestures play a significant role in non-verbal communication, complementing or even replacing spoken words. They can convey emotions, attitudes, and intentions, enhancing the clarity and effectiveness of communication. Moreover, dance is the mode of expressing inner feelings through the gestures and body movements. Man, also has probably dance from the earliest stages of evolution. He experiences pleasures as well as satisfaction in rhythmical movements, since this particular exercise releases his inner stress.

Later, these Mudras are transformed in to dance gestures. Furthermore, we see that rhythmic movements and mudras combined together with the rhythm dance been created. Although different dances have emerged, they are divided in to two categories Folk dance and Classical dance respectively. These dance forms have their own cultural identity.

Folk dance

Folk dance refers to traditional dances that are created and performed by the common people of a specific cultural or geographical region. Folk dance is a dance developed by the people that reflects the life of the people. That belongs to a particular area, region, or

[1]Aristotil; Aristotil Poetics; Chapter3;p.26

[2]Senevirathna, Anuradha; Traditional Dances of Sri Lanka; p.10

community and also considered as a part of their tradition and culture.

These dances often embody the history, customs, and identity of the community they originate from. Folk dances can vary significantly from one culture to another, and they often serve various purposes, including celebrations, rituals, and social gatherings. Folk dances often reflect the culture, traditions, and history of a community, telling stories through movement and music. Folk dances perform during harvesting time, Birth ceromancies, puberty ceremonies etc. for example Kummi, Kolattam, Thappattam, karagam etc.

Classical dance

Religion and philosophy inspired through the classical dance. There is a particular deity, own tradition and culture. Classical dance has its own body movements, expressions and dance items in regular manner.
Moreover, classical dance inspired by devotion and religion of the culture and depict the stories from Epics, Puranas and mythological stories. As a result of that performance is held in the temples, courtyards and mandapas. There are different types of classical dance forms such as kandyan dance, bharathanatyam, kathak, mohiniattam, kathakali, manipuri, low country dance, sabaragamuwa dance, kuchipudi, odissi respectively.

Bharathanatyam

The oldest classical dance form Bharathanatyam originated in the Tanjore district of Tamilnadu, India which has almost 2000 years of history. Bharatha name was created with the first syllables of Bhava (Expression). Raga (melody) and Thala (Rhythm). "Earlier, it had been referred to variously as sadir kacheri, chinnamelam, periyamelam or dasiattam"[3] There are different dance style identified in this classical dance form as tanjore bani or pandanallur bani, kalakshetra bani, vazhuvoor bani and melattur bani.

Based on the movements, techniques and specific differences of the adavus style been formed. Mostly according to the area of dance tradition community of the guru where this difference has occurred. Classical dance form is taught through hundreds of centuries passing on a legacy by generation to generation to teacher to student called as Guru shishya Parampara.

According to the Anne Marie style (bani) has been identified in four divisions in her book. "The first division includes only the Tanjore Quartet bani, which until recently did not marry in to families with temple girls (devadasi) in their lineage. The second division comprises those styles which historically had temple girls in their lineage. Third division comprises that the bani originated with important influential devadasis of the present area. The fourth division consists of recent innovative banis or those that have revived earlier lost techniques."[4] Even though variations made to each other through particular movements, rhythmic patterns, gestures, postures, choreography and mode of expression.

Bharathanatyam dance form has its own variety

[3]Leela Samson; Rhythm in Joy; p.29.
[4]A. Marie Gaston; Bharathanatyam from Temple to Theatre; p.143.

of movements with emphasis on striking the floor with the feet, jumping and turnings. Dance form had been practicing since thousands of years back as sadir or koothu as evidenced by several Tamil literary works like Sattanar's Koothanool which is supposed to be an older text than Bharath's Natyashastra and Illango Adigal's Silapathikaram. Different dance items like Pushpanjali, Alarippu, Jadeeshwaram, Padam, Varnam and Thillana.

Contribution of Bharathanatyam to develop self confidence

Discipline and Dedication

Regular practice with dedication is more essential for mastering Bharatanatyam. That requires to practice patience to. However, need to learn to overcome pain you feel during consistent practices and to continue training without giving up. It requires lot of dedication. Discipline will be improved through the endurance. Self-confidence is strengthened and develop through continuous effort. For example, particular adavu should practice in three speeds in ascending and descending order.

During practices it is essential to maintain Aramandi position to have proper shape and neatness even though that gives more pain on legs and hands. On the other hand, have to endure the pain and move forward. If we give up along the way, we become weak and fail. So, training leads to move forward without giving up with discipline and dedication and that contributes to develop self-confidence. This discipline instills a sense of responsibility and goal achievement, which can boost self-confidence as students see their progress over time.

Physical Fitness

Warm-up exercises are required for Bharathanatyam dancers since they need to prepare the body for the physical demands of dance. That increases blood circulation which increase blood flow to the muscles and receive more oxygen and nutrients. Especially physical exercises include dynamic stretches that promote flexibility, helping to elongate muscles and increase range of motion. These Prepares Muscles and Joints, Enhances Coordination and Balance, Increases Body Awareness, Boosts Cardiovascular Fitness and Mental Preparation, etc.

Maintaining balanced physical fitness is a foundational pillar for successful dance performance in for Balanced physical fitness leads not only to have better performance but also enhance the self-confidence.

Expression and Creativity

Proper concentration is more important in expression.

Emotional Expression: Bharatanatyam encourages dancers to express a wide range of emotions, from joy and love to sorrow and anger. This freedom of expression helps individuals become more in tune with their feelings, fostering emotional intelligence. As dancers learn to articulate emotions through movement, they gain confidence in their ability to express themselves in various aspects of life Body Awareness: The rigorous training in Bharatanatyam enhances body awareness and coordination. Dancers become more comfortable in their own skin, leading to improved posture and body language. This

physical confidence translates into greater self-assurance in social situations.

Bharatanatyam allows dancers to express emotions and tell stories through movement and facial expressions. This form of artistic expression can empower individuals to embrace their creativity and share it with others, bolstering their self-esteem.

Public Performance

Building Confidence through the Performance
Public Speaking Skills: Performing in front of an audience, whether small or large, is a core component of Bharatanatyam. This exposure helps dancers overcome stage fright and develop public speaking skills. The experience of showcasing their art enhances their ability to communicate effectively and assertively in other areas of life.

Goal Setting and Achievement: Learning and mastering complex choreography involves setting achievable goals. Each performance or recital serves as a milestone, instilling a sense of accomplishment. The process of setting, pursuing, and achieving these goals significantly boosts self-confidence and reinforces a positive self-image.

Feedback and Growth: In Bharatanatyam, constructive criticism from teachers and peers is essential for growth. Learning to accept feedback graciously and use it for improvement builds resilience and self-assurance. Dancers become more adaptable and confident in their abilities to handle challenges.

Findings

Bharatanatyam, as a classical dance form, has been the subject of various studies exploring its impact on personal development. Here are key findings related to discipline and dedication, physical fitness, expression and creativity, and public performance in enhancing self-confidence through Bharatanatyam.

Discipline and Dedication

Structured Learning: Research indicates that the rigorous training involved in Bharatanatyam instills discipline. Dancers must commit to regular practice and structured learning, fostering a strong work ethic. This discipline translates into other life areas, reinforcing self-confidence as individuals learn to set and achieve goals.

Goal Achievement: Studies show that setting specific dance goals, such as mastering a particular piece, enhances self-efficacy. Achieving these goals reinforces the belief in one’s capabilities, boosting self-esteem and confidence.

Physical Fitness

Health Benefits: Regular practice of Bharatanatyam is linked to improved physical fitness, including enhanced flexibility, strength, and cardiovascular health. Research highlights that physical fitness contributes to better body image and self-perception, which are crucial for self-confidence.

Body Awareness: Dance training promotes greater body awareness and coordination. A study revealed that individuals who engage in dance report higher levels of body satisfaction, contributing positively to self-confidence.

Expression and Creativity

Emotional Intelligence: Research emphasizes that Bharatanatyam facilitates the expression of a wide range of emotions. Dancers learn to interpret and convey feelings, which enhances emotional intelligence. This emotional competence is closely linked to self-confidence, as individuals become more adept at expressing their thoughts and feelings.

Creativity and Problem-Solving: Engaging in creative arts like Bharatanatyam foster divergent thinking and creativity. Studies suggest that creative expression enhances self-esteem, as individuals feel empowered to share their unique interpretations and artistic identities.

Public Performance

Overcoming Stage Fright: Research shows that performing in front of an audience helps individuals overcome anxiety associated with public speaking and performance. This experience builds resilience and self-assurance.

Social Skills Development: Public performances in Bharatanatyam encourage interaction with peers, instructors, and audiences. Studies indicate that these interactions enhance social confidence, enabling individuals to communicate effectively and assertively in various situations.

Conclusion

The integration of discipline and dedication, physical fitness, creative expression, and public performance in Bharatanatyam plays a significant role in developing self-confidence. Research supports the notion that these elements work together to foster a holistic growth experience, empowering individuals to navigate challenges with greater assurance. As Bharatanatyam continues to be practiced and studied, its potential as a transformative tool for personal development remains evident.

References

Srinivasan, K. (2015). The Art of Bharatanatyam, A Study of Its Evolution and Practice, Indian Journal of Dance Studies.

Leela Samson. (1987). Rhythm in Joy. Lustre Press. New Delhi.

Choudhury, A., & Rao, M. Health Benefits of Classical Dance Forms. (2019). A Study on Bharatanatyam and Its Impact on Physical Well-Being, Journal of Sports Medicine and Physical Fitness.

Patel, S. (2017). Creativity in Motion. Bharatanatyam as a Medium for Self-Expression and Personal Growth. Arts and Humanities in Higher Education.

Kumar, A. (2014). The Psychological Impact of Dance Performances. A Study on Bharatanatyam Dancers. International Journal of Dance Medicine & Science.

Impact of Physical Health Factors on Practical Teaching in Bharatanatyam

Ms. Sumitha Pirashanthan

Abstract

The physical presence and embodiment of Bharatanatyam teachers significantly impact students' learning experiences. Exploring how physical health factors affect the active engagement of Bharatanatyam teachers in practical teaching is essential to improving both teaching and learning processes. Despite the importance of physical fitness, endurance, and technical expertise for Bharatanatyam teachers, limited research exists on the extent to which physical health factors influence the effectiveness of their practical teaching. Physical fitness is crucial for teachers of this art form, as a teacher's physical health directly affects their performance. Factors such as body mass index (BMI), infectious and non-infectious diseases, age, and personal health conditions influence teachers' engagement in practical teaching. This study aims to examine how physical health factors impact Bharatanatyam teachers' practical teaching. Conducted as a quantitative study, it focuses on a sample of 22 Bharatanatyam teachers from Nuwara Eliya District, covering Divisions 1 (Nuwara Eliya), 2 (Talawakele), and 3 (Golfbourgh) of the Nuwara Eliya Education Zone. Data were collected through closed-ended questionnaires, with reliability assessed by internal consistency and stability, measured via Cronbach's alpha. After data entry and analysis using SPSS 29, techniques such as mean, standard deviation, and multiple linear regression analysis were applied. Results indicate that Bharatanatyam teachers currently have limited use of practical teaching methods. Additionally, infectious diseases, non-infectious health conditions, and individual health factors were found to impact the teacher's ability to engage in practical teaching. Therefore, the study suggests steps to improve Bharatanatyam teacher's physical health, which could enhance their practical teaching skills and effectiveness.

Keywords: Bharatanatyam, practical teaching, physical health factors, fitness, teachers performance

Introduction

Bharatanatyam is one of the oldest and most renowned traditional dance forms, with roots dating back centuries. This expressive and intricate art form demands physical endurance, strength, and an emotional connection from its artists. Bharatanatyam teachers play a crucial role in preserving this art form and passing it on to future generations. For teachers and educators in Bharatanatyam, maintaining good physical health is essential for professional growth. Physical health enables teacher's to frequently demonstrate movements, compositions, and expressions,

facilitating students' understanding and skill acquisition. Strength, flexibility, and stamina allow teachers to perform complex movements precisely and effectively, minimizing fatigue and enabling sustained engagement in teaching (Jagadeeswari, 2015).

Throughout their lives, Bharatanatyam teachers experience bodily changes, influenced by factors such as aging, injuries, or health conditions. These changes can impact their professional capabilities, affecting both their physical performance and teaching methods. Such limitations ultimately influence teachers' ability to impart knowledge and skills to students. Understanding the impact of these physical changes is essential for multiple reasons. Firstly, it highlights the challenges teachers face in maintaining performance abilities and executing dance movements with precision and grace. Secondly, it explores how teachers adapt their teaching methods to accommodate physical limitations while continuing to provide high-quality instruction. Thirdly, it sheds light on the emotional and psychological effects of physical changes, including aspects of self-image, motivation, and overall well-being. Health-related concerns, including infectious diseases, can further impact Bharatanatyam classes, influencing attendance and participation, as students may hesitate to attend classes due to health risks during times of increased infectious outbreaks (Raveever, 2020).

Investigating how physical health factors affect teachers' engagement in practical teaching is essential for improving both teaching and learning processes. By examining the connections between physical health factors and the effectiveness of Bharatanatyam teachers in practical teaching, this study aims to contribute to the body of knowledge in dance education and emphasize the importance of physical well-being in Bharatanatyam instruction.

Aim of the Study

The aim of this study is to explore the influence of physical health factors on the practical teaching practices of Bharatanatyam teachers. Specifically, the study seeks to assess the current state of practical teaching among these teachers, identifying the key physical health challenges they face and evaluating how these factors affect their ability to actively engage with students in the classroom. By examining aspects such as endurance, physical resilience, and overall health conditions, this study aims to shed light on the relationship between teachers' physical well-being and their effectiveness in delivering hands-on Bharatanatyam instruction. Ultimately, the findings of this research aim to inform recommendations for enhancing instructional practices and supporting the physical health needs of Bharatanatyam teachers.

Research Questions

To achieve the study's objectives, the following research questions were formulated:

1. What is the current state of practical teaching among Bharatanatyam teachers?
2. How do infectious diseases impact the practical teaching of Bharatanatyam teachers?
3. How do non-infectious diseases impact the practical teaching of Bharatanatyam teachers?

4. What is the condition of teachers' personal health in relation to practical teaching in Bharatanatyam?

Research Methodology

This study employs a survey design approach. Data were collected from instructors through structured questionnaires featuring Likert scale-based, closed-ended questions. The researcher developed these questionnaires after reviewing relevant literature to gather data on factors affecting the physical health of Bharatanatyam teachers and their influence on practical teaching. The data collected were then uploaded into the Statistical Package for the Social Sciences (SPSS 29) for analysis.

Data Analysis

The data for this study were analyzed using inferential statistical techniques in SPSS 29, employing methods such as mean, standard deviation, and multiple linear regression analysis. These analyses were conducted to assess the influence of physical health-related factors - including infectious and non-infectious health issues, as well as personal health status - on the practical teaching abilities of Bharatanatyam teachers.

Findings and Discussion

The study examined the impact of various physical health-related factors specifically, infectious and non-infectious health conditions, along with personal health indicators on the practical teaching effectiveness of Bharatanatyam teachers. Inferential statistical analysis revealed the degree to which these factors influence the dependent variable the practical teaching proficiency of teachers. In the pilot data collection phase, the reliability of the questionnaire was confirmed with a Cronbach's alpha score of 0.903, indicating a high level of internal consistency. The questionnaire was subsequently distributed to the study sample, and results were analyzed based on the study's aims.

To address the study's aims, research questions were formulated, and responses were scored according to the Likert scale to facilitate quantitative analysis. Findings were derived through statistical evaluations, which indicated that specific health factors significantly influence the practical teaching abilities of Bharatanatyam teachers.

Table 1: Analysis of the Current State of Practical Teaching among Bharatanatyam Teachers

Dimensions	Sample Size (N)	Mean	Std. Deviation
Private Space	22	2.64	0.653
Stage Setup	22	3.86	0.990
Class Duration	22	2.77	0.752
Accompaniment Instruments	22	2.14	0.583
Collaboration with Aesthetics Teachers	22	2.59	0.608
Timing	22	3.95	0.899

The data indicate that most teachers in the study reported a lack of suitable stage setups (M = 3.86, SD = 0.990) and insufficient time allocated for practical teaching sessions (M = 3.95, SD = 0.899). Additionally, a significant number of teachers strongly agreed that they lack access to a dedicated room for dance instruction, which hinders their ability to engage effectively in practical teaching. Teachers also noted that inadequate class time, limited availability of accompaniment instruments, and a lack of collaboration with other aesthetics teachers (such as those specializing in costume, music, and visual arts) further contribute to reduced engagement in practical teaching.

Table 2: Infectious Disease-Related Challenges in Bharatanatyam Practical Teaching

Dimensions	Sample Size (N)	Mean	Std. Deviation
Difficulty in Teaching Practical Aspects of Bharatanatyam	22	3.68	0.893
Frequent Impact of Infectious Diseases	22	4.64	0.658
Significant Impact of Infectious Diseases on Teaching	22	4.36	0.727
Obstacles in Teaching Practical Elements Post-Recovery	22	4.18	0.840

The majority of teachers participating in this study reported significant difficulties in teaching the practical aspects of Bharatanatyam due to infectious diseases. Many teachers stated that they frequently suffer from illnesses such as colds and fevers, which impact their ability to conduct practical lessons effectively. Furthermore, teachers strongly agreed that even after recovering from these illnesses, they continue to face obstacles in resuming practical teaching, as lingering effects can impact their stamina and physical capabilities.

Table 3: Non-Infectious Disease Challenges in Practical Teaching for Bharatanatyam Teachers

Dimensions	Sample Size (N)	Mean	Std. Deviation
Regular Medical Check-ups	22	4.18	0.840
Physical Fatigue	22	4.45	0.671
Difficulty Demonstrating Practical Aspects	22	4.55	0.796
Frequent Work Absences	22	3.82	0.532

The majority of teachers in this study reported undergoing regular medical check-ups, recognizing the importance of monitoring their health due to the physical demands of Bharatanatyam teaching. Additionally, many teachers acknowledged experiencing physical fatigue during teaching, which affects their ability to maintain the energy levels necessary for effective instruction. Teachers also noted that the impact of non-infectious health conditions makes it challenging to demonstrate practical components of the dance, often resulting in a higher frequency of absences from work to recover.

Table 4: Impact of Personal Health Factors on Bharatanatyam Practical Teaching

Dimensions	Sample Size (N)	Mean	Std. Deviation
Age	22	3.15	0.651
Increase in Body Weight	22	3.13	0.628
Physical Injuries (Natural or Accident-Related)	22	4.45	0.739
Regional Climate Conditions	22	4.23	0.658
Engagement in Physical Exercise	22	2.25	0.912

In this study, the results show that individual health status significantly affects the teaching performance of Bharatanatyam teachers. The regional climate is reported to have a major impact (M = 4.23, SD = 0.658). Physical ailments, whether natural or accident-related (M = 4.45, SD = 0.739), are strongly acknowledged as obstacles in teaching practical aspects of Bharatanatyam. Teachers also indicated that factors such as age and weight gain have an effect on their teaching performance. Additionally, most of these teachers reported not engaging in regular physical exercise (M = 2.25, SD = 0.912). In this study, the impact of physical health factors including infectious disease factors and individual health conditions on teachers' use of practical teaching methods for Bharatanatyam subjects was analyzed, and the results were documented.

Hypotheses	Regression Weight	Beta Coefficient	t-Value	P-Value	95% Confidence Interval for B	
					Lower Bound	Upper Bound
Ho_1	IND to PRA	0.372	4.672	0.000	0.216	0.530
Ho_2	NID to PRA	0.186	3.053	0.000	0.066	0.308
Ho_3	PEH to PRA	0.421	4.711	0.001	0.250	0.606
R2	0.513					
F(3,381)	135.181					

- **IND – Infectious Disease**
- **NID – Non-Infectious Disease**
- **PEH – Personal Health Condition**
- **PRA – Practical Teaching**

Multiple Linear Regression Analysis has been conducted to test the hypotheses developed to examine whether non-vaccine factors, such as infectious diseases, non-infectious health factors, and individual health factors, have a significant impact on the teaching process. Results indicate that these factors have a significant effect on the dependent variable, teaching performance ($F(3,381) = 135.181$, $P < 0.001$). The R^2 value of 0.513 suggests that 51.3% of the variance in practical teaching performance is explained by these variables. Statistical information from the analysis of coefficients, shown in Table 5, confirms the influence of each variable on practical teaching. Infectious diseases, for example, show a positive effect ($b = 0.372$, $t = 4.672$, $p = 0.000$) on systematic teaching. Non-infectious diseases also have a direct positive impact ($b = 0.186$, $t = 3.053$, $p < 0.000$) on teaching Bharatanatyam. Additionally, the hypothesis regarding individual health conditions reveals a significant impact ($b = 0.421$, $t = 4.711$, $p < 0.001$) on practical teaching effectiveness. The findings suggest that adapting the teaching environment is essential. Schools should consider establishing dedicated classrooms, auditoriums, and facilities specifically for Bharatanatyam. It is also recommended that the School Curriculum Management Committee allocate additional, consecutive class sessions for aesthetics or practical subjects. Collaboration among aesthetics teachers, as well as partnerships with other subject teachers who can assist with accompaniment instruments, would enhance the teaching environment.

To mitigate the effects of infectious diseases, schools should implement worker welfare programs and internal health initiatives designed to meet the needs of Bharatanatyam teachers. Likewise, providing infrastructure to protect teachers from health factors specific to their roles and allowing suitable attire for cold regions will strengthen educational effectiveness, especially for Bharatanatyam teachers in the Nuwara Eliya district.

Conclusion & Recommendations

This study of physical health factors affecting the practical teaching of Bharatanatyam teachers in the Nuwara Eliya Education Zone reveals that infectious diseases, non-infectious health conditions, and individual health status have a significant impact on teaching quality. The unique climate in Nuwara Eliya, along with teachers' physical ailments, directly influences classroom effectiveness. Teachers report insufficient time, lack of dedicated teaching spaces, limited access to accompanying instruments, and minimal collaboration with other aesthetics teachers. Many teachers also experience physical fatigue and require frequent medical check-ups, making it challenging to deliver practical lessons effectively, often necessitating time off to recover.

Furthermore, the study shows that infectious diseases, such as fevers, hinder the ability to teach complex areas of Bharatanatyam. Upon recovery, teachers face ongoing obstacles to resuming practical instruction, exacerbated by the region's climate. Similarly, non-infectious physical conditions arising from natural or accidental causes make it difficult to conduct Bharatanatyam lessons.

In light of these findings, there is a need to develop programs that promote the physical well-being of Bharatanatyam teachers. Schools should increase activities to identify and address factors affecting daily teaching practices and provide continuous training focused on physical health. Connecting Bharatanatyam with complementary practices, such as yoga, and fostering integration with other aesthetic subjects can enhance teaching effectiveness. Future research should expand to include other districts and conduct studies at the national level. These initiatives will contribute to sustaining teachers' health within the school education system.

References

Albright, A.C. (2010). Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance, Wesleyam, CT (Wesleyan University Press).

Blair S.N, Cheng Y, and Holder, S. (2001). Is physical activity or physical fitness more important in defining health related benefits? Medicine and Science in Sport and Exercise S 379 - 399

Jagadeeswari,S. (2015). "Comparative study on flexibility among yoga and Bharatanatyam practicing student" International Journal of Physical Education, Sports and Health, Kalapet, Pondicherry-14 India,PP 01-04

Kumari, N. (2021). An Analysis On Mental Wellbeing And Dance Practice W.S.R To Indian Classical Dance Forms. International Ayurvedic Medical Journal

Rajeev, S. P. (2014). Medical and Social Aspect of Classical Dance-Bharatanatyam from Tamil Culture of Sri lanka. European Journal of Biomedical and Pharmaceutical Sciences Volume: 1 Issue: 3 P: 01 - 21

தஞ்சை நாயக்கர்களின் கட்டிடக்கலை - ஓர் வரலாற்று ரீதியான நோக்கு

க. துவாஸ்கர்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

கலை வரலாற்றில் தமிழகம் கோயில்கலை ரீதியான பங்களிப்பினை பல்லவர், சோழர், பாண்டியர் மற்றும் விஜய நாயக்கர் போன்ற அரச மரபுகளின் உதவியுடன் பெற்றிருந்தது. பிற்காலத்தில் மதுரை, தஞ்சை, செஞ்சி நாயக்கர்களின் கோயில்கலை மரபு குறிப்பிடத்தக்கதாக விளங்கியது. கலை வரலாற்றின் இடைக்காலமான பதின்நான்காம் நூற்றாண்டில் விஜயநகர நாயக்கர்கள் மாபெரும் பங்களிப்பினை வழங்கியிருந்தனர். அவற்றுள் தஞ்சை நாயக்கர்களின் கட்டடக்கலை சிறப்பானதாகும். தஞ்சை நாயக்கர்களின் கோயில் கட்டடக்கலை உபபீடம், அதிட்டானம், சதுரத்தூண், சுவர் மற்றும் பிரத்தர பகுதி என்பன பொதுப்படையான தோற்ற அமைப்பினைக் கொண்டு காணப்படுகின்றன. குதிரைத் தூண்களும் வெவ்வேறு வகையான அலங்காரங்களும் இவர்களது கலைப்படைப்பில் சிறப்பான அம்சங்களாகும். கலை நுட்பங்கள் அவற்றின் புதிய மரபு மற்றும் உத்திகளை கையாளும் நேர்த்தியான தன்மை ஆகியன தஞ்சை நாயக்கர்களின் கட்டடக்கலையில் காணப்படும் முக்கியமான அம்சங்களாகும். கலைகளின் நுட்பங்களையும் அவற்றின் புதிய மரபு, உத்திகளை கையாளும் நேர்த்தியான தன்மை ஆகிய தஞ்சை நாயக்கர்களிடம் இவர்களது கட்டடக் கலையம்சங்களை விபரண ரீதியாகவும் வரலாற்று ரீதியாகவும் ஆய்வு செய்வதே இவ் ஆய்வின் நோக்கமாகும்.

திறவுச் சொற்கள்: தஞ்சை நாயக்கர்கள், கட்டடக்கலை, கோயில், தமிழகம்

அறிமுகம்

1565 இல் விஜயநகரப் பேரரசு வீழ்ச்சி கண்டது. அவ் வீழ்ச்சியின் பின்பு கலைகளின் தலைநகராகத் தஞ்சை என்னும் தஞ்சாவூர் முடி சூட்டிக்கொண்டது. நாயக்கர்கள் தஞ்சையிலும், மதுரையிலும் வேரூன்றினர். குறிப்பாக செவ்வப்ப நாயக்கர் மற்றும் அவரது மகனான ரகுநாத நாயக்கர், விஜயராகவ நாயக்கர் ஆகியோரது காலத்தில் தஞ்சையில் கலைகள் மிகவும் செழித்தோங்கின.

விஜயராகவ நாயக்கர் காலத்தில் எழுந்த கட்டிடங்கள்

விஜயராகவ நாயக்கர் காலத்தில் மன்னார்குடி ராஜகோபாலப் பெருமாள் கோயிலானது விரிவுபடுத்தப்பட்டது. இம்மன்னரது உள்ளம் கவர் தனிப்பெரும் கடவுள் ராஜ கோபால பெருமாள் ஆவார். "இராஜாதி ராஜாவிண்ணகரம்" என்றும் "குலோத்துங்க சோழவிண்ணகரம்" என்றும் அழைக்கப்பட்ட மன்னார்குடி பெருமாள் ஆலயம் ஏழு பிரகாரங்கள், தேர் வீதி, திருக்குளம், அரசு மாளிகை, விண்ணார்ந்த கோபுரம், மதிற் சுவர்கள், மண்டபங்கள் என அனைத்துமே கலைநயம் மிக்கதாகக் கொண்டு அமைந்துள்ளது. நூறு கால் மண்டபம், அழகிய மேடையுடன் கூடிய இதன் தூண் ஒன்றில் இம் மன்னரதும் அரசியாரதும் உருவச் சிற்பங்கள் வடிவமைக்கப்பட்டு பெயர்களும் பொறிக்கப்பட்டு உள்ளது. கருவறையின் முன்னுள்ள மண்டபத்திலும், சன்னதிக்கு எதிரே உள்ள விழுந்து வணங்கும் கோலத்திலுள்ள சிற்பப் பலகை ஒன்றிலும் இவரது பெயரும்

உருவமும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. செங்கமல வல்லி கடவுளிற்குரிய தேர் நிறுத்துவதற்காக தேர்மண்டபம் ஒன்றை கட்டி அதிலும் தனது தேவியாரதும் சிற்பங்களைத் தூண் ஒன்றிலே வடித்தார். திருவாரூர், நல்லிச்சேரி, தாராசுரம், தஞ்சை பெருங்கோயில் போன்றவற்றில் திருப்பணிகளை செய்தார்.

விஜயராகவரின் டேனிகஷ் பார்க் கோட்டை

தரங்கப்பாடிக்கு வந்த டேனியர்கள் இரகுநாத நாயக்கரின் அனுமதியுடன் சிறிய கோட்டை அமைப்பினை உருவாக்கினர். இது 1620 - 1621 காலப்பகுதியில் கட்டப்பட்டது. நான்கு மூலைகளிலும் கொத்தளம் கொண்ட அமைப்பும், கற்களால் கட்டப்பட்ட புற அரண்கள் கொண்டதுமாகும். அரண்களைச் சுற்றி அகழி அமைத்தனர். இதை கடப்பதற்கு இழுவைப் பாலத்தை நிறுவினர். மூன்று பக்கமும் சிப்பாய் தங்குமிடம், கிடங்குகள், சமையலறை மற்றும் சிறைகள் என்பனவும் கட்டப்பட்டன. கிழக்கே இரு அடுக்கு மாளிகையும் உருவாக்கினர். வளைந்த உட்கூரையினைப் பெற்று திகழும் இக்கோட்டையில் பூமிக்கு அடியில் அமைந்த தளத்தில் இராணுவ தளபாடக் கிடங்கு, வணிகர் கிடங்கு, கேப்டன் தங்குமிடம் என்பன கட்டப்பட்டுள்ளன.1646 இல் கோட்டைக்கு முந்நூறு மீற்றர் மேற்கே தஞ்சை செல்லும் வழியில் பெரிய கத்தோலிக்க தேவாலயம் எழுப்பப்பட்டது. விஜயராகவரின் இறுதி காலத்தில் தரங்கம்பாடி முழுவதற்கும் கோட்டை சுவர் எழுப்பி வெளிப்புறத்தே அகழியும் தோண்டப்பட்டது. பதினேழாம் நூ ற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தரங்கம்பாடியும், டேனியர் கோட்டையும் நீர் சூழ்ந்த பேரரண் பெற்ற நகரமாக விளங்கியது.

தஞ்சாவூர் பெரிய உடையனார் கோயில்

தஞ்சாவூர் பெரிய கோயிலில் உள்ள முதலாம் ராஜராஜ சோழனின் கல்வெட்டுக்கள் அனைத்தும் இத்திருக்கோயிலை "இராஜ ராஜீஸ்வரம்" என்றே குறிப்பிடுகின்றன. இலக்கண முறைப்படி இது தவறுடையதெனவும் "இராஜ ராஜேஸ்வரம்" என்பதே திருத்தமுடையது எனவும் அறிஞர் கூறுகின்றனர். இது பின்னர் மருவி "பெருவுடையார்" என்றும் வடமொழியில் "பிரஹதீஸ்வரர்" என்றும் ஆனது. "நாச்சியார்" என பாண்டியர் இட்ட அம்மன் பெயர் மருவி "பெரிய நாயகி" எனவும், "பிரஹண்ய நாயகி" எனவும் அழைக்கப்பட்டது.

செவ்வப்பர் எடுத்த கந்தகோட்டம்

மூர்த்தியம்மன் மண்டபம், மல்லப்பர் மண்டபம் என்பன தஞ்சாவூர் பெரிய கோயில் எடுக்கப் பெற்ற பின் செவ்வப்பரால் எடுக்கப்பெற்றவை. தஞ்சை முருகன் கோயில் கட்டடப்பாங்கு, ஆண்டுக் குறிப்புகள், கல்வெட்டு போன்ற புறச்சான்றுகள் அடிப்படையில் நோக்கும் போது செவ்வப்பரால் கட்டப்பட்டது என்பதை உறுதி செய்கிறது. இக்கோயிலை அருணகிரியார் தனது பாடலில் பாடி போற்றியுள்ளார். இக்கோயிலின் கோபுரத்தினை புதுப்பித்த செவ்வப்பர் (சுதை வடிவில்) யானை மீது முருகப்பெருமான் ஒரு முகத்துடன் பன்னிரெண்டு கைகளுடனும் அமர்ந்த வடிவினைச் சுதை சிற்பமாக வடித்துள்ளார்.

தஞ்சை பெரிய கோயிலில் முருகனுக்கு பிரிவாலயம் இல்லாமல் இருக்கவே பிரகாரத்தின் மேற்கே மூலையில் சிறப்புற கற்றளி ஒன்றினை படைத்தார். தஞ்சை நாயக்கர்களின் சிற்பக் கலைத்திறனுக்கு மகுடமெனத் திகழ்வது இக் கற்றளியே. நேர்த்தியான கருவறை வேலைப்பாடுகள், எழில் மிகு தூண்கள், மரவேலைப்பாடை ஒத்த கொடுங்கைகள் ஆகியன இக்கோயிலின் சிறப்பம்சமாகும். வள்ளி தெய்வ சேனையுடன் திகழும் முருகப் பெருமான் திருவுருவம், மண்டபத்து துவார பாலகர்கள், சிற்பங்கள் என்பதன் நேர்த்தியான படைப்புகளாகும். தமிழகத்துச் சிற்பிகளால்

தமிழ் எழுத்துப் பொறிக்கப்பட்ட இராமசாமி கோயிலும் இம்முருகன் கோயிலிலும் ஒத்த நயம் கொண்டவை.

செவ்வப்பன் ஏரி

இம் மன்னரது ஏரியை சேப்பனவாரி ஏரி என்றும் செவ்வப்பன் ஏரி எனவும் அழைப்பர். இது மிகப்பெரிய ஏரி. தஞ்சை பெரிய கோயில், சிவகங்கை கோட்டை ஆகியவற்றின் பின்புறம் 1970 வரை இருந்தது. பின்பு அந்த ஏரிக்கு வருகின்ற பாசன வரிகளைத் திசை திருப்பிவிட்டு, ஏரியை மக்கள் குடியிருப்பு பகுதியாக்கிவிட்டனர். தற்போது இது இருந்தமைக்கான தடயங்கள் எதுவுமில்லை.

திருவண்ணாமலை திருப்பணிகளின் போது செவ்வப்பர் பெரிய குளங்களை வெட்டி நீர்ப்பாசன வசதி செய்தார். இதனை திருவண்ணாமலைக் கல்வெட்டுக்களும், சாகித்திய சுதா போன்ற நூல்களும் கூறுகின்றன. நீர்ப்பாசன மேம்பாட்டிற்கும், குடிநீர் வசதிக்காகவும் பல நீர் நிலைகளை செவ்வப்பர் நாயக்கர் உருவாக்கினார். என்பதை தெலுங்கு, சமஸ்கிருத இலக்கியங்கள் மிகத் தெளிவாக கூறுகின்றன. செவ்வப்பர் தனது பெயரிலேயே தஞ்சை நகருக்காக வெட்டியதே செவ்வப்பன் ஏரியாகும்.

மேடான தஞ்சையின் சுற்றுப்புறங்களில் பெய்யும் மழை நீர் வாரிகள் (வாய்க்கால்) வழியாக இவ்வேரியை வந்தடையும். மிகப்பெரிய இந்த ஏரிக்கு தண்ணீர் செம்புல நாட்டு நீராக இருப்பதனால் செம்மையும் வண்டலும் இணைந்து வந்து சேரும். சில நாட்களில் வண்டல் வடிந்தவுடன் நீர் தெளிவடைந்து ஏரியின் கிழக்கு பகுதியில் உள்ள குமிழ் திறக்க பெற்று அகழிக்கு மேலாக அமைக்கப்பட்டுள்ள தனி அமைப்பு வாயிலாக நீரானது சிவகங்கை குளத்திற்கு செல்லும். பின்பு அங்கிருந்து நகரம் முழுவதற்கும் கிடைக்குமாறு செய்யப்பட்டுள்ளது. இவை அமைப்பு மிகச்சிறந்த பாதுகாப்பு பெற்ற குடிநீர் விநியோக முறையாகும்.

இவரது இந்த நீர் பாசன வசதி திட்டமும், செவ்வப்பன் ஏரியும் தமிழக வரலாற்றில் மிகச்சிறந்த இடத்தை பெற்றுள்ளது.

மன்னார்குடி கருடத்தம்பம்

மன்னார்குடி "ராஜகோபாலசாமி" கோயில் அச்சுதப்பு நாயக்கர் காலத்தில் ஏற்றம் பெற்றது. இக்கோயிலினை விரிவுபடுத்தும் முயற்சியை இவரே மேற்கொண்டார். நாயக்கர் காலத்தில் திருப்பணிகளின்போது பிரகாரங்களின் (திருச்சுற்று) எண்ணிக்கை அதிகரிக்கப்பட்டன. பொதுவாக இரண்டு, மூன்று பிரகாரங்கள் உள்ள திருக்கோயில்கள் இத்தகைய மாற்றங்களுடன் ஐயாயிரத்து இருபத்தேழு பிரகாரங்களாக மாறின.

மன்னார்குடி கோயில் ஏழு பிரகாரங்களுடையது. இப்புதிய விரிவாக்கத்தினால் துவஜஸ்தம்பமும் பலிபீடமும் வெளிப்பிரகாரத்தில் புதிதாய் அமைந்தன. அவ்வாறு அமையப்பெற்ற கல்லாலான கொடி மரமே "கருடத்தம்பம்" எனும் பெயரில் அழைக்கப்படுகின்றது. இக்கோயிலின் கிழக்குப்புற வாயிலுக்கு வெளியே ஐம்பத்தாறு அடி உயரத்தில் கல்லினால் அமைந்த இக் கருடத்தம்பத்தினை அச்சுதப்பரின் சாதனைகளில் மிகச் சிறந்ததாக குறிப்பிடலாம். மிகுந்த கலை நயத்துடன் அச்சுதப்ப நாயக்கர், மூர்த்திமாம்பா உருவச் சிலைகளும் இராஜகோபாலசாமி, அனுமன் போன்ற திருவுருவங்களும் திகழப் பேரெழிலுடன் காணப்பெறும் இப்பெரும் தூணை அமைத்தார். இதுவே அவர் புகழ் பாடி நிற்கின்றது.

அச்சுதப்பர் செய்த இறைப் பணிகளை அவரது மகனான "இரகுநாத நாயக்கர்" எழுதிய "சங்கீத சுதர்" என்னும் நூலும், "இராஜ சூடாமணி தீட்சிதர்" எழுதிய "ருக்மணி ப்ரினயமும்", "செங்கல்வ காளகவி" எழுதிய "இராஜகோபால விலாசமும்" மிகத் தெளிவாக எடுத்துக் கூறுகின்றன.

திருவரங்கனுடைய விமானத்தை பொன்மயமாக செய்ததுடன், இரத்தின கிரீடத்தையும், மணிகள் இழைக்கப்பட்ட சிம்மாசனத்தையும் அவனுக்கே அச்சுதப்பன் வழங்கினான். இவை மட்டுமின்றி கிழக்கு, வடக்கு, மேற்கு கோபுரங்களையும் எடுத்ததுடன் எட்டு பிரகாரங்களையும், உயர்ந்த மண்டபங்களையும் அமைத்தான். இலக்குமியாகிய ரங்கநாயகிக்கு அனைத்து மண்டபங்களையும் கட்டியதுடன் இரத்தின ஆபரணங்களையும் கொடுத்தான். காவிரிக்கு படிகள் அமைத்ததுடன் மலர்களை அளிக்கக்கூடிய நந்தவனங்களையும் தோற்றுவித்தான். அச்சுதேந்திரன் பல கிராமங்களை ரங்கனுக்கு வழங்கியதுடன், துலா புருவ தானமும் செய்தான். அத்துடன் இராமேஸ்வரம் கோயிலுக்கு கோபுரம் கட்டிய அனைத்து தீர்த்த துறைகளையும் புதுப்பித்தான். வருடம் தோறும் “ராம சேது” விற்கும் செல்வதுடன் நாள்தோறும் இங்கு வரும் யாத்திரிகர்களுக்கு உணவும் அளித்தான். மயிலாடுதுறை, மன்னார்குடி ஆகிய இடங்களில் உயர் மண்டபங்களையும் அமைத்தான் என வரலாறு கூறுகிறது.

மஹாமகக் குளக்கரையில் சோடஸ மகாதான மண்டபங்கள்

கோவிந்த தீட்சிதரின் உறுதுணையுடன் நல்லாட்சி செய்த இரகுநாத நாயக்கர் வேள்விகள் செய்து மகாதான மண்டபங்களில் தானங்கள் அளிப்பதில் பெருவிருப்பு உடையவர். இதனால் பல இடங்களில் தனது தந்தை அச்சுதப்ப நாயக்கர் செய்தது போன்று மஹாதான மண்டபங்களைக் கலையழகுடன் படைத்து அங்கு பல தானங்களைச் செய்தார். இவ்வாறு இவர் செய்த பணிகளுள் தலையானதாகப் போற்றப்படுவது கும்பகோணம் மஹாமக குளத்தின் நான்கு கரைகளிலும் பதினாறு சிறு கோயில்களுடன் தான மண்டபங்களை அமைத்ததாகும்.

இக்குளம் வரலாற்று சிறப்பு மிக்கது. அப்பர், சேக்கிழார் போன்ற புலவர்கள் பாடியுள்ளனர். பன்னிரண்டு ஆண்டுகளுக்கு ஒரு முறை குரு சிம்ம ராசியில் சந்திரனுடன் இருக்கும் நாளினை மஹாமகப் பெருவிழா எனும் பெயரில் கொண்டாடுவர். இவ்வாறு புகழ்மிக்க குலத்தினருகே பதினாறு மண்டபங்களை படைத்து கோ, பூமி, படுக்கை, ஹிரண்யம் வெள்ளி, தேர், கஜம், குதிரை, வஸ்தரம், தான்யம், இரத்தினம், வீடு, கம்பளி, கன்னி அன்னம், குடை என்னும் பதினாறு வகை தானங்களை அளித்தான். பதினாறு மண்டபங்களின் விதானத்தில் மன்னன் தானம் அளிக்கும் சிற்பக் காட்சிகள் உள்ளன.

இக்குளத்தின் வடமேற்கு மூலையில் காணப்படும் பெரிய மண்டபமே துலாதான மண்டபமாகும். துலாக் கோலில் மன்னன் அமர்ந்து ஹிரண்ய தானம் அளித்ததை இம் மண்டப விதானச் சிற்பங்கள் கூறுகின்றன. கும்பகோணம் கோயில்கள் பெற்ற சிறப்புப் போன்று மன்னார்குடி ராஜகோபாலசாமி கோயில், உப்பிலியப்பன், நாச்சியார், திருப்பாலாந்துறை, திருவையாறு, ஐயாறப்பர் நாதன் கோயில், திருப்பாலாந்துறை சிவன், நல்லிச்சேரி திருமால், ராமேஸ்வரம், திருவரங்கம், ஆவுடையார் போன்ற கோயில்களும் சிறப்பு பெறுகின்றனர்.

மன்னார்குடி ராஜகோபால சுவாமி கோயிலின் சன்னதிக்கு முன்புள்ள மண்டபத்து தூண்களில் இரகுநாதன் செய்த துலாதானம், ஹிரண்ய பர்வத தானம், கோதானம் ஆகியவற்றை காட்டும் சிற்பங்களுடன் மனைவியார் இருவருடன் ராஜகோபாலனை வழங்கும் காட்சி சிற்பமும் இடம்பெற்றுள்ளன. திருவையாறு கோயிலுக்குச் செய்த ரதோஷ்தவ பணி குறிப்பிடத்தக்கது. இன்றும் இம் மன்னன் செய்தளித்த திருத்தேர் திருவையாற்றில் உள்ளது. இதில் மன்னரது உருவச் சிற்பம் மரத்தில் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. திருவையாறு ஐயாரப்பன் கோயில் கிழக்குப் பிரகாரத்தில் உள்ள ஒரு மண்டபம் இரகுநாதன் கொடையால் உருவானதாகும். திருக்கண்ணமங்கை பக்தவத்ஸலப் பெருமாள்

பெருமாள் திருக்கோயிலுக்கு அறுபது வேலி நிலத்தினை 1609 இல் தானமாக கொடுத்து நீர் வளர்த்து அளித்த அச்சுதப்ப விஜயரகுநாத நாயக்கர் சேவையும் குறிப்பிடத்தக்கது. அக்கோயிலைத் திருப்பணி செய்து கருவறையைப் புதுப்பித்தார். இம்மன்னன் திருப்பணி செய்த திருக்கோயில்களில் எல்லாம் கருவறையில் காணப்பெறும் திருமேனிகள் இவனால் புதிதாக உருவாக்க பெற்று பிரதிஷ்டை செய்யப் பெற்றவை ஆகும். பெரும்பாலும் உயரமான பேரழகு வாய்ந்த திருமேனிகளை படைத்தே புகழ் பெற்றான். கும்பகோணம் ஸ்ரீனிவாசன், உப்பிலியப்பன் கோயில், மூலவர்தகு கண்ணமங்கை, மணிக்குன்றன் போன்ற மூர்த்தங்கள் இவனால் படைக்கப்பட்டன.

காவிரியில் அணை கட்டிய அச்சுதப்பர்

காவிரி நதியின் பயன்பாட்டினை நன்குணர்ந்த அச்சுதப்ப நாயக்கர் காவிரி நதியின் கரைகளில் ஆங்காங்கே படிக்கட்டுக்களையும் மண்டபங்களையும் அமைத்து மக்களுக்கு சேவை செய்தார். இதனை "சங்கீத சுதா" வும் ருக்மணி பரிணயமும்" கூறுகின்றன. திருவையாற்றில் அமைத்த குளியல் துறையும், தீர்த்த மண்டபமும் "புண்ய மண்டபம்" எனும் பெயரில் விளங்குகின்றன. இம்மண்டபத்தின் நடுவே ஐயரப்பர் ரிஷப வாகனத்தில் எழுந்தருளுவதற்கு ஏற்ப மேடை நான்கு புறமும் அங்கணங்களுடன் கருங்கல் பாணியில் கலைநயத்துடன் கட்டப்பட்டுள்ளது. இவை யாவும் கல்வெட்டுகளிலும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது.

இரகுநாத நாயக்கரது கட்டிடக்கலை

வளைவு கூரைகள் பெற்ற மண்டபங்கள், பல அடுக்கு மாளிகைகள், உயர் கோபுரங்கள், நெடிய மதில்கள், வேலைபாடுகளுடன் கூடிய மண்டபங்கள் என்பன ஏற்றம் பெற்ற கட்டிடக்கலையாக சோழ நாட்டிலேயே வளரத் தொடங்கியது. கல்வெட்டுகளின் படி வீர சைவ மடமான பெரிய மடத்து "ஆனந்த கல்யாண மண்டபம்" பிறகு நாதரின் பிரதானி கோவிந்த தீட்சிதராலும், நாச்சியார் கோயில் ஸ்ரீனிவாச பெருமாள் கோயில் தாயார் சந்நிதி மண்டபம் இரகுநாத நாயக்கரின் அட்டவணை தங்கப் பையனாலும் கட்டப் பெற்றது. அழகான தூண்கள் அற்புத வளைவு கூரைகளுடன் திகழும் இம் மண்டங்கள் தனித்தன்மை பெற்றவை. இக்காலகட்டத்தில் எழுந்த இவ்வகை மண்டபங்களில் மேலும் ஓர் அரிய கலையைக் காணலாம். செங்கல் மீது கறை பூசாது அவற்றில் அழகிய சிற்பங்களை வடத்து மண்டபத்தை அமைத்துள்ளனர்.

இரவு நாத விலாசம் கூறும் அரண்மனை

யக்ஞநாராயண தீட்சிதர் சமஸ்கிருதமும், பிராக்ருதமும் கலந்த மொழிநடையில் ரகுநாத விலாசம் என்னும் நாடக நூலினை எழுதி வெளியிட்டார். இரகுநாத நாயக்கரையே கதாபாத்திரமாகக் கொண்டு இந்நூல் எழுதப்பெற்றது. இது இரகுநாதர் பற்றிய கற்பனை நாடகமாக இருப்பினும் தீட்சிதர் தஞ்சை அரண்மனையினை அப்படியே கண்முன் கொணர்ந்து நிறுத்துகின்றார்.

இந்த இரகுநாத விலாசம் என்ற நாடகத்தின் வாயிலாக தான் நாளும் கண்ணுறும் தஞ்சை அரண்மனையினை அப்படியே படம் பிடித்துக் காட்டியுள்ளார். அரண்மனைக்கு வெளியே பரந்த வெளியும், யானைகள், குதிரைகள், தேர்கள் போகும் பெரும் வீதிகளும் இருந்ததை காட்டுகின்றார். கண்ணாடி பதிக்கப்பெற்ற தேர் போன்ற மண்டபங்கள் இருப்பதாகவும் தங்க தகட்டினால் அலங்கரிக்கப்பட்ட பெரிய மண்டபம் ஒன்றினை குறிப்பிட்டு அது தோரணங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருப்பதாகவும், அங்கு ஸ்ரீராமநவமி உற்சவம் கொண்டாட பெறும் எனவும் கூறுகின்றார். அந்த மண்டபத்திலேயே ஸ்ரீராமனின் திருவுருவம் சீதாபிராட்டியோடு

பிரதிஷ்டை செய்ய பெற்றிருந்ததால் அவ்விடம் "ராம மந்திரம்" அழைக்கப்படுகின்றது.

அடுத்து இருபத்து நான்கு தூண்கள் உடன் இருந்த பத்ரசாலையும், அடுத்துள்ள லட்சுமி விலாசம் என்னும் பகுதியையும் விவரிக்கின்றார். இங்கு வரும் மன்னன் முதலில் ஜபசாலையிலே ஜபம் செய்யும் அந்தணர்களின் ஆசியைப் பெற்று, அங்குள்ள நாராயணன் உருவத்தினை வணங்குவதாகவும் கூறுகின்றார். அந்த நாராயணன் திருமேனி ஆதிஷேடன் மீது பள்ளி கொள்ளும் பெருமாளாக திகழ்கிறது எனவும் லட்சுமி விலாசம் என்பது மன்னன் கொலு வீற்றிருக்கும் மண்டபம் எனவும் கூறுகின்றார்.

லட்சுமி விலாசத்திற்கு தெற்கே அந்தப்புரப் பெண்கள் பல கலைகளையும் கற்கும் கலா பரிசீலனசாலா உள்ளது. அதற்குள்ளாகவே ஸ்ரீராம சௌதம் இருப்பதாகவும் அதற்கு மறுபுறம் உள்ள மாடியில் நேரத்தை அளிவிக்கும் மணிமாடம் உள்ளதாகவும், அதனை அடுத்து விஜய பவனம் திகழ்வதாகவும் அதற்கு அருகே இந்திரா மந்திரம் என்னும் மன்னன் வசிப்பிடம் இருப்பதாகவும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இந்திரா மந்திரம் என்பது தூண்கள் மேல் பல அடுக்குகள் கொண்ட மலையும் போன்று உயரமாக திகழ்வதுடன் வாழை மரங்கள், பசுமை வண்ணத்தில் அங்கு தீட்டப்பட்டுள்ளன. லட்சுமி தாமரையில் வீற்றிருக்கும் திருவுருவம் இடம்பெற்று இருந்தது. இதன் ஒருபுறத்திலே வெள்ளி ஆசனத்தில் ரகுநாத நாயக்கரின் ஓர் உருவச்சிலை மாணிக்க மயமாகத் திகழ்கிறது.

இவற்றுடன் விஜயராகவ ஹசாரம் இனம் பகுதியில் பெத்தவந்தி, பட்டாணி, பவந்தி, விசால சாலை, ராம பத்ரசாலை, கோணவாகில, லட்சுமி விலாசம், அச்சுதரங்க, கூடம், நாகபுரி விலாச கேஹம், கரடிக்கூடம், நாடகசாலை, மதன கோபால விலாச மந்திராங்கணம், ஸ்ரீராம சௌந்தரராஜம், விஜய பவனம், இந்திரா மந்திரம், விஜயராகவ விலாசம் எனும் அரண்மனையில் பல்வேறு பகுதிகளைப் பற்றியும் குறிப்புக்கள் இடம்பெறுகின்றது. இராம சௌதம் பற்றியும் கூறுப்பட்டுள்ளது. மதுரை வீரப்ப நாயக்கரை வெற்றி கொண்ட இரகுநாத நாயக்கர் அம்மன்னது பாதையையும், அவர் கொடுத்த வேதிகையையும் (கல்லாலான அரச கட்டில்) ஏற்றுக்கொண்டு தஞ்சையை அடைந்தார். இவர் தனக்கு உரிமை உடைய அரண்மனையில் கலாவதி எனும் மனைவியுடன் மன்னார்குடியில் கோயில் கொண்டுள்ள ராஜகோபாலனின் திருவருளால் கிடைத்த பிள்ளையுடனும், வெற்றிகளுக்கு காரணமாக திகழும் விஜயராகவன் எனும் மைந்தனுடனும் உறைந்தார். அப்போது பட்டாபிராமன் வீற்றிருக்கும் அழகான இராம சௌதம் எனும் தர்பார் மண்டபத்தை அடைந்தார். குளிர்ச்சி பொருந்திய கருப்புக்களின் மேல் அபரஞ்சி பொன்னினால் உருவாக்கப்பெற்ற சப்பரத்தை அடைந்து கொழு ஏற்றினார். உடன் மங்கல பெண்டிர் முத்தாரத்தி எடுத்தனர். அப்போது பாடசாஷின் பிரதிநிதியாக ஹனுமோனஜி பந்த பரிசு பொருட்களுடன் அங்கு வந்து மன்னனை சந்தித்தார் எனக்கூறுவதன் மூலம் கிராம சௌதத்தின் அமைப்பை கூறுகிறார்.

சிறிய கோட்டையும் அகழியும்

தஞ்சை கோட்டை மிக உயர்ந்த கட்டுமான அமைப்போடு ஆழமான அகழி சூழ்ந்து காணப்பட்டதாகவும், கோட்டையின் அமைப்பு கருட வடிவில் இருந்ததால் கருடக் கோட்டை என அழைக்கப்பெற்றதாகவும் யக்ஞ நாராயண தீட்சிதர் சாகித்திய ரத்னாகரத்தில் கூறுகிறார். தஞ்சை கோட்டை மற்றும் அகழியின் வரைபடம் கி.பி 1803 இல் ராபர்ட் ஓர்ம்ஸ் நான் என்பவர் எழுதிய Collection of Maps and Plans to accompany the History of the Military Transcation of British Nation in Industan எனும் நூலில் வெளிவந்துள்ளது. இது நில அளவை அடிப்படையில் வெளிவந்த துல்லியமான வரைபடமாகும். பின்னர் கி.பி.

1840 இல் கம்பெனியர் ஆட்சியின் போது வெளியிடப்பெற்ற வரைபடத்திலும் தஞ்சை கோட்டையின் வரைபடம் வெளிவந்துள்ளது. இது நில அளவை அடிப்படையில் வெளிவந்த துல்லியமான வரைபடமாகும். பின்னர் கி.பி. 1840 இல் கம்பெனியர் ஆட்சியின்போது வெளியிடப்பெற்ற வரைபடத்திலும் தஞ்சை கோட்டையின் வரைபடம் வெளிவந்துள்ளது. சூசன் கோலி என்பவர் எழுதிய Maps of India எனும் நூலில் தஞ்சை சரஸ்வதி மஹாலில் உள்ள இரண்டு மாடி வரைபடங்கள் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. சிறிய கோட்டையின் மூலையில் உள்ள கல்வெட்டில் முதல் கோட்டையான சிறிய கோட்டை கி.பி. 1560 ல் கட்டப்பட்டதாக கூறப்பட்டுள்ளது. தற்போதுள்ள கோட்டையும் அகழியும் தஞ்சை நாயக்க மன்னர்களான செவ்வப்பர், அச்சுதப்பர் ஆகியோரால் எடுக்கப்பட்டவை ஆகும். இக்கோட்டை அகழிகளைச் சோழர் காலத்திற்குரியவை எனக் கருதுதல் தவறாகும்.

முதலில் தஞ்சை அழகேஸ்வர பிள்ளையாரான தொப்பாரங்கட்டி பிள்ளையார் கோயில் திருப்பணிகளில் தொடங்கிய இவர்களது பணி பின் மிகப்பெரிய கோட்டை, அகழி, அரண்மனை என விரிந்தது. நெடுங்குன்றத்திலிருந்து ஆட்சி பொறுப்பேற்று தஞ்சை வந்த இவர்களுக்கு தலைநகரமே புதிதாக நிர்மாணிக்க வேண்டிய அவசியமாயிற்று. முதலில் தங்களுக்கு தேவையான பாதுகாப்பு மிக்க அரணாக தஞ்சை பெரிய கோயிலையும், அதனை சுற்றியுள்ள பகுதியையும் தேர்வு செய்து அமைத்தனர், தஞ்சை பெரிய கோயிலின் வடமேற்கு மூலையில் உள்ள சிவகங்கை குளமும் அதனுடன் இணைந்த பகுதிகளும் இவர்கள் அமைத்த அரணுக்குள் அமைந்தன.

செவ்வப்ப நாயக்கர் தஞ்சை நகருக்கு அளித்த முதன் கொடை "செவ்வப்பன் ஏரி" ஆகும். தஞ்சை பெரிய கோயிலுக்கு மேற்காக மிகப்பெரிய ஏரி ஒன்றினை வெட்டுவித்து அதற்கு மழை நீர் வரும் வழிகளையும் அமைத்து மிகப்பெரியதாக உருவாக்கினார். ராஜராஜன் காலத்தில் கிராமத்தில் (களிமேட்டுக்கருகில்) உள்ள "ரங்க உடையான் ஏரியே" நீர்த்தேக்கமாக இருந்தது. பின் போர் சிதைவுகளால் மறைந்தன. இந்த பின் நாயக்கரின் வருகையால் ஏற்பட்டதே "செவ்வப்பனேரி" ஆகும். தஞ்சை பெரிய கோயிலுக்கு தனித்த மதில் இருந்த போதும், அதனை சூழ்ந்துள்ள சிவகங்கை குளம் அதன் கரையின் சில கட்டடங்கள் என்பவற்றை உள்ளடக்கி இரு கோட்டைச் சுவர்கள் எழுப்பப்பட்டன. ஒன்று கொத்தளங்களுடனும், மற்றது அகழியை ஒட்டி மறைந்து தாக்கக்கூடிய அமைப்புகளுடனும் எடுக்கப்பட்டதாகும். அகழியை ஒட்டி திகழும் வெளிப்புற மாதிரி கருங்கட்டி கட்டுமானமாகவும், உட்புற கொத்தளங்கள் செம்பறாங்கள் கட்டுமானமாகவும் திகழ்கின்றன. இதை நாயக்கர் காலத்து கட்டுமானங்கள் தான் என்பதற்கு கல்வெட்டுக்களும் உடைந்த சிற்பங்களும் சான்று பகர்கின்றன. கோட்டையின் மேற்கு அகழி பகுதியில் பல துண்டுகள் வெட்டுக்களையும், சிற்பங்களையும் காணலாம்.

சிறிய கோட்டையின் மதில் பெரிய கோயிலுக்கு நேர் கிழக்காக வாயிலன்றி எடுக்கப்பட்டிருந்தது. சிறிய கோட்டைக்கு வடகிழக்கு பகுதியில் மட்டும் ஒரே ஒரு வாயில் இருந்தது. பின்பு கட்டப் பெற்ற தஞ்சை நகர பெரிய கோட்டை பகுதி இந்த வாயில் இருக்கும் இடத்தில் இணைக்கப்பட்டது. நாயக்கரின் அரசுக்குரிய சில கட்டிடங்கள் இங்கு எழுந்தன. இப்போது அவை காணப்பட்டன. வேலூ ர் கோட்டை எவ்வாறு ஜலகண்டேஸ்வரர் கோயிலை உள்ளடக்குகின்றதோ அதேபோன்று தஞ்சை கோட்டையும் பெரிய கோயிலை உள்ளடக்கியுள்ளது.

பெரிய கோட்டையும் அகழியும்

சிறிய கோட்டையுடன் எழுந்த நாயக்கர் ஆட்சியின் மகத்தான படைப்பு பெரிய கோட்டையும்

அகழியுமாகும். சிறு கோட்டையின் வட கிழக்கு திசையில் இவை நிர்மாணிக்கப்பட்டன. நான்கு பெரிய வீதிகளை மையமாகக் கொண்டு அவற்றினூடே அரண்மனை வளாகத்தையும் கொண்டு வட்ட வடிவில் அரணாக நின்றது. அதன் வெளிப்புறம் ஆழமான அகழியும் இருந்தது. கோட்டையின் மதிலும், அகழியும் சிறிய கோட்டையின் மதிலோடும் இணைந்து ஒரே கோட்டையாகவும் வடிவம் பெற்றது. இணைப்பின் விளைவாக வானத்திலிருந்து பார்த்தால் ஒரு கருடன் பறப்பது போல் தெரியும். இதனால் இது கருட கோட்டை என அழைக்கப்படுகின்றது.

பெரிய கோட்டையின் அகழிச்சுவர்கள் கருங்கற்களாலும் செம் பாறைகளாலும் கட்டப்பட்டது. அதனை அடுத்து ஓர் இடைவெளி உண்டு. உள் மதில் மிக அகலமானது. இதன் வெளி ஓரங்கள் மட்டும் செம்பாறாங் கற்களால் ஆனவை. உள்ளே மண் துண்டு கற்கள், செங்கல், ஜல்லி முதலியவற்றால் நிரப்பி எடுக்கப்பெற்றது. இதற்கு வடக்கு கிழக்கு ஆகிய இரு திசைகளில் மட்டுமே பிரதான வாயில்கள் உள்ளன. தெற்கு, மேற்கு திசைகளில் இரு சிறிய அவசர வாயில்கள் சிறப்பு கட்டுமானங்களுடன் இருந்தன.

நான்கு ராஜ வீதிகளுக்கு வெளியே மதிலை ஒட்டி அமைந்த பகுதிகள் அலங்கங்கள் என்னும் பெயரில் அழைக்கப்பட்டன. இவர்கள் காலத்து கோட்டைகளில் மிகச் சில வீதிகளும் கோயில்களுமே இருந்தன. அய்யன்குளம், கீழே அலங்கத்தில் சாமந்தான் தான் குளம், அரண்மனையின் மதிலுக்கு வெளியே மேற்கில் ஓர் சிறிய குளம் என்பன கோட்டைக்குள் இருந்த நீர் நிலைகளாகும். வடக்கு வீதியை ஒட்டி அமைந்த மதன கோபால் சாமி கோயில் தற்போது ராஜகோபால்சாமி தெற்கு அலங்கத்தின் அருகே தொப்பாரங்கட்டி பிள்ளையார், கிழக்கு அலங்கத்தின் கீழே நரசிம்மர், தெற்கு வீதியில் காளி கோயில், மேல் வீதியில் கொங்கணேஸ்வரர் கோயில் என்னும் கோயில்கள் கோட்டைக்குள் இருந்தன.

தஞ்சை நாயக்கர் அரண்மனை

நான்கு ராஜ வீதிகள் ஆகிய சதுரத்தினை இரண்டாகப் பகுத்து கீழ் பாதியினை மூன்று கூறுகள் ஆக்கி அவற்றுள் மையப் பகுதியினையே அரண்மனைக்குரிய நிலப் பகுதியாகக் கொண்டு தஞ்சை நாயக்கர் அரண்மனை உருப்பெற்றது. இது கீழ ராஜ வீதியை ஒட்டி உள்ளது.

அரண்மனை மதிலும் காவற் கோபுரங்களும்

நகருக்கு கோட்டையாக எட்டு சுவர்களும், அகழியும் இருப்பினும் அரண்மனைக்கென தனி மதில் உள்ளது. இது செம்புறாங் கற்களும், செங்கற்களும் கொண்டு கட்டப்பட்டது. அரண்மனை மதிலுக்கு இரு வாயில்கள் இருந்தன. வடக்கில் பிரதான வாயிலும் தெற்கே அரண்மனை தோட்டத்திற்குச் செல்லும் வாயிலும் இடம்பெற்றன. அரண்மனை மதில்களில் எட்டு காவல் கோபுரங்கள் அமைக்கப்பட்டு இவை இரண்டு அடுக்குகள் உடையன. அதிகமான காவலர்கள் தங்கிக் காவல் புரிய வசதியுடன் திகழ்ந்தது.

வடக்கு வாயிலிலுள்ள “ஹஜாரம்” (ஆசார வாயில்)

அரண்மனையின் மதிலிலே பொற்கலசங்களால் அழகு செய்யப் பெற்றதாக ஹஜாரம் எனும் நுழைவு வாயில் அமைக்கப்பட்டு இருந்தது என “இரகுநாதாப்பபுதயமு” கூறுகிறது. இது அரண்மனையின் வடக்கு வாயிலே நகரிலிருந்து அரண்மனை செல்லும் ஒரே பிரதான வழி இதுவே ஆகும். இதற்கு மிகப்பெரிய மரக்கதவுகள் உள்ளன. ஆசார வாயில் என்றால் தலைமை வாயில் என்பர். இன்று இவ்வாயிலும் அதனுடன் இணைந்த தெருவையும் வடக்கே ஆசாரம் என்று கூறுகின்றனர்.

பெத்தவந்தி

வடக்கு வாயிலை தாண்டி உள்ளே யானைகளை கட்டும் கூடம் உள்ளது. இதனையே தெலுங்கு நூல் பெத்தவந்தி எனக் கூறுகிறது. மலைபோல யானைகள் கட்டப்பட்டன. இன்னும் யானை மண்டபங்கள் மதிலோடிணைந்து காணப்படுகின்றன.

படாணி பவந்தி

யானை கூத்தின் கருகில் குதிரை லாயம் இருந்தது. இதனை இப்பெயரால் விஜயராகவர் அழைத்தால் நன்கு அலங்கரித்த குதிரைகளை கைதேர்ந்து ராவுத்தர்கள் பராமரித்தனர்.

விசால சாலை

அரசின் கணக்கு அலுவலர்கள் கணக்கு எழுதுவதாக கூறப்படும் நிர்வாக அலுவலகம் விசாலசாலை ஆகும். இங்கு சம்பிரதி கரணங்கள் எனும் பணியாளர்கள் இருந்தனர். தற்போது புனித பீட்டர் உயர்நிலைப்பள்ளி மைதானத்திலுள்ள நடுநிலைப்பள்ளியுடன் இணைந்த இடம் என நம்பப்படுகின்றது.

கோணெவாகில்

பழங்குடியில் பிறந்தவர்களாகிய இடையர்கள் மூங்கில் கழிகளை ஏந்தி ஓர் வாயிலே காவல் காத்தனர். அதுவே இப்பெயர் உண்டாயிற்று. இது உட்பகுதி வாயில்களிலும் பிரதானமானதாகும். இன்றைய அரண்மனையின் நாயக்கர்கள் கட்டிடங்களில் முக்கிய வாயில்களில் சிறப்பாக திகழ்வது தீயணைப்பு நிலையத்திற்கும் மன்னர் உயர்நிலை பள்ளிக்கும் இடையேயுள்ள வாயிலாகும். இதன் நிலைக் காள்கள் கருங்கற்கலளால் ஆனவை. நிலைவாயிலின் மேற்புறம் கஜலெட்சுமி சுதையுருவும், கீழ்ப்புறம் ஆஞ்சநேயர் கோயிலும், மேற்புறம் ஸ்ரீராமர் கோயிலும் உள்ளன.

ஸ்ரீராம மந்திரமும் உத்ர சாலையும்

இரகு நாத விலாசத்தில் ராமநவமி கொண்டாடப்பட்டது. ராமமந்திரத்திற்கு அருகே பத்ரசாலை இருந்ததால் (பூசையறை) அவ்விடத்தை “ஸ்ரீராமபத்ரசாலை” என அழைத்தனர். இங்கு ராமனின் வண்ண ஓவியம் காணப்பட்டது. இது அம்பாரியோடு கூடிய யானை நுழைந்து செல்லுமளவு உயர்வாயிலை கொண்ட மண்டபம் இப் பூஜை அறையில் திருமால் ஆதிசேடன் மீது படுத்துறங்கும் கோலத்திருமேனி இருந்தது. இவ்விடயம் தற்போது சதிர்மாடி என அழைக்கப்படுகின்றது. கீழ் அமைப்பு நாயக்கர் பாணியாகவும் முதல், இரண்டாம் தளங்கள் மராட்டிய கால இணைப்புகளாக விளங்குகின்றன. இன்று வரை இவ்விடம் பூஜைக்கு தரமாகவே இருக்கிறது. பெருமாள் சிலை தற்போதில்லை இராச கோபாலசாமி கோயில் தெருவும், வெங்கடப் பெருமாள் கோவில் தெருவும் சந்திக்கும் இடத்தில் இப் பூஜா அறை இடம்பெற்றது. அதிலே பள்ளி கொண்ட பெருமாள் இருந்தார்.

சிங்கமுக வாயில்

ராமபத்ரசாலையின் அருகில் சிங்கமுகத்தில் அமைந்த வாயில் இருந்தது. இவ்வாயிலின் வெளியில் குளிர்ச்சி தரும் புன்னை மரம் இருந்தது. இவ் வாயிலால் அச்சுதரங்க கட்டடத்திற்கு செல்லலாம். அச்சுதரங்க கட்டடம் என்பது பேரழகுடையதாகும். இது புன்னை மரத்தின் அருகிலுள்ளது. இக் கட்டடம் விண்ணுலக இந்திரனின் கொலு மண்டபம் போன்றது என “சங்கீத சுதா” கூறுகிறது. நடுவிலே சிறிய முற்றம் நான்கு புறமும் மண்டபம் தற்போது மராட்டியர் தர்பார் மண்டபம் செல்லும் வழியில் உள்ளது.

லட்சுமி விலாசம்

இதுவே இந்த அரண்மனையில் மிக முக்கிய இடமாக திகழ்கிறது. இதனை

சாஹித்தியரத்னாகரத்தில் எழுபத்து ஐந்தாம் ஸ்லோகத்தில் இந்திர சபைக்கு ஒப்பாக கூறப்பட்டுள்ளது. இரநாதநாயகாப்யுதயத்தில் (தெலுங்கு) படைவலிமை மிகுந்த சிற்றரசர்களும், பிரமுகர்களும் இருந்ததாக இரகுநாத விலாசத்தில் (வடமொழியில்) கூறப்பட்டுள்ளது. அச்சுதப்பர் காலத்து கொலு மண்டபம் என்றும் பலரும் கூடி நிர்வாக முடிவுகளை எடுப்பர் எனவும் கூறப்படுகிறது. செவ்வப்பனால் கட்டப்பட்டிருக்கலாம் இவர்கள் மட்டுமின்றி பின்வந்த மராட்டியர்களும் இதனையே கொலு மண்டபமாய் கொண்டிருந்தனர். இக் காரணத்தால் இதனை மராட்டியர் தர்பார் எனவும் கூறுவர். இம் மண்டபம் மூன்று பக்கம் சுவர்களால் அடைக்கப் பெற்று உயரமான தூண்களைக் கொண்டு பெரிய மேடை மீது மேற்கு நோக்கி கட்டப்பட்டுள்ளது. இதன் அதிஷ்டானம் கருங்கலால் ஆனது. தெற்கு, வடக்கு சுவர்களில் முற்றம் உண்டு. இம் மண்டபத்தை தவிர மற்ற மூன்று பக்கங்களிலும் இருக்கும் மண்டபங்கள் நீளமாகவும் உள்ளன. இதன் அதிஷ்டானம் குமுதம், கண்டம், பட்டிகை என்னும் வர்க்கங்களை பெற்று ஒரு கோயிலை போன்றுள்ளது. நடுவில் ஒரே கல்லிலான நீண்ட மேடையும் அதன் மூன்று புறமும் படிக்கட்டுகளிலும் உள்ளன. தளத்தின் மேல் மிகப்பெரிய முழுத்தூண்கள் எட்டும், சுவரில் பொதிந்துள்ள அரைத்தூண்கள் பத்தும் மண்டப கூரையை தாங்கியுள்ளன. தூண்களில் எண்பட்டை வடிவில் போதிகைகளும், வளைவுகளும் உள்ளன. மண்டபக் கூரையின் முன்பகுதி ஐந்து பந்துக்களாக குவிவட்ட கூரைகளுடனும், பின் பகுதி நீண்ட வெளவால் நந்தி மண்டபத்துடனும் உள்ளது. முன்பகுதியின் நடுவே கூரையின் உட்புறம் தூண்களும் மேலாக கருடன் தோளில் தேவியுடன் அமர்ந்துள்ள திருமால், ரிஷபுரூபராகத் தேவியுடன் சிவபெருமான், வெள்ளை யானை மீதமர்ந்த இந்திரன், அன்னத்தின் மீதமர்ந்த நான்முகன் ஆகிய சுதை உருவங்கள் உள்ளன. இவற்றைத் தவிர தசாவதார வடிவங்களும், பிற மனிதர்களின் உருவங்களும் என இவற்றில் பெரும்பாலானவை பிற்கால மராட்டியர்களின் படைப்பாகும். இவை பல தடவை இவற்றில் மராட்டியர்களால் செப்பனிடப்பபட்டதால் மராட்டிய கால கலையம்சகள் நிறைந்து காணப்படுகின்றது.

கரடிக்கூடம்

இது ஒரு போர்க்கலை பயிலரங்கம் ஜத்திகள் எனும் மல்யுத்த வீரர்கள் பயிற்சி பெறும் இடமாகும். நாயக்கர் கால மல்யுத்த வீரர்கள் இங்கு திறன் பட பயின்றனர்.

நாடகசாலை

நவரட்ண மனமய்ன நாடகசாலை என விஜயராகவர் கூறுகின்றார். “சங்கீதமஹால்” என மராட்டியர்கள் அழைத்தனர். ஆடலரங்கம் உயர்ந்த மேடை, ஒப்பனை அறைகள், மேற்தளவசதி ஆகியவற்றுடன் பார்வையாளர் பகுதி நீள்வாக்கிலும், மேல்தளத்திலிருந்து காண ஏற்ற வசதிகளுடனும் அமைந்துள்ளது. இவ்வரங்கின் பகலணிகள் மிக நெருக்கமாக அமைக்கப்பெற்ற கம்பிகளால் அமைந்து எதிரொலி தோன்றாதவாறு அமைந்துள்ளது. நாடக மேடைக்கு முன்பாகச் சுமார் பத்து அடி ஆழமுள்ள ஒரு குளம் போன்ற பெரிய பள்ளம் இருந்தது. மேடையில் நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும் போது பள்ளத்தில் நீர் நிரப்பப்பெற்றது. மேடையில் ஒலிக்கும் ஒலி அலைகள் இந் நீர்ப்பரப்பின் மீது மோதி எதிரொலிக்கும் போது மிக நயமுடன் இருக்குமாறு அறிவியல் அடிப்படையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அரண்மனையில் இப் பள்ளம் மூடப்பட்டுள்ளது.

மதனகோபால விலாசம் இரண்டாம் இராஜகோபால விலாசம் என்றழைக்க பெற்ற மாளிகை ஒன்று நாடகசாலையை அடுத்து அமைந்துள்ளது. இந்த மாளிகையில் ரங்கமன்னர் எனும் ராஜகோபாலனின் திருவுருவம் இடம்பெற்ற

சிறுகோயிலும் அதனோடு இணைந்த ஒரு மண்டபமும் இருந்தன. மன்னாரு விலாசம் எனும் நூலில் இதன் குறிப்புண்டு. இப்போது இம்மண்டபத்தின் பெரும்பகுதி அழிந்துவிட்டது. மதனகோபால மந்திரத்தின் கருவறையும் விமானமும் இன்றும் உள்ளன. இங்கு நாயக்கரது தேவி ஆகியோருடைய முக சுதை சிற்பங்களாக கிடைத்துள்ளன.

கண்டாப் பிரசாதம்

ராமசௌதம் எனும் மாளிகையை அடுத்து வட புறம் திகழும் உயரமான மாடியிலுள்ள மணிமண்டபம் தற்போது காவல் கோபுரம் அல்லது "தொள்ளைக் காது" மண்டபம் எனக் கூறுப்படுகின்றது. ஏழு அடுக்குகளுடனும் மேலே ஏற வசதியான படிக்கட்டு வசதியுடன் அமைக்கப்பட்டு உள்ளது.

இந்திரா மந்திரம்

இந்த மாளிகை மன்னர்கள் வாழ்ந்த இல்லம் எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. இதனுடன் அந்தப்புரம், மலர்வனம், மன்னர் நீராடும் குளம் என்பது உள்ளன. ராம சௌக்கதிற்கு அருகில் பல அடுக்கு மாடமாளிகையுடன் உள்ளது. தற்போது "ஆயத கோபுரம்" என்று கூறுகின்றன. எட்டு அடுக்குமாளிகையில் உள்ள நடுப்பகுதிகளில் மன்னரின் படுக்கை கட்டில்கள் விதானங்கள் இருந்ததற்கான அடையாளங்கள் இன்றுமுள்ளன.

அந்தப்புரமும், கலாபரிசீலனை சாலையும்

இது இந்திரா மந்திரத்தின் பின்புறமும், மேற்கு பகுதியும் இணையும் பகுதியாகும். இங்கே அந்தப்புர பெண்கள் கலைகளை கற்றுக் கொண்டனர் எனக் கூறப்படுகின்றது. இதன் பெரும்பகுதி முற்றிலும் சிதைந்து சில எச்சங்களே உள்ளன.

தெற்கு வாயில்

தற்போதைய சரஸ்வதி நூலகத்தின் தேர் பின்புற கோபுரத்துடன் அமைக்கப் பெற்ற வாயிலுடன் திகழும் கட்டடமே தெற்கு வாயிலாகும். "தாமரை மஹாலினை" ஒத்தவடிவுள்ளது. "உபவனம்" எனும் அரண்மனை தோட்டத்திற்கு மன்னரும் அந்தப்புர மகளிரும் செல்லும் வழி இது. இதனை கடந்து உள்ளே சென்றால் தோட்டம். உள்ளே "கேளீசரஸ்" எனும் சிறுகுளம் இன்னும் உள்ளது. மன்னர் அந்தப்புர பெண்களுடன் நீராடுவர். இதற்கு ஜலசூத்திர அமைப்பு இருந்ததனை இரகுநாதநாயக்காப்யுதயமு கூறுகிறது. பூங்காவனத்தில் புன்னை, சந்தனம், நாரத்தை மாதுளம், பாரிஜாதம், குமுகு எனும் மரங்கள் நிழல் தந்தன.

இராஜகோபால பீரங்கி

தஞ்சையின் கீழைக் கொத்தளம் எனும் மேடை பிற்காலத்தில் மராட்டியர்களால் "டாஸ்மேடு" என அழைக்கப்பட்டது. "டாஸ்மேடு" என்பது மணி அறிவிப்பு மேடை. செம்புறாங் கற்களால் அமைக்கப்பட்ட அந்த உயர் மேடை மீது கிழக்கு நோக்கி இப்பீரங்கி உள்ளது. இது கிபி. 1600 - கி.பி. 1650 காலப்பகுதியை சேர்ந்தது. பொதுவாக பீரங்கிகள் வார்ப்பிரும்பால் வார்க்கப்படும். ஆனால் இது தேனிரும்பு பட்டைகளால் இணைப்பு முறையில் உருவானது. இருபத்து ஆறு அடி நீளமும் முந்நூறு மில்லி மீற்றர் உருட்டு துளையும் நூற்று ஐம்பது மில்லி மீற்றர் உட்சுவர் கனமும் கொண்டது. உடலமைப்பு இரு பகுதியாக கொண்டுள்ளது.

அரண்மனை கட்டுமானச் சிறப்புகள்

அரண்மனை முழுதும் செங்கல், கருங்கல், சுண்ணாம்பு, மரம் போன்றவற்றால் கட்டப்பட்டது. பெரிய தூண்களின் உட்பகுதி துண்டுக் கருங்கற்களை கொண்டும், வெளிப்பகுதி

செங்கற்களாலும் கட்டப்பட்டுள்ளன. தூண்களின் மேல் வளைவுகள் நிர்மாணித்து அதன் மேல் வளைவு மண்டபக் கூரைகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. தூண்களின் தலைப்பகுதி போதிகைகள் கொண்டு அமைந்து இருந்தன. யாளி முக, சிம்ம முக தூண்கள் காணப்படுகின்றன. சில தூண்கள் தெய்வ, மனித உருவச் சிற்பங்களைக் கொண்டமைந்துள்ளது.

ஒவ்வொரு நான்கு தூண்களுக்கும் மேலாக அமையும் மண்டபக் கூரை அரைவட்டம், வெளவால் நத்தி, எண்பட்டை, நான்கு பட்டை போன்ற பல வடிவங்களிலுள்ளன. நீண்ட மண்டபங்களின் கூரைகள் வெளவால் நத்தி எனும் அமைப்பிலுள்ளன. இவ்வகை மண்டபங்களாக லக்சுமி விலாசம், சங்கீத மஹால், ராம சௌதம் என்பன உள்ளன. அரைவட்ட கூரையாகத்திகளும் மண்டபம் என்பவற்றை சரஸ்வதி மஹாலில் காணலாம். பல அடுக்கு கோபுரங்கள் இன்னும் வலிமை குன்றாதிருக்க காரணம் இவர்கள் பயன்படுத்திய அழுத்தமிக்க சாந்துகளே. நானூறு ஆண்டுகளாகியும் இவை வலிமை இழக்கவில்லை.

பெரிய கட்டங்களுக்கான சாந்து தயாரிப்பது பற்றி மதுரை திருப்பணிமாலை எனும் நூல் குறிப்பிடுகின்றது. சுண்ணாம்புடன் சேர்ந்து நன்றாக பசை சேரும் வண்ணம் மணலை அரைத்து அக் கலவையை, நன்கு புளிக்க வைத்து மிக நுண்மையாகச் சற்றும் சிறு கட்டிகள் கூட இல்லாமல் தயாரிக்கப் பெற்ற வெல்லச் சாற்றுடன் விட்டுக் குழைக்க வேண்டும். தான்றிக்காய், உருந்து என்பவற்றை நுண்மையான மாவாக ஆகும் வரை மூன்று, நான்கு முறைகள் இடித்து சுத்தமான தண்ணீரில் ஊற வைத்து கருஞ்சாற்றை ஏற்கனவே செய்த சுண்ணாம்புக் கலவையில் நன்கு கலந்துவிட வேண்டும். இதுவே கட்டடச் சாந்தாகும். இது மிகவும் உறுதியானதாகும்.

கொடுங்கைகள்

மண்டபக் கூரைகளின் விளிம்பு நீண்டு வளைந்து காணப்பெறுவதே கொடுங்கை. கருங்கல்லில் அமைத்தது போன்ற செங்கற் கொடுங்கைகளும் அமைத்தனர். செங்கல், கருங்கல் துண்டு, மரக் கழி, மூங்கில் கழி, கயிறு என்பவற்றை உபயோகிக்கப்பட்டன.

சுவரிலிருந்து சற்றுச் சாய்ந்த வண்ணம் மரக்கழிகளையோ கருங்கற்களையோ பொருத்தி, இவற்றுக்கு இடையே செங்கற்களைச் சுண்ணாம்பு கலவையுடன் இணைந்து கொடுங்கை உருவாக்கினர். கடைசியில் மரமோ கற்களோ தெரியாமல் மேற்பூச்சு பூசுவர். இதற்கு தேக்கு, கருங்காலி, மூங்கில் துண்டுகளையும் இலுப்பை ஆகிய மரக்கழிகளையும் சேர்ப்பர். சில இடங்களில் அல்ல பெரும்பாலும் மரக்கழிகள் மக்கிச் சேதமடையாதிருக்க அவற்றின் மேல் இறுக்கமாகத் தேங்காய் நாரினாலான கயிறு சுற்றுவர். நானூறு ஆண்டுகள் ஆகியும் இவை சிதையாமல் இருப்பதன் காரணம் இதுவே. இத்தகைய கொடுங்கைகளின் நீளம் ஆறு அடி வெளிநோக்கி அமைந்துள்ளது.

கோட்டை குடிநீர் குழாய்கள்

இவர்கள் பயன்படுத்திய குடிநீர்க் குழாய்கள் அண்மையில் வெளிப்பட்டன. இவை சுமார் ஒரு முழம் நீளமுள்ள சுடுமண் குழாய்களே. ஒரு புற வாயின் விளிம்பு விரிவு பெற்றது. மற்றது குழாயின் விளிம்பை இதனுள் இறுக்கமாகச் செருகி இணைக்க முடியும். இவை உடையாதிருக்க கலசத்தினுள் பக்கவாட்டில் இரண்டும் உச்சியில் ஒன்றும் மூன்று நாட்டு வளைவு ஓடுகளை தொடர்ச்சியாகப் பதிக்கப்பட்டிருந்தன. இது வளைவுக்காப்பு எனும் அறிவியல் கோட்பாட்டின் படி அமைந்ததாகும்.

முடிவுரை

இவ்வாறாக நாயக்கர்கள் தஞ்சை மாநகரை ஆண்டு வந்த காலகட்டங்களில் தங்கள் கலைத்திறனையும், ஆட்சித்திறனையும் திறம்படச் செய்துள்ளனர் என்று கட்டிடக் கலைகள் வாயிலாக நாம் அறிந்து கொள்ள முடிந்ததுடன் இம்மன்னர்கள் மக்கள் நலனில் மிகுந்த அக்கறையுடன் ஆட்சி புரிந்து வந்துள்ளனர்.

உசாத்துணை நூல்கள் :

1. இரகுராமன்.சே. (2006). தமிழ் நடன வரலாறு, ஜெயந்தி பிறிண்டஸ்,கோடம்பாக்கம் சென்னை.
2. கிட்டப்பா.க.போ. (1961). தஞ்சை நால்வர்,நாட்டியக் கருவூலம். சென்னை.
3. கிட்டப்பா.கே.பி. (1993). பரத இசையும் தஞ்சை நால்வரும், தஞ்சாவூர்.
4. நவரத்தினம்.க. (1941). தென் இந்திய சிற்ப வடிவங்கள், யாழ்ப்பாணம்.
5. சுந்தரமூர்த்தி.மா, நாகசுவாமி.இரா. (1976). தமிழக கோயில் கலைகள் சென்னை.
6. பாலுசாமி.சா. (2000). நாயக்கர் காலக்கலைக் கோட்பாடுகள், காலச்சுவடு பதிப்பகம்.

கட்டுரையாசிரியர்கள்

1. பேராசிரியர். வானதி பகீரதன்	-	பேராசிரியர், மொழிக் கற்கைகள் அலகு சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம். vanathyp@ens.ac.lk
2. கலாநிதி. தாக்ஷாயினி பரமதேவன்	-	முதுநிலை விரிவுரையாளர், நடன, நாடகத்துறை, சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம். thakshayinip@esn.ac.lk
3. கலாநிதி. துஷ்யந்தி யூலியன் ஜெயப்பிரகாஷ்	-	முதுநிலை விரிவுரையாளர், நடன, நாடகத்துறை, சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம். thushyanthym@esn.ac.lk
4. செல்வி. இராகவன் பிருந்தா	-	போதனாசிரியர், கர்நாடக சங்கீதத்துறை, சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம். brindhar@esn.ac.lk
5. கலாநிதி. ஷர்மிளா ரஞ்சித்குமார்	-	முதுநிலை விரிவுரையாளர், நடன நாடகத் துறை, சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம். csharmilaranjith@gmail.com
6. திருமதி. கிருபாஞ்சனா கேதீஸ்	-	முதுநிலை விரிவுரையாளர், கர்நாடக சங்கீதத்துறை, சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம். kirupanjana@gmail.com
7. திரு. எம்.எஸ்.எம். மபாஸ்	-	போதனாசிரியர், மொழிக் கற்கைகள் அலகு, சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம். mafazmsm@gmail.com

8. செல்வி. டி. பிரவினா - மாணவி,
மெய்யியல் துறை,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.
ranjanpiraviina@gmail.com

9. செல்வி. உ. பிளசிங் - மாணவி,
மெய்யியல் துறை,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.
uthayanblessing@gmail.com

10. கலாநிதி. க. கஜவிந்தன் - சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
மெய்யியல் துறை,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.
kajavinthan@gmail.com

11. திரு. தருமலிங்கம் கிரௌஞ்சன் - மாணவன்,
வரலாற்றுத் துறை,
கலை, கலாசார பீடம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

12. திருமதி. கௌரி லக்சுமிகாந்தன் - முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
வரலாற்றுத் துறை,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
gowryl@esn.ac.lk

13. கலாநிதி. நிலங்கா லியனஹே - முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
நடன, நாடகத் துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
nilankal@esn.ac.lk

14. திருமதி. சுமித்தா பிரசாந்தன் - விரிவுரையாளர்,
அரசினர் ஆசிரியர் கலாசாலை,
கொட்டகலை.
sumithanesan@gmail.com

15. திரு.க.துவாஸ்கர் - விரிவுரையாளர்,
நடன, நாடகத்துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்ககைகள்
நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
thuvaskerk@esn.ac.lk

மீளாய்வுக் குழு

1. பேராசிரியர். வானதி பகீரதன் - பேராசிரியர்,
மொழிக் கற்கைகள் அலகு,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

2. பேராசிரியர். க. அருந்தவராஜா - பேராசிரியர்,
வரலாற்றுத்துறை,
கலைப்பீடம்,
யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகம்.

3. பேராசிரியர்.வண.ஜே. சி. போல் ரொஹான்- பேராசிரியர்,
கிறிஸ்தவ மற்றும் இஸ்லாமிய நாகரிகத்துறை,
கலைப்பீடம்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

4. உதவிப் பேராசிரியர். ஜி. ஜே. லீமா ரோஸ்- உதவிப் பேராசிரியர்,
கலை காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி.
திருச்சிராப்பள்ளி, தமிழ்நாடு,
இந்தியா.

5. கலாநிதி. அருள்செல்வி கிருபைராஜா - முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
நடனத் துறை,
சேர். பொன்னம்பலம் அரங்காற்று மற்றும்
கட்புலக்கலைகள் பீடம்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

6. கலாநிதி. சுகன்யா அரவிந்தன் - முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
இசைத்துறை,
சேர். பொன்னம்பலம் அரங்காற்று மற்றும்
கட்புலக்கலைகள் பீடம்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

7. கலாநிதி. நிலங்கா லியனஹே - சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
நடன, நாடகத்துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள்
நிறுவகம்
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

8. கலாநிதி. நிர்மலேஸ்வரி பிரசாந் - முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
கர்நாடக சங்கீதத்துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

9. திருமதி. ஐ. ஏ. கமணி. சி. சமரசிங்ச - முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
தகவல் தொழிநுட்பத்துறை,
கட்புல ஆற்றுகைக் கலைகள்
பல்கலைக்கழகம்.

10. திரு. த. கோபிநாத் - விரிவுரையாளர்,
கர்நாடக சங்கீதத் துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

11. திரு. க. துவாஸ்கர் - விரிவுரையாளர்,
நடன, நாடகத் துறை,
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

ISSN 2792-1115
9 772792 111004 >

எவகிறீன் அச்சகம் (பிறைவேட்) லிமிட்டெட், மட்டக்களப்பு. 065 2222607