தமிழ்த்துறை
மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்

5980

கவைய

வியாழ வட்டக் கருத்தரங்க மலர் 2

T05980
R002D06
5980

பதிப்பாசிரியர்கள் :
டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன்

வையை

1973 - 1974 5980 இரண்டாம் பருவம்

மலர்: இரண்டு

மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறையின் சார்பில் நடைபெறும் வியாழவட்டக் கருத்தரங்கிற் படிக்கப் பெற்ற ஆய்வுக் கட்டுரைகளின் தொகுப்பு

G1.32007
1983

பதிப்பாசிரியர்கள்:

டாக்டர் **முத்துச்சண்முகன்** எம். ஏ., எம். லிட்., பிஎச். டி.,
தமிழ்த்துறைத் தலைவர், மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்.

டாக்டர் **இராம. பெரியகருப்பன்** எம். ஏ., பிஎச். டி.,
துணைப் பேராசிரியர், மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்.

THE MAHARAJA SERFOJI'S SARASWATHI MAHAL LIBRARY
TANJAVUR

தமிழ்த்துறை
மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்
பல்கலை நகர் - 625021
மதுரை மாவட்டம்

வையை : இரண்டாம் மலர் 1973 - 1974 இரண்டாம் பருவம்

மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறை வெளியீடு—15

முதற்பதிப்பு : மார்ச்சு, 1975

© உரிமை பதிவு.

0312C
L5.2

கிடைக்குமிடம் :

மதுரைப் பல்கலைக் கழக மத்திய கூட்டுறவு அங்காடி
பல்கலை நகர் - 625021, மதுரை மாவட்டம்.

அச்சிட்டோர் : வைகை அச்சகம், மதுரை

தஞ்சை மகாராசா சரபோசி சரசுவதி மகால் நூலகம்
5980

அணிந்துரை

சை. வே. சிட்டிபாபு
துணைவேந்தர்
மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்

"வையை"ப் பூங்கா தன் தனிப் பொலிவினையும் எழிலினையும் எடுத்துக்காட்டும் வகையிலே தன் இரண்டாம் மலரினைச் சிந்தனை உலகிற்கு வழங்கியுள்ளது. மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையினரின் பல சீரிய முயற்சிகளுக்கு ஒரு முத்திரை வைப்பதுபோல் அமைந்துள்ள "வையை" விவாதிக்கப்படும் கருத்துக்களுக்கு ஒரு நூல் வடிவத்தைத் தந்து பலரும் பயனுறச் செய்து வருவது பாராட்டுக்குரியதாகும். கருத்தரங்குகள் பல்கலைக்கழகத்திற்கும் அதைச் சார்ந்திருக்கும் கல்லூரிகளுக்கும் ஒரு இணைப்புப் பாலத்தை அமைத்து வருகின்றன எனக் கொள்ளவேண்டும். மற்றும் ஆய்வு ஆர்வங்கொண்டுள்ள முதுகலை வகுப்பு மாணவ மாணவியர்கள் இக் கருத்தரங்குகளில் மிக்க உற்சாகத்துடன் பங்கு கொண்டு வருவது போற்றப்பட்டு வரவேற்கத்தகுந்ததாகும். சிந்தனையைக் கிளர்ந்தெழச் செய்யக்கூடிய பல அரிய பொருள்கள் நம் தமிழ் வரலாற்றிலும், இலக்கண, இலக்கியத்திலும் உள்ளன. அவைகளில் சிலவற்றினைப் பற்றி நுண்ணிய அறிவாற்றலுடன் ஆய்வு செய்து எண்ணங்களையும் கருத்துக்களையும் அரங்குகளிலே கட்டுரை வாயிலாக எடுத்துரைப்பதும் அதைத் தொடர்ந்து தடைவிடைகள் எழுதுவதின் மூலம் திருத்தங்களை ஏற்றுக்கொள்வதும் இப்போதைய ஆராய்ச்சியின் சிறப்புத் தன்மையாகும். இதைச் செம்மையாக வளர்த்துவரும் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த் துறையினரை ஊக்குவிப்பது நம் கடமையாகும்.

ஒரு கடையைத் திறப்பது எளிது, ஆனால் அதைத் தொடர்ந்து நடத்துவது அரிது எனக் கூறுவார்கள். ஆகவே "வையை" தொடங்கப்பட்டுள்ளது. அது தொடர்ந்து வெற்றி நடை போட ஆசிரியரும், மாணவ மாணவியரும், ஆய்வு ஆர்வம் குன்றாமல் தங்கள் முயற்சியில் சலியாது ஈடுபட்டு வரவேண்டும். அதில் தற்பொழுது நான் காணும் இயல்பான வேகம் உற்சாகப்பெருக்கு, என் நம்பிக்கை என்றும் வீண் போகாது என்பதைப் பறைசாற்றுகிறது.

"வையை"க்குத் துணை நிற்கும் அனைவர்க்கும் என் நல்வாழ்த்துக்கள் உரியதாக. அதன் இரண்டாம் மலரைத் தமிழ் உலகம் உள்ளத்துடிப்புடன் வரவேற்பதாக. அதன் அழகினைப் பருகி, நறுமணத்தை நுகர்ந்து யாவரும் மகிழ்வாராக.

3—3—75

மதுரை-21.

பதிப்புரை

'வியாழவட்டக் கருத்தரங்கு' மதுரையிலுள்ள தமிழ் முதுகலை பயிலும் மாணவர்கள், பயிற்றும் ஆசிரியர்கள், ஆய்வாளர்கள் அனைவரிடத்திலும் ஆய்வுணர்வைத் தூண்டும் நிலைக்களனாக வளர்ந்துவருவது நல்லதோர் அறிகுறியாகும்.

''ஆடுவார் நெஞ்சத்து அலர்ந்தமைந்த காமம்
வாடற்க வையை நினக்கு''

(பரி: 6)

என்றார் நல்லந்துவனார். இவ்விரண்டாம் வையை மலரைக் கண்ணுறுவார் தாமும் ''ஆய்வுணர்வு வாடற்க வையை நினக்கு'' என வாழ்த்தத் தவறார் என்று நம்புகிறோம்.

ஒவ்வொரு பருவக் கருத்தரங்கும் ஒவ்வொரு வையை மலராக உருப்பெறுதலின், கட்டுரை வழங்குவோர் மிகவும் சிந்தித்துத் திட்டமிட்டுத் திட்ப நுட்பம் செறியத் தங்கள் கட்டுரைகளை எழுதுகின்றனர். ஆண்டுக்கு ஒருமுறை கிடைக்கும் இவ் அரிய வாய்ப்பினை நன்கு பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்ற துடிப்பும் தாம் எடுத்துக்கொண்ட துறையில் முழுவதும் ஈடுபட்டுக் கற்றுத் தெளிந்து பயன்தரும் வகையில் ஆய்வுரையை அரங்கேற்ற வேண்டும் என்ற ஆர்வமும் மேலும் மேலும் பெருகி வருகிறதென்பதற்கு இவ்விரண்டாம் வையையே சான்றாகும். இம் மலரின்கண் உள்ள கட்டுரைகள் சில, அவ் ஆய்வாளர்தம் பெருமுயற்சியை நன்கு புலப்படுத்துவனவாயுள்ளன எனில் மிகையாகாது.

இவ்விரண்டாம் மலரில், மதுரை நகரிலுள்ள தியாகராசர் கல்லூரி, பாத்திமா கல்லூரி, டோக் பெருமாட்டி கல்லூரி களில் பணிபுரியும் ஆசிரியர்களும் மதுரைப் பல்கலைக் கழகப் பிற துறை ஆசிரியர்களும் வழங்கிய கட்டுரைகளே பெரும் பான்மையாகும், இக்கட்டுரைகளின் அரங்கேற்றத்தைச் சுவையுடன் கேட்டுக்கலந்துரையாடல்களை உயிருடையதாக் கிய தமிழ் முதுகலை பயிலும் மாணவர்கள், ஆய்வாளர்கள், பேராசிரியர்கள் அனைவரும் நம் பாராட்டுக்குரியவர்கள் ஆவர்.

டோக் பெருமாட்டி கல்லூரியின் தமிழ்த்துறைத் தலைவராய்த் திகழ்ந்த திருமதி டாக்டர் **தே. தியாகராசன்** அவர்கள் வியாழ வட்டக் கருத்தரங்குகளில் கலந்துகொண்டு சிறப்பித்ததுடன், இவ் வையையில் வெளியிடப்பட்டுள்ள, **'இலக்கியத்தில் தாய்'** என்ற சிறந்த கட்டுரையினையும் அரங்கேற்றினர். தாய்மை உள்ளம் கொண்ட அவர்கள் இன்று நம்மிடையே இல்லை யெனினும் அவர்களது ஒத்துழைப்பை நன்றியுணர்வோடு நினைவு கூர்ந்து, அவர்கள் விட்டுச்சென்ற பணியினைத் தொடர்ந்து ஆற்றுவதற்கு உறுதி கொள்வோமாக.

மதுரைப் பல்கலைக் கழக முன்னாள் துணைவேந்தர் டாக்டர் **மு. வரதராசனார்** அவர்கள், கருத்தரங்க ஆய்வுகள் காற்றிலே போய்விடாமல் அச்சேற்றப்படவேண்டும் என ஆர்வம்காட்டி, வையை மலர்கள் பூத்துக் குலுங்க வழி வகுத்துத் தந்தார்கள். முதன் மலருக்கு அணிந்துரை நல்கி, வாழ்த்தியருளினார்கள். 'தமிழ் வையைத் தண்ணம் புனலிலே' தம்மைக் கரைத்துக்கொண்டு விட்டார்களெனினும் அவர்க ளது பொன்னன திருவுளத்தால் வாழ்த்தப்பெற்ற வியாழ வட்டக் கருத்தரங்கும், வையை மலர்களும் என்றென்றும் பொலிவுற்றுத் திகழும் என்பது உறுதி. இதுவே அப் பெரியாருக்கு நாம் செலுத்தும் காணிக்கை.

துணைவேந்தர் **சை. வே. சிட்டிபாபு** அவர்கள் இவ் விரண்டாம் மலர்க்கு அணிந்துரை நல்கி,இதனை வெளியிட இசைந்ததுடன், இக் கருத்தரங்குகள் சிறப்புற நடைபெறவும், கருத்தரங்க மலர்கள் வெளிவரவும் ஆக்கமும், ஊக்கமும் நல்கும் ஆர்வம் உடையவர்களாய் விளங்குகிறார்கள். அவர்கட்கு நம் நன்றியும் கடப்பாடும் என்றும் உரிய.

மதுரைப் பல்கலைக் கழக ஆட்சிக் குழுவினர்; தியாகராசர், பாத்திமா, டோக் பெருமாட்டி கல்லூரிகளின் முதல்வர்கள், தமிழ்த்துறையினர், மாணவர்கள், ஆகியோருக்கும் கட்டுரை வழங்கியவர்கட்கும் நன்றி கூறக் கடமைப்பட்டிருக்கிறோம். இவர்களனைவரின் ஊக்கவுரையாலும் ஒத்துழைப்பாலுமே இக்கருத்தரங்குகள் மேலும் மேலும் சிறப்புற நிகழ்கின்றன.

அச்சுப்படிகளைத் திருத்துவதில் உதவியாகவிருந்த, மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறை ஆராய்ச்சி மாணவர் திரு தூ. சேதுபாண்டியன் எம். ஏ., இந்நூல் நன்கு உருவாக ஒத்துழைத்த திரு ச. செயப்பிரகாசம் எம். ஏ, (தமிழ்) எம்.ஏ.,(வரலாறு) ஆகியஇருவருக்கும் திறனுற அச்சிட்டுதவிய வைகை அச்சகத்தாருக்கும் நம் நன்றி உரியது.

“நலன்நந்த, நாடு அணிநந்த, புலன்நந்த
வந்தன்று வையைப் புனல்”

(பரி: 7)

—பதிப்பாசிரியர்கள்

வியாழவட்டக் கருத்தரங்கு

1973 — 1974

இரண்டாம் பருவம்

எண்	பெயர்—முகவரி	பொருள்	நாள்
	சனவரி		
1.	டாக்டர் ஜி சுந்தரமூர்த்தி வடமொழிப் பேராசிரியர், மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை	அணிக்கோட்பாடு	10—1—74
2.	டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன் தமிழ்த்துறை, மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை	அடிகளின் அரசவுள்ளம்	17—1—74
3.	செல்வி மா. செண்பகம் தமிழ்த்துறை, பாத்திமா கல்லூரி, மதுரை	கிரேக்க சங்க இலக்கிய அவலப் பாடல்கள்—ஒப்பீடு	24—1—74

பிப்பிரவரி

4. திருமதி இராசம் இராமமூர்த்தி தமிழ்த்துறை, பாத்திமா கல்லூரி, மதுரை	மரபியல் — ஓர் ஆய்வு	7—2—74
5. திருமதி இரகுபதி சாமிநாதன் தமிழ்த்துறை, டோக் பெருமாட்டி கல்லூரி, மதுரை	ஐங்குறுநூற்றில் அகப்பாடல் அமைப்பு	14—2—74
6. டாக்டர் நா. செயராமன் தமிழ்த்துறை, தியாகராசர் கல்லூரி, மதுரை	மகட்பாற் காஞ்சி	21—2—74
7. டாக்டர் திருமதி வெ. இந்திரா சுபலட்சுமி தமிழ்த்துறை, பாத்திமா கல்லூரி, மதுரை	காப்பிய உவமைகள்	28—2—74

மார்ச்சு

8. டாக்டர் இரா. கோதண்டராமன் தமிழ் மொழித்துறை. மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை	செய்து வாய்பாட்டு வினைகளும் மெல்லொலி வீழ்ச்சியும்	21—3—74
9. டாக்டர் திருமதி தேவகிருபை தியாகராசன் தமிழ்த்துறைத் தலைவர், டோக் பெருமாட்டி கல்லூரி, மதுரை	இலக்கியத்தில் தாய்	28—3—74

உள்ளுறை

1 பக்கம்

இலக்கணம்

1. செய்து வாய்ப்பாட்டு வினைகள் 1
இரா. கோதண்டராமன்

2. மரபியல் — ஓர் ஆய்வு 23
இராசம் இராமமூர்த்தி

2

இலக்கியத் திறனாய்வு

3. இலக்கியத்தில் தாய் 47
தேவகிருபை தியாகராசன்

4. காப்பிய உவமைகள் 73
வெ. இந்திரா சுபலட்சுமி

5. ஐங்குறுநூற்றில் அகப்பாடல் அமைப்பு 97
இரகுபதி சாமிநாதன்

6. மகட்பாற் காஞ்சி 129
நா. செயராமன்

3

ஒப்பிலக்கியம்

7. அணிக் கோட்பாடு 147
ஜி. சுந்தரமூர்த்தி

8. அடிகளின் அரசவுள்ளம் 159
இராம. பெரியகருப்பன்

9. கிரேக்க சங்க இலக்கிய அவலப்பாடல்கள்- ஒப்பீடு 189
மா. செண்பகம்

பின்னிணைப்பு 215

1

இலக்கணம்

''தொல்காப்பியர் காலத்தில் 'செய்து' வாய்பாட்டு வினைகள் தன்மை ஒருமைக்கண் முற்றுப் பொருண்மையை உணர்த்தினவாக அறிகிறோம். சங்க இலக்கியங்களில் 'செய்து' வாய்பாட்டு வினைகள் உயர்திணை ஒருமைப் பெயரை எழுவாயாக ஏற்று இறந்தகால முற்றுவினைகளாக நிகழும் போக்கு ஒரோவழி காணப்படுகிறது.

முற்றுப் பொருண்மையையும் எச்சப்பொருண்மையையும் தொடக்கத்தில் உணர்த்தி, பின்னர் முற்றுப்பொருண்மையை இழந்து, எச்சப் பொருண்மையை நிலை நிறுத்திக் கொண்ட 'செய்து' வாய்பாட்டு வினைகள் மேலும் ஒரு மாறுதலுக்கு உட்பட்டு எச்சப் பொருண்மையையும் இழந்து வினையடிகளாகச் செயல்படத் தொடங்கின.

இவ் வாய்பாட்டுத் தொடர்களில் நிலைமொழியாக நிற்கும் 'செய்து' வாய்பாட்டு வடிவங்களை வினைப் பகுதிகளாகக் கொள்வதற்குக் கோத்தம் மற்றும் தொதுவ மொழியில் உள்ள வினைப்பகுதிகளே தக்க சான்றுகளாக அமைகின்றன.''

1

செய்து வாய்பாட்டு வினைகள்

இரா. கோதண்டராமன்

1 0 செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் பொதுவாகத் தமிழில் எச்சப் பொருண்மையைக் குறித்து நின்றாலும் தொழிற்பெயரின் தன்மையுடன் அவை வரலாற்று நிலையில்

முற்றுப் பொருண்மையை உணர்த்தி நின்றனவாகத் தோன்றுகின்றன. (Meenakshisundaran, T.P. 1965:32.) இது தொல்காப்பியர் காலத்துக்கு முந்திய நிலை. தொல்காப்பியர் காலத்தில் செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் தன்மை ஒருமைக்கண் முற்றுப் பொருண்மையை உணர்த்தினவாக அறிகிறோம் (தொல். சொல். சேனா-வரையம். நூற்பா 203) நச்சினார்க்கினியரும் கல்லாடரும் "கழிந்தது பொழிந்தென வான்கண் மாறினும், தொல்லது விளைந்தென நிலம் வளம் கரப்பினும்" (புறம் 203. 1-2) என்ற அடிகளில் நிகழும் பொழிந்து, விளைந்து ஆகிய செய்து வாய்பாட்டு வினைகளை இறந்தகாலம் உணர்த்தும் தன்மை ஒருமை வினைமுற்றுக்களாகக் கொள்வர். (தொல். சொல். நச்சினார்க்கினியர். 205; கல்லாடர். 206). இவ் இரண்டு செய்து வாய்பாட்டு வினைகளையும் அடுத்து என என்னும் கிளவி நிகழ்வதைக் கருத்தில் கொண்டு 'பொழிந்தென, விளைந்தென,' என்பனவற்றை வினையெச்சமாக்கி மாறினும் கரப்பினும் என்னும் வினையொடு முடிப்பினும் அமையும் என்று புறநானூற்றின் பெயர் அறியப்படாத உரையாசிரியர் கூறிச்செல்கிறார். (புறம். 1971:366 உ.வே.சா. பதிப்பு). சங்க இலக்கியங்களில் செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் உயர்திணை ஒருமைப் பெயரை எழுவாயாக ஏற்று இறந்தகால முற்றுவினைகளாக நிகழும் போக்கும் ஒரோவழி காணப்படுகிறது. பின்வரும் எடுத்துக்காட்டைக் கருத்தில் கொள்க:

1) கல்வரை அயலது தொல்வழங்கு சிறுநெறி
நல்லடி பொறிப்பத் தாஅய்
சென்றெனக் கேட்டநம் ஆர்வலர் பலரே

(குறுந்தொகை 207.5-7)

மேல் எடுத்துக்காட்டில் ஈற்றடியில் நிகழும் சென்று என்னும் செய்து வாய்பாட்டு வினை 'சென்றார் என என்பது சென்றென விகாரப்பட்டது' (குறுந்தொகை. 1955:397. உ.வே.சா. பதிப்பு) என்ற விசேட உரையைப் பெறுகின்றது.

பின்வரும் எடுத்துக்காட்டில் நிகழும் உற்று, பரந்து, கொண்டு, அடைந்து, கோத்து, உண்டு ஆகிய செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் ஒன்றன்பால் வினைமுற்றுக்களாகி இறந்த காலப் பொருண்மையைக் குறித்து நிற்கின்றன.

2. கவிழ்ந்த புனலிற் கயந்தண் கழுநீர்
அவிழ்ந்த மலர்மீது **உற்று** என ஒருசார்
மாதர் மடநல்லார் மணலின் எழுதிய
பாவை சிதைத்த தெனஅழ ஒருசார்
அகவயல் இளநெல் அரிகாற் சூடு
தொகுபுனல் **பரந்து** எனத் துடிபட ஒருசார்
ஓதம் சுற்றியது ஊர் என ஒருசார்
கார் தூம்பு அற்றது வான் என ஒருசார்
பாடுவார் பாக்கம் **கொண்டு** என
ஆடுவார் சேரி **அடைந்து** எனக்
கழனி வந்து கால்**கோத்து** எனப்
பழன வாளை பாளை **உண்டு** என
வித்திடு புலம் மேடு ஆயிற்று என

(பரிபாடல், 7. 23-35)

2.0 செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் தொடக்கத்தில் தொழிற் பெயரின் தன்மையுடன் முற்றுப் பொருண்மையை உணர்த்தி நின்ற போக்கை அறியத்தெளிவான புறச்சான்றுகள் ஏதும் இப்போதைக்குக் கிடைக்கவில்லை. ஆயினும் சில அகச் சான்றுகளைக் கொண்டு இதனை ஓராற்றான் உணரலாம். தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் வினையெச்ச வாய்பாடுகளுள் செய்தென வாய்பாட்டு வினையெச்சமும் ஒன்றாகும். (தொல். சொல். சேனாவரையர். 228.) சங்க இலக்கியங்களில் இவ் வாய்பாட்டு வினையெச்சம் பின்னல் தொடரன்களில் (Complex Sentences) அமைந்து பெரும்பாலும் ஏதுப் பொருண்மையை உணர்த்தி நிற்கின்றது'. பின்வரும் எடுத்துக் காட்டுகளைக் கருத்தில் கொள்க.

(3) தண்ணந் துறைவன் வந்தெனப்
பொன்னினும் சிவந்தன்று கண்டிசின் நுதலே.
(ஐங்குறு நூறு. 105)

(4) சுடர்த்தொடிக் கோமகள் சினந்தென
அதனெதிர்
மடத்தகை ஆயம் கைதொழு தாஅங்கு
(நற்றிணை: 300-1-2)

(5) தொல்லோர் மாய்ந்தெனத் துளங்கல்
செல்லாது (புறம் 58.4)

(6) கேழல் உழுதெனக் கிளர்ந்த எருவை
விளைந்த செறுவிற் றேன்று நாடன்
(ஐங்குறுநூறு. 269)

(7) அறிவும் உள்ளமும் அவர்வயிற் சென்றென
வறிதால் இகுளையென் யாக்கை
(நற்றிணை.64. 8-9)

மேல் எடுத்துக்காட்டுகளில் நிகழுப் வந்தென (3), சினந்-தென (4) மாய்ந்தென (5) உழுதென (6) சென்றென(7) ஆகிய செய்தென வாய்பாட்டு வினையெச்சங்கள் முறையே வந்தனன்/வந்தான் ஆக, சினந்தாள்/சினந்தாள் ஆக மாய்ந்-தனர்/ மாய்ந்தார் ஆக, உழுதது ஆக, சென்றன ஆக என விரிக்கற்பாலனவாகும். இவ்வாறு ஆக என்னும் செய வென் எச்சவினைமுன் பால்விகுதி பெற்று நிகழும் வினை-வடிவங்கள் சங்க இலக்கியங்களில் மலிந்து காணப்படு கின்றன. பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுகளை நோக்குக.

(8) சென்றி யான் நின்றனென் ஆக
(புறம். 392.12)

(9) நாணி நின்றனெம் ஆக...... (அகம் 48.16)

(10) பொற்றொடி முன்கை பற்றினன் ஆக-
அன்னாய் என்றனென் அவன் கைவிட்
டனனே (அகம்356. 6-7)

2.1. மேல் எடுத்துக்காட்டுகளையும் (3)- (7) & (8) (10), அவை (3)- (7) விரிந்து நிற்கும் நிலைகளையும் நோக்கும் போது ஓர் உண்மை புலனாகின்றது. ஆக என்னும் செயவென் எச்சம் பால்விகுதி ஏற்று முற்றுப் பொருண்-மையைக் குறிக்கும் வினையாலணையும் பெயரை அடுத்தே வருகின்றது. இதே போல் என என்னும் செயவென்

எச்சம் முற்றுப்பொருண்மையை உணர்த்தும் **செய்து** வாய்பாட்டுத் தொழிற்பெயரை அடுத்தே அமைகின்றது. இவ் இரு நிலைகளையும் கருத்தில் கொண்டு, **என** மற்றும் **ஆக** எச்சங்களின் முன் நிகழும் வடிவங்களைத் துணை நிலை வழக்கில் (Complementary Distribution) அமைவனவாகக் கருதுதல் வேண்டும்.[2] ஒரே பொருண்மையை உணர்த்தும் இருவேறு வடிவங்கள் இருவேறு இடங்களைத் தத்தமக்குரிய நிலைக்களன்களாகக் (Mutually Exclusive Environments) கொண்டு நிகழும் நிலையைவைத்துச் செய்து வாய்பாட்டுத் தொழிற் பெயர்கள் தொடக்கத்தில் முற்றுப் பொருண்மையை உணர்த்தி நின்றனவாகத் துணியலாம். முற்றுப் பொருண்மையை உணர்த்திய காலத்தில் செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் எச்சப் பொருண்மையையும் துணை நிலை வழக்கில் நின்று உணர்த்தினவாகக் கருதலாம். தொல்காப்பியர் காலத்திலும், சங்க இலக்கியங்கள் தோன்றிய காலத்திலும் இவ்வாய் பாட்டு வினைகள் முற்றுப் பொருண்மையை இழந்து எச்சப் பொருண்மையை மட்டும் தக்கவைத்துக் கொண்டன போலும்.

3.0. முற்றுப் பொருண்மையையும் எச்சப் பொருண்மையையும் தொடக்கத்தில் உணர்த்தி, பின்னர் முற்றுப் பொருண்மையை இழந்து, எச்சப் பொருண்மையை நிலை நிறுத்திக் கொண்ட செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் மேலும் ஒரு மாறுதலுக்கு உட்பட்டு எச்சப் பொருண்மையையும் இழந்து வினையடிகளாகச் செயல்படத் தொடங்கின.[3] வினைப்பகுதிகளாக இன்று வழக்கில் உள்ள சில வடிவங்கள், சங்க இலக்கியத்தில் செய்து வாய்பாட்டினவாக நடைபெறுவதைப் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுகள் புலப் படுத்தும்.

(*11*) ஏனல் காவலர் **மாவீழ்த்துப்** பறித்த பகழி
(நற்றிணை. *13. 3-4*)

(*12*) ஐயிரு தலையின் அரக்கர் கோமான்
தொடிப்பொலி தடக்கையிற் கீழ் **புகுத்து**
அம்மலை (கலித்தொகை *38. 3-4*)

(13) வான் மதிலாக வேன்மிளே **உயர்த்து**
வில்லிசை உமிழ்ந்த வைம்முள் அம்பில்
(பதிற்றுப்பத்து 33. 7-8)

(14) (அ) நாள் வரை **நிறுத்துத்** தாம் சொல்லிய
பொய் (கலித்தொகை 31. 23)

(ஆ) நில்லென நிறுத்தான் நிறுத்தே வந்து
(கலித்தொகை 55.6)

(15) பல்ஆ நன்னிரை புல் **அருந்து** உகள
(பதிற்றுப்பத்து 89.5)

(16) **அழுந்து** படு விழுப்புண் வழும்புவாய் புலரா
(நற்றிணை 97.1)

3.1. சேர் என்னும் விணையடியாகப் பிறந்த சேர்த்து என்னும் செய்து வாய்பாட்டு விணை ஒருகால் எச்சப் பொருண்மையையும், ஒருகால் விணைப்பகுதியாக நின்று கால இடைநிலை ஏற்கும் தன்மையையும் பெறுகின்றது பிந்திய நிலையைப் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டில் காண-லாம்.

(17) மூக்கின் உச்சிச் சுட்டு விரல் சேர்த்தி
(நற்றிணை 13.3)

போ என்னும் விணையடியாகவும், புகு என்னும் விணை-யடியாகவும் தோன்றிய போந்து, புகுந்து ஆகிய செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் நகர ஒற்றை இழந்து முறையே **போது, புகுது** என அமைந்து மீண்டும் கால இடைநிலை-யையும் எதிர்மறை விகுதியையும் ஏற்கும் போக்கை இலக்கியங்களில் காண்கிறோம்.

(18) (அ) புண்ணியா உன்அடிக்கே **போது**கின்றேன்
(அப்பர். திருப்புகலூர்த் திருத்தாண்டகம்)

(ஆ) நீராடப் **போது**வீர் **போது**மினோ நேரி-
ழையீர் (திருப்பாவை. 1.2)

(19) (அ) பொய் வந்துழலும் சமயநெறி
புகுத வேண்டாம்......... (தாயுமானவர்
காடும் கரையும். 2)

(ஆ) அறிவிற் கறிவு, தாரக மென்
றறிந்தே, அறிவோ டறியாமை

நெறியிற் புகுதா தோர் படித்தாய்
நின்றநிலையும் தெரியாது (தாயுமானவர்.
சொல்லற் கரிய)

3.2. வினைத்திரிபு விளக்கம் (இராகவையங்கார் : 1958) அமிழ்ந்து, சூழ்ந்து, பொருது, மூழ்த்து (ஒளிறுவேன் மறவரும் வாய்மூழ்த்தனரே. புறம். 336.5) பாத்து (< ? பகுத்து, தம்மில் இருந்து தமது பாத்து உண்டற்றால்-குறள் 1107) இழித்து, தபுத்து முதலிய வடிவங்களை வினைப்பகுதிகளாகத் தொகுத்துச் செல்கிறது. இவ்வடிவங்கள் அனைத்தும் செய்து வாய்பாட்டினவாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகும். தோண்டு (< *தோள்-ந்து. தோளா முத்திற் றெண்கடற் பொருநன், அகம், 137.13) நீடு (< * நீள்-து), கூடு (< * கூள்-து DED 1595), தேறு (< * தேல்-து. DED 2856], படு (< ? * பள்-து. நோக்குக : பள்ளி. தெலுங்கு : பண்டு கோ- படுத்துக் கொள்) முதலிய வினைப்பகுதிகளின் பகுதிகளை அறியமுடிவதால், இவ்வாறு அமையும் வடிவங்களையும் வரலாற்று நிலையில் செய்து வாய்பாட்டினவாகவே கொள்ளத் தோன்றுகின்றது.

4.0. செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் வினைப்பகுதி களாக நொடித்துப் போன நிலையை மேல் எடுத்துக்காட்டுகளின் மூலம் அறிந்தோம். வினைப்பகுதிகளாக நொடித்துப் போன எல்லாச் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களுமே மீண்டும் கால இடைநிலைகளை ஏற்கும் தகுதியைப் பெற்று விடவில்லை மேலும் எடுத்துக்காட்டில் நிகழும் சில செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களே இந்நிலைக்குத்தம்மைப் பக்குவப் படுத்திக் கொண்டன. ஏனைய வடிவங்கள் இடப் பொருண்மையை உணர்த்தும் உழி என்னும் பெயரின் முன் நிகழ்கையில் வினைப்பகுதிகளாகச் செயல்படுகின்றன. செய்துழி என்னும் வாய்பாட்டுத்தொடர்கள் வினைத்தொகையின்பாற் கொள்ளத் தக்கனவாகும்.[4] இவ்வாய்பாட்டுத் தொடர்களில் நிலைமொழியாக நிற்கும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களை வினைப்பகுதி களாகக் கொள்வதற்குக் கோத்தம் மற்றும் தொதுவ மொழியில் உள்ள வினைப்பகுதிகளே தக்க சான்றுகளாக

அமைகின்றன. இவ் இரு மொழிகளிலும் தமிழில் வழங்கும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் வினைப் பகுதி-களாக அமைய அவற்றின் பின் இறந்தகால இடைநிலை-கள் சேர்க்கப்படுகின்றன.[6] (Subbiah G 1972-211) பின் வரும் எடுத்துக்காட்டுகளைக் கருத்தில் கொள்க.

(20) அ)	கோத்தம்	தொதுவம்	தமிழ்
	nan-d	—	நனை-ந்து
	kar-d	*kar-Q**	கற-ந்து
	mar-d	*mar-Q*	மற-ந்து
	per-d	—	பிற-ந்து
	(*kaḷ-d*	—	களை-ந்து(?)) = திருடி
	—	*kar-Q*	கர-ந்து
	—	*nen-Q*	நினை-ந்து
	—	*kof-Q*	கவி-ந்து (?)
	—	*naḍ-Q*	நட-ந்து
	—	*par-Q*	வரை-ந்து
	—	*ner̄-Q*	நிறை-ந்து
	—	*war̄-Q*	உடை-ந்து
	—	*aḷ-Q*	அள-ந்து
	—	*nes-Q*	நெய்-து (<* நெய்-ந்து)
	ce:-d<ce:r-d	—	சேர்ந்து
	va-d<va:r-d	—	வந்து
	ka-ḍ<ka:ṇ-d	—	கண்டு
	u-ḍ<uṇ-d	—	உண்டு
	ver-ḍ<verṇ-d	—	வெருண்டு
	cur-ḍ<curṇ-d	—	சுருண்டு
ஆ)	*ta-t<tav-t*	—	தபுத்து (?)
	<ka:v-tka:t	*ko:-t<ko:f-t*	காத்து
	keṛ-t<kerv-t	—	குரைத்து
	tar̄-t<tar̄v-t	—	தடுத்து
	or̄-t<or̄v-t-	*wir̄-t<wir̄y-t*	உடை-த்து
	ka-ṭ<kal-t	*ka-ṭ<kaL-t*	கற்று
	ke:ṭ<ke:l̠-t	*ke:-ṭ<ke:L̠-t*	கேட்டு
	a-ṭ<ar̄-t	*o-ṭ<or̄-t*	அட்டு
	na-ṭ<nar̄-t	—	நட்டு

Q Denotes noiceless dental fricative.

ke-ṭ <keṟ-t	—	கெட்டு
—	*kof-t*	கவி-த்து (?) (கவிய. பட்டினப்பாலை 223)
—	*pu:-t <pu:f-t*	பூத்து
—	*nēṟ-t <neṟf-t*	நிறைத்து
—	*waṟ-t <waṛf-t*	உடை-த்து
—	*uṣ-t <uṣf-t*	(*உழுத்து (?) = உழுது)
—	*koḷ-d*	களை-ந்து = திருடி
—	*ka:-ḍ <ka:l-d*	கான்று (?) = விழு
—	*ni-ḍ <nil-d*	நின்று
—	*ti-ḍ <tin-d*	தின்று
—	*i:-ḍ <i:n-d*	ஈன்று
—	*o:-ḍ <o:ḷ-d*	ஆண்டு
—	*ko-ḍ <ko:ṇ-d*	கண்டு

4.1. கோத்த மொழியிலும் தொதுவ மொழியிலும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் வினைப்பகுதிகளாக மாறி அமைந்த நிலையைக் கருத்தில் கொண்டு நோக்கும் போது செய்துழி வாய்பாட்டுத் தொடர்கள் தமிழ் மூலமொழி யினின்றும் பிரிவதற்கு முன்பே தோற்றம் கொண்டமை புலனாகும். தமிழ் மூலமொழியினின்றும் பிரிந்து தனி மொழியாக இயங்கத் தொடங்கிய நிலையில் இவ்வாய் பாட்டுத் தொடரைத் தத்துப் பிள்ளையாகத் தன்னுடன் கொண்டு வந்ததாதல் வேண்டும். இதனால்தான் செய்-துழி வாய்பாட்டுத் தொடர்களின் பகுதிகளாக விளங்கும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள், வினைகளின் முன் நிகழும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களைப் போல் வினையெச்சப் பொருண்மையை உணர்த்தாமல், பெயரெச்சப் பொ-ருண்மையை உணர்த்தி நிற்கின்றன.[6]

5.0. சங்க இலக்கியங்களில் செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் ஈ-என்னும் வினையைச் சார்ந்து நிகழும் போக்கு பரவலாகக் காணப்படுகின்றது. பின்வரும் எடுத்துக்-காட்டுகளை நோக்குக.

(21) சென்றீ பெருமநிற் றகைக்குநர் யாரே
(அகம். 46.16)

(22) சொல்லும் சொல் **கேட்டீ** சுடரிழாய்
(கலித்தொகை. 47 8)

(23) **வந்தீக** எந்தை (நற்றிணை. 221.12)

(24) புன்னையங் கானல் பகல் **வந்தீமே**
(அகம். 80.13)

(25) **ஈங்கிருந்தீமோ** முதுவாய்ப்பாண
(புறம். 310.9)

(26) அஞ்சில் ஓதியை வரக் **கரைந்தீமே**
(ஐங்குறுநூறு. 391.4)

(27) தேற்றக் **கண்டீயாய்** தெளிக்கு
(கலித்தொகை 88.16)

(28) வாயாக யாங்கூற **வேட்டீவாய்**
(ஷை 93.16)

(29) பாராட்டு உவந்தோய் குடி **உண்டீத்தை**
(ஷை 85.32)

(30) என்னோர்கள் இடும்பையும் **களைந்தீவாய்**
(ஷை 100.23)

(31) முலையிடைத் துயிலும் **மறந்தீத் தோய்**
(ஷை 128 14)

(32) பொய்த்தொரு கால்எம்மை முயங்கினைச்
சென்றீமோ (ஷை 64.29)

(33) எல்லீரும் **கேட்டீமின்** (ஷை138.11)

(34) பண்டு இன்னை அல்லைமன் ஈங்குஎல்லி
வந்தீய (ஷை 93.3)

(35) **யாயும் அறிய உரைத்தீயின்** (ஷை 111.21)

மேல் எடுத்துக்காட்டுகளில் (21)-(35) ஈ என்னும் வினை முன் நிகழும் செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் அனைத்தும் தொழிற் பெயர்களாக நின்று செயல் படுகின்றன.[7]

5.1. செய்தீ, செய்தல் ஆகிய வாய்பாட்டு வடிவங்களைக் கருதுகையில் அவற்றின் பகுதிகளாக அமையும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள், செய் என்னும் வாய் பாட்டு வடிவங்களின் திரிபன்களாக (Alternants) செயல் படுவனவாகவே தோன்றுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, "சென்றீ பெரும நிற்றகைக்குநர் யாரே" (20) என்னும்

தொடரனில் உள்ள சென்றீ என்னும் வினை செல் என்னும் வினைக்கு நிகராக அமைகின்றது. சென்றீ என்னும் கோப்பில் (Structure) பகுதியாக நிற்கும் சென்று என்னும் வடிவம் செல் என்னும் வடிவின் திரிபாகித் துணைநிலை வழக்கில் இருக்கின்றது. தெளிவாகக் குறிப்பிடவேண்டுமானல் சென்று என்னும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவம் ஈ என்பதன் முன்னும் செல் என்னும் வடிவம் -ஃ-வின் முன்னும் பொருந்தி துணைநிலை வழக்காகின்றன.[8]

5.2. மேற்குறிப்பிட்டவாறே செய்தல் வாய்பாட்டு வடிவங்களையும் ஆராயலாம். செய்தல் வாய்பாட்டு வடிவங்கள் தொழிற்பெயர்களாகவும், வியங்கோட் பொருண்மையை உணர்த்துவனவாகவும் நிகழற்பாலன. பின் வரும் எடுத்துக்காட்டுகளில் அவை வியங்கோட்பொருண்மையை உணர்த்துவதை அறியலாம்.

(36) அவையல் கிளவி மறைத்தனர் கிளத்தல்
(தொல், சொல், சேனவரையம் 442)

(37) மறத்தல் வெகுளியை யார்மாட்டும் தீய
பிறத்தல் அதனன் வரும் (குறள். 303)

(38) அறவை யாயின் நினதெனத் திறத்தல்
மறவை யாயிற் போரொடு திறத்தல்
(புறம் 44. 11-12)

இம்மூன்று எடுத்துக்காட்டுகளிலும் வியங்கோட் பொருண்மையை உணர்த்தி நிற்கும் கிளத்தல், மறத்தல் திறத்தல் ஆகியவற்றின் பகுதிகள் கிளத்து- மறத்து- திறத்து- எனச் செய்து வாய்பாட்டு வடிவினவாக அமைந்து, கிளக்க, மறக்க, திறக்க என்னும் வியங்கோள் வினைகளின் பகுதிகளாகிய கிள, மற, திற என்பனவற்றுடன் துணை நிலை வழக்கில் இருக்கின்றன.[9] வியங்கோட் பொருண்மையை உணர்த்தும் செய்தல் மற்றும் செய்க வாய்பாட்டு வடிவங்களின் பகுதிகளாகிய செய்து, செய் இவை நிகழும் இடங்களைப் பின்வருமாறு வரையறுக்கலாம். செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள்-அல் விகுதியின் முன்னும், செய் வாய்பாட்டு வடிவங்கள்-க/க்க விகுதியின் முன்னும் நிகழற்பாலன.[10]

5.3. தமிழில் நிபந்தனைப் பொருண்மை (Conditional notion) யை உணர்த்தும் செயின், செய்தால் ஆகிய வாய்பாட்டு வடிவங்களின் பகுதிகளாக விளங்கும் செய்-,செய்து- ஆகியவையும் இவ்வாறே துணை நிலை வழக்கில் நிகழ்வனவாகக் கொள்ளலாம். செய்- என்னும் பகுதி- இன் என்னும் விகுதியின் முன்பும், செய்து- என்னும் பகுதி- ஆல் என்னும் விகுதியின் முன்னும் பொருந்தி துணை நிலை வழக்கினவாகின்றன. -ஆல் விகுதியின் முன் நிகழும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள், -இன் விகுதியின் முன் நிகழும் செய் என்னும் வாய்பாட்டுப் பகுதிகளுக்கு நிகராக அமைவதால் மேற்படி செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களும் பகுதிகளாக அமையும் தகுதியைப் பெறுகின்றன.

6.0. சங்க இலக்கியங்களில் பெயரெச்சப் பொருண்மையை உணர்த்தும் செயல் வாய்பாட்டு வடிவங்களின் முன் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் அமையும் போக்கு காணப்படுகின்றது. இதனைப் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுகளில் காணலாம்.

(39) காய்ந்து செலல் கனலி (அகம் 55.1)

(40) வளைந்து வரல் இளமுலை (பதிற்றுப்பத்து 65.6)

(41) முகிழ்த்து வரல் இளமுலை (அகம். 242.16)

செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களின் தன்மையினை, அவற்றின் பகுதிகளே ஏற்று மேற்படிச் செயல் வாய்பாட்டு வடிவங்களின் முன் நிகழும் போக்கும் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுவதைப் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுகள் புலப்படுத்தும்.

(42) விரை செலல் திகிரி (அகம். 53.2)

(43) விரை செலல் கடுங்கணை (அகம் 281.7)

(44) விரை செலல் இவுளி (அகம். 255.4)

(45) (உறுகால் எடுத்த) ஓங்கு வரல் புணரி (பதிற்றுப்பத்து. 88.40)

(46) (நீர் இயக்கன்ன) நிரை செலல் நெடுந்தேர். (மலைபடுகடாம் 571)

(47) **மகிழ்** தரல் மரபு— (புறம்.390.16)

(48) (யாங்ஙனம் ஒத்தியோ) **வீங்கு** செலல் மண்டிலம் (புறம் 8.6)

ஒரோவழி செயல் வாய்பாட்டு வடிவங்கள் செய்து வாய்பாட்டின் தன்மையை ஏற்பதும் உண்டு. எ-டு.

(49) ஆவுதி நறும்புகை முனைஇக் குயில்தம்
மாயிரும் பெடையொடு **இரியல்** போகி
(பட்டினப்பாலை 55.56)

(50) (அ) **பதிஎழல்** அறியாப் பழங்குடி
(மலைபடு கடாம். 489)

(ஆ) பதி **எழுவு** அறியாப் பழங்குடி
(சிலப்பதிகாரம். 1.15)

எடுத்துக்காட்டு (50)-ல் நிகழும் எழல், எழுவு (< * எழுபு) ஆகிய இரு வடிவங்களும் செய்து வாய்பாட்டின் இயல்பினவாகும்; அவை நிகழும் இடங்களில் எழுந்து என்னும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவமும் நிகழற்பாலது. பொதுவாக, அறி- என்னும் வினையின் முன் நிகழும் செயல் வாய்பாட்டு வடிவங்கள் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களின் இயல்பினவாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. **பிரிந்தென** என்னும் செய்தென வாய்பாட்டு வினையெச்சம் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டில் **பிரிவதாயின்** என்னும் பொருள் பட்டு நிபந்தனைப் பொருண்மையை உணர்த்தி நிற்கின்றது.

> பல்லிருங் கூந்தல் மெல்லிய லோள்வயின்
> பிரியா யாயினு நன்றே. விரியிணர்
> காலெறு ழொள்வீ தாஅய
> முருகமர் மாமலைப் **பிரிந்தெனப்** பிரிமே
>
> (ஐங்குறு நூறு 308)

செய்தென வாய்பாட்டு வினையெச்சங்கள் ஏதுப் பொருண்மையை உணர்த்தி நிற்கையில் அவை **செயவென்** வாய்பாட்டு வினைகளுக்கு நிகராகவும் அமைகின்றன. செய்தென, செய ஆகிய இரு வாய்பாட்டு வினையெச்சங்களிலும் பகுதிகளாக நிற்கும் **செய்து, செய்** ஆகியவை தொழிற்பெயர்களாக நிகழ்கின்றன. இவ் உண்மையைக் கருத்தில் கொண்டு ஏதுப்பொருண்மை உணர்த்தும் **செய்தென** வாய்பாட்டு வினைக்கு நிகராக நிற்கும் **செய** என்னும் வாய்பாட்டு வினையை *செய் என்-அ என்னும் புதைவடிவிலிருந்து மாற்றிலக்கண முறையில் பெறலாம். துள்ளல் விகாரம் (Hopping Transformation) **என்–அ** என்பதில் உள்ள அகர விகுதியை **செய்** என்னும் தொழிற்பெயருக்குப் பக்கத்தில் கொண்டு சேர்க்கிறது. நீக்கல் விகாரம் (Deletion Transformation) அகர விகுதியை இழந்த **என்** என்னும் வினையை நீக்கிவிடுகின்றது. இறுதியில் எஞ்சி நிற்பது **செய்-அ** என்னும் புறவடிவமாகும். மாற்றிலக்கணத்தில் **செய்தென** வாய்பாட்டு வினைகளில் உள்ளே நிகழும் **செய்து** என்னும் வாய்பாட்டு வினைகளில் உள்ள **செய்** என்னும் பகுதியும் (தொழிற்) பெயர்களின் கீழ் தொகுக்கப்படும். **செய்** என்னும் தொழிற்பெயருக்குப் பதில் **செய்து** என்னும் தொழிற்பெயர் புதைவடிவில் இருந்தால் துள்ளல் மற்றும் நீக்கல் விகாரங்களுக்கு வேலை இல்லை.

2. தற்செயலாக (3) முதல் (10) வரையுள்ள எடுத்துக்காட்டுகள் இன்னொரு உண்மையையும் புலப்படுத்துகின்றன. **என** மற்றும் **ஆக** ஆகிய செயவென் எச்சங்களின் முன் முறையே நிகழும் செய்துவாய்பாட்டு வினைகளும் ((3) முதல் (7) வரை உள்ள எடுத்துக்காட்டுகள்) பால் விகுதி ஏற்ற வினைகளும் ((8) முதல் (10) வரை உள்ள எடுத்துக்காட்டுகள்) எங்ஙனம் துணைநிலை வழக்கில் உள்ளனவோ அதேபோல், அவற்றை அடுத்து நிகழும் மேற்படி இரண்டு செயவென் எச்ச வாய்பாட்டு வினைகளும் துணைநிலை வழக்கில் உள்ளன. இதிலிருந்து இரண்டு உண்மைகள் தெளி-

வாகின்றன. ஒன்று, என மற்றும் **ஆக** ஆகிய செயவென் எச்ச வினைகள் மேற்படி எடுத்துக்காட்டுகளில் ஒரே பொருண்மையை உணர்த்தி நிற்கின்றன. இரண்டு, தொல்காப்பியத்துக்கு முந்திய தமிழில் வினைமுற்றுக்களை அடுத்து ***என** அல்லது ***ஆ** ஆகிய வினைகளின் அடியாகத் தோன்றிய முற்று வடிவங்களின் நிகழ்ச்சி (occurrence) இன்றியமையாதனவாகக் கொள்ளப்பட்டது. ஓர் எடுத்துக்காட்டின் மூலம் இதனைத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்ளலாம். (1) கண்ணன் வந்தான் என்று இப்போது வழக்கில் உள்ள தொடரன் பழந்தமிழில் (2) *கண்ணன் வந்தான் ஆவான் என்றோ (3) *கண்ணன் வந்து என்(று) என்றோ வழங்கியதாகக் கருதலாம் இதனின்றும் மேலும் சில உண்மைகள் தெளிவாகின்றன. (ஆ) இன்றைய தமிழில் பயனிலையாகச் செயல்படும் தெரிநிலை வினைமுற்றுக்கள் எல்லாம் வரலாற்று நிலையில் வினைமுற்றுப் பெயர்களாக நிகழ்ந்தவையாகும். தெரிநிலைவினைமுற்றுக்களை அடுத்து நிகழும் *என்- மற்றும் *ஆ- என்னும் முடிபு வினைகளே (Subscriptive verbs) இதற்குச் சான்றாக அமைகின்றன தெரிநிலை வினைமுற்றுப் பெயர்களை அடுத்து நிகழ்ந்த இம்முடிபு வினைகள் காலப்போக்கில் தவிர்க்கப்பட்டனவாதல் வேண்டும். ஆயினும் சில பின்னல் தொடரன்களில் இம்முடிபு வினைகளின் நிகழ்ச்சி இன்றும் காணப்படுகின்றது. பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுகள் இதனைப் புலப்படுத்தும்.

(4) கண்ணன் வந்தான் என்று மணியன் சொன்னான்

(5) கண்ணன் வந்ததாக (< வந்தது ஆக) மணியன் சொன்னான்.

தொடரன்கள் (4)-ம் (5)-ம் ஒரே பொருண்மையினவாகும். இத்தொடரன்களில் நிகழும் என்று (4) என்னும் செய்து வாய்பாட்டுக்கிளவியும், ஆய் என்னும் செய்து வாய்பாட்டுத் தன்மையுள்ள கிளவியோடு மயங்கும் ஆக (5) என்னும் கிளவியும் துணை நிலை வழக்கில் இருக்கின்றன. இதேபோல் இவற்றின் முன்னர் நிகழும் வந்தான் (4) என்ற சொல்லும் வந்தது என்ற சொல்லும் துணைநிலை வழக்கில் இருக்கின்றன. வந்தான் என்ற சொல்லை வினைமுற்றுப் பெயராகக் கொள்வதற்கு, தொடரன் (5)–ல் நிகழும் வந்தது என்னும் தொழிற் பெயரே தக்க சான்றாக அமைகின்றது. நிபந்தனைப் பொருண்மையை (Conditional Notion) உணர்த்தும் பின்னல் தொடரன்களில் ***என்-**, ***ஆ-** ஆகிய முடிபுவினைகள் தம்முள் மயங்கி நிற்கின்றன. கீழ் வரும் எடுத்துக்காட்டினை நோக்குக.

6) கண்ணன் வருவான் { எனில் / ஆயின் | என்றால் / ஆனால் } (மணியன் வருவான்)

இறுதி மூன்று எடுத்துக்காட்டுகளும் ஓர் உண்மையை வற்புறுத்துவனவாக அமைகின்றன. அதாவது புதைவடிவில் வினைமுற்றுக்களை (உண்மையில் அவை வினைமுற்றுப் பெயர்கள்) அடுத்து முடிபு வினைகளின் நிகழ்ச்சி இன்றியமையா-

தனவாகின்றன என்பதே யாகும். இந்த நிலையை மேற்கொள்வதால் இன்னொரு பயனும் உண்டு. ஆங்கில மாற்றிலக்கணிகளைப் பின்பற்றி நாமும், தொடரன் (4)-ல் நிகழும் என்று என்னும் கிளவியை நிரப்பன் (Complementizer) எனக்கொண்டு, அதனைப் புதைவடிவில் அமைக்காமல் விட்டு விடுகிறோம். இனி அதற்கு இடமில்லை. *என் என்னும் வினையடியாகத் தோன்றிய என்று என்னும் கிளவி நிரப்பன் அல்ல என்பதுடன் அதன் பகுதியாகிய *என்- என்னும் கிளவி புதைவடிவில் இடம் பெறத்தக்கது என்பதும் இப்போது தெளிவாகிறது. (ஆ) நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாவின் ஈற்றடி என் என முடிதல் சிறப்புடைத்து என்று யாப்பறிபுலவர்கள் கூறுவர். ''என் என்னும் அசைச் சொல் ஆசிரியப்பாவிற்கு முடிபு சிறப்புடைத்து'' (சிலப்பதிகாரம். *1960. 29* உ.வே.சா. பதிப்பு) என்று அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடுவதையும் காண்க. சிலப்பதிகாரத்தில் பல காதைகளுள் ஈற்றடியின் ஈற்றுச் சீர் என் என முடியும். இவ்வாறு ஈற்றில் நிகழும் என் என்னும் கிளவி வரலாற்றுநிலையில் முடிபு வினையாகக் கொள்ளத்தக்கதாகும்,

3. இந்த மாறுதலுக்கு உட்பட்டு வினைப்பகுதிகளாகச் செயல்படும் பல செய்து வாய்பாட்டு வினைகளைக் கோத்த மொழியிலும் தொதுவ மொழியிலும் காணலாம். செய்து-வாய்பாட்டு வினைகளாக நொடித்துப் போன நிகழ்ச்சி கோத்தம், தொதுவம், தமிழ் ஆகிய மூன்றும் தனிமொழிகளாகப் பிரிவதற்கு முன்பே நடைபெற்றிருக்கலாம். பொதுவாக, தமிழில் செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் எச்சப் பொருண்மை இழந்துவிடவில்லையாயினும், சில பழமையான தொடர்களில் அவை வினைப்பகுதிகளாகவே செயல்படுகின்றன. தலைமைக்கட்டுரை (Main Paper) யில் இதுபற்றிப் பேசப்படும்.

4. செய்துழி வாய்பாட்டுத் தொடர்களைப் போலவே சங்கத் தமிழில் செய்புழி வாய்பாட்டுத் தொடர்களும் மலிந்து காணப்படுகின்றன.

(அ) பளிங்கு சொரிவன்ன பாய்சுனை **குடைவுழி**
(குறிஞ்சிப் பாட்டு. *8.57*)

(ஆ) **செல்வுழிச்** செல்வுழி மெய்ந்நிழல் போல
(அகம். *49.15*)

(இ) இருளிடை **மிதிப்புழி** நோக்கி அவர்
(அகம். *128.14*)

இவ் எடுத்துக்காட்டுகளில் நிகழும் **குடைவுழி, செல்வுழி, மிதிப்புழி** ஆகிய பெயர்த் தொடர்களின் நிலைமொழிகளாகிய **குடைவு, செல்வு, மிதிப்பு** ஆகியவை வினைப்பகுதிகளாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகும். இவ்வாறு அமையும் பெயர்த்தொடர்களும் செய்துழி வாய்பாட்டுத் தொடர்களைப் போலவே

வினைத்தொகையின் பாற்படுவனவாகும். உடம்படு மெய்-பற்றிய தொல்காப்பிய நூற்பாவுக்கு உரை எழுதுகையில் 'செல்வுழி உண்புழி என்பன வினைத்தொகை என மறுக்க' என்று நச்சினார்க்கினியர் தெளிவு படுத்துவதும் ஈண்டு கருத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

5. தமிழில் வழங்கும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்-களில் உள்ள காலக்கிளவிகள் கோத்தமொழியிலும் தொதுவ மொழியிலும் காலப் பொருண்மையை இழந்து ஆக்க விகுதிகளாகச் (Formative suffixes) செயல்படுகின்றன.

In both Kota and Toda the past tense and the present-future tense (as well as some other formations) are formed on a special stem that may be called the "secondary stem" (s^2 of Emeneau) This secondary stem historically corresponds to the past stem of Tamil-Malayalam and some other languages (Subramaniyam P.S. 1971: 116)

தமிழில் மெல்வினைப் பகுதிகளின் (Weak Verbs) அடி-யாகத் தோன்றும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் கோத்த மொழியிலும் தொதுவ மொழியிலும் வினைப்பகுதிகளாக அமையும் போது துகரக்கிளவியின் முன் நிகழும் நகர ஒற்று உதிர்ந்து போகின்றது.

6. செய்துழி வாய்பாட்டுத் தொடர்களின் பகுதிகளாக விளங்கும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் மட்டும் அல்லாமல் புக்கில் (<புக்கு+இல் (புறம் 375.15)) புக்ககம் (<புக்கு+அகம்), அட்டில் (<அட்டு+இல் (அட்டில் ஓலை தொட்டனை நின்மே. நற்றிணை. 300.12). சுட்டியவு (<சுட்டு+இயவு (யாஅம் கொன்ற மரம் சுட்டியவில். குறுந்தொகை. 198.1). என்றூழ் (<என்று+ஊழ்) ஆகிய பெயர்த் தொடர்களில் உள்ள செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களும் பெயரெச்சப் பொருண்மையைக் குறிக்கும் வினைப்பகுதிகளாகக் கொள்ளத் தக்கனவாகும். இவ் எடுத்துக்காட்டுகளுள் புக்கில், புக்ககம், **அட்டில், சுட்டியவு** ஆகிய தொடர்களில் வருமொழிகளாகிய இல், அகம், இயவு ஆகியவை உயிர் முதல்மொழிகளாக இருப்-பதால் **புகு, அடு, சுடு** ஆகிய வினைவடிவங்கள் மேற்படி வருமொழிகளின் முன் **புக்கு, அட்டு, சுட்டு** எனத்திரிந்தன என்று வாதிடவும் வாய்ப்புண்டு. ஆனால் இந்த வாதம் வண்ணனை நிலையில் எழுதப்படும் இலக்கணங்களில்தான் எடுபடும். **என்றூழ்** என்னும் தொடரின் பகுதியாக விளங்கும் **என்று** என்னும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவம், தெலுங்கில் **காய்தல்** என்னும் பொருண்மையை உணர்த்தும் எண்டு என்-னும் ஏவல் வினையோடு ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். என்று தெலுங்கில் **எண்டு** எனத்திரிந்ததாகக் கொள்ளலாம். தெலுங்கில் **எண்டு** என்னும் **வினையின்** பொருளைக் கருத்தில்

கொண்டு **என்றாழ்** என்னும் தொடரின் பொருளை 'காயும் ஞாயிறு' என உருவமைக்கலாம். **ஊழ்** என்னும் சொல் **ஞாயிறு** என்னும் பொருளில் நிகழ்வதை 'பொங்கு ஊழ் ஒளிநிகர் வெங்கைபுரைசேர்' (வெங்கைக் கோவை 90) என்ற அடியில் காணலாம். செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் வினைப் பகுதிகளாக மாறி அமைந்த நிலையை வைத்து புக்கில், புக்ககம், **அட்டில், சுட்டியவு, என்றாழ்** ஆகிய பெயர்த்தொடர்களை வினைத்தொகையின் பாற்பட்டனவாகக் கொள்ளலாம்,

7. செய்து வாய்பாட்டினவாகிய இத்தொழிற்பெயர்-கள், **செய்தல்** வாய்பாட்டுத் தொழிற்பெயர்களுக்கு நிகராக அமைகின்றன. **கண்ணன் வந்து ஆயிற்று, மணியன் குளித்து ஆயிற்று** போன்ற தொடரன்களில் நிகழும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களும் தொழிற்பெயர்களாகவே அமைகின்-றன. இத் தொடரன்களை முறையே **கண்ணன் வருதல் ஆயிற்று,** மணியன் குளித்தல் ஆயிற்று என அன்வயப்படுத்துகையில் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள், செய்தல் வாய்பாட்டினவாகித் தொழிற்பெயர்களாகச் செயல்படுவது நன்கு தெளிவா-கின்றது.

8. செய்தீ வாய்பாட்டு வடிவங்களின் பகுதியாக அமை-யும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் இறந்த காலப் பொ-ருண்மையை உணர்த்துவன அல்ல. இதனை ஓர் எடுத்துக் காட்டின் மூலம் உணர்த்தலாம்.

1) கண்ணன் பாடினன்

2` கண்ணன் பாடுதல் செய்தான்

தொடரன்கள் (1)-ம் (2)-ம் ஒரே பொருண்மையை உணர்த்-துவனவாகும். இவ்வாறு ஒரே பொருண்மையை உணர்த்தும் இத்தொடரன்கள் ஒரே புதைவடிவிலிருந்து பெறப்படும். இதே போல் கீழ்வரும் தொடரன்களும் ஒரே பொருண்-மையினவாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகும்.

(3) என்னோர்கள் இடும்பையும் களைந்தீவாய்
(கலித்தொகை. 100.23)

(4) என்னோர்கள் இடும்பையும் களைவாய்.

தொடரன் (3)-ல் நிகழும் களைந்தீவாய் என்ற முற்றும், (4)-ல் நிகழும் களைவாய் என்ற முற்றும் ஒரே பொருண்மையின என்பது நமது கருத்து. களைந்தீவாய் என்பதில் உள்ள களைந்து என்னும் செய்து வாய்பாட்டு வடிவம் (இறந்த) காலப்பொருண்மையை உணர்த்துவதாயின், தொடரன்கள் (3)-ம் (4)-ம் ஒரே பொருண்மயின என்று கொள்வதற்கு முடியாமல் போய்விடும். அதன் விளைவு, மேற்படி தொட-ரன்கள் இரண்டுக்கும் வெவ்வேறு புதைவடிவங்கள் அமைத்-தாக வேண்டும். ஆனால் நம்முடைய உள்ளுணர்வு களைந்தீவாய்

என்பதும் களைவாய் என்பதும் ஒரே பொருண்மையை உணர்த்-துவன என்று கொள்வதால், தொடரன்கள் (3) ஐயும், (4) ஐயும் ஒரே புதை வடிவிலிருந்து பெறுவதுதான் ஏற்-புடையதாகும். இந்த ஆய்வு களைந்தீவாய் என்பதில் உள்ள **களைந்து** என்னும் கிளவியைத் தொழிற்பெயராகக் கொள்-வதற்கு வகை செய்வதுடன், தொடரன்கள் (3)-ம், (4)-ம் பொருண்மை நிலையில் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையன என்பதையும் சுட்டிக்காட்டுகின்றது. களைந்தீவாய் என்பதில் உள்ள **களைந்து** என்னும் கிளவி காலப் பொருண்மையை உள்ளடக்கியது அல்ல என்பதற்கு மேலும் ஒரு சான்று காட்டலாம். பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுகளைக் கருத்தில் கொள்க.

(5) கடுமான் மாற மறவாதீமே (புறம். 198 27)

(6) செல்மின் என்றல் யானஞ் சுவலே
செல்லா தீமெனச் செப்பிற் பல்லோர்
நிறத்தெறி புன்சொலின் திறத்தஞ் சுவலே
(நற்றிணை. 229. 2-4)

மேல் எடுத்துக்காட்டுகளில் நிகழும் மறவாதீம் (ஏ) செல்லாதீம் ஆகிய இரு ஏவல்வினைகளும் *மறந்தீம், *சென்றீம் ஆகியவற்-றின் எதிர்மறைப் பொருண்மையை உணர்த்துவனவாகும். மறந்தீம், சென்றீம் ஆகியவற்றின் பகுதியாக அமையும் மறந்து, சென்று ஆகிய செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் காலப் பொருண்மையை உள்ளடக்கிக் கொண்டிருக்கின்றன என்றால், இக்காலப் பொருண்மை மறவாதீம், செல்லாதீம் ஆகிய வற்றின் பகுதிகளாக அமையும் மறவாது, செல்லாது என்பன வற்றிலும் விளக்குமுறுதல் வேண்டும். அவ்வாறு அமையா-மையால் –ஈம் என்னும் கிளவியின் முன் நிகழும் மறந்து, சென்று ஆகிய செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்கள் காலத்தை உள்ளடக்கியவை என்று கொள்ளத்துணிவது பொருத்த மாகத் தோன்றவில்லை.

9. **செய்க** வாய்பாட்டு வடிவங்களை செய்க என ஆராய்-வது அவ்வளவு நிறைவு அளிப்பதாகத் தோன்றவில்லை. **செய்து** வாய்பாட்டு வடிவங்கள் எங்ஙனம் வினைப்பகுதி-களாக நொடித்தனவோ அங்ஙனமே **செய்து** மற்றும் செய்பு (தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவன அல்ல) வாய்பாட்டு வடி-வங்களும் வினைப்பகுதிகளாக மாறிஇருத்தல் வேண்டும. இக்கட்டுரையில் இதுபற்றிய ஆய்வுக்கு இடமில்லை. எனினும் **கிளக்க, மறக்க,** திறக்க ஆகிய வடிவங்களில் பகுதிகளை முறையே ***கிளக்கு-**, *மறக்கு-. ***திறக்கு-**, எனக் கொண்டால் வரலாற்று நிலையில் **செய்து** வாய்பாட்டு வடிவங்களைப் போலவே **செய்கு-** வாய்பாட்டு வடிவங்களும் மாறுதல்-களுக்கு உட்பட்டனவாகக் கருத ஏதுவாகின்றது. மொழி-யில் நிகழும் மாற்றங்கள் Symmetry-ஐ நோக்கிச் செல்-

கின்றன என்று வலியுறுத்தவும் இது உதவும். இக்குறிப்பில் கூறியதைக் கொண்டு, **செய்தல்** மற்றும் **செய்க** ஆகிய வாய்பாட்டு வடிவங்களின் பகுதிகளாகிய செய்து மற்றும் செய்கு வாய்பாட்டு வடிவங்களின் நிகழிடங்களைப் பின்வருமாறு வரையறுக்கலாம். **செய்து** வாய்பாட்டு வடிவங்கள்-அல் விகுதியின் முன்பும் **செய்கு** வாய்பாட்டு வடிவங்கள் அகர விகுதியின் முன்பும் துணைநிலை வழக்காக அமைகின்றன.

10. பாய்ந்து, சேர்ந்து, வீழ்ந்து என நகர ஒற்றைத் தொடரும் துகர ஈற்றனவாகிய செய்து வாய்பாட்டு வினைகள் செய்தல் வாய்பாட்டினவாக அமைகையில், துகரக் கிளவியின் முன் நிகழும் நகர மெய்யை இழந்து நிற்கின்றன. எ-டு. பாய்தல் (< பாய்து - பாய்ந்து). இவ்வாறு மெல்லொற்றை இழந்த செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களே கோத்த மொழியிலும், தொதுவ மொழியிலும் வினைப்பகுதிகளாக விளங்குகின்றன. பயில், முயல், அகல் ஆகிய வினைகளின் அடியாக **பயிறல் / பயிலுதல், முயறல் / முயலுதல், அகறல்/ அகலுதல்** என இருவகைப்பட்ட செய்தல் வாய்பாட்டு வடிவங்கள் தோன்றி நிகழ்கின்றன. இவற்றுள் **பயிறல், முயறல், அகறல்** ஆகியவை வரலாற்று நிலையில் முதலில் தோன்றியவையாகும். இவ்வடிவங்கள் முறையே * **பயிறு**- (> பயில்-து), * **முயறு**-(< முயல்-து), * **அகறு**-(<அகல்-து) ஆகிய செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களைப் பகுதிகளாகக் கொண்டவையாகும், இவ்வடிவங்கள் தமிழில் முறையே **பயின்று, முயன்று, அகன்று** என அமைகின்றன. ***பயிறு/ பயின்று,** * **முயறு/முயன்று**, ***அகறு/அகன்று** ஆகிய இணை வடிவங்களை நோக்கும்போது இரண்டும் மூலமொழியில் அமைந்த வெவ்வேறு கிளைமொழிகளுக்கு உரியனவாகக் கொள்ளத் தோன்றுகின்றது. ஒருகிளை மொழியில் - **ந்து** என்பதில் உள்ள நகரமெய் கெட்டும், இன்னொன்றில் அது கெடாமலும் நிகழ்ந்ததாதல் வேண்டும். இந்த முடிபு * பாய்து/பாய்ந்து. * சேர்து/சேர்ந்து, * வீழ்து/வீழ்ந்து ஆகிய இணை வடிவங்களுக்கும் ஒக்கும்.

வினைத்திரிபு விளக்கம் என்னும் நூலில் 12-வது பிரிவின் கீழ் அமைந்த திற, மற, அள, கல, பிற, நட இரு, நில் முதலிய வினைகளின் அடியாகத் தோன்றிய செய்து வாய்பாட்டு வடிவங்களில் துகரக்கிளவியின் முன் மெல்லொற்று நிகழ்கிறது. ஆனால்-அல் விகுதியின் முன் இம் மெல்லொற்று கெடுவதற்கு மாறாக தகர ஒற்றாகத் திரிந்து நிற்கிறது. எ-டு. பிறந்து> பிறத்து/-அல் இப்பிரிவின் கீழ் நிகழும் செய்தல் வாய்பாட்டு வடிவங்களை ஓர் அகச்சான்றாகக் கொண்டு வரலாற்று நிலையில் திற, மற, நில், இரு போன்ற வினைகள் -த்த்- விகுதியையே கால இடைநிலையாக ஏற்றன எனக்கருதலாம். திருவனந்தபுரத்தில் பேசப்படும் துளு மொழியில் -த்த்- விகுதியே மேற்படி வினைகளின் பின்னர் இறந்த காலப் பொருண்மையை உணர்த்தி நிற்கின்றது,
(Abraham P. T)

BIBLIOGRAPHY

1. Abraham, P. T. 1971 — Verb Morphology of the Trivandrum Dialect of Tulu-(M. A. Dissertation in Linguistics submitted to Kerala University)

2 Burrow T. & Emeneau, M. B. 1961 — A Dravidian Etymological Dictionary, (DED), Oxford University Press, Madras.)

3. Kothandaraman, R. 1972 — Functional shift in Ceytu type of verbs in Tamil. Proceedings of the Fourth All India University Tamil Teacher's Conference held in Trivandrum.

4. Kumaraswamy Raja, N. 1973 — A:ytam and Vowel length. Proceedings of the Fifth All India University Tamil Teacher's Conference held in Madras.

5. Meenakshisundaram. T. P. 1965 — A History of Tamil Language, Deccan College, Post Graduate and Research Institute, Poona.

6. Raghava Ayyangar, M. 1958 — Vinaittiripu Vilakkam (Con jugation of Tamil verbs) Published by M. R. Narayana Ayyangar, Vakil, Mana-Madurai.

7. Subbiah G. 1972 — A Descriptive study of Kota Language (Unpublished by Ph. D., Dissertation submitted to Annamalai University)

8. Subramanyam P. S. 1971 — Dravidian Verb Morphol ogy. Annamalai University Publication.

9. Akana : Nu:ru 1970 (P. G. Somasundaran. commentary) — The South India Saiva Siddhanta Works Publishing Society, Madras.

10.	Aiṅkuṟunuṟu 1957 (Avvai S. Duraiswamy commentary)	Annamali University Publication.
11.	Cilappatika : Ram (U.V. Swaminatha Aiyar Edn) 1968	Sri. Thiagaraja Vilasa Veḷiyiḍu, Madras
12.	Kalittokai 1967 (Naccinarkkiniyar commentary)	S.I.S.S.W.P.S Madras-1
13.	Naṟṟinai (Narayana-swamy Ayyar commentary) 1967	S.I.S.S.W.P.S. Madras-1
14.	Patiṟṟupattu 1957 (U.V. Swaminatha Ayyar Edition)	Sri Thyangaraja Vilasa Veliyidu, Madras
15.	Pattuppaa:ttu 1961 (U.V. Swaminatha Aiyar Edn.)	Sri Thyagaraja Vilasa Veḷiyiḍu, Madras
16.	Ta:yuma:navar Compositions 1930	B. Rathina Nayakar & Sons, Madras
17.	Tēva:ram (Appar)	—
18.	Tirukkuṟaḷ 1973 (with English Translations)	S.I.S.S.W.P.S. Madras-1
19.	Tiruppa:vai, Tiruvemba:vai (Commentary by B.R. Purshothama Naidu & M.A. Durai Rangasamy) 1955	62, Asramam Luz., Mylapore Madras-4.
20.	Tolkappiyam, Eḻuttu (Naccinarkkiniyam) 1972	S.I.S.S.W.P.S Madras-1.
21.	Tolkappiyam-Col. (Naccinarkkiniyam) 1962	S.I.S.S.W.P.S. Madras-1
22.	Tolkappiyam -Col. (Kalladam) 1964	S.I.S.S.W.P.S. Madras-1
23.	Tolkappiyam -Col. (Ce:navaraiyam) 1956	S.I.S.S.W.P.S. Madras-1

''நிலமில்லாத் திணையாகிய பாலைபற்றிப் பன்னூறு பாடல்கள் பாடிய சங்கப் புலவர்கள் இந்த 'ஒட்டகம்' பற்றிக் குறிக்காததும், தொல்காப்பியர் இளமை, பெண்பாற் பெயர்கள் குறிக்குமளவிற்கு அவர் பார்த்த பாடல்களில் 'ஒட்டகம்' இடம் பெற்றிருந்தமையும் வியப்பை நல்கவில்லையா?

'மூங்கா' என்று தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்பட்ட உயிரினம் சங்க இலக்கியத்துள் இடம்பெறவில்லை. துளு, தெலுங்கு, கன்னட மொழிகளில் இச்சொல் வழக்காறு உண்டு. கபிலர் தொடங்கி வழங்கிய 'குருளை' என்ற இளமைப்பெயர் தவிர முசுவிற்கு வேறு இளமைப் பெயர்களைச் சங்க இலக்கியத்தில் காணவில்லை. தொல்காப்பியரோ முசுவிற்குக் 'குழவியைத்' தவிரப் பிற இளமைப் பெயர் கூறவில்லை.

விலங்கின் ஆண்பாற் பெயராகத் தொல்காப்பியரால் 'காளை' என்ற சொல் குறிக்கப் பெறுதிருக்க, சங்க இலக்கியத்துள் முப்பது இடங்களுள் ஒரே ஓர் இடத்தில் மட்டும் எருதினைக் குறித்து வழக்காறு பெற்றிருக்க, சங்க இலக்கியத்தில் 'காளை' என்ற சொல்லுக்கு இலக்கணக் குறிப்புக் கூறும்போதெல்லாம் தவறாமல் 'உவமஆகுபெயர்' என்றே இன்று நாம் கூறிக்கொண்டிருக்கின்றேமே - அது சரியா? என்பது என் வினா.''

2

மரபியல் - ஓர் ஆய்வு

இராசம் இராமமூர்த்தி

0.0: இக்கட்டுரையின் நோக்கம்:

தொல்காப்பிய மரபியல் மூவகைச் செய்திகளைத் தருகிறது. உயிரினங்களின் பெயர் வழக்காறு, மக்கட் சமுதாய அமைப்பு, நூலமைப்பு என.

அவற்றுள் மா, புள் ஆகிய உயிரினங்களின் பெயர்கள் தொல்காப்பிய மரபியலிலும் சங்க இலக்கியத்திலும் பெறும் வழக்காற்றை ஒப்பிட்டு ஆய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

0.1: கட்டுரைப்பரப்பு:

நூற்றுப்பன்னிரண்டு (112) நூற்பாக்களைக் கொண்டிலங்கும் தொல்காப்பிய மரபியலுள் 60 நூற்பாக்கள் அடங்கிய முதற்பகுதி ஈண்டு ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது.

1.0: தொல்காப்பிய மரபியலின் நோக்கம்:

இயற்கை பற்றிய பேச்சு இல்லாத சங்க இலக்கிய அகத்திணைப் பாடல்கள் மிகச்சிலவே.

உரிப்பொருளைச் சிறப்பிக்கும் பின்னணியாகச் சில பாடல்களில் இடம்பெறும் இயற்கை, பல பாடல்களில் தனியாட்சி செய்வதையும், உள்ளுறை இறைச்சி ஆகிய இலக்கியக் கொள்கைகளுக்குக் கருவாக அமைவதனையும் காண்கிறோம்.

பல அகத்திணைப் பாடல்களுள், ஒவ்வொரு பாடலிலும் நான்கில் மூன்று பகுதியில் இயற்கையின் ஆளுமையைக் காண முடியும். 'இயற்கை'யை எடுத்துவிட்டால், பல சங்கப்பாடல்களின் வடிவம் ஓரிரண்டு வரிகளாகச் சுருங்கிவிடும். (எ-டு. ஐங்: 431; அக: 1.)

இவ்வியற்கைப் பொருட்களின் பெயர்ச்சொல் வழக்காற்றில் ஒரு மரபு பின்பற்றப்படுவதை உணர்ந்தமையின் தொல்காப்பியர் 'மரபியல்' என்ற ஓர் இயலைத் தம் நூலுள் அமைத்திருக்க வேண்டும்.

1. 1: பொருளதிகாரத்தில் இலக்கிய மரபுகளை விளக்கிவரும் தொல்காப்பியர், "தெய்வம் உணவே மா மரம் புள் பறை ....." (அகத்திணை இயல் : 20) என்று பலவற்றைக் கருப்பொருள்களாகத் தொகுத்துரைக்கிறார்.

அவற்றுள் மா, மரம், புள் ஆகியவையே இலக்கியத்துள் பெரும்பான்மையிடத்தைப் பெற்றுச் சிறக்கின்றன. எனவே அத்தகு சிறப்புடைய மா, மரம், புள் ஆகியவற்றின் பெயர் வழக்காற்றினை உரைக்க எண்ணித் தொல்காப்பியர் மரபியலைத் தொடங்கியிருக்க வேண்டும்.

2. : மரபியலில் பெயர் வழக்காறு கூறப்படும் முறை:

மரபியலில் தொல்காப்பியர், விலங்கு, பறவைகளின் பெயர்களை வெறும் பட்டியலாகத் தராமல், இளமைப் பெயர்கள், ஆண்பாற் பெயர்கள், பெண்பாற் பெயர்கள் என்று மூவகைப் படுத்தித் தருவது ஏன் என்ற வினா முதலில் எழுகின்றது.

இயற்கையின் பல கூறுகளுள், விலங்குகளுக்கும், பறவைகளுக்கும் சங்க இலக்கியத்தில் தனியிடம் உண்டு. மக்களின் அக வாழ்வினைப் பறவை, விலங்குகளின் செயல்களுடன் இணைத்துக் கண்டனர் புலவர்கள்.

ஆண் குரங்கு இறந்ததினால் தன் குட்டியைச் சுற்றத்திடம் சேர்த்துவிட்டு மலையுச்சியிலிருந்து விழுந்து உயிர்விடும் மந்தியின் காதலை ஒரு பாடல் வியக்கிறது. (குறுந்தொகை—69.)

காட்டுவழியில் பிடியூட்டிப் பின்னுண்ணுங் களிற்றையும், மடப்பெடையின் வருத்தத்தை மென்சிறகால் ஆற்றும் புறவையும், மடப்பிணைக்குத் தன் நிழலைக் கொடுத்தளிக்கும் கலையையும் பாலைக் கலிப்பாட்டு ஒன்று பாராட்டுகிறது (பாலைக்கலி: 10)[1].

இவ்வாறு தலைவன்—தலைவி—புதல்வர் ஆகியோர் அடங்கிய குடும்ப அமைப்பை—அதன் அன்பு நிகழ்ச்சிகளை அஃறிணை உயிர்களுள்ளும் கண்டு மக்கள் போலவே இளமை, ஆண், பெண் பாகுபாடுகளை உணர்ந்து அவற்றுக்கு இலக்கிய ஏற்றம் கொடுத்தனர் புலவர். இத்தகைய இலக்கிய ஏற்றமே தொல்காப்பியரை மரபியலின்

1. வேறு சில சான்றுகள்: ஐங்குறுநூறு: 401; அக: 197:9-15

பெயர்ச் சொற்களை வெறும் பட்டியலாகத் தராமல் இளமைப் பெயர்கள், ஆண்பாற் பெயர்கள், பெண்பாற் பெயர்கள் என மூவகைப் படுத்தி அமைக்கச் செய்தது எனலாம்.

3. தொல்காப்பிய மரபியல் — சங்க இலக்கிய வழக்காறு— ஒப்பீடு:

தொல்காப்பிய எழுத்து, சொல்லதிகாரக் கருத்துக்களுக்கும் சங்க இலக்கியத்திற்கும் இடையே மாறுபாடுகள் இருப்பது உண்மை. அவ்வாறே பொருளதிகாரத்திற்கும் சங்க இலக்கியத்திற்கும் இடையே மாறுபாடுகள் உண்டு.

மரபியலைப் பொறுத்த அளவில் அம்மாறுபாடுகளை மரபு வீழ்ச்சி, மரபு மாற்றம், புது மரபு என்று மூவகையாகப் பகுத்துக் காணலாம்.

தொல்காப்பியத்திற்கும் சங்க இலக்கியத்திற்கும் உள்ள காலத்தொடர்பு தெளிவாக உறுதி செய்யப்படாத இன்றைய நிலையில், மரபு மாற்றங்களைக் காலக்கணக்கில் இக்கட்டுரை குறிக்கவில்லை.

தொல்காப்பிய மரபியலில் காணும் பெயர் வழக்காறுகளும் சங்க இலக்கியத்துப் பெயர் வழக்காறுகளும் தம்முள் மாறுபடும் முறையே இம்மூன்று தலைப்புகளில் கூறப்படுகின்றது.

3.0. மரபு வீழ்ச்சி:

தொல்காப்பியர் மரபியலில் கூறியிருக்க, சங்க இலக்கியத்தில் அறவே இல்லாத வழக்குகளை மறைந்த மரபு என்று குறித்துக்காணலாம்.

	சொல் வழக்கு	தொல் காப்பியம்	சங்க இலக்கியம்
ஆட்டின் ஆண்பாற் பெயர்	அப்பர்......	+ (பொருள்: 602)	—
,,	மோத்தை...	+ (பொருள்: 602)	—
குதிரையின் ஆண்	சேவல்......	+ (பொருள்: 623)	—
ஆட்டின் பெண்பாற் பெயர்	மூடு.....	+ (பொருள்: 619)	—
பன்றி, நாய், நரி, ஆகியவற்றின் பெண்பாற்பெயர்	பாட்டி......	+ (பொருள்: 620-621)	—

மேற்கூறியவற்றுள், 'பாட்டி' என்ற சொல் பாடினியையும் குறித்ததைத் தொல்காப்பியக் கற்பியல் நூற்பா ஒன்று நவில்கின்றது.[2]

அகநானூற்றுப்பாடல் ஒன்றில் (அக: 196), 'பாட்டி' என்ற சொல்லும், மதுரைக்காஞ்சியில் (மது: 749) 'பாட்டியர்' என்ற சொல்லும், பரிபாடலில் (பரி: 10-37) 'பாட்டியர்' என்ற சொல்லும் இடம்பெற்றுப் பெண்ணினத்தைக் குறித்தனவேயன்றி, விலங்கினத்தினைக் குறிக்கவில்லை. தொல்காப்பியர் குறித்துள்ள விலங்கினத்தின் பெண்பாற் பெயரான 'பாட்டி' என்பது சங்க இலக்கியத்துள் காணப்பெறவில்லை.

இவ்வாறு அப்பர், மோத்தை, மூடு, பாட்டி சேவல் (குதிரையின் ஆண்) ஆகிய ஐந்து சொற்கள் தொல்-

---

2. தொல்; பொருள்: 192- இளம்பூரணம்- கழகவெளியீடு.

காப்பியரால் கூறப்பட்டு, சங்க இலக்கியத்திலும் அதன்பின்னும் காணுது அறவே வீழ்ந்துபட்டுள்ளன.

3.0.1: வீழ்ச்சிக்குப்பின் வாழ்வு:

தொல்காப்பியர், தம் காலத்திலேயே சில விலங்கு, பறவைகளுக்கு வழங்கிய மறுபெயர்களைக் குறிக்க எண்ணியதுபோல் ஒருநூற்பா அமைத்திருக்கிருர்:

> ''குரங்கினுள் ஏற்றைக் கடுவன் என்றலும்
> மரம்பயில் கூகையைக் கோட்டான் என்றலும்
> செவ்வாய்க் கிளியைத் தத்தை என்றலும்
> வெவ்வாய் வெருகினைப் பூசை என்றலும்
> குதிரையுள் ஆணினைச் சேவல் என்றலும்
> இருள்நிறப் பன்றியை ஏனம் என்றலும்
> எருமையுள் ஆணினைக் கண்டி என்றலும்
> முடிய வந்த அவ்வழக்கு உண்மையின்
> கடியல் ஆகா கடன் அறிந்தோர்க்கே''
>
> (மரபியல்-68)[1]

என்று அமைகிறது அந்நூற்பா.

இவற்றுள் 'கோட்டான்' என்ற சொல் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்பெறவில்லை. ஆனல் இன்றும் அச்சொல் வழக்கிலிருப்பது வியப்பு நல்குகிறது.

'தத்தை'யும் சங்க இலக்கியத்தில் காணுமல், தொல்காப்பியத்துக்குப்பின், திணைமாலை நூற்றைம்பதில் (திணை: 73-3) காணப்படுகிறது.[2]

'கண்டி' என்ற வழக்காற்றினைச் சங்க இலக்கியத்துள் காணவில்லை; சிலப்பதிகாரத்துள் இடம் பெறுகிறது. (சிலப்: 12: 1-57)[3].

---

1. தொல். பொருள்: 623- பேராசிரியம் - கழகவெளியீடு 1966
2. பழந்தமிழ் நூற் சொல்லடைவு - பிரெஞ்சு இந்தியக்கலைக்கழகவெளியீடு: நெ.37 Vol. II. (1968) பக்: 708.
3. Ibid: பக். 436 - இதில் குறிப்பிட்டுள்ளவாறு நற்: 177-4 இல் காணப்படும் 'கண்டி' என்ற வழக்காறு, எருமையினைக் குறிக்கவில்லை; கண்டிசின் என்ற வடிவம் சிதைக்கப்பட்டுள்ளது.

3.1: மரபு மாற்றம்:

தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்பெற்றுச், சங்க இலக்கியத்துள் மாறி வழங்கும் வழக்காறுகளை மரபு மாற்றம் என்ற தலைப்பில் காணலாம்.

3.1.0: தொல்காப்பியரால் ஒன்றனுக்குரியதாகக் குறிக்கப்பட்ட பெயர், சங்கப்பாடல்களுள் அதற்குரியதாக வழங்கப்படாமை ஈண்டு மரபு மாற்றத்தின் முதற்படியாகக் காணப்படுகிறது.

3.1.0.1: கன்று:

கவரி, கராம், குதிரை, கழுதை, கடமை, ஒட்டகம் ஆகிய விலங்குகளுக்குரிய இளமைப்பெயராகத் தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்பட்டது 'கன்று' என்ற வழக்காறு.

சங்க இலக்கியத்துள் இவ்விலங்குகளுக்குரிய இளமைப்பெயராகக் 'கன்று' காணப்படவில்லை.

இவ்விலங்குகளுக்கு வேறு இளமைப் பெயர்களும் சங்க இலக்கியத்துள் காணப்படவில்லை.

3.1.0.2: குட்டி:

தொல்காப்பியம்[1]	சங்க இலக்கியம்[2]
அணில்-(பொருள்:561)	ஒரே ஓர் இடத்தில்
எலி -(,,)	மட்டும் பன்றியின்
குரங்கு-(பொருள்:568)	இளமைப் பெயராக
நரி -(பொருள்:565)	வழங்குகிறது.
நாய் (,, 563; 565)	(பெரும்பாணாற்றுப்
பன்றி (,, 563, 565)	படை—341)
புலி (,, 563. 565)	பிறவற்றுக்குக்'குட்டி'
முயல் (,, 563, 565)	வழங்கப்படவில்லை-
மூங்கா (,, 561)	பிற இளமைப் பெயர்-
வெருகு(,, 561)	களே வழங்கப்படு-
	கின்றன.

1. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் - பேராசிரியம் கழக வெளியீடு - 1966
2. சங்க இலக்கியம் - தொகுப்பும் பதிப்பும் - பேராசிரியர் எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை

3.1.0.3: குழவி:

குஞ்சரத்துக்குரியதாகக் குழவிப் பெயரைக் குறித்த தொல்காப்பியர்,

"குரங்கும் முசுவும் ஊகமும் மூன்றும்
நிரம்ப நாடின் அப்பெயர்க்குரிய"

(தொல்: பொருள்: 677) எனவும் கூறியுள்ளார்.

சங்க இலக்கியத்துள் குரங்கு, முசு, ஊகம் ஆகியவற்றுக்குக் குழவி என்ற இளமைப் பெயர் வழங்கப்படவில்லை.

3.1.0.4: போத்து:

தொல்காப்பியம்[1]	சங்க இலக்கியம்[2]
ஓரறிவுயிரின் இளமைப் பெயராகவும் கொள்ளப்படும் (தொல்: பொருள்: 679.) பேராசிரியம்- பக்: 439	—
பெற்றம் (பொருள்: 596)	—
மரை (" : ")	—
மயில் (" : 598)	--
எழாஅல் (" : ")	—

3.1.0.5: பெட்டை:

தொல்காப்பியம்[3]	சங்க இலக்கியம்[4]
ஒட்டகம் (பொருள்: 607)	
கழுதை (" : 607)	ஓரிடத்தில் கூடப்
குதிரை (" : 607)	"பெட்டை" என்ற
மரை (" : 607)	வழக்காறு இல்லை.
பறவைகள் (" : 608)	

தொல்காப்பியர் குறித்து, சங்க இலக்கியத்துள் வழக்குப் பெறுமல், இன்று மக்களினத்துள்ளும் கூட இப்பெயர்

1. தொல் - பொருள் - பேராசிரியம் - கழகவெளியீடு -1969
2. சங்க இலக்கியம் - தொகுப்பும் பதிப்பும் - பேராசிரியர் எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை.
3. தொல். பொருள் - பேராசிரியம் - கழகவெளியீடு - 1966
4. சங்க இலக்கியம் - திரு. வையாபுரிப்பிள்ளை பதிப்பு

வழக்காறு (பெட்டை> பொட்டை> பொட்டச்சி என) இருப்பது வியப்பை நல்குகிறது. இடையில் அவ்வழக்காறு எங்கே சென்றிருந்ததோ ?

3.1.0.6: அளகு:

தொல்காப்பியம்[1]	சங்க இலக்கியம்[2]
கூகை (பொருள்: 610)	—
மயில் (” : 611)	—

3.1.0.7. நாகு:

தொல்காப்பியம்	சங்க இலக்கியம்
மரை (பொருள்: 617)	—

இவ்வாறு ஒன்றனுக்குரியதாகத் தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்பட்ட இளமை அல்லது ஆண்பால் அல்லது பெண்பாற் பெயர்ச்சொல் வழக்காறு அதற்குரியதாகச் சங்க இலக்கியத்துள் வழங்காமை, பெயர்ச்சொல் மரபு மாற்றத்தின் முதற்படியாக ஆய்ந்து காணப்பட்டுள்ளது.

3.1.1: இனி, குறிப்பிட்ட விலங்குக்கோ பறவைக்கோ உரியனவாகத் தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்படாத பெயர்கள் சங்க இலக்கியத்துள் பெற்ற வழக்காறு, மரபு மாற்றத்தின் அடுத்த நிலையில் வைத்து ஈண்டுக் கூறப்படுகிறது.

குருளை:

3.1.1.1: சான்றுக, ஆளி, அரவு, எண்கு, முசு, நீர்நாய் ஆகியவைகளுக்கு உரிய இளமைப் பெயராகக் ‘குருளை’ என்பது தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்படவில்லை; வேறு விலங்குகளுக்கு மட்டுமே குறிக்கப்படுகிறது.

ஆனால் சங்க இலக்கியத்துள் ஆளி, அரவு, எண்கு, முசு, நீர்நாய் ஆகியவையும் ‘குருளை’ என்ற இளமைப் பெயர் பெற்று வழங்கப்பட்டுள்ளன.

---

1. தொல். பொருள் - பேராசிரியம் - கழகவெளியீடு - 1966
2. சங்க இலக்கியம் - திரு. வையாபுரிப்பிள்ளை பதிப்பு.

இவற்றுக்கு வேறு இளமைப் பெயர்களைச் சங்க இலக்கியத்துள் காணவில்லை

3.1.1.2: பிள்ளை; (சுருக்கம் வேண்டி ஓரிரு சான்று-களே தரப்பட்டுள்ளன.)

தொல்காப்பியம்[1]	சங்க இலக்கியம்[4]
—	இருல் மீன்(புற 342)
—	எண்கு (அக : 257)
—	வெருகு (குறுந்:107.

இவற்றுக்கு வேறு இளமைப்பெயர் வழக்காறு இல்லை.

3.1.1.3: ஏறு:

தொல்காப்பியம்[2]	சங்க இலக்கியம்[5]
—	செந்நாய் (அக: 21)
—	கடமா (புற: 202)
—	பருந்து (புற: 43)
—	எழாஅல் (வல்லூறு) -(அக: 103)

இவற்றுக்கு வேறு ஆண்பாற் பெயர் வழக்காறு சங்க இலக்கியத்தில் இல்லை.

3.1.1.4: போத்து

தொல்காப்பியம்[3]	சங்க இலக்கியம்[6]
—	நீர்நாய் (அக: 386)
—	ஓதி (குறு: 140)

இவற்றுக்கும் வேறு ஆண்பாற் பெயர் வழக்காறு இல்லை.

3.1.1.5: ஏற்றை:

'ஏற்றை' என்ற ஆண்பாற்பெயர்ச்சொல் எவ்வெ-வற்றுக்கு வழங்கப்படவேண்டும் எனப் பகுத்துக் கூருமல் "ஆற்றலொடு புணர்ந்த ஆண்பாற்கெல்லாம் ஏற்றைக் கிளவி உரித்தென மொழிப" என்கிருர்.

சங்க இலக்கியத்துள் இத்தகைய "ஆற்றலொடு புணர்ந்த" ஆண்பாற் பெயருடன் வழங்கப்பட்டனவாக

1, 2, 3, -தொல்-பொருள்-பேராசிரியம்-கழக வெளியீடு-1966
4, 5, 6- சங்க இலக்கியம் பதிப்பும் தொகுப்பும் - திரு எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை.

இறவு, உடும்பு, ஊகம், எகினம், எண்கு, எலி, செந்நாய், நந்து, நரி, பன்றி, புலி, முதலை, வெருகு ஆகியவற்றைக் காணமுடிகிறது.

அக: 44 இல் 'ஏற்றை' என்ற வழக்காற்றினை ஆடவனுக்கும் உரியதாகக் காண்கிறோம். ('நன்னன் ஏற்றை நறும்பூண் அத்தி...'' அகநானூறு: 44: 7)

3.1.1.6: பிணவு ∽ பிணவல்:

தொல்காப்பியம்	சங்க இலக்கியம்
—	எண்கு (அக: 201)
—	செந்நாய் (அக: 285)
—	புலி (நற்: 144)
—	வெருகு (அக: 367)

இவற்றுக்குரிய பெண்பாற் பெயராக வேறு எந்தப்பெயரும் ஆளப்படவில்லை.

3.1.1.7: நாகு:

தொல்காப்பியம்	சங்க இலக்கியம்
—	பிடி (குறு: 346)
—	வளை (புற: 266)

மேற்குறித்தனவெல்லாம் தொல்காப்பியரால் மரபியலுள் இவற்றுக்குரியன என வரையறுத்துக் கூறப்பெறாமல் அவற்றுக்குரியனவாய்ச் சங்க இலக்கியத்துள் வழங்கும் வழக்காறுகள்.

3.2: புதிய மரபு:

இனித் தொல்காப்பியரால் அறவே குறிக்கப் பெறாமல் சங்க இலக்கியத்துள் காணப்படும் சில வழக்காறுகளைப் புதிய மரபு என்று சுட்டிக் காணலாம்.

3.2. 0.1: ஆண்பாற்பெயர் வழக்காற்றினைத் தொகுத்து உரைத்த நூற்பாவில் 'சே' என்பது ஓர் ஆண்பாற்பெயர்ச்சொல் என்று குறித்த தொல்காப்பியர், அஃது எந்தெந்த உயிர்களுக்கு வழங்கப்பட வேண்டும் எனப்

பகுத்துக் கூறவில்லை. எழுத்ததிகாரத்துள் காணப்படும் நூற்பாக்கள் மூலம் (தொல்: உயிர்மயங்கியல்: 76, 77)[1]. பெற்றத்தின் (மாடு) ஆண்பெயராகச் ' சே ' என்பது தொல்காப்பியர் காலத்தே வழக்காறு பெற்றது என்று கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது.

சங்க இலக்கிய வழக்காற்றில் 'சே' என்பது தவிரத் தொல்காப்பியரால் அறவே கூறப்படாத விடை, எருது, ஆகியவையும் பெற்றத்தின் ஆண்பாற் பெயர்களாக வழங்கப்பட்டுள்ளன.[2]

3.2.0.2: 'விடை' என்பது வெருகிற்கும், ஆட்டிற்கும் மரைக்கும் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது.[3] ' பகடு ' என்பது யானைக்கும் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது[4].

3.2.0.3: கிடாய், கடா, செச்சை, வெள்ளை, மை ஆகிய சொற்கள் ஆட்டின் ஆண்பாற் பெயர்களாக வழங்கப்பட்டுள்ளன[5] ('செச்சை' என்பது வெட்சியையும் குறித்திருக்கிறது- திருமுருகாற்றுப்படை-208 அக-48).

3.2.0.4: சேவல் என்ற சொல் தனியாக வழங்கப்பட்ட நிலையில் கோழியின் சேவலைக்குறிக்கும் வழக்காறு சங்க இலக்கியத்தில் தொடங்கியிருக்கிறது. 'மறி' என்பதும் 'கலை' என்பதும் இவ்வாறே முறையே ஆட்டினையும் குரங்கினையும் குறிக்கத் தொடங்கியிருக்கின்றன.

3.2.0.5: குழவியும் மகவும் தவிரப் பிற இளமைப் பெயர்கள் மக்களினத்துள் வழங்கப்படமாட்டா என்று மரபியல் வரையறுக்க, 'புதல்வன்' 'சேய்' என்ற வழக்காறுகளை முறையே கற்பியல், புள்ளிமயங்கியல் ஆகிய இயல்கள் சுட்டிச் செல்ல, தொல்காப்பியர் குறிக்காத 'சிறுவர்' என்ற வழக்காறு சங்க இலக்கியத்துள் காணப்படுகிறது. (நற்றிணை: 330)

---

1. தொல்காப்பியம்- எஸ். ராஜம் வெளியீடு - மர்ரே அண்ட் கம்பெனி– 1960.
2. குறிஞ்சிப்பாட்டு: 136; பெரும்- 65 (முறையே).
3. புற: 324; புற: 113; மலைபடு: 331; 406
4. புறநானூறு- 387
5. அக: 156; பெரும்: 85; புற: 286; பெரும்; 153; மது. கா: 754

3.2.1: புதிய சொற்கள்:

தொல்காப்பியத்துள் காணப்படாத சில பெயர்ச்சொல் வழக்காறுகளைச் சங்க இலக்கியத்துள் காண்கிறோம்.

தொல்காப்பியம்	சங்க இலக்கியம்
—	உவா [யானை]-கலி:97 பதிற்:79
—	உழுவை [புலி]- நற்: 255
—	வயம் ["]- புற: 100
—	வல்லியம் ["]- நற்: 2
—	ஓரி [நரி]- பட்டின: 257
—	கருப்பை [எலி]- புற: 324
—	கோரம் [குதிரை]- கலி: 96
—	ஞமலி]நாய்]- குறி. பா-131
—	முடுவல் ["]- மலைபடு- 563
—	துரு [ஆடு]- அக: 94
—	பாண்டில் [காளை]- சிறுபா: 260
—	பிணிமுகம் [யானை]- திருமுரு:247
—	புங்கவம் [காளை]- பரி: 8:2
—	புருவை [பன்றி]- அக: 88
—	புருவை [ஆடு]- நற்: 321
—	மஞ்ஞை [மயில்]- குறுந்: 38
—	மேதி [எருமை]- மலைபடு: 111
—	வாரணம் [யானை]- அக: 172
—	வாரணம் [கோழி]- நற்: 389

இவ்வாறு தொல்காப்பிய மரபியல் கூறும் பெயர் வழக்காற்றையும் சங்க இலக்கிய வழக்காற்றையும் ஒப்பிட்டுக் காணும் போது அவற்றிடையே காணும் மாறுபாடுகளை மரபு வீழ்ச்சி, மரபு மாற்றம், புது மரபு என்று பகுத்து அறிய முடிகிறது.

4. முடிவுகள். இவ்வொப்பீட்டு ஆய்வினால் வேறு சில கருத்துகளும் சிந்தனைக்குரியனவாகின்றன.

4,1: எழுத்து. சொல் அதிகாரங்களில் சொற்களை ஒலி, தொடர் ஆகிய இலக்கண நோக்குடன் (grammatical aspect) ஆய்ந்த தொல்காப்பியர், சில சொற்கள் இடுகுறிப்பெயர்களாக வழங்கப்படும் மரபினை மரபியலிலேதான்

கூறுகிறார். எனவே சில பெயர்ச்சொற்கள் 'பொருண்மை நோக்குடன்' (Semantic aspect) இங்கு அறிமுகமாகின்றன.

4.2: தொடரில் அமையும் சொற்களின் தேர்வு முறை பற்றி "Selectional Restriction Rules" என்று இக்கால மொழியியலார் கொள்ளும் கோட்பாட்டின் சாயலைத் தொல்காப்பியத்துள் காண்கிறோம்.

4.3: விலங்கு, பறவைகளின் பெயர்ச்சொல் வழக்காற்றில் மட்டுமின்றி அவற்றின் ஒலிகளைக் குறித்துக் கூறும் வினைச் சொல் வழக்காற்றிலும் ஒரு வகையான மரபினைச் சங்க இலக்கியம் பின்பற்றி வந்துள்ளது.

சங்க இலக்கியத்துள் ஏறத்தாழ 41 பறவை, விலங்கினங்களின் பெயர்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றின் குரலொலியைக் கூறும் வகையில் 48 வினைச்சொற்கள் காணப்படுகின்றன. குறிப்பிட்ட விலங்கின் அல்லது பறவையின் குரலொலியாகக் குறிப்பிட்ட சொல்லைப் பயன்படுத்தும் ஒருவகை மரபினைக் காணமுடிகிறது—இது மட்டுமே தனி ஆராய்ச்சிக்குரியது. எடுத்துக்காட்டாக இரு சொற்களை மட்டும் காணலாம்.

[எ-டு] "அகவும்" — பறவையினம் + குழல்ஒலி
"படும்" — பல்லி + வண்டு

4.4: இலக்கியத்துள் பெருவழக்காக இடம்பெற்ற கருப்பொருள்களான மா, மரம், புள் ஆகியவற்றுள், தொல்காப்பியர் ஏன் சில விலங்குகள் சில பறவைகளின் பெயர் வழக்காற்றினை மட்டும் கூறுகிறார் ?

விலங்குகளுள்ளே யானை, யாடு, எருமை குரங்கு, பன்றி, மான் ஆகிய ஆறு விலங்குகளுக்கு மட்டுமே இளமைப்பெயர் ஆண்பாற்பெயர் பெண்பாற்பெயர் ஆகிய மூன்று வழக்காறுகளையும் குறிக்கிறார்.

இவற்றுள்ளும் மான், குரங்கு ஆகிய இரண்டு இனங்களின் வகைகளை மட்டுமே குறிக்கிறார் (உழை, கவரி, புல்வாய் எனவும் குரங்கு, முசு, ஊகம் எனவும்).

அவற்றுள்ளும் மரபியலில் மான் மட்டுமே வகைப் படுத்திப் பேசப்படுவதோடு ஒவ்வொரு வகையும் இளமை, ஆண், பெண் பெயர்ப் பாகுபாட்டுடன் கூறப்-படுகிறது.

பறவைகளுள் மயில், எழால், கூகை, கோழி ஆகிய நான்கு மட்டுமே பெயர் சுட்டிக் கூறப்படுகின்றன.

இவ்வாறு சில விலங்குகள், பறவைகளுக்கு மட்டும் தனிச்சிறப்பிடம் கொடுத்துக் கூறுதற்குத் தொல்காப்-பியரது வட்டாரவழக்குக் காரணமாக இருக்குமா அல்லது இலக்கிய ஆட்சி காரணமாக இருக்குமா அல்லது மக்கள் வாழ்வில் அவை பெற்றிருந்த செல்வாக்குக் காரணமாக இருக்குமா என்று இன்ன பிற காரணங்கள் ஆய்ந்து நோக்குதற்குரியன.

4.5: 'ஒட்டகம்' தமிழகத்தின் கருப்பொருளன்று. ஆயி-னும் மிகப் பயின்ற வழக்காறுடையது போல அதன் இளமைப் பெயராகக் கன்று என்பதனையும், பெண்பாற் பெயராகப் பெட்டை என்பதனையும் மரபியலில் தொல்-காப்பியர் குறிக்கிறார்.

சங்க இலக்கியத்திலோ இரு இடங்களில் மட்டுமே (சிறுபாணாற்றுப்படை: 154 ; அகநானூறு 245—18) 'ஒட்டகம்' இடம் பெறுகிறது.

நிலமில்லாத் திணையாகிய பாலை பற்றிப் பன்னூறு பாடல்கள் பாடிய சங்கப்புலவர்கள் இந்த 'ஒட்டகம்' பற்றிக் குறிக்காததும், தொல்காப்பியர், இளமை, பெண்-பாற்பெயர்கள் குறிக்குமளவிற்கு அவர் பார்த்த பாடல்-களில் ஒட்டகம் இடம் பெற்றிருந்தமையும் வியப்பை நல்கவில்லையா ?

4.6: காக்கை கரைவது, பல்லிபடுவது ஆகியவற்றை நிமித்-தங்களாக அமைத்துப்பாடுவதை இலக்கிய மரபாகவே கொண்டிருக்கின்றன பல சங்கப்பாடல்கள். இலக்கிய மரபுக் கொள்கைகளைக் குறித்துக் கூறும் தொல்காப்பியர்

காக்கை, பல்லி ஆகிய இவற்றைச் சுட்டாதது ஏனோ? சங்க இலக்கியத்துள் பெருவழக்காறு பெறும் 'பாம்பும்' தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்படவில்லை. ''தவழ்பவை'' குழுவில் சேர்த்துவிட்டாரோ என்னவோ.

4.7: ''மூங்கா'' என்று தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்பட்ட உயிரினம் சங்க இலக்கியத்துள் இடம் பெறவில்லை. துளு, தெலுங்கு, கன்னட மொழிகளில் இச்சொல் வழக்காறு உண்டு. ''மடங்கல்'' பற்றிச் சங்கஇலக்கியம் கூறுகிறது; தொல்காப்பியம் குறிக்கவில்லை.

சங்க இலக்கிய நீர்ப்பரப்பில் இனமீன், கொழுமீன், கயல், கெடிறு, வராஅல், வாளை, ஆரல், அயிரை, இறவு, சுறு எனப் பலவாறாக நீந்தி வருகிறது மீனினம்.

இவற்றின் பெயர் வழக்காறு பற்றி மரபியலில் தொல்காப்பியர் கூறுவிடினும், 'சுறு' என்பது மட்டும் 'ஏறு' எனப்படும் என்கிறார். 'சுறுஏறு' என்ற வழக்காற்றுடன் 'சேஇறு' என்ற வழக்காறும் வராஅல், வாளை ஆகியவற்றின் ஆண்பாற் பெயராகப் போத்து என்ற வழக்காறும சங்க இலக்கியத்துள் காணப்படுவது அறிந்து சஙகப் புலவர்களின் இயற்கை பற்றிய கூர்த்த அறிவை வியக்காமல் இருக்க முடியவில்லை.

இவ்வாறு மீனின் இனப்பாகுபாடு கண்டு உரைத்த புலவர்கள் 'வளையின் நாகு' 'நந்தின் ஏற்றை' என்று பிற நீர் வாழ் உயிரினத்துப் பாகுபாடு பற்றியும் கூறியுள்ளமை அவர் தம் நுண்ணிய நோக்கினைப் புலப்படுத்தும்.

4.9.0: விலங்கு பறவைகளின் இளமை, ஆண், பெண்பாற் பெயர்ப் பாகுபாட்டினைத் தொல்காப்பியர் எடுத்துக் கூறும் முறை அவரது மொழியின் வட்டார வழக்கு (dialectology) அறிவைப் புலப்படுத்துகிறது.

எடுத்துக்காட்டாக, ''மூங்கா வெருகு எலி மூவரி அணிலோடு ஆங்கவை நான்கும் குட்டிக்குரிய'' என்று நூற்பா அமைத்துவிட்டு ''பறழ் எனப்படினும் உறழ் ஆண்டில்லை'' என்று ஒரு நூற்பா கூறுகிறார்.

இவ்வாறு கூறுவது மூங்கா முதலிய நான்கு உயிர்-களுக்கும் உரிய இளமைப் பெயராக ஒரு குறிப்பிட்ட வட்டாரத்தில் 'குட்டி' என்பதுவும், இன்னொரு வட்டா-ரத்தில் 'பறழ்' என்பதுவும் வழங்கப்பட்டனவோ என்று எண்ணத் தூண்டுகிறது.

அல்லது ஒரே வட்டாரத்தில் மூங்கா, வெருகு, எலி, அணில் ஆகிய நான்கும் 'குட்டி' 'பறழ்' ஆகிய இரு வகை இளமைப் பெயர்களையும் பெற்றன என்றும் கொள்ளலாம்.

4.9.1: இதனை இன்னொரு வகையாகவும் நோக்கலாம். தொல்காப்பியர் குறித்தவாறே பெயர் வழக்காற்றினை மேற்கொண்ட புலவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தை அல்லது வட்டாரத்தைச் சேர்ந்தவர்களாகவும், தொல்-காப்பியர் கூறியதிலிருந்து மாற்றி வழங்கிய புலவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தை அல்லது வட்டாரத்தைச் சேர்ந்தவர்களாகவும் இருக்க வாய்ப்புண்டு.

சான்றுகக் குருளை என்ற சொல்லாட்சியைத் தொல்-காப்பியர் குறித்தவாறே-புலியின் இளமைப் பெயராக-இடைக்காடனார், ஔவையார், கடியலூர் உருத்திரங் கண்ணனார், கபிலர், கோளியூர்கிழார் மகனார் செழியனார், பெரும்பதுமனார், பாலைபாடிய பெருங்கடுங்கோ, நெடு-வெண்ணிலவினார், முதுகூத்தனார் ஆகியவர்கள் வழங்கி-யுள்ளனர்.

நரியின் குருளை:	தொல்காப்பியர்	நல்லூார் நத்தத்தனார் மட்டும்
பன்றியின் குருளை:	—	ஓதலாந்தையார்
முயற் குருளை	—	யாண்டும் இல்லை.
முசுவின் குருளை	—	கபிலர்
எண்கின் குருளை	—	கயமனார்
அரவின் குருளை	—	சத்திநாதனார்

கபிலர் தொடங்கி வழங்கிய 'குருளை' என்ற இளமைப் பெயர் தவிர முசுவிற்கு வேறு இளமைப் பெயர்களைச்

சங்க இலக்கியத்தில் காணவில்லை. தொல்காப்பியரோ முசுவிற்குக் 'குழவி'யைத் தவிரப் பிற இளமைப் பெயர் கூறவில்லை. இவ்வாறு வட்டார வழக்கு மொழியியல் நோக்கில் மரபியலையும் சங்க இலக்கியத்தையும் ஒப்பிடலாம்.

4.10: இன்றைய திராவிட மொழிகளில் மேற்குறித்த பெயர் வழக்காறு பற்றி ஆராய்வதனுல் பல உண்மைகள் புலனுக வழியுண்டு.

தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பெற்று, சங்க இலக்கியத்தில் வழக்காறு பெருது, துளு போன்ற பிற திராவிட மொழிகளில் காணப்படும் சில சொற்கள், தொல்காப்பியருக்கும் இத்திராவிட மொழிகளுக்கும் உள்ள தொடர்பை அறிய உதவும்.

பெயர்ச்சொல்	தொல்காப்பியம்[1]	சங்க இலக்கியம்[2]	திராவிட மொழிகள்[3]
மூங்கா (mongoose)	+	—	தெலுங்கு Muṅgisa, Muṅgi; மலை: —; கன்: Muṅgusi; துளு: Muṅguli
பெற்றம் (Buffalo)	—	—	தெலு: Baṟṟe; மலை: Peṟṟam
கண்டி (எருமையுள் ஆண்)	+	—	[4]தமிழ்: Kaṇṭi buffalo bull; துளு: gaṇṭè, gaṇṭa-puccè (male cat)

---

1. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் - பேராசிரியம் - கழகவெளியீடு - *1966*
2. சங்க இலக்கியம்-தொகுப்பும் பதிப்பும்-திரு. எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை
3. Dravidian Comparative Vocabulary - Vol. I - Editon: Dr. R.P. Sethupillai & others - 1959.
4. Dravidian Etymological Dictionary Supplement Emaneau & Burrow No: 986 — 1968

பெயர்ச்சொல்	தொல்காப்பியம்[1]	சங்க இலக்கியம்[2]	திராவிட மொழிகள்[3]
கோட்டான் (Rock-horned owl)	+	—	தமிழ்: Kōṭṭān தெலு: Kōṭaḍu மலே: — கன்: Kōṭa துளு: —
பெட்டை (Female)	+	—	தமிழ்: Peṭṭai தெலு: Peṭṭa மலே: Peṭṭa கன்: Hēṇṭe துளு: Peraḍe
துருவை (ஆடு)	—	+	தமிழ்: Taruvai (Sheep) தெலு: Truppuḍu மலே: Toppa கன்: Tuppaṭu துளு: —

'துருவை' என்று ஆட்டினைக் குறித்துச் சங்க இலக்கியத்தில் வழங்கிய சொல் இன்று பிற திராவிட மொழிகளில் பெறும் வழக்காற்றினைக் குறித்துத் "திராவிட மொழிச்சொற்களின் ஒப்பீட்டு அகராதி"யுள் இவ்வாறு காணுகிறோம்.

"குருளை" என்ற இளமைப்பெயர், தொல்காப்பியம் சங்க இலக்கியங்களில் வழக்காறு பெற்றுத் தொடர்ந்து தெலுங்கு தவிரப் பிற திராவிட மொழிகளில் காணப்படுகிறது.[4]

முண்டா மொழிக்குடும்பத்திலிருந்து தமிழுக்குவந்து வழங்கியதாகத் திரு. தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார்[5]

1. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் - பேராசிரியம் - கழகவெளியீடு - *1966*.
2. சங்க இலக்கியம் - தொகுப்பும் பதிப்பும் - திரு எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை
3. Dravidian Comparative Vocabulary - Vol. I - Dditors- Dr. R.P. Sethupillai & others - 1959.
4. Dravidian Etymological Dictionary (Supplement) No:- 1491—1968
5. "A History of Tamil Language" - T.P.M - P: 169 (Deccan College—1965)

அவர்களால் குறிக்கப்பெறும் 'தவளை' என்ற சொல்லைச் சங்க இலக்கியம் ஒரே ஓர் இடத்தில் மட்டும் ஆள்கிறது. [குறுந்தொகை: 148 - : இளங்கீரந்தையார்]. பிற இடங்களில் 'நுணல்' 'தேரை' என்ற வழக்காற்றையே காணுகிறோம்.

இவ்வாறு திராவிடக் கிளைமொழியியலுக்குத் தொல்காப்பிய மரபியல் - சங்க இலக்கிய வழக்காறுகளின் ஒப்பீடு உதவமுடியும் என்று நம்புகிறேன்.

4.11: அனைத்தையும் விட இன்னொரு கருத்து நுண்ணிய சிந்தனைக் குரியதாகின்றது.

தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்பெறாத 'காளை' என்ற சொல் சங்க இலக்கியத்துள் ஆடவனையே குறித்து வழங்கப்படுகிறது, 'காளை' என்ற இச்சொல் ஒரே ஓர் இடத்தில்மட்டும் [புறநானூறு: 322-1] எருதினைக் குறிக்கிறது

திரு. உ.வே.சா. அவர்களின் பதிப்பில் இப்பாடலின் [புற: 322] வரிகள் முழுமையாகப் பதிக்கப்படவில்லை. ஏனைய பதிப்புகளில் "உழுதூர் காளை ஊழ் கோடன்ன" என்று பாடலின் முதல்வரி காணப்படுகிறது. இப்பாடலில் மட்டுமே 'காளை' என்பது எருதினைக் குறிக்கிறது.

முல்லைக்கலியில் கூடக் 'காளை' இடம்பெறவில்லை.

சங்க இலக்கியத்துள் இடம்பெறும் இச்சொல் ஒரே ஓர் இடத்தில்மட்டும் எருதினைக் குறித்தும், பிற இடங்களனைத்திலும் வீரனைக்குறித்தும் வருகின்றது.

இவ்வுண்மை சிந்திக்கத்தக்கது.

322 ஆம் புறப்பாடலின் [புற: 322] ஆசிரியரான 'ஆவூர்கிழார்' வாழ்ந்த வட்டாரத்தில் — அதாவது ஆவூரில் தான் — முதல்முதலாகக் 'காளை' என்ற சொல் எருதினைக் குறித்து வழங்கத் தொடங்கியிருக்கவேண்டும்.

தொல்: சொல்லதிகார நூற்பா 197 க்கு உரை கூறும் போது "ஓர் எருத்தையும் காளை விடலை என்பராகலின்,

விரவுப்பெயராகவே படும் என்பது'' என்று சேனாவரையர்[1] கூறுவது வினாவிற்குரியதே.

'காளை'யானது ஓரிடத்தில் மட்டுமாவது—பிற்பட்ட வழக்காக இருந்திருக்கலாமோ என்று எண்ண இடந்தரும் வகையில்—எருதினைக் குறித்திருக்கிறது.

'விடலை' என்பது எருதினைக் குறித்துச் சங்க இலக்கியத்துள் யாண்டும் வழங்கப் பெறவில்லை.

எனவே விலங்கின் ஆண்பாற் பெயராகத் தொல்காப்பியரால் 'காளை' என்ற சொல் குறிக்கப் பெறுதிருக்க, சங்க இலக்கியத்துள் முப்பது இடங்களுள் ஒரே ஓர் இடத்தில்மட்டும் [பிற்பட்ட வழக்காகக்கொள்ள இடம் தரும் வகையில்] எருதினைக்குறித்து வழக்காறு பெற்றிருக்க, சங்க இலக்கியத்தில் 'காளை' என்ற சொல்லுக்கு இலக்கணக் குறிப்புக் கூறும் போதெல்லாம் தவறாமல் 'உவம ஆகுபெயர்' என்றே இன்று நாம் கூறிக்கொண்டிருக்கிறோமே - அது சரியா என்பது என் வினா.

5: இத்தகு முறையில் தொல்காப்பிய மரபியல்- சங்க இலக்கிய வழக்காறு ஒப்பீடு தொடருமானால்,

அ) தொல்காப்பியருக்குக் கிடைத்த பல பாடல்கள் இன்று நமக்குக் கிடைக்கவில்லை என்று அறிய—

ஆ) தொல்காப்பியர் காலத்தைக் கணக்கிட—

இ) சங்கப் புலவர்களின் காலத்தைக் கணக்கிட—

ஈ) சங்க இலக்கிய வட்டார வழக்கினைக் கண்டு கொள்ள—

உ) தமிழுக்கும் பிற திராவிட மொழிகளுக்கும் உள்ள தொடர்பினை அறிய—

ஊ) மொழிவரலாற்றின் போக்கில் சொற்களின் வீழ்ச்சி, வழக்காறுமாற்றம், புதுமைப்போக்கு ஆகியவற்றை ஆராய—

1. தொல். சொல். 197— சேனாவரையர் உரை—கழக வெளியீடு.

வழிகள் பிறக்கும் - அவ்வழியில் மேற்கண்ட ஒப்பீடு மிகச்சிறிய முயற்சியே.

துணை நூல்கள்:

1. சங்க இலக்கியம் — [பாட்டும் தொகையும்] — தொகுப்பும் பதிப்பும் [1940] பேராசிரியர் எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை— இரண்டாம் பதிப்பு: ஆகஸ்டு, 1967.

2. தொல்காப்பியம்—பொருளதிகாரம் - இளம்பூரணர் உரை. திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம் சென்னை-1. 1953.

3. பழந்தமிழ்நூற்சொல்லடைவு—பிரெஞ்சு இந்தியக்கலைக்கழகவெளியீடு நெ. 37 Vol. II (1968)

4. Dravidian Comparative Vocabulary—Vol. I Editors: Dr. R.P. Sethu Pillai & others *(1959)*

5. Dravidian Etymological Dictionary - Emaneau & Burrow (1961) & (1968)

6. A History of Tamil Language - T. P. Meenakshisundaran (1965)

குறிப்பு:

தொல்காப்பிய மரபியல், சங்க இலக்கிய வழக்காறு ஆகியவைகளின் ஒப்பீட்டு அட்டவணை இந்நூலின் இறுதியில் இணைக்கப்பட்டுள்ளது.

2

இலக்கியத் திறனாய்வு

"பெரும்பாலும் உளவியல் கண்ணோட்-டத்தில் இக் கட்டுரை உள்ளது. எனவே மேனுட்டார் கூற்றுப்படி இலக்கியத்தில் தாய் முதலியோரைப் பார்ப்போம். ஏன், தமிழறிஞர் கூற்று ஆய்விற்கு ஒவ்வாதா எனில், ஒவ்வும். அவர்க்கும் என் கட-னுண்டு; ஆண்டுள்ளேன். ஆனல் உள-வியல் திறனுய்வின் தற்கால முறைக்கு மேனுட்டார் கூற்று மேலும் பொருந்தி-யிருப்பதால் தாயரை வகைப்படுத்த புதுக் கண்ணோட்டத்தில் அவ்வாறு செய்துள்-ளேன்''.

"இலக்கியம், தாய் என்பவற்றின் பொருள் என்ன? தாயர் யார்? இக் கட்டுரையில் தாய் யாரைக் குறிக்கிறது? உளவியல் கண்ணோட்டம், தாய்க்கு வரை-யறை என்ன? அவ் வரையறைப்படி, கவிதையிலும், உரைநடையிலுமுள்ள தாய்மார் தன்மைகள் யாவை? நல்ல தாயரும் புண்படுத்தும் தாய்மாரும் யார்-யார்? ஏனிப்படி நடந்துகொள்ளுகிறுர்-கள்?''

3

இலக்கியத்தில் தாய்

தேவகிருபை தியாகராசன்

இலக்கியம் என்ற சொல்லுக்கு இலக்கணம் அமைந்தது (the thing defined) என்று பொருள். இன்னும் இலக்கணத்தை வகுக்கக் காரணமானது என்றுங் கூற-லாம்.

தாய் என்ற சொல்லுக்கு அன்னை என்பது எளிய பொருள். இச்சொல் தாய் போலக் கருதப்படும் அரசன் தேவி, குருவின் தேவி, அண்ணன் தேவி, மகட் கொடுத்தவள் இவர்களுள் ஒருத்தி எனவும் பொருள்படுகையில் அது நாகரிகம் மற்றும் சமூக உறவைக் குறிக்கப் (cultural and sociological relation) பயன்படுகிறது. தாயென்ற சொல் எந்தப் பெண்ணையும் அழைக்க உதவும் சொல்லாகப் பரந்து பட்ட பொருளில் வருவது. ஆணைச் செல்லமாக அழைக்க உதவுவது. தாய்மைப் பண்புடை எவரும் — இறைவனுங் கூடத் தாயாவார். ஆனந்த குமாரசாமி கூற்றுப்படி பெண்மையெல்லாந் தாய்மைதான்.

இலக்கியமென்பது இலக்கண மமைந்தது. எனவே இலக்கியத்தில் வரும் தாய் பற்றிக் காணும்போது இலக்கணங்கூறும் தாய் பற்றியும் இங்கு எடுக்கப்படுகிறது. ஆனால் விரிவஞ்சிச் சுருக்கமாக இருத்தற் பொருட்டு கவிதைக்குச் சங்க இலக்கியக் களவாம் கைகோளும், உரை நடைக்குத் தற்கால இலக்கியமும் சிறப்பாக ஆளப்படுவன. பிற, மாதிரிக்கு வருவன. தொல்காப்பியத்தை ஒட்டியும், விட்டு மாறியும் [1]வளர்ந்துமுள்ள தாய்மாரையும் காண்கிறோம். இருந்தாலும் இலக்கியந்தான் எடுத்துக் கொண்ட பொருளாதலின் வேற்றுமைகள் விரிவாகச் சுட்டப்படவில்லை.

தாய் யார்?

> ஆய்பெருஞ் சிறப்பின் அருமறை கிளத்தலின்
> தாய்எனப் படுவோள் செவிலியாகும்.

என அறியலாகும். நல்ல பெரிய சிறப்பினையுடைய் அறிதற்கரிய மறைப்பொருள் யாவற்றையும் கூறும் கடப்பாடு உடையாளாதலின் தாய் எனப்படுவாள் செவிலியாகும் என்றவாறு[2] அறிக. அவ்வாறெனில்

1. Coomarasamy, Ananda. **The Dance of Siva.** The Sunrise Turn Inc. 1918 p. 94.
2. தொல்காப்பியர் **தொல்காப்பியம்** திருநெல்வேலி சை. நூ. க. இளம்பூரணம் களவு. 34.

பெற்ற தாய் எவ்வாறு அழைக்கப்பட்டாள்? அவள் நற்ருய் எனப் பட்டாள்.[1]

தாயர் :

செவிலி, நற்ருய் ஆகிய இருவரும் தலைவிக்குத் தாயர் எனப்பட்டனர்.

'ஏமப் பேரூர்ச் சேரியுஞ் சுரத்தும்
தாமே செல்லுந் தாயரும் உளரே.'[2]

இந்நூற்பாவிற் கண்ட தாயர் என்ற சொல்லுக்குத் தலைமகள் உடன் போய வழி சேரிக்கு நற்ருய் சேறலும், சுரத்திற்குச் செவிலித்தாய் சேறலும் புலனெறி வழக்கிற்குச் சிறந்த தென்பது உணர்க என்கிருர் நச்சிஞர்க்கினியர்[3]. ஆனுல் தாயர் என்பது நற்ருயை உட்படுத்தாது; செவிலியர் பலரைக் குறிக்கும் என்ற கருத்தில் கைத்தாயர் பலர் என்று கொள்ளப்படும் என்கிருர் இளம்பூரணர்[4]. டாக்டர் சோமசுந்தர பாரதியார் இரண்டையும் ஏற்பார்[5].

இங்கு ஆளப்படுந் தாய் யார்?

சங்கப் பாடல்களில் சில தாய்கூற்று எனச் சொல்லப் பெற்று பாடபேதமாகச் செவிலி என்றுள்ளது[6]. அல்லாமலும் மகட் போக்கிய செவிலி[7] மகட்போக்கிய நற்ருய்[8] என்பது போலவும் இரண்டும் இன்றி மகட்போக்கிய தாய்[9] என்று பொதுவாகவும் உள்ளது. ஆகையால்

1. தொல். அகத். 39 இளம்பூ. அதே நூல்.
2. ,, ,, 40 ,,
3. ,, ,, 37 நச். சுன்ஞகம் கணேசையர் குறிப்பு திருமகள் அழுத்தகம் 1948.
4. ,, ,, 40 இளம்பூ. அதே நூல்.
5. சோமசுந்தரபாரதியார் பொருட்படலம் 36.
6. **அகநானூறு** சை. நூ. க. 1959. பாடல்கள் 203, 207, 275.
   குறுந்தொகை சென்னை கபீர் அச்சுக்கூடம் 1947 பாடல்-396.
   ஐங்குறுநூறு (அவ்வை துரைசாமிப் பிள்ளை) அண்ணுமலை நகர் அ. ப. க. 1957 பாடல் 380.
7. அகம் அதே நூல் 7, 17, 145, 189, 321, 397, குறு. 356.
8. ,, 195, 35
9. ,, 219, 275, 383 நற் 279.

செவிலித்தாய் நற்றாய் இருவர் செயலையும் இணைத்துப் பார்க்க வேண்டியுளது. அப்போது பொதுத் தன்மைகளைக் காணலாம். மேலும், செவிலி 'என் மகள்'[1] என்று தலைவியை அழைக்கிறாள். செவிலி, இடைச்சுரத்துத் தேடிச் சென்று, "நானே அவளை ஈன்றேன்"[2] என்கிறாள்.

தொல்காப்பியர் பழம் உரையாசிரியர்கள் கூற்றுப்படி ஈன்ற தாய் சுரம் செல்லாள். இது தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கட்கு மாறுபட்டதா? வளர்ச்சியா? இல்லை செவிலியே ஈன்றவள் போல அக்கறை கொண்டு கூறினாளா? அனைத்தும் இருக்கலாம். இதாலும் நற்றாய், செவிலி இருவர் கூற்றுக்களையும் பொதுவாகப் பார்க்க வேண்டியுளது.

கண்ணோட்டம்:- பெரும்பாலும் உளவியல் கண்ணோட்டத்தில் இக்கட்டுரை உள்ளது. எனவே மேனாட்டார் கூற்றுப்படி இலக்கியத்தில் தாய் முதலியோரைப் பார்ப்போம். ஏன் தமிழறிஞர் கூற்று ஆய்விற்கு ஒவ்வாதா எனில் ஒவ்வும். அவர்க்கும் என் கடனுண்டு; ஆண்டுள்ளேன். ஆனால் உளவியல் திறனாய்வின் தற்கால முறைக்கு மேனாட்டார் கூற்று மேலும் பொருந்தியிருப்பதால் தாயரை வகைப்படுத்தப் புதுக் கண்ணோட்டத்தில் அவ்வாறு செய்துள்ளேன். மேலும் ஒரே பாடலை வெவ்வேறு வகைக்குப் பயன்படுத்த நேர்ந்தது. காரணம் அவை உளவியலின் வெவ்வேறு உட்பிரிவுகட்குப் பொருத்தமாகத் திருக்குறள் போல் பலவாறு பொருத்தமுற அமைந்தமை நம் சங்கப் புலவர்தம் திறனையும் விளக்குமன்றோ!

தாய்க்கு வரையறை:- "தாய்ச்சி" என்பது தற்காதல் (narcissism) பிறர்நலக் கொள்கை (altruism) வெறும் பகற்கனவு (idle day dreaming) கபடின்மை (sincerity) நல்லதல்லாப் பற்றார்வம் (bad faith) முழு ஈடுபாடு

---

1. அகம் 397:1; நற் 198:3.
2. நற் 198:12.

(devotion) நன்மையில் நம்பிக்கையின்மை (cepnicesim) ஆகிய இவற்றின் ஒரு விளங்காத கலவை" என்கிறார் சீமோன் டி பூவேர். (Simone De Beauvoir)[1]

தற்காதல் மேலோங்கிய தாய்: கிரேக்கப் புராணக் கதையில் Narcissus என்பவன் தன்னிழலைக் கண்டு காதல் கொள்கிறான். அந்த அடிப்படையில் தன் மேலேயே அதிக அன்புடையார் பண்பு தற்காதல் எனப்படுகிறது. இப்பண்புடைத் தாயரைக் காண்போம்.

ஒரு செவிலி, உடன்போன தலைவி குறித்து வருந்தினாள். என் மகளின் பெரிய மடப்பத்தினை நான் பாராட்டவும், நன்றாய் தனது தலைமையை அறிந்து கடமைகளைச் செலுத்தவும் திருமணம் நடந்து அவளைப் பெறாமல் அவளை உடன் போக்கில் அழைத்துச் சென்றானே அவன் 'துனை வெங்காளை'[2] என்றாள். தன்னைக் கேட்காமல் கொண்டு போனானே எனத் தற்காதல் துன்புறுத்தப் பெற்றதற்கு வருத்தமடைந்தாள்.

இந்த வருத்தம் ஏன்? தாய்மையில் ஒருபெண் தன் உடலியற்கை நோக்கத்தை (physiological destiny) நிறைவேற்றுகிறாள்.[3] அப்போது தன் முழுமையை உணர்கிறாள். பெண்ணாய்ப் பிறந்த பயனடைகிறாள். 'ஈன்று புறந்தருதல் என் தலைக் கடனே[4] என்று பெருமைப் படுகிறாள். உடன் போன தலைவி தன் தாய்மையை மதியாததால் வருந்தினாள். 'ஈன்று புறந்தந்த எம்மும் உள்ளாள்'[5] என வருந்தினாள்.

---

1. Maternity is a strange mixture of narcissism, altruism. idle day dreaming, sincerity, bad faith, devotion and Cepnicesim" Beauvoir Simone De **The Second Sex** (trans) H. M Parshley, (New York : Bantam Book , 1961)p 484
2. அகம் 397: 1—9
3. Beauvoir **அதே நூல்** பக். 455.
4. புறம் (உ. வே. சா. குறிப்பு) சென்னை கேசரி அச்சுக்கூடம் 1931; பாடல் 312:1.
5. அகம் 35;1.

உரை நடை: ஜெயகாந்தனின் கோகிலா ஒரு ஐயங்கார்ப் பெண். அவள் ஐயர் அனந்தராமனை மணந்தாள். பெற்றோருக்குச் சம்மதமில்லை. 'கோகிலா ஜாதிவிட்டு ஜாதி ரிஜிஸ்டர் கல்யாணம் பண்ணிண்டு இந்த வம்சத்துப் பெருமையை எல்லாம் சீரழிச்சுட்டா!' என்று அவர்கள் குடும்ப நண்பரிடம் தாய் அங்கலாய்த்துக் கொள்கிறாள்.[1]

மீண்டும், பல ஆண்டுகளுக்குப் பின் கோகிலா மட்டும் தாய்வீடு சென்றபோது தக்க மரியாதை அவளுக்குத் தரப்படவில்லை. காரணம் தற்காதல் தாயின் பண்பு.[2]

பிறர்நலக் கொள்கைத் தாய் : Altruism என்ற சொல் Comte என்பவரால் படைத்து உருவாக்கப் பெற்று H. Spencer ஆல் பிரிட்டனில் தனதாக்கப்பட்டது.

பிறர் நலம் பேணுந்தகைமை, தாய், செவிலி இருவர்க்குமுண்டு. பரத்தையின் தாயும் பேணுவாள். தாய் ஓம்பு 'ஆய்நலம்'[3] 'யாய் நயந்தெடுத்த வாய் நலம்'[4] என்பன இதை விளக்கும். தலைவி கூநதலில் வெண்ணெய் தடவிக் காப்பாள் செவிலி[5] அன்னை காக்கும் தொன்னலம்'[6] மேலானது. தேனும் பாலும் ஊட்டுவாள்.[7]

இவையெல்லாம் எல்லாத் தாயும் செய்வதுதானே? இதிலும் ஒருபடி மேலே சென்று முற்போக்குடைய தாய் என்ன கூறுகிறாள்? எனக்குப் பயந்து மகள் உடன் போனாளே! அது தேவையில்லை. நானப்படியில்லை எனக் காட்ட விருந்தாக அவரை ஏற்று அவர்களை உண்பித்து, தங்குமிடத்தில் இருக்கச் செய்ய மனைக்குரிய பெண்டாக

---

1. ஜெயகாந்தன், **கோகிலா என்ன செய்துவிட்டாள்**, மதுரை மீனாட்சி புத்தக நிலையம், *1968*, பக். *34*.
2. **அதே நூல்**, பக். *61, 64*.
3. அகம் *146:13*.
4. ஐங். *384:3*.
5. முல்லைக்கலி *16:6-7*.
6. நற். *23:4*.
7. குறு. *356*.
   அகம் *89:19-22*.
   ,, *207;14-15*

யான் ஆவேனுக[1] என்று அவர்கட்கு முன் அவர்களை' எதிர்கொள்ள ஓட விரும்பினுள்.

உரைநடை: ஜெயகாந்தனின் 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' என்ற நெடுங்கதையில் கங்காவின் தாய் ஆபீஸிலிருந்து மழையில் திரும்பும் மகளுக்காகக் குடை-யை எடுத்துக் கொண்டு வந்து வண்டி நிலையத்திற்குப் போய்க் கூட்டிவருதல் சான்று.

'சாயங்காலத்திலே யிருந்து மழை கொட்டறதே. குடை எடுத்துண்டு போகலியே. குழந்தை பஸ் ஸ்டாண்டிலேயே நிக்கறதோண்ணு ஓடிப்போய்ப் பார்த்-துட்டு வரேன்...... எனக்கு அவ்வளவு வேகமாக நடக்க முடியறதா என்ன? குண்டு குண்டுன்னு ஓடிவரேன்....." என்கிற தாய் சான்று[2].

வெற்றுப் பகற்கனவு காணுந் தாய்:

இவளுக்கு ஒரே மகள்தான் உண்டு. அவளுக்குச் சிறப்பாகத் திருமணம் செய்ய நினைத்தாள். அந்தோ மகளுடன் போனுள்! வருந்தினுள் தாய். அயன்மனை மாதர் தேற்றினர். அப்போது, " அறிவுடை அயலி-லாட்டியரே! உங்களைப்போல் பல புதல்வியரைப் பெற்-றேனில்லை. ஒரே மகள்தானுடையேன். அவளும் கூர்-வேல் காளையொடு நெருநல் பெருமலை அருஞ்சுரம் சென்-றனள் கண்டீர்...... மன்...... அவ்வாறு அவள் போ-யொழிதலானே அவள்பால் யான் கொண்டிருந்த அவா-(கனவு)வும் நீங்கியது. மையுண்ட கண்ணின் மணியூடு வாழும் பாவை வெளிவந்து நடைபயின்று நடந்தாலன்ன என் அழகிய சாயலையுடைய இளமகள் விளையாடிய நீல-மணி போன்ற பூவையுடைய நொச்சியையும் திண்ணை-யையும் நோக்கி நினைந்தால் அவ்வண்ணம் கருதும்

1. அகம் 203.
2. ஜெயகாந்தன், **சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்**, மீனு 1967 பக். 32-33.

உள்ளமும் நொந்தழியுமன்றே! இனி யான் எவ்வாறு உய்குவேன்!'[1] என்கிருள். பாவம்! அவள் ஒரே மகள் பற்றிய கனவுகள் எத்தனையோ?

உரை நடை: கங்காவின் தாய், என் பொண்ணு தப்பு வழிக்கு போறவள் இல்லே. ஒரு துறவி மாதிரின்னு வாழ்றாள். ஒவ்வொருத்தர் மாதிரி ஒரு சினிமா, டிராமா, கச்சேரி .. ம் பேசப்படாது. கூட்டங் கூடற இடத்திலே கூட அவள் நிக்கமாட்டாளே. வாசப்படியிலே வந்து நிக்காத பொம்மனுட்டி ஜென்மங்கள் உண்டோ? உண்டு. அது எங்க கங்காதான்[2]

கபடில்லாத தாய்: "பொரிகலந்த பாலைப் பொற்கிண்ணத்தில் தந்தாலும் உண்ணுள். கொதிக்கும் கலுழி நீரைப் பாலையில் எவ்வாறு குடிப்பாள்? பாலையில் போவாளா?[3]" என்றாள் ஒரு தாய். 'தலைவி சென்ற பாலையில் மணல் பரவட்டும் மழை பெய்யட்டும்' எனக் கடவுளை வேண்டுவாள் செவிலி.[4] 'அவள் அவன்பால் கொண்ட அன்பை அறிந்திருந்தால் வதுவை நெறியில் கூட்டி வைத்திருப்பேனே'[5] என்றாள் மற்றொரு தாய். செவிலி சிலம்பு கழீஇய் செல்வமாம் நோன்பைக் காண விரும்புகிறாள்.[6] 'நும்மனைச் சிலம்பு கழீஇ அயரினும் எம்மனை வதுவை நன்மணம் கழிகெனச் சொல்லின் எவனே' என ஏங்குகிறாள்.[7] (சிலம்பணிதல் ஏன் என்பது தனி ஆராய்ச்சி),[8]

மகள் மென்மைக்கு இரங்குகிறாள்,[9] 'தேனும் பாலும் ஊட்ட உண்ணுள். பாலையில் உள்ள நீரை வியர்க்க

---

1. நற். 184.
2. ஜெயகாந்தன், **அதே நூல்**, பக். 45
3. குறு. 356.
4. ,, 378
5. அகம் 263: 9-15
6. நற். 279:10; அகம். 315: 8-14 அகம். 385: 17-18.
7. ஐங். 311
8. Ref. Mrs. D. Thiyagarajan. **'Studies in Akananuru'** unpublished thesis for Ph. D. degree Madras University July 1967. pp. 443-5.
9. குறு 356

வியர்க்க உண்ணுவாளோ[1]' என்கிறுள். தலைவனின் மலைக் காந்தள் கிழங்கை அருவி கொண்டு வர அதைத் தலைவி நட்டு வளர்க்கத் தாய் அதைத் தடுக்கவில்லை.[2]

உரை நடை: 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' நெடுங்கதையில் கணேசன் ஆறு பிள்ளைகளுடன் முந்நூறு ரூபாய் சம்பளத்தில் ஒண்டுக் குடித்தனத்தில் அவதிப்படக் காண்கிறோம். அவன் தாய் கணேசன் யார் யாரிடமோ கடன் கேட்கிறுனே மகள் சம்பாதிக்கும் பணம் இருக்கிறதே அதில் கடன் கேட்க மாட்டாளு என்று ஏங்குகிறுள்.[3]

இன்னும் அதே கதையில், 'நான் பாவி அப்பக்கூடபிரக்ஞை இல்லாது கிடக்கற கொழந்தையை செத்துப் போயேண்டின்னு சொல்லி ஓங்கி ஓங்கி அறைஞ்சேன். என்னை நானே வயத்திலேயும் முகறையிலும் அறைஞ்சுக்கறேன். அக்கம் பக்கத்தார் இரண்டு நாளா திண்ணையிலேயே உக்காத்தி வைச்சு காபி குடுக்கறு ..... சாப்பாடு போடுறு ..... ஒரு பக்கம் பரிதாபப் பட்டுண்டு இன்னொரு பக்கம் அவாளுக்குள்ளே கேவலமாப் பேசிச் சிரிக்கறு. பிரஷ்டம் பண்ணப் பட்டவளா நான் வயசுப் பொண்ணோட திண்ணையிலே அனுதையா நிக்கறேன். என் எதிரியா இருந்தாலும் இன்னொருத்தி பெத்த கொழந்தைக்கு இதெல்லாம் ஏற்பட வேண்டாம் ஈசுவரா[4]'' ஒரு சான்று.

'இன்னும், அந்தக் கதையிலே வர்ற ஒண்ணு ஒண்ணும் எனக்கே சொல்ற மாதிரி இருக்கு. இது யாருக்கும் தெரியப்படாது கொழந்தை! தெரிஞ்சா அதோட ஒரு குடும்பமே அழிஞ்சு போகும். நம்ப வீட்டிலேயும் ஒரு பொண் இருக்கே. அவளுக்கு இப்படி ஆகி இருந்தா என்ன பண்ணுவோம்னு யோசிக்கவே மாட்டா. பரம்-

---

1. - அகம் 207
2. – குறு 361
3. **அதேநூல்** பக். 36.
4. **அதேகதை** பக். 42.

பரை துவேஷம் மாதிரி குலத்தைப் பாழ்பண்ணிடுவா ..... பாழ் பண்ணிட்டாளே! பாழ் பண்ணிட்டாளே' என்று அங்கலாய்க்கிருள்.[1]

'எவ்வளவோ தகாத காரியங்கள் பண்ணிட்டு எவ்வளவோ பேர் எனக்கு நிகர் உண்டான்னு இருக்கறதை நான் பாக்கறேன், சரியாகவோ தப்பாகவோ அவ வாழ்க்கை இப்படி ஆனதிலே எனக்கு வருத்தம் இருக்காதா'[2] என்கிருள் கனகம்.

நல்லதல்லாப் பற்ருர்வம் உள்ள தாய்:

களவைத் தாயறிவாள். அம்பல் பெண்டிர் உரைப்பர். இது மகளுக்கு ஏற்றதல்லவென்று தெய்வம் பரவி அமைதியாயிருப்பாள்.[3] மகள் நாணுவாளென்று அவளிடம் உரைக்க வில்லை[4]. களவை அறியாததால் இற் செறியாள்.[5] என் மகள் என்னைப் பலமுறை தழுவக் காரணம் தெரியேனே என்கிருள்.[6] செவிலி தலைவியைத் தழுவத் தலைவி வியர்க்கிறது என்று அவளை ஒதுக்க, செவிலி செய்தி அறியாள்[7] தலைவி மெலியும் காரணந் தெரியாமல் வெறியயர்வார்.[8] வரைவு நீட்டிக்குந் தலைவி தோள் மெலியத் தாய் முருகஞல் வந்தது என நம்புவாள்.[9] கிளிகடியத் தலைவியை அனுப்புவாள்.[10] அதிகமாக நம்புவாள். கனவு கண்டு சினந்து வெள்குவாள்.[11]

---

1. அதேகதை பக். 42.
2. ,, பக். 74.
3. அகம் 95:11-15.
4. ,, 203:1-6.
5. ,, 315:1-6.
6. அகம் 49:6-9
7. குறு 84
8. அகம் 292:1-2
   ,, 22
   குறு. 214, 362, 360:1-4
   நற் 173
9. குறு 111, 362
10. ,, 141, நற் 134:1-6
11. நற் 147:10-11

செவிலி முயக்கம் தலைவிக்கு இன்னுது.[1] தலைவனைச் சந்திக்க முடியாத் தலைவியின் வருத்தம் அறியாள்.[2] உண்ணுநீர் வேட்ட கள்வனுக்கு நீரூட்டி வா என்பாள். நீர் விக்கிற்று எனும்போது முதுகைத் தடவி விடுவாள்.[3] கூந்தல் வாரி இடுப்பில் தூக்கி வளர்த்தேன். அதையும் மறப்பாளா என வருந்துவாள்.[4] ஈன்ருள் என்று அருள் செய்யாவிடினும் கூந்தலை வாரி, தூக்கிச் சுமந்து உதவி-யதையாவது அவள் அறியின் நன்று. வேலனே என் வீட்டிற்கு முதலில் வருவாஞ, தன் வீட்டிற்குப் போவாஞ பார்த்துச் சொல்[5] என்கிருள்.

உரை நடை: "எங்கள் கங்கா எதச் செஞ்சாலும் 'ரைட் ராயலா'ச் செய்வாள். ஜன்னல் ஓரத்திலேயும், கதவு இடுக்கிலேயும் வந்து நாணிக் கோணி நிக்க மாட்டாள். பார்க்கணும்னு நேருக்கு நேர் வந்து யாரா-யிருந்தாலும் புருவத்தை நெத்திமேலே ஏத்திண்டு பார்ப்பாள். கேக்கணும்னு வெட்டு ஒண்ணு துண்டு ரெண்டாத்தான் கேட்பாள்.[6]

முழு ஈடுபாடுடைத் தாய்: இத்தகைய தாய் தன் நேரம், சக்தி இவற்றை மகளுக்காக மிகவும் செலவு செய்கிருள். அவள் விருப்பமே தன் விருப்பம் என்று கூட இருக்கிருள். மகள் விரும்புவோனை விரும்பி அவ-னுக்குத் தருவாள் நற்ருய். யாயும் நனி வெய்யோ-ளாயினுள்.[7] செவிலி வரவு உடன்பட்டாள்.[8] நற்ருய் தந்தைக்கும் தமையன்மார்க்கும் மகட்பேசி வந்தவர்க்-குப் பெண்ணைத் தந்தால் குடிக்கு வடுவில்லை எனக்

---

1. குறு. 353:4-8
   ,, 84:1-2
2. நற். 244
3. குறிஞ். கலி 15
4. அகம். 195:9-10
5. ,, 195:17-19
6. அதே கதை பக் 40
7. குறு. 51:4
8. ,, 83

குறிப்பாகக் கூறுவாள்.[1] அலையாத் தாயர் உண்டு.[2] ஒரு நாள் தலைவன் வரப் போர்க்களத்தில் உள்ள ஊணர் போலத் தாய் பல நாள் தூங்கமாட்டாள்.[3] உடன் போன தலைவி பின் சென்று தேடி அலுத்து, மனம் வெறுத்துக் கூறுகிறாள் 'காலே பரிதப்பினவே'[4] என்று.

இக்கூற்று மகளைத் தேடிய செவிலிக்கும் தலைவனைத் தேடிச் சென்ற தலைவிக்கும் பொருந்தும். இப்பாடலைப் பாடியவர் வெள்ளி வீதியார். அவரது பாடல்கள் பலவற்றை அவரது தன்வரலாற்றுக் குறிப்புக் கொண்டவை என்பர். இப்பாடலும் அப்படியிருக்கலாம். இருந்தாலும் இல்லாவிட்டாலும் ஒரு பாடல் இரு துறைக்குப் பொருந்தும். இளங்கோவடிகளின் மாதவி கோவலனுக்கு அனுப்பிய கடிதம் அவன் தன் பெற்றோருக்கு அனுப்ப முடிந்த திறன் மாதிரி.[5]

தாய் தலைவி நலனை ஓம்பிக் காக்கிறாள்[6]. அவள் தலைவி நலனுக்காகக் கடற்றுறைவனைப் பெரியனென்று (முருகன் என்று கூறி) வெறியெடுப்பாள்.[7] தாய் வெறியாட்டெடுத்து தெய்வங்களை வாழ்த்தி இவள் பேயாற் கொள்ளப்பட்டாள் என்பாள்.[8] பேய் கொள்ளப்பட்டாள் என்பதேன்? பெண் ஒருவன்பால் தன்னுள்ளம் சென்றதும் வேறு தெய்வத்தை (அவனே தெய்வம்) வணங்காள். எனவே வெறியாட்டெடுக்கையில் கணவனன்றி வேறு தெய்வத்தை வணங்க மறுக்கவே இவள் பேய் கொள்ளப்பட்டாள் என்பர். அது தவறு. இவ்வேளை

1. நற். 234
2. குறு. 246:5-8
3. ,, 292
4. குறு. 44
5. சிலம்பு. 13:87-93
6. அகம். 194:9-10
   நற். 23:4
   ஐங் 384:3
7. குறு. 248:7
8. ,, 263

தோழி அறத்தொடு நிற்பாள். நோய்க்கு மருந்தாவான் கொண்கன்.[1] இன்னும் தலைவி தலைவனுக்கு உண்டாக்கிய நோய்க்கு அவளே மருந்து எனும் திருக்குறளோடு[2] ஒப்பிடுக. நிற்க.

ஆகையால் பிறதெய்வம் வணங்காள். கட்டுவிச்சியை அழைத்துத் தாய் கட்டுக் கேட்பாள்.[3] உடன் போக்கின் பின் தலைவன் அவளோடு முதலில் எம்வீட்டிற்கு வருவானா அல்லது தன் வீட்டிற்குப் போவானா எனக் குறி கேட்பாள்[4] இது முதுவாய் வேலனிடம் அவள் கேட்பது.

உரை நடை: 'கங்கா வாக்கிங் போகிறாளாம். இதை ஒரு பெரிய சங்கதியா இவன் சொல்ல வந்துட்டான். அவள் இஷ்டம். அவள் என்ன வேணாலும் செய்வாள். அவளுக்கு சிநேகிதிகள் கிடையாது ...... போகிறதுக்குன்னு ஒரு வீடு கிடையாது ...... எதையாவது யோசிச்சுண்டு ஏதோ கொஞ்ச தூரம் நடந்துட்டு வருவாளாயிருக்கும். காலம்பறவும் போவாள். சாயங்காலத்திலேயும் போவாள். இது ஒரு பெரிய காரியமா திருவல்லிக் கேணியிலிருந்து மூட்டை கட்டிண்டு வரானே இந்த கணேசன்! பொண்டாட்டி முடுக்கிவிட்டு அனுப்பிச்சிருப்பாள். இது இங்கே வந்து ஆடறது.''[5]

நன்மையில் நம்பிக்கை இல்லாத் தாய்: இத்தாய் எதற்கெடுத்தாலும் குற்றங் கண்டு பிடிப்பாள். இவள் ஒரு செயலில் நன்மை இருக்கிறது என்று ஒவ்வாள். ஆகையால் தலைவி உடன்போனாள் என்றால் வருந்துவது மட்டுமன்றிச் செவிலி அல்லது தாய் மகளை அழைத்துப் போனவனைத் திட்டுவாள். 'ஏதிலன்'[6] 'ஏதிலாளன்'[7],

---

1. ஐங். 101:5
2. திருக்குறள் 1102
3. குறு. 23, 26
   திருக்கோவை 283:5
4. அகம் 195:12-19
5. **அதே கதை** பக் 40-41
6. அகம் 117;3
7. ,, 275:10

'பொய்யன்'[1], 'அறனிலாளன்'[2] 'வன்கண் காளை'[3] என்றெல்லாம் வைவாள்.

ஏன் திட்டுகிருள் ? மாமியார் மருமகனைச் செல்லமாக வைத்திருப்பது உலக வழக்கமாயிருக்கத் திட்டுகிருளே, ஏன்? 'திருமணம் மனிதனைக் கட்டிலமையாப் பேராட்சிக்குத் தூண்டுகிறது. ஆதிக்கம் செலுத்தும் தீக்கவர்ச்சியாகப் பெரும்பாலும் உலகனைத்தும் இருக்கிறது. அது எவ்வகையிலும் தடுக்க முடியாத தொன்று.[4] (man என்பது woman என்றும் இருக்கலாம். ஆராய்க). ஆகையால் திருமணமான தாய் ஆணின் கட்டற்ற ஆட்சியை அனுபவித்திருப்பாள். சங்கத் தலைவி மிகுந்த உரிமை பெற்றிருந்தாள். பரத்தையிடம் சென்ற தலைவன் வாயில் வேண்டிப் பின் அவளை அணுகுவான். அவள் ஊடலை அவன் மதித்தது அவள் அமைந்திருந்த உரிமையின் உச்ச நிலைக்குச் சான்று. பின் ஏன் தாய் ஆணின் ஆட்சிக்கு ஆட்பட்டாளென வேண்டும் ?

இவ்வளவிருந்தாலும் சமூகம் பரத்தமையைக்கடியவில்லை. அதற்குக் குற்றத் தீர்ப்பளிக்கவில்லை. ஆகையால் அவளது கசப்பான அனுபவம் தன் மகள் முன்பின் தெரியாத ஒருவனை நம்பினதற்காக அவனைத் திட்டுகிறது. அதற்காகத் தன்மகள் திருமணம் செய்யக் கூடாது என்னவில்லை. அவன் எப்படிப் பட்டவனோ என்ற அச்சம். அவன் எத்தன்மையானவன்? அவன் நிலை, ஒழுக்கம் யாங்ஙனமுள என அறிவரைச் செவிலியும் நற்றாயும் கேட்டு ஆராய்வர்.[5] இப்போது இவளை விரும்பி இவ்வாறு கொண்டு போகிறவனுங் கூடப் பின் பரத்தையிடம் போதல் சாதாரணம்.

1. நற் 176:8-9
   அகம் 315:14
2. ,, 207:12
3. அகம் 263:9
4. Marriage incites man to a capricious imperialism the temptation to dominate is the most truly universal, the most irresistable one there is. Beauvoir, **Op. cit** p 438.
5. தொல். களவு. 175 குழந்தை உரை

சங்கத் தலைவி[1] பரத்தை, காமக் கிழத்தி, பின்முறை வதுவையாள் இவர்க்கும் கூட விட்டுக் கொடுத்தாள்.[2] திருமணம் ஆடவனை மங்கிப் போகச் செய்வது அடிக்கடி உண்மை. ஆனால் அது பெரும்பாலும் எப்போதும் பெண்ணை நிர்மூல மாக்குகிறது'.[3] ஊடல் தீர்த்த அதே தலைவன் மீண்டும் மீண்டும் பரத்தையிடம் போதலால் அவளுக்கு ஆணிடம் வெறுப்பு, ஏமாற்றம். ஆண்பால் மீதுள்ள வெறுப்பு தன் மகள்பால், அதிகம் அன்பு காட்டச் செய்கிறது. அதாவது தன்பாலை (same sex) அதிகம் நேசிக்கிறாள்.[4] களவை அறிகிறாள்.[5] அம்பல் அலர் கேட்கிறாள்.[6] இற்செறிக்கிறாள்[7]; திட்டுகிறாள்[8]; அடிக்கிறாள்[9]. அதன்பின் தலைவி உடன்போக்கு நிகழ்த்தினாள் என்றதும் அதிர்ச்சி அடைகிறாள். தன் இரத்தம் தனக்கெதிரே சூழ்ச்சி செய்ததே என்று வருந்தி அவளைத் திட்டுகிறாள். சிறுவன் கண்ணி[10]—அஞ்சாமையையுடைய இளையாள் எனக் கோபிக்கிறாள். அறியப்படாத தேயத்திலே சிலம்பு கழிந்து வதுவை செய்திருத்தல் கொடிது[11] என்கிறாள். தன் மகளை இழந்ததை, இன்னும் தன்னுடைய இரட்டை (her double) விடுதலையுணர்வோடு வெளிப் போந்ததைப் பொறுக்க மாட்டாள்.

ஏதனால் மகளைத் திட்டுகிறாள்? சிலவேளைகளில் பெண்ணிற்குச் சமஉரிமை இல்லாமற் போகிறது. அப்போதவள் தனக்குள்ளது போதும் என அடங்கிவிடலாம்.

---

1. ஐங் 26
2. ஐங் 406
3. "Marriage diminishes man which is often true but almost always it annihilates woman" Bearvoir **Op. cit** p. 450
4. Mrs. D. Thiyagarajan Op. cit p. 404
5. அகம் 95: 11-15
6. குறு 262: 1-2, 383:2
   அகம் 220: 1, நற் 149: 1-4
7. குறு 141, 401
8. அகம் 276: 1-6
9. ,, 55
10. அகம் 385: 17
11. ,, 385: 15-18

சிலர் அதிக உரிமைக்குப் பேராசைப் பட்டோ மன நிறைவு இன்றி அல்லது மனமுறிவு கொண்டோ (Frestrated) அதற்கு ஈடு செய்யத் தங்கள் குழந்தையை, முக்கியமாக மகளைப் பயன் படுத்துகிறார்கள். தன் மகள் மீது அக்கறை காட்டிக் கொண்டே அவளைத் திட்டு-கிறாள், 'வயலைக் கொடி படர்ந்த பந்தரில் பந்தாடி இளமைத் தன்மையை உடையையாய்த் திரியும் இயல்-பினையுடையை ஆகின்றாய். நினது பெண்மை அழிவ-தாக'[1] என்று கடிந்து கொள்கிறாள். இது களவிற்கு முன்பே நடப்பது. பெண்ணை அதிகம் கண்காணிக்கிறாள். தாய்க்கு அறம் பொருளின்பங் குறித்து வேலை இருப்-பினும் தலைவியை உற்றுக் கவனித்தால் அவளும் செவி-லியும் கண்டிக்கின்றனர். 'களவலராயினும்' 'தாய்க்கும் வரையார்'[2] என்ற நூற்பாக்கள் இவற்றை விளக்கும். மெள்ள மெள்ளக் கொடுமைக்காரத் தாயாகிறாள்.

கொடுமைக்காரத் தாய் (Sadistic mother): இப்படிப் பட்ட தாய் திட்டுவதோடு மட்டுமன்றி மகளைச் சபிக்-கிறாள்.[3] பேணி வளர்க்கும் பெண்ணை அடிக்கிறாள்.[4] ஐம்பாலை மாலையொடு ஒருகை பற்றி இரங்காது அடிக்குங்கோல் சிதையும்படி முதுகில் நையப் புடைத்-தாள். (மகளோ ஒன்றும் பேசவில்லை. அடிபட்டவள் நிற்பாளா ? உடன் போனாள். அது தனி ஆராயச்சி).[5]

கடைக்கண்ணால் சுட்டி நோக்கிப் பின் மூக்கின் உச்சி சுட்டுவிரலால் சேர்த்தி அம்பல் தூற்ற அன்னை அடித்தாள்.[6] உன்னிடம் ஏனிந்த வேறுபாடு ? வெளி-யில் செல்லாதே என ஒறுப்பாள்.[7] அலைப்பாள்.[8] அறனில்

1. அகம் 275: 1-6
2. தொல். கள. 25 இளம்பூ
   ,, ,, 26 ,,
3. அகம் 275. 5-6
4. ,, 145: 14-22
5. Mrs. D. Thiyagarajan. **Op. cit** p. 334
6. நற் 149
7. குறு 34: 1, உரை
8. குறு 246: 5, 262: 1-3

யாயாக இருப்பாள்.[1] கிளிகடியச் சென்ற தலைவியின் பின் தினைப்புனம் செல்வாள்.[2] ஐயுற்று இற்செறிப்பாள்.[3] அலர்காரணமாக இற்செறித்து அமராமுகத்தினளாய் இருப்பாள்[4] களவறிந்து ஏன் தூங்கவில்லை என வினவுவாள்.[5] இற்செறித்து வெறியெடுப்பாள்.[6]

இப்படியெல்லாம் ஏன் தாய் அல்லது செவிலி நடக்கிறாள்? மணவாழ்க்கையில் ஏமாற்றம். 'காதல் உறுதியும் நட்பும் கணவன் மனைவியிடையே இருக்க, தங்களுக்குள் உரிமையுள்ள உறவும் மெய்யான செய்திகள் பற்றிச் சம உரிமையும் இருக்க வேண்டியதவசியம்.'[7] இத்தகைய உறவில்லை எனில் ஏமாற்றம்.

அவனை ஏன் வெறுக்கிறாள்? மணவாழ்வில் தோல்வியைப் பொருட்படுத்தும் தாய் தன் மகளைக் கூட்டிப் போனவனை வெறுக்கிறாள். தன் மணவாழ்வென்பது தன் கணவனும் தானும் என்று கூட்டொருமையாக (combination) இல்லாமல் தன் கணவன் வாழ்வில் தனது வாழ்வு அடங்கிப் போகும் போது (annexed) தன்னால் பயனில்லை என உணர்பவள் ஆகிறாள். ஒருவேளை தானும் ஒரு காலத்தில் இப்படி உடன் போக்கில் வந்திருந்து பின் தன் தலைவன் நாடொறும் வதுவை யயர்ந்து வந்தால், தான் ஏமாற்றம் அடைந்திருந்தால் அவளதை மறவாள்.[8] செல்வமாளிகையை விட்டுச் சுரம் கடத்தல் தேவையில்லை. அவ்வளவு தியாகத்திற்கு இவ்வுடன்போக்குத் தகுதியில்லை எனக் கருதுகிறாள். எனவே உடன்-

1. குறு *244:6*, நற் *145:7*
2. ,, *198:8*
3. நற் *27*
4. ,, *122.9*
5. நற் *61:4-5*
6. ,, *251*
7. For layalty and friendship to exist, between the man and the wife, the essential condition is that, they both be free with relation to each other and be equal in concrete matters. Beauvoir, **Op cit** p. 450.
8. மருதக்கலி *10*

போக்குத் தலைவனை வெறுத்துத் தானறியப் பெண்ணைத் தன்னனுமதியுடன் மணப்பவனை விரும்புகிறாள்; சம்மதிக்கிறாள்.[1]

தன் கணவனால் துயருற்றவளுண்டு. புதல்வனைத் தழுவிப் பொய்த்துயில் கொண்டதுண்டு.[2] முயக்கத்தால் வாடிய பூவோடே எம்மனையிடத்தே வாராதே என ஊடினாள். அவன் பொய்ச்சூளுக்கு அஞ்சி ஊடலுணர்ந்தாள்.[3]

தன் மகனை, 'நீ அருளில்லாத உன் தந்தையின் பரத்தையருடன் யாருடைய இல்லிலே தங்கினாய் சொல்' என்கிறாள்.[4] தன் கணவன் தொடியைப் பரத்தை தன் மகனுக்குச் சூட்ட இதைக்கண்ட தலைவி உள்ளம் வெந்த புண்ணில் வேலிட்ட நி யடைந்தது.[5] தான் கொடுத்த கைக்குட்டையைக் காணோமென்பதற்கே கொன்று விட்டான். ஒத்தல்லோ, டெஸ்டிமோனா (Othello, Desdemona) வை. இத்தலைவியொடு அவனை மாறுபடுத்திக் காண்க.

ஒரு தாய் 'மகனே உன் தந்தை பரத்தமையை ஒவ்வாதே'[6] என்கிறாள். 'மகனல்லான் பெற்ற மகன்'[7] 'அறனில்லா அன்பிலி பெற்ற மகன்'[8] என்கிறாள். இப்படிப் பலவுள.[9]

உரைநடை: ஜெயகாந்தனின் 'ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன' நெடுங்கதையில் தாயான அலங்கார வல்லி, அக்கதை முழுவதும் தன் மக்களைக் கொடுமையும் பாடும் செய்வது தெரிகிறது. இருப்பினும் மகள் ஜானகி

---

1. குறு. 83
2. மருதக்கலி 10: 22-25
3. ,, 10: 18-21
4. மருதக்கலி 19: 5-9
5. ,, 19: 29-32
6. மருதக்கலி 21; 11-25
7. ,, 21: 26-27
8. ,, 21: 33-34
9. ,, 10,
   ,, 15: 10-18

ஒரு இக்கட்டில் தன் தாயிடம், "எதும்மா தப்பு? எதும்மா பாவம்?......யூ மீன் டு ஸே, ஸெக்ஸ்...... இஸ் எ ஸின்? ...... செக்ஸ் பாவமா? அப்படீன்னு நீ எப்படிம்மா நாலு குழந்தைகள் பெத்தே?"[1] என்கிறாள்

அதற்குத் தாய் "எப்படி உங்களை பெத்தேன்னு அந்த பாவ நரகத்தைப் பத்தி நானே சொல்றேன்..." என்று வயிற்றிலடித்துக் கொள்கிறாள் அலங்காரவல்லி.

" அது நரகம்டி ...... நரகம்! என் உடம்பை ஒரு ஓநாய் கிழிச்சித் தின்ன மாதிரி அது நடந்திச்சு .. ஒவ்வொரு சமயமும் ஒரு துர்தேவதைக்குப் பலி ஆன மாதிரி...... அது...... அது ஒரு மிருகம். பெண்ணு பொறந்தவங்க அந்த மிருகப் பசிக்கு இரையாகணும்! நாம இரைதான். மிருகங்களுக்கு அது ருசி! இரைங்களுக்கு அது வேதனை. அந்த வேதனை உங்களைப் பெத்தப்பவும் இருந்திச்சு. உங்களை தரிச்சப்பவும் இருந்திச்சி...... இந்தப் பாழும் வயத்திலே உங்களைச் சுமந்தப்பவும் இருந்திச்சு ...இப்பவும் இருக்கு" என்று ஓங்கி ஓங்கி வயிற்றில் அறைந்து கொண்டு அழுகிறாள்:[2]

" முருகா! தெய்வமே நான் விழுந்த நரகத்திலே என் பிள்ளைகள் விழ வேண்டாம்னு நான் விரும்பினது தப்பா! தெய்வமே நீ சொல்லு ..அது தப்பா!"[3] என்கிறாள்.

அத்தாயே ஜானகியை மணக்க இருந்த சுந்தரத்திடம் 'நான் தான் முடிவா சொல்றேனே ..... உங்க நாடகம் எல்லாம் எங்கிட்டே பலிக்காது. அறுநூறு எழுநூறு ரூபா சம்பாதிக்கிற என் பொண்ணை அதுக்கு ஆசைப்பட்டு எங்கிட்டே இருந்து அவளை அபகரிச்சிக்கிட்டுப் போக நான் விடமாட்டேன். எனக்கு உலகம் தெரியும் தம்பி. உன்னை விடத் தெரியும். அவளும் ...

---

1. ஜெயகாந்தன் ரிஷி மூலம் "ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன" மீனு 1972 பக் 153
2. அதே கதை பக் 156
3. ,, ,, பக் 157

வயித்திலே ஒண்ணு, இடுப்பிலே ஒண்ணு, கையிலே ஒண்ணுண்ணு பெத்துப் புடிச்சுக்கிட்டுத் தெருவிலே நிக்கப் பொறந்தவளில்லே இந்தாடி ஜானகி உனக்கு இதுதான் பிரியம்னு இப்பவே எவன் கூட வேணும்-னாலும் ஓடு...... தலையை முழுகிடறேன்"[1] என்கிறாள். நல்ல தாய் இப்படி இருப்பாளா ?

திட்டலும் இரங்கலும்: மகட் போக்கிய செவிலி 'சிறுவன் கண்ணி'[2] என்று திட்டிய பின்னரும் அறியப்-படாத தேயத்தில் சிலம்பு கழிந்து வதுவை செய்தி-ருத்தலைத் தன் மனம் தாங்காது என்று இரங்குகிறாள்.[3] திட்டியவள் இரங்கிக் கூறுவதேன் ?

நனவிலிப் போராட்டம் (unconscious conflict): இரு முரண்பாடான விருப்பம் அல்லது தேவைகள் குறித்து நனவிலிப் போராட்டம் தான் காரணம். (unconscious conflict between two incompatible conflicts). செவிலி வெறுப்பும் அன்பும் ஒரே வேளையில் காட்டினாள். இரண்டு விருப்பங்கள் அல்லது தேவைகட்கு இடையேயான போராட்டம் இதுதான். நனவின்றி வெறுப்பும் அன்பும் கலந்தன.

நனவுப் போராட்டம் (conscious conflict): தேவைக்-கும் மெய்ம்மை ஏற்படுத்தும் கட்டுப்பாட்டிற்கும் இடை-யே போராட்டம் மற்றொரு வகை. (conflict between a need and a limitation is set by reality)

ஒரு தாய், "கொடிய வெம்பாலையில் வயக்களிறன்ன காளையொடு என் மகள் உடன் போயதற்கு வருந்தி-னேன் அல்லேன். அவளைப் பிரிந்து துருத்தி போல வெய்துயிர்த்து உள் மெலிந்து தீயில் வேவது போலும் வெய்ய நெஞ்சமொடு துயிலேனாய் வாய் வெருவிப் புலம்புகிறேன்"[4] என்றாள்.

1. அதே நூல் பக் 165-6
2. அகம் 385: 17
3. ,, 385: 17-18
4. ,, 55: 1-9

இங்கு, 'கனவ' என்ற சொல்லுக்கு நாட்டார் 'வாய் வெருவிப் புலம்ப' என்று பொருள் தருகிறார். அதை விடக் 'கனவ' என்ற சொல்லை வினையாக்கிக் 'கனவுகாண' என்றிருப்பது சரியும் பொருத்தமுமாகும்.

ஏனெனில் உடன்போக்கிற்காக வருந்தினேன் எனத் தன்னைத் தேற்றும் அயலிலாட்டியர்க்குக் கூறினால் மெய்ம்மை பேணுதவளாவாள். போய்விட்ட மகளைக் கனவிலாவது காண வேண்டுமென்ற தேவையுள்ளது. கண்ணுறங்காமல் கனவில்லை. இது அடுத்த மெய்ம்மை. எனவே இங்கு அவளது தேவைக்கும் மெய்ம்மை ஏற்படுத்தும் கட்டுப்பாட்டிற்கும் போராட்டம். எனவே இது நனவுப் போராட்டம். இத்தகைய போராட்டங்கள் ஏற்படாமல் தடுத்துக் கொள்ள முடியாதா? சிலருக்கு முடியும்.

திட்டலாமா? அடிக்கலாமா? அன்புடைத்தாய் மகளை வெறுத்துப் பேசலாமா? அடிக்க முடியுமா? அறிஞர் சுல்தி கூற்றுப்படி அன்பும் வெறுப்பும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தவை. "வெறுப்பு அன்பின் முறிவுப் பண்புக் கூறு. ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் போல அன்பும் வெறுப்பும்."[1] தான் அன்பு காட்டும் மகள் ஏமாற்றப் போகும் ஒருவனை நம்பிப் போய்விட்டாளே என்ற வெறுப்பால் வந்த சினத்தால் அவ்வாறு நடக்கிறாள்.

தாயும் நாகரிகமும்: இருந்தாலும் தாய் நாகரிகமாக நடக்கக் கூடாதா? நாகரிகம் மக்களுள்ளும் சமூகத்தோடும் சமரச இணக்கத்தைக் கோருகிறது (demands compromise). சூழ் நிலைக்கு ஏற்ப நடந்து கொள்ள ஒருவன் ஒருவித முக மூடியை அணிய நேருகிறது. அத்தகைய முகமூடியே 'persona' என்பது. ஒரு தாய் தன் மகள் களவை அறிவாள்; ஆனாலதை அவளிடம் கூறாள். பிறர் அலர் தூற்றுவது பிடிக்கவில்லை. தானறிவாளென்பதை

1. Hate is the frestration aspect of Love as 'tails' is the obverse of 'Heads' in the same penny.
Sultie, Ian D. **The Origin of Love and Hate** (Middlesex: Penguin Books 1960), p 48

மகளறிந்தால் நாணுவாள் என்று கருதி அறியாள் போல் நடித்தாள்[1]. இது அவளணியும் முகமூடி.

உரை நடை: ஜெயகாந்தனின் 'அக்கினிப் பிரவேசத்தில் தாய் தன் மகளுக்கு நடந்ததை உணர்ந்து முதலில் அடித்தாள். பின்கட்டு மாமி கேட்டதற்குப் பொய்யாக அங்கலாய்த்துக் கொண்டாள். பின் தானே ஒதுக்கினுல் மகள் எங்கே போவாள் என்று எண்ணிய கருணையினுல் சகித்துக் கொண்டாள். அவள் தலையெழுத்தை அழிப்பது போல் சீயக்காயைத் தலையில் வைத்துத் தேய்த்துக்குளிப்பாட்டி வீட்டில் சேர்த்துக் கொண்டாள். இதுவும். தாயணிந்த முகமூடி[2].

நிழல் (Shadow): பெரியவர்கள் தலையீட்டால் குழந்தைகளின் சில மனப் பாங்குகள் ஒடுக்கப்படுகின்றன. இவை தனியொருவன் நனவிலியை (personal unconscious)ச் சார்ந்தவை என ஜங் (Jung) கூறுகிருர். தனியொருவர் நனவிலியில் காணப்படும் நமது மறுகூறு நிழல் எனப்படும். (The otherside of ourselves which is to be found in the personal unconscious is called the shadow).

நிழல் என்பது நம்மில் தாழ்தரம் (inferior being of ourselves). நனவில் நாம் செய்ய அனுமதியாதவை நிழல் பகுதியாகிறது. சான்ருக நாம் ஒருவரை விரும்பாவிட்டால் அதை வெளிப்படையாகக் கூறுவதில்லே. ஆனுல் அதற்குப் பதிலாக நம்மையே குறை கூறிக் கொள்வது. சமூக நிலேகளுடனும், நமது இலட்சிய ஆளுமையுடனும் ஒத்துவராத நாகரிகமற்ற விருப்பங்கள் உணர்ச்சிகள் இவற்றை நாம் மறைக்க விரும்புகிருேம். பிறருக்கு வெளியிட விரும்பாத அல்லது நமக்கே தெரிய விரும்பாதவையெல்லாம் இந்த நிழல் என்பதன் பாற் படும்.

---

1. அகம் 203: 1-5
2. ஜெயகாந்தன் 'அக்கினிப் பிரவேசம்' **சுயசரிதம்** மீனு 1967 பக். 145-51

சான்ருக மகட்போக்கிய தாய் மகள் ஒரு காலே பின்னே சென்று பாலேயை கடத்தற்கு வருந்தவில்லே என்கிருள். ஆனுல் உடன் போக்குத் தலேவனேப் பிடிக்க வில்லே. இருப்பினும் அவனே வாய்க்கு வந்தபடி திட்டச் சமூகம் இடந்தராது. பலர் முன் கூற அவரும் விரும்ப வில்லே. அவனே வெறுக்கிருள். அது தன்னே வெறுப்பதில் உருக்கொள்கிறது... மகள் சென்ற பின்னும் கரிகாலனெடு பொருது வெண்ணிப் பறந்தலேயில் புறப்புண் நாணி இருந்த சேரலாதனெடு இறந்த பெரியார் போல இறவாத என் உயிரொடு நொந்தேன் என்கிருள்'.[1] இது தாயின் நிழல்.

இன்னெரு செவிலி, தன் மகளேச் சிறுகோல் கொண்டு அடித்தவள், உடன் போக்கின் பின் அவளே அடித்த தன் கை அன்னி வெட்டிய திதியன் புன்னே போலப் பெரிய துன்பத்தை அடைக என்று தன்னேயே நொந்து கொள்கிருள்.[2] இது செவிலியின் நிழல். இன்னும் பலவுள; விரிவஞ்சி நிறுத்துகிறேன்.

இவ்வாறு, இலக்கியம், தாய் என்பவற்றின் பொருள் என்ன ? தாயார் யார் ? இக் கட்டுரையில் தாய் யாரைக் குறிக்கிறது ? உளவியல் கண்ணேட்டம், தாய்க்கு வரையறை யென்ன ? அவ்வரையறைப்படி கவிதையிலும் உரைநடையிலுமுள்ள தாய்மார் தன்மைகள் யாவை ? நல்ல தாயரும் புண்படுத்தும் தாய்மாரும் யார் யார்? ஏனிப்படி நடந்து கொள்ளுகிருர்கள் ? என்றெல்லாம் கண்டோம்.

---

1. அகம் 55
2. ,, 145

சுருக்க விளக்கம்

அகம்	—	அகநானூறு
அ.ப.க	—	அண்ணுமலைப் பல்கலைக் கழகம்
உ.வே.சா	—	உ வே. சாமிநாதையர்
ஐங்	—	ஐங்குறு நூறு
கலி	—	கலித்தொகை
குறு	—	குறுந்தொகை
சிலம்பு	—	சிலப்பதிகாரம்
சை. நூ. க	—	திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி
திருக்கோவை	—	திருக்கோவையார்
தொல்	—	தொல்காப்பியம்
அகத்	—	அகத்திணையியல்
இளம்பூ	—	இளம்பூரணம்
கள	—	களவியல்
கற்	—	கற்பியல்
நச்	—	நச்சிஞர்க்கினியம்
நற்	—	நற்றிணை நானூறு
புறம்	—	புறநானூறு
மீஞ	—	மீஞட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை-1.

நூல் விவரத் தொகுப்பு

அகநானூறு	—	திருநெல்வேலி சை. நூ. க. 1957, 1959, 1957
ஐங்குறு நூறு	—	திருநெல்வேலி அவ்வை துரைசாமிப் பிள்ளை, அண்ணுமலை நகர், அ.ப.க. 1957, 1957, 1958
கலித்தொகை	—	சென்னை, நோபில் அச்சுக்கூடம். 1925, 1931.
குறுந்தொகை	—	உ.வே.சா. குறிப்பு. சென்னை, கபீர் அச்சுக்கூடம் 1947
சிலப்பதிகாரம்	—	” ” ” 1968

திருக்கோவை-யார் — ஆறுமுக நாவலர் பதிப்பு *1922*

தொல்காப்பியர் — தொல்காப்பியம் இளம்பூரணம் சை. நூ. க. *1953*
நச்சினார்க்கினியம் (பொருளதிகாரம்) கணேசையர் குறிப்பு. சுன்னுகம் திருமகள் அழுத்தகம் *1948*
பாரதியார், டாக்டர். சோ. பொருட் படலம் மதுரை. நாவலர் புத்தக நிலையம் *1972*

நற்றிணை நானூறு — பொ. வே. சோமசுந்தரனுர் உரை. சை. நூ. க. *1967.*

புறநானூறு — உ. வே. சா. குறிப்பு. சென்னை கேசரி அச்சுக்கூடம். *1931*

ஜெயகாந்தன் — கோகிலா என்ன செய்துவிட்டாள். மீனு *1968*

" — சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள். மீனு. *1973*

" — சுயதரிசனம் மீனு. *1967*

" — ரிஷிமூலம் மீனு. *1972*

ஆங்கிலத் துணைநூற் பட்டியல்

1. Coomaraswamy, Ananda K. A. **The Dance of Siva** The Sunrise Turn Inc, 1918
2. Beauvoir, Simone De, The Second sex (ed & trans) H M. Parshley. New york. Bantam Book, 1961
3. Sultie, Ian D. **The Origins of Love and Hate** Middlesex: Penguin Books, 1961
4. Thiyagarajan (Mrs) D. **Studies in Akananuru** unpublished thesis for Ph. D degree, Madras University July 1967

"காப்பிய உவமை என்பதற்குரிய விளக்கத்தினைக் கண்டு தெளிய வேண்டும் என்று முயன்றபொழுது அவ் எளிய முயற்சியின் பயனாகத் தோன்றிய முடிவே இங்குக் கூறப்பட்டுள்ளது".

"காப்பிய உவமை என்பது பொருள்மயக்கத்தைத்தரும் ஒரு தொடராகக் காட்சியளிக்கின்றது. காப்பியத்தில் இடம்பெறும் ஒரே காரணத்தால் அப் பெயர் வழங்கப்பட்டுள்ளதா அல்லது காப்பியத்தன்மை வாய்ந்த உவமைகள் (Epic type of similes) என்பதால் அப்பெயர் வழங்கப்பட்டுள்ளதா என்று மயக்கங் கொள்ள இத்தொடர் இடம் அளிக்கின்றது. இந்தப் பொருள் மயக்கம் நீங்க பல உவமைகளை ஆராய வேண்டிய இன்றியமையாமை ஏற்பட்டுள்ளது".

4

காப்பிய உவமைகள்

வெ. இந்திரா சுபலட்சுமி

0. இலக்கியத்தில் இடம் பெற்றிருக்கும் உவமைகளைப் பற்றிய சிறப்பும் அவற்றின் வகைகளும் அவற்றுள் காப்பிய் உவமை பற்றிய கருத்தும் குறித்து ஆய்வதே இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும். உவமைகள் வெளிப்படப் பொருள் தெளிவுடையன; வெளிப்படப் பொருள் தெளிவு இல்லாதன என இரு பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஆராயப்பட்டுள்ளன. சங்க காலந் தொடங்கி இக் காலம் வரையுள்ள இலக்கியங்களே இங்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. அடுத்து மேனாட்டு இலக்கி-

யங்களினின்று சான்றுக்கு இரண்டு இலக்கியங்கள் எடுத்தாளப் பட்டுள்ளன.

0 1 'காப்பிய உவமை' என்பதற்குரிய விளக்கத்தினைக் கண்டு தெளிய வேண்டும் என்று முயன்றபொழுது அவ் வெளிய முயற்சியின் பயனாகத் தோன்றிய முடிவே இங்குக் கூறப்பட்டுள்ளது. மேலும் இவ்வாராய்ச்சி தொடர்ந்து நடைபெற இக்கட்டுரை துணைபுரியும் என்றே இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

0.2 'காப்பிய உவமை' என்பது பொருள் மயக்கத்தைத் தரும் ஒரு தொடராகக் காட்சியளிக்கின்றது. காப்பியத்தில் இடம் பெறும் ஒரே காரணத்தால் அப்பெயர் வழங்கப்பட்டுள்ளதா அல்லது காப்பியத்தன்மை வாய்ந்த உவமைகள் (Epic type of similes) என்பதால் அப் பெயர் வழங்கப்பட்டுள்ளதா என்று மயக்கங் கொள்ள இத் தொடர் இடம் அளிக்கின்றது. இந்தப் பொருள் மயக்கம் நீங்க, பல உவமைகளை ஆராய வேண்டிய இன்றியமையாமை ஏற்பட்டுள்ளது. எனவே இக்கட்டுரையில் பல உவமைகள் (பட்டியலாகத்) தரப்பட்டுள்ளன.

1.0 இலக்கியத்தைப் படைக்கும் கவிஞரனைவரும் கருத்துக்களை உள்ளவாறே கூறுவதில்லை. கற்பனை நயத்துடன் கூறத் தொடங்கும் பொழுது புலவர் உள்ளத்தில் பல நுண்ணிய ஒப்புமைகள் தோன்றுகின்றன. அவற்றைத் தம் கவியில் அழகுணர்ச்சியுடன் ஏற்றிப் பாடல் இயற்றுகின்றனர். கவிஞர் வோர்ட்ஸ்வோர்த் கூறும் 'நான் உவமைகளுடன் அமர்ந்து விளையாடுகிறேன்.' ('I sit and play with similes)[1] என்னும் கூற்று, கவிஞர்களுக்கும் உவமைக்கும் உள்ள உறவினைப் புலப்படுத்தும். மற்றுமோர் அறிஞர், உவமை, உருவகம் போன்ற அணிகள் இல்லாத பாடல், ஞாயிறற்ற பகலைப் போன்றும் புள்ளொன்றில்லாக் காவினைப் போன்றும் விளங்கும் எனக்

1. Quoted by F.H. Pritchard in Training in Literary appreciation: P. 56, Lyall Book Depot, Chaura Bazar, Ludhiana, 1964.

கூறியுள்ளார்[1]. உவமைகளை அமைக்கும் திறனை ஒருவரிடமிருந்து மற்றொருவர் கற்றுக் கொள்ள இயலாது புலவர் உள்ளத்தில் தானே முகிழ்த்து எழக்கூடியது அது புலமையின் அளவுகோலாக உவமை விளங்கும் அதுவே பாடலுக்குத் தேவையான வலிமை, தெளிவு, விரைவு, தனித்தன்மை ஆகியவற்றை அளிக்க வல்லது. தொன்று தொட்டே பழங்கப்படுகின்ற உவமையின் தோற்றத்தை அறுதியிட்டுக் கூற இயலாது எனினும் அறிவியலில் முன்னேற்ற மடைந்துள்ள இந் நாட்களிலும் அதன் சிறப்புக் குன்றவில்லை, சிறு குழந்தைகள் வண்ணப் படங்களைக் காணும் பொழுது பெறும் மகிழ்ச்சி போன்றதே, உவமைகளைக் காணும் பொழுது படிப்போர் உள்ளத்தில் எழும் மகிழ்ச்சி.

1. 1. இலக்கண ஆசிரியர்கள் இவ்வுவமை குறித்துப் பேசியுள்ளனர். இதனை மட்டும் விரித்துக் கூறும் அணியிலக்கண நூல்களும் உண்டு. தொல்காப்பியர் கூறும் உவம இயலே முதன் முதல் உவமை குறித்து எழுந்த பகுதியாகும் என்பர். அதனையடுத்து, தமிழ் மொழியில் தண்டியலங்காரம், மாறனலங்காரம், குவலயானந்தம், வீரசோழியம், இலக்கண விளக்கம், தொன்னூல், முத்து வீரியம், ஆகிய நூல்களில் முதல் மூன்றும் அணியிலக்கணத்தைத் தனித்தனியே எடுத்துக் கூறுவன; அவையும் மொழி பெயர்ப்பே. பின்னைய நான்கும், அணியிலக்கணத்தை ஒரு பகுதியாகக் கொண்டு கூறுவன தமிழ் மொழியில் இவ்வாறு இருக்க, வடமொழியில் பின்வரும் நிலை காணப்படுகிறது. வாமன காரிகை, பாமக சூத்திரம், காவிய தர்சம், சரசுவதி கண்டாபரணம், சிருங்கார திலகம், காவிய பிரகாசம், அலங்கார சர்வசுவம், இரசதரங்கிணி, குவலயானந்தம் போன்ற பல அணியிலக்கண நூல்களைக் காணலாம். இவ்வணியிலக்கண அமைப்பு மிகவும் தொன்மை வாயந்தது. வேதத்திற்குப் பொருளுரைத்த யாஸ்கர், நிருத்தம் என்ற நூலில் உவமைய-

---

1. A style without metaphor and simile is to me like a day without sun or a woodland without birds— Style by F L Lucas P. 191, Cassell, London, 1964.

ணியைக் குறிக்கும் சொற்களையெல்லாம் தொகுத்திருக்கின்றார். இதன் காலம் கி.மு. 700. கி.மு. 500இல் பாணினி உவமையணியின் உறுப்புக்களைக் கூறுகிறார். வேதாந்த சூத்திரங்களில் வேத வாக்கியங்களை ஆராயும்பொழுது உவமை உருவக அணிகள் குறித்துப் பேசப் படுகின்றன. பரத முனிவர் 36 அத்தியாயங்கள் கொண்ட நாட்டிய சாத்திரத்தில் 15 முதல் 18 அத்தியாயங்கள் வரை அணியிலக்கணம் கூறியுள்ளார். அப்பைய தீட்சிதர் என்பார் வடமொழியில் சித்திரமீமாம்சை எனும் நூலை இயற்றியுள்ளார். அதன் கண் உள்ள ஒரு பாடலான,

> உவமை யெனும் தவலருங் கூத்தி
> பல்வகைக் கோலம் பாங்குறப் புனைந்து
> காப்பிய அரங்கினுள் கவினுறத் தோன்றி
> யாப்பறி புலவர் இதயம்
> நீப்பறு மகிழ்ச்சி பூப்பநடிக்குமே

இது உவமையின் இயல்பினை விளக்கி நிற்கும். உவமையிலிருந்தே பல அணிகளும் தோன்றியிருக்க வேண்டுமென்பதையும் இது உணர்த்தும். மனிதன் சிந்திக்கத் தொடங்கிய காலத்தே உவமையும் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும். பொதுவாக, தெரியாத ஒன்றைத் தெளிவு படுத்தத் தெரிந்த பொருளொன்றுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறுவதை உவமைப் படுத்திக் கூறுதல் என்று பொதுப் பொருள் கூறுவர். உலகியலிலும் இதனைக் காணலாமெனினும் சிறப்பாகக் கவிகளில் இடம் பெறுவதைப் போற்றி உரைப்பர். அன்றாட வாழ்வில், மக்கள், பொருள்களின் இடையே காணப்படும் ஒப்புமையைக் கண்டு உவமை கூறும் பழக்கத்தினைக் கொண்டிருப்பினும் வாழ்வில் காணலாகும் இப்பொதுவியல்பைக் கவிதையுலகம் வரவேற்று வளர்த்தது எனலாம். கவிதைகளில் ஒப்புமையை மட்டும் கூற வேண்டும் என்ற இந் நோக்குடன் அது இடம் பெறுதல் இல்லை என்பது அனைவரும் அறிந்த உண்மை. அது பாடல்களுக்கு அணியாக விளங்குவதோடு பொருட் புலப்பாட்டினையும் தருகின்றது. அணி என்று அதனைக் கூறிடினும் அதனை நீக்கிவிடின் பாடல் சிதைவுறுது என்பது இல்லை. திரு. எஸ். வையாபுரி

பிள்ளையவர்கள் 'உவமை கவிதையின் அந்தராத்மா என்று சொல்ல முடியாது. ஆனல் அது அந்தராத்மா இயங்கி உலவும் வளமிக்க சோலையாகக் கருதத்தக்கது.'[1] எனக் கூறியுள்ளார். பாடலில் இடம் பெற்றுள்ள உவமையே அப்பாடலின் சுவையை மிகுதிப்படுத்தும்; அவ்வுவமையைக் கண்டு உணர்வதிலேயே ஒரு மகிழ்ச்சி ஏற்படும்; மறைந்து நிற்கும் ஒப்புமையை உணர்வதிலே தான் அவ்வுவமையின் சிறப்பும் அமைந்துள்ளது. அதனைக் கண்டு தெளிவதில் உள்ள உவகைக்கு ஈடாக எதனைக் கூறுவது. அது வலிந்து பொருள் கொள்ளக் கூடியதாகவும் அமைந்திருத்தல் போற்றற்குரிய தன்று. எய்தவன் ஆற்றலுக்கேற்ப அம்பின் வலிமை கணக்கிடப்படுதல் போல் புலமையின் ஆற்றலைப் பொறுத்தே உவமையின் சிறப்பும் உள்ளது. ஒக்கும் எனக் கூருது ஒவ்வாது எனக்கூறலும் உண்டு என்ற உண்மையை 'ஒரீஇக் கூறலும் மரீஇய பண்பே' என்ற தொல்காப்பிய நூற்பா உணர்த்தும்.

2.0 'வினை, பயன் மெய் உரு என்ற நான்கே, வகை பெற வந்த உவமத் தோற்றம்' என்பதும் தொல்காப்பிய நூற்பா[2]. சிறப்பு, நலன், காதல், வலி என்ற நான்கினையும் நோக்கமாகக் கொண்டு இவ்வுவமை தோன்றும். இவற்றினைத் தொல்காப்பியர் நிலைக்களம் என்று அழைப்பர். 'கிழக்கிடு பொருளொடு ஐந்துமாகும்' எனவும் அமைத்துள்ளார். வேற்றுமையியலில் ஐந்தாம் வேற்றுமை குறித்து வரும் நூற்பாவில் ஒப்புப் பொருளைப் பற்றிப் பேசும் பொழுது,

'வண்ணம் வடிவே அளவே வகையே
தண்மை வெம்மை அச்சம் என்ரு
நன்மை தீமை சிறுமை பெருமை
வன்மை மென்மை கடுமை யென்ரு
முதுமை இளமை சிறத்தல் இழித்தல்

1. செந்தமிழ். 46-1. ஆண்டு 1949.
2. தொல்காப்பியம்: உவமவியல் : 1 திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட், சென்னை 1, 1967.

புதுமை பழமை ஆக்கம் என்று
இன்மை யுடைமை நாற்றம் தீர்தல்
பன்மை சின்மை பற்று விடுதலென்
றன்ன பிறவும் அதன்பால என்மனார்[1]

என்று காணப்படும் நூற்பாவில் கூறியுள்ளபடியும் உவமைகள் அமையலாம் என்றும் அவர் கூறுவர். இவ்வாறு இரண்டு பொருள்களில் காணப்படும் ஒப்புமையை யன்றியும் வேற்றுமையை உணர்த்தவும் உவமைகள் உதவும். இவை ஒரு தொடரிலோ, பல தொடர்களிலோ, பலவரிகளிலோ, ஒரு பாடலிலோ அமைந்து வரக் காணலாம்.

2.1. வினை, பயன், மெய், உரு என்ற இன்ன பிறவற்றின் அடிப்படையில் அமையும் உவமைகளில் காப்பிய உவமை என்று ஒரு வகையுண்டு. காப்பியங்களில் மட்டும் இடம் பெறுவதால் காப்பிய உவமை என்று பெயர் பெற்றதா அல்லது காப்பியத் தன்மை வாய்ந்த இயல்பினல் அப்பெயர் சூட்டப்பட்டுள்ளதா என்பதை நோக்க வேண்டும். காப்பியத் தன்மை வாய்ந்த உவமையினை எந்த அளவுகோலால் கண்டு உணர்வது?

2.2. தமிழ் மொழியைப் பொறுத்த மட்டில் காப்பிய உவமை என்ற தொடரினை இலக்கண ஆசிரியர்கள் பயன்படுத்தியிருப்பதற்குரிய சான்று இல்லை. அணியிலக்கண நூல்களிலும் இத்தொடர் காணப்படவில்லை. மேனாட்டாரின் தொடர்பு தோன்றிய பின்னரே இத்தொடரின் - வழக்கு தமிழில் புகுந்தது. எனினும் இவ் வழக்கு புதிது என்பதனல் அவ்வகையைச் சார்ந்த உவமைகளும் தமிழிலக்கிய உலகில் புதிதாக நுழைந்த ஒன்று என்பது இல்லை. அத்தொடரின் வருகைக்கு முன்பே காப்பியத் தன்மை வாய்ந்த உவமைகளைச் சங்கப் பாடல்கள் தொடங்கி இக்காலம் வரை உள்ள இலக்கியங்களில் காணலாம்.

---

1. தொல்காப்பியம்: வேற்றுமையியல்: 17. திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட், சென்னை 1, 1967

3 0. பொதுவாகக் கவிதைகளில் அடங்கியிருக்கும் உவமைகளை இருவகையாகப் பிரித்துக் காணலாம். முதல் வகையில் கவிநயந்தோன்ற அமைந்துள்ள உவமைகளைக் கூறலாம். சில இடங்களில் உவமமும் பொருளும் பலரும் முன்பே கண்டறிந்த பொருள்களேயாயினும், ஒப்புமை காண்பதற்கு அரியனவாக இருந்திருக்கும். மனத்தேயுள்ள உணர்ச்சி யொற்றுமையால் புலவர்கள் ஒப்புமையை உணர்ந்து உருவம் கொடுப்பர். நிலவுலகத்துப் பொருள்களேயன்றி விண்ணுலகப் பொருள்களும் உவமைக்குரியனவாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. 'குவளை யுண்கண்', 'அவிர றல் கடுக்கும் கூந்தல்' போன்ற மரபு வழிப்பட்ட உவமைகளும் உண்டு.[1] இவற்றினை முதல் வகையாகக் கொள்ளலாம். தங்கள் அநுபவத்திற் கண்ட பொருள்களே யன்றிப் புராணம், வரலாறு போன்றவற்றின் அடிப்படையில் அமைந்த உவமைகளும் உண்டு. இவற்றை இரண்டாவது வகையைச் சார்ந்த உவமைகளாகக் கொள்ளலாம்.

3. 1. 'பொன்னின் அன்ன தாதுபடு பன்மலர்' என்பது மிகவும் எளிய முறையில் அமைந்து பொருள் தெளிவைத் தருகின்றது. 'அகற் பெய் குன்றியிற் சுழலுங் கண்ணன்' என்று புறநானூற்றுப் பாடலில் காணப்படும் உவமையின் பொருள் புலப்பாட்டிற்குச் சிறிது சிந்தனையே தேவை. அப்பாடல்களில் அமைந்துள்ள உவமைகள் இன்றியமையாத பகுதிகளில் ஒன்றாக விளங்கிப் பெருமையுறச் செய்கின்றன. அவ்வுவமைகளை அணிகளென நீக்க முற்படின் அவற்றின் சுவையும் பொருளும் சிதைந்துவிடும் எனலாம். முதற்பிரிவைச் சார்ந்த உவமைகளாக இவற்றைக் கொள்ளலாம்.

4. 0. மேனாட்டார் இலக்கியங்களில் 'காப்பிய உவமை' (Epic simile) என்றோ 'நீண்டமைந்த உவமை' (long-tailed simile) என்றோ வழங்கப்படும். அங்கும் அது காப்பியத்-

---

1. அகநானூறு: 138 } சங்க இலக்கியம், பாரி நிலையம்,
புறநானூறு: 25 } சென்னை 1, 1967.

தில் இடம் பெறுவதால் பெற்ற பெயரா அல்லது ஒரு வகை உவமைக்கு அப்பெயர் அளிக்கப்பட்டதா என்பது புலனாகவில்லை. 'நீண்டமைந்தது' (long tailed) என்ற பெயர் வடிவத்தில் நீண்டிருப்பதாலோ அல்லது அதில் அமைந்துள்ள உவமையின் அடிப்டை நிகழ்ச்சி நீண்டு விரிவதனாலோ (back reference) கொடுக்கப்பட்டதாகக் கூறலாம். அதில் இடம் பெறும் உவமை பிறிதொரு நிகழ்ச்சியின் விரிவாகவும் காணப்படும். இவ்வாறு ஏதோ ஒரு நிகழ்ச்சியின் பின்னணியில் அமைந்த உவமைகளை இரண்டாவது வகையில் அடக்கி அவ்வகைக்குரிய சான்று-களை அடுத்துக் காண்போம்.

சான்றாக ஐங்குறுநூற்றில்,

'இருண்டு தோன்று விசும்பின் உயர்நிலை யுலகத்து
அருந்ததி யனைய கற்பிற்
குரும்பை மணிப்பூண் புதல்வன் தாயே'[1]

என்று காணப்படும். இவ்வுவமையில் தலைவி, கற்பிற்சிறந்த அருந்ததியோடு ஒப்பிட்டுக் கூறப்படுகின்றாள். இந்த உவமையின் பொருட்சிறப்பினை, அருந்ததியைப் பற்றிய வரலாறு, படிப்போர்க்குத் தெரிந்திருந்தால்தான் உணர இயலும். அடுத்து, புராண வரலாற்றுடன் தொடர்பு கொண்ட ஓர் உவமை புறநானூற்றில் இடம் பெறுகிறது. இங்கு இராமன், சீதை, இராவணன் ஆகியோர் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

இலம்பா டுழந்தவென் னிரும்பே ரொக்கல்
விரற்செறி மரபின செவிதொடக் குநரும்
செவித்தொடர் மரபின விரற்செறிக் குநரும்
அரக்கமை மரபின மிடற்றி யாக்குநரும்
மிடற்றமை மரபின அரைக்கி யாக்குநரும்
கடுந்தெற லிராம னுடன்புணர் சீதையை
வலித்தகை யரக்கன் வெளவிய ஞான்றை
நிலஞ்சேர் மதரணி கண்ட குரங்கின்
செம்முகப் பெருங்கிளை யிழைப்பொலிந் தாஅங்கு[2]

1. ஐங்குறுநூறு: 442, சங்க இலக்கியம், பாரி நிலையம் சென்னை 1, 1967
2. புறநானூறு: 378 ,, ,, ,, ,, ,,

என்ற இப்பாடலில் அணிகள் பலவற்றைப்பரிசாகப் பெற்ற கிணைப்பொருநனின் சுற்றம் அவ்வணிகளை மிக்க மகிழ்ச்சி-யின் காரணமாக அணிந்து கொள்ள வேண்டிய முறைப் படி அணிந்து கொள்ளத் தெரியாது இருந்தனர் என்று ஊன்பொதி பசுங்குடையார் என்பவர் பாடியுள்ளார். இராமாயணத்தில் இடம்பெறும் இப்புராண நிகழ்ச்சியை அறிந்திருந்தாலன்றி இவ்வுவமை தெளிவுறாது. அடுத்து

ஈரைம் பதின்மரும் பொருதுகளத் தவிய
பேரமர் கடந்த கொடுஞ்சி நெடுந்தேர்
ஆராச் செருவின் ஐவர் போல[1]

இளந்திரையன் பகைவென்றான் என்று குறிக்கப்பட்டுள்-ளது. இதற்கும் 'ஈரைம்பதின்மரைப்' பற்றிய செய்தியின் விளக்கம் தேவைப்படுகின்றது.

4.1 அகநானூற்றுப் பாடல்[2] ஒன்றில் பிரிவுத்துயரில் உள்ள தலைவி தோழியை நோக்கி அரிய சுரத்தினைக் கடந்து சென்ற நம் தலைவர், நம்மைக் காட்டிலும் உறுதி-யுடைத்தாக ஆராய்ந்து துணிந்த பொருள், 'பல்புகழ் நிறைந்த வெல்போர் நந்தர், சீர்மிகு பாடலிக் குழீஇக் கங்கை, நீர்முதற் கரந்த நிதியங் கொல்லோ' என்று வினவுவதாக அமைந்த பாடலொன்றில் அரசியல் வர-லாற்றின் அடிப்படையில் உவமை அமைந்துள்ளது. இவ்-வுவமையின் பொருள், வரலாற்றின் அறிவைப் பொறுத்-தே சிறப்பாக உணரப்படும்.

4.2. வாகைப் பறந்தலை[3] நிகழ்ச்சி ஒன்றினையும் சங்கப் பாடல் ஒன்று உவமையில் அமைத்துப் பேசுகின்றது. அகப்பாடல்களில் உள்ளுறையிலும் இவ்வகையைச்

1. பெரும்பாணாற்றுப்படை: 415-417, சங்க இலக்கியம், பாரி நிலையம், சென்னை-1 1967.
2. 231, சங்க இலக்கியம், பாரிநிலையம், சென்னை 1, 1967
3. சூடா வாகைப் பறந்தலை யாடுபெற
ஒன்பது குடையும் நன்பக லொழிந்த
பீடில் மன்னர் போல
ஓடுவை மன்னுல் வாடை நீ எமக்கே.
அகநானூறு: 125, சங்க இலக்கியம், பாரிநிலையம், சென்னை 1, 1967

சார்ந்த உவமைகள் உண்டு. சான்ருகக் கபிலர் பாடிய குறிஞ்சிக்கலிப் பாடலொன்றைக் காணலாம்.

இமையவில் வாங்கிய ஈர்ஞ்சடை அந்தணன்
உமையமர்ந் துயர்மலே யிருந்தன ஞக
ஐயிரு தலேயி னரக்கர் கோமான்
தொடிப் பொலி தடக்கையிற் கீழ்புகுத் தம்மலே
எடுக்கல் செல்லாதுழப்பவன் போல
உறுபுலி உருவேய்ப்பப் பூத்த வேங்கையைக்
கறுவுகொண் டதன்முதற் குத்திய மதயானே
நீடிரு விடரகம் சிலம்பக் கூய்த்தன்
கோடு புய்க்கல்லா துழக்கும் நாடகேள் (கலி. 38)

இங்கே வேங்கையின் அடியினே மதயானே தன் கொம்புகளால் குத்திப் பெயர்க்க முயன்றதில், அதன் கொம்பு ஆழத்தில் பாய்ந்து மீண்டும் அதனுல் எடுக்கமுடியாத துன்பநிலேக்கு, இராவணன் இமயமலேயை அடியோடு பெயர்த்தெடுக்க எண்ணி, அம் மலேயின் கீழாகப் புகவிட்ட கரங்களே மீண்டும் எடுக்க முயன்று வருந்தி நிற்கும் நிலே ஒப்பாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இதில் அடங்கியிருக்கும் உவமை அது புறவடிவில் உணர்த்துகின்ற பொருளோடு புதைபொருளில் உள்ளுறையுவமத்தையும் சுட்டி நிற்கின்றது.

4.3. இவ்வாறு போர்க்களம்,[1] தலேநகரங்கள்,[2] வரலாற்றுத் தொடர்பான சான்ருேர்கள்[3] என்று இன்ன பிறவற்றின் அடிப்படையில் பல உவமைகள் சங்கப் பாடல்களில் இடம்பெற்றுச் சுவையினே மிகுதிப்படுத்துவதுடன் வரலாறு புராணம் போன்றவற்றை அழியாது போற்றும் கருவூலங்களாகவும் திகழ்கின்றன.

4.4. தமிழில் முதல் காப்பியமாக விளங்குகின்ற சிலம்பில் இவ்வாறு நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையில் அமைந்த

---

1. அகநானூறு: 125, சங்க இலக்கியம், பாரிநிலேயம், சென்னே 1, 1967.
2. ,, 396, ,, ,, ,,
3. வெள்ளி வீதியைப் போல நன்றுஞ்.
செலவயர்ந் திசினல் யானே. அகநானூறு: 147, ,,

உவமைகள் பல இடம்பெற்றுள்ளன. சான்றாகக் கண்ணகியின் பண்புநலங் குறித்து இளங்கோவடிகள் சிறப்பித்துக் கூறும் பொழுது,

போதிலார் திருவினுள் புகழுடை வடிவென்றும்
தீதிலா வடமீனின் திறமிவள் திறமென்றும்
மாதரார் தொழுதேத்த வயங்கிய பெருங்குணத்துக்
காதலாள் பெயர்மன்னும் கண்ணகியென் பாள்-
மன்னோ

எனப் பாடியுள்ளார். இங்கு அடிகள் திருமகள், அருந்ததி போன்றோர் நலன்களைக் கண்ணகியின் பண்புநலன்களுடன் ஒப்பிடும் பொழுது, திருமகள், அருந்ததி போன்றோர் வரலாற்றின் அடிப்படையில் அவை அமைந்திருக்கும் தன்மையைக் காணலாம். கண்ணகி, கோவலனுடன் இருப்பதை ஐயையும் அவள் தாய் மாதரியும் கண்டு பின்வருமாறு பாராட்டுகின்றனர்:

'ஆயர் பாடியில் அசோதைபெற் றெடுத்த
பூவைப் புதுமலர் வண்ணன் கொல்லோ
நல்லமு துண்ணும் நம்பி யீங்கு'

என்று கண்ணகியையும் கோவலனையும் கண்ணபிரானுடனும் நப்பின்னையுடனும் ஒப்பிட்டுப் பாராட்டியுள்ளனர். இங்கு இவ்விருவரையும் தெங்வங்களுடன் உவமித்துக் கூறிப் பாட்டுடைத் தலைவனையும் தலைவியையும் ஓர் உயர்ந்த நிலைக்கு இட்டுச் செல்கின்றார் இளங்கோ.

4.5. கோவலனும் கண்ணகியும் புகார் நகரைவிட்டு நீங்கிய செய்தியை அறிந்த மக்கள், அருங்கானடைந்த இராமன் பிரிந்த அயோத்தியினைப் போன்று மயங்கினர் என்று மற்றொரு காப்பிய நிகழ்ச்சியின் அடிப்படையில் இவ்வொப்புமையை அமைத்துள்ளார் ஆசிரியர்.

4. 6. வாயிலோன் கண்ணகி வரவினைப் பாண்டிய அரசனுக்கு அறிவிக்கும் பொழுது அவளைக், 'கொற்றவை யல்லள், தாருகன் பேருரங் கிழித்த பெண்ணும் அல்லள்' என்று கூறுகின்றான். அவள் தோற்றம் கொற்றவை, காளி போன்றோர் தோற்றங்களைப் போன்று

இருப்பினும் அவள் கொற்றவையல்லள், காளியுமல்லள், என்ற கூற்றில் அவ்விருவரையும் வேறுபடுத்திக் கூற இவ் வுவமை இடம் பெற்றுள்ளது.[1]

4. 7. அடுத்து, மணிமேகலையில் இத் தன்மை பெற்ற உவமைகள் சிலவற்றைக் காணலாம். மணமேகலை பிக்குணிக் கோலம் பூண்டு, அகன்ற வீதியினை அடைந்ததும் அவளைக் கண்ட ஊர் மக்கள் அடைந்த துன்பத்தைக் கோசம்பி நகரத்தின் அரசனான உதயணனை உஞ்சை மன்னன் பிரச்சோதனன் வஞ்சித்துச் சிறைப்படுத்தியவழி, அவனை விடுவிக்கும் பொருட்டு, உச்சயினி நகரில் வேறு வேடங்கொண்டு தோன்றிய யூகி (உதயணன் அமைச்சருள் ஒருவன்) யென்னும் அந்தணனது நோய் மிகுந்த தோற்றத்தினைக் கண்டு மக்கள் துன்புற்றது போன்று உள்ளது எனக் கூறப்பட்டுள்ளது[2]

4. 8. உதயகுமரன் தான் ஏறியுள்ள தேரின்கண் உள்ள அழகிய கொடிஞ்சியைக் கையாற் பற்றிக் கொண்டு வருகின்ற தோற்றம், அழகு, இளமை, போன்ற பண்புகளால் முருகக் கடவுளை ஒத்துக் காணப்படினும், அவன் 'காரலர் கடம்பன் அல்லன் என்பது ஆரங்கண்ணியிற் சாற்றினன் வருவோன்' எனச் சாத்தனார் பாடியுள்ள வரிகளில் ஒற்றுமையில் வேற்றுமையைப் புகுத்தியிருக்கும் சிறப்பும் காணப்படுகிறது.[3] சுதமதி உதயகுமரனை நோக்கி 'குருகு பெயர்க் குன்றங் கொன்றோ னன்னநின் முருகச் செவ்வியைக் கண்டு, மணிமேகலை காமற் கடந்த வாய்மையள் ஆகையினால் தன் கண்களால் பருகாள்' என்று கூறுகின்றாள்[4].

4. 9. சிந்தாமணியில் சீவகனைப் பூவினுட் பிறந்த தோன்றல், புண்ணியன் அனைய நம்பி,[5] என முருகப்பெருமானின்

---

1. சிலப்பதிகாரம்: வழக்குரைத்த காதை: இளங்கோவடிகள். கழக வெளியீடு. 1956
2. பாத்திரங் கொண்டு பிச்சைபுக்ககாதை: வரி 59—66. மணிமேகலை, சீத்தலைச்சாத்தனார், சென்னை, புரசபாக்கம் வீனஸ் அச்சுக் கூடம், 1949
3. பளிக்கறைபுக்ககாதை: 47-50. மணிமேகலை ,, ,, ,,
4. காதை: 5 : 13—14 ,, ,, ,, ,, ,,
5. நாமகள் இலம்பகம்; 316—சீவகசிந்தாமணி

அழகு, ஆற்றல் போன்ற பண்புகளுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறும் உவமையின் பொருட்சிறப்பினை, முருகனைப் பற்றி அறிந்தவர்களே உணர்ந்து கொள்ள இயலும். 'இசைத் திறத்து அனங்கனே அனைய நீரினர்' எனக் காமனுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறியிருப்பதும் இத்தன்மையதே,

4. 10. அடுத்து, கம்பராமாயணத்தை எடுத்துக் கொள்வோம். கம்பர் பம்பைப் பொய்கையின் சிறப்பினை எடுத்துக் கூறும் பொழுது பின்வருமாறு பாடியுள்ளார். அப்பொய்கையினைக் கடலொன்றுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறியுள்ளார், அதுவும் யாரால் படைக்கப்பட்ட கடல்—விசுவாமித்திர முனிவரால் படைக்கப்பட்ட கடலாகும். அதாவது, அயோத்தி அரசனுக விளங்கிய திரிசங்கு என்பவர் மானிட வடிவுடன் மேலுலகப் பேற்றினை அடையுமாறு முயன்ற பொழுது நடைபெற்ற நிகழ்ச்சி இது. அப்பொழுது விசுவாமித்திர முனிவர் தம் தவ வலிமையால் வேறு உலகம் படைக்கத் தொடங்கிய பொழுது அவர் கடலொன்றையும் படைத்ததாகப் புராணக் குறிப்பொன்றுண்டு. அதனைப் போன்ற பம்பையும் விளங்குவதாக கம்பர் பாடல் இயற்றியுள்ளார். இவ்வுவமை ஒரு நான்கு வரிப் பாடலாக விரிந்து காணப்படுகின்றது.[1]

4. 11. இராமன் அயோத்தியை விட்டு நீங்கும் பொழுது தொடர்ந்து செல்லும் மக்கள் கண்களினின்று பெருகுங்கடல், வெள்ளம் போன்று எங்கும் பரவிச் செல்ல, அதனிடையே சென்ற இராமன் தேர், கடலிடையே திருமால் அவதாரமாகச் சென்ற மீனினைப் போன்றிருந்ததெனக் கவிதை புனைந்துள்ளார் கம்பர்.[2]

4. 12. இராமபிரான் சித்திரக்கூட மலையின் சிறப்பினைத் தன் தேவியிடம் காட்டுவதாக ஒரு பாடல் காணப்படுகின்றது. ஓங்கி உயர்ந்த அம்மலையில் நிலவு வந்து

1. ஓதநீ ருலகமும் உயிர்கள் யாவையும்
வேதபா ரகரையும் விதிப்ப வேட்ட நாள்
சீதம் வீங்குவரியைச் செகுக்குமா றெரு
காதிகா தலன்தரு கடலி னன்னது. கிட்கிந்தா காண்டம். பம்பைப் படலம்: 4. மகாமகோபாத்யாய உ. வே. சாமிநாதையர் நூல்நிலைய வெளியீடு, 1961
2. அயோத்தியாகண்டாம்-தைலமாட்டுப் படலம்; 2; ,, ,,

பொருந்த, அதில் உள்ள நீண்ட சிகரம் சிவபெருமானின் சடைத்தொகுதி போல் காணப்பட, அம் மலையிலுள்ள அருவி, காளையை ஊர்தியாக உடைய உமையொருபாக-னது சடையில் காணப்படும் கங்கையாற்றினைப் போன்றும் உள்ளது என்று கூறும் இவ்வுவமையில் ஒரு புராண வரலாறே அடங்கியுள்ளது. அப்பாடல்:

நீண்டமால் வரை மதியுற நெடுமுடி நிவந்த
தூண்டு மாமணிச் சுடர்சடைக் கற்றையிற் றேன்ற
மாண்ட வானிற வருவியம் மழவிடைப் பாகன்
காண்டகும் சடைக் கங்கையை நிகர்ப்பன காணய்[1]

4. 13 சூளாமணி என்னும் நூலில் தோலாமொழித் தேவர் பயாபதி என்ற மன்னனைக் குறித்துப் பாடும் பொழுது, அவன், மனைவியர் இருவரைப் பெற்றிருந்த-தால் அவர்களைப் பூமகள், நிலமகள் ஆகியோருடன் ஒப்பிட்டும் அம்மன்னனை திருமாலுடன் ஒப்பிட்டும் கூறி-யுள்ளார்[2]. மேலும் அவர், சித்திரக்கூடத்து அரசன் மகன் ஏமாங்கதன், இரத்தின பல்லவம் என்ற நகரத்தினை ஆளும் அரசனான மயூரகண்டன் விசய கூடத்தரசன் வேகமாரதன் என்போரை இந்திரன், இந்திரன் மகன் சயந்தன் ஆகியோருடன் ஒப்பிட்டுக் கூறியுள்ளார்.[3] மண மகன் திவிட்ட நம்பியையும், மணமகள் சுயம்பிரபை-

1. அயோத்தியா கண்டம்-சித்திரக்கூடப் படலம்:7. 1961
2. மங்கையர் இருவராகி மன்னவ னொருவனுகி
அங்கவர் அமர்ந்த தெல்லாம் அமர்ந்தருள் பெருகி நின்றான்
செங்கயல் மதர்த்த வாட்கண் தெய்வமா மகளிர் தோறும்
தங்கிய உருவந் தாங்கும் சக்கரன் தகைமையானுன்-சூளாமணி . 68
தோலாமொழித் தேவர், கழகவெளியீடு. 1970.
3. இந்திரன் புதல்வன் அன்னுன்-சூளாமணி :325 ,,
பொன்னகர் தன்னை யாள்வான் புரந்தரன் அனைய மாண்பின்
மன்னவன் மயூரகண்டன்—சூளாமணி : 296. ,,
விண்ணிடை யிழிந்து வந்த விண்ணவன் கிழவனெப்-பாய்—சூளாமணி : 970.

யையும் மேருமலையின் உச்சியிலேறும் தேவர்களுடன் உவமித்துக் கூறியுள்ளார்.[1]

4. 14. வில்லிபுத்தூர் ஆழ்வாரும் தம் பாரதத்தில் இவ்வாறு பல வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளை நிலைக்களமாகக் கொண்டு உவமைகளை அமைத்துள்ளார். பரத மன்னனை நோக்கும் பொழுது அவருக்கு அறுமுகக் கடவுளின் தோற்றம் நினைவுறுத்தப் பெற்றதனால், அவ்வரசனைப் பிற அரசர்கள் யாவரும் 'அறுமுகக் கடவுளென' அயிர்த்-ததாகக் கவி புனைந்துள்ளார்.[2] கங்கையினின்று வந்த வீரனைக் கண்டு, சந்தனு என்ற அரசன் 'விடையவன் குமரனோ' என்றும் 'வயந்தனின் உலவு மதன் கொலோ' என்றும் 'வாசவன் மதலையோ' என்றும் ஐயுற்றான்.[3] அந்தணன் வடிவங் கொண்ட அர்ச்சுனன் திரௌபதை-யை மணப்பதற்காக வில்லைக் கையில் எடுக்க எழும் பொழுது, 'இரவிகுலச் சிறுவனைப் போலெழுந்தான்' என்று கூறும் பொழுதுள்ள உவமையினையும் நோக்க வேண்டும். கண்ணன்-அர்ச்சுனன் சந்திப்பை விளக்கும் பொழுது, அர்ச்சுனன் தவவேடம் பூண்டிருந்த தோற்-றத்தை, 'ஆல நீழல் மதியார் செஞ்சடைமுடியானன் சிவபிரான் வீற்றிருப்பதைப் போன்று இருந்தது' என அவனைச் சிவபிரானுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறியுள்ளார்.[4]

4. 15. உதயணன் பெருங்கதையில் 'மலையினின்று சிவ-பிரான் உமையொடு நிலவுலகில் இழிந்தது போல' என்று ஓர் உவமை இடம் பெற்றுள்ளது.[5]

---

1. விழுமலர் பிணையன்னளும் விடலையும் மேருநெற்றிச்
   செழுமணி சிலைசென் றேறுந் தெய்வமா மிறுன மொத்-
   தார்—சூளாமணி : 1109. ,, ,,
   வில்லிபுத்தூரார் பாரதம். ஆர்.ஜி, அச்சுக்கூடம், 1938.
2. ஆதி பருவம்-குருகுலச்சருக்கம்—27. ,,
3. ,, ,, —83. ,,
4. அர்ச்சுனன் தீர்த்த யாத்திரைச் சருக்கம்—53. ,,
5. உஞ்சைக் காண்டம் ;53 : 14-17—உ. வே. சா. வெளி-
   யீடு, 1968.

4. 16. மாணிக்கவாசகர் தம் திருவாசகத்தில் 'கண்ணப்பர் ஒப்பதோர் அன்பின்மை கண்டபின் என்னப்பன் என்னொப்பில் என்னையும் ஆட்கொண்டருளி' எனக் கண்ணப்ப நாயனார் வரலாற்றினை அடிப்படையாகக் கொண்டு உவமையொன்றை அமைத்துள்ளார்.[1]

4. 17. நளவெண்பாவில் தமயந்தி பொற்புள்ளைப் பற்றித் தருமாறு நளனை வேண்டிய செயல், சீதாபிராட்டி இராமபிரானிடம் பொன்மானைப் பிடித்துத் தருமாறு வேண்டிய செயல் போன்றிருப்பதாகப் புகழேந்திப் புலவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[2]

4.18. அடுத்துக் குற்றாலக் குறவஞ்சியில் ஒரு சான்றினைக் காண்போம். குறவஞ்சியில், சிங்கன் என்ற குறவன் வேட்டையாடச் சென்ற பொழுது, பறவைகளனைத்தும் ஓடிவிடுகின்றன. ஓடுகின்ற பறவைகளை 'நாயகர் குற்றாலர், பொல்லாத தக்கன் மதத்தை அழித்த நாள் வாயில் அடிபட்டு இடிபட்டு உதைபட்டு வானவர் தானவர் போனது போலவே' ஓடின எனப் பாடியுள்ளார்.[3]

4.19. தற்காலப் புதுக் கவிதைகளும் இத்தகைய உவமைகளைப் பெற்றுத் திகழ்கின்றன. சான்றுக்கு ஒன்றினைக் காணலாம்:

மக்கள்

நாங்கள்
தர்மம் பேசும்
இராமன்களல்ல......
வாலிகள்
இன்று.
நாளை......? (ஆராமுதம்)

---

1. திருக்கோத்தும்பி: 4, திருவாசகம், ஸ்ரீகாசிமடம், திருப்பனந்தாள். 1966.
2. தேன்பிடிக்கும் தண்துழாய்ச் செங்கட் கருமுகிலை
மான்பிடிக்கச் சொன்ன மயிலேபோல் — தான்பிடிக்க
பொற்புள்ளைப் பற்றித்தா வென்றாள் புதுமழலைச்
சொற்கிள்ளை வாயாள் தொழுது. நளவெண்பா
கலிதொடர் காண்டம், புகழேந்திப்புலவர்—கழக வெளியீடு, 1963.
3. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி—பக்கம் 126, திரிகூடராசக் கவிராயர். கழகவெளியீடு, 1968.

அடிமை

காலில் பூட்டிக் கொண்ட
விலங்கை உடை என்றேன்
வ்யூகத்தில் பிரவேசிக்கும்
அபிமன்யு என்முன். (பிரம்மா)

4.20. இவ்வாறு உவமைகள் அனைத்தையும் இருபெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்க இயலும். அவற்றில் முதல் வகை உவமைகளின் பொருள் அவ்வுவமைகளிலேயே அடங்கி நிற்கின்றது. அவற்றின் பொருளை உணர வேறு துணை தேவையில்லை. இரண்டாவது வகை உவமைகள் ஒப்புமைப் பொருளைக் காட்டுவதோடு நில்லாது ஒரு சிறு நிகழ்ச்சியின் அடிப்படையில் அமைந்தனவாகவும் அவ்வுவமைகளின் சிறப்பும் சுவையும் அவ்வந் நிகழ்ச்சிகளைப் பொறுத்தே பொலிவுறும் என்பதையும் உணர்ந்து கொள்ளலாம். இவ்வாறு தனிப்பாடலிலும், சிறுகாப்பியங்களிலும், பெருங்காப்பியங்களிலும் மேலே கூறப்பட்ட இருவகை உவமைகளும் இடம் பெறுகின்றன.

5.0 இங்கு மேனாட்டு இலக்கியமான, மில்டனால் இயற்றப்பட்ட 'துறக்கநீக்கத்தினின்று' நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையில் அமைந்த இரு உவமைகளைக் காணலாம். சாத்தானின் பெரும்பேர் வடிவத்தினை நிலவுலகிற்கும் விண்ணுலகிற்கும் பிறந்த பெரிய அரக்கர்களான டைடேனியர்களுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறியுள்ளார். இது கிரேக்க புராணச் செய்தியின் அடிப்படையில் அமைந்ததாகும். இவ்வரக்கர்கள் அனைவரும் வலிமை, ஆற்றல், தோற்றம் ஆகியவற்றில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். சாத்தானை மீண்டும் அரக்கன் போன்ற பெரிய தோற்றத்தினைக் கொண்ட நூறு தலைகளுடைய பிரியோரியோஸ் என்பவனுடன் அடுத்து ஒப்பிட்டுக் கூறியுள்ளார்; இவன் ஜோவ் என்பவனுடன் போர் புரிந்தான். இவனை, ஜோவ் என்பவன் டார்ஸஸ் என்ற இடத்தில் சிறைப்படுத்தினான். இவ்வாறு சாத்தானை ஜோவ் என்பானுடன் போர் புரிந்த டைடேனியர்களுடனும், அடுத்து, பிரியோரியஸ் என்ற அரக்கனுடனும் ஒப்பிட்டுக் கூறியுள்ளமையை

எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம். இவையனைத்தும் கிரேக்க புராணச் செய்தியின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளது.[1]

5.1. அடுத்துத் தங்கள் பதவியினை இழந்த வலிமை மிகுந்த கணக்கற்ற தேவதூதர்களை, தீங்கிழைக்கும் வெட்டுக்கிளிகளுடன் (locusts) ஒப்பிட்டுள்ளார் மில்டன். இவர்கள் எகிப்தைத் தாக்கியவர்கள். எகிப்து நாட்டைச் சார்ந்தவர்கள். ஒரு முறை இசுரேல் நாட்டினரை எகிப்திலிருந்து வெளியேற விரும்பும் பொழுது தடைப்படுத்தினர். அம்ரம் என்பவர் மகனாக இங்குக் குறிக்கப்பட்டுள்ள மோசசு என்பவர் மூலம் இறைவன் எகிப்தியரை ஒறுக்க முயன்றார். கோலொன்றினை அசைத்த மட்டில் மோசசு பல வெட்டுக்கிளிகளை எகிப்து முழுவதும் நிறையும்படிச் செய்தார். இதனால் பகலே, இருண்ட இருட்பொழுதாயிற்று. இங்கு வெட்டுக்கிளிகள், பதவி, பண்பு ஆகியவற்றை இழந்த எண்ணற்ற தேவதூதர்களுக்கு உவமையாகின்றன.[2]

5.2. மாத்யூ அர்னல்டு எழுதிய 'ஸ்காலர் ஜிப்ஸி' என்ற கவிதையில் இவ்வாறு காப்பியத் தன்மை வாய்ந்த உவமைகள் இடம் பெற்றுள்ளன.[3] இக்கவிதை காப்பிய வகையைச் சார்ந்தது அன்று.

6.0. இச் சான்றுகள் அனைத்தையும் ஆராயும் பொழுது சில உண்மைகளின் புற வடிவங்களே பொருள் தெளிவை உடையனவாக விளங்கும் என்பதை உணரலாம். சில உவமைகள் படிப்போர் அனைவரும் எளிமையாக அறிந்து

---

1. Milton's Paradise Lost—Book I: 196-200, The Harward classics No: 4, 1937.
2. " " : 338-348. " "
3. Still fly, plunge deeper in the bowering wood!
Averse as Dido did with gesture stern
From her false friend's approach in Hades turn
Wave us away, and keep thy solitude. The Scholar gypsy, The poetical works of Mathew Arnold, Humphrey Milford, Oxford university Press, London New york, Toronto, 1942.

கொள்ளும் முறையில் அமைந்துள்ளன. சில உவமைகள் சிறிது சிந்தனைக்குப் பின்பே பொருள் தெளிவை அளிக்கும். சில, எந்த நிகழ்ச்சியின் அடிப்படையில் அமைந்து காணப்படுகின்றனவோ அந்த நிகழ்ச்சியின் விளக்கம் தெரிந்த பின்பே பொருள் புலனாகும். இவ்வாறு உவமைகள் பலவாறாகக் காணப்படுகின்றன. இவற்றை நோக்கும் பொழுது காப்பிய உவமை என்று ஒருவகை உவமை தனித்து வழங்கப்படுதற்குரிய காரணம் என்ன என்பதை நோக்க வேண்டும். ஓர் இலக்கியத்தில் காப்பியத்தன்மை வாய்ந்த (Epic type of similes) உவமைகள் இடம் பெற்ற ஒரே காரணத்தினால் அது காப்பியம் என்று அழைக்கப்படும் தகுதியினைப் பெற இயலுமா என்பது வினா. காப்பியம் என்ற தகுதியினைப் பெற, பல பண்புகளை ஓர் இலக்கியம் பெற வேண்டும். அவற்றில் ஒன்று உவமை யெனலாம். ஆயின் எந்த இலக்கிய வகையிலும் உவமை இடம் பெறுவதில் கட்டுப்பாடு இல்லை. மேலே காட்டப்பட்டுள்ள உவமைகளில் இரண்டாவது வகை முதல் வகையைக் காட்டிலும் வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றது. இரண்டாவது வகையைச் சார்ந்த உவமைகள் அனைத்தும் புராணச் செய்தியையோ வரலாற்றினையோ அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைந்துள்ளன. முதல் வகையைச் சார்ந்த உவமைகளைப் போன்று பொருள் வெளிப்படத் தோன்றாது; எவ்வடிப்படையில் இவை அமைந்திருக்கின்றனவோ அவ் வடிப்படையை அறிந்து தெளிதல் வேண்டும். இவ்வுவமையின் விளக்கம் நீண்ட ஒரு வரலாறாக விரிந்து செல்லும். இக்கால மொழியியலார் ஆயும் மாற்றல் இலக்கணத்தின் ஒரு பகுதியாக விளங்கும் புற-புதை வடிவத்தில் (surface and deep structure) இதனைப் பொருத்திக் காட்டுதல் பொருந்துமா என்பதை மொழியியலாரே கூறவேண்டும். இவ்வுவமைக்கும் பொருளுக்கும் இடையேயுள்ள தொடர்பு பின்னிப் பிணைந்து காணப்படுவதினால் அதன் சிறப்பு அந் நிகழ்ச்சியின் விரிவிலே அடங்கியிருக்கின்றது. முறைப்படியமைந்த ஒரு காப்பிய உவமையில் கூட உவமையைப் பொருளினின்றும் பிரித்தறிவது என்பது அரிதாகும். ('It is perilous even in a formal epic simile to separate

the imagery from referent)[1] என்ற கூற்றை இங்கு ஒப்பு நோக்க வேண்டும். 'இவ்வாறு அழகாக உவமையை விரித்துக் கூறுதலே பிரதான நோக்கமாய்க் கதை நிகழ்ச்சியிடையே அதனை அமைத்தால், அவ்வுவமையை 'இதிகாச உவமை' என்று மேனுட்டறிஞர்கள் தனிப்பட விதந்து கூறுவார்கள்' என்பது எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை அவர்கள் கருத்து.[2]

7.0. காப்பியத்தன்மை வாய்ந்த உவமைகள் ஒரு நாட்டின் வரலாறு, புராணம், சமயம் ஆகியவற்றை அழியாமல் போற்றிக் காப்பாற்றி வரும் கருவிகளாக நிற்கின்றன. இவை, இவற்றை அமைக்கும் புலவர்களின் பேரறிவினையும் பேராற்றலையும் வெளிப்படுத்தும் இயல்பினவாய்த் திகழ்கின்றன.

7.1. மேலை நாட்டார் இலக்கிய வகைகளில் தொன்மை வாய்ந்த இலக்கிய வகையாகக் காப்பியம் இலங்குகிறது; காப்பிய உவமை என்ற தொடரும் அவர்களுடன் தொடர்புடையதாக இருப்பினும் அவர்கள் வருகைக்குப் பின்பே நம் நாட்டு இலக்கியங்களிலும் காப்பிய உவமை என்ற வகை புகுந்தது என்று கருதுதல் பொருத்தமுடைத்தன்று. இங்குள்ள இலக்கியங்களில் பழமைசான்ற இலக்கியங்களிலும் காப்பியத்தன்மை வாய்ந்த உவமைகளைப்பரவலாகக் கண்டோம். காப்பிய உவமை என்ற ஒரு பெயர் அவ்வகை உவமைகளுக்கு அப்பொழுதே கொடுக்கப்படாத ஒரே காரணத்தினுல் அவ்வகை தமிழிலக்கியங்களிலோ பிறமொழி இலக்கியங்களிலோ தொன்று தொட்டே இல்லை என்று துணிவது ஏற்புடைத்தன்று.

காப்பிய உவமைகளின் பொதுத்தன்மைகள்:

1. புராணம், சமயம், வரலாற்றுத் தொடர்பான செய்திகளை' உவமித்தல்.

---

1. The Concise Encyclopedia of English and American poets and poetry p. 158
2. செந்தமிழ்: தொகுதி 46, பகுதி1—1949

2. உவமையின் வடிவம் ஒரு தொடர், ஒருவரி, பலவரிகள், ஒரு பாடல் என்ற அமைப்பில் காணப்படல்.

3. எந்தச் சமயத்தைச் சார்ந்த இலக்கியமாக இருப்பினும் உவமைகளை அமைப்பதில் புலவர்களிடையே காணப்படும் காழ்ப்பற்ற தன்மை.

4. காப்பிய உவமையின் பொருள் தெளிவுற வரலாறு, புராண, சமய அறிவு தேவை என்பது.

5. காப்பியத் தன்மை வாய்ந்த உவமைகள் காப்பியங்களில் மட்டும் இடம் பெறும் என்பதில்லை; தனிப்பாடல்களிலும் இடம் பெறுதல் உண்டு.

6. வடிவ நீட்சியே காப்பிய உவமையின் இலக்கணம் என்று வகுப்பதைக் காட்டிலும் அவ்வுவமையின் அடிப்படை நிகழ்ச்சி நீண்ட வரலாறுக விரிவடையும் (back reference) என்பதுமாகும்.

இவ்வாறு காப்பியத்தன்மை வாய்ந்த உவமைகள் தமிழ் மொழியில் தனிப்பாடல்களாக விளங்குகின்ற சங்க கால இலக்கியங்கள் தொடங்கி, இக்காலப் புதுக் கவிதைகள் வரை இடம் பெற்றுக் காணப்படுகின்றன. வடிவ நீட்சி ஒன்றே காப்பிய உவமை என்றழைப்பதற்குப் போதுமானது என்று கொள்வதைக் காட்டிலும். ஏதோ ஒரு வரலாற்றின் அடிப்படையில் ஒரு சிறு தொடரில் அமைந்து தனிப்பாடலில் இருப்பினும், காப்பியத்தில் இருப்பினும் காப்பியத்தன்மை வாய்ந்த உவமை (Epic type of similes) என்று கொள்ளுவது பொருத்தமுடைத்தாகத் தோன்றுகிறது.

துணைபுரிந்த நூல்கள்:

1. இலக்கியத்திறன்— டாக்டர் மு. வரதராசன், பாரி நிலையம், பிராட்வே, சென்னை, 1965.

2. இலக்கிய மரபு— ,, ,, ,, 1960.

3. யாப்பருங்கலக்காரிகை— அமிதசாகரர், கழக வெளியீடு, 1963.

4. கம்பராமாயணம்— மகாமகோபாத்யாய. டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதையர் நூல்நிலைய வெளியீடு, 1961.

5. சங்க இலக்கியம்— பாட்டும் தொகையும், பாரி நிலையம், சென்னை 1, 1967.

6. சிலப்பதிகாரம்— இளங்கோவடிகள், கழக வெளியீடு 1956,

6a சீவகசிந்தாமணி— திருத்தக்கதேவர், சென்னை, கபீர் அச்சுக்கூடம், 1949.

7. சூளாமணி—தோலாமொழித்தேவர், கழக வெளியீடு 1970.

8. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி—திரிகூடராசப்பக் கவிராயர் கழக வெளியீடு, 1968.

8 . திருவாசகம்— மாணிக்கவாசகர், ஸ்ரீகாசிமடம், திருப்பனந்தாள், 1966.

9. நளவெண்பா— புகழேந்திப் புலவர், கழக வெளியீடு, 1963.

10. நீலகேசி— கழகவெளியீடு, 1964.

11. பெருங்கதை— கொங்குவேளிர், மகாமகோபாத்யாய டாக்டர். உ.வே. சாமிநாதையர் நூல்நிலைய வெளியீடு. 1968.

12. மணிமேகலை— சீத்தலைச் சாத்தனார், சென்னை, புரசபாக்கம், வீனஸ் அச்சுக்கூடம், 1949.

13. வளையாபதி, குண்டலகேசி— கழக வெளியீடு, 1970.

13a. வில்லிபுத்தூரார் பாரதம்— ஆர்.ஜி. அச்சுக்கூடம், 1938.

14. Complete Poems in English— Milton, The Harward classics, 4, 1937

15. English Epic and its Background— E.M.W. Tillyard, A Galaxy book, New York, Oxford University Press, 1966.

16. Heroic Poetry— C.M. Bowra, London, Macmillan & Co. Ltd, New York St. Martin's Press, 1964.

17. Homer and the Epic— C.S. Kirk. Cambridge At the University Press, 1965.

18. The Critical Sense— James Reeves, Hinemann, London, 1966.

19. Milton's Grand style— Ricks, Oxford, At the Clarendon Press, 1963.

20. The Poetical Works of Mathew Arnold— Humphrey Milford, Oxford University Press, London, New York, Toronto 1942.

21. Style— F.L. Lucas, Cassell, London, 1964.

22. Training in Literary appreciation— F. H. Pritchard, Lyall Book Depot, Chaura Bazar Ludhiana, 1964.

''மிளகுக் கொடிகள் நெருங்கி வளர்ந்த மலைநாட்டுக் கடவுளாகிய முருகனை வழிபடுதலும் கழங்கு பார்த்தலும்; தலைவியின்-மெலிவுக்குக் காரணம் தெய்வக் குற்றமே என்னலும் இச்சடங்கு நிகழ்ச்சிகளாகக் கூறப்படுகின்றன.

''மலர் தூவி, சந்தனப் புகையெழுப்பிப் பலிபல செலுத்திக் கடவுளை வணங்கிக் குன்றக் குறவன் கடவுளை வழிபடும் போ-தும் இந்தப் பாமரர் சடங்கியலே சித்-திரிக்கப்படுகிறது. இக் குன்றக் குறவன்-பத்து இச்சடங்கியல் நாடக வடிவின் அக அமைப்புடையது எனலாம். இங்கு வரும் வெறியாடலை ஒரு குறிப்பு என்று கூறல் இயலாது''.

'இவ்வாறு ஐங்குறுநூறு தொடர்நிலை உரையாடல் பாவடிவ அமைப்பும், பத்தி-யமை வடிவ அமைப்பும் சடங்கியல் நாடக அமைப்பும் பெற்று ஏனைய சங்க அகப்-பாடல்களின் பொது அமைப்பிலிருந்து வேறுபட்டுத் தனித்து நிற்கிறது என்று காண்கிறோம்.''

5

ஐங்குறுநூற்றில் அகப்பாடல் அமைப்பு

இரகுபதி சாமிநாதன்

0.0 சங்கத் தொகை நூல்களுள் ஒன்றான ஐங்குறுநூறு ஐந்நூறு அகப்பாடல்களின் தொகுப்பு ஐந்நூறு பா-டல்களும் ஐம்பது பத்துக்களாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ளன. குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம் நெய்தல், பாலை எனும் ஐந்து

திணைகளுக்கும். திணைக்கு நூருக, துறைக்குப் பத்துப் பத்துக்களாக வகை செய்யப்பட்டிருக்கும் இந்நூலினிடத்து அமைந்துள்ள அகப்பொருள் பற்றிய பாடல்களின் அமைப்பைப் பற்றிய ஆய்வே இக்கட்டுரையின் நோக்கம். நூலை நாம் இன்று காணும் அமைப்பில் வைத்து அதன் அமைப்பியல் நெறியை ஆய்வு செய்கிறது இக்கட்டுரை. அகப்பாடலுக்கு என்று உரிப்பொருள் வருமுறையும், பாத்திரக் கூற்றும், பத்தியமை வடிவும், மீண்டும் வரத் தொடுத்தலும் போன்ற முறைகளில் தனியே பாடல் அமைப்பு இருப்பதால் தான் 'பாடல் அமைப்பு' என்று மட்டும் குறிக்காமல், 'அகப்பாடல் அமைப்பு' என்று தலைப்பு இடப்பட்டுள்ளது.

1) ஐங்குறுநூறு நூல் அமைப்பு, *2)* ஐங்குறுநூற்றுப்பாடல்களில் தனிநிலைத்துறையும், நாடகத்துறையும் *3)* நாட்டுப் பாடல்களும்—ஐங்குறுநூறும்—தொடர்நிலை உரையாடல் பாவடிவங்கள் *4)* ஐங்குறுநூற்றில் பத்தியமை வடிவம் *5)* ஐங்குறுநூற்றில் சடங்கியல் நாடக அமைப்பு—எனும் ஐந்து பொருட் பிரிவுகளாக இக்கட்டுரையினை அமைத்துக் கொண்டுள்ளேன்.

1. ஐங்குறுநூறு நூல் அமைப்பு

இந்நூல் ஐந்திணைகளில் ஒவ்வொன்றுக்கும் நூறு நூறு பாடல்களைத் தனித் தனியே பெற்றுள்ளது. இப் பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் அகவற்பாடல்களின் கீழ் எல்லையாகிய மூன்றடிச் சிறுமையும், ஆறடிப் பேரெல்லையும் கொண்டவை.

அகநானூற்றுப் பாடல்கள் களிற்றியானை நிரை, மணிமிடை பவளம், நித்திலக் கோவை எனும் மூன்று பிரிவுகளாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஐங்குறுநூற்றில் மருதம், நெய்தல், குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை எனும் வரிசை முறையில் திணைக்கு நூறு பாடல்களாக அமைந்துள்ளன. திணைக்கு இத்தனை பாடல் என்ற வரையறை பிற அகப் பொருட் பாடல்களில் இல்லை.

அகநானூறு, நற்றிணை, குறுந்தொகைப் பாடல்கள் பலரால் பாடப் பெற்றவை. இந்நூலோ முறையே ஓரம் போகியார், அம்மூவனுர், கபிலர், ஓதலாந்தையார், பேயனுர் எனும் ஐவரால் பாடப் பெற்றது.

இந்நூலில் கலைநலம் பொருந்திய தொகுப்பு முறை அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். ஒவ்வொரு திணைக்குமுரிய நூறு பாடல்களும் பத்துப் பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு பகுதியும் 'பத்து' எனும் பெயரால் குறிக்கப் பெறுகிறது.

இப்பத்துக்கள் ஒவ்வொன்றுக்கும் தனித்தனியே பெயர் சூட்டியிருக்கும் அழகு நயமானது. களவன் பத்து, எருமைப் பத்து, குரக்குப் பத்து, கேழற் பத்து, வேழப் பத்து என்பன கருப்பொருளால் பெற்ற பெயர்களுக்கு எடுத்துக்காட்டுகள். நொண்டிப்பத்து, தெய்யோப்பத்து முதலியன சொல்லாட்சியினுல் பெற்ற பெயர்கள். கிழத்தி கூற்றுப்பத்து, தோழிக்கு உரைத்த பத்து முதலியன பொருளமைப்பால் பெற்ற பெயர்கள்.

இந்த ஒவ்வொரு பத்தும் தனித்தனியான கட்டுக் கோப்புக் கொண்டது. இக்கட்டுக் கோப்பில் காணப்பெறும் பல்வேறு கவிதை அமைப்புகளையே (Poetic Structures) இக்கட்டுரை ஆய்வு செய்கிறது.

2.0. ஐங்குறு நூற்றுப் பாடல்களில்— தனி நிலைத்துறையும் நாடகத் துறையும்

ஒரு துறை— ஒரு பாத்திரம்— ஒரு கூற்று என்பது தான் பிற சங்க காலத்து அகப் பொருட் பாடல்களின் பொது அமைப்பு. ஐங்குறு நூற்றில் இந்த அமைப்பு இரு வகையாக மாறி அமைந்துள்ளது.

1) ஒரு துறை— ஒரு பாத்திரம்— பத்துக்கூற்று
2) ஒரு நாடகத்துறை—பல பாத்திரங்கள்—ஒரே பாட்டு.

இந்நாடகத் துறையின் கள அமைப்பை ஒரேகளம், வேறுபடுகளம் என இரு வகையாகப் பிரிக்கலாம். துறை

எனும் கருதுகோள் அகப்பாடலில் பொது. ஆனால் ஐங்குறுநூற்றில் நாடகப்படுத்தல், களம் அமைத்தல் எனும் தனித் தன்மைகள் காணப்படுகின்றன. இவ்வாறு நாடகப்படுத்தலுக்கு காரணம் வாய்மொழி இலக்கியம் (folk motif) எனலாம். பிற காரணங்களும் காட்டலாம்.

தொல்காப்பியர் நாடக வழக்குப் பற்றிப் பேசுகிறார். நாடக வழக்கினை உரையாடல் வடிவில் தர வேண்டும் என்பது அவர் நோக்கம். இந்த நாடக வழக்கு என்பதன் பொருள் விரிவாக்கமே கோவையாகக் கிளவித் தொகைகள் அமைந்துள்ள ஐங்குறுநூற்றில் உள்ளது எனலாம்.

2: 1: நாடகத்துறையின் இருவகைகள்.

ஒருதுறை—ஒருபாத்திரம்—ஒருகூற்று என்று அமைப்பது தனிப்பேச்சு. நாடக முன்னிலைக் கூற்றின் ஒருவகையிது. ஒற்றை நடிப்பு (mono - acting) போன்றது. ஒரு பத்திலுள்ள பத்துக் கூற்றும் ஒரே பாத்திரக் கூற்று கூறுவோரையும், கூறக்கேட்டோரையும் குறிப்பாக உணர்த்தும். இதனை 'முன்னம்' எனும் செய்யுள் உறுப்பாகத் தொல்காப்பியர் கூறுகிறார். இந் நூலில் தேர் வியங் கொண்ட பத்து, கிழவற்கு உரைத்த பத்து, புறவணிப் பத்து, இளவேனிற் பத்து - எனும் நான்கு மட்டுமே ஒரு துறை—ஒரு பாத்திரம்—பத்துக்கூற்று எனும் வகைக்குச் சான்றுகள்.

வினை முற்றி மீளும் தலைமகன், தன் தலைவியைக் குறித்த காலத்தில் விரைந்து சென்று காண வேண்டும் என்ற அவாவினால், தேரை விரைந்து ஓட்டுமாறு தேர்ப் பாகனைத் தூண்டும் பேச்சாகவே பத்துப்பாட்டும் அமையப் பெற்றது, தேர்வியங் கொண்ட பத்து.

பரத்தையொருத்தி தலைமகனுக்குச் சொல்லும் பத்துக்கூற்றுக்களைக் கொண்டது, 'கிழவற்கு உரைத்த பத்து.

தலைவன் கடந்து சென்ற காட்டுப்பாதை நடப்பதற்கு அரிது என்று எண்ணிக் கலங்கிய தலைவியிடம்

'இது வேனிற் காலமில்லே. கார்காலம். ஆகையால் அக்காட்டு வழியில் செல்வது கடுமையாயிராது' எனும் தோழியின் பேச்சாகப் பத்துப் பாட்டும் அமைந்திருப்பதே 'புறவணிப் பத்து'. இம்மூன்றிலும் இடைமாற்ற மற்ற பேச்சு அமைந்திருக்கிறது.

தலேவன் பிரிந்து சென்றுள்ளான் திரும்பி வருவதாகக் குறித்த கார்காலம் வந்தது. ஆனுல் அவன் வரவில்லே. தலேவி ஏங்கித் தவிக்கிருள். அவளது ஏக்கம் பத்துப் பாட்டுக்களாக அமைகிறது— இளவேனிற் பத்தில் இது தனிமொழி.

இவை ஒரே ஒரு துறை பற்றிய பத்துக் கூற்றுகளாக அமைந்துள்ளமையால் இவ்வகை நிகழ்ச்சியமைப்பிலுள்ள கொள்கையைத் 'தனிநிலேத் துறைக்கொள்கை' (Theory of Single Situation) என்னலாம். இது ஒரே கள அமைப்புடைய தனிநிலே நாடகத் துறையாகும்.

2: 2. இதனின்றும் வேருக, ஐங்குறுநூற்றிலுள்ள பெரும்பாலான பத்துக்களில் (1) உணர்ச்சி அல்லது நிகழ்ச்சியின் தொடக்கம் (beginning), தொடர்ச்சி (sequal), முடிவு (end) என்ற மூன்று படிநிலேகள் இருக்கின்றன. (2) இடம், காலம், நிகழ்ச்சி (place, time and action) ஒருமைகள் இருக்கின்றன. எடுத்துரைத்தலாக இருப்பினும், நாடக அமைப்பே அதனேத் தன்னுள் அடக்கிக் கொண்டிருக்கிறது. (3) நாடகத்துறைக்குரிய கள அமைப்பும் இருக்கிறது.

இந்த மூன்றும் இருப்பதால்தான் இதனேத்தொடர்நிலே நாடகத்துறை எனும் புது அமைப்பினுள் அமைத்துப்பேசலாம். இவ்வகை அமைப்பிற்குத் தக்க சான்ருக 'மறுதரவுப் பத்தினேக்' காட்டலாம்.

ஒரு பெண் ஓரிளேஞனேக் காதலிக்கிருள். அவர்கள் திருமணத்திற்குத் தடை ஏற்படுகிறது. வீட்டார் அறியாமல் அவன் அவளே அழைத்துக் கொண்டு போய் விட்டான். பெண்ணேப்பெற்ற தாய் மகளே நினேத்துக் கவலேப்படுகிருள். அவள் பிரிவால் ஏங்குகிருள். இன்று வரமாட்டாளா, நாளே வரமாட்டாளா என்று ஏங்கித்

தவிக்கிருள். "பொற்கிண்ணத்தில் சோறுதருகிறேன். என் மகள் வரக்கரைய மாட்டாயா?" என்று காக்கைக் கூட்டத்தை நோக்கி வேண்டுகிருள். விருந்துவரக் கரையும் காக்கை என்பது நமது நம்பிக்கைதானே!

தலைவி தலைவனுடன் ஊர் திரும்பிவிட்டாள். ஆனல் தாய் வீட்டிற்கு வராமல், தலைவனுடைய வீட்டிற்கு வந்து விட்ட அவளைத் தோழி போய்ப் பார்க்கிருள். தலைவியின் மெலிவு கண்டு வருந்துகிருள் தோழி. தலைவி அவளுக்கு ஆறுதல் சொல்லுகிருள்.

இச்செய்தி விரைந்து ஊரெல்லாம் பரவுகிறது. அண்டை அயலாரெல்லாம் தாயிடம்வந்து "உன்மகள் வந்து விட்டாளாமே? உன்மகள் வந்து விட்டாளாமே?" என்று விசாரிக்கத் தொடங்கிவிடுகிருர்கள். ஒரே சிற்றூர் ஆகையால் பெரிதும் சுற்றத்தாராகவே இருப்பர். "ஆமாம். என்மகள் வந்து விட்டாளாம். வாருங்கள், காட்டுகிறேன்" என்று விசாரித்தோர்க்குத் தாய் சொல்லுகிருள். மகள் திரும்பியது குறித்து மகிழ்ந்தாலும் நேரே தன்வீட்டுக்கு வரவில்லையே என்ற ஏக்கம் அவள் சொற்களில் இழை-யோடுகிறது.

இதன் நடுவே, தலைவியை அழைத்துக் கொண்டு செல்லும் தலைவன், அவள் நெடுந்தூரம் நடக்க முடி-யாமல் தவிப்பதைப்பார்த்து, "இதோ! நம் மலைநாடு வந்து விட்டது; மெல்ல மெல்லப்போவோம்," என்று பேச்சில் ஏமாற்றியே அழைத்துப் போகின்ற காட்சியை-யும் காண்கிறேம். "இன்று பகலிலேயே நமது ஊருக்கு விருந்தினராகப்புகுந்து விடுவோம்," என்று அவன் நம்-பிக்கை ஊட்டுகிருன்.

ஊர் திரும்பிவரும் வழியில் தலைவி தன் ஊரார் சிலர் அவ்வழியே ஊருக்குத்திரும்பிப் போவதைப்பார்க்கிருள். தனது வருகையை முன் கூட்டியே தன் சுற்றத்தாருக்குச் சொல்லிவிடும்படி அவர்களை வேண்டிக்கொள்கிருள். தன் தாயையும், சுற்றத்தாரையும் பிரிந்த ஏக்கமும், அவர்-களைக் காணும் ஆவலும் அவளது பேச்சில் தொனிக்-கிறது.

தலைவனுடைய வீட்டிலே அவளைச் சந்தித்த தோழி, கடத்தற்கரிய காட்டுவழியில் அவள் சென்றது குறித்துத் தன்னைவிட ஊரே பெரிதும் புலம்பியதாக அவளிடம் கூறுகிறாள்.

மாமியார் வீட்டில், தலைவிக்கு மாமியார் சிலம்புகழி நோன்பு செய்கிறாள். அங்கிருந்து வந்தவர்கள் தாயிடம் இதைச் சொல்லுகிறார்கள். அவள் மனம் வேதனைப் படு-கிறது. "சிலம்புகழி நோன்பு உங்கள் வீட்டில் நடந்தாலும், 'திருமணமாவது எங்கள் வீட்டில் நடக்கட்டுமே' என்று நீங்களாவது சம்மந்தியம்மாளுக்குச் சொல்லக்கூடாதா?" என்று சொல்லுகிறாள். திருமணம் முடிந்துவிடுகிறது. மாப்பிள்ளையும் பெண்ணும் தாய்வீட்டிற்கு வரப்போவ-தாகச் செய்தி தூதாக வந்திருக்கிறது. இச்செய்தியைக் கேட்ட செவிலித்தாய் ஓடோடிச்சென்று தாய்க்குச் சொல்லுகிறாள்.

இதுதான் 'மறுதரவுப் பத்து' சொல்லும் நிகழ்ச்சிக் கோவை.

காலையில் காக்கைக்குச் சோறிட்டுத்தன் மகளுடைய வரவு வேண்டுகிறாள்தாய் என்று தொடங்கும் இப்பத்து' மணம் முடிந்து 'மகளும் மாப்பிள்ளையும் இன்று நம் வீட்டுக்கு வருகிறார்கள்' என்ற செய்தியுடன் முடிகிறது. 'மறுதரவு' என்னும் நிகழ்ச்சியில், நிகழ்ச்சியொருமையும் கால ஒருமையும் மிக அருமையாக அமைந்துள்ளன.

முதற்பத்தியில், தருகுவன் (மாதோ)
வரக்கரைந்தீமே— என்று எதிர்காலம் காட்டும் வினை முற்றும், அகரவீற்று வினையெச்சமும் இருக்கின்றன. 'மாதோ' எனும் அசை எதிர்காலம் பற்றிய கவலையை-யும் ஏக்கத்தையும் வெளிப்படுத்துகிறது.

இரண்டாவது பத்தியில், இழந்த, தொலைந்த— எனும் வினையெச்சங்களும், வந்தமாறே— எனும் வினை முடிவும்—வினையுறுதியை உணர்த்தும் இறந்தகாலம் உணர்த்துவன.

மூன்றும் பத்தியில், வந்தனளோ—
நாலாம் பத்தியில், துயர் செய்த, சுரம் இறந்த, அலேத்த—
என்பன இறந்த காலம் உணர்த்தும் வினைகள்.

ஐந்தாம் பத்தியில், ஏகுமதி,
ஆறும் பத்தியில், ஆறுகம், புகுகம்,
ஏழாம் பத்தியில், உரைமின் — என்பன எதிர்-காலம் காட்டுவன.

எட்டாம் பத்தியில், புலம்பின்று — இறந்தகாலம் காட்டும்.

ஒன்பதாம் பத்தியில், கழிக —
பத்தாம் பத்தியில், (இன்று) புகுதரும் — என்பன எதிர்காலமும் வந்தன்று (தூதே) — இறந்தகாலமும் காட்டுவன.

இங்கே காட்சிகள் மாறுகின்றன. களங்கள் மாறுகின்றன. கூற்றுகள் மாறுகின்றன. எதிர்விலிருந்து இறப்பிற்குக் காலம் போகிறது. இதற்கிடையே ஒரு நிகழ்ச்சி ஒருமைப்பாடும், உணர்ச்சி மாற்றங்களும், விறுவிறுப்பான கூற்றுநிலேயும் அமைந்து இப்பத்திற்கு ஒரு நாடகத் தன்மையைத் தந்து விடுகின்றன.

"ஓர் ஊரில் ஒரு பெண் இருந்தாள்........" என்று கிளத்தல் முறையில் கதை சொல்லாமல் அக்கிளத்தல் நிகழ்ச்சிகளேயே பல காட்சிகளில் அமைத்துப் பலர் கூற்ருகப் பேசவைத்து நாடகப்படுத்தும் பாங்கினே இங்குக் காண்கிறேம்.

1) தாய்— காக்கை— காக்கைக் கூட்டம்—சோறு— பாத்திரம்— இது முதற்பத்தியிலுள்ள காட்சிப் பின்னணி. இதுவே எல்லாப் பாட்டிற்கும் பொருந்தும் என்று கூற முடியாது.

2) நாடகப் பின்னணி பேச்சின் உள்ளீடாக— அக அமைப்பாகவே — வருகிறது.

"வேய்வனப்பு இழந்த தோளும் வெயில் தெற
ஆய்கவின் தொலைந்த நுதலும், நோக்கிப்
பரியல் வாழி, தோழி!" எனும் பேச்சும்,

"இன்று புகுதரும்" எனும் பேச்சும் இதற்குச்சான்றாக லாம்.

இம்மறுதரவுப் பத்து ஒருநாளை நிகழ்ச்சியமைப்பாகும் என்பதைத் தொடக்கமும் முடிவும் உணர்த்துகின்றன.

முதற் பத்தி — காக்கைக்குச் சோறிடுவது — காலை,
ஆறும் பத்தி — எல்விருந்து — 'எல்' எனும் பகல்,
பத்தாம் பத்தி — இன்று புகுதரும் — இன்று.

2:3: புலவி விராய பத்திலும், பரத்தை வீடு, தலைவி வீடு என்று களம் வேறுபடுகிறது. கூற்றுக்களும் மாறுகின்றன. இதுவும் வேறுபடுகள அமைப்புக் கொண்ட நாடகத்துறை ஆகும். இக் கொள்கையைத் தொடர் நிலைத்துறைக் கொள்கை (Theory of Dramatic Situation) எனலாம். இது தனிநிலைத்துறைக் கொள்கையிலிருந்து மாறுபட்டது.

இத்தொடர்நிலைத்துறையை அமைத்துக் காட்டியது இறையனார் களவியலே என்றும் இதன் வளர்ச்சியே பாண்டிக்கோவை என்றும் கூறுவர் தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார்.[1]

ஏனைய அகப்பொருட் பாடல்களை விட ஐங்குறு நூற்றுப்பாடல்கள் வடிவில் குறுகியவை. எனவே உரிப் பொருள் சிறந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். நாடகத்தில் உணர்வு நிலைகளுக்கே சிறப்பு. நாடகத்திற்கு உயிரூட்டுவன உணர்வு நிலைகளே. இந்த உரிப்பொருட் சிறப்பே ஐங்குறுநூற்றில் தொடர்நிலை வடிவில் பாடல்கள் அமைந்து நாடகவடிவு பெறுவதற்குக் காரணமாகிறது எனலாம். தொடர்நிலையாகவும், குறுகிய வடிவிலேயும் இப்பாடல்கள் அமைவதற்கு 'அம்மை' எனும் வனப்பு சிறந்தது என்பதை இங்குக் குறிப்பிடலாம்.

1, மீனாட்சி சுந்தரனார். தெ. பொ.—A History of Tamil Literature—Annamalai University—1965—Page137.

நாடக உரையாடலுக்குக் கூறுவோன், கேட்போன், பொருள் எனும் மூன்றும் தேவை. பொருள் மோதல் பற்றியும் (conflict) இருக்கலாம்; எடுத்துரைத்தலாகவும் (narrative) இருக்கலாம்.

குறுந்தொகை போன்ற பிற அகப்பொருட்பாடல்களிலும் உரையாடல் பாவடிவம் இருக்கிறது. இது இயற்கையான பேச்சு. கேட்போரும் உண்டு. பொருளும் உண்டு. ஆனால் ஒன்றுக்கு மேற்பட்டோர் பேச்சு இல்லை.[2]

கலித்தொகையில் ஒருவருக்கு மேற்பட்ட பாத்திரப் பேச்சுக்களடங்கிய உரையாடல் பாவடிவம் வேறொரு அமைப்பில் காணப்படுகிறது. இதுவும் தொடர்நிலை நாடகத்துறை வடிவினதே.

தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் கூற்றுவகை, கேட்போர், களன், காலம் எனும் செய்யுளுறுப்புக்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. ஆனால் தொடர்நிலை உரையாடல் பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. கிளவித்தொகைகளைத் தொடர் நிலை உரையாடலாக அமைத்தல் பற்றி வகை செய்து பேசவில்லை.

இத்தகைய தொடர்நிலை நாடக உரையாடலுக்கு மூலவடிவம் (proto-form) வாய்மொழிப் பாடலாக இருக்கலாம். இத்தகைய மூலவடிவம் தனிநிலை உரையாடல் பா வடிவத்திலும் இருந்திருக்கலாம். இவையெல்லாம் எழுதாக் கிளவியாக வழங்கிய வாய்மொழிப் பாடல்களில் வழங்கியிருக்கலாம்.

வாய்மொழிப் பாடல் வகைகளில் காதற் பாட்டுக்கள் இன்றும் உண்டு. மூலவடிவங்களின் அமைப்புப் பொதிந்துள்ளன என்பது மானுடவியலார் கொள்கை, வாய்மொழிப் பாடல்களின் (folk-poetry) இயல்புகள், கலைப்பாடல்களின் (art-poetry) செல்வாக்கு மிகுந்திருந்த காலத்திலும் நீடித்திருந்தன.[3]

---

2. குறுந்தொகை—கழகவெளியீடு—பாடல்கள் 39, 96, 141 முதலியன.
3. The Oxford Classical Dictionary— Page 366.

சங்கப் பாடல்களில் வாய்மொழிப் பாடல் இயல்புகள் அமைந்திருப்பதாகத் திரு. தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார் கருதுகிறார்.[4] தனிநாயக அடிகளும் சங்கப் பாடல்களிலுள்ள வாய்மொழிப் பாடல் கூறு பற்றிப் பேசுகிறார்.[5]

3:0: வாய்மொழிப்பாடல்களில் காதற் பாடல்களும் ஐங்குறு நூற்றிலுள்ள தொடர்நிலை உரையாடல் பாவடிவங்களும் பின்வரும் அட்டவணைகளில் ஒப்பிட்டுக் காட்டப் பட்டுள்ளன.

4. Meenakshisundaram T. P.— A History of Tamil Literature—Annamalai University—1965—Page 20
5. Thaninayagam, Xavier. S.—Landscape and Poetry—Asia Publishing House—1966—Page 35, 36.

ஐங்குறு நூற்றுப்பாடல்களில் ஒருவரோ, இருவரோ, பலரோ தொடர்ந்து உரையாடுவதைப் பின்வருமாறு காணலாம்:

ஐங்குறு நூற்றில் தொடர்நிலை உரையாடல் பாவடிவங்கள்

பங்குபெறுவோர்	பொருள்	பத்தி எண்ணிக்கை	பத்துக்கள் எண்ணிக்கை
1) ஒருவர்			
1. தோழி	வேட்கை கூற்று, தாய்க்குரைத்தது, தொய்யோ, வெறி, செலவழுங்கு வித்தது, புறவணி, வற்புறுத்தியது.	10	8
2. தலைவி	கூற்று, தோழிக்குரைத்தது, ஞாழல், இளவேனில், பருவங்கண்டு உரைத்தது,	10	6
	பாணற்குரைத்தது—	10	4
3. தலைவன்	இடைச்சுரம், பருவம் பாராட்டுதல், பாசறை, தேர்வியங்கொண்டது—		
4. பரத்தை	கிழவற்குரைத்தது—	10	1
5. செவிலி	கூற்று—	10	1
2) இருவர்[7]			
1. தோழி-தலைவி	வேழம், களவன், புலவி, வெள்ளாங்குருகு, சிறுவெண் காக்கை, அன்னாய்	10	12

7. தலைவன் தலைவி—மாறிமாறிப்பேசும் அமைப்பு கலித்தொகையிலுமுண்டு கலித்தொகைப் பாடல் எண்: 88, 89, 90 முதலியன.

		வாழி. அம்மவாழி, அன்னாய், கேழல், குரக்கு, கிள்ளை, தலைவி இரங்குதல்—		
2.	தலைவன்-தோழி	வரவுரைத்தது, வரவுச்சிறப்புரைத்தது—	10	2
3.	நற்றாய்-செவிலி	மகட்போக்கிய வழி இரங்குதல்—	10	1
4.	தலைவி-பரத்தை	தோழிக்குரைத்தது—	10	1
3)	மூவர்			
1.	தலைவன்-தலைவி-தோழி	எருமை, நெய்தல், வளை, மஞ்ஞை, குன்றக்குறவன், முன்னிலை—	10	6
2.	தலைவன்-பாங்கன்-தோழி	தொண்டி—	10	1
3.	தலைவி-நற்றாய்-தோழி	செலவு—	10	1
4.	பரத்தை-தலைவி-தோழி	புலவி விராயது—	10	1
5.	காதலுணர்ந்தோர்-தலைவன்-தோழி	விரவு—	10	1
4)	நால்வர்			
1.	இடைச்சுரத்துக் கண்டோர்-தலைவி-அந்தணர்-செவிலி	உடன்போக்கின்கண் இடைச்சுரத்து உரைத்தது—	10	1
2.	தோழி-தலைவி-தலைவன்-பாணன்	பாணன்—	10	1
5)	ஐவர்:			
	தலைவன்-தலைவி-தலைவியின் தோழி-பரத்தை-அவள் தோழி	புனலாட்டு—	10	1
6)	அறுவர்			
	தாய்-தலைவி-அயலோர், தலைவன். தோழி, செவிலி.	மறுதரவு—	10	1

நாட்டுப் பாடல்களில் ஒருவரோ, இருவரோ, பலரோ தொடர்ந்து உரையாடுவதைப் பின்வருமாறு பிரித்துக் காட்டலாம்.

காதற் பாடல்கள்:[6]

பங்குபெறுவோர்		பொருள்	பத்தி (பா) எண்ணிக்கை
1. ஒருவர் —	தலைவன்	மழையில் ஆறுதாண்ட முயலுதல்	6 பத்திகள்
	தலைவி	வழிப்பேச்சு	3 ,,
	தலைவி	மேல் விலாசம்	9 ,,
2. இருவர் —	(அ) ஆண்-பெண்	அத்தைமகன் முறை	12 ,,
	(ஆ) காதலி-தோழி (மாறிமாறிப்பேசுதல்)	எட்டு நாளாய்ப் பேசவில்லை	8 ,,
	(இ) காதலன்-காதலி	கன்னிக்களவு	12 ,,
	(ஈ) மருதன் மருதி	கல்யாண மாதத்தில் கவலை	5 ,,
	(உ) தாய்-மகள்	மருமகனுய் ஆனதென்ன	3 ,,
3. மூவர் —	(மாறிமாறிப்பேசும் நிலை)		
	(அ) காதலன்-காதலி-தகப்பன்	காதலியைக் கொன்ற தகப்பன்	7 ,,
	(ஆ) மாமனுர்-மருமகள்-மகன்	மோதிரம் போட வில்லை	3 ,,
	(இ) முறைப் பெண்-முறை மாப்பிள்ளை-அவன் மனைவி	நான் போறேன்	6 ,,

6. வானமாமலை நா., தமிழர் நாட்டுப்பாடல்கள்—பக்கம் 145—314

இந்த ஒப்பு நோக்கின் உற்று நோக்குகள்: (Observations)

1) ஐங்குறுநூற்றில் காணப்படும் தொடர்நிலை உரையாடல் பாவடிவங்களுக்கு மூலவடிவங்கள் நாட்டுப் பாடல்களில் இருக்கின்றன.

2) அ) தொடர்நிலையில் மிகுதியாகக் காணப்படுவது ஒருவர் கூற்று.

ஆ) அடுத்துக் கூடுதலாக அமைந்திருப்பவை இருவர், மூவர் கூற்றுக்கள்.

இ) நால்வர் கூற்று இரண்டே.

ஈ) ஐவர் கூற்றும் அறுவர் கூற்றும் ஒவ்வொன்றே காணப்படுகின்றன.

3) தொடர்நிலை உரையாடலில் மிகுதியாக வந்துள்ளவை மகளிர் பேச்சுக்களே. அதுதானே இயல்பு!

4) "எப்படியும் ஒருகுழுவினரின் மனத்தில் ஏககாலத்தில் சமமான உணர்ச்சியை உண்டுபண்ணுவது பெரும்பான்மையான நாட்டுப்பாடல்களின் நோக்கமாகும்," என்பர் 'தமிழர் நாட்டுப்பாடல்களின்' முகவுரையில் நா. வானமாமலை.[8]

இந்த நாட்டுப் பாடல்களின் குழுமன உணர்வு நோக்கம் ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல்களில் பெரிதும் காணப்படுகிறது.

5) நாட்டுப்பாடல்கள் நாட்டுப்புற வாழ்க்கையின் அன்றாடச் சம்பவங்களையே பொருளாகக் கொண்டவை என்பர் நா. வானமாமலை.[9]

இதே இயல்பு ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல்களிலுள்ள பாடற்பொருள்களில் இருப்பதைக் காணலாம்.

---

8. வானமாமலை, நா. தமிழர்நாட்டுப்பாடல்கள்-முன்னுரை
9. Ibid: முன்னுரை

6) பண்பாட்டுமாறுபாட்டுக்கோலங்கள் (Cultural traits) சங்க காலத்தில் பழமையிலிருந்து மாறியிருந்தாலும், பழைய நாட்டுப்பாடல் வடிவங்களைத் தழுவிக் கொள்ளும் தன்மை இருக்கிறது என்பதையும் காணலாம்.

4:0: ஐங்குறு நூற்றில் பத்தியமை வடிவம் (Stanzaic Form)

அமெரிக்க, சிகாகோப் பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த பார்பரா. எச். சுமித் (Barbara, H. Smith) 'கவிதையின் முடிப்புநிலை' ('Poetic Closure') எனும் தமது நூலில் பாடலமைப்பு பற்றி ஆராய்கிறார். அதில் அமைப்பையும் முடிவையும் இரண்டாகப் பிரிக்கிறார்.[10]

1) பொது அமைப்பும் முடிப்பும் Formal structure and closure)

2) கரு அமைப்பும் முடிப்பும் (Thematic structure and closure)

முதலமைப்பினுள் அவர் கூறும் செய்திகளுள் ஒன்று பத்தி வடிவம் பற்றிய ஆய்வாகும்.

இரண்டாம் அமைப்பினுள், *1)* தொடர்ச்சி அமைப்பு (sequence structure) *2)* குறிப்புமொழி அமைப்பு (associative structure) எனும் இரண்டுவகை அமைப்பினைக் குறிப்பிடுகிறார்.[11] மேலும் அவர் பாடலின் சில சிறப்பு முடிவுக் கூறுகளைப் பற்றிக் கூறுகையில் ஒருபோகு அமைப்பு, ஈற்றசை ஆகிய இரண்டு பற்றிப் பேசுகிறார்.

சிறப்பு முடிவுக் கூறுகள் (Special terminal features)

- ஒருபோகு அமைப்பு (parallelism)
- ஈற்றசை[12] (poetic coda)

---

10. Barbara H. Smith. Poetic Closure— Page 50.
11. Ibid: Page 109 and 139.
12. Ibid: Page 186.

இந்தக் கருத்துக்களைப்பற்றி மட்டும் நான் பத்தியமை வடிவ ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்கிறேன்.

4:1: *பத்தியமை வடிவங்கள்*

பத்திகள் பல மீண்டுவரத் தொடுத்தலை

1) கரு மீண்டுவரத் தொடுத்தல் (Thematic repetitions)

2) தொடர் மீண்டுவரத் தொடுத்தல் (phrase repetitions)

எனும் இரண்டு வகையாகப் பிரிப்பார் பார்பரா.

கரு *மீண்டுவரத் தொடுத்தல்:* (Thematic repetitions)

ஒரு பாடலின் ஒரே கரு கடைசிக்கு முன்வர ஒரே போக்கில் தொடர்ந்து வந்து முடிவுக்கு முந்தின பத்தியில் சற்று மாறி. முடிவில் முடிவு மாற்றம் பெற்றமையப் பாடுவது கரு மீண்டுவரத் தொடுத்தல் என்பர் பார்பரா.

பாசறைப் பத்தில், போர் வினையும் முடியாமல், ஊருக்கும் திரும்பாமல், பாசறையிலிருந்து தலைவிக்காகத் தொடர்ந்து வருந்தும் தலைவன், தன் அரசன் மீண்டும் போர் மேற் செல்லப் பணித்தானாகத் தன்மனக்கருத்தை முடிவில் உரைக்கிறான். போருக்குச் செல்வதற்காகப் பாசறையிலேயே தங்கிவிடுகிறான். இது கரு மீண்டு வரத் தொடுத்தலாகும்.

கரு மீண்டு வரத்தொடுத்தலில் ஓர் உணர்ச்சியில் தொடங்கி வேறொரு உணர்ச்சியில் முடிவடைதலும் உண்டு என்பர் பார்பரா.

மறுதரவுப் பத்தில் ஏக்கமும், கவலையுமாகத் தொடங்கும் நிகழ்ச்சி, இன்பத்திலும் நம்பிக்கையிலும் சென்று முடியக் காண்கிறோம்.

வெறிப் பத்தும் தலைவியின் காதலைத் தோழி குறிப்பாகச் சொல்லி வெளிப்படையாக முடிக்கும் முறையில் இத்தகைய அமைப்புடையதே.

கேழற்பத்து - தலைவன் வாராமை பற்றிப் பேசத் தொடங்கிய நிகழ்ச்சி. அவன் வந்தமைக்காக உவந்து பேசியதாக நிறைவு பெறுகிறது.

தொடர் மீண்டு வரத் தொடுத்தல் (phrase repetitions)

தொடர் மீண்டுவரத் தொடுத்தல் என்பது ஐங்குறு நூற்றில் பல வகைகளில் அழகாக அமைந்துள்ளது. தொடக்கத் தொடர்கள் மீண்டு வரத்தொடுத்தல் என்பது

ஐங்குறு நூற்றில்,

1) ஒரு தொடர் மீண்டு வரத் தொடுத்தல்—ஞாழற்பத்து, குன்றக் குறவன் பத்து.

2) முதலடி முழுவதும் மீண்டு வரத் தொடுத்தல்—தோழிக்கு உரைத்த பத்து, கிழவற்கு உரைத்த பத்து, சிறுவெண்காக்கைப் பத்து.

3) முதலிரண்டடிகள் முழுவதும் மீண்டு வரத்தொடுத்தல்—வெள்ளாங்குருகுப் பத்து.

4) சில தொடர்கள் முதலடியில்மீண்டு வரத் தொடுத்தல் —தாய்க்குரைத்த பத்து, தோழிக்கு உரைத்த பத்து, அன்னாய் வாழிப் பத்து, அம்ம வாழிப் பத்து, தலைவி இரங்கு பத்து.

5) அந்தாதித் தொடை அமையத் தொடுத்தல்—தொண்டிப் பத்து.

6. முதலடியும், முடிவுத்தொடரும் மீண்டுவரத் தொடுத்தல் — இளவேனிற் பத்து, புறவு அணிப்பத்து.

7) முதலடியும், மூன்றாமடியும், ஈற்றுத் தொடரும் மீண்டுவரத் தொடுத்திருக்கும் பாடலும் உண்டு—வேட்கைப் பத்து.

என்று அமைந்திருக்கிறது.

4:2: தொடர்ச்சியமைப்பு (Sequence structure)

திங்கட் பெயரோ, பருவகாலப் பெயரோ, வாரப்பெயரோ தொடர்ச்சியாக அமைந்துவரத் தொடுப்பது ஒருவகை அமைப்பாகும்.

"ஒருகுடம் தண்ணி யூத்தி ஒருபூ பூத்தது
ரெண்டுகுடம் தண்ணி யூத்தி ரெண்டுபூ பூத்தது"

எனும் பாட்டுப் போன்ற அமைப்பே இது.

இத்தகைய தொடர்ச்சியமைப்பினை,

1) தற்காலிகத் தொடர்ச்சி (temporal sequence)

2) அளவையியல் தொடர்ச்சி (logical sequence)

என்று இருவகையாகப் பிரிப்பர் பார்பரா.[13]

வேட்கைப்பத்தில், நெல்லில் தொடங்கி, அறம், அரசு என்று வளர்ந்து, மழையில் முடிவதால் அளவையியல் தொடர்ச்சி அமைப்பாக இருக்கக் காண்கிறோம்.

இதே பத்தில் 'வாழியாதன், வாழி அவினி' என்ற வாழ்த்து முதலடியில், பத்துப் பத்திகளிலும் தொடர்ந்து அமைந்திருப்பது தற்காலிகத் தொடர்ச்சி (temporal sequence) யாகும்.

4:3: குறிப்பு மொழியமைப்பு (Associative Structure)

உள்ளுறை உவமம், இறைச்சி எனும் இரண்டும் குறிப்பாக அகப்பொருளை உணர்த்துவன. கருப்பொருள்களைக் காதலுணர்ச்சியோடு சார்பு நிலைப் படுத்துவது இத்தகைய அமைப்பைத் தருகின்றது.

குரக்குப் பத்தினை இதற்குச் சான்றாகக் காட்டலாம். குரங்கு, குறிஞ்சி நிலத்து விலங்கு. அதன் இயல்புகள், செயல்கள் முதலியவற்றைக் கொண்டு களவு நீட்டிக்காது விரைந்து மணமுடிக்க வேண்டும். எனும் கருத்தைக் குறிப்பாக உணர்த்துகிறார் ஆசிரியர் கபிலர்.

"மந்திக் கணவன் கல்லாக் கடுவன்
ஒண்கேழ் வயப்புலி குழுமலின், விரைந்துடன்
குன்றுயர் அடுக்கம் கொள்ளும் நாடன்

13. Barbara H. Smith. Poetic Closure— "Sequential Structure"—Page 109—139.

சென்றனன்— வாழி, தோழி!— என்
மென்தோட் கவினும், பாயலும் கொண்டே"[14]

தோழி, தலைவனை விரைந்து திருமணத்திற்கு ஏற்பாடு செய்யுமாறு வற்புறுத்தும் போது, கற்பனையாகச் சில இடையூறுகள் இருப்பதாகக் கூறி அச்சுறுத்தினள். அதை உண்மையென்று நம்பிய தலைவன் திருமணம் செய்து கொள்ளுவதற்காகப் பொருள்தேடி நெடுந்தொலைவு சென்று விடுகிறான். அந்தப் பிரிவினால் உறக்கம் கொள்ளாது தவிக்கும் தலைவியின் துயரைக்கண்ட தோழி அவளை ஆற்றி இருக்குமாறு கூறுகிறாள். "என் உறக்கத்தையும் அழகையும் அவன் தன்னுடன் கொண்டு போய்விட்ட பிறகு நான் எப்படி அமைதியாக இருக்க முடியும்" என்று தலைவி சொல்லுகிறாள். அந்நிலையில் தலைவனுடைய செயலைக் குரங்கின் செயலொன்றில் வைத்துக் குறிப்பாக உணர்த்துகிறாள். மந்தியின் கணவன், இளைய ஆண்குரங்கு, புலிக்கூட்டம் ஒன்றைப் பார்த்து, அஞ்சி, தன்மனைவி மந்தியை விட்டு ஓடி உயர்ந்த மலையுச்சியை அடைகிறது. இதுவே அவள் கூறும் குரங்குச் செயல்.

இந்தப்பாடலில் உலகியலறிவு பெறாத கடுவனது செயலில், தலைவனுடைய செயலைச் சார்பு நிலைப்படுத்திப் பேசும் குறிப்புமொழியமைப்பு அமைந்திருக்கிறது.

இதுபோன்ற குறிப்பு மொழியுடைய நாட்டுப் பாடல்[15] ஒன்றை இங்குச் சான்றாகக் காட்டலாம்.

அவளும் அவனும் அத்தைமகன், மாமன்மகள் முறையினர். இருவரும் காதலிக்கிறார்கள். அவன் அவளோடு கொஞ்சிப் பேசுகிறான். அவள் அவனைப் பேச்சிலேயே மடக்கி விடுகிறாள். பேச்சிலே அவன் அவளை மடக்க முடியவில்லை.

---

14. ஐங்குறுநூறு— குரக்குப்பத்து— 274ம் பாட்டு.
15. வானமாமலை நா. —தமிழர் நாட்டுப்பாடல்கள்— பக். 148.

ஆண்: ரோட்டோரம் தோட்டக்காரி
மல்லியப்பூ சேலைக்காரி
நீ இறைக்கும் தண்ணியிலே
மல்லியப்பூ மணக்குதடி!

பெண்: அஞ்சு கிணத்துத் தண்ணி
அரைக் கிணத்து உப்புத் தண்ணி
செம்புக் குடத்துத் தண்ணி
சேருறது எந்தக் காலம்?

இந்தப் பெண் பேச்சிலே கருப்பொருள் தண்ணீர். இரண்டு வகைத் தண்ணீர் கலப்பது போலத்தானும் அவனும் மணந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற குறிப்பு மொழி இப்பாடலில் பொதிந்திருக்கிறது. இத்தகைய குறிப்புமொழியமைப்பு என்பது வாய்மொழி இலக்கிய மரபில் இருப்பதுதான் என்றறிகிறோம்.

உள்ளுறையாகப் பார்த்தால் பேசுவோரது நனவோடை (Stream of conciousness) தொடர்ந்து சென்று அமையும் அழகைச் சுவைக்கலாம். மேலே குறிப்பிட்ட ஐங்குறுநூற்றுப் பாடலிலும் கருப்பொருள் நிகழ்ச்சி வரைந்து காட்டலும் இருக்கிறது. இவ்வாறு உள்ளுறை அமையப்பாடும் இலக்கியக் கொள்கையை அடுக்கு நிலைக் கொள்கை (Strata Theory) எனலாம். [16].a

நனவோடையைப் பார்பரா 'அக மனவாழ்வு' என்கிறார். [16].b பிற அகப்பொருள் பாடல்களைவிட ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல்களில் இந்த அக மனவுணர்வு உள்ளுறை, இறைச்சியின் வழியே சிறப்பாக இயங்குவதைக் காணலாம். இந்த அகமனவுணர்வுகள் பெரும்பாலும் நிரல்பட அமைவதில்லை. அதே போன்று, ஐங்குறுநூற்றிலும் நனவோடை ஒரே நிரல்பட அமைந்திருக்கவில்லை.

16.a: Meenakshisundaram T.P.,- Theory of Literature.
16.b: Barbara. H. Smith-Poetic Closure—Page 141

4:4: சிறப்பு முடிப்புக் கூறுகள் (Special Terminal features)

ஒருபோகு அமைப்பு (parallelism)

ஈற்றசை (poetic coda) எனுமிரண்டும் சிறப்பு முடிப்புக் கூறுகளுள் சிறப்பானவை என்பர் பார்பரா. ஓரடியிலுள்ள சீரமைப்பே மீண்டும் மீண்டும் வருதல் ஒருபோகு அமைப்பாகும். இது பத்தியமை வடிவத்தில் முன்னர்ச் சொல்லப்பட்டது.

'ஏ' எனும் ஈற்றசையே பெரிதும் ஐங்குறு நூற்றுப் பாடல்களில் வருகின்றது. 'தொய்யோ', 'அன்ஞய்' என்பனவும், பொருளற்ற அசைகளாக ஈற்றில் வருகின்றன.

'ஆய்' (Ay) எனும் வேற்றுமை விகுதி ஐங்குறு நூற்றில் 4 விழுக்காடு இருப்பதாக அ. சிதம்பரநாதஞ் செட்டியார் குறிப்பிடுகிருர். 'ஆய்' என்பது விளிவேற்றுமை விகுதி என்பர் அவர்.[17]

4:5: ஜப்பானியச் சான்று:

ஜப்பானிய ஹெய்க்குப் பாடல்களில் 'காஞ' (Kana) அல்லது 'யோ' (yo) என்ற ஈற்றசைகள் காணப்படுகின்றன. இவை ஆங்கிலப் பாடல்களில் காணப்படும் ஆ, ஓ (Ah, Oh) போன்றவை. இவற்றை ஜப்பானியர் கிர்ஜி (keriji) என்பர். இதன் பொருள் 'முடிக்கும் சொற்கள்' (cutting words) என்பது. இந்த அமைப்பு நீண்டகால மரபின்வழி வந்தது என்பர் பார்பரா.[18] ஆமென் (Amen) என்னும் ஈற்றசையமைப்பு இடைக்கால ஆங்கிலக்கதைப் பாடல்களில் இருப்பதாகவும் கூறுவார். வாய்மொழி இலக்கிய வகையைச் சார்ந்த கதைப்பாட்லேயே அவர் இங்கு ஒப்பிட்டுக் குறிப்பதாகத் தெரிகிறது.

---

17. Chidambaranathan Chettiar, A—Advanced Studies in Tamil Prosody—Page 63
18. Barbara H. Smith—Poetic Closure—Special Terminal Features—Page 187

ஹெய்க்குப் பாடல்கள்:

வாண வேடிக்கைகள் முடிந்தன
பார்வையாளர்களும்
போய்விட்டார்கள்
என்னே, பரந்தவெளி, இருள், ஆ! [19]
இருமணி யோசைகள்
காலை ஒளிக் கோயில்களி
விருந்து பேசுகின்றன
குளுமையான, உரையாடல், ஆ! [20]

கிரேக்கச் சான்று:

ஹோமர், சாபோ (Sappho) போன்ற கிரேக்கக் கவிஞருடைய பாடல்களிலும் பழைய வாய்மொழிப் பாடல் வடிவங்களின் தாக்கம் உண்டு என்பதை சி.எம். பௌரா குறிப்பிடுகிறார்.[21] இவர் கூற்றுக்குக் கிரேக்கப் பெண்பாற் புலவரான சாபோவின் பாடல் ஒன்றைச் சான்றாகக் காட்டலாம்.

உயர்ந்த கிளையில் கனிந்து சிவந்த இனிய ஆப்பிள் போல
உயர்ந்த கிளையின் உச்சியிலே— எப்படியோ பறிப்-பார் மறந்துவிட.
மறந்தாரு மிலர் பெற்றாருமிலர்— இதுவரை எவரும் பெறமுடியாமையால்,
குன்றத் தடுக்கில் காணும் காட்டு மலர் போல,
கடந்து செல்லும் இடையர் காலைக் கிழித்துப் புண்படுத்தும் அதுவே
மங்கிய வண்ண மலராகிமண்ணில் உதிருமட்டும்.[22]

---

19. Japanese Haiku—Page 44.
20. Ibid: Page 32.
21. Bowra, C. M: Greek Experience.
22. Ibid pp. 184-185

4:6: *உற்று நோக்குகள்:*

1. 'போல' எனும் சொல் மீண்டுவரத் தொடுத்தல் என்ற அடிப்படையில் ஒருபோகு அமைப்பைத் தருகிறது.

2. இது மூன்றடிப் பாடல் அமைப்புடைய ஒத்திசை கொண்ட ஒருபோகு அமைப்பாகவும் உள்ளது.

ஐங்குறு நூற்றிலும் இதுபோல மூன்றடிப்பாடல்கள் ஒத்திசையுடன் அமைந்துவரக் காண்கிறோம். மேலும் தொடக்கத் தொடர்களின் ஒருபோகு அமைப்பும் பல இடங்களில் வரக் காண்கிறோம்.

4:7: *ஒத்திசைப் பாங்கு:*

இவையேயன்றி ஐங்குறு நூற்றிலுள்ள அகவற்பா வடிவில் ஓர் ஒத்திசைப் பாங்கினைக் காண்கிறோம்.

'பெருங்கடற்கரையது சிறுவெண்காக்கை' என்பது சிறுவெண்காக்கைப் பத்திலும்,

'அவரோ வாரார், தான் வந்தன்றே' என்பது இளவேனிற்பத்திலும், ஒவ்வொரு பாட்டிலும் முதலடியாக அமைகின்றது.

கிள்ளைப்பத்தில்,

> 'சாரற் புறத்த பெருங்குரல் சிறுதினை'[23]
> 'வன்கட் கானவன் மென்சொல் மடமகள்'[24]
> 'அளிய தாமே செவ்வாய்ப் பைங்கிளி'[25]
> 'நெடுவரை மிசையது குறுங்கால் வருடை'[26]

என்ற அடிகள் தொடக்கமாக அமைந்துள்ளன. இவ்வடிகளில் எல்லாம் முரண்தொடை அமைந்து கிடப்பதும் ஒருவகை ஒத்திசையே.

23-26. ஐங்குறுநூறு— கிள்ளைப்பத்து— *282, 283, 284, 287*

'இன்னுமன்ற சுரமே
இனிய மன்ற யான் ஒழிந்தோள் பண்பே'[27]
'பெருமட மான் பிணை அலைத்த
சிறு நுதற் குறுமகள்'[28]

இவ்வாறு இரண்டிரண்டடிகளில் முரண்தொடை அமையத்தொடுப்பதும் ஒருவகை ஒத்திசையே.

நாட்டுப்பாடல்களிலும் முரண் நிலையில் ஒத்திசை அமைப்புகள் உள்ளன.

பெண்: 'பார்த்தனடா உன்முகத்தை
பகைச்சனடா உன் ஜனத்தை
கேட்டனடா உன்னாலே
கேளாத கேள்வியெல்லாம்
கல்லோரம் காத்திருக்கும்
கருத்தக் கொண்டை சிவத்த சாமி
ஏனையா காத்திருக்கே ?
ஏகப்பகை ஆகுதையா! ''[29]

'நின்னே போலும் மஞ்ஞை ஆல' என்று தொடங்கும் 492 ஆம் பாடலில் மும்முறை வந்துள்ள 'நின்' எனும் சொல் ஒத்திசையால் பொருட்சிறப்புடையதாகிறது.

4:8: பெயரடைகளும் வினையெச்சங்களும்

முன்னிலைப்பத்து எனும் ஒரே பத்தில், உயர்கரை, கான்யாறு, அவிர்மணல், அகன்துறை என்பன போன்ற முப்பதுக்கும் மேற்பட்ட பெயரடைகள் அமைந்துள்ளன.

இதுபோன்ற நூற்றுக்கணக்கான பெயரடைகள் ஐங்குறுநூற்றில் பலபத்துக்களில் கவிதையழகைத் தந்து நிற்கின்றன.

இதற்கு மாறாக, வரவுச் சிறப்புரைத்த பத்தில், நலிய, ஆல, மலர, நோக்க- என்பன போன்ற வினையெச்சங்கள் பல அமைந்துள்ளன. இது போலவே வினையெச்ச அமைப்புடைய பத்துக்களையும் சில காண்கிறோம்.

27-28. ஐங்குறுநூறு-கிள்ளைப்பத்து- 326, 394.
29. வானமாமலை, நா , தமிழர் நாட்டுப்பாடல்கள் Page 188

4:9: அடியமைப்பும் எதுகை மோனையும்

மூன்றடிப் பாடல்களில் பெரும்பாலானவற்றுள் முத-லடியில் உரிப்பொருள் அமைதியும், இரண்டாமடியில் கருப்பொருளும் மூன்றாமடியில் செயல்முடிவும் அமைந்-திருக்கும் கவிதையழகினைக்காணலாம். கிழவற்குரைத்த பத்து, பாணற்குரைத்த பத்து, ஞாழற்பத்து, புறவணிப்-பத்து, இளவேனிற்பத்து எனும் பாடல்களில் இவ்-வமைப்பினைக் காண்கிறோம். அவற்றுள்ளும் இரண்டு, மூன்றாம் அடிகளில் எதுகை மோனை அமைப்பும் உள்ளது.

நாட்டுப் பாடல்களிலும் ஒத்திசையைக் காணலாம்.

> ''வெள்ளிக் கிழமையிலே—வள்ளியும்
> வீடு மெழுகையிலே—வேலவா
> வீடு மெழுகையிலே.
> ''தண்ணியும் சேந்தும் போது—வள்ளியைச்
> சத்தியம் கேட்டானும்—வேலவன்
> சத்தியம் கேட்டானும்.''[30]

ஐங்குறுநூற்றில், நான்கடிப் பாடல்களில் இரண்டி-ரண்டு அடிகளில் எதுகைத் தொடை அமைந்துள்ளது.[31] ஐந்தடிப்பாடல்களில் பெரும்பாலானவற்றுள் முதலிரு அடிகளும், நான்காம் ஐந்தாமடிகளும் எதுகையில் இணைந்துள்ளன. மூன்றாமடியில் அடியெதுகையும் வரக் காண்கிறோம். இதில் வேறுவகையமைப்பும் உண்டு ஆறடிப்பாடல்களில் எதுகை, மோனை அமைப்பு ஒரு சீராக இல்லை.

5:0: சடங்கியல் நாடகமும் ஐங்குறுநூறும்

ஒரு நடைமுறைப் பயனை எதிர்பார்த்து இயற்கை இகந்த ஆற்றல்களிடம் 'வேண்டிக் கொள்வது போலச் செய்தல்' எனும் சடங்கு பின்னர் முருகியல் நோக்கினை நிறைவு செய்யும் முறையில் சமயவழிப் பண்பாட்டு

---

30. வானமாமலை, நா: தமிழர் நாட்டுப்பாடல்கள் பக். 158
31. ஐங்குறுநூறு—முன்னிலைப்பத்து—363ம் பாட்டு.

வெளிப்பாடாயிற்று. இந்தச்சடங்கியல் நாடக அமைப்பில், போராட்டத்தின் தோற்றம், போராட்டம், உச்சநிலை, முடிவு ஆகியவை இனத்துக்கு இனம், நாகரிகத்திற்கு நாகரிகம் பெரிதும் வேறுபடும்.[32]

இந்தியச் சாதிமுறையின் சடங்கியல் நிகழ்ச்சிகளில் பல்வேறு வகையான பண்பாட்டுப் படிநிலைகள் தனித்தனியே தொடர்ந்து காணப்படுகின்றன. சுயேச்சையான மலைவாழ் சாதியினரின் வட்ட மிட்டாடும் விழாக்களிலும், தேசீயத் தாழ்சாதி மக்களுடைய பேயாட்டங்களிலும், உயர்குடித் திராவிட மக்களுடைய கோலாட்டநடனங்களிலும், இந்திய ஆரியர்களுடைய கூட்டு அறுவடைத் திருவிழாக்களிலும், திருமண விழாக்களிலும், நயமிகு நாட்டியங்களிலும் பல்வேறு பண்பாட்டுப் படிநிலைகளைக் காண்கிறோம். இவை அனைத்தும் சடங்கியல் நாடகத்துக்கு ஏற்ற சான்றுகள்.[33] துணங்கை, வள்ளை, குரவை போன்ற பற்பல பாமரர் நடனங்களைப் பற்றிய செய்திகளைச் சங்கப் பாடல்களில் காணலாம். உ.வே.சாமிநாதையரும் 56 வகையான பாமரர் பாடல்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார்.[34] தெ.பொ.மீனாட்சி சுந்தரனாரும் சங்க இலக்கியங்களிலும் சிலப்பதிகாரத்திலும் நாட்டுப்பாடல்களின் செல்வாக்கு இடம் பெற்றிருப்பதாகக் குறிப்பிடுகிறார்.[35] சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டுப்பாடல் நோக்கங்கள் (folk-motifs) சடங்கியல் நாடக அமைப்பில் இருப்பதாக நா. வானமாமலையும் குறிப்பிடுகிறார்.

சங்கப்பாடல்களிலுள்ள 'வெறியாட்டு', 'வெறியாடல்', 'வேலனை வெறியாட்டுவித்தல்' என்று வருவன சடங்கியல் பாங்குடையன. திரு. சிவத்தம்பி எனும் இலங்கைத்திறனாய்வாளர் வெறியாட்டினைச் சடங்கியல் பாங்குடையதாகவே குறிப்பிடுகிறார்.[36]

---

32. Standard Dictionary of Folklore—Mythology and Legend—Ritual Drama Page 946
33. Ibid: Page 947
34. Vanamamalai. N. Studies in Tamil Folklore Literature
35. Meenakshisundaram, T.P., A History of Tamil Literature—Pages 152-153
36. I.C.S. of Tamil Studies Vol: II—Page 174

ஐங்குறுநூற்றில் வெறிப்பத்து, குன்றக்குறவன்பத்து, மறுதரவுப்பத்து, வேட்கைப்பத்து என்பனவற்றுள் இச்சடங்கியல் பாங்கினைக் காணலாம்.

தலைவியின் மெலிவுகண்டு, தெய்வக்குற்றமோ என்று அஞ்சிய தாய் வேலனை அழைத்து வெறியாடலுக்கு ஏற்பாடு செய்கிறாள். களவு வெளிப்பாட்டிற்குரிய காலம் வந்துவிட்டது. தோழியும் அறத்தொடு நின்று தலைவியின் களவொழுக்கத்தைக் குறிப்பாகச் செவிலிக்கு உணர்த்துகிறாள். இது வெறிப்பத்து.

மிளகுக் கொடிகள் நெருங்கி வளர்ந்த மலை நாட்டுக் கடவுளாகிய முருகனை வழிபடுதலும், கழங்கு பார்த்தலும்; தலைவியின் மெலிவுக்குக் காரணம் தெய்வக் குற்றமே என்னலும் இச்சடங்கு நிகழ்ச்சிகளாகக் கூறப்படுகின்றன.

மலர் தூவி, சந்தனப்புகையெழுப்பிப் பலிபல செலுத்திக் கடவுளை வணங்கிக் குன்றக்குறவன் கடவுளை வழிபடும் போதும் இந்தப் பாமரர் சடங்கியலே சித்தரிக்கப்படுகிறது. இக்குன்றக்குறவன்பத்து இச்சடங்கியல் நாடகவடிவின் அக அமைப்புடையது எனலாம். இங்கு வரும் வெறியாடலை ஒரு குறிப்பு என்று கூறல் இயலாது.

மறுதரவுப்பத்தில் தலைவனுடன் சென்ற தலைவிக்குச் செய்யப்படும் சிலம்புகழி நோன்புபற்றிய குறிப்பு காணப்படுகிறது. இது திருமணச்சடங்கின் இன்றியமையாத விழாவாயிற்று என்கிறார் வ.சுப. மாணிக்கம்.[37]

தொடக்க நிலையில் சிறு சிறு சடங்குகளாக இருந்தவை எல்லாம் சங்ககாலத்தில் பொழுது போக்குக்குரிய கலை நிகழ்ச்சிகள் நிறைந்த விழாவாக மாறின எனலாம். சிலம்பிலும், மேகலையிலும் சிறப்பாகப் பேசப்படும் இந்திர விழா பற்றிய குறிப்பு 62 ஆம் பாடலில் காணப்படுகிறது. ('இந்திர விழாவின் பூவினன்ன') கிரேக்கத்திலும் இத்தகைய சடங்கு விழாக்களே ஒலிம்பிக் விழாக்களுக்கு வழிவகுத்தன என்பர் தாம்சன்.[38]

37. Ibid: Page 143
38. Ibid: Page 177

வேட்கைப்பத்து 'வாழியாதன் வாழி அவினி' எனும் வாழ்த்தொலியுடன் தொடங்கும் முதற்பாட்டு. இப்பத்தின் ஒவ்வொரு பாட்டும் வாழ்த்தொழியும் வேண்டுகோளுமாக அமைகிறது. இது இயற்கை வாழ்த்து முறையாகும். இது, பாமர மக்கள் இயற்கைச் சக்திகளை நோக்கி வழிபட்ட சடங்கு வழிபாட்டின் எதிரொலியே எனலாம். இதிலும் சடங்கியல் நாடக வடிவின் அக அமைப்பு உள்ளது.

மழைக்காகப் பொங்கலிடுவது, விழாக் கொண்டாடுவது போன்ற பாமரர் வழி பாட்டு முறை இன்றும் உள்ளது. இதன் அக அமைப்பு ஐங்குறுநூற்றில் 'வேட்கைப் பத்தி'லுள்ளது.

சிலப்பதிகார மங்கல வாழ்த்துப் பாடலிலுள்ள முதல் இயற்கை வாழ்த்து இத்தகைய வழிபாட்டின் எதிரொலியே என்கிறார் நா. வானமாமலை.[39] கிரேக்க, உரோமப் புராணங்களிலும் இத்தகைய வழிபாட்டின் மூலவகைகள் (proto-types) இருந்ததைக் காணலாம் என்பர் சி. எம். பௌரா.[40]

5:1: வடமொழிச் சான்று

ரிக் வேதத்திலுள்ள சம்கிதைகளில் காணப்படும் உரையாடல் பக்திப் பனுவல்களில் (dialogue hyms) இத்தகைய சடங்கியல் நாடக வடிவங்கள் இருப்பதாக அறிகிறோம். இந்த உரையாடல் வடிவ பக்திப் பனுவல்கள் கரு நிலையில் மட்டுமே நாடக முறையில் (drama in embryo) இருக்கின்றன எனலாம்.

புரூரவசு என்பவன் ஊர்வசி என்னும் தேவ மகளைக் காதலித்து அவளுடன் சிலகாலம் வாழ்ந்தான். அவளை விட்டு விண்ணுலகு செல்ல முடிவுசெய்த ஊர்வசியை அவன் தடுக்க விரும்பினான். ஆனால் அவளோ அன்பற்றக் கடுமொழி பேசினாள்.

---

39. Ibid : page 143.
40. Bowra. C. M., Greek Experience—

'புரூரவஸ்! சாகாதே! அழியாதே! நீ!
குரூர ஓநாய்கள் உன்னை விழுங்காதிருக்கட்டும்
பெண்ணின் நட்பு என்றும் நிலையானதல்ல
எண்ணில் அவர்கள் நெஞ்சில் வஞ்சகர்'

இது சமயச் சார்பற்ற தொனியில் ஒலித்தாலும், சம்கிதையாகிய சடங்கியல் நாடகத்தில் சேர்க்கப்படுகிறது. இந்தப் புரூரவஸ்-ஊர்வசி உரையாடல் கிளத்தல் முறை அமைப்புடையது என்பதற்குச் சான்று இல்லை என்பர் ஆர். சி. மஜூம்தார். இந்த உரையாடல் பழைய சடங்கியல் நாடகத்தின் எதிரொலியாகவே ரிக் வேதத்தில் இடம் பெற்றிருக்கிறது என்பர் அவர்.[41]

இதுபோலவே ஐங்குறுநூற்றில் வரும் வெறிப்பத்து, குன்றக்குறவன்பத்து, மறுதரவுப்பத்து, வேட்கைப்பத்து -எனும் நான்கும் பழைய சடங்குகளை நினைவூட்டி, பழைய் சடங்கியல் நாடக அமைப்புடன் காணப்படுகின்றன எனலாம்.

சடங்கியலான நடனம், இசை ஆகிய இரண்டின் இணைவிலிருந்தே கிரேக்கத் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்களின் யாப்பு வடிவங்கள் தோன்றின என்பர் சி. எம். பௌரா.[42] ஐங்குறு நூற்றிலுள்ள வெறியாடல், வேட்டுவர் வழிபாட்டுச் சடங்கு, சிலம்புகழி நோன்புச் சடங்கு, இயற்கை வாழ்த்துச் சடங்கு ஆகிய இவையெல்லாம் தொடக்கத்தில் பண்டைய மக்கள் வழக்கிலிருந்து, பின்னர் வாய்மொழிப் பாடல் வடிவம் பெற்று, அதன் பின்னர்க் கலைச் செய்யுள் வடிவங்களாகச் செழிப்புற்றுச் சிறந்திருக்கலாம்.

41. Majumdar. R. C., The Vedic Age—Bharatiya Vidhya Bhavan—page 349.
42. Greek Experience—chap: Inauguration and Realily—page 142.

முடிவுரை:

இவ்வாறு ஐங்குறுநூறு,
தொடர்நிலை உரையாடல் பாவடிவ அமைப்பும்,
பத்தியமை வடிவ அமைப்பும்,
சடங்கியல் நாடக அமைப்பும்

பெற்று ஏனைய சங்க அகப்பாடல்களின் பொது அமைப்பிலிருந்து வேறுபட்டுத் தனித்து நிற்கிறது என்று காண்கிறோம்.

"பெண் காரணமாகப் போர் செய்ததாக எந்த ஒரு குறிப்பிட்ட வரலாற்று நிகழ்ச்சியும் சங்க காலத்தில் நிகழ்ந்ததற்குச் சான்றுகள் ஏதுமில்லை".

"சங்க காலத்தே வேந்தர்கள் ஆற்றலும் பெருமையும் உடையவர்களாக விளங்கினர். அவர்கள் பெண் கேட்க முதுகுடியினர் மறுக்கும் நிலை அக்காலத்தே இருந்திருக்கும் என்று கொள்ளச் சான்றுகள் இல".

"பெண் காரணமாகப் போர் எழ வாய்ப்பில்லை என்றபின் மகட்பாற் காஞ்சிப் பாடல்கள் எழக் காரணம் ஈண்டு நோக்கற்குரியது. கொற்ற வள்ளைத் துறையில் மன்னர்களைப் புகழ்ந்து பாடுதல்போல் மகட்பாற் காஞ்சித்துறை இலக்கியமரபாக மாறி மன்னர்களைப் புகழ்ந்து பாடப் பயன் படுத்தப்பட்டது."

6

மகட்பாற் காஞ்சி

நா. செயராமன்

புறத்திணைகளாகத் தொல்காப்பியர் கூறுபவை வெட்சி, உழிஞை, வஞ்சி, தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் என ஏழாகும். இவற்றில் வெட்சி, உழிஞை, வஞ்சி, தும்பை எனும் நான்கே போர்ச் செய்திகளைக் கூறுவன. வாகைத்திணை போர்வெற்றியைக் கூறுவதோடு வெவ்வேறு துறையில் சிறப்பெய்திய நிலையையும் விளக்கும். பாடாண்திணை தலைமக்களைப் புகழ்ந்து பாடும் புகழ் மொழித்துறைகளை உடையதாம்.

தொல்காப்பியத்தில் காஞ்சித்திணை

காஞ்சித்திணையின் பாடற்பொருள் ஈண்டு நோக்கத் தக்கது.

> "பாங்கருஞ் சிறப்பில் பல்லாற்றானும்
> நில்லா உலகம் புல்லிய நெறித்தே" [1]

என்று தொல்காப்பியர் நிலையாமையைக் காஞ்சிக்குரிய பொருளாகக் கூறுவார். நச்சினார்க்கினியர், இளம்பூரணர், டாக்டர் சோமசுந்தரபாரதியார் ஆகியோரது உரைக்கருத்தும் அவ்வாறே அமைந்துள.

போரால் ஏற்பட்ட பேரழிவுகளை எண்ணிய சான்றோர் நெஞ்சில் தோன்றிய அவல உணர்வே 'உலகம் நிலையற்றது' எனும் கருத்தை ஏற்படுத்தி இருக்க வேண்டும். காஞ்சித்திணையில் கூறப்படும் நிலையாமைக் கருத்து அவ்வாறு போரழிவின் அடிப்படையில் எழுந்ததே என்பதனை அதன் துறைகள் விளக்கும்.

போர்க்களத்தில் இறந்துபட்ட வீரனைப் பற்றிய துறைகளாகப் பெருங்காஞ்சி, முதுகாஞ்சி, மறக்காஞ்சி, பேய்க்காஞ்சி, மன்னைக்காஞ்சி, தொடாக்காஞ்சி, ஆஞ்சிக்காஞ்சி, தலையொடுமுடிதல் என்பன அமைந்துள. அவ்வாறே பூசல் மயக்கம், பையுள், மூதானந்தம், முதுபாலை, கையறுநிலை, தபுதாரநிலை, தாபதநிலை, மாலை சொல்நிலை, தாய்தலைப் பெயல்நிலை, காடுவாழ்த்து ஆகிய துறைகளும் போர்க்களத்தே இறந்த வீரரின் மனைவி, தாய் முதலிய சுற்றத்தார் புலம்பல், கணவனை இழந்த மனைவிபுலம்பல் என்று போர்க்கள அழிவின் அடிப்படையில் எழுந்தவையாக உள்ளன. காஞ்சிக்குரிய இருபது துறைகளுள் முற்கூறிய பதினெட்டுத்துறைகள் வீரன் இறப்பு, அவன் இறப்பை எண்ணி அவன் தாய், மனைவி, சுற்றம் ஆகியோர் அடைந்த அவலம் ஆகியவற்றைச் சித்திரிப்பனவாக உள்ளன.

---

1. தொல். புறத். 78.

எஞ்சிய துறைகள் இரண்டே. அவை வஞ்சினக் காஞ்சியும் மகட்பாற் காஞ்சியும் ஆகும். எஞ்சிய துறைப்பொருளோடு இவற்றை ஒருங்குவைத்து நோக்-கும்போது இவைகளை வீரப்பெருமை பேசும் துறைகள் எனக்கொளல் இயலாது. அழிந்துபட்ட அவலநிலை கூறு-வன என்று கொள்வதே பொருத்தமெனத் தோன்று-கிறது.

வீண் பெருமைபேசி அழிந்தார்களே என்ற அவ-லத்தைப் பாடுவதே வஞ்சினக்காஞ்சியாக இருத்தல் வேண்டும். ஆயின் நமக்குக் கிடைக்கும் வஞ்சினக் காஞ்சிப் புறப்பாடல்கள் மூன்றும்[2] வீரம் பேசுவன-வாகவே உள. அவலத்தை அவை உணர்த்தவில்லை. மேலும் இதனை ஆராயப் புகுவது மற்றொன்று விரித்-தல் எனும் குற்றப்படும் என்றஞ்சி இதனை விடுத்து மேற்செல்வோம்.

புறநானூற்றுள் காஞ்சித்திணை

புறநானூற்றுள் காஞ்சித்திணைக்குரிய துறைகளாகப் பூக்கோட்காஞ்சி, பெருங்காஞ்சி, பேய்க்காஞ்சி, பொருள்-மொழிக்காஞ்சி, மகட்பாற்காஞ்சி, முதுமொழிக்காஞ்சி, வஞ்சினக்காஞ்சி முதலியவை காணப்படுகின்றன.

இவற்றுள் பெருங்காஞ்சி இறப்பின் அவலத்தை உரைக்கின்றது. முதுமொழிக்காஞ்சி, பொருள்மொழிக் காஞ்சி என்பன அறக்கருத்துக்களைக் கூறுகின்றன. வஞ்-சினக்காஞ்சி, பூக்கோட்காஞ்சி, பேய்க்காஞ்சி ஆகியவை போர்த்துறைகளாக உள்ளன.

புறநானூற்றுக்குத் திணை, துறை வகுத்தோர் வஞ்சி-னக்காஞ்சி, பேய்க்காஞ்சி, பூக்கோட்காஞ்சி, மகட்பாற் காஞ்சி, பெருங்காஞ்சி ஆகியவற்றைக் காஞ்சித்திணையுள் அடக்கிக் கூறியுள்ளனர். பொருள் மொழிக்காஞ்சி, முது-மொழிக்காஞ்சி ஆகியவற்றைப் பொதுவியல்திணை என்-றும் வகுத்துள்ளனர். எனவே புறநானூற்றிற்குத்துறை

---

2. புறம். 71, 72, 73.

வகுத்த காலத்தில் காஞ்சித்திணையில் இரு பிரிவுகள் ஏற்பட்டிருப்பதை உணரலாம். மேலும் போர்த்துறைகளையும் காஞ்சித்திணையில் கூறும் நிலையும் உருவாகியுள்ளமை குறிக்கத்தக்க செய்தியாகும்.

போர்அழிவு, அழிவால் ஏற்பட்ட அவலம், அவலம் உணர்த்தும் நிலையாமை, நிலையாமை காரணமாய் எழுந்த நீதிகள் என்று காஞ்சித்திணை ஒருபுறம் வளர்ந்துளது. மற்றொருபுறம் போர்க்களச்செய்திகள், படையெடுத்து வந்தோரை எதிர்த்தல் என்று வளர்ந்துள்ளது. ஆதலால் போர்த்திணை, நிலையாமைத்திணை எனக் காஞ்சி இரு பிரிவாகியது.

'நின்றெதிரூன்றிய காஞ்சியும்' என்று சிலம்பும்

"வஞ்சியும் காஞ்சியும் தம்முள் மாறே".

என்று பன்னிருபடலமும் "உட்காது எதிரூன்றல் காஞ்சி" என்று பழைய பாடலும் கூறுதற்கேற்பப் பிற்காலக்கருத்துக்கள் உருவாயின.

புறப்பொருள் வெண்பா மாலையுள் காஞ்சித்திணை

"வேஞ்சினமாற்றான் விடுதர வேந்தன்
காஞ்சி சூடிக் கடிமனை கருதின்று"[3]

என்பது ஐயனாரிதனார் விளக்கம். வேந்தனது போர்ச் செயல்களைக் காஞ்சித்திணைக்குரியனவாகக் கூறுகிறார் இங்கு. பொதுவியல்திணையில் காஞ்சிப்பொதுவியலில் நீதிபற்றிய துறைகளைத் தனியே கூறி அவல உணர்வைப் பாடும் முதுபாலை முதலிய துறைகளைப் பொதுவியலில் கூறுகிறார் ஐயனாரிதனார்.

எனவே ஐயனாரிதனார்காலத்தில் காஞ்சித்திணை மூன்றாகப்பிரிந்துளது. காஞ்சி, பொதுவியல் என்ற பிரிவையும் காணுகின்றோம்.

2a. சிலப். காட்சி. 136.
3. புறப்பொருள் வெண்பாமாலை.

1. வஞ்சிக்கு எதிரான போர்ச்செயல் எதிரூன்றல்
2. போரில் ஏற்பட்ட இறப்புத்தொடர்பான அவலம்
3. நிலையாமை காரணமாய் எழுந்த நீதிக்கருத்து.

வீரசோழிய ஆசிரியரும் தொல்காப்பியரை அடியொற்றி நிலையாமை, வாழ்த்து, மயக்கம், முதுமைநிலை, தொலையா மகிழ்ச்சி, பெருமை, தீப்பாய்தல், சுரத்திடைத்தன் கணவனை இழத்தல், தனியேஇரங்கல், கலையார்மனைவி, சூளுறவு முதலிய துறைகளைக் காஞ்சித்திணையுள் கூறுகிறார்.[4]

காஞ்சித்திணையின் வளர்ச்சியை இத்துடன் நிறுத்தி மகட்பாற்காஞ்சி பற்றிக்காண்போம்.

தொல்காப்பியத்துள் மகட்பாற்காஞ்சி

மகட்பாற்காஞ்சித் துறையைத் தொல்காப்பியர் காஞ்சித்திணையுள் கூறுகிறார். போர்ச்செயல்களையும் வீர உணர்வையும் கூறும் துறையாகத் தொல்காப்பியர் இதனைக் கருதாமல் போரால் ஏற்பட்ட அழிவு காரணமாக எழும் அவல உணர்வைக் கூறும் துறையாகவே கருதினர் என்பது முந்தைய விளக்கங்களால் பெறப்படும்.

மகட்பாற் காஞ்சிக்குத் தொல்காப்பியர் தரும் விளக்கம்,

> "நிகர்த்து மேல்வந்த வேந்தனொடுமுதுகுடி
> மகட்பாடஞ்சிய மகட் பாலானும்"[5]

என்பதாகும்.

---

4. நிலையாமை வாழ்த்து மயக்க முதுமை நிலையினொடுந்
தொலையா மகிழ்ச்சி பெருமைதீப் பாய்தல் சுரத்
திடைத்தன்
தலையார் கணவன்தனை யிழத்தல் தனியே யிரங்கல்
கலையார் மனைவிபெய்சூளுற வென்றிவை காஞ்சியென்னே
வீரசோழியம், 100.

5. தொல். புறத். 77.

"ஒத்துமாறுபட்டுத்தன்மேல் வந்த வேந்தனொடு தன் தொல்குலத்து மகட்கொடை அஞ்சிய மகட்பாற் காஞ்சி", என்பது இளம்பூரணம்.[6]

அரசர் உயிரைப் போற்றாது வாழ்வர். எனவே அவர்களது வாழ்வு நிலையற்றது. அவர்கள் நிலையின்மை நோக்கி அவ்வரசர்களுக்குத்தம் மகளிரைப்பெண் கொடுக்க மறுப்பர் முதுகுடிகள். அவர்கள் போர்செய்யக் கருதுவதால் உயிரது நிலையாமை உணர்ந்த காஞ்சியாயிற்று என்பது நச்சினார்க்கினியர் விளக்கம்.[7]

டாக்டர் சோமசுந்தர பாரதியார் கருத்தும் அவ்வாறே அமைந்துள்ளது.[8] மகள் மறுத்ததால் ஏற்பட்ட போர் நிகழ்ச்சி என்பதே டாக்டர் இலக்குவனாரது கருத்தும் ஆகும்.[9]

வேந்தன் முதுகுடியினரிடம் மகளைப்பெண் கேட்கிறான். மறுக்கின்றனர் முதுகுடியினர். வேந்தன் படையொடு வருகிறான். இருவருக்கும் போர்நிகழ இருக்கும் நிலையைப் பாடுவதே மகட்பாற்காஞ்சி. இதுவே மேற்கூறிய விளக்கங்களால் அறியப்படும் செய்தி.

சங்க காலத்தே 'ஒருவனை ஒருவன் அடுதலும் தொலைதலும் புதுவதன்று உலகத்தியற்கை' என்னும் முறைக்கேற்ப மன்னர்களுக்கிடையே போர்நிகழ்வது இயற்கையாக இருந்துளது. அங்ஙனம் நிகழும் போருக்குக் காரணமாகப் புகழாசை, பொன்னாசை, மண்ணாசை

---

6. தொல். இளம். 77
7. தொல். நச். 79
8. குடித்தன்மையில் ஒவ்வா நிலையில் ஒத்தானாகக் கருதி மகள் கொள்ளப்படையொடு வந்த மன்னனொடு தொல் குடிமகளைப் படுத்தல் அஞ்சி, அதை விலக்க அவள் தன்னையர் வந்தவனோடு தம் உயிரைப் பொருட்படுத்தாது பொரும் மகட்பாற்காஞ்சி
   தொல். பொருட்படலம். புறத்.
9. The refusal of the ancient family to give their daughter to the king who seeks her to marry
   —Tolkappiyam. P. 170

என்பன காணப்படுகின்றன. அவற்றேடு பெண்ணுசை-யும் இருந்ததாக மகட்பாற்காஞ்சி தெளிவுறுத்துகின்றது.

பெண்காரணமாகப் போர் செய்ததாக எந்த ஒரு குறிப்பிட்ட வரலாற்று நிகழ்ச்சியும் சங்ககாலத்தில் நிகழ்ந்ததற்குச் சான்றுகள் ஏதுமில்லை.[10] ஆனிரைகவர்-தல், களப்போர்கள், படையெடுப்புக்கள், முற்றுகைகள் முதலிய பற்பல போர்ச் செய்திகளை அக, புறப்பாடல்-களில் காண்கிறேம். ஆயின் பெண்காரணமாகப் பகைத்-துப்போரிட்டமன்னர்களைக் காணமுடியவில்லை.

பாரிக்கும் மூவேந்தருக்கும் இடையே பாரிமகளிர் காரணமாகப்போர் ஏற்பட்டதாகக் கூறும் வரலாறு ஒன்றே அம்முறையிலமைந்துளது. கபிலர் பாடிய மூன்று புறநானூற்றுப்பாடல்களுக்குத்[11] துறை வகுத்துள்ளனர். ஆயின் அகச்சான்றுகளையும் புறச்சான்றுகளையும் கொண்டு நோக்கின் அப்பாடல்களுக்கு அத்துறை கூறுவதும் அப்-போருக்கு மகட் காரணம் கூறுவதும் பொருத்தமில்லை புலனுகும். என்பது இது பற்றிய விளக்கங்களை இவ்-வாசிரியர் கபிலர் பற்றிய தம் ஆய்வு நூலில் கூறியுள்ளார்.

சங்க காலத்தே வேந்தர்கள் ஆற்றலும் பெருமையும் உடையவர்களாக விளங்கினர். அவர்கள் பெண்கேட்க முதுகுடியினர் மறுக்கும் நிலை அக்காலத்தே இருந்திருக்கும் என்று கொள்ளச்சான்றுகள் இல. முடியரசைச் செம்மை-யாக நிறுவி நிலைப்படுத்தாத தொடக்க காலத்தில் வேண்-டுமானல் வேந்தன் பெண்கேட்கப் பிறர் மறுப்பதும், அவர்கள் மறுத்ததும் வேந்தன் தனது படைபலத்தால் பெண் கொள்வதும் இருந்திருக்கக்கூடும். 'முதுகுடி' என்று

---

10. 16.3.74—மதுரைத்தியாகராசர் கல்லூரியில் நடந்த சங்க இலக்கியக்கருத்தரங்கின்போது அகநானூற்றுப் பாடல்கள் (208, 181) சிலவற்றில் பெண்மறுத்த குறிப்-புக்கள் இருப்பதாகக் கூறப்பட்டது. ஆயின் பாடல்-களிலோ உரையிலோ அத்தகைய குறிப்பேதுமில்லை என மறுக்கப்பட்டது. பேராசிரியர் க.வெள்ளைவாரணர் டாக்-டர். சுப. அண்ணுமலை ஆகியோரும் அக்கருத்தினை ஏற்றுக்கொண்டனர்.

11. புறநானூறு. 109, 110, 111.

பழமையைச் சுட்டிக் கூறியுள்ளதன்மை நோக்கி வேந்தன் புதியவன் என்பதை உணரலாம்.[12] கலாநிதி கைலாசபதி அவர்களும் 'புதியஅரசர்கள்' என்று தனது விளக்கத்தில் கூறியுள்ளமை இக்கருத்தில் தான் போலும்.[13] எனவே நன்முக ஆட்சியை நிறுவித்திறம்பட "ஆளும் பெருமை மிகுவேந்தர்கள் வாழ்ந்த சங்ககாலத்தில் மகள் மறுத்தலும் மகள் காரணமாகப் போரும் எழ வாய்ப்பில்லை எனலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் "தான் இனியனுய் மகட் கொடையளித்தான்" என்ற செய்தியை

"முதுகுடிப்பிறந்த முதிராச் செல்வியை
மதிமுடிக்களித்த மகட்பாற் காஞ்சியும்"[14]

என்ற பாடலடிகளும் அரும்பதவுரையும் விளக்கக்காணுகிறோம்.

கிரேக்க நாட்டுப் பெருங்காப்பியத்தில் எலன் எனும் பெண் காரணமாக ஏற்பட்ட பெரும்போர் இடம் பெறக் காணலாம். வடமொழி இதிகாசமாகிய இராமாயணமும் அத்தகையதே. ஆயின் இங்கு மாற்றார் மனைவியரே இடம் பெற்றுள்ளனரேயன்றி மகள் இடம் பெற்றிலள். மேலும் பெண்கேட்பது என இல்லாமல் தூக்கிச்செல்லும் இராக்கத மணமாக அவை இருக்கக் காணலாம்.[15]

---

12. புதிய அரசர்கள் என்பவர்கள் அயலவரா, புதிய மரபினரா என்ற ஐயம் கருத்தரங்கில் எழுந்தது. அரசியல் என்னும் அமைப்பே புதிதாகத் தோன்றிய நிலை என விளக்கப்பட்டது.

13. A heroic theme with a tragic side to it, which is treated by the bards with poignant details, is the refusal of persons of ancient lineage to give their daughters in marriage to '**new**' and powerful kings, in spite of their wealth. Tamil Heroic Poetry. P. 202

14. சிலம்பு- காட்சிக். 133, 134.

15. 'இத்தகைய இராக்கத மணமுறையைத்தான் வம்ப வேந்தர்கள் தமிழகத்தில் புகுத்தினர்' பொ.சுந்தரமாகலிங்கம், இந்தியப்பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் மன்ற ஆருவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக்கோவை—309. இக்கருத்தை அண்மையில் காண நேர்ந்தது. எனவே விளக்கமாக மறுக்க இயலவில்லை.

சங்ககாலம் தமிழ் இலக்கியத்தில் வீர நிலைக்காலம் என்று டாக்டர் கைலாசபதி நிறுவுகிறார். ஆயின் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முற்பட்ட காலமே தமிழின் வீர நிலைக்காலம் என்பது எம் கருத்து.[16] அதனை ஈண்டு விரிப்பின் பெருகும். எனவே பெண் காரணமாகப் போர் செய்யும் நிலை வளர்ச்சி பெறாத தொடக்க கால நிலையே என்றும் அது வீரநிலைக்கால இயல்பாகத் தொல்காப்பியர் காலத்துக்கு முற்பட்டதாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும் கருத இடமுண்டு.

பெண் காரணமாகப் போரிட்டு அழிகிறார்களே என்று அவலம் கொள்ளும் நிலை தொல்காப்பியர் காலத்தில் உருவாகியதால்தான் அதனை நிலையாமை உரைக்கும் காஞ்சித்திணையில் மகட்பாற்காஞ்சியாகத் தொல்காப்பியர் வகுக்கிறார்.

ஆயின் பிற்காலத்தில் மகள் மறுப்பது ஒரு வீரச்செயல் என்று கருதப்பட்டது. மகள் மறுத்தோர் வீரர்களாகப் பாடப்பட்டனர்.

புறப்பொருள் வெண்பாமாலையுள் மகட்பாற்காஞ்சி

ஐயனாரிதனார் இத்துறைக்குத்தரும் விளக்கம் அம்முறையில் அமைந்துளது.

> "ஏந்திழையாள் தருகென்னும்
> வேந்தனோடு வேறுநின்றன்று."[17]

என்பது அவர் விளக்கம்.

காஞ்சித்திணையின் மூன்று பிரிவுகளாகிய போர், அவலம், நீதி என்பனவற்றுள் மகட்பாற்காஞ்சியைப் போர்ப்பிரிவுள் அடக்குகிறார் ஐயனாரிதனார்.

அத்துறையின் விளக்கத்திலும் போர் நிகழ்ச்சியையே அவர் கூறுகிறார். பெண் கேட்டவேந்தனோடு பகைமை

---

16. வெளியிடப்படாத ஆய்வு நூலாகிய "சங்க இலக்கியத்தில் பாடாண்திணை"
17. பு.வெ.மாலை. 24

கொண்டு போருக்கு நிற்கும் நிலையை இத்துறை விளக்குவதாகக் கூறுகிறார்.

மகட்பாலிகல், மகள் மறுத்தல் என்று மேலும் பல துறைகளை நொச்சி முதலிய பிற திணைகளில் கூறுவதும் குறிக்கத்தக்கது.

சங்ககாலத்தில் எதிலும் வீரம் ஒன்றே மேலோங்கியிருந்திருக்க வேண்டும் எனும் பிழைபட்ட கருத்தே இத்தகைய பொருள் மாற்றத்துக்கு அடிப்படைக் காரணமெனலாம். அதற்காகச்சங்க காலத்தில் வீரமே இல்லை என்றும் முடிவு கூறல் பொருந்தாது.

எனவே அவல உணர்வை மகட்பாற்காஞ்சியில் கூறும் நிலைமாறி வீர உணர்வைக் கூறும் நிலை ஏற்பட்டதைப் புறப்பொருள் வெண்பாமாலையால் அறிகிறோம்.

புறநானூற்றுள் மகட்பாற்காஞ்சி

சங்க இலக்கிய நூல்களுள் புறநானூற்றில் மட்டுமே இத்துறை காணப்படுகிறது. பதிற்றுப்பத்தில் இல்லை.

புறநானூற்றுள் இருபது பாடல்கள்[18] இத்துறைக்கு உரியனவாகக் கூறப்படுகின்றன. ஆயின் 356 ஆம் பாடல் முதுகாட்டைப்பற்றியதாக உள்ளதேயன்றி மகட்பாற்காஞ்சிக்குரிய பொருள் விளக்கத்தைப் பாடவில்லை. 356 ஆம் பாடலுக்குக்கீழ் 'திணையும் துறையும் அவை' என்று மட்டுமே உளது. 355ஆம் பாடல் துறை விளக்கம் சிதைந்துளது. எனவே 354 போலவே மகட்பாற்காஞ்சி எனக்கொண்டனர் போலும். ஆயின் 355ஆம் பாடலும் 356ஆம் பாடலும் பெருங்காஞ்சிக்கு உரியதாதல் வேண்டும்.

எஞ்சிய பத்தொன்பது பாடல்களே மகட்பாற்காஞ்சிக்குரியன. அவற்றுள் பதினொரு பாடல்கள் பெண்ணின் ஊர் அழியப்போவது குறித்து வருந்துவனவாக உள.[19]

18. புறம் 336-354,356.
19. புறம் 336, 341, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 354.

பரணர் தமது புறப்பாடல்களில் போரால் ஏற்படும் அழிவு குறித்து வருந்திப்பாடும் தனித்தன்மை உடையவராகக்காணப்படுகிறுர். பகை நாட்டழிவை எண்ணி வருந்தியும்[20] பேகன் மனேவியின் துயர்கண்டு வருந்தியும்[21] மன்னர் அழிவுகண்டு வருந்தியும்[22] பாடும் பரணர் மகட்பாற்காஞ்சித்துறையில் ஆறுபாடல்கள் பாடியுள்ளமை குறிக்கத்தக்கது.[23] அவல உணர்வைச் சித்திரிப்பதில் ஆர்வமுள்ள பரணர் ஆறு மகட்பாற்காஞ்சிப்பாடல்களிலும் மகள் காரணமாக வேந்தனுக்கும் தந்தைக்கும் ஏற்படும் போரில் ஊர் அழிந்துபடுமே என்று வருந்தும் வருத்தமே காணப்படுகின்றது.

ஊர் அழிவுறுவதற்குக் காரணத்தை முற்கூறி அழிவுக்கிரங்கிப் பாடும் பரணர், அத்தகைய பகைமைக்குக் காரணமாகிய பெண்ணேப் பெற்ற தாயினே 'அறனிலள்' என்று பழித்துக் கூறுகிறுர்.[24] 'களிறு பொரக்கலங்கிய தண்கயம் போலத் தண்பணேயூர் பெருங்கவின் இழப்பது கொல்லோ' என்று வருந்துகிறுர்.[25]

'விழுப்பொருள் பணிந்து வந்து கொடுப்பினும் புரையோரன்றிப் பிறரை மணக்கமாட்டாள் என்று தந்தையும் மறுப்பான். அவ்வாருயின் நெடுநல் ஊர் வருந்தின்று கொல்லோ'[26] என்று மகள் மறுப்பதை முற்கூறி ஊர் அழிவுக்குக் காணமான பெண் பிறவாமலிருந்தால் எவ்வளவு நன்ருயிருக்கும் என்றுகூட அங்கலாய்க்கிறது பரணரின் நெஞ்சம்[27]

இவ்வாறு பரணர் பாடல்களில் போரினுல் ஊர் அழியப்போகும் நிலேயே சிறப்பிடம் பெற்றுளது. ஊர் அழிவுக்கு ஒரு பெண் காரணமாகிருளே என்ற வருத்தமும் அங்கு எதிரொலிக்கிறது.

---

20. புறம் 3
21. புறம் 144, 145
22. புறம் 63
23. புறம் 336, 341, 343, 348, 352, 354
24. புறம் 336
25. புறம் 341
26. புறம் 343
27. புறம் 348

அண்டர் நடுங்கல்லினர் வந்த வேந்தரின் படை-வீரம், தந்தை, தனையர் மறம் ஆகியவற்றை விளக்கி 'என்னுவதுகொல்தானே, பன்னல் வேலி இப்பணை நல்லூரே'[28] என்று வருந்துகிறார்.

மதுரைப்படைமங்க மன்னியார் 'வென்றெறி முரசின் வேந்தர் என்றும் இவள் நலம் தாராது அமைகுவரல்லர். என்னுவதுகொல்தானே இப்பணை நல்லூரே'[29] என்று வருந்துகிறார். வேந்தர் படைகள் வந்து தங்கியிருக்கும் நிலையைக்கூறி 'என்னுவதுகொல் நம் ஊருள் மரனே' என்று கபிலர் பாடுகிறார்.[30]

ஒரு பெண் காரணமாக ஊர் அழிகிறதே என்ற எண்ணம் பல பாடல்களில் காணப்படுகிறது. 'இவள் நலனே பெரும்பாழ் செயும்'[31] என்று ஒரு புலவர் பாடு-கிறார். மதுரை மருதன் இளநாகனர் அழகிய உவமை ஒன்று கூறி 'அரிவை, மரம்படு சிறுதீப்போல அணங்-காயினள்தான் பிறந்த ஊர்க்கே'[32] என்று பேசுகிறார். மற்றொரு புலவர் 'இளையோளை அடையாதிரார் வேந்தர். எனவே மூதூர் யாங்காவது கொல்தானே'[33] என்று பாடு-கிறார்.

முற்கூறிய பதினொரு பாடல்களில் ஐந்துபாடல்கள்[34] உவமைவாயிலாக யாரேனும் ஒரு மன்னனைப் புகழ்வ-தாக உள. அவற்றைப் பின்னர்க் காண்போம். எஞ்சிய பாடல்கள் மகள் மறுப்பது வீரத்துக்கு அடையாள-மெனக் கூறுது மகள் காரணமாக ஊர் அழிகிறதே என்று வருந்திப் பாடுகின்றன. எனவே சங்கப்புலவர்கள் பெண்

---

28. புறம் 345
29. புறம் 351
30. புறம் 347
31. புறம் 346
32. புறம் 349
33. புறம் 350
34. புறம் 343, 345, 347, 348, 351.

காரணமாகப் போரிடுவதைப் பெருமிதமாகக் கொள்ளவில்லை என்றும், பெண்காரணமாகப் போரிட்டு அழிவது வருந்தத்தக்க நிலை என்றே கருதினர் என்றும் கொள்வதற்கு இப்பாடல்கள் துணை நிற்கின்றன.

பாடல்தலைவன் இல்லாத பாடல்களாக இவை அமைந்திருப்பதால் யாரையும் சுட்டிக்கூறுது பொதுப்பட அறிவுறுத்த இப்பாடல்களைப் பாடினரோ என்று எண்ண இடம் ஏற்படுகிறது.[35]

புகழ்மொழி

பெண் காரணமாகப் போர் எழவாய்ப்பில்லை என்றபின் மகட்பாற் காஞ்சிப் பாடல்கள் எழக்காரணம் ஈண்டு நோக்கற்குரியது. கொற்ற வள்ளைத் துறையில் மன்னர்களைப் புகழ்ந்து பாடுதல் போல் மகட்பாற் காஞ்சித்துறை இலக்கிய மரபாக மாறி மன்னர்களைப் புகழ்ந்து பாடப் பயன்படுத்தப்பட்டது.

ஊர் அழிவைப் பாடும் பாடல்களுள்ளேயே உவமை வாயிலாக மன்னன் புகழப்படுவதைக் காணலாம். 'பாரியின் பறம்புமலையில் உள்ள அருவிபோலக் காண்பதற்கரியவள்' என்று பெண்ணின் அருமைக்கு உவமை கூறுவது போலப் பாரியின் கொடையைப் புகழ்கிறுர் கபிலர்.[36]

போராற்றல் மிக்க மறப்போர் அகுதையின் வீரத்தினை விளக்கி அவனது 'கூடலன்ன குவையிருங் கூந்தல்' என்று உவமிக்கிறுர் கபிலர்.[37]

முசிறித்துறைமுகத்தின் பொருள் வளத்தை வருணித்து 'வருநர்க்கீயும் பொலந்தார்க்குட்டுவன் முசிறியன்ன விழுப்பொருள்' என்று பரிசுப்பொருளுக்கு உவமையாக முசிறியைக் கூறிக் குட்டுவன் பெருமையைப்

35. கருத்தரங்கின் போது டாக்டர் தமிழண்ணல் 'நேராக மன்னனை இடித்துரைக்காது சங்கப்புலவர்கள் இங்ஙனம் மறைமுகமாக அறிவுறுத்தினர்' என்று கருத்துரைத்தார்.
36. புறம் 337
37. புறம் 347

பேசுகிறுர் பரணர்.[38] அவ்வாறே 'மாவண் தித்தன் வெண்ணெல்வேலி உறந்தையன்ன நன்கலம்' என்று பரிசப் பொருளுக்கு உவமை சொல்வார் அவர்.[39] அழகிய இயற்கைக்காட்சி ஒன்றை விளக்கி அக்காட்சியை உடைய 'வாய் மொழித்தழும்பன் ஊனூரன்ன இவளை' என்று தலைவிக்கு உவமை சொல்வார் பரணர்.[40]

'நெடுவேளாதன் போந்தையன்ன' என்று பெண்ணின் பெருமை பேசுகிறுர் ஒரு புலவர்.[41] வண்கை எயினன் வாகையன்ன இவள்' என்று படைமங்கமன்னியார் பாடுகிறுர்.[42]

ஒரு பாடலில் கண்ணூர்கண்ணிக்கடுமான் கிள்ளியைப் பற்றிய குறிப்பு மட்டும் காணப்படுகிறது, எஞ்சிய அடிகள் சிதைந்துள.[43]

உவமைவாயிலாக ஊர்களை உரைத்து ஊருக்குரிய தலைவர்களைப் புகழும் முறையைச் சங்க அகப்பாடல்களில் காணலாம். அவைகளை அகத்திணைப் பாடாண் பாடல்களாகக் கருதலாம். அது போலவே இப்பாடல்களும் மகட்பாற்காஞ்சித்துறை வாயிலாக மன்னர்களைப் புகழ்கின்றன எனலாம். பட்டினப்பாலைப் பாடல் இம்முறையில் வளர்ந்த பாடலாகும்.

'முசிறியன்ன விழுப்பொருள் கொடுப்பினும்'[44] என்றும், 'உறந்தையன்ன நன்கலம் கொடுப்பவும்'[45] என்றும் பரணர் பாடிய அடிகள் 'முட்டாச்சிறப்பின் பட்டினம் பெறினும்'[46] என்ற பட்டினப் பாலையடியினை நினைவூட்டுகின்றன.

---

38. புறம் 343
39. புறம் 352
40. புறம் 348
41. புறம் 338
42. புறம் 351
43. புறம் 355 (கழகப்பதிப்பு - ஔவை உரை)
44. புறம் 343
45. புறம் 352
46. பட்டினப். 218

மகட்பாற்காஞ்சிப் பாடல்களில் உவமை வாயிலாக மன்னர்களைப் புகழ்வது தவிர மகள் மறுக்கும் தந்தையாக மன்னனைப்புகழும் முறையும் சங்க இலக்கியத்தில் தொடங்கியது. புறநானூற்றுப் பாடல்கள் இரண்டு[47] அதற்குச் சான்றாம்.

அண்டர் நடுங்கல்லினார் பாடல் ஒன்றில்[48] பெண்ணின் தனையரைப் புகழ்ந்து அவரது வீரத்தைப் பாராட்டுகிறார். அப்பாடலின் ஈற்றில் 'அவனே அவர் பாடியது' என்ற குறிப்பு உளது எனவே யாரோ ஒரு தலைவனைப் புகழவே இப்பாடல் எழுந்துளது என்பது தெளிவாகிறது. அந்தப் பாடலில் தலைவன் உவமையாக இன்றி நேரடியாகவே புகழப்படுகிறான். அங்ஙனமாயின் பெண்ணின் தந்தையாகவோ, தனையனாகவோ பாடல்தலைவனைப் பாவித்துப் பாடும் முறை சங்க காலத்தில் தொடங்கியது எனலாம். 'அவனே' என்று இப்பாடலில் இருப்பதால் இதற்கு முந்திய பாடலில் அவனது இயற்பெயர் இருந்து சிதைந்திருக்கவேண்டும் என்பது பெறப்படுகிறது.

எனவே மகட்பாற்காஞ்சி என்னும் புறத்துறை தனக்குரிய தனித்தன்மை இழந்து மன்னர் புகழ்பாடுதற்கேற்ற துறையாக உருப்பெற்றது. அங்ஙனம் புகழ்பாடும்போது முதலில் உவமைவாயிலாகப் புகழ்பாடும்நிலை உருவாகிப் பின் பாடல் தலைவனாகவே வைத்துப் புகழும் நிலை உருவாகியது என்றறிகிறோம்.

இதன் வளர்ச்சியே பிற்காலத்துக் கலம்பகத்தில் உள்ள 'மறம்' எனும் உறுப்பாகும்.

பெண்ணின் தனையரது வீரச்சிறப்புக்கும் தந்தையின் சிறப்புக்கும் முதலிடம் கொடுத்துப்பேசும் பாடல்கள் பலவற்றைப் புறநானூற்றுள் காண்கிறோம்.[49] அப்பாடல்களில் ஒரு புதிய அமைப்பையும் காண்கிறோம்.

---

47. புறம் *344, 345*
48. புறம் *345*
49. புறம் *340, 342, 353.*

ஒரு பெண்ணைக் கண்டு இவள் யார் என்று ஒருவன் வினவுவதாகவும் அவனுக்கு விடை கூறும் முறையில் அவளது குடும்பப் பெருமையை உரைப்பதாகவும் அப்பாடல்கள் அமைந்துள. ஆற்றுப்படைப் பாடல்களின் செல்வாக்கு இதனைத் தாக்கியிருக்கும் போலும்.

'யார்மகள் கொல் என வினவுதி கேள்நீ.[50]
'ஏனோர் மகள்கொல் இவளென விதுப்புற்று
என்னொடு வினவும் வென்வேல் நெடுந்தகை'.[51]

என்று கேட்போனை முன்னிலைப்படுத்திப் புலவர்கள் பாடக் காண்கிறோம்.

இன்னும் அந்நாடகக் காட்சியினைச் சற்றே விரிவுபடுத்தி மணலில் நடந்து செல்லும் பெண்ணை நோக்கித் தேரை நிறுத்தி விளர்த்த கண்ணோடு வினவுவதாக விளக்கிப் பாடுகிறார் காரிக்கண்ணனார்.[52]

மகட்பாற்காஞ்சித்துறை நாடகக் கூறுபடப் பாடப்படும் நிலையை இப்பாடல்களில் காண்கிறோம்.

மகட்பாட்காஞ்சிப் பாடல்களில் ஊர்வருணனை இடம் பெறுவது பொது இயல்பாக உளது. மகளின் ஊர்வருணனை அல்லது உவமையாகும் ஊரின் வருணனை இடம்பெற்றுப் புலவருக்கு இயற்கையை வருணிக்க வாய்ப்பளிக்கக் காணலாம்.

இப்பாடல்களுக்குத் தலைவியாக உள்ள பெண்ணின் வருணனை பலபாடல்களில் இடம் பெற்றுளது. அவளுடைய உருவச்சிறப்பும் அவளது அருமையும் பலபாடல்களில் விளக்கப்பட்டுள.[53] அப்பெண் பெரும்பாலும் முதுகுடி மகளாகவே கூறப்படுகிறாள். ஒரு பாடலில் 'தொல்குடி மன்னன்' மகளாகக்குறிக்கப் படுகிறாள்.[54]

50. புறம் 340
51. புறம் 342
52. புறம் 353
53. புறம் 336, 337, 340, 341, 342, 350, 353, 354
54. புறம் 353

பெண் கேட்டு வந்துள்ள வேந்தர், அவரது வீரம், படை, மகள் மறுக்கும் தந்தை, தமையர், தாய் ஆகியோர் நிலை ஆகியவை இப்பாடல்களுள் இடம்பெற்றுள.

கலம்பகத்துள்

மகட்பாற்காஞ்சித்துறையே கலம்பகம் என்னும் சிற்றிலக்கியத்துள் மறம் என்னும் பாடலுறுப்பாக மாற்றுக்கோலம் கொண்டுளது. மகள் மறுப்பதே மறம் எனும் பிற்காலக் கொள்கையின் அடிப்படையில் இவ்வுறுப்பு அமைந்துளது.

ஓர் அரசன் மறவர்மகளைத் தனக்கு மணம் பேசிமுடிக்கும்படி ஒரு தூதனை அனுப்ப, மறவர்கள் அத்தூதுவனைப் பார்த்து மணவினைமறுத்தும் தூதனுப்பிய அரசனை இகழ்ந்து பேசியும் தூதனை அனுப்பி விடுவதாகச் செய்யுள் செய்வதே[55] மறம் என்பதின் இலக்கணமாக உளது.

கலம்பகத்தின் பாடல்தலைவனைச் சார்ந்தோராக மறக்குடியினரை அமைத்து அவருக்குப் பகையரசன் பெண் கேட்டபோது மறுத்ததாகப் பாடுவதே மரபாக உளது.

> "தருமுகத்து நிமிர்குடுமி மாடக்கூடற்
> சவுந்தர பாண்டியர் குடியாம் சமரிலாற்றுது
> ஒரு முகத்தில் ஒரு கோடி மன்னர் மடிந்தொழிந்தார்
> உனைவிடுத்த மன்னவன் யார் உரைத்திடுவாய் தூதா"[56].
> செம்பொன் செய்மணிமாடத் தெள்ளாற்றில் நந்திபதம்
> சேரார் ஆனைக்
> கொம்பன்றே நம்குடிலில் குறுங்காலும் நெடுவளையும்
> குனிந்து பாரே"[57]

---

55. பன்னிருபாட்டியல். 129
56. மதுரைக்கலம்பகம். 76
57. நந்திக்கலம்பகம். 77

"அற்றவர்சேர் திருவரங்கப் பெருமாள் தோழன்
அவதரித்த திருக்குல மென்றறியாய் போலும்" 58
"பெருவரங்கள் அருளரங்கர் பின்னை கேள்வர்-
தாளிலே
பாசம் வைத்த மறவர் பெண்ணை"59

என்று கலம்பகங்கள் மறம்பாடக்காணலாம்.

தொடக்க காலத்தில் பெண் காரணமாக வேந்தர்க்கும் பிறமுதுகுடிக்கும் ஏற்பட்ட பகைமையை வீரச் சிறப்-போடு பாடத் தோன்றிய துறை பின்னர் போரில் நேரும் அழிவைப் பாடி உவமையில் மன்னனைப் புகழ்ந்து பாடி, பெண் மறுக்கும் குடும்பத்தாராகக் குறிப்பிட்ட தலை-வனைப் பாவித்துப் புகழும் நிலையை அடைந்து இறுதி-யாக 'மறம்' என்னும் உறுப்பாக மாறி அமைந்துள்ளது.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1) தொல்காப்பியம். பொருள். இளம். கழகப் பதிப்பு. *1961*
2) தொல். புறத். நச். கழகம் *1947*
3) தொல்காப்பியம்— பொருட்படலம்— புறத்திணை-யியல்—டாக்டர் சோமசுந்தர பாரதியார்—*1962*
4) புறப்பொருள் வெண்பாமாலை—கழகம்—*1964*
5) வீர சோழியம்—பெருந்தேவனுர் உரை—பவானந்தர் கழகம்—*1942*
6) புறநானூறு—உ. வே. சா. கபீர் அச்சகம்—*1963*
7) புறநானூறு—ராஜம் பதிப்பு சென்னை
8) Tamil Heroic Poetry. K. Kailasapathy. Oxford 1968.
9) இந்தியப் பல்கலைக் கழகக் கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை III 71
10) ,, ,, IV 72
11) ,, ,, VI 74
12) புறநானூறு—II—ஔவை உரை—கழகம். *1968*

58. திருவரங்கக்கலம்பகம். 52
59. திருவரங்கக்கலம்பகம். 53

3

ஒப்பிலக்கியம்

"வடமொழியில் அலங்காரம் என அழைக்கப்படுவதை அப்படியே மொழிபெயர்த்து அணி என அழைக்கின்றோம். இத் தலைப்பில் பெரும்பாலும் உவமை போன்ற அணிகளையே விவாதிக்கிறோம். உவமை போன்றவற்றை அணி என அழைப்பது பொருத்தமானதா என்பது இங்கு எழும் முக்கிய வினா. அணி என்றால் உவமை போன்றது மட்டுமா என்பது அடுத்து எழும் முக்கிய வினா. உவமை போன்றவற்றிற்கு அணி எனப்பெயரிடுவதில் பல சிக்கல்கள் விளைகின்றன. ஆகவேதான் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்களுள் ஒருவரான பேராசிரியர் உவமை போன்றவற்றை அணியென அழைப்பது சரியல்ல எனக் கருதுகிறார்."

"தொல்காப்பிய மரபை அழியவிடாமல் பாதுகாத்திருந்தால் தொல்காப்பியச் சிந்தனையை ஒட்டிச் சிறப்பான இலக்கியக் கோட்பாடுகளை நாம் உருவாக்கியிருக்க முடியும். சிறப்பான ஒரு மரபை அழிய விட்டதால்தான் வடமொழியிலிருந்து மொழி பெயர்த்துக் கொள்ள வேண்டிய நிலை உருவாயிற்று"

7

அணிக் கோட்பாடு

ஜி. சுந்தரமூர்த்தி

எழுத்தோவியங்கள் படைப்பதும், அவற்றைச் சுவைப்பதும் தொன்று தொட்டு நடந்து வரும் நிகழ்ச்சி-

களாகும். இயல்பான ஆற்றலினுலோ[1] அல்லது முறை-யான பயிற்சியினுலோ ஒரு கவிஞன் நல்லதோர் இலக்-கியத்தைப் படைத்துவிடுகிருன். இரசனையை வளர்த்துக் கொண்டுள்ள இரசிகன் இலக்கியங்களைச் சுவைத்து மகிழ்-கிருன். பெரும்பான்மையான கவிஞர்கள் தங்களையறி-யாமல்தான் சுவைப்பதற்குரிய அமிசங்களை இலக்கியத்-தில் ஏற்றிவிடுகிருர்கள். பெரும்பான்மையான இரசிகர்-கள் கூட தாங்கள் இரசிப்பதற்குக் காரணமாக உள்ள-வைகளைப்பற்றி அறியாமலேயே சுவைக்கிருர்கள்[2].

இலக்கியத்தைச் சுவைப்பதற்குக் காரணமாக அமைந்-துள்ள அமிசங்கள்யாவை என்பதைத் தெளிவுபடுத்து பவன்தான் விமரிசகன். இலக்கியத்தை முழுமையாகவும் பகுதிப குதியாகவும் ஆராய்ந்து இலக்கியக் கூறுகளை விளக்-குவதுதான் விமரிசகனின் தலையாய கடமை. இத்தகைய விமரிசகர்கள் பண்டைநாளிலிருந்தே வடமொழியிலும், தமிழிலும் காணப்படுகிருர்கள். வடமொழியில் நமக்குக் கிட்டுகின்ற இலக்கிய விமரிசன நூல்களுள் காலத்தால் முந்தியது பரதரின் நாட்டிய சாத்திரமே. இது நாட்டி-யத்தைப் பற்றிய நூலாயினும் இதில் பல இலக்கியக் கோட்பாடுகள் சுட்டப்படுகின்றன.[3] பரதருக்குப்பிறகு வடமொழியில் எழுதப்பட்ட சில இலக்கிய விமரிசன நூல்கள் நமக்குக் கிடைக்காது போயின.[4] தண்டியின்

---

1. கவிஞனுக்கு இயல்பாக உள்ள கவிதை படைக்கும் ஆற்றலை 'பிரதிபை' எனக்கூறுவது வழக்கம். கவிஞ-னுக்குப் பயிற்சியை விட பிரதிபைதான் தேவை. இயல்-பாக ஆற்றல் இல்லாதவர்கள்தான் பயிற்சியை நாட-வேண்டும்.
2. காவிய உலகம், படைப்பவன், இரசிப்பவன், விமரிசகன் என்ற முக்கோணத்தில் அமைந்துகிடக்கிறது. இம்மூவரும் தனித்தனியான நபர்களாகத்தான் இருக்கவேண்டும் என்பதில்லை. சில வேளைகளில் ஒரே நபரிடம் இம்மூன்று குணங்களும் அமைந்து கிடப்பதுண்டு.
3. பரதரின் எண்ணத்தில் நாட்டியம் என்பது அனைத்தை-யுமே உள்ளடக்கும் ஒரு தத்துவம். ஆகவேதான் அவ-ரால் நாடகத்தைப் பற்றியும், ஓரளவு இலக்கியத்தைப் பற்றியும் பேச முடிகிறது.
4. நமக்குக் கிட்டாது போன இத்தகைய நூல்களில் ஒன்று மேதாவி என்பவர் எழுதியது.

காவியாதரிசமும், பாமகரின் காவியாலங்காரமும் தான் முறையான வடமொழி இலக்கிய விமசரினத்தின் தொடக்க நூல்களாக அமைகின்றன. இவர்களுக்குப் பிறகு எழுந்த இலக்கிய விமரிசன நூல்கள் பெரும்பாலும் நமக்குக் கிட்டுகின்றன.[5]

தமிழில் காலத்தால் முந்திய இலக்கிய விமரிசன நூல்[6] தொல்காப்பியம். இதற்குப் பிறகு நெடுங்காலம் இத்துறையில் நூல்கள் உருவானதாகத் தெரியவில்லை. தொல்காப்பியத்திற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின் எழுந்த வீரசோழியம்[7], தண்டியலங்காரம்[8] போன்ற நூல்களைக் கொண்டுதான் தமிழிலக்கிய விமரிசனக் கருத்துக்களை நாம் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. தொல்காப்பியம் தவிர்த்த ஏனைய இரு நூல்களும் வடமொழிக் கருத்துக்களைப் பெரும்பான்மை உள்ளடக்கியிருப்பதால் தமிழ் இலக்கிய விமரிசனக் கருத்துக்களின் தனித்தன்மையை அறிந்து கொள்ள வாய்ப்புக் கிட்டாமல் போய் விட்டது. தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்களான இளம்பூரணர், பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் போன்றவர்கள் நமக்குத் தமிழின் தனித்தன்மையைக் காட்ட ஓரளவு முயல்கிறார்கள். எனினும் இவர்களிடமிருந்து இத்துறைத் தொடர்பான முழு அறிவை நாம் பெற முடியவில்லை.

வடமொழி, தமிழ் ஆகிய மொழிகளில் எழுந்த இலக்கிய விமரிசனக்கருத்துக்கள் பல்வேறு இலக்கியப் பொருள்களைப் பற்றிக்கருதினாலும் அலங்காரம் அல்லது

---

5. இந்நூல்கள் பற்றிய விரிவை வடமொழி காவியவியல் பற்றிய ஆங்கில நூல்களில் கண்டு கொள்க. S. K. De என்பவரின் Sanskrit Poetics, P. V. Kane என்பவரின் History of Sanskrit Poetics ஆகியவை இத்துறையில் மிகவும் புகழ் பெற்ற நூல்கள்.
6. பண்டைத் தமிழ் இலக்கியக் கொள்கைகள் பற்றிய விரிவை Dr. G சுந்தரமூர்த்தி எழுதிய Early Literary Theories in Tamil (Sarvodaya Ilakkiya Pannai, Madurai, 1974) என்னும் நூலில் காணலாம்,
7. வீரசோழியத்தின் காலம் 11 ம் நூற்றாண்டு.
8. தமிழ்த் தண்டியலங்காரத்தின் காலம் 12 ம் நூற்றாண்டு.

அணியென அழைக்கப்படும் காவியப் பொருளுக்கு அதிக அளவு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இரசம் அல்லது தொனியை முக்கியப் பொருளாக ஏற்றுக் கொண்ட நூல்கள் கூட அணிகளுக்குத் தனியிடம் அளித்திருக்கின்றன.[9] ஆகவே அணிகள் காவியப் பொருள்கள் என்ற நிலையில் பெரும் செல்வாக்கு வகிக்கின்றன. இவ்வணிகளைப் பற்றிய கோட்பாட்டை அறிவது மிக முக்கியமான கடமையாகும்.

வட மொழியில் அலங்காரம் என அழைக்கப் படுவதை அப்படியே மொழி பெயர்த்து அணி என அழைக்கிறோம். இத்தலைப்பில் பெரும்பாலும் உவமை போன்ற அணிகளையே விவாதிக்கிறோம். உவமை போன்றவற்றை அணியென அழைப்பது பொருத்தமானதா என்பது இங்கு எழும் முக்கிய வினா. அணியென்றால் உவமை போன்றது மட்டுமா என்பது அடுத்து எழும் முக்கிய வினா[10]. உவமை போன்றவற்றிற்கு அணியெனப் பெயரிடுவதில் பல சிக்கல்கள் விளைகின்றன. ஆகவேதான் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்களுள் ஒருவரான பேராசிரி-

---

9. ஆனந்தவர்த்தனர் உருவாக்கிய தொனிக்கோட்பாட்டை ஏற்றுக் கொண்ட வடமொழிநூல்களான காவியப்பிரகாசம், சாகித்திய தருப்பணம், சிருங்காரப் பிரகாசம் போன்ற நூல்களில் இரசம் அல்லது தொனிக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டாலும் இந்நூல்களில் பெரும் பகுதி அணிகள் பற்றித்தான் பேசுகின்றன. தொனியைப் பற்றி எழுந்த தனி நூல் 'தொனி விளக்கு' ஒன்றுதான். ஆனால் அணியைப் பற்றிய நூல்கள் நூற்றுக்கு மேற்பட்டன. ஆகவே அணிகள் பெற்றிருந்த மகத்தான இடத்தை எக்கோட்பாடும் சிதைத்துவிட முடியாது என்பது புலனாகிறது. அணிகளைப்பற்றி இவ்வாறு உயர்ந்த எண்ணம் இருந்ததால்தான் பரதர் குறிப்பிடுகின்ற நான்கு அணிகளிலிருந்து பிற்காலத்தில் நூற்றிருபதுக்கு மேற்பட்ட அணிகளை உருவாக்கியிருக்கிறார்கள்.

10. அணிக் கோட்பாட்டில் பெரும்பாலும் உவமைபோன்றவற்றைத் தான் கருதுவது வழக்கம். ஆனால் அணியென்ற சொல்லைப் பரந்த கருத்தில் பயன் படுத்தினால் அதில் ரீதி, குணம் போன்ற காவியப் பொருட்களையும் அடக்க முடியும்.

யர் உவமை போன்றவற்றை அணியென அழைப்பது சரியல்ல எனக் கருதுகிறார்[11].

அணியென்ற சொல் அணிபவன் ஒருவன் உள்ளான் என்பதைக் காட்டுகிறது. அணிபவனுக்கு அழகு செய்வது-தான் அணியின் கடமை என்றாகிறது. அப்படியானால் அணியைவிட அணிபவன் அல்லவா முக்கியமானவன் என்றாகிவிடுகிறது![12] அணியென்று அழைப்பதாலேயே உவமம் போன்றவற்றிற்குக் கீழான இடம் கிடைத்து விடுகிறதல்லவா?

இதை உணர்ந்த சில வடமொழி விமரிசகர்கள் அணி-யென்று அழைப்பதைவிட வக்ரோத்தி என அழைக்க-லாம் எனத் துணிந்தார்கள். வக்ரோத்தி என்னும் தலைப்-பிலும் பெரும்பாலும் உவமம் போன்றவற்றைத்தான் அவர்கள் விவாதித்தார்கள். அணியென்ற பெயரைவிட வக்ரோத்தி என்னும் பெயர் சிறந்தது. அணியென்ற பெயரை மிகவும் விரிந்த கருத்தில் பயன்படுத்துவது பல சிக்கல்களைப் போக்கும்.

காவியத்திற்கு ஆன்மா எது என்பதைப்பற்றி வட-மொழியில் தண்டி, பாமகர் போன்றவர்கள் விவாதிக்கத்-தொடங்கினார்கள் காவியத்திற்கு ஆன்மாவாக விளங்கு-வது ரீதி (நடை), அலங்காரம் (அணி) வக்ரோத்தி

---

11. பேராசிரியர் அணியைப் பற்றிக் கூறும் விளக்கங்களை அவரது உரை 108 ம் பக்கம் முதல் காண்க. பேராசிரியர் உவமை போன்றவற்றை அணியெனக் கொள்ளாது பொருட் புலப்பாட்டிற்கு உதவும் கருவிகளாகக் கொள்-கிறார். மெய்ப்பாடு எவ்வாறு பொருட் புலப்பாட்டிற்கு உதவுகிறதோ அவ்வாறு உவமமும் உதவுவதாகப் பேரா-சிரியர் கொள்கிறார். மெய்ப்பாடு, உவமம் ஆகியவை பொருட்புலப்பாட்டிற்கு உதவுவதை யாரும் மறுக்க முடியாது. எனினும் அவை பொருளின் சுவையையும் நளினத்தையும் அழகையும் மேலும் வளர்க்கின்றன என்பதையும் யாரும் மறுக்க முடியாது.

12. அணியென்ற சொல்லாட்சியினால்தான் பேராசிரியர் போன்றவர்கள் சற்றுக் குழம்பியிருக்கிறார்கள். காவிய அணிகளை நாம் அணியும் பொன் வெள்ளி நகைகளுடன் முழுவதுமாக ஒப்பிட்டுப் பார்த்திருக்கிறார்கள். இதனால் பல குழப்பங்கள் விளைந்திருக்கின்றன.

(காவியப் பண்பு), இரசம் (சுவை), தொனி (குறிப்புப் பொருள்) என்றெல்லாம் பல கொள்கைகள் எழத் தொடங்கின.[13] ஆனந்தவர்த்தனர் தம்முடைய தொனி விளக்கை ஏற்றிய பிறகு பெரும்பான்மையான வடமொழி அறிஞர்கள் இரசத்தை அல்லது தொனியைக் காவிய ஆன்மாவாக ஏற்றுக் கொண்டுவிட்டனர்.[14] ஆனாலும் இதனால் அணியின் சிறப்புக்குன்றவில்லை. இலக்கிய விமரிசன நூல்களில் அணிகள் தான் பெரும்பங்கு வகித்தன.

அணியை ஆன்மாவாகக் கொண்டவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர் பாமகர், உத்படர், தண்டி, ருத்ரடர், குந்தகர், பிரதிகாரேந்துராஜர் ஆகியோர். ஒரேமொழி, காவியத்திலும் நடைமுறை வாழ்விலும் பயன்பட்டாலும் நடைமுறையில் வழங்கும் மொழிக்கும், காவிய மொழிக்கும் இடையில் நிறைய வேறுபாடு உண்டு. இத்தகைய வேறுபாட்டை உருவாக்குவது எது? நடைமுறையில் மொழியை வெறும் கருத்து வெளிப்பாட்டிற்கு மட்டும் பயன் படுத்துகிறோம். ஆனால் காவியத்தில் கருத்து வெளிப்பாட்டுடன் கூட அழகும், சுவையும், நளினமும் இருக்க வேண்டும் என விழைகிறோம். ஆகவே காவியம் என்பதற்கு இன்றியமையாதவை அழகு, சுவை, நளினம். சுவையையும் நளினத்தையும் அழகில் அடக்கலாம். அழகு எப்பொழுது வரும்? காவிய மரபில் கூறும் போதுதான்

13. இக் கோட்பாடுகள் பற்றிய விரிவை முன்பு குறிப்பிடப்பட்டுள்ள S. K. De, P. V. Kane ஆகியோரின் நூல்களில் காணலாம்.

14. ஆனந்தவர்த்தனரின் காலம் 9ம் நூற்றாண்டு. இவர் எழுதிய நூல் தொனியாலோகம் (தொனி விளக்கு). வடமொழி இலக்கிய விமரிசன உலகில் மாபெரும் புரட்சியை உண்டாக்கியது இந்நூல். தொனிக்கு முற்பட்ட இலக்கிய விமரிசனம், பிற்பட்ட இலக்கிய விமரிசனம் என்று காலப்பாகுபாடு செய்யும் அளவிற்கு இந்நூல் புகழ் பெற்றது. இவரது தொனிக்கோட்பாட்டைப் பிற்காலத்தில் பெரும்பாலும் ஏற்றுக் கொண்டாலும் தொனிக் கொள்கைக்கு பலத்த எதிர்ப்பும் காணப்பட்டது. தொனியை முழுமூச்சாக எதிர்த்தவர்களில் மகிமபட்டர் குறிப்பிடத்தக்கவர்.

அழகு வரும். ஆகவே காவியத்திற்கு இன்றியமையாத தவையான அழகையும், காவிய மரபுக்கூற்றையும் காவியத்திற்கு ஆன்மா என்பதில் தவறில்லை.[15]

அணியென்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியது அணிக்கோட்பாட்டை உருவாக்கியவர்கள் செய்த மாபெரும் தவறு எனத் தோன்றுகிறது. அணியென்றவுடன் அழகுக்காக அணியப்படும் வளையல் போன்றவற்றை நாம் கருத்தில் கொள்கிறோம். வளையல் போன்றவை உடலுக்கும் அதன் மூலமாக உயிருக்கும் அழகூட்டினாலும் வளையல் இல்லாமல் அழகேயிருக்காது எனக்கூறமுடியாது. வளையல் இன்றியும் உடல், உயிர் இருக்கும். ஆகவே அணி இன்றியமையாத ஒன்றல்ல என்றாகிறது.

ஆனால் காவியத்தில் கூறப்படும் அணி அப்படியல்ல. அழகுற காவியமரபில் கூறப்பட்டதுதான் காவியம். அழகற்ற, காவிய மரபில் கூறப்படாத ஒன்றைக் காவியமாக ஏற்க முடியாது. காவியம் என்றாலே அதில் அழகும், காவியமரபும் இருப்பதாகத்தான் பொருள். காவியத்தில் கூறப்படும் அணியின்றிக் காவியம் இல்லை.[16] அணியென்ற பெயர்தான் குழப்பத்தை விளைவித்திருக்கிறது. வக்ரோத்தி என்ற சொல் ஓரளவு இக்குழப்பத்தைத் தவிர்த்திருக்கும்.

---

15. காவியம் என்பது உலகியலைப் பிரதிபலிப்பதாகத் தான் இருக்க வேண்டும் என வடமொழியாசிரியர்கள் விரும்புகிறார்கள். நிகழ்ச்சிகளும் உணர்ச்சிகளும் உலகியலிலும், காவியத்திலும் வேறுபட்டவையாக இருக்க முடியாது, உலகியலிலும், காவியத்திலும் ஒரே மொழி தான் பயன் படுத்தப்படுகிறது. ஆனால் மொழியைக் கையாளும் விதத்தில்தான் காவியம் மாறுபடுகிறது. காவியத்தில் மொழியைக் கையாளும் விதத்தைத்தான் அழகு என்றும், காவியமரபுக் கூற்றென்றும் அழைக்கிறோம். இவை தான் அணியென்றும், வக்ரோத்தி என்றும் சுட்டப் படுகின்றன.

16. உவமை போன்றவற்றை அணியெனக்கூறுவது உபசார வழக்கு என்பதை நாம் நுனைவூட்டிக்கொண்டால் பல குழப்பங்களைத் தவிர்த்திருக்கலாம். காவிய அணியை நாம் அணியும் அணிக்கு ஒப்பிடுவது முழுமையாக அல்ல. எந்த ஓர் உபமானமும் முழுமையாக அமைய முடியாது என்பதை நாம் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும்.

வக்ரோத்தி என்னும் சொல்லைப்பயன் படுத்துவதிலும் சில சிக்கல்கள் எழுகின்றன. வக்ரோத்தி என்னும் சொல்லை வளைத்துக் கூறல் அல்லது சுற்றிக்கூறல் என்ற கருத்தில் புரிந்து கொண்டதன் விளைவாக ஏற்பட்டவை இச்சிக்கல்கள். ஆகவேதான் சுபாவோத்தி என்னும் அணியை எப்படி அணியாக ஏற்கமுடியும் என அறிஞர்கள் விவாதிக்க வேண்டிய நிலை உருவாகியது.[17] வக்ரோத்தி என்னும் சொல்லை 'காவிய மரபுக்கூற்று அல்லது அழகுக்கூற்று' என்ற கருத்தில் கொண்டால் பல சிக்கல்களைத் தவிர்த்திருக்கலாம்.

அலங்காரம் என்னும் சொல்லும், வக்ரோத்தி என்னும் சொல்லும், காலப்போக்கில் பல கருத்துக்களில் வழங்கப்பட்டிருக்கின்றன[18]. அலங்காரம் என்னும் சொல் முதன் முதலில் உவமை போன்ற பொருளணிக்கும், மடக்கு போன்ற சொல்லணிக்கும் இடப்பட்ட பொதுச் சொல்லாக விளங்கியது. தண்டியின் காலத்திற்குப் பிறகு 'காவியத்திற்கு அழகூட்டும் அறங்கள்' என்ற விரிந்த பொருளில் இது வழங்கப் பட்டது[19]. செறிவு, தெளிவு போன்ற குணங்களும் காவியத்திற்கு அழகூட்டுவதால் அவற்றையும் அலங்காரம் எனலாம் எனக் கருதத்

---

17. வடமொழி இலக்கிய விமரிசன உலகில் சுபாவோத்தி அல்லது தன்மையணியை எப்படி அணியென ஏற்க முடியும் என்பதைப் பற்றி நீண்ட விவாதங்கள் நடைபெற்றிருக்கின்றன. உள்ளதை உள்ளபடி, நடந்ததை நடந்தபடி அப்படியே கூறுவதுதான் தன்மை என்னும் அணி. இதில் சுற்றிக் கூறுவதும் வளைத்துக்கூவதும் இருக்கமுடியாது. ஆனல் வக்ரோத்திதான் அணியென்று கூறிவிட்டுத் தன்மையையும் அணியென எப்படிக் கூறமுடியும் என்பதுதான் விவாதத்திற்குரிய அடிப்படை. இது பற்றிய விரிவை G. விஜயவர்தன எழுதிய வடமொழி காவியவியல் என்னும் நூலிலும் (பக்கம் 35 முதல்), கிருஷ்ணசைதன்யர் எழுதிய காவியவியல் என்னும் நூலிலும் (பக்கம் 75 முதல்) கண்டு கொள்க. எவ்வளவுதான் உள்ளபடியே சொன்னலும் அதைச் சொல்வதற்கும் ஓர் ஆற்றல், அழகு, நளினம் இருக்க வேண்டுமல்லவா? இதைத்தான் அணியென்கிறேம்.
18. இதுபற்றி மேலும் விவரங்களை G. விஜயவர்த்தன எழுதிய நூலில் கண்டு கொள்க.
19. காவியாதரிசம் II, 1.

தொடங்கினுர்கள். பின்னர் வாமனர்[20] காலத்தில் காவியத்திற்கு அழகூட்டும் சௌந்தர்யப் பொருள்கள் எவையாயினும் அவை அணிகள் எனக் கொண்டார்கள். இப்பரந்த பொருளில் வழங்குவதுதான் அணிக்கோட்பாட்டிற்கு உறுதியைத்தரும்.

வக்ரோத்தி என்னும் சொல்லும் பல பொருள் மாற்றங்களை அடைந்திருக்கிறது.[21] வக்ரோத்தி என்பதை நூற்றுக்கணக்கான அணிகளுள் ஒன்று என்று மிகக்குறுகிய பொருளில் கொண்டவர்களும் உண்டு.[22] ஆனுல் பாமகர் போன்றவர்கள் அணிகளுக்கெல்லாம் அடிப்படையாக உள்ள ஓர் உத்தியைத்தான் வக்ரோத்தி என்கிருர்கள்.[23] இதை இன்னமும் விரிவுபடுத்தி காவியக் கூற்று அனைத்துக்கும் அடிப்படையான உத்திதான் வக்ரோத்தி எனக் கூறுவதுதான் மிகவும் பொருத்தம். இக்கருத்தில் வழங்கும் வக்ரோத்திதான் காவிய ஆன்மாவாக விளங்க முடியும்.[24]

தொனி அல்லது இரசக்கோட்பாட்டை முறையாக வெளிப்படுத்தியவர் ஆனந்தவர்த்தனர் என்றுலும் அவருக்கு முன்பிருந்த பாமகர், தண்டி போன்றவர்கள் இரசத்தைப்பற்றி நன்கு அறிந்திருந்தார்கள் என்பதை நாம் ஊகிக்கமுடிகிறது.[25] ஆனுல் அவர்கள் இரசத்தை மிகமுக்கியக் காவியப் பொருளாகக் கருதாமல் அலங்காரம் அல்லது வக்ரோத்தி என்னும் கோட்பாட்டிற்குள்

---

20. வாமனரின் காவியலங்கார சூத்திரம் I, 1, 2.
21. இதுபற்றிய விரிவை S. K. De எழுதிய வக்ரோத்தி ஜீவித முன்னுரையில் (பககம் XV முதல்) கண்டு கொள்க.
22. ருத்ரடர் என்பவர்தான் இப்படிக் கொள்கிருர். காண்க: ருத்ரடரின் காவியாலங்காரம் 13—17.
23. பாமகரின் காவியாலங்காரம் முதற் பகுதியைக் காண்க.
24. வக்ரோத்தியைக் காவிய ஆன்மாவாகக் கொண்டு தனி நூல் எழுதியவர் குந்தகர். அவர் இப் பொருளில்தான் இதை வழங்குகிருர்.
25. இக்கட்டுரையில் முன்பு குறிப்பிடப்பட்டுள்ள வடமொழிக் காவியவியல் நூல்களில் இது பற்றி மேலும் கண்டு கொள்ளலாம்.

அடங்கிய பொருளாகக் கொண்டார்கள்.[26] தண்டி போன்றவர்கள் கருத்துப்படி காவியத்திற்கு இரசத்தைச் சொரிவதே அலங்காரம்தான் இரசத்தையே உருவாக்க வல்ல சக்தியிருப்பதால் இரசத்தைவிட உயர்ந்தது அணி என்ருகிறதல்லவா?

தொல்காப்பியத்தில் அணிகளைப்பற்றிப் பேசுகின்ற இடம் உவமவியல்தான். உவம இயலில் காணப்படும் கருத்துக்களைக் கொண்டுதான் பண்டைத்தமிழ் அணிக்-கோட்பாட்டைப்பற்றி நாம் ஓரளவு அறிய முடிகிறது. ஆனுலும் தொல்காப்பியர் அணிகளைப்பற்றி என்ன கருதினுர் என்பதைத் தெளிவாக அறிய முடியவில்லை அணி-களுக்கும் இலக்கியத்திற்கும் உள்ள தொடர்பைப்பற்றி அவர் பேசவில்லை. உவமத்தைப்பற்றி மட்டும் ஏன் கூறி-ஞர் என்ற கேள்விக்கும் தொல்காப்பியத்தில் விடை காண முடியவில்லை. ஆனுலும் அணிகளுக்கெல்லாம் தாயணியாக உவமத்தைக் கருதியதால்தான் அதைப் பற்றிமட்டும் அவர் கூறியிருக்கவேண்டும் என ஊகிக்-கலாம். உவமத்தைத் தாயணியாகக் கொள்வது வட-மொழியிலும் பலருக்கு ஏற்புடைய விஷயம் தான்.[27] பிற்காலத்தில் தனிப்பட்ட அணிகளாகப் பகுக்கப்பட்ட வற்றில் சிலவற்றை உவமப்பிரிவாகவே தொல்காப்பியர் கருதுவதால் அணிக்கோட்பாட்டைப்பற்றி அவருக்குத் தெளிவான கொள்கை இருந்திருக்கிறது என்பதைக் காட்டுகிறது.[28]

---

26. இரசத்தை ஓர் அலங்காரத்திற்குள் அடக்கி இரசவதலங்காரம் அல்லது சுவையணி எனக் கூறுவது இதைக் காட்டு-கிறது. சுவையணி பற்றி நீண்ட சர்ச்சை காணப் படு-கிறது. மேலும் இதுபற்றிய விவரங்களை K கிருஷ்ண-மூர்த்தி எழுதிய Essays in Sanskrit Criticism என்னும் நூலில் (பக்கம் 86 முதல்) கண்டு கொள்க.

27. இது பற்றிய விளக்கத்தை G. சுந்தரமூர்த்தி எழுதிய Early Literary Theories in Tamil என்னும் நூலின் 97 ம் பக்க 6 ம் அடிக்குறிப்பில் காணலாம்.

28 மேற்குறிப்பிட்ட நூலில் இது பற்றி விவரங்களைஅறி-யலாம்

அணிக்கோட்பாட்டைப் பொறுத்தவரை தொல்காப்பியத்தில் மற்ெருரு சிறப்பான கருத்துக் காணப்படுகிறது. உவமத்தை மெய்ப்பாடுகளுடனும், இரசங்களுடனும் இணைப்பதைப் பற்றித் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிருர்.[29] இது முக்கியமான கருத்து. மெய்ப்பாடுகளுடன் இணைக்கப்படாத அணி அணியேயல்ல எனக் கூறுகிருர் இளம்பூரணர்.[30] இதிலிருந்து காவியத்திற்கு இரசத்தைச் சொரிவது அணிகள்தாம் என்ற கருத்தைப் பண்டைத் தமிழர்களும் ஏற்றுக் கொண்டிருந்தார்கள் எனக் கூறமுடியும்.

இத்தகைய சிறப்பு அணிகளுக்கு இருப்பதால் அணிகளைக் கையாள்வதில் மிகவும் கவனம் வேண்டும் என்கிருர் தொல்காப்பியர்.[31] கவிஞனைக் கவர்ந்து மயக்கவல்ல இயல்பு அணிகளுக்கு இருப்பதால் அணிகள் விஷயத்தில் கவிஞர்கள் மிகவும் பொறுப்புடன் இருக்க வேண்டும் என்பது ஆனந்தவர்த்தனரின் கருத்தும் கூட.[32]

தொல்காப்பிய மரபை அழிய விடாமல் பாதுகாத்திருந்தால் தொல்காப்பியச் சிந்தனையை ஒட்டிச் சிறப்பான இலக்கியக் கோட்பாடுகளை நாம் உருவாக்கியிருக்க முடியும். சிறப்பான ஒரு மரபை அழிய விட்டதால் தான் வடமொழியிலிருந்து மொழி பெயர்த்துக் கொள்ள வேண்டிய நிலை உருவாயிற்று. ஆனுலும் தண்டியலங்காரத்தையும், வீரசோழியத்தையும் மிகவும் கூர்ந்து படித்தால் இவற்றில் வடமொழிக் கோட்பாடுகளுடன் பண்டைத் தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடுகள் பல கலக்கப்பட்டிருக்கின்றன என்பதை அறிய முடியும்[33]. இதன் மூலம் அணிக் கோட்பாட்டைப் பற்றி மேலும் அறிய நமக்கு நல்ல வாய்ப்பிருக்கிறது.

---

29. பொருளதிகாரச் சூத்திரம் 290.
30. இளம்பூரணர் பொருளதிகார உரை பக்கம் 408.
31. பொருளதிகாரச் சூத்திரங்கள் 291, 292.
32. தொனி விளக்கு இரண்டாம் ஒளி விருத்தி 18, 19.
33. இக்கட்டுரையாசிரியர் இத்தகைய ஆராய்ச்சியினைத் தற்போது மேற் கொண்டுள்ளார். கூடிய விரைவில் இந்நூல் வெளியாகவிருக்கிறது.

"அடிகளாகிய பின்னரும் அவரது அரச-வுள்ளம் காப்பியத்தின்கண் இலக்கிய உத்திகளின் வழியாக வெளிப்படுவதையே காண்கிரேம் எனில் மிகையாகாது. அவ-ருக்குப் பொழுதுகள், பருவங்கள் எல்லாம் வேந்தர்களாகவும் நட்பரசர்களாகவும் சிற்றரசர்களாகவுமே காட்சிநல்குகின்றன. அரசியல், போர் தொடர்பான சொற்கள் அவரது புனைவுகளில் மிகுதியும் இடம் பெற்றுள்ளன.

பெண்களின் அழகையும் இன்பத்தையும் புனையும் பொழுதும் அரசுத்தொடர்பான —போர்க்கலைத் தொடர்பான சொற்களும் கற்பனைகளுமே மிகவும் அழுத்தமாக இடம் பெறக் காண்கிரேம்.

நீண்ட காப்பிய உவமைகள்—உருவகங்கள் மட்டுமின்றிப் பொதுவான உவமைகள் சிலவும்கூட அரசுத் தொடர்பாகவே உள்-ளன.

சிற்சில இடங்களில் அடைமொழிகளும் அரசுத்தொடர்புடனேயே விளங்குகின்றன. எனவேதான் இவை அடிகளின் அரசவுளத்-தின் சாயலோ என்று எண்ணத் தோன்று-கின்றது."

8

அடிகளின் அரசவுள்ளம்

இராம. பெரியகருப்பன்

1

1.0. இலக்கியத்தில் உணர்வு பொங்கும் நிலையில் ஈடுபட்டுப் படைக்கும் இடங்களிலெல்லாம் ஓராசிரியன்

தன்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்கிறான். ஓரிலக்கியத்தைக் கற்கும் பொழுது அதன்கண் திரும்பத்திரும்ப வரும் உவமை, உருவகங்கள், அடைமொழிகள், உத்திகள், புனைவுகள், கற்பனைகள் போல்வன அவற்றைப் படைத்த ஆசிரியனின் உள்ளத்தையும் கலைத்திறமையையும் (Mind and art of the poet) புலப்படுத்துகின்றன.

1.1. எந்த இலக்கியமும் பிற இலக்கியங்களோடு ஒத்த பொதுப் பண்புகளையும் தனக்கென உரிய சிறப்புக் கூறுகளையும் பெற்றிலங்கும். பொதுப்பண்புகளிலும் எவ்வெவற்றிற்கு அதிக அழுத்தம் தருகின்றது என்பதைப் பிரித்தறிய வாய்ப்பிருக்கிறது. மரபும் மரபு வளர்ச்சியும் என்றாலும் மரபும் புதுமையும் என நோக்கினாலும் மரபும் புரட்சியும் எனக் கூறினாலும் இலக்கியத்தைப் பொறுத்த வரை எல்லாம் ஓடிவரும் பேராற்றின் பல்வேறு நிலைகளையே சுட்டுவதாகும். தனித்திறன் என்பது 'இவற்றுள் ஓராசிரியனின் உள்ளத்தைக் கவர்ந்தது எது'?; 'எதற்கு அவன் மிக அழுத்தம் தந்து ஆள்கின்றான்?'; 'எதில் அவனுக்கு மிக்க ஈடுபாடு?' என்பனவற்றைப் பொறுத்துக் கணித்தறிய வேண்டியதாகும்.

1.2. இத் தனித்திறன் ஆய்வில் ஓராசிரியனின் உளப்பாங்கைக் கண்டறிய முயல்வது சுவைமிக்க இலக்கியக்கல்வியாகும். 'உருக்காட்சி' (Imagery) இவ்வகையில் பெரிதும் பயன்படும். சேக்ஷ்பியரின் உருக்காட்சிகளை ஆராய்ந்த கரோலின் ஸ்பர்ஜியன் அம்மையார் அவற்றின் மூலம் அப்பெருங்கவிஞரின் உளப்பாங்கையும் பழக்கவழக்கங்களையும் நமக்குக் காட்ட முற்படுகிறார். கவிஞன் திரும்பத்திரும்பக் கையாளும் கருத்துகள் அவனது அனுபவத்தை நமக்கு உணர்த்துகின்றன. அவனது படைப்பில் ஏதேனும் சில உத்திகளை அவன் பல இடங்களில் எடுத்தாண்டால் அவற்றில் அவனுக்குள்ள ஈடுபாட்டை உணர்கிறோம். அவனது உவமைகள், உருவகங்கள், அடைமொழிகள், சொற்சித்திரங்கள், உணர்ச்சி பொங்கப் படைக்கும் புனைவுகள், வருணனைகள் எல்லாவற்றையும் தொகுத்தும் பகுத்தும் பார்த்தால் அங்கே படைப்பாளியான அவனது 'ஆன்மா' நமக்குப் புலனாகாமற்போகாது.

பேராசிரியர் சி. டே லூயிஸ் என்பார் கீழ்வருமாறு உருக்காட்சியை (Imagery) விளக்கினர்: "ஓர் அடைமொழி அல்லது உவமை அல்லது உருவகம் ஆகியன உருக்காட்சியைப் படைத்து விடுதல் கூடும். முழுவதும் வருணனைத் திறனே உடையதாயினும் புறவுலக நீர்மையை உள்ளவாறே வெளிப்படுத்தாமல் நமது கற்பனையைச் சிறிததிகமாகக் கவர்கின்ற ஒரு தொடர் அல்லது பத்தியிலும் ஓர் உருக்காட்சி வழங்கப் படுதல் கூடும்".[1] இத்தகு உருக்களிலும், ஒருவரது பேரிலக்கியத்தில், ஒரு சில சாயலுடையனவே திரும்பத்திரும்ப வருதலால் அன்னரது உளப்பாங்கை உய்த்துணர அவை ஓரளவு உதவி செய்கின்றன. இளங்கோவடிகளின் முப்பது காதைகள் கொண்ட சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தில் இத்தகைய உருக்கள்' பல இடம் பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் அரசுரு (Image of Kingship) என்ற ஒன்றை எடுத்து ஆராய்ந்தால் அவரது அரசவுள்ளம் தெளிவாகப் புலனாகிறது. இவ் வுருவமை திறனைப் பகுத்து ஆய்வதும் அதன் மூலம் துறவியின் அரசவுள்ளத்தை உய்த்துணர முயல்வதுமே இச்சிறு ஆய்வுக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

2

2.1. இயற்கைப் புனைவில் அடிகளுக்கு மிக்க ஆர்வமும் ஈடுபாடும் உண்டு. அரசியல் உலகில் அடிகளுக்கு இருந்த அனுபவமும் பயிற்சியும் பல இடங்களில் வெளிப்படுகின்றன. சேர சோழ பாண்டியர்களை முறையே வானவர்வழி, ஞாயிற்றுவழி (சூரிய குலம்), மதிவழி (சந்திரகுலம்) எனப் பிரித்துப் பேசும் அடிகள் திறம் சங்க இலக்கியம் காணாத செய்தி. ஐம்பெருங்குழு, எண்பே-

---

1. "An epithet, a metaphor, a simile may create an image; an image may be presented to us in a phrase or passage on the fact of it purely descriptive but conveying to our imagination something more than the accurate reflection of an external reality" —C. Day Lewis, **The Poetic Image** p. 18.

ராயம் பற்றித் (III-126, V-157) தெளிவாகக் குறிப்பிடு-கிருர். நாட்டுப்பரப்பு, நகர அமைப்புகள், நீண்டவழிகள் பற்றி அவர் நன்கு அறிந்திருந்தார். அக்கால அரச-மரபுகள் பல—வாழ்த்து மரபு, ஆணை அறிவிக்கும் மரபு, வழக்காடு முறை, ஒறுத்தல், பரத்தையர் பரிசில் பெறுதல், அமைச்சருடன் சூழ்தல், அரசர் பரிசிலர் தொடர்பு போல்வன அவரால் நன்கு உணர்த்தப்படு கின்றன. பல்வேறு கலைகள் பற்றிய அறிவு குறிப்பாக இசை நாடக நுட்பங்கள் அவருக்குக் கைவந்திருந்தமை புலனுகின்றது. போர்த்துறை பற்றியும் போர்க்கலை-பற்றியும் அவர் விரிவாகக் கூறுகிருர். சிலப்பதிகார வஞ்சிக்காண்டம் போர்த்துறைகள் பலவற்றின் வளர்ச்சியைக் காட்டுகிறது. பதினைந்தாவது அடைக்-கலக்காதையின் இறுதியில் அக்கால மதில்களில் பகைவர் புறம் சூழ்ந்து தாக்காவண்ணம் தடுக்கவும் அவர்களைத் தாக்கி விரட்டவும் தக்கவகையில் எத்தனை மதிற்பொறி-கள் வைக்கப்பட்டிருந்தன என்பதை எண்ணிச் சொல்-கிருர் இளங்கோவடிகள். மிளையும் கிடங்கும் முதல் ஞாயில் வரை நாள் கொடி நுடங்கும் வாயிலின் மேலே ஏறத்தாழ முப்பது பொறிகளைப் பார்க்கின்ருேம் நாம். ஊர்காண்காதையில் அங்காடி வீதியில் மறவரணியும் அனைத்து அணிகளையும் ஆசிரியர் பரப்பிவைத்துள்ளார்; இரத்தினக் கடைத்தெருவில் நவமணிகளையும் விளங்க அடுக்கிவைத்துள்ளார்; பொன் கடைத்தெரு, அறுவை-வீதி, கூல வீதிகளில் அவர் பரப்பிவைத்திருக்கும் பொன் வகைகள், சவளிக்குவியல்கள், கூலவகைகள் பலப்பல.

2.2. அடிகளுக்குச் சிறுபொழுது, பெரும் பொழுது களைப் புனையும் பொழுதெல்லாம் அரசநினைவே வருகி-றது. அவருக்கு ஞாயிறு ஒரு குடைக்கீழ் இந்நிலவுலகம் முழுதாளும் உலகமன்னவன்; பிறைமதி இளவரசன்; நில-மகள் கோப்பெருந்தேவி. இவ் இயற்கை அரசாட்சியிலே முற்றுகை உண்டு; போர் உண்டு; வெற்றியும் தோல்வி-யும் உண்டு. இவற்றை இவர் மிக அழுத்தம் பெறப் பாடுகிருர்; திரும்பத் திரும்பப் பாடுகிருர். சில இடங்,

களில் வெறும் சொல்லாட்சியிலே கூட இக்கருத்தைக் கொண்டுவர முயல்கிறார். நெய்தற்கலியில் நல்லந்துவனார் ஒரு மன்னனின் ஆட்சி முடிந்து மற்றவனது ஆட்சி வருவதற்குள் இடைக்காலத்தில் ஒருவிதமான கலங்கிய சூழ்நிலை இருப்பதுபோல மயக்கத்தைத் தரும் மாலைப் பொழுது வந்து தங்கியதாக ஓர் உவமையை எடுத்தாள்கின்றார்:

> "வெல்புகழ் மன்னவன் விளங்கிய ஒழுக்கத்தால்
> நல்லாற்றின் உயிர்காத்து நடுக்கறத் தான்செய்த
> தொல்வினைப் பயன்துய்ப்பத் துறக்கம் வேட்டு
> எழுந்தாற்போல்
> பல்கதிர் ஞாயிறு பகல் ஆற்றி மலை சேர,
> ஆனாது கலுழ்கொண்ட உலகத்து மற்றவன்
> ஏனையான் அளிப்பான்போல் இகல்இருள் மதிசீப்ப,
> குடைநிழல் ஆண்டாற்கும் ஆளிய வருவாற்கும்
> இடைநின்ற காலம்போல் இறுத்தந்த மருள்மாலை"
> *(118:1–8)*

2.3. பொழுதினை விளக்கவரும் 'ஆட்சி உவமை' சற்று விரிவாகவும் அழுத்தமாகவும் இதன்கண் கூறப்பட்டுள்ளது. இத்துணையளவு இலதாயினும் பிற தொகைப்பாடல்களிலும் இதனை ஒத்த குறிப்புகளைக் காணலாம். இவை அனைத்திற்கும் மேலாக இளங்கோவடிகள் பொழுதைப் புனைய நினையும் பொழுதெல்லாம் அரசஎண்ணமே உடையவராகிறார். மகளிர் அழகைப் புனையுமிடத்தும் அவரது படைப்பில் அரசுரு அமைகிறது. ஒருசில இடங்களில் அடைமொழிகளில் கூட 'அரசுரு' அமைவதையே காண்கிறோம்.

3

3.1.0. 'அந்திமாலைச் சிறப்புச்செய் காதை' தன் பெயராலேயே மாலைப்பொழுதைப் புனைவதற்கு எழுந்ததென்று நினைவூட்டிநிற்கிறது. அதன் முதல் 26 அடிகளில் பகற்பொழுது மறைந்து, அந்தியாகிய மாலை

குறுக்கிட்டுப் பிறகு இரவுப்பொழுது ஆட்சிக்கு வருவதைத் தொடர்பு நயம் பொருந்த முற்றுருவகமாகப் புனைகின்றார், அடிகள்.

3.1.1. "உலகம் முழுதாண்ட ஒருதனித் திகிரி உரவோனாகிய ஞாயிறு, திரைநீர் ஆடையுடுத்த இருநிலமடந்தையாகிய கோப்பெருந்தேவியின் கணவனாவான். சாயுங் காலத்தில் இப் பேரரசி தன் கணவனைக் காணாமல் திசைமுகம் பசந்தாள்; மலர்க்கண்களால் நீர் உகுத்தாள். அவளது முழுமெய்யும் பனித்தது. அவள் பேரரசனாகிய கணவனைக் காணாத நிலையில் திங்களஞ்செல்வனாகிய தன் மகனை—இளவரசனை "யாண்டுளனோ' எனத் தேடலாயினாள்.

3.1.2. இந்த அமயம் பார்த்து, மன்னரில்லாத வேளையில் நாட்டைத் தாக்கிக் கொள்ளையடிக்கும் குறுநில மன்னனைப் போல மாலைப்பொழுது இடைப்புகுந்தது. இக் குறும்பன் இடைப் புகுந்த வேளையில் கடமை தவறாத குடிமக்கள் கை தலைவைத்து அழுது புலம்புவது போலத் துணைவரைப் பிரிந்திருந்த மனைவியர் அழுதனர்; கீழறுத்தல் செய்யும் நயவஞ்சகக் குடிமக்கள் அக் குறும்பனுக்குத் துணைபோய் மகிழ்வதுபோலக் காதலரைக் கூடிய மகளிர் மனம் மகிழ்ந்தனர்.

3.1.3. மழலைத் தும்பி கோவலருடன் கூடி 'முல்லை'யை ஊதி எக்காளச் சின்னம் போல ஒலிக்கிறது. போர் நிகழும் சூழலை இது நினைவூட்டுகிறது. தென்றலாகிய சிறுகால் செல்வன் (இளம் வீரன்) அவ்வண்டுக் 'குறும்பைத்' தாக்கி, வாசனையை மறுகில் 'தூற்றி' அவற்றின் நன்றியின்மையை நாடறியச் செய்தான்.

3.1.4. இவ் அமயத்தில் நிலமகள் தேடிய திங்களஞ்செல்வனும் இளவரசன் மாலைக் 'குறும்பை' எறிந்து ஓட்டினான். இளையராயினும் பகையரசைக் கடியும் தென்னவர் குலமுதல்வனாதலின், தோன்றியவுடனேயே பகையை வென்றான். பான்மையின் திரியாத மீன் அரசினை-

மீனக்கொடியையுடைய அரசு அல்லது நிலவினுட்சி-நிலைநிறுத்தினன்:

''விரிகதிர் பரப்பி உலகம்முழுது ஆண்ட
ஒருதனித் திகிரி உரவோற் காணேன்
அங்கண் வானத்து அணிநிலா விரிக்கும்
திங்களஞ் செல்வன் யாண்டுளன்கொல்?என
திசைமுகம் பசந்து, செம்மலர்க் கண்கள்
முழுநீர் வார முழுமெயும் பனித்து
திரைநீர் ஆடை இருநில மடந்தை
அரைசு கெடுத்து அலம்வரும் அல்லற்காலை
கறைகெழு குடிகள் கைதலை வைப்ப
அறைபோகு குடிகளொடு ஒருதிறம் பற்றி
வலம்படு தானை மன்னர் இல்வழி
புலம்பட இறுத்த விருந்தின் மன்னரின்
தாழ்துணை துறந்தோர் தனித்துயர் எய்த
காதலர்ப் புணர்ந்தோர் களிமகிழ்வு எய்த
குழல்வளர் முல்லையில் கோவலர் தம்மொடு
மழலைத் தும்பி வாய்வைத்தூத
அறுகால் குறும்பெறிந்து அரும்புபொதி வாசம்
சிறுகால் செல்வன் மறுகில் தூற்ற
எல்வளை மகளிர் மணிவிளக்கு எடுப்ப
மல்லல் மூதூர் மாலைவந்து இறுத்தென–
இளைய ராயினும் பகையரசு கடியும்
செருமாண் தென்னர் குலமுதலாகலின்
அந்தி வானத்து வெண்பிறை தோன்றிப்
புன்கண் மாலைக் குறும்பு எறிந்து ஓட்டி
பான்மையின் திரியாது பாற்கதிர் பரப்பி
மீன் அரசாண்ட வெள்ளி விளக்கத்து......''

(IV: 1-26)

3.1.5. இதனை அடுத்துள்ள இந்திரவிழவூர் எடுத்த காதையிலும் இதே கற்பனையைத் தொடர்கிறார் இளங்-கோவடிகள். மண்ணக மடந்தையை அலைநீர் ஆடை, மலைமார்பு, பேரியாற்று ஆரம், மாரிக்கூந்தல் ஆகிய-வற்றை உடைய பேரரசி என வருணிக்கின்றார். அவள் காணுதேங்கிய ஞாயிற்றுக் காதலன் காலைப் பொழுதில் உதயமால்வரை உச்சித் தோன்றினன் என்கிறார். பிரிந்-

திருந்த அப் பேரரசன் திரும்பிவந்து தன் தேவியின் துயரைப்போக்கினன். நிலமகளின் உடலை மூடியிருந்த இருட்போர்வையை முழுவதும் விலக்கி அவளது வருத்தத்தைப் போக்கினன்:

"அலைநீர் ஆடை, மலைமுலை ஆகத்து,
ஆரப் பேரியாற்று, மாரிக் கூந்தல்,
கண்ணகன் பரப்பின் மண்ணக மடந்தை
புதைஇருள் படாஅம் போக நீக்கி
உதைய மால்வரை உச்சித் தோன்றி
உலகுவிளங்கு அவிர்ஒளி மலர்கதிர் பரப்பி..."

(V: 1-6)

3.1.6 தொடர்ந்து இரண்டு காதைகளில், முப்பத்திரண்டு அடிகளில் இடம்பெற்றுள்ள இதுவே தமிழ் இலக்கியத்திலுள்ள மிகப்பெரிய 'காப்பிய உவமை' (Epic Simile) எனலாம். பொருள் ஆழம், விரிவுமட்டுமன்றி நீட்சியுமுடைய இவ்வுவமையின் சிறப்பு நவில்தொறும் நயம் தருவதாகும். புறவடிவில் தோன்றும் பொருளும் புதைபொருளும் என இதன்கண் படிமக்கீற்ருகப் பளிச்சிடும் குறிப்புப் பொருள் நினைந்துநினைந்து உணரத்தக்கதாகும். சிலேடை எனப்படும் இரட்டுறமொழிதலில் பிற்காலத்தவருக்கு இளங்கோவடிகள் எந்த அளவு முன்னேடியாகின்ருர் என்பதை இப்பகுதியைக் கொண்டு உணரலாம். பின்வருவதை முன்னுணர்த்தும் நாடகக் குறிப்பு மொழியாகவும் (Dramatic Irony) இது முன்னணியில் நிற்கிறது. "பாண்டிய நாட்டில் பேரரசன் வீழ்ந்து இறக்கப்போகிருன்; நல்லாட்சி அத்தமிக்கப்போகிறது; மக்கள் அல்லலுற்று அழப்போகிருர்கள்" என்பதையும் "ஆயினும் பாண்டியரது ஆட்சி மீண்டும் உயிர்பெறும்; அறம் தழைக்கும்; மக்கள் கவலை நீங்குவர்" என்பதை அடுத்த காதையிலும் குறிப்புமொழியாக இயற்கைப் புனைவில்வைத்து, நம் அடிமனத்திற்கு அறிவித்து, பின்னுல் வருகிற பேரவலத்திற்கு நான்காவது காதையிலேயே நம்மை ஆயத்தப்படுத்திவிடும் அடிகள் திறம் எத்துணைப் பாராட்டுக்கும் உரியதாகும். கண்ணகி

தன் கணவனை இழந்து அல்லலுற்று அழப்போகிருள். பாண்டியன் தேவியும் தன் கணவனை இழந்து அலமந்து வீழப்போகிருள். இவற்றுக்கு முன்னேடியாக நான்காம் காதையிலேயே நிலமகள் கணவனை இழந்து அலமரும் காட்சி இயற்கைப் புனைவில் இடம்பெறுகிறது. முதலிலிருந்து முடிவுவரை அவலக்காப்பியமாகத் திகழும் உயிரோட்டத்திற்கு இது துணைசெய்கிறது.

3.2. இப் பாடற் பகுதிகளில் வரும் கற்பனை, சொல், தொடர், கருத்து ஆகியவை மேலும் பல இடங்களில் திரும்பத்திரும்ப ஆளப்படுவதால், இளங்கோவடிகளுக்கு இவற்றிலிருந்த அழுத்தமான நினைவு புலப்படும். பொதுவாக அரசர்களைப் புகழுமிடத்து 'ஒரு குடைக்கீழ் உலகம் முழுதாள்பவராகக்' கற்பனை செய்தல் மரபு. இளங்கோவடிகளும், மங்கலவாழ்த்துப் பாடலில் சோழனை 'ஒருதனி ஆழி உருட்டுவோன்' (64) என்பர். சேரனை 'வீங்கு நீர் ஞாலம் ஆள்வோன்' (XXVI-105) என்று பாராட்டுவார். ஞாயிற்றை 'உலகம் முழுதாண்ட உரவோன்' என்று கூறுவதுதான் உண்மையான இயன்மொழியாகும். மற்றைய அரசர்கட்கெல்லாம் இச்சிறப்பு ஏற்றியுரைக்கப் படுவதேயன்றி முற்றிலும் உண்மையாகிவிடாது. இதனை நன்கு நினைவுகொண்ட இளங்கோவடிகள் ஞாயிற்றை உலகமன்னவன் என்றே சுட்டுகிருர்.

"உலக மன்னவன் வாழ்க என்று ஏத்திப்
பலர்தொழ வந்த மலர்அவிழ் மாலை"

(XXVIII: 7-8)

இங்ஙனம் வஞ்சி மூதூர் மகளிர் மாலைக்காலத்தை வரவேற்பதாகப் புனைகின்றபொழுதும் இந் நான்காம் காதையின் கற்பனையே தொடரக்காண்கிருேம்.

3.3. இக் காப்பிய உவமையில் வரும் தொடர்கள், பெயர்ச்சொற்கள், வினைச்சொற்கள், அடைமொழிகள் எல்லாம் கூட அரசியல் அழுத்தம் மிக்கன. 'உலகம் முழுதாண்ட ஒருதனித் திகிரி உரவோன்', 'திங்களஞ்செல்வன்', 'அரைசு கெடுத்து அலம்வருதல்', 'கறைகெழு குடிகள்',

அறைபோகு குடிகள்', 'விருந்தின் மன்னர்', 'குறும்பெறிதல்', 'தூற்றல்', 'இறுத்தல்', 'பகையரசு கடிதல்', 'ஓட்டுதல்', மீன்அரசாளுதல்' என வரும் ஆட்சிகளனைத்தும் அரசியற்கலைச்சொற்களாகும்.

3.4. பகலவனாகிய கணவனும் நிலமகளாகிய மனைவியும் பேரரசனும் பேரரசியும் ஆவர். அவர்கள் உறவும் பிரிவும் கானல்வரியிலும் கற்பனை 'உருப்'பெறுகின்றன. ஞாயிற்றுமறைவு 'எல்செய்வான் மறைந்தனனே' (40), 'பகல்செய்வான் மறைந்தனனே' (42) என்று ஒளிதரும் மன்னன் மறைவாகவே கூறப்படுகிறது.

"களைவரும் புலம்புநீர் கண்பொழீஇ உகுத்தனவே"
(40)
"எதிர்மலர் புரையுண்கண் எவ்வநீர் உகுத்தனவே"
(41)

3.5. இவ்வாறு கணவனைப் பிரிந்த நிலமகளின் அழுகையும் கானல்வரியில் கூறப்படுகிறது. அந்திமாலைச் சிறப்புச்செய் காதையில் 'செம்மலர்க் கண்கள் முழுநீர் வார' என்றார். இங்கு அது விரிவாகப் புனையப்பட்டுள்ளது. கதிரோனைக் கணவனென்றும் நிலமகளை மனைவி என்றும் கூறாமலே கானல்வரிப்பாடல்களில் அவர்கள் பிரிவை மட்டும் உணரச்செய்யும் ஆசிரியர் திறம் சிந்திக்கத் தக்கது. உண்மையில் இவ் அமைப்பில்தான் இவ் 'உருக்காட்சி' முழுமையடைகிறது எனலாம்.

3.6. கானல்வரி 50-ஆம் பாடலில் "பகல் செயவான் போய்வீழ வையமோ கண்புதைப்ப வந்தாய் மருள்மாலை" என்று சற்று விளக்கமாகவும் கூறுகிறார். 'போய்வீழ' என்று போரில் பட்டுவீழ்வதைச் சுட்டுவது போலக் கூறுகிறார். "மன்னவன் மயங்கி வீழ்ந்தனனே" என்று வழக்குரை காதையில் பாண்டியன் இறப்பது சுட்டப்படும்முறை இங்கு நினைவுகூரத்தகும்.

"காவலன் செங்கோல் வளைஇய, வீழ்ந்தனன்
கோவலன் பண்டை ஊழ்வினை உருத்தென்"

(XVI 216-17.

என்று கோவலன் இறப்புச்சுட்டப்படுவதும் இவண் ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும். உலகம் அழும் காட்சி 'வையமோ கண்புதைப்ப' என்று சுருக்கமாக உரைக்கப்படுகிறது. நான்காவது அந்திமாலைச் சிறப்புச்செய்-காதையிற் போலவே இவ் ஏழாவது காதையாகிய கானல்-வரியிலும் தலைவன் போய் வீழ, மனைவி கண்புதைக்கும் பேரவலமே மாதவியின் கூற்றில் வைத்து உட்குறிப்பாய்க் கூறப்படுகிறது. கண்ணகி தன் மன்னவனாகிய கோவலனை இழந்து செம்மலர்க்கண்கள் முழுநீர் வார, முழுமெய்யும் பனித்து வாடப்போகிறாள்; பாண்டியன் மனைவியோ உலகாளும் மன்னவனாகிய தன் கணவனை இழந்து 'கணவனை இழந்தோர்க்குக் காட்டுவது இல்' என்று தானும் 'இணை-அடி தொழுது வீழ்ந்து' இறக்கப் போகிறாள். மாலையிற் பகலவன் மறைவதை இவ்வாறு கணவனை இழந்து புலம்பும் உலகத்தாயின் அவலமாகக் காட்டி, குறிப்பு-மொழியால் பின்விளைவிற்கு நம் உளத்தை ஆயத்தப்-படுத்தி அழைத்துச் செல்லும் அடிகளார் திறம் வியப்-புக்குரியதன்றோ? கண்ணகிதான் கணவனை இழந்து துடிக்-கப்போகிறாளாயினும் அவ் இழப்பு மாதவிக்கும் உரிய-தன்றோ? மேலும் மாதவி தன்னைக் கோவலன் பிரிந்த-ஞான்றே அவனை இழந்துவிடுகிறாள் என்பதால்தான் இக்குறிப்புமொழியை அடிகள் அவள் கூற்றாக வெளிப்-படுத்துகிறார் போலும்!

3.7.1. 'இறுத்தல்' என்பது முற்றுகை இடுதலைக் குறிக்கும். 'குறும்பு' அல்லது 'விருந்தின்மன்னர்' என்பார் அமயம்பார்த்து, இடைப் புகுந்து தொந்தரவு செய்கின்ற குறுநிலமன்னர் ஆவர். மாலைப்பொழுதும் இங்ஙனம் புகுந்து துன்பம் செய்கிறது என்பதே 'அந்தமாலை'யில் வந்த கற்பனை. இதனைக் கானல்வரியிலும் நன்கு புனைந்து பாடுகிறார், அடிகளார்.

"நுளையர் விளரி நொடிதரும் தீப்பாலை
இளி கிளையில் கொள்ள **இறுத்தாயால்** மாலை!
இளி கிளையில் கொள்ள **இறுத்தாய்**மன் நீயேல்
கொளைவல்லாய்! என்ஆவி கொள்வாழி மாலை!"

(48)

"பிரிந்தார் பரிந்துரைத்த பேரருளின் நீழல்
இருந்தேங்கி வாழ்வார் **உயிர்ப்புறத்தாய்** மாலே
உயிர்ப்புறத்தாய் நீஆகில் உள்ஆற்று வேந்தன்
எயிற்புறத்து வேந்தனோடு என் ஆதி மாலே"
(49)

3.7.2. "மாலையே என் உயிரை முற்றுகையிட்டு-விட்டாய் (இறுத்தாய்). ஆதலின் என் உயிரை எடுத்துக்-கொள்க. உள்ளே ஆற்றலற்ற அரசன் இருக்கும்போது, அவனது எயிற்புறத்தே முற்றுகையிட்டு எக்களிக்கும் பேராற்றலுடைய வேந்தனோடு உனக்கு என்ன வேற்-றுமையிருக்கிறது? ஆற்றலற்றவர்களை அழிப்பதுதான் பெருவீரமுடைய வேந்தர்களின் பேராற்றலா?" என்று தலைவி ஏங்கிப் பேசுகிறாள். நெடுங்கிள்ளி ஆவூரிலும் உறையூரிலும் அடைத்துக்கொண்டு உள்ளிருக்க, அவனை முற்றுகையிட்ட நலங்கிள்ளியைக் கோவூர்கிழார் கடிந்து பாடியதுபோல (புறம்: 44,45) இங்குத் தலைவியைப் பேச-வைக்கின்றார், இளங்கோவடிகள்.

3.8. நான்காவது அந்திமாலைக்காதையில் நிலமகள் ஞாயிற்று மறைவால் வருந்துவதை, '**அரைசு கெடுத்து அலம்வரும் அல்லற்காலை**' என்று குறிப்பிடும் இளங்கோ வடிகள் இருபத்தேழாவது நீர்ப்படைக் காதையில் பாண்டியன் இறப்புப்பற்றி மாடலன் கூறுமிடத்தும்,

"உரைசெல வெறுத்த மதுரை மூதூர்
அரைசு கெடுத்து அலம்வரும் அல்லற்காலை"

(XXVII: 131-32)

என்றே குறிப்பிட்டுள்ளார். மாலைப் பொழுது மறை-வுக்கும் பாண்டியன் மறைவுக்கும் ஒரே தொடர் ஆளப்-பட்டுள்ளதை இவற்றால் அறியலாம்.

3.9. மாடலன் செங்குட்டுவனிடம் மீண்டும் பாண்-டிய இளவரசன் ஒருவன் ஆட்சிப்பீடம் ஏறியதைக் கீழ் வருமாறு குறிப்பிடுகிறான்:

"நிரைமணிப் புரவி ஓர்ஏழ் பூண்ட
ஒருதனி ஆழிக் கடவுள் தேர்மிசைக்
காலைச் செங்கதிர்க் கடவுள் ஏறினன்என
மாலைத் திங்கள் வழியோன் ஏறினன்"

(XXVII:135-138)

ஏழுகுதிரை பூட்டிய, ஒற்றைச் சக்கரமுள்ள தெய்வத்தன்மைமிக்க தேர்மீது காலைப்பரிதியாம் கடவுள் ஏறியது போன்று மதிக்குலப் பாண்டிய மன்னன் அரிஅமளி ஏறினன் என்று கூறும் பொழுது, நான்காம் காதைக்கும் இருபத்தேழாம் காதைக்குமிடையே இளங்கோவடிகட்கு இருந்த நினைவோட்டம் புலனாகிறது. முன்னைய காதையில் பகலவன் மறைவுக்குப்பின் இளம்பிறை தோன்றியதற்குப் பாண்டியன் உவமையாயினன்; பின்னைய காதையில் பாண்டியன் அரியணை ஏறியதை விளக்கப் பகலவன் தோற்றம் உவமையாயிற்று. முன்னைய காதை இயற்கைப் புனைவுபோலத் தோன்றினாலும் பாண்டியன் வீழ்ச்சியைச் சுட்டும் நாடகக் குறிப்பு மொழியாக அமைந்தது. இளங்கோவடிகள் தாம் அங்ஙனமே கருதி அமைத்ததை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் இங்கு அதே உவமையை மாற்றி அமைத்தும் அதே தொடரைத் திரும்பவும் ஆண்டும் இலக்கியக்கலை நுட்பத்தைப் புலப்படுத்துகிறார். இருபத்திரண்டு காதைகள் இடைவெளிக்குப் பின்னரும் காப்பியக்கட்டுக்கோப்பு அமையுமாறு புனைந்து செல்லும் அடிகளின் திறமும் இதனால் உணரப்படுகிறது.

3.10. 'அந்திமாலைக்' காதையில் இளங்கோவடிகள் கறைகெழு குடிகள்' (கடமை தவறாத அறக்குடிமக்கள்), "அறைபோகு குடிகள்' (கீழறுத்தல் செய்யும் நன்றியில்லாக் குடி மக்கள்) என இருவகையினரை உவமையாக்கிக் காட்டுவர். வேட்டுவவரியில், தெய்வமுற்ற சாலினி வேட்டுவர்களை நோக்கி, "நீங்கள் மறக்குடியினராக ஆறலைத்துப் பொருள் குவிக்காமல், அறக்குடிகள் போல அவிந்து அடங்கி விட்டீர்களே!" என்று பேசுகிறாள். 'அறக்குடிபோல் அவிந்து அடங்கினர்

எயினரும்' (15) என்பது அங்கு வரும் தொடராகும். இளங்கோவடிகட்குக் குடிமக்கள் பற்றிய நினைவோட்டம் இருந்ததை இத்தகு தொடர்களால் அறிகிறோம்.

3.11. 'அந்திமாலைக்' காதையில் வெண்பிறை-யைத் தென்னவர்குல இளவரசனாகக் கூறுகிறார். வேனிற்-காதையில் மாலைப் பொழுதில் தோன்றும் பிறைமதி யானைமீது இவர்ந்து வரும் இளவரசனாகக் காட்சியளிப்-பதைக் குறிப்பிடுகிறார்.

"அந்திப் போதகத்து அரும்பிடர்த் தோன்றிய
திங்களஞ் செல்வனும் செவ்வியனல்லன்"

(VIII: 58-59)

இருண்டுவரும் அந்திநேரம் யானையாகிறது. வானத்-தில் மேற்குப் பக்கம் சாய்வாகத் தோன்றும் வளர்பிறை யானை மத்தகத்து ஏறி அமர்ந்த இளவரசனாகிறது. இக் காட்சி யுருவகம் (Visual Image) இளங்கோவடிகட்கே-யுரிய புனைவுத் திறத்தைப் புலப்படுத்துவதாகும்.

மேலும்,

"பன்மீன் தானையொடு பாற்கதிர் பரப்பித்
தென்னவன் குலமுதல் செல்வன் தோன்றி"

(XIII: 17-18)

என்றும்

"செந்தீப் பரந்த திசைமுகம் விளங்க
அந்திச் செக்கர் வெண்பிறை தோன்ற"

(XXVII: 145-46)

என்றும் மாலைப்பொழுதைக் குறிப்பிடும் இடம் அனைத்திலும் (பாண்டிய) இளவரசன் ஒருவன் ஆட்சிப்-பீடம் ஏறும் அழகே தொடர்ந்து புனையப்படுகிறது.

3.12. பொழுது மறைவும் தோற்றமும் அரசர்கள் மறைவுக்கும் தோற்றத்திற்கும் அடிக்கடி உவமையாவ-தன் மூலம் உலக நிகழ்ச்சிகள் மாறிமாறி நிகழ்வன என

நினைவூட்டப்படுகின்றன போலும். 'உறங்குவது போலும் சாக்காடு உறங்கி, விழிப்பது போலும் பிறப்பு' (339) என்ற குறட்கருத்தைப் போல ஊழின் தொடர்ச்சியை நினைவூட்டவும் அடிகள் இவ் வுருவைப் (Image) பயன்படுத்திக்கொண்டார் எனலாம். இவ்வாறு அந்திமாலைக்காதையின் 'உருத்தொடர்பு' நூன்முழுவதும் விரவிக்கிடக்கக்காண்கிறோம்.

4

4.1. அந்திமாலைக் காதைபோலவே வேனிற் காதையிலும் முதல் 22 அடிகளில் ஒரு முற்றுருவகம் இடம்பெறுகிறது. தமிழகத்தின் மதுரை, உறந்தை, வஞ்சி, புகார் என்ற நகரங்களனைத்திலும் மன்னன் மாரன் அரசுவீற்றிருக்கின்றான். இம் மன்மத அரசனின் துணைவனாக உலகை ஆளும் இளவரசன் 'இளவேனிற் பருவம்' என்பான். இவ் இளவரசனின் வருகையைத் தென்றலாகிய இளங்கால் தூதன் இசைக்கக்கேட்டு, குயிலோன் என்ற எக்காளம் ஊதி மக்களுக்குக் கூறுகிறான்: "மன்மதன் சேனையாகிய மகளிரே! இளவரசனை வரவேற்க உங்களை அணிசெய்துகொண்டு புறப்படுங்கள்!" என்பது அவன் உரைத்த அரச ஆணைமொழி. அம் மகளிராகிய சேனையுள் குறிப்பிடத்தக்கவளாகிய மாதவி தென்கடல் முத்து, தென்மலைச் சந்தனம் ஆகியவை தன்கடமையாகக் கொண்டு காணிக்கை செலுத்த வேண்டியனவாதலின், தன் கொங்கை முற்றமாகிய குங்கும வளாகத்தில் அம்முத்து, சந்தனமாகிய கையுறைகளை ஏந்தி நிற்கின்றாள். (அரசனுடைய முற்றத்தில், அரண்மனை வளாகத்தில் சிற்றரசர் கையுறை ஏந்தி மன்னனை எதிர்பார்த்து நிற்பர்.):

> "நெடியோன் குன்றமும் தொடியோள் பௌவமும்
> தமிழ்வரம்பு அறுத்த தண்புனல் நல்நாட்டு
> மாட மதுரையும் பீடார் உறந்தையும்
> கலிகெழு வஞ்சியும் ஒலிபுனல் புகாரும்
> அரைசுவீற்றிருந்த உரைசால் சிறப்பின்

மன்னன்மாரன் மகிழ்துணை ஆகிய
இன்இளவேனில் வந்தது இவண்'' **என,**
வளங்கெழு பொதியில் மாமுனி பயந்த
இளங்கால்தூதன் இசைத்தனன் ஆதலின்
'மகர வெல்கொடி மைந்தன் சேனை!
புகரறு கோலம் கொள்ளும்' என்பது போல்
கொடிமிடை சோலைக் **குயிலோன்** என்னும்
படையுள்படுவோன் **பணிமொழி** கூற ....
....
....மாண் இழை
தென்கடல் முத்தும் தென்மலைச் சந்தும்
தன்கடன் **இறுக்கும்** தன்மைய ஆதலின்
கொங்கை **முன்றில்** குங்கும **வளாகத்து**
மையறு சிறப்பின் **கையுறை** ஏந்தி...... (VIII:1-22)

4.2. தமிழக நகரங்களனைத்தையும் குறிப்பிட்டு, இவை அனைத்திலும் அரசு வீற்றிருந்து ஒருபடித்தாக ஆள்பவன் மாரனே என்று சுட்டுதல் கருதத்தக்கது. சேர சோழ பாண்டியர்களுக்கெல்லாம் மேலாக அவன் இவையனைத்தையும் ஒரு குடைக்கீழ் ஆள்கின்றான். இக் காப்பிய வுவமையிலும் முற்றுருவகத் தன்மையும் இரட்டுற மொழிதல் சிறப்பும் அமைந்துள்ளன; பல அரசியற் சொற்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. முன்றிலில் கையுறை ஏந்திநின்று காணிக்கை செலுத்துவது கப்பம் கட்டும் சிற்றரசர் செயலாகும். இங்கு மாதவி கொங்கை முன்றிலில், குங்கும வளாகத்தில் முத்தும் சந்தனமும் அணிந்து, கையுறை ஏந்தியிருப்பதாகக் கூறும் திறம் இலக்கிய நயமிக்க பகுதியாகும். மாதவி தன்னை அழகு படுத்திக்கொண்டது இவ்வளவு அழகாகப் புனையப்படுகிறது.

4.3. இதே காதையில் மீண்டும் ஓரிடத்தில் மாரன் உலகம் முழுதும் ஆள்பவன் என்பது குறிப்பிடப்படுகிறது. மாதவி தானெழுதிய முதற் கடிதத்தில்,

''விரைமலர் வாளியின் வியனிலம் ஆண்ட
ஒருதனிச் செங்கோல் ஒருமகன் ஆணையின்''

(VIII: 50-51)

திருமுகம் போக்குவதாகக் கூறுகிறாள். அவனுடைய இளவரசன் 'இளவேனில்' என்பதும் அவனுடைய செல்வன் 'திங்கள்' என்பதும் இங்கு மீண்டும் கூறப் படுகின்றன.

> "மன்னுயிர் எல்லாம் மகிழ்துணை புணர்க்கும்
> இன்னிள வேனில் இளவர சாளன்;
> அந்திப் போதகத்து அரும்பிடர்த் தோன்றிய
> திங்களஞ் செல்வனும் செவ்விய னல்லன்"
>
> (VIII : 56-59)

என்பது மாதவியின் கடித வாசகம். இங்கு 'இளவேனில் இளவரசனையாதலின் எதனையும் நெறிப்படச் செய்யான்' என்று மாதவி சுட்டிக்காட்டியதாக அடியார்க்கு நல்லார் விளக்குவர்.

4.4. இதுபோல ஊர்காண் காதையில் ஆறுபருவங்களைக் குறிக்கும் பொழுதும் அடிகட்கு அரச நினைவே தலைகாட்டுகிறது. கார் காலத்தைக் 'கார் அரசாளன் வாடையொடு வரூஉம் காலம்' என்கிறார். கார்கால அரசன் வாடையாகிய நட்பரசனுடன் வருகின்ற காலமாகும் அது எனப் படுகிறது. 'பங்குனி முயக்கத்துப் பனியரசு யாண்டுளன்?' என்று பின்பனிக் காலத்தை மக்கள் கருதுகின்றனர். இளவேனில் பருவத்தை இளவரசனது வருகை போலவே அடிகளார் புனைகின்றார். "மாதவி கொடி எடுப்ப, காவும் கானமும் மலர் ஏந்த, தென்றல் தோழனுடன், எல்லோரும் தத்தமது மகிழ் துணையைத் தழுவிக்கொள்ளுமாறு வருகிற இளவேனில் அரசன் யாண்டுளனோ?" என்று மகளிரும் மைந்தரும் எண்ணுகின்றனர்.

> "கோதை மாதவி கொழுங்கொடி எடுப்ப,
> காவும் கானமும் கடிமலர் ஏந்த,
> தென்னவன் பொதியில் தென்றலொடு புகுந்து
> மன்னவன் கூடல் மகிழ்துணை தழூஉம்
> இன்னிளவேனில் யாண்டுளன்கொல்?"
>
> (XIV : 113- 117)

4. 5. இதுபோலவே வேனிற் காலமும் வேந்தன் என்று அடுத்து உருவகிக்கப் படுகிறது. இளவேனில் இளவரசன் எனப்பட்டமையின், முதுவேனில் வேந்தனாயிற்று.

> "காடுதீப் பிறப்பக் கனைஎரி பொத்திக்
> கோடையொடு புகுந்து, கூடல் ஆண்ட
> வேனில் வேந்தன் வேற்றுப்புலம் படர"
>
> (அடி:122-24)

கோடையை நட்பரசனாகவும் முதுவேனிலைக் கொடுங்கோல் வேந்தனாகவும் கூறிக் கூடலாண்ட இக்கொடிய வேந்தன் இனி வேற்றுப்புலம் போக முயல்கிறான் என்பதன்மூலம் தீமை நீங்கும் என்பதையும் சுட்டுகிறார். பொழுதுகள் மாறிமாறிவருமென்பதை விளக்கும் இப் பகுதியும் ஊழ்வினைத் தொடர்ச்சியையே மறைமுகமாக வலியுறுத்துவதுபோல இருக்கிறது. இவ் இயற்கையைப் போலவே ஊழ்வினையும் ஒரு முறைவழிப்படுவது; தவிர்க்கவொண்ணாதது; வினையும் பயனுமாக மாறிமாறி வருவது என்பனவற்றை நம்மை உணரவைப்பது போலத் தோற்றுகின்றது.

4.6. வேனிற்காதையிற் போலவே வேந்தர்களுக்குச் சிற்றரசர்கள் காணிக்கை செலுத்தும் செய்தி நாடுகாண்காதையிலும் இடம் பெறுகிறது. சோழ மன்னனின் இலவந்திகைச் சோலையைக் கூறும்பொழுது, மன்மதன் வேனிலையும் மலயமாருதத்தையும்[1] சோழமன்னனுக்கு இறுக்கும் (காணிக்கை செலுத்தும்) இடம் அது என்று புனையப்படுகின்றது.

> "கலையி லாளன் காமர் வேனிலொடு
> மலய மாருதம் மன்னவற்கு இறுக்கும்
> பல் மலர் அடுக்கிய நல்மரப் பந்தர்
> இலவந்திகை"......
>
> (X:60-63)

4.7. வேனிற் காலக் கொடுமை ஊர்காண்காதையில் கூறப்பட்டதுபோலவே, காடுகாண் காதையிலும் புனையப்-

படுகிறது. "அரசியல் அதிகாரிகளின் தீய சூழ்ச்சிகட்கு ஆளான மன்னவனுல் நாடு நல்லாட்சி இழந்து நலிவது-போல, வெங்கதிராகிய வேந்தன் முதுவேனிலமைச்ச-னுடன் கூடிக்கொடுமை செய்ததால் நலமிழந்த நாடு" என்று உவமை கூறப்படுகின்றது.

> "கோத்தொழி லாளரொடு கொற்றவன் கோடி
> வேத்தியல் இழந்த வியனிலம் போல
> வேனலம் கிழவனொடு வெங்கதிர் வேந்தன்
> தானலம் திருகத் தன்மையின் குன்றி"

(XI: 60-63)

இதனுல் முல்லைநிலமும் குறிஞ்சி நிலமும் கூட, முறை-மையில் திரிந்து பாலையாகிவிடுகின்றன.

4.8. வேனிற்காலத்துக் கொடுமைமிக்க ஞாயிறு என்ற மன்னன் தன் கொடிய ஆட்சியைவிட்டு எப்போது மறைவான் என்று கோவலன், கண்ணகி இருவரும் கவுந்தியடிகளுடன் வழியிடையே எதிர்பார்த்திருக்கின்-றனர். அப்போது தென்னவன் குலமுதல்வனுகிய திங்க-ளஞ்செல்வன் பல்மீன் தானைகளைப் (மீன்களாகிய தானை அல்லது மீனக்கொடியையுடையதானை) பரப்பித் தோன்று-கிருன்; அவர்களை ஆறுதலடையச் செய்கிருன்.

> "கொடுங்கோல் வேந்தன் குடிகள் போலப்
> படுங்கதிர் அமையம் பார்த்திருந் தோர்க்குப்
> பல்மீன் தானையொடு பாற்கதிர் பரப்பித்
> தென்னவன் குலமுதல் செல்வன் தோன்றி"

(XIII: 15-18)

4.9 'வேனல் வீற்றிருந்த வேய்கரி கானம்'

(XIII-36)

என்று வேனிலின் ஆட்சியை வினைச்சொல்லால் சுட்டு-கின்ற இடமும் உண்டு.

4.10. இரவுப்பொழுதைப் புனையும் இடங்களில் இரண்டு இவண் குறிப்பிடத்தக்கன. ஒன்று அந்திமாலைக் காதையில் வருகிறது. இரவு முழுவதும் கையில் கரும்பு-

வில் ஏந்திக் கொண்டு, மகரக்கொடி மைந்தனுகிய மன்மதன் உலவுவதால் புகார்நகரக் காவல் மிகவும் சிறப்புற்றதாம்:

> "விரைமலர் வாளியொடு கருப்புவில் ஏந்தி
> மகர வெல்கொடி மைந்தன் திரிதர
> நகரங் காவல் நனிசிறந்ததுவென்"
>
> (IV: 82-86)

நெடுநல்வாடையில் நக்கீரர் மதுரைநகரம் 'முடலையாக்கை முழுவலி மாக்களால்' (33) இரவில் காக்கப்பட்டதாகக் கூறுவார். மன்மதன் செயலால் நகரமே தூங்காதிருக்கும்போது இக்காவலுக்கு இடமில்லையல்லவா? எனவேதான் வாளி, வில், கொடியுடன் திரிதரும் மன்மதனை இரவுநேரக் காவலனாக நயம்படக் கூறுகிறார், இளங்கோவடிகள்.

4 11. மாரனை வேந்தனாகவும் மைந்தரையும் மகளிரையும் அவனது ஏவல் கேட்கும் குடிமக்களாகவும தண்கதிர் மதியத்தை அவனது காவலாளனாகவும் உருவகப்படுத்தும் இடம் ஒன்று இருபத்திஎட்டாவது நடுகற்காதையில் உளது.

> "மைந்தரும் மகளிரும் வழிமொழி கேட்ப
> ஐங்கணை நெடுவேள் அரசுவீற்றிருந்த
> வெண்ணிலா முன்றிலும் வீழ்பூஞ் சேக்கையும்
> மண்ணீட்டு அரங்கமும் மலர்ப்பூம் பந்தரும்
> வெண்கால் அமளியும் விதான வேதிகைகளும்
> தண்கதிர் மதியம் தான்கடிகொள்ள" (41—46)

இவ்வாறு இரவில் மன்மதன் ஆட்சி, மிக விளக்கமாகப் புனையப்படுகிறது.

4.12. வைகறை வருகையும், அரச வருகைபோல் புனையப்படும் இடங்கள் உள. 'அந்தி மாலைக் காதையில் "புள்வாய் முரசமொடு பொறிமயிர் வாரணத்து முள்வாய்ச்சங்கம் முறைமுறை ஆர்ப்ப" (78-79) வைகறை வருகிறது. பதின்மூன்றாவது புறஞ்சேரி இறுத்த காதையில் கதிர் வரவிற்குக் கட்டியங் கூறுவதுபோலக் கான

வாரணம் (காட்டுக் கோழி) கூவி அழைக்கிறது (37). இருபத்தேழாவது நீர்ப்படைக் காதையில் வண்டுகள் யாழ் இசைக்க, 'வெயில் இளஞ் செல்வன் விரிகதிர் பரப்பிக் குணதிசைக் குன்றத்து உயர்மிசைத் தோன்று-கிருன்'' (194-96).

4 13. ''இருங்குயில் ஆல, இனவண்டு யாழ் செய— அரும்பவிழ் வேனில் வந்தது'' என்று, வேனிலின் வருகை-யையும் (XXVI: 113-115) ''கடிது இடித்து உரறிக் காரோ வந்தது'' (XXVI: 117-118) என்று கார்கால வருகையையும் அரசர் வருகைபோலச் சிறப்பித்துப் பாடும் இடங்களும் காணப்படுகின்றன.

4.14. இவ்வாறு சிறுபொழுது, பெரும்பொழுதுகள் அனைத்தையும் இளங்கோவடிகள் அரச உருக்கொடுத்துப் புனைகின்ருர். அவர் பல இடங்களில் அரசியற் சொல்-லாட்சிகளையே பெய்து பாடுவதை மேலே காட்டிய பாடற்பகுதிகள் உணர்த்துகின்றன. இங்ஙனம் ஒரு சிறு சொல்லாட்சி முதல் நீண்ட காப்பிய உவமை வரை அரசியல்சாயல் முழுவதும்படிய அவர் தம்மை மறந்து கூறிச்செல்வதனுல் அவரது அடிமனப் பாங்கு அரசத் தன்மையுடையதோ என நமக்கு ஐயுறத்தோன்றுகிறது.

5

5.0. மகளிர் அழகைப் புனையுமிடத்தும் அடிகளுக்கு அரசவுளமே மேலோங்கி நிற்கிறது. பொதுவாக மக-ளிரின் புருவங்களை வில்லென்றும் கண்களைக் கணைகள் என்றும் கூறுவது எல்லோர்க்கும் உரியதேயாகும். ஆனுல் இளங்கோவடிகள் இப் பொது நிலையினும் விஞ்சிநிற்கும் இடங்களும் சிலவுள.

5.1. வெற்றிபெற்றவர்கட்குத் தன் படைக்கலன்-களை அளித்துவிடுவது போர்வீரர் இயல்பு. அதன்படி காமன் தன் ஒரு பெரும் கருப்பு வில்லை இரு புருவங்

களாகக் கண்ணகிக்குக் கொடுத்துவிட்டான் என்று கற்பனை செய்யக் காண்கிறோம்:

"அடையார் முனையகத்து அமர்மேம்படுநர்க்குப்
படை வழங்குவது ஓர் பண்புண்டாகலின்
உருவிலாளன் ஒருபெரும் கருப்புவில்
இருகரும் புருவமாக ஈக்க"

(II: 42 - 45)

மேலும் தேவர் கோமான் தன் படைக்கலமாகிய வச்சிராயுதத்தினை அளிக்க அதன்இடை கண்ணகி இடையாயிற்று. அறுமுகன் தந்த ஒரு வேலே இருகண்களாக இலங்குகின்றன. இவ்வாறு அழுத்தம்பெறக் கூறும் புதுமை நம் மனத்தைத் தொடுகிறது.

5.2. ஊடல்கொள்ளும் மகளிரின் சினம் பொங்கும் சிவந்த கண்கள் "இடைக் குமிழ் எறிந்து, கடைக் குழை ஓட்டு"கின்றன. (IV:69) சினத்தால் சுழலும் கண்களை இதைவிட அழகாகக் கூறமுடியாது. மூக்கின் பக்கலில் மோதுவதைக் குமிழ் எறிந்து என்றும் காதின் பக்கலில் மோதுவதைக் குழை ஓட்டி என்றும் கூறுமிடத்தில் எறிந்து, ஓட்டி என்ற போர்ச் சொல்லாட்சிகளே வரக் காண்கிறோம்.

5.3. பரத்தையருடன் புகார் நகர மைந்தர்கள் கூடிக் களித்து வீடு திரும்புகின்றனர். இதனைக் காமனின் சேனையாகிய மகளிர் அவ் இளைஞர்களுடன் இகலமர் ஆட்டியதாகவும்; எதிர்நின்று விலக்கியதாகவும்; அவர்தம் எழுதுவரிக் கோலம் மைந்தரின் முழுமெய்யும் படிந்ததாகவும் கூறுகின்றார்.

"உருவிலாளன் ஒரு பெருஞ் சேனை
இகலமர் ஆட்டி, எதிர்நின்று விலக்கி அவர்
எழுதுவரிக் கோலம் முழுமெயும் உறீஇ"......

(V: 214 - 216)

இதன்கண் அமராட்டுதல், எதிர்விலக்குதல், முழுமெய்யும் புண்ணொடு வருதல் என்பன புறத்துறைகளாகும்.

5.4. மாலையில் நடக்கும் காதலின்பத்தைப் புனையு-மிடத்தும் 'போர்உருப்' படைக்கின்றார் இளங்கோவடிகள். மகளிரின் கருப்புவில்லாகிய புருவங்களை வளைத்துக்கண்-களாகிய மலர்க்கணைகளை மாரன் தொடுத்தான். ஆனால் அம் மகளிரின் கடைசிவந்த கண்களின் தூதே அதற்கு மருந்தும் ஆய்து. எனவே தான் செய்த நோய்க்குத் தானே மருந்தும் ஆயினள் தையல்.

"......... முரி கருஞ் சிலைக்கீழ்
மகரக் கொடியோன் மலர்க்கணை துரந்து
சிதர்அரி பரந்த செழுங்கடைத் தூது.
மருந்தும் ஆயது, இம் மாலை"

(XXVIII: 18-21)

இவ்வாறு பிறரினும் மேம்படப் போரினையும் போர்க் கருவிகளையும் மகளிர் பற்றிய கற்பனையில் இளங்கோ அடிகள் புனையக்காண்கிறோம்.

6

6.0. அடைமொழிகள், உவமைகள் ஆகியவற்றிலும் கூட அவருக்கு அரசநினைவு வருமிடங்கள் பலவாகும். அவற்றுள் பிறரினும் மேலோங்கிய நிலையில் இவர் ஆளும் ஒருசில இடங்களைமட்டும் இங்கு நினைவு கூர்வது பொருந்தும்.

6.1. "அரைசு விழை திருவின்...மாநகர்"

(II: 1-2)

என்றும் "அரைசு விழை திருவின் அங்காடி வீதி"

(XIV: 179)

என்றும் இவர் அரசரும் விரும்பும் செல்வத்தைச் சிறப்-பித்துக் கூறுவது வழக்கம். கண்ணகி திருமணத்தில்கூட வெண் குடைகள் அரச ஊர்வலத்தை நினைவூட்டுவன-போல அத்தனை அதிகமாகப் புறப்பட்டு நகர்வலமாகச் சென்றன என்பார் (I: 47)

6.2. இந்திரவிழவூர் எடுத்த காதையில் மருவூர்ப் பாக்கத்திற்கும் பட்டினப் பாக்கத்திற்கும் இடைப்பட்ட நிலப்பகுதியை,

''இருபெரு வேந்தர் முனையிடம் போல
இருபால் பகுதியின் இடைநிலம் ஆகிய
கடைகால் யாத்த மிடைமரச் சோலை''

(V: 59-61)

என்று குறிப்பிடுகிறார். கொடுப்போர் ஓதையும் கொள்வோர் ஓதையும் நிரம்பிய, ஆரவாரம் மிக்க நாளங்காடியை வேந்தர் இருவர் பொருமிடம்போல இருந்தது என்று உவமை கூறி விளக்கிய திறம் சாலச்சிறப்புடையதாகும்.

6.3. கடலாடு காதையில் மக்கள் களித்திருந்த காட்சியை, காவிரியில் கரிகால் வளவன் புதுப்புனலாடுங்காலத்துக் களிப்புமிக்க காட்சியோடு உவமிக்கிறார். இவ் வரலாற்று உவமையும் மிகப் பொருத்தமுடையதாக அமைகிறது.

''விண்பொரு பெரும்புகழ்க் கரிகால் வளவன்
தண்பதம் கொள்ளும் தலைநாள் போல''

(VI: 159-160)

கரிகால் வளவன் கொண்டாடிய ஆடிப்பெருக்கு விழாவினை அறிந்தவர்க்கே இவ் வுவமை விளங்கும்.

6.4. காவிரியாற்றின் கரைஓரப் பகுதியில் கேட்கும் பல்வேறு வகை ஒலிகளையெல்லாம் இளங்கோவடிகள் தொகுத்துக் கூறுகிறார். இவ் இடம் வேந்தர்களின் படைகள் தங்கியிருக்கும் போர்முனைபோல விளங்கும் என்று இதற்கு உவமை கூறப்படுகிறது.

''வெல்போர் வேந்தர் முனையிடம் போல
பல்வேறு குழூஉக் குரல் பரந்த ஓதையும்''

(X: 118-119)

6.5. வானத்தில் தோன்றும் முழுமதியைப் பார்க்-கும் போதுகூட, இளங்கோவடிகட்குத் தம் தமையன் உலக மக்களைப் புறந்தரும்பொழுது மலர்ந்த முகத்தோடு விளங்குவது போல இருக்கிறது. முழுமதி பெண்களின் முகம்போலத் தோன்றுவதாகப் பெரிதும் புனையப்படும். ஆனால் அடிகட்கு,

> "முடிபுறம் உரிஞ்சும் கழல்கால் குட்டுவன்
> குடிபுறந் தருங்கால் திருமுகம் போல
> உலகுதொழத் தோன்றிய மலர்கதிர் மதியம்"
>
> (XXVIII:37-39)

காட்சியளிக்கிறது. இதனை அவரது தனித்தன்மை என-லாம்.

7

7.1. உருக்காட்சி என்ற இலக்கியப் பண்பு பொது-வானது. அறிஞர் டே லூயிஸ் குறிப்பிட்டது போல அது ஓர் அடைமொழி, உவமை, உருவகம், ஒரு தொடர், சொற்சித்திரம் எதிலேனும் அமையலாம். கரோலின் அம்மையார் குறிப்பிட்டது போல அது ஓர் ஆசிரியனின் அடிமனப் பாங்கையும் கலைத்திறனையும் வெளிப்படுத்து-தலும் கூடும். இவ் வுருக்கள் (Images) உணர்வுத் தன்மை மிக்கனவாக அமையவேண்டும் என்று கருதப் படுகிறது. ஈசுரா பவுண்டு (Ezra Pound) என்பார் உருவை ஓவிய நிலையில் காட்சி தருவதாகக் கருதவில்லை. ஒரு கணப்-பொழுதில் அனுபவ நிலையையும் உணர்வு நிலையையும் இணைத்து அளிப்பதாகக் கருதுகிறார். அறிஞர் எலியட் "தாந்தே காட்சி நிலைக் கற்பனையாளர். அவர் ஒரு தொடர் உருவக வல்லுநர். ஒரு தகுதியுடைய கவிஞனுக்குத் தொடர் உருவகம் தெளிவான காட்சிநிலை உருவகநிலை-யாக அமையும்" என்று புகழ்கின்றார்[1].

---

1. ரெனிவெல்லாக், ஆஸ்டின் வாரன்; இலக்கியக் கொள்-கை; சென்னை; 1966. பக். 279

7.2. இளங்கோவடிகளும் தொடர் உருவக வல்லுநராகவே காட்சி தருகிறார். அதனுடன் உட்பொருளமையவும் குறிப்புமொழி பொருந்தவும் பாடுவதில் மிகவும் ஈடுபாடுடையவராகத் தோற்றுகிறார். உருவகக்கலையில் இளங்கோவடிகள் காட்டிய தனித்திறனை இரண்டு காப்பிய உவமை அனைய பகுதிகளில் வைத்து விளக்கப்பட்டது. படைப்பாக்கக் கற்பனையில் இத்தகைய உருவகங்களைப் பெரிதும் போற்றுகின்றனர். மிகச் சிறந்த இலக்கியக் கலைத்திறனை இவ்வுருவகமே அரிஸ்டாடில் காலந்தொட்டுப் போற்றப்பட்டு வருகிறது. "எல்லா உத்திகளிலும் இதுவே மிகப்பெரியதும் சிறந்ததுமாகும். இஃதொன்றே ஒருவர் பிறரிடமிருந்து அடையமுடியாத தனித்திறனின் அடையாளமாகும்," என்று அரிஸ்டாடில் விளக்கியுள்ளார்.[2]

7.3. இன்றும் உருவகம் இலக்கியத்திறனாய்வில் சிறப்பிடம் பெற்றுளது. நாடகத்தில் உருவகப் பாங்கு முக்கியமானது என்று சேக்ஷ்பியர் நாடக ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். கரோலின் ஸ்பர்ஜியன் (Caroline Spurgeon) அம்மையார் உவமையும் உருவகமும் உருக்காட்சியுடன் வேறுபட்டனவல்ல என்பார். பிரையர் (Prior) அவலப் பொருளின் அச்சே உருவகம் என்பார். அஃதாவது அவலத்தைத் தரும், நாடகப்போக்கிற்கு இவ் வுருவகம் அச்சுப்போல உதவும் என்கிறார். சிலப்பதிகார அவலத்திற்கும் அந்திமாலைக் காதை தொடங்கி வரும் பொழுது. பருவ உருவகங்கட்கும் தொடர்பிருப்பது முன்பே சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. பெல்ர்மர் (Fermor), கிளமென் (Clemen) போன்ற சேக்ஷ்பியர் ஆய்வறிஞர்கள் நாடகப்பொருளை வெளிப்படுத்துவதில் இன்றியமையாக் கருவி உருவகமே என்கின்றனர். மேலும் ஒரு நாடகப் புனைவுக் கட்டமைப்பினை அதுவே வளப்படுத்தும் என்-

---

2. "This is by far the greatest of devices", Aristotle says, "because it is the only thing which cannot be acquired from anyone else because it is a sign of genius". Shirley A. Barlow, The Imagery of Euripides, London 1971- p 4.

றும் கூறுகின்றனர். சிலப்பதிகாரத்தை ஒருமைப்பாடுடைய கட்டமைப்புக்கு உட்படுத்தும் திறத்திலும் இவ்வுருவகம் பங்கு கொள்வது முன்னரே விளக்கப்பட்டது. பல்வேறு காதைகளிலும் மூன்று காண்டங்களிலும் இக்கருத்துப் பின்னிப் பிணைந்துவரும் காட்சி இதன் சிறப்பை வலியுறுத்தும்.

7.4 சுருக்கமாகவும், சொந்தமாகவும், கருத்துவளத்துடனும் சொல்லக் கூடியது உருவகம் ஒன்றே. அகாமெம்னன் (Agamemnon) டிராய் நகருக்குவந்த ஹெலனைப் புனையும் பொழுது,

''இலியம் நகருக்கு எய்தியது முதன்முதல்
பொலிவுடை அமைதிக் கனவெனப் புகல்க!
அழிவுறும் தென்றல், அழகு, பொற்குவியல்!
உருக்கும் பார்வைக் கூர்மைக் கணைகள்!
ஆசையால் நெஞ்சைத் தகர்க்கும் மார்புகள்!
அணிமையும், தொடுதலும் அழிவைத் தந்திடும்
அழகியின் வரவால் அனைத்தும் பொடிபடும்!
மணமகள் அழுகையைப் பழி என வாங்க
வேள்புகழ்த் தேவன் இங்கனுப்பினன் கண்டீர்!''

இதில் அகாமெம்னன் ஹெலனை அமைதிக்கனவு. தென்றல், அழகு, பொற்குவியல் என்றெல்லாம் உருவகப்படுத்திச்சொல்ல காண்கிறோம். டிராய் நகருக்கு அவளால் அழிவு வரப் போவது உட்பொருளாக அமைத்துச் சொல்லப்படுகிறது. அவள் பெயரைக் கூறாமலே, உருவக நிலையில் அவர் கற்பனைப்படுத்திச் சொல்லுகிறார். இளங்கோவடிகள் அவலத்தைக் குறிப்பாகச் சொல்லும் போக்கிற்கு இதனை ஒப்பிடலாம். எங்ஙனமாயினும் இளங்கோவடிகள் உலகக் கவிஞர்களுடன் ஒப்பிடக்கூடிய அளவு காப்பியக் கொள்கைகள் பலவற்றைப் படைத்துத் தந்துள்ளார். அவற்றைப் பகுத்தாய்ந்து, கண்டறிவது நம் கடமையாகும்.

8

8.1. காப்பிய இறுதியில் இளங்கோவடிகள் தாமும் சென்று கண்ணகியை வழிபட்டமையையும் அப்போது கண்ணகி தேவந்தி மேல் எழுந்தருளி தமது துறவின் சிறப்பினைப் புகழ்ந்துரைத்ததையும் எடுத்தியம்பியுள்ளார்.

> "அகலிடப் பாரம் அகல நீக்கி
> சிந்தை செல்லாச் சேண்நெடும் தூரத்து
> அந்தம் இல் இன்பத்து அரசாள் வேந்து"
>
> (XXX: 180-82)

என்று கண்ணகி இளங்கோவடிகளைப் பாராட்டியதாகக் குறிக்கப்படுகிறது. இங்கு, இவ்வுலக அரசைத் துறந்தாலும் இளங்கோவடிகள் அந்தமில் இன்பத்தினைத் தருகின்ற வீட்டுலக அரசர் என்றே புகழப்படுவதைக் காண்கிறோம். அஃதாவது ஏதேனும் ஒரு வகையில் அவர் அரசர் ஆகிறார் என்பதே இவண் குறிப்பிடத்தக்கது.

8.2. அடிகளாகிய பின்னரும் அவரது அரசவுள்ளம் காப்பியத்தின்கண் இலக்கிய உத்திகளின் வழியாக வெளிப்படுவதையே காண்கிறோம் எனில் மிகையாகாது. அவருக்குப் பொழுதுகள், பருவங்கள் எல்லாம் வேந்தர்களாகவும் நட்பரசர்களாகவும் சிற்றரசர்களாகவுமே காட்சி நல்குகின்றன. இளங்கோவிற்கு இளவேனில் இளவரசாகவே தோன்றுவது ஓர் இனிய காட்சி. இப்பருவத்தொடர்புடைய மன்மதனும் உலகாளும் மன்னவனென்றே புனையப்படுகிறான்.

8.3. அரசியல், போர் தொடர்பான சொற்கள் அவரது புனைவுகளில் மிகுதியும் இடம்பெற்றுள்ளன.

8.4. பெண்களின் அழகையும் இன்பத்தையும் புனையும் பொழுதும் அரசுத்தொடர்பான— போர்க்கலைத் தொடர்பான சொற்களும் கற்பனைகளுமே மிகவும் அழுத்தமாக இடம்பெறக் காண்கிறோம்.

8.5. நீண்ட, காப்பிய உவமைகள்--உருவகங்கள் மட்டுமன்றிப் பொதுவான உவமைகள் சிலவும்கூட அரசுத் தொடர்பாகவே உள்ளன.

8.6. சிற்சில இடங்களில் அடைமொழிகளும் அரசுத்தொடர்புடனேயே விளங்குகின்றன.

8.7. சமுதாயம், குடிமக்கள், அரசர்கள் தொடர்பானவும் போர்த் தொடர்பானவுமான பல செய்திகளையும் பற்பல கலைத்தொடர்பான செய்திகளையும் தருவது அவர் இவை அனைத்தையும் நன்கு அறிந்திருந்தார் என்பதையே மெய்ப்பிக்கின்றது.

8.8. இளங்கோவடிகள் மட்டுமே இவை அனைத்தையும் கூறியுள்ளார் என்றோ, பிற எத்தமிழ்க் கவிஞரிடத்தும் இவற்றுள் எதனையும் காண இயலாது என்றோ கூறமுடியாது. ஆனால் இவற்றுள் பலவற்றை அடிகளின் அளவு வேறு யாரும் கூறிற்றிலர்; அவர் தந்துள்ள அளவு வேறு யாரும் அழுத்தம் தந்து புனைந்திலர்; அவர் காட்டியுள்ள அளவு மிக்க ஈடுபாட்டைப் புலப்படுத்திலர். எனவேதான் இவை அடிகளின் அரசவுள்ளத்தின் சாயலோ என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது. இவற்றைக் கொண்டுமட்டும் அடிகளை அரசவழியினர் என்று முடிவுகூறமுடியாவிட்டாலும், அரசவுளத்தினர் என்று கூறுவதற்கான அவரது காப்பியச்சான்றுகளை யாரும் மறுக்கவொண்ணாதன்றோ?

"சங்க இலக்கியம் தன் வரையறைக்குள் நின்று பாடவேண்டிய கட்டாயத்தால் சில செய்திகளை மரபுவழியாக மட்டுமே பாடுகிறது. கிரேக்கக் கவிஞர்கள் அவலங்களை வாழ்க்கையின் பொதுத் தன்மைகளாக விருப்பம்போல் விவரிக்கிறார்கள்.

சங்க இலக்கியத்தின் நடுகல் செய்தி வீரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. கிரேக்கக் கல்லறைக் கவிதைகள் பல செய்திகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

பகைவர்களின் மரணம்பற்றிப் பழியுணர்வோடு பேசும் கிரேக்கக் கவிதைகளின் தன்மை தமிழில் இல்லை.

காதல் துயரப் பாடல்களில் ஆடவர் மனமாற்றமே சங்க இலக்கியத்தின் பாடுபொருள். ஆடவர் மகளிர் இருவர் மனமாற்றமும் சொல்வது கிரேக்கக் கவிதையின் இயல்பு.

கிரேக்க இலக்கியத்தில் காதல் முறிவை வெளிப்படையாகக் காட்டுவதுபோல் தமிழில் இல்லை."

9

கிரேக்க, சங்க இலக்கிய அவலப்பாடல்கள்—ஒப்பீடு

மா. செண்பகம்

[ஏறக்குறைய ஒரே காலத்தில்— கி.மு. நூற்றாண்டுகளில்— வேறு வேறு நாடுகளில் தோன்றிய இரு இலக்கியங்களைப் பற்றிய சிறிய ஆய்வு இது]

0: எது அவலம் என்பது மனிதனுக்கு மனிதன் மாறுபடும். இதன் அடிப்படையில் எது அவல இலக்கியம் என்ற சிந்தனையும் திறனாய்வாளர்களுக்கிடையே மாறுபடுகிறது. அவல இலக்கிய இலக்கணம் பற்றி அரிஸ்டாடில் தொடங்கி இன்று வரை பலரும் பல கருத்துக்கள் சொல்லி வருகின்றனர். வாழ்க்கையின் எந்த இயல்புகளெல்லாம் மனிதனுக்குத் துயரத்தை தருகின்றனவோ அவைபற்றிப் பேசுபவையெல்லாம் அவல இலக்கியங்கள் என்ற நோக்கில் இக்கட்டுரைக் கருத்துக்கள் உருவாகியுள்ளன. அவல அமைப்புடையவை, அவலக்குறிப்புடையவை ஆகிய இரண்டு வகைப் பாடல்களும் இங்கே சான்றுகளாகின்றன.

வளமான இலக்கியம் என்று உலகில் பாராட்டப்படும் இலக்கியங்கள் அனைத்தும் மனஉணர்வுகளின் சிக்கல்களை அருமையாகக் காட்டுபவையே. வாழ்வை நேருக்குநேர் சந்திக்கும் துணிவு அவல இலக்கியங்களுக்குத் தான் மிகுதியாக இருக்கிறது. ஒரு சராசரி மனிதமன வரலாற்றில் மகிழ்வை விடவும் துயரமே மிகுதி என்று தோன்றுகிறது இத்துயரைப் பாடுபொருளாகக் கொண்டு அவல இலக்கியங்களைப் படைத்து வளம் பெற்றவை தொன்மைக்கிரேக்க, தமிழ் இலக்கியங்கள். 'இந்த இரண்டு நாடுகளிலும் புலவர்கள், தங்கள் வாழ்வில் கண்டு இலக்கியத்தில் படைத்த அவலக் கூறுகள் இவை' என்பதை இக்கட்டுரையில் சொல்ல விரும்புகிறேன்.

1. 0 : சங்க இலக்கியத்தில் ... :- உலக இலக்கிய ஆராய்ச்சியாளர்கள் எதை ஆராயத் தொடங்கினாலும் கிரேக்க அறிஞர்களாகிய அரிஸ்டாட்டில், பிளேட்டோ இவர்கள் கருத்துக்களிலிருந்தே தொடங்குகின்றார்கள். இவர்களைப் போலவே இலக்கியக் கொள்கைகள் பற்றி விவரித்தவர் தொல்காப்பியர். தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில் 'அழுகை' பற்றிக் குறிப்பிடுவது நாம் அறிந்த ஒன்று. இலக்கியம் உணர்த்தும் உணர்வுகள் என்று அவர் குறிப்பிடுபவற்றில், நகை பெருமிதம் உவகை மருட்சி இவை மகிழ்வுச் சுவைகளாகவும் இளிவரல் அச்சம் வெகுளி இவை அவலத் தொடர்புடையவையாகவும் 'அழுகை'

அவலச் சுவையாகவும் அமையக் காண்கிறோம். இந்த அவலத்திற்குக் காரணமான வாழ்வின் இயல்புகளாக இளிவு, இழவு, சோர்வு, வறுமை, மூப்பு, பிணி, வருத்தம், மென்மை, அணங்கு, விலங்கு, கள்வர், இறை இவற்றின் தாக்குதலால் ஏற்படும் துயரம், அங்கம் இழத்தல், கீழ்வாரை நலிதல், கடுஞ்சொற் கேட்டல், அடி, கொலை, பழிநாணல், வெறுப்பு, பிரிவுத்துயரம், மறத்தல், பொருமை என்ற அவலஇயல்புகளைத் தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில் விளக்குகிறார். வாழ்வின் பொதுவான துயர இயல்புகள் அனைத்தையும் இயன்றவரை அவர் இங்கே விளக்கி விட்டார் எனலாம். இலக்கியக் கொள்கைகளை விவரிக்கும் தொல்காப்பியர், இலக்கியம் உணர்த்தும் அவல இயல்புகளாகக் குறிப்பிடும் இவை அனைத்தையும் தம் கால இலக்கியத்தில் கண்டிருக்க வேண்டும். சங்க இலக்கியத்தில் நாமும் இந்த இயல்புகளைக் காண்கிறோம்.

1. 1: அகத்திணையியலில் "புணர்தல் பிரிதல் இருத்தல் இரங்கல் ஊடல் என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் உரிப்பொருள்களை உவத்தல், அழுதல், ஆற்றுதல், இரங்கல், சினத்தல் என்று உணர்வுகளாக மாற்றிக் காணும்பொழுது ஐந்தில் நான்கு, மகிழ்வின்மையாக-அவலமாக இருக்கக் காண்கிறோம். அதாவது அகப்பாடல்களின் பாடு பொருள் கொள்கைகளில் ஐந்தில் நான்கு அவலக் கொள்கைகள் எனலாம். சங்க இலக்கிய அகப்பாடல்களை ஆராயும் பொழுது வேறொரு அமைப்பும் தெரிகிறது. ஒவ்வொரு திணைப் பாடலிலும் அழுகைப் பாடல்கள், மகிழ்வுப் பாடல்கள் என்று இரண்டு வகைப் பாடல்களைக் காண்கிறோம். சான்றாகப் பாலைத்திணைப்பாடல்களில் தலைவன் பிரிவால் எழும் துயர உணர்வோடு முடிபவை, தலைவன் மீண்டும் வருவதால் எழும் மகிழ்ச்சி உணர்வோடு முடிபவை என்ற இரண்டு வகைப் பாடல்-

1. பாலசுந்தரம் பிள்ளை. தி. சு.-தொல்காப்பியம் விளக்கக் குறிப்புக்கள். திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்-சென்னை-1. 1967-பக்கம் 228.

களைக் காணலாம். இவ்வாறு குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை ஆகிய ஐந்திணைப் பாடல்களிலும் துயர முடிவுடையவை, மகிழ்ச்சி முடிவுடையவை என்று கணக்கிடும் பொழுது சங்க இலக்கியத்தில் துயர முடிவுடையவே மிகுதி என்பது புலனாகிறது. ஒருவன் ஒருத்தி இலட்சிய மகிழ்வுக் காதலையே சங்க இலக்கியம் விளக்கியது என்று கூறப்படும் பொதுக்கருத்தை இந்த உண்மை மாற்றுகிறது.

1. 2: புறத்திணைப் பாடல்களின் இலக்கியக் கொள்கைகளைப் பேச வரும் தொல்காப்பியர், புறத்தில் காஞ்சித் திணைப் பாடல்களில், துயரப் பிழிவுகளான செய்திகள் நிறைந்திருப்பதைத் தெளிவாகச் சுட்டிக்காட்டுகிறார். புறத் திணையியலில் காஞ்சித் திணை, துறைகள் பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுது, சங்க இலக்கியம் காட்டிய இருபது வகையான வாழ்வின் துயரக் காட்சிகளை அவர் துறைகளாக[2] வகுத்து, அவற்றிற்கு 'நிலையாமை' என்பதைத் தலைப்பாகக் கொடுப்பதுபோல் காஞ்சித்திணையின் இலக்கணம்[3] வகுக்கிறார் எனலாம். காஞ்சித்திணை நீங்கலான பிறதிணைகளில், அக்காலச் சூழலுக்கேற்ப, போர்க்கள மரணம் ஒரு பெருமிதச் செய்தியாகச் சொல்லப்படுகிறது. மன்னரை வாழ்த்தும் பாடாண்திணைப்பாடல்களிலும் 'பகை நாட்டு அவலம்', 'பாணர் வறுமை' ஆகிய அவலக் கொள்கைகளைக் காண்கிறோம். ஆகவே, சங்க இலக்கிய அகம் புறம் ஆகிய இருவகைப் பாடல்களிலும் அவலச் செய்திகள் மிகுதியாகச் சொல்லப்படுகின்றன.

2.0: கிரேக்க இலக்கியத்தில்...:- கிரேக்க இலக்கியம், காப்பியம், நாடகம், லிரிக் வகைகள், உரைநடை, தத்துவ ஆராய்ச்சி என்ற பிரிவுகளை உடையது. கிரேக்கக் காப்பியத்தில் அவலக் காட்சிகள் ஏராளம் என்றாலும், தமிழிலக்கியத்தின் வெட்சி வஞ்சித் திணைகளைப் போல் வீரம் தான் அதன் குறிக்கோள் ஆதலால், அதை அவல இலக்கியம் என்று சொல்வதில்லை. அதோடு கிரேக்கக்

---

2. ஷை பக்கம் 256.
3. ஷை பக்கம் 256.

காப்பியங்களுக்கு ஈடாக, அக்காலத்தே தமிழில் காப்பிய வகையில் ஒப்பீடு காட்ட இயலாததால், அதை இங்கே விவரிக்கவில்லை.

2. 1: நாடகம் என்னும் இலக்கியத் துறையைக் கிரேக்கர்கள் மிகச் சிறப்பாகப் போற்றினுர்கள். கிரேக்க நாடகங்கள், பிற்கால ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் நாம் காண்பதுபோல் வலுவான கதையமைப்புடையவை. ஆழமான உணர்வுப் போராட்டங்கள் நிறைந்தவை. அரிஸ்டோபேன்ஸ் தவிர, ஏஸ்கிலீஸ், சோபாக்ளீஸ், யூரிபிடிஸ் ஆகியோர் நாடகங்கள் அனைத்தும் முழுமைத்துயரம் நிறைந்தவை. தொடக்கத்திலிருந்து இறுதிவரை அவலக்காட்சிகளாகவே அமைந்து கிடந்த இந்த இலக்கிய வகையையே அவர்கள் ஹோமருக்குப் பின் சிறப்பாகப் போற்றினர் எனலாம். பிளேட்டோ தனிக் கவிதைகளைப் பயனற்றவை என ஒதுக்கி நாடகம் காப்பியம் இவற்றையே புகழ்கிறுர். அரிஸ்டாடில் தனிக்கவிதைகளை இகழவில்லையென்றுலும், அவரும் காப்பிய நாடகங்களையே சிறப்பிக்கிறுர். Tragedy - அவலம் என்பதற்கு அரிஸ்டாடில் கண்ட பொருள் serious action- தீவிர அல்லது வீர வாழ்வுக்காட்சி என்பதுதான். அவல இலக்கியம், மரணம், பிரிவு போன்ற அவல முடிவுகளைக் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பதில்லை. வருத்தம் மிகுந்த சில வாழ்வுக் காட்சிகளைக் காட்டுவதே அவல இலக்கியம் என்று அவர்கள் பொருள் கண்டார்கள். ஆனுல் வாழ்வு இயற்கையின் வலிமை, சூழலின் பகை, தன் மனப்பகை ஆகிய தடைகளால் அலைப்புண்டு சிதறும் கொடுமைதான் பெரும்பாலும் வாழ்வின் முடிவாக அமைவதால், வாழ்க்கையின் இந்த உண்மையையே அவர்கள் நாடக முடிவாக்கினுர்கள். அதனுல்தான் பிற்காலத்தே Tragedy என்றுலே அவல முடிவானது. இந்த அவலவகை நாடக இலக்கியம் கிரேக்கரின் தனிச் சொத்து. இதற்கும் சங்கத்தே ஒப்பீடு காட்ட இயலாததால் இதையும் இக்கட்டுரையில் விவாதிக்கவில்லை. ஆனுல் துயர உணர்வுகளையுடைய வாழ்வுக் காட்சிகளை விளக்குவது அவல இலக்கிய இயல்பு என்ற கிரேக்கரின் கொள்கை சங்க இலக்கிய அவலப் பாடல்-

களுக்குப் பொருந்தும் என்ற கருத்து இக்கட்டுரையில் ஏற்கப்படுகிறது.

2. 2: ஓரளவு சங்க இலக்கியப் பாடல்களை ஒத்த உதிரிப்-பாடல்களாகிய - தன்னுணர்வுப் பாடல்களாகிய - லிரிக் வகைப் பாடல்களில் காணும் அவலமே இக்கட்டுரைப் பொருளாகிறது. Iambic, Lyric, Elegiac, Choral என்று கிரேக்கக் கவிஞர்கள் வகைப்படுத்தும் இப் பாடல்கள், பொறுப்பான வாழ்வுச் சிக்கல்களைப் பெருமளவு பேசு-கின்றன எனலாம். சங்க இலக்கியத்தின் பிறபாடல்கள் அவலத்தை ஒரு பகுதியாக, உவமையாக வெளியிட்-டாலும், காஞ்சித் திணைப் பாடல்களே அவலத்தை மிகுத்துப் பேசுகின்றன என்பது போல் கிரேக்கத்திலும் எலிஜி வகைப்பாடல்களில் அவலம் மிகுந்தும், பிறபாடல்-களில் பரவலாகவும் காணப்படுகிறது.

1 0.1: சங்க இலக்கிய அவலப்பாடல்கள்:- சங்க இலக்-கியம் வரையறைகள் மிகுந்தது. சங்கப் புலவர்களுக்குப் பாடுபொருள் (theme) பற்றிய உரிமை குறைவு. காதல், வீரம், அரசன் புகழ் இவையல்லாத பாடல்கள் மிகக் குறைவு. இந்த வரையறைக்குள் நின்று பாட வேண்டிய கட்டாயத்தினுள்ளும் அவர்கள் வாழ்வின் உண்மைகளை, இயன்றவரை பொறுப்பாகப் பாடினார்கள்.

1.1.1: சங்க கால அகப்பாடல்களை உலக இலக்கிய வரலாற்றின் ஒரு விந்தையான கவிதைத் தொகுப்பு எனலாம். காதலால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்ட உண்மை அல்லது கற்பனை மாந்தர்களைப் பெயர்களோடு அறிமுகப்-படுத்தும் உலக இயல்புக்கு மாறாக, 'மனித இனத்தின் காதல்நிலை' என்ற பொதுத்தன்மையிலேயே அவர்கள் நூற்றுக்கணக்கான பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர். இதனால் பிற இலக்கியங்களில் காணமுடியாத ஓர் உளவியல் நோக்கை இங்கே காணமுடிகிறது.

காதல் உணர்வுகளை, காதல் தொடர்பான நிகழ்ச்சி-களைத் தனக்கேயுரிய கவிதை வளத்தால் அருமையாக விளக்கும் சங்க இலக்கியம், காதல் நினைவால் புலம்பும்

இளையோர் சிந்தனைகளைப் பல துயரப் பாடல்களாகத் தருகிறது. பெற்றோரின் ஒப்புதலால் நடைபெறும் உடன்பாட்டுத் திருமணம் அல்லது தலைவன் தலைவி தாமாகச் சென்று மணந்து கொள்ளும் உடன்போக்கு இவை தவிர மூன்றாவதும் ஒன்று இருந்திருக்கக் கூடும். அது காதலின் அவல முடிவு. சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் பல இந்த இயல்பைக் காட்டினாலும் நாம் அதைக் காண்பதில்லை.

எந்தோள் துறந்தன னாயின்
எவன்கொல் மற்றவ னயந்த தோள்?- (ஐங்-108)[1]

என்னைப் பிரிந்தானே: பிறகு யாரை விரும்பியிருக்கிறான் என்ற தலைவியின் துயர வினாவோடு கவிதை முடிகிறது. கவிதையின் இந்த முடிவை இவ்வாறே ஏற்காமல் அவன் பின்னே வந்து மணந்தான் என்று வலிந்து, வேறொரு கவிதையின் முடிவோடு பொருத்திக் காதலுக்கு வெற்றி காண்பது நமக்குப் பழக்கமாகிவிட்டது. அகப் பாடல்களை இவ்வாறு ஒன்றோடு ஒன்று இணைத்து ஒரு கதைப்போக்கைக் காண முயல்வது அக்கால இலக்கிய நோக்கைத் தவறாகப் புரிந்து கொள்வதாகும். 'என் தலைவன் என்கிறேன் நான், இவ்வூரோ பிறிதொன்றாகக் கூறும், விதியானது அவ்வாறும் ஆக்கி விடுமோ?' என்கிறாள் ஒரு பெண். (ஐங்-109)[2] தலைவனைப் பிரிந்த நிலையில் தலைவியின் கூற்றாக "தூற்றலும் பழியே-வாழ்தலும் பழியே பிரிவுதலை வரினே" என்கிறார் அள்ளூர் நன்முல்லையார். (குறு 32)[3] 'நான் இங்கிருக்கிறேன். என் நலன் காட்டில் ஒழிந்தது. தலைவனோ தன்னூரில் இருக்கிறான். எங்களைப் பற்றிய பேச்சோ ஊர் முழுவதும் இருக்கிறது' என்று நொந்து கொள்கிறாள் ஒரு தலைவி. (குறு 102)[4]

"களைவோரில்லை யானுற்ற நோயே"

---

1. வையாபுரிப்பிள்ளை (தொகுப்பும் பதிப்பும்) சங்க இலக்கியம் இரண்டு பகுதிகள். (பாரிநிலையம், 59 பிராட்வே சென்னை. 1) பக்கம் 21
2. ஷை — பக்கம் 22.
3. ஷை — பக்கம் 63.
4. ஷை — பகச்ம் 1305

என்பது குப்பைக் கோழியார் பாடல் (குறு 305)[5]

"புள்ளும் புலம்பின பூவும் கூம்பின
கானலும் புலம்பு நனியுடைத்தே
....
....
இன்னும் உளனே தோழி"

(குறு 310) [6]

என்ற பெருங்கண்ணனூர் பாடல் உள்ளம் உருக்குவதாகிறது.

"நெஞ்சு நெகிழ் பருவரல் செய்த
அன்பிலாளன் அறிவு நயந்தேனே"

என்பது மற்றொரு தலைவியின் துயர். (அகம் 260)[7]

இது போல் அவலக் குறிப்பு மட்டுமே உடைய நூற்றுக் கணக்கான பாடல்களைச் சான்றாகக் காட்டலாம். இப்பாடல்களில், அன்பில் நிலைத்திராத உறுதியற்ற ஆடவரைப் பற்றிய மகளிர் துயரங்களையும் காண்கிறோம்.

"பொய்யும் வழுவும் தோன்றிய பின்னர்
ஐயர் யாத்தனர் கரணம் என்ப"[8]

என்ற தொல்காப்பிய அடிகள் இங்கே நினைவு கொள்ளத் தக்கவை. இதுவரை, களவுக்காலத்துக் காதலின் வெற்றியோடு,காதலின் தோல்வியையும் சங்க இலக்கியம் குறிப்பாகக் காட்டுகிறது என்பதைப் பார்த்தோம். இனி, கற்பு வாழ்வில், குடும்ப வாழ்வின் வெற்றியைக் காட்டுவதோடு அங்கே உருவாகும் மனத்துயரையும் அகப்பாடல்கள் விளக்குகின்றன என்பதைக் காணலாம்.

---

5. ஷை — பக்கம் 573
6. ஷை — பக்கம் 999
7. ஷை — பக்கம் 1283
8. பாலசுந்தரம் பிள்ளை தி. சு. தொல்காப்பியம் விளக்கக் குறிப்புகள் - திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம். சென்னை-1. 1967.- பக்கம் 285

1.1.2. சங்ககாலக் குடும்ப வாழ்வின் அமைதிக்குப் போரும், பொருள் தேவையும் பரத்தையர் அமைப்பும் மிகப் பெருந்தடைகளாக விளங்கின. இக்காரணங்களால் உருவாகிய இளம் உள்ளங்களின் துயரம் பல பாடல்களில் சிறப்பாக வெளிப்படுகிறது. சங்க இலக்கியத்தில், அக்காலச் சமுதாயப் பண்புகளில் சிறந்ததாகக் கருதப்பட்ட வீரம் அதிகம் போற்றப்பட்டது. வீரமே பெரிதெனப் போற்றிய ஒரு சமுதாயத்தில் போர்கள் அடிக்கடி நிகழ்வது ஒரு இயல்பான பழக்கமாகி விடுகிறது. இப்போருக்குச் சென்ற மறவரைப் புறப்பாடல்கள் போற்றுகின்றன. இப்போர்ப்பொருட்டுப் பிரிந்த கணவரை எண்ணி வருந்தும் பெண்களின் அவலத்தை அகப்பாடல்கள் விளக்குகின்றன. அதே வேளையில் புறத்தில் போர்மரணமே புகழ்மரணம் என்பதாகப் புகழ்ந்து விட்டு, அகத்தில் இந்த வீரவாழ்வே மகளிரின் துயருக்குக் காரணமாகிறது என்பதை வலியுறுத்த முடியாது. அவ்வாறு அமைத்தால் அது அக இலக்கியத்திற்கும் புற இலக்கியத்திற்கும் பெரும் முரண்பாடாகிவிடும். ஆகவே போரைப்பழிக்க முடியாத காலமாதலால், சங்கப்புலவர்கள் அதை விடுத்துப் பெருமளவு, பொருள்வயிற் பிரிவு, பரத்தையிற் பிரிவு, காலப்போக்கில் காணப்படும் ஆடவரின் அன்பு மாற்றம், இச்செய்திகளையே விரிவாக விளக்குகிறார்கள். போரின் கொடுமையை விரிவாகப் பேசவில்லையென்றாலும் நெடுநல்வாடை, முல்லைப்பாட்டுத் தலைவியர், தலைவன் போருக்குப் பிரிந்த நிலையில், அமைதியாகக் கண்ணீர் வடிப்பது போரால் எழுந்த துயரத்தாலேயே என்பதை மறுக்க முடியாது. ஆகவே அவல உணர்வுடைய அகப்பாடல்கள் 'முதல் கரு உரி' என்னும் மரபு அமைப்புக்குள் அக்கால வாழ்வுச் சிக்கல்களையே விளக்குகின்றன என்ற உண்மை புலனாகிறது.

பொருள் வயிற்பிரிவு: "நோற்றோர் மன்ற தோழி...

....

பிரிந்துறை காதலர் வரக் காண்-
போரே" (குறு 344)[9]

---

9. வையாபுரிப்பிள்ளை. (தொகுப்பும் பதிப்பும்) சங்க இலக்கியம் இரண்டு பகுதிகள் பாரி நிலையம் 59, பிராட்வே சென்னை 1 - 1967. - பக்கம் 587

"எந்நாளோ நெடுந்தகாய்நீ செல்வது
அந்நாள் கொண்டிறக்குமிவ(ள்) அரும்பெற-
லுயிரே'
(கலி.5)[10]

பரத்தையிற் பிரிவு:-

"தூயர் நறியர்நின் பெண்டிர்
பேயனையம் யாம்சேய் பயந்தனம்"
(ஐங். 70)[11]

என்று பரத்தையர்பால் செல்லும் தலைவனிடம் மனம் நொந்து தலைவி பேசுகிறாள். மற்றொரு பாடல் தலைவியின் துயரை

"பூங்கண் மகளிர் புனைநலஞ் சிதைக்கும்
மாய மகிழ்நன் பரத்தைமை
நோவேன் தோழி கடன்நமக் கெனவே"
(கலி.75)[12]

இவ்வாறு விளக்குகிறது.

'நீ என்னை வெறுத்துவிட்டாய். என் தாய் வீட்டிற்கு என்னை அனுப்பி விடு' என்கிறாள் தலைவி.

"தணந்தனை யாயினெம் இல்லுய்த்துக் கொடுமோ"
(குறு 354)[13]

இவைபோல், போரும் பொருளும் ஆகிய தடைக-ளோடு ஆடவருடைய மனமாற்றமும் குடும்ப அமை-திக்குப் பெரும் தடையாக விளங்கியதைப் பெண்களின் புலம்பல்களாகப் பல பாடல்கள் காட்டுகின்றன.

அகப்பாடல்களின் பிற இலக்கிய மாந்தர்களாகிய தலைவன், செவிலி, தாய் இவர்கள் துயரத்யையும் பல பாடல்கள் காட்டுகின்றன.

---

10. ஷை — பக்கம் 951
11. ஷை — பக்கம் 261
12. ஷை — பக்கம் 1154
13. ஷை — பக்கம் 466

'சேயள் அரியோள் படர்தி
நோயை நெஞ்சே நோய்ப் பாலோயே''

(குறு. 128)[14]

தலைவியை அடைய முடியாத தலைவனின் துயரம் இது.

''தேய்புரிப் பழங்கயிறு போல
வீவதுகொல் என் வருந்திய நெஞ்சே''

(நற்றிணை 284)[15]

தலைவியின் பிரிவுக்கு வருந்தும் தலைவனின் கூற்று இது.

மகளைப் பிரிந்த தாயின் மனத்துயரை,

''காண்தொறும் காண்தொறும் கலங்கி
நீங்கினளோ வென் பூங்கணோளே'' — (ஐங். 375)[16]

''தருமணற் கிடந்த பாவை என்மருமகளே''

(அகம் 165)[17]

போன்ற பாடல்கள் உணர்த்துகின்றன.

1.2.1: அவலம், எவ்வம், படர், வருத்தம், விழுமம், நோவு, நோய், புன்கண், இரக்கம், அஞர், பழங்கண், பருவரல், என்று அவலத்தை வகை வகையாகப் பேசிய சங்கப்புலவர்கள், புறப்பாடல்களிலும் மிக அருமையான அவலப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர்.

(Tragic pleasure என்று சொல்லப்படும்) இலக்கிய உவகை தரும் இப்பாடல்களை முன்கூறியவாறு காஞ்சித் திணையில் மிகுதியாகக் காண்கிறோம். புறப்பாடல்களில் பொதுவாகப் போர்க்களக் கொடுமை மிக விரிவாகப் பேசப்படுகிறது. போரை விரும்பிய காலச்சூழலில் போர் மரணத்தை அவலமாகப் பேசாமல் இவர்கள் பெருமித-

---

14. ஷை — பக்கம் 897
15. ஷை — பக்கம் 686
16. ஷை — பக்கம் 234
17. ஷை — பக்கம் 1322

மாகப்படைக்கின்றனர். முதல் ஐந்து திணைகளிலும் இந்த நிலையைக் காணலாம். இங்கும் பகைவர் நாட்டின் அழிவை, அவலமாக்கித் தம் அரசனைப் புகழ்கின்றனர்.

'புதல்வர் பூங்கண்ணை முத்தமிட்டு மனையோட்குத் தன் துயரம் மறைக்கும் போர்வீரர்கள் நிறைந்த பகைவர் நாடு' (புறம் 41) என்றும்,[18]

"தாயில் தூவாக் குழவிபோல
ஓவாது கூஉம்நின் உடற்றியோர் நாடே"

(புறம் 4)[19] என்றும்

"காடாகி விளியும் நாடுடையோரே"

(புறம் 52)[20] என்றும்

"நெஞ்சு நடுங்கவலம் பாயத்
துஞ்சாக் கண்ண வடபுலத்தரசே"

(புறம் 31)[21]

என்றும் புறத்திணைப் பாடல்களில் பகைநாட்டு அவலம் சொல்லப்படுகிறது.

போர்க்காலத்தே ஒரு நாட்டின் அவலம் இவ்வாறு புனையப்படுகிறது.

"அலமரல் யானை யுருமென முழங்கவும்
பாலில் குழவி யலறவும் மகளிர்
பூவில் வறுந்தலை முடிப்பவும் நீரில்
வினைபுனை நல்லில் இனைகூஉக் கேட்பவும்"

(புறம் 44)[22]

1. 2.2: காஞ்சித் திணையின் கையறுநிலைப் பாடல்களின் அவலம் மிக ஆழமானது. "ஒழிந்தோர் புலம்பிய கையறுநிலை" என்று பொதுவான மரணப் பிரிவாகத்

18. ஷெ — பக்கம் 620
19. ஷெ — பக்கம் 914
20. ஷெ — பக்கம் 1191
21. ஷெ — பக்கம் 618
22. ஷெ — பக்கம் 620

தொல்காப்பியம் குறிப்பிட்டாலும், சங்க இலக்கியத்தில் அரசரைப் பிரிந்து புலவர் பாடிய பாடல்களையே இத்துறையில் காண்கிறோம்.

பாரியைக் கபிலர், கோப்பெருஞ் சோழனைப் பிசிராந்தையார் பொத்தியார் பூதநாதனார், கிள்ளிவளவனை நப்பசலையார், யானைக்கட்சேய் மாந்தரஞ் சேரலிரும்பொறையைக் கூடலூர்க்கிழார், அதியமானை ஔவையார், ஆய் அண்டிரனைக் குட்டுவன் கீரனார் பாடிய பாடல்கள் இரக்க உணர்வு மிக்கவை.

வேள் எவ்வியை வெள்ளெருக்கிலையார் 'இவன் இறந்தான் என்ற சொல் பொய்யாகாதோ?' என்று புலம்புகிறார். (புறம் 233)[23]

சோழன் நலங்கிள்ளியை இழந்த ஆலத்தூர்கிழார் 'பிற அரசர் முற்றங்களில் இப்பொழுது அச்சமில்லாது ஒலிக்கும் சங்கின் முழக்கம் கேட்குந்தொறும் என் கண்களில் நீர் நிறைகிறது' என்று வருந்துகிறார். (புறம் 225)[24] மரணப் பிரிவுக்காக இரங்கும் இப்பாடல் வகையைக் கிரேக்க இலக்கியத்திலும் காண்கிறோம்.

1.2.3: கைம்மை நோன்பு பற்றிய புறப்பாடல்களும் அவலம் மிகுந்தவை. காதல் உள்ளங்களின் துயரமும், கைம்மை நிலையின் துயரமும் இங்கே விளக்கப்படுகின்றன. கணவன் மனைவி மரணப் பிரிவு பற்றியும் சங்க இலக்கியம் பேசுகிறது.

"ஞாங்கர் மாய்ந்தனள் மடந்தை
இன்னும் வாழ்வல் என்னிதன் பண்பே"
(புறம் 245)[25]

என்ற பாடலில் கோட்டம்பலத்துத் துஞ்சிய மாக்கோதை தன் மனைவியின் பிரிவுக்காக வருந்துகிறான். தொல்காப்பியர் தபுதார நிலை, தாபத நிலை என்று இப்பாடல்களை விவரிக்கிறார்.

---

23. ஷெ — பக்கம் 1312
24. ஷெ — பக்கம் 76
25. ஷெ — பக்கம் 662

1.2 4: காஞ்சிப் பாடல்கள் போர்க் கொடுமையின் விளைவான மரணத்துயரையும் விரிவாக விளக்குகின்றன.

'வளையில்லாத கையை உயர்த்திக் கொண்டு சென்று தலைவன் இறந்தான் என்று எவ்வாறு சொல்வது' என்று போர்க்களத்தில் கதறும் பெண்ணின் துயரம் ஒரு பாடலில் வெளிப்படுகிறது. (புறம் 253)[26]

மற்றொரு பாடலில் 'இறந்து கிடக்கும் உன் பெரிய உடம்பை நான் எவ்வாறு எடுத்துச் செல்வேன்?" என்று ஒரு பெண் தனியே புலம்பி நிற்கிறாள். (புறம் 255)[27]

இறந்தாரைப் புதைக்கும் ஈமக்கலன் செய்யும் குயவனிடம் சென்று, தலைவனை இழந்த ஒரு பெண் 'எங்கள் இருவருக்கும் சேர்த்து ஈமக்குடம் செய்க' என அரற்றுகிறாள். (புறம் 256)[28]

'இனி இத்தெருவில் பூ வாங்குவார் இலர்'(புறம்293)[29] என்று நொச்சிநியமங்கிழார் ஒரு போர் முடிந்த நிலையில் ஒரு தெருவின் வறட்சிநிலையை விவரிக்கிறார்.

புறம் 296 ஆம் பாடல் புண்பட்ட வீரர்களின் மனைகளில் துயர ஓசை மிகுந்திருப்பதை "எல்லா மனையும் கல்லென்றவ்வே"[30] எனக்காட்டுகிறது.

இவ்வாறு போர்த்துயரம் பல பாடல்களின் பாடுபொருளாகிறது.

மகட்பாற்காஞ்சி என்னும் துறையும் அவலக்குறிப்புடையதே. பெண்ணை மணம் பேசுவது தந்தை கொடுக்க மறுப்பது, போர் நிகழுவது என்ற முறையில் இதை ஒரு இலக்கிய வகையாகப் படைத்திருக்கிறார்கள்.

---

26. ஷை — பக்கம் *1312*
27. ஷை — பக்கம் *1293*
28. ஷை — பக்கம் *1362*
29. ஷை — பக்கம் *868*
30. ஷை — பக்கம் *1315*

"இவள் அழகு இந்த ஊரைப்பாழ் செய்வது'
(புறம் 346)[31]

'வேல்நுனி கொண்டு வியர்வை துடைக்கும் தமையன்களை உடைய இவள், தான் பிறந்த ஊரையழிக்கும் தீப்பொறி போலாகிருள்'. (புறம் 349)[32]

இப்பாடல்கள் பேரரசர்களை வீரத்தால் எதிர்த்து அழிந்த சிற்றூர்த் தலைவர்களைப் பற்றிக்குறிப்பிடுபவை.

1.2.5: பாடாண்திணையின் ஆற்றுப்படைத்துறைப் பாடல்களில் 'பாணர் அவலம்' ஒரு சிறந்த இலக்கிய மரபாகப் போற்றப்படுகிறது. புறப்பாடல்களின் ஆற்றுப்படைகள் இதை வகை வகையாக விளக்கும். சிறுபாணுற்றுப்படை விளக்கும் பாணர் குடும்பத்தின் அவலநிலை இதற்கு ஒருநல்ல சான்ருகும்.

1.2.6: சங்க இலக்கியத் தத்துவப் பாடல்களாகிய பொருண்மொழிக் காஞ்சிப் பாடல்களில் வாழ்வின் நிலையாமை அருமையாக விளக்கப்படுகிறது.

'ஒரு இல்லத்தில் மணமுழவு முழங்கும் அதே வேளையில் மற்ருெரு இல்லத்தில் இழவுப் பறை ஒலிக்கும்' உலக இயல்பை ஒரு பாடல் நயம்பட உரைக்கிறது.

"படைத்தோன் மன்ற அப்பண்பிலாளன்
இன்ன தம்ம இவ்வுலகம்
இனிய காண்கிதன் இயல்பு ணர்ந்தோரே"

(புறம் 194)[33]

என்று உலகத்தை இவ்வாறுபடைத்ததற்காகப் பக்குடுக்கை நன்கணியார் இறைவனையே சினந்து கொள்கிருர். 'உலகத்தின் இயல்பு இன்னததுதான், இயன்ற பொழுதெல்-

31. ஷை — பக்கம் 14
32. ஷை — பக்கம் 1193
33. ஷை — பக்கம் 869

லாம் இனிமையைக் காண்க' என்று அவர் அறிவுரை கூறுகிறார்.

புறம் 356 இல் 'உலகமே ஒரு பெரும் சுடுகாடு'[34] என்னும் கருத்து வலியுறுத்தப்படுகிறது.

'சுடுகாட்டுத் தீயை அடிக்கடி கண்டும் பகுத்துண்ணத் தெரியாத பலரையே நாம் உலகில் காண்கிறோம்' என்கிறார் நாகரையர். (புறம் 360)[35]

'பலிக்காக நிறுத்தப்பட்டுள்ள ஆடுகளைப் போல் நாம் மாய்தல் உண்மை' என்கிறார் கோதமனார். (புறம் 366)[36]

இத்தத்துவப் பாடல்கள் உலகத்தின் பொதுவான அவல இயல்பைக் குறிப்பவை. இவ்வாறு புறப்பாடல்கள் வறுமை, போர்த்துயரம், மரணப்பிரிவு, கைம்மைநிலை நடுகல் அவலம், மறவர் குடியினர், ஊர் அழிவு போன்ற அவலங்களை விளக்குகின்றன.

3. கிரேக்க இலக்கியப் பாடல்களோடு ஒப்புமை:

சங்க இலக்கிய அவலப்பாடல்களின் காரணங்களாகக் காதல், போர், பொருள், மூப்பு, காதலர் நண்பர் பிரிவு, மரணம் இவை காணப்படுவது போலவே, கிரேக்க இலக்கியத் தனிப்பாடல்களிலும் இவையே பாடுபொருளாக அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். Lyric என்பது தன்னுணர்வுப் பாடலாகும் என்ற விளக்கம் கிரேக்கப் பாடல்களுக்கு மிகவும் பொருந்தும். அங்கே கவிஞர்கள் எந்தத் தடையுமின்றித் தம் சொந்த விருப்பு வெறுப்புக்களைப் பாடலாக்கினர். தொன்மைக் கிரேக்க லிரிக் பாடல்களில் கள்ளும் காதலும்தான் சிறப்பிக்கப்பட்டன. சங்க இலக்கியம் போல் பெண்களை மதித்துப் பாடுவதுதான் இலக்கிய வேலை என்பதாக இல்லை. ஹிப்போனெக்ஸ், செமானிடீஸ் ஆகியோர் பெண்களை எள்ளி நகையாடுகின்றனர்.

34. ஷெ பக்கம் 676
35. ஷெ பக்கம் 634
36. ஷெ பக்கம் 938

இதுபோல் வாழ்க்கையை அவரவர் காணுகின்ற முறைகளெல்லாம் அங்கே கவிதைகளாயின. சங்க இலக்கியத்தில் இதுபோல் வாழ்வைப் பற்றிய வகை வகையான விளக்கங்கள் இல்லை. இந்த 'லிரிக்' வகைகளில் ஒன்றான 'எலிஜி' பிற்காலத்தே சிறந்த அவல இலக்கிய வகையானது. தொடக்க காலத்தில் 'எலிஜி'க்கு எதுவுமே பாடுபொருளாயிருந்தது. போர் முற்றுகை, தியாகத்தால் நாடுகாத்தல் இவையெல்லாம் அப்பாடல்களில் இடம் பெற்றன. "வருதார் தாங்கல், வாள் வாய்த்துக் கவிழ்தல்,[37] வரு விசைப்புனலைக் கற்சிறை போல் ஒருவன் தாங்கிய பெருமை[38] ஆகிய வெட்சி வஞ்சித்திணையின் துறைகளைப்போன்ற பாடல்கள் இவை.

3.1: 'மரணம் அனைவருக்கும் வருவதுதான். ஆனால் போர் மரணமே மனிதனுக்குப் புகழ் தரும்' என்கிறது கிரேக்கப்பாடல். 'போரில் ஈடுபடாத ஒருவனுடைய மரணம் யாராலும் போற்றப்படாதது. இழிவானது'[39] என்ற காலினஸ் கூற்று, பொதுவாக இறக்கும் தமிழ்மறவனை வாளால் வெட்டிப் பிளந்து, அவன் அடைந்த இழிவைப் போக்கும் சங்ககால மரபினை நினைவுபடுத்துகிறது. (புறம் 93) 'வீரனின் புகழ் உலகில் என்றும் நிலைக்கும்'[40] என்ற கிரேக்கப்புலவர் டிர்டாங்ஸ் என்பவரின் கூற்றைப் புறப்பாடல்களில் பரவலாகக் காண முடிகிறது.

---

37. பாலசுந்தரம்பிள்ளை, தி.சு. தொல்காப்பியம் விளக்கக்குறிப்புக்கள். திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை. 1967-பக்கம் 246

38. ஷை பக்கம் 247

39. Moses Hades (Editer) The Greek poets, The modern Library - New York. 1953. Page 161.
"Unlamented he dies - unregretted. Not so
When the tower of his country, in death falls the brave
Thrice hallowed his name amongst all"

40. Ibid Page 164 "His glory, his name shall never die"

3.2: ஔவையார், அள்ளூர் நன்முல்லையார், வெள்ளி-வீதியார்போல், கிரேக்கத்தில் சாப்போ என்ற பெண்பாற்-புலவர் சிறந்து விளங்கினர். சங்க இலக்கியத்தின் சில அகப்பாடல்களைப் போல் "உள்ளின் உள்ளம் வேகும்" பாடல்களை இவர் பாடியுள்ளார்.

'அவள் உயரத்தில் விளங்கும் இனிய அழகிய கனி அதை எல்லோரும் பறிக்க மறந்து போனார்கள் ... இல்லை மறக்கவில்லை ... அதை யாராலும் பறிக்க முடியாது' என்கிறது ஒரு காதல் பாட்டு.[41]

> "அரிது வேட்டனையால் நெஞ்சே காதலி
> நல்ல ளாகுத லறிந்தாங்கு
> அரிய ளாகுதல் அறியா தோயே"— (குறு 120)

என்ற பரணரின் சங்கப்பாடல் சாப்போவின் பாடலை ஒத்திருப்பது விளங்குகிறது.

நிறைவேறாத காதல் என்பதே சாப்போவின் பாடல் கருத்தாகத் தெரிகிறது.

> "The moon hath left the sky
> Lost is the pleiads light
> It is mid night
> And time slips by
> But on my couch alone I lie"[42]

'நிலவு மறைந்தது, இது நள்ளிரவு, காலம் கடக்கிறது, நான் தனிமையில் வாடுகிறேன்' என்ற சாப்போவின் பாடலுக்கும்,

---

41. Ibid Page 184 "Like the sweet apple...which the pluckers forgot some how. Forgot it not-nay-but got it not, for none could get it till now"

42. Ibid Page 185

'நிலவு வந்தது' எனத் தொடங்கி,

"யானே புனையிழை நெகிழ்த்த புலம்புகொள்
அவலமொடு
கனையிருங் கங்குலும் கண்படையிலெனே"[43]

என்ற வெள்ளிவீதியார் பாடலுக்கும் உள்ள கருத்தொற்றுமை வியப்பைத் தருகிறது.

"பெருந்தோள் குறுமக ளல்லது
மருந்துபிறி தில்லையா னுற்ற நோய்க்கே"
(நற் 80)[44]

என்ற சங்கப்பாடலின் கருத்தை ஸ்டெசிகோரஸ், ஏஸ்கிலிபியாடீஸ் போன்ற கிரேக்கப் புலவர்களின் பாடல்களில் காணமுடிகிறது. 'இருபது வயதில் என்னை வாழ்க்கையையே வெறுக்கச் செய்த காதல்' என்று பாடுகிறார் ஏங்கிலிபியாடிஸ்.

"In less than two and twenty
my cares have worn out" [45]

3.3: சங்க இலக்கியத்தின் கையறுநிலைப் பாடல்களைப் போல், நண்பர்கள் இறந்த பொழுது இரங்கிப் பாடிய பாடல்களைக் கிரேக்கரின் தனிப்பாடல்களில் காண முடிகிறது.

'பெரிக்ளிஸ்' உன் இறப்பின் துயரத்தால் ஏற்பட்ட வெறுப்பால் நம் நகரில் இனி யாரும் மகிழ முடியாது என்கிறார் ஆர்கிலோகஸ்.

Blaming the bitterness of this sorrow, Perikles
no man
in all our city can take pleasure in festivities[46]

---

43. ஷி பக்கம் 1312
44. ஷி பக்கம் 999
45. Moses Hades. The Greek poets. The Modern Library. New York. 1953 page 304
46. Ibid. page 178

தன் இனிய தோழி டிமாஸ் என்பவள் இறந்தபொழுது, இந்தப் புழுதிதான் முன்பு டைமாஸ் என்ற பெண்ணுயிருந்தது. கணப்பொழுதில் மரணத்தைத் தழுவிய அவளுக்காக, அவள் தோழியர் தங்கள் அழகிய கூந்தலை வெட்டிக் கொண்டார்கள்' என்று சாப்போ இரங்கிப் பாடுகிருள்.

"This dust was Timas' ere her bridal hour
She lies in proserpina's gloomy bower;
Her virgin playmates from each lovely head
Cut with sharp steel their locks, the strewments
for the dead [47]

'நடுகல்லாய் விட்ட அதியமானைக் குறித்து ஔவையார் இரங்கிப் பாடிய சங்கப் பாடல்களோடு இவை ஒப்புமையுடையவை.

நண்பர் இறந்தபொழுது, அவருடன் கழித்து, இனி மீண்டும் வராத பழைய நாட்களை நினைத்து வருந்துகிருர் காலிமாகஸ்.

"I wept as I remembered: how often you and I
had tired the sun with talking and sent Lim-
clown the sky" [48]

பாரியை இழந்தபின் கபிலர் கடந்தகால நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்லிப் புலம்பும் புறநானூற்றின் கையறுநிலைப்பாடல்கள் இங்கே நினைவு கொள்ளத்தக்கவை.

மெலீகர் என்பவர் தம் மனைவி இறந்தபொழுது, அவளைப் புதைத்த இடத்தை நோக்கி 'தாய்மண்ணே' எங்கள் அனைவருக்கும் துயரம் தந்து சென்ற என் மனைவியை மெல்ல அணைத்துக் கொள்' என்று புலம்பும் பாடல் தமிழின் தபுதார நிலைப் பாடலை ஒத்தது.

47. Ibid. page 185
48. Ibid page 300

"Oh! mother Earth! who nourisheth all things
do thou enfold gently to thy breast
my Heliodora, flower of my devotion,
uept of all mankind."[49]

பக்குடுக்கை நன்கணியார் பாடலில் 'மரணம் எப்பொழுதும் வந்து விடும்' என்ற கருத்தை விளக்குவது போல், கிரேக்க இலக்கியத்தில் மெலீகர், திருமணத் தன்றே ஒரு மணப்பெண் இறந்த நிலையை இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறுர். 'காலைப்பொழுது என்னை மணமகளாக்கியது, மாலைப்பொழுது என் மரணத்தின் சாட்சியானது.'

"That morn which saw me made a bride,
The evening witnessed that I died"[50]

இவ்வகைப் பாடல்கள் கிரேக்க இலக்கியத்தில் மிகுதி. மேலும் கிரேக்கநாட்டில் இறந்தவர்களுக்காக எழுதப்படும் கல்லறைக் கவிதைகளும் சிறந்த இலக்கிய வகையானது எனலாம்.

3.4: மூப்பைப்பற்றிப் பாடுவதில் கிரேக்கப் புலவர்களுக்குத் தனி விருப்பம் போல் தோன்றுகிறது. மிம்னெர்மஸ் என்பவரை அவலப்பாடல்களின் தந்தை என்பார்கள். மூப்பின் கொடுமையை மிகவும் உருக்கமாகப் பாடிய கவிஞர் இவர்.

'வெறுக்கத்தக்க மூப்பு, நல்லவர்களையும் தீயவர்களையும் ஒன்று போல் தாக்கிக் கொண்டு வருகிறது' என்கிறுர் மிம்னெர்மஸ்.

"......hateful old age comes upon us,
Striking the good and the bad equally cruelly
down"[51]

---

49. Moses Hades. The Greek poets. The modern Library. New york. 1953. Page 373
50. Ibid Page 374
51. Ibid Page 165

பிலொடிமஸ் என்பவர் 'நான் காதலித்தேன். விளையாடி மகிழ்ந்தேன். கள் குடித்தேன், இளமையில் பித்தனைப் போல் மகிழும் உணர்வை யார்தான் அடையவில்லை? ஆனால் அந்தோ! சுருக்கம் நிறைந்த புருவம் மூப்பின் சான்றாய் வருகிறது. மகிழ்ச்சி மறைந்தது. என் வயதிற்கேற்ப என் எண்ணங்களும் மாறிக் கொள்கின்றன' என்று பாடுகிறார்.

"I loved, I played I drank my wine
In youth's brief blithsome hour of gladness
who has not heard the voice divine
Inviting joy akin to madness?
Alas! 'tis O'es! My wrinkled brow
comes, like the warning of a sage
To say that pleasure's past, and now
My thoughts change to suit my age"[52]

கிரேக்க இலக்கியத்தின் இப்பாடல்களை ஒத்துத் தொடித்தலை விழுத்தண்டினார் பாடல் அமைகிறது.

"நெடுநீர்க் குட்டத்துத் துடுமெனப் பாய்ந்து
குளித்து மணற் கொண்ட கல்லா விளமை
அளிதோ தானே யாண்டுண்டு கொல்லோ
தொடித்தலை விழுத்தண் டூன்றி நடுக்குற்று
இருமிடை மிடைந்த சில சொற்
பெருமூ தாளரே மாகிய எமக்கே" (புறம் *243*)

3.5: சங்க இலக்கியத் தத்துவப் பாடல்களைப் போலவே, கிரேக்க இலக்கியத் தத்துவப் பாடல்களிலும் வாழ்வின் அவலம் சிறப்பாக விளக்கப்படுகிறது. கி.மு 640 அளவில் வாழ்ந்த சொலோன் என்பவர் 'மனித வாழ்வு துயரங்கள் நிறைந்தது. பெரும்பாலான துயர்களுக்கு அவன்தான் பொறுப்பானவன்' என்று கூறுவது "தீதும் நன்றும் பிறர்தர வாரா" என்ற கணியன் பூங்குன்றனாரின் பாடலடியை நினைவு படுத்தும்.

52. Moses Hades- The Greek poets. The Modern Library. New York. 1953 Page 378

வாழ்வைத் துயரங்களுக்குப் பலியாக்காது, குடித்து மகிழ வேண்டும் என்று கிரேக்கக் கவிஞர் ஆல்காய்ஸ் கூறுவது போலவே. புறநானூற்றில் கூகைக் கோழி-யாரின் சிந்தனை அமைவது வியப்பிற்குரியது:

,'we must not let our spirits give way to grief
By being sorry we get no further on
my Bukchis, Best of all defences
is to mix plenty of wine and drink it''[53]

"உண்டும் தின்றும் இரப்போர்க் கீந்தும்
மகிழ்வம் வம்மோ ....
அரியவாகலும் உரிய பெரும
பெருங் காடெய்திய ஞான்றே"

(புறம் 364)[54]

4. 0: முடிவுரை:- போர்ப்பின்னணியில் ஏறக்குறைய ஒரே காலத்தில் உருவான இந்த இலக்கியங்களின் தனிப் பாடல்களை ஒப்பிடும் பொழுது இரண்டும் சராசரி மனித வாழ்வோடு மிக நெருங்கிய கவிதைகளை உருவாக்கியது புலனாகும். வாழ்வின் இந்த நெருக்கம், வாழ்க்கையின் உண்மையைக் கூறும் வழிமுறையாக அமைந்தது. சங்க இலக்கியம் தன் வரையறைக்குள் நின்று பாட வேண்-டிய கட்டாயத்தால் சில செய்திகளை மரபு வழியாக மட்டுமே பாடுகிறது. கிரேக்கக் கவிஞர்கள் அவலங்களை வாழ்க்கையின் பொதுத்தன்மைகளாக விருப்பம் போல் விவரிக்கிறார்கள்.

4.1: தமிழின் காஞ்சித்திணைப் பாடல்களைக் கிரேக்கத்-தில் மரணம் பற்றிப் பேசும் கவிதைகளோடு ஒப்பிட முடிகிறது. அரசர் தவிரப் பிறநண்பர்களுக்காக, குழந்-தைகளுக்காக, உடன்பிறந்தவர்களுக்காக இரங்கும் கவி-தைகள் தமிழில் இல்லை. அதே போல், கிரேக்கத்தில்

---

53. Ibid. Page 188
54. வையாபுரிப்பிள்ளை- (தொகுப்பும் பதிப்பும்) சங்க இலக்-கியம். பாரிநிலையம், சென்னை -1. 1967- பக்கம் 687

கடல்பயணத்தில் இறந்த நண்பர்களுக்காகப் பாடிய நிலை, சங்க இலக்கியத்தில் இல்லை.

4.2: சங்க இலக்கியத்தின் நடுகல் செய்தி, வீரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. கிரேக்கக் கல்லறைக் கவிதைகள் பல செய்திகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

4.3: பகைவர்களின் மரணம் பற்றிப் பழியுணர்வோடு பேசும் கிரேக்கக் கவிதைகளின் தன்மை தமிழில் இல்லை.

4.4: கிரேக்கத்தில் மூப்பு நோய் மரணம் பற்றித் தனிப்பாடல்கள் மிகுதி. தமிழில் தத்துவப்பாடல்களின் உள்ளடக்கக் கருத்தாக இவற்றைக் கையாண்டுள்ளனர்.

4.5: கள் குடிப்பது மகிழ்ச்சியான நிகழ்ச்சி என்பதாகச் சங்க இலக்கியம் போற்றினாலும் துயரத்தின் விடுதலை கள்ளில் கிடைப்பதுதான் என்னும் முறையில் கள்ளைக் கவிதையின் மையப் பொருளாக்கிக் கிரேக்கக் கவிஞர்கள் போல் பாடவில்லை.

4.6: பாணருக்கு அரசர் விருந்தளித்த செய்தி இரண்டு இலக்கியங்களிலும் பொதுவாகக் காணப்பட்டாலும், பாணர் வறுமை பாடுதல் என்பது சங்க இலக்கியத்தின் தனித்த இலக்கியக் கொள்கையாகத் தெரிகிறது.

4.7: பேகன் கண்ணகி மனவேறுபாட்டில் கண்ணகி துயரம், நக்கண்ணையார் காதல், ஆதிமந்தியின் துயரம், இவை மட்டுமே சங்க இலக்கியத்தில் பெயர் சொல்லி விளக்கப்படும் காதல் செய்திகள். இவை தவிரப் பிற அனைத்தும் காதலின் பொதுத்தன்மை காட்டுபவை. கிரேக்கக் கவிதைகளோ கவிஞர்களின் சொந்தக் கருத்துக்களாகக் கருதப்படுபவை.

4.8: காதல் துயரப் பாடல்களில் ஆடவர் மனமாற்றமே சங்க இலக்கியத்தின் பாடுபொருள். ஆடவர் மகளிர் இருவர் மனமாற்றமும் சொல்வது கிரேக்கக் கவிதையின் இயல்பு.

4.9: கிரேக்க இலக்கியத்தில் காதல் முறிவை வெளிப்படையாகக் காட்டுவது போல் தமிழில் இல்லை.

4.10: சங்க இலக்கியத்தில் காதல் உணர்வு சிறப்பாக வளர முடியாததற்கான சமுதாயக் காரணங்களை அகப்பாடல்களில் விளக்கி ஒரு சிறந்த ஆராய்ச்சியே விளங்குவதுபோல் கிரேக்கத்தில் காண முடியாது.

4.11: சங்க இலக்கியப் புறப்பாடல்களில் அரசியல், போர், வீரமரணம் இவையே மிகுந்து காணப்படுகின்றன. காதலுணர்வு நீங்கிய பிற கிரேக்கப் பாடல்களில் இவை தவிர வேறு செய்திகளும் காணப்படுகின்றன.

4.12: அகமும் புறமும் நோக்கித் தொல்காப்பியர், அவல உணர்வுகளுக்கென்று தெளிவான இலக்கியக்-கொள்கைகளை-வகைகளை-அமைத்தது போல் கிரேக்கத்தில் காண முடிவதில்லை. Tragedy பற்றிய அரிஸ்டாடில் கொள்கைகள் நாடக இலக்கியத்தை விளக்க எழுந்தவை.

இந்த முறையில் கிரேக்க, சங்க இலக்கியங்களில் ஒப்பீடு நிகழ்த்தலாம். அவலக் கொள்கையில் மட்டுமே மேலும் பல கருத்துக்களை ஆராய முடியும்.

பயன்படுத்திய நூல்கள்

1. Albin Lesky : — A. History of Greek Literature
Translated by James Willis &
cornelius de Heer.
Methuen & Co Ltd. London 1966.

2. Bowra C. M. — Ancient Greek Literature
Oxford University Press, New York. 1967.

3. Bowra C. M. — The Greek experience
The World Publishing Company, Cleveland
& New York. 1957.

4. Burry J. B. — A History of Greece
The Modern Library. New York. No year.

5. Clifford Leech — Tragedy
Methuen & Co Ltd. London. 1969.

6. John Higginbothams
(Edited) — Greek & Latin Literature
Methuen & Co Ltd. London. Ec4. 1969.

7. Moses Hades :
(Edited) — The Greek poets
Columbia University. The Modern
Library, New York. 1953.

8. Sikes E. E. — The Greek View of poetry
Methuen & Co Ltd. London—1969.

9. Will Durant — The Life of Greece
Simon and Schuster, New York. 1939.

10. வையாபுரிப்பிள்ளை — (தொகுப்பும் பதிப்பும்) சங்க இலக்கியம்
(இரண்டு பகுதிகள்) பாரிநிலையம்,
59, பிராட்வே, சென்னை–1. 1967.

11. பாலசுந்தரம்பிள்ளை
தி. சு. — தொல்காப்பியம் விளக்கக் குறிப்புக்கள்.
திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ
சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
சென்னை-1. 1967.

பின்னிணைப்பு - I

''மரபியல்-ஓர் ஆய்வு'' பற்றிய இராசம் இராமமூர்த்தி கட்டுரையின் பின்னிணைப்பான 'தொல்காப்பியம்', மரபியல் – சங்க இலக்கிய ஒப்பீட்டு அட்டவணை இங்கு இடம் பெறுகிறது.

பெயர்ச் சொற்கள் உள்ள கட்டத்தில் சொல்லின் **இடப்புறம்** உள்ள குறியீடு தொல்காப்பியத்தில் அச்சொல் வழக்காற்றினைக் குறிக்கும்

+ என்ற குறியீடாயின் தொல்காப்பியத்துள் அச்சொல் இடம்பெற்றுள்ளது என்பது பொருள்.

— என்ற குறியீடாயின் தொல்காப்பியத்துள் அச்சொல் இடம் பெறவில்லை என்பது பொருள்.

வலப்புறம் உள்ள குறியீடு, சங்க இலக்கியத்துள் அச்சொல் வழக்காறு பற்றியது.

'+' என்றால் அச்சொல் சங்க இலக்கியத்துள் இடம் பெற்றுள்ளது. என்பது பொருள்.

'—' என்றால் அச்சொல் சங்க இலக்கியத்துள் இடம் பெறவில்லை என்பது பொருள்

இவ்வாறே, இளமை, ஆண், பெண்பாற் பெயர்களுக்காக அமைந்த கட்டங்களில், ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் மேற்புறம் உள்ள குறியீடு தொல்காப்பிய வழக்காற்றையும், கீழ்ப்புறம் உள்ள குறியீடு சங்க இலக்கிய வழக்காற்றையும் குறிக்கின்றன.

(எ-டு)

இளமை, ஆண், பெண்பாற் பெயர்கள் / பெயர்ச்சொல்	குட்டி
அணில் + +	+ —

தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியம் இரண்டினுள்ளும் 'அணில்' என்ற பெயர்ச்சொல் வழக்காறு உண்டு.

ஆனால் அணிலின் இளமைப் பொருளாகக் 'குட்டி' என்ற வழக்காற்றினைத் (**அணில் குட்டி**) தொல்காப்பியம் கூறுகிறது; சங்க இலக்கியம் அதனை வழங்கவில்லை.

தொல்: மரபியல்-சங்க இலக்கியம் ஒப்பீட்டு அட்டவணை

	இளமை, ஆண் பெண்பாற் பெயர்கள் / பெயர்ச்சொல்		கன்று	குட்டி	குருளை	குழவி	பறழ்	பார்ப்பு	பிள்ளை	மறி	மகவு	அப்பர்	இரலை	உதள்	ஏற்றை	ஏறு	ஒருத்தல்	கண்டி	கடுவன்	கலை	களிறு	சே	சேவல்	தகர்	போத்து	மோத்தை	அளகு	ஆ	கடமை	நாகு	பாட்டி	பிடி	பிணவு	பிணா	பெட்டை	பெண்	பெடை	பேடை	மந்தி	மூடு
+	அணில்	+		+ −			+ −																																	
−	அரவு	+			− +																																			
−	அலவன்	+						− +																																
+	நண்டு ல நெய்மீ	+						− +																																
−	அன்னம்	+						− +							+								− +															− +	− +		
+	ஆ	+	+ +			+ +										− +						+ +								+ +										
−	ஆமான்	+				− +					− +																													
+	பெற்றம்	+														+ −									+ −			+ −		+ −										
−	ஆளி	+			− +																																			
+	இரலை	+								= +						− +																		− +						
+	உழை	+								+ −						+ +	+ +			+ −														+ −						
+	கலை	+								− +																														
+	கவரி	+	+ −													+ −	+ −																	+ −						
+	நவ்வி	+								+ +						− +																		+ +						
+	புல்வாய்	+								+ −			+ −			+ −	+ −			+ −					+ −								+ −	+ −						
+	மான்	+	+ −							− +						− +				− +																				
−	இறவு	+							− +						+							− +																		
+	ஊகம்	+				+ =		− +							+																								+ −	
			இளமைப் பெயர்கள்									ஆண்பாற் பெயர்கள்															பெண்பாற் பெயர்கள்													

தொல் : மரபியல் - சங்க இலக்கியம் ஒப்பீட்டு அட்டவணை

இளமை ஆண் பெண் பாற் பெயர்கள் / பெயர்ச்சொல்	கன்று	குட்டி	குருளை	குழவி	பறழ்	பார்ப்பு	பிள்ளை	மறி	மகவு	அப்பர்	இரலை	உதள்	ஏற்றை	ஏறு	ஒருத்தல்	கண்டி	கடுவன்	கலை	களிறு	சே	சேவல்	தகர்	போத்து	மோத்தை	அளகு	ஆ	கடமை	நாகு	பாட்டி	பிடி	பிணவு	பிணை	பெட்டை	பெண்	பெடை	பேடை	மந்தி	மூடு
+ குரங்கு +		+ −		+ −	+ +	+ +	+ −		+ +								+ +	+ +																			+ +	
+ முசு +			− +	+ −														+ +																			+ −	
− எண்கு +			− +				− +						− +																									
+ எருமை +	+ +			+ +										+ +	+ +	+ −							+ +			+ +									− +			
− எருவை வ பருந்து +						− +	− +							− +							− +															− +		
+ எழாஅல் +														− +									+ −															
+ எலி +		+ −			+ −								+																									
+ ஏனம் +																																						
+ கேழல் +			− +										+						+ −																			
+ பன்றி +		+ +	+ +		+ +		+ −						+	+ −	+ +														+ −		+ +							
+ ஒட்டகம் +	+ −																																+ −					
− ஓதி +																							− +															
− கடமா +														− +																								
+ கடமை +	+ −			+ −																																		
+ கராகம் வ கராம் +	+ −														+ −																							
− முதலை +						− +	− +						+										− +															
+ குஞ்சரம் +				+ −																																		
+ வேழம் +																			+ +																			
	இளமைப் பெயர்கள்									ஆண்பாற் பெயர்கள்															பெண்பாற் பெயர்கள்													

தொல் : மரபியல் - சங்க இலக்கியம் ஒப்பீட்டு அட்டவணை

இளமை ஆண் பெண் பாற் பெயர்கள் / பெயர்ச்சொல்	கன்று	குட்டி	குருளை	குழவி	பறழ்	பார்ப்பு	பிள்ளை	மறி	மகவு	அப்பர்	இரலை	உகள்	ஏற்றை	ஏறு	ஒருத்தல்	கண்டி	கடுவன்	கலை	களிறு	சே	சேவல்	தகர்	போத்து	மோத்தை	அளகு	ஆ	கடமை	நாகு	பாட்டி	பிடி	பிணவு	பிணை	பெட்டை	பெண்	பெடை	பேடை	மந்தி	மூடு
+ யானை +	++													−+	++															++								
+ கழுதை +	+−												+																				+−					
− காக்கை +							−+														−+														−+			
+ கிள்ளை கிளி +							+																															
+ குதிரை +	+−							+−													+−												+−					
− குரீஇ +							−+														−+																	
+ கூகை +																									+−													
− கொக்கு +							−+														−+																	
+ கோழி +							−+														−+				++										−+	−+		
+ சுறு +														++																								
− செந்நாய் +														−+																	−+							
+ நாய் +		+−	++		+−																								+−		++							
− நீர் நாய் +			−+																				−+															
+ நந்து +													+															+−										
+ நரி +		+−	+−				+−																						+−									
− நாரை +						−+	−+																															
+ புலி +		+−	++				+−								++								++															
− புறு +																					+														−+			
➤	இளமைப் பெயர்கள்									ஆண்பாற் பெயர்கள்															பெண் பாற் பெயர்கள்													

தொல் : மரபியல்-சங்க இலக்கியம் ஒப்பீட்டு அட்டவணை 4

இளமைப் பெயர்கள்

இளமை, ஆண் பெண் பாற் பெயர்கள் / பெயர்ச்சொல்	கன்று	குட்டி	குருளை	குழவி	பறழ்	பார்ப்பு	பிள்ளை	மறி	மகவு
+ புள் ~ பறவை ~ பறப்பவை +						++	++		
− பூழ் +							−+		
+ மக்கள் ~ உயர்திணை				++					++
+ மயில் +									
+ மரை +	++			+−					
+ முயல் +		+−	+−		++		+−		
+ மூங்கா −		+−			+−				
+ யாடு ~ ஆடு +								++	
− சூரு ~ சூருவை +								−+	
− யாமை +						−+			
யாணையாங்குருகு − +									
− வளை +									
− வராஅல் +									
− வாளை +									
+ வெருகு +		+−			+−		−+		
+ பூசை +							−+		
− வெள்ளாங்குருகு +							+		

ஆண்பாற் பெயர்கள்

பெயர்ச்சொல்	அப்பர்	இரலை	உதள்	ஏற்றை	ஏறு	ஒருத்தல்	கண்டி	கடுவன்	கலை	களிறு	சே	சேவல்	தகர்	போத்து	மோத்தை
+ புள் ~ பறவை ~ பறப்பவை +												++			
− பூழ் +												+			
+ மக்கள் ~ உயர்திணை															
+ மயில் +														+−	
+ மரை +					++	+−								+−	
+ முயல் +															
+ மூங்கா −															
+ யாடு ~ ஆடு +	+−		+−										++	−+	+−
− சூரு ~ சூருவை +															
− யாமை +															
யாணையாங்குருகு − +												+			
− வளை +															
− வராஅல் +														−+	
− வாளை +														−+	
+ வெருகு +															
+ பூசை +															
− வெள்ளாங்குருகு +															

பெண்பாற் பெயர்கள்

பெயர்ச்சொல்	அளகு	ஆ	கடமை	நாகு	பாட்டி	பிடி	பிணவு	பிணை	பெட்டை	பெண்	பெடை	பேடை	மந்தி	மூடு
+ புள் ~ பறவை ~ பறப்பவை +									+−					
− பூழ் +											−+			
+ மக்கள் ~ உயர்திணை							++			++				
+ மயில் +	+−										+			
+ மரை +		++		+−					+−					
+ முயல் +														
+ மூங்கா −														
+ யாடு ~ ஆடு +			+−											+−
− சூரு ~ சூருவை +														
− யாமை +														
யாணையாங்குருகு − +														
− வளை +				−+										
− வராஅல் +														
− வாளை +														
+ வெருகு +							−+							
+ பூசை +														
− வெள்ளாங்குருகு +														

● | இளமைப் பெயர்கள் | ஆண்பாற் பெயர்கள் | பெண்பாற் பெயர்கள்

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்

தமிழ்த்துறை வெளியீடுகள்

		ரூ. பை
	1969	
1.	Philosophy of Tiruvalluvar —Dr. T. P. Meenakshisundaran	1—50
	1971	
2.	வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மு கதைப்பாடல் —பதிப்பாசிரியர்: திரு நா. வானமாமலை	4—00
3.	முத்துப்பட்டன் கதை— ,,	2—00
4.	காத்தவராயன் கதைப்பாடல்— ,,	2—00
	1972	
5.	கான்சாகிபு சண்டை —பதிப்பாசிரியர்: திரு நா. வானமாமலை	2—75
6.	கட்டபொம்மு கூத்து ,,	2—25
7.	திருக்குறள் மூலமும் பரிமேலழகருரையும் முதற்பகுதி அறத்துப்பால் திரு கோ. வடிவேலு செட்டியாரவர்கள் இயற்றிய தெளிபொருள் விளக்கவுரையும், கருத்துரையும், குறிப்புரையும், ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புடன்.	8—00
	1973	
8.	The Treatment of Morphology in Tolkappiyam Dr. M. Israel.	7—00
9.	Dravidian Languages and Literatures— Compiled by Busangi Rajamani	5—00

1974 ரூ. பை

10. வையை : முதல் தொகுதி — 12—00

பதிப்பாசிரியர்கள் : டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன்

11. The inner meaning of Human History The one Increasing purpose that Runs through the Ages —Justice S Maharajan

2—25

12. அகிலன் ஆய்வடங்கல்

— சு. வேங்கடராமன் 10—00

13. ஐவர் ராஜாக்கள் சரிதம்

— பதிப்பாசிரியர் நா. வானமாமலை

1975

14. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் - அகத்திணையியல்
உரைவளம் — மு. அருணாசலம் பிள்ளை
பதிப்பாசிரியர்கள்: டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
டாக்டர் தா. வே. வீராசாமி

15. வையை : இரண்டாம் தொகுதி—

பதிப்பாசிரியர்கள் : டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன்

அச்சில்

16. திருக்குறள் மூலமும் பரிமேலழகருரையும்
—இரண்டாம் பகுதி : பொருட்பால்
திரு கோ. வடிவேலு செட்டியாரவர்கள் இயற்றிய
தெளிபொருள் விளக்கவுரையும், கருத்துரையும்
குறிப்புரையும், ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புடன்.

17. அகிலன் கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்

பதிப்பாசிரியர்கள் : டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்

டாக்டர் தா. வே. வீராசாமி

18. தமிழ் நாடக வரலாறு— வி. சகஸ்ரநாமம்

திருக்குறள் ஆய்வக வெளியீடு

1973

1. குறள் கண்ட பொருள் வாழ்வு 5—00

— டாக்டர் தி. முருகரத்தனம்

1974

2. குறள் கூறும் இறைமாட்சி 5—00

— டாக்டர் தி. முருகரத்தனம்

3. வள்ளுவர் வகுத்த அரசியல் 6—00
(கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்)

1975

அச்சில்

4. வள்ளுவர் வகுத்த பொருளியல்
(கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்)
5. குறள் கூறும் ஆட்சி
— டாக்டர் தி. முருகரத்தனம்
6. குறள் கண்ட சமூகம்
— காமாட்சி சீனிவாசன்

மகாராஜா சரபோசி சரசுவதி மகால் நூலகம்
தஞ்சாவூர்.

கிடைக்குமிடம் :

மதுரைப் பல்கலைக்கழக மத்திய கூட்டுறவு அங்காடி
பல்கலைநகர் — 625021
மதுரை மாவட்டம்

"வைகை"

இரண்டாம் மலர்

கட்டுரையாளர்கள்

டாக்டர் இரா. கோதண்டராமன்

இராசம் இராமமூர்த்தி

டாக்டர் தேவகிருபை தியாகராசன்

டாக்டர் வெ. இந்திரா சுபலட்சுமி

இரகுபதி சாமிநாதன்

டாக்டர் நா. செயராமன்

டாக்டர் ஜி. சுந்தரமூர்த்தி

டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன்

மா. செண்பகம்

Vaigai Achagam, Madurai 625 001