உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை – 600 113

அண்மை வெளியீடுகள்

சங்க இலக்கியம் – கவிதையியல் நோக்கு	110. 00
நாடக மேடை நினைவுகள்	160. 00
சின்னணைஞ்சான் கதை	65. 00
தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள்	110. 00
நன்னூல் மூலமும் கூழங்கைத்தம்பிரான் உரையும்	65. 00
யாப்பருங்கலம்	170. 00
மண்டல புருடர் வழங்கிய சூடாமணி நிகண்டு	65. 00
தமிழ் நாடகமேடை முன்னோடிகள்	40. 00
காஞ்சிபுரம் ஏகாம்பரநாதர் கோவில் – ஓர் ஆய்வு	60. 00
திருக்குற்றாலநாத சுவாமி கோயில் வரலாறும் பண்பாடும்	60. 00
வெள்ளுடை வேந்தர் தியாகராயரின் வாழ்வும் பணியும்	65. 00
தமிழ்நாட்டு வரலாற்றில் இலக்கிய ஆதாரங்கள்	100. 00
இந்திய விடுதலைக்கு முந்தைய தமிழ் இதழ்கள், தொகுதி – 1	100. 00
கதிர்வேற்பிள்ளை – தமிழ்ச் சொல்லகராதி, மூன்று பாகங்கள்	600. 00
சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக்கோட்பாடும்	65. 00
சதாசிவப் பண்டாரத்தார் ஆய்வுக் கட்டுரைகள்	40. 00
பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள், தொகுதி–1	50. 00
பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள், தொகுதி–2	40. 00
நாட்டிய நன்னூல்	25. 00
கன்னடத்தில் காரைக்காலம்மையார் வரலாறு	20. 00
கபிலர்	70. 00
சங்கத் தமிழர் வாழ்வியல்	75. 00
வேதகிரியார் சூடாமணி நிகண்டு	65. 00
தமிழக மேடை நாடகப் பெண் கலைஞர்கள் – குறிப்பேடு	25. 00
காதம்பரி மூலமும் வசனமும் (ம.ப)	125. 00
Persona in Tolkapiyam	50. 00
Studies in Tamil Prosody and Poetics	45. 00
A Grammar of Contemporary Literary Tamil	80. 00
Cilappatikaram (மொ.நூ.ம.ப)	100. 00
Tani pacura togai (மொ.நூ.ம.ப)	30. 00
Dedication (மொ.நூ.ம.ப)	25. 00
Temple chimes (மொ.நூ.ம.ப)	20. 00
Nala venba (மொ.நூ.ம.ப)	45. 00
Tamil Heroic Poems (மொ.நூ.ம.ப)	40. 00
Six Long Poems From Sangam Tamil (மொ.நூ.ம.ப)	30. 00
Kurinci-p-pattu-Muttollayiram (மொ.நூ.ம.ப)	40. 00

தமிழின் பா வடிவங்கள்	**35. 00**

தமிழின் பா வடிவங்கள்

முனைவர் அ. சண்முகதாஸ்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை 600 113

தமிழின் பா வடிவங்கள்

பேராசிரியர் முனைவர் அ. சண்முகதாஸ்
கலைப்பீடத் தலைவர்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்
இலங்கை

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை - 600 113

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title	:	Tamil pā Vaṭ ivaṅkaḷ (Tamil Metrical Forms)
Author	:	Dr. Arunasalam Sanmugadas, B.A., Ph.d., (edin) Senior Professor of Tamil Dean of the Faculty of Arts University of Jaffna Thirunelvely, Jaffna, Sri Lanka.
Publisher	:	International Institute of Tamil Studies, C.I.T. Campus, Tharamani, Chennai 600 113.
Publication No	:	318
Language	:	Tamil
Date of Publication	:	1998
Edition	:	First
Paper used	:	TNPL 18.6 Kg. Super Printing
Size of the book	:	1/8 Demy
Printing types	:	10 points
No. of pages	:	viii+156
Price	:	Rs.35/-
No. of Copies	:	1000
Printed by	:	Parkar Computers
Subject	:	Tamil Prosody

டாக்டர் ச. சு. இராமர் இளங்கோ
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
தரமணி, சென்னை-600 113

அணிந்துரை

தமிழின் தொன்மை இலக்கண நூலான தொல்காப்பியச் செய்யுளியலில் அகவற்பா, வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா ஆகிய பா வடிவங்களைப் பற்றிய இலக்கணங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன.

மேலும் வெண்பா, ஆசிரியப்பா இணைந்து வரும் மருட்பா, இசைப் பாடலான பரிபாடல் ஆகிய இருவகைப் பாவடிவ இலக்கணங்களும் இதனுள் இயம்பப்பட்டுள்ளன.

தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் அடிப்படையில் பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்ட யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை முதலிய நூற்களுள் நால்வகைப் பாக்களும், அவற்றின் இனங்களும், விருத்தங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

பரிபாடலும் மருட்பாவும் சங்க காலத்திற்குப்பின் வழக்கொழிந்து விட்டன. இவ்விரு வகைப்பாக்களும் பண்டைய இலக்கண ஆசிரியர்களால் எடுத்துக்காட்டுக்களாகத் தரப்படுகின்ற நிலையை எய்தின.

சங்க இலக்கியக் காலத்தில் அகவலும் அற இலக்கிய காலத்தில் வெண்பாவும், காப்பியக் காலத்தில் விருத்தமும் பக்தி இயக்கக் காலத்தில் நான்கு வகைப் பாக்களும் பாவினங்களும் செல்வாக்குப் பெற்றன. இலக்கண ஆசிரியர்கள் பாட்டிலக்கியங்களுக்கு இலக்கண வரையறைகள் செய்தனர்.

கோவை நூல், கட்டளைக் கலித்துறையாலும், தூது, மடல் முதலிய நூல்கள் கலிவெண்பாவாலும் இயற்றப்பட வேண்டும் என்று விதிமுறைகள் வகுக்கப்பட்டன. ஆசு, சித்திர, வித்தார பாடல்களும் தொடர்ந்து தோற்றம் பெற்றன; பின்னர்த் தமிழ்ப் பா வடிவங்களில் ஒரு தேக்க நிலை உருவாயிற்று.

அதன் பின்னர் பட்டினத்தார், தாயுமானவர், அருணாசலக் கவிராயர், அண்ணாமலை ரெட்டியார், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், இராமலிங்க அடிகளார், குணங்குடி மஸ்தான் சாகிபு, மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை முதலியோரால் இசைப் பாடல்கள் புத்துயிர் பெற்றன. அவர்களுக்கும் பின்னர்த் தோன்றிய மகாகவி பாரதியார்,

புரட்சிக் கவிஞர் பாரதிதாசன் ஆகியோர் பா வடிவங்களைக் கையாளுவதில் தனித்திறன் மிக்கவர்களாக விளங்கினர்.

இங்ஙனம் காலம் தோறும் மாறிவந்த தமிழ்ப் பாவடிவங்களைப் பற்றிப் பேராசிரியர் முனைவர் அ. சண்முகதாஸ் அவர்கள் **தமிழின் பா வடிவங்கள்** என்ற இந்நூலில் ஆய்வு செய்துள்ளார்.

பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ் அவர்கள் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் கலைப் பீடத் தலைவராகப் பணியாற்றி வருகிறார். இலக்கியம், மொழியியல் ஆகிய இரு துறைகளில் நிரம்பிய புலமை பெற்றவர். இனிய, நுண்ணறிவு மிக்க இவருடைய நூலை வெளியிடுவதில் இந்நிறுவனம் மகிழ்ச்சி அடைகிறது.

இந்நிறுவன வளர்ச்சியில் ஆக்கமும் ஊக்கமும் காட்டி வருகின்ற நிறுவனத் தலைவர் மாண்புமிகு தமிழ் ஆட்சிமொழி-பண்பாடு மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத்துறை அமைச்சர் முனைவர் மு. தமிழ்க்குடிமகன் அவர்களுக்கும், தமிழ் வளர்ச்சி-பண்பாடு மற்றும் அறநிலையத்துறைச் செயலாளர் திருமிகு த.இரா. சீனிவாசன் இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும் நன்றி.

இந்நூலினை நல்ல முறையில் வெளியிட்டுத் தந்த பார்க்கர் கம்ப்யூட்டர் நிறுவனத்தார்க்கும் நன்றி.

இயக்குநர்

முன்னுரை

தமிழின் பா வடிவங்கள் என்னும் இந்நூல் பற்றிய ஆய்வினை 1967-ஆம் ஆண்டு தொடங்கினேன். முனைவர் பட்டத்துக்கெனத் தொடங்கப்பட்ட இந்த ஆய்வு முடிவடைவதன் முன்னர், மொழியியலிலே பயிற்சி பெறுவதற்கும் அத்துறையிலே முனைவர் பட்டம் பெறுவதற்கும் இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த் துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் வி. செல்வநாயகம் அவர்களுடைய பணிப்புரையின் பேரில் எடின்பறோப் பல்கலைக் கழகத்துக்குச் செல்லவேண்டியதாயிற்று. 1974-ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம் தொடங்கப்பட்டது. இப்பல்கலைக் கழகத்தின் தமிழ்த்துறை பொறுப்பு விரிவுரையாளராகச் செல்ல வேண்டிய வாய்ப்புக் கிடைத்தது. பொறுப்பாள்கைப் பணிகளுடன் பாவடிவ ஆய்வினைத் தொடர்ந்து மேற்கொண்டேன். முடிவடைந்த இந்த நூல் முதலில் தட்டச்சு வடிவிலே பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன், பேராசிரியர் க. கைலாசபதி ஆகியோருடைய அணிந்துரை, முகவுரைகளுடன் அறிஞர்களிடையே பரிமாறப்பட்டது.

இந்நூல் அச்சுவடிவம் பெறவேண்டுமெனக் கடந்த இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு மேலாக உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இயக்குநர் முனைவர் இராமர் இளங்கோ அவர்கள் என்னிடம் கூறி வந்தார்கள். அவருடைய அன்பு முயற்சி எனக்கு ஊக்கம் தந்தது. அவருக்கு என் நெஞ்சு கனிந்த நன்றியினைக் கூறக் கடமைப்பட்டுள்ளேன். உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் உலகு தழுவிய நிலையிலே செயற்படுவதுகண்டு நாமெல்லாம் மகிழ்ச்சியடைகிறோம்.

இந்நூலாக்கத்துக்குப் பல வழிகளிலே என் துணைவி மனோன்மணி கருத்துரைகளும் ஒத்தாசைகளும் நல்கினார். நூல் முழுவதையும் தட்டச்சிற் பொறித்துத் தந்த செல்வி கு. சுமித்திராவுக்கு என் நன்றி.

அ. சண்முகதாஸ்

கலைப்பீடப் பணியகம்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்,
திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம்,
இலங்கை.
2.4.1998.

உள்ளடக்கம்

	அணிந்துரை	....	i
	முன்னுரை	....	iii
இயல் 1 :	வரலாறும் இலக்கியப் பின்னணியும்	....	1
இயல் 2 :	ஆசிரியப்பாவின் வளர்ச்சி நிலைகள்	....	35
இயல் 3 :	வெண்பாவும் அதன் வளர்ச்சி நிலைகளும்	....	59
இயல் 4 :	கலிப்பாவும் அதன் வளர்ச்சி நிலைகளும்	....	69
இயல் 5 :	பாவினம் பிறந்தது	....	89
இயல் 6 :	பாவினங்களின் வளர்ச்சி	....	97
இயல் 7 :	யாப்பு வடிவங்களில் நாட்டுப் பாடற் செல்வாக்கு	....	137
	நூற்பட்டியல்	....	149

இயல் ஒன்று

வரலாறும் இலக்கியப் பின்னணியும்

தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றிலே பல்லவர் காலம் எனக் கொள்ளப்படுவது கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி வரையுமாகும்.[1] ஆனால் வரலாற்றிலோ பல்லவர்கள் தென்னகத்தை ஆண்ட காலம் பொதுவாக கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரை எனப்படுகிறது.[2] பல்லவ மன்னர்களுடைய செப்புப் பட்டயங்கள், சாசனங்கள் ஆகியவனவற்றை ஆராய்ந்த வரலாற்றறிஞர்கள் அம் மன்னர்களுடைய வரலாற்றினை முற்காலப் பல்லவர் வரலாறு என்றும் பிற்காலப் பல்லவர் வரலாறு என்றும் இரண்டாகப் பிரித்து ஆராய்வர். பாகதமொழியிலும், வடமொழியிலும் பட்டயங்களை வெளியிட்ட மன்னர்களே முற்காலப் பல்லவராவர்.[3] இவர்களுட் பாகதமொழியில் பட்டயங்களை வெளியிட்டவர்களை முற்காலப் பல்லவரென்றும் வடமொழியில் பட்டயங்களை வெளியிட்டவர்களை இடைக்காலப் பல்லவரென்றும் இரண்டாகப் பிரித்துக் கூறுவாரும் உளர்.[4] இவ்விருவகைப்பட்ட பல்லவ மன்னர்களுள் விஷ்ணுகோபன் கி.பி.4-ஆம் நூற்றாண்டின் இடையில் காஞ்சியிலிருந்து ஆண்டான் எனச் சமுத்ரகுப்தன் கல்வெட்டுக் கூறுகின்றது. இவனுக்கு முன்பே ஏறக்குறைய கி.பி.250 அளவில் பல்லவர் காஞ்சியிலிருந்து ஆண்டிருக்கவேண்டுமென வரலாற்றறிஞர் கருதுவர்.[5] இவர்கள் காஞ்சியிலிருந்து ஆண்டபோதும் தொண்டை நாட்டிலும் சோழ நாட்டிலும் அவர்களுடைய ஆட்சி செல்லமுடியாதபடிக்குக் களப்பிரரும் சோழரும் எதிர்த்தனர். பிற்காலப் பல்லவ மரபினை ஆரம்பித்து வைத்த சிம்ம விஷ்ணுவே கி.பி.575-இல் காவிரிவரையுள்ள நாட்டை வென்றவனாவான்.[6] ஆகவே முற்காலப் பல்லவ மன்னர்களுடைய ஆட்சி தமிழ்நாட்டின் பெரும்பான்மையான பகுதிக்குப் பரவவில்லை யென்பது தெளிவாகும்.

இனிப் பிற்காலப் பல்லவர் எனக் குறிப்பிடப்படுபவர்கள் கிரந்த-தமிழ் மொழியில் பட்டயங்களையும் கல்வெட்டுக்களையும் வெளியிட்டவராவர்.[7] இப் பல்லவ பரம்பரையின் முன்னோடியாகத் திகழ்பவன் சிம்மவிஷ்ணு ஆவான். இவனுடைய காலந்தொடக்கம் பல்லவர் வரலாற்றிலே ஒரு புதிய திருப்பம் ஏற்பட்டது. முன்பெல்லாம் காஞ்சியிலேயிருந்து தென்னகத்தின் பெரும்பகுதியிலே தம் ஆட்சியை வலுப்படுத்த முடியாமலிருந்த பல்லவ மன்னர்கள் சிம்மவிஷ்ணு தொடக்கம் நிலையான வலுவுடைய ஆட்சியைச் செலுத்தலானார்கள்.

கி.பி. 575 அளவில் சிம்மவிஷ்ணு அரசுகட்டிலேறினான். இக்காலந் தொடக்கம் இரண்டாம் நரசிம்மவர்மன் காலம் வரையுமாகிய 125 ஆண்டுகளிலும், சிம்மவிஷ்ணுவின் நேரடி வாரிசுகளின் கைகளிலேயே பல்லவ ஆட்சி தொடர்ந்து நடைபெற்றது. அதன் பின்பும் ஒன்றரை நூற்றாண்டுகள் வரை பல்லவர் ஆட்சி தென்னாட்டிலே நிலவியது. பல்லவ வேந்தர்களின் வரிசையிலே அபராஜிதவர்மனே (கி.பி.875-883) இறுதி மன்னன் எனக் கொள்ளப்படுகின்றான்.[8] இம்மன்னனை அரசுகட்டிலிருந்து நீக்கிப் பல்லவப் பேரரசை ஒரு முடிவுக்குக் கொண்டு வந்தவன் ஆதித்திய சோழனாவான். இது கி.பி.890 அளவில் நடைபெற்றதெனக் குறிப்பிட்டுள்ளது.[9]

ஏறக்குறைய கி.பி.250-இல் சோழரைத் துரத்திப் பல்லவர் தொண்டை நாட்டையும் பின்னர் சோழ நாட்டையும் கைப்பற்றிக் கி.பி.890 வரை, அதாவது ஏறத்தாழ 650 வருடகாலம் தமிழ்நாட்டை ஆண்டனர். அதன்பிறகு அச்சோழ மரபினரே பல்லவரைப் பழிதீர்த்துக் கொண்டனர்.[10]

இவ்வாறு பல்லவ மன்னர்களுடைய அரசியல் வரலாறு கி.பி.3-ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதி வரை நிலவியபோதும், தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றிற் பல்லவர்காலம் எனப்படுவது கி.பி.7-ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டு வரையுமென அறிஞர் கொள்ளுவர் என முன்பு குறித்துள்ளோம். ஆனால் இவ்வாசிரியர்கள் பல்லவர்கால ஆரம்பம் கி.பி.7-ம் நூற்றாண்டெனக் கொள்ளினும், உண்மையில் அது சிம்மவிஷ்ணு அரசு கட்டிலேறிய ஆண்டாகிய கி.பி.575 முதலே ஆரம்பமாயிற்று எனக் கொள்வது பொருத்தமாகும்.[11]

இனி, கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி தொடக்கம் கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரையுமுள்ள காலப்பகுதியை தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றிற் பல்லவர்காலம் எனக் குறிப்பிடவேண்டிய காரணம் யாது என்ற வினா ஆராயப்பட வேண்டியதாகும்.

ஒரு நாட்டின் இலக்கியங்களின் தன்மைகளையும் அவற்றின் பண்புகளையும் கண்டுகொள்ளுதற்கு, அவ்விலக்கியங்களின் ஆசிரியர்களின் வரலாறு, அவையெழுந்த நாட்டின் அரசியல், சமுதாய, பொருளியல், சமய, பண்பாட்டு வரலாறுகள் ஆகியனவற்றைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு வரலாற்று அடிப்படையிற் இலக்கியங்களை விளங்கிக் கொள்ளுதற்கு அவற்றினை ஏதாவதொரு அடிப்படையிற் பகுத்து ஆராய வேண்டும். தமிழ் இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரையில் தமிழ் நாட்டினை ஆண்ட அரசர்களின் வரலாற்றினையொட்டிய அநேக அறிஞர்கள் இலக்கிய வரலாற்றுக் காலங்களைப் பகுத்து ஆராய்ந்துள்ளனர். அதனால் பல்லவர்கள் தமிழகத்திலே ஆண்ட காலப்பகுதியில் எழுந்த இலக்கியங்களைப் பொதுவாக பல்லவர் கால இலக்கியங்கள் என வழங்குவர். எனினும் கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி தொடக்கம் கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டு வரையும் பல்லவர்காலம் எனக் கொள்ள வேண்டிய அவசியமென்ன என்றது இன்னும் ஆராயப்படவேண்டியதாகும். இக்காலப் பகுதியில் எழுந்த இலக்கியங்கள் வேறுகாலப்பகுதிகளில் எழுந்த இலக்கியங்களினின்றும் வேறுபட்ட தன்மை கொண்டனவாயுள்ளன. இவ்வாறு இவை தனிப்பட்ட தன்மை பெறுவதற்கு கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தமிழகத்தை ஆண்ட பல்லவ அரசியலில் ஏற்பட்ட ஒரு புதிய திருப்பமே முக்கிய காரணமாயமைந்தது எனக் கூறலாம். இதனைவிட வேறு காரணங்களும் இக்காலப் பகுதி இலக்கியங்களைத் தனியாகப் பிரித்து நோக்குதற்கு உதவின. இவ்விடத்தில் ஒரு மொழியிலே தோன்றிய இலக்கியங்களின் போக்கில் ஒரு பகுதி தனித்தன்மை பெற்று மாற்றமடைவதற்குரிய காரணங்கள் என்னவென்பதை நோக்குதல் நலம்.

> ஒருமொழி வழங்கிவரும் நாட்டின் அரசியலிலோ பண்பாட்டிலோ மாற்றம் ஏற்படின், அவை காரணமாக அம்மொழியின் இலக்கியப் போக்கிலும் மாற்றம் உண்டாதல் இயல்பு. அதேபோல, பிறநாட்டு நாகரிகத் தொடர்பு உண்டாயபோதும், சமயத்துறையில் கிளர்ச்சி தோன்றியவிடத்தும், இலக்கியப் போக்கு மாறுதலடைவ துண்டு............ சிலசமயம் ஆற்றல்மிக்க இலக்கிய ஆசிரியனும் ஒரு மொழியின் இலக்கியப் போக்கிற் பெரிய மாற்றங்களைப் புகுத்திவிடுகிறான்.[12]

இந்த அடிப்படையில் நோக்கும்போது கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தமிழ் இலக்கியத்தில் ஏற்பட்ட தனித்தன்மை பொருந்திய மாற்றத்திற்குப் பின்வரும் காரணங்களைக் கூறலாம். அவையாவன: 1. தமிழ்நாட்டு அரசியலில் மாற்றம் 2. சமயக் கிளர்ச்சி 3. ஆற்றல்மிக்க ஆசிரியன் என்பனவாகும். இக்காரணங்களைத் தனித்தனியே ஆராயின், இக்காலப்பகுதியில் ஏற்பட்ட மாற்றம் என்னவென்பதனை நன்கு அறிந்து கொள்ள முடியும்.

1. தமிழ்நாட்டு அரசியலில் மாற்றம்

பல்லவ வரலாற்றிலே சிம்மவிஷ்ணுவின் (கி.பி.575-600) ஆட்சியுடன் ஒரு புதிய பகுதி தொடங்குகின்றது. இக்காலந் தொடக்கம் பல்லவ ஆட்சி முன்னை விடத் தமிழ் நாட்டில் நன்றாகப் பரவியது.[13] பாண்டியன் கடுங்கோன் (கி.பி.598-620) களப்பிரரை வென்று அடக்கி ஆண்ட காலத்திலேயே,[14] சிம்மவிஷ்ணுவும் காவேரிவரையுமுள்ள தமிழகப் பகுதியைத் தன்னாட்சிக்குட்படுத்தினான். அதனால், அவன் பாண்டியர்களுடனும் இலங்கை மன்னனுடனும் மோதவேண்டியேற் பட்டது.[15] இவ்வாறு தமிழகத்தின் பெரும்பான்மையான பகுதியை கி.பி.

ஆறாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி தொடக்கம் ஆளத்தொடங்கிய பல்லவ வேந்தர்களுடைய அரசியல் வரலாறு, அக்காலந்தொடக்கம் ஒரு புதிய இலக்கிய மரபைத் தோற்றுவிப்பதற்குக் காலாயிற்று. பல்லவ மன்னர்கள் தமிழகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் அல்லவென்பது வரலாற்றறிஞர்களின் முடிபு. அவர்கட்குத் தமிழ்மொழி வேற்றுமொழியேயாகும். அதனால் அவர்கள் வடமொழியைப் பெரிதும் பேணினர். சிம்மவிஷ்ணுவுக்குப் பின்பு வடமொழிக்கல்வி தமிழகத்தில் முறையாக நடைபெற்றது. வடமொழிப் புலவர்களுக்குப் பின்பு வடமொழிக்கல்வி தமிழகத்தில் முறையாக நடைபெற்றது. வடமொழிப் புலவர்களுக்குப் பொருளும், நிலங்களும் கொடுத்த பல்லவ வேந்தர்கள் கல்லூரிகள் பல நிறுவி அவற்றின் வாயிலாக வடமொழிக் கல்வி நாட்டிற் பரவச் செய்தனர். இக்கல்லூரிகள் பல நிறுவி அவற்றின் வாயிலாக வடமொழிக் கல்வி நாட்டிற் பரவச் செய்தனர். இக்கல்லூரிகள் கடிகைகள் எனவும் வழங்கப்பட்டன. அழியும் தன்மை வாய்ந்த மரம் செங்கல் ஆகியனவற்றை விடுத்துத் தனிப்பாறைகளிலே கோயில்களை அமைக்கத் தொடங்கிய மகேந்திரவர்மன் காலம் முதல், கோயில்களை வேத வைதிகப் புராண வரலாறுகள் விளங்கும் இடங்களாக்கும் முதன்மைப்பகுதி நடைபெற்றது.[16] இவ்வாறு வடமொழிக் கல்வி வளர்ச்சியால் வைதிகபுராண வரலாறுகள் தமிழகத்திலே நன்றாக இடம்பெற்றன. இவையே இக்காலப்பகுதியில் எழுந்த பெரும்பான்மையான இலக்கியங்களுக்குக் கருவூலங்களாகவும் அமைந்தன. கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் அதற்கு முன்பும் எழுந்த இலக்கியங்கள் சமணபௌத்த மதக் கருத்துக்களையும், அற நீதிக் கருத்துக்களையும் கூற இக்கால இலக்கியங்கள் புராணங்களிலே கூறப்பட்டுள்ள சிவன், திருமால் ஆகிய கடவுளரின் வரலாறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பக்தியுணர்வினைப் புலப்படுத்துகின்றன.

பல்லவ வேந்தருள் பலர் சைவராகவும், பௌத்தராகவும், வைணவராகவும், சமணராகவும் இருந்திருக்கின்றனர்.[17] அவர்களுட் சிம்மவிஷ்ணுவுக்குப் பின்பு ஆண்ட மன்னர்கள் சைவராகவும் வைணவராகவுமேயிருந்தனர். இவர்கள் காலத்தெழுந்த இலக்கியங்களும் இச்சமயங்கள் பற்றியனவாகவே பெரும்பான்மை அமைந்தன. பல்லவ மன்னர்கள் வடமொழியைப் போற்றினாலும், முற்காலப் பல்லவர்களைப் போல சிம்மவிஷ்ணு காலந் தொடக்கம் ஆண்ட பிற்காலப் பல்லவர்கள் தமிழ்மொழியைப் புறக்கணித்தனர் என்று கூறுதற்கில்லை.

> ‘வரலாற்றுச் செய்திகளைப் பொறித்து வைக்கும் தம் வடமொழிக் கல்வெட்டுக்களில் தமிழ்மொழிக்கும் அவர்கள் இடம் கொடுத்தனர். தமிழ்நாட்டுப் பெரியோர்களாககிய திருநாவுக்கரசர், திருஞான சம்பந்தர், முதலிய சைவசமய குரவர்களுடைய கருத்துக் களுக்கு மதிப்பளித்துத் தாமும் சைவராயினர்’[18]

இவ்வாறு பிற்காலப் பல்லவர்கள் ஓரளவு தமிழ்மொழியைப் பேணி சமணரும் பௌத்தரும் வலுவிழந்தது மாத்திரமன்றி சைவர்களாகவும் வைணவர்களாகவும் மாறியதினாலேயே தமிழ்நாட்டிற் சிவாலயங்களும் வைணவதலங்களும் பெருவாரியாக எழுந்தன.[19] அக் கோயில்களைச் சிற்பம், ஓவியம், இசை, நாடகம் ஆகிய கலைகளின் இருப்பிடங்களாகவும் அவர்கள் ஆக்கினர். சைவநாயன்மார்களும், வைணவ ஆழ்வார்களும் தத்தம் கோயில்களுக்குச் சென்று பத்திவெள்ளத்தைப் பெருக்கும் பண்ணமைந்த பாக்களைப் பாடினர். அவர்கள் பாடிய தேவாரப் பாசுரங்களும் திவ்வியப் பிரபந்தங்களும் அக்காலத்தெழுந்த பெரும்பான்மையான இலக்கியங்களாயின. எனவே, கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் ஏற்பட்ட அரசியல் மாற்றம், அதாவது பிற்காலப் பல்லவ மன்னர்கள் தமிழகத்திலே ஆட்சி நிறுவி மேன்மையுற்றது, தமிழ் இலக்கியப் போக்கிலே எவ்வாறு ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி ஒரு புதியமரபினை உண்டாக்கிற்று என்பதனைக் காணக்கூடியதாயுள்ளது.

2. சமயக் கிளர்ச்சி

கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டு வரையும் பல்லவ மன்னர் ஆட்சி தமிழகத்திலே தொண்டைநாட்டிலும், நடுநாட்டிலும் ஓரளவு நிலவியபோதும், அது வலியற்றதாகவே இருந்தது. சோழநாடும் பாண்டியநாடும் இக்காலத்திற் களப்பிரர் ஆளுகைக்குட்பட்டுக் கிடந்தன. தமிழ்நாட்டு அரசியலில் இருள்மேகம் சூழ்ந்த காலமாகக் கருதப்படும் இக்காலம் வைதிக சமயத்தின் தளர்ச்சியை எடுத்துக்காட்டும் இருண்ட காலமாக அமைந்ததெனலாம். சோழநாட்டிலும் பாண்டியநாட்டிலும் களப்பிரர் ஆட்சியிலே பௌத்தம், சமணம் ஆகிய புறச்சமயங்களே ஆதிக்கஞ் செலுத்தின. களப்பிர மன்னனாகிய அச்சுதவிக்கந்தனைப் போற்றிக்கூறும் **வினயவினிச்ச** என்னும் பௌத்த நூலினை ஐந்தாம் நூற்றாண்டினிறுதியில் வாழ்ந்தவனும், புத்தகேசனுடைய சமகாலத்தவனுமாகிய புத்ததத்தன் என்பவன் சோழநாட்டிலிருந்து, இயற்றினான். இவன் **அபிதம்மாவக்கார** என்னும் இன்னொரு நூலினையும் ஆக்கினான். இந்நூல்களிலே காவிரிப்பூம்பட்டினத்திற் காணப்பட்ட பௌத்தவிகாரைகளைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன.[20] மதுரையிலே சமணர் பெற்றிருந்த ஆதிக்கத்துக்கு ஆதாரமாய் அமைவது அவர்களுள் வச்சிரநந்தி என்ற சமணரால் கி.பி.470-இல் அமைக்கப்பட்ட திராவிடசங்கமாகும்.[21] சமண பௌத்தப் புறச்சமயங்களுக்கு அரசியல் ஆதரவு மாத்திரமன்றித் தமிழகச் சமுதாய நிலையும் அவற்றின் கருத்துக்களுக்கு ஆதரவளிப்பதாயமைந்தது.

சமண பௌத்த மதங்கள் தமிழகத்திலே செல்வாக்குப் பெறுவதற்கு முன் இருந்த தமிழகச் சமுதாய நிலையைச் சங்க இலக்கியங்கள் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன. சங்க காலத்தின்

முடிவிற்குள்ளாகத் தமிழகத்திற் பல நூறு போர்கள் நடந்திருக்கின்றன.[22] நாடு நிறைந்த போர் மாந்திரமன்றி, ஒவ்வொரு போரின் முடிவிலும், தோல்வி அடைந்த தமிழ் மன்னரின் நாடு, ஊர், வயல்கள், வீடுகள் ஆகியன யாவும் அழிக்கப்பட்டன.[23] அத்துடன் அக்காலத் தமிழ் மக்களிடையே மதுவுண்ணுதல்,[24] புலால் உண்ணல்[25] ஆகியன சாதாரண வழக்கங்களாயிருந்தன. தூயகாதலொழுக்கம் பற்றிக் கூறும் சங்க இலக்கியங்களே, அக்காலத் தலைமக்களுக்கிருந்த காதற்பரத்தை, இற்பரத்தை, சேரிப்பரத்தை பற்றிக் கூறுகின்றன. அதுமட்டுமன்றி சாட்சி எதுவுமில்லாமல் காதலனைத் தனியே சந்தித்ததின் விளைவினை ஏக்கத்துடன் கூறும் காதலி யொருத்தியையும் **குறுந்தொகையி**லே காண்கிறோம்.[26] இவ்வாறு காதலொழுக்கத்திலே பொய்களும், குற்றங்களும் ஏற்பட்டதனாலேயே பிற்காலத்திற் கரணங்கள் அமைக்கப்பட்டனவெனத் தொல்காப்பயிர் கூறுவர்.[27] இவ்வாறு சங்ககாலத் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் நிறைந்திருந்த எண்ணற்றபோர், மதுவுண்ணல், புலாலுண்ணல், அதீத காமம் ஆகியவற்றின் விளைவுகளினால் சங்ககால முடிவிலே தமிழ் மக்கள் அல்லற் பட்டிருந்திருப்பர். அவ்வாறான தமிழ் மக்களுக்கு அமைதியளிப்பன வாகவும் ஔடதங்களாகவும் அமைந்தன சமண பௌத்த மதங்களின் கொள்கைகள்; அரசர்களும், மக்களும் சமண பௌத்தர்களைக் கௌரவித்தார்கள். அவர்களுடைய ஒழுக்கமும் கல்வியும் அந்தநாளில் அவர்கள் அமைந்திருந்த உச்சநிலைக்குக் காரணங்களாயின. அவர்களுக்கு வடமொழிப்பயிற்சி விசேடமாக உண்டு. தர்க்கத்திலே நிபுணராயிருந்தனர். வடமொழியில் வல்லவர்களாயிருந்த போதும் சமண பௌத்தர்கள் தேசமொழி மூலமாகத் தம் கொள்கைகளைப் பரப்பி வந்தனர். இலக்கியங்கள் இலக்கணங்கள் செய்தும் தமிழர்களுடைய கலைச்செல்வம் பெருகுவதற்கு உதவினார்கள்.

இவ்வாறு புறச்சமயங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றிருக்கும்போது, தமிழகத்திலே நிலவிய வைதிய மதம் பண்டைத் தமிழரின் திராவிட மதத்துடன் கலந்து இந்துமதம் என ஒரு புதிய உருவம் பெற்றது. இவ்வாறு புதிய உருவம் பெற்ற வைதிகமதம் சமண பௌத்த மதங்களை வீழ்த்தும் முயற்சியில் ஈடுபட்டது. இம்மதங்களை முறியடிக்க இந்துமதம் தமிழகத்திற் செல்வாக்குப் பெறவேண்டியதாயிற்று. அதற்காகவே பத்தி இயக்கம் தமிழ்நாட்டிலே தோன்றிற்று.[27] பத்தி இயக்கத்தை ஆதரவாகக் கொண்டு இந்துமதத்தை நிலைநாட்ட நாயன்மார்களும், ஆழ்வார்களும் தோன்றினார்கள். சமயநெறிகளைப் பின்பற்றியொழுகி, இரு வினையறுத்து, வீடுபேறடைய வருந்தி முயற்சி செய்ய வேண்டும் என்ற சமணபௌத்த, கொள்கையைக் காட்டிலும் 'பத்தியினால் முத்தி எளிதாகும்' என்ற வைதிக மதத்தினரின் கொள்கை நாளடைவில் மக்கள் மனதைக் கவர்ந்தது. எனவே பத்திமார்க்கம் தமிழகத்திற் சமணரின் ஆதிக்கத்தை வீழ்த்தச் சிறந்த கருவியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது.

தர்க்க சாமர்த்தியங்களையும் ஒழுக்கத்தைப் பற்றிய உயர்ந்த கொள்கைகளையுங் கொண்டு அறிவைப் பிரமிக்கச் செய்தபோதிலும், சமண பௌத்த மதங்கள் பொதுமக்களுடைய இதயத்தோடு உறவாடவில்லை. சமணபௌத்தர்களுடைய யாக்கை நிலையாமை, நோன்புகள், பழக்கவழக்கங்கள் ஆகியனவற்றைப் பக்தர்கள் கண்டிக்கத் தொடங்கினர். அப்பர், சம்பந்தருடைய பாடல்கள் இதற்குச் சான்றாகின்றன.[28] இறைவனுடைய நாமங்களை உச்சரிப்பதே மந்திர தந்திரங்களுக்கும்[29] மேலானதென்று நம்பினார்கள்.

'குலந்தரும் செல்வம் தந்திடும் அடியார் படுதுயராயின வெல்லாம்
நிலந்தரஞ் செய்யும் நீள்விசும் பருளுமருளொடு
பெருநிலமளிக்கும்
வலந்தரும் மற்றுந் தந்திடும் பெற்றதாயினுமாயின செய்யும்
நலந்தருஞ் சொல்லை நான் கண்டு கொண்டேன்
நாராயணாவென்னும் நாமம்'[30]

என்று பக்தியடியார்கள் இறைவன் திருநாம மகிமையைக் கூறுவதால் மக்கள் மனதில் ஒரு நம்பிக்கை ஏற்படுத்தியது. உணர்ச்சிகளுக்குத் திருப்தி அளித்தது. இப்படிப்பட்ட பத்தியே, ஒழுக்கங்கள் யாவற்றிற்கும் அடிப்படை என்றனர். இப்பத்திமார்க்கம் தமிழகத்து வைதிக சமயங்களின் மறுமலர்ச்சி எனச் கூறலாம். இம்மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டது கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதி தொடக்கமேயாகும். இப்பத்திமார்க்கத்தின் வழியே நின்ற அப்பரும் சம்பந்தரும் சமணர்களின் இன்னல்களுக்கு ஆளாகியபோதும் சைவத்தினைத் தமிழ்நாட்டில் நிலைநாட்டும் பணியில் வெற்றி பெற்றனர். இப்பத்தி இயக்கத்தினால் கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் சைவ, வைணவ சமயங்கள் புத்துயிர் பெற்றுப் பொலியத் தொடங்கின. வியத்தகு முறையில் வேகமான வளர்ச்சியினையும் பெற்றன. இதனால் இக்காலத்தைச் சமயக்காலம் என்றும் கூறலாம். சைவநாயன்மார்களும் பன்னிரு ஆழ்வார்களும் இக்காலத்தே தோன்றிச் சமய உணர்வூட்டும் பத்திப் பாடல்களைப் பாடினர். இதனால் மன்னரையும் மக்களையும் பாடுவது போய் இறைவனையும் இறைவன் அடியார்களையும் பாடும் இலக்கிய மரபு எழுந்தது.[31] அறநீதிக் கருத்துக்களை அறிவினடிப்படையிற் கூறும் பாக்களைக் கொண்ட தமிழிலக்கியப் போக்கில், உணர்வினடிப்படையிற் காதலாகிக் கசிந்துருகி மனத்தெழும் அனுபவங்களை வடித்தெடுக்கும் அற்புதப் பாக்களான பத்திப்பாடல்களின் தோற்றம் ஒரு புதிய திருப்பத்தை ஏற்படுத்தியது. இதற்குக் காரணம் சமயக் கிளர்ச்சியேயாகும். இக்கிளர்ச்சி அப்பர், சம்பந்தர், காலத்திலே உச்ச நிலையிலிருந்தது. இவர்களுடைய காலம், கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டிலே தமிழகத்தை ஆண்ட பல்லவ வேந்தர்களான மகேந்திரவர்மன், நரசிம்மவர்மன் ஆகியோருடைய காலம் என்பது அறிஞர்களுடைய ஆராய்ச்சியாற் கண்ட முடிபாகும்.

3. ஆற்றல் மிக்க ஆசிரியன்

பல்லவர் காலத்து இலக்கியப் போக்கிற்குத் திருப்பம் ஏற்பட்டது கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டிலாகும். கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் காரைக்காலம்மையாரும், பொய்கையாழ்வார், பூதத்தாழ்வார், பேயாழ்வார் எனும் முதல் மூன்று ஆழ்வார்களுந் தோன்றி இதயத்தால் இறைவனை வழிபடும் முறையை மக்கட்கு விளக்கினர்.[32] அம்மையாரும் முதலாழ்வார் மூவரும் ஒரே காலப்பகுதியில் வாழ்ந்தவர்களாதலின் அக்காலத்திற் பெருவழக்காயிருந்த செய்யுள் மரபைத் தழுவித் தம்முடைய பத்தியனுபவங்களை வெண்பா யாப்பில் அமைத்து அந்தாதிகளாகப் பாடியருளினர். சங்ககாலத்திற்கு பின்பு காரைக்காலம்மையார் காலம் வரையும் எழுந்த இலக்கியங்களுட் பெரும்பான்மையானவை வெண்பா யாப்பினாலமைந்த கவிதைகளைக் கொண்டனவே. சங்க மருவிய காலத்திலெழுந்த பதிணெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் யாவும் வெண்பாவால் ஆனவையே. செப்பலோசை கொண்டு வெள்ளைத்தன்மை கொண்ட வெண்பா யாப்பிலே அற நீதிக் கருத்துக்களை மக்களுக்கு போதிப்பது இலகுவெனவும் சிறுவர்கள் அதனை மனனம் பண்ணுதற்கு அந்த யாப்புச் சிறந்ததெனவும் கருதிச் சமணர்கள் வெண்பா யாப்பினையே தம்பாடல்கள் பாடப் பயன்படுத்தினர். இம்மரபினைப் பின்பற்றியே காரைக்காலம்மையார் வெண்பா யாப்பில் அற்புதத்திருவந்தாதியையும், பொய்கை யாழ்வார் முதல் திருவந்தாதியையும், பூதத்தாழ்வார் இரண்டாம் திருவந்தாதியையும் பேயாழ்வார் மூன்றாம் திருவந்தாதியையும் பாடியருளினர். அம்மையார் அற்புதத் திருவந்தாதியைப் பாடியருளியதோடு, அக்காலச் செய்யுள் வழக்கிற் காணப்படாத கட்டளைக் கலித் துறையென்னும் புதியயாப்பு முறையொன்றினைக் கையாண்டு திருவிரட்டை மணிமாலை என்னும் பிரபந்தத்தையும், இன்னொரு புதிய யாப்பாகிய விருத்தப்பாவைக் கையாண்டு திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகங்களையும் பாடியருளினார். அம்மை யாருக்குப் பின் வந்த நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் தங்கள் மனோபாவங்களைப் புலப்படுத்துவதற்குச் சிறப்பாகக் கையாண்ட பதிகம் என்னும் பிரபந்த வகையைத் தொடக்கி வைத்தனர் இவரேயாவர். யாப்பு வகைகளில் மட்டுமின்றிப் பக்தியனுபவத்திலும் அம்மையார் தனக்குப் பின்வந்த அடியார்களுக்கு வழிகாட்டி வைத்தனர். தமிழ் இலக்கியப் போக்கு கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதி தொடக்கம் கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி வரையிலும் பக்தி இலக்கியம் என்னும் புதிய பிரிவை உடைத்தாயிருந்தது. இப்புதிய பத்தியிலக்கியத்தின் பொருள், செய்யுள், மொழி ஆகிய மூன்றிற்கும் தோற்றுவாயமைந்தவர்களாகக் காரைக்காலம்மையாரும், முதல் மூவாழ்வார்களுந் திகழ்கின்றனர். சுருங்கக்கூறின் தமிழ் இலக்கியப் பரப்பிலே பத்தியிலக்கியம் என்னும் பகுதிக்குக் கால்கோள்விழா நாட்டியவர்கள் இந்நால்வருமேயாவர்.

மேற்காட்டிய மூன்று காரணங்களாலும் கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி தொடக்கம் தமிழிலக்கியத்திலே ஒரு புதிய போக்கு ஏற்பட்டு

அது கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரை வளர்ந்து சென்றுள்ளது. இக்காலப்பகுதியிலே தமிழகத்தின் பெரும்பான்மையான பகுதிகளை ஆண்டவர்கள் பிற்காலப் பல்லவராகும். ஆகவே பல்லவர்கள் கி.பி.3-ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் ஆண்டபோதும், தமிழிலக்கியத்திலே மேற்காட்டிய புதியபோக்கு கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே தொடங்கியபடியால், தமிழிலக்கிய வரலாற்றிலே பல்லவர் காலம் எனப்படுவது கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி தொடக்கம் கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி வரையுமாகும்.

இனி மேற்குறிப்பிட்ட காலப்பகுதியிலெழுந்த இலக்கியங்கள் இக்கால கட்டத்திலே எழுந்தனவென்பதற்காதாரமாக அவ்விலக்கியங்களில் அக்காலப் பகுதியிலாண்ட மன்னர்கள் குறிப்பிடப் படுவதைக் காணலாம். திருஞானசம்பந்தருடைய தேவாரங்களில் பாண்டிய மன்னனும்[34] அவன் மந்திரி குலச்சிறையும்[35] குறிக்கப் படுகின்றனர். சம்பந்தராற் குறிப்பிடப்படும் இப்பாண்டிய மன்னன் அரிகேசரிமாறவர்மன் என நீலகண்ட சாஸ்திரி அடையாளங் கண்டுள்ளார்.[39] இம் மன்னனின் காலத்தின் அறுதியான வரையறை பற்றி அறிஞர்களிடையே கருத்து வேறுபாடுகள் காணப்படினும், அவன் கி.பி.7-ம் நூற்றாண்டினன் என்பதில் எல்லோரும் ஒற்றுமைப் படுகின்றனர்.[37] இனி அப்பருடைய பாடலிலும் ஒரு மன்னனைப் பற்றிய குறிப்பு வருகின்றது.[38] அம்மன்னன் அவராற் சைவராக்கப்பட்ட முதலாம் மகேந்திரவர்மன் என அறிஞர்கள் கருதுவர்.[39] சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் தாம் பாடிய தேவாரங்களிற் பல்லவமன்னனொருவனைப் புகழ்கின்றார்.[40] இம்மன்னன் யார் என்பது பற்றி வரலாற்றாசிரியர்களிடையே கருத்து வேறுபாடுகள் உள. இவன் இரண்டாம் நரசிம்மவர்மன் என்று சிலரும்,[41] நந்திவர்மன் என்று வேறுசிலரும்,[42] மூன்றாம் நந்திவர்மன் என்று இன்னுஞ் சிலருங் கொள்வர்.[43] மாணிக்கவாசகர் தமது திருக்கோவையாரிலுந் திருவாசகத்திலும் பாண்டிய மன்னனைக் குறிப்பிடுகின்றார்.[44] இவன் கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டின் முற்பாதியில் இருந்த முதல் வரகுணன் என்று ஆராய்ந்து கூறுவர் ஔவை துரைசாமிப்பிள்ளை.[45] இனிப் பல்லவ குலத்து வேந்தன் ஒருவன் இக்கால இலக்கியங்களுள் ஒன்றிற்கு ஆசிரியனாயிருந்தான். பதினோராந் திருமறையிற் காணப்படும் நாயன்மார்களுள் ஒருவரான ஐயடிகள் காடவர்கோன் ஷேத்திரத் திருவெண்பா என்ற நூலினைப் பாடியுள்ளார். இவர் சிம்மவிஷ்ணு வழிவந்த முதலாம் பரமேஸ்வரவர்மன் (கி.பி.660-680) என அறிஞர் அபிப்பிராயப்படுகின்றனர்.[46] இதுவரை சைவ அடியார்களின் இலக்கியங்களில் இடம்பெற்ற மன்னர்களைப் பற்றிப் பார்த்தோம்.

இனி வைணவ அடியார்களின் பாக்களில் குறிப்பிடப்படும் மன்னர்களைப் பற்றி நோக்குவோம். திருமழிசையாழ்வார் திருமாலைப்

போற்றும்போது பல்லவவேந்தனின் பெயரை இறைவனின் பெயராகக் கொண்டு பாடுகிறார். 'ஆக்கைகொடுத்தளித்த கோனே குணபரனே'[47] என்று குறிப்பிடுவதில் குணபரன் என்ற புனைபெயர் மகேந்திரவர்மனுக் கிருந்ததாகும். ஆகவே அவனுடைய காலத்தினையே இவ்வாழ்வார் சேர்ந்தவர்.[48] பெரியாழ்வார் தமது பாசுரங்களில் அபிமானதுங்கன்[49] நெடுமாறன்[50] என்ற பெயர்களால் ஒரு பாண்டிய மன்னனைக் குறிப்பிடு கின்றார். இம்மன்னன் வேள்ளிக் குடி சாசனத்தையளித்தவனாகிய நெடுங்கடையன் என்றும்,[51] அவனுடைய தந்தை என்றும்[52] அறிஞர்கள் அபிப்பிராயப்படுகின்றனர். திருமங்கையாழ்வார் பெரிய திருமொழிப் பாசுரங்களிற் பல்லவ வேந்தனொருவனைக் குறிப்பிடுகின்றார்.[53] இம்மன்னன் கி.பி.785 வரை ஆட்சி புரிந்த இரண்டாம் நந்திவர்மனேயென சீனிவாசகப்பிள்ளை ஆராய்ந்து கூறியுள்ளார்.[54]

சைவ, வைணவ அடியார்கள் பாடிய பத்திப் பாசுரங்களில் மாத்திரமன்றி வேறு இலக்கியங்களிலும் இக்காலப் பகுதியிலாண்ட மன்னர்களின் பெயர்கள் சில குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. நந்திக்கலம்பகம் என்னும் நூல் தெள்ளாறெறிந்த மூன்றாம் நந்திவர்மனையே பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டுள்ளது.[55] இவன் அரசு கட்டிலேறிய காலம் கி.பி.825 ஆகும். பெருந்தேவனாரால் இயற்றப்பட்ட பாரத வெண்பாவிலும் இம்மன்னன் புகழப்படுகின்றான்.[56] பாழி, செந்நிலம், கடையல், சேவூர், நெல்வேலி முதலிய இடங்களிற் பகைவரைப் புறங்கண்டவனாகிய பாண்டியனொருவனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டுள்ளது பாண்டிக்கோவை என்ற நூல்.[57] இம் மன்னன் நின்ற சீர்நெடுமாறனாகிய மாறவர்மன் அரிகேசரி (கி.பி.640-678) எனத் துணியப்பட்டுள்ளது.[58] சாசன இலக்கியங்களுள் ஒன்றாகிய வேள்விக்குடிச் செப்பேட்டுப் பிரசஸ்தியைப்[59] பாடிய ஏனாதி சாத்தஞ் சாத்தனார் பாண்டியன் பராந்தகன் நெடுஞ்சடையன் (கி.பி.769-770) காலத்தவராகும்.[60] எனவே இதுவரை குறிக்கப்பட்ட இலக்கியங்களிலே கூறப்பட்டுள்ள மன்னர்கள் யாவரும் கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிக்கும் கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிக்கும் இடைப்பட்டவர்களாவர். இவ்விலக்கியங்களும் இக்காலத்தனவே. இக்காலப் பகுதியில் தமிழகத்திற் பெரும்பான்மையான பகுதிகளை ஆண்டவர்கள் பல்லவர்களே. எனவே இக்கால இலக்கியங்களைப் பற்றிப் பேசும்போது அறிஞர்கள் இவற்றைப் பல்லவர் கால இலக்கியங்கள் எனக் குறிப்பிடுவர் இதனால் தமிழிலக்கிய வரலாற்றிலே 'பல்லவர் காலம்' எனக் குறிப்பிடும்போதெல்லாம் இக்காலப் பகுதியையே குறிப்பிடுவதாய் இருக்கும். எமது இந்நூலிலும் 'பல்லவர் காலம்' எனக் குறிப்பிடும்போதெல்லாம் இக்காலப் பகுதியையே கருதுகிறோம். இவ்விடத்தில் இன்னுமொரு குறிப்பினையும் மனங்கொள்ள வேண்டும். இக்காலப் பகுதியில் தமிழகத்தைப் பல்லவர்கள் ஆண்டாலும், பாண்டிய மன்னர்களும் தமிழகத்தின் ஒரு

பகுதியினை ஆண்டார்கள். இவர்களுடைய வரலாற்றினையும் சுருக்கமாக இங்கு குறிப்பிடல் வேண்டும்.

தமிழகத்தைக் கைப்பற்றி ஆண்ட களப்பிரரைத் தமிழகத்திலிருந்து ஓட்டி முதலாம் பாண்டியப் பேரரசுக்கு அடிகோலியவன் கடுங்கோன் எனப்படும் பாண்டியனாவான். இவன்

> 'தரணி மங்கையைப் பிறர்பால் உரிமை திறவிதின்
> நீக்கி, தன்பால் உரிமை நன்கனம் அமைத்த மானம்
> போர்த்த, தானை வேந்தன் ஒடுங்கா மன்னன் ஒளி
> நகர் அழித்த கடுங்கோன் என்றும் கதிர்வேல் தென்னன்'[61]

என்று வேள்விக்குடிச் செப்பேட்டில் முதன் மன்னனாகப் பேசப்படுகிறான். இவனுடைய காலம் கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியெனக் கொள்ளப்படுகிறது.[62] இவனுக்குப் பின்வந்த பாண்டிய மன்னர்களுடைய பெயர்கள் பலவற்றையும் நாம் அறியக் கூடியபோதும், அவர்களுட் சிலருடைய வரலாறு நன்கு தெரியவில்லை. அவர்கள் பெயரளவிலேயே பாண்டிய மன்னர் பெயர்பட்டியலில்[63] இடம் பெறுகின்றனர்.

சிம்மவிஷ்ணுவுடன் தொடங்கிய பல்லவ ஆட்சி 9-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் அபராஜிதவர்மனுடன் சோழர்களுடைய கைக்கு மாறியதுபோல, கடுங்கோனுடன் தொடங்கிய பாண்டிய ஆட்சியும் 9-ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் சடையவர்மன் பராந்தக பாண்டியனின் பின் வலியிழந்து சோழர் வசப்பட்டது. கி.பி.6-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி தொடக்கம் கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரை தமிழகத்தைச் சிம்மவிஷ்ணு வழிவந்த பல்லவரும், கடுங்கோன் வழிவந்த பாண்டியரும் ஆண்டபோதிலும், இக்காலப்பகுதி தமிழிலக்கிய வரலாற்றிலே பல்லவர் காலம் என்றே வழங்கப்படுகின்றது. இதற்குக் காரணங்கள் பல்லவர்களின் ஆட்சி வலிமை தமிழகத்தில் பரந்து காணப்பட்டதும், இக்காலப் பகுதியில் எழுந்த இலக்கியங்களுக்கு ஆதாரமாகப் பெரும்பான்மை பல்லவ அரசியலமைப்பும் பண்பாடும் அமைந்தனவே ஆகும்.[64]

இனி, இப் 'பல்லவர் கால'[65] அரசியல், சமுதாய, சமண, பண்பாட்டு நிலைகள் எவ்வாறு அக்காலச் செய்யுள் வளர்ச்சிக்கும், இலக்கிய வடிவங்களின் வளர்ச்சிக்குங் காரணங்களாயமைந்தன என்பதனை ஆராய்வோம். முதலிற் செய்யுள் வடிவங்களின் வளர்ச்சிக்கு அவை எவ்வாறு காரணமாயின என்பதனை நோக்கலாம். செய்யுள் என்றால் என்ன என்பது பற்றியும், அச் சொல்லின் வரலாறு பற்றியும் அ. சிதம்பரநாதன் செட்டியார் பின்வருமாறு கூறுவர்:

'செய்யுள் என்னுஞ் சொல்லின் வரலாறு பொருள் சுருங்கும் நியதியால் மாறுபட்டிருப்பதை அறியலாம். செய்யப்பட்டது செய்யுள். பேராசிரியர் பாய்த்துள் என்றாற்போல செய்யுள் என்பது உள்விகுதி பெற்றது என்றார்.' செய்யுளில் பாட்டு, உரை, நூல், வாய்மொழி, பிசி, அங்கதம், முதுசொல் ஆகிய இவையெல்லாம் செய்யுள் எனச் சொல்லப்பட்டன. "நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுள்" என்றும் உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் என்றும் சிலப்பதிகாரத்தின் கண் வழங்குமிடமெல்லாம் செய்யுள் என்பது பொதுப்பொருள் பெற்றிருத்தல் காண்கிறோம்.

வீரசோழிய ஆசிரியராகிய புத்தமித்திரனார் வாழ்ந்த இடைக் காலத்தே செய்யுள் என்னுஞ் சொல் பொதுப்பொருளிலும் பாட்டு என்னுஞ் சொல் சிறப்புப் பொருளிலும் வழங்கலாயிற்று (வீர.சோ. யாப்பு.6) ஆனால் 1730 முதல் பெஸ்கி காலமுதல் செய்யுள் என்னுஞ் சொல் பாட்டு என்னும் பொருளிலேயே வழங்கத் தொடங் கியது. சிவப்பிரகாசசுவாமிகளும் நால்வர் நான்மணிமாலையில் நீ புகழ்ந்து உரைத்த பழுதில் செய்யுள் எழுதினன் எனச் சொல்லியவிடத்துச் செய்யுள் என்னுஞ்சொல் திருக்கோவையார் திருவாசகமாகிய பாட்டுக்களை உணர்த்தியமை பலர் அறிந்தது.[66]

ஆகவே நாமும் இங்கு செய்யுள் என்ற சொல்லினை பயன்படுத்தும்போது பாட்டு என்ற பொருளுடன் தொடர்புடையதாக அமையும். எனினும் நாம் இவ்வாராய்ச்சியில் செய்யுள் என்பதைப்பாட்டு என்ற பொருளினை விட 'யாப்பு' என்ற பொருளிலேயே சிறப்பாகக் குறிப்பிடுகின்றோம். ஆகவே 'செய்யுள் வடிவங்கள்' என்றால் 'யாப்பு வடிவங்கள்' என்ற பொருளிலேயே இந்நூலிலே கையாளப்படுகிறது. இனி இச் செய்யுள் வடிவங்களின் வளர்ச்சி எத்தகைய பண்புடையதென்றும் அவை எவ்வாறு பல்லவர் காலச் சூழ்நிலையால் உருவாகினவென்றும் ஆராய்வோம்.

பல்லவர் காலத்திலே நுண்கலைகள் பெரிதும் பேணப்பட்டு வளர்ச்சியுற்றன. ஒரு காலத்திலே தோன்றும் கலையுணர்வானது சிற்பம், ஓவியம், நடனம், கவிதை, இசை ஆகிய பலவழிகளில் புலப்படுத்தப்படும். பல்லவர் காலம் இத்தகையதொரு காலமாகையால் இவையாவும் காணப்பட்டன. இவற்றுள் இசை ஓர் இன்றியமையாத இடத்தை வகித்தது. இதற்குக் காரணம் இசை இப்பல்லவர் காலத்தில் ஏனைய நுண்கலைகள் போன்று பல்லவ மன்னர்களின் ஆதரவைப் பெற்றது மாத்திரமன்றி, அம் மன்னர்களையே பெரும் இசை வல்லுனர்களாக் கியதேயாகும். பல்லாவரம், திருச்சிராப்பள்ளிக் குகைகளிற் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட கல்வெட்டுக்களில் மகேந்திரவர்மனுக்குச் சங்கீர்ணஜாதி என்றொரு பெயர் சூட்டப்பட்டுள்ளது.[67] சங்கீர்ண என்ற ஒருவகையான

தாளத்தைக் கண்டுபிடித்ததாலேயே மகேந்திரவர்மனுக்கு இப்பெயர் கிடைத்ததென மீனாட்சி கூறுவர்.[68] இராஜசிம்மனுக்கும் இவ்வாறு இசையுடன் தொடர்புற்ற விருதுப் பெயர்கள் உண்டு. இராஜசிம்மேஸ்வரக்கோயிற் சுற்றுப்புற மதில்களிற் காணப்படும் கல்வெட்டுக்களில் இப்பெயர்கள் காணப்படுகின்றன.[69] அவன் 'வாத்ய வித்யாதரன்' (இசைக் கருவிகளில் வித்தியாதரன்) எனவும், 'ஆதோத்ய தும்புரு' (ஆதோத்ய வீணை வாசிப்பதில் தும்புருவைப் போன்றவன்) எனவும் 'வீணா நாரதன்' (வீணை வாசிப்பதில் நாரதன் போன்றவன்) எனவும் புகழப்படுகிறான். மகேந்திரவர்மன், இராஜ சிம்மன் போன்ற மன்னர்களுடைய இசைத்திறமை பற்றிய கல்வெட்டுக்களைவிட பல்லவர்கால இசைக்கலை வளர்ச்சி பற்றி அறிதற்குக் குடுமியாமலைக் கல்வெட்டுப்[70] பெரும்பயன் அளிப்பதாயுள்ளது. மகேந்திரவர்மன் காலத்தைச் சேர்ந்த இக்கல்வெட்டு அக்காலத்து விளங்கிய இசைக்கலையில் நுட்பங்களை அறிந்து கொள்வதற்கு உதவுகின்றது. 'சித்தம் நமசிவாய' என்று சிவனுக்கு வணக்கஞ் செலுத்துவதாக ஆரம்பிக்கும் இக்கல்வெட்டு ஏழு பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இக்கல் வெட்டின் அடியிலே 'எட்டிற்கும் ஏழிற்கும் இவை உரியன' என்று குறிப்பும் காணப்படுகின்றது. அக்குறிப்புக்கு முன்பு "ருத்ராச்சார்ய சிஷ்யேண பரம மஹேஸ்வர ரேணரக்ஞா சிஷ்ய ஹிதார்த்தம் க்ருத" ராகம்[71] என்ற குறிப்பும் காணப் படுகின்றது. அதன் பொருள் என்னவெனில் இச்சுரவரிசைகள் சிவ பத்தனும் உருத்திராச்சாரியரின் சீடனுமாகிய மன்னனால் சீடர்களுடைய நலனுக்காக அமைக்கப்பட்டன என்பதாகும். இம் மன்னன் மகேந்திரவர்மன் என்றும், 'பரிவாதினி' என்ற வீணையிலே இச் சுரவரிசைகளை மீட்டி, ஆராய்ந்த மகேந்திரன், ஏழு நரம்புகள் கொண்ட வீணையில் மாத்திரமன்றி எட்டு நரம்புகள் கொண்ட வீணையிலும் மீட்டினான் என்றும் வரலாற்றறிஞர்கள் ஆராய்ந்து கூறியுள்ளனர்.[72]

குடுமியாமலைக் கல்வெட்டினைப் போலவே திருமய்யம் என்னுமிடத்திற் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட கல்வெட்டும் இசை நுணுக்கங்கள் பற்றிக் கூறுகின்றது.[73] இக்கல்வெட்டிற் காணப்படும்.

'குணசேன ப்ரமாணஞ்
ஜெய்த வித்யா, பரிவாதினீகற்க'

என்ற குறிப்பின் மூலம் இக்கல்வெட்டிற் குறிக்கப்படும் இசை நுணுக்கங்களையும், குணபரன், குணதரன் எனப் புகழப்படும் மகேந்திரவர்மனே 'குணசேன' என்ற பெயருடன் பிரமாணஞ் செய்துள்ளான் எனக் கொள்ளலாம். மேற்காட்டிய கல்வெட்டு ஆதாரங்கள் மூலமாகப் பல்லவர் காலத்து மன்னர்கள் இசை வல்லுநர்களாக இருந்தார்களென்றும், அதனால் இக்காலத்தில் இசைக்கலை மன்னருடைய ஆதரவு பெற்று ஏனைய நுண்கலைகளை விடச் சிறப்பாக வளம்பெற்றதென்றும் கூறலாம்.

பல்லவர் காலத்திலே இசைக்கலை மேன்மையுற்றிருந்ததனை இலக்கிய ஆதாரங்கள் மூலமாகவுங் காணலாம். இக்காலத்து வாழ்ந்த சைவ நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் இசையிலே ஈடுபட்டதின் காரணமாக இறைவனை அடைவதற்கு இசைநெறியும் இன்றியமையாதது என்பதைத் தம் பாடல்களில் வலியுறுத்தியுள்ளனர்.[74] இதனால் இறைவனே இசையுருவாக அமைந்துள்ளான் என்று தம் பாடல்களில் அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அப்பருக்கு வாத்திய இசையிலே இருந்த ஈடுபாட்டினை அவர் பாடலொன்று எடுத்துக் காட்டுகின்றது. சிவனுடைய திருவடி நிழலானது குற்றமற்ற வீணையில் மூட்டப்படும் இசையின் இனிமைபோன்றிருக்கும் என அப்பாடலில் அவர் கூறுகின்றார்.[75] செந்தமிழ்ப்பெரு நாவலராகிய அப்பர் எண்ணும் எழுத்துமாகிய இரண்டனுடன் இசையையும் சேர்த்து, இவையாக இறைவன் காட்சியளிக்கிறான் எனப் பாராட்டி மகிழ்கிறார்.[76] இதே கருத்தினைச் சம்பந்தரும் தன் தேவாரமொன்றனுட் குறிப்பிடுகின்றார்.[77] சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் சிவன் ஏழிசையாயுள்ளானெனவும்,[78] பண்ணுள் இருப்பவனெனவும்[79] பல இசைக் கருவிகளின் இசையுடன் சேர்ந்து ஆடுகின்றானெனவுங்[80] கூறுகின்றார். வைணவ அடியார்களும் திருமாலை இசையுடன் சேர்த்துப் பாடியுள்ளனர். திருமங்கையாழ்வார் திருமாலைப் பண்ணெனவும்[81] குலசேகரப்பெருமாள் அவனைத் தமிழின்பப் பாவெனவும்[82] புகழ்கின்றனர். இவற்றால் இக்காலத்து இறையடியார்கள் இசையிலே ஈடுபட்டிருந்தனர் என்பது பெறப்படும். அத்துடன் இக்காலத்தில் இறையன்பிலே ஈடுபட்டிருந்த பொது மக்களும் இவ்விசையிலே ஈடுபாடு உடையவர்களாக இருந்திருக்க வேண்டுமென ஊகிக்க முடிகின்றது.

இவ்வாறு தமிழகத்து மக்களிடையே சிறந்து விளங்கிய இசைக்கலை மன்னர்களுடைய ஆதரவுடன் சிறப்புற்றபோது, அது அக்காலத்தெழுந்த இலக்கியங்களை ஆக்குதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட செய்யுள் வடிவங்களிலும் தன் ஆதிக்கத்தைச் செலுத்தத் தவறவில்லை. அக்காலத்துப் பாடல்களிலே இசை ஆதிக்கஞ் செலுத்துவதற்குப் பல்லவ மன்னர்களாற் கட்டப்பட்ட எண்ணற்ற கோயில்களும், அக்காலத்து வைதிக அடியார்களாலே தொடக்கி வைக்கப்பட்ட பத்தி இயக்கமும் இன்னொரு வகையிற் காரணங்களாயின என்று கூறலாம். சோழன் கோச்செங்கணான் காலந்தொடக்கமே தமிழகத்திற் கோயில்கள் தொகையாகக் கட்டும் மரபு தொடங்கிற்று எனக் கூறலாம். இவன் சிவனுக்கும் திருமாலுக்குமாகக் கோயில்கள் பலவற்றைக் கட்டியதனாலேயே சைவசமய அடியார்களுள்ளே ஒருவனாகச் சுந்தரராலும்,[83] வைணவ அடியாராகிய திருமங்கையாழ்வாராலும்[84] புகழப்படுகிறான். இவனுக்குப் பின்பு பல்லவ மன்னர்களாலே அலங்காரங்கள் பல மகுந்த கோயில்கள் தமிழ் நாட்டிலே கட்டப்பட்டன.

இக்கோயில்கள் பெரிய கோபுரங்களைக் கொண்டனவாயமைந்தன. அவற்றின் சுவர்களும், கோபுரங்களும் அழகிய பல சிற்ப ஓவிய வேலைப்பாடுகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டன. இங்கு நடைபெறும் விழாக்களுக்கும் வேறுபல நிகழ்ச்சிகளுக்கும் நிலங்கள் மானியமாக வழங்கப்பட்டன. இக்கோயில்களிலே இசைநடன நிகழ்ச்சிகளும் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டன. இவற்றைவிட இங்கு புராணங்கள் இதிகாசங்கள் முதலியன பொதுமக்களுக்காக விரித்துரைக்கப்பட்டன. இதனால் பல்லவர் காலக் கோயில்கள் அக்கால மக்கள் வாழ்க்கையுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டன. இவ்வாறு கோயில்கள் அக்காலத் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் சிறப்பான இடம்பெற்றதற்குக் காரணம் அக்கோயில்களில் பொதுமக்களுக்காக நடைபெற்ற பொழுதுபோக்கு நிகழ்ச்சிகள் மாத்திரமன்றி அக்காலப் பத்தி இயக்கமுமேயாகும். சமண பௌத்த மதங்கள் வாய்ப்பட்ட தமிழ் மக்கள் பத்தியின் பெருமையினை உணரத் தலைப்பட்ட காலம் இக்காலமாகும். இதற்குக் காரணமாயிருந்தவர்கள் பத்தி இயக்கத்தினரேயாகும். சமண பௌத்த மதங்கள் வாய்ப்பட்ட தமிழ்மக்கள் பத்தியின் பெருமையினை உணரத்தலைப்பட்ட காலம் இக்காலமாகும். இதற்குக் காரணமாயிருந்தவர்கள் பத்தி இயக்கத்தினரே யாகும். எல்லாம் வல்ல இறைவனின் திருவுருவை ஊனக்கண்களாற் காணுதற்கு விழைந்தது பத்திநெறி. இந்நெறியைப் பின்பற்றி இக்கால மக்கள் இறைவன் திருக்கோலத்தைக் காணுதற்கு விழைந்தது பத்திநெறி. இந்நெறியைப் பின்பற்றி இக்கால மக்கள் இறைவன் திருக்கோலத்தைக் காணுதற்குக் கோயில்களே தகுந்த இடங்களாயின. இதன் காரணத்தினாலேயே இக்காலத்திற் கோயில்கள்பல எழுந்தன.[85] இன்னும் பத்தி இயக்கத்தைச் சார்ந்த அடியார்கள் கோயில்களைத் தரிசித்து, அக்கோயிலில் வீற்றிருக்கும் இறைவன்மீதும், அக்கோயிலைச் சார்ந்துள்ள இயற்கை அமைப்பையும் பாடிய காரணத்தினால் அக்கோயில்களைச் சூழ்ந்துள்ளவர்கள் அதனால் பெருமையடைந்தது மாத்திரமன்றி, அவற்றுடன் நெருங்கிய தொடர்பினையும் மேற்கொண்டனர். இவர்களும் பத்தியடியார்களுடன் சேர்ந்து கோயில் கோயிலாகச் சென்று இறைவனைப்பாடிப் பணிந்து வணங்கினர். இவர்கள் இவ்வாறு வணங்கும் போது பத்தி இயக்கத்தலைவர்களாகிய அடியார்கள் நெக்குருகப் பாடிய பாடல்களை இறைவன் இதயங்கனிவதற்கு அன்பு பரவசமாய்ப் பாடினர். இவ்வாறு எல்லோருஞ் சேர்ந்து பாடுவதற்கு இசைப்பாடல்கள் பல எழவேண்டியேற்பட்டன.[86] இதனால் பல்லவர்காலத்தில் பத்திப்பாடல்கள் பாடிய அடியார்கள் இசைப்பண்பு பொருந்திய செய்யுள் வடிவங்களை அமைத்துப் பாடல்கள் பாடவேண்டியேற்பட்டது.

பல்லவர்காலப் பத்திக்கவிஞர்கள் இசைப்பண்பு பொருந்திய செய்யுள் வடிவங்களை அமைக்க வேண்டிய தேவைக்கு இன்னொரு காரணமும் உண்டு. பத்தியியக்கம் தமிழகத்திலே தோன்றுவதற்கு முன்பு, சமண, பௌத்தர்கள் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தனர். அவர்கள்

இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய கலைகளை வெறுத்தனர்.[87] இக்கலைகள் பெண்களோடு தொடர்புற்றிருந்தமையால் இவற்றினை அவர்கள் வெறுத்தார்கள். அவர்கள் தங்கள் சமயக்கருத்துக்களையும், நெறிகளையும் இயற்றமிழோடு பொருந்திய வெண்பா யாப்பு வடிவத்திலேயே அமைத்துப் போதித்தனர். ஆனால் இச்சமயங்களுக்கு எதிராகப் பத்தியியக்கம் பல்லவர் காலத்திலே தொடங்கியபோது, அவ்வியக்கத்தினர் இசை முதலிய நுண்கலைகளை மக்கள் அனுபவிப்பதைத் தடுக்கவில்லை. காரணமென்னவெனில் சிவனும், திருமாலும் புராணங்களிலே இசை, நடனம் முதலியவற்றுடன் தொடர்புடையவர்களாகக் கூறப்பட்டுள்ளதேயாகும். இப்புராணக்கதைகளே பல்லவர்காலப் பத்திக் கவிஞர்களின் பாடல்களுக்குக் கருவூலங்களாயின. அதனால் அவர்கள் இசை முதலியனவற்றைப் பேணினர். ஆகவே வெண்பா யாப்பிலே இசை முதலியவற்றை வெறுத்து அறநீதிக் கருத்துக்களைப் போதித்த சமண மதத்தினர்க்கு எதிராக எழுந்த பத்தி மதத்தினர் இசைத்தமிழிலே பாடல்களைப் பாடலாயினர். எவர்மனதையுங் கவரக்கூடியது இசை. ஆகவே சமணபௌத்த மதக் கொள்கைகளில் ஈடுபட்டவர்களையும் ஏனையோரையுங் கவருதற்குப் பத்தியியக்கத்தினர் இசைப்பண்பு கொண்ட செய்யுள் வடிவங்களை அமைக்கலாயினர். இத்தகைய செய்யுள் வடிவங்களை அமைக்கும் பணியினைத் தொடங்கி வைத்தவர் காரைக்காலம்மையாராவர். இவரைத் தொடர்ந்து ஏனைய நாயன்மார்கள், ஆழ்வார்கள், புலவர்கள் ஆகியோர் இசைத்தமிழ்வாய்ப் பட்ட யாப்புக்களைப் பயன்படுத்தித் தொடங்கினர். ஆசிரியப்பா, வெண்பா, வஞ்சிப்பா, கலிப்பா முதலியன இயற்றமிழைச் சார்ந்தனவாகும். அவற்றிலிருந்து பிறந்த பாவினங்களாகிய தாழிசை, துறை, விருத்தம் ஆகியன இசைத்தமிழைச் சார்ந்தன. இப்பாவினங்களையே அவர்கள் பெரும்பான்மையாகத் தம்பாடல்களை ஆக்குதற்குப் பயன்படுத்தினர். இதனாலேயே,

> 'நாயன்மார் ஆழ்வார்களுடைய பாடல்கள் கவிதைகள்
> மாத்திரமன்றி இசைக்கோவைகளெனவுங் கொள்ளலாம்.
> அப்பாடல்களின் உணர்வுகளை அக்கால நடனங்களும்
> வெளிப்படுத்தியிருக்க வேண்டும்'[88]

என்று தெ.பொ.மீ கூறிச் சென்றுள்ளார். ஆகவே இதுவரை கூறியவற்றாற் பல்லவர் கால அரசியல், சமுதாய சமயச் சூழ்நிலைகள் தமிழகத்தில் இசை வளர்ச்சிக்குக் காலாயினவென்றும், அவ்விசை வளர்ச்சி அக்கால இசைப்பண்பு பொருந்திய செய்யுள் வடிவங்களின் தோற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்குங் காரணமாயிற்று என்றும் அறியக்கூடியதாயுள்ளது.

பல்லவர் காலத்திலே தோன்றிவளர்ந்த செய்யுள் வடிவங்களின் இசையமைதியில் நாடோடி இசைகள் சேருவதற்கு, அக்கால அரசியல் சமுதாய, சமயச் சூழ்நிலைகளே காலாயிருந்தன. பல்லவர்கால மன்னர்கள் தமிழகத்திலே எண்ணற்ற பல கோயில்களைக் கட்டினர் என்பதை

முன்பு குறித்துள்ளோம்.[89] இக்கோயில்களுக்கு மக்கள் கூட்டங் கூட்டமாகச் செல்ல வேண்டுமென பத்தியியக்கத்தினர் விரும்பினர். அவ்வாறு அவர்களைக் கோயிலுக்கழைப்பதற்குத் தம் பதிகங்களை பயன்படுத்தினர். அம்மக்கள் கூட்டாகத் தம் பதிகங்களைப் பாடவேண்டுமென்பதையே நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் விரும்பினர். சுந்தரர், சம்பந்தர், திருமங்கையாழ்வார் முதலியோர் தம் பதிகங்களின் இறுதிப்பாட்டாகிய கடைக்காப்பில் இக்கருத்தைத் தெளிவுபடுத்து கின்றனர்.[90] ஆகவே இவர்கள் படைத்த பத்தியிலக்கியங்கள் பொதுமக்களோடு தொடர்புடையனவாக அமையலாயின. இலக்கியம் பொதுமக்கட் சார்பாக அமையும்போது அவ்விலக்கியத்திலே அம்மக்களிடையே ஏற்கனவே வழங்கிவந்த, அவர்களுக்குப் பிடித்தமான நாடோடிமெட்டுகளும், இசையமைதிகளும் இடம்பெறும் என்பதைத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றிலே நாம் கண்டு கொள்ளக்கூடியதாயுள்ளது. தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றிலே விசயநகர-நாயக்கர் காலத்தின் இறுதிப்பகுதியில் (அதாவது 17-ம் நூற்றாண்டிலும் 18-ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும்) தமிழ்மொழி பேணுவாரற்றுக் கிடந்தது. விசயநகர் மன்னர்களோ நாயக்க மன்னர்களோ தமிழ் பேசும் வேந்தர்களல்ல. அவர்கள் தமிழ்மொழியைத் தமிழ்மன்னர்களைப் போலப் பேணாவிடினும் அவர்களிடையே சில வள்ளல்கள் தமிழ்ப் புலவர்களை ஆதரித்தனர்.[91] எனினும், இவர்களுக்குப் பின் தமிழ்மொழிக்கு அத்தகைய ஆதரவுங் கிடைக்கவில்லையெனலாம். மூவேந்தரும் முச்சங்கமும் வள்ளல்களும் மறைந்த பின்னர் பேணுவாரற்றுத் தமிழ்மொழி கிடந்த இந்நிலையிலே, அதனைப் பேணிப் பாவேந்தரை அந்நாட்களில் ஆதரித்தனவாகத் திகழ்ந்தன ஆதீனங்களும் மடங்களும், இவ்வாதீனங்களாலும் மடங்களாலும் ஆதரிக்கப்பட்ட புலவர்கள் இயற்றின யாவும் சமய இலக்கியங்களேயாகும். இவை அக்கால இலக்கியங்களுள் ஒரு பகுதியாகும். மற்றப்பகுதி இலக்கியங்கள் மன்னர்களையோ வள்ளல்களையோ பாடாமல் சாதாரண மக்களாகிய குறவர்களையும் பள்ளர்களையும் பாடின. பொதுமக்களைக் கதாபாத்திரங்களாகக் கொண்ட குறவஞ்சி, பள்ளு போன்ற இலக்கியங்களிலே, அம்மக்களோடு தொடர்புற்ற மெட்டுகளும் இசைகளும் கொண்ட கண்ணிகளும் சிந்துகளும், இடம்பெற்றன. இக்கருத்தினைப் பின்வரும் குறிப்பு அரண் செய்கிறது.

> 'இலக்கணப்புலவராகிய தொல்காப்பியர் நாடோடிப் பாடல்களைப்
> பண்ணத்தியென்று கூறி இசைவகுத்தார். இலக்கியப்பெரும் புலவர்கள்
> அப்பாடல்களில் மனம்செலுத்தி இன்புற்று அவற்றைப் பற்றித் தம்
> நூல்களிற் கூறினார்கள்; அவற்றைப்போன்ற அமைப்பை வைத்துப்
> பல பாடல்களைப் பாடினார்கள். நாடோடிப் பாடல்களை

அடியொற்றிப் பாடிய பல பாடல்கள் நாளடைவில் தனிப்பிரபந்தமாக வழங்கலாயின. குறத்தியின் பாட்டிலிருந்து குறம் எழுந்து, பின்பு குறவஞ்சி எழுந்தது. பள்ளர்கள் பாடும் குலவைப்பாட்டு முதலிய வற்றிலிருந்து பள்ளேசலும் பள்ளும் தோன்றின.'[92]

ஆகவே விசய நகர-நாயக்கர் காலத்தில் பிற்பகுதியிலே தமிழ் இலக்கியம் பொதுமக்கட் சார்புடையதாய் அமைந்ததினால் மக்கட்சார்பான சந்தங்களும், இசையும் அதிலே இடம் பெற்றன. இதுபோலவே பல்லவர் காலத்திலும் இலக்கியப் போக்கு அமைந்ததெனக் கூறுலாம். பல்லவ வேந்தர்கள் தமிழரல்லாதோராவர். அவர்களும் விசயநகர-நாயக்க மன்னர்களைப் போலத் தமிழ்மொழியை முற்றாக ஆதரித்தாரில்லை. ஆதலாற் பிற்காலத்து மடங்களும், ஆதீனங்களும் தமிழைப் பேணியது போலப் பல்லவர்காலச் சைவநாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களுமே தமிழ்மொழியைப் பேணுபவராயினர். இவர்களுடைய பத்தி இயக்கம் பொதுமக்கட் சார்புடையதாகும்.[93] தில்லைவாழந்தணரும், திருநீல கண்டத்துக் குயவனாரும் எதுவித வேற்றுமையின்றி இறைவனடியாரா னார்கள். இவ்வாறு தமிழகத்திலே எப்பகுதியில் இருந்தவரும் எச்சாதியினரும் இறைவன்மேற்பத்தி கொண்டபடியால் அடியாரானார்கள். இவ்வாறு பொதுமக்களான அடியார் கூட்டத்திலிருந்து தோன்றியவர்களே நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும். இவர்கள் பாடிய பத்தியிலக்கியங்களே பல்லவர் காலத்தில் தமிழ் மொழியைச் செழுமையுறச் செய்தன எனலாம். ஆகவே பொதுமக்கட் சார்பான இவர்கள் பாடல்கள் சில அம்மக்களுக்குப் பிடித்தமான மெட்டுக்களிலே அமையலாயின. நாடோடி இசைகளில் இவ்வடியார்கள் பல பதிகங்களைப் பாடினர்.

"திருவாசகத்திலுள்ள திருவம்மானை, திருச்சாழல், திருப் பொன்னூசல் முதலிய பதிகங்களும், பெரியாழ்வார் பாடியருளிய கண்ணன் குழல்வாரக் காக்கையை அழைத்தல் முதலிய பதிகங்களும் இதற்கு உதாரணங்களாகும். நாட்டுப் பாடல்களிலுள்ள ஓசை முறைகளைத் தழுவி அக்காலத்துப் புலவர்கள் பதிகங்களைப் பாடினார்கள் என்பதற்குச் சான்றாகச் சுந்தரமூர்த்திசுவாமி களுடைய திருப்பதிகங்களுட் சில காணப்படுகின்றன."[94]

சுந்தரரது பதிகங்களிலே இந்தளப் பண்ணிலமைந்த சில பதிகங்கள் மகளிரது கும்மிப் பாடலுக்கு இயைந்த சந்தமாக அமைந்துள்ளனவெனச் சுவாமி விபுலானந்தர் ஆராய்ந்து கூறியுள்ளார்.[95]

பல்லவர் காலச் செய்யுள் வடிவ வளர்ச்சியில் வடமொழிச் செய்யுள் வடிவங்கள், ஓசைகள் ஆகியவற்றின் தாக்கத்தினையுங் காணலாம். இதற்கு அக்கால அரசியற் சூழ்நிலையே காரணமாகும்.

வடமொழிக்கல்வியும் பண்பாடும் பல்லவ வேந்தர்களாலே முறையுடனும் சிரத்தையுடனும் பேணப்பட்டன. வடமொழிப் பெரும் புலவர்களான பாரவி, தண்டி போன்றவர்கள் பல்லவ வேந்தர்களின் அவையிலே சிறப்பும், மதிப்பும் பெற்றார்களென வரலாற்றாராய்ச்சிகள் மூலம் அறியக் கிடக்கின்றது.[96] இன்னும் பாண்டிய மன்னர்கள் கூட வடநாட்டுப் பண்பாட்டினைப் பேணினார்கள் என்பதற்கு ஆதாரமுண்டு. இக்காலத்தைச் சேர்ந்த பாண்டியன் நெடுஞ்சடையன் வெளியிட்ட வேள்விக்குடிச் செப்பேடு அப்பாண்டிய மன்னனாலே தானமாகக் கொடுக்கப்பட்ட கிராமம் ஒன்றினைக் குறிப்பிடுகின்றது. வேள்விக்குடியென அக்கிராமத்திற்குப் பெயரிட்டமையே அம்மன்னன் எவ்வளவு தூரம் வடநாட்டுப் பண்பாட்டோடொட்டியவனாய் இருந்தான் என்பதற்குச் சான்றாகும்.[97] இவ்வாறு வடமொழிப் பண்பாடு, வடமொழிக்கல்வி ஆகியன இக்காலத்திலே பேணப்பட்டு வளர்ச்சியுற்றதால், தமிழ்ப் புலவர்கள் பலரும் வடமொழியிலேயே வல்லுநர்களாயினர். இவர்கள் வடமொழி இலக்கியங்களிலே இடம்பெற்ற யாப்பு வடிவங்கள் ஓசைகள் ஆகியனவற்றை நன்கறிந்திருந்தனர். அதனால் இவர்கள் அவற்றினைத் தமிழிலேயும் கையாண்டு தமிழ்ச் செய்யுள் வடிவங்களைப் புதுப்பித்தனர். சம்பந்தர் கையாண்ட மாலைமாற்று, ஏகபாதம், எழுகூற்றிருக்கை, சக்கரமாற்று, கோமுந்திரிகை, யமகம் என்பன பல்லவர் காலத்துச் செய்யுள் வடிவங்களிலே வடமொழிச் செய்யுள் வடிவங்கள் இடம்பெற்றமைக்கு எடுத்துக் காட்டுகளாகும் இவ்வாறு சம்பந்தர், திருமங்கையாழ்வார் போன்றோர் தமிழ்மொழிக்குச் சில புதிய செய்யுள் வடிவங்களை அறிமுகப்படுத்தித் தொண்டு புரிந்துள்ளனர்.[98] இதுவரை பல்லவர்கால அரசியல், சமுதாய, சமயச் சூழ்நிலைகள் எவ்வாறு அக்காலச் செய்யுள் வடிவங்களின் வளர்ச்சிக்குக் காரணமாயின என்பதைப் பார்த்தோம். இனி, அவை எவ்வாறு அக்கால இலக்கிய வடிவங்களின் வளர்ச்சிக்குக் காலாயின என்பதை ஆராய்வோம்.

பல்லவர் காலத்திலே தோன்றிய செய்யுட்களுட் பெரும்பாலானவை பதிகம் என்ற இலக்கிய வடிவலமைந்தனவே. ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் தம் பத்தியனுபவங்களைப் பெரும்பாலும் பதிகங்கள் வாயிலாகவே புலப்படுத்தியுள்ளனர். பதிகம் என்பது பொதுவாகப் பத்துப்பாக்களைக் கொண்டுள்ளது. இவ்விலக்கிய வடிவம் பல்லவர் காலத்திலே தோன்றிப் பெருவழக்கானமைக்கு அக்காலத்து மன்னர்களால் அமைக்கப்பட்ட எண்ணற்ற கோயில்களும் பத்தி இயக்கமுமே காரணங்களாயின. பத்தியியக்கத்தைச் சேர்ந்த அடியார்கள் மக்களையுங் கோயிலையும் இணைக்கும் பெரும் பணியிலீடுபட்டனர். கோயில்களுக்குச் சென்று அடியார்கள் கூட்டத்துடன் அவற்றைச் சுற்றி ஆடிப்பாடினர் அக்காலப் பத்திப் புலவர்கள்.[99] ஒவ்வொரு ஊரிலுமுள்ள கோயில்களுக்குச் சென்ற

நாயன்மார்களும், ஆழ்வார்களும் அக்கோயில்களைச் சார்ந்த பத்தியடியார்கள் பாடி வணங்குவதற்கெனப் பதிகங்கள் பலவற்றைப் பாடி பணித்தனர். இவ்வாறு ஒவ்வொரு கோயிலுக்கும் பத்துப் பாடல்கள் கொண்ட பதிகம் பாடியிருப்பதை நோக்கும்போது ஒரு கோவிலைச் சுற்றிப் பாடியாடி வணங்குவதற்குப் பத்துப்பாடல்கள் போது மானவையாக இருந்திருக்க வேண்டுமெனக் கொள்ளலாம். காமிகாகமத்திலே நாளாந்தக்கோயில் வழிபாட்டில் தேவாரப் பாடல்கள் இசையுடன் ஆடலுடனும் சேர்ந்து இடம்பெற வேண்டுமெனக் குறிக்கப்பட்டுள்ளதென்றும், இதுவே பிற்காலத்தில் திருப்பதியம் விண்ணப்பித்தல் என அழைக்கப்பட்டதென்றும் இம்முறை கி.பி.8-ம் நூற்றாண்டிற் பல்லவமன்னன் காலத்திலே நடைமுறைக்கு வந்துவிட்ட தென்றும் சாசன ஆதாரங்களுடன் ஆராய்ந்து கூறியுள்ளார் துரையரங்க சுவாமி.[100]

'திருப்பதியம் விண்ணப்பித்தல்' முறை கி.பி.8-ம் நூற்றாண்டுச் சாசனங்களில் அரசியல் அந்தஸ்துப் பெற்றது. ஆகவே இவ்வழக்கு எட்டாம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னரே தமிழக அடியார்கள் பொதுமக்கள் ஆகியோர் மத்தியில் இடம்பெற்றிருக்க வேண்டும். கோயில்களிலே சில அடியார்கள் தெய்வீகப் பாடல்களைப் பாடிக் கொண்டு அக் கோயில்களைச் சுற்றிக் கும்பிடுவதை நாம் இப்பொழுதும் கண்ணாலே காண்கிறோம். இம்முறை காரைக்காலம்மையார் காலத்திலேயே ஆரம்பித்திருக்க வேண்டும். அம்மையார் பல்லவ வேந்தர்களாகிய மகேந்திரவர்மன், நரசிம்மவர்மன் ஆகியோர் சிறந்த பெரிய கோயில்களைத் தமிழகத்திலே கட்டுவதற்கு முன்பு வாழ்ந்தவர். ஆகவே அவருடைய காலத்திலிருந்த சிறிய கோயில்களைச் சுற்றிக் கொண்டு பாடுவதற்குப் பத்துப்பாடல்கள் போதுமானவையாக இருந்திருக்கலாம். அவரே இப்பதிக வடிவினைத் தமிழிலே ஆரம்பித்து வைத்தார். அம்மரபினையே பிற்காலத்தவர்களான நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் பின்பற்றினர். எனவே பதிகம் என்ற இலக்கிய வடிவம் பல்லவர் காலச் சூழ்நிலைக்கேற்ப உருவாக்கப்பட்டு வளர்ச்சியடைந்த ஒரு இலக்கிய வடிவமாகும்.

பல்லவர்கால இலக்கிய வடிவங்களிடையே திருச்சதகம், சம்பு போன்ற வடமொழி இலக்கிய வடிவங்களுங் காணப்படுகின்றன. இவற்றினுடைய தோற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் உரிய காரணங்களை யாம் இங்கு தனியாக ஆராயவேண்டியதில்லை. இக்காலத்துத் தமிழ்ச் செய்யுள் வடிவ வளர்ச்சியிலே வடமொழிச் செய்யுள் வடிவங்கள் இடம் பெற்றமைக்கு யாம் முன்பு குறித்துள்ள காரணங்களே இவற்றிக்கும் பொருந்தும் என்க.[101] சங்ககால மன்னர்களின் வீரம், கொடை, அரசியற்றிறன் முதலியவற்றைப் புலவர்கள் புனைந்து பாடியது போலப் பல்லவர்கால மன்னர்களைப் பற்றித் தமிழ்ப்புலவர்கள் அவ்வளவாகப் பாடவில்லை. இதற்குக் காரணம் அவ்வேந்தர்கள் தமிழ்ப்புலவோர்களை

ஆதரியாது வடமொழிப்புலவர்களைப் பேணியதேயென்க. இதனால் பல்லவ மன்னர்களைத் தலைவர்களாகக் கொண்டு இலக்கியங்கள் பெரும்பான்மையாக இக்காலத்தே எழவில்லை. ஆனால் மூன்றாம் நந்திவர்மன்காலம் பல்லவ வரலாற்றிலே ஒரு தமிழ் மறுமலர்ச்சிக்காலம் எனக் கூறக்கூடியதாயுள்ளது. இவனுடைய காலத்திலே சமயச் சார்பற்ற இலக்கியங்கள் பல தோன்றின. இப்பல்லவவேந்தன் ஒருவனே தமிழ்ப் புலவனொருவனாற் பாடப்பட்ட இலக்கியமொன்றின் தலைவனாகத் திகழ்ந்தான். இதற்குக் காரணம் அக்கால அரசியல் நிலையேயாகும். தெள்ளாறு என்னும் போர்க்களத்திலே பாண்டியனைத் தோற்கடித்து நந்திவர்மன் புகழீட்டினான். தோல்வியுற்ற பாண்டியன் நந்திவர்மனுடன் நட்புக் கொண்டானெனவும், அதன் காரணமாகப் பாண்டியன் மகளை நந்திவர்மன் மணஞ்செய்து கொண்டானெவுந் தெரிகிறது.[102] இவ்வாறு தமிழ் மன்னனாகிய பாண்டியனுடன் உறவுகொண்டதனால் நந்திவர்மன் காலத்திலே தமிழ் மொழி பேணப்பட்டிருக்குமென ஊகிக்க முடிகின்றது. இதனால் இவனுடைய போர், வீரம், கொடை முதலியனவற்றைப் புகழ்ந்து தமிழ்ப்புலவனொருவன் 'கலம்பகம்' என்றொரு புதிய இலக்கிய வடிவத்தினை அமைத்தான். நந்திவர்மன் மேற் அக்கலம்பகம் பாடப்பட்டதால் அது 'நந்திக்கலம்பகம்' என வழங்கலாயிற்று. இவ்விலக்கியத்தை இயற்றிய புலவன் யாரெனத் தெரியவில்லை.

கலம்பக இலக்கியவடிவம் தோன்றுவதற்கு முன்பே கோவை என்றொரு இலக்கிய வடிவம் பல்லவர் க்ாலத்திலே தோன்றியது. இவ்வடிவம் சங்ககாலப் புலவர்களாற் கையாளப்பட்ட அகத்திணைத் துறைகளுடன் புறப்பொருளையும் உடன் கொண்டு தோன்றியதெனலாம். சங்க காலத்திலே சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னர்கள் அகத்திணைப் பாடல்களிலும் புறத்திணைப் பாடல்களிலும் புகழப்பட்டனர். அக்கால அகத்திணை மரபினைப் பல்லவர்காலப் புலவர்களும் தம் இலக்கியங்களிலே கையாண்டுள்ளனர். ஆனால் அம்மரபு நந்திக் கலம்பகத்திலே[103] தவிர வேறு எந்த இலக்கியங்களிலும் பல்லவ மன்னர்களைப் புகழக் கையாளப்படவில்லை. அதற்குப் பதிலாகப் பல்லவர் கால அடியார்கள் தம் பத்தியனுபவங்களைப் புலப் படுத்துவதற்குப் பத்திப் பாடல்களிலே கையாண்டனர். பல்லவர் காலத்திலே மதுரையிலிருந்து தமிழ் மன்னர்களான பாண்டியர் ஆண்டனர் என்பதை முன்பு குறித்துள்ளோம்.[104] சங்காகலத் தமிழ் மன்னர்களை மறைமுகமாகப் புகழ்வதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட அகத்திணைமரபு[105] இக்காலத்திலே இப்பாண்டிய மன்னர்களை நேரடியாகப் புகழ்வதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டது. நின்றசீர் நெடுமாறன் எனப்படும் மாறவர்மன் அரிகேசரியின் வீரம், கொடை முதலியவற்றைப் புகழுதற்குச் சங்ககால அகத்திணை மரபினைக் குறியீடாகக் கொண்டு கோவை என்னும் இலக்கிய வடிவம் அமைக்கப்பட்டது. பாண்டியனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டதால் இது பாண்டிக் கோவை

எனப்பட்டது. இவ்வாறு மன்னர் புகழ்பாட எழுந்த இவ் இலக்கியவடிவம் பல்லவர்காலப் பெரும்பான்மை இலக்கியங்களின் பொருளாயமைந்த பத்தியாலே கவரப்பட்டது ஆச்சரியமன்று. இதன் பலனாகவே மாணிக்க வாசகரது திருச்சிற்றம்பலக்கோவை தோன்றியதெனலாம். கோவை (பாண்டிக்கோவை) கலம்பகம் போன்ற இலக்கிய வடிவங்கள் அக்காலப் பொதுப் பண்பாகிய சமய இலக்கியங்களினின்று வேறுபட்டு அரசியல் வரலாற்றுடன் தொடர்புடையனவாயுள்ளன. இது பற்றி வையாபுரிப் பிள்ளை அவர்கள்

> 'இக்காலத்திலே பத்திமார்க்கமே எல்லா இலக்கிய
> முயற்சிகளின் முக்கிய அம்சமாக அமைந்து
> அவற்றை வழிநடத்துவதாக அமைந்த போதிலும்,
> மற்றப் பக்கத்தில் பழைய மரபுகள் சிலவும் தலைதூக்கின.
> இவற்றை முற்றாகப் பத்திமரபினால் நீக்கமுடியவில்லை.
> இப்பழைய மரபுகளே இக்கால இலக்கியங்களின் ஒரே
> தன்மையைப்போக்கி நாட்டின் அரசியல் வாழ்வினையும்
> சிறிதளவில் எமக்குக் காட்டுகின்றன.'[106]

என்று கூறிச் சென்றுள்ளார்.

பல்லவர் காலத்திலே காணப்பட்ட இலக்கிய வடிவங்களுள் உரைநடையும் ஒன்று. அக்கால அரசியல் நிலைக்கேற்ப உரைநடையிலக் கியத்திலே இரண்டு வகையான நடைகள் தோன்றின எனக் கூறலாம். வடநாட்டுச் சாயலையுடைய அரசியலமைப்பைக் கொண்ட பல்லவ மன்னர்கள் வடமொழியைப் போற்றிச் சிறப்பித்ததினால் வடசொற்களும் சொற்றொடர்களும் முந்தியகாலப் பிரிவுகளிலே தமிழ்மொழியிலே கலந்ததிலும் பார்க்கப் பெருமளிவிலே கலந்தன. இதனால் தமிழ் உரைநடையில் ஒரு புதிய நடையே தோன்றிற்று. இதன் தோற்றத்தினைப் பாரதவெண்பாவிலே காணலாம். சிலப்பதிகாரத்திலே செய்யுட்க ளிடையே சிறிதளவு உரைநடை காணப்படுகின்றது. ஆனால் பாரத வெண்பாவிலோ கூடிய அளவு இடம் பெற்றுள்ளது. இவ்வுரைநடையிலே அதிகம் வடசொற்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. இந்நடையுடனேயே மணியையும் முத்தையும் அருகருகே கோத்தது போலத் தமிழ்ச் சொற்களையும் வட சொற்களையும் கலந்து எழுதப்படும் மணிப்பிரவாள நடை தோன்றிற்று. இவ்வாறு பெருந்தேவனாரின் பாரதவெண்பாவிலே தொடங்கிய மணிப்பிரவாள நடை சிவ புராணம், சுயசிந்தாமணி ஆகிய சமண நூல்களில் வெகுவாகக் கையாளப்பட்டது.[107]

வடமொழிப் பற்றுக் கொண்ட பல்லவ அரசியலின் காரணமாக வடமொழிச் சார்புடைய உரைநடை தோன்றிய இதே காலத்தில், தமிழ் நாட்டைச் சேர்ந்த பாண்டியர்களுடைய ஆட்சியின் பலனாகப் பழைய செந்தமிழ் நடை வளர்ச்சியுற்றது. இதற்கு உதாரணமாக அமைவது பாண்டியன் மாறவர்மன் அரிகேசரி மீது பாடப்பட்ட பாண்டிக்கோவைச்

செய்யுட்களை உதாரணச் செய்யுட்களாகக் கொண்டுள்ள இறையனார் களவியலுரையாகும். தமிழ் உரைநடை வரலாற்றை ஆராய்ந்து வி. செல்வ நாயகம் அவர்கள்.

> 'தமிழ் உரைநடை வரலாற்றிலே சிறப்பிடம் பெற்று
> விளங்குவது இறையனாரகப் பொருளுக்கு எழுந்த உரையாகும்,
> அது களவியலுரையெனவுங் கூறப்படும். கிறிஸ்துவுக்குப் பின்
> 6-ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் சோழப் பெருமன்னர் ஆட்சிக்
> கால ஆரம்பம் வரையுமுள்ள காலப்பகுதியில் எழுந்த உரைநடை
> நூல்களுள்ளே மிகச்சிறந்த தொன்றாகலின் அக்
> காலப்பகுதி தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் ஒப்புயர்வற்ற பத்திப்
> பாடல்கள் எழுந்த காலப்பகுதியெனினும் அது தமிழுரைநடை
> வளர்ச்சிக்கு உரியதொருகாலப் பகுதியாகவும் விளங்குகின்றது.'[108]

என்று அவ்வுரைநடைநூலின் வரலாற்றுப் பெருமையை எடுத்துக் கூறியுள்ளார். எதுகை, மோனைகளை அதிகமாகக் கொண்டு சிறந்த ஒத்திசையுடையதாய் விளங்கும் இந்நடை சிலப்பதிகாரத்திற் காணப்படும் உரைநடையிலும் வளர்ச்சியுற்றதொன்றாகும். இவ்வாறு பல்லவ அரசியலின் காரணமாக மணிப்பிரவாள நடைத்தோற்றமும், பாண்டிய அரசியலின் காரணமாகச் செந்தமிழ் நடையின் வளர்ச்சியும் இக்காலப்பகுதியிலே ஏற்பட்டன.

இவ்விரு அரசியல்களாலும் வளர்ந்த இருவகை உரைநடைகளின் வளர்ச்சிக்குப் பல்லவராச்சியத்திலும்[109] பாண்டிய ராச்சியத்திலும் காணப்பட்ட எழுத்து வகையும் ஒரு காரணமாக அமையுமெனக் கொள்ளலாம். பல்லவர் காலத்திலே தமிழ் நாட்டிற் காணப்பட்ட சாசனங்களில் மூன்று வகையான வரி வடிவங்கள் காணப்பட்டன. அவையாவன: 1. கிரந்தம் 2. தமிழ்க் கிரந்தம் 3. வட்டெழுத்து ஆகியனவாகும். பல்லவ வேந்தர்களுடைய சாசனங்கள் யாவும் கிரந்த எழுத்துக்களினாலும், தமிழ்க் கிரந்த எழுத்துக்களினாலும் அமைந்தன. பாண்டிநாட்டிலும் சேரநாட்டிலும் வட்டெழுத்திலேயே சாசனங்கள் எழுதப்பட்டன. பல்லவர்கள் தமிழகத்திற்கு வருவதற்கு முன்பு வட்டெழுத்தே தமிழ்நாடு முழுவதும் பரவியிருந்ததெனவும், அவர்கள் தமிழ்நாட்டைக் கைப்பற்றியபின் அவர்களால் தமிழ்க்கிரந்த வரிவடிவம் பரப்பப்பட்டது எனவும் ஆராய்ச்சியாளர் கூறுவர்.[110] பல்லவர்களால் தமிழ்க்கிரந்த எழுத்துப் பரப்பப்பட்டதினால் வட்டெழுத்து பாண்டிய, சேரநாடுகளிலேயே பயன்படுத்தப்பட்டது. தமிழருக்கே சொந்தமான வரி வடிவத்தைப் பேணிய நாடு செந்தமிழ் நடையையும் பேணிற்று. ஆனால் வடமொழியுடன் தொடர்புடையதான கிரந்த, தமிழ்க்கிரந்த வரி வடிவங்களைப் பேணிய பல்லவராச்சியத்தில் மணிப்பிரவாளநடை தோன்றுதல் இயல்பேயாகும்.

இதுவரை இவ்வியலிலே 'பல்லவர் காலம்' என்றால் தமிழிலக்கிய வரலாற்றிலே என்ன என்பதனையும், அதன் காலவரையறையையும், பல்லவ மன்னர்களுடைய வரலாற்றுடன் பாண்டிய வேந்தர்களுடைய வரலாற்றினையும், இப்பல்லவர் கால அரசியல், சமுதாய, சமயச் சூழ்நிலைகள் எவ்வாறு இக்காலச் செய்யுள் வடிவங்களையும் இலக்கிய வடிவங்களையும் தோற்றுவித்து வளர்ச்சியடைவிக்கக் காரணமாயின என்பதனையும் ஆராய்ந்தோம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. (அ) வி. செல்வநாயகம், **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு** (த.இ.வ.) நான்காம் பதிப்பு, 1965, பக்.96

   (ஆ) சி. பாலசுப்பிரமணியம், **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, பக்.87-88.

   (இ) ஆ. ஜெபரத்னம், **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, பக்.30.

2. (a) R. Gopalan, **Pallavas of Kanchi,** p.15

   (b) C. Minakshi, **Administration and Social Life Under Pallavas,** p.2.

3. கோபாலனுடைய ஆராய்ச்சியாலும் (R. Gopalan, **Op.Cit,** p.59) இராசமாணிக்கனாருடைய ஆராய்ச்சியாலும் (மா. இராசமாணிக்கனார் **சைவ சமய வளர்ச்சி,** இனி வருமிடங்களில் **சை.ச.வ.** பக்.43). முற்காலப் பல்லவ மன்னர்களுடைய பட்டியலைப் பின்வருமாறு குறிக்கலாம்.

   பப்பதேவ
   சிவஸ்கந்தவர்மன் (கி.பி.220)
   புத்தவர்மன்
   விஷ்ணுகோபன் (கி.பி.340)
   குமாரவிஷ்ணு 1
   ஸ்கந்தவர்மன் 1
   வீரகூர்ச்சவர்மன்
   ஸ்கந்த சிஷ்யன்

சிம்மவர்மன் 1	இளவரசன்	குமாரவிஷ்ணு 11
ஸ்கந்தவர்மன் 111	விஷ்ணுகோபன்	புத்தவர்மன்
நந்திவர்மன்	சிம்மவர்மன் 11	குமாரவிஷ்ணு 111
	விஷ்ணுகோபவர்மன்	
	சிம்மவிஷ்ணு (கி.பி.575-600)	

4. மா. இராசமாணிக்கம்பிள்ளை, **பல்லவர் வரலாறு** (ப.வ.) ப.42.

5. (அ) R. Gopalan, Op.Cit., pp.33-35.
   (ஆ) C. Minakshi, Op.Cit. p.2.
   (இ) மா. இராசமாணிக்கம்பிள்ளை, ப.வ. ப.46

6. மா. இராசமாணிக்கம் பிள்ளை, ப.வ. ப.67.

7. கோபாலனும் (R. Gopalan, Op.Cit.3) இராசமாணிக்கனாரும் (சை.ச.வ. ப.103) பிற்காலப் பல்லவ மன்னர்களின் பட்டியலைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவர்

   சிம்மவிஷ்ணு (575-600)
   மகேந்திரவர்மன் 1 (கி.பி.600-630)
   நரசிம்மவர்மன் 1 (கி.பி.630-660)
   மகேந்திரவர்மன் 11
   பரமேஸ்வரவர்மன் 1 (கி.பி.660-680)
   நரசிம்மவர்மன் 11 (இராஜசிம்மன்) (கி.பி.680-700)

பரமேசுவரவர்மன் 11	(கி.பி.700-710)	மகேந்திரவர்மன் 111
நந்திவர்மன் 11	(கி.பி.710-775)	
நந்திவர்மன்	(கி.பி.775-826)	
நந்திவர்மன் 111	(கி.பி.826-849)	
நிருபதுங்கவர்மன்	(கி.பி.849-875)	
அபராஜிதவர்மன்	(கி.பி.875-883)	

8. C. Minakshi, **Op.Cit,** p.3
9. K.A. Nilakanta Sastri, **The Cholas I,** p.136
10. மா. இராசமாணிக்கம்பிள்ளை **ப.வ.** ப.196
11. பார்க்கவும் பக்.5
12. வி. செல்வநாயகம், **த.இ.வ.** நூன்முகம்
13. R. Gopalan, **Op.Cit**. p.79
14. **E.I. IX,** p.84
15. K.A.N. Sastri, **A History of South India** (Second Ed. 1958), p.144
16. ஔவை சு துரைசாமிப்பிள்ளை, **சைவ இலக்கிய வரலாறு,** ப.21-27
17. **மு.கு.நூ.** பக்.3
18. ஆ. ஜெபரத்னம், த.இ.வ. பக்.30-31.

19. ஔவை. சு. துரைசாமிப்பிள்ளை, (மு.கு.நூ. ப.29-32) யின் கருத்தின் படி பல்லவர்களுடைய ஆட்சியில் தமிழ்மொழி சிறிதும் பேணப்படவில்லையென்பதாம்.

20. P.T. Srinivasa Iyangar, **History of the Tamils**, pp.527-535

21. C. Minakshi, **Op.Cit.,** p.227

22. **புறநானூற்றுச் சொற்பொழிவுகள்,** கழக வெளியீடு (மறுபதிப்பு 1956). ப.83

23. **புறநானூறு** 16 (கழக வெளியீடு 1960)

'வினை மாட்சிய விரை புரவியொடு
மழை யுருவின தோல் பரப்பி
முனை மருங்கத் தலைச் சென்றவர்
விளை வயல் கவர்பு ஊட்டி
மனை மரம் விறகாகக்
கடிதுறை நீர்க் களிறு படீஇ
எல்லுப்பட விட்ட சுடுதீ விளக்கம்..........'

24. **புறநா.** 24 'திண் திமில் வன் பரதவர்
வெப்புடைய மட்டுண்டு
தண்குரவைச் சீர் தூங்குந்து 4-6

25. **மலைபடுகடாம்,** பத்துப்பாட்டு (சாமிநாதையர் பதிப்பு) பக்.577.

'அருசிதந்த பழஞ்சிதை வெண்காழ்
வருவிசை தவிர்த்த கடமான் கொழுங்குறை
முளவுமாத் தொலைச்சிய பைந்நிணப்பிள்ளை
பிளவு நாய் முடுக்கிய தடியொடு விரைஇ'
174 - 177

26. **குறுந்தொகை:** 25 (சாமிநாதையர் பதிப்பு 1937)

'யாருமில்லைத்தானே கள்வன்
தானது பொய்ப்பின் யானெவன் செய்கோ
தினைத்தாளன்ன சிறு பசுங்காஅல்
வொழுகுநீ ராரல் பார்க்கும்
குருகு முண்டுதா மணந்த ஞான்றே'

27. **தொல்காப்பியம்,** பொருளதிகாரம், (கணேசையர் பதிப்பு) ரூ.145/-

'பொய்யும் வழுவுந் தோன்றிபின்ன
ரையர் யாத்தனர் கரணமென்ப'

27. (ஆ) **தமிழகத்திலே பத்தி இயக்கத்தின் தோற்றம் வளர்ச்சி பற்றிய** விவரங்களுக்குப் பார்க்கவும்: Swami Vipulananda (1956), சண்முகதாஸ் (1985)

28. (அ) **திருநாவுக்கரசர் தேவாரம்,** ப. (திருப்பனந்தாள் காசி மடத்து வெளியீடு 1949)

'வீங்கிய தோள்களுந் தாள்களுமாய் நின்று வெற்றரையே
முங்கைகள் போலுண்ணு மூடர் முன்னே நமக்குண்டு கொல்லோ'

(ஆ) திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம், 174:10 (கழக வெளியீடு 1927)

'ஊத்தை வாய்ச் சமண்கையர்கள் சாக்கியர்க்கென்றும்
ஆத்தமா கஅறி வரிதா யவன் கோயில்'

29. சமணர்கள் மந்திர தந்திரங்களில் வல்லவர் எனப் **பெரியபுராணம்** (பார்க்கவும்) திருஞானசம்பந்தர் புராணம்) கூறும்.

30. பெரிய திருமொழி, 1 1:9

31. சி. பாலசுப்பிரமணியன், **த.இ.வ.** ப.88

32. மா.ரா. செயாபதி, **தெ.பொ.மீ. மணிவிழாமலர்,** 'காலப்போக்கில் தமிழ் இலக்கியம் - இடைக்காலம்' ப.280.

33. வி. செல்வநாயகம், **Hindhu Dharma** 1954. 'அற்புதத் திருவந்தாதி' ப.48.

34. **திருஞான** 202:11

"ஆற்றல் அடல்விடையேறும் ஆலவாயான் திருநீற்றைப்
போற்றிப் புகலி நிலாவும் பூசுரன் ஞான சம்பந்தன்
தேற்றித் தென்னனுடலுற்ற தீப்பிணியாயின தீரச்
சாற்றி பாடல்கள் பத்தும் வல்லவர் நல்லவர் தாமே." 309:1

"பொய்ய ராமமணர் கொளுவுஞ் சுடர்
பையவே சென்று பாண்டியற்காகவே."

35. **திருஞான.** 378:2

"கொற்றவன் தனக்கு மந்திரியாய குலச்சிறை
குலாவிநின்றேத்த."

36. K.A.N. Sastri, **The Pandyan Kingdom,** pp.53-54.

37. இம்மன்னனுடைய காலத்தினை நீலகண்டசாஸ்திரி கி.பி.670-710 எனவும் ஔவை துரைசாமிப்பிள்ளை கி.பி.640-670 எனவும் சுந்தரம்பிள்ளை (**T.A.** No.3, pp.63-65) கி.பி.7-ம் நூற்றாண்டின் தொடக்கமெனவும் குறிப்பிடுவர்.

38. **திருநா.** 312:8

"நின்றுண்பார் எம்மை நினையச் சொன்ன
வாசக மெல்லாம் மறந்தோ மன்றே
வந்தீரார் மன்னவனாவன்றனாரே"

39. ஆர். சத்தியநாதையர், டீ. பாலசுப்பிரமணியம், **இந்திய வரலாறு** முதற்பாகம், ப.326.

40. **சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் தேவாரம்,** (கழக வெளியீடு 1929) 39:9

"கடல் சூழ்ந்த உலகெல்லாங் காக்கின்ற கோமான்
காடவர்கோன் கழற்சிங்கன் அடியார்க்கு மடியேன்"

41. கா. சுப்பிரமணியபிள்ளை, **இலக்கிய வரலாறு,** ப.337-340, ஔவை துரைசாமிப்பிள்ளை, **மு.கு.நூ.** ப.203-207; சதாசிவபண்டாரத்தார், **தமிழ்ப்பொழில்** 111, பக்.201-209.

42. T.A. கோபிநாதையர், **செந்தமிழ்.** 111. ப.312.

K.S. சீனிவாசப்பிள்ளை, **தமிழ் வரலாறு**

43. C. Minakshi, **Op.Cit**, pp.299-305.

44. **திருக்கோவை,** 306 'வரகுணனாந்தென்னவனேந்து சிற்றம்பலத்தான்' **திருவாசகம்** போற்றித் திருவகவல், 213-214

"நரகொடு சுவர்க்க நானிலம் புகாமல்
பரகதி பாண்டியற் கருளினை போற்றி"

45. ஔவை, துரைசாமிப்பிள்ளை, **மு.கு.நூ.** ப.298-314.

46. (அ) **மு.கு.நூ.** ப.177-182.

(ஆ) ஐயடிகள் காடவர்கோன் மூன்றாம் சிம்மவர்மனே (கி.பி.550-575) என மா. இராசமாணிக்கனார் கூறுவர். (**சை.ச.வ.** ப.54-55)

(இ) இரண்டாம் மகேந்திரவர்மனேயெனத் துரையரங்கசாமி கூறுவர் **(The Religion and Philosophy of Tevaram, p.15)**

47. **நான்முகன் திருவந்தாதி,**

48. E.S. வரதராஜ அய்யர், **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு,** ப.264.

49. பெரியாழ்வார் திருமொழி I:1:11

"அல் வழக்கொன்றுமில்லை அணிகோட்டியர் கோன்
அபிமானதுங்கன்
செல்வனைப்போலத் திருமாலே நானுமுனக்குப் பழவடியேன்"

IV 4:8 "நளிர்த்த சீலன் நயாசலன் அபிமானதுங்கனை
நாடொறும்"

50. பெரியாழ் IV:2:7

"கொன்னவிற் கூர்வேற்கோன் நெடுமாறன் தென் கூடற்கோன்
தென்னன் கொண்டாடும் தென்திருமாலிருஞ்சோலையே"

51. K.S. சீனிவாசப்பிள்ளை, **மு.கு.நூ.** ப.125-129.

52. மு. இராகவையங்கார், **செந்.VI:** ப.51.

53. திருமங்கையாழ்வார், பெரிய திருமொழி, 8:10

"மன்னன் தொண்டையர்கோன் வணங்கும் நீண்முடிமாலை
வயிரமேகன்"

9:1 "பல்லவன் வில்லவனென்றுலகிற் பலராய்ப் பலவேந்தர்
வணங்குகழற்
பல்லவன் மல்லையர் கோன்"

54. K.S. சீனிவாசப்பிள்ளை, **மு.கு.நூ.** ப.130-137.

55. **நந்திக்கலம்பகம்,** 28

"காவிரிச்செந் நெல்காடு அணிசோலைக்காவிரி வளநாடன்
குமரிக் கொண் கண்கங்கைமணாளன் குரைகழல் விறல்நந்தி
அமரில் தெள்ளாற்றஞ்சிய நெஞ்சத்து அரசர்கள் திரள்பேகும்
இவரிக்கானத்தென்னேகிய ஆறுவென் எழில் நகை இவனோடே"

56. **பாரதவெண்பா**

"வண்மையால் கல்வியால் மாபலத்தால் ஆள்வினையால்
உண்மையால் பாராளுரிமையால் - திண்மையால்
தேர்வேந்தர் வானேறத் தெள்ளாற்றில் வென்றானொல்
பார்வேந்தரேற்பாரேதில்."

57. **பாண்டிக்கோவை.** 22

"நீடிய பூந்தண் கழினிநெல்வேலிநிகர் மலைந்தார்
ஓடிய வாறுகண்டொண்சுடர் வைவேலுறை செறிந்த
ஆடியல் யானை யரிகே சரிதெவ்வர் போலமுங்கி
வாடிய காரணமென்னை கொல்லோவுள்ளம் எள்ளலுக்கே."

58. **சிற்றிலக்கியச் சொற்பொழிவுகள், கோவை** ப.28-31.

59. **E.I,** XVII No.16.

60. **Op.Cit.** II 103-104.

"நிரையுறு மலர் நீண்முடி நேரியர்கோன் நெடுஞ்சடையன்
மற்றவன் தன் ராஜ்ய வத்ஸரம் மூன்றாவது செலாநிற்ப"

61. **E.I.** XVII No.16 11

62. K.A.N. Sastri, **The Pandyan Kingdom**, p.50.

63. நீலகண்ட சாஸ்திரியும் (The Pandyan Kingdom, p.41) ஔவை துரைசாமிப் பிள்ளையும் (மு.கு.நூ. ப.6-8) பாண்டிய மன்னர்களின் பட்டியலைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவர்.

கடுங்கோன் (கி.பி.575-600)
மாறவர்மன் அவனி சூளாமணி (கி.பி.600-625)
சடையவர்மன் செழியன் சேந்தன் (கி.பி.625-640)
மாறவர்மன் அரிகேசரி (கி.பி.640-670)
கோச்சடையன் இரணதீரன் (கி.பி.670-710)
அரிகேசரி பராங்குசன் மாறவர்மன் (கி.பி.710-765)
நெடுஞ்சடையன் பராந்தகன் (கி.பி.765-790)
இராஜசிங்கன் 11 (கி.பி.790-792)
வரகுணமகராஜா (கி.பி.792-835)
சிறீ மாறசிறீவல்லான் (கி.பி.835-862)
வரகுணவர்மன் 11 (கி.பி.862-880)
சடையவர்மன் பராந்தக பாண்டியன் (கி.பி.880-900)

64. மா. இராசமாணிக்கம்பிள்ளை, **ப.வ.** ப.298 அடிக்குறிப்பு.

65. இவ்விடத்திலும் இனிவருமிடங்களிலும் "பல்லவர்காலம்" என்பது நாம் 19-இல் குறிப்பிட்டபடி கி.பி.6 தொடக்கம் கி.பி.9 வரையுமுள்ள காலப்பகுதியைக் குறிக்கும் சொல்லாட்சியாக அமையும்.

66. அ. சிதம்பரநாதன் செட்டியார், **தமிழோசை** "சொல்லும் பொருளும்" ப.99-100

67. **E.I.**, XVII, p.11.

68. C. Minakshi, **Op.Cit.** p.234.

69. S.I.I.I. p.15.

70. **E.I.**, XII, p.227.

71. சங்க காலத்திற் காணப்படும் இக்குறிப்பினைத் தமிழ்க்கிரந்த எழுத்துக்களில் நாமே எழுதியுள்ளோம்.

72. (a) Dubreil, **The Pallavas**, pp.33-40.
(b) C. Minakshi, **Op.Cit.** pp.244-249

73. **I.A.** III, p.47.

74. (அ) **திருஞான,** 180:5

"பாட னெறி நின்றான் பைங்கொன்றைத் தண்டாரே
சூட னெறி நின்றான் குலஞ்சேர் கையினால்
ஆட னெறி நின்றா னாமாத்தூரம் மான்றன்
வேட நெறி நில்லா வேடமும் வேடமே"

(ஆ) **திருநாவு**

"சலம்பூவொடுதூபம் மறந்தறியேன்
தமிழோடிசை பாடல் மறந்தறியேன்"

75. **திருநாவு.**

"மாசில் வீணையும் மாலைமதியமும்
வீசு தென்றலும் வீங்கிளவேனிலும்
மூசுவண்டறைப் பொய்கையும் போன்றதே
ஈசனெந்தை இணையடி நீழலே."

76. **திருநாவு.**

"எண்ணவன்காண் எழுத்தவன்காண் இன்பக்கேள்வி
இசையவன்காண் இயலவன்காண் எல்லாங் காணும்"

77. **திருநாவு.** 170:4

"எண்ணுமோ ரெழுத்துமிசையின் கிளிவிதேர்வார்
எண்ணுமுதலாய கடவுட்கிடம தென்பர்"

78. **சுந்.** 51:10. "ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்"

79. **சுந்** 6:4 "பண்ணுளீராய்ப் பாட்டுமானீர்
பத்தர் சித்தம் பரவிக் கொண்டீர்"

80. **சுந்.** 36:9

"தக்கை தண்ணுதண்ணுமை தாளம் வீணை
தருணிச் சங்கினைச் சல்லரி
கொக்கரை குடமுழுவி னோடிசை
கூடப்பாடி நின்றாடுவீர்"

81. பெரிய **திருமொழி** VII 10:9 பண்ணினைப்பண்ணில் நின்றதோர் பான்மையை

82. பெருமாள் **திருமொழி** I:4 "அமரர்கள் தந்தலைவனைத் தமிழின் பப்பாவினை"

83. **சுந்.** 39:11 "தென்னவனாய் உலகாண்ட செங்கணார்க்கடியேன்"

84. **பெரிய திருமொழி** VI:6:4

"வெங்கண்மா களிறுந்தி விண்ணியேற்ற
விறல்மன்னர் திறலழியு வெம்மாவுய்த்த
செங்கணான் கோச் சோழன் சேர்ந்த கோயில்
திரு நறையூர் மணிமாடம் சேர்மின்களே"

85. S. Krishnaswami Iyangar, **Some Contribution of South India to Indian Culture,** p.210

86. S. Vaiyapuri Pillai, **History of Tamil Language and Literature,** p.102

87. **ஏலாதி.** 12

"கூத்தும் விழவும் மணமுங் கொலைக்களமும்
ஆர்த்த முனையுள்ளும் வேறிடத்தும் - ஓத்தும்
ஒழுக்கமுடையவர் செல்லாரே செல்லின்
இழுக்கும் இழவுந் தரும்"

முதுமொழிக்காஞ்சி, இல்லைப்பத்து, 8

"இசையிற் பெரியதோரெச்சமில்லை"

88. T.P.M., **Prof. T.P.M. Sixty First Birthday Commemoration Volume,** "A Birds Eye View of Tamil Literature", p.46

89. பார்க்கவும் ப.13-14.

90. **சுந்** 53:10 " நாடி நாவலாரூரன் நம்பி சொன் நறறமிழ்கள்
பாடும் அடியார் கேட்பார்மேற் பாவம் ஆனபறையிமே"

91. **திருஞான** 244:11

"நலங்கொள் வாழ்பொழிற் காழியுள் ஞானசம்பந்தனற்
றமிழ்மாலை
வங்கெடேயிசை மொழியுமின் மொழிந்தக்கால்
மற்றதுவரமாமே"

பெரிய திருமொழி, 1:5:10

"தாராவாரும் வயல்சூழ்ந்த சாளக்கிராமத்தடிகளை
காரார் புறவின் மங்கைவேந்தன் பலியனொலிசெய்
தமிழ்மாலை
ஆரா ருலகத்தறிவுடையாராமரர் நன்னாட் டரசாளப்
பேராயிரமுமோதுமின் களன்றியிவையே பிதற்றுமினே"

91. திருமலை நாயக்கனால் குமரகுருபரர் ஆதரிக்கப்பட்டமை (அ.கி. பரந்தாமனார், **மதுரை நாயக்கர் வரலாறு,** ப.443-444).

92. கி.வா. ஜகந்நாதன், **மலையருவி,** ப.21.

93. சுந்தரருடைய திருத்தொண்டைத்தொகையில் (பதிகம்.39) இடம் பெறும் அடியார்களுடைய பெயர்கள் இதற்குச் சான்றாகும்.

94. வி. செல்வநாயகம், **த.இ.வ.** ப.113.

95. விபுலானந்தர், **யாழ்நூல்,** ப.282.

96. R. Gopalan, **Op.Cit.,** p.80

97. S.K. Aiyangar, **Op.Cit.,** p.53

98. ஔவை துரைசாமிப்பிள்ளை (மு.கு.நூ. ப.110-111) அவர்கள் சம்பந்தர் இச் செய்யுள் வடிவங்களை அக்காலத்தே வாழ்ந்த புதுமைப் பித்தர்களைத் தம்மோடு தழுவுவதற்காக அமைத்துக் கொண்டாரெனவும், அப்புதுமை விரும்பிகளையும் சமயப் பணியிலே ஈடுபட வைப்பதற்காகவே அவ்வாறு அமைத்தாரெனவும் கூறிச் சென்றுள்ளார். சம்பந்தர் இச்செ செய்யுள் வடிவங்களைக் கையாண்டு புதுமை விரும்பிகளைத் தம்மோடு சேர்த்து அவர்களைச் சமயப் பணியிலே ஈடுபட வைத்ததனாற் புகழ் பெற்றர் எனக் கூறுவதைவிடத் தமிழ்மொழிக்குப் புதியவையான இச்செய்யுள் வடிவங்களை அம்மொழியிலே புகுத்திப்புதுமை செய்ததாற் சிறப்புற்றார் எனக் கூறுதல் இங்கு பொருத்தமாகும். இன்னும் அவர் இவற்றினை அக்காலப் புதுமை விரும்பிகளுக்கா அமைத்தாரெனக் கூறுவதிலும் அவர் வாழ்ந்த சூழலே இத்தகைய வடிவங்களை அமைக்கக் காரணமாயிற்று எனக் கூறுதல் பொருத்தமானதாகும். பிராமணச் சூழலிலே வாழ்ந்த அவருக்கு சிறுவயதிலே கேட்டுப் பழகிய வேதச் சந்தங்கள் அவர் பாடல்களிலே அவரையறியாமலே புகுந்திருக்கும். அதுபோலவே அச்சூழலிலிருந்து அவர்பெற்ற வடமொழிச் செய்யுள் வடிவங்களும் அவர் பாடல்களிலே இடம் பெற்றிருக்கும். சிறுவராகிய சம்பந்தருக்குத் தமிழ்ப்பாடல்களிலே இவை சொல் விளையாட்டுக்களாய் அமைந்திருக்கும்.

99. **திருநாவு.** எரிப்பிறைக் கண்ணியினானை
ஏந்திழை யாளொடும் பாடி
முரித்த விலயங்களிட்டு
முகமலர்ந்தாட வருவேன்.

100 M.A. Durai Rangaswamy, **Op.Cit.,** p.17; பதிகம் என்னும் இலக்கிய வடிவத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சி பற்றிய விபரங்களுக்குப் பார்க்கவும்; **சண்முகதாஸ்** (1986).

101. பார்க்கவும், ப.17.

102. மயிலை, சீனி. வேங்கடசாமி, **மூன்றாம் நந்திவர்மன்** ப.7.

103. **நந்திக்கலம்பகத்திற்** செவிலி, தலைவி, தோழி ஆகியோரின் கூற்றுக்களாக வருஞ் செய்யுட்கள் அகத்திணைமரபு கொண்டவையாகும்.

104. பார்க்கவும் ப.9-10.

105. **புறநானூறு** 27-ம் செய்யுளில் "உரையும் பாட்டும் உடையோர் சிலரே" என்றவொரு அடி அடம்பெறுகின்றது. இவ்வடியில் உரை என்பதற்குப் 'புகழ்' என்று பொருள் கூறுவர் உரையாசிரியர். ஆனால் சங்க இலக்கியங்களிலே புறத்திணைச் செய்யுட்களில் மன்னர்கள் நேரடியாகப் புகழப்படுகின்றனர். அகத்திணைப் பாடல்களிலே தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற நெடுஞ்செழியன் (அகநானூறு செய்யுள் 36) போன்ற சிலர் மறைமுகமாகப் புகழப்பட்டிருக்கின்றனர். இவ்வாறு புறத்திணைச் செய்யுட்களிலும் அகத்திணைப் பாடல்களிலும் புகழ்ப்பட்ட மன்னர்கள் சிலரேயென்ற பொருளினையே "உரையும் பாட்டும் உடையோர் சிலரே" என்ற அடி பயக்கின்றதெனக் கொள்ளலாம். ஏனெனில் தொல்காப்பியர் அகத்திணைப் பாடல்களிலேயே பயிலப்பட்டுவரும் முதல், கரு, உரி எனப்படும் மூன்று பொருளுக்கும் 'பாடலுட் பயின்றமை' (தொல் சூ. பொருள்.அகத்.சூ.3) எனக் கூறுகிறார். ஆகவே அக்காலத்தில் அகத்திணைச் செய்யுட்கள் 'பாடல்' எனவும் புறத்திணைச் செய்யுட்கள் 'உரை' எனவுங் கொள்ளப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

106. S. Vaiyapuri Pillai, **Op.Cit.** p.134.

107. இவ்வாறு வடசொற்கள் தமிழிலே கலந்ததினால் தமிழ்மொழிக்கு ஏற்பட்ட பயன்பற்றி அறிஞர்களிடையே கருத்து வேற்றுமையுண்டு. வையாபுரிப்பிள்ளை பத்தி இயக்கம் பற்றி ஆராயும்போது பிராமணர்களுடைய வடசொற்கள்தமிழ்மொழியிற் கலந்தது. தமிழ்ச் சொற்களின் செழுமைக்கு ஒரு காரணமாயிற்று. இவ்வாறு வடசொற்கள் கலந்ததினாலே, தமிழ்மொழி விரிவடையும் தன்மை பெற்றது. என்று கூறியுள்ளார். (**History of Tamil Language and Literautre, p.103**). ஆனால் பாரதவெண்பா பற்றிக் கூறும் மயிலை. சீனி. வேங்கடசாமி இந்நூலின் பாக்கள் இனிய கம்பீரமான நடையுடையன. படித்து இன்புறத்தக்கன. ஆனால் இடையிடையேயுள்ள உரைநடை வடமொழி கலந்த மணிப்பிரவாள நடையாக இருக்கிறது. ஆகவே படிக்க இனிமையற்றிருக்கிறது. தேவையில்லாத வடசொற்களைப் புகுத்தித் தூய்மையைக் கெடுத்துவிட்டார் இதன் ஆசிரியர் என்று கூறுகிறார். (**மூன்றாம் நந்திவர்மன்,** ப.98)

108. வி. செல்வநாயகம், **தமிழ் உரைநடை வரலாறு,** ப.19.

109. 'பல்லவர்காலம்' என்ற சொல்லாட்சியும் 'பல்லவராச்சியம்' என்ற சொல்லாட்சியும் வேறுபட்ட பொருளுடையன. முன்னது காலவரையறையைக் குறிக்கும். இதற்குள் பல்லவ - பாண்டியரின் ஆட்சிக் காலங்கள் அடங்கும். பின்னது பல்லவ மன்னர்கள் ஆண்ட பகுதியினையே குறிக்கும்.

110. V.I. Subramaniom, **T.C,** III: No.1, 1953; "The Evolution of the Tamil Script".

இயல் இரண்டு

ஆசிரியப்பாவும் வஞ்சிப்பாவும்

பல்லவர் கால இலக்கியங்களிலேயுள்ள செய்யுட்கள் ஆசிரியம், வெண்பா, கலிப்பா ஆகிய மூவகைப்பட்ட பாக்களாலும் அவற்றிலிருந்து தோன்றி வளர்ச்சியடைந்த பாவினங்களாலும் யாக்கப்பட்டுள்ளன. வஞ்சிப் பாவாலான செய்யுட்கள் பல்லவர் காலத்திலே தோன்றியதற்கு இலக்கியச் சான்றுகள் இல்லை. ஆனால் வஞ்சிப்பாவினங்களாற் பல செய்யுட்கள் இக்காலத்தில் இயற்றப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு இக்காலச் செய்யுட்கள் அமைவதற்கு பயன்படுத்தப்பட்ட யாப்பு வடிவங்களின் தோற்றத்தினையும், அவை பல்லவர் காலம் வரையும் எவ்வாறு வளர்ச்சியடைந்துள்ளன என்பதையும், பல்லவர் கால இலக்கியங்களிலே அவை எவ்வெவ் வகைகளிலே கையாளப்பட்டுள்ளனவென்பதையும் இவ்வியலிலும் இனிவரும் இயல்களிலும் ஆராய்வோம்.

பழந்தமிழ் இலக்கியச் செய்யுட்களுக்குரிய யாப்பிலக்கணங் கூறுவதாக எமக்குத் தற்போது கிடைத்துள்ள தொல்லிலக்கண நூல் **தொல்காப்பிய**மேயாகும். தொல்காப்பியத்துக்கு முன்பு **அகத்தியம்** என்றொரு நூல் இருந்ததாகவும், அது செய்யுள் இலக்கணம் பற்றித் தொல்காப்பியத்தை விட மிகவும் விரிவாகக் கூறுவதாகவும் சில உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.[1] அகத்தியத்தை இயற்றியவர் அகத்தியனார் எனவும் அவர் குறிப்பிடுவர். அகத்தியனாரைப் பற்றி இறையனார் களவியலுரைகாரரே முதன் முதல் குறிப்பிடுகின்றனர்.[2] அகத்தியனார் தமிழ் நாடு வந்தது பற்றியும்,[3] அறிஞர்களிடையே கருத்து வேறுபாடுகள் உள்ளன.[4] அகத்தியனார் என்றொரு இலக்கணவாசிரியர் தொல்காப்பியர் காலத்திலோ, அதற்கு முன்போ இருந்திருக்கலாம். அவர் அகத்தியம் என்றொரு இலக்கண நூலை இயற்றியுமிருக்கலாம். ஆனால் அவ்விலக்கணம் தொல்காப்பியத்தைவிடத் தரத்திலும் மதிப்பிலும் கூடியதோவென நாம் இன்று துணிந்து கூறமுடியாது. ஏனெனில் அகத்தியம் என்ற நூலே எமது கைக் அகப்பட்டிலது. அகத்தியச் சூத்திரங்களென ஒருவராற் தொகுக்கப்பட்ட நூல் உண்மையான அகத்தியச் சூத்திரங்களைக் கொண்டுள்ளதோவென அறிஞர்கள் ஐயுறுகின்றனர்.[5] பிற்காலத்தேயெழுந்த **திருவிளையாடற் புராணம், காஞ்சிப் புராணம்** ஆகியவற்றில் அகத்தியர் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ள கதைகளைத் தகுந்த வரலாற்றாதாரங்களுடனேயே நாம் ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டும். ஆகவே இன்றைய ஆராய்ச்சியைப் பொறுத்தமட்டில் எமக்குக் கிடைத்துள்ள செய்யுளிலக்கண நூல்களுட் காலத்தால் முந்தியது தொல்காப்பியமேயாகும்.[6] பல்லவர் காலத்து யாப்பு வடிவங்களின்

தோற்றம், வளர்ச்சி ஆகியன பற்றிய எமது ஆராய்ச்சிக்கு இந்நூலும், இதற்கு எழுந்த உரைகளும் மூலங்களாயமையும். இன்னும், பல்லவர் காலத்திலேயே தோன்றிய சில யாப்பு வடிவங்கள் பற்றிய ஆராய்ச்சிக்குத் தொல்காப்பியம் மட்டும் மூலமாக அமைய மாட்டாது. ஏனெனில் தொல்காப்பியருடைய காலம் பல்லவர் காலத்துக்கு முற்பட்டதாகும். இலக்கியங் கண்டு இலக்கணம் இயம்புதல் என்ற மரபிற்கேற்ப பல்லவர் காலத்தெழுந்த யாப்பு வடிவங்களுக்குப் பிற்காலத்தெழுந்த யாப்பிலக்கண நூல்களிலேயே இலக்கணங் கண்டு தெளியலாம். ஆகவே பல்லவர் காலத்துக்குப் பின்பு எழுந்த யாப்பிலக்கண நூல்களாகிய **யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்காலக் காரிகை, வீரசோழியம்,** ஆகியனவும் அவற்றுக்கெழுந்த உரைகளும் எமது ஆராய்ச்சிக்கு மூலங்களாயமையும்.

பல்லவர்காலச் செய்யுட்களிலே கையாளப்பட்டுள்ள பாவகைகளின் தோற்றம், வளர்ச்சி ஆகியன பற்றி ஆராய்வோம். இவ்வாராய்ச்சியில் பல்லவர் காலத்தில் கையாளப்படாத வஞ்சிப்பா பற்றியும், பாவகை வளர்ச்சியின் வரலாற்றுத்தொடர்பு நோக்கிக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியர் தமது செய்யுளியலிற் பாவகையென ஆசிரியம் வஞ்சி, வெண்பா, கலி ஆகிய நான்கினையும் குறிப்பிடுகிறார்.[7] இவற்றுள் ஆசிரியப்பாவே மிகப் பழமைமிக்கது எனக் கூறலாம். ஏனைய பாக்களைப்போன்று பல விதிகளும் சிக்கல்களும் இல்லாதியங்கும் ஆசிரியப்பா பூர்வீகப் பாடல்களின் இயற்கையான வளர்ச்சிக்கு நிலையாக அமைந்திருக்க வேண்டும்.[8] பூர்வீகப் பாடல்கள் பற்றி மேலைத்தேய ஆசிரியர் ஒருவர் பின்வருமாறு கூறுவர்:-

> "காட்சிகள், நிகழ்ச்சிகள், எதிர்பாராத சந்தர்ப்பம் ஆகியவற்றால் ஏற்பட்ட உணர்ச்சிகளையொட்டிப் பூர்வீக மனிதனின் மனதில் ஏற்படும் பிரதிபலிப்புக்களின் தொகுப்பே பெரும்பான்மையான பூர்வீகப் பாடல்களாகும். அந்தமான் பாடலொன்று இதன் பண்பினைக் காட்டுகின்றது. சிறிய மரக்கலம் ஒன்றினைச் செய்பவன், தன் தொழிலிலே ஈடுபட்ட மகிழ்ச்சியில், மற்றவர்களும் மகிழ வேண்டும் என்ற நோக்கத்துடன் பாடுகிறான்."[9]

மற்றவர்களுடைய கவனத்தை ஈர்த்துப் பாடுவது பூர்வீகப் பாடல்களின் பண்பாகும். இப்பண்பு அப்பாடல்களின் வளர்ச்சி நிலையான ஆசிரியப்பாவிலும் உண்டு என்பதற்குத் தொல்காப்பியம் சான்று பகரும். பாவகைகளுக்கு ஓசை கூறும் தொல்காப்பியர் ஆசிரியத்துக்கு ஓசை அகவல் என்றார்.[10] இவ்வோசை பற்றிப் பேராசிரியர் நம் உரையிற் கூறுவது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கதாகும்:-

> அகவிக் கூறுதலான் அகவல் எனக் கூறப்பட்டது. அஃதாவது, கூற்றும் மாற்றமுமாகி ஒருவன் கேட்ப அவற்கு ஒன்று செப்பிக் கூறாது தாங்கருதியவாறெல்லாம் வரையாது சொல்லுவதோராறும் உண்டு. அதனை வழக்கிலுள்ளார் அழைத்தலென்றுஞ் சொல்லுப, அங்ஙனஞ் சொல்லுவார் சொல்லின்கண் எல்லாத் தொடர்ந்து கிடந்த ஓசை அகவலெனப்படும்; அவை, தச்சுவினை மாக்கள் கண்ணும், கட்டுங் கழங்குமிட்டு உரைப்பார் கண்ணும் தம்மில் உறழ்ந்துரைப்பார் கண்ணும் கேட்கப்படும். கழங்கிட்டுரைப்பார் அங்ஙனமே வழக்கினுள்ளதாய்க் கூறும் ஓசை ஆசிரியப் பாவெனப்படு மென்றவாறு."[11]

ஆசிரியப்பாவுக்குரிய மற்றவர்களை அகவிக் கூறும் பண்பு, தாங்கருதியவாறு வரையாது கூறும் பண்பு, தச்சுவினை மாக்களிடத்துக் கேட்கப்படும் பண்பு ஆகியன பூர்வீகப் பாடல்களுக்கும் உண்டு. என்பதை ஒப்பு நோக்கி உணரலாம். ஆகவே ஆசிரியம் என்பது பூர்வீகப் பாடல்களின் வளர்ச்சியாய்த் தமிழ்ப் பாவகைகளின் மூலப்பாவாக அமைகின்றது என்று கூறலாம். சாதாரண மக்களின் பேச்சுவழக்கிலுள்ள மொழி நடையினையும் ஓசைப் பண்பினையும் கொண்ட பூர்வீகப் பாடல்களில் இருந்த வளர்ச்சியுற்ற ஆசிரியப்பாவிலும் இப் பண்புகள் செறிந்து காணப்படுகின்றன என்று கூறலாம்.[12] இது ஆசிரியத்தினுடைய பழமையை எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

எமக்குத் தற்போது கிடைத்துள்ள இலக்கியங்களுட் பழமையானவை எனக் கொள்ளப்படுவன சங்க இலக்கியங்களாகும். தொல்காப்பிய இலக்கணத்துடன் இவ்விலக்கியங்களும் பாவகைகளின் தோற்றம் வளர்ச்சி ஆகியன பற்றிய ஆராய்ச்சிக்குத் துணை புரிவனவாகும். சங்க இலக்கியங்கள் எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு என இரு வகைப்படும். நற்றினை, குறுந்தொகை, அகநானூறு, புறநானூறு, ஐங்குறுநூறு, பதிற்றுப்பத்து, பரிபாடல், கலித்தொகை என்பன எட்டுத்தொகை நூல்களாகும். திருமுருகாற்றுப்படை, பொருநராற்றுப் படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, முல்லைப்பாட்டு, மதுரைக்காஞ்சி, நெடுநல்வாடை, குறிஞ்சிப்பாட்டு, பட்டினப்பாலை, மலைபடுகடாம் என்பன பத்துப்பாட்டு நூல்களாம். இப்பதினெட்டு நூல்களுள் கலித்தொகை,[13] பரிபாடல்,[14] திருமுருகாற்றுப்படை[15] ஆகியன சங்க மருவிய காலத்திலே எழுந்தனவென்று ஆசிரியர்கள் சிலர் கருதுகின்றனர். கலித்தொகை, பரிபாடல் தவிர ஏனைய பதினாறு நூல்களும் அகவற்பாவாலானவை.[16] கலித்தொகையும் பரிபாடலும் சங்கமருவிய கால நூல்களென்றும் அதற்கான சான்றாகச் செய்யுள் வடிவத்தைத் திரு. வி. செல்வநாயகம் எடுத்துக் கூறுவர்.[18]

ஆசிரியப்பாவுக்கு அகவலோசை போல வஞ்சிப்பாவுக்குரிய ஓசை தூங்கல் எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவர்.[19] தூங்கல் என்றால் வீரம் பொருந்திய ஆட்டம் எனப் பொருள்படும். போரிலே வீரத்துடன் மடிந்த இளைஞர்களின் குருதியைத் தொட்டுப் பேய்மகளிர் பறையினது ஓசைக்கு ஆடுவதைக் குறிக்கத் 'தூங்க' என்ற சொல் புறநானூற்றுப்

பாட்டிலே கையளாப்பட்டுள்ளது.[20] ஆகவே வீரம், ஆடல் ஆகியவற்றினொடு தொடர்புடையதாகவும், விறுவிறுப்புள்ள பண்புடையதாகவும் அமைவது வஞ்சிப்பா எனக் கொள்ளலாம். புறநானூற்றில் 4,11,239-ம் பாடல்கள் வஞ்சிப் பாவாலானவை. அத்துடன் ஆசிரியப்பாவாலமைந்த பாடல்களிலே வஞ்சியடிகள் வந்துள்ளன. மேற்குறிப்பிட்ட புறப்பாடல்கள் மூன்றனுள் 11-வது செய்யுளைத் தவிர ஏனையவை வீரவுணர்வினைப் புலப்படுத்துவனவாயுள்ளன. பதினோராவது பாடலும் ஆற்றில் நீந்தும் பெண்களின், அரண்கடந்து புறக்கொடை பெறும் வீரம் ஆகிய உணர்வுகளைப் புலப்படுத்துகின்றது. ஏனைய ஆசிரியப் பாவாலமைந்த சங்கச் செய்யுட்கள் பலவற்றில் வரும் வஞ்சியடிகளும் பெரும்பாலும் இவ்வுணர்வுகளையே புலப்படுத்து கின்றன.[21] ஆகவே சங்க இலக்கியங்கள் தோன்றிய காலத்திலேயே ஆசிரியப் பாவும் வஞ்சிப்பாவும் தோன்றிவிட்டன.

சங்கமருவிய காலத்தில் எழுந்த பெரும்பாலான இலக்கியங்களின் அறநீதிக் கருத்துக்களையும், ஆசாரங்களையும் கூறுதற்குப் பொருத்தமான யாப்பாக வெண்பா அக்காலத்தில் அமைந்துள்ளது. வெண்பாவுக்குரிய ஓசை பற்றிக் கூறும் தொல்காப்பியர் அஃதான்று என்ப எனக் கூறுவர்.[22] இதற்கு விளக்கங் கூறும் பேராசிரியர்,

> " அகவிக் கூறாது ஒருவற்கொருவன் இயல்பு
> வகையானே ஒரு பொருண்மை கட்டுரைக்குங்
> கால் எழும் ஓசை செப்பலோசை எனப்படும்."[23]

என்பர். தாங் கருதியவாறெல்லாம் வரையாது கூறுகின்ற அகவலைப் போலன்றி, குறிப்பாகவும் வெளிப்படையாகவும், பல பொருளை யுணர்த்தாது, கருதிய பொருள் ஒன்றை மட்டுமே வெளிப்படையாக உணர்த்துதல் செப்பலோசைக்குரிய பண்பாகும்.[24] சங்கமருவிய காலத்தில் சமண, பௌத்தர்கள் பள்ளிகள் பல அமைத்துக் கல்வித்தானம் செய்தனர். இப்பள்ளிகளிற் பயின்ற சிறார்கள் தம் சமயக் கருத்துக்களை இலகுவிலே மனதிற் பதித்துக் கொள்வதற்காக வெள்ளைத் தன்மை கொண்ட வெண்பாவிலே அறநெறிப் பாடல்களை அமைத்துக் கொண்டார்கள் எனக் கூறுதல் பிழையாகாது. இப்போக்கு ஏனைய புலவர்களையும் பாதித்ததால், சங்க காலத்திலே பெரும்பாலும் அகவற் பாவாலியற்றப்பட்ட அகத்திணைப் பொருள், இக்காலத்திலே வெண்பா யாப்பினாற் பாடப்பட்டது.

வெண்பா யாப்பினாலியன்ற பாடல்கள் பல எழுந்த சங்கமருவிய காலத்திலேயே கலிப்பாவினாலாகிய கலித்தொகைப் பாடல்களும், பரிபரட்டினாலாய பரிபாடற் பாடல்களும் எழுந்தன என முன்பு குறித்துள்ளோம். சங்ககாலத்திலே அகத்திணைப் பொருள் அகவற் பாவாலே பாடப்பட்டிருப்பினும், தொல்காப்பியர் அகத்திணைப் புலனெறி

வழக்கத்துக்குக் கலி பரிபாட்டு ஆகிய இரு பாவகைகளை மட்டுமே குறிப்பிடுவர்.[25] இது பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட மரபாயிருக்க வேண்டுமென வி. செல்வநாயகம் குறிப்பிடுவர்.

> " அகவலிலே அத்திணைப் பொருள் அமையும் மரபு வழக்கெழுந்த
> காலத்திலேயே நாடக வழக்கிலும்........ என்னும் பொருள
> திகாரச் சூத்திரம் எழுந்திருத்தல் வேண்டும் என்பது
> தெளிவாகும்."[26]

என்பது அவரது கருத்தாகும்.

இலக்கிய வரலாற்றினடிப்படையில் நோக்கும்போது சங்ககால இலக்கியங்களிற் கையாளப்பட்ட ஆசிரியமும் வஞ்சியும் முதற்றோன்றிய செய்யுள் வடிவங்களெனவும், சங்கமருவிய கால இலக்கியங்களிலே பயன்படுத்தப்பட்ட வெண்பாவும் கலியும் பிற்பட்டனவெனவுங் கூறலாம். ஆசிரியத்திலிருந்து வஞ்சியும் வெண்பாவில் இருந்து கலியும் தோன்றினவென்பதற்குத் தொல்காப்பியச் சூத்திரங்களே சான்று பகருகின்றன.[27] தமிழிற்றோன்றிய பாவகைகளுக்கு அகவலோசையும் செப்பலோசையுமே மூல ஓசைகளாமைந்துள்ளன. எமக்குத் தற்போது கிடைக்கும் வஞ்சியாலான பாடல்கள் ஆசிரியப் பாவாலான பாடல்களுக்குப் பின்பே எழுந்தனவென்பதற்கு வரலாற்று ஆதாரமும் உண்டு. முன்பு யாம் குறிப்பிட்ட மூன்று வஞ்சிப்பாக்களுள்[28] 4-ம் பாடலிற் குறிக்கப்படும் உருவப் பஃறேரிளஞ் சேட் சென்னி காலத்தால் முந்தியவனாவான்.[29] இவனுக்கு முன்பு வெளியன் தித்தன் அல்லது போர்வைக் கோப்பெரு நற்கிள்ளி, கரிகாலன், முடித்தலைக்கோப்பெருநற் கிள்ளி ஆகியோர் ஆண்டிருக்கின்றனர்.[30] இவர்களைக் குறிப்பிடும் புறநானூற்றுப் பாடல்கள் ஆசிரியப் பாவாலானவை ஆகும். எனவே இவர்களுக்குப் பின்வந்த இளஞ்சேய் சென்னியைப் பாடும் பாடலின் யாப்பாகிய வஞ்சிப்பா காலத்தாற் பிந்தியதெனக் கொள்ளலாம். ஆசிரியப்பாவில் வீரம் விரைவு முதலியனவற்றைப் புலப்படுத்தக் கையாளப்பட்ட வஞ்சியடிகள், பின்பு வஞ்சிப்பாவாக வளர்ச்சி யடைந்தன என்று கூறுதல் பொருத்தமாகும்.

வெண்பாவிலிருது கலிப்பா வளர்ச்சியடைந்ததென்பதற்குக் கலிப்பாவின் வகைகளுள் ஒன்றாகிய கலிவெண்பா நல்லதோர் எடுத்துக் காட்டாகும்.[31] கலித்தொகையிற் காணப்படும் சில செய்யுட்கள் வெண்பாக்களை ஒத்திருக்கின்றன. கலித்தொகையில் 18-ஆம் பாடல் தொல்காப்பியர் நெடுவெண்பாட்டுக்குக் கூறிய அடிவரையறை கொண்டுள்ளது. நெடுவெண்பாட்டுக்கு பன்னீரடிகள் கூறுவர்.[32] இந்நெடுவெண்பாட்டே பிற்காலத்தில் யாப்பிலக்கணகாரரால் பஃறொடை வெண்பா எனப்பட்டது. இப்பஃறொடை வெண்பாவின் வளர்ச்சி நிலையே கலிவெண்பாட்டு என்று கூறலாம். இன்னும்

தொல்காப்பியர் கலிப்பாவகைகளுக்குக் கூறும் இலக்கணங்களை நோக்கின் அவை வெண்பாவிலிருந்து படிப்படியாக வளர்ச்சியடைந் துள்ளன என்பது புலனாகும். கலிப்பா வகைகளுள் கலிவெண்பாவும், கொச்சகக் கலியும் வெண்பாவின் பண்புகள் கொண்டு நடப்பனவாகும். இரண்டும் வெண்பாவியலான் நடப்பன எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவர்.[33] ஒத்தாழிசைக் கலியும்உறழ்கலியுமே வெண்பாவின் ஆதிக்கத்திலிருந்து விடுபட்ட கலிப்பாவின் பூரண வளர்ச்சியினைக் குறிக்கும் பாவகைகளாகும்.

தமிழ்ப்பாட்டுக்களுக்கும் இசைக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு. பாட்டுக்களைப் பாடினால் தான் அவற்றினுடைய சுவையும் பொருளின் சிறப்பும் நம்மால் அறியமுடியும். பாடுவதற்கு இசை இன்றியமையாததாகும். இவ்விசை தமிழ்ப்பாடல்களுடன் கலந்து வரலாற்றை ஆராயுமிடத்துத் தமிழ்ப் பாவகைகளின் வளர்ச்சியின் வரலாற்றினை அறியலாம். இசைக்கு அடிவரையறை முக்கியமாகும். இவ்வடிப்படையில் தமிழ் யாப்புகளை நோக்கும்போது ஆசிரியத்துக்கு அடிவரையறையின்மை குறிப்பிடற்பாலது. ஆனால் வெண்பாவுக்கு உண்டு. அடிவரையறையில்லாமை ஆரம்பகாலப் பாவுக்குரிய இயல்பான பண்பாயிருக்க வேண்டும். இது பற்றி வையாபுரிப்பிள்ளை பின்வருமாறு கூறுவர்:-

> "முதன் முதலின் அகவல் என்ற பாவினமே தோன்றிய
> தாகும். இதற்குத் தனித்து உரிய ஓசை நயம் உண்டு.
> ஆனால் இசையோடு பாடுவதற்கு இப்பாவினம் தக்கதன்று.
> அடிகளுக்கு வரையறையில்லாமை இதற்கு முக்கிய
> காரணமாகும்.
> அகவலுக்குப் பின்னர் வெண்பாத் தோன்றியது என்று
> கொள்ளலாம்.
> அடி, ஓசை, தளை ஆகியவற்றை இசையோடு சேர்த்துப் பாடு
> தற்குப் பெரிதும் ஏற்புடைமை உண்டு."[34]

ஆகவே அடிவரையறையில்லாது இயல்பான ஓசையயுஞ் சீர்களையுங்கொண்ட ஆசிரியப்பாவே முதலில் தோன்றியிருக்க வேண்டும். அவ்வாசிரியப்பாவில் காணப்பட்ட பண்புகளே பின்பு, இசையுடன் அடிவரையறையுடைய பாடல்கள் இயற்றப்பட்டபோது வஞ்சி, வெண்பா, கலிப்பா என்பனவாக வளர்ச்சியுற்றன என்று கொள்ளலாம். தொல்காப்பியர் ஆசிரிய அடிகளிலே இன்னோசைக்காக வெண்சீரும் வஞ்சியுரிச்சீரும் வருமெனச் செய்யுளியலில் இரண்டு சூத்திரங்களிற் கூறியுள்ளார்.[35] ஆகவே இன்னிசைக்குரிய பண்பாக ஆசிரியப்பாவிலே கையளாப்பட்ட மூவகைச் சீர்கள் பிற்காலத்தில் வஞ்சிப்பாவாகவும் வெண்பாவாகவும் தனித்தனியே தோன்றின எனக் கொள்ளலாம். இனிக் கலிப்பா வென்பது தமிழ்ப் பாக்களுடன் இசை

கலந்ததின் வளர்ச்சி நிலையாகும். ஏனெனில் கலிப்பாவின் ஓர் உறுப்பாகிய தாழிசை பாடுதற்கென்றே அமைந்தது தாழம்பட்ட ஓசை என இதனைக் கொள்ளலாம். கலிப்பாவினை 'முரற்கை' எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவர்.[36] முரற்கை என்பது ஒலித்தல் என்று பொருள்படும். 'இசை முரலுதல்' என்பது முற்காலத்து மரபு. 'இன்புறு முரற்கை நும் பாட்டு விருப்பாக' என்பது மலைபடு கடாம்.[37] ஆகவே இப்பெயரே கலிப்பாவிற்குரிய இசைப்பண்பினைத் தெளிவுறுத்தும். ஆசிரியம் வெண்பா ஆகிய இரு பெரும்பாக்களின் வளர்ச்சி நிலையே கலிப்பாவெனக் கொள்ளுதற்குத் தொல்காப்பியச் சூத்திரங்கள் ஆதாரமாயுள்ளன.[38] ஆகவே இதுகாறும் கூறியவற்றால் தமிழ்ப் பாக்களின் வளர்ச்சியில் ஆசிரியமே பழைமையானது. அதுவே எல்லாப் பாக்களின் ஓசைக்கும் மூலவோசையாகும். அதிலிருந்தே வஞ்சி, வெண்பா, கலி என்ற வரலாற்று முறையில் பாக்கள் வளர்ச்சியடைந்தன என்பது தெளிவாகும்.

இதுவரை பல்லவர் காலத்துக்கு முன்பு பாவகையின் வரலாற்றினை ஆராய்ந்தோம். இனிப் பல்லவர் காலத்து இலக்கியங்களிலே, இப்பாவகை எவ்வாறு வளர்ச்சியுற்றுள்ளது என்பதனை ஆராய்வோம். முதலில் இக்காலத்து ஆசிரியப்பாவின் நிலையினை நோக்குவாம். பல்லவர்கால இலக்கியங்களின் ஆசிரியப்பா பல்வேறு பொருள்களைப் புலப்படுத்தும் ஆக்கங்களிலே கையாளப் பட்டுள்ளது. கொங்குவேளிர் இயற்றிய **பெருங்கதை** ஆசிரியப்பாவினா லாகியதாகும். பெருந்தேவனாரின் **பாரதவெண்பாவில்** இடையிடையே சில ஆசிரியச் செய்யுட்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. இவ்விரு நூல்களும் தொடர்பான கதைகளைக் கூறுவனவாகும். ஆகவே பல்லவர் காலத்தில் தொடர் நிலைச் செய்யுள் பாடுவதற்கு ஆசிரியப்பா பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது. கடவுள் வாழ்த்துப் பொருளில் அமைந்த பாடல்களில் இப்பா பல்லவர் காலத்திலே கையாளப்பட்டுள்ளது. நக்கீரதேவ நாயனார்,[39] கல்லாடதேவநாயனார்,[40] இளம்பெருமானடிகள்,[41] அதிராவிடிகள்,[42] திருஞானசம்பந்தர்,[43] திருமங்கையாழ்வார்,[44] சேரமான் பெருமானாயனார்,[45] நம்மாழ்வார்,[46] மாணிக்கவாசகர்[47] ஆகியோர் ஆசிரியப்பாவிலே பத்திப் பாசுரங்கள் இயற்றியுள்ளனர். **நந்திக்கலம்பகத்திலே** ஆசிரியப்பாவாலான இரண்டு செய்யுட்கள் உள்ளன.[48] இவ்விரு பாடல்களும் சங்ககாலப் புறப்பாடல்களிற் காணப்படும் பொருளினையுடைத்தாயுள்ளன. **புறநானூறு**, **பதிற்றுப்பத்து** ஆகிய நுல்களிலே சங்ககால மன்னர்களுடைய வீரம் கொடை தோற்றப் பொலிவு ஆகியவற்றினைப் புகழும் ஆசிரியப்பாவாலான செய்யுட்கள் உள்ளன. அவற்றைப் போலவே நந்திவர்மனின் போர் வீரம், அழகு, கொடை ஆகியனவற்றினைப் புகழுவனவாக நந்திக்கலம்பக ஆசிரியப் பாடல்களும் அமைகின்றன.

மேற்குறிப்பிட்ட இலக்கியங்களிலே கையாளப்பட்டுள்ள ஆசிரியப்பாவின் தன்மையினை இனி ஆராய்வோம். இலக்கியங்களிலே வந்துள்ள ஆசிரியப் பாக்களை நோக்கின் அவை குறிப்பிட்ட சில எழுத்துக்களால் முடிவுறும் எனப் பிற்கால இலக்கண ஆசிரியர் விதி வகுத்துள்ளனர். தொல்காப்பியத்தில் இத்தகைய விதியெதுவுங் கூறப் படவில்லை. யாப்பருங்கலக்காரர் ஆசிரியம் ஏ, ஓ, ஈ, ஆய், என், ஐ என்பனவற்றுள் யாதேனும் ஒன்றுடன் முடியவேண்டும் என்றார்.[49] சங்கப்பாடல்களுள் சில ஆசிரியப்பாடல்கள் ஓ, ஆய் எபவற்றில் முடிய, ஏனையவை யாவும் ஏகாரத்திலேயே முடிந்துள்ளன. எனவே சங்ககாலத்தில் ஆசிரியப்பா ஏ என்னும் எழுத்துடன் முடிவதே மரபாக இருந்திருக்க வேண்டும்.[50] ஆனால் சங்கமருவிய காலத்தில் ஏ எழுத்துக்குப் பதிலாக என் என்னும் முடிவு இடம்பெறலாயிற்று. இக்காலத்தில் எழுந்தனவாகிய **சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை** ஆகியவற்றில், முன்னையதில் 19 காதைகளும், பின்னையதில் எல்லாக் காதைகளும் 'என்' என்னும் எழுத்தால் முடியும் ஆசிரியப் பாக்களாலமைந்துள்ளன. இம் மரபின் தொடர்பான வளர்ச்சியாகப் பல்லவர் காலத்தெழுந்த **பெருங்கதையில்** எல்லா ஆசிரியப்பாக்களும் 'என்' என்னும் எழுத்தினாலேயே முடிவுற்றன. இனிப் பல்லவர் காலத்தெழுந்த ஆசிரியப்பாக்களுள்,[51] மாணிக்கவாசகரின் போற்றித் திருவகவல் தவிர ஏனையவை யாவும் 'ஏ' என்னும் எழுத்தினாலேயே முடிவுறுகின்றன. மாணிக்கவாசகரின் போற்றித் திருவகவல் பின்வருமாறு முடிவுறுகின்றது:-

"போற்றி போற்றி புராண காரன்
போற்றி சயசய போற்றி"

இவ்வாசிரியப்பா 'இ' என்னும் எழுத்தை ஈறாகக் கொண்டு முடிவுற்றுள்ளது. இவ்வெழுத்தால் ஆசிரியப்பா முடிவது பற்றி யாப்பருங்கலக்காரரோ, அவிநயனாரோ, மயேச்சுரரோ கூறினாரில்லை,[52] ஆனால் யாப்பருங்கலக் காரிகைக்கு உரை இயற்றிய குணசாகரர் 29வது காரிகைக்கு உரை கூறும்பொழுது ஓரிடத்திற் பின்வருமாறு கூறுவர்:-

" நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாவிற்கு என் என்னும் அசைச்
சொல்லாக இறுவது சிறப்புடைத்து; மற்றொரு
சாரார் ஒற்றினாலும் உயிரினானும் ஈறாய்வரவும்
பெறும் எனக் கொள்க"[53]

ஆகவே இதன் மூலம் இகரம் போன்ற உயிர் எழுத்துக்கள் ஆசிரியப்பாவின் ஈற்றெழுத்தாக வரலாமெனக் கொள்ளலாம். ஆனால் குணசாகரர் 'மற்றொரு சாரார்' என்று கூறிவிட்டு அவர் கொடுக்கும் உதாரண சூத்திரங்கள் யாரால் இயற்றப்பட்டன என்பது தெரியவில்லை.

பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் எவ்வெவ் வகைப்பட்ட ஆசிரியப்பாக்கள் இடம் பெற்றுள்ளன என்பதனை ஆராய்வோம். பிற்கால யாப்பிலக்கண ஆசிரியர்களாகிய காக்கைபாடினியார், சிறுகாக்கை பாடினியார், அவிநயனார், மயேச்சுரர், யாப்பருங்கலக்காரர், யாப்பருங்கலக்காரிகைக்காரர் ஆகியோர் ஆசிரியப்பாவின் வகைகள் கூறியுள்ளனர். காரிகைக்காரர் நேரிசை ஆசிரியப்பா, இணைக் குறவாசிரியப்பா, நிலைமண்டில ஆசிரியப்பா, அடிமறிமண்டில ஆசிரியப்பா என நான்காக வகுத்துள்ளார்.[54] இவ்வாறே ஏனைய ஆசிரியர்களும் வகுத்துள்ளனர்.[55] ஆனால் இவர்களுக்கு முற்பட்ட தொல்காப்பியர் இவ்வாறு ஆசிரியப்பாவினை நான்காக வகுக்கவில்லை. தொல்காப்பியர் ஆசிரியப்பாவுக்கு அடிவரையறை கூறுமிடத்து, அதற்கு ஈற்றயலடி முச்சீர்களாலானது என்பர்.[56] இவ்வாறு ஈற்றயலடி முச்சீர்களால் இறும் ஆசிரியப்பாவினையே பிற்கால இலக்கண ஆசிரியர் நேரிசை ஆசிரியப்பா எனக் கொண்டனர்.[57] சங்க இலக்கியங்களிற் பெரும்பாலும் கையாளப்பட்ட இந்நேரிசை ஆசிரியப்பா பல்லவர் கால இலக்கியங்களிலும் கையாளப்பட்டுள்ளது. நக்கீர தேவநாயனாருடைய திருவலஞ்சுழி மும்மணிக்கோவையில் ஐந்து செய்யுட்களும்,[58] இளம்பெருமானடிகளின் சிவபெருமான்றிருமும் மணிக்கோவையில் எட்டுச் செய்யுட்களும்[59] அதிராவடிகளின் மூத்தபிள்ளையார் திருமும் மணிக்கோவையில் நான்கு பாடல்களும்[60] சேரமான் பெருமாணாயனாரின் திருவாரூர் மும்மணிக்கோவையில் ஒன்பது செய்யுட்களும்[61] நம்மாழ்வாரின் திருவாசிரியத்தில் மூன்று செய்யுட்களும் நேரிசை ஆசிரியப்பாவால் ஆயினவாகும்.

இணைக்குறளாசிரியப்பாவென்பது முதலடியும் இறுதியடியும் நாற்சீர்களால் வர இடையிடையே குறளடிகளும் சிந்தடிகளும் வரப்பெறுவதாகும்.[63] தொல்காப்பியர் ஆசிரியப்பாவின் இடையிடையே முச்சீர்களான சிந்தடி வரப்பெறுமெனக் கூறியுள்ளார்.[64] ஆனால் குறளடி வருது பற்றி அவர் கூறியுள்ளாரோவென்பது ஆராய்ச்சிக்குரிய விடயமாகும். அ. சிதம்பரநாதன் செட்டியார் (அ.சி.செ.) ஆங்கிலத்தி லெழுதிய தமது ஆராய்ச்சி நூலில் தொல்காப்பியர் ஆசிரியத்தில் இரு சீரடிகள் வருவது பற்றிக் கூறவில்லையென்றும், இவ்விரு சிரடிகள் இடம்பெறும் சில செய்யுட்களையுடைய சங்க இலக்கியங்கள் தொல்காப்பியருக்குப் பிற்பட்டன எனவுங் கூறுவர்.[65] இவ்வறிஞருடைய கருத்துக்கள் ஆராயப்பட வேண்டியனவாகும். இவருடைய கருத்தின்படி சங்கநூல்களில் இடம்பெற்றுள்ள இணைக்குறளாசிரியப் பாக்களை இயற்றிய கபிலர், பரணர், நக்கீரர் போன்றவர்கள் தொல்காப்பியத்தின் பொருளமைதி, மொழிநடை, இலக்கணமரபுகள் ஆகியனவற்றை ஆராயின் அது சங்க இலக்கியங்களுக்குப் பிற்பட்டது என்று கூறுவர்.[66] தொல்காப்பியம் சங்க இலக்கியங்களுக்கு முற்பட்டது என்று கூறும் கருத்துக்கு இச்செய்தி ஒரு சான்றாக அமையக் கூடியது.

தொல்காப்பியர் முச்சீர்கொண்ட சிந்தடி ஆசிரியத்தில் இடம்பெறும் என்று கூறியது கூட ஏதோ ஒரு சில பாடல்களில் அவ்வாறு வந்ததேயொழிய, அவ்வாறு பெரும்பான்மை இடம் பெறவில்லையெனவும் அ.சி.செ. கூறுவர் அதற்கு அவர் கூறும் காரணம் தொல்காப்பியர் இடையும் வரையார் தொடையுணர்ந்தோரே என்று கூறியிருப்ப தென்பதாகும்.[68] இன்னும் இரு சீரடிகள் ஆசிரியத்தில் இடம்பெறுவது பற்றித் தொல்காப்பியர் எங்கும் கூறிற்றிலர் என்று அ.சி.செ. கூறவது பொருத்தமுடையதல்ல என்பது தொல்காப்பியச் சூத்திரங்களை ஆராயின் புலனாகும். தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் ஐந்து சூத்திரங்களில் ஐவகை அடிகளின் பெயர்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்.[69] அச் சூத்திரங்களுக்கு உரை வகுக்கும் நச்சினார்க்கினியர் பின்வருமாறு கூறுவர்:-

> " இவை சீர்வகையடிக்கும் ஒக்கும்; என்னை? சுருங்கிய
> வெழுத்தானும் இரு சீரானும் வருவன குறளடி
> எனவும் ஏறிய வெழுத்தானும் முச்சீரானும் வருவன
> சிந்தடி எனவும், இடைநிகரான எழுத்தானும் நாற்சீரானும்
> வருன அளவடி எனவும், மிக்க வெழுத்தானும் ஐஞ்சீரானும்
> வருவன நெடிலடி எனவும், அவற்றின் மிக்க எழுத்தானும் அறுசீர்;
> முதலிய சீரானும் வருவன கழிநெடிலடியெனவும்
> இங்ஙனம் இருவகையடிக்கும் ஒருபெயரே கொள்க."[70]

அவ்வுரையிலேயே குறளடிக்கு உதாரணங்க காட்டும் நச்சினார்க்கினியர், 'ஓங்குதலை வியன்பரப்பின்' என்ற மதுரைக்காஞ்சி அடியினை எடுத்தாண்டுள்ளார். ஐவகை அடிகளை முன்பு குறிப்பிட்ட தொல்காப்பியர் செய்யுளியல் 52ஆவது சூத்திரத்தில்;

'ஐவகை யடியும் ஆசிரியக் குரிய'

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆகவே தொல்காப்பியருடைய ஐவகை அடிகள் பற்றிய சூத்திரங்கள், அவற்றிற்கு நச்சினார்க்கினியருடைய உரை ஆகியனவற்றை நோக்கிய பின் மேற்காட்டிய சூத்திரத்தை ஆராயுமிடத்துத் தொல்காப்பியர் ஆசிரியப்பாவில் குறளடி இடம்பெறும் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார் என்பது புலனாகும். ஆகவே அ.சி.செ.யின் கருத்து ஏற்புடைத்தல்ல என்பது இதனாற் தெளிவுறுத்தினாம்.[71] தொல்காப்பியர் இவ்வாறு குறளடியும், சிந்தடியும் ஆசிரியப்பாவில் இடம்பெறும் எனக் கூறினாலும் அவ்வாறு அமையும் பாவினை இணைக் குறளாசிரியப்பா எனப் பெயர்கொடுத்துக் கூறினாரில்லை என்பதையும், பிற்காலத்தவரே இப்பெயரைக் கொடுத்தனர் என்பதையும் முன்பு குறித்துள்ளோம்.[72] இனி இவ்விணைக் குறளாசிரியப்பா பல்லவர்காலச் செய்யுட்களில் எவ்வாறு வந்துள்ளது என்பதை ஆராய்வோம்.

இளம்பெருமானடிகள் இணைக்குறளாசியப்பாவில் இரண்டு செய்யுட்கள் செய்துள்ளார்.[73] அதிராவடிகள் மூன்றும்,[74] சேரமான் ஒன்றும்,[75] நம்மாழ்வார் ஒன்றும்,[76] ஆக இப்பாவிலே செய்யுட்கள் இயற்றியுள்ளனர். திருஞானசம்பந்தரும், நக்கீர தேவ நாயனாரும் தம் திருவெழுகூற்றிருக்கைப் பாசுரங்களை இணைக்குறளாசிரியத்திலேயே அமைத்துள்ளனர். கல்லாட தேவநாயனார் தமது திருக்கண்ணப்பதேவர் திருமறத்தினையும், நக்கீரதேவநாயனார் தம்முடைய கோபப்பிரசாதம், திருக்கண்ணப்ப தேவர் திருமறம் என்ற பிரபந்தங்களையும் அதே யாப்பிலேயே அமைத்துள்ளனர். திருக்கண்ணப்பதேவர் திருமறத்தில் பன்னிரண்டு அடிகளும், கோபப் பிரசாதத்தில் ஓரடியும் ஐந்து சீர்களால் அமைந்துள்ளன. உதாரணமாகப் பின்வரும் அடிகளை நோக்கலாம்.

'பொருபுலி குயிறும் பொருப்பிடைக் காடே வளர்ப்பது'[77]

'இன்னோர்க் காயந்தனரின் னோர்க் கருளினரென்றறிய'[78]

இவ்வாறு ஆசிரியப்பாவில் ஐஞ்சீரடிகள் வருவதைச் சங்ககாலச் செய்யு ளொன்றிலுங் காணலாம்.[79] இவ்வழக்கினை நோக்கித் தொல்காப்பியர் வெண்டளை விரவியும் ஆசிரியம் விரவியும் ஐஞ்சீரடி வருமென ஒரு சூத்திரத்தைச் செய்துள்ளார்.[80] இச்சூத்திரத்தினை ஆதாரமாகக் கொண்டே யாப்பருங்கலவிருத்திகாரரும் இவ்வழக்கினைக் குறிப் பிட்டுள்ளார்.[81] இக்குறிப்பினைத் தவிர வேறு பிற்கால யாப்பிலக் கணக்காரர் எவரும் இவ்வழக்கினைத் தொல்காப்பியரைப் போல நேரடியாக எடுத்துக் கூறவில்லை. அதற்குப் பதிலாக, சிறுகாக்கை பாடினியார்,

> " வஞ்சி அல்லா மூவகைப் பாவும்
> எஞ்சுதல் இலவே நாற்சீர் அடிவகை"[82]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இணைக்குறளாசிரியப்பாவுக்கு இலக்கணங் கூறிய ஆசிரியர்கள் முதலடி இறுதியடி தவிர இடையடிகள் இடை யிடையே குறைந்து வருதலைக் கூறினாரே யொழியக் கூடிவருதலை எவரேனும் கூறிற்றிலர். புறநானூற்றில் (235) 'சிறிய கட்பெறினே......' என்று தொடங்கும் பாடல் இணைக்குறளாசிரியப்பாவுக்கு உதாரணமாக யாப்பருங்கல விருத்திகாரரால் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.[83] இப்பாடலில் குறளடி சிந்தடி, நேரடி, நெடிலடி ஆகிய நால்வகையடிகளும் உள. இளம்பூரணரின்படி இச்செய்யுளில் கழிநெடிலடியும் உண்டு.[84] இதனை நோக்கியே தொல்காப்பியர் குறளடி முதலாய ஐந்து அடிகளும் ஆசிரியப்பாவுக்குரியன என்று கூறியிருக்க வேண்டும். இவ்வடிப்படையிற் பார்க்கும்போது திருக்கண்ணப்பதேவர் திருமறத்திலும் கோபப் பிரசாதத்திலும் குறளடி முதல் நெடிலடி முதலாய நான்கு அடிகளும் உள. இணைக்குறளாசிரியப்பாவுக்கு இலக்கணங் கூறியவர்கள் இப்பண்பினைக் கவனியாது விட்டனர் போலும்.

திருக்கண்ணப்பதேவர் திருமறத்திலும் கோபப்பிரசாதத்திலும் இன்னொரு சிறப்புப் பண்பும் உண்டு. அதாவது 'திருக்கண்ணப்பன் செய் தவத் திறத்து' என்று தொடங்கும் திருமறப் பிரபந்தம், அவ்வடியின் முதற் சீரினை இறுதியிற் கொண்டு, 'சிவகதி பெற்றனன்றிருக் கண்ணப்பனே' என்று முடிவடைகின்றது. கோபப்பிரசாதமும், "தவறு பெரிதுடைத்தே தவறு பெரிதுடைத்தே" என்று தொடங்கி, அதே அடியினாலேயே முடிவடைகின்றது. இவ்வாறு வருவதை மண்டில ஆசிரியமெனக் கூறுவர். இதுபற்றிய இலக்கணங் கூறுஞ் சூத்திரமொன்றினை யாப்பருங்கலவிருத்திக்காரர் மேற்கோளாக எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.[85] ஆனால் அதனை இயற்றியவர் யாரென்பது பற்றிக் குறித்தாரில்லை. இது உண்மையில் அடிமறிமண்டல ஆசிரியப்பாவுக்கே உரியதாயினும், ஏனைய ஆசிரிய வகைகளிலும் வருமென யாப்பருங்கல விருத்திகாரர் குறிப்பிடுவர்.[86] அதன்படிக்கு இவ்விரு பிரபந்தங்களின் யாப்பும் இணைக்குறள் மண்டில ஆசிரியப்பா எனக் கொள்ள வேண்டும். சங்கப் பாடல்களிலும் இவ்வாறு மண்டிலம் இடம்பெறும் பாடல்களுள.[87] மண்டிலம் என்பதற்கு 'வட்டமாய் ஓடுகை' எனத் தமிழ்ப் பேரகராதியிற் பொருள் கூறப்பட்டுள்ளது. இக்கருத்து சங்கப்பாடல்களிற் காணப்படும் நேரிசை மண்டில ஆசிரியப்பாக்களுக்கும், பல்லவர்க்காலத் திருக்கண்ணப்பதேவர் மறம், கோபப்பிரசாதம் ஆகியன ஆக்கப்பட்டுள்ள இணைக்குறள் மண்டல ஆசிரியப்பாவுக்கும் பொருந்துவதாகும். ஏனெனில் மண்டலவாசிரியத்தில் முதலடி முழுவதும் இறுதியடியில் திரும்ப வருவதால் அல்லது முதலடியில் இரட்டித்துவந்த இரு சீர்கள் இறுதியடியின் இறுதி இரு சீர்களாக வருவதால், ஒரு புள்ளியிலிருந்து ஆரம்பித்த கோடு திரும்பவும் அதே புள்ளியைப் போய்ச் சேர்ந்து வட்டமாக்குதல் போன்றமைவதால், இவ்வழக்கினை மண்டிலம் என்றனர் என்க. ஆனால் அ.சி.செ. 'மண்டிலம்' என்றால் 'அராகம்' எனப் பொருள் கொள்வர்.[88] அது பொருந்தாதென்பதைப் பின்பு விளக்குவாம்.[89]

கல்லாடதேவ நாயனாருடைய திருக்கண்ணப்பதேவர் திருமறம் நக்கீரதேவ நாயனாருடைய பிரபந்தத்தினைப் போல அளவிற் சிறியதேயாகும். ஆனால் இது நெடிலடி எதுவும் கொண்டதன்று. ஆனால் மாணிக்கவாசகருடைய திருவண்டப்பகுதி, நக்கீர தேவ நாயனாருடைய திருமறம் போன்று குறளடி முதலாக நெடிலடி வரையுமுள்ள இணைக்குறளாசிரிப்பாவாலானதாகும். நந்திக் கலம்பகத்தில் இடம் பெற்றுள்ள இரண்டு ஆசிரியப்பாக்களும் இணைக்குறளாசிரியப் பாக்களேயாகும். பாரதவெண்பாவில் வரும் நான்கு ஆசிரியச் செய்யுட்களுள் மூன்று இப்பாவினாலானவையாகும்.[90]

பல்லவர்காலச் செய்யுட்களுள் நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாவாலானவற்றை நோக்குவாம். நிலைமண்டில ஆசிரியப்பா பற்றி யாப்பருங்கலக்காரர், எல்லா அடிகளும் தம்முளொத்து ஓர் ஒற்றினை அல்லது 'என்' என்னும் அசைச்சொல்லினை ஈறாகக் கொண்டு முடிவதாகும் எனக் கூறியுள்ளனர்.[91] பல்லவர்கால இலக்கியங்களுட் **பெருங்கதையும், பாரதவெண்பா**விலும் ஒரு செய்யுளும் இப்பாவாலமைந்தனவாகும். நம்மாழ்வாரும் மூன்று செய்யுட்கள் பாடியுள்ளார். திருமங்கையாழ்வாருடைய திருவெழு கூற்றிருக்கை, மாணிக்கவாசகரின் கீர்த்தித் திருவகவல், போற்றித் திருவகவல் ஆகியன நிலைமண்டில ஆசிரியத்தாலானவையாகும். இவற்றுட் பெருங்கதை யொன்றே யாப்பருங்கல இலக்கணத்துக் கமைவதாயுள்ளது. பெருங்கதையின் எல்லாக்காதைகளும் **சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை,** ஆகியவற்றின் காதைகளினைப் போன்று நாற்சீரடிகளால் ஒத்துவந்து 'என்' எனும் அசைச்சொல்லால் முடிவுற்றுள்ளன. ஆனால் ஏனைய செய்யுட்கள் யாவும் யாப்பருங்கலக்காரரின் 'ஒத்த அடியின' என்ற ஒரு பகுதி இலக்கணத்துக்கே ஏற்புடைத்தாயுள்ளன. அப்படியாயின் யாப்பருங்கலக்காரர் காலத்தில் 'என்' அல்லது ஒற்றுக்களால் இறும் நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாவே சிறப்புடைத்தாயிருந்திருக்க வேண்டும். விருத்திகாரர் மேற்கோள் காட்டும் அவிநயனாரும் மயேச்சுரரும் இக் கொள்கையுடையோராயினும், ஈற்றில் 'பிறவெழுத்து' வருதற்கும் உடன்பாடாயுள்ளனர்.[92] சங்ககால நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாக்கள் பல்லவர் காலச் செய்யுட்களைப் போலவே அமைந்துள்ளன.[93] சங்கப் பாடல்களில் இப்பா இடம் பெற்றுள்ளதென்றால், தொல்காப்பியர் இது பற்றிக் குறிப்பிட வில்லையோ என்ற வினா எழுகின்றது. இதனை ஆராய்வதன் மூலம் நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாவின் வளர்ச்சியினை நாம் தெளிவாக்கலாம்.

தொல்காப்பியர் நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாவினைப் பற்றிச் செய்யுளியல் 115-ஆம் 117-ஆம் சூத்திரங்களிற் கூறுவதாக நச்சினார்க்கினியர், இளம்பூரணர், பேராசிரியர் ஆகிய மூவரும் கருதுகின்றனர். ஆனால் அ.சி.செ. அச்சூத்திரங்களுடன் 116-ஆம் சூத்திரத்தினையுஞ் சேர்த்து[94] ஆராய்ந்து அவற்றில் உரையாசிரியர்கள் கருதுவதுபோல நிலைமண்டில ஆசிரியப்பா பற்றிக் கூறப்படவில்லை எனக் கருத்துக் தெரிவித்துள்ளார்.[95] அவர் கூறுகின்ற தடைகள் பின்வருமாறு:-

(அ) ஒத்தாழிசை, கலியின் ஓர் உறுப்பாகும். குட்டம் என்பது இளம் பூரணரின்படி 'தரவு' என்பதனையே குறிக்கும். ஆகவே கலியின் ஈருறுப்புக்களைக் கூறுமிடத்து அவற்றின் நடுவே ஆசிரியம் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறுகிறார் எனக் கொள்வது பொருத்தமில்லை.

(அ) அப்படியாயின் மண்டிலம் என்றால் என்ன என்றொரு வினாவினை எழுப்பி அது, 'வட்டமாய் ஓடுகை' என்ற பொருளில் தமிழ்ப் பேரகராதியிற் கையாளப்படுவதால், மண்டிலம் என்பது அராக உறுப்பையே குறிப்பதாகும். ஆகவே இம்மூன்று சூத்திரங்களிலும் தொல்காப்பியர் கலிப்பாவின் உறுப்புக்களையே கூறுகின்றார்.

அ.சி.செ. கூறும் மேற்காட்டிய கருத்துக்கள் பொருத்தமுடைத்தோ என ஆராய்வோம். முதலில் அவர் இச் சூத்திரங்களில் 'குட்டம்', 'மண்டிலம்' என்ற சொற்களுக்குக் கூறும் பொருளின் பொருந்தாமை பற்றித் தெரிவிப்பாம். தொல்காப்பியர் 115-ஆவது சூத்திரத்தில் 'ஒத்தாழிசை' எனக் குறிப்பிடுவது கலியுறுப்பேயாகும். ஏனெனில் இதே சொலாட்சியையே பின்பு கலிக்குறுப்புக் கூறுமிடமெல்லாம் மேற்கொள்கிறார். இது பற்றி அ.சி.செ. கருத்து வேற்றுமை கொண்டாரில்லை. ஆனால் 'குட்டம்' என்பதற்கு இளம்பூரணர் 'குட்டம் எனினும் தரவு எனினும் ஒக்கும்'[96] எனக் கூறிய உரையினைக் கொண்டு அவர் தரவு எனப்பொருள் கொண்டுள்ளார். ஆனால் தொல்காப்பியர் கலிக்குறுப்புக் கூறும் எந்தச் சூத்திரத்திலாவது குட்டம் என்ற சொல்லை ஆண்டாரில்லை. அதற்குப் பதிலாக அவர் 'தரவு' என்ற சொல்லினையே கையாண்டுள்ளார். ஒத்தாழிசையைப் போலக் குட்டமும் கலிக்கு உறுப்பாயின், தொல்காப்பியர் கலிப்பாவின் உறுப்புக்கள் கூறும்போது ஒத்தாழிசைக் கலியைக் குறிப்பிடுவது போலக் குட்டத்தினையுங் குறிப்பிடுவர். அத்துடன் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் 'குட்டம்' தரவு எனக் கூறினாரில்லை. ஆக இளம்பூரணர் கூறியதே பொருத்தமென அ.சி.செ. கொள்கிறார். ஆனால் 'குட்டம்' என்ற சொல்லுக்கு இளம்பூரணர் கூறிய பொருளை ஏற்றுக் கொள்ளும் அவர் 'மண்டிலம்' என்ற சொல்லுக்கு இளம்பூரணர் 'நிலைமண்டிலம்' எனக் கூறியுள்ள பொருளை ஏற்காது விட்டுள்ளார். அதற்குப் பதிலாக அவர் 'அராகம்' என்றொரு புதியபொருள் கூறுகின்றார். பரிபாட்டுக்கும் அம்போதரங்க ஒருபோகுவுக்கும் உறுப்பாக வரும் அராகம் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறுமிடங்களில் 'மண்டிலம்' என்ற சொல்லினை எங்கேனும் கையாண்டாரில்லை.[97] மண்டிலம் என்பதற்கு 'வட்டமாய் ஓடுகை' என்று கொள்ளும் பொருளானது, அச்சொல் அராகம் என்பதனைவிட மண்டல ஆசிரியத்தைக் குறிப்பதற்கே மிக பொருத்தமாய் அமைகின்றது

இனி, இம்மூன்று சூத்திரங்களும் என்னுதலிற்று என்பதனை நோக்குவாம். நாற்சீரடி தாழம்பட்ட ஓசையுடனும், மண்டிலித்தும் ஒற்றுமைப்பட்டும் வருதல் பற்றியே சூத்.115 கூறுகின்றது. இது ஒரு மாட்டேற்றுச் சூத்திரம் எனக் கொள்ளலாம். அதாவது கலிக்குறுப்பாகிய ஒத்தாழிசை பற்றிப் பின்பு கூறும் தொல்காப்பியர் அங்கு அதற்குச் சீரடி கூறினாரில்லை[98] ஆகவே அது நாற்சீரடி கொண்டு நடக்கும் என்று இங்கு குறிப்பிடுவர். ஆசிரியப்பாவின் ஈற்றயலடி முச்சீர்த்தாகும் என்றும், இடையிலும் முச்சீரடி வரும் என்றும் முன்பு 68-ஆம், 69-ஆம் சூத்திரங்களிற் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் ஆசிரிய அடிகள் யாவும் நாற்சீரினால் மண்டிலித்து வருதல், இடையே இருசீரடிகள் வருதல் ஆகியன பற்றி அங்கு கூறாதபடியால், இச்சூத்திரத்தில் 'மண்டிலம், குட்டம்' என்பனவற்றால் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆகவே 'குட்டம்' என்பது அ.சி.செ. கருதும் தரவினைக் குறியாது, நேரடியோ டொட்டி முச்சீராகவும், இருசீராகவும், சிறுமையடைதலையே

குறிப்பிடுகின்றது என்று கொள்வது பொருத்தமாகும். இக்கருத்தினை. 116-ம் சூத்திரம் நன்கு தெளிவுபடுத்துகின்றது. இச்சூத்திரத்தில் 'எருத்தடி' என்பது 'தரவின் ஈற்று அடி' என்ற பொருளில் அமைந்துள்ளது. எருத்து என்ற சொல் தரவு என்ற பொருளிலேயே தொல்காப்பியரால் வேறு சூத்திரங்களிலும் கையாளப்பட்டுள்ளது.[99] ஆகவே தரவின் ஈற்றடியின் நாற்சீரடி முச்சீரடியாகவும் இரு சீரடியாகவும் சிறுமையுற்று வருதலும் உண்டு என்பதனையே இச்சூத்திரம் வலியுறுத்துகின்றது. தரவின் சீரடிவரையறை பற்றித் தொல்காப்பியர் பின்பு ஓதும்பொழுது நேரடியே அதற்கு உரித்து என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். தரவின் அடிகளெல்லாம் நாற்சீரடி கொண்டு முடிதலே பெருவழக்காகும். ஆனால் இரு சீரடியானும் முச்சீரடியானும் இறும் தரவுகளும் உண்டு என்பதை இச்சூத்திரத்தாலே தெளிவுறுத்துகிறார். கலித்தொகையிற் சில செய்யுட்களின் தரவுகள் நேரடியானும், சித்தடியானும், அமைந்துள்ளன.

115-ஆவது சூத்திரத்தில் ஒத்தாழிசை, குட்டம், மண்டிலம் பற்றிக் கூறும் தொல்காப்பியர், ஒத்தாழிசை பற்றிப் பின்பு விரிவாக ஓதுகின்ற காரணத்தினால், ஓதாத குட்டம், மண்டிலம் பற்றி அடுத்த இரு சூத்திரங்களிலும் விரித்துரைக்கிறார். 116-ஆம் சூத்திரத்தில் குட்டம் தரவிலும் இடம்பெறும் என்று கூறிவிட்டு 117-ஆம் சூத்திரத்தில் குட்டம், மண்டிலம் ஆகிய இரண்டும் ஆசிரியத்துக்குரிய என்று குறிப்பிடுகின்றார். ஆகவே இணைக்குறளாசிரியப்பா, நிலைமண்டில ஆசிரியப்பா எனப் பிற்காலத்தவர்கள் பெயர் கொடுத்துக் கூறும் ஆசிரியப்பாக்கள் தொல்காப்பியர் காலத்திலே இருந்திருக்கின்றன என்பது இச்சூத்திரங்களாலே தெளிவாகின்றது. எனவே ஆசிரியவடிகள் மண்டிலித்து வருதலையும், சீர்கள் குறைந்து வருதலையும் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறவில்லை என அ.சி.செ. கருதுவது பொர்ருத்தமற்றது என்பது ஒருவாறு புலனாகும்.

ஆசிரியப்பாவின் நாற்சீரடியின் தனிச்சொல் அல்லது கூன் இடம் பெறுதல் பற்றி எல்லாத் தமிழ் யாப்பிலக்கண ஆசிரியர்களுங் கூறியுள்ளனர். தொல்காப்பியர், 'சீர் கூனாதல் நேரடிக் குரித்தே' எனக் கூறியுள்ளார். ஆனால் அது அடியில் முதலிலா, கடையிலா, இடையிலா இடம்பெறும் எனக் கூறினாரில்லை. யாப்பருங்கலக்காரர் அதனைத் தெளிவுபடுத்தி இலக்கணம் வகுத்துள்ளார்.

'அடிமுதற் பொருள் பெறவருவது தனிச்சொல்'

என்பது அவரது சூத்திரம். இவ்வாறு அடிமுதற்கண் வரப்பெறும் கூன், பல்லவர் கால ஆசிரியப்பாக்களிலும் இடம் பெற்றுள்ளது. இளம் பெருமானடிகள், அதிராவடிகள், மாணிக்கவாசகர் ஆகியோர் பாடிய ஆசிரியப்பாக்களிற் சிலவற்றில் கூன் இடம்பெற்றுள்ளது. இளம் பெருமானடிகளின் ஒரு பாடலிலும், அதிராவடிகளின் ஒரு பாடலிலும், இவ்வுறுப்பு அமைந்துள்ளமையை நோக்கும் போது, பல்லவர் காலத்தில்

ஆசிரியப்பாவில் இவ்வுறுப்பினை அமைக்குந் தன்மை வளர்ச்சியடைந்துள்ளதெனக் கூறலாம். சங்கப் பாடல்களில் கூன் அடிதோறும் அமைக்கும் வழக்குக் காணப்படவில்லை. ஆனால் பல்லவர்காலப் பத்திப்பாடல்கள் பாடிய பெரியார்கள் இறைவனின் திருமேனிக் கோலத்தைத் தம் செய்யுட்களில் வடிக்க முற்பட்டனர். அதனால் அவன் உருவத்தில் அங்கங்களை ஒவ்வொன்றாக ஒவ்வொரு அடி முதற்கண்ணும் தனிச் சொல்லாக அமைத்துப் பின் அதனை நாற்சீரடிகளாலும் வர்ணிப்பது இலகுவாயிற்று. இதன் பயனாக இக்கால ஆசிரியப் பாக்களிற் சிலவற்றுள் அடிதோறும் 'கூன்' உறுப்பு இடம் பெறலாயிற்று. சங்க மருவியகால ஆசிரியப்பாக்களில் இக் 'கூன்' உறுப்பு எங்கேனும் இடம் பெறவில்லையென்பது இங்கு குறிப்பிடற்பாலது.

பல்லவர்கால ஆசிரியப்பாக்களின் வளர்ச்சி நிலையைத் தொகுத்துப் பார்ப்பின் அவற்றுள் பெரும்பாலானவை சங்ககாலப் பாடல்களில் இடம்பெற்ற ஆசிரிய வகைகளின் வளர்ச்சியே எனக் கூறலாம். இணைக்குறள் நேரிசை, கூன் பெற்ற ஆசிரியம், நிலைமண்டிலம், அடிமறிமண்டிலம், ஐஞ்சீரடி பெறும் ஆசிரியம் ஆகியன சங்ககாலத்திலிருந்தே வளர்ச்சியுற்றன. ஆனால் நிலைமண்டில ஆசிரியப்பா சங்ககாலத்திலிடம் பெற்ற போதிலும் சங்கமருவிய காலச் சிலப்பதிகாரத்திலும் மணிமேகலையிலும் 'என்' எனும் இறுதி எழுத்துக் கொண்டு புதிய வளர்ச்சியுற்றது. அவ்வளர்ச்சியின் தொடர்பாகப் பல்லவர் காலத்துப் பெருங்கதையில் 'என்' ஈறுகொண்டு முடியும் நிலைமண்டில ஆசிரியப்பாக்கள் இடம் பெற்றன.

அடிக்குறிப்புகள்

1. நச்சினார்க்கினியர், **தொல்**, பொருள் செய்யுளியல், சூ.86 (கழக வெளியீடு - 1965) 'அவ்வியல்பல்லது பாட்டாங்குக்கிளவார்' என்ற சூத்திரத்தில் அங்கு என்றது அகத்தியத்தினை என்று அவர் குறிப் பிடுகின்றார்.

   பேராசிரியர், **தொல்**, மரபியல், சூ.95 (கணேசையர் பதிப்பு 1943) "செய்யுளிலக்கணம் அகத்தியத்துப் பரந்து கிடந்ததனை இவ்வாசிரியர் (தொல்காப்பியர்) சுருங்கச் செய்தலின் அருமை நோக்கிப் பகுத்துக் கூறினாராகலானும்."

2. **களவியல் என்ற இறையனாரகப்பொருள்** (கழக வெளியீடு, மறுபதிப்பு - 1963) ப.5-6.
3. K.N. Sivaraja Pillai, **Agasthiya in the Tamil Land**
4. சபாபதி நாவலர், (**திராவிடப் பிகாசிகை,** கழக வெளயீடு, மறுபதிப்பு 1960, ப.36-37)

   அகத்தியனார்க்கு முன்பு செந்தமிழ்மொழி வழுவுற்றிருந்ததெனவும், அகத்தியம் அம்மொழியில் வழுக்களைக்களைந்ததெனவுங் கூறுவர். ஆனால் கே.எஸ். சீனிவாசபிள்ளை (**தமிழ் வரலாறு,** முதற்பாகம், எட்டாம் பதிப்பு, ப.8)

   "முனிவர் தென்னாடு போந்து அகத்தியம் இயற்றுவதற்கு முன்னரே வழக்கு, செய்யுள் என்னும் இருவகையிலும் தமிழ்மொழி பெருகி இருந்ததென்பதை அகத்தியச் சூத்திரங்களே விளக்கும். அகன்று விரிந்து இலக்கியமில்லா விட்டால் முனிவர் பன்னீராயிரம் சூத்திரங்களடக்கிய பேரகத்தியம் என்னும் இலக்கண நூலை இயற்ற எவ்வாறு இயலும்?" என்று கூறிச் சபாபதி நாவலருடன் மாறுபடுகின்றார்.

5. M.S. Purnalingam Pillai, **History of Tamil Literature,** p.21
6. T.P. Meenakshi sundaram, **A History of Tamil Literature,** p.17.
7. **தொல்,** செய்யு: நச்சினார்க்கினியம், சூ.105.
8. A. Chidambaranatha Chettiyar, **Advanced Studies in Tamil Prosody,** p.57.
9. C.M. Bowra, **primitive Song**
10. **தொல்,** செய்யு, சூ.81.
11. பேராசிரியர், **தொல்,** செய்யு, சூ.393.
12. வி. செல்வநாயகம், **தமிழ் உரைநடை வரலாறு,** ப.2

    "ஒரு மொழியில் முதன்முதலாகச் செய்யுள் தோன்றும்போது அது பேச்சு வழக்கிலுள்ள மொழி நடையினையும், ஓசைப் பண்ணினையும் தழுவியே தோன்றுகிறது என்பதற்கு ஆதாரங்கள் தமிழில் மட்டுமன்றி ஏனைய மொழிகளிலும் உள்ள இலக்கியங் களிற் காணப்படுகின்றன. தமிழிலேயுள்ள ஓசை வகைகளுட் காலத்தால் முந்தியது அகவலென்பதற்கு ஆதாரம் தொல்காப்பியத் திலும் சங்க நூல்களிலும் காணப்படுகின்றன." என்று அவர் கூறுவதுடன் ஒப்பு நோக்குக.

13. மா. இராசமாணிக்கனார், **தமிழ்மொழி-இலக்கிய வரலாறு,** ப.191-199.
14. **மு.கு.நா.** ப.207-219.
15. சு. வித்தியானந்தன், **தமிழர் சால்பு,** ப.20-21.

16. உ.வே. சாமிநாதையரவர்கள் **(புறநானூறு,** மூன்றாம் பதிப்பின் முகவுரை, ப.1) புறநானூறு என்பது 400 அகவற் பாக்களாலானவை எனக் கூறியுள்ளார். ஆனால் அ. சிதம்பரநாதன் செட்டியார் அவர்களோ (Advanced Studies in Tamil Prosody, pp.91-94) புறநானூற்றில் 4,11,239 என்ற எண்களைக் கொண்ட செய்யுட்கள் வஞ்சிப்பாவாலானவை என ஆராய்ந்து கூறியுள்ளார்.

17. வி. செல்வநாயகம், **த.இ.வ.** ப.92-94.

18. **மு.கு.நா.** ப.82

19. **தொல்,** செய்யு. சூ.84

20. **புறநானூறு,** 62, 'நிறங்களிருருவிற் பேஎய்ப் பெண்டிர் எடுத்தெறியனந்தற் பறைச்சீர் தூங்க'

21. வி. செல்வநாயகம், **இளங்கதிர்,** 1959-60 புறநானூற்றிலே ஒரு பாட்டு

22. **தொல்** செய்யு. சூ.82.

23. பேராசிரியர், **தொல்,** செய்யு. சூ.82.

24. சங்கமருவிய காலத்திற் பெருவழக்காயிருந்த வெண்பா யாப்புப் பற்றி வி. செல்வநாயகம் **(க.இ.வ.ப.** 92-94) விரிவாகக் கூறியுள்ளதை நோக்குக.

25. **தொல்,** பொருள் அகத்திணையியல், சூ.53.

'நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்
கலியே பரிப்பாட்டாயிரு பாங்கினும்
உரியதாகும் என்மனார் புலவர்'

26. வி. செல்வநாயகம், **த.இ.வ.** ப.60-61.

27. **தொல்,** செய்யு. சூ.107, 108

'பாவிரிமருங்கினைப் பண்புறத் தொகுப்பின்
ஆசிரியப்பா வெண்பா என்றாங்
காயிரு பாவினுள் அடங்குமென்ப'

'ஆசிரிய நடைத்தே வஞ்சியேனை
வெண்பா நடைத்தே கலியெனமொழிப

28. பார்க்கவும், அடிக்குறிப்பு இல. 16.

29. **புறநானூறு,** செ.4, அடிக்குறிப்பு.

30. க. வித்தியானந்தன், **மு.கு.நா.,** ப. 22 - 23.

31. 'சுடர்த் தொடீஇ.....'. என்ற கலிவெண்பாவாலான கலித்தொகைச் செய்யுளை உதாரணமாகக் காட்டி வீரசோழிய உரைகாரர் (வீரசோழியம் கழக வெளியீடு - யாப்படலம், ப. 134 - 135) 'இது நேரிசை வெண்பாவே போன்று, அதனின் நீண்டு வந்தமையாற் கலிவெண்பா எனக் கொள்க' என்று கூறியுள்ளதை நோக்குக:-

32. **தொல்,** செய்யு.சூ. 159'நெடுவெண் பாட்டே முந்நாலடித்தே
குறுவெண் பாட்டின் அளவெழு சீரே'

33. **சொல்,** இளம்பூரணம், செய்யு. சூ. 153, 154.

'ஒருபொருள் நுதலிய வெள்ளடி யியலால்
திரிபின்றி முடிவது கலிவெண்பாட்டே

'தரவும் போக்கும் இடையிடை மிடைந்தும்
ஐஞ்சீரடுக்கியும் ஆறுமெய் பெற்றும்
வெண்பா வியலான் வெளிப்படத் தோன்றும்
பாநிலை வகையே கொச்சகக் கலியென
நூல் நவில் புலவர் நுவன்றறைந்தனரே!

34. வையாபுரிப்பிள்ளை, தமிழின் மறுமலர்ச்சி, ப. 108-111.

35. சொல், செய்யு. சூ.30 'இன்சீரியைய வருகுவதாயின்
வெண்சீர் வரையார் ஆசிரிய வடிக்கே'

சூ.31 'அந்நிலை மருங்கின் வஞ்சியுரிச்சீர்
ஒன்றுதலுடைய ஒரோ ஒரு வழியே'

36. **மலைபடுகடாம்,** அடி. 390.

37. **தொல்.** செய்யு. சூ. 701 'முச்சீர் முரற்கையுள் நிறையவும் பெறுமே'

38. **மு.கு.நா.,** சூ 76, 77 'எழுசீர் இறுதி ஆசிரியங் கலியே'
'வெண்பா இயலினும் பண்புற முடியும்'

39. **பதினோராந் திருமுறை:-** (அ) திருவலஞ் சுழிமும் மணிக்கோவை
(ஆ) திருவெழு கூற்றிருக்கை
(இ) கோபப்பிரசாதம்
(ஈ) திருக்கண்ணப்பதேவர் மறம்

40. **மு.கு.நா** : திருக்கண்ணப்பதேவர் மறம்.

41. **மு.கு.நா** : சிவபெருமான் மும்மணிக்கோவை

42. **மு.கு.நா** : மூத்தபிள்ளையார் திருமும்மணிக்கோவை

43. திருஞா.1 : 128, திருவெழுகூற்றிருக்கை.

44. திருமங்கை, திருவெழு கூற்றிருக்கை.

45. **பதினோ,** திருவாரூர் மும்மணிக்கோவை.

46. **நம்மா,** திருவாசிரியம்

47. **திருவாசகம்,**

(அ) கீர்த்தித்திரு அகவல்
(ஆ) திருவண்டப்பகுதி
(இ) போற்றித் திருவகவல்

48. **நந்திக்கலம்பகம்,** (கழக வெளியீடு, முதற்பகுதி 1955) செ:27இ 65.

49. **யாப்பருங்கலம்,** சூ.69.

'அகவல் இசையன அகவல், மற்றவை
எ, ஓ, ஈ, ஆய் என் ஐ என்றிறுமே'

50. (அ) சு வித்தியானந்தன், **மு.கு.நூ.** ப.300

(ஆ) யாப்பருங்கலக்காரிகை உரையாசிரியர் (**யாப்பருங்கலக் காரிகை**) கா.ர. கோவிந்தராஜா முதலியார் பதிப்பு - 1934) 29-ஆவது காரிகையுரையில் 'ஆசிரியப்பா நான்கினிற்கும் 'ஏ' என்னும் அசைச் சொல்லால் இறுவது சிறப்புடைத்து' என்றார்.

51. பார்க்கவும், ப.367, அடிக்குறிப்பு இல.39-48.

52. ஆசிரியப்பாவைப் பற்றி அவிநயனார் மயேச்சுரர் கூறிய சூத்திரங்களை **யாப்பருங்கலம்** ப.206-209-இல் பார்க்கவும்.

53. **யாப்பருங்கலக்காரிகை,** ப.95.

54. யாப்பருங்கலக்காரிகை, 29-ஆவது காரிகை, ப.91.

'கடையிற் பாதமுச் சீர்வரிநேரிசை காமருசீர்
இடைபல குன்றிவினைக் குறவெல்லாவடியுமொத்து
நடைபெறு மாயினிலை மண்டில நடுவாதியந்தத்
தடைதரு பாதத் தகவலடி மறிமண்டிலமே'

55. **யாப்பருங்கலம்,** பக்.209-215.

56. **சொல்** செய்யு சூ.

'ஈற்றியல் அடியே ஆசிரியமருங்கின்
தோற்ற முச்சீர்த்தாகு மென்ப'

57. **யாப்பருங்கலம்** சூ.68.

'அந்த அடியின் அயலடி சிந்தடி
வந்தன நேரிசை ஆசிரியம்மே'

58. **பதினோ** திருவலஞ்சுழி மும்மணிக்கோவை, செ.1,4,7,10,13.

59. **பதினோ** சிவபெருமான்றிரும்மணிக்கோவை. 1,4,7,10,13,16,19,22.

60. **மு.கு.நூ.** மூத்த பிள்ளையார் திருமும்மணிக்கோவை 1,7,10,13,22.

61. **மு.கு.நூ.** திருவாரூர் மும்மணிக்கோவை 1,7,10,13,16,19,22,25,28.

62. நம்மா, திருவாசிரியம்.

63. **யாப்பருங்கலம்,** ப.212.

64. **தொல்,** செய்யு. சூ.69.

ஆசிரியத்துக்கு ஈற்றயலடி முச்சீர் என்று
68-ஆவது சூத்திரத்திற் கூறும் தொல்காப்பியர்
69-ஆவது சூத்திரத்தில் 'இடையும் வரையார் தொடை
யுணர் வோரே' என்று கூறியுள்ளனர்.

65. A.C. Chettiyar, **Op.cit.,** "According to Tholkappiar's 32 (Seyyuliyal) "Narcir Kontatu ati enappatume" and his 68 and 69 we understand that an Asiriya line should generally be of 4 feet and occasionally of 3 feet in certain places. But nowhere does he indicates that n Asiriya line can be of 2 feet. This would mean that up to his days these were no works in Tamil Literature"

65. (அ) வி. செல்வநாயகம், **த.இ.வ.** ப.66.

(ஆ) எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை, **History of Tamil Language and Literature**

66. A.C. Chettiyar, **Op.Cit.,** p.49 "Even though Tholkappiar has countenanced the occurence of 3 feet lines in the middle of Asiriyam, he has not given any special name to that type, for perhaps it was only a rarity in his days. That it was rather rare is evident from the wording of his section 99" ஆசிரியப்பா எனத் தொல்காப்பியர் தனிப்பெயர் கொடுக்காததால், அவருக்கு முன்பு ஈற்றயலடி முச்சீர்கொண்ட ஆசிரியப்பாக்கள் குறைந்தளவிற்றான் இருந்தனவா?

68. இச்சூத்திரத்திற்கு நச்சினார்க்கினியர் கூறும் உரையினையும் நோக்குக.

69. **தொல்,** செய்யு. சூ.36-40

70. நச்சினார்க்கினியர், **தொல்,** செய்யு சூ.36-40

71. அ.சி.செ. தமது ஆராய்ச்சி நூலில் (மு.கு.நூ. ப.72) ஆசிரியப்பாவில் அறு சீரடி வருவது பற்றியும் தொல்காப்பியர் கூறவில்லை என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆகவே இக்கருத்தும் ஏற்புடைத்தல்ல என்பது மேற்காட்டியவற்றால் தெளிவாகும்.

72. பார்க்கவும், ப.6.

73. **பதினோ,** மு.கு. பிரபந்தம், செ.25,28.

74. **மு.கு.நூ.** மு.கு. பிரபந்தம்

75. **மு.கு.நூ.** மு.கு. பிரபந்தம், செ.4.

76. **நம்மா,** மு.கு. பிரபந்தம், செ.6.

77. நக்கீரதேவநாயனார், **பதினோ,** திருக்கண்ணப்பதேவர் திருமறம், 4ஆவது அடி.

78. **மு.குநூ.** கோபப்பிரசாதம், 91-ஆவது அடி.

79. **புறநானூறு,** 235-ஆவது செய்யுளியல், அம்பொடுவேனுழை வழியெல்லாந்தானிற்கு மன்னே என்ற அடி.

80. **தொல்,** செய்யு. சீ.63,

'வெண்டளை விரவியும் ஆசிரியம் விரவியு
மஞ்சீரடியுமுளவென மொழிப'

81. **யாப்பருங்,** ப.82,83,87,88,96,91.

82. **மு.கு.நூ.** ப.92.

83. **மு.கு.நூ.** ப.212.

84. **தொல்** செய்யு. இளம்பூரணம் சூ.

85. **யாப்பருங்.** ப.214

'எழுவாய் இரட்டித் திறுதி ஒன்றாய்
வரினது மண்டில ஆசிரியம்மே'

86. மு.கு.நூ. ப.214

'நேரிசை இணைக்குறள், நிலைமண்டில ஆசிரியங்கள்
முதலும் இறுதியும் ஒன்றி வந்தால், அவற்றை நேரிசை
மண்டில ஆசிரியப்பா, இணைக்குறள் மண்டில
ஆசிரியப்பா,
மண்டில ஆசிரியப்பா, நிலைமண்டில ஆசிரியப்பா
எனப் பெயரிட்டு வழங்குவர் ஒருகால் ஆசிரியர்......'

87. **குறுந்தொகை** செ.202.

'நோமென் நெஞ்சே நோமென் நெஞ்சே
பண்புலத்தமன்ற சிறியிலை நெருஞ்சிக்
கட்கின் புதுமலர் முட் பயந்தாங்கு
இனிய செய்த நம் காதலர்
இன்னா செய்தல் நோமென் நெஞ்சே'

புறநானூறு 256-ஆவது செய்யுளையும் நோக்குக.

88. A.C. Chettiyar, **Op.Cit.,** pp.74-76

89. பார்க்கவும், ப.12-14.

90. **பாரதவெண்பா,** செ.212,466,470.

91. **யாப்பருங்,** ப.214

ஒத்த அடியின ஆகியும் ஒற்றிற
நிற்பவும் என்னும் நிலைமண்டிலமே

92. **யாப்பருங்,** ப.215.

93. **குறுந்**.18, **புறம்**.33, **ஐங்குறு**.188 ஆகிய செய்யுட்களை உதாரணங்களாகக் காட்டலாம்.

94. **தொல்,** செய்யு. சூ.115.

'ஒத்தாழிசையும் மண்டில யாப்பும்
குட்டமும் நேரடிக் கொட்டின என்ப'

சூ.116
'குட்டமெருத்தடியுடைத்துமாகும்'

சூ.117
'மண்டிலங்குட்டமென்றிவை யிரண்டும்
செந்தூக்கியல என்மனார் புலவர்'

95. A.C. Chettiyar, Op.Cit., pp.73-79.

96. **தொல்,** செய்யு.சூ.116, இளம்பூரணர்

97. **தொல்,** செய்யு.சூ.121.

'கொச்சகம் அராகம் சுரிதகம் எருத்தொடு
செப்பிய நான்கும் தனக்குறுப்பாகக்
காமங் கண்ணிய நிலைமைத்தாகும்'

சூ.152.

'ஏகுத்தே கொச்சகம் அராகஞ் சிற்றெண்
அடக்கியல் வாரமோடந் நிலைக்குரித்தே'

98. **தொல், செய்யு**.சூ.142.

'ஒத்து மூன்றாகும் ஒத்தாழிசையே
தாவிற் சுருங்கித் தோன்றும் என்ப'

99. பார்க்கவும், ப.13, அடிக்குறிப்பு இல.99.

இயல் மூன்று

வெண்பாவும் அதன் வளர்ச்சி நிலைகளும்

இயற்றமிழ்ப்பாக்களுள் வெண்பாவே பல்லவர்கால இலக்கியங்களிற் பெரிதும் கையளாப்பட்டுள்ளது. இக்காலத்துப் பெரும்பான்மையான இலக்கியங்களாகிய பத்திப்பாடல்களுக்குத் தோற்றுவாயமைத்தவர்களாகிய காரைக்காலம்மையாரும் முதல் மூன்று ஆழ்வார்களும் வெண்பாயாப்பிற் பாடல்கள் பாடியுள்ளனர். சங்க மருவிய காலத்தை அடுத்து வாழ்ந்த இந்நால்வரும் இப்பாவினைக் கையாண்டதற்கு ஒரு காரணங்கூறலாம். அதாவது சங்கமருவிய காலத்தில் எழுந்த பெரும்பான்மையான இலக்கியங்கள் வெண்பா யாப்பியலேயே அமைந்தன.[1] சங்ககாலத்தில் அகவலிற் பாடப்பட்ட அகப்பொருள் புறப்பொருள் ஆகியனவும் இக்காலத்தில் வெண்பாவிலேயே பாடப்பட்டன. ஆகவே இத்தகையதொரு காலத்திலே வாழ்ந்த அம்மையாரும் ஆழ்வார்களும் காலத்தின் கோலத்திற்கேற்ப வெண்பாயாப்பினையே தம் பத்தியுணர்வினைப் புலப்படுத்தவும் கையாண்டனர். பத்தியனுபவத்தை வெளிப்படுத்த உதவாத வெண்பா யாப்பினைக் காரைக்காலம்மையார் அமைத்துக் கொண்டது, அவர் காலத்தில் அது பெருவழக்காயிருந்த காரணமேயென வி. செல்வ நாயகம் கூறியுள்ளார்.[2]

பல்லவர் காலத்துப் பத்திப் பாடல்கள் பாடிய அடியார்கள் வெண்பா யாப்பினைக் கையாண்டபோதிலும் பெருந்தேவனார் தமது **பாரதத்தில்** அதனைக் கையாண்டமையே இங்கு குறிப்பிடற்பாலது. அகவற்பாவிலே **சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை** ஆகிய பொருட்டொடர்பான கதைகள் அமைந்து வந்தது போலப் பாரதக் கதையினை வெண்பாவிலே பாடிப் புதுமை செய்துள்ளார் பெருந்தேவனார்.

இவ்வெண்பா யாப்பினால் ஆக்கப்பட்ட பல்லவர்காலப் பாடல்கள் எவையென்பதனை நோக்குவாம். காலத்தால் முந்திய காரைக் காலம்மையார் நூறு வெண்பாக்கள் கொண்ட **அற்புதத்திருவந்தாதி** என்ற பிரபந்தத்தைப் பாடியருளினார். அத்துடன் அவர் பாடிய **திருவிரட்டைமணிமாலையில்** பதினொரு வெண்பாக்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. முதல் மூன்று ஆழ்வார்களாகிய பொய்கை, பூதம், பேய் ஆகியோர் தனித்தனி நூறு வெண்பாக்களாக மூன்று பிரபந்தங்களைப் பாடியுள்ளனர். பொய்கையாழ்வார் பாடியதை **முதலாந்திருவந்தாதி** என்றும், பூதத்தாழ்வார் பாடியதை **இரண்டாந் திருவந்தாதி** என்றும்,

பேயாழ்வார் பாடியதை **மூன்றாந் திருவந்தாதி** என்றும் அழைப்பர். திருமழிசையாழ்வாராற் பாடப்பெற்ற **நான்முகன் திருவந்தாதி** தொண்ணூற்றாறு வெண்பாக்களைக் கொண்டது. நம்மாழ்வாரின் **பெரிய திருவந்தாதி** எண்பத்தேழு செய்யுட்களைக் கொண்டதாகும். நக்கீர தேவநாயனார் வெண்பாவிலேயே **கைலைபாதி காளத்திபாதி, திரு வீங்ககோய்மலை எழுபது** ஆகிய இரு பிரபந்தங்களைப் பாடியுள்ளார். அவருடைய **திருவலஞ்சுழி மும்மணிக்கோவையில்** ஐந்து வெண்பாக் களும் இடம்பெற்றுள்ளன. கபிலதேவ நாயனாருடைய **சிவபெருமான் திருவந்தாதி** வெண்பாவிலே அமைந்ததாகும். அவர் இயற்றிய **மூத்த விநாயகர் திருவிரட்டை மணிமாலை, சிவபெருமான் திருவிரட்டை மணிமாலை** ஆகியவற்றிலும் வெண்பாக்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. பரணதேவநாயனார் வெண்பாவிலமைந்த **சிவபெருமான் திருவந்தாதி** என்ற ஒரேயொரு பிரபந்தத்தையே இயற்றியுள்ளார். இளம் பெருமானடிகளின் **சிவபெருமான் மும்மணிக்கோவையிலும்** அதிராவடிகளின் **மூத்தபிள்ளையார் திரு மும்மணிக்கோவையிலும்** வெண்பாக்கள் காணப்படுகின்றன. சேரமான்பெருமாணாயனார் தாம் பாடிய **திருவாரூர் மும்மணிக்கோவையிற்** சில பாடல்களை வெண்பாவிற் பாடியுள்ளார். ஐயடிகள் காடவர் கோனாயனார் பாடிய **சேக்ஷத்திரத் திருவெண்பாவும்** பல்லவர் காலத்ததேயாகும். காரைக் காலம்மையார் தொடக்கம் ஐயடிகள் காடவர்கோன் வரை இதுகாறும் குறிப்பிட்ட ஆசிரியர்களுடைய வெண்பாவாலான பாடல்கள் யாவும் பதினோராம் திருமுறையில் உள்ளன.

மாணிக்கவாசகர் வெண்பா யாப்பில் மூன்று பிரபந்தங்களைப் பாடியுள்ளார். பண்டாயநான்மறை, திருவெண்பா, திருத்தசாங்கம் ஆகிய மூன்றும் **திருவாசகத்தில்** உள்ளன. பெருந்தேவனாருடைய **பாரதத்தினை** விட **முத்தொள்ளாயிரமும்** வெண்பாவால் அமைந்த ஓர் இலக்கியமாகும். **நந்திக்கலம்பகத்திலும்** சில வெண்பாக்கள் காணப்படுகின்றன.

மேற்காட்டிய பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் இடம்பெற்றுள்ள வெண்பா யாப்பு வடிவத்தின் வளர்ச்சியினை ஆராய்வோம். தொல்காப்பியர் வெண்பாவின் அடியளவு கூறும்பொழுது, பன்னிரண்டு அடிகள் அதன் பெருமைக்கும், ஏழு சீர்கள் அதன் சிறுமைக்கும் கூறியுள்ளார்.[3] யாப்பருங்கலக்காரர், காக்கைபாடினியார், அவிநயனார் ஆகியோர் தொல்காப்பியர் கூறிய சிறுமை அளவு கூறியபோதிலும், பெருமை அளவு கூறினாரில்லை. ஆனால் நற்றத்தனாரும் பல்காயனாரும் இரண்டடிச்சிறுமையும் ஏழடிப் பெருமையும் கூறியுள்ளனர்.[4] **இனியவை நாற்பது,**[5] **களவழி நாற்பது,**[6] **அசாரக்கோவை**[7] ஆகிய நூல்களில் ஐந்து, ஆறு, அடிகள் கொண்ட வெண்பாக்கள் உள. இவற்றினை நோக்கியே நற்றத்தனார், பல்காயனார் போன்றோர் ஏழடிப் பெருமை கூறியிருக்க வேண்டும். ஆனால் தொல்காப்பியர் வெண்பாவுக்குப் பன்னிரண்டு அடிப்பெருமை கூறியிருக்க வேண்டும். ஆனால் தொல்காப்பியர் வெண்பாவுக்குப் பன்னிரண்டு அடிப்பெருகை கூறியதற்கு இலக்கியம் இல்லையென ஐயுறக்கூடும். தொல்காப்பியருடைய கூற்றுக்குக் கலித்தொகையிலே ஆதாரங்களுள. கலித்தொகையிலேயுள்ள செய்யுட்கள் ஒருவராற் பாடப்பட்டனவா, ஐந்துபேராற் பாடப்பட்டனவா, பலபேராற் பாடப்பட்டனவா என்ற ஐயப்பாடு உண்டு. கபிலர், பெருங்கடுங்கோன் முதலிய ஐந்து புலவர்கள் இவற்றைப் பாடவில்லை என்பதற்கு மா. இராசமாணிக்கனார் பல ஆதாரங்கள் காட்டுவார்.[8] கலித்தொகைச் செய்யுட்களின் அமைப்பு மொழிநடையாப்பமைதி ஆகியனவற்றை நோக்குமிடத்து அவை யாவும் ஒரு காலத்தில் ஒரு புலவனாற் பாடப்பட்டன என்று கூறமுடியாது. சங்காலப் பகுதியிலே, காலத்துக்குக் காலம் ஆங்காங்கு எழுந்த உதிரிப்பாடல்களின் தொகுப்பாகப் புறநானூறு அமைவது போல, சங்ககால இறுதிப்பகுதி தொட்டுச் சங்கமருவிய காலம் வரையும் எழுந்த பாடல்களின் தொகுப்பு நூலே கலித்தொகையாகும்.[9] பிற்காலத்தில் ஆசிரியப்பாவால் அமைந்த செய்யுட்களைத் தொகை நூல்களாகத் தொகுத்தனர். ஆனால் அந்நூலிற் காணப்படும் செய்யுட்கள் எல்லாம் கலிப்பாவால் அமைந்தனவோ என்பது யாப்பிலக்கணமானவர்கள் ஆராய்ந்து தெரியவேண்டிய விடயமொன்றாகும். கலித்தொகை 6-ஆம் செய்யுட்களை நோக்கின் அவை தொல்காப்பியருடைய நெடுவெண்பாட்டுக்குச் சிறந்த உதாரணங்களாக அமைகின்றன என்று கொள்ளலாம். 6-ஆம் பாடல் பதினோரடிகளாலும், 18-ஆம் பாடல் பன்னிரண்டு அடிகளாலும் ஆகியுள்ளன. தொல்காப்பியர் நெடுவெண்பாட்டுக்கு ஓதிய அடிவரையறைக்கமைய இவை அமைந்துள்ளன. ஆனால் இவற்றைக் கலிவெண்பாக்களென்றே உரையாசிரியர்கள் கூறுவர். கலித்தொகைக்கு உரை கூறும் நச்சினார்க்கினியருக்கு இவை நெடுவெண்பாட்டுக்களோ என்ற ஐயம் ஏற்படுவது சாலப் பொருத்தமே. ஆனால் இவை நெடுவெண்பாட்டுக்களல்ல என்று நிறுவுவதற்கு அவர் கூறும் காரணம் பொருத்தமோ என்பது ஆராயற்பாலது. 6-ஆம் செய்யுள் உரையில்,

> 'இது வெண்பாவாய் வருதலிற் குறித்த பொருளை
> மறையாது செப்பிக் கூறுவேண்டும். இது
> குறித்த பொருளை மறைத்து வந்தமையானுந்
> தனக்கு உரிய வெண்டளையான் வந்தமையானுங்
> கலிவெண்பாட்டாயிற்று.'[10]

என்று கூறுகிறார். குறித்த பொருளை மறைத்துக்கூறும் ஐந்திணை ஐம்பது, கார்நாற்பது ஆகிய நூல்களிலுள்ள அகத்திணை சார்ந்த வெண்பாக்கள், நச்சினார்க்கினியருடைய கருத்தின்படி வெண்பாக்கள் அல்ல என்று கொள்ள வேண்டும். ஆனால் அவையெல்லாம் வெண்பாக்களெனக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. ஆகவே அவை செப்பலோசை உடையனவாயுள்ளன. எனவே குறித்தபொருளை

மறைத்து வந்தமையால் 6-ஆம் 18-ஆம் செய்யுட்கள் கலிவெண்பாக்கள். அவை வெண்பாக்கள் அல்ல என்று நச்சினார்க்கினியர் கூறுவது பொருத்தமற்றது என்பது தெளிவாகும். அத்துடன், வெண்பாட்டுக்கு அடியளவு கூறிய தொல்காப்பியர், அடுத்த சூத்திரத்தில் அங்கதப்பாட்டு ஆகியவற்றினுக்கு அவர் ஓதிய பேரடியாகிய பன்னீரடிக்கு இகந்து வருவன என்று ஊகித்துக் கொள்ள முடிகின்றது. ஆகவே கலித்தொகையிலிருந்து மேற்காட்டிய செய்யுட்கள் நெடுவெண்பாக்கள் என்று கொள்ளுதலே பொருத்தமாகும். இன்னும் கலித்தொகை 56-ஆவது செய்யுளுக்கு உரைகூறும் நச்சினார்க்கினியர்,

'இது முன் ஒரு நெடுவெண்பாட்டும் ஓர் அம்போ
தரங்கமுந் தனிச் சொல்லுந் தாழிசையும் பின்னும்
ஒரு தனிச்சொல்லும் வெள்ளைச் சுரிதகமும்
பெற்ற வந்த கொச்சகக் கலிப்பா'[12]

என்று கூறுகிறார். முன்பு 18-ஆம் செய்யுள் பன்னீரடியில் வந்தபோது அது பொருளை மறைத்துக் கூறவில்லை செப்பிக் கூறுகின்றது; ஆகவே நெடுவெண்பாட்டு அல்ல என்று கூறும் நச்சினார்க்கினியர், இங்கு பன்னீரடியால்வரும் செய்யுளுறுப்பினை நெடுவெண்பாட்டு என்று கூறுகின்றார். இம்முரண்பாடும் எமது கருத்தினை வலியுறுத்துகின்றது. ஆகவே தொல்காப்பியர் தனக்கு முன்னிருந்த இலக்கியங்களை நோக்கியே வெண்பாவுக்குப் பெருமையளவு பன்னீரடியென்றார். ஆனால் தொல்காப்பியருக்குப் பின்பு பன்னீரடி வெண்பா வழக்கிழந்து விட்டது. அது நற்றத்தனார், பல்காயனார் காலத்தில் ஏழடிக்குட்பட்டிருந்தது. முத்தொள்ளாயிரத்தில் ஒரு வெண்பா ஆறு அடிகள் உடையதாயுள்ளது.[13] பாரத வெண்பாவில் ஐந்து அடிகளுடைய வெண்பா உண்டு.[14] அந்நூலில் மூன்று வெண்பாக்கள் மூன்றடிகளால் அமைந்துள்ளன.[15] பல்லவர்கால இலக்கியங்களிற் காணப்படும் பெரும்பான்மையான வெண்பாக்கள் நான்கு அடிகளாலேயே ஆக்கப்பட்டுள்ளன. ஆகவே இவற்றிலிருந்து பல்லவர்கால வெண்பா யாப்பு நற்றத்தனார் முதலியோர் கூறிய வெண்பாவிலக்கணத்துக்கமைய வளர்ச்சியடைந்துள்ளது எனலாம். ஆனால் பாரதவெண்பாவிலே சிதைந்து போனவொரு வெண்பா பதிப்பாசிரியரால் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. இது எட்டடிகள் கொண்டதாக அமைந்திருக்க வேண்டும் போற்றெரிகின்றது.[16] அது உண்மையாயின் இச்செய்யுளின் வெண்பா யாப்பு நற்றத்துவனார் பல்காயனார் விதிக்கு மாறுபட்டுள்ளதாக அமையும், வெண்பாவினைக் குறள், சிந்து, இன்னிசை, நேரிசை, பஃறொடை என ஐந்து வகையாகப் பிரித்துக் கூறுவர். யாப்பருங்கலக்காரர்,[17] விருத்திகாரர் "ஒரு சார் ஆசிரியர் சிந்தியல் வெண்பாவினையும் நேரிசைச் சிந்தியல்" இன்னிசைச் சிந்தியல் என இரண்டாகப் பகுப்பர் என்று கூறுவர்.[18] தொல்காப்பியர் இவ்வாறு வெண்பாவகைகள் எதுவுங் கூறினாரில்லை. தொல்காப்பியருடைய

காலத்தில் நெடுவெண்பாட்டு, குறுவெண்பாட்டு என்ற இருவகையே இருந்தன. இவற்றைப் பிற்காலத்தவர்கள் முறையே பஃறொடை, குறள் வெண்பாக்கள் எனப் பெயரிட்டுள்ளனர். ஏனைய சிந்தியல், நேரிசை, இன்னிசை, வெண்பாக்கள் பிற்காலத்தில் வளர்ச்சியுற்றனவாகும். சங்கமருவிய காலப் பதினெண்கீழ்க் கணக்கு நூல்களில் இவ்வெண்பா வகைகள் யாவும் இடம்பெற்றுள்ளன. பிற்கால வெண்பாவகைகளான இவற்றின் தோற்றத்தினைக் கொச்சகக் கலிச்செய்யுட்களில் கண்டு கொள்ளலாம். அவற்றின் தோற்றத்தினை ஆராய்வதற்கு முன்பு, அவ்வகைகளின் இலக்கணங்களை முதல் நோக்குவாம். நேரிசை வெண்பா என்பது இரண்டு குறள் வெண்பாவாய் நடுவு முதற்றொடைக் கேற்ற தனிச்சொல்லால் அடிநிரம்பி, முதலிரண்டடியும் ஒரு விகற்பமாய் கடையிரண்டடியு மற்றொரு விகற்பமாய் வருதலாகும்.[19] ஒரு விகற்பத்தாலும், பலவிகற்பத்தாலும் வந்து நான்கடியாய்த் தனிச்சொல் இல்லாமல் நடப்பது இன்னிசை வெண்பாவாகும்.[20] நேரிசை, இன்னிசை வெண்பாக்களைப் போல மூன்றடிகள் கொண்டு வருதல் நேரிசை, இன்னிசைச் சிந்தியல் வெண்பாக்களாகும்.[21] இவ்விலக்கணங்களுக்கமைந்த வெண்பா வடிவங்கள் கலித்தொகைச் செய்யுட்கள் சிலவற்றிலே காணக் கூடியதாக உள்ளன. தொல்காப்பியரின் கொச்சகக்கலி பற்றிய சூத்திரம் உரையாசிரியர்களிடையே கருத்து வேறுபாட்டை உண்டாக்கியுள்ளது. 154-ஆவது சூத்திரம் கலிவெண்பா பற்றிக் கூறுகின்றதென்பர் நச்சினார்க்கினியரும் பேராசிரியரும். ஆனால் இளம்பூரணரோ அதனையும் 155-ஆவது சூத்திரத்தைஞ் சேர்த்து ஒன்றாக்கி, அது கொச்சகக்கலி பற்றிக் கூறுகின்றதென்பர். இளம்பூரணருடைய கருத்தே பொருத்தமானதென அ.சி.செ. ஆராய்ந்து கூறியிருக்கிறார்.[22] அத்துடன் இக்காலத்தொல்காப்பியப் பதிப்பொன்று இளம்பூரணரையே பின்பற்றுகின்து.[23] தொல்காப்பியரின் கொச்சகக்கலி 'வெண்பாவியலான்' அமைந்ததாகும். கலித்தொகைச் செய்யுள்களில் இப்பாவுக்குப் பல உதாரணங்கள் உண்டு. அவற்றுள் ஒன்றினை எடுத்து நோக்குவாம். 146-ஆவது செய்யுளுக்கு நச்சினார்க்கினியர்,

"இஃது ஐஞ்சீரடி வந்ததரவும் ஐஞ்சீரடுக்கிய
இடைநிலைப்பாட்டும் எனவாங்குப் பாட
அருளூற்று என முச்சீரான் வந்த சொற்சீரடியும்
வந்து ஆசிரியச் சுரிதகத்தால் இற்ற கலிவெண்பாட்டு"[24]

என்று கூறுவர். ஆனால் இளம்பூரணருடைய தொல்காப்பிய உரையின்படி இச்செய்யுள் கலிவெண்பாட்டு அல்ல கொச்சகக்கலியே என்று கூறலாம். இதுவே பொருத்தமானதுமாகும். செய்யுளை ஆராயின் அதில் பிற்காலத்தவர்கள் வகுத்துக் கொண்ட வெண்பா வகைகளுள் நேரிசை வெண்பா தவிர ஏனையவை யாவும் காணப்படுகின்றன.

"யானுற்ற எவ்வம் உரைப்பில் பலர் துயிற்றும்
யாமநீ துஞ்சலை மன்"[25]

என்ற அடிகளைத் தனியாக எடுத்து நோக்க அது குறள் வெண்பாவுக்குச் சிறந்ததோர் எடுத்துக்காட்டாக அமைகின்றது. இன்னிசை வெண்பா வடிவங்கள் நான்கு காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றினை எடுத்துக்காட்டாகக் காட்டலாம்.

“ வறந்தெற மாற்றிய வானமும் போலும்
நிறைந்தென்னை மாய்ப்பதோர் வெள்ளமும் போலும்
சிறந்தவன் தூவற நீப்பப் பிறங்கிவந்
தென்மேல் நிலைஇய நோய்”[26]

நேரிசைச் சிந்தியல் வெண்பா வடிவம் போன்று ஒன்று இச் செய்யுளிலே அமைந்துள்ளது.

“ எற்றி வரைந்தானை நாணு மறந்தாளென்
றுற்றனிர் போல வினவுதிர் மற்றிது
கேட்டீமின் எல்லீரும் வந்து”[27]

மூன்றடியலான இச் செய்யுள் வடிவத்தில் இரண்டாவது அடியின் இறுதிச்சீர் ‘மற்றிது’ என்பதனைக் கோடிட்டுத் தனிச் சொல்லாக்கின், பிற்காலத்தவரின் நேரிசைச் சிந்தியல் வெண்பாவாகவே அமையும். பஃறொடை வெண்பா வடிவங்களாக 6-ஆம், 18-ஆம் செய்யுட்கள் அமையுமென முன்பு காட்டினோம்.[28]

இன்னும், இன்னிசைச் சிந்தியல் வெண்பா நேரிசை வெண்பா போன்ற வடிவங்களும் கலித்தொகைச் செய்யுட்களிலே இடம் பெற்றுள்ளன.

‘ நல்கா ஒருவனை நாடியான் கொள்வனைப்
பல்கதிர் சாம்பிப் பகலொழியப் பட்டீமோ
செல்கதிர் ஞாயிறே நீ’[29]

என்ற செய்யுளடிகளும்,

‘தன்னுயிர் போலத் தழீஇ யுலகத்து
மன்னுயிர் காக்குமிம் மன்னனும் என் கொலோ
இன்னுயிரன்னானைக் காட்டியெனைத் தொன்றும்
என்னுதுயிர் காவாதது’[30]

என்ற செய்யுளடிகளும் அவற்றிற்கு எடுத்துக்காட்டுகளாக அமையும். இரண்டாவது செய்யுட் பகுதியில் ‘என்கொலோ’ என்பதனைத் தனியாகக் கோடிட்டு அமைப்பின் பிற்காலத்தவரின் நேரிசை வெண்பாவாக அமையும். தொல்காப்பியருடைய காலத்தில் கோடிட்டுத் தனிச் சொல்லமைக்கும் நேரிசை வெண்பா வழக்கு இருக்கவில்லை. அவருடைய காலத்திலும் கலித்தொகைச் செய்யுட்கள் எழுந்த

காலத்திலும் வெண்பாவுக்கு முக்கிய பண்புகளாக முச்சீரடியால் இறுதல், வெண்டளை, ஏழுசீர்ச் சிறுமை தொட்டுப் பன்னிரண்டு அடிப்பெருமை ஆகியனவே அமைந்திருந்தன. அதனால் நேரிசை, இன்னிசை, சிந்தியல், பஃறொடை, குறள் வெண்பா வடிவங்கள் அவருடைய காலத்தில் இருந்தபோதிலும் அவற்றைப் பிற்காலத்தவர்களைப் போல வகுத்தமைக்காது, நெடு வெண்பாட்டு, குறுவெண்பாட்டு என்ற இரு பெரும் பிரிவுகளுள் அடக்கி விட்டார். எனினும் பிற்காலத்து நேரிசை வெண்பாவடிவம் தொல்காப்பியருக்குப் பின்பே தோன்றியதாகும். இது பதினெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்களிற் பெருவழக்காகிவிட்டது. இந்நேரிசை வெண்பாவே பலராலுங் கைக்கொள்ளப்பட்ட காரணத்தினால், பல்லவர் காலப்புலவர்களும் பெரும்பாலான பல்லவர்காலப் பாடல்களுள் சில செய்யுட்களைத் தவிர, ஏனையவை யாவும் நேரிசை வெண்பாவா லானவையேயாகும்.

பல்லவர் காலத்து இன்னிசை வெண்பாக்களென **முத்தொள்ளாயிரம்** 112-ஆம் 129-ஆம் செய்யுட்களையும், **பாரதவெண்பா** 478-ஆம் செய்யுளையும் எடுத்துக்காட்டுகளாகக் காட்டலாம்.[31] யாப்பருங்கலக்காரர் தனிச்சொல் இயற்றப்படாமல் வருதலே இன்னிசை வெண்பா என்று கூற,[32] யாப்பருங்கலவிருத்திகாரரோ நேரிசை வெண்பாவில் முதலிரு அடிகளிலும் தனிச்சொல்லிலும் ஒரே எதுகை வராவிடினும், பல விகற்பங்கள் வரினும் அவை இன்னிசை வெண்பா எனக் கூறுவர்.[33] அவருடைய இலக்கணத்தின்படி நோக்கினால், பல்லவர் காலத் தெழுந்த நேரிசை வெண்பாக்களுள் இருபத்தைந்து வீதமானவை இன்னிசை வெண்பாக்களாகிவிடும். ஆனால் யாப்பருங்கல ஆசிரியர் ‘தனிச்சொல் இயற்றப்படாதன இன்னிசை வெண்பா’ என்று கூற, விருத்திகாரர் தனிச்சொல் பெற்றனவும் இன்னிசை வெண்பா என்று முரண்படக் கூறுதல், பொருத்தமற்றதென அ.சி.செ. கூறுவர்.[34]

பல்லவர் காலத்தெழுந்த சிந்தியல் வெண்பாக்களென பாரதவெண்பாவில் மூன்று செய்யுட்களுண்டு. அவற்றுள் ஒன்று நேரிசைச் சிந்தியல் வெண்பாவாகவும்,[35] இரண்டு இன்னிசை வெண்பாக் களாகவுங் காணப்படுகின்றன.[36]

குறள் வெண்பாவினைத் தவிர ஏனைய வெண்பா வடிவங்கள் யாவும் பல்லவர் கால இலக்கியங்களிற் காணப்படுகின்றன. இவ்வெண்பா யாப்பு வடிவங்களிற் குறிப்பிடக் கூடிய வளர்ச்சியெதுவும் பல்லவர் காலத்தில் நடந்ததாகத் தெரியவில்லை. சங்கமருவிய காலத்தில் பெரு வழக்காயிருந்த வெண்பா வடிவங்களே பல்லவர் காலத்திலும் இடம் பெற்றன. வெண்பா முக்கியத்துவம் பெற்ற காலத்தில் வாழ்ந்த கரைக்காலம்மையார் தனது பத்தியுணர்வைப் புலப்படுத்த வெண்பா வடிவத்தைக் கையாண்டார். ஆனால் தன்னுடைய உணர்வினை முழுமையாகப் புலப்படுத்த முடியாத காரணத்தினால் அவர் ஒரு புதிய

யாப்பு வடிவம் அமைக்க முயற்சித்திருக்க வேண்டும். தான் முதலிற் கையாண்ட வெண்பா வடிவத்திலேயே சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்திக் கட்டளைக்கலித்துறை என்ற யாப்பு வடிவத்தினை அமைத்திருக்க வேண்டும் எனக் கொள்ளலாம். இது பற்றிப் பின்பு பாவினங்கள் பற்றி ஆராயும் பொழுது விரிவாகக் கூறுவாம். எனவே பல்லவர்கால ஆரம்பத்தில் வெண்பா யாப்பு வடிவம் ஒரு புதிய யாப்பு வடிவ வளர்ச்சிக்குக் காரணமாயிற்று எனக் கூறலாம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. பார்க்கவும், ப.33.
2. வி. செல்வநாயகம், அற்புதத் திருவந்தாதி
3. **தொல்,** செய்யு. சூ.

   ‘நெடுவெண்பாட்டு முந்நான் கடித்தே
   குறுவெண்பாட்டிற் களவெழு சீரே’

4. **யாப்பருங்,** ப.104-405.
5. **இனியவை நாற்பது,** செ.9 (ஐந்து அடிகள்)
6. **களவழி நாற்பது,** செ.1,2 (ஐந்து அடிகள்) 6, 22 (ஆறு அடிகள்)
7. **ஆசாரக்கோவை,** செ.27, (ஐந்து அடிகள்)
8. மா. இராசமாணிக்கனார்,
9. வி. செல்வநாயகம், த.இ.வ. ப.82.

   ‘மொழிநடையிற் கலித்தொகை பரிபாடலை ஒத்திருத்தலைக் காணலாம். இவற்றை எல்லாம் நோக்கும்பொழுது அந்நூல்களிலுள்ள செய்யுட்களுட் பெரும்பாலானவை சங்கமருவிய காலத்துக்கு உரியவையென்றே துணிய வேண்டியிருக்கிறது. கலித்தொகையிலே சங்ககாலத்துக்குரிய செய்யுட்களும் கோக்கப்பட்டுள்ளன என்பதை அவற்றின் மொழி, நடை, யாப்பு, பொருள் மரபு முதலியவற்றைக் கொண்டு அறியலாம்.’

10. நச்சி, **கலி,** செ.11.

    தொல், செய்யு.சூ.153-ஆம் சூத்திரத்திற்கு அவர் கூறும் உரையினை நோக்குக.

11. **தொல்,** செய்யு.சூ.159 ‘அங்கதப் பாட்டளவற்றோடொக்கும்

    சூ. 160 ‘கலிவெண்பாட்டேகைக்கிளைச் செய்யுள்
    புறநிலை வாயுறை செவியறிவென்றிவை
    தொகுதி நிலையளவினடியில வென்ப’

12. நச்சி. **கலி,** 56, ப.167.
13. **முத்தொள்ளாயிரம்,** (கழக வெளியீடு மறுபதிப்பு 1958) 58.

    ‘பன்மாடக் கடல் மதுரை நெடுந்தெருவில்
    என்னோடு நின்றார் இருவர் அவருள்ளும்
    பொன்னோடை நன்றென்றாள் நல்லளே பொன்னோடைக்
    கியானை நன்றென்றாளும் அந்நிலையள்யானை
    எருத்தத் திருந்த இலங்கிலைவேல் தென்னன்
    திருத்தார் நன்றென்றேன் தியேன்.’

14. பெருந்தேவனார் **பாரதம்,** (இனிவரும் இடங்களில் **மகாவிந்தம்** எனக் குறிப்பிடப்படும் - சரஸ்வதி மகால் வெளயீடு)

    செய்.17. ‘திங்களைவே தாரிணியம் சேர்ந்திருக்க வேணுமென்ற
    உங்கள் தனக்கே உடன் சொல்லி - வங்கக்
    கடல் சூழ்ந்த மண்ணெல்லாம் பொங்கி வரும்
    நூற்றுவருமாளப் பொருதுனக்கே யாக்கியதிறல்
    வீற்றிருந்தான் ஆசனத்து மேல்’

15. **மகாவிந்தம்.** செ.41,215,289.

    உ-ம் ‘நல்லாணை நான்முகனை நாபியின் கட்போற்றுவித்த
    வல்லனை யிறைஞ்சி இருகமல பொற்பூதம்
    சேர்த்துவ தெங்கள் செயல்.’

16. **மகாவிந்தம்**
17. **யாப்பருங்.** சூ.58,

    ‘குறள்சிந் தின்னிசை நேரிசை பஃறொடை
    எனவைந்தாகும் வெண்பாத்தானே’

18. **யா.வி.** ப.184.
19. **யாப்பருங்கலக் காரிகை,** 24.
20. **மு.கு.நூ.** 25.
21. **மு.கு.நூ.** 26.
22. A.C. Chettiyar, **Opp.Cit.** p.76-77.
23. **தொல்காப்பியம்** (மக்கள் பதிப்பு) ப.377.

24. நச்சி, **கலி,** செ.146, ப.466.

25. **கலி,** செ.14: 36-37 அடிகள்

26. **கலி,** செ.146: 14-17 அடிகள்

27. **கலி,** செ.147: 11-13 அடிகள்

28. பார்க்கவும், பக்.52.

29. **கலி,** செ.147: 33-35 அடிகள்

30. **கலி,** செ.143: 52-55 அடிகள்

31. உதாரணத்துக்குப் பின்வரும் **முத்தொள்ளாயிரச்** செய்யுளை (112) கொடுக்கிறோம்.

 ‘பல்யானை மன்னர் படுதிறை தந்துய்மின்
 மல்லல் நெடுமதில் வாங்குவிற் பூட்டுமின்
 வள்ளிதழ் வாடாத வானோரும் வானவன்
 வில்லெழுதி வாழ்வர் விசும்பு’

32. **யாப்பருங்.** சூ.61.

 ‘விகற்பொன்றாகியும் மிக்கும் தனிச்சொல்
 இயற்றல் படாதன இன்னிசை வெண்பா’

33. **யா.வி.ப. 193.**

34. A.C. Chettiyar, **Opp.Cit.** pp.99 f.n.1.

35. **மகாவிந்தம்,** செ.289.

36. **மு.கு.நா.** செ.215, 177.

இயல் நான்கு

கலிப்பாவும் அதன் வளர்ச்சி நிலைகளும்

பல்லவர் கால இலக்கியங்களிற் கையளாப்பட்ட கலிப்பாவின் வளர்ச்சி பற்றி ஆராய்வதன் முன்னர், தொல்காப்பியரும் பிற்கால யாப்பிலக்கணக்காரரும் கலிப்பா பற்றிக் கூறிய கருத்துக்களை ஆராய்தல் வேண்டும். தொல்காப்பியர் கலிப்பாவினை ஒத்தாழிசைக்கலி, கலிவெண் பாட்டு, கொச்சகக்கலி, உறழ்கலி என நான்கு வகையாகப் பிரித்துள்ளார்.[1] ஒத்தாழிசைக் கலியை அவர் தேவர்ப்பரவா ஒத்தாழிசைக் கலியெனவும், தேவர்ப்பராய ஒத்தாழிசைக் கலியெனவும் இரண்டாக வகுத்துள்ளார்.[2] இரண்டாவது வகையுள் வண்ணக ஒத்தாழிசை, கொச்சக ஒருபோகு, அம்போதரங்க ஒருபோகு என மூன்று பிரிவுகளைக் குறிப்பிட்டு அவற்றுள்ளும் கொச்சக ஒருபோகு, “யாப்பினும் பொருளினும்” வேறுபாடுடையதாகக் காட்டி அதனைத் தேவர்ப்பரவா ஒத்தாழிசையுள் அடக்குவர்.[3] ஆனால் யாப்பருங்கலக்காரரோ கலியினைத் தொல்காப்பியரைப் போன்று நான்கு வகையாகப் பிரியாது மூன்று வகையாகப் பிரிக்கிறார். அவை: ஒத்தாழிசைக்கலி, கலிவெண்பா, கொச்சகம் ஆகியனவாகும்.[4] தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்ட உறழ்கலியை யாப்பருங்கலக்காரர் குறியாது விட்டார். உரையாடற் பண்பு பொருந்திய உறழ்கலி[5] தொல்காப்பியர் காலத்திற் சிறப்புற்றிருந்த பிற்காலத்திலே அருகி வழங்கியதன் காரணத்தினாலே யாப்பருங்கலக்காரர் குறியாது விட்டார் போலும்.

தொல்காப்பியர் கூறிய ஒத்தாழிசையும், காக்கைபாடினியார், அவிநயனார், யாப்பருங்கலக்காரர் ஆகியோர் குறிப்பிடும் ஒத்தாழிசையும்[6] ஒன்றல்ல வென்பது அவற்றினை நுணுகி ஆராயின் புலப்படும்.[7] கலிவெண்பாட்டுப் பற்றித் தொல்காப்பியருக்கும் ஏனையோருக்குஞ் சிறிது கருத்து வேறுபாடுண்டு. தொல்காப்பியரின் கலிவெண்பாட்டில் வெண்பாவின் ஆதிக்கம் கூடியதாகும்.[8] ஆனால் காக்கைபாடினியரின்படி வெண்டளையும் கலித்தளையும் கலிவெண்பாவில் இடம் பெறும்.[9] கலியோசை கொண்டு இறுதியடி மாத்திரம் கலித்தளை விரவாதுவிடின் அது வெண்கலி என அவிநயனார் சூத்திரஞ் செய்துள்ளார்.[10] இக் கருத்தினையே யாப்பருங்கலக்காரரும் தம் சூத்திரத்தில் வெளிப் படுத்துகின்றார்.[11] யாப்பருங்கலக்காரர் கொச்சகம் எனக் குறிப்பிடுவது தொல்காப்பியர் ஒத்தாழிசைக் கலியில் ஒரு பகுதியாகக் குறிப்பிட்ட

கொச்சக ஒருபோகினை நிகர்த்ததாகும்.[12] ஆனால் தொல்காப்பியருடைய கொச்சகக்கலி என்ற பிரிவு பற்றிப் பிற்கால யாப்பிலக்கணக்காரர் கூறாதது மட்டுமன்றி, அதனை ஒரு தனிப்பிரிவாக எடுத்து ஓதினாரில்லை.

கலிப்பாவாலமைந்த பல்லவர்கால இலக்கியங்கள் வெகு குறைவாகவே உள்ளன. உறழ்கலியின் ஒரு பாட்டேனும் இக்காலத்தில் எழவில்லை. ஆக கலிவெண்பாவும், கொச்சகமுமே இலக்கியங்களிற் பயின்று வந்துள்ளன. முதலிற் கலிவெண்பாவலமைந்தனவற்றை நோக்குவாம். நக்கீரதேவநாயனாருடைய **போற்றித் திருக்கலிவெண்பா** சேரமான் பெருமாணாயனாரின் **திருக்கைலாயஞானவுலா,** திருமங்கை யாழ்வாரின் **சிறிய திருமடல், பெரிய திருமடல்** மாணிக்கவாசகரின் **சிவபுராணம்** ஆகியனவே பல்லவர் காலத்திற் கலிவெண்பாவால் இயற்றப்பட்ட இலக்கியங்களாகும். இவற்றுள் திருமங்கை மன்னனின் மடல்களும், மணிவாசகரின் சிவபுராணமும் தொல்காப்பியர் கூறிய இயல்புகள் கொண்ட கலிவெண்பாட்டிலேயே அமைந்துள்ளன. தொல்காப்பியரின்படி கலிவெண்பா, வெண்பா அடிகள் கொண்டு நடந்து வெண்பாவுக்குரிய முச்சீரிறுதியாலேயே முடிவடையும். கலித்தொகையிற் காணப்படும் கலிவெண்பாக்கள் தொல்காப்பியருடைய விதிக்கு இலக்கியங்களாயமைகின்றன. அச்செய்யுட்கள் (6,12,18,24,37,51,65,111) யாவற்றிலும் இயற்சீர் வெண்டளையும் வெண்சீர் வெண்டளையும் விரவி, அவற்றினை 'வெள்ளடி இயலால்' நடக்கும் கலிவெண்பாட்டுக் களாக்குகின்றன. வரலாற்றடிப்படையிலே கலித்தொகைச் செய்யுட்களுக்கு அடுத்த கலிவெண்பாட்டினாலே தோன்றிய செய்யுட்கள் சிலப்பதிகாரத்திலே காணப்படுகின்றன. அவை கனாத்திறமுரைத்த காதையும் வஞ்சினமாலையும் ஆகும். முன்னயதற்கு உரை வகுக்கும் அடியார்க்கு நல்லவர்:

> 'இது களவென்னும் பொருளையே கருதாது மாலதி
> கதையையும் தேவந்தி கதையையும் கலந்து கூறிற்றேனும்,
> உறுப்பழிவின்றி நடந்ததேனும் முந்நான்கடியிலிருந்து
> வருதலான் நெடுவெண்பாட்டாகாது கலிவெண்பாட்
> டாலுணர்க'[13]

என்று கூறியுள்ளார். **சிலப்பதிகாரக் கலிவெண்பாக்களும்** தொல்காப்பியரின் கருத்துக்கேற்பவே அமைந்துள்ளன.

பல்லவர்கால மடல் பிரபந்தங்களும் சிவபுராணமும் இயற்சீர் வெண்டளை வெண்சீர் வெண்டளை ஆகியன விரவி வெள்ளடி இயலால் நடக்கும் கலிவெண்பாவாலமைந்தனவேயாகும். இவற்றுள் திருமங்கை மன்னனாற் கையாளப்பட்டுள்ள கலிவெண்பா வடிவத்திலே ஒரு வளர்ச்சி நிலையைக் காணக்கூடியதாயுள்ளது. அதாவது **கலித்தொகை, சிலப்பதிகாரம், சிவபுராணம்** ஆகியவற்றிலே

இடம்பெறும் கலிவெண்பாட்டின் அடிகள் பல விகற்பங்களாலாயின. ஆனால் மடல்களின் கலிவெண்பாட்டடிகள் ஒரு விகற்பங் கொண்டனவாக அமைந்துள்ளன. **சிறிய திருமடலில்** 'ரா' என்னும் எழுத்தே எல்லா அடிகளுக்கும் விகற்பமாயமைகின்றது.[14] **பெரிய திருமடலில்** 'ன'கர ஒன்று இடம் பெறுகின்றது.[15] வெண்பாவிலே விகற்பம் பற்றிப் பேசுகின்ற பிற்கால இலக்கணகாரராகிய யாப் பருங்கலக்காரர் காரிகைக்காரர் போன்றவர்கள் கலிவெண்பாவிலே ஏற்பட்டுள்ள இவ்வளர்ச்சி பற்றிக் குறிப்பிட்டாரல்லர்.

சேரமான் பெருணாயனாருரடைய **திருக்கைலாய ஞானவுலாவும்,** நக்கீரதேவரின் **போற்றித் திருக்கலிவெண்பாவும்** ஒரேயமைப்புடையன. இவற்றில் ஒவ்வொரு இரண்டாவது அடியின் இறுதியில் தனிச்சீர் அல்லது தனிச்சொல் உண்டு. இவ்வாறு தனிச்சொல் பெற்றுவரும் பண்பு நேரிசை வெண்பாவுக்கு உரியதாகும். ஆகவே இரு பிரபந்தச் செய்யுட்களின் அமைப்பும் நேரிசை வெண்பாவின் நீட்டமே எனக் கொள்ள இடமுண்டு.[16] இவ்வளர்ச்சிப் பண்பினை யாப்பருங்கலக்காரரோ, காரிகைக்காரரோ, கவனிக்கவில்லை. ஆனால் வீரசோழிய உரைகாரர் கலிவெண்பா நேரிசை வெண்பா போன்று அதனின் நீண்டு வரும் தன்மையுடைத்து என்ற கொள்கையுடையார்.[17] இவர் ஞான உலாவிலும் போற்றித் திருக்கலி வெண்பாவிலும் இடம் பெற்ற கலிவெண்பா வடிவத்தினை நோக்கி இச்சூத்திரத்தினை அமைத்தார் எனவுங் கொள்ளலாம். ஆனால், இவ்வடிவத்தினைப் போன்று இரண்டாவதடியின் இறுதிச் சீரைத் தனியாகப் பிரித்து அமைக்காவிடினும், இவ்விறுதிச் சீரும் முதலிரு அடிகளின் முதற் சீர்களும் ஒரு விகற்பத்தால் வரும் பண்பு கலித்தொகைக் கலிவெண்பாச் செய்யுட்களிற் சில அடிகளிற் காணப்படுகின்றது. உதாரணமாக ஞானவுலாவில்,

> 'திருமாலு நான்முகனுந் தேர்ந்துணராதன்றங்
> கருமா லுறவழலாய் நின்ற பெருமான்.......'[18]

என்ற அடிகள் திரு, கரு, பெரு என மூன்று சீர்களும்ஒரு விகற்பம் பெறுவது போலக் கலித்தொகையிலும் 18-ஆவது செய்யுட் கலிவெண்பாவில்,

> 'அரும்பொருள் வேட்கையினுள்ளந் துரப்பப்
> பிரிந்துறை சூழாதியைய விரும்பி நீ'

என முதலிரு அடிகளிலுள்ள மூன்று சீர்களும் ஒரு விகற்பம் பெற்றுள்ளன. மேற்காட்டிய உலாப்பாடலடிகளில் 'பெருமான்' எனத் தனியாகப் பிரித்து அமைப்பது போல கலித்தொகைப் பாடலடியிலும் 'விரும்பி நீ' எனப் பிரித்து தனிச்சொல்லாக அமைக்கலாம். ஆனால் இப்பண்பு ஞானவுலாவிலும் போற்றித் திருக்கலிவெண்பாவிலும்

செய்யுட்கள் முழுவதிலும் காணப்படுகின்றது. கலித்தொகையிலோ கலிவெண்பாச் செய்யுட்களிலோ இப்பண்பு சிலப்பதிகார வஞ்சினமாலையில் இடம்பெறும் கலிவெண்பாட்டிலே வளர்ச்சியடைந்துள்ளதைக் காணலாம். இங்கு கலித்தொகைச் செய்யுட்களைப் போல இரண்டாவதடிகளின் இறுதிச்சீர்கள் தனியாகப் பிரித்து அமைக்கப்படவில்லை. ஆனால் அவற்றைப் போலன்றி இச்செய்யுள் முழுவதிலும் மூன்று சீர்களும் ஒரு விகற்பம் என்ற பண்பு பெரும்பாலும் காணப்படுகின்றது. உதாரணமாக,

'கொழுநன் வரவே குரக்குமகநீத்த
பழுமணியல் குற்பூம் பாவை விழுமிய
பெண்ணறி வென்பது பேதைமைத்தேயென்றுரைத்த
அண்ணறிவினோர் நோக்கநோக்காதே யெண்ணிலேன்
வண் டயர்விடத் தியானோர் மகட்பெற்றா
லொண்டொடி நீயோர் மகற்பெறிற் கொண்ட'[19]

என்ற அடிகளை நோக்கலாம். இவ்வடிகளில் 'விழுமிய', 'எண்ணினேன்', 'கொண்ட' சீர்களைத் தனிச்சொற்களாகப் பிரித்து அமைக்கலாம். இளங்கோவடிகள் வஞ்சினமாலைச் செய்யுள் வடிவத்தினை அவ்வாறு அமைக்கவில்லை. அவ்வாறு அவர் அமைத்திராவிடினும் கலிவெண்பாவில் நேரிசை வெண்பாப் பண்பு சிறப்பாக இடம் பெற்றுவிட்டதென்பதற்கு இச்செய்யுள் உதாரணமாகும். ஆனால் அப்பண்பு முற்றாக இடம் பெற்றுக் கலிவெண்பா வடிவத்தில் ஒரு முழுவளர்ச்சியேற்பட்டது பல்லவர்கால இலக்கியங்களாகிய ஞானவுலாவிலும் போற்றித் திருக்கலிவெண்பாவிலுமாகும்.

கலிவெண்பா வடிவம் பல்லவர்கால இலக்கியங்களிலே வளர்ச்சியுற்றிருப்பதை அக்கால இலக்கியங்கட்குப் பின்னெழுந்த இலக்கண நூல்களாகிய யாப்பருங்கலக்காரிகை ஆகியன குறிப்பிடவில்லை. ஆனால் அவை கலிவெண்பாவில் கலியோசை அல்லது கலித்தளை வருவது பற்றி வற்புறுத்தியிருக்கின்றன. இவ்விதி பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் இடம்பெறும் கலிவெண்பாவுக்கு எவ்வாறு பொருந்தும் என்பது ஆராயற்பாலது. மடல் பிரபந்தங்களும் சிவபுராணமும் வெள்ளடியாலே நடப்பனவென்று முன்பே குறித்தோம். மிகுதியான இரு பிரபந்தங்களும் வெண்பாவியலினாலேயே அமைந்துள்ளன. இவ்விலக்கியங்களில் வரும் கலிவெண்பாக்களில் கலித்தளை மருந்துக்குமில்லை. ஆகவே மேற்குறிப்பிட்ட இலக்கணகாரர் களுடைய விதி பல்லவர்கால இலக்கியங்களுக்குப் பொருந்தாது. எனினும் அவ்விலக்கண உரைகாரர்கள் கலித்தளை விரவிவரும் கலி வெண்பாவுக்கு மேற்கோள்காகச் செய்யுட்கள் சில எடுத்தாண்டுள்ளனர்.[21] அச்செய்யுட்கள் எந்த நூல்களிலிருந்து எடுத்தாண்டார்களெனத் தெரியவில்லை. அவ்விதிக்கேற்ப அவர்களே அச்செய்யுட்களை இயற்றியமைத்தார்களோவென ஐயுறினும் பிழையாகாது.

பல்லவர்காலப் பாடல்களிற் கலிப்பாவாலமைந்தனவற்றுள் கொச்சகங்களாலானவையே பெரும்பான்மையாகும். கொச்சகம் என்பது தொல்காப்பியர் காலத்திலே இருவகையாகும். ஒன்று தேவர்ப்பராவா ஒத்தாழிசைக்கலியுள் ஒரு வகையாகிய கொச்சக ஒருபோகு ஆகும். மற்றையது தொல்காப்பியரால் நால்வகைப்பட்ட கலிப்பாக்களுள் ஒன்றாக ஓதப்பட்ட கொச்சகக் கலிப்பாவாகும். பிற்கால யாப்பிலக்கணக்காரர் தொல்காப்பியரைப் போலன்றி ஒருவகைப்பட்ட கொச்சகக் கலி பற்றியே இலக்கணம் வகுத்துள்ளனர்.[22]

தொல்காப்பியர் கொச்சக ஒருபோகு எனக் கூறியதையே யாப்பருங்கலக்காரர், காரிகைக்காரர் ஆகியோர் கொச்சகக் கலியெனக் கொண்டுள்ளனர். ஆனால் தொல்காப்பியராற் குறிப்பிடப்பட்ட கொச்சகக் கலி என்பது இவர்களால் விடப்பட்டுள்ளது. இவர்கள் தொல்காப்பியருடைய கொச்சக ஒருபோகும் கொச்சகக்கலியும் வேறுபட்டன என உணர்ந்தாரில்லை. கொச்சகக்கலியின் தனித்தன்மை பிற்கால யாப்பிலக்கணங்களில் நீக்கப்பட்டமையால், அக்கலிவகை பற்றிய தொல்காப்பியரின் சூத்திரத்திற்கு நச்சினார்க்கினியரும் பேராசிரியரும் பொருத்தமற்ற உரை கூற நேரிட்டதெனலாம். தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் 154-ஆவது சூத்திரத்தினை இளம்பூரணர் ஒரே சூத்திரமாகக் கொண்டு தொல்காப்பியர் கருத்திற்கேற்ப உரை வகுத்துள்ளார். ஆனால் நச்சினார்க்கினியரும் பேராசிரியரும் அச்சூத்திரத்தின் இறுதி இரு அடிகளாகிய 'பாநிலை வகையே கொச்சகக்கலியென நூனவில் புலவர் நுவன்றறைந்தனரே' என்பனவே கொச்சகக்கலி பற்றிக் கூறுகின்றன எனக் கொண்டு அவ்விரு அடிகளையும் ஒரு தனிச்சூத்திரமாகக் கொண்டு உரைசெய்துள்ளனர். இவர்களுடைய உரை தொல்காப்பியர் கூறிய கொச்சகக்கலி பற்றித் தெளிவாக அறிந்து கொள்ளுதற்குப் பதிலாக அவர் ஏன் இதனைத் தனியாகக் கலிப்பாவின் ஒரு பகுதியாக அமைத்தார் என்ற ஐயம் எழுவதற்கே உதவுகின்றதெனலாம். இவ்வாறு பிற்கால யாப்பிலக்கணக்காரராலும் சில உரையாசிரியர்களாலும் தொல்காப்பியர் நால்வகைப்பட்ட கலிப்பாவில் ஒன்றெனத் தனியாக ஓதப்பட்ட கொச்சகக்கலி தன் தனித்தன்மையை இழந்தது. இதன் காரணமாகப் பல்லவர் காலப் பாடல்களில் சில தொல்காப்பியரின் கொச்சகக் கலிப்பாவிலிருந்து வளர்ந்துள்ள என்பதனையும் யாப்பிலக்கணகாரரோ உரையாசியர்களோ கவனியாது விட்டுள்ளனர். ஆகவே தொல்காப்பியக் கொச்சகக் கலியிலிருந்து பல்லவர்கால யாப்பு வடிவங்கள் சில எவ்வாறு வளர்ந்துள்ளன என்பதனை ஆராய்வோம்.

பல்லவர்கால இலக்கியங்களிலே வெண்டளையால் வந்தனவும், அறுசீர் பெற்று வந்தனவும் ஆகிய கொச்சகச் செய்யுட்கள் தொல்காப்பியரின் கொச்சகக்கலியிலிருந்து வளர்ந்தனவாகக் காணப்படுகின்றன. தொல்காப்பியரின்படி கொச்சகக்கலி 'வெண்பா இயலான் வெளிப்படத் தோன்று' தன்மையுடையதாகும். அத்துடன்

'ஆறு மெய்' பெறுவதும் அதன் பண்பாகும். 'ஆறுமெய் பெற்றும்' என்ற அடி கொச்சகக்கலிச் செய்யுளில் அறுசீரடி இடம் பெறுவதைக் குறிக்கின்றதென ஆராய்ந்து கூறுவர். அ.சி.செ. அவர்கள்[23] பல்லவர்காலச் செய்யுட்களில், வெண்டளையால் அமைந்த கொச்சகங்கள் பின்வருவனவாகும்.[24]

1. மாணிக்கவாசகர்

(அ) திருவெம்பாவை (இதன் செய்யுட்கள் வெண்டளையால் வந்தனவென்று உரையாசிரியரே குறிப்பிடுவர்)

(ஆ) திருக்கோத்தும்பி

(இ) திருப்பொன்னூசல்

2. ஆண்டாள்

(அ) திருப்பாவை (பதிப்பாசிரியரால் வெண்டளை எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.)

(ஆ) 7-ஆம் திருமொழி

(இ) 11-ஆம் திருமொழி

3. குலசேகராழ்வார்

4-ஆம் திருமொழி

4. திருமங்கையாழ்வார்

(பதிப்பாசிரியரே பின்வரும் திருமொழிகள் வெண்டளையாய் அமைந்தன எனக் குறிப்பிடுவார்)

8	2,4,10.
4	3,5.

மேற்காட்டிய பதிகங்களின் பாடல்களில் யாவும் வெண்டளையாலமைந்த கொச்சகங்களாகும். கொச்சக ஒருபோகு பற்றிக் கூறும் தொல்காப்பியர் அது வெண்பா இயலாலே தோன்றுமெனக் கூறவில்லை. ஆனால் கொச்சகக்கலி அவ்வாறு அமையுமெனக் கூறியுள்ளார். ஆகவே வெண்டளையாலமைந்த பல்லவர் காலக் கொச்சகச் செய்யுட்கள் தொல்காப்பியருடைய கொச்சகக்கலியிலிருந்தே தோன்றி வளர்ச்சியடைந் தனவாகும்.

அறுசீர் பெற்று வந்த கொச்சகச் செய்யுட்களை ஆராய்வாம். அவை பின்வருமாறு.

1. திருஞான சம்பந்தர் : 206 - 208 பதிகச் செய்யுள்
2. திருநாவுக்கரசர் : 5 - 6 பதிகச் செய்யுள்
3. சுந்தரர் : 30-ஆவது பதிகச் செய்யுள்.

மேற்காட்டிய பதிகச் செய்யுட்கள் ஆறு சீர்கள் கொண்டனவாயமைந் தமைக்குச் சுவாமி விபுலானந்தர்.

> 'தரவு கொச்சகத்திற்குரிய நாற்சீரோடு இரண்டு
> மாச்சீர் சேர்த்து அறு சீரடியால் நடந்தன'[25]

என்று விளக்கங் கூறுவர். தொல்காப்பியரின்படி ஏனைய கலிப்பாக்கள் யாவும் நாற்சீரடியால் நடக்க கொச்சகக்கலி மாத்திரமே ஐஞ்சீரடியும், அறுசீரடியும் பெற்று வரும் என அறிய முடிகின்றது. ஆகவே மேற்காட்டிய அறுசீர் பெற்றும் கொச்சகப் பண்பு பெற்றும் அமைந்துள்ள செய்யுட்கள் தொல்காப்பியரின் கொச்சகக்கலியிலிருந்து வளர்ந்தன வாகும்.

பல்லவர்கால இலக்கியங்களிற் சில செய்யுள் வடிவங்கள் ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவிலிருந்து வளர்ச்சியடைந்தனவாகக் காணப் படுகின்றன. ஒத்தாழிசைக் கலியைத் தொல்காப்பியர் இருபெரும் பிரிவுகளாகப் பிரித்துள்ளார். அவற்றுள் ஒன்றினை முன்னிலையிலே தேவரைப் பரவுவதாகக் கூறி, அது வண்ணகம், ஒருபோகு என இருவகைப்படுமெனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஒருபோகினைக் கொச்சகம், அம்போதரங்கம் என மேலும் ஒரு பிரிவுகளாக வகுக்கின்றார்.[27] இவற்றுள் கொச்சக இருபோகு என்ற யாப்பு வடிவத்திலிருந்து பல்லவர்காலச் செய்யுள் வடிங்கள் சில வளர்ந்துள்ளன. அவற்றின் வளர்ச்சியினை ஆராய்வதற்கு முன்பு கொச்சக ஒருபோகினைப் பற்றி யாம் சிறிது அறிந்து கொள்ள வேண்டும்.

தொல்காப்பியருடைய காலத்தில் காமம் பற்றிப் பாடுவதற்குப் கலிப்பா சிறந்ததாக அமைந்தது.[28] ஆனால் கலிப்பாவின் ஒரு பகுதியாகிய ஒத்தாழிசைக் கலி கடவுள் வாழ்த்துக்குரியது என அவர் சிறப்பு விதி வகுத்துள்ளார். அவ்வொத்தாழிசைக்கலியின் ஒரு பிரிவாக அவரால் ஓதப்பட்ட கொச்சக ஒருபோகு பலமாறுபட்ட தன்மைகளையுடைய ஒரு யாப்பு வடிவமாகும். அது 'யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமையுடையதாகும்'. அதாவது ஒத்தாழிசைக் கலியெனத் தொல்காப்பியர் கூறிய யாப்பு, பொருள் முதலியன வேறுபட்டுவரின், அவை கொச்சக ஒருபோகுக்குள் அடங்கும் என்பதாகும்.

யாப்பில் அது எவ்வாறு வேறுபடுகின்றதென நோக்கின் தொல்காப்பியர் தேவர்ப் பரவா ஒத்தாழிசைக்கலிக்கும், வண்ணக ஒத்தாழிசைக்கும், ஓதிய யாப்பு அமைப்புக்கள் மாறுபட்டு அல்லது

வேறுபட்டு வந்தால், அவை கொச்சக ஒருபோகுவாகும்.[29] கலித்தொகைச் செய்யுட்களில் இவ்வாறு ஒத்தாழிசைக்கலி யாப்பில் வேறுபட்டு வந்துள்ள பாக்களை நச்சினார்க்கினியர் கொச்சககலிச் செய்யுட்களெனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் அ.சி.செ. அவை கொச்சகக் கலியல்ல கொச்சக ஒருபோகுப்பாடல்களேயென ஆராய்ந்து கூறியுள்ளார்.[30]

கொச்சக ஒருபோகிலிருந்து வளர்ச்சியுற்றன எனக் கருதக்கூடிய பல்லவர் காலச் செய்யுட்களை நோக்குவாம். நந்திக்கலம்பகத்தில் முதற் செய்யுள் கலிப்பாவிலாயது. இந்நூலின் உரையாசிரியர் யாப்பருங் கலத்தைப் பின்பற்றி, இது மயங்கிசைக் கொச்சகமெனக் குறித்தனர். தொல்காப்பியருடைய கொச்சக ஒருபோகினையே பிற்கால யாப்பிலக்கணகாரர் கொச்சகக்கலியெனக் கொண்டனர் என்பதை முன்பே குறித்துள்ளோம். ஆகவே இந்நந்திக்கலம்பகச் செய்யுள் கொச்சக ஒருபோகுவின் வளர்ச்சியேயாகும். ஏனைய கலிப்பாவகைகளின் யாப்பும் மயங்கி வரக்கூடியதாகக் கொச்சக ஒருபோகு தொல்காப்பியராற் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இப்பண்பு பிற்காலத்தில் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. நந்திக்கலம்பகச் செய்யுளில் தரவு, அராகம், தாழிசை, அம்போதரங்கம், தனிச்சொல், சுரிதகம் ஆகிய உறுப்புக்கள் வந்துள்ளன. இவற்றுள் அராகம், அம்போதரங்கம் போன்றன தொல்காப்பியர் காலத்தில் அம்பே ரங்க ஒருபோகின் உறுப்புக்களாகும். ஒத்தாழிசைக் கலிக்குரிய உறுப்புக்களுடன், இவ்வம்போதரவுறுப்புக்களுஞ் சேர்ந்து, மேற்குறிப்பிட்ட பல்லவர்காலத்துக் கலிப்பா வளர்ச்சியடைந்துள்ளது.

திருஞானசம்பந்தருடைய நாலடி மேல்வைப்புப் பதிகங்கள் 111:261-262,366, ஈரடி மேல்வைப்புப் பதிகங்கள்; 111:263-264; திருநாவுக்கரசருடைய இரண்டு பதிகங்கள்; iv:2-3 ஆகியனவற்றிற்[32] கையாளப்பட்டுள்ள யாப்பு வடிவங்கள் கொச்சக ஒருபோகு யாப்பினின்று வளர்ச்சியுள்ளன என்று கூறலாம். அவ்வளர்ச்சியினை ஆராய்வதற்குப் பின்வரும் உதாரணங்களை நோக்குவோம்;

'இயலிசையெனும் பொருளின் நிறமாம்
புயலன மிடறுடைப் புண்ணியனே
கயலன வரிநெடுங் கண்ணியொடும்
அயலுல கடிதொழுவமர்ந்தவனே'

கலனாவது வெண்டலை கடிபொழிற் புகலிதன்னுள்
நிலனாடொறு மின்புற நிறைமதியருளினனே

என்பது நலடிமேல் வைப்புப் பாடலாகும்.

'தக்கன் வேள்வி தகர்த்தவன் பூந்தராய்
மிக்க செம்மை விமலன் வியன்கழல்

சென்று சிந்தையில் வைக்க மெய்க்கதி
ஈன்றதாகிய நம்பன்றானே'

என்பது ஈரடிமேல் வைப்புப் பாடலாகும்.

'மாதர்ப்பிறைக் கண்ணியானை மலையான் மகளொடும்பாடி
போதொடுநீர் சுமந்தேத்திப் புகுவாரவர் பின்புகுவேன்
யாதுஞ்சுவடு படாமலையா றடைகின்ற போது
காதன் மடப்பிடியோடுங் களிறு வருவன கண்டேன்
கண்டேனவர் திருப்பாதங்க கண்டறியாதன கண்டேன்'

என்று அப்பருடைய பாடலொன்று அமைகின்றது. இப்பாடல்களின் இறுதி அடியோ, அடிகளோ அப்பாடல்களின் பொருள் முடிபினை உரைப்பனவாக அமைகின்றன. 'நாள்தொறும் இன்புற நிறைமதியருளினான்' என்றும் 'சிந்தையில் வைக்க மெய்க்கதி ஈன்றதாகிய' என்றும் 'கண்டேனவர் திருப்பாதம்' என்றும் அம்மூன்று செய்யுட்களின் பொருண் முடிபுகளும் முறையே அமைகின்றன. ஒத்தாழிசைக் கலியிலே இவ்வாறு பொருள் முடிவைக் குறித்து நிற்கும் உறுப்பு 'சுரிதகம்' அல்லது 'போக்கு' எனப்படும்.[33]

இச்சுரிதகத்தினைத் தொல்காப்பியர் 'வைப்பு' என்றுங் கூறுவர்.[34] ஆகவே 'நாலடிமேல் வைப்பு', 'ஈரடிமேல் வைப்பு' என இப்பதிகங்களைக் குறிப்பதன் மூலம் இறுதியடிகள், 'வைப்பு' என்று கூறப்படும் சுரிதகங்களைப் போன்றன என்ற கருத்துப் புலனாகின்றது. இறுதியடிகளை விடுத்து முதலடிகளை நோக்கின் அவை ஒத்தாழிசைக் கலியின் 'தரவு' உறுப்புப் போலமைகின்றன. ஆகவே இப்பதிகங்கள் ஒத்தாழிசைக்கலியின் உறுப்புக்கள் சுருங்கித் தரவும் சுரிதகமும் ஆகிய இரண்டுறுப்புக்களும் கொண்ட யாப்பு வடிவத்தினாலமைந்தனவாகும். இவ்வாறு ஒத்தாழிசைக் கலியின் உறுப்புக்கள் சுருங்கி வரக்கூடிய பண்பு பெற்றதுகொச்சக ஒருபோகேயாகும். கலித்தொகையில் 133-ஆவது செய்யுளுக்கு நச்சினார்க்கினியர் உரை கூறும்பொழுது, 'தனிச் சொல்லின்றி ஆசிரியச் சுரிதகம் பெற்று தரவினைக் கொச்சகம்' எனக் குறிப்பிடுவர்.[35] ஆனால் இச்செய்யுள் இரு தரவுகளும் ஒரு சுரிதகமும் பெற்ற கொச்சக ஒருபோகுச் செய்யுளாகும். இச்செய்யுள் தொல்காப்பியர் கொச்சக ஒருபோகுவுக்கு 'தாழிசையின்றித் தரவுடைத்தாகியும்' என்ற கூறிய இலக்கணத்துக்கமைந்ததாகும். பல்லவர்கால நாலடி மேல்வைப்பு ஈரடி மேல்வைப்புப் பதிகங்கள் கலித்தொகை 133-ஆவது செய்யுள் வடிவத்தின் வளர்ச்சியாகும். ஆகவே அவை கொச்சக ஒரு போகுவிலிருந்து வளர்ச்சியுற்றன என்று கூறுதல் பொருத்தமேயாகும். இப்பதிகங்களின் இப்பண்பினை நோக்கித்தான் உரையாசிரியர்கள் தொல்காப்பியரின் கொச்சக ஒருபோகுச் சூத்திரத்தின் யாப்பினும்

பொருளினும் வேற்றுமையுடையது என்ற அடிக்கு உரை வகுத்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில்,

'நான்கடிச் செய்யுண் முடியவும் அடியிரண்டு மிகுதலும்'[36]

எனப் பேராசிரியரும்,

'அந்நான்கடியிற்றபின் ஈற்றடியொன்றும் இரண்டும் மிக்க
வருவனவும்'[37]

என நச்சினார்க்கினியரும் கூறுதல் சம்பந்தருடைய நாலடிமேல் வைப்பும் பதிகங்களுக்கும் அப்பருடைய பதிகங்களுக்கும் பொருந்துவதாயுள்ளது. இன்னும்,

'அவ்விரண்டடிச் செய்யுண் முடிந்து நிற்கவும்
ஈற்றடியொன்றும் இரண்டும் மிக்குவருவனவும்'[38]

என நச்சினார்க்கினியர் கூறுவது சம்பந்தரின் ஈரடி மேல் வைப்பினை நோக்கியே என்று கூறலாம். ஆகவே பிற்காலத்தெழுந்த செய்யுட்களை வைத்துக்கொண்டு முற்காலத்தெழுந்த தொல்காப்பியர் சூத்திரத்திற்கு விளக்கங் கூறும் இவ்வுரையாசிரியர்களின் உரைப் பொருத்தமின்மையே இங்கு குறிப்பிடினும், கொச்சக ஒருபோகுவடியிலிருந்து பல்லவர் கால இப்பதிகச் செய்யுட்களின் வடிவம் வளர்ச்சியுற்றதென்பதற்கு அவர்களின் உரை சான்றாக அமைகின்றதென்பதனையும் நாம் இங்கு மனங் கொள்ளலாம்.

பல்லவர்கால இலக்கியங்களின் உரைகாரர்களும் பதிப்பாசிரியர்களும் சில செய்யுள் வடிவங்களைத் 'தரவு கொச்சகங்கள்' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அவற்றுட் சில தொல்காப்பியரின் கொச்சகக்கலி வடிவத்திலிருந்து வளர்ச்சியுள்ளன என்பதை முன்பு ஆராய்ந்தோம்.[39] ஏனையவை அவருடைய கொச்சக ஒருபோகிலிருந்து வளர்ந்துள்ளன என்று கொள்ளலாம். அவ்வாறு அமையும் செய்யுட்கள் பின்வருமாறு:

நந்திக்கலம்பகம்	:	50, 74
திருஞானசம்பந்தர்	:	I. 60, 62; II. 176-177; 179, 181-184, 217; III. 321-324
திருநாவுக்கரசர்	:	IV. 7, 12-13, 22-79
மாணிக்கவாசகர்[40]	:	VIII. 11-13, 15, 31, 38-40
பெரியாழ்வார்	:	IV. 8, III. 10
ஆண்டாள்	:	7; 8; 11.
குலசேகராழ்வார்	:	4, 5, 8.
திருமங்கையாழ்வார்	:	II:6; II:6; IV:1; V:6; VI:9; VII:3, 9; XI:7.
நம்மாழ்வார்	:	I:4; II:1, 5, 8; III:1; IV:89; V:4; IX:7; X.4,6
சுந்தரர்	:	31, 51-52; 86, 89.

மேற்காட்டிய செய்யுட்கள் யாப்பருங்கலக்காரரின் கொச்சகக்கலிச் சூத்திரத்தைப் பின்பற்றி தரவு கொச்சகங்கள் எனக் கொள்ளப் படுகின்றன. இது தவறான கருத்து எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. இவர்கள் குறிப்பிடும் தரவு கொச்சகங்களுட் சில வெண்டளையால் மாத்திரமே அமைந்துள்ளன. வேறுசில, கலித்தளையும், வெண்டளையும் கலந்து வருவன. இவ்விரு வேறுபாட்டையும் தொல்காப்பியர் உணர்ந்தே முன்னையவற்றைக் கொச்சகத்தினுள் அடக்கினார். பின்னையவற்றை யாப்பினும் வேற்றுமையுடையது என்ற கொச்சக ஒருபோகினுள் அடக்கினார். ஆனால் பிற்கால யாப்பிலக்கணகாரர் இவ்வேறுபாட்டை உணர்ந்திலர். மேற்குறிப்பிட்ட செய்யுட்கள் பெரும்பாலும் கலித்தளையும் சிறுபான்மை வெண்டளையும் தட்டி வருவன. தொலகாப்பியரின் கொச்சகக்கலியிலிருந்து வளர்ச்சியுற்ற இவை வெண்பா இயல்பாற் றோன்றுவனவாயமையும். ஆனால் கொச்சக ஒருபோகோ, கலிக்குப் பொதுவாக ஓதிய இயல்பும் கொச்சகக்கலிக்குச் சிறப்பாக ஓரிய வெண்பா இயல்பும் மயங்கி வரும் தன்மையது என்பதற்கு உரையாசிரியர்கள் யாப்பினும் வேற்றுமை உடையது என்ற அடியினை எடுத்துக் காட்டுவர்.[41] ஆகவே இப்பாடல்கள் கொச்சக ஒருபோகுக்களின் வளர்ச்சியென்றே குறிப்பிடலாம்.

இப்பாடல்களின் பொருளமைப்பும் அவை கொச்சக ஒருபோகுவிலிருந்து வளர்ச்சியுற்றன என்பதற்கு ஆதாரமாயமைகின்றது. தொல்காப்பியர் பொதுவாகக் கலிப்பாவுக்குக் காமப்பொருளே சிறப்புடைத்து என்பர் ஆனால் ஒத்தாழிசைக்கலியின் ஒரு பகுதி தேவரைப் பரவுதற்குரியது எனக் கூறுவர். அதுவும் முன்னிலையிலே பரவுதற்கே சிறந்ததாகும். ஆனால் அப்பகுதியின் சிறு பிரிவாகிய கொச்சக ஒருபோகினை 'பொருளினும் வேற்றுமையுடையது' என்பர் தொல்காப்பியர். இவ்வடிக்கு உரைகூறும் பேராசிரியர்;

'இனி, பொருளினும்வேற்றுமை யென்பது, முற்கூறிய
வகையானும, மரபு வேற்றுமையானும் ஏற்றவகையான்
வந்து பொருள் வேறுபடுதல்; அஃதாவது, -தேவரை
முன்னிலையாக்கி நிறீ இச்செல்லாது படர்க்கையாகச்
சொல்லுதலும் மக்களை நாட்டி வெட்சி முதற் பாடாண்டினை
யிறுதியாகிய புறப்பொருளான் வந்து அதனுக்குரித்தென்று
கூறப்பட்ட பொருளின் வேறுபடுதலுமெனக் கொள்க'[42]

என்று கூறுவர்.

ஒத்தாழிசைக் கலிக்குத் தொல்காப்பியர் கூறிய யாப்பினும் பொருளினும் வேறுபட்டதன்மை கொண்டு தோன்றுவதே கொச்சக ஒருபோகு என அவருடைய சூத்திரத்திலிருந்து கொள்ளமுடிகின்றது. பேராசிரியர் தமது உரையில் கொச்சக ஒருபோகு பொருள்களில் வேறுபடுகின்றதென்பதைத் தெளிவாக்கியுள்ளார். ஆனால் எதிலிருந்து வேறுபடுகின்றதெனக் கூறும் அவருரை பொருத்தமற்றதாகக் காணப்படுகின்றது. ஒத்தாழிசைக் கலியின் ஒருபகுதி முன்னிலைக்கண் தேவரைப் பரவும் பெற்றி வாய்ந்தது எனக் கூறும் தொல்காப்பியர் அப்பகுதியின் ஒரு பிரிவாகிய கொச்சக ஒருபோகு, பொருளில் வேற்றுமையடைகின்றது எனக் கூறினால் அது (கொச்சக ஒருபோகு) தேவரைப் படர்க்கையிலும் பரவுவதற்கும், தேவர்ப் பரவும் பொருள் மாத்திரமன்றிக் காமப்பொருளைப் பாடுதற்கும் உரியது எனக் கொள்ளுதலே பொருத்தமாகும். இதை விடுத்து பேராசிரியர் கலிக்குரிய காமப்பொருளினின்று வேறுபட்டுப் புறப்பொருளான் வருவதையே வேற்றுமையுடையது என்பது குறிக்கின்றது எனக் கூறுதல் பொருத்தமற்றதாகும். கலித்தொகையில் காணப்படும் 13 செய்யுட்கள் (7, 19, 21, 33, 47, 54, 55, 85, 118, 120, 130, 119, 133) கொச்சக ஒருபோகினாலமைந்தன.[43] இது பேராசிரியரின் உரைப் பொருத்தமின்மையே மேலும் வலியுறுத்துகின்றது.

கொச்சக ஒருபோகு தேவரை முன்னிலையில் மாத்திரமன்றிப் படர்க்கையிலும் பரவுதற்குரித்தெனப் பொருளினும் வேற்றுமையுடையது என்ற சூத்திர அடியில் இருந்து பெறமுடிகின்றது. முன்பு குறிப்பிட்ட பல்லவர்காலப் பாடல்களிற் சில முன்னிலைப் பரவலாகவும் எனையவை படர்க்கைப் பரவலாகவும் அமைகின்றன.[44] இவ்வமைப்பும் இவை கொச்சக ஒருபோகிலிருந்து வளர்ச்சியுற்றன என்பதைக் குறிக்கின்றது.

நக்கீர தேவநாயனாருடைய பெருந்தேவபாணிப் பிரபந்தம் எந்த யாப்பு வகையால் அமைந்துள்ளதென ஆராய்வாம். யாப்பினை ஆராய்வதன் முன்னர் தேவபாணி என்பது என்ன என்று அறிந்து கொள்ள வேண்டும். தேவபாணி பற்றி அறிஞர்கள் இருவகைப்பட்ட கருத்துக்களைக் கொண்டுள்ளனர். தேவரை முன்னைலப்படுத்திப் பரவும் பாட்டுத்தான் தேவபாணியென சுவாமி விபுலானந்தர் கூறுவர்.[45] தேவபாணி இயற்றமிழில் வரும்போது கொச்சக ஒருபோகாய் வருமென அடியார்க்கு நல்லவர் கூறுவர்.[46] தொல்காப்பியருடைய கொச்சக ஒருபோகு தேவரை முன்னிலையிலும் படர்க்கையிலும் பரவுதற்கும் உரியது என்பதை முன்பு குறித்துள்ளோம்.[47] ஆகவே அடியார்க்கு நல்லாரின்படி தேவபாணி தேவரை முன்னிலைப்படுத்தியும், படர்க்கையிலும் பாடுதற்குரித்து எனக் கொள்ள இடமுண்டு. இனி வெள்ளைவாரணன் அவர்கள்,

> ‘தேவாரத் திருப்பதிகங்களாகிய முதல் ஏழு திருமுறைகளிலும் நாற்சீரடியளவுட்பட்டுச் சிறியன வாகவும், ஐஞ்சீரடி முதலாக மிக்குவரும் அடிகளைப் பெற்றுப் பெரியனவாகவும் அமைந்த திருப்பாடல்கள் யாவும் தேவதேவனாகிய முழுமுதற் கடவுளைப் பரவிப் போற்றிய தெய்வப் பாடல்கள் ஆதலின் அவையனைத்தும் தேவபாணி என்னும் இசைப் பாவாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகும்.’[48]

என்று கூறியுள்ளார். அவருடைய கருத்தின்படி தேவாரங்கள் யாவும் தேவபாணியாகும். தேவாரங்களிடையே தேவரை முன்னிலைப்படுத்திப் பாடுவனவும், படர்க்கையிற் பாடுவனவும் உள. ஆகவே வெள்ளை வாரணனும் தேவபாணி பற்றி அடியார்க்கு நல்லவர் பற்றி கருத்தினையே கொண்டுள்ளார். தேவபாணியென்பது கொச்சக ஒருபோகால் அமைந்து வருவதா அல்லது தேவரைப் பரவிப் போற்றும் பாடல்கள் யாவும் அதனுள் அடங்குமா என்பது பற்றியும் கருத்து வேறுபாடுகள் உண்டு. அடியார்க்கு நல்லாரின்படி அது கொச்சக ஒருபோகாய் வருவதாம்.[49] வெள்ளைவாரணன் தேவனைப் பரவிப் போற்றிய தெய்வப் பாடல்கள் யாவும், அவை எந்த யாப்பில் அமையினும் தேவபாணி எனக் கருதுவர்.[50] சுவாமி விபுலானந்தர் தேவபாணி முன்னிலையிலே தேவரைப் பரவுவ தென்று கூறின், அது கொச்சக ஒருபோகாய் அமையாது. ஏனெனில் தொல்காப்பியரின்படி கொச்சக ஒருபோகு தேவரைப் படர்க்கையிலும் பரவும் என்பதாம்.

மேற்காட்டிய கருத்துக்களுள் எது பொருத்தமுடையது என ஆராய வேண்டும். தேவபாணி என்ற சொல்லினைத் தொல்காப்பியர் தன்னுடைய சூத்திரங்களில் எங்கேனும் குறிப்பிட்டாரில்லை. இது பிற்காலத்தவர்களாற் கொள்ளப்பட்டதாகும். இச்சொல் இசையிலக்கணத் தோடு பெரிதும் தொடர்புடையதாகும்.[51] இது முத்தமிழுக்கும் பொதுவான தென்பர்.[52] இயற்றமிழில் இத்தேவபாணியைக் கலிப்பாவுடனேயே தொடர்புறுத்திக் கூறுவர் அடியார்க்கு நல்லார், நச்சினார்க்கினியர், பேராசிரியர்[54] ஆகியோர். ஆகவே தேவபாணியென்பது பொதுவாகத் தேவரைப் பரவும் பாட்டுக்கள் என்பதைவிட, அது தேவரைப் பரவுதற்குக் கலிப்பாவினால் அமைந்த ஒரு பிரபந்தமெனக் கொள்ளுதல் பொருத்தமாகும். நக்கீரரின் பெருந்தேவபாணியை ஆராயின் இது நன்கு விளங்கும்.

நக்கீரரின் பெருந்தேவபாணிப் பிரபந்தம் தனிச் சொல்லுட்பட அறுபத்தெட்டு அடிகளைக் கொண்டமைந்துள்ளது. முதல் 38 அடிகளும் தாழிசைகளாகவும் அடுத்து 11 அடிகள் அம்போதரங்கமாகவும், அடுத்த

14 அடிகள் வண்ணகமாகவும் இவற்றினைத் தொடர்ந்து தனிச்சொல்லும், இறுதி 4 அடிகளும் சுரிதகமாகவும் இடம் பெறுகின்றன. இவ்வமைப்புக்கு யாப்பருங்கல விருத்திகாரரால் மேற்கோளாகக் காட்டப்படும் சில சூத்திரங்கள் இலக்கணமாயமைகின்றன. அவை,

'தாழிசைப் பின்னர்த் தனிச் சொல் முன்னர்
ஆழ்புனற் றிரை புரை அம்போதரங்கம்
உம்பர் மொழிந்த தாழிசை வழியே
அம்போதரங்கம் வண்ணகமும் ஆகும்'

'அவையே
தேவபாணியென் றேவவும் படுமே'[55]

இச்சூத்திரங்களை இயற்றியவர் யாரெனக் குறிக்கப்படவில்லை. தாழிசைக்குப் பின்வரும் தனிச் சொல்லுக்கு முன்னரும் வரும் அம்போதரங்கங்கள், வண்ணகம் ஆயின தேவபாணி எனப்படும் என அச்சூத்திரங்கள் கூறுகின்றன. இவ்வமைப்புத் தொல்காப்பியரின் கொச்சக ஒருபோகு எனக் கூறலாம். தொல்காப்பியர் தேவர்பரவும் ஒத்தாழிசைக் கலியில் வண்ணக ஒத்தாழிசை[56] அம்போதரங்க ஒருபோகு[57] ஆகியன கூறியுள்ளார். இவை மாறுபட்டுவரின் கொச்சக ஒருபோகினுள் அடங்குமென 'யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமையுடையது' என்ற சூத்திர அடியினுள் அடக்கியுள்ளார்.[58] ஆகவே தேவபாணி என்பது கொச்சக ஒருபோகுவால் வந்து தேவரை முன்னிலையிலும் படர்க்கையிலும் பரவும் ஒரு பிரபந்தம் எனக் கூறுதல் பொருத்தமான தாகும். நக்கீரருடைய பெருந்தேவபாணியே இயற்றமிழில் எமக்குக் கிடைக்கும் ஓர் உதாரணம் ஆகும். இதனை இலக்கியமாக வைத்துத்தான் யாப்பருங்கல விருத்தியில் மேற்கோளாகக் காட்டிய சூத்திரங்களின் ஆசிரியர் அவற்றை அமைத்தாரோ என எண்ண வேண்டியுள்ளது.

தேவபாணியென்பது சிறுதேவபாணி, பெருந்தேவபாணி என இரு பிரிவாயமையும், அஃது அடியளவும் இசையளவும் பற்றி இவ்வாறு பிரிக்கப்பட்டு இருக்கலாம். இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் ஆகியனவற்றிற்கு இப்பிரிவினை போதும், அடியார்க்கு நல்லார் இயற்றமிழுக்கும் அது பொருந்துமெனக் கூறுவர். அதற்கு ஆதாரமாக 'கூறியவுறுப்பிற் குறைபாடின்றியும் தேறிய விரண்டு தேவபாணியும்' என்ற மயேச்சுரரின் சூத்திர அடியொன்றினை ஆதாரமாகக் காட்டுவர்.[59] யாப்பருங்கல விருத்திக்காரர் மேற்கோளாகக் காட்டும் மயேச்சுரர் சூத்திரம் பின்வருமாறு;

'கூறிய உறுப்பிற் குறைபாடின்றித்
தேறிய இரண்டு தேவபாணியும்

தரவே குறையினும் தாழிசை ஒழியினும்
ஒருபோ கென்ப உணர்ந்திசினோரே'[60]

இச்சூத்திரம் பற்றி யாப்பருங்கல விருத்திகாரர்

'மயேச்சுரராற் சொல்லப்பட்ட அம்போதரங்கமும்
வண்ணகமும் என்றிரண்டு தேவபாணியும்'[61]

எனக் கூறுவர். ஆகவே யாப்பருங்கல விருத்திகாரரின்படி இரு தேவபாணி என்றது அம்போதரங்கமும் வண்ணகமும் ஆகும். இதற்கு யாம் முன் காட்டிய சூத்திரங்களும் ஆதாரமாயமைகின்றன. ஆகவே அடியார்க்கு நல்லார் பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என்ற பிரிவுக்கு ஆதாரமாக எடுத்துக் காட்டிய சூத்திர அடிக்கு வேறுபொருள் கூறப்பட்டுள்ளமையால், அப்பிரிவு இயற்றமிழுக்கு பொருந்துமோவென எண்ண வேண்டியுள்ளது. எனினும் நக்கீர தேவநாயனார் தமது பிரபந்தத்தைப் பெருந்தேவபாணியென்றே குறிப்பிட்டுள்ளார். அப்படியெனில் சிறுதேவபாணியென்றும் ஒன்று உண்டோ என ஐயம் எழலாம். ஆனால் பேராசிரியரும், நச்சினார்க்கினியரும், தேவபாணி பற்றிப் பல இடங்களிற் குறிப்பிடினும், பெருந்தேவபாணியென்று பேராசிரியர் இரண்டு இடங்களிலும்[62] நச்சினார்க்கினியர் ஓரிடத்திலும்[63] குறிப்பிடுகின்றனர். அவர்கள் பெருந்தேவபாணியெனக் குறிப்பிட்டமை அடியளவோ இசையளவோ நோக்கியல்ல என ஊகித்துணர முடிகின்றது. எனவே இயற்றமிழில் பெருமை மிகுந்த முழு முதற் கடவுளாகிய சிவன் மேற்பாடிய பாட்டு என்ற காரணத்தால் நக்கீர தேவநாயனார் தமது பிரபந்தத்தை பெருந்தேவபாணி எனப் பெயரிட்டிருக்கலாம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. **தொல்,** செய்யு, சூ.130.
2. **மு.கு.நூ.** சூ.132-138.
3. **மு.கு.நூ.** சூ.139-152.
4. **யாப்பருங்.** சூ
5. தொல்.செய்யு.சூ.156. 'கூற்றும் மாற்றமும் இடையிடை மிடந்தும் போக்கின்றாதல் உறழ்கலிக் கியல்பே'
6. பா.வி. ப.229-251.

7. ஒத்தாழிசைக் கலி எதுவும் பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் இடம் பெறாததனால், அதனை இங்கு விரியாது விடுகின்றோம்.

8. தொல், செய்யு. சூ.153. 'ஒரு பொருள் நுதலிய வெள்ளடி இயலால் திரிபின்றி முடிவது கலிவெண்பாட்டே'.

9. பா.வி. ப.252. 'வெண்டளை தன்றளை என்றிருதன்மையின் வெண்பா இயலது வெண்கலி ஆகும்.'

10. **மு.கு.நூ.** ப.252 'கலியொலி கொண்டு நன்றளை விரவா இறுமடி வரினே வெண்கலி ஆகும்.'

11. **யாப்பருங்** சூ.85, 'தன்றளை ஓசை தழீஇய நின்றீற்றடி வெண்பா இயலது கலி வெண்பாவே.'

12. **தொல்,** செய்யு. சூ.149 ஆவதையும் **யாப்பருங்** சூ.86 ஆவதையும் ஒப்பு நோக்குக. அவை முறையே பின்வருமாறு

தரவின்றாகித் தாழிசை பெற்றுந்
தாழிசை யின்றித் தரவுடைத் தாகியு
மெண்ணிடை யிட்டுச் சின்னங்க குன்றியு
மடக்கியலின்றியடி நிமிர்ந்தொழுகியும்
யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமையுடையது
கொச்சக வொரு போகாகு மென்ப

தரவே தரவிணை தாழிசை தாமும்
சிலவும் பலவும் சிறந்தது மயங்கியும்
மற்றும் விகற் பம் பலவாய் வருநவும்
கொச்சகமும் என்றும் குறியினையாகும்

13. **சிலப்பதிகாரம்,** (சாமிநாதையர் பதிப்பு - மூன்றாவது 1927 பக்.253)

14. உதாரணமாகச் சில அடிகளைக் கொடுக்கின்றோம். **(சிறிய திருமடல்)**

'சாரார் வரைக் கொங்கைக் கண்ணார் கடலுடுக்கைச்
சீரார் சுடர்ச் சுட்டிச் செங்கலுழிப் பேராற்றும்
பேரார மார்பிற் பெருமா மழைக்கூந்தல்
நீரார வலி நிலமங்கை யென்றுமிப்'

15. **(பெரிய திருமடல்)**

'மன்னிய பல்பொறிசே ராயிரவாய் வாளரவின்
சென்னி மணிக் குடுமித் தெய்வச் சுடர் நடுவுள்
மின்னிய நாகத் தனை மேலோர் மாமலை போல்
மின்னுமணி மகர குண்டலங்கள் வில்விச'

16. A.C. Chettiyar, **Op.Cit,** p.117.

17. பார்க்கவும், இயல் இரண்டின் அடிக்குறிப்பு இல.37.

18. **ஞானவுலா,** அடி 1-2.

19. **சிலப்பதிகாரம், வஞ்சினமாலை,** பக்.489. அடி.22-27.

20. **யா.வி.** ப.252.
யா.கா., ப.113.

22. யாப்பருங். 86:

'தரவே தரவிணை தாழிசை தாமும்
சிலவும் பலவும் சிறந்து மயங்கியும்
மற்றும் விகற்பம் பலவாய் வருநவும்
கொச்சகம் என்றும் குறியினவாகும்.'

23. A.C. Chettiyar, **Op.Cit,** p.125-130.

24. வைணவ ஆழ்வார்களின் பாடல்களைக் குறிப்பிடும் போது (ரோமன் இலக்கங்கள் வரின் அவை பத்து என்பதனைக் குறிப்பதாக அமையும். ஏனைய இலக்கங்கள் திருமொழிகள் அல்லது திருவாய் மொழிகளைக் குறிக்கும்)

25. சுவாமி விபுலானந்தர், **மு.கு.நூ.** ப.214.

26. **தொல்,** செய். சூ.131: 'ஒத்தாழிசைக்கலி இருவகைத்தாகும்'
சூ.138: 'ஏனையொன்றே'
தேவர்ப்பராய முன்னிலைக்கண்ணே'
சூ.139: 'அதுவே,
வண்ணக மொருபோ கென விருவகைத்தே'

27. **தொல்,** செய்யு. சூ.147 : 'ஒரு போகியற்கையும் இருவகைத் தாகும்'
சூ.48 : 'கொச்சகவொருபோகு அம்போரங்கவென்
றொப்ப நாடி யுணர்தல் வேண்டும்'

28. **தொல்,** பொருள், அகத். சூ.53

நாடகவழக்கினு முலகியல் வழக்கினு
பாடல் சார்ந்த புல நெறிவழக்கம்
கலியே பரிபாட் டாயிருப்பாங்கினு
முரியதாகு மென்மனார் புலவர்.

இச்சூத்திரம் பற்றிய வேறு பல விவரங்களுக்கு பார்க்க:

அ. சண்முகதாஸ், 'நாடக வழக்கும் உலகியல் வழக்கமும்', **இரண்டாவது உலகத் தமிழ் கருத்தரங்கு நிகழ்ச்சிகள்,** (மூன்றாம் தொகுதி, சென்னை, சனவரி 1968, பிரசுரம் 1971.) பக்.186-195.

29. **தொல்,** செய்யு. சூ.149.

'தரவின் றாகித் தாழிசை பெற்றும்
தாழிசையின்றித் ரவுடைத்தாகியும்
எண்ணிடையிட்டுச் சின்னங் குன்றியும்
அடங்கிய லின்றியடி நிமிர்ந்தொழுகியும்
யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமையுடையத
கொச்சக வொருபோகாகு மென்ப'

30. A.C. Chettiyar, **Op.Cit,** pp.125-130.

31. பார்க்கவும், இடம் 6 துறைபற்றிய பிரிவு

32. சைவநாயன்மார்களுடைய பாடல்களைக் குறிப்பிடும்போது பயன்படுத்தப்படும் ரோமன் இலக்கங்கள் திருமுறைகளைக் குறிப்பிடும். அடுத்து வரும் இலக்கங்கள் பதிக எண்களாகும். பதிக எண்களை அடுத்து செய்யுள்கள் இலக்கங்கள் குறிக்கப்படும்.

33. **யா.வி.,** ப.229.

"சுரிதகம் எனினும் 'அடக்கியல்' எனினும் 'வாரம்' எனினும் 'வைப்பு' எனினும் 'போக்கியல்' எனினும் ஒக்கும்."

34. **தொல்,** செய்யு சூ.139

"போக்கியல் வகையே வைப்பெனப்படுமே"

35. கொச்சகக் கலிச்சூத்திரத்திற்கு நச்சினார்க்கினியாரின் உரை பொருத்தமின்மையும்; கலித்தொகையில் **அவர் கொச்சகக் கலியெனக்** குறிப்பிடும் செய்யுட்கள் கொச்சகக் கலிகளென்பதும் இந்நூலின் மூன்றாம் இயலிற் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

36. நச்சினார்க்கினியர், **தொல்,** செய்யு. சூ.149.

37. பேராசிரியர் **தொல்,** செய்யு. சூ.149.

38. நச்சினார்க்கினியர், தொல், செய்யு. சூ.149.

39. இவ்வியலின் முற்பகுதியை நோக்கவும்.

40. கா. சுப்பிரமணியப்பிள்ளையின் உரைகொண்ட (பி. இரத்தின நாயக்கர் சன்ஸ் அவர்களால் பதிபபிக்கப் பெற்ற - 1955) **திருவாசகத்தின்** பதிகவமைப்பினைப் பின்பற்றியதாகும்.

41. தொல்; செய்யு; 149 ஆவது சூத்திரத்திற்கு நச்சினார்க்கினியர், பேராசிரியர் வகுத்துள்ள உரையைப் பார்க்கவும்.

42. பேராசிரியர், தொல்; செய்யு. சூ.149.

43. A.C. Chettiyar, **Op.Cit** p.128-129.

44. முன்னிலைப் பரவலுக் கோர் உதாரணம்;

பதினோ., அற்புதத் திருவந்தாதி, செய்.57

நீயுலக மெல்லா மிரப்பினு நின்னுடைய
தீயவர வொழியது செல்கண்டாய் - தூய
மடவலார் வந்து பலியிடா ரஞ்சி
விடவர வமேலாட மிக்கு

படர்க்கைப் பரவுலுக்குரிய உதாரணம்;-

பதினோ., அற்புதத்திருவந்தாதி, செய்.6:

காலையே போன்றிலங்கு மேனி கடும்பகலின்
வேலையே போன்றிலங்கும் வெண்ணீறு - மாலையின்
றாங்குருவே போலுஞ் சடைக்கற்றை மற்றவற்கு
வீங்கிருளே போலு மிடறு.

45. சுவாமி விபுலானந்தர், **மு.கு.நூ.** ப.16-17.

46. அடியார்க்கு நல்லார், **சிலப்பதிகாரம்,** ப.190.

47. வெள்ளைவாரணன், **மு.கு.நூ.**

48. இவ்வியலின் 44-ஆம் அடிக்குறிப்பை உதாரணத்துக்குப் பார்க்கவும்.

49. பார்க்கவும், இவ்வியலின் அடிக்குறிப்பு இல.46.

50. மேற்படி இல.47.

51. அடியார்க்கு நல்லார், **சிலப்பதிகாரம்,** ப.190.

52. சுவாமி விபுலானந்தர், **மு.கு.நூ.** ப.16.

53. நச்சினார்க்கினியர் உரை, **தொல்** செய்யு, சூ.145.

54. பேராசிரியர் உரை, **தொல்,** செய்யு, சூ.146.

55. **யா.வி.** ப.238.

56. **மு.கு.நூ.** சூ.140

57. **மு.கு.நூ.** சூ.151

58. **மு.கு.நூ.** சூ.149.

59. அடியார்க்கு நல்லார், **சிலப்பதிகாரம்,** ப.190.

60. **யா.வி.** ப.265.

61. **மு.கு.நூ.** ப.265.

62. பார்க்கவும், **தொல்,** செய்யு. 146-ஆவது சூத்திர உரை.

63. மேற்படி சூத்திரத்திற்கு நச்சினார்க்கினியர் உரையைப் பார்க்கவும்.

இயல் ஐந்து

பாவினம் பிறந்தது

பல்லவர் காலத்திலெழுந்த இலக்கியங்களிற் பெரும்பான்மையான பாடல்கள் பாவினங்களாலமைந்தனவே. பாவினம் பற்றி முதன் முதல் இலக்கணம் கூறுவதாக நூல் வடிவில் எமக்குக் கிடைப்பது யாப்பருங்கலமேயாகும்.[1] ஆனால் யாப்பருங்கலவிருத்தி காரர், பாவினம் பற்றி காக்கைபாடினியார், சிறுகாக்கைபாடினியார், அவிநயனார், மயேச்சுரர் ஆகியோரும் கூறியுள்ளனர், எனக் குறிப்பிடுகின்றனர்.[2] இவ்வாசிரியர்களுடைய யாப்பிலக்கண நூல்களெவையும் நூல்வடிவில் எமக்குக் கிடைத்தில. இவர்களுள் காக்கைபாடினியார், அவிநயனார் ஆகியோரைத் தொல்காப்பியரின் உடன் மாணாக்கர் என்று கூறும் மரபு ஒன்று உண்டு.[3] **புறப் பொருள் வெண்பாமலையிற்** காணப்படும் தொல்காப்பியன் முதல் பன்னிரு புலவரும் என்ற அடியே இம்மரபுக்குக் காலாயிருந்திருக்க வேண்டும். ஆனால் அந்நூலின் சிறப்புப் பாயிரச் சூத்திரம் தொல்காப்பியன் என்ற பெயரைத் தவிர வேறு எப்பெயர் களையுங் குறிக்கவில்லை.[4] பிற்காலத்தவர்களாகிய காக்கைபாடினியார், அவிநயனார் ஆகியோருடைய பெயர்கள் பிற்காலத்தில் யாரோ ஒருவரால் இப்பட்டியலிற் சேர்க்கப்பட்டிருக்கலாம்.[5] ஆகவே தொல்காப்பியருக்குப் பின்பே பாவினம் பற்றிய இலக்கணங்கள் எழுந்திருக்க வேண்டுமெனக் கொள்ள இடமுண்டு. தொல்காப்பிருக்கு முன்பு பாவினம் இருக்கவில்லை. அதனாலேயே அவர் தமது சூத்திரம் எதிலும் அது பற்றிக் குறிக்கவில்லை. நச்சினார்க்கினியரும் பேராசிரியரும் தம் உரைகளில் இக்கருத்தினைத் தெளிவாக்கியுள்ளனர்.[6] இவ்விரு உரையாசிரியர்களுக்கும் முற்பட்ட இளம்பூரணர், தொல்காப்பியர் பாவினம் பற்றிக் கூறியுள்ளார் எனக் குறிப்பிடுவர்.[7] செய்யுளியல் 180-ஆம் சூத்திரத்தில் இடம் பெறும் பண்ணத்தி என்ற சொல்லுக்கு உரை வகுக்குமிடத்து;

பண்ணத்தி பகுதி படுமாறுணர்த்துதல் நுதலிற்று
பண்ணத்தி எனினும் பாவினம் எனினும் ஒக்கும்

என்று இளம்பூரணர் கூறுகின்றார். இது பற்றி நச்சினார்க்கினியருடைய உரை கிடைத்திலது. பேராசிரியர் இதனைப் பாவினம் எனப் பொருள் கொள்ளாது இலக்கிய வகைகளுள் ஒன்று என உரை வகுத்தனர்.

சங்ககாலச் செய்யுட்கள் எவற்றிலேனும் பாவினம் கையாளப்பட வில்லை. ஆகவே தொல்காப்பியர் பாவினம் பற்றி இலக்கணம் கூறுகிறார் என பூரணர் வகுக்கும் உரை ஏற்புடையதல்ல.

பல்லவர் காலத்துத் தேவாரப் பதிகங்களும் திவ்யபிரபந்தங்களும் பெரும்பான்மை பாவினத்தால் அமைந்த என முன்பு குறித்துள்ளோம். இவற்றுக்கு இலக்கணம் **தொல்காப்பியமே** என கூறுவார் உளர். க. வெள்ளை வாரணனார்.

'பண்டைத் தமிழியல் நூலாகிய தொல்காப்பியச்
செய்யுளியலிற் கூறப்பட்டுள்ள யாப்பியல் மரபே
தேவாரத் திருப்பதிகங்களுக்கு மிகவும் ஏற்புடைய
தென்பதும் முன்னைச் சான்றோர் பலரதும் துணிபாகும்'[10]

என்று **பன்னிரு திருமுறை வரலாறு** என்ற தமது நூலிற் கூறுகின்றார். மேலும் அவர் தொல்காப்பியர் செய்யுளியலிற் குறிப்பிட்ட கொச்சக ஒருபோகு யாப்பில் இருந்தே தேவார திவ்வியப் பிரபந்தப் பாடல் வகைகள் வளர்ந்தன எனவும் குறிப்பிடுவர்.[11] அவருடைய கருத்தின்படி பிற்கால யாப்பு இலக்கணங்களாகிய **யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக் காரிகை, வீரசோழியம், நேமிநாதம்** முதலியன பல்லவர் காலத்துப் பக்திப் பாடல்களின் யாப்புக்கு இலக்கணம் வகுக்கவில்லை; அப்பாடல்கள் எழுவதற்கு எத்தனையோ நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பு வாழ்ந்த தொல்காப்பியரே இலக்கணம் வகுத்துள்ளார் என்பதாகும். இது சிறிதும் பொருத்தமற்ற கருத்தாகும். இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம் கூறுவதே எம்மொழியிலும் காணப்படும் மரபாகும்.[12] ஆகவே எத்தனையோ நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின் எழுந்த பல்லவர் காலப் பக்தி இலக்கியங்களுக்கு தொல்காப்பியர் இலக்கணம் கூறியுள்ளார் எனக் கொள்ளுதல் இயற்கைக்கு மாறானதாகும். அத்துடன் வெள்ளை வாரணனார் பல்லவர் காலத்து பத்திப்பாடலின் யாப்பு வகை தொல்காப்பியரின் கொச்சக ஒருபோகுவைச் சார்ந்தது எனக் கூறுதல் ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்கதல்ல. அக்காலப் பத்திப் பாடல்களிற் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்ட கொச்சகப் போக்கினாலும் அதில் இருந்து வளர்ச்சியடைந்த செய்யுள் வடிவங்களினாலும் ஆகிய பாக்கள் காணப்படுகின்றன. வெள்ளைவாரணன் கருதுவது போலப் பல்லவர்காலத் தேவாரத் திவ்வியப் பிரபந்தப் பாடல்களெல்லாம் தொல்காப்பியரின் கொச்சக ஒருபோகினை மாத்திரம் சார்ந்தனவல்ல என்பது அடுத்துவரும் இயலினாலே தெளிவுறுத்தப்படும்.

பாவினம் என்பது துறை, தாழிசை, விருத்தம் என்ற மூன்றினையும் கொண்டதாகும். அவை பாவினொடும் கூடிப் பெயர் பெற்றது நடக்கும் என யாப்பருங்கலக்காரர் சூத்திரஞ் செய்வர்.[13] அம்மூன்றினுடைய பெயர்க்காரணம் பற்றி யாப்பருங்கல விருத்திக்காரர் பின்வருமாறு கூறுவர்.

" ஒருபுடையார் தத்தம் பாவினொடு ஓதத் தாழத்தால்
இசைத்தலானும், ஒத்த பொருண்மேற் பெரும்
பான்மையும் மூன்றாய்த் தாழ்ந்திசைத்தலானும் 'தாழிசை'
என்பதூஉம் காரணக் குறி."

இவ்வாறே தத்தம் பாவிற்கு 'துறை' போல அப்பாவின் நெறிப்பாடு உடைமையால் துறை என்ற பெயரும், தத்தம் பாவினொடு ஒத்த ஒழுக்கத்தாலும், எல்லா அடியும் ஒத்து நடத்தலாலும் 'விருத்தம்' என்ற பெயரும் காரணக் குறிகள் என அவர் காட்டுவர். விருத்திக்காரர் கூறும் காரணம் பொருத்தமானதோ என்பது ஆராயப்பாலது. உதாரணமாக விருத்திக்காரர் கலிவிருத்தத்திற்குக் காட்டும் உதாரணச் செய்யுளை ஆராய்வாம். அது பின்வருமாறு.

'விரிகதிர் மதிமுக மடநடை கணவனொ
டரியுறு கொழுநிழல் அசையின பொழுதினில்
எரிதரு தளிர்ச்சினை இதழ்மிகை உறைவோன்
தரவிலன் எனின்மனம் உரைமினம் எனவே.'

இச்செய்யுள் ஆசிரியத்தளை தட்டி வந்துள்ளதைக் காணலாம். ஆனால் விருத்திக்காரர் விருத்தம் 'தத்தம் பாவினொடு ஒத்த ஒழுக்கத்தாகலானும்' என்று கூறியிருப்பதை மனம் கொண்டு மேலெழுந்தவாரியாக நோக்கின் மேற்காட்டிய செய்யுள் ஆசிரிய விருத்தத்தின் பாற்படும். ஆனால் விருத்திக்காரர் கலிவிருத்தம் என்பர். கலிவிருத்தம் எனின் கலிப்பாவினொடு ஒத்த ஒழுக்கத்தைக் காட்டும் கலித்தளை காணப்படவில்லை. இதுபோலவே வேறு சில உதாரணங்களை எடுத்துக் காட்டி யாப்பருங்கல விருத்திக்காரர் இனப் பெயர் பற்றிக் கூறிய காரணங்கள் பொருந்தவில்லையென பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியருங் காட்டுவர்.[16] தொல்காப்பியருடைய யாப்பிலக்கணத்தை மனதில் வைத்துக் கொண்டு விருத்திக்காரரின் உரையை நோக்கினால், அது பொருத்தமற்றதாக காணப்படும். பல்லவர் கால இலக்கியங்களுக்குப் பின் எழுந்தனவாகிய **யாப்பருங்கலமும், யாப்பருங்கலவிருத்தியும்**[17] அவ்விலக்கியங்களுள் காணப்பட்ட புதிய செய்யுள் வடிவங்களை நோக்கி அவற்றுள் சில பொதுத் தன்மைகளைக் கண்டு இலக்கணம் வகுத்தனர். மூன்று அடியும் அதற்கு மேற்பட்டதாகவும், அடிகள் ஒத்துவருதலும், ஈற்றயலடி குறைதலும், ஆறுசீர்கள் பெறுதலும் ஆகிய பண்புகள் கொண்ட ஆசிரியப் பாவின் இனங்களாக ஆசிரியத் தாழிசை, ஆசிரியத்துறை, ஆசிரிய விருத்தம் ஆகியன அமைக்கப்பட்டன பொருத்தமேயாகும். இனி இரண்டு சீர்கள் அல்லது மூன்று சீர்கள் பெற்றுவரல் வஞ்சிக்குரியதாகும். அதற்கமைய வஞ்சித் தாழிசை, வஞ்சித்துறை, வஞ்சி விருத்தம் ஆகியன இனங்கள் எனப்பட்டன. ஈரடியாக வருதல் இறுதியடி முச்சீராக வருதல் அல்லது குறைந்து வருதல், தனிச்சொல் பெறுதல் ஆகிய பண்புகள் கொண்ட வெண்பாவிற்கு குறட்டாழிசை, வெண்டாழிசை, குறள் வெண்செந்துறை, வெண்டுறை, வெளிவிருத்தம் ஆகியன இனங்களாக அமைக்கப்பட்டன. பல அடிகள் ஒத்து வந்த ஓரடி மிகுதல், பெரும்பாலும் நான்கு சீர்கள் பெறல், ஐஞ்சீரடிகள் வருதல் ஆகிய தன்மைகள் உடைய கலிப்பாவின் இனங்களே கலித்தாழிசை, கலித்துறை, கலிவிருத்தம் என்பனவாகும். ஆகவே விருத்திகாரர் காட்டிய காரணத்தில் ஓரளவு உண்மை இருப்பதை

இவ்வொற்றுமைகள் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம். தொல்காப்பியருடைய கொச்சக ஒருபோகினுள் பிற்காலத்தெழுந்த பாவினங்களை அடக்க முயலும் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் அவற்றைப் பாவினங்களெனக் கொள்ளாது யாப்பருங்கலக்காரர் போன்ற பிற்கால யாப்பிலக்கண ஆசிரியருடைய பாவினப் பிரிவு பிழையானதெனக் கூறல் பொருத்தமற்றதாகும். இதன் மூலம் பேராசிரியர் நச்சினார்க்கினியருடைய உரைகளை சான்றாகக் கொண்டு தேவாரத் திருப்பதிகங்களின் செய்யுள் வடிவங்களைக் கொச்சக ஒருபோகினுள் அடக்க முயலும் வெள்ளை வாரணருடைய கருத்துப்[18] பொருந்தாமையும் காட்டப்பட்டதாம்.

பல்லவர் காலச் செய்யுட்களிலே **யாப்பருங்கலம், காரிகை, வீரசோழியம்** ஆகிய யாப்பிலக்கண நூல்கள் குறிப்பிடும் பாவின வகைகளில் ஆசிரியத் தாழிசை தவிர்ந்த ஏனையவை காணப்படுகின்றன. ஆசிரியத் தாழிசை என்பது மூன்று அடிகள் தம்முள் ஒத்து வருதலாகும் மூன்று அடிச் செய்யுட்கள் பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் வெகு குறைவாகவே காணப்படுகின்றன. தேவார திருவாசகத் திவ்விய பிரபந்தப் பாடல்களில் மாணிக்கவாசகர் ஒருவரே மூவடிப் பாடல்கள் கொண்ட ஒரு பதிகம் பாடியுள்ளார்.[19] இது வெண்டுறையைச் சார்ந்ததாகும். வெண்டாழிசையினம் ஓரிரு பாடல்களிலே அமைந்துள்ளது. ஆசிரியத் தாழிசையில் ஒரு பாடலும் அமையவில்லை. ஆனால் இறையனார் களவியல் உரைகாரர் பின்வரும் இரு ஆசிரியத் தாழிசையால் அமைந்த பாடல்களை மேற்கோளாகக் காட்டுகின்றார்.[20]

"புன்னை நயப்பினும் பூஞ்சினை தோயினும்
பின்னிரு கூந்தலின் தோழிநடையொக்கும்
அன்னை நனையாதி வாழி கடலோதம்"

"அரவளை மென்தோள் அனுங்கத் துறந்து
பரவலம் என்றோரைக் கண்ட திலையால்
இரவெலா நின்றாயால் ஈர்ங்கதிர்த் திங்காள்"

இப்பாடல்கள் **கலித்தொகையிலோ சிலப்பதிகாரத்திலோ** காணப்படவில்லை. உரைகாரர் அப்பாடல்களைத் எந்நூலிலிருந்து மேற்கோளாகக் காட்டுகிறார் எனக் குறிப்பிடவில்லை. இவை கலிப்பாவில் ஒரு பகுதியல்லாது தனிப்பாடல்களாயின், ஆசிரியத் தாழிசைக்கு ஏற்ற உதாரணங்களாகும். ஆனால் அப்பாடல்கள் பல்லவர் காலத்தில் பாடப்பட்டனவோ, அதற்கு முன்பு பாடப்பட்டனவோ என்று தெளிவாகக் கூறமுடியாது.

பாவினங்கள் நால்வகைப் பாடல்களை விட இசையமைதியிற் கூடியனவாகும். பல்லவர்காலச் சூழ்நிலை, அக்காலச் செய்யுள் வடிவங்களிற் பெரும்பான்மையானவை இசையமைதி கொண்டனவாயமைவதற்குக் காரணமாயிற்று என்பதை முன் விளக்கியுள்ளோம்.[21] நால்வகைப் பாக்களுள் கலிப்பாவே

இசைப்பண்பினைப் பெரிதும் கொண்டுள்ளது என்பதனையும் முன்பு குறித்துள்ளோம்.[22] ஆகவே பாவினங்கள் கலிப்பாவிலிருந்து வளர்ச்சியுற்றன எனக் கொள்ளுதல் பொருத்தமாகும். அதற்காகத் தொல்காப்பியர் கூறும் கலிப்பா இலக்கணந்தான் பாவினங்களுக்குரிய இலக்கணங்கள் என்று கூறுவது தவறாகும். கலித்தொகையில் உள்ள கலிச்செய்யுள்களிலும், சிலப்பதிகாரத்தின் ஆய்ச்சியர் குரவை, வரிப்பாடல் ஆகியனவற்றிலும் காணப்படும் சில செய்யுளுறுப்புக்களிலிருந்தே பல்லவர் காலப் பாவின வடிவங்கள் தோன்றி வளர்ச்சியுற்றன என்பது பின்னர் காட்டப்படும். அடியார்க்கு நல்லார் வேட்டுவ வரியையும், ஊர் சூழ்வரியையும் குன்றக் குரவையையும் கலிப்பாவகையினுள் அடக்குவர்.[23] ஆகவே சிலப்பதிகாரத்திலும் கலித்தொகையிலுமுள்ள கலிப்பா வகையைச் சார்ந்த செய்யுட்களிலிருந்து பாவின வடிவங்கள் தோன்றின எனக் கொள்ளுதல் பொருத்தமானதாகும். இக்கருத்தினைப் பல்லவர் காலத்தில் இசைத்தமிழ் பத்திப் பாடல்கள் பாடிய சம்பந்தருடைய பாடல் ஒன்று மேலும் வலியுறுத்துகின்றன.

'அந்தண்பூங் கச்சி யேகம்பனை யம்மானைக்
கந்தண்பூங் காழியூரன் கலிக்கோ வையால்
சந்தமே பாடவல்ல தமிழ்ஞா னசம்
பந்தன்சொற் பாடியா டக்கெடும் பாவமே'[24]

பாவின யாப்பு வடிவமொன்றிலே தன் பாடல்களை அமைக்கும் சம்பந்தர் அவற்றைக் கலிக்கோவை எனக் குறிப்பிடுகிறான். இதன் மூலம் கலிக்கும் பாவினங்களுக்குமுள்ள தொடர்பு தெளிவாகின்றது.

பல்வேறு வகைப்பட்ட பாவினங்களாலமைந்த பல்லவர் காலத்து தேவாரப் பாடல்கள் யாவற்றினையும் விருத்தப் பாக்கள் எனக் கூறும் மரபு ஒன்றுண்டு. இம்மரபினை,

'தேவாரங்களில் விருத்தங்கள் காணப்படுகின்றன.
திருவாசகம் திருக்கோவையார் இவற்றில் விருத்தம்,
துறை இரண்டும் காணப்படுகின்றன.'[25]

என்னும் கூற்றிலிருந்து உய்த்துணர முடிகின்றது. தேவாரங்களைத் திருவிருத்தம் எனச் சேக்கிழாரே தனது **பெரிய புராணத்திற்** குறிப்பிடுகின்றார். திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள் புராணத்தில் (செய்.151.) கட்டளைக் கலித்துறையில் அமைந்த 'பொன்னார்ந்த..............' என்னும் அப்பர் பதிகத்தினைச் சேக்கிழார் 'நன்நாமத் திருவிருத்தம்' என்று கூறுவர். ஆழ்வார்களுடைய பாசுரங்களை ஒட்டியும் இம்மரபு காணப்படுகின்றது. நம்மாழ்வாருடைய 'திருவிருத்தம்' பற்றி **நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தப்** பதிப்பாசிரியர் பின்வருமாறு குறிப்பு வரைகின்றார்.

"தாழிசை, துறை, விருத்தம் என்னும் பாவினம் மூன்றனுள்
ஒன்றாகிய கட்டளைக் கலித்துறையாலாய இப்பிரபந்தத்திற்கு

'திருவிருத்தம்' என்னும் திருநாமம் பொருந்துமாறு எங்ஙனேயெனின், எம்பெருமானை அடைந்துய்யக் காணோம் இவ்வாழ்வார் தமது அபிலாஷை கைகூடுகைக்கு தமது வாதத்தை, அஃதாவது தம்முடைய ஸ்வரூப சுபாவங்களை சொல்லிச் செல்கின்றாராதலின் பொருந்துமென்ப, இனி, கலித்துறையை விருத்தம் என்றும் வழக்கும் உளதாதலின் பொருந்துமெனலுமாம்.

இக்கூற்றிலிருந்து இரண்டு விடயங்கள் பெறப்படுகின்றன. அவையாவன.

அ. பல்லவர்காலப் பத்திப் பாசுரங்களில் அடியார்கள் தமது வருத்தத்தைக் கூறுவதினாலேயே, அப்பாசுரங்கள் எவ்வகைச் செய்யுள் வடிவங்களில் அமைந்த போதிலும், அவை திருவிருத்தங்கள் எனப்பட்டன, சேக்கிழார் திருவிருத்தம் என்னும் சொல்லினை இப் பொருளிலேயே கையாண்டுள்ளார்.

ஆ. கலித்துறையை விருத்தம் என அழைக்கும் வழக்கு

இவ்விரண்டிலும் முன்னையது பாசுரங்களின் பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. பின்னையது செய்யுள் வடிவத்தினைப் பற்றியது. செய்யுள் வடிவத்தினை தொடர்பாகச் சுவாமி விபுலானந்தர்.

'திருவிருத்தம் எனத் தேவாரத்துட் குறிக்கப்படும் பாட்டு பிற்காலத்திற் கட்டளைக் கலித்துறையென வழங்கப்பட்டது.'[26]

என்று கூறுவதையும் சேர்த்து நோக்கின் 'கலித்துறை', 'விருத்தம்' என்னுஞ் சொற்கள் ஒரு காலகட்டத்திலே ஒரு பொருள் குறிக்கும் இருசொற் கிளவிகளாகக் கருதப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. **யாப்பருங்:** சூ.56, ப.174

    'தாழிசை துறையே விருத்தம் என்றிவை
    பாவினம் பாவொடு பாற்பட்டியலும்'

2. **யா.வி.** ப.174.
3. சிநிவாசபிள்ளை, **மு.கு.நூ.** முற்பாகம், ப.15-16.
4. **புறப்பொருள் வெண்பாமாலை,** (சாமிநாதையர் பதிப்பு, 1953), சிறப்புப் பாயிரம், ப.1-2.

5. A.C. Chettiyar, **Op.Cit,** p.13-15.
6. நச்சினார்க்கினியர் (தொல்.செய்.சூ.238) 'அப்புலவர் செய்யுட் செய்கின்ற காலத்திற் நூல் தொல்காப்பியமாயவான் அவர் இனங்க கொள்ளாதவாறும்.........' எனவும் (தொல்.செய். முதல் ஆசிரியர் இசைக்குப் பண்ணும் திறமும் பகுத்தாற் போல, இயற்குப் பாலும் இனமும் பகுத்தார்கொல் என்னும் நீக்குவதும் ஆம் எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளார். பேராசிரியர் (தெல்.செய்.35) அகத்தியர் தொல்காப்பியர் இருவருக்கும் இனம் உடன்பாடன்று எனக் குறித்துள்ளார். 140-ம் செய்யுளிற் சூத்திரத்தில் இரு உரையாசிரியர்களும் தொல்காப்பியர் இனங் கொள்ளவில்லையென விரிவாய் எழுதியுள்ளனர்.
7. இளம்பூரணர் **தொல்,** செய். சூ.180.
8. பேராசிரியர், **தொல்,** செய். சூ.180.

    'பண்ணத்தியென் பது, அவையாவன:-
    செய்யுளாகிய பாட்டுமடையும் வஞ்சிப்பாட்டும் மோதிரப் பாட்டும் முதலியன.'

9. சிநிவாசபிள்ளை, மு.கு.நூ. ப.25.

    'அக்காலத்துச் சான்றோர் எவருமே இனம் இயற்றியதாகத் தெரியவில்லை. இப்பொழுதுள்ள செய்யுட்களில் இனத்தைக் காண்கிலோம்...... சங்ககாலத்தில் மருந்துக்கும் அகப்படாத இனம்'

10. க. வெள்ளைவாரணன், மு.கு.நூ., ப.335.
11. க. வெள்ளைவாரணன், மு.கு.நூ. ப.335-350.
12. பேராசிரியர் (தொல். செ. சூ.183 உரையில் "இலக்கணம் உண்மையின், இலக்கியங் காணாமாயினும் அமையுமென்பதும்" என்பர். இக்கருத்தின்படி இலக்கியங்கள் தற்செயலாக அழிந்து போயிருப்பினும் இலக்கணவாசிரியர் இலக்கணம் வகுத்திருப்பர் எனக் கொள்ள முடிகின்றது. மா. இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் **தமிழ்-மொழி இலக்கிய வரலாறு ப.70**

    "இலக்கணத்தால் செய்யும் ஆசிரியன் காலத்தில் உள்ள எல்லா இலக்கியங்களையும் நன்கு ஆராய்ந்த பின்பே இலக்கணவிதிகளை அமைப்பது இயல்பு." ஆங்கிலமொழி அறிஞர்களும் இதே கருத்தையே குறிப்பிடுவர்.

13. யாப்பருங். சூ.56.
14. **யா.வி.** ப.175.

15. யா.வி. ப.272.
16. **தொல்,** செய்.சூ.149 பேராசிரியர் உரை நச்சினார்க்கினியனார்.
17. வி. செல்வநாயகம் (த.இ.வ.., ப.179, **யாப்பருங்கலமும் யாப்பருங்கலக்காரியும்** சோழர் கலத்தெழுந்தது என்பர்.
18. வெள்ளைவாரணன், மு.கு.நூ. ப.338.
19. அது திருவாசகத்தில் இடம் பெறும் பதிகமாகும் 'திருவுந்தியார்'
20. **களவியல்,** ப.103.
21. பார்க்கவும், இயல் ஒன்று
22. பார்க்கவும், இயல் ஒன்று.
23. அடியார்க்கு நல்லார், **சிலப்பதிகாரம்** ப.331, 479, 517.
24. திருஞா.. 11.
25. சிநிவாசபிள்ளை, **மு.கு.நூ.** பிற்பாகம், முற்பாகம், ப.116.
26. சுவாமி விபுலானந்தர், **மு.கு.நூ** ப.218.

இயல் ஆறு

பாவினங்களின் வளர்ச்சி

1. தாழிசை

தாழிசை என்பது தாழம்பட்ட ஓசையை உடையதாகும்.[1] கலிப்பாவின் இசைப் பண்புக்கு இத்தாழிசையுறுப்பே பெரும்பாலும் காரணமாகும். பிற்காலத்தில் தாழிசை என்பது பாவினங்களுள் ஒன்றாகக் கொள்ளப்பட்டது. அதனால் பாவினமாகக் கொள்ளப்பட்டது. பாவினமாகக் கொள்ளப்பட்ட தாழிசை, கலிப்பாவின் உறுப்பாகக் கூறப்பட்ட தாழிசையிலிருந்து வளர்ச்சியுற்றதெனக் கொள்ள முடியாது. தாழிசைப்பாவின வகைகள் ஐந்து என யாப்பருங்கலத்திற் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் மண்டில ஆசிரியப்பா அடியொத்து வருவது போல் மூன்று அடிகள் ஒத்து வருதல் ஆசிரியத்தாழிசை எனப்பட்டது.[2] சிந்தியல் வெண்பாவில் இறுதியடி குறைந்து வருதலைப் போல மூன்று அடிகளில் இறுதியடி குறைந்து வரும் பாவினம் வெண்டாழிசை எனும் பெயர் பெறலாயிற்று.[3] ஒன்றே முக்காலடிகள் பெறும் குறள் வெண்பாவையொத்து இரண்டு அடிகளில் இறுதியடி குறைந்து வருவதாக அமையும் செய்யுள் வடிவத்தினைக் குறட்டாழிசை என்றனர்.[4] வஞ்சிப்பா இரண்டு சீர் பெறுதலும், தனியாக வராமையும் ஆகிய பண்புகளுடையன. இப்பண்புகள் போல இரு சீரடிகள் பெற்றும் ஒரு பொருண்மேல் மூன்றடுக்கி வருதலுமுடையது வஞ்சித் தாழிசை என்றனர்.[5] அடிமிகுந்து வரும் பண்பு கலிப்பாவுக்குரியது. அது போன்று இறுதியடி மிகுந்து ஏனைய அடிகள் ஒத்து வருதலையுடையது கலித்தாழிசை என்றனர்.[6]

பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் ஆசிரியத்தாழிசை தவிர்ந்த ஏனைய நான்கு வகைகளிலும் செய்யுட்கள்அமைந்து காணப்படுகின்றன. குறட்டாழிசையில் திருஞானசம்பந்தர் ஒருவரே மூன்று பதிகங்கள் பாடியுள்ளார். அவை மூன்றாந் திருமுறையிற் காணப்படும் 368-370-ஆம் பதிகங்களாகும். உதாரணத்துக்குப் பின்வரும் செய்யுளைத் தருகிறோம்.

> 'வரமதேகொளா வுரமதெசெய்யும் புரமெரித்தவன் பிரமநற்புரத்
> தரன்னாமமே மருவுவார்கள்சீர் விரவு நீள்புவியே'
>
> (திருஞா.111:169:1)

பல்லவர் கால வெண்டாழிசைச் செய்யுள் வடிவத்துக்குப் பின்வரும் **பாரதவெண்பாச்** செய்யுளை உதாரணமாகக் காட்டலாம்.

'அறுவரும் தன்வயிற்றினுள்ளே புகுந்திட்டவர்கள்தன் னுயிரை
அய்வரும் போய்ப்புரத் தாயினார் அவ்வனத்தில் முனிவன்
செப்பவரும் சாபம் சிதைத்து'
(பெருந்தேவனார் பாரதம், செ.143)

இரு சீரடிகள் நான்காய் ஒரு பொருள்மேல் மூன்றடுக்கி வருதல் வஞ்சித் தாழிசை என யாப்பருங்கலச் சூத்திரங்கள் கூறுகின்றன. இரு சீரடிகள் நான்கு கொண்ட ஒரு தனிச் செய்யுள் வஞ்சித்துறையென வழங்கப்படும். ஆகவே, வஞ்சித் தாழிசை என்பது மூன்று வஞ்சித்துறைகள் ஒரு பொருண்மேல் அடுக்கி வருதலாகும். பல்லவர் கால இலக்கியங்களில் ஒருபொருண்மேல் பத்து வஞ்சித்துறைகள் வந்துள்ள செய்யுள் வடிவங்களுண்டு. மூன்றுக்கு மேற்பட்டு வஞ்சித்துறைகள் அடுக்கிவரும் வடிவத்தை வஞ்சித்தாழிசை எனக் கொள்ளலாமா? இலக்கணக்காரர் அவ்வாறு கூறாவிடினும், அ.சி.செ. பல்லவர் காலத்தில் வஞ்சித்துறைச் செய்யுட்கள் பத்து அடுக்கிவரப் பதிகங்கள் பாடிய திருஞானசம்பந்தரும்,[7] நம்மாழ்வாரும்[8] வஞ்சித்தாழிசைகள் பாடியுள்ளனர் எனக் கூறுவர்.[9] முன்னர் ஒரு பொருண்மேல் மூன்றடுக்கி வரப்பாடப்பட்ட வஞ்சித் தாழிசை, பல்லவர் காலத்திலே பத்தடுக்கிவரப் பாடப்படக் கூடியதாக வளர்ச்சியுற்றதென ஒருவாறு கூறலாம். திருஞான சம்பந்தருடைய வஞ்சித் தாழிசைப் பதிகங்கள் திருவிருத்தக் குறள்கள் எனப் பெயரிட்டு வழங்கப்பெறுகின்றன. அவற்றினை,

'அரனை யுள்குவிர் பிரம னூருளெம்
பரனையே மனம் பரவி யுய்ம்மினே'

என்ற அமைதியில் அச்சிட்டுள்ளனர். குறள் என்பதை இரண்டு அடி என்று பொருளிலே கருதி இவ்வாறு அச்சிட்டிருக்கவேண்டும். உண்மையில் அப்பாடல்கள் இரு சீரடிகள் நான்கு கொண்ட வஞ்சித் துறைகளாகும். அதனை,

'அரனை யுள்குவீர்
பிரம னூறுளெம்
பரனை யேமனம்
பரவி யும்மினே'

என்று வழங்க வேண்டும். **நாலாயிரத் திவ்வியப்பிரபந்தத்தில்** நம்மாழ்வாருடைய வஞ்சித்துறைச் செய்யுட்கள்,

'சங்கு சக்கரம்
அங்கையிற் கொண்டான்
எங்குந் தானாய
நங்கள் நாதனே'

என்ற அமைதியிலேயே அச்சிடப்பட்டுள்ளன.

பல்லவர்காலத்திற் கலித்தாழிசையிற் செய்யுட்கள் யாத்தவரெனப் பெரியாழ்வாரையும், திருமங்கையாழ்வாரையும் குறிப்பிடலாம்.

பெரியாழ்வார் : I:4,9, II:5,6,10; III:9

திருமங்கையாழ்வார் : பெரிய திருமொழி : X:5

இவர்கள் பாடிய கலித்தாழிசைகளுக்குப் பின்வருஞ் செய்யுட்களை உதாரணங்களாகக் காட்டலாம்.

'மாணிக்கங் கட்டி வயிர மிடைகட்டி
ஆணிப்பொன் னாற்செய்த வண்ணச் சிறுத்தொட்டில்
பேணி யுனக்குப் பிரமன் விடுதந்தான்
மாணிக் குறளனே தாலேலோவைய மளந்தானே தாலேலோ'
(பெரி:I4:1)

'பூங்கோதை யாய்ச்சி கடைவெண்ணெய் புக்குண்ண
ஆங்கவ ளார்த்துப் புடைக்கப் புடையுண்டு
ஏங்கி யிருந்து சிணுங்கி விளையாடும்
ஓங்கோத வண்ணனே சப்பாணி ஒளிமணி வண்ணனே சப்பாணி'
(பெரி: I:9:1)

பல்லவர் கால இலக்கியங்களிலே கையாளப்பட்டுள்ள தாழிசை வடிவங்களின் தோற்றத்தினை ஆராயுமிடத்துச் **சிலப்பதிகாரம், கலித்தொகை** ஆகியவற்றில் இடம்பெறும் சில வடிவங்களை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. **சிலப்பதிகாரம்** வாழ்த்துக் காதையில்,

காவிரி நாடனைப் பாடுதும் பாடுதும்
பூவிரி கூந்தல் புகார்

என்ற செய்யுள் வடிவம் காணப்படுகின்றது. இது குறள் வெண்பாவுக்குரிய இலக்கணமற்றுள்ளது. ஆகவே யாப்ருங்கலக்காரரின் 'சந்தழி குறளும்' என்ற அடிப்படையில் இப்பாடல் குறட்டாழிசையைச் சார்ந்ததாகும். ஆனால் இது சிலப்பதிகாரத்தில் தனியாக அமையவில்லை. இது போன்று கலிப்பாவின் பகுதிகளாக கலித்தொகையிலும் சில வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக 89-ஆம் செய்யுளில்,

'சிறுபட்டி ஏதிலார் கையெம்மை எள்ளுபு நீதொட்ட
மோதிரம் யாவோயாம் காண்கு'

என்ற பகுதியும், 144-ஆம் செய்யுளில்,

'துறந்தானை நாடித் தருகிற்பா யாயின் நினக்கொன்று
பாடுவேன் என்நோய் உரைத்து'

என்ற பகுதியும் பிற்கால இலக்கணக்காரரின்படி குறட்டாழிசை வடிவங்களாயமைகின்றன. **ஆகவே கலித்தொகை, சிலப்பதிகாரம்**

ஆகிய நூல்களின் செய்யுட்களிலே அவற்றின் பகுதிகளாயமைந்த சில வடிவங்கள் பல்லவர் காலத்திலே குறட்டாழிசை என ஒரு பாவின வடிவமாக வளர்ச்சியுற்றிருக்க வேண்டும். இது போலவே பல்லவர் காலத்து வெண்டாழிசையும் **சிலப்பதிகார** மங்கல வாழ்த்துப் பாடலின் முதல் நான்கு செய்யுட்களினின்று வளர்ச்சியுற்ற வடிவமெனக் கொள்ள இடமுண்டு.

'திங்களைப் போற்றுதுந் திங்களைப் போற்றுதுங்
கொங்கலர் தார்ச்சென்னி குளிர்வெண் குடைபோன்றிவ்
வங்க ணுலகளித்த லான்'

என்ற முதற் பாடல் அடியார்க்கு நல்லாரின்படி மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பாவின் ஒரு பகுதியாகும்.[10] ஆனால் பிற்கால யாப்பிலக்கணகாரரின் படி, இதைத் தனியே ஒரு பாடலாக நோக்கினால், அது வெண்டாழிசை எனப்படும். இச்சிலப்பதிகாரப் பாடல் கலித்தொகையிலுள்ள கலிப்பாக்களின் பகுதிகளாகக் காணப்படும் பல வடிவங்களின் வழிவந்ததெனக் கூறுதல் பொருத்தமாகும்.[11]

இனிப் பல்லவர்காலக் கலித்தாழிசையென்பது **கலித்தொகை** 31-ஆம் பாடலில்,

'விரிகாஞ்சித் தாதாடி இருங்குயில் விளிப்பவும்
பிரிவாஞ்சா தவர்தீமை மறைப்பென்மன் மறைப்பவும்
கரிபொய்த்தான் கீழிருந்த மரம்போலக் கவின்வாடி
எரிபொத்தி என்னெஞ்சஞ் சுடுமாயின் எவன் செய்கோ'

என்ற தாழிசைப் பகுதியைப் போன்றும் கலித்தொகைக் கலிப்பாக்களில் இடம்பெறும் செய்யுள் வடிவங்களிலே தோற்றம் பெற்றிருக்கலாம். ஆகவே **கலித்தொகை, சிலப்பதிகாரம்** ஆகியனவற்றில் காணப்பட்ட செய்யுள் வடிவங்களைக் கண்டு பல்லவர் காலப் புலவர்கள் தாழிசை பாவினப் பகுதிகளை அமைத்துக் கொண்டனர் எனக் கூறலாம். ஆங்கில யாப்பினை வரலாற்று முறைப்படி ஆராய்ந்த பேராசிரியரொருவர்.

'வேறெவற்றையும் விட யாப்பில் யாம்
எமக்கு முன்னிருந்தனவற்றை அப்படியே
பின்பற்றுகின்றோம்'[12]

என்று கூறியுள்ளமை மேற்காட்டிய கருத்துக்குச் சான்றாக அமைகின்றது. இவ்வுண்மை தாழிசைக்கு மட்டுமன்றிப் பின்னர் யாம் ஆராயப்புகும் துறைவிருத்தம் ஆகிய பாவினங்களுக்கும் சிலவிடங்களிற் பொருந்துவதாயமையும்.

துறை 11

யாப்பிலக்கண வரலாற்றிலே சில செய்யுள் வடிவங்களுக்குத் **துறை** என்ற பெயர் சூட்டப்பட்டது தொல்காப்பியர் காலத்துக்குப் பின்பேயாகும். காக்கை பாடினியார், சிறுகாக்கைபாடினியார், அவிநயனார், மயேச்சுரர், யாப்பருங்கலக்காரர் ஆகிய பிற்பட்ட யாப்பிலக்கணகாரர் பாவின வகைகளுள்ளே துறையும் ஒன்று எனக் கொண்டனர்.[13] யாப்பருங்கலக்காரர் ஐந்து வகைப்பட்ட துறைகள் கூறுவர். அவை: குறள் வெண்செந்துறை, வெண்டுறை, ஆசிரியத்துறை, வஞ்சித்துறை, கலித்துறை ஆகியனவாகும். இவற்றுள் குறள் வெண்செந்துறையென்பது குறள்வெண்பாவுக்குரிய பண்பாகிய இரண்டு அடிகள் பெற்று அவை தம்முள் அளவொத்து ஒழுகிய ஓசையும் விழுமிய பொருளும் கொண்டுவருவதாகும்.[14] ஆகவே இதனைக் குறள் வெண்பாவின் இனமெனக் கொள்வர்.[15] இனி வெண்டுறையென்பது மூன்றடி தொடக்கம் ஏழடிவரையும் அடிகள் கொண்டதாக அமைந்து இறுதியடி அல்லது அடிகள் சீர்கள் குறைந்து வருதலும் ஒலி விரவி வருதலும் ஆகும்.[16] யாப்பருங்கல இலக்கணத்தின்படி வெண்டுறையென்பது சிந்தியல் வெண்பா, இன்னிசை வெண்பா, பஃறொடை வெண்பா ஆகியவற்றின் இனமாகக் கொள்ள வேண்டும்.[17] ஆனால் யாப்பருங்கல விருத்திகாரரால் மேற்கோளாகக் காட்டப்படும் காக்கைபாடினியார்,[18] மயேச்சுரர்,[19] அவிநயனார்[20] ஆகியோரின் சூத்திரங்களின்படி வெண்டுறையென்பது ஐந்தும் அதற்கு மேற்பட்ட அடிகளும் கொண்டதாக அமையும். எனவே இவர்களுக்கு முன்பு மூன்று அல்லது நான்கு அடிகளாலான வெண்டுறைகள் இருக்கவில்லை என்பது தெளிவு. ஆனால் இவர்களின் பின்வந்த யாப்பருங்கலக்காரரோ மாணிக்கவாசகரின் திருவுந்தியார்ப் பாடல்களையும் திருஞானசம்பந்தருடைய பதிகமொன்றனையும் (111:94) கண்ணுற்றிருக்க வேண்டும். திருவுந்தியார்ப்பாடலொன்று

'வளைந்தது வில்லு விளைந்தது பூசல்
உளைந்தன முப்புரம் உந்தீபற
ஒருங்குடன் வெந்தவா றுந்தீபற'

என்று அமைகின்றது. இதில் மூன்று அடிகள் வந்து, அவற்றுள் இறுதி இரண்டடிகள் ஒவ்வொரு சீர் இன்றி அமைந்துள்ளன. திருஞான சம்பந்தரின் மூன்றாந்திருமுறையின் 94-ஆம் பதிகப் பாடலொன்று (111:94:6)

'வெந்தவெண் பொடியணி வெங்குரு மேவிய
அந்தமில் பெருமையி னீரே
அந்தமில் பெருமையினருமை யலர் கொடு
சிந்தைசெய் வோர்வினை சிதைவே'

என்று அமைகின்றது. இதில் நான்கு அடிகள் வந்து அவற்றுள் இரண்டாம் நான்காம் அடிகள் சீர் குறைந்தனவாயுள்ளன. இவ் வாறமைந்த வெண்டுறைப் பாடல்களை நோக்கியே யாப்பருங்கலக்காரர் 'மூன்றடி முதலா ஏழடிகாலும்.....' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

ஆசிரியத்துறையென்பது ஈற்றயல் அடிகுறைந்து நான்கடியாக வருவனவும், ஈற்றயலடி குறைந்து இடைமடக்காய் வருவனவும்,

இடையடி குறைந்து நான்கடியாய் வருவனவும், இடையடி குறைந்து இடைமடக்கால் வருவனவும் ஆகும்.[21] யாப்பருங்கல விருத்திகாரர் ஓரடி குறைந்து வரும் ஆசிரியத் துறைகளை நேரிசையாசிரியப்பாவின் இனமாக 'ஆசிரிய நேர்த்துறை' என்றும் குறைந்து வரும் துறைகளை இணைக் குறளாசிரியப்பாவின் இனமாக 'ஆசிரிய இணைக்குறட்டுறை' எனவும் கூறுவர்.[22] யாப்பருங்கலக்காரருக்கும் காக்கைபாடினியார், மயேச்சுரர், அவிநயனார் ஆகியோருக்குமிடையே ஆசிரியத்துறை பற்றிக் கருத்து வேற்றுமை உண்டு. பின்னவர்கள் சீர்வரையறை கொண்டு ஆசிரியத்துறைக்கு இலக்கணம் வகுப்பாராயினர்.[23] அவ்வாறு கூறும்போது அம்மூவர்களிடையேயும் வேற்றுமை காணப்படுகின்றது. முதலில் நாற்சீரடிகள் ஆசிரியத்துறையில் வருவது பற்றி அவிநயனார் மாத்திரங் குறித்துள்ளார். அதுவும் இடைமடைக்கா வருமென்றார். இனி ஐஞ்சீர் பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுது காக்கைபாடினியார் ஐஞ்சீரடியும் நாற்சீரடியும் தம்முள் உறழ்ந்து வருமென்றும் ஐஞ்சீரடி முதலிலும் கடையிலும் வர இடையில் 4 சீரடி இடைமடக்கா வருமென்றார். மயேச்சுரர் ஐஞ்சீரடி இடைமடக்காகி உறழ்க்குறைந்து வருமென்பர். ஆனால் அவிநயனாரோ ஐஞ்சீரடி இடைமடக்காகி உறழ்க் குறைந்து வருமென்று மாத்திரங் கூறியுள்ளார். அறுசீர் எழுசீர் பற்றி மயேச்சுரரும் அவிநயனாரும் குறிப்பிட காக்கை பாடினியார் அவற்றினைக் குறிப்பிடவில்லை. எண்சீர் ஈற்றயலடி குறைந்து வருமென்பர் மயேச்சுரர். அவிநயனாரும் அதனையே கூறி, அத்துடன் எண்சீர் ஈற்றயலடி குறைந்தும் நாற்சீராகி இடைமடக்காக வருமெனவுங் குறிப்பிடுவர். காக்கைபாடினியார் எண்சீர் பற்றிக் குறிப்பிட்டாரில்லை. இவர்களுடைய சூத்திரங்கள் மயக்கம் நிறைந்தனவாயமைந்த போதிலும் அவற்றிலிருந்து ஆசிரியத்துறைக்குரிய மூன்று பொது அம்சங்கள் புலப்படுகின்றன. அவை நான்கு அடியாக வரல், ஈற்றயலடி குறைதல், இடைமடக்காக வரல். இப்பொது அம்சங்களை வைத்தே இவர்கட்குப் பின்வந்த யாப்பருங்கலக்காரர் சூத்திரம் அமைத்துள்ளார். அத்துடன் இவர்களுடைய காலந்தொடக்கம் யாப்பருங்கலக்காரர் காலம் வரையும் ஆசிரியத்துறையில் வளர்ச்சியு மேற்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக பல்லவர் காலத்திலேற்பட்ட வளர்ச்சி பின்பு குறிப்பிடப்படும்.

வஞ்சித்துறையென்பது நான்கு தனித்து வருவதாகும். குறளடி வஞ்சிப்பாவினுடைய பண்பு இச்செய்யுள் வடிவத்தினிடையே காணப்படுவதால் இது அப்பாவினுக்கு இனமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இன்னும் இத்துறையினை அடிமறியாய் வந்ததனை வஞ்சிமண்டிலத் துறையெனவும் அவ்வாறு வராததனை வஞ்சி நிலைத்துறையெனவும் இரண்டாகக் கூறுவர் யாப்பருங்கலவிருத்திகாரர்.[24] கலித்துறையென்பது ஐஞ்சீரடி நான்காக வருவதாகும்.[25] இதனையும் வஞ்சித்துறை போல கலிமண்டிலத்துறை கலிநிலைத்துறையென இரண்டாக வகுப்பர் யாப்பருங்கலவிருத்திகாரர்.[26] தொல்காப்பியர் ஓதிய கொச்சகக்கலியில் ஐஞ்சீரடியும் இடம் பெறுதலுண்டு. அப்பண்பு இச்செயுள் வடிவத்திற் காணப்படுவதால் இது கொச்சகக் கலிப்பாவின் இனமாக் கலித்துறை எனப்பட்டது. இனிக் கலித்துறையின் இன்னொரு வடிவமாகிய கட்டளைக்கலித்துறை பற்றி யாப்பருங்கலக்காரர் ஒன்றுங் கூறினாரில்லை. ஆனால் விருத்திகாரர் அதன் இலக்கணத்தை மேலெழுந்த வாரியாகக் கூறி, அதற்குச் சான்றாக அவ்விலக்கணம் கூறும் ஒரு வெண்பாவினையும் காட்டுவர்.[27] இப்பாடல் யார் இயற்றினாரெனத் தெரியவில்லை. வீரசோழிய ஆசிரியரே தன் யாப்பதிகாரத்தில் கோவைக் கலித்துறை எனற் பெயரில் கட்டளைக் கலித்துறை இலக்கணங் கூறும் சூத்திரத்தை அமைத்துள்ளார்.[28] யாப்பருங்கலக்காரிகையாசிரியரும் கட்டளைக் கலித்துறை இலக்கணங் கூறினாரில்லை. ஆனால் யாப்பருங்கலக் காரிகையைப் பதிப்பித்த கா.ர. கோவிந்தராஜ முதலியார் அவர்கள் அனுபந்தத்தில் கட்டளைக் கலித்துறை இலக்கணங் கூறும் ஒரு சூத்திரமே அப்பாவின வடிவத்தில் தெளிவான இலக்கணங் கூறுவதாகக் கொள்ளலாம்.[29] ஆனால் அச்சூத்திரத்தினை இயற்றியவர் யாரென்பது தெரியவில்லை.

இத்துறைகளினுடைய தோற்றத்தினையும் அவை பல்லவர்கால இலக்கியங்களிலே அடைந்துள்ள வளர்ச்சியினையும் ஆராயலாம். முதலில் குறள் வெண்செந்துறையை நோக்குவாம். பல்லவர்காலத்திலே இச்செய்யுள் வடிவத்திலே பாடல்கள் இயற்றியவர்களெனச் சம்பந்தரையும்[30] நந்திக்கலம்பக ஆசிரியரையும்[31] திருமங்கையாழ்வாரையும்[32] குறிப்பிடலாம். சம்பந்தர் பதினொரு பாடல்கள் கொண்ட ஒரு பதிகம் பாடியுள்ளார். நந்திக்கலம்பகக்காரர் ஒரேயொரு பாடலே பாடியுள்ளார். திருமங்கை மன்னனுடைய பதிகம் ஆராயற்பாலது. இப்பதிகத்தின் பாடலமைப்பு பின்வருமாறு அமைகின்றது.

வண்டுணு நறுமல ரிண்டைகொண்டு
பண்டைநம் வினைகெட வென்றடிமேல்
தொண்டரு மமரரும் பணியநின்றங்கு
அண்டமொ டகலிட மளந்தவனே1
ஆண்டா யுனைக்காண்பதோரருளெனக் கருளிதியேல்
வேண்டேன் மனைவாழ்க்கையை விண்ணகர் மேயவனே1

நாலாயிரத் திவ்யப் பிரபந்தப் பதிப்பாசிரியர் இச்செய்யுள் வடிவத்தினை வஞ்சிவிருத்தம் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பாடலின் முதல் நான்கு அடிகளும் வஞ்சி விருத்தமாக அமைகின்றன. ஆனால் இறுதியிரு அடிகளும் பதிகத்தின் ஒவ்வொரு செய்யுளிலும் இடம் பெறுகின்றன. இதனை நோக்கிய பதிப்பாசிரியர், 'இந்த இரண்டடிகளும் பாட்டுத்தோறும் மகுடமாய் வந்தன' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். மகுடமாய் வந்துள்ள இவ்விரு அடிகளைக் கொண்டுள்ள வடிவம் வஞ்சிவிருத்தத்தின் பாற்பட்டதல்ல. அவ்வடிவம் குறள்வெண் செந்துறை இலக்கணத்துக்கு ஏற்றதாயமைகின்றது. **நந்திக்கலம்பகப்** பாடல் ஆறுசீர்கள் கொண்ட ஈரடிகளுடையதாகும். சம்பந்தருடைய

பாடலடிகளும் இவ்வாறாகவே அமைந்துள்ளன. இக்குறள் வெண்செந்துறையின் தோற்றத்தினைக் கலித்தொகையிலும் சிலப்பதிகாரத்திலுங் கண்டுள்ளார். அ.சி.செ. அவர்கள்.[33] **கலித்தொகை** 23-ஆம் செய்யுளிற் காணப்படும் மூன்று தாழிசைகளுள் ஒவ்வொன்றும் அயலொத்துவரும் இரண்டிகளானதாகும்.[34] சிலப்பதிகாரம் XIX-ஆம் அதிகாரத்திலும் I-ஆம் அதிகாரத்திலும் முறையே வெண்செந்துறை போன்ற வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன.[35] இவ்வடிவங்களிலிருந்தே பல்லவர்கால இலக்கியங்களிற் கையளாப்பட்ட வெண்செந்துறை வடிவம் வளர்ந்திருக்க வேண்டும். கலிப்பாவின் பல உறுப்புகளுள் ஒன்றிலிருந்தே வெண்செந்துறை வடிவம் தோன்றியது என்பதற்கு வீரசோழிய உரைகாரரின் கூற்றுச் சான்றாகின்றது. அவர் "அன்றியும்,

'போரவுணர்க் கடந்தோய் நீ
புணர்மருதம் பிளந்தோய் நீ
நீரகல மளந்தோய் நீ
நிழறிகழை படையோய் நீ'

என்னும் இடையெண்ணே செந்துறையாம் எனக் கொள்க"[36] என்று கூறிச் சென்றுள்ளார். அவருடைய கருத்தின்படி கலிப்பாவின் உறுப்பாகிய இடையெண்ணே பிற்காலத்தில் குறள் வெண்செந்துறையாக வளர்ந்தது என்பதாகும்.

பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் வெண்டுறையாலமைந்த பாடல்களெனத் திருமங்கையாழ்வாரின் x-ஆம் பத்து 10-ம் திருவாய் திருமொழியும் நந்திக்கலம்பகத்தில் 76-ஆம் 95-ஆம் செய்யுட்களும் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.[37] திருஞானசம்பந்தரின் மூன்றாந் திருமுறையில் 94-ஆம் பதிகமும் மாணிக்கவாசகரின் திருவுந்தியாரும் வெண்டுறையாலானவை யென அ.சி.செ. குறிப்பிட்டுள்ளார்.[38] மாணிக்கவாசகர் அருளிச்செய்த திருவுந்தியார் என்ற பதிகத்தின் பாடல்கள் கலித்தாழிசையாலமைந்தன என உரையாசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[38] ஆனால் கலித்தாழிசை என்பது இறுதியடிமிக்கு ஏனையடிகள் ஒத்துவருதலாகும். ஆனால் திருவுந்தியார்ப் பாடல்கள் அவ்வாறு அமையவில்லை. உதாரணமாக,

'ஈரம்பு கண்டிலம் ஏகம்பர் தங்கையில்
ஓரம்பே முப்புரம் உந்தீபற
ஒன்றும் பெருமிகை உந்தீபற'[40]

என்ற பாடலில் முதலடி நான்கு சீர்கள் கொண்டதாக நடக்க ஏனைய இரு அடிகளும் மும்மூன்று சீர்கள் கொண்டனவாக அமைந்தன. யாப்பருங்கலத்தின்படி வெண்டுறை மூன்று அடிமுதலாக ஏழடிவரையும் நடப்பதாகும். யாப்பருங்கலவிருத்திகாரர் மூன்றடிகளாலமைந்த வெண்டுறைக்குக் காட்டும் உதாரணத்தில் இறுதி இரண்டடிகளும் சமமான சீர்கள் குறைந்து வந்துள்ளதைக் காணலாம்.[41] ஆகவே மாணிக்கவாசகரின் திருவுந்தியார்ப் பாடல்கள் வெண்டுறைகளே;

கலித்தாழிசைகள் அல்ல. அத்துடன் வெண்டுறை வடிவத்தின் வளர்ச்சியை ஆராயுமிடத்து இப்பாடல்கள் அதன் அடிவரையறையில் ஏற்பட்ட மாற்றத்தினைக் குறிப்பிடுவனவாயுள்ளன. வெண்டுறை வடிவம் கலித்தொகை 85-ஆம் 33-ஆம் செய்யுட்களிற் காணப்படும் இரண்டு உறுப்புக்களிலிருந்து தோற்றியிருக்கலாமென அ.சி.செ. குறிப்பிடுவர்.[42] அவர் அவ்வாறு காட்டும் பாடல்களுள் ஒன்று ஐந்தடியும், மற்றையது ஆறு அடியும் கொண்டன.[43] இவற்றிலிருந்து வளர்ச்சியடைந்த வெண்டுறையும் ஐந்து, ஆறு அடிகள் கொண்டதாக அமைந்திருக்க வேண்டும். அதனாலேயே காக்கை பாடினியார், மயேச்சுரர், அவிநயார் ஆகியோர் வெண்டுறைக்கு ஐந்தும் அதற்கு மேற்பட்ட அடிகளையும் கூறினார்கள். ஆனால் மாணிக்கவாசகர், திருஞானசம்பந்தர் ஆகியோருடைய வெண்டுறைப் பாடல்கள் இவற்றிலிருந்து வேறுபட்டுள்ளன. இவை மூன்றடியிலும் நான்கடியிலும் வெண்டுறை அமையலாம் எனப் பின்வந்த **யாப்பருங்கலம்** கூறுதற்கு இடமளித்தன. இம்மாற்றம் வெண்டுறைப் பாவினத்திலே பல்லவர் காலத்தில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியெனக் கூறலாம்.

மாணிக்கவாசகர் பாடிய எண்ணப்பதிகப் பாடல்கள் ஆசிரிய விருத்தத்தாலானவை எனக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.[44] ஆனால் பாடல்களை ஆராய்ந்து பார்த்தால் எல்லாப் பாடல்களும் அப்படியமையவில்லை எனக் கூறலாம். பதிகத்தில் 4-ஆம் பாடல் வெண்டுறையாப்பில் அமைந்திருக்கின்றது. அது பின்வருமாறு;

'பத்திலே னேனும் பணிந்தில னேனும்உன்
உயர்ந்த பைங்கழல் காணப்
பித்தில வேனும் பிதற்றில னேனும்
பிறப்பறுப் பாய்எம் பெருமானை
முத்தனை யானே மணியனை யானே
முதல்வ னேமுறை யோஎன்று
எத்தனை யானும் யான்தொடர் துன்னை
இனிப்பிரிந் தாற்றேனே'

இப்பாடல் யாப்பருங்கலக்காரரால் வெண்டுறைக்கும் கூறப்பட்ட இலக்கணங்கள் யாவும் கொண்டுள்ளது. முதலில் சீர்வரையறையை நோக்கின், முதல் மூன்று அடிகள் ஒவ்வொன்றும் ஏழு சீர்களாலமைய இறுதியடி ஆறுசீர்களாலமைந்துள்ளது. இசை வரையறையிலும் முதல் மூன்று அடிகளும் ஓரிசையாய் அமைய இறுதியடி மற்றோரிசையாய் அமைகின்றது.

எண்ணப்பதிகத்தைப் போலவே புணர்ச்சிப்பத்தும் ஆசிரியவிருத்தம் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அதில் 3-ஆம், 4-ஆம், 7-ஆம், 8-ஆம் பாடல்கள் வெண்டுறை யாப்பிலமைந்தன. அவை முறையே பின்வருமாறு:-

“ நீண்ட மாலும் அயனும் வெருவ நீண்ட நெருப்பை விருப்பினேனை
ஆண்டு கொண்ட என்ஆ ரமுதை அள்ளூ உள்ளத் தடியார்முன்
வேண்டுந் தனையும் வாய்விட் டலறி விரையார் மலர்தூவிப்
பூண்டு கிடப்ப தென்று கொல் லோஎன் பொல்லா மணியைப் புணர்ந்தே”

“ அல்லிக் கமலத் தயனும் மாலும் அல்லா தவரும் அமரர் கோனுஞ்
சொல்லிப் பரவும் நாமத் தானைச் சொல்லும் பொருளும் இறந்த சுடரை
நெல்லிக் கனியைத் தேனைப்பாலை நிறையின் அமுதை அமுதின் சுவையை
புல்லிப் புணர்வ தென்றுகோல்லோஎன் பொல்லா மணியைப் புணர்ந்தே”

“ நினையப் பிறருக்கரிய நெருப்பை நீரைக் காலை நிலனை விசும்பைத்
தனையொப் பாரை யில்லாத் தனியை நோக்கித் தழைத்துத் தழைத்தகண்டம்
கனையக் கண்ணீர் அருவி பாயக் கையுங் கூப்பிக் கடிமலராற்
புனையப் பெறுவ தென்றுகொல் லோஎன் பொல்லா மணியைப் புணர்ந்தே”

“ நெக்கு நெக்குள் உருகி உருகி நின்றும் இருந்தும் கிடந்தும் எழுந்தும்
நக்கும் அழுதும் தொழுதும் வாழ்த்தியும்நானா விதத்தாற் கூத்தும் நவிற்றிச்
செக்கர் போலுந் திருமேனி திகழ நோக்கிச் சிலிர்சி லிர்த்துப்
புக்கு நிற்ப தென்றுகொல் லோஎன் பொல்லா மணியைப் புணர்ந்தே”

மேற்காட்டிய நான்கு பாடல்களின் சீர்வரையறைகளை நோக்கின் அவை வெண்டுறை யாப்புக்குரியனவாயமைகின்றன. முதற்பாடலில் முதலடி எட்டுச் சீர்களாலமைய, ஏனைய மூன்று அடிகளும் எழுசீர்களாலாயின. இரண்டாவது பாடலில் முதல் மூன்று அடிகளும் எட்டுச் சீர்களாலமைய இறுதியடி எழுசீர்களைக் கொண்டுள்ளது. மூன்றாம் நான்காம் பாடல்களில் முறையே முதலிரு அடிகள் எட்டுச்சீர்களாலாயின; இறுதியிருயடிகள் எழுசீர்களுடையன. ஆகவே யாப்பிலக்கணகாரரின் ‘ஈற்றடி சில சில சீர்பத நிற்பினும்’ என்ற இலக்கணத்துக்கமைய இவை வெண்டுறைகளால்ாயின.

இன்னும், மாணிக்கவாசகருடைய அடைக்கலப்பத்துப் பாடல்கள் பல யாப்பு வடிவங்களாலானமையால், அப்பத்தினைக் கலவைப் பாட்டு எனக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அதில்,

‘சுருள்புரி கூழையர் சூழலிற் பட்டுன் திறம்மறந் திங்கு
இருள்புரி யாக்கையி லேகிடந் தெய்த்தனன் மைத்த டங்கள்
வெருள்புரி மான் அன்ன நோக்கிநன் பங்க விண்ணோர் பெருமான்
இருள்புரிவாய் உடை யாய்அடி யேன்உன் அடைக்கலமே’

‘வழங்குகின் றாய்க்குன் அருளார் அமுதத்தை வாரிக் கொண்டு
விழுங்குகின் றேன்விக்கி னேன்வினை யேன்என் விதியில் மையால்
தழங்கருந் தேனன்ன தண்ணீர் பருகத்தந் துய்யக் கொள்ளாய்
அழுங்குகின் றேன்உடை யாய்அடி யேன்உன் அடைக்கலமே’

என்னும் இவ்விரு பாடல்களிலும் முதல் மூன்று அடிகளும் ஆறு சீர்களிலமைய இறுதியடி ஐந்து சீர்களுடையது. ஆகவே இவ்விரு பாடல்களும் வெண்டுறை யாப்பிலமைந்தன என்பது தெளிவு.

பல்லவர்கால இலக்கியங்களிலே ஆசிரியத்துறையாலமைந்த பாடல்கள் பின்வருமாறு.

திருஞான சம்பந்தர்	:	I: 39-40; 54-58; 104-108; 135. II: 185-189; 248, III: 259-260; 352-357
திருநாவுக்கரசர்	:	IV: 20
சுந்தரர்	:	VII: 87; 88
திருப்பாணாழ்வார்	:	அமலனாதிபிரான் என்ற பதிகம்
திருமங்கையாழ்வார்	:	பெரிய திருமொழி I; 1 III: 5 IX: 10
நம்மாழ்வார்	:	திருவாய்மொழி II: 6 V: 7;10 VI: 2 VII: 1

மேற்காட்டிய பாடல்களை ஆராயின், அவற்றுள் காக்கைபாடினியார், மயேச்சுரர், அவிநயனார் ஆகியோர் கூறிய இலக்கணத்துக்கமையாத பல ஆசிரியத் துறைச் செய்யுள் வடிவங்களைக் காணலாம். முதலில், ஆசிரியத் துறை யாப்புக்குரிய பண்பாகிய ஈற்றயலடி குறைதலை நோக்குவோம். மயேச்சுரரும் அவிநயனாரும் எண்சீரால் அமைந்த ஆசிரியத்துறைகளே ஈற்றயலடி குறைந்து வருமெனக் கூறினர். ஆனால் சம்பந்தர், சுந்தரர், மாணிக்கவாசகர், திருமங்கையாழ்வார், நம்மாழ்வார் ஆகியோருடைய பாடல்களிற் சில எண்சீரடிகள் கொண்டமைந்த

போதிலும், அவற்றில் ஈற்றயலடி குறையும் பண்பு காணப்படவில்லை. அதற்குப் பதிலாக, எண்சீர் முதலடியிலும் மூன்றாமடியிலும் வர, இரண்டாம் நான்காம் அடிகளில் நாற்சீரோ, ஐஞ்சீரோ, அறுசீரோ, எழுசீரோ இடம்பெறுகின்றன. இவ்வுறழ்ச்சியைப் பின்வரும் உதாரணங்களில் கண்டு தெளியலாம்.

எண்சீர் நாற்சீரடியுடன் உறழ்தல்

'பண்ணி னேர்மொழி மங்கை மார்பவர் பாடி யாடிய வோசை நாடொறுங்
கண்ணினே ரயலே பொலியுங் கடற்காழிப்
பெண்ணி னேரொரு பங்கு டைப்பெரு மானை யெம்பெரு மானென் றென்றுன்னும்
அண்ண லாரடியார் அருளாலுங் குறைவிலரே'
(திருஞா:11:105:1)

எண்சீரடி ஐஞ்சீரடியுடன் உறழ்தல்

'மின்னின் மன்னுநு டங்கி டைமட வார்தம் சிந்தை மறந்து வந்துநின்
மன்னு சேவடிக் கேம றவாமை வைத்தாயால்
புன்னை மன்னுசெ ருந்தி வண்பொழில் வாய கன்பணை
அன்னம் மன்னும் வயலணி யாலிகள்க வந்ததெங்கும் யம்மானே'
(திருமங்கை:III 5:4)

எண்சீரடி அறுசீரடியுடன் உறழ்தல்

'விண்ணியன் மாடம்விளங்கொளி வீதி வெண்கொடி யெங்கும் விரிந்தி லங்க
நண்ணிய சீர்வளர் காழி நற்றமிழ் ஞானசம் பந்தன்
பெண்ணி னல்லா ளொருபாக மமர்ந்து பேணிய வேட்கள மேன்மொ ழிந்த
பண்ணியல் பாடல் வல்லார்கள் பழியொடு பாவ மிலாரே'

எண்சீரடி எழுசீரடியுடன் உறழ்தல்

'காப்பாய் படைப்பாய் கரப்பாய் முழுதுங் கண்ணார் விசும்பின் விண்ணோர்க் கெல்லாம்
மூப்பாய் மூவா முதலாய் நின்ற முதல்வா முன்னே எனையாண்ட
பார்ப்பா னேஎம் பரமா என்று பாடிப் பாடிப் பணிந்து பாதப்
பூப்போ தணைவ தென்றுகொல் லோஎன் பொல்லா மணியைப் புணர்ந்தே'
(திருவாசகம் : புணர்ச்சிப்பத்து:10)

ஆசிரியத்துறைக்கு எண்சீரடியில் ஈற்றயலடி குறையும் பண்பு ஓதப்பட்ட போதிலும், அவ்வாறு ஈற்றயலடி குறையும் பண்பு காணப்படவில்லை யென்பதை மேற்காட்டிய உதாரணங்கள் விளக்கி நிற்கின்றன.

நாற்சீரடி நான்கு இடைமடக்குப் பெற்றும் வருமென ஆசிரியத்துறைக்கு இலக்கணங் கூறிய அவிநயனார் குறிப்பிடுவர். சம்பந்தருடைய III-ஆம் திருமுறை 352-357-ஆம் பதிகங்கள் இப்பண்பினைக் கொண்டுள்ளபோதிலும், அவற்றுள் இடைமடக்காகி இடையிடை குறையும் பண்பும் காணப்படுகின்றது. உதாரணத்துக்குப் பின்வரும் பாடலை நோக்குக.

'விண்ணவர் தொழுதெழு வெங்குரு மேவிய
சுண்ணவெண் பொடியணி வீரே
சுண்ணவெண் பொடியணி வீரும தொழுகழல்
எண்ணுவல் லாரிட ரிலரே' (திருஞா. III: 352:1)

இடையிற் குறைதல் பற்றி அவிநயனார் கூறவில்லையென்பது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கதாகும். ஆசிரியத்துறைக்குரிய இலக்ணங்களுள் ஒன்றாக நெடிலடியும் அளவடியும் உறழ்ந்து வருதல் பற்றிக் காக்கைபாடினியார் கூறியுள்ளார். ஆனால் அளவடியுஞ் சிந்தடியும் உறழுவது பற்றிக் காக்கைபாடினியாரோ, மயேச்சுரரோ, அவிநயனாரோ குறிப்பிட்டாரில்லை. யாப்பருங்கல விருத்திக்காரர் தாமும் இது பற்றிக் குறிப்பிட்டாரில்லை. வீரசோழிய உரையிலேயே இவ்விலக்கணங் காணப்படுகின்றது. சம்பந்தருடைய I-ஆந் திருமுறை 54-58; II-ஆந் திருமுறை 248 ஆகிய பதிகப் பாடல்கள் அதற்கு இலக்கியங்களா-யமைகின்றன. அளவடியுஞ் சிந்தடியும் உறழ்ந்து வரும் பண்பினைப் பின்வரும் உதாரணச் செய்யுளிற் கண்டு தெளியலாம்;

'இடையீர் போகா விளமுலை யாளையோர்
புடையீ ரேபுள்ளி மானுரி
உடையீ ரேயும்மை யேத்துது மோத்தூர்ச்
சடையீ ரேயும தாளே' (திருஞான. I: 54:2)

அளவடியுஞ் சிந்தடியும் உறழ்ந்து வருதல் பற்றிக் குறிப்பிடாத மயேச்சுரரும் அவிநயனாரும் ஐஞ்சீரடி, அறுசீரடி, எழுசீரடி ஆகியன ஏனைய அடிகளுடன் உறழ்ந்து வருதல் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அதற்கு இலக்கியங்களும் உதாரணங்களும் பின்வருமாறு:-

(1) ஐஞ்சீரடி நாற்சிரடியுடன் உறழ்தல்

திருஞானசம்பந்தர்: I 107-108

(உ-ம்)

'கறுத்த மனத்தினொடுங் கடுங்காலன்வந்த தெய்துதலுங் கலங்கி
மறுக்குறு மாணிக்கருள் மகிழ்ந்தா னிடம்வினவில்

செறுத்தெழு வாளரக்கன் சிரந்தோளு மெய்யுந் நெரியவன்று
ஒறுத்தருள் செய்தபிரான் றிருவூறலை யுள்குதுமே'

(திருஞா: I: 107:8)

(2) எழுசீரடி அறுசீரடியுடன் உறழ்தல்

திருஞானசம்பந்தர் : 1:40

(உ-ம்)

'பொடியுடை மார்பினர் போர்விடை யேறிப்
பூத கணம்புடை சூழக்
கொடியுடை யூர்திரிந் தையங் கொண்டு
பல பல கூறி
வடிவுடை வாணெடுங் கண்ணுமை பாக
மாயவன் வாழ்கொளி புத்தூர்க்
கடிகமழ் மாமல ரிட்டுக் கறைமிடற்
றானடி காண்போம்' (திருஞான: I:40:1)

(3) எழுசீரடியானது அறுசீரடியுடனும் ஐஞ்சீரடியுடனும் ஒரே பாடலில் உறழ்தல்

(உ-ம்)

'மாறில வுண ரரணம் மவைமா யவோர் வெங்கணைய யாலன்று
நீறெழ வெய்த வெங்கணிமல னிடம்வினவில்
தேற லிரும்பொழி லுந்திகழ் செங்கயல் பாய்வய லுஞ் சூழ்ந்த
ஊற லமர்ந்த பிரானொலி யார்கழலுள்குதுமே'

(திருஞான: I:105:1)

இவ்வாறு ஆசிரியத்துறையில் பல வகைப்பட்ட சீர்வகைகள் இடம்பெறுவதை நோக்கிய யாப்பருங்கலக்காரர், அவற்றினாலேற்படுஞ் சிக்கலைத் தவிர்ப்பதற்காக ஆசிரியத் துறைக்குச் சீர்வறை செய்யாது விட்டிருக்க வேண்டும்.

ஆசிரியத்துறைப் பாடல்களிலே இடையில் ஈரடிகள் மிக்க வருவதையும் ஒரு பண்பாக யாப்பருங்கல விருத்திகாரர் குறிப்பிடுவர். இப்பண்பினை மாணிக்கவாசகரின் எண்ணப்பதிகம் 4-ஆம், 6-ஆம் பாடல்களிலே காணலாம். பின்வருஞ் செய்யுளை உதாரணமாகத் தருகின்றோம்.

'பாற்றிரு நீற்றெம் பரமனைப்
பரங்கரு ணையோடும் எதிர்ந்து
தோற்றிமெய யடிய ர்கள கருட்டுறை யளிக்குஞ்
சோதியை நீதி யிலேன்
போற்றியென் அமுதே எனநினைந் தேத்திப்
புகழ்ந்தழைத் தலறியென் னுள்ளே
ஆற்றுவனாக உடையவ னெனை
ஆவ என்றரு ளாயே'

திருப்பாணாழ்வாருடைய 'அமலனாதிபிரான்' என்னும் பதிகப் பாடல்கள் ஆசிரியத்துறையாலமைந்தனவென **நாலாயிரத் திவ்வியப்பிரபந்தப்** பதிப்பாசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். அப்பதிகத்தின் முதற்பாடல் பின்வருமாறு அமைகின்றது.

அமல னாதிபி ரானடி யார்க்கென்னை யாட்படுத்த
விமலன் விண்ணவன் கோன்விரை யார்பொழில் வேங்கடவ
நிமலன் நின்மலன் நீதி வானவன் நீள்ம திளரங் கத்தும்
மான்திருக்
கமல பாதம்வந் தென்கண்ணிலுள்ளன வொக்கின்றதே

இப்பாடலின் ஈற்றயலடி எண்சீர்களாலமைய, ஏனைய அடிகள் ஐஞ்சீர்களாலமைந்துள்ளன. இடையில் இரு அடிகள் மிக்கு வருவதை யாப்பருங்கல விருத்திகாரர் ஆசிரியத்துறை எனக் கொண்டதுபோல ஓரடி மிக்கு வந்ததையும் ஆசிரியத்துறையெனக் கொள்ளப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

பல்லவர்கால இலக்கியங்களிலே பல மாற்றங்களுக்குட்பட்டு வளர்ச்சி அடைந்த ஆசிரியத்துறை யாப்பு வடிவத்தின் தோற்றத்தினை அ.சி.செ. **சிலப்பதிகாரம் VII-ஆங்** காதை 8-10-ஆம் பாடல்களிற் காண்பர்.[50] **பரிபாடலில்** வையை பற்றிய 6-ஆம் பாடலில் பின்வரும் பகுதியொன்று இடம் பெறுகின்றது.

சாறுஞ் சேறு நெய்யு மலரும்
நாறுபு நிகழும் யாறுவரலாறு
நாறுபு நிகழும் யாறுகண்டழிந்து
வேறுபடு புனவென விரைமண்ணாக் கலிழை

இப்பாடற் பகுதியினைத் தனியாக எடுத்து நோக்கினால், அது அவிநயனாரின் 'நாற்சீர் அடி நான்கு அந்தத்தொடை நடந்தவும்' என்று இலக்கணத்துக்கமைந்த ஆசிரியத்துறையென்றை கூறிவிடலாம். பிற்காலத்திலே தோன்றிய ஆசிரியத்துறை யாப்பு வடிவத்துக்கு நான்கடியாய் இடைமடக்காக வருதல் ஒரு முக்கிய பண்பாகும். ஆகவே, அப்பாவின வடிவத்தின் தோற்றத்தினைப் **பரிபாடலில்** மேற்காட்டிய பாடற் பகுதியிலே காணலாம்.

பல்லவர்காலத்திலே வஞ்சித்துறையிலமைந்த பாடலென **நந்திக் கலம்பகம்** 25-ஆம் செய்யுளையே குறிப்பிடலாம். சம்பந்தர், நம்மாழ்வார் ஆகியோர் ஒரு பொருண்மேற் பத்தடுக்கிய வஞ்சித்தாழிசைகள் பாடியுள்ளனர் என முன்பு குறித்துள்ளோம். அப்பாடல்களைத்

தனித்தனியே எடுத்து நோக்கின், பல்லவர்கால வஞ்சித் துறையாலான பாடல்களென அவற்றையுங் குறிப்பிடலாம். வஞ்சித்துறையின் தோற்றத்தினைப் **பரிபாடல்** 17-ஆஞ் செய்யுளிலுள்ள ஒரு வடிவத்திலே (அடி 34-37) காணலாம்.

'வளைமுன்கை வணங்கிறையார்
அணைமென்றோள் அசைபொத்தார்
தாரமார்பிற் றகையியலார்
ஈரமாலை இயலணியார்'

இப்பாடற் பகுதியினைத் தனியே நோக்கின், அது ஒரு வஞ்சித்துறைச் செய்யுள் வடிவமாக அமைந்துவிடும். கலித்தொகை 102-ஆம் பாடலிடம் பெறும் அம்போதரங்கம் ஒன்றினை எடுத்துக்காட்டி வஞ்சித்துறையின் தோற்றத்தினை ஆராய்வர் அ.சி.செ. அவர்கள்.[51]

துறை எனப்படும் பாவினப் பிரிவுகளுட் கலித்துறையாலமைந்த பாடல்களே பல்லவர்கால இலக்கியங்களுட் பெரும்பான்மையாகக் காணப்படுகின்றன. இத்துறை கலிநிலைத்துறை, கட்டளைக்கலித்துறை யென இரு வகைப்படுமென்பதை முன்பு குறித்துள்ளோம். கலிநிலைத் துறையாலமைந்த பல்லவர்காலப் பாடல்கள் பின்வருமாறு:

திருஞாசம்பந்தர் :	I. 45:97:103:133, 137-146. II. 190-200, 211-212, 218, 249-258 III. 265-270, 312-ல் முதல் மூன்று பாடல்கள் தவிர, 325-328, 259, 361-365.
திருநாவுக்கரசர் :	IV : 21.
சுந்தரமூர்த்தி :	IIV : 12, 43-45, 81, 92, 97-100.
மாணிக்கவாசகர் :	திருச்சதகம் 9-ம் பத்தில் 1, 2, 8, 8, 10 ஆகிய செய்யுட்கள்
பெரியாழ்வார் :	I: 5, II: 2, III: 2, 3, 6.
ஆண்டாள் :	நாச்சியார் திருமொழி 9:10
திருமங்கையாழ்வார்	பெரிய திருமொழி : I: 7,9; II: 2; III: 7; V: 4; VI: 2, 3,4,5; VII: 2,6; IX: 3,6,7,9,2;
நம்மாழ்வார் :	திருவாய்மொழி : I: 3; II: 3; III: 7,9; IV: 1,5,6; V: 1,3,9; VI: 1,3,7,8,9; VII: 5,6,7,8; VIII: 3; IX: 5; X: 1,10.
நந்திக்கலம்பகம் :	47,75,80-ஆம் பாடல்கள்
காரைக்காலம்மையார்	திருவிரட்டை மணிமாலை 10 பாடல்கள்

நச்சீரதேவநாயனார்	திருவலஞ்சுழிமும் மணிக்கோவை 5 பாடல்கள்
கபில தேவநாயனார்	மூத்தநாயனார் திருவிரட்டைமணிமாலை 10 பாடல்கள்
இளம்பெருமானடிகள்	சிவபெருமான்றிரு மும்மணிக்கோவை 18 பாடல்கள்
அதிராவடிகள் :	மூத்தபிள்ளையார் திருமும்மணிக்கோவை 7 பாடல்கள்.
திருஞானசம்பந்தர்	III: 314-320;
திருநாவுக்கரசர் :	IV: 80-114.
சேரமான் பெருமாணாயனார் :	பொன்வண்ணத்தந்தாதி 1-100 திருவாரூர் மும்மணிக்கோவை 10 பாடல்கள்
மாணிக்கவாசகர் :	திருச்சதகம் முதலாம் பத்து
:	நீத்தல் விண்ணப்பம்
:	திருப்பாண்டிப்பதிகம்
:	திருச்சிற்றம்பலக்கோவையார்
நந்திக்கலம்பகம் :	16,20,37,44,52,67,69,81,93,97,99,100,107,108-ஆம் பாடல்கள்

பாண்டிக்கோவை.

கலிநிலைத்துறை கட்டளைக்கலித்துறை ஆகியனவற்றை வரலாற்றடிப்படையில் நோக்கும்போது அவற்றுள் கட்டளைக் கலித்துறையே முதல் எழுந்ததெனக் கூறலாம். ஏனெனில் பத்திப்பாடல் பாடியவர்களுக்கு வழிகாட்டியாக அமைந்த காரைக்காலம்மையார் இத்துறையிற் பாடியிருப்பதேயாகும். அம்மையார் பாடிய கட்டளைக் கலித்துறைக்குத் தோற்றுவாயாகக் **கலித்தொகையிலோ சிலப்பதிகாரத்திலோ** செய்யுள் வடிவங்கள் இல்லை. ஆனால் **கலித்தொகைக்** செய்யுட்கள் சிலவற்றில் ஐஞ்சீரடிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. இதைத் தொல்காப்பியரும் கொச்சகக் கலியுளுள் ஐஞ்சீரடிவருவது பற்றிக் குறித்துள்ளார். தொல்காப்பியருடைய கொச்சகக் கலிவடிவத்தை முன்மாதிரியாக வைத்து அம்மையார் இப்புதிய செய்யுள் வடிவத்தை அமைத்திருக்க வேண்டும். இதற்குக் கட்டளைக் கலித்துறைக்குக் கூறப்பட்ட இலக்கணம் சான்றாக அமைகின்றது. ஒவ்வொரு அடியும் ஐஞ்சீராக வரும் எனவும் முதல் நான்கு சீர் பிழையாததாக வரவேண்டுமெனவும் ஓர் அடிக்கு எழுத்தெண்ணிக் கூறவேண்டுமெனவும் குறிப்பிட்டுள்ளனவற்றை நோக்கும்போது

தொல்காப்பியர் கொச்சகக்கலிக்கு ஐஞ்சீர் அடுக்கியும் எனவும் வெண்பா இயலால் வெளிப்படத் தோன்றும் எனவும் கூறியன நினைவுக்கு வருகின்றன. அத்துடன் தொல்காப்பியரே அடிகளுக்கு எழுத்தெண்ணும் இலக்கணத்தையுங் கூறியுள்ளார். இவற்றைத் தொகுத்துப் பார்க்கும்போது அம்மையார் அமைத்த புதிய வடிவத்துக்குத் தொல்காப்பியரின் கொச்சகக்கலியே காரணமாயிருந்திருக்க வேண்டுமென்ற ஊகம் வலுப்பெறுகின்றது. அத்துடன் கட்டளைக் கலித்துறைக்கு விருத்தம் என்ற பெயரே முன்பு வழக்கிலிருந்தது. விருத்தம் என்றால் பெருமை அல்லது முதுமை என்ற கருதப்படுவதுண்டு. நாற்சீரடியே பாட்டுக்குச் சிறப்பு என்ற மரபிலிருந்து[52] விலகி ஐஞ்சீரடியே பாட்டு முழுவதும் இடம்பெறும்படியாக அம்மையார் பாடியதால், அப்பாடலில் ஏற்பட்ட அடிப்பெருமை நோக்கி விருத்தம் என்ற பெயர் அதற்கு ஏற்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் பிற்கால இலக்கியங்களில் ஆறுக்கு மேற்பட்ட சீரடிகள் காணப்படுவதால் அவற்றுக்கே விருத்தம் என்ற பெயர் பொருத்தமெனக் கொள்ளப்பட்டது.[53] அம்மையாரே தனது திருப்பதிகங்களை அறுசீரடிகளில் அமைத்துள்ளார். அவ்வாறு ஆறுக்கு மேற்பட்ட சீரடிகள் விருத்தமெனக் கொள்ளப்பட்டபோது அம்மையாருடைய புதிய செய்யுள் வடிவத்துக்கு ஒரு பெயர் கொடுக்க வேண்டியேற்பட்டிருக்கும். அது கலிப்பாவிற்கென ஓதப்பட்ட ஐஞ்சீரடி பெறுவதாலும், கொச்சககலி வெண்பா இயலான் வருவதாலும் கலித்துறை என்ற பெயர் பெற்றிருக்க வேண்டும். கட்டளைக் கலித்துறைக்கு இலக்கணம் கூறும் சூத்திரத்தில் 'ஓதினர் கலித்துறை........' என்று குறிப்பிட்டிருப்பது இங்கு நினைவுகூரற்பாலது.

அம்மையார் அமைத்த இறுக்கமான கலித்துறைச் செய்யுள் வடிவத்தின் நெகிழ்ச்சியும் வளர்ச்சியுமே கலிநிலைத்துறையெனக் கூறலாம். இக்கருத்துக்குச் சான்றாக சம்பந்தருடைய இரண்டு பதிகங்கள் அமைகின்றன. அம்மையாரின் காலத்துக்குப் பின்வந்த சம்பந்தர் அம்மையார் அமைத்த வடிவத்திலேயே செய்யுட்கள் அமைத்தபோதிலும் அவ்வடித்திற் சிறிது மாற்றமேற்படுத்திப் புதியதோர் வடிவத்தை அமைக்க முயன்றிருக்க வேண்டும். அவ்வாறு அவர் மாற்றமேற்படுத்தச் செய்த முயற்சியின் ஆரம்பக் கூறுகளாக அவருடைய முதலாம் திருமுறை 166-ஆம் பதிகமும் 117-ஆம் பதிகமும் அமைகின்றன. உதாரணமாக 116-ஆம் பதிகத்தில்

'சாக்கியப் பட்டுஞ் சமணுரு வாகி யுடையொழிந்தும்
பாக்கிய மின்றி யிருதலைப் போகமும் பற்றும்விட்டார்
பூக்கமழ் கொன்றைப் புரிசடை யீரடி போற்றுகின்றோம்
தீக்குழித் தீவினை தீண்டப்பெ றாதிரு நீலகண்டம்'

(I:116:10)

என்ற பாடலில் கட்ளைக்கலித்துறைக்குரிய இலக்கணங்கள் பெரும்பாலும் பொருந்தி வந்துள்ளபோதிலும், இறுதிச்சீர்களில் கூவிளம் அல்லது கருவிளம் வரவேண்டுமென்ற இலக்கணம் அமையவில்லை. இதனைப் பாடலின் இரண்டாம் அடியின் இறுதியில் வரும் பற்றும் விட்டார் என்ற சீர் எடுத்துக் காட்டும். இதுபோலவே அப்பதிகத்தின் பதினோராம் பாடலிலும் 117-ஆம் பதிகத்தின் 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12 ஆகிய பாடல்களிலும் கட்டளைக்கலித்துறைக் குரிய இலக்கணவழு காணப்படுகின்றது. இவ்வாறு அம்மையாருடைய செய்யுள் வடிவத்தைப் படிப்படியாகத் தம் பதிகங்களிலே மாற்றியமைத்துப் புதியதோர் வடிவத்தை சம்பந்தர் அமைத்துள்ளார் எனக் கொள்ளலாம். இவ்வடிவம் பிற்காலத்தில், கலிநிலைத்துறை எனப்பெயர் பெறலாயிற்று.

சம்பந்தர் காலத்தில் வாழ்ந்த அப்பர் கட்டளைக் கலித்துறையில் அதிகம் பாடல்கள் பாடியுள்ளார். ஆனால் கலிநிலைத்துறையில் ஒரேயொரு பதிகமே பாடியுள்ளார். இப்பதிகம் சம்பந்தரைத் திருப்புகலூரிலே அப்பர் சந்தித்தபோது பாடப்பட்டதெனக் கூறப் பட்டுள்ளது. அம்மையாரால் தொடக்கி வைக்கப்பட்ட கட்டளைக் கலித் துறையிற் பாடிய அப்பர் சம்பந்தரைச் சந்தித்தபோது அவராற் தொடக்கி வைக்கப்பட்ட வடிவமாகிய கலிநிலைத்துறையால் பாடியிருக்கலாம்.

7-ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்ததாகிய பாண்டிக்கோவைப் பாடல்கள்யாவும் கட்டளைக்கலித்துறைகளாயின. அகத்திணையைப் பாடுதற்குக் கலிப்பா சிறந்ததெனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். அக்கலிப்பாவின் வளர்ச்சியாக அமைந்த கட்டளைக் கலித்துறை கோவை பாடுதற்குப் பொருத்தமானதெனப் பாண்டிக் கோவையாசிரியர் கொண்டிருக்க வேண்டும். அதனால் பின்னெழுந்த திருச்சிற்றம்பலக் கோவையும் அந்த யாப்பிலேயே அமைந்தது. இதனை நோக்கியே வீரசோழிய ஆசிரியர் கோவைக் கலித்துறையெனத் தம் இலக்கணத்திற்கு கட்டளைக்கலித்துறையைக் குறிப்பிட்டுச் செல்கிறார். அம்மையாரைப் பின்பற்றி நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் கட்டளைக்கலித்துறையிலே தம் பாசுரங்கள் சிலவற்றைப் பாடியுள்ளனர். சம்பந்தரைப் பின்பற்றிக் கலிநிலைத்துறையிலும் அவர்கள் பாடல்கள் பல பாடியுள்ளனர்.

111. விருத்தம்

பாவின வகைகளுள் விருத்தம் என்பது தமிழ் இலக்கியங்களில் முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றது. பல்லவர்காலப் பத்திப் பாடல்களில் அவ்வினம் பெரும்பான்மையாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது. கம்பன் தனது இராமகாதையை விருத்தப் பாவிலே அமைத்து அப்பாவிற்கு ஓர் உன்னத இடத்தைத் தேடித் தந்துள்ளார். இவ்வாறு சிறப்பிடத்தினைப் பெறும் விருத்தப் பாவினை நான்கு வகையாகப் பிரித்துள்ளனர். பிற்கால யாப்பிலக்கண ஆசிரியர்கள், அவை வெளி விருத்தம், வஞ்சிவிருத்தம், கலிவிருத்தம், ஆசிரியவிருத்தம் என்பனவாகும். காக்கைபாடினியார், அவிநயனார், சிறுகாக்கைபாடினியார், யாப்பருங்கலக்காரர், யாப்பருங்கலக்காரிகைக்காரர், வீரசோழியகாரர் ஆகியோர் யாவரும்

விருத்தத்திற்குரிய இந்நான்கு பிரிவினையும் ஏற்றுக் கொள்கின்றனர். இனி இவற்றினுடைய இலக்கணங்களைத் தனித்தனி ஆராய்வாம்.

முதலில் வெளிவிருத்தத்தை நோக்கின் அது நான்கடிகளால் வரப்பெற்று அடி தோறும் தனிச்சொல் பெற்று வருவதாகும்.[54] ஆனால் காக்கைபாடினியார், சிறுகாக்கைபாடினியார், அவிநயனார், பேர் மகிழ்ந்த பேராசிரியர் ஆகியோரின்படி மூன்றடியும் நான்கடியும் வெளிவிருத்தத்தின் இடம்பெறும்.[55] இதனை நோக்கி யாப்பருங்கல விருத்திகாரர் 'நான்கடியானும்' என்பதிலுள்ள உம்மையால் மூன்றடியிலும் வரும் எனப் பொருள் கூறியுள்ளார்.[56] வெளிவிருத்தம் எவ்வாறு வெண்பாவுக்கு இனமாயிற்று என்பதனை யாப்பருங்கல விருத்திகாரர் கூறியுள்ளார்:

> 'மூன்றடியால் வரும் வெளிவிருத்தமும்......... சிந்
> தியல் வெண்பாவின் இனம் என்றும், தனிச்
> சொல் உடைமையால், நான்கடி வெளி
> விருத்தம் நேரிசை வெண்பாவின் இனம்...'[57]

இத்தகைய இலக்கண அமைப்புக் கொண்ட வெளிவிருத்தம் பல்லவர்கால இலக்கியங்களிலே மிகவுங் குறைவாகவே காணப் படுகின்றது. நாயன்மார்கள், ஆழ்வார்கள் பாடிய பாசுரங்களிலே வெளி விருத்தமே கிடையாது. ஆகப் பாரதவெண்பாவிற் காணப்படும் இரண்டு பாடல்களே பல்லவர்கால வெளிவிருத்த யாப்பிற்கு எடுத்துக்காட்டுகளாக அமைகின்றன. பெருந்தேவனாரின் பாரத்தில்,

> 'பாரேழு முண்டுமிழ்ந் தானே சரணம்
> பாரேழு மீரடியா லளந்தானே சரணம்
> பாரேழு முனைப்பணிய நின்றாய் சரணம்
> பாற்கடல் மேற்றுயிலுங் கார்க்கடலே சரணம்'

> 'ஆராவந் தடிபணிய நின்றாய் சரணம்
> அவுணர்கடற் போர்தொலைத்து நின்றாய் சரணம்
> உத்தமனே கடலை அணை செய்தாய் சரணம்
> சங்காழி அங்கையிலே வைத்தாய் சரணம்'

என்ற இரு பாடல்களும் நான்கடியாய், 'சரணம்' என்ற தனிச்சொல் ஈற்றிலே பெற்று வந்திருக்கின்றன. இவ்வாறு நான்கடியாய் வருதலே பிற்காலத்தில் பெரும்பான்மையாக இருந்திருக்கவேண்டுமாகையால், யாப்பருங்கல ஆசிரியர் நான்கடியானும் என வெளிவிருத்தத்துக்கு அடிவரையறை கூறினார்.

இவ்வெளிவிருத்தத்தினுடைய தோற்றத்தினை ஆராய்வாம். மேற்காட்டிய இருவடிவங்களைப் போன்ற எதுவும் பாரத வெண்பாவுக்கு முன்பு எழுந்தனவென எமக்குக் கிடைக்கும் இலக்கியங்களில் இல்லை. ஆனால் இச்செய்யுள் வடிவங்கள் வளர்ச்சியடைவதற்குக்

காரணமாயிருந்த தோற்றுவாய்கள் அல்லது கருக்கள் காணப்படுகின்றன. பரிபாடல் 7-ஆம் செய்யுளில்,

> 'தொகுபுனல் பரந்தெனத் துடிபட வொருசார்
> ஓதஞ் சுற்றிய துரென வொருசார்
> கார்தூம் பற்றது வானென வொருசார்'[59]

என்ற அடிகளும், 19-ம் செய்யுளில்,

> 'தெய்வப் பாமஞ் செய்கு வோரும்
> கைவைத் திமிர்புகுழல் காண்கு வோரு
> மியாழின் இளிகுரல் சமங்கொள் வோரும்
> வேள்வியின் அழகியல் விளம்பு வோரும்'[60]

என்ற அடிகளும், புறநானூறு 378-ஆம் செய்யுளில்,

> 'விரற் செறி மரபின விடற்றியாக் குநகும்
> செவித்தொடர் மரபின் விரற்செறிக் குநகும்
> அரைக்கமை மரபின மிடற்றியாக் குநகும்
> மிடற்றமை மரபின அரைக்கியாக் குநகும்'[61]

என்ற அடிகளிலும் வெளிவிருத்தத்தினுடைய பண்புகள் காணப்படுகினற்ன. இவையே பின்பு ஒரு பாவினமாகப் பிற்காலத்தில் வளர்ச்சியமைந்திருக்க வேண்டும். பரிபாடல் 17-ஆம் பாடலடிகளுக்கும் யாப்பருங்கலவிருத்திகாரர் வெளிவிருத்தத்துக்கு உதாரணமாக,

> 'ஆவா என்றே ங்கினர் ஆழா ஒருசாரார்
> கூகூ என்றே கூவிளி கொண்டார் ஒருசாரார்
> மாமா என்றே மாய்ந்தனர் நீந்தார் ஒருசாரார்
> ஏகீர் நாய்கீர் என்செய்தும் என்றார் ஒருசாரார்'[62]

எனக் காட்டும் பாடலுக்கும் பெருமளவு தொடர்பிருப்பதைக் காணலாம்.

வஞ்சிவிருத்தம் என்பது முச்சீரடி நான்கு ஒத்து வருவதாகும் என யாப்பருங்கலக்காரர் கூறுவர்.[63] சிறுகாக்கைபாடினியாரும் அதே இலக்கணத்தையே விதிக்கின்றார்.[64] பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் பின்வருவன வஞ்சிவிருத்தத்தாலமைந்தன:

திருஞானசம்பந்தர்	:	I: 34-38; 109-112; 114-115; III: 367
திருமங்கையாழ்வார்	:	VI: 1
நம்மாழ்வார்	:	I: 6; II: 2,4.
நந்திக்கலம்பகம்	:	17

வஞ்சிவிருத்தத்தின் வளர்ச்சி பற்றிக் கூறும் அ.சி.செ. அவர்கள் அது சாதாரண வஞ்சிப்பாவின் திரிபேயாகும் என்பர்.[66] ஆனால் இசைப்

பண்பு கொண்டனவாகிய பிற்காலத்து பாவினங்கள்; இசைப்பண்பு மிகுதியாகக் கொண்டனவாகிய கலி, பரிபாட்டு ஆகியவற்றிலிருந்து வளர்ச்சியடைந்தன எனக் கூறுதல் மிகப் பொருத்தமாகும். இக்கருத்துக்குச் சான்று பகருவன போல அமைகின்றன 18-ஆம் பரிபாடலில் இடம்பெறும் நான்கு அடிகள்.

'ஆர்ததும்பு மயிலம்பு நிறைநாழி
சூர்ததும்பு வரைய காவால்
கார்ததும்பு நீர்ததும்புவன சுனையால்
ஏர்ததும்புவன பூவணி செறிவு'

என்ற நான்கு அடிகளையும் அப்பரிபாடலிலிருந்து தனியாக எடுத்தால் அவை பிற்கால யாப்பிலக்கணகாரர் வஞ்சிவிருத்தத்துக்கு கூறிய எல்லா இலக்கணங்களும் பொருந்தி அமைகின்றன. ஒரு காலத்தில் வாழும் புலவன் தனக்கு முன்னெழுந்த இலக்கியங்களிற் காணப்படும் கருக்களை நோக்கி அவற்றைத் தனியாக எடுத்து விரித்துக் கூறுவது ஓர் இலக்கிய உண்மையாகும். ஆகவே பரிபாடலில் இடம் பெற்றுள்ள இத்தகைய அடிகளைத் தனியாக எடுத்துப் பிற்காலத்தவர்கள் வஞ்சிவிருத்தத்தினை அமைத்துக் கொண்டனர் என்று கூறலாம். இந்த வகையிலேயே பல்லவர் காலத்துக் கையாளப்பட்ட வஞ்சிவிருத்தவடிவம் வளர்ச்சியுற்றதாகும்.

நாற்சீரடி நான்கு பெற்று அமைவது கலிவிருத்தம் என்பதே யாப்பிலக்கணக்காரர் எல்லோரும் குறிப்பிட்டுள்ள இலக்கணமாகும்.[67] கலிவெண்பாவில் இறுதியடி தவிர ஏனைய அடிகள் நான்குசீர் பெற்றுவருவது போலக் கலிவிருத்தமும் நான்கு சீர் பெற்று வருவதால், அது கலிவெண்பாவின் இனமாகக் கொள்ளப்படுமென யாப்பருங்கல விருத்திகாரர் கூறுவர்.[68]

பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் கலிவிருத்தத்தாலமைந்த பாடல்கள் ஓரளவுக்கு எண்ணிக்கையில் அதிகமாகக் காணப்படுகின்றன. அவ்வாறு அமைந்த பாடல்கள் பின்வருமாறு:

திருஞானசம்பந்தர்	:	I: 9-18; 19-22; 23-33; 46; 80-89; 113; 120-125; 127.
	:	II: 147-174; 233-237.
	:	III: 271-294; 297; 301-309; 310-311; 312-ல் 3 பாடல்கள்; 313; 382-383.
திருநாவுக்கரசர்	:	VI: 10-11; 16-18; 19; 22-79. I: 115-214.
சுந்தரர்	:	VII: 1:11:13:21; 23-29; 32; 37; 50; 71-72; 78-80; 82-83; 85;91; 93-94; 96.

மாணிக்கவாசகர்	:	திருச்சதகம் 5-ஆம் பத்து அன்னைப் பத்து திருப்படையாட்சி அச்சோப்பதிகம்
பெரியாழ்வார்	:	2
ஆண்டாள்	:	நாச்சியார் திருமொழி 4, 6.
குலசேகராழ்வார்	:	பெருமாள் திருமொழி, 3.
மதுரகவியாழ்வார்	:	'கண்ணிநுண் சிறுத்தாம்பு' என்ற பதிகம்
திருமங்கையாழ்வார்	:	பெரிய திருமொழி: 10; 7; 2:1:9; 7; 1, 8; 1, 8.
நம்மாழ்வார்	:	திருவாய்மொழி 1,7,10; 9,10; 2,3,8; 2; 6; 4,9; 6,7; 3,4,6,9,10; 4,8,9.
நந்திக்கலம்பகம்	:	12; 22; 30; 34; 40; 61; 70-71; 73; 77; 88; 92.

கலிவிருத்தத்தின் தோற்றம் பற்றி ஆராய்ந்த அ.சி.செ. கலிப்பாவின் தாழிசை வடிவத்திலிருந்து தோற்றிருக்கலாமெனக் கலித்தொகை 52 பாடலில் உள்ள ஒரு தாழிசையை உதாரணமாகக் காட்டுகின்றார். அத்துடன் சிலப்பதிகாரம் கானல்வரியில் 43-45 பாடல்களைக் கலித்தொகைத் தாழிசையுடன் ஒப்பிட்டு நோக்கிப் பிற்கால யாப்பிலக்கணக்காரருடைய இலக்கணத்தின்படி கலிவிருத்தம் சிலப்பதிகாரக் காலத்திலேயே தோற்றிவிட்டது எனக் கூறுவர்.[69] மேற்காட்டிய கலிவிருத்தச் செய்யுட்களை ஆராய்ந்தால், சிலப்பதிகாரக் காலத்திலே தோன்றிய கலிவிருத்த வடிவம் பல்லவர் காலத்திலே பலவகையில் வளர்ச்சியுற்றுள்ளது எனக் கூறலாம்.

தாழிசையிலிருந்து தோன்றியதாகிய கலிவிருத்தம் பல்லவர் காலத்திலே அத்தாழிசைப் பண்புடைய வடிவமாகக் கையாளப்பட்டது. கலித்தொகைப் பாடல்களிலுள்ள தாழிசைகள் சிலவற்றின் அமைப்புப் போன்று பல கலிவிருத்தச் செய்யுட்கள் காணப்படுகின்றன. கலித்தொகை 20-ஆம் செய்யுளிலுள்ள,

'கிளிபுரை கிளவியாய் நின்னடிக் கெளியவோ
தளியுறு பறியாவே காடெனக் கூறுவீர்
வளியினும் வரைநில்லா வாழுநா ளும்மாகத்
தனியென வுடையேன்யா னவலங்கொண் டழிலோ'

என்ற தாழிசையில் முதற்சீரும் மூன்றாஞ் சீரும் இரு அசைகளாயமைய ஏனைய இரண்டும் மூவசைகளாலமைந்துள்ளன. இவ்வகையில் சம்பந்தர்,

அப்பர், சுந்தரர் ஆகியோருடைய பத்திப் பாசுரங்களிலும் நந்திக்கலம்பகப் பாடல்கள் சிலவற்றிலும் கலிவிருத்தம் அமைந்துள்ளது.[70] உதாரணமாக சம்பந்தரின் முதலாம் திருமுறை, 46-ஆம் பதிகத்தில்,

'குண்டைக் குறட்பூதங் குழும வனலேந்திக்
கெண்டைப் பிறழ்ந்தெண்ணீர்க் கெடில வடபக்கம்
வண்டு மருள்பாட வளர்பொன் விரிகொன்றை
விண்ட தொடையலா னாடும்வீரட் டானத்தே'

என்ற முதற் பாடலமைந்துள்ளது. கலித்தொகைப் பாடலில் மூன்றாம்; நான்காம் அடிகளில் மூன்றாஞ்சீர் மூவகையாலமைவது போல சம்பந்திரின் பாடலில் இறுதியடி மூன்றாஞ்சீர் மூவசையாலமைவது இங்கு குறிப்பிடற்பாலது. இன்னுஞ் சில பல்லவர்காலக் கலிவிருத்தச் செய்யுட்களில் முதற்சீர் மூவசைகளாலமைய ஏனைய சீர்கள் பெரும்பாலும் ஈரசைகளாலமையும் பண்பு காணப்படுகின்றது.[71] உதாரணமாகச் சம்பந்தரின் 147-ஆம் பதிகத்தில்,

'நல்லானை நான்மறை யோடிய லாறங்கம்
வல்லானை வல்லவர் பான்மலிந் தோங்கிய
சொல்லானைத் தொன்மதிற் காழியே போயிலாம்
இல்லானை யேத்தநின் றார்க்குள தின்பமே'

என்ற பாடல் அப்பண்புடையதாயுள்ளது. இது கலித்தொகைச் செய்யுட்களில் இடம்பெறும் தாழிசைகளிற் காணப்படுகின்றது. **கலித்தொகை** 56-ஆம் பாடலில் உள்ள பின்வரும் தாழிசையை ஒப்பு நோக்கலாம்:

'ஆய்தூவி யனமென அணிமயிற் பெடையெனத்
தூதுணம் புறவெனத் துதைந்தநின் னெழிலைம்
மாதர்கொள் மானோக்கின் மடநல்லாய் நிற்கண்டார்ப்
பேதுறூஉ மென்பதை அறிதியோ அறியாயோ'

பெரும்பாலும் இருசீர்களாலமைந்த தாழிசைகளும் **கலித்தொகைச்** செய்யுட்களிலே காணப்படுகின்றன. 75-ஆம் செய்யுளில் வரும்

'எல்லினை வருதி எவன்குறித் தனையெனச்
சொல்லா திருப்பே னாயின் ஒல்லெனை
விரியுளைக் கலிமான் தேரொடு வந்த
விருந்தெதிர் கோடலின் மறப்பல் என்றும்'

என்ற இடைநிலைப்பாட்டினை இதற்கு உதாரணமாகக் காட்டலாம். பல்லவர் காலக் கலிவிருத்தச் செய்யுட்களிலும் இப்பண்பு காணப்படுகின்றது.[72]

'கொண்டல் உறும்பொழில் வண்டின மாமணி
வண்டல் இடுங்கல் மல்லைகா வலனே
பண்டை மராமரம் எய்தபல் லவனே
தொண்டை ஒற்றுவள் இவள்தோள் வளையே'

என்ற **நந்திக்கலம்பக** 88-ஆம் செய்யுள் இதற்குச் சான்றாக அமைகின்றதெனலாம் கலித்தொகைப் பாடல்களில் பெரும்பாலான தாழிசைகளின் சீர்கள் மூவசைகளுடையன.

'நாடகத்தா லுன்னடியார் போல்நடித்து நானடுவே
வீடகத்தே புகுந்திடுவான் மிகப்பெரிதும் விரைகின்றேன்
ஆடகச்சீர் மணிக்குன்றே இடையறா அன்புனக்கென்
ஊடகத்தே நின்றுருகத் தந்தருளெம் உடையானே'

ஆகவே மேற்காட்டிய ஆதாரங்கள் மூலமாகக் **கலித்தொகையிற்** காணப்படும் கலிப்பாக்களில் இடம்பெற்ற தாழிசைகளின் வளர்ச்சியாகப் பல்லவர் காலத்திலே பல கலிவிருத்தச் செய்யுட்கள் தோன்றின எனக் காட்டப்பட்டதாம்.

பல்லவர்காலப் பத்திப் பாசுரங்களிலும் **நந்திக்கலம்பகச்** செய்யுட்களிலும் உள்ள கலிவிருத்தச் செய்யுட்கள் பல ஒரு குறிப்பிட்ட யாப்பமைதி கொண்டனவாயுள்ளன. அதாவது, அடிதோறும் முதற்சீர் தேமாவாயின் அடியின் எழுத்துத் தொகை 11 புளிமாவாயின் 12. அடியினுளமைந்த மூன்று தளைகளுள் முதற்றினை நேரொன்றாசிரியத் தளையாகவும், இரண்டும் மூன்று வெண்டளையாவும் அமைந்து வருவதாம்.[74] கலிவிருத்தத்திற் காணப்படும் இவ்வமைதி பற்றி யாப்பருங்கலக்காரரோ வீரசோழியகாரரரோ குறிப்பிடவில்லை. ஆனால் அடிதோறும் இடம்பெறும் எழுத்துத்தொகை பற்றி யாப்பருங்கல விருத்திகாரர் கூறியுள்ளார்.[75] இந்த யாப்பமைதியில் பல்லவர்காலத்திலே சம்பந்தர், அப்பர், மாணிக்கவாசகர், பெரியாழ்வார், ஆண்டாள், குலசேகராழ்வார், மதுரகவியாழ்வார், திருமங்கையாழ்வார், நம்மாழ்வார், நந்திக்கலம்பக ஆகிரியர் ஆகியோர் பாடியுள்ளனர்.[76] உதாரணத்துக்குப் பின்வரும் அப்பரின் 5-ஆம் திருமுறை 115-ம் பதிகப் பாடலொன்றினைக் காட்டலாம்:

'அன்னம் பாலிக்குந் தில்லைச்சிற் றம்பலம்
பொன்னம் பாலிக்கு மேலுமிப் பூமிசை
என்னம் பாலிக்கு மாறுகண் டின்புற
இன்னம் பாலிக்கு மோவிப் பிறவியே'

கலிவிருத்தத்திலுள்ள இந்த யாப்பு விகற்பம் சிலப்பதிகார காலத்திலேயே ஏற்பட்டுவிட்டது. **சிலப்பதிகாரத்தின்** வேட்டுவவரியில்,

'நாக நூறு நரந்தை நிரந்தன
ஆனை மாரமு மோங்கின வெங்கணுஞ்
சேவு மாவு செறிந்தன கண்ணுதல்
பாக மாளுடை யாள்பலி முன்றிலே'

என்று தொடங்கும் பாடல்களிலே இந்த யாப்பு விகற்பதின் தோற்றத்தினைத் தமது ஆராய்ச்சி மூலம் காட்டியுள்ளார் வெள்ளைவாரணன் அவர்கள்.[77] அப்பருடைய ஐந்தாந் திருமுறைப் பாசுரங்கள் யாவும் இதே யாப்பிலேயே அமைந்துள்ளன. இத்திருமுறையிலுள்ள பதிகங்கள் யாவும் திருக்குறுந்தொகைகள் எனக் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.[78] இத்திருமுறைப் பாடல்கள் திருக்குறுந் தொகைகள் எனப் பெயர் பெற்றதக்குக் காரணம் அவை குறுந்தொகை யாப்பினால் அமைந்ததினாலேயே என வெள்ளைவாரணன் குறிப்பிடுகின்றார்.[79] இது பொருத்தமோவென்பது இங்கு ஆராயற்பாலது. அப்பர் கையாண்ட இதே யாப்பினை ஆழ்வார்கள் பலர் கையாண்டுள்ளனர். ஆனால் அவர்களுடைய பாடல்களின் யாப்பு கலிவிருத்தம் என்றே குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. இனி இந்த யாப்பிலமைந்த சம்பந்தருடைய பதிகங்கள் திருக் குறுந்தொகைகள் எனக் குறிப்பிடப்படவில்லை. ஆகவே 'குறுந்தொகை' என்ற சொல் ஒரு யாப்பினைக் குறிப்பிடவில்லையென்பது தெளிவு. இனிச் சங்காகல அகத்திணைப் பாடல்களில் நெடியவற்றை அகநானூறு, நற்றிணை முதலிய தொகை நூல்களாகத் தொகுத்தவர்கள், ஆகச் சிறிய பாடல்கள் நானூற்றினைக் குறுந்தொகை என்ற தொகுதியில் அடக்கினர். அகநானூறு, நற்றிணை, குறுந்தொகை ஆகிய நூல்களிலுள்ள பாடல்கள் ஒரே யாப்பிலமைந்தன. ஆனால் அடிவரையறை நோக்கி குறுகியன குறுந்தொகை எனப்பட்டன. இதுபோலவே அப்பருடைய பாடல்களும் திருக்குறுந்தொகைகள் என அழைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அப்பர் பாடிய பாடல்களுள் மிகச் சிறயனவாயமைவன ஐந்தாந் திருமுறைப் பாடல்கள். ஆகவே அப்பர் முதலியோர் கையாண்டுள்ள யாப்பினைக் கலிவிருத்தத்திலேற்பட்ட ஒரு விகற்பம் எனக் கூறுவதே பொருத்தமாகும். இந்த யாப்புவிகற்பத்திலேற்பட்டுள்ள வளர்ச்சி இக்கருத்தினை மேலும் வலியுறுத்துவதாக அமைகின்றது. இவ்வளர்ச்சியைக் காட்டுவனவாகச் சம்பந்தருடைய பதிகங்கள் சில அமைகின்றன. அவருடைய 2-ம் திருமுறை 101-164 பதிகங்களிற் பாடல்கள் முதற்குறிப்பிட்ட யாப்பின் தளை இலக்கணத்துடன் முதற்சீர் தேமாவில் வரும் அடிகள் 10 எழுத்துத் தொகையும் புளிமாவில் வருவன 11 எழுத்துத் தொகையும் பெற்று வருகின்றன.[80] ஆனால் 3-ஆம் திருமுறை 304-ம் பதிகப் பாடல் அடிகள் 12 எழுத்துத்தொகையும் 13 எழுத்துத்தொகையும் பெற்று வருகின்றன.[81] இவை யாவும் பல்லவர் காலத்திலே கலிவிருத்த யாப்பு வடிவத்திலேற் பட்ட வளர்ச்சி நிலையைக் காட்டுகின்றன.

கலிப்பா, பரிபாட்டு ஆகியனவற்றுள் ஒருறுப்பாக இடம்பெறும் அராகத்தின் பண்பு பெற்றனவாகச் சில கலிவிருத்தச் செய்யுட்கள் பல்லவர் காலத்திலே பாடப்பட்டுள்ளன. அராகம் என்ற உறுப்புப் பற்றி நச்சினார்க்கினியர்,

'மாத்திரை நீண்டுந் துணிந்து வராது குற்றெழுத்துப்
பயின்று உருண்டு வருதலின்'

எனக் குறிப்பிடுவர்,[82] பரிபாடல் 3-ஆம் பாடலின் 71-ஆவது அடியில்,

'முதன்முறை யிடைமுறை கடைமுறை தொழிலிற்'

என வருவதும்; 4-ஆம் பாடல் 66-ம் அடியில்,

'அழல்புரை குழைகொழு நிழல்தரும் பலசினை'

என வருவதும் ஆகியன அராகங்களாகும். தொல்காப்பியர் இவ்வாறு அராகந் தொடுத்து வருவனவற்றை உருட்டு வண்ணம் என்பர்.[83] இவ்வராகம் தொடுத்து வருவனவாகக் கலிவிருத்தச் செய்யுட்களைச் சம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர், மாணிக்கவாசகர், திருமங்கையாழ்வார், நம்மாழ்வார், நந்திக்கலம்பக ஆகிரியர் ஆகியோர் பாடியுள்ளனர்.[84] சம்பந்தருடைய 1-ஆம் திருமுறை 120-125 பதிகங்கள், 2-ஆம் திருமுறை 153-154, 165-170 பதிகங்கள் ஆகியன திருவிராகம் எனக் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இது திருவராகம் என அமைந்திருக்க வேண்டுமெனச் சுவாமி விபுலானந்தர்,

'முடுக்கியல் எனப்படும் அராகத்தினால்,
இக்கட்டளை திருவராகம் எனப்பட்டது. ஏடெழுதுவோர்
கையில் இது திருவிராகமாயிற்று'[85]

எனக் கூறி சென்றுள்ளார். இவ்வாறு அராகப் பண்பு பெற்ற கலிவிருத்தச் செய்யுட்கள் சில நீண்டனவாகவும் சில குறுகியனவாகவும் உள்ளன. உதாரணமாகச் சம்பந்தரின் 2-ஆம் திருமுறை 166-ஆம் பதிகத்தில்,

'விரிந்தனை குவிந்தனை விழுங்குயி ருமிழ்ந்தனை
திரிந்தனை குருந்தொசி பெருந்தகையு நீயும்
பிரிந்தனை புணர்ந்தனை பிணம்புகு மயானம்
புரிந்தனை மகிழ்ந்தனை யுறம்பய மமர்ந்தோய்'

என்ற பாடல் நீண்டு ஒலிக்கத் திருமங்கையாழ்வாரின் பெரிய திருமொழி -ஆம் பத்து 7-ஆம் திருமொழியில்,

'வியமுடை விடையின முடைதர மடமகள்
குயமிடை தடவரை யகலம துடையவர்
நயமுடை நடையன மிளையவர் நடைபயில்
கயமிடை கணபுர மடிகள்த மிடமே'

என்ற பாடல் குறுகியொலிப்பதைக் காணலாம்.

இதுவரை யாம் குறிப்பிட்ட மூவகைகளுள்ளும் அடங்காதனவாகப் பல கலிவிருத்தச் செய்யுட்கள் பல்லவர்கால இலக்கியங்களுள்ளே பயின்று வந்துள்ளன. அவை சம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர், மாணிக்கவாசகர், ஆண்டாள், திருமங்கையாழ்வார், நம்மாழ்வார் ஆகியோர் பாடிய பாடல்களுள்ளும், நந்திக்கலம்பகச் செய்யுட்களுள்ளுங் காணப்படுகின்றன.[86] இவற்றுட்சில சிலப்பதிகாரச் கானல்வரியில் இடம்பெறும் 'கைதை வேலி.......' என்று தொடங்குவதும்; 'அடையல் குருகே.........' என்று தொடங்குவதுமாகிய செய்யுள் வடிவங்களைப் பின்பற்றுவனவாயமைந்துள்ளன.[87] உதாரணமாகச் சுந்தரருடைய 91-ஆம் பதிகத்தில்,

'பாட்டும் பாடிப் பரவித் திரிவார்
ஈட்டும் வினைக டீர்ப்பர் கோயில்
காட்டுங் கலமுந் திமிலுங் கரைக்கே
ஓட்டுந் திரைவா யொற்றி யூரே'

என்ற பாடல் 'கைதை வேலி.........' என்ற சிலப்பதிகாரப் பாடல் போலமைந்துள்ளது. நம்மாழ்வாருடைய 2-ஆம் பத்து 10-ஆம் திருவாய் மொழியில்,

'கிளரொறி யிளமை கெடுவதன் முன்னம்
வளரொளி மாயோன் மருவிய கோயில்
வளரிளம் பொழில்சூழ் மாவிருஞ் சோலை
தளர்வில ராகில் சார்வது சதிரே'

என்ற பாடல் 'அடையல் குருகே.......' என்ற செய்யுளைப் போன்றதாகும். ஆகவே கலித்தொகைச் செய்யுட்களில் காணப்பட்ட கருக்களின் வளர்ச்சியாக சிலப்பதிகார காலத்திலே தோன்றிய கலிவிருத்தச் செய்யுள் வடிவம் பல்லவர் கால இலக்கியங்களிலே பலவகையில் வளர்ச்சியுற்றுக் காணப்படுகின்றது எனலாம்.

பல்லவர்கால இலக்கியங்களில் எண்ணிக்கையிற் பெரும்பாலான பாடல்கள் ஆசிரியவிருத்தத்தாலமைந்தனவே. ஆசிரியவிருத்தமென்பது கழிநெடிலடி, நான்கு தம்முள் அளவொத்து வருவதாகும் என யாப்பருங்கலக்காரர் இலக்கணம் வகுத்துள்ளார்.[88] இது மண்டில ஆசிரியப்பா அடியொத்து வருவது போல அமைவதால் அதன் இனமாக யாப்பருங்கலவிருத்திகாரராற் கொள்ளப்பட்டுள்ளது.[89] பல்லவர் காலத்திலே ஆசிரிய விருத்தத்தாலமைந்த பாடல்கள் பின்வருமாறு:

6 சீர்களாலமைந்தவை[90]

திருஞானசம்பந்தர்	:	I: 1-8; 49; 53; 59; 63-74; 129-132. II: 201-205; 213-216; 225-232; 238-247. III: 295-296; 300; 358; 300-365; 371-174.

காரைக்காலம்மையார்	:	திருவாலங்காட்டு மூத்ததிருப்பதிகம்
திருநாவுக்கரசர்	:	IV: 15.
சுந்தரர்	:	VII: 8; 10; 17-ல் சில; 18-19; 20-ல் சில; 22; 47; 49; 52-53; 75-77; 90-95.
மாணிக்கவாசகர்	:	திருச்சதகம் 4-ஆம், 6-ஆம் பத்துக்குள்; குயிற்பத்து, அதிசயப்பத்து, பிரார்த்தனைப் பத்து, குழைத்த பத்து, அச்சப்பத்து; அற்புதப்பத்து; திருவார்த்தை; யாத்திரைப் பத்து; ஆனந்தமாலை.
பெரியாழ்வார்	:	1,8; 4,7,8; 7,8; 1,9; 2,3,4;
ஆண்டாள்	:	நாச்சியார் திருமொழி 1; 3; 13; 14.
தொண்டரடிப்பொடி	:	திருமாலை
திருமங்கையாழ்வார்	:	திருக்குறுந்தாண்டகம் பெரிய திருமொழி: 2,3,5; 8; 1,3; 2,5,6,9; 1, 3,5,9,10; 4,5; 1, 5,6,8; 5; 3,4,7; 6.
நம்மாழ்வார்	:	திருவாய்மொழி : 5,6,9; 7; 4,5,10; 3,4,7,10; 2,5,8; 4,10; 10; 5,8,9,10;
நந்திக்கலம்பகம்	:	9; 11; 14; 15; 21; 23; 24; 28; 31; 32; 36; 38; 41; 42; 43; 45; 48; 51; 54; 57; 59; 62; 63; 79; 82; 83; 84; 90; 91.
பாரதவெண்பா[91]	:	669; 670; 671; 886

7 சீர்களாலமைந்தவை[92]

திருஞானசம்பந்தர்	:	I: 42; 44; 47; 50-52. II: 219-224 III: 376-381
சுந்தரர்	:	VII: 14-15; 33; 34-36; 48; 69; 73.
மாணிக்கவாசகர்	:	திருச்சதகம் 8-ஆம் பத்து கோயிற்றிருப்பதிகம் வாழாப்பத்து அருட்பத்து, திருக்கழுக்குன்றப் பதிகம்; பிடித்தபத்து.

8 சீர்களாலமைந்தவை[93]

பெரியாழ்வார்	:	3; 3; 4,7.
ஆண்டாள்	:	நாச்சியார் திருமொழி 2; 5.
குலசேகராழ்வார்	:	பெருமாள் திருமொழி 2; 9.
தொண்டரடிப்பொடி	:	திருப்பள்ளியெழுச்சி
திருமங்கையாழ்வார்	:	பெரிய திருமொழி : 4,5,10; 2,4,8,9,10; 48; 8; 6; 3,7,8,10; 2,6; 4.
நம்மாழ்வார்	:	திருவாய்மொழி 6; 3; 2; 9; 3.
நந்திக்கலம்பகம்	:	8; 29; 33; 39; 49; 53; 60; 64; 68; 78; 86; 101; 104; 105.
மாணிக்கவாசகர்	:	திருச்சதகம் : 10-ஆம் பத்து
பாரதவெண்பா[94]	:	804.

9 சீர்களாலானவை[95]

பாரத வெண்பா	:	804.

12 சீர்களாலானவை

மாணிக்கவாசகர்	:	திருப்படையாட்சிப் பாடல்கள்.

இவ்வாறு பல்லவர்கால இலக்கியங்களிலே அதிகமாகக் கையாளப்பட்ட ஆசிரிய விருத்தத்தின் தோற்றத்தினை ஆராய்ந்தால், அது சிலப்பதிகாரக் காலத்திலேயே தோன்றிவிட்டதெனக் கூறலாம். சில்ப்பதிகாரக் கானல்வரியிலுள்ள 2-4; 25-7; 25-27; 37-39 பாடல்களைக் காட்டி அவை அறுசீர் ஆசிரிய விருத்தங்களென அ.சி.செ. அவர்கள் ஆராய்ந்து வெளிப்படுத்தியுள்ளார். அத்துடன் அவர் கலித்தொகைச் செய்யுட்கள் சிலவற்றில் (39, 102) இடம்பெறும் அறுசீரடிகளே சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் இவ்வறுசீர் ஆசிரியவிருத்த வடிவத்துக்குக் காரணமாயமைந்திருக்கலாமெனவுங் கூறியுள்ளார்.

ஆசிரியவிருத்தத்தின் சீர்வரையறை பற்றி யாப்பிலக்கண ஆசிரியர்களிடையே கருத்து வேற்றுமையுண்டு. காக்கைபாடினியார் அறுசீர், எழுசீர், மிகவருவனவும் எனக் குறிப்பிடுவர். அவிநயனாரும் அறுசீர் எழு சீர் அடி மிக நின்றதும் எனவே கூறுகின்றார். பிறை நெடுமுடிக் கறைமிடற்றோன் பெயர் மகிழ்ந்த பேராசிரியரோ அறுசீர் முதலா எண்சீர்காறும் எனச் சீர் வரையறை செய்துள்ளார். இவர்களுடைய சூத்திரங்களின்படி, ஆசிரியவிருத்தம் அறுசீர், எழுசீர், எண்சீர் ஆகியவற்றறால் நடக்கும் என்பதே. பல்லவர் காலப் பாரத

வெண்பாவில் ஒன்பது சீர்கள் பெறும் ஆசிரியவிருத்தம் இடம் பெற்றுள்ளதை முன்பு காட்டியுள்ளோம். இவ்வடிவத்துக்கு இலக்கணத்தினை யாப்பருங்கலக்காரர் கூறியுள்ளார். அவருடைய கருத்துப்படி ஆசிரியவிருத்தம் ஆறு தொடக்கம் பத்துச் சீர்களால் அமைவதாகும். யாப்பருங்கலம் 10-ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே தோன்றியதாகும். ஆகவே யாப்பருங்கலக்காரர் பெருந்தக்கதேவனார் இயற்றிய ஒன்பதுசீர் ஆசிரியவிருத்தத்தையும் அவர் காலத்தில் வழக்கிலிருந்த வேறு பத்துச்சீர் ஆசிரிய விருத்தங்களையும் நோக்கிச் சீர் வரையறையை அமைத்திருப்பார். கி.பி.10-ம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னரேயெழுந்த பல்லவர்காலப் பாடல்களை நோக்கி இலக்கணம் வகுக்கும் யாப்பருங்கலக்காரர் மாணிக்கவாசகருடைய பன்னிரண்டுசீர் ஆசிரியவிருத்தச் செய்யுட்களை கவனிக்காதது வியப்பாகவேயுள்ளது. யாப்பருங்கலக்காரிகைக்காரரும் இது பற்றிக் குறிப்பிட்டாரில்லை. ஆனால் யாப்பருங்கலவிருத்திகாரர் யாப்பருங்கலச் சூத்திரத்தில் 'வருவன பிளவும்' என்ற தொடரினை அடிப்படையாகக் கொண்டு பதினொரு, பன்னிருசீர் ஆசிரிய விருத்தங்களை உதாரணங்களாகக் காட்டியுள்ளார். அவர் காட்டும் உதாரணச் செய்யுட்களை இயற்றியவர் யாரென்பது தெரியவில்லை. எப்படியமையினும் சிலப்பதிகாரக் காலத்திலே அறுசீருடன் தோன்றிய ஆசிரியவிருத்தவடிவம் பல்லவர்கால இலக்கியஙகளிலே எழுசீர், எண்சீர், ஒன்பது சீர் முதலியனவாக நீண்டு இறுதியில் பன்னிரு சீராக இன்னும் நீண்டு வளர்ச்சியடைந்துள்ளது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. நச்சினார்க்கினியர், **தொல்** செய். சூ.130, 'தாழிசையென்றது கட்டளைக்கலிக்குத் தரவு மிகத்துள்ளாது வரத் தாழிசையதனிற்றாழம் பட்டு வருதலிற் பெற்ற பெயர். இனி ஒழிந்தவுறுப்பில் தாழிசைசிறத்தலின் தலைமையாற் பெற்ற பெயருமாம்; இனிச் சீர்வகையான் வருங்கலிக்குத்தரவு மிகத் துள்ளிவரும்; இதற்குத் தாழிசையோசை தாழம்பட்டே வருதலும்........'

2. **யாப்பருங்,** சூ.75

   'மூன்றடி ஒத்த முடிபின ஆய்விடின்
   ஆன்ற அகவற் றாழிசை யாகும்'

3. **மு.கு.நா.** சூ.66

   'அடியொரு மூன்றுவந் தந்தடி சிந்தாய்
   விடினது வெள்ளொத் தாழிசையாகும்'

4. **மு.கு.நா.** சூ.64

   'அந்தடி குறைநவும் செந்துறைச் சிதைவும்
   சந்தழி குறளும் தாழிசைக் குறளே'

5. **மு.கு.நூ.** சூ.91

‘ குறளடி நான்மையிற் கோவை மூன்றாய்
வருவன வஞ்சித் தாழிசை; தனிவரின்
துறையென மொழிப துணிந்திசி னாரே’

6. **மு.கு.நூ.** சூ.

‘அடியெனைத் தாகியும் ஒத்துவந் தளவினிற்
கடையடி மிகுவது கலித்தா ழிசையே’

7. திருஞா. I: 90-96; III: 298-299.

8. நம். **திருவாய்மொழி** I: 2,8; IX:5.

9. A.C. Chettiyar, **Op.Cit.,** p.161: "But Sambandar and Nammalvar at least may be said to have given a few Vanjittalisai for their padigams or pattus contain more than three Vanjiturais on the same topic. If this satisfies the condition required for a Vanjittalisai, then these two poets atleast may be taken to have employed that form too."

10. அடியார்க்குநல்லார், **சிலப்பதிகாரம்,** ப.41.

11. உதாரணமாக, **கலித்தொகை,** 40-ஆம் செய்யுளை நோக்குக.

12. Saintsbury, **History of English Prosody,** p.405 "We imitate in prosody (As in other things, but much more than in other things) only what we are be forehand disposed and qualified to produce without imitation."

13. **யா.வி.** ப.174.

14. **யாப்பருங்.,** சூ.63

‘ஒழுகிய ஓசையின் ஒத்தடி இரண்டாய்
விழுமிய பொருளது வெண்செந்துறையே’

15. **யாப்பருங்.,** சூ.65

‘உரைத்தன இரண்டும் குறட்பா இனமே’

16. **யாப்பருங்,** சூ.67

‘மூன்றடி முதலா ஏழடி காணும்வந்
தீற்றடி சிலசில சீர்பத நிற்பினும்
வேற்றொலி விரவினும் வெண்டுறை யாகும்’

17. **யா.வி.** ப.205

‘மூன்றடியால் வரும் வெண்டுறையும்..... சிந்தியல்
வெண்பாவின் இனம் என்றும்; நான்கடி வெண்டுறை

இன்னிசை வெண்பாவின் இனம் என்றும்; ஐந்தடி
முதலா ஏறிய அடியுடைய வெண்டுறைகள் பஃ
றொடை வெண்பாவின் இனம் என்றும் ஒருபுடை
ஒப்புமை நோக்கி அப்பாற் சார்த்தி வழங்கப்படும்’

18. **யா.வி.** ப.203

‘அடியைந் தாகியும் மிக்கும் ஈற்றடி ஒன்றும் இரண்டும்
சீர்தப வரினும் வெண்டுறை என்னும் விதியின வாகும்’

19. **யா.வி.** ப.203

‘பெற்றவடி ஐந்தினும் பிறவினும்....’

20. **யா.வி.** ப.203

‘ஐந்தாறடியின் நடந்தவும்.........’

21. **யாப்பருங்** சூ.76

‘கடையதன் அயலட கடைதடி நடையவும் நடுவடி
மடக்காய்
நான்கடி யாகி இடையிடை கறைநவும் அகவற்
துறையே’

22. **யா.வி.** ப.218.

23. **யா.வி.** ப.220

காக்கைபாடினியார் ‘அடித்தொகை நான்குபெற் றந்தத்
தொடைமேற் கிடப்பது நாற்சீர்க்
கிழமையதாகி எடுத்துரை பெற்ற இருநெடில்
ஈற்றின் அடிபெறின் ஆசிரியத் துறை ஆகும்.’

‘அளவடி ஐஞ்சீர் நெடிலடி தம்முள்
உறழத் தோன்றி ஒத்த தொடையாய்
விளைவதும் அப்பெயர் வேண்டப் படுமே’

மயேச்சுரர் ‘எண்சீர் அடியீற் றயலடி குறைநவும்
ஐஞ்சீர் அடியினும் பிறவினும் இடையொன்ற
அந்தத் தொடையாய் அடிநான் காகி
உறழக் குறைநவும் துறையென்ப படுமே’

அவிநயனார் ‘நாற்சீர் அடிநான் கந்தத்தொடை நடந்தவும்
ஐஞ்சீர் அடிநடந் துறழவடி குறைந்தவும்
அறுசீர் எழுசீர் அவ்வியல் நடத்தவும்
எண்சீர் நாலடி யீற்றயல் குறைந்தும்
தன்சீர்ப் பாதியின் அடிமுடிவுடைத்தாய

அந்தத் தொடையின் அவ்வடி நடப்பிற்
குறையா உறுப்பினது துறையெனப் படுமே'

24. **யா.வி.** ப.287-279.

25. **யாப்பருங்** சூ.88

'நெடிலடி நான்காய் நிகழ்வது கலித்துறை'

26. **யா.வி.** ப.271.

27. **யா.வி.** ப.400.

28. **வீரசோழியம்,** யாப்பதிகாரம், சூ.124.

29. **யா.கா,** அறுபந்தம், ப.212.

'அடியடி தோறு மைஞ்சீ ராகி
முதற்சீர் நான்கும் வெண்டளை பிழையாக்
கடையொரு சீரும் விளங்கா யாகி
நேர்பதி னாறே நிரைபதி னேழென்
றோதினர் கலித்துறை யோரடிக் கெழுத்தே'

30. திருஞா. III: 375 உதாரணத்துக்கு ஒரு பாடலைக் குறிக்கின்றோம்:

'யாமாமாநீ யாமாமா யாழிகாமா காணாகா
காணாகாமா காழியா மாமாயாநீ மாமாயா'

31. **நந்திக் கலம்பகம், 87**

'வலம்வரு திகிரியும் இடம்வரு பணிலமும் மழைதவழ்
கொடிபோலக்
குலமயில் பாவையும் எறிகடல் வடிவமும் இவைஇவை
கொண்டாயே'

32. திருமங்கை : 1:1-9.

33. A.C. Chettiyar,

34. கலித்தொகை

'தோணல முண்டு துறக்கப் பட்டோர்
வேணீ ருண்ட குடையோ ரன்னர்'

35. **சிலப்பதிகாரம்**

II-ஆம் காதை 46-47 'முரசியம்பின முருடதிர்ந்தன மறையெழுந்தன
பணிலம் வெண்குடை'

ஆம் காதை 3-4

'முறையி லரசன்றன் னூரிருந்து வாழு
நிறையுடைப் பத்தினிப் பெண்டிர்
காளீதொன்று'

36. **வீரசோழியம்,** யாப்புப்படலம், ப.169

37. உதாரணத்திற்காக **நந்திக்கலம்பகம்** 76-ஆம் செய்யுளைத் தருகிறோம்:

'வெண்சங் குறங்கும் வியன்மாதர் முற்றத்து விடியவேவான்
வண்சங்க கொலிப்ப மிடவார்கள் விளையாடு மல்லைவேந்தன்
தண்செங்கோல் நந்தி தனிக்குடைக் கீழ்வாழாரின்
கண்சிப் புளியாநோய் யாமோ கடவோமே'

38. A.C. Chettiyar

39. **திருவாசகம்,** (கா. சுப்பிரமணிய பிள்ளையின் உரை) ப.294-302.

40. **திருவாசகம்,** திருவுந்தியார் - 2.

41. **யா.வி.** ப.202.

42. A.C. Chettiyar

43. **கலித்தொகை** 85-ம் செய். 17-21 அடிகள்

'ஆங்க, அவ்வும் பிறவும் அணிக்கணி யாகநின்
செல்வுறு திண்டோர்க் கொடுஞ்சினைக் கைப்பற்றிப்
பையத் தூங்குநின் மெல்விரல் சீறடி
நோதலு முண்டீங் கென்கை வந்தீ
செம்மால்நின் பாலுண் ணிய'

33-ஆம் செய். 19-21 அடிகள்

'நொந்து, நகுவனபோல் நந்தின கொம்பு நைந்துள்ளி
யுகுவது போலுமென் னெஞ்சு எள்ளித்
தொகுப்புடன் ஆடுவ போலுமயில் கையில்
உகுவன போலும் வளை என்கண்போல்
இகுபறல் வாறாம் பருவத்தும் வாரார்
மிகுவது போலுமிந் நோய்'

44. **திருவாசகம்,** ப.505-508.

45. **திருவாசகம்,** ப.363-400.

46. மாணிக்கவாசகரின் திருவாசகத்திற் காணப்படும் ஆசிரியத்துறைச் செய்யுட்கள் பற்றி அடுத்து வரும் பக்கங்களில் ஆராயப்படும்.

47. திருஞானசம்பந்தர் I: 39; II: 185-189, III: 260

சுந்தரர் VII: 87-88

மாணிக்கவாசகர் திருவாசகம், புணர்ச்சிப்பத்து, 5-ஆம் 10-ஆம் பாடல்கள்

திருமங்கை நம்மாழ்வார் 19-இல் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள செய்யுள்கள்

48. **வீரசோழியம்,** யாப்புப்படலம் 16, பெருந்தேவனார் உரை ப.162.

49. **யா.வி.** 218.

50 A.C. Chettiyar.

51. A.C. Chettiyar

52. **தொல்,** செ. சூ.

53. **பெரியபுராணம்,** திருநாவுக்கரசு நாயனார் புராணம், 234-235-ஆம் செய்யுட்கள்

54. **யாப்பருங்,** சூ.68

'நான்கடி யானும் நடைபெற்றடிதொறும்
தான்றனிச் சொற்கொளின் வெளிவிருத்தம்மே'

55. **யா.வி.** ப.205.

56. **யா.வி.** ப.204.

57. **யா.வி.** ப.205

58. **பெருந்தேவனார் பாரதம்** (மகாவிந்தம்) தஞ்சாவூர் சரஸ்வதி மஹால் வெளியீடு -9 (1950) எவ். முத்துரத்ன முதலியார் அவர்களின் பதிப்பு ப.72 பாடல் எண்: 183, 184.

59. **பரிபாடல்,** 7-ஆம் பாடல் 28-30 அடிகள் (கழக வெளியீடு 1957)

60. **பரிபாடல்,** 19-ஆம் பாடல் 40-43 அடிகள்

61. **புறநா.** 378.

62. **யா.வி.** ப.204.

63. **யாப்பருங்** சூ.92.

'சிந்தடி நான்காய் வருவது வஞ்சிய தெஞ்சா விருத்தம்
தெஞ்சா விருத்தம் என்மனார் புலவர்'

64. **யா.வி.,** ப.280

'முச்சீர் நாலடி ஒத்தவை வரினே
வஞ்சி விருத்தம் என்றனர் கொளலே'

65. உதாரணத்திற்கு நம்மாழ்வாரின் வஞ்சிவிருத்தப் பாடலொன்றினை இங்கு தருகின்றோம்.

'பரிவதி லீசனைப் பாடி
விரிவது மேவ லுறுவீர்
பிரிவகை யின்றிநின் னாதுய்யப்
புரிவது பும்புகை பூவே'

66. A.C. Chettiyar

67. **யாப்பருங்** சூ.89. 'அளவடி நான்கின் கலிவிருத்தம்மே'

68. **யா.வி.** ப.273.

69. A.C. Chettiyar

70. திருஞான சம்பந்தர் I: 46; 80-89; II: 118-119.

திருநாவு. IV: 11;

சுந்தரர் VII: 83, 85, 96

நந்திக்கலம்பகம் 34, 73.

71. திருஞான சம்பந்தர் I: 147-152

திருமங்கை : பெரிய திருமொழி : 1;

72. திருஞான சம்பந்தர் II: 134; 171-174
III: 271-294;

நந்திக் 88.

73. திருநாவுக்கரசு IV: 19

சுந்தரர் VII: 37

மாணிக்கவாசகர் திருச்சதகம் 11-2
திருப்படையாட்சி

திருமங்கை : பெரிய திருமொழி :9

நந்தி 74;

74. விபுலானந்தர், **யாழ்நூல்,** ப.208.

75. **யா.வி.** ப.400-401.

76. திருஞானசம்பந்தர் III: 301-303; 305-309; 312-ல் 3 பாடல்கள்; 382.
திருநாவுக்கரசு IV: 115-214.
மாணிக்கவாசகர் திருச்சதகம் பத்து
பெரியாழ்வார் :2
ஆண்டாள் நாச்சியார் திருமொழி :4
குலசேக. பெருமாள் திருமொழி :3
மதுரகவி 'கண்ணிநுண்....' என்ற பதிகம்
திருமங்கை பெரிய திருமொழி 1; 1;
நம்மா. திருவாய்மொழி 10; 3;
நந்தி. 30; 40; 92.

77. க. வெள்ளைவாரணன், **பன்னிருதிருமுறை** வரலாறு, ப.326.

78. **பெரியபுராணம்,** திருநாவு. புராணம்.171.

'அருட்பெரு மகிழ்ச்சி பொங்க அன்னம்பாலிக்கும் என்ற
திருக்குறுந் தொகைகள் பாடி........'

79. க. வெள்ளைவாரணன், **மு.கு.நூ.** ப.325.

80. உதாரணத்துக்கு ஒரு பாடலைக் காட்டுவாம்:

'உகவி யாழ்கட லோங்கு பாருளீர்
அகலி யாவினை யல்லல் போயறும்
இகலி யார்புர மெய்த வன்னுறை
புகலி யாநகர் போற்றி வாழ்மினே'

81. 304-ஆம் பதிகப்பாடல் உள் பின்வருமாறு:

'முத்தி லங்குமுறு வல்லுமை யஞ்சவே
மத்த யானைமறு கவ்வுரி வாங்கியக்
கத்தை போர்த்தகட வுள்கரு காவூரெம்
அத்தர் வண்ணம்மழ லும்மழல் வண்ணமே'

82. நச்சி. செய்யுளியல், சூ.152 உரை ப.191.

83. **தொல்,** சூ.1480 'உருட்டு வண்ணம் அராகம் தொடுக்கும்'

84. திருஞா : I: 120-125
II: 153-154; 165-170

திருநாவு : IV: 10
சுந். : VII: 72
மாணிக். : அச்சோப் பதிகம்
திருமங்கை : பெரிய திருமொழி :9
நந்தி : 70

85. விபுலானந்தர், **மு.கு.நூ.** ப.230.

86 திருஞா : I: 23-33; 127
II: 155-160
III: 383
திருநாவு : IV: 16-18
சுந். : VII: 11; 32, 191-94
மாணிக். : அன்னைப் பத்து
ஆண்டாள் : நாச். திருமொழி.6.
திருமங்கை : பெரிய திருமொழி :10; 7; 2; 8; 8;
நம்மா. : திருவாய். 7; 9,10; 8; 2; 6,19; 6; 4; 6; 3,4,8.
நந்தி : 61; 77

87. சிலப்பதிகாரம், கானல்வரி, 13, 15; 46-47

'கைதை வேலிக் கழிவாய் வந்தெம்
பொய்த வழித்துப் போனா ரொருவர்
பொய்த லழித்துப் போனா ரவர்தம்
மையன் மனம்விட் டகல்வா ரல்லர்'

'அடையல் குருகே யடையலெங் கான
லடையல் குருகே யடையலெங் கான
லுடைதிரைநீர்ச் சேர்ப்பற் குறுநோ யுரையா
யடையல் குருகே யடையலெங் கானல்.'

88. **யாப்ப,** சூ.77

'கழிநெடில் அடிநான் கொத்திறின் விருத்தம
தழியா மரபின் தகவல் ஆகும்.'

89. **யா.வி.** ப.224.

90. எடுத்துக்காட்டாகக் காரைக்காலம்மையாரின் செய்யுளொன்றனைக்

கீழே தருகிறோம்.

‘எட்டி யிலவ மீகை சூரை காரை படர்ந்தெங்குஞ்
சுட்ட சுடலை சூழ்ந்த கள்ளி சேர்ந்த குடர்கௌவப்
பட்ட பிணங்கள் பரந்த காட்டிற் பறைபோல் விழிகட்பேய்
கொட்ட முழவங் கூளி பாடக் குழக னாடுமே’

91. **பாரதவெண்பா,** உத்தியோக, வீடும, துரோண பருவங்கள் (அ. கோபாலையன் பதிப்பு 1932)

92. சுந்தரரின் பாடலொன்று உதாரணத்திற்காகக் காட்டியுள்ளோம்

‘வைத்தனன் றனக்கே தலையுமென் னாவு
நெஞ்சமும் வஞ்சமொன் றின்றி
உய்த்தனன் றனக்கே திருவடிக் கடிமை
யுரைத்தக்கா வமனே யொக்கும்
பைத்தபாம் பார்த்தோர் கோவணத் தோடு
பாச்சிலாச் சிரமத்தெம் பரமர்
பித்தரே யொத்தோர் நச்சில ராகி
லிவரலா தில்லையோ பிரானார்’

93. மேற்கோளாகத் தொண்டரடிப் பொடியாழ்வாரின் பாடலொன்றினைக் கொடுக்கின்றோம்:

‘கதிரவன் குணதிசைச் சிகரம்வந் தணைந்தான்
கனவிரு ளகன்றது காலையம் பொழுதாய்
மதுவிரிந் தொழுகின மாமல ரெல்லாம்
வானவ ரரசர்கள் வந்துவந் தீண்டி
எதிர்திசை நிறைந்தனர் இவரொடும் புகுந்த
இருங்களிற் றீட்டமும் பிடியொடு முரசும்
அதிர்தலி லலைகடல் போன்றுள தெங்கும்
அரங்கத்தம் மாபள்ளி யெழுந்தரு ளாயே’

94. **பாரதவெண்பா,** துரோண பருவம், 804

95. **பாரதவெண்பா,** துரோண பருவம், 815

வெம்பிமத யானை யின்மேல் மீளாயங் கேட்டு
விராடன் குலமதலை மெய்பூரித் தாங்கே
நம்பிவரு கின்றா னென்றென் றிருங்குங் கொல்லோ
நாரா யணன் றங்கைக் கென்னுரைப்பே னந்தோ
தும்பிமலர்த் தார்வி சயன்கு ழெரியிற் பாயத்
துணைசெற்றே றென்றலுடைத் தொல்வினையாலந்தோ
வெம்பியரும் யானு முனையெறி படைஞர் முகத்தே
யேகவிட்டுப் பின்பிருந்தோ மெம்முயிரைக் காக்க’

இயல் ஏழு

யாப்பு வடிவங்களில் நாட்டுப்பாடற் செல்வாக்கு

செந்நெறி இலக்கியங்களிலே காலத்துக்குக் காலம் நாட்டார் இலக்கியச் செல்வாக்கு ஏற்பட்டு வந்துள்ளது. உயர் இலக்கியம் இயற்றிய புலவர்கள் நாட்டாருடைய பாடல்களினாலும், அப்பாடல்களினுடைய மெட்டுக்களாலும் ஈர்க்கப்பட்டுள்ளனர். இத்தகைய நாட்டார் பாடல்கள் யாவை என்பதைப் புதிய ஊழிக் கவிஞன் மகாகவி சுப்பிரமணிய பாரதி பின்வருமாறு கூறுகிறான்:

மானுடப் பெண்கள் வளருமொரு காதலினால்
ஊனுருகப் பாடுவதில் ஊறிடுந்தேன் வாரியிலும்
ஏற்றநீர்ப் பாட்டி னிசையினிலுங் நெல்லிடிக்குங்
கோற்றொடியார் குக்குவெனக் கொஞ்சும் ஒலியினிலும்
சுண்ண மிடிப்பார்தஞ் சுவைமிகுந்த பண்களிலும்
பண்ணை மடவார் பழகுபல பாட்டினிலும்
வட்டமிட்டுப் பெண்கள் வளைக்கரங்கள் தாமொலிக்கக்
கொட்டி யிசைத்திடுமோர் கூட்டமுதப் பாட்டினிலும்
....
.... நெஞ்சைப் பறிகொடுத்தேன் பாவியேன்

பாரதி இவ்வாறு நாட்டார் பாடல்களிலே நெஞ்சைப் பறி கொடுத்ததனாலே, அவனுடைய பா வடிவத்திலே நாட்டார் பாடற் செல்வாக்கு ஏற்படுவது தவிர்க்கமுடியாததென்பதை அவனே தன்னுடைய ‘பாஞ்சாலி சபத’ உரையிலே எடுத்துக் கூறுகிறான்.

‘லால லாலலா லா லாலா
லால லாலலா லா’
என்ற மெட்டுள்ள சிந்துகள், தெருவில்
ஊசிகளும் பாசி மணிகளும் விற்பதோடு
பிச்சையெடுக்கவும் செய்கிற பெண்கள்

‘மாயக்காரனம்மா - கிருஷ்ணன் - மகுடிக் காரனம்மா
என்று பாடும் நடை சூதாட்ட வருணனைக்கும் அதில் ஏற்படும் பரபரத்த வார்த்தைகளையும், செய்கைகளையும் விளக்கு தற்கும் இந்நடை மிகவும் பொருந்தியதென்பது எளிதிலே காணப்படும்.’

இவ்வாறு பல்லவர் காலத்துப் புலவர்களும் நாட்டார் பாடல்களிலே தம் நெஞ்சைப் பறிகொடுத்தனர். இயற்கையிலே இறைவனையும்,

இறைவனிலே இயற்கையையும் கண்டு களித்த பல்லவர்காலப் பக்தியடியார்கள் நாட்டினிலும் காட்டினிலும் இயற்கையாக எழும் நாட்டாரிசையினிலே ஈடுபட்டனர். அத்தகைய நாட்டார் பாடலிசையும், பாடல் வடிவமும் அவர்களுடைய பக்திப் பாசுரங்களின் யாப்பு வடிவங்களிலும் செல்வாக்கைப் பதித்தன. இவ்வாறு நாட்டர் பாடல் வடிவச் செல்வாக்குக்குட்பட்டவர்களெனச் சுந்தரர், மாணிக்கவாசகர், ஆண்டாள், பெரியாழ்வார், குலசேகராழ்வார் ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

தேவாரம் பாடியவர்களுட் சுந்தரர் நாட்டுப்பாடல் மெட்டுக்களைத் தமது தேவாரப் பாசுரங்களுக்குப் பயன்டுத்தியுள்ள செய்தியினைச் சுவாமி விபுலானந்தர் தம்முடைய **யாழ் நூலி**லே குறிப்பிட்டுள்ளார். 'காலத்தாற் பிந்திய சுந்தரரருளிய தேவாரங்கள், நாட்டுப் பாடல்கள் பலவற்றையெடுத்தாண்ட சிறப்பினை யுடையன.'[1] என்று சுவாமி கூறுவர். இந்தளப் பண்ணில் அமைந்த திருப்பதிகம் மகளிரது கும்மிப்பாடலுக்கு இயைந்த சந்தமாக அமைவதை அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். சுந்தரரின் 10-ஆம் பதிகம் 3-ஆம் பாடலை ஆராய்ந்தால் அது இயற்றமிழ் யாப்பிலக்கணத்தின்படி எழுசீர் ஆசிரிய விருத்தமாயமைகின்றது. ஆனால் அப்பாடலின் சந்தத்தினை நோக்கும் போது அது வேறு வகையிலே அமைகின்றது. அப்பாடலுக்கு,

தானதனாதன - தானதனா - தன - தானதனாதன - தானதனா

எனக் கட்டளையடிகொண்,

கொடிகளிடைக்குயில் கூவுமிடம் - மயில் - ஆலுமிடம்மழு - வாளுடைய
கடிகொள்புனற்கடை கொண்டநுதற் - கறைக் - கண்டனிடம் பிறைத் - துண்டமுடிச்
செடிகொள்வினைப்பகை - தீருமிடந் - திரு - வாகுமிடந்திரு மார்பகலத்
தடிகளிடம்மழல் வண்ணனிடங் - கலிக் - கச்சியநேகதங் - காவதமே

எனக் கும்மிச் சந்தத்துக்கேற்பப் பிரித்துக் காட்டுகிறார் சுவாமி விபுலானந்தர்.[2] கி.பி. 14-ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தமிழில் மக்கள் நாட்டமுடைய பல இலக்கியங்கள் தோன்றின. குறவஞ்சி, பள்ளு, கும்மி, சித்தர் பாடல்கள் என்பன அத்தகைய இலக்கியங்களாகும். இவற்றில் பொது மக்களிடையே நிலவிய பல நாட்டுப்பாடற் சந்தங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவற்றுள், கும்மி பெருவாரியாகக் கையாளப்பட்டதால், இருபதாம் நூற்றாண்டில் **யாப்பதிகாரம்** என்னும் பா வடிவ நூலை எழுதிய புலவர் குழந்தை அதனை ஒரு யாப்பு வடிவமாகக் கொண்டு அதற்கு இலக்கணம்' வகுக்கின்றார்.

'கும்மியாவது வெண்டளை பிழையாத ஓரேதுகை யுடைய எழுசீர்க் கழிநெடிலடி கொண்டுவருதல், அடியின் முதற் சீரிலும் ஐந்தாம் சீரிலும் மோனை வரவேண்டும். இயற்சீர் வெண்டளையும் வெண்சீர் வெண்டளையும் அல்லாத வேறு களைகள்
வருதல் கூடாது. ஈற்றுச்சீர் பெரும்பாலும் விளங்காய்ச் சீராக வரும்'[3]

இவ்வாறு புலவர் குழந்தை கூறும் இலக்கணம் நன்கு வளர்ச்சியடைந்த கும்மி வடிவத்துக்கெனக் கொள்ளுதலே பொருத்தமாகும். அவர் கூறிய இலக்கணங்களுட் பெரும்பாலானவை சுந்தரரின் பல பாடல்களுக்குப் பொருந்துவனவாயுள்ளன. எழுசீர்க்கழிநெடிலடி, வெண்டளை, ஈற்றுச்சீர் விளங்காய் ஆகிய இலக்கணங்களுக்கு அவை ஏற்றனவாயுள்ளன. திருமங்கையாழ்வாரின் பத்து 7-ஆம் திருமொழிப் பாடல்களுக்கும் இவ்விலக்கணங்கள் பொருந்துகின்றன.

சுந்தரருடைய 16-ஆம் 4-ஆம் பதிகங்கள் எண்சீர்களா லமைந்துள்ளன. பதினோராவதாகிய திருக்கலய நல்லூர்ப் பதிகப் பாடல் யாப்பினை மொ.அ. துரை அரங்கசாமி அவர்கள் எண் சீர்க்கழிநெடிலடி ஆசிரியவிருத்தம் அல்லது இரட்டை விருத்தம் எனக் கூறும் அவர் அப் பாடல்களின் சந்தம் **திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சியி**ல் குறத்திப் பாட்டாக வரும் 'வானரங்கள் கனி கொடுத்து......' என்ற பாடற் சந்தத்தோடு ஒப்பாவதைச் சுட்டுகிறார்.[4] ஆனால் திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சியில் அப்பாடல் கண்ணி எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கண்ணி என்பது சிந்து வகையைச் சேர்ந்ததாகும். சிந்து பற்றி யாப்பதிகாரத்திலேயே இலக்கணம் கூறப்பட்டுள்ளது.

ஓர் எதுகை பெற்று இரண்டடி
வருதல் சிந்து எனப்படும்
நான்கடிகள் ஓர்........

எனக் குறிப்பிடப்படும். சிந்து நாடோடிப் பாடல்களிலே பயின்று வருவதாகும். சுந்தரருடைய 160-ஆம் 46-ஆம் பதிகங்கள் எண்சீரால் அமைந்தபோதிலும், அவருடைய ஏனைய எண்சீரடி விருத்தங்கள் போலமையாமல், புதியதோர் சந்தத்தில் அமைகின்றன.[5] இச்சந்தம் சிந்துக்கேயுரியதாகும். சிந்து பெரும்பாலும் இரண்டடியால் வருவதால் சுந்தருடைய 16-ஆம் பதிகப் பாடலை துரை அரங்கசாமியவர்கள் இரட்டை விருத்தம் எனக் குறிப்பிடுதல் பொருத்தமானதேயாகும். இந்நாட்டுப்பாடற் சந்தத்திலே திருமங்கையாழ்வாரும் சில பாடல்கள் செய்துள்ளார். அவருடைய3-ஆம் பத்து 9-ஆம், 10-ஆம் திருமொழிப் பாடல்கள் இதற்கு எடுத்துக் காட்டுக்களாயமைகின்றன.

மாணிக்கவாசகர் காலத்திலும் அதன் முன்பும் தமிழகத்திலே பெண்களிடையே பல விளையாடல்கள் பாடல்களுடன் இடம் பெற்றன.

இப்பாடல்களையும் அதற்குரிய அசைவுகளையும் நுணுகி நோக்கிய மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் தம்முடைய இறையனுபவத்தைப் புலப்படுத்த அவற்றை உத்திகளாகப் பயன்படுத்தினார். இவ்வாறமைந்த பாசுரங்களெனத் திருவெம்பாவை, திருவம்மானை, திருப்பொற்சுண்ணம், திருத்தெள்ளேணம், திருச்சாழல், திருப்பூவல்லி, திருவுந்தியார், திருத்தோணேக்கம், திருப்பொன்னூஞ்சல் ஆகியனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இப்பதிகங்களைப் பாடும்போது மாணிக்கவாசகருக்கு ஏற்பட்ட உள்ள உவகையை அப்பாடல்களே எடுத்துக் காட்டுகின்ன.[7] ஆகவே தமிழ்நாட்டுப் பொது மக்கட் பாடல்களாய் - குறிப்பாக பெண்கள் வாயிலே தவழ்ந்த விளையாட்டுப் பாடல்களாய் அமைவனவற்றை இலக்கியக் கவிதைகளாக ஆக்கியுள்ளார் மாணிக்கவாசகர். இதனை இங்கிலாந்தில், ஸ்கொத்லாந்து நாட்டு கதைப்பாடல் எனப்படும் கவிதைக் கதைகள் பிற்கால ஆங்கில இலக்கியத்திலே ஏற்படுத்திய செல்வாக்கின் தன்மையுடன் ஒப்பிடலாம். இடையர்கள், உழவர்கள், இளமங்கையர்கள் வாய்மூலமாக வந்த இந்நாடோடிக் கவிதைக் கதைகளை ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்று மாணவன் ஒருபோதும் மறப்பதில்லை. ஏனெனில் அவை பிற்கால இலக்கியங்களின் கருவூலங்களாய் அமைந்தனவே யாகும்.[8]

மாணிக்கவாசகர் பாடிய திருவெம்பாவைப் பாடல்களுக்கு முன்னோடியாக அமைந்தவை ஆண்டாளின் திருப்பாவைப் பாடல்களாகும். இருவருடைய பாடல்களும் இளங்கன்னியரை மார்கழி மாதத்தில் அதிகாலையிலே துயில் எழுந்து குளிர்ந்த சுனையிலே நீராடி இறைவனை வணங்க அழைப்பனவாக அமைகின்றன. இதனைப் 'பாவைப்பாடல்', 'அம்பாபாடல்', 'தைநீராடல்' என்ற பெயர்களால் அழைப்பர். சங்க காலத்தில் இருந்தே தமிழகத்தில் இம்மார்கழி நோன்பு நிலவிவந்துள்ளது.[9] மணமாகாத பெண்கள் பாவை நோன்பு நோற்பதற்கு ஏனைய பெண்கள் அதிகாலைவேளையில் எழுப்பும் போது பாடிய பாடல்களைக்கேட்ட ஆண்டாள், மாணிக்கவாசகர் ஆகியோர் அப்பாடல்கள் அமைப்பிலே தங்கள் இலக்கியப் பாடல்களை அமைத்துள்ளனர். நாட்டுப் பாடல்கள் எனக் கருதக்கூடிய அப்பெண்களின் பாடல்கள் இவர்களுடைய இலக்கியங்களிலே கொச்சக கலிப்பாடல்களென இலக்கண வரம்பு பெற்ற போதும் அவற்றிடையே நாட்டுப்பாடற் பண்பினைக் காணமுடிகின்றது. பாவைப் பாடலிற் பங்கு பற்றிய பெண்கள் பாடல்களிலேயே உரையாடிச் சென்றிருக்க வேண்டும். இவ்வாறு பாடல்களிலேயே பேசுவது தமிழகத்து ஈழத்து நாட்டுப் பாடல்களில் மாத்திரமல்ல,[10] ஏனைய மொழிப் பாடல்களிலும் காணலாம்.[11] இவ்வுரையாடற் பண்பினை திருவெம்பாவை 2-ஆம், 4-ஆம் பாடல்கள் தெளிவாகக் காட்கின்றன.

'பாசம் பரம்சோதிக்கென்பாய் இராப்பகல் நாம்
பேசும் போதெப்போதிப்போதார் அமளிக்கே
நேசமும் வைத்தனையோ நேரிழையாய்'

என்று வெளியே நின்று பெண்கள் கேட்க, உள்ளே உறங்குகின்ற பெண்

'............ நேரிழையீர்
சீ சீ இவையுஞ் சிலவோ விளையாடி
ஏசுமிடம் ஈதோ'

எனப் பதிலளிக்கின்றாள்.[12] இவ்வாறு அமையும் உரையாடற் பண்பு பெண்களை எழுப்புதற்கு விழிப்பது போன்று அமையும் சந்தம் ஆகியன திருப்பாவை, திருவெம்பாவை ஆகியவற்றிற் காணப்படும் நாட்டுப் பாடற்செல்வாக்கை விளக்குகின்றன.

மாணிக்கவாசகருடைய அம்மானைப் பாடல்கள் எழுவதற்கு முன்பே இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரத்திலே அவற்றினைக் கையாண்டுள்ளார். தமிழ்நாட்டுப் பெண்கள் அம்மானைக்காய்களை வைத்துக் கொண்டு ஆடும் போதும் பாடும் போதும், அப்பாடல்களைக் கேட்டு, அந்த மெட்டில் அமைந்தவையே இளங்கோவடிகளின் பாடல்கள். அவற்றினை அம்மானை வரிப்பாடல்கள் என்பர்.[13] இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரத்தில் பாடியுள்ள வரிப்பாடல்கள் நாட்டுப் பாடல்களின் உருவத்தை இலக்கியப் புலவர்கள் எடுத் தாண்டமைக்கு பழைய எடுத்துக் காட்டுக்களாகும்.[14] ஆகவே மாணிக்க வாசகரின் அம்மானைப் பாடல்கள் கொச்சகக்கலியென இலக்கணத்தின் படி கூறினும் உண்மையில் அவை இளங்கோவடிகளின் வரிப்பாடல்கள் போன்றவே. ஆனால் சிலப்பதிகார அம்மானைப் பாடல்களில் நாட்டுப் பாடற்பண்பு செறிந்து காணப்பட, மாணிக்கவாசகரின் பாடல்களில் அது சிறிது குறைவாகவும் இலக்கியப் பண்பு நிறைவாகவும் காணப்படுகின்றன.[15]

சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் வள்ளைப்பாட்டு ஊசல்வரி ஆகியனவற்றின் வளர்ச்சி நிலையாக அமைகின்றன. மாணிக்கவாசகரின் திருப்பொற்சுண்ணம், திருப்பொன் ஊசல் ஆகிய இருவகைப் பாடல்களும் தமிழகத்துப் பெண்கள் உரலில் குற்றும் பொழுதும், ஊஞ்சலில் ஆடிவிளையாடும் பொழுதும் எவ்வாறு பாடியிருப்பார்கள் என்பதனைக் காட்டுகின்றன. இதற்குக் காரணம் திருப்பொற்சுண்ணம் பாடல்களில் அமைந்துள்ள நாட்டுப்பாடல்களுக் குரிய கும்மி, மெட்டு, ஊசல்பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ள ஊசற் சந்தம் ஆகியனவேயாகும். இவை கொச்சகக் கலிகளாலமைந்தன எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. ஆனால் அப்பாடலில் அமைந்துள்ள யாப்பு வடிவங்கள் நாட்டுப் பாடல் ஓசை பெற்று விளங்குவதைக் காணலாம். பொற்சுண்ணம் இடிக்கும் நாட்டுப் பெண்கள் உலக்கை போட்டு இடிக்கும் வேகத்திற்கு ஏற்றபடி பாடியிருப்பர். அவ்வகையிலேயே திருப்பொற் சுண்ணப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. உதாரணமாக பத்தாம் பாடலில்

முத்தணி கொங்கைகள் ஆடஆட
மொய்குழல் வண்டினம் ஆட ஆட
சித்தம் சிவனொடும் ஆட ஆட
செங்கயற் கண்பனி ஆட ஆட

என அமைந்துள்ள வடிவமும் சந்தமும் மேற்கூறிய கருத்தினை வலியுறுத்துகின்றன. வடஇலங்கை நெற்குற்று நாட்டுப் பாடல் ஒன்றினை இங்கு ஒப்பிடுதல் பொருத்தமாயிருக்கும். அந்நெற்குற்றுப் பாடல்களைத் திரட்டி மு. இராமலிங்கம் அவர்கள்

நெல்லுக் குத்துகின்ற பெண்ணே
சும்மா பார்க்கிறாள் என்னே
புருஷன் வாறான் பின்னே
புடைத்துப் போடடி முன்னே

என்று ஒருத்தியோடு ஒருத்தி போட்டியிட்டுப் பாடிக்கொண்டே புழுங்கலைக் குற்றுவார்கள்[16] என்று கூறிச் செல்கிறார். நெல்லுக் குற்றும் போது வேகமாகவும் பலமாகவும் உலக்கை விழவேண்டும். அதற்கேற்றபடி பாடலின் யாப்பு வடிவம் அமைகின்றது. ஆனால் சுண்ணம் இடிப்பதற்கு உலக்கை அவ்வளவு வேகம் தேவையில்லை. அதனைப் பிரதிபலிப்பதாக மாணிக்கவாசகரின் சுண்ணப் பாடல் வடிவம் சிறிது நீண்டு அமைகின்றது. ஊஞ்சற் பாடல் வடிவமும், ஊஞ்சல் முன்னும் பின்னும் அசைகின்ற அசைவிற் கேற்றபடி அமைந்துள்ளது.[17] மாணிக்கவாசகரால் அருளிச் செய்யப்பட்ட திருத்தெள்ளப் பாடல்கள், அக்காலத்தில் பெண்களிற் சிலர் கைகோத்து வட்டமாக நின்று இடமும் வலமும் சாய்ந்து குதித்து கைகொட்டி யாடும் போது பாடும் பாடல்களை நோக்கி இயற்றப் பட்டிருக்க வேண்டும்.[18]

'வட்டமிட்டுப் பெண்கள் வளைக்கரங்கள் தாமொலிக்க
கொட்டியிசைத்திடுமோர் கூட்டமுதப் பாட்டினிலும்'

எனப் பாரதியார் குறிப்பிடுவதும் இத்தெள்ளனப் பாடல்களையே. இப்பாடல்கள் தென்னா, தென்னா என்ற சந்தத்திலே அமைந்திருக்க வேண்டுமென்பதற்கு,

'தென்னா தென்னவென்று தெள்ளேணம் கொட்டாமோ'

என்ற மாணிக்கவாசகரின் பாடலடியே சான்று பகர்கின்றது. ஆகவே அச்சந்தக் குறிப்புக்கேற்றபடி மாணிக்கவாசகர் திருத்தெள்ளேணப் பாடல் வடிவங்களை அமைத்துள்ளார். பெண்களுடைய கைகொட்டுதலும் ஆடலும் புலப்படும்படியான வடிவத்தையுடைய செய்யுட்களை அவர் அமைத்துள்ளார். திருத்தெள்ளேணத்தில்,

'பார்பாடும் பாதாளத்தார் பாடும் விண்ணோர் தம்பாடும்
ஆர்பாடும் சாரா வகையருளி ஆண்டுகொண்ட
நேர்பாடல் பாடி நினைப்பரிய தனிப்பெரியோன்
சீர்பாடல் பாடினாம் தெள்ளெணங் கொட்டாமோ'

என்ற பதின்மூன்றாவது பாடலை எடுத்துக் காட்டாகக் காட்டலாம். நெட்டையெழுத்துக்களின் ஓசையும் டகர ஒலிகளின் செறியும்

கைகொட்டியாடும் ஆட்டத்துக்கமைய இப்பாடல் இயற்றப்பட்டிருக்கின்ற தெனக் காட்டுகின்றன. திருவாசகத்திலுள்ள திருத்தோணோக்கப் பாடல்களும் இவ்வாறு பெண்கள் துள்ளிக் குதித்துக் கைகொட்டி ஆடும்போது பாடும் பாடல்களைக் கேட்டு அப்பாடற் சந்தத்தின் செல்வாக்கினால் இயற்றப்பட்டுள்ளதெனக் கூறலாம்.

சாழல் என்பது பெண்கள் இருபிரிவாகக் கூடி ஒரு பிரிவினர் வினாவொன்றை எழுப்பியும், மறுபிரிவினர் அதற்கு விடையிறுத்தும் கைகொட்டி யாடுதல் ஆகும். இவ்விளையாட்டில் கைகொட்டுதல் முக்கிய நிகழ்ச்சி யாகையினாலேதான்[20] பிற்காலத்தில் குழந்தைகள் கைகொட்டுதலைச் சாழகொட்டல் என வழங்கிவருகின்றது. ஆகவே வினாவும் விடையும், கைகொட்டுதலும் அமைந்த சாழல் என்னும் விளையாட்டில் இடம் பெற்ற நாட்டுப் பாடல்களுக்கேற்ப, மாணிக்கவாசகரும் தம் செய்யுள்வடிவத்தை அமைத்துள்ளார். உதாரணமாக,

'அம்பரமாம் புள்ளித் தால் ஆலாலம் ஆரமுதம்
எம்பெருமான் உண்டசதுர் எனக்கூறிய இயம்பேடி
எம்பெருமான் ஏதுடுத்தங் கேதமுது செய்திடினும்
தம்பெருமை தானறியாத் தன்மையன்காண் சாழலோ'

என்ற திருச்சாழல் 19-ஆவது பாடல் பெண்களின் கைகொட்டி ஆடலுக்கேற்ற சந்தத்தில் அமைந்துள்ளது. காய், கனிச் சீர்களை எல்லா அடிகளிலும் அமைத்து வினா-விடைகேற்ற செப்பலோசையினையும் கைகொட்டியாடிடலுக்கேற்ற துள்ளலோசையும் இணைத்து தம் திருச்சாழற் பாடல்களினை யாத்துள்ளார். திருமங்கயைாழ்வாருடைய 5-ஆந் திருமொழிப் பாடல்களும் இவ்வகையிலேயே அமைந்துள்ளன.[21] இவற்றுள் யாருடைய திருச்சாழற் பாடல்கள் முந்தியன என்பது பற்றித் தெளிவாகக் கூறமுடியாது.[22]

'உந்தியார்' என்பது பெண்கள வட்டமாய் நின்று, பாடிக் கொண்டே, பந்தினை உயர எறிதலாகும். இப்பாடல்களைக் கேட்ட மாணிக்கவாசகர் இறைவனின் புகழை மேலே உயரும் பந்துபோல உயர்த்திப் பாடுதற்கு[23] அப்பெண்கள் பாடிய பாடற் சந்தத்திலே தம் திருவுந்தியார் செய்யுட்களையும் பாடியிருக்க வேண்டும். உந்தியார் விளையாட்டிற் பங்கு பற்றி பெண்களில் ஒருத்தி பந்தினைக் கையில் வைத்துக்கொண்டு பாடல் ஒரு அடியைப் பாடிவிட்டு, அதனை எறியும் போது அடுத்த அடியைப் பாடியிருக்க வேண்டும். மற்றொருத்தி அப்பந்து உயரப் பறக்கும் போதே மூன்றாவது அடியைப் பாடியிருப்பாள். ஆகவே கையில் பந்தினை வைத்துப் பாடும் அடி நீண்டதாகவும், அதனை எறியும் போது பாடும் அடி கைவேகத்தோடு சேர்ந்து குறுகியதாகவும் அது மேலே போகும் வேகத்துக்கு அமைய அடுத்த அடியும் குறுகியதாகவும் அமைந்திருக்க வேண்டும். இதனை நோக்கியே மாணிக்கவாசகரும்;

'வளைந்தது வில்லு விளைந்தது பூசல்
உளைந்தன முப்புரம் உந்தீபற'

என்றொருத்தி பாடிப் பந்தினை எறியும் மற்றொருத்தி,

'ஒருங்குடன் வெந்தவாறுந்தீபற'

என்று பாடுவதாகச் செய்யுளை அமைத்துள்ளார். இவ்வடிவம் இலக்கணக்காரரின்படி வெண்டுறை என்னும் பாவினத்தைச் சேர்ந்ததாகும். ஆனால் இச்செய்யுள் வடிவம் உந்தியார் விளையாட்டிற் பெண்கள் பாடிய நாட்டுப் பாடற் செல்வாக்காலே உருவாகியதென்பது தெளிவு. இவ்வுந்தியார், இதற்குமுன் குறிப்பிட்ட சாழல், தோணோக்கம் ஆகியன பண்டைய நாளை வரிக்கூத்து வகைகளைச் சார்ந்தன என அடியார்க்கு நல்லாருரை மூலம் அறியக் கிடக்கின்றது.[24] இவற்றைப் போலவே மலர் கொய்யும் மகளிர் பாடிய பாடல்களைக் கேட்டு அச்சந்தப் பாடல்களைக் கொண்டதாக மாணிக்கவாசகர் திருப்பூ வல்லியென்ற பகுதியினைப் பாடி இருக்கலாம்.[25]

தாலாட்டு என்பது தாலு ஆட்டு என்ற சொற்சேர்க்கையாகும். நா ஆட்டுதல் எனப் பொருள்படும். குழந்தை உறங்குவதற்காகத் தாய் நாவினை ஆட்டி ஏதோ வகையான ஒலியெழுப்புதலையே இது குறித்தது. பெரும்பாலும் தாலாட்டு என்பது பாடல்களையே குறிக்கும். கற்றறியாத கிராமத்துப் பெண்களும் இத்தாலாட்டுப் பாடல்கள் பாடுவர். செவி வழியாக வந்துகொண்டிருக்கும் இத்தாலாட்டுப் பாடல்கள் குலசேகர ஆழ்வார் பெரியாழ்வார் போன்றோருடைய பாசுரங்களில் இடம் பெற்று இலக்கிய அந்தஸ்துவும் பெற்றுள்ளன. குலசேகரரின் எட்டாம் திருமொழிப் பாடல்கள் தாலாட்டுப் பாடல்கள் ஆகும்.

'மன்னுபுகழ்க் கௌசலைதன் மணிவயிறு வாய்த்தவனே
தென்னிலங்கைக் கோன்முடிகள் சிந்துவித்தாய் செம்பொன்னீர்
கன்னி நன்மா மதின்புடைசூழ் கணபுரத்தென் கண்மணியே
என்னுடைய வின்னமுதே இராகவனே தாலேலோ'

என்ற ஒரு பாடலை எடுத்து ஆராயின் அப்பாடலின் இடம் பெறும் ஓசை சந்தம் ஆகியவற்றில் இப்பொழுது ஈழத்திலே வழங்கிவரும் தாலாட்டுப் பாடலிலே காணலாம்.

'காயாது காய்ந்தநீரோ1
கார்த்திகைப்பூப் பூத்தநீரோ1
பூவாத மாவிலேயோ
புட்பித்த பூண்ணியரோ1'[26]

என்ற நாட்டுப் பாடலில் இடம் பெறும் நான்கு அடிகளும் குலசேகரின் பாடலில் இரண்டிகளுக்கு ஏற்றனவாக அமைகின்றன. ஆகவே இவ்வாறு பல்லவர் காலத்தில் நாட்டுப்புறத்தில் சகல கலாவல்லியின் கடாட்சம் கிடைக்கப்பெறாத மக்களிடையே வழக்கியிருந்த தாலாட்டுப் பாடல்களின் ஓசை, சந்தம் ஆகியனவற்றை உற்றுநோக்கி அவற்றிற் கேற்பக் குலசேகரராழ்வாரும் பெரியாழ்வாரும் தம் தாலாட்டுப் பாடல் வடிவங்களை அமைத்திருக்க வேண்டும். இவற்றைப் போலவே அக்கால நாட்டுபுறங்களிலே பெண்கள் தம் குழந்தைகள் சப்பாணி கொட்டி அணைத்துக்கொள்ள அழைத்தல், முதுகைக் கட்டிக் கொள்ளும்படி அழைத்தல், அக்குழந்தைகளுக்குப் பூச்சி காட்டி விளையாடுதல், குழல்வாரக் காக்கையை அழைத்தல், கோல் கொண்டுவரக் காக்கையை அழைத்தல் ஆகியனவற்றிற்காகப் பாடிய பாடல்களைக் கண்ணுற்ற பெரியாழ்வார் அப்பாடல் ஓசைக்கேற்ப 1-ஆம் பத்து 7-ம், 9-ஆம், 10-ஆம் 11-ஆம் பத்து 1-ஆம் 5-ஆம் 6-ஆம் திருமொழிப்பாடல் வடிவங்களை அமைத்துள்ளார்.

இதுகாறுங் கூறியவற்றால், பல்லவர் காலத்திலே சில புலவர்கள் யாத்த பாடல்கள் யாப்பிலக்கணத்தின்படி பல்வேறு யாப்பு வடிவங்களுங்குள் அடக்கினாலும், அவற்றின் சந்தம், ஓசை, வடிவம் ஆகியன அக்காலத்து வழக்கிலிருந்த நாட்டுப் பாடல்களின் செல்வாக்கினால் அமைந்தன என்பதை விளக்கியுள்ளோம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. சுவாமி விபுலானந்தர், **யாழ்நூல்,** ப.383.
2. சுவாமி விபுலானந்தர், **மு.கு.நூ.** ப.250.
3. புலவர் குழந்தை, **யாப்பதிகாரம்,** ப.82.
4. Durai Rangaswamy, Book II, p.634.
5. ஒரு பாடல் எடுத்துக்காட்டாகத் தரப்படுகின்றது.

குரம்பைமுலை மலர்க்குழலி கொண்டதவம் கண்டு
குறிப்பினொடு சென்றவள்தன் குணத்தினைநன் குணர்ந்து
விரும்பும்வரம் கொடுத்தருளி வேட்டருளிச் செய்த
விண்ணவர்கோன் கண்ணுதலோன் மேவியவூர் வினவில்
அரும்பருகே சுரும்பருவ அறுபதம்பண் பாட
அணிமயில்கள் நடமாடும் அணிபொழில்சூழ் வயலில்
கரும்பருகே கருங்குவளை கண்வளரும் பழனம்
கமலங்கண் முகமலருங் கலயநல்லூர் காணே.

7. விண்ணாளுந் தேவர்க்கு மேலாய வேதியனை
மண்ணாளு மன்னர்க்கு மாண்பாகி நின்றானைத்
தண்ணார் தமிழளிக்குந் தண்பாண்டி நாட்டானைப்

பெண்ணாளும் பாகனைப் பேணு பெருந்துறையில்
கண்ணார் கழல்காட்டி நாயேனை யாட்கொண்ட
அண்ணா மலையானைப் பாடுதுங்கா ணம்மானாய்.

8. See Kitterdge's Introduction to **English and Scottish Popular Ballads:**

"The popular ballad, though it may be despised, cannot be ignored by the student of literature. Whatever may be thought of the importance of such verse crafts bearing on the origin of poetry in general, or of epic poetry in particular, the ballad, like other forms of popular material has in the last two centuries exercised a powerful influence on artistic literature, and it will always have to be reckoned with by the literary historian"

9. ஔவை. சு. துரைசாமிப்பிள்ளை, ப.363.

10. வட்டுக்கோட்டை மு. இராமலிங்கம் தொகுத்த **களவுக் காதலர் விடுகதைகள்;** கி. வா. ஜகந்நாதன் தொகுத்த **மலையருவி.**

11. Kitteredge, **Op.Cit**

"In the Russian Cigarette factories, the girls who roll the cigarettes amuse themselves, while at work, by composing songs about each other in a similar way. One girl begins the song, another follows, and so on....."

12. ஆண்டாளின் **திருப்பாவை** 15-ம் பாடலுடன் ஒப்பிடுக. அடிகள் யாவும் எழுப்பும் பெண்களுக்கும் உறங்கும் பெண்ணுக்குமிடையே மாறி மாறி நடைபெறும் உரையாடலைக் காட்டுகின்றன.

'எல்லே இளங்கிளியே இன்ன முறங்குதியோ'
'சில்லென்றழை யேன்மின் நங்கைமீர் போதர்கின்றேன்'
'வல்லையுன் கட்டுரைகள் பண்டேயுன் வாயறிதும்'
'வல்லீர்கள் நீங்களே நானேதா னாயிடுக'
'ஒல்லைநீ போதாய் உனக்கென்ன வேறுடையை'
'எல்லோரும் போந்தாரோ?'; 'போந்தார் போந்தெண்ணிக்கொள்'

13. **சிலப்பதிகாரம்,** வாழ்த்துக்கதை, ப.578.

14. **மலையருவி,** ப.12.

15. கீழ்வரும் இது அம்மானைப் பாடலுதாரணங்களையும் ஒப்பிட்டு நோக்குக:

திருவம்மானை : மாணிக்கவாசகர்:

கையார் வளைசிலம்பக் காதார் குழையாட
மையார் குழல்புரளத் தேன்பாய வண்டொலிப்பச்
செய்யானை வெண்ணீ றணிந்தானைச் சேர்ந்தறியாக்
கையானை யெங்குஞ் செறிந்தானை யன்பர்க்கு
மெய்யானை யல்லாதார்க் கல்லாத வேதியனை
ஐயா றமர்ந்தானைப் பாடுதுங்கா ணம்மானாய்

சிலப் வாழ்த்துக்காதை:

அம்மனை தங்கையிற் கொண்டங் கனியிழையார்
தம்மனையிற் பாடுந் தகையேலோ ரம்மானை
தம்மனையிற் பாடுந் தகையெலாந் தார்வேந்தன்
கொம்மை வரிமுலைமேற் கூடவே யம்மானை
கொம்மை வரிமுலைமேற் கூடிற ல்வேந்தன்
அம்மென் புகார்நகரம் பாடலோ ரம்மானை.

16. மு. இராமலிங்கம், **வட இலங்கையர் போற்றும் நாட்டார் பாடல்கள், பாடல்கள்,** ப.81.

17. **கிராமக் களியாட்டம்** - வே. தங்கயா என்பவராற் தொகுக்கப்பட்ட மட்டக்களப்பு நாட்டுப் பாடல்கள்.

கையெழுத்துப் பிரதி, அதில் ப.42-இல்

'சந்தனத்தாற் சால் நாட்டி - நல்ல
தங்கவுளை தான் போட்டு
அந்தரத்தே ஊஞ்சல்கட்டி - உதைத்
தாடிடுவோம் வா தோழி'

என்ற பாடலுடன் ஒப்பிடுக.

18. ஔவை. துரைச்சாமிப்பிள்ளை, கு.மு.நூ. ப.36.

சா. சுப்பிரமணியபிள்ளை அவர்கள் (திருவாசகம் - ப.258) திருத்தென்ளேணம் என்பது மணல் முதலியவற்றைத் தெள்ளிக் கொட்டுதல் போன்ற ஒரு விளையாட்டாக இருக்கலாம் எனக் கருதுகின்றார்.

19. **திருவாசகம்** - திருத்தெள்ளேனம்

20. Pope in his edition of **Thiruvacagam** (p.159-60) says "Sung in chorus by all the maidens, with much clapping of hands."

21. உதாரணம்

வண்ணக் கருங்குழ லாய்ச்சியால் மொத்துண்டு
கண்ணிக் குறுங்கயிற்றாற் கட்டுண்ணடாள் காணேடி

கண்ணிக் குறுங்கயிற்றாற் கட்டுண்டா னானாலும்
எண்ணற் கரிய னிமையோர்க்கும் சாழலே.

22. சே.எஸ். சிறினிவாசப்பிள்ளை அவர்கள் (மு.கு.நூ. ப.103-104) திருமங்கையாழ்வாரின் திருச்சாழற் பாசுரங்களை நோக்கியே மாணிக்கவாசகர் தம் திருச்சாழற் பாடல்களைப் பாடினார் எனக் கருதுவர்.

23. Ratna Navaratnam, p.128

"The poet has clearly established the truth of god's glory like the ball flying up, on the force of the hit from a rocket/"

24. **சிலப்**

அரங்கேற்றுகதை - 13 அடியார்க்கு நல்லார் உரை

'நல்லார்தந் தோள்வீச்சு நற்சாழ - லல்லாத
வுந்தியவலிடி யூராணி யோகினிச்சி......'

25. உதாரணம்

'தேனாடு கொன்றை சடைக்கணிந்த சிவபெருமா
னூனாடி நாடி வந்த துள்புகுந்தா னுலகர் முன்னே
நானாடி யாடிநின் றோலமிட நடம்பயிலும்
வானாடர் கோவுக்கே பூவல்லி கொய்யாமோ'

26. மு. இராமலிங்கம், **வடஇலங்கையர் போற்றும் நாட்டார் பாடல்கள்,** ப.22.

27. உதாரணம்

மாணிக்கங் கட்டி வயிரமிடைகட்டி
ஆணிப் பொன் னாற்செய்த வண்ணச்சிறு தொட்டில்
பேணி யுனக்குப் பிரமன் விடுதந்தான்
மாணிக் குறளனே தாலேலோ
வையமளந்தானே தாலேலோ.

நூற்பட்டியல்

அகநானூறு, புலியூர்த்தேசிகன் தெளிவுரை பாரி நிலையம், சென்னை, 1979.

ஆசாரக்கோவை, பதவுரை விளக்கம், சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை 1961.

ஆறுமுகநாவலர், **இலக்கணச் சுருக்கம்** வித்தியானுபாலன அச்சகம், சென்னை, 23-ம் பதிப்பு, 1957.

இராகவையங்கார், மு., **செந்தமிழ்,** 3.

இராசமாணிக்கனார், மா., **பல்லவர் வரலாறு** சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி 1944.

.... **தமிழ் மொழி-இலக்கிய வரலாறு,** பாரி நிலையம், சென்னை, 1963.

இராமலிங்கம், மு., **வட இலங்கையர் போற்றும் நாட்டார் பாடல்கள்,** திருமகள் பிரசுரம், சுன்னாகம், 1961.

.... **களவுக் காதலர் விடுகதைகள்,** ராதா பிரசுரம், சென்னை, 1962.

இனியவை நாற்பது, (பதிப்பு எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை), ஆசிரியர் நூற் பதிப்புக் கழகம், சென்னை 1949.

கந்தசாமி, சோ.ந. **தமிழ் யாப்பியலின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்,** முதற்பாகம், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.

கந்தையா, வி.சீ., **மட்டகளபுத் தமிழகம்,** யாழ்ப்பாணம் ஈழகேசரிப் பொன்னையா நினைவு வெளியீட்டு மன்றம் - பிரசுரம் 5, 1964.

கலித்தொகை, புலியூர்க் கேசிகன் தெளிவுரை, பாரி நிலையம், சென்னை.

களவியல் என்ற இறையனார் அகப்பொருள் சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி, 1958.

குறுந்தொகை உ.வே.சாமிநாதையர் உரை ஆராய்ச்சி, பல்கலைக் கழகம், சென்னை, 1931.

கோபிநாதையர், ரீஎ., செந்தமிழ் 3.

சண்முகதாஸ் அ. "நாடக வழக்கம் உலகியல் வழக்கும்", **இரண்டாவது உலகத் தமிழ் கருத்தரங்கு நிகழ்ச்சிகள்** (மூன்றாம் தொகுதி), சென்னை 1971, பக்.186-195.

சண்முகதாஸ் அ. "பதிகம்: தோற்றமும் வளர்ச்சியும்", **தமிழியல்** உலகத் தமிழராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1985.

சத்தியநாதய்யர், ஆர். பாலசுப்பிரமணியம், டி., **இந்திய வரலாறு** (முதற் பாகம்), அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், 1959.

சதாசிவ பண்டாரத்தார், ரீ.வி., **தமிழ்ப் பொழில்** 3.

சபாபதி நாவலர் **திராவிடப் பிரகாசிகை,** திருநெல்வேலி சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்பு கழகம், சென்னை, 1960.

சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரை, சாமிநாதையர் பதிப்பு, ஜூபிலி அச்சுக்கூடம், சென்னை, 1892.

சிவஞானமுனிவர், **தொல்காப்பியம் முதற் சூத்திர விருத்தி** (2-ம் பதிப்பு), வித்தியானபாலன யந்திர சாலை, சென்னை, 1892.

சிவஞான போதமும் **மாதவச் சிவஞானமுனிவர் சிற்றுரையும்,** சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி, 1958.

சிவராஜபிள்ளை கே.என்., **உந்து என்னும் இடைச்சொற் பிரயோகம் அல்லது புறானூற்றின் பழமை,** சென்னை சர்வகலாசாலைப் பிரசுரம், 1929.

சிற்றிலக்கியச் சொற்மொழிவுகள் (கோவை), சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை 1961.

சீனிவாசப்பிள்ளை, கே.எஸ்., **தமிழ் வரலாறு** (முதற் பாகம்), 3-ம் பதிப்பு, தஞ்சை பூரண சந்திரோதய பிரஸ், 1927.

சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் தேவாரம் கழக வெளியீடு, சென்னை, 1929.

சுப்பிரமணியபிள்ளை கா., **இலக்கிய வரலாறு** (1-ம் பாகம்), திருநெல்வேலி மணிவாசக மன்றம், திருநெல்வேலி, 1930.

(2-ம் புத்தகம்), நான்காம் பதிப்பு, ஆசிரியர் நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1953.

சுப்பிரமணிய பாரதியார், **பாரதி நூல்கள்** பாரதி பிரசுராலயம், சென்னை, 1932.

செயாபூபதி, மா.ரா., "காலப் போக்கில் தமிழ் இலக்கியம்" **தெ.பொ.மீ. மணிவிழா மலர்** ப.280.

செல்வவிநாயகம். வி., அற்புதத் திருவந்தாதி, **இந்து தர்மம்** இந்துமாணவர் மன்ற வெளியீடு, பேராதனை, 1954.

.... **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு,** ஸ்ரீலங்கா அச்சகம், யாழ்ப்பாணம், 1965.

.... "புறநானூற்றில் ஒரு பாட்டு" **இளங்கதிர்,** தமிழ்ச்சங்க வெளியீடு, இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம், பேராதனை, 1959-60.

.... **தமிழ் உரைநடை வரலாறு,** கும்பகோணம் சாரதாவிலாச பிரஸ், 1957.

சோம இளவரசு, **இலக்கண வரலாறு,** தொல்காப்பியர் நூலகம், கனகசபைநகர், சிதம்பரம், 1963.

ஞானப்பிரகாசர், நல்லூர் சுவாமி, **தமிழ் அமைப்புற்ற வரலாறு,** வியாபார ஐக்கிய சங்கத்தாரின் பதிப்பு, சுன்னாகம், 1927.

திருக்கோவை, ஆறுமுகநாவலர் பதிப்பு, வித்தியாநுபாலன யந்திரசாலை, சென்னை.

திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்பு கழகம், திருநெல்வேலி, 1968.

திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம், ஸ்ரீகாசிவாசி சுவாமிநாத சுவாமிகள், 26-ஆம் நாள் வெளியீடு, ஸ்ரீகுமரகுருபரன் சங்கம், ஸ்ரீவைகுண்டம், 1971.

திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள் தேவாரம் பன்னிரு திருமுறை பதிப்பு, நீதி வெளியீடு 21, ஸ்ரீ குமரகுருபரன் சங்கம், ஸ்ரீவைகுண்டம், 1961.

திருநாவுக்கரசர் தேவாரம், 3-ம் பதிப்பு, சைவசித்தாந்த மகாசமாஜம், சென்னை, 1941.

திருவாசகம், ஆராய்ச்சியுரை, (சு. அருளம்பலவனார்) ஸ்ரீலங்கா புத்தகசாலை, யாழ்ப்பாணம், 1966.

துரைசாமி பிள்ளை, ஔவை சு., **சைவ இலக்கிய வரலாறு** அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், 1958.

தொல்காப்பியம் மக்கள் பதிப்பு, புலியூர்த் கேசிகன் - தெளிவுரை, அருணா பப்ளிகேஷன், சென்னை, 1961.

தொல்காப்பியம் எழுத்ததிகாரம், நச்சினார்க்கினியம், சி. கணேசையர் பதிப்பு, திருமகள் அழுத்தம், சுன்னாகம், 1952.

தொல்காப்பியம் - சொல்லதிகாரம், சேனாவரையம், சி. கணேசையர் பதிப்பு, திருமகள் அழுத்தம், சுன்னாகம் இரண்டாம் பதிப்பு, 1955.

தொல்காப்பியம் சொல்லதிகாரம், தெய்வச்சிலையார் உரை, கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், 1929.

தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம், பின்னான்கியல்களும் பேராசிரியமும், சி. கணேசையர் பதிப்பு, திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம், 1943.

நன்னூல், ஆறுமுகநாவலரின் காண்டிகையுரை, நாவலர் பதிப்பு, சென்னை, 1966.

நாராயணசாமி, பண்டித சித., **"மயக்கம்"**, தமிழ்ப் பொழில், நூணர் 40, மலர் 10, 1965, ஜனவரி.

நேமிநாதம், சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி, 1945.

பதினோராந்திருமுறை, ஆறுமுகநாவலர் பதிப்பு, வித்தியானாபலன யந்திரசாலை, சென்னை, 1951.

பதினென் கீழ்க்கணக்கு, பதவுரை விளக்கவுரை, சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், சென்னை 1947.

பாரந்தாமனார், அ.சி., **மதுரை நாயக்க வரலாறு** 3-ம் பதிப்பு, பாரிநிலையம், சென்னை, 1971.

பரிபாடல், புலியூர்கேசிகன் பதிப்பு, அருணா பப்ளிகேஷன்ஸ், சென்னை, 1963.

பாண்டிக்கோவை, (பதிப்பாசிரியர் துரைசாமி வே.) ஸ்டார் பிரசாரம், மதுரை, 1957.

பாலசுப்பிரமணியன் சி., **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு,** 13-ம் பதிப்பு, நறுமலர்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1978.

புறநானூறு, சாமிநாதையர் பதிப்பு, (3-ம் பதிப்பு), சென்னை லாஜர்னல் அச்சுக்கூடம், 1935.

பெரியபுராணம், சுப்பிரமணிய முதலியார் தொகுப்பு, கோவைத் தமிழ்ச் சங்கவெளியீடு, கோயபுத்தூர், 1940.

பெருந்தேவனார் பாரதம் என்னும் பாரத வெண்பா மயிலாப்பூர், செந்தமிழ் மந்திரம், சென்னை, 1927.

மலைபடுகடாம், விளக்கவுரை, பொ. வே. சோமசுந்தரனார், சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை 1956.

மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ.பொ. **சமணத் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு,** கலைக்கதிர் வெளியீடு, கோவை -, 1961.

முத்தொள்ளாயிரம், கழகவெளியீடு, (மறுபதிப்பு) 1958.

யாப்பருங்கலம் அரசாங்க எழுதுபொருள் அச்சுத்தொழில் கட்டுப்பாட்டதிகாரி, சென்னை, 1960.

யாப்பருங்கலக் காரிகை, குணசாகரர் உரை, சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1971.

வரதராசன் மு. **மொழி வரலாறு,** சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்பு கழகம், திருநெல்வேலி, 1954.

வரதராசன் மு. **மொழிநூல்,** சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி, திருத்திய பதிப்பு, 1958.

வரதராஜ அய்யர் E.S தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், 1957.

வித்தியானந்தன், சு. **தமிழர் சால்பு,** தமிழ் மன்றம், கல்வறின்னை-கண்டி, 1954.

விபுலானந்தர் சுவாமி, **யாழ் நூல்,** தஞ்சைக் கரந்தைத்தமிழ்ச் சங்கம், 1947.

வீரசோழியம், பெருந்தேவனாருரை, பதிப்பாசிரியர் க. குருமூர்த்தி ஐயரவர்கள் யாழ்ப்பாணம், 1942.

வீரசோழியம், பவானந்தர் கழகவெளியீடு, சென்னை, 1942.

வெள்ளைவாரணன், க. **தொல்காப்பியம்,** அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், 1957.

வெள்ளைவாரணன், **பன்னிரு திருமுறை வரலாறு,** பகுதி 1, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், 1962.

வேங்கடசாமி, மயிலை சீனி, **மூன்றாம் நந்திவர்மன்,** பாரிநிலையம், சென்னை, 1958.

வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ். **தமிழின் மறுமலர்ச்சி,** 2-ம் பதிப்பு 1953.

ஐகந்நாதன், கி.வா. (தொகுப்பாசிரியர்), **மலையருவி,** சரஸ்வதி மகால், வெளியீடு, தஞ்சை, 1958.

ஜெபரத்தினம், கு., **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு,** திருநெல்வேலி, 1960.

ஸ்ரீநிவாசபிள்ளை., K.S., **தமிழ் வரலாறு,** மகாலிங்கம் பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 1960.

Bowra, C.M., **Primitive Song,** Mentor Book, The New American Library, 1963.

Chidambaranatha Chettiyar, A., **Advanced Studies in Tamil Prosody,** Annamalai University, Annamaliainagar, 1943.

Dorai Rangaswamy, M.A., **The Religion and Philosophy of Tevaram,** University of Madras, 1957.

Dubrvil, Jouveau, **The Pallavas,** 1971.

Epigraphia Indica, IVII No.16

Gopalan, R., **History of the Pallavas of Kanchi,** University of Madras, 1928.

Indian Antiquary, LII

Kitteredge, G.1., his Introduction to **English and Scottish Popular Ballads,** The Cambridge Poets Studient's Edition, 1904.

Krishnaswamy Aiyangar, S., **Ancient India,** Lanzac Co., Loncon, 1911.

Some Contributions of South India to Indian Culture, Calcutta University, 1942.

Minakshi, C., **Administration and Social Life under the Pallavas,** University of Madras, 1938.

Meenakshi Suntharam, T.P., "Birds Eye view of Tamil Literature"., **T.P.M. Sixty First Birthday Commeration Volume,**

History of Tamil Literatue, Annamalai University, Annamalainagar, 1965.

Nilakanta Sastri, K.A., **The Pandyan Kingdom,** Luzac & Co., London, 1929.

.... **The Cholas** Vol.I University of Madras, 1953.

.... **A History of South India** Oxford University Press, 1958.

Pope, G.U. (Editior and Translator), **Tiruvacagam**, Clarendon Press, Oxford, 19000.

Purnalingam Pillai, M.S., **History of Tamil Literatue,** Bibiliotheca, Munnipalam, 1929.

Ratna Navaratnam, **A New Approach to Tiruvacagam,** 1950.

Sandys, J.E., **A Short History of Classical Scholoarship,** Cambridge, 1915.

Sivarajapillai, K.N., **Agattiya in the Tamil Land,** University of Madras, (N.D.)

South Indian Inscriptions Vol.I.

Subramaniyan, N., **Pro-Pallavan Tamil Index,** University of ... 1966.

Subramaniyam, V.I., "The Evolution of the Tamil Script", **Tamil Culture,** II. No.1, 1953.

Vaiyapuripillai, S., **History of Tamil Language and Litrature,** New Century Book House, Madras, 1956.