செந்தமிழ்

தொகுதி 89 டிசம்பர் 95 பகுதி 4

காலாண்டு இதழ்

ஆசிரியர் மா. தனுக்கோடிபாண்டியன் பி.ஏ.,பி.எல்.,

மதுரைத் தமிழ்ச்சங்கம், மதுரை-1.

பொறுப்பாசிரியர் : பேராசிரியர் பேரறிஞர்
நா. பாலுசாமி எம்.ஏ.,பி.எல்.,எம்.லிட்.,பிஎச்.டி.,எம்.எட்.,

பொருளடக்கம்

பக்கம்

1. யாழுறுப்புக்கள் (முன் இதழ்த் தொடர்ச்சி)
பேரறிஞர் வா. கோ. கிருஷ்ணமூர்த்தி — 1

2. காப்பிய நோக்கில் அடைக்கலக்காதை
பேரறிஞர் தெ. திருஞானமூர்த்தி — 16

3. ஜே. கே. சொல்லிச் சென்ற 'விழிப்புணர்வு'
க. சி. அகமுடைநம்பி — 22

4. பிற்காலச் சோழர் காலத் தமிழ் இலக்கியம் காட்டும் போக்குவரத்து வசதிகள்
பேரறிஞர் தா. சுகவரபிள்ளை — 29

5. தொல்காப்பியரின் அசைக்கோட்பாடு
பேரறிஞர் சா. கிருட்டிணமூர்த்தி — 33

6. பழந்தமிழ்க் கவிதைகள் நேற்றும் இன்றும் நாளையும்
பேரறிஞர் துரை. சீனிச்சாமி — 41

யாழுறுப்புக்கள்

பேரறிஞர் வா. வே. கிருட்டிணமூர்த்தி

(முன் இதழ்த் தொடர்ச்சி)

இந்நரம்புகள் மாடகத்தினை அகழ்ந்து கொண்டிருப்பது போல், மாடகத்தின் பால்லிகை வடிவ வளைவுகளுக்கிடையே, பொருத்தி, அழுந்தக்கட்டப்பட்டிருந்தன என்பதும் அந்நரம்புகள் கட்டிய இடத்தில் அவை இயற்கையாக ஏற்படுத்தும் ஒலியளவின் மாத்திரை (அலகு, ருருதி) யைக் கடந்து ஒலிக்கச் செய்யமுடியும் என்பதும்,

> ''நுண்கோல் மாடக நொண்டு கொண்டு மாத்திரை நிறைய
> வீக்கி'' —சீவக. 1697; 1-2

எனும் வரியினின்றும் அறிலாம்.

இதே கருத்து ''கேள்வி போகிய நீள் விசித் தொடைல்'' (பொருநர். 77) எனும் வரியிலும் கூறப்பட்டிருப்பது முன்னர் விளக்கப்பட்டது.

இக்கால வீணையின் மெட்டுக்கிணையாக உறுப்பு சங்க காலத்திலும் கோல் என அழைக்கப்பட்டுள்ளது.

> ''முன்னோான் வாங்கிய கடுவிசைக் கணைக்கோல்
> இன் இசை நல்யாழ்ப் பத்தரும் ....''
> மலைபடுகடாம். 380—371

(கடுவிசை-மிகுதியான பலம் (இறுக்கம்) உடையதாகச் (சிறிதும் அசையாதவாறு) கட்டப்பட்ட, கணைக்கோல்-திரட்சியான (cylindrical, rod-like) கோல்)

கோல் என்பது பொதுவாக பண்மொழி நரம்பும் குறிக்குமாதலால் அதனின்று வேறுபடுத்திக் காட்டும் பொருட்டு கணைக்கோல் என உருவம் சார்ந்த அடைமொழியோடு சேர்த்துக் கூறப்பட்டுள்ளது. பண்மொழி நரம்பு மெல்லிய உருவம் படைத்தது. திரட்சியான தன்று. ஆகவே கணைக்கோல் என்பது மெட்டுக்கிணையான உறுப்பு குறித்தது காண்க.

காப்பிய காலத்திலும் இவ்வுறுப்புகள் 'திருந்து கோல்' (''திருந்து-கோல் நல்லியாழ் செவ்வனம் வாங்கி''- சிலப், கடலாடு 172) என்றும் 'திண்கோல்' (''துய்யறத்திரண்ட திண்கோல் கொள்ளத்தகு திவவு'' - சீவக 559:2) என்று கூறப்பட்டுள்ளன. ''திண்கோல்'' என்பதும் ''கணைக்கோல்'' என்பதும் ஒரே பொருள்படுவது காண்க.

எனவே சங்ககால யாழில் இக்கால வீணையின் வெட்டுக்கிணையான உறுப்புகள் இருந்தன, அவை கணைக்கோல் (மலைபடுகடாம், 380), புரி நரம்பு (மலைபடு., 22 : புற., 307:1., பரி., 7:67: பரி., 18:51; பதிற்றுப்., 41:1), யடிநரம்பு/ வடிப்புறு நரம்பு (நற்றிணை, 139;4; அக., 142 : 26), விரலுளர் நரம்பு (பொருநர்., 17). தொடை நரம்பு (பதிற்றுப் , 67:7; பதிற்றுப்., 65:14) மன்று கூறப்பட்டுள்ளன என்று அறிகிறோம் காப்பிய காலத்தில் இவை தந்திரிகரம் (சிலப்., புறஞ் : உரை மேற்கோள்) பன்னரம்பு (சிலப்.. கானல்:11) திண்கோல் (சீவக., 559:2), நுண்கோங் (சீமக., 1 97:1) எனும் பெயர்களோடு வழங்கப்பட்டுள்ளன. இந்நரம்பினிடத்து விரலையழுத்தி நீள்நரம்பைத் தெறித்து அரைக்க மாத்திரை கடந்த ஒலி எற்படும என்று கூறியிருப்பதால் இவை இக்கால வீணையின் மெட்டுக்கிணை உறுப்பேயல்லாது வேறல்ல என்பது உறுதியாகின்றது.

திவவு

திவவு என்பது மாடகத்தின் மேலமையும் கோலாகிய மெட்டினைக் கோட்டோடு இறுக்கமாகக் கட்டும் உறுப்பு என்று சங்க இலக்கியங்கள் கூறியுள்ளன.

''மாயோன் முன்கை ஆய்தொடி கடுக்கும்
கண்கூடிருக்கைத் திண் பிணித் திவவு''

பொருநராற்றுப்படை 14-15

பெண்ணின் கையிலுள்ள வளையல்களை மேலேற்றி ஒதுக்கி அம்முன்கையின் மேற்பகுதியில் அவ்வளையலின் கண்ணாகிய துளை இறுக்கமாகப் பொருந்தி நிற்பது போன்ற திவவு கண் போன்ற துளையுடைய ஒருறுப்பில் நுழைக்கப்பட்டு இறுக்கமாகப் பிணைக்கப்பட்டிருந்தது என்றும்,

''மடந்தை முன்கை குறுந்தொடியேய்க்கும்
மெலிந்து வீங்கு திவவு''

பெரும்பாணாற்றுப்படை,12-13

மடந்தை அணிந்துள்ள வளையல், மணிக்கட்டுப்பகுதி மெலிந்தும் மேற்பகுதி பருத்தும் காணப்படும். அம் முன்கையின் மேற்பகுதியில் இறுக்கமாக அமைவது போன்று ஒருமுனை பருத்தும் மறுமுனை மெலிந்தும் காணப்படும் திவவு கண் போன்ற துளையினுள் நுழைக்கப்பட்டு அக்கண்ணில் இறுக்கமாக அமையுமாறு கட்டப்பட்டிருந்தது என்றும் கூறி இத்திவவு கண் போன்ற துளையையுடைய கோலினைக் கோட்டோடு சேர்த்துக்கட்டியிருப்பதை விளக்குகிறது. (படம்13)

''யாழும் யாழ்முரிப்பண்ணும்''[7] எனும் கட்டுரையில் இவ்வரிகளின் பொருளாக ''மடந்தையின் பரந்த உள்ளங்கைப் பகுதிவளையல்கள் கழன்று விழாதவாறு தடுத்து நிற்பது போன்று'' எனக் கூறப்பட்டது

மங்கையின் மணிக்கட்டுப்பகுதியிலுள்ள வளையல், திவவின் பருத்த பகுதி கண் போன்ற துளையில் இறுக்கமாகப் பொருந்தி நிற்கும் நிலைக்கு உவமை எனக் கூறமுடியாது. ஏனெனில் மணிக்கட்டுப் பகுதியிலுள்ள வளையல் அங்கு இறுக்கமாகப் பொருந்தி நிற்கவில்லை. ஆகவே அக்கருத்து இங்கு திருத்திக்கொள்ளப்படுகின்றது. இக்கட்டுரையில் கூறியது போல்

''மாயோன் முன்கை......... திண்பிணித்திவவு'',

(பொருநர்., 14-15)

''வடந்தை முன்கை .... மெவிந்து வீங்கு நிலவு''

(பெரும்பாண் 12-13)

ஆகிய வரிகளில் கூறப்பட்டுள்ள கருத்தே ஒன்றேயாகும்.

இத்திவவு எவ்வுறுப்பின் கண்போன்ற துளையினுள் பொருத்தப்பட்டு இறுக்கமாகக் கட்டப்பட்டிருந்தது என்பது [1] காப்பிய வாயிலாய் அறிகின்றோம்.

................''தீந்தேன் துறைக்கற்
ஒழுகியன்ன துய்யறத்திரண்ட திண்கோல் கொளத்தகு
திவவு''

சீவக சிந்தமேணி,559:1.3

மேலே அகன்றும் (பருத்தும்) கீழே செல்லச்செல்ல
மெலிந்தும்
அசைவில்லாது ஊற்றப்படும் தேனின் ஒழுக்கு
போன்று காணப்படுகின்ற,
திண்கோலின் கண்ணினுள் பொருந்தும், திவவு (படம் 14)
''தந்திரிகரத்தோடு திவவுறுத்துயாத்து
—சிலப். புறப்-107

என்றதால், தந்திரிகரம் ஆகிய கோல்மெட்டு திவவினால் கட்டப்பட்டிருந்தது என்பது விளங்கும்.

தந்திரிகரம் திவவினால் கட்டப்பட்டிருந்தது என்பதை ஓர் உவமை மூலம் சிறுபாணாற்றுப்படை விளக்குகின்றது.

''பைங்கண் ஊகம் பாம்பு பிடித்தன்ன
அம்கோட்டுச் செறிந்த அவிழ்ந்து வீங்கு விவவு''
-சிறுபாண். 221-222

இங்கு, குரங்கின் கைகளின் உள்ளங்கைப் பகுதியும் விரல்களும் சேர்ந்து ஏற்படுத்திய துளைபோன்ற பகுதி கோலின் இருமுனைகளிலுமுள்ள கண்போன்ற துளைகளுக்கு ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டது

இவ்வாறு மாடகத்தின் மேலமைக்கப்பட்ட தந்திரிகரத்தின் ஒரு முனையிலுள்ள துளை வழியாகத் திவவினை நுழைத்து கோட்டின் கீழாகக் கொணர்ந்து தந்திரிகரத்தின் மறுமுனையிலுள்ள துளையினுள் நுழைத்துக் கோட்டைச் சுற்றி இறுக்கமாகவும தந்திரிகரம் மாடகத்தில் அழுந்திப் பதியுமாறும் கட்டப்பட்டது. இதுவே ''அம்கோட்டுச் செறிந்த அவிழ்ந்து வீங்கு திவவு'' எனப்பட்டது.

பண்மொழி நரம்பில் கண்போன்ற துளை எங்கும் காணப்படாமையின் திவவு எந்த யாழ்க்கருவியிலும் பண்மொழி நரம்பைக் கோட்டோடு சேர்த்துக் கட்டியிருக்கவில்லை என்று தெளியலாம். தந்திரிகரமாகிய கண் போன்ற துளையுடைய மெட்டினைக் கோட்டோடு சேர்த்துக்கட்டும் உறுப்பு திவவு என்றறிக.

திவவு எனும் இச்சொல் அதனோடு சேர்ந்தமையும் உறுப்பாகிய தந்திரிகரம் அல்லது நுண்கோலினைச் சுட்டவும் (சுட்டு) பயன்பட்டது.

''செவி நேர்பு வைத்த செய்வுறு-திருமுருகு - 140
(செவியளவு எழுச்சியை உடைய (உயரத்தில்) தகைப்பாகிய மேருவினைக் கட்டியுள்ள திவவு)

''தொடித்திரிவன்ன தொண்டு படு திவவு''
(உடைந்த வளையல் துண்டு போன்று வளைந்துள்ள, ஒன்பதாவது அலகுத்தானத்திலமையும் வார்க்கட்டு)

திவவு தொடித்திரிவன்ன தோன்றாதாதலின் அது அத்திவலினால் கட்டப்பட்ட தொடித்திரிவன்ன நுண்கோலினைச் சுட்டியது.

''தொடித்திரிவன்ன தொண்டுபடுதிவவிற்
கடிப்பகையனைத்தும் கேள்வி போகா
குரலோர்த்துத் தொடுத்த சுகிர்புரி நரம்பு''
மலைபடு 21-23

ஒன்பதாவது அலகுத்தானத்தில் திவவினால் கட்டப்பட்ட வளையல் துண்டு போன்ற நுண்கோலினின்று எழும் ஒலி அங்கு எழுகின்ற 'ம' எனும் உழை ஒலிக்கு சிறிதும் வேறுபாடில்லாது ஒன்றக் கூடிய சுருதியை உடைய சரமாகும் பொருட்டு குரல் எனும் ஒலியை ஆராய்ந்தெடுத்து அங்கு வைத்து பதநிசரிகம எனத் தொடுத்த சகோடயாழகிய நிரல் என்க. (சரிகமபதநி எனும் செங்கோட்டியாழ் நிரலை பதநிசரிகம என சகோடயாழ் நிரல் ஆக்கும் முறை கூறியது)

''தொண்டு படு திவவின் முண்டக நல்யாழ்''

ஒன்பதாவது வார்க்கட்டிவிடத்து (ஒன்பதாவது அலகுக்கானத்து வார்க்கட்டு) உள்ள நுண்கோல் எழுப்பும் ஒலி ('ம'/உழை) முண்டகமாகிய தகைப்பில் அமைந்ததாக் (இளி – குரலாக்கிக் கொள்ளப்பட்ட) 'ம'கரயாழ். இங்கும் திவவு என்பது ஒலி குறித்து அவ்வொலி எழும்பக் காரணமாயமையும் நுண்கோல் சுட்டியது

இவ்வாறு, தந்திரிகராம் / நுண்கோல் / விரலுளர் நரம்பு அதனோடு சேர்ந்தமையுப் உறுப்பாகிய திவவினால் சுட்டப்பட்டதால் தந்ரிதிகரம் திவவினால் கட்டப்பட்டிருந்தது என இலக்கியங்கள் உணர்த்தியது காண்க.

சங்க காலத்திலும் காப்பியக்காலந்திலும் மட்டுமின்றி தேவார காலத்திலும் யாழில் தந்திரிகரம் அல்லது மெட்டு இல்லை எனப்

பல அறிஞர்கள் கூறி வந்துள்ளனர். திருநீலகண்டயாழ்ப்பாணர் இசைத்த யாழில் நுண்கோல்கள் (பெட்டு) உண்டு என்பது

''தான நிலைக்கோல் வடித்து''

பெரிய., திருஞான., 135:1

(சுரத்தானத்தில் நிலையினை அறுதியிட்டுக் காட்டும் கோலாகிய மெட்டினைத் திருத்தமாக அமைத்து) என்பதாலும் அறிக.

மற்ற ஆய்வாளர்கள் இவ்வியாழ் உறுப்புக்கள் பற்றிக் கூறியுள்ள விளக்கங்களைக் காண்போம்.

பத்தர்

சங்க காலத்து யாழ்ப்பத்தர் மரத்தைக் குடைந்து செய்யப்பட்டது என்று ஆய்வாளர்கள் அனைவரும் கூறியுள்ளனர். மரத்தைக் குடைந்து யாழ்ப்பத்தர் செய்யப்பட்டது எனக்கொள்ளுமாறு சங்க நூல்களில் யாதும் கூறப்படவில்லை. காப்பிய காலத்தின் பின் அக்காப்பியங்களுக்கும் சில சங்ககால நூல்களுக்கும் உரையெழுதியினரின் உரையினைச் சார்ந்த இக்கருத்து வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மூங்கிலால் பத்தரின் ஒரு அமையுமாறு ஒரு கூடு அமைத்து அதனைச் சுற்றித் தோற்போர்வை போர்த்தித் தைத்து பத்தர் ஆக்கப்பட்டது என்பது சிலம்பமை பத்தல் (மலைபடு., 26), கூடுகொள் இன்னியம் (சிறுபான்., 229) எனும் வரிகளால் அறியலாம்.

பத்தர் என்பது தோலால் போர்த்தப்பட்டு புடைத்திருக்கும் கீழ்ப்பகுதியில் அத்தோற்போர்வையின் முனைகள் இணைத்துத் தைக்கப்பட்ட யாழுறுப்பு எனப்புலவர் இரா. இளங்குமரனும்[1] பத்தலை மூடிய ஓர் உறுப்பு போர்வை இது பச்சை எனப்பட்டது என அங்கயற்கண்ணி[2] அவர்களும் கூறியுள்ளனர். இவ்விருவர் கூற்றும் சங்க நூல்களில் கூறிய கருத்தோடு பெரும்பான்மை பொருந்துவதாக உள்ளது. ஆயின் இவ்விருவர் மட்டுமல்லாது வேறெவ்வாய்வாளரும் பத்தல், பத்தர், இவற்றின் வேறுபாட்டைத் தெளிவாக்கவில்லை. மரத்தைக் குடைந்து அதனை இரு துண்டுகளாக்கி மீண்டும் ஒட்டி அதனைத் தோற்போர்வையினுள் பொதிந்து வைக்கப்பட்டது பத்தர் என மார்க்கரெட் பாஸ்டின்[3] அவர்கள் கூறியுள்ளார் மரத்தைக் குடைந்து பத்தர் செய்யப்பட்டிருக்குமாயின் அதனை மீண்டும் தோற்போர்வையினுள் வைத்து

மூடியிருக்கத் தேவையில்லை. இத்தகையதோர் செயலை நம் முன்னோர் செய்திருக்கமாட்டார்கள். எனவே சங்ககாலத்தில் மூங்கிலால் பத்தர்க்கூடு அமைத்து அது தோற்போர்வையால் போர்த்தப்பட்டு பத்தராக்கப்பட்டது என்றும் காப்பிய காலத்தில் மரத்தைக் குடைந்து பத்தர் செய்யும்முறை ஏற்பட்டிருக்கும் எனவும் அறியலாம்.

விபுலானந்தரும் அவரை ஒட்டி வெள்ளைவாரணரும் அரைக்கோள வடிவமரத்தில் ஒரு பகுதி எண்ணாட்டிங்கள் வடிவில் குடையப்பட்டிருந்தது எனவும் அதனூடாக மறுபகுதி மேல் மூடியமைவது போல் குடையப்பட்டு சுனைவறந்தன்ன இருள் தூங்கு வறுவாய் ஆயிற்று எனும் பொருள் படக்கூறிப் படமிட்டுக் காட்டியுள்ளனர். சுனைவறந்தன்ன இருள் தூங்கு வறுவாயாகக் குடையப்பட்ட பத்தரின் ஒரு பகுதி எண்ணாட்டிங்கள் வடிவினது என்றதால் வறுவாய் எனும் உறுப்பிற்கு ஒரு உவம விளக்கமும் அவ்வறுவாயின் ஒரு பகுதிக்கு மற்றொரு உவம விளக்கமும் கூறி ஆனால் அதுவே வறுவாய் எனவும் கூறியதாகின்றது. பழம்பெரும் புலவர்கள் இவ்வாறு ஒரு விளக்கம் கூறியிருப்பார்களா என்பது சிந்தித்தற்குரியது. இவ்வறுவாயின் செவ்விய விளக்கம் சங்க நூல்களில் காணப்படுவதாலும் சங்ககாலத்தே குடையப்படக்கூடிய ஒரு பொருளால் பத்தர் செய்யப்படவில்லை என எண்ண வேண்டியிருப்பதாலும் பத்தரும் வறுவாயும் வெவ்வேறு உறுப்புக்கள். ஒரே உறுப்பின் பகுதிகளல்ல என எண்ணவேண்டியுள்ளது.

எல்லா நூல்களிலும் போர்வைத்தோல் பத்தரின் இளஞ்சூல் செய்யோள் வயிறு போல் தோன்றும் பகுதியில் நடுவாக இணைத்துப் பொல்லம் பொத்தித்தைக்கப்பட்டிருந்தது என கூறியிருக்க விபுலானந்தரும்[4] வெள்ளைவாரணரும்[5] பத்தரின் வட்டமான மேற்புறத்தோலில் (பச்சை) விட்டத்தில் பகுதி பிளந்து நரம்புகள் வெளிவருதற்காகத் துளையிட்டு மீண்டும் தைக்கப்பட்டிருந்தது. இதுவே போர்வையின் பொல்லம் பொத்திய இடம் எனக் கூறியுள்ளனர். உந்தி அல்லது யாப்பில் கட்டிய நரம்புகள் வெளிவருவதற்காகப் பச்சையின் பகுதி பிளக்கப்பட்டுத்துளையமைத்து மீண்டும் தைக்கப்பட்டிருக்குமாயின் அறுந்த நரம்பை மீண்டும் கட்டுவது எங்ஙனம் என்றதொரு பொருத்தமான கேள்வியை அங்கயற்கண்ணி[2] அவர்கள் எழுப்பியுள்ளார்.

சீரியாழுக்கு மட்டும் விளக்கழல் உருவில் பத்தரின் மேற்புறமைத்துக் காட்டிய விபுலானந்தர்[4] பேரியாழ், சகோடயாழ், செங்

கோட்டியாழ் முதலியவற்றிற்கு வட்ட வடிவிலும், நீண்ட வட்ட வடிவிலும், பத்தரின் மேற்புறம் (மேற்றோலாகிய பச்சை)அமைத்துக் காட்டியுள்ளார். பெரும்பாணாற்றுப் படையில் பாதிரிப்பூவுன் கூர்மையான பூவிதழ் போன்ற (விளக்கழல் உருவினான) பச்சை எனும் பத்தரின் மேலமையும் தோற்போர்வை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதால் அத்தகைய மேற்பரப்பை உடைய பத்தரின் உள்மரத்தைக் குடைந்து விபுலானந்தர் கூறியது போன்ற சுனைவறந்தன்ன வறுவாய் ஆக்கப்பட்டிருக்க முடியாது. அதேபோல, பொருநராற்றுப்படையில் கூறியபடி விளக்கழல் உருவுடைய மேற்பரப்புடைய பத்தரைக்குடைந்தும் விபுலானந்தர் கூறியது போன்ற எண்ணாட்டிங்கள் வடிவ வறுவாயும அமைக்க இயலாது. எனவே பத்தரும் வறுவாயும் விபுலானந்தரும் வெள்ளைவாரணரும் கூறியது போல் சேர்ந்தமையும் உறுப்பின் பகுதிகளல்ல, வெவ்வேறு உறுப்புக்களாகும் என அறிக.

யாழ்ப்பத்தர் மரத்தைக்குடைந்து செய்யப்பட்டு அதனை எண்ணாட்டிங்கள் வடிவாய்த் தோன்றும் இரு துண்டுகளாக்கி மீண்டும் பிசினால் ஒட்டியும் ஆனி அடித்தும் இணைத்து அவ்வாறு இணைக்கப்பட்ட இடம் வரசின் கதிர்போல் தோன்றுமாறு ஆக்கப்பட்டது என மார்க்கரெட் பாஸ்டின்[3] அவர்கள் விளக்கியுள்ளார்.

இரு மரத்துண்டுகளை இணைத்துப் பத்தர் செய்வதை விட ஒரே மரத்தினைக் குடைந்து பத்தர் செய்வது எளிதானதாகும். ஆயின், உடைந்து ஒட்டப்பட்ட குடத்தையுடைய வீணையின் ஒலி மற்றதை விடச் (உடையாத குடமுடைய வீணையின் ஒலியை விட) சிறந்தது என்பது காரணமாக பத்தர் இரு துண்டுகளாகச் (இறு வறுவாய்களாக) செய்யப்பட்டு இணைக்கப்பட்டன என்றும் ஒலி பங்குவதற்கு முன்னோர் கண்ட உத்தி இது எனவும் இவர் கூறியுள்ளார். இக்கருத்து சரியானதல்ல. குடம் உடைந்து ஒட்டப்பட்ட வீணை வல்லுனர்களாலும் கண்டறிய முடியாதபடி இக்காலம் குடம் ஒட்டப்பட்டாலும் அவ்வீணையின் ஒலித்தன்மை கேடுறாதபடி ஒட்டுதல் மிகக் கடினமே. மிகச் சிறந்த முறையில் உள்ளும் புறமும் ஒட்டப்படாவிடில் வீணையின் குடத்தினுள் எதிரொலிகும நரயபொலியல்லாத, குடத்தின் மரம் அதிர்வதால் ஏற்படும, தேவையற்ற ஒலியதிர்வுகள் குடத்திலுள் ஏற்படும். இவ்

வொலியதிர்வுகள் ஒலி பல்கியது போன்றதோர் உணர்வை ஏற்படுத்தினாலும் இது தெளிவற்ற ஒலியாக இருக்கும் (sound of reduced clarity). இது உண்மையாகிய பல்கிய (amplified) ஒலியன்று. மிகச் சிறந்த கேட்கும் திறனுடைய யாழ் வல்லுநரோ அல்லது மின்னணுக்கருவிகள் (electronic instruments) மூலமாகவோ மட்டும் இவ்வொலித்தன்மையை அளவிட முடியும்.

மேலும் பத்தர் மரத்தைக்குடைந்து செய்யப்பட்டிருப்பின் அதனை மேலேமூடியுள்ள பகுதியும் மரப்பலகையால் செய்யப்பட்டிருக்கும் என்க. மேற்பகுதியைத் தோலால் போர்த்தி அத்தோற்போர்வையைத் தாங்கி நிற்க உந்தி, யாப்பு முதலிய உறுப்புக்களமைத்து அதன் பின் அத்தோற்போர்வையின் மேல் இன்றைய வீணையில் காணப்படும் குதிரை போன்ற உறுப்பை உந்தி, யாப்பு இவற்றின் மீது பொருத்துமாறு வைத்து அதன் மீது நரம்புகள் அமையுமாறு செய்திருக்க மாட்டார்கள். நம் முன்னோர்களின் அறிவுத்திறனில் ஐயமிருந்தாலொழிய மரத்தாலாய யாழ்ப்பத்தருக்கு மரமூடியமையக்காமல் இத்தகைய அறிவுக்குப் பொது அறிவுக்குப் புறம்பானதோர் வகையில் யாழின் மற்ற பானதோர் வகையில் யாழின் மற்ற உறுப்புக்களை அமைத்திருப்பார்கள் என நாம் எண்ணமாட்டோம்.

நெடுந்தூரம் வழி நடையாகப் பாளககளால் எடுத்துச் செல்லப்பட்ட யாழின் பத்தர் கூடியவரை எடை குறைந்தாயிருக்கும் மூங்கிற்கூடாக ஆக்கப்பட்டு தோற்போர்வை போர்த்தப்பட்டிருக்குமே தவிர பிற்கால யாழ்ப்பத்தர் மரத்தினைக் குடைந்து செய்யப்பட்டதாயிராது என்பது உணரற்பாலது.

வறுவாய்

பத்தரின் குடைந்த பகுதி வறுவாய் எனக்கொண்டால் வறுவாய்க்குக் கொடுக்கப்பட்ட விளக்கங்கள் ஒன்றோடொன்று ஒப்புமையுடைத்தாய் இல்லை என்பது முன்பு விளக்கப்பட்டது.

மருப்பும் மாடகமும் ஒன்றை ஒன்று ஒட்டிய உறுப்புக்கள் அல்லது ஒரே உறுப்பின் இருபகுதிகள் எனப் பொருள்பட, ''மருப்பின் வாளார் மாடகம்......'' (சீவக., 722:2) எனக் கூறியிருப்பது போல், நூலில் எங்கும் பத்தரைச் சேர்ந்த பகுதி வறுவாய் எனும் பொருள்படும்படிக் கூறப்படவில்லை.

சங்ககாலத்தில் யாழ்ப்பத்தர் மரத்தைக்குடைந்து செய்யப் பட்டது என்பது பெரும் ஐயத்திற்கிடமானதாகையாலும் எல்லா நூல்களிலும் கூறியுள்ளபடி வறுவாய் என்பதற்குரிய விளக்கம் இன்றைய வீணையின் தண்டு (கோடு) எனும் உறுப்புக்கு மட்டுமே முற்றிலும் பொருத்துவதாலும் பத்தரும் வறுவாயும் வெவ்வேறு உறுப்புக்கள் என்றறிக.

வறுவாய் என்பது பத்தரின் மேல்மூடி மீது காணப்படும் வாய் போன்ற துளை என வரகுணபாண்டியன் அவர்கள் விளக்கியுள்ளார். இத்துளையின் மூலமாக பத்தரின் உட்பகுதியை நோக்க அவ்வுட் பகுதி சுனைவறந்தன்ன இருள் தூங்குமிடமாகக் (வறுவாயாக) காணப்படுமென்று கொண்டாலும் கூட இவ்வறுவாயின் விளக்கம் பத்தரின் மூடிமேலிடப்பட்ட துளையைக் குறிக்காது பத்தரின் உட் குடையப்பட்ட பகுதியைக் குறிப்பதால் இத்துளையை வறுவாய் எனக் கொள்ளமுடியாது.

மருப்பு, மாடகம்

''பாம்பணந்தன்ன ஓங்கு இரு மருப்பு''
— பொருநராற்றுப்படை 13

என்றதைப் பாம்பு படமெடுத்து நிற்பது போல் ஓங்கி நிற்கும் மருப்பாகிய யாழ்க்கோடு என விபுலானந்தர்[4] வெள்ளைவாரணர்[5] வரகுணபாண்டியன்[6] ஆகியோர் கூறியுள்ளனர். விபுலானந்தர், வெள்ளைவாரணர் ஆகிய இருவரும் யாழின் (கோடு / தண்டு) மருப்பு வளைந்திருந்ததாகவும் ஆகவே அது படமெடுத்த பாம்பிற் குவமையாயிற்று என்றும் கூறியுள்ளனர். வரகுணபாண்டியன்[6], இன்றைய வீணைய நிறுத்தி வைத்து வாசிக்கும் போது கோடாகிய மருப்பு உயர்ந்து நின்று தோன்றுவதால் அது படமெடுத்து நிற்கும் பாம்பின் உடலுக்கு உவமையாகவும், யாழின் வணர் (யாளி) எனும் பகுதி வளைந்திருப்பதால் அது படமெடுத்த பாம்பின் தலைப் பகுதிபோல் தோன்றிற்கு எனப் பொருள்படுமாறும் கூறி 'மருப்பு என்பது இன்றைய வீணையின் தண்டு (கோட்டுறுப்பு) என விளக்கி யுள்ளார். ஓங்கிருமருப்பு (பொருநர்-13) மாயிருமருப்பு (பெரும் பாண்-14) வாங்கிருமருப்பு (பதிற்றுப். 66-1) என்பவற்றில் ''இரு'' எனும் சொல்லை 'இருக்கின்ற' என்றவாறு பொருள் கொண்டு உயர்ந்து நிற்கின்ற, கருமையாயிருக்கின்ற, வளைந்திருக்கின்ற மருப்பு என ஆய்வாளர்கள் அனைவரும் விளக்கியுள்ளனர்.

''ஓங்கு'' என்பது நெடிதாக உயர்ந்து எனப் பொருள்படும். ''வாங்கு'' என்பதை வளைந்து எனப் பொருள் கொண்டால் ''ஓங்கிரு மருப்பும்'' ''வாங்கிரு மருப்பும்'' வெவ்வேறு உறுவின தாகின்றது ''மருப்பு'' என்பது பிறைச்சந்திரனின் கோடு என்ற பொதுப் பொருளுடைத்தாகையால் பிறைச்சந்திரனின் கோட்டிற்கு (கொமபிற்கு) இணையான, முன்பு எண்ணாட்டிங்கள் வடிவான உறுப்பு எனக் கூறப்பட்ட வறுவாயின் தட்டையான பகுதியாகிய மேற்புறத்தில் இரு விளிம்புகளிலும் (வாங்கிரு–இரு பக்கங்களில்) உலர்ந்து நிற்குமாறு அமைக்கப்பட்ட, மரத்தாலான சட்டம் என்று விளக்கியது காண்க. இதுவே பாம்பு (ஆற்றின் கரைகள்) அணந் தன்ன (உயர்த்தப்பட்டது போன்ற) ஓங்கு இரு (உயர்ந்து காணப்படும் இரு இணையான) மருப்பாயிற்று. விபுலானந்தரும் அவரை ஒட்டி மற்ற ஆய்வாளர்களும் கூறியுள்ளது போல் மருப்பு என்பது வளைந்த யாழ்க்கோடு எனப் பொருள் கொண்டால் மருப்பின் மாடகம் எது? இது ஒன்றா அல்லது இரண்டா? அதனில் நுண்கோல்கள் (கணைக்கோல் / தொடை நரம்பு) எவ்வாறு கட்டப் பட்டிருந்தன என்ற கேள்விகளுக்கு விடைபெற முடியாது என்றறிக.

''மருப்பின் வாளார் மாடகம்''

—*சீவக.* 222:2

ஈர்வாளின் பற்கள் போன்று அரங்கொண்டு அராவப்பட்ட மருப் பின் மேற்பகுதி மாடகம் என்றும் இம் மாடகத்தைக் குறுக்காகச் சேர்த்து தந்திரிகரம் (—கரங்கள்) பொருத்தப்பட்டது (''யாழும் யாழ் மூரிப்பண்ணும் எனும் கட்டுரையில் விளக்கம் காண்க) என்றும், நுண்கோல்கள் மாடகத்தை அகழ்ந்து கொண்டிருப்பதுபோல் தோன்றின (''நுண்கோல் மாடக நொண்டு கொண்டு'' — *சீவக.* 1697:2) என்றும் கூறப்பட்டிருப்பதால் மருப்பு என்பது யாழ்க்கோட்டின் மீது (வறுவாய் மீது) அதன் விளிம்புகளில் இணையாக உயர்த்தப்பட்ட உறுப்புக்கள் எனவும் அம்மருப்பின் (மருப்புக்களின்) மேற்பகுதி பன்னரம்பு அல்லது நுண்கோலினைப் பொருத்துவதற்காக அராவப்பட்டிருந்தது எனவும், அவ்வாறு அராவப்பட்ட இரு மருப்புகளின் மேற்பகுதிகளைக் (மாடகத்தைக்) குறுக்காக இணைத்துப் பொருத்தப்பட்ட தந்திரிகரம் / நுண்கோல் கள் / திண்கோல்கள் திவவினால் கோட்டைச் சுற்றிக் கட்டப்பட் டிருந்தன என்றும் தெளியலாம்.

நரம்பு, திவவு

நரம்புகளில் பண்மொழி நரம்பாகிய நீள்நரம்பும், விரலுளர் நரம்பாகிய நுண்கோல்களும் வெவ்வேறானவை. இவை இக்கால வீணையின் தந்தி, மெட்டு ஆகிய உறுப்புகளுக்கிணையானவை. என வரகுணபாண்டியன்[6] மட்டும் கூறியுள்ளார். ஆயின் சங்ககால யாழில் கோல்கள் மரல் நாரினால் புரிக்கப்பட்டுத் திண்மையாக முறுக்கப்பட்டு திவவினால் யாழின் கோட்டைச் சுற்றி இறுக்க மாகக்கட்டப்பட்டது என அவர் கூறியுள்ளார். நீள்நரம்பு அல்லது பண்மொழி நரம்பு எஃகினால் ஆக்கப்பட்ட மெல்லிய கம்பியான இருக்கக்கூடும் என்று வரகுணபாண்டியன் அவர்கள் கூறியிருக்க பொன் வார்ப்புக்கள் போன்று தோன்றும் புரிநரம்பு மரல் நாரினால் புரிக்கப்பட்டது என்று கூறியுள்ளது வியப்பளிக்கின்றது. பித்தளை அல்லது பொன்னிற உலோகம் ஒன்றினால் உருளை வடிவில் திண்கோல்கள் ஆக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது சங்ககால இலக்கியங்கள் வாயிலாய்க் கொள்ளலாம்.

மற்ற ஆய்வாளர்கள் யாவரும் இக்கால வீணையில் காணப் படும் மெட்டுக்கிணையான உறுப்பு சங்ககால யாழில் காணப்பட வில்லை எனக் கூறியுள்ளனர்.

சங்க இலக்கியங்கள் பலவற்றில் கூறப்பட்ட புரிநரம்புகள் மரல்நாரினால் புரிக்கப்பட்ட நீள்நரம்பு என ஆய்வாளர்களிற் பெரும்பாலோர் பொருள் கொண்டனர். அப்புரி நரம்பின் விளக்கம், தொடையல் (தொடுத்து வரிசையாக வைக்கப்பட்டது) தொடை யமை கேள்வி (சுருதிகளின் வரிசை), பொன்புரி நரம்பு) பொன் னாலான மாலைபோல் தோன்றும் நரம்புகள்) என்றவாறெல்லாம் கூறப்பட்டுள்ளது. மேலும், சுகிர்புரி நரம்பு என்றும், திவவுபற்றிக் கூறும்போது நரம்பின் கண் போன்ற துளையினுள் பொருந்தி நிற்கும் திவவு என்றும் கூறப்பட்டிருப்பதால், பண்மொழி நரம் பாகிய நீள் நரம்பு எவ்விடத்தும் துளையுடையதல்ல ஆதலின், இவை திவவினால் கட்டப்படுவதற்குரிய துளைகளைப் பெற்ற தொடுத்து வரிசையாய்மைக்கப்பட்ட மாலை போல் தோன்றும் நுண்கோல்/தந்திரிகரத்தை குறிப்பிடுபவை என்றறிக.

குரங்கின்கை பாம்பினைப் பிடித்திருப்பது போல்தோன்றுமாறு திண்கோல்களின் துளைகளில் நுழைக்கப்பட்டு கோட்டைச் சுற்றி

வரிசையாகக் கட்டுப்பட்டுத் தோன்றும் திவவு (சிறுபாண். 221-222) என்றதாலும், தந்திரிகரம் திவவினால் கட்டப்பட்டிருந்தது (சிலப். புறஞ் 107) என்றதாலும் திவவினால் கட்டப்பட்டது தந்திரிகரமாகிய மெட்டேயல்லாது பண்மொழி நரம்பாகிய நீள் நரம்பல்ல என்றறியலாம். விபுலானந்தர் கூறியபடி நீள் நரம்புகள் திவவினால் கட்டப்பட்டன எனக் கொண்டால் அந்நரம்பினை வலித்தல் மெலித்தல் செய்ய இயலாது என்றது மட்டுமல்லாது பேரியாழ், சீரியாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டியாழ் இவற்றிற்குக் கூறிய நரம்பின் எண்ணிக்கைக்கும் திவவின் எண்ணிக்கைக்கும் மாறுபாடு காணப்படுகின்றது எனவும் வரகுணபாண்டியன்[6] கூறியுள்ளார். அம்மாறுபாடு தோன்றிய காரணம் பண்மொழி நரம்பு திவவினால் கட்டப்படவில்லை என்பது மட்டுமல்லாது பேரியாழ், சீரியாழ், செங்கோட்டியாழ் சகோடயாழ், மகரயாழ் என்பவை கருவிகள் குறிப்பனவல்ல நரம்புகளின் (சுரவரிசையின்) அமைப்பு குறித்துக் கூறப்பட்டது என்பதைச் சரிவர அறியாததால் ஆகும் என எண்ண வேண்டியுளளது. யாழ் பற்றி இங்கு விளக்கின் பெருகுமாதால் அதனை ''யாழும் யாழ் மூரிப்பண்ணும்'' எனும் கட்டுரையினுள் கண்டு கொள்க.

சங்க நூல்களில் கோல்கள் எனும் யாழுறுப்புப் பெயர் எங்கும் காணப்படவில்லை என்று மார்க்கரெட் பாஸ்டின்[3] அவர்கள் கூறியுள்ளார். மலைபடுகடாம் (வரி 380) இந்நுண்கோல் அல்லது தத்திரிகரத்தைக் ''கணைக்கோல்'' (கடுவிசைக்கணைக் கோல், கணை-திரண்ட, உருளையான, rod-like, cylindrical) எனக் குறிப்பிட்டது காண்க.

கோல் என்ற பெயர் சங்ககாலத்தில் வழங்கியிராவிடில் கூட, ஓர் உறுப்பு சங்ககால யாழில் இருந்ததா இல்லையா என்பது அவ்வுறுப்புக்குரிய விளக்கத்தைக் கொணடு முடிவு செய்யபடுமே தவிர பெயரைக் கொண்டு முடிவு செய்யப்படுவதில்லை. ஏனெனில், ஒரே உறுப்பு வெவ்வேறு காலங்களில் வெவ்வேறு பெயர் கொண்டிருக்கக்கூடும் ஆதலால் என்க. புரிநரம்பு, திண்கோல், நுண்கோல், விரலுளர் நரம்பு, தந்திரிகரம், நரம்பின் தொடையல் ஆகிய சொற்களின் பொருளையும் அவை விளக்கப்பட்ட இடங்களையும் (context) கொண்டு நோக்கும் போது அவை மெட்டுக்கள் குறிப்பன, தந்தி அல்லது பண்மொழி நரம்பு குறிப்பனவல்ல என்பது நன்கு விளங்கும்.

சங்க காலத்திலும், காப்பிய காலத்திலும் யாழ்க்கருவிகள் வெவ்வேறு பொருள்களால் ஆக்கப்பட்டிருந்தாலும் யாழுறுப்புக் களின் விளக்கத்தினை ஆழ்ந்து நோக்கும் போது அவ்வுறுப்புக் களும் யாழின் மொத்த உருவமும் (overall shape and structure of yazh) இக்கால வீணையைப் பெரிதும் ஒத்திருந்தது என எண்ண முடிகின்றது.

இலக்கியங்களில் வழங்கப்பட்டுள்ள யாழுறுப்புக்கள் குறிக்கும் சொற்கள் பொருளை இடத்திற்கேற்பக் கொள்ளாமல் தற்கால வழக்குப்படி கொண்டதாலும், அவ்வுறுப்புக்களின் விளக்கத்தை நூலிற் கூறியபடி சொல்லுக்குச் சொல் ஆராய்ந்து காணாமல் உறுப்புக்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட பெயரை மட்டும் கொண்டு முடிவு செய்துவிட்டதாலும் சங்ககால யாழில் தந்திரிகரம் இல்லை. கோடு வளைந்திருந்தது என்பது போன்ற சில பொருந்தா முடிவு கள் செய்யப்பட்டு அவை பல அறிஞர்களாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டு விட்டன. இதன் காரணமாக சங்ககாலத்து யாழ்க்கருவி தந்திரிகரம் இல்லாத யாழ் எனவும் காப்பிய கால யாழ்க்கருவி தந்திரிகரம் பெற்ற வீணை என்பது போன்ற கருத்துக்களும் கூறப் பட்டுள்ளன. இதன் பின்னணியில் சிந்திக்கும்போது சிலம்பில் கூறப் பட்ட நாரத முனிவரின் வீணை எவ்வாறு இருந்தது என்பது போன்ற கேள்விகள் எழுகின்றன.

காப்பிய காலத்தில் யாழ், வீணை என்ற இரு சொற்களும் பயின்றிருக்க இக்கருவிகளின், அவற்றின் உறுப்புக்களின் விளக் கங்கள் ஒன்றோடொன்று ஒப்புமையுடைத்தாயிருக்கின்றன. தேவார காலத்திலும் யாழ், வீணை என்று இரு சொற்களும் வழங்கி வந் துள்ளன. ஆயினும் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் இசைத்தது தான நிலைக்கோல் அமைக்கப்பட்ட யாழ் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. எனவே சங்ககாலத்தில் வீணை என்ற சொல் வழக்கில் இல்லை எனக் கொள்ளலாமே தவிர, தந்திரிகரம் இல்லாத காரணத்தால் அது யாழ் எனப்பட்டது என்றும் காப்பியகாலத்தில் யாழில் தந்திரி கரம் வைக்கப்பட்டதால் அது வீணை எனப்பட்டது என்பதும் பொருந்தாது. சங்ககாலத்திலேயே யாழ்க்கருவி தொடித்திரிவன்ன வளைந்த நுண்கோல்களைப் பெற்றிருந்தாலும் அவை திவவு கொண்டு கட்டப்பட்டிருந்ததாலும் யாழில் அவற்றைக் கட்டும்போது கேள்வியாகிய சுருதி (சுரம) இளி முதல் நிரல்படுமாறும் அல்லது

இளியிவைக் குரலாகக் கொண்டு அதனால் உழை முதல் நிரல் படுமாறும் ஆக்கி அவற்றில் சகோடயாழ் இசையை இயக்கியதா லும் இன்று வடநாட்டில் காணப்படும் சிதார் போன்ற யாழ்க் கருவி அன்றே தமிழ்நாட்டில் ஏற்பட்டது என்பது அறிக.

இத்தகைய மதிநுட்பத்தோடு இசைக்கருவிகளைப் படைத்து இசையிலக்கியத்தையும் இலக்கணத்தையும் நீர்மை பட ஆக்கிய நம் முன்னோர்களின் நுண்மாண் நுழைபுலம் ஈடிணையற்றது என்று உணர்ந்து ஏற்று நம் தமிழிசை பெற்றிருத்த மேன்மையை யும் வளர்ச்சியையும் ஆராய்ந்து அறிவோமாக.

அடிக்குறிப்பு :

1. இரா. இளங்குமரன். பாணர், மணிவாசகர் பதிப்பகம் 1989

2. இ. அங்கயற்கண்ணி இசையும், இலக்கியமும்
கலையக வெளியீடு 1991

3. மார்கரெட் பாஸ்டின் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டும் யாழ்
செந்தமிழ்ச் செல்வி சிலம்பு 68, பால் 9, 10, 11, 12.,
சிலம்பு 69, பால் 1 1994

4. விபுலானந்தர் யாழ் நூல், காந்தைத்தமிழ் சங்கம்
தஞ்சை 1947

5, க. வெள்ளைவாரணன் இசைத்தமிழ்,
சிவகாமி அச்சமக, சிதம்பரம், 1979

6 ஆ அ. வரகுணபாண்டியன் பாணர் கை வழி,
தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்பு கழகம் 1950

7. வி.ஜி. கிருஷ்ணமூர்த்தி யாழிம் யாழ் முரிப்பண்ணும்,
சென்னை சங்கீத அகடமி ஜர்னல், 64:116-146 (1993)

காப்பிய நோக்கில் அடைக்கலக் காதை

பேரறிஞர் தெ. திருஞானமூர்த்தி

ஒரு படைப்பின் நடப்பும் முடிவும் முரண்படுகையில் அப் படைப்பு வாசிப்பில் எதிர்பார்ப்பை மிகுதிப்படுத்திப் படிக்கும் வாசகனைத் தன்பால் ஈர்த்து நிற்கிறது. காப்பியம் போன்ற கதை இலக்கியங்களில் இக்கூறு ஓர் உயிர்க்கூறாகத் திகழ்கிறது. மலை யொத்த செல்வத்தையுடையவன் என இளங்கோவால் அறிமுகப் படுத்தப்படும் கோவலன் புகாரில் வாழமுடியாதவனாய் வெளியேறு கிறான். நடப்பும் முடிவும் முரண்பாடாய் அமைந்து கதை இயங்கத் தொடங்குகிறது. இவ்வடிப்படையிலே தான் இளங்கோவின் காப்பிய இயக்கம் மிகுதியும் அமைந்துள்ளது.

அடைக்கலக் காதைதன் தொடக்கத்தில் தென்னவன் சிறப் பும், தீதுதீர் மதுரையின் சிறப்பும் கோவலனால் பேசப்படுகின்றன. சிலம்பின் கதைத் தலைவன் பாண்டியன் செங்கோலாட்சி செய்யும் மதுரைக்குச் செல்கிறான் என்று இளங்கோ காட்டுகையில் இதனைப் படிக்கும் வாசகன் மிகுந்த நம்பிக்கை கொள்கிறான். கதைப் போக்கில் இந்த நம்பிக்கையும் நடப்பும் தகர்க்கப் படுகின்றன. கோவலனை விடப் படிக்கும் வாசகன் அதிர்ச்சிக்குள்ளாகிறான். ஏனெனில் மன்னன் மீதும் மதுரையின் மீதும் கோவலன் கொண்ட நம்பிக்கையும் மதிப்பீடும் எதிர் நிலையில் அமைந்து விடுகின்றன. இதனால் காப்பியம் அவலத்தின் உச்சத்தை அடைகின்றது அதே நேரத்தில் புதியதாக வாழ்வு தேடிப்போகும் ஓர் இடத்தைப் பற்றிய ஒருவனின் உளநிலையாகவும கோவலனின் கூற்றுக்கள் அமைந்து நடப்போடு பொருந்தவும் செய்கின்றன

காப்பியப் புலவனுக்குப் பாத்திரங்களின் பேச்சு, செயல் அவற்றின் உண்மைத் தன்மையாவும் தெரியும் என்றாலும் அவன் அதில் குறுக்கீடு செய்வதில்லை. இவ்வகையில் படைக்கும்போது பாத்திரங்கள் உயிர்த்தன்மையோடு திகழ்கின்றன. கானல்வரியில் மாதவியைப் பிரியும் கோவலன், 'மாயப் பொய் பல கூட்டு,

மாயத்தாள் பாடினாளென' அவள் மீது ஒரு மதிப்பீட்டையும் வைத்துப் பிரிந்து செல்கிறான். மேலும் பின்னர் 'ஆடல்மகள்' என மாதவியை இழித்துரைக்கவும் செய்கின்றான். கோவலனின் சொற் கேட்ட மாதவி தன்னோடு வாழ்ந்தவனின் மதிப்பீட்டை அறிந்து உள்ளத்தால் துடித்துப் போகின்றாள். உணர்ச்சியலைகளின் போராட்டக்களமாகக் காப்பியம் மாறுகின்றது. இந்த அளவிற்குப் பாத்திரங்களை மிகச் சுதந்திரமாகப் பேச விடுகிறார் இளங்கோ.

மாதவி மீது கோவலன் மனவேறுபாடுதான் மதுரை செல்லக் காரணமா என்பதற்கு அடைக்கலக்காதை தான் பதில் கூறுகின்றது. கோவலன் புகாரை விட்டு மதுரை செல்லக் காரணம் தான் கண்ட கனவே என்று கவுந்தியடிகளிடம் குறிப்பிடுகின்றான்.

''நனவு போல நள்ளிருள் யாமத்துக்
கனவு கண்டேன் கடிதீங் குறுமென''

(அள். 106-107)

எண்ணிய கோவலன் உடனே மதுரை புறப்படுகின்றான். மாதவி மீது கொண்ட ஊடல் துணைக் காரணமேயன்றி அது முதன்மைக் காரணம் ஆகாது. இவ்வாறு சில முக்கியமான கேள்விகளுக்கு விடையளிக்கக் கூடியதாக இக்காதை அமைந்துள்ளது.

ஒரு காப்பியத்தின் நிலைபேற்றில் அதன் பாவியமும் பாத்தி ரங்களும் சிறப்பான இடத்தை வகிக்கின்றன. பாவியத்திற்கும் பாத்திரத்திற்கும் இடையேயான உறவு ஒன்றுக்கொன்று தொடர் புடைதாகவும் பிரிக்க முடியாததாகவும் அமைந்து விடுகின்றது. இவ்வகையில் பாவிய அழுத்தத்தை வெளிப்படுத்துவதிலும் கோவலன் பாத்திரப் படைப்பிலும் அடைக்கலக்காதை ஒரு மைல் கல்லாய் அமைகிறது.

மணிமேகலையின் பெயர் சூட்டுவிழா நிகழ்வைக் கூறுவதன் மூலமாகக் கோவலன் நன்றி மறவாதவன் என்பதும், மிகுந்த செல்வத்தைக் கொடைப் பொருளாகத் தந்தவன் என்பதும் புலப் படுகின்றன. வாழவேண்டிய கோவலன் வாழ்ந்து முடிந்த முதிய அந்தணனுக்காகத் தன் உயிரையும் பொருட்படுத்தாத கருணை மிக்கவன் என்பதும் மதக்களிற்றை அடக்கிய வீரன் என்பதும் இரண்டாம் நிகழ்வால் பெறப்படுகின்றன. பொய்யுரைத்த நரகனுக்காகத் தன்னுயிரைத் தரத்துணிந்தவன் என்பதும் நரகனின்

சுற்றத்தாரைப் பேணிக்காத்தவன் என்பதும் மூன்றாம் நிகழ்வால் அறியப்படுகின்றன. செய்நன்றி கொன்ற அந்தணப் பெண்ணுக்குக் கோவலன் உய்தி அளித்தவன் என்பதும் அவளை அவள் கணவனோடு சேர்ப்பித்துப் பல்லாண்டு வாழ்வதற்கான பொருளையும் கொடுத்து நல்வழிப்படுத்திய செல்லாச் செல்வன் என்பதும் விளக்கப்படுகின்றன.

இவ்வகையில் இந்நிகழ்வுகள் பாத்திரப்படைப்பிற்குத்துணை நிற்கின்றன என்று கூறுவதில் தவறில்லை என்றாலும், இளங்கோவின் நோக்கம் இது மட்டுமா என்றால், இல்லை. காப்பியப்பாவியமான ஊழ்வினை உருத்துவந்து ஊட்டும் என்பதற்காகவும் இந்த நான்கு நிகழ்வை மாடலன் வழி கூறவைக்கின்றார் இளங்கோ.

மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு நிகழ்வால் கீழ்க்கண்ட கருத்துக்களைக் குறிப்பாய்ச் சுட்டுகின்றார். நன்றி மறவாச் செந்நெறிப் பண்புடையாளனையும் ஊழ்விடுதல் இல்லை. மதயானையை ஒய்யெனக் கூறி ஏறி அடக்கிய வீரன் ஊழின் முன் மௌனமாய்த் தோற்றுப் போகிறான். நரகன் நற்கதியடையாவிட்டால்கூட அவனைச் சார்ந்தோர் வாழ்வு பெறுகின்றனர். ஆனால் ஊழ் ஒருவனைக் கிளையொடும் வீழ்த்துகிறது. நன்றி கொன்றோர்க்கு உய்தி இல்லென அறநூல்கள் கூறினாலும் அவர்களுக்கூட உய்தி உண்டு. ஆனால் ஊழ்வினை உடையோர் தப்புதல் இல்லை ஆகிய கருத்துக்களைக் காப்பியமுடிவில் உணர்த்தவே இந்நான்கு நிகழ்வையும் குறிப்பிட்டுள்ளார் இளங்கோ.

அடைக்கலக்காதையை அடுத்து கொலைக்களக் காதை இடம்பெறுவதால் எந்த அளவிற்குப் பாத்திரப்படைப்பு முக்கியமோ அந்த அளவிற்குக் காப்பியப்பாவியமும் முக்கியம் என்பதைக் கருத்தில் கொள்ளுதல் வேண்டும். ஏனெனில் கோவலன் வாழ்வைவிட அவ்வாழ்க்கை வழி கூறவரும் கருத்தே காப்பியப்படைப்பாளிக்கு முதன்மையானதாகும்.

இளங்கோ சமூக நடப்பிலிருந்து முரண்பட்டுத் தொலை நோக்கோடு தம் காப்பியத்தைப் படைத்தாலும் நடப்பை அவர் சித்திரித்துக் காட்டத் தவறவில்லை. மணிமேகலையின் பெயர்சூட்டு விழாவின் போது மாமுது கணிகையரே மாதவி மகட்குப் பெயர் சூட்டுவோம் என்று மகிழ்ந்து கூறுகின்றனர் மேலும் ஆயிரங்

கணிகையர் மணிமேகலையென வாழ்த்தினர் என்றும் இளங்கோ குறிப்பிடுகின்றார்.

பெருங்குடி வாணிகன் கோவலன் மகன் மாதவியின் மகள் என்றே கருதப்பட்டதனால் கணிகையரே பெயர்சூட்டவும் வாழ்த்தவும் முற்பட்டனர் என்று காட்டுகின்றார் இளங்கோ. புகாரில் ஆயிரங்கணிகையர் ஒன்று சேர்ந்து வாழ்த்துகின்ற அளவிற்கு ஒரு பேரெண்ணிக்கையில் வாழ்ந்தனர் என்பதையும் இக்குறிப்புக் காட்டுகின்றது. எனவே கோவலனின் தவறு என்பது அன்றைய பெரும்பான்மை ஆடவரின் ஒழுகலாறு என்று கருத இடமிருக்கிறது. ஆயிரங்கணிகையர் வாழ்கின்ற சூழலில்தான் மாதவி அக்குலவொழுக்கத்தை வெறுத்து விடுத்து இல்லறப் பெண்ணாக வாழத் தலைப்படுகின்றாள். இச்சூழலில் கோவலன், மாதவிபாத்திரங்களை வைத்துப் பார்க்கும் போதுதான் அப்பாத்திரங்களின் சிறப்புக்கள் புலனாகும்.

மணிமேகலையின் பெயர்சூட்டுவிழாவின் போது பொருள் வேட்கையால் முதிய அந்தணன் ஒருவன் சென்றான் என்ற குறிப்பையும் இளங்கோ சுட்கின்றார். பொருளுக்காக அனைத்துத் தரப்பு மக்களிடமும் செல்லும் ஒழுகலாறு பார்ப்பனர்களிடையே இருந்தமையை இது காட்டுகின்றது. இவ்வாறு வாழ்ந்த போதிலும் தங்கள் சாதி மேலாண்மையைத் தக்கவைத்துக் கொள்கின்ற அளவிற்குச் சாதி பற்றிய கருத்துக்கள் அன்றைய சமுதாயத்திலேயே இறுகிப் போயிருந்தன. அதனால்தான் இளங்கோவும் அம்முதிய அந்தணனை 'உயர் குடிப்பிறப்பாளன்' எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

கோவலன் கொலையுண்ணப்பட்டதற்காகக் கவுந்தியடிகள் உண்ணாநோன்பிருந்து உயிர் துறக்கின்றார். ஏனெனில் ஊழ் என்னையும் ஒரு கருவியாகக் கொண்டு இவருக்கு என்னுருவில் வந்து ஊட்டிற்று என்கிறார். காப்பியத்தைப் படிக்கும் வாசகன் இவர் வழித்துணையாகத்தானே வத்தார், இவர் செய்த கேடு தான் என்ன என்று எண்ணத்தோன்றும். இதற்கு அடைக்கலக் காதையே விடை பகர்ந்து நிற்கின்றது.

மனம் குழம்பிய கோவலன் கனவால் தீங்கு வரும் என்று அஞ்சியே மதுரை வந்ததாகக் கவுந்திகளிடம் கூறுகிறான்.

கோவலன் கண்ட கனவைக் கேட்ட கவுந்தியடிகள் அவனுக்கு ஆறுதல் கூறியிருக்க வேண்டும்; அல்லது கனவின் பலன் கூறி யிருக்க வேண்டும். இரண்டையும் செய்யாமல் இவ்விடம் அறத் துறை மாக்களன்றிப் பிறர் தங்குவதற்கு உரியது இல்லை; ஒழிக நின் இருப்பு; ஆகவே வணிகர்கள் தங்கும் மதுரை அகநகர் உடனே செல்க என விரைவு படுத்துகின்றார். மேலும் அடி களின் விரைவு உள்ளத்தைப் பின்வரும் வரிகளும் பறைசாற்றி நிற்கின்றன.

''காதலி தன்னொடு கதிர்செல் வதுன்முன்
மாடமதுரை மாநகர் புகுகென''

(அ.ள்:111-112)

கதிரவன் மறைவதற்குள்ளாக மதுரை மாநகர் புகுக என்கிறார்.

அப்போது மாதரி வருகின்றாள். உடனே இவர்களை மாதரி யோடு இருத்தினால் ஏதம் இல்லை என்று கருதி அவருக்குக் குரங்குக்கை வானவன் கதையைக்கூறி மறுக்காது இவர்களை ஏற்கச் செய்கின்றார். 'உடைப்பெருஞ்செல்வர் மனைப்புகுமளவும்' என இவர்கள் நின் மனையில் தங்கும் காலம் குறைந்த காலம் எனச் சுட்டுகின்றார். தவத்தோர் அடைக்கலம்தான் சிறிதாயினும் மிகப் பேரின்பம் தரும் என்று கூறி உனக்கும் 'வீடுபேறு கிடைக் கும் என்று குறிப்பால் விளக்குகின்றார். குருங்குக்கை வானவன் கதையைக் கூறிய கவுந்தியடிகள் மாதரியைப் பேசவிடாது,

''கேட்டனை யாயினித் தோட்டார் குழலியொடு
நீட்டித் திராது நீ போகென்றே'' (அ.ள்:198-198)

விரைவுபடுத்துகின்றார்.

கோவலனைக் காப்பாற்ற வேண்டும் என்ற எண்ணம் அடி களிடம் இருந்தது என்பதை மறுப்பதற்கில்லை. அவர் தம் விரைவு படுத்தலுக்கு அது மட்டுமே காரணமன்று. கோவலனுக்கு வரும் துன்பம் தன் கண்முன் நிகழக்கூடாது என்ற அவர் தம் உள்ளு ணர்வும் இந்த அளவிற்கு அவரை விரைப்படுத்தத் தூண்டி உள் ளது என்று எண்ண இடமிருக்கிறது.

முக்காலத்தையும் அறியக்கூடிய அடிகளும் ஊழிடம் தோற் றுப் போகின்றார். தாம் விரைவுபடுத்தி அனுப்பியதும் ஆற்றுப்

படுத்தியதும் தவறு என்பதை அடிகள் உணர்கையில் தன் வடிவி லேயும் ஊழ் அவர்களுக்கு ; உறுத்தியது என்று முடிவு செய்தே உண்ணா நோன்பிருந்து உயிர் துறக்கின்றார்.

முடிவுகள் :

நடப்பையும் முடிவையும் முரண்பாடாகக் காட்டிக் காட் டிக் கதையில் எதிர்பார்ப்பை மிகுதிப்படுத்துகின்றார் இளங்கோ.

பாத்திரங்களை முழுச்சுதந்திரத்தோடு பேசவிடுவதோடு தான் குறுக்கீடு செய்யாமலும் பாத்திரங்களைப் படைத்துள்ளார். இதனால் பாத்திரங்கள் உயிர்த்தன்மையோடு திகழ்கின்றன.

அடைக்கலக் காதையில் கோவலன் {வாழ்க்கையை ஒட்டி மாடலனால் பேசப்படும் நான்கு நிகழ்வுகள் பாத்திரப் படைப் பிற்காக மட்டுமன்று; பாவியத்திற்காகவும் என்பதே பொருத்த மானதாகும்.

தொலைநோக்கோடு தம் காப்பியத்தை இளங்கோ படைத் திருந்தாலும் நடைமுறையைச் சிறப்பாகச் சித்திரித்துள்ளார் என் பதையே மணிமேகலையின் பெயர் சூட்டுவிழா நிகழ்ச்சி காட்டு கின்றது.

ஊழ் அடிகளின் உருவில் உறுத்தியதாலும் அவரும் அதிலி ருந்து விடுபடமுடியாமல் இயங்கியமையாலும் உண்ணா நோன்பி ருந்து உயிர் துறக்கின்றார்.

"ஜே. கே." சொல்லிச் சென்ற 'விழிப்புணர்வு'

க. சி. அகமுடைநம்பி

மனித வாழ்வைக் கூர்ந்து பார்த்தால், அதில் பரந்து கிடக்கும் போலிமையை நாம் எளிதில் கண்டு கொள்ள முடியும். பெரும்பான்மையான நமது பழக்கவழக்கங்கள் நடைமுறைகள் யாவும் நமக்காக என்றில்லாமல், மற்றவர்கள் நம்மை மதிக்க வேண்டுமே என்பதற்காக, மெய்ம்மை நிலைக்கு மாறாக அமைந்து விடுகின்றன. எதைப் பார்க்க வேண்டும், எதைப் பேச வேண்டும். எதை எப்படி உடுத்த வேண்டும் என்பன போன்ற நம்முடைய ஒவ்வொரு நடைமுறையிலும் பிறர் ஆதிக்கம் மேலோங்கியிருப்பதை நம்மால் மறுக்க முடியாது. பிறர் நம்மைப்போற்றி மதிக்க வேண்டும் என்பதற்காக நம்முடைய இயல்பான விருப்பங்களை மாற்றிய மைத்துக் கொள்கிறோம். மொத்தத்தில், நாம் மெய்ம்மையுடன் வாழ்வதற்கு மாறாக, போலியான வாழ்வு முறையை எவ்விதத் தயக்கமுமின்றி ஏற்றுக் கொள்கிறோம். இது ஒருவகை அடிமைத் தனம் அன்றோ?

தேசப்பற்று, தேசியக் கட்டுப்பாடு, சாதி, மதம், மரபு, மொழி, காலங்காலமாகத் தொடர்ந்து வருகின்ற சமுதாய நடைமுறை, பொருளாதார அழுத்தங்கள், குடும்பம், நண்பர்கள் போன்ற பல்வேறு தூண்டுதல்களால், ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளாக நாம் கட்டுப்பட்ட நிலையில் (conditined) இருந்து வருகிறோம். வாழ்வில் எதிர்கொள்கின்ற சிக்கல்கள் பலவற்றையும் நாம் அணுகு கின்ற வழிமுறைகள் யாவும் கட்டுப்பட்டவையாகவே உள்ளன. இந்தத் தளைகளிலிருந்து நாம் விடுபட வேண்டாமா?

இவ்வாறெல்லாம் சிந்தித்துப் பார்த்த ஒருவர், இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டில் நம்மிடையே வாழ்ந்து சென்றார். அவர் தான் ''ஜே. கே.'' என்று சுருக்கமாக அழைக்கப்பட்டு வந்த ஜே, கிருட்டிணமூர்த்தி. மனித வாழ்வின் வேர்களை ஆராய்ந்தவர் அவர். வேர்கள் சீராக இருந்தால், தரைக்குமேல் எழுப்பி வாழு

கின்ற உயிரினங்களுக்கு எந்தக் குறையும் இராது என்றவர். அவரது மெய்ப்பொருளறிவின் ஒரு முக்கிய கூறுபாடு விழிப்புணர்வு (Awareness) அல்லது அறிந்துணர் நிலை. வள்ளுவர் மொழியில் கூறுவதாயின், இதனை 'மெய்யுணர்வு' எனலாம்.

'உன்னையே நீ அறிவாய்' என்றார் சாக்ரடீசு. உன்னை அறிந்துகொள் என்று புத்தர், இயேசுநாதர், ஆதிசங்கரர், இரமண மகான் போன்ற மாமனிதர்கள் அறிவுறுத்தியுள்ளனர். 'உன்னை நீயே அறிதல்' என்பது மெய்ப்பொருளறிவின் தொடக்கம் என்றார் ஜே. கே. 'விழிப்புணர்வுடன் ஒவ்வொன்றையும் காண்பாயாக, உன்னை அறிந்து கொள்வதற்கும் அதுதான் வழிமுறை' என்று கூறினார் அவர்.

நம்மை நாமே எப்படி அறிந்து கொள்வது? சிறிது சிறிதாக, படிப்படியாக, மெல்ல மெல்ல நம்மை நாம் அறிந்து கொள்ள லாமா? இவ்வாறு நம்மை நாம் அறிந்து கொள்வதற்கு எவ்வளவு காலம் தேவைப்படும்? இதற்குரிய தெளிவுரையை ஜே. கே. யிடம் பெறலாம்.

'நான்' என்றும் 'எனது' என்றும் நாம் கொண்டுள்ள இந்த அமைப்பு முறையைப் புரிந்து கொள்வதற்கு, நம்முள் படிந்துள்ள ஒவ்வோர்/எண்ணத்தையும், உணர்வையும், உள்நோக்கத்தையும் ஒவ்வொன்றாக ஆராய்ந்து பார்ப்பது என்று முயன்றால், பகுத் தாய்கின்ற இந்தத் தொடர் செயல்களில் நாம் அகப்பட்டுக் கொள் வோம். இதற்கு ஆண்டுக் கணக்காகக் காலம் தேவைப்படலாம். இவ்வாறு, காலத்தின் கோலத்தை இந்த ஆய்வில் அனுமதித்தால், பின்னர் அதனால் ஏற்படுகின்ற ஒவ்வொரு கோணல் வடிவத்தையும் நாம் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டிவரும். ஏனெனில் 'நான்' என்பது மிகவும் சிக்கல் வாய்ந்த ஓர் அமைப்பாகும். பல்வேறு தூண்டுதல் கள், நெருக்கடிகள், அழுத்தங்களிடையே ஓயாமல் உயிர்த்துக் கொண்டு இயங்குகின்ற, போராடுகின்ற, அவாவுகின்ற, சிக்கல் நிறைந்த அமைப்பாகும் அது. ஆகவே, நம்மை நாமே புரிந்து கொள்வதற்கு உரிய வழிமுறை அதுவன்று.

நம்மை நாமே உற்றுப் பார்த்து அறிந்துகொள்வதற்குரிய ஒரே வழிமுறை, காலக்கெடு என்று எதுவுமில்லாமல், ஒட்டு மொத்தமாக உடனே காண்பதுதான். நம்முடைய மனம் துண்டு படாமல் இருக்கும் போதுதான், நம் அகத்தின் மொத்தப் பரப்

யையும் நம்மால் பார்க்க முடியும். மொத்தப் பரப்பை பார்ப்பது எதுவோ, அதுவே உண்மையாகும். இது நம்மால் முடியுமா? நம்மில் பெரும்பாலோரால் இயலாது. ஏனெனில், இந்தச் சிக்கலை இவ்வளவு அக்கறையுடன் ஒரு போதும் நாம் அணுகியதில்லை.

ஒட்டுமொத்தமாக நம்மை நாம் உற்று நோக்கும்போது, நமது முழுக்கவனமும் தேவைப்படும், நம்முடைய கண்கள், காதுகள், உணர்வு நாளங்கள் என்று இவை மட்டுமல்லாமல், நம்முடையது என்று சொல்லக் கூடிய ஒவ்வொன்றையும் ஏன், ஒட்டுமொத்தமாக நம்மையே அந்தக் கவனத்தில் தந்துவிட வேண்டும். இந்த முழுமையான கவனத்தில் அச்சத்திற்கோ, முரண்பாட்டிற்கோ இடம் இராது. ஆகவே, போராட்டத்திற்கும் அங்கே இடம் இல்லை.

நாம் நடந்து செல்கிறோம் என்று வைத்துக்கொள்வோம், அப்போது நம்முன் உள்ள சுற்றச்சூழல், இயற்கையழகு, மனிதர்கள், மரங்கள், மேகங்களின் வண்ணக் கோலங்கள் என்று வரும் எதனையும் கண்டுகொள்வதில்லை. ஏனெனில், நம்முடைய சிறுசிறு சிக்கல்கள், நம்முடைய இன்ப நுகர்வுகள், தேடல்கள் பேராசைகள் போன்றவற்றுடன் நம்மைப் பற்றியே கருதிக் கொண்டிருக்கிறோம். நம் முன்னுள்ள எதனையும் அக்கறையுடன் நாம் பார்ப்பதில்லை.

ஒரு பறவையின் அழகை நாம் புரிந்து கொள்வதென்றால், நமது முழுக் கவனத்தையும் அந்தப் பறவையின்பால் செலுத்த வேண்டும். அதுதான் விழிப்புணர்வு. நிலையாகும் ஒரு பொருளை அக்கறையுடன். அதைப் பொருட்படுத்தி. அதனைப் புரிந்து கொள்வதற்கு, மெய்யாகவே நாம் ஆர்வத்துடன் இருக்கும்போதுதான், நமது முழுக் கவனத்தையும் அதன் மீது செலுத்தக் கூடும்.

அத்தகு அறிந்துணர் நிலை, நம்மில் ஒருவர் பாம்பு ஒன்றுடன் ஓர் அறையினுள் உறைவது போன்றது. அப்போது பாம்பின் ஒவ்வோர் அசைவையும் நாம் கவனிப்போம். பாம்பு எழுப்புகின்ற மிகவும் மெல்லிய ஒலியையும் மிகவும் கவனமாக நாம் செவிமடுப்போம. கவனம் செறிந்த இத்தகு நிலைதான் நம் ஆற்றல்கள்

சேர்ந்திடும் நிலையாகும். இந்த விழிப்புணர்வு நிலையில், நமது ஒட்டு மொத்தமான அமைவும் அந்தக் கணத்தில் வெளிப்பட்டு விடும்.

உங்களுக்கு நீங்களே குருவாகவும், நீங்களே சீடராகவும், இருந்து கொள்ளவேண்டும் என்பார் ஜே.கே. மதிப்பு மிக்கவை என்றும், அவசியமானவை என்றும் மனிதன் ஏற்றுக் கொண்டுள்ள ஒவ்வொன்றையும், அஃது இத்தகையதுதானா என்று உங்களுக்குள் நீங்களே கேட்டுக் கொள்ளவேண்டும் என்று நமக்கு அவர் அறிவுறுத்துகிறார். 'எப்பொருள் எத்தன்மைத்தாயினும் அப்பொருள் மெய்ப்பொருள் காண்பது அறிவு' என்று வள்ளுவர் கூறுவது இவண் நினைவுகூரத்தக்கது.

''நான் என்று சொந்தம் பாராட்டுகின்ற எனது முழுப் பரப்பையும், தனியொருவருடையதும் இந்த சமுதாயத்தினுடையது மான உணர்வு நிலையாகவுள்ள எனது முழுப்பரப்பையும், அறிந்தவனாக நான் ஆகுதல் வேண்டும். அப்போதுதான் தனியொருவருடையதும் சமுதாயத்தினுடையதுமான இந்த உணர்வுத்தளத்துக்கு அப்பாலே என் மனம் செல்லும் போதுதான் என்றும் அணையாத ஒளிவிளக்காக எனகு நானே ஆகுதல் இயலும்''- ஜே.கே யின் கூற்று இது.

இப்போது நம்மை நாமே புரிந்து கொள்வதற்கு எங்கிருந்து நாம் தொடங்குகிறோம்? ஜே.கே.யின் விளக்கத்தை இவண் காண்போம்.

'இங்கிருக்கும் நான், எப்படி என்னை நானே கற்றறிவது? எப்படி உற்றுக் காண்பது? எனக்குள் நடப்பதை உள்ளது உள்ளபடி, எப்படிக் காண்பது? உறவு முறையில்தான், என்னை நானே உற்றுக் காண முடியும், ஏனெனில், அனைத்து வாழ்வும் உறவு முறைதான். ஒரு மூலையில் அமர்ந்து கொண்டு, தியான நிலையில் என்னைப்பற்றியே நினைத்துக் கொண்டிருப்பதில் ஒரு பயனும் இல்லை. நான் மட்டும் என்னளவில் இருந்திடல் இயலாது. பிற மனிதர்களிடமும், பொருட்களிடமும் கருத்துக்களிடமும் உள்ள எனது உறவு முறையிலே எனது வாழ்வு அமைந்துள்ளது. ஆகவே, புறப்பொருட்களிடமும், என்னுடைய அகத்திலுள்ள பொரு[illegible]களிடமும், மனிதர்களிடமும், நான் கொண்டுள்ள உறவு

முறையைக் கற்றறிவதில்தான் என்னை நான் புரிந்து கொள்ள முடியும். வேறு எந்த முறையில் முயன்றாலும் அந்த ஒவ்வொரு முறையும் வெறும் கருத்தியலாகத்தான் அமையும். கருத்தியலாக என்னை நான் கற்றறிய முடியாது. நான் வெறும் கருத்துருவான பொருள் அல்லேன். ஆகவே, நான் எப்படி இருக்கிறேனோ அப்படியே என்னை நான் கற்றறியவேண்டும்; எப்படி இருந்திட விரும்புகிறேனோ அப்படியன்று.

'விழிப்புணர்வு' நமக்கு எட்டாக் கனியாக உள்ளதே, ஏன்? இதற்கும் ஜே. கே. விளக்கமளிக்கிறார்.

நம்மில் பெரும்பாலோருக்கு உடலளவில்கூட கூர்மையான உணர்வு இருப்பதில்லை, அளவுக்கதிகமாக உண்கிறோம். சரியான உணவு முறை குறித்து நாம் அக்கறை கொள்வதில்லை. அதிகமாக புகைக்கிறோம்; குடிக்கிறோம். நம்முடைய உடல்கள் கொழுப்பேறி மரத்துப்போய், உணர்வில்லாப் பிண்டம் போல் ஆகிவிடுகின்றன. அதனால், நம் உயிருடம்பின் கவனத் தன்மை மந்தமாகி விடுகிறது. உயிருடம்பே மந்தமாகவும், உணர்வற்றும் இருக்கும் போது, கூர்மையான உணர்வுடன் கூடிய, தெள்ளிய மனம் அங்கே எவ்வாறு குடிகொள்ள இயலும்? நம்மைத் தீண்டுகின்ற குறிப்பிட்ட சில பொருள்களைப் பொறுத்தமட்டில், நாம் உணர்வுடையவர்களாக இருக்கலகம். ஆனால், நம் வாழ்க்கையைப் பொறுத்த அனைத்திலும் முழுமையான உணர்வுடையவர்களாக நாம் இருக்க வேண்டுமெனில், நமது உயிருடம்புக்கும் உள்ளத்துக்கும் இடையே பிரிவுநிலை என்பது சிறிதும் இருத்தல் கூடாது. உடலும் உள்ளமும் ஒருங்கிணைந்த ஒட்டு மொத்தமான இயக்கமாதல் வேண்டும்.

நாம் கூர்மையான உணர்வு உடையவராயின், சிறிதேனும் அக்கறையுடையவராயின் நாம், கட்டுப்பட்ட (Conditioned) நிலையில் இருப்பதை மட்டுமின்றி, இந்தக் கட்டுப்பட்ட நிலையின் காரணமாக ஏற்படுகின்ற பல்வேறு இடர்பாடுகளையும்-எவ்வளவு மிருகத்தனத்துக்கும் வெறித்தனத்திற்கும் அது இட்டுச் செல்கிறது என்பதையும், – அறிந்து கொள்வோம். கட்டுப்பட்ட நிலையில் இருப்பதன் தீய விளைவுகளை அறிந்திருக்கும் நிலையில் கூட, நாம் ஏன் செயல்படுவதில்லை? சோம்பல் காரணமா? சோம்பல் என்பது ஆற்றல் குறைவு அல்லவா?

ஆனாலும், நாம் நடந்து செல்லும் வழித்தடத்தில், திடீ ரென்று ஒரு பாம்பையோ அதள பாதாளத்தையோ வெந்தழ லையோ எதிர்கொள்ள நேர்ந்துவிட்டால், அப்போது ஆற்றலின் குறைநிலையை நம்மிடம் காண முடியுமா?

கட்டுப்பட்டிருக்கும் நமது நிலையின் தீய விளைவுகளை வெறும் அறிவார்ந்த ஒரு கருத்துருவாக நாம் பார்ப்பதாயின் அதைப் பொறுத்து எதையும் எப்போதும் நாம் செய்யமாட்டோம். ஓர் இடர்ப்பாட்டை வெறும் கருத்தளவில் பார்க்கும் போது, அந்தக் கருத்துக்கும் நம் செயலுக்குமிடையே ஒரு முரண்பாடு அல்லது இசைவற்ற தன்மை உண்டாகும். அந்த முரண்பாடு நமது ஆற்றலைப் பறித்துக் கொள்கிறது. நமது கட்டுப்பட்டுள்ள நிலையையும் அதன் தீய விளைவுகளையும் ஒருசேர, உடனடியாக ஒரு பாதாளத்தில் நம்மை வீழ்த்தக்கூடிய செங்குத்தான சரிவை நமது வழித்தடத்தில் திடீரென்று எதிர்கொள்ள நேர்வதுபோல்— ஒருசேர உடனடியாக நாம் கண்டு வரும் போது தான், அதைப் பொறுத்து நாம் செயல்படுபவராக ஆவோம். அப்போது, காண்பதே செயலாகவும் ஆகிறது.

இந்த உள் விழிப்பினால் என்ன பலன் என்ற கேள்வி எழலாம். நம் துயரங்கள், இடர்ப்பாடுகள், நிறைவேறாத விருப் பங்கள் என்று விரியும் நம் சிக்கல்கள் யாவும் ஜே.கே.யின் கூற்றுப்படி, இறந்தகால நினைவுகளாலோ, பழக்கக் கட்டுப்பாடு களாலோ பிறக்கின்றன, அடித்தளத்திலிருந்து ஆராய்ந்தால் இவை மறைந்து விடுகின்றன. இது எப்படி இயலும்? ஒவ்வொரு சிக் கலையும் நேராகச் சந்தித்து ஆய்ந்து காண வேண்டும். முடிவான கருத்து என்று நம்மிடம் எதுவும் இல்லாமல் கண்டுணர வேண் டும். எந்த ஓர் எதிர்ப்பார்ப்போ, அச்சமோ, விருப்பமோ சிறிதும் இருத்தல் கூடாது. முக்கியமாக, அச்சிக்கலுடன் நம்மை இணைத்து விடுதல் கூடாது. நாம் ஒரு 'சாட்சி போல் வெளியே இருந்து கொண்டு, கூர்ந்து நோக்க வேண்டும். குறிப்பாகக் கூறுவதெ தெனில், நாம் ஒன்றுமே செய்தல் கூடாது. வெறும் தீவிர நோக்கு; அவ்வளவே, இந்த விழிப்புணர்வு, வாழ்வின் உண்மையை உணர வேண்டும் என்ற ஆர்வம் உள்ளவர்களுக்கு எளிதாக அமையும்.

ஒரு பிறவிக்குருடனுக்கு திடீரென்று ஒருநாள் கண்பார்வை வந்து விட்டால், தன்னைச் சுற்றியுள்ள காட்சிகள் வண்ணங்

களைக் கண்ணால் கண்டு, அவன் எவ்வளவு மகிழ்ச்சியடைவான்? அவன் வாழ்வில் அந்தக் கணம் எவ்வளவு மகத்தானது? விவரித்துக் கூற இயலுமா? அது போலவே, காலங்காலமாக நம்மைக் கட்டுப்படுத்தியுள்ள தளைகளிலிருந்து விழிப்புணர்வால் விடுபட்டு, கலப்பற்ற உண்மையைச் சந்திக்கும் போது. அத்த நேரத்தை ஒருவன் எவ்வளவு மகிழ்ச்சியுடன் போற்றுவான் - இவ்வாறு நமக்குப் புரியும்படி ஜே. கே, அடிக்கடி கூறுவார்.

'உண்மை' என்பது என்ன? உண்மை வீட்டுப் பேறு, கடவுள் என்று எப்படி ளேண்டுமானாலும் அதற்குப் பெயரிடலாம். எல்லாம் ஒன்றுதான். நினைவு முடிச்சுகளிலிருந்து விடுபடுவதே உண்மை. உண்மை ஒரு விழிப்புணர்வு; உள்ளும் வெளியும் பரவிக்கிடக்கும் உயிர்ப்பு நிலையை உணர்வது, இப்போதுள்ள உயிர்ப்பு நிலையைப்பட்டறிய, பழைய நினைவுகளிலிருந்து விடுபட வேண்டும். இதைச் சொற்களால் விளக்க முடியாது. அவரவர் அறிந்துணர வேண்டும்.

'விழிப்புணர்வு' என்பது ஒரு முடிவு அன்று. அது ஒரு பட்டறிவு (அனுபவம்), ஆதலின், காற்று எப்போதும் வீசிக் கொண்டிருப்பது போல். தொடர்ச்சியாக விழிப்புணர்வால் அறிந்துணர்ந்து அமைய வேண்டிய ஒரு வாழ்வியல் நிலையாகும். அந்நிலையில் உள்ளபோது. ஒரு தனி உலகில் வாழ்வது போல். ஆசை பயம் முதலியவற்றால்தீண்டப்படாமல் இருப்போம். இந்த நிலையை அடைய ஒவ்வொருவரும் தமக்குத் தாமே முயற்சிமை மேற்கொள்ள வேண்டும்.

பிற்காலச் சோழர்காலத் தமிழ் இலக்கியம் காட்டும் போக்குவரத்து வசதிகள்

பேரறிஞர் தா. ஈசுவரபிள்ளை

ஒரு சமுதாயத்தின் அனைத்துச் செயல்பாடுகளுக்குமுரிய அடிப்படையாக அச்சமுதாயத்தின் பொருளாதாரம் அமைகின்றது. மிக அடிப்படையான மனித நடவடிக்கைகள் பொருளாதாரத்தை மையமாகக் கொண்டே நடைபெறுகின்றன. ஒரு சமுதாயத்திலுள்ள பிற அமைப்புக்களின் மீது பொருளாதாரம் பெருமளவு தாக்கத்தை உருவாக்குகின்றது. அதைப் போன்றே பிற அமைப்புகளின் தாக்கங்களையும் பொருளாதார அமைப்பு பெற்றுக்கொள்கின்றது. இவ்வகையில் பொருளாதாரமானது ஒரு நாட்டின் ஆற்றல் வாய்ந்த அமைப்பாக விளங்குகின்றது எனலாம்.

பிற்காலச் சோழர்கால இலக்கியங்களையும் கல்வெட்டுக்களையும் துணையாகக் கொண்டு பார்க்கும்போது ஒரு நாட்டின் பொருளதாரத்திற்கு அடிப்படையாள இயற்கை வளங்கள், இவ்வியற்கை வளங்கள் தரும் பொருட்கள். கனிம, தாதுப்பொருட்கள், பெருந்தொழில்கள், பெருந்தொழில்களைச் சார்ந்த துணைத் தொழில்கள், சிறு தொழில்கள், உழைப்பாளர்கள் முதலானவற்றைப் பற்றி விளக்கமாகவும் குறிப்பாகவும் அறியமுடிகின்றது. இவ்வகையில் பொருளாதார வளர்ச்சிக்கு அடிப்படையாக அமையும் போக்குவரத்து வசதிகள் பற்றி இவண் சுருக்கமாகக் காணலாம்.

பொருளாதாரமும் போக்குவரத்தும்

பொருளதார வளர்ச்சியில் முன் நிலையாகப் (Pre-condition) போக்குவரத்து குறிப்பிடப்பெறுகின்றது. ஒரு நாட்டின் பொருளாதார வளர்ச்சிக்கு நல்ல திறமையான போக்குவரத்து இன்றியமையாததாய் வேண்டப்படுகின்றது. விவசாயத்தையும் பிறதொழில்களையும் ஒரு நாட்டின் பொருளாதார அமைப்புக்குரிய உடம்

பும் எலும்புகளும் எனக்கொண்டால், போக்குவரத்தை நரம்புகள் எனக்கொள்ளலாம். ஒரு நாடு பொருளாதாரத்தில் பின் தங்கி யிருப்பதற்குரிய காரணங்களில் போக்குவரத்து வசதிக் குறைவும் ஒன்றாகும் எனப் பொருளியல் வல்லுநர்கள் குறிப்பிடுவர்.

பின்தங்கிய இடங்களில் காணப்பெறும் வளங்களையும். விவசாய உற்பத்திப் பொருட்களையும், தாதுக்களையும், கனிமங் களையும், பிற மூலப்பொருட்களையும் தொழில் மயமான நகரியப் பகுதிகளுக்கு கொண்டு செல்லப் போக்குவாத்துவசதி தேவையா கும். இவ்வசதியுள்ள நாடுகளே உற்பத்தியில் தன்னிறைவை அடையும். மேலும், உழைப்புச் சக்திகளின் இயக்கத்துக்கும் (mobility) போக்குவரத்துவசதி இன்றியாமையாது வேண்டப்படு கின்றது. பழங்கள், காய்கறிகள், பால் முதலாகிய எளிதில் கெட் டுப் போகும் பொருட்களின் சந்தையை விரிவுபடுத்தவும் போக்கு வரத்து வசதி மிக இன்றியமையாதது ஆகும், பொருளாதார நிலையில் மட்டுமின்றி, மக்களின் சமூக வாழ்க்கைக்கும் இப்போக்கு வரத்து மிகவும் பயன்படுகின்றது. இதன் மூலம் சமுதாய மக்களி டையே தொடர்புகள் ஏற்பட்டுச் சமூக உறவுகள் வலுப்பெறுகின் றன. பிற சமுதாய மக்களுடன் தொடர்புகள் உருவாகும் வாய்ப் பினால் சமூக மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. எனவே, போக்கு வரத்து மிக இன்றியமையாத ஒன்றாகும்,

நிலவழிப் போக்குவரத்து - சிவிகைகள்

மன்னர்களுக்கும், பொருளாதார நிலையில் மேம்பட்ட மேட்டுக் குடியினராகிய உயர்வகுப்பினர்க்கும், இறையருளாளர் களுக்கும் சிவிகைகள் சிறந்த போக்குவரத்து வழியாகக் (means) காணப்பெற்றன. இச்சிவிகைகளைச் சுமப்பதற்காகச் சிலர் பணிய மர்த்தப் பெற்றிருந்தனர். காரைக்கால் அம்மையாரை அவரு டைய கணவினிருக்கும் இடத்துக்கு உறவினர்கள் சிவிகையில் ஏற்றி அழைத்துச் செல்கின்றமையைப் பெரியபுராணம் காட்டும் (காரைக்கால், 42). திருஞானசம்பந்தபெருமானும் ஒவ்வொரு திருத்தலத்திற்கும் சிவிகையிலேயே எழுந்தருள்கின்றார் (திருஞான 225,800,935,936) மன்னனின் தேவியாகிய மங்கையர்க்கரசியா ரும் சிவிகையிலேயே செல்கின்றார் (திருஞான,725) குணமாலை, சுரமஞ்சரி போன்றோர் சிவிகையில் செல்லுமாற்றைச் சிந்தாமணி சுட்டுகின்றது (சிந்தா. குண. 125: 1-2, சுர.75:3).

வண்டிகள்

மக்களின் போக்குவரத்துக்கும், விளைபொருட்களை இல்லங்களுக்குக் கொண்டு செல்லவும், வாணிபத்திற்கும், உற்பத்திக்குத் தேவையான மூலப்பொருட்களைக் 'கொண்டு செல்லவும். பிற செயல்பாடுகளுக்கும் வண்டிகள் பெரிதும் உதவுகின்றன. இவை சகடம் (கம்ப. யுத்த. 15:60:1), பண்டி (சிந்தா. நாமகள்.32). வண்டி (சிந்தா.குண. 197:1-2) வையம் (சிந்தா சுர.60) எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. சிந்தாமணியில் விளைந்த நெல்லைப் பண்ணையிலிருந்து கொண்டு செல்லும் வண்டிகள், கரும்புச்சாறு கொண்டு செல்லும் வண்டிகள், மலர்களைக் கொண்டு செல்லும் வண்டிகள், வெற்றிலை கொண்டு செல்லும் வண்டிகள், கமுகங் காய்கள் பெய்த வண்டிகள், பண்டங்கள் பெய்த வண்டிகள் முதலியன செல்லுகின்றமை சுட்டப்பெறுகின்றது. வண்டிகளில் எள். செந்தினை, சாலி. கொள் முதலிய தானிய வகைகளும் ஏற்றிக் கொண்டு வரும் காட்சியைக் கம்பராமாயணம் காட்டும்(பால.2:54)

பிற ஊர்திகள்

மன்னர்களும் உயர்வகுப்பினர்களும் போக்குவரத்திற்காகத் தேர்களைப் பயனபடுத்தினர் (திருஞான.800:3 சிந்தா.கோவிந்தை 63:12), சுந்தரர் மதுரைக்குப் புறப்படும் போது பல்வேறு வாகனங்கள் சென்றமையையும் சம்பந்தரின் திருமணப் புறப்பாட்டின் போது பலரும் அவரவர் வாகனங்களில் சென்றமையும் குறிப்பிடப் பெறுகின்றன.

விலங்குகள்

விவசாய உற்பத்திக்கும் அதனுடன் தொடர்புடைய பிற துணைத் தொழில்களுக்கும் பயன்பட்டுவந்த விலங்குகள் போக்குவரத்திற்கும் பயன்பட்டன. வாகனங்களை இழுக்க எருதுகள் பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டன. (சிந்தா.சுர,60). சீதத்தனைத் தரன் ஆட்டுக்கடாவின் மேல் ஏற்றி அனுப்பி வைக்கிறான் (சிந்தா. காந்த. 29:3-4) சீவகனின் தோழர்கள் அவன் இருக்குமிடம் அறிந்துகாணச் செல்லும் போது பொருட்களை எருது, கோவேறுக் கழுதை, ஒட்டகம் ஆகியவற்றின்மேல் ஏற்றிச் செல்கின்றனர்.

சிந்தா. கனக.213), பண்டங்களை எருதுகள் சுமந்து செல்லும் காட்சியைச் சிந்தாமணி காட்டுகிறது (சிந்தா. முத்தி.186) மகளிர் கோவேறுக்கழுதைகளின் மேலேறிச் சுமத்தரையைக் காத்துச்செல் கின்றனர். (கம்ப.பால.13:66:1-2).

இவ்வாறு நடைபெறும் நிலப் போக்குவரத்துக்கெனச் சாலைகள் அமைக்கப்பட்டன.

நீர்ப் போக்குவரத்து

நீர்ப் போக்குவரத்துக்கென அம்பி (கம்ப. அயோத்தி.7:1), ஓடம் (திருஞான.897:2), கலம் (சிந்தா.நாமகள்,303:3பூமகள். 5:1-2), தோணி (சூளாமணி.1955:1), மதலை (கழற்றறிவார். 133:2, கம்ப. அயோத்தி. 5:72:4. 7:10.4), வங்கம் (சூளாமணி 1172:1) போன்றவை பயன்படுத்தப்பட்டன.

போர்க்களத்தில் கொள்ளிவாய்ப் பிசாசுகளின் வாயில் காணப்பெறும் தீயானது கலங்களைக் கரையில் சேர்க்கும் கலங் கரைத் தீபம் போன்று காட்சியளிககின்றது என்ற வருணனை மூலம் போக்குவரத்தை ஒழுங்குபடுத்தும் கலங்கரைவிளக்கம் பற்றிய குறிப்பைப் பெற முடிகின்றது.

இவ்வாறு பொருளாதாரத்துக்கும் சமுதாய வாழ்க்கைக்கும் பெரிதும் பயன்படும் போக்குவரத்து வசதிகள் பற்றிப் பிற்காலச் சோழர் கால இலக்கியங்களால் அறியமுடிகின்றது.

தொல்காப்பியரின் அசைக்கோட்பாடு

முனைவர் சா. கிருட்டிணமூர்த்தி

எந்த ஒரு யாப்பு இலக்கண நூலும் பாடுமுறைக்கு விதிவகுத்த அளவிற்குப் பாடுபொருளுக்கு விதி வகுக்கவில்லை. பாடுபொருள் என்பது இயற்றுவோனின் மதிநுட்பத்தையும் உணர்வையும் பொறுத்தது என்பதால் அதற்கென்று விதிகள் நிரம்பவும் வகுக்கப்பெற முடியவில்லை. மாறாகச் செய்யுள் இயற்றும் முறைக்கே விதிகளும் வரையறைகளும் நிரம்பிக் காணப்படுகின்றன. செய்யுள் இயற்றும் திறமிக்கோர் நிரம்ப இருந்தாலும், அதன் காரணமாகச் செய்யுள் இலக்கியங்கள் பல்கியிருந்ததாலும் அவற்றை வரையறைப்படுத்தி விதிக்குள் அடக்குவதற்காகவே யாப்பிலக்கணங்கள் பெருகிய அளவில் தோன்றியிருக்க வேண்டும். இன்று ஐம்பதுக்கும் மேற்பட்ட யாப்பிலக்கண நூல்கள் தமிழில் காணப்படுகின்றன.

வேறுபடும் யாப்பிலணக்கணங்கள்

இத்தகைய யாப்பிலக்கண நூல்கள் அனைத்தும் ஒரே நெறி முறையில் நின்று இலக்கணம் கூறியிருப்பதாகத் தெரியவில்லை. யாப்பிலக்கணம் சொல்லப்புகுந்த நிலை முதற்கொண்டு கோட்பாடுகளைக் கூறும் நிலைவரை ஒவ்வொரு நிலையிலும் அவ்விலக்கணங்கள் வேறுபட்டுச் செல்வதைக் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாகத் தொல்காப்பியம் முதல் அண்மையில் வெளிவந்துள்ள இலக்கணச் சூடாமணி என்னும் நூல்வரை யாப்பிலக்கணம் சொல்லும் முறையில் ஒரு தன்மையான பார்வை இல்லை என்று கூறலாம். பாவகை வளர்ச்சிக்கேற்பப் புதிய யாப்பிலக்கணக் கூறுகள் பிற்கால யாப்பிலக்கண நூல்களில் கூறப்பட்டிருந்தாலும், அவற்றுள், இலக்கணக் கூறுகளில் முறைவைப்பும் பிறவும் போற்றப்படா நிலையே காணப்படுகின்றது. தொல்காப்பியத்துள்ளும் செய்யுளியலுள் முறைவைப்பு சரியாக அமையப்பெறவில்லை என்பது நோக்குவார்க்குப் புலனாகும்.

உறுப்புகள்

செய்யுட்கு உறுப்பாவன யாவை என்பதை உறுப்பியல் என்னும் இயலை வகுத்துக்கொண்டு இலக்கண நூல்கள் கூறுகின்றன. செய்யுளின் அடிப்படை உறுப்புகளுள் ஒன்றாகிய அசையை 'உறுப்பியல்' என்ற இயலின்கீழ் யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை, முத்துவீரியம், இலக்கணச்சூடாமணி முதலிய நூல்களும், 'செய்யுளுறுப்பு' என்ற பெயரின் கீழ்த் தொன்னூல் விளக்கமும் கூறுவதைக் காணலாம். தொல்காப்பியமும் வீரசோழிய இலக்கணமும் அசையிலக்கணத்தைப் பொதுநிலையின் கீழ்க் கூறுகின்றன. யாப்பின் கட்டுமானத்திற்கு அசையின் இன்றியமையாமையை உணர்ந்த யாப்பருங்கலம் 'அசையோத்து' எனவும், யாப்பொளி 'அசையதிகாரம்' எனவும் தனிஇயலாக அசையின் இலக்கணத்தைக் கூறியுள்ளன.

செய்யுட்குறுப்பாவனவற்றைக் கூறியதைப் போலவே அசைக்குறுப்பாகும் எழுத்துகள் பற்றியும் இலக்கண நூல்கள் கூறுகின்றன. தொல்காப்பியம், இலக்கண விளக்கம், வீரசோழியம், முத்துவீரியம், தொன்னூல் விளக்கம், அறுவகையிலக்கணம் முதலிய நூல்கள் அசைக்குறுப்பாகும் எழுத்துகளைப் பற்றிக் கூறவில்லை. பிறநூல்கள் கூறுவதிலும் எண்ணிக்கையில் வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. அவை பின்வருமாறு :

யாப்பருங்கல விருத்தி	—	15
காக்கை பாடினியம்	—	13
சிறுகாக்கை பாடினியம்	—	12
நாலடிநாற்பது எழுத்துப்புறநடை	—	13
பெரிய பம்மம்	—	15
அவிநயனார்	—	11
நாலடி நாற்பது அசைப்புறநடை	—	8
யாப்பருங்கலக்காரிகை	—	13
இலக்கணச் சூடாமணி	—	7
யாப்பொளி	—	15

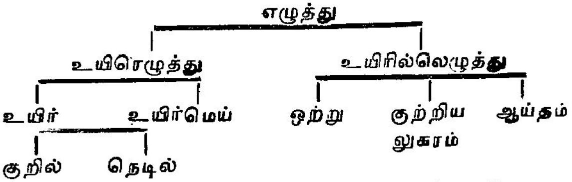
இவ் எண்ணிக்கை வேறுபாடுகளை மட்டுமே தனியே ஆய்ந்தால், அசைபற்றிய அந்தந்த இலக்கண நூல்களின் வேறுபட்ட கோட்பாடுகளைக் காணமுடியும்.

அசை விளக்கம்

'மாத்திரை எழுத்தியல் அசைவகை எனாஅ' என்பது தொல்காப்பியம் (செய்-1). மாத்திரையும் எழுத்துகளும் உரைநடை வழக்கிற்கும் பேச்சுவழக்கிற்கும செய்யுள்வழக்கிற்கும் அடிப்படைகளாக அமைகின்றன. ஆனால் அசை, செய்யுள் வழக்கிற்கு மட்டுமே அடிப்படை அலகாக அமைகின்றது. அசை என்ற பெயர் வடிவம் அசைத்தல் என்ற வினையினின்று வந்ததாகும். அசைத்தல் என்பது கட்டுதல், சார்த்துதல் என்று பொருள்படும். கட்டப்படுவது 'கட்டு' என்றும், சார்த்தப்படுவது 'சார்த்து' என்றும் ஆவதைப்போன்று அசைக்கப்படுவது 'அசை' என்றாயிற்று. எழுத்துகள் ஒன்றோடொன்று கட்டப்பட்டதற்குத்தான் அசை என்று என்று பெயர். இதனால் தான் ''எழுத்து அசைத்து இசை கோடலின் அசையே''(யாப். வி. மேற். ப 17) என்ற யாப்பிலக்கண நூலார் கூறினர்.

அசைவகை

எழுத்துகள் உயிரெழுத்து என்றும் உயிரில் எழுத்து என்றும் இருவகைப்படும்.



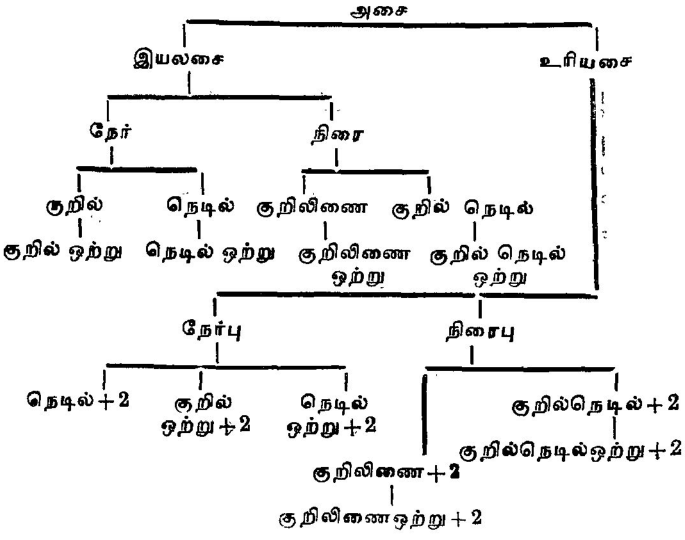
இவ்வரைபடம் அசைக்கட்டுமானத்திற்குக் குறில், நெடில், மெய் ஆகிய மூன்றும் அடிப்படை அலகுகளாக அமைகின்றன என்பதைக் காட்டுகின்றது. அசைக்குரிய உறுப்புகளாக 7 முதல் 15 வரை உள்ள எழுத்துகளை இலக்கண நூல்கள் கூறினாலும் அவையனைத்தும் மேற்கூறிய மூன்றனுள் கருத்தளவில் அடங்கும் என்பதை உணரலாம். இதனால்தான்,

> 'குறிலே நெடிலே குறிலினை குறினெடில்
> ஒற்றொடு வருதலொடு மெய்ப்படநாடி
> நேரும் நிரையும் என்றிசிற் பெயரே''

என்றார் தொல்காப்பியர் (செய்.3). எனவே குறிலும், நெடிலும் குறிலிணையும், குறினெடிலும் தனித்தனியே கட்டப்படுவதோடு,

ஒற்றெழுத்தோடு கட்டப்பட்டு வருவதும் அசையாக்கத்திற்கு உரியன என்பது இதனால் பெறப்படும். தொல்காப்பியரைப் பொறுத்தளவில் 'சார்ந்துவரல் மரபில் மூன்று' என்று கூறப்பட்டதனுள் குற்றியலுகரம் உயிர்மெய் எழுத்தாயினும் ஒற்றுப் போல் கருதப்படவேண்டிய ஒன்றாகும். 'ஒற்றெழுத்தியற்றே குற்றியலுகரம்' என்பது தொல்காப்பியம் (செய். 8). எனவே குறிலோடும் நெடிலோடும் குறிலிணையோடும் குறில்நெடிலோடும் ஒற்றெழுத்து இணைந்துவரும் என்ற அசைத்தன்மையைக் கூறும்பொழுது, ஒற்றெழுத்தாம் தன்மையுடைய குற்றியலுகரத்தையும் அசையாக்கத்தில் கருத்தில் எடுத்துக்கொள்ளவேண்டும். இதனால்தான் குற்றியலுகரம் சேர்ந்து பிளவுபடாத அசை வகைகளையும் தொல்காப்பியர் கொண்டார். குற்றியலுகரமன்றி முற்றியலுகரத்தையும் சேர்த்துக் கூறுவார்.

இவ்வகையில் நேரசை நிரையசை என்னும் இவற்றோடு நேர்பசை நிரைபசை என்பனவற்றையும் சேர்த்து நான்கு அசைகளைக்கொண்டார் தொல்காப்பியர். நேரசை நிரையசை இரண்டையும் இயலசை என்றும் குற்றியலுகர ஈற்றசைகளை உரியசை என்றும் அவர் வழங்குவர்.



இயலசை உரியசை

நேரசையையும் நிரையசையையும் இயலசை என்றது அதன் இயல்பான தன்மையை நோக்கியேயாகும். உயிரும் மெய்யுமாக வும், உயிரும் உயிருமாகவும் கட்டப்பட்டு மொழியாக்கம் நடை பெறுகின்றது. ''உயிர் மெய் மயக்கு அளவின்றே'' என்றார் நன்னூலாரும் (நூ110). இயல்பான மொழியாக்கம் கருதி அதையே அசையாக்கத்திற்கும் இயல்பானதாகக்கொண்டு அவற்றை இயல்பசை என்று தொல்காப்பியர் கொண்டதே தனிச் சிறப்புடையதாகும்.

உரியசை என்று கூறப்படும் நேர்பசையும், நிரைபசையும் குற்றியலுகர ஈற்றை ஒற்றாகக் கருதிய நிலையில், அவையும் நேரசை நிரையசைகளாகக் கொள்ளப்பட வேண்டியவையாகும். இந்நிலையில் நேர்பசை நேரசையாகவும், நிரைபசை நிரையசை யாகவும் உரித்தாக்கிக் கொள்ளப்படவேண்டியவையாதலால் அவை உரியசை என்று வழங்கப்பட்டுள்ளன.

உரியசை

உரியசைகள் செய்யுளியவற்றுக்குரியன என்றும், அதனால் உரியசை என்று பெயர் வந்தது என்றும் சிலர் கருதுவர். அவ் வாறு கொள்ளுதற்கில்லை. உரியசை மட்டுமன்றி இயலசையும் செய்யுளியற்றுதற்கு உரியவாகலான் அதனைத் தனித்துக் கருதிப் பெயர்க்காரணம் கொள்ளவியலாது; தொல்காப்பியர் கருத்தும் அதுவன்று. நேர்பாக இருந்தாலும் நேரசையோடு உரிமையுடை யது; நிரையாக இருந்தாலும் நிரையசையோடு உரிமையுடையது என்னும் பொருள் பற்றியே அவற்றை உரியசை எனக் கொண் டார் தொல்காப்பியர்.

அசையில் ஓசையா சீரில் ஓசையா :

யாப்பிற்கு ஓசை இன்றியமையாதது. இந்த ஓசையை அசையளவில் காண்பதா? சீரளவில் காண்பதா? உரியசை கொள் ளாது இயலசையை மட்டும் கொண்ட யாப்பிலக்கண ஆசிரியர் கள் அனைவரும் சீரளவில் ஓசையினிமையைக் காணும் கருத்து டையவர்கள்; ஆனால் தொல்காப்பியர் அசையளவில் ஓசையினி மையை காணும் கருத்துடையவர் என்று கூறலாம். சீர்களை அலகிட்டுப் பார்ப்பதன் மூலம் இதனை ஒருவாறு உணரலாம்.

''வீங்குமணி விசித்த விளங்குபுனை நெடுந்தேர்
காம்புநீடு மயங்குகாட்டுள்''

என்ற இப்பாட்டில் வீங்குமணி, விளங்குபுனை, காம்புநீடு. மயங்கு காட்டுள் என்ற சீர்களை. இயலசை மட்டும் கொள்வார் அல கிடும் போது,

வீங்/கும/ணி — நேர்/நிரை/நேர்
விளங்/குபு/னை — நிரை/நிரை/நேர்
காம்/புநீ/டு — நேர்/நிரை/நேர்
மயங்/குகாட்/டுள் — நிரை/நிரை/நேர்

என அசைகள் ஓசையினிமையற்ற முறையில் பிரிந்து நிற்பதைக் காணலாம். ஆனால் இவற்றை உரியசை கொண்ட தொல்காப் பியர் கருத்துப்படி அலகிடும் போது

வீங்கு/மணி — நேர்பு/நிரை
விளங்கு/புனை — நிரைபு/நிரை
காம்பு/நீடு — நேர்பு/நேர்பு
மயங்கு/காட்டுள் — நிரைபு/நேர்/நோ

என அசைகள் ஓசை ஒழுங்கும் ஓசையினிமையும்கொண்டு பிரிந்து நிற்பதைக்காணலாம். எனவே அடிப்படை நிலையிலேயே - அசை நிலையிலேலே ஓசையினிமையையுணர்ந்து உரியசைகளைத் தொல் காப்பியர் கொண்டிருப்பார் என்று கருதத் தோன்றுகின்றது. இதனால்

''அசையும் சீரும் இசையோடு சேர்த்தி
வகுத்தனர் உணர்த்தல் வல்லோர் ஆறே''

என அசையையும் அடிப்படையாகக்கொண்டு சீர்கொள்ள வேண் டும் என்றார் தொல்காப்பியர்.

''கடியார்பூங் கோதை கடாவினான் திண்டேர்
சிறியாடன் சிற்றில் சிதைத்து''

என்ற பாட்டினுள் சிற்றில் சிதைத்து என அப்படியே நேர்/நேர்/ நிரைபு என்று கொண்டாலும், சிற்றில் சிதைத்து எனக்கொண்டு நேர்/நேர்/நேர்/நேர்பு எனக் கொண்டாலும் சீரும் தளையும் சிதைவதில்லை. இருப்பினும் அசையிடத்து ஓசையினிமை வேண்டி 'சிற்றில் சிதைத்து' எனக்கொள்வதே ஏற்புடையதாகும் எனலாம்.

எழுத்துவகை அடி

நாற்சீர்கள் கொண்டதே அடி என்று சிறப்பித்துச் சொல்லப்படுவதாகும். இவ் அடியும் சீர் வகையில் பாகுபடாது எழுத்து வகையால் பாகுபடும் என்ற கருத்துடையவர் தொல்காப்பியர்.

நான்கெழுத்துமுதல் ஆறெழுத்தளவும் அமைந்த
மூன்றடியும் குறளடி
ஏழெழுத்துமுதல் பதினான்கெழுத்தளவும்
ஐந்தடியும் நேரடி
பதினைந்தெழுத்துமுதல் பதினேழெழுத்தளவும் அமைந்த
மூன்றடியும் நெடிலடி
பதினெட்டெழுத்துமுதல் இருபதெழுத்தளவும் அமைந்த
மூன்றடியும் கழிநெடிலடி

இவ்வாறு எழுத்துகள் கணக்கிடப்படும்பொழுது ஒற்றும் ஆய்தமும் குற்றியலுகரமும் குற்றியலிகரமும் எழுத்தெனக் கொண்டு எண்ணப்படுதல் இல்லை. நேர்பசை நிரைபசையென ஒற்றாம் தன்மையுடைய உகர ஈற்று அசைகளைத் தனியசைகளாகக் (உரியசை) கொண்டதால் அவ்வீற்றை எண்ணுதற்கண் விடுத்து அலகிட்டு அடிவரையறை செய்யமுடிகின்றது. அவ்வாறல்லாமல் உகரத்தையும் தனியசையாகக் கொண்டால் தொல்காப்பியர் கொண்ட எழுத்துவகை அடிவகைக்கு மாறானதாக அமையும். உகரத்தைத் தனியசையாகவோ (நேரசையாகவோ) பிறவற்றின் இணைவால் நிரையசையாகவோ கொள்வதன் மூலம் அடிப்படைக் கோட்பாடே மாற்றம் பெறக்கூடும். எனவே எழுத்து வகை அடி முறைக்கு ஏற்பவே உரியசையைத் தொல்காப்பியர் கொண்டுள்ளார். என்று கருதலாம்.

பேராசிரியர் கருத்து

தொல்காப்பிய உரையாசிரியராகிய பேராசிரியர் உரியசை பற்றிக் கூறும் கருத்துகள் தொல்காப்பியரின் அசைக் கோட்பாட்டிற்கு அரண்சேர்ப்பதாக உள்ளன. நேர்பசை நிரைபசையாக வருபவை எவை, வராதவை எவை என்று பேராசிரியர் கூறுவதைக் கீழே காணலாம்.

1. நிலைமொழித் தொழில் திரிபால் பெற்ற
   உகரம் உரிசையாகும்-நாணு, விழவு

2. நிலைமொழித் தொழிலால் வேற்றுமையுருபைப் பெற்றுப் பெயரிடத்து உள்ள உகரம் உரியசையாகும் - நீர்க்கு, நிழற்கு.

3. ட,ற ஒற்று இரட்டித்த உகரங்கள் உரியசையாகும் — சேற்றுக்/கால், ஆட்டுத்/தாள்

4. இருசொல் புணர்ச்சியால்உண்டாகும் உகரம் உரியசையாகாது — நான்+உடையரிவை நா/னுறுடை/யரி/வை

5. குற்றுகரமுற்றுகரங்கள் ஒற்றொடு நிற்கும்பொழுது அவ்வொற்றுகள் தோன்றிய ஒற்றாக இருந்தால் உரியசையாகும் - சேற்றுக்/கால் நீலம், உரவுச்/சின வேந்தன்.

6. குற்றுகர முற்றுகரங்களின் நிலைமொழி ஒற்றுடையன வாக இருந்தால் அவை உரியசையாகா — நடக்/கும், உண்/ணும்.

பேராசிரியர் எடுத்துமொழிந்த உரியசைகள் அனைத்தும் அசையொழுங்கையும் இனிமையையும் உடையனவாக இருப்பதைக் காணலாம். இதனால், தொல்காப்பியரின் அசைக் கோட்பாட்டிற்கு அரண் செய்யும் வகையில் பேராசிரியரின் விளக்கங்கள் அமைந் துள்ளதை அறியவியலும்.

தொல்காப்பியம் சொல்லும் யாப்பிலக்கணம் அதன் காலத் திற்கு முன் நிலவிய இலக்கியங்களுக்குரியது என்ற கருதுகோளை நாம் அமைத்துக்கொண்டோமானால், தொல்காப்பியரின் அசைக் கோட்பாடும் அக்காலத்தில் நிலவிய பாக்களுக்குரியது என்பதை நாம் உணர்ந்து கொள்ளமுடியும். தொல்காப்பியருக்குப்பின், நீண்டகால இடைவெளிக்குப்பின் வந்த யாப்பிலக்கண ஆசிரியர் களெல்லாம் பாவின வளர்ச்சிக்கேற்பவும் அவற்றின் சந்தப்போக்கிற் கேற்பவும் சீர்வழியாகவே ஓசையினிமை காணும் வகையில் இலக்கணம் வகுத்துச் சென்றனர். அசையலகைப் பற்றி அவர்கள் கவலை கொள்ளாமல் இசையின் இழுவைக்கேற்பச் சீர்களை அமைத்துக்கொண்டனர். ஆனால் தொல்காப்பியர் சீரைவிடவும் அசையளவிலேயே ஒழுங்கையும் இனிமையையும் காணும் கருத் துடையவர் என்பதை நாம் நன்கறியக்கூடும்.

பழந்தமிழ்க் கவிதைகள் : நேற்றும் இன்றும் நாளையும்

பேரறிஞர் துரை. சீனிச்சாமி

பல்வேறு காலகட்டங்களில், 2500 ஆண்டுகளுக்குக் குறையாத பழமையுடன், ஏராளமான வகை வகையான செய்யுள்கள், தமிழின் பழங்கால இலக்கியங்களாக உள்ளன. இன்றைக்கு வாழும் நாம், நாளையையும எண்ணி, இவற்றைப் பயிலும் முக்கால உணர்வு கொண்ட அணுகுமுறையை உருவாக்குவது சாத்தியமா? இது தேவையா? ஏன்? போன்ற கேள்விகள் முதலில் எழுகின்றன. இலக்கியம் சார்ந்த எல்லா வகையான திறனாய்வு நிலைகளிலும், அடிப்படையாக, வாழ்க்கையைப் பற்றிய ஏதேனும் ஒரு தத்துவம் இல்லாமல் இருக்காது, பழைய இலக்கியங்களைப் பற்றிய கவலை நமக்கு ஏன்? அவற்றைப்படிக்காமலே விட்டு விட்டாலும் ஒன்றும் குடிமுழுகிப் போய்விடாது. அவற்றை வைத்துப் பிழைப்பு நடத்தும் என்னைப் போன்ற பல்கலைக்கழக ஆசிரியர்கள் வேண்டுமானால் வேலைக்குப் பிரச்சனை வரலாம். மற்றபடி அவற்றால் என்ன பயன்? நமக்குத் தேவையானதை நாம் இன்று உருவாக்கிக் கொள்ளலாம். இது விதண்டாவாதமாகத் தோன்றினாலும், இந்த வாதத்தின் மூலமாக நாம் காரணத்தை நியாயமாகக் காண முயற்சி செய்யலாம். காரணம் எது என்ற எல்லைக்கு வரும் போது, தவிர்க்கவியலாதபடி வாழ்க்கை பற்றிய தத்துவ அல்லது கருத்து எல்லைக்கே வரவேண்டியுள்ளது ஏதோ ஒரு சார்பு நம்மைப் பழமையுடன் முற்றிலும் பிரிந்து போய்விடாதவாறு தொடர்பு பெற்றுள்ளது. நமது அடையாளத்தை நம் பழமை வழியிலேயே நாம் தேடுகிறோம் நமது வாழ்க்கையும் அதன் சிக்கல்களும் நம் கண்முன்னே பூதாகரமாகத் தெரியினும் நாமே சிதறிப்போனாலும் கூட ஏதோ ஒருமன இறுக்கம் நம்மை நம் வட்டத்திற்குள்ளேயே இருத்தி வைக்கிறது.

இத்தகைய நிலையை நம் மனதில் ஊன்றி வைத்திருக்கும் சக்தி, நீண்டகாலமாக நம் சமூக வாழ்வில் நங்கூரம் பாய்ச்சியிருக்கும் பண்பாட்டு மதிப்புகளே (Cultural values) எனலாம். பண்பாட்டு மதிப்புகளை மீறிய நோக்கம் பழைய இலக்கியங்களுக்கு உண்டா? இம்மதிப்புகளை நம்மிடையே ஊன்றி வைத்திருப்பவை இலக்கியங்களல்ல. சமூக அமைப்பும், இவ்வமைப்பை நிலைப்படுத்துகின்ற சமூகநிறுவனங்களும் தான்; பழைய காலத்தில், அரச-அதிகார-பொருளாதார அமைப்பை மீறிய மதிப்புகள் சமூகத்தில் நடைமுறையில் இருந்து இருக்க முடியாது. இந்த நிலை, இன்றைக்கும் புதிய நிலைகளுக்கேற்ப புதிய மாறுதல்களுடன் நடைமுறையில் இருக்கிறது. மக்களின் தனிநபர்களின் வாழ்க்கையையும் நடந்த முறைகளையும் மிகப்பெரிதும் தீர்மானிப்பது பொருளாதார-அதிகார அமைப்பும் அதற்கேற்ற மதிப்புகளும்தான். நமக்கு எத்தகைய சமூக வாழ்வியல் தேவை? எத்தகைய மதிப்புகள் தேவை? இதற்கு 'எளிதில் பதில் சொல்ல முடியாது. ஆனால் எளிமையாக ஒன்றைச் சொல்லாம். ஜனநாயக வாழ்வியல் வேண்டும் எனலாம். எனவே, வாழ்க்கை பற்றிய மூடிய (closed) அமைப்புகளுக்கு மாறாக திறந்த (open) கருத்தோட்டமுள்ள ஆரோக்கியமான காற்று வீசும் அறிவுவெளி வேண்டும். இது ஓர் இலட்சியநிலைதான். மனிதனைப் பொறுத்தவரை எப்படிப்பட்ட இலட்சியத்திற்கும் இடமில்லை என்று கருதும் ஒரு தத்துவநிலை அமையுமானால், அங்கே எந்தவித முயற்சியும் தேவையில்லை. வாழ்க்கையின் மீது நமக்கிருக்கும் ஆசையே. நம் பிரச்சனைகளின் அடையாளங்களை அறியத் தூண்டுகிறது. ஆகவே நமது மரபு என்று கூறும் போது அது சமூக மதிப்புகளே என்பதை நாம் கருத்தில் கொண்டு அதனை இன்றைக்கேற்ப நேசக்க வேண்டுல்.

அண்மையில் 'இந்து' ஆங்கில நாளிதழில் ஒரு மதிப்புரையில், சங்ககாலக் கவிஞர்களைப் பற்றிக் கூறும் இந்திராபார்த்தசாரதி, அக்கவிஞர்கள் நமது சமகாலத்தவர்களே என்ற ஓர் எண்ணப்பதிவை நமக்குள் ஏற்படுத்துகின்றனர் (the Cankam poets who wrote two thousand years ago in Tamil give one impression that they are our contemporaries) என்று கூறுகிறார். ஏ. கே. இராமாநுஜத்தின் குறுந்தொகை ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பின் புகழிற்கும் உலகளாவிய ஏற்புக்கும் இதுவே

காரணம் என்கிறார். பழைய தமிழ் இலக்கியங்களுள் தொல் பழங் கவிதைகளான சங்க இலக்கியங்களுக்கு இத்தகைய ஒரு சிறப்பினை இதுபோலப் பலரும் கூறியுள்ளனர். பேராசிரியர் தெ. பொ. மீ. அகம் என்பது பற்றிக் கூறும்போது ''அகம் என்பது தனிநபர் அனுபவம். ஆனால் அது உலகளாவிய பொது அனுபவமும் ஆகும். இதுவே எல்லா வாழ்விற்கும் அடிப்படையாய் அமைவது'' (Aham is a personal experience but it is also universal. being the fundamental basis of all life). மேலும் இது பற்றி விளக்கும்போது. ''சாதாரண மனித ஆளுமை உன்னதப்படுத்தப் பட்டுள்ளது. ஆகவே, முடிவான அனுபவம் என்பது எல்லைக்குட் பட்டதாகவோ தனிநபர்க்கே உரியதாகவோ இல்லாமல் போகிறது. எனவேதான் அகக்கவிதைகளில் தனிநபர்களின் பெயர்கள் கூறப் படுவதில்லை (ordinary personality is transcended and there fore that ultimate experience is not anything limited or personal. Therefore it is not described in terms of any one individual, mentioning his personal name) இவ்வாறு விளக்கும் தெ. பொ. மீ சங்கக் கவிதைகளின் பயன் பற்றி உளவியல் ரீதி யாகவும் விளக்கிக் கூறுகிறார். அவர் கூறுவதாவது. (The unconscious becomes the conscious in Aham, and there fore no more tension ......) ஆழ்மனம் மேல்மனமாக அகக் கவிதையில் மாறுகிறது; ஆகவே மன இறுக்கங்களுக்கு இடமில்லை'' இத்தகைய, இலக்கியங்களில் அடிப்படையாகச் செயல்படுவது 'அன்பு' (The fundamental basis is 'anbu', the idealized love or inner truth) என்கிறார். இத்தகைய விளக்கத்தையே பின்பற்றும் நவீன திறனாய்வாளரான எம். டி. முத்துக்குமாரசாமி ''சங்க இலக்கியத்தின் அறிவுத் தோற்றவியல்'' என்ற தனது கட்டுரையில், ''மனித உணர்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டு அன்பு, சுதந்திரம், உழைப்பு ஆகிய விழுமியங்களைக் கொண் டாடும் இந்த அறிவுத் தோற்றவியல் நிலைப்பாடு ......'' என விளக்கி சில விழுமியங்களை அல்லது மதிப்புகளை சங்க இலக்கி யங்களில் காண்கிறார். உலகளாவு பொதுநிலை மதிப்புகளாகவே (Universal values) இவை அமைகின்றன. இவ்வாறு உலகளாவு பொதுநிலை மதிப்புகளோடு சங்க இலக்கியங்களைப் பயிலும் முறை பெரு வழக்காகி உள்ளது. இவ்வாறு பயில்வதற்குரிய வழியைத் தொல்காப்பியம் காட்டுவதாகவும் இணைத்துப் பேசப்பட்டு வரு கிறது. தொல்காப்பியமும் சங்க இலக்கியமும் அத்வைத நிலையில்