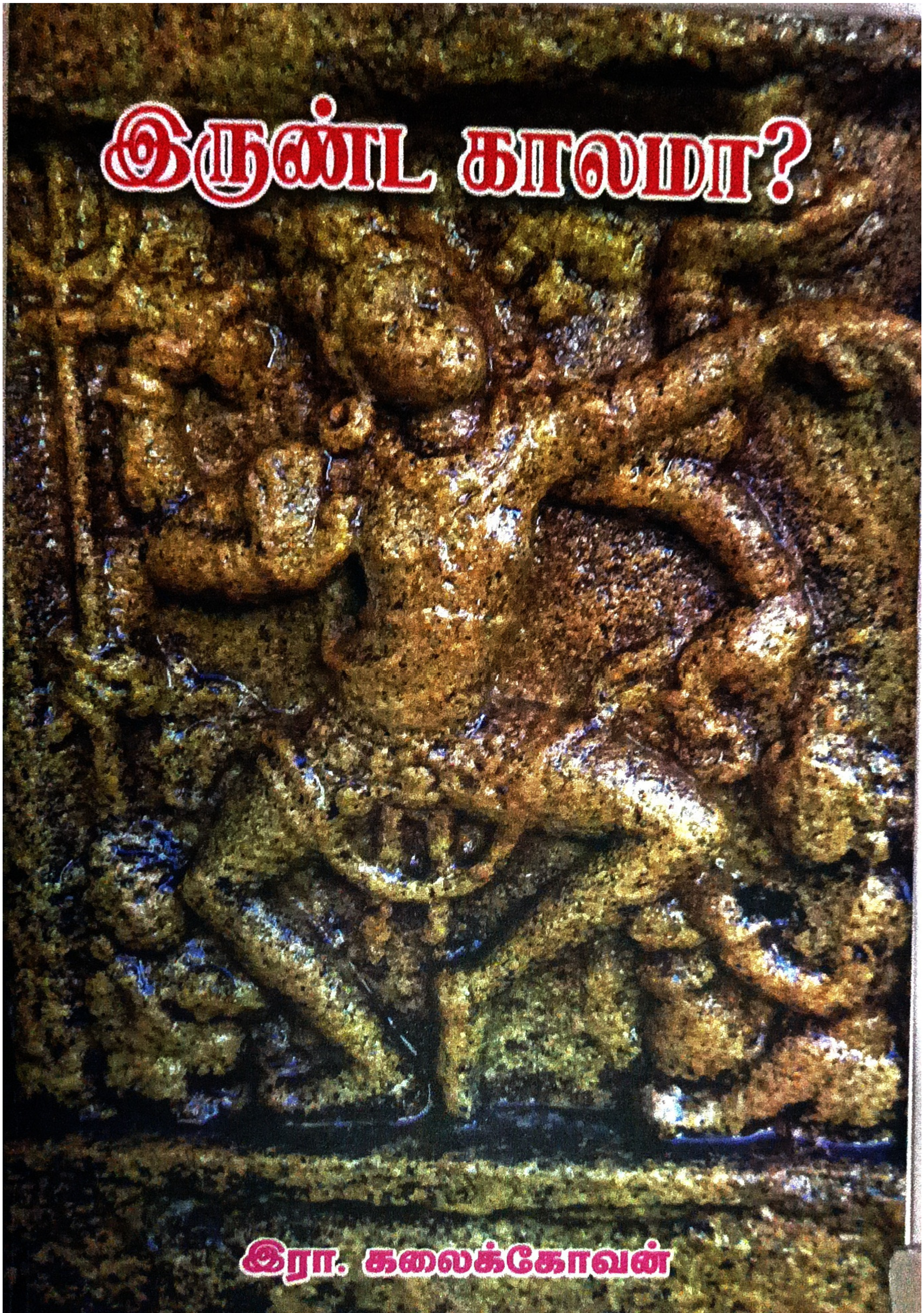
இருண்ட காலமா?



இரா. கலைக்கோவன்

இருண்டகாலமா?

இரா. கலைக்கோவன்

விற்பனை உரிமை

சேகர் பதிப்பகம்

66, பெரியார் தெரு, எம்.ஜி.ஆர். நகர்,

சென்னை - 600 078.

பேசி : 044 - 65383000

நூலின் பெயர்	:	இருண்டகாலமா?
பொருள்	:	வரலாறும் நுண்கலையும்
ஆசிரியர்	:	முனைவர் இரா. கலைக்கோவன்
உரிமை	:	ஆசிரியருக்கு
முதற்பதிப்பு	:	ஜனவரி 2016
மொழி	:	தமிழ்
நூலின் அளவு	:	1/8 டெம்மி
தாள்	:	18. 6 கி. கி. மேப்லித்தோ
எழுத்து	:	12 புள்ளி
பக்கங்கள்	:	224
விலை	:	ரூ. 250/-
ஒளியச்சும் வெளியீடும்	:	டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம், சி 87, பத்தாவது குறுக்குச் சாலை, தில்லைநகர் மேற்கு, திருச்சிராப்பள்ளி - 620 018. பேசி: 0431 - 2740302, 2766581
அச்சிட்டோர்	:	ஆர். ஜி. பிரிண்டர்ஸ், சின்னகடைத்தெரு, திருச்சிராப்பள்ளி - 620 002.

இருண்டகாலத்திற்கோர் அகல்விளக்காய்
வெளிவரும் இந்நூல்

என்னை நெறிப்படுத்தி
என் நெஞ்சில் நிறைந்திருக்கும்
ஆசிரியப் பெருந்தகைகள் அனைவருக்கும்
குறிப்பாகத்
திருமதி பிலோமினா
திரு. கன்னியப்ப சௌத்ரி
திரு. டி. என். செங்கல்வராயன்
திரு. ஜி. கிருஷ்ணன்
பேராசிரியர் வள்ளுவன் கிளாரன்ஸ் மோத்தா
ஆகியோரின்
தன்னலமற்ற வாழ்வுக்கும்
தன்னிகரற்ற கற்பித்தலுக்கும்

முன்னுரை

உறையூர்ப் பஞ்சவர்ணேசுவரர் கோயில் வரலாற்றை அறிய விழைந்து கோச்செங்கணான் பற்றிய ஆய்வில் நுழைந்தபோது தான், இருண்டகாலம் என்ற அந்தத் தொடர் அறிமுகமானது. திருமுறைகளைப் படிக்கத் தொடங்கியபோது, இருண்டகால வெளியில் ஓர் அகல்விளக்கு ஏற்றப்பட்டதாக உணர்ந்தேன். அப்பரும் சம்பந்தரும் இறைவனை மட்டும் பாடவில்லை. அவர்கள் வாழ்ந்த காலச் சமுதாயச் சூழல்களையும் சிந்தனைகளையும் இறைப்பின்னணியில் வார்த்துத் தந்திருக்கும் அவர்தம் வரலாற்றுப் பார்வை வியக்கவைத்தது. முதல் ஆறு திருமுறைகளையும் பலமுறை படித்தேன். ஒவ்வொரு மீள்படிப்பும் சமூகத்தின் பல்வேறு தளங்கள் சார்ந்த பல செய்தித் திரள்களைக் காணச்செய்தன.

சிராப்பள்ளியில் நிகழ்ந்த தேவாரமூவர் விழாவில் அருட் செல்வர் அமரர் திரு. நா. மகாலிங்கம் முன்னிலையில் தமிழ், சைவ அறிஞர்கள் கூடியிருந்த அவையில், 'முதல் திருமுறையில் ஆடல் குறிப்புகள்' என்ற என் முதல் திருமுறை உரை அமைந்தது. ஒரு மணி நேரம் நிகழ்ந்த அந்த உரைக்குக் கிடைத்த வரவேற்பும் கருத்துரைகளும் இருண்டகாலம் பற்றி மேலும் சிந்திக்கத் தூண்டின. கல்வெட்டறிஞர் ஐராவதம் மகாதேவனுடன் ஏற்பட்ட நட்பு பழந்தமிழ், வட்டெழுத்துக் கல்வெட்டுகளில் நாட்டம் கொள்ளச் செய்தது.

டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையத்தில் 1991இல் அமைந்த கோயிற்கலைப் பட்டயக் கல்வி வகுப்புகளுக்காக நானும் பேராசிரியர் மு. நளினியும் பொதுக்காலம் 600க்கு முற்பட்ட வரலாற்றைப் பயிற்றுவிக்க மேற்கொண்ட முயற்சிகள் இருண்டகாலத்தில் மேலும் சில விளக்குகளை ஒளிரவைத்தன. அந்த வகுப்புகளில் பங்கேற்ற சீதாலட்சுமி ராமசாமி கல்லூரி வரலாற்றுத்துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் கோ. வேணிதேவி தம்முடைய முனைவர் பட்ட ஆய்விற்காக 'இருண்டகாலம்' என்ற தலைப்பைக் கொள்ள விழைந்த அந்த நொடியில், அத்தலைப்பு எங்கள் முழுநேர ஆய்வானது. எங்கள் மையத்தில் அப்போது இயங்கிய முனைவர் பட்ட ஆய்வர்கள்

மன்றம் இத்தலைப்புக் குறித்துப் பல கோணங்களில் கலந்துரை யாடவும் தரவுகள் தொகுக்கவும் வாய்ப்பளித்தது.

முதற்படியாக சங்க காலத்தின் இறுதி எல்லையை உறுதி செய்யும் முயற்சியைத் தொடங்கினோம். பல்லவர், பாண்டியர் வரலாறு பேசும் அனைத்து ஆவணங்களையும் படித்துப் புரிந் துணர்ந்த செய்திகளைக் காலநிரலாகத் தொகுத்தபோதே சங்க காலத்தின் இறுதியைப் பொ. கா. 250 என்று முடிவு செய்தோம். பல்லவ அரசர்களின் மரபுவழிப் பட்டியல் குறித்த பேராசிரியர் நளினியின் விரிவான ஆய்வு பல வரலாற்றுக் குழப்பங்களை நேர்செய்தது. பல்லவர்களைப் பற்றி எழுதியிருக்கும் பல பேராசிரியர்கள் தந்திருந்த மரபுவழி வரிசையிலிருந்து மாறி அமைந்திருந்த அப்புதிய மரபுவழிப் பட்டியலே இந்நூலில் இடம்பெற்றிருக்கும் செப்பேடுகள் தொடர்பான மூன்று கட்டுரைகளுக்கும் அச்சாணியானது.

இருண்டகால ஆய்விற்கான இலக்கியச் சான்றுகளாகச் சிலப்பதிகாரமும் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் சிலவும் அமைந்தன. ஆடற்கலை ஆய்வுகளுக்காக ஏற்கனவே சிலப்பதி காரத்தைப் படித்திருந்த நிலையில் இருண்டகாலம் நோக்கிய மீள்படிப்பு புதிய விடியலைக் காணச்செய்தது. அதன் விளைவு தான் 'சங்கம் மருவிய கால ஆடற்கலை.' இலக்கியங்கள் படிக்குந் தோறும் தேவைக்கும் பட்டறிவிற்கும் ஏற்பப் புதுப்புது வாயில் களைக் காட்டவல்லன. சிலம்பின் குரவைகளும் வேட்டுவ வரியும் வரலாற்றுத் தரவுகளைப் பொதிந்து வைத்திருப்பவை. வேட்டுவ வரி பெண்தெய்வ வழிபாடு குறித்த புரிதலுக்கு உதவினாற் போல, குன்றக் குரவை சங்க காலச் சமூக இழைகளை விளங்கிக் கொள்ளவும் காப்பியக் கால மாற்றங்களை அறிந்துகொள்ளவும் வழிகாட்டியது. 'குன்றக் குரவை - சில புதிய பரிமாணங்கள்', அந்த வழிகாட்டலில் முதிர்ந்த கட்டுரை.

முனைவர் இரா. நாகசாமி தம் நூல் ஒன்றில் சிலப்பதிகாரத் தையும் நாட்டியசாத்திரத்தையும் இணைத்து எழுதியிருந்த கட்டுரையின் தரவுகளிலிருந்த பொருந்தாமையைச் சுட்டிச் சிராப் பள்ளி வளனார் தன்னாட்சிக் கல்லூரியில் நிகழ்ந்த மக்கள் அரங்கு ஒன்றில் நான் நிகழ்த்திய உரையின் உள்ளடக்கத்தை, அதே கல்லூரியில் நிகழ்ந்த செம்மொழிக் கருத்தரங்கிற்காக

மேலும் வளப்படுத்தி உருவாக்கிய கட்டுரையே இந்நூலில், 'அரங்கேற்றுகாதையும் நாட்டியசாத்திரமும்' என்ற தலைப்பில் இடம்பெற்றுள்ளது. வரலாறு ஆய்விதழில் வெளியானபோது தமிழறிஞர்களின் ஒருமித்த பாராட்டைப் பெற்ற கட்டுரை இது.

அரங்கேற்றுகாதை வெளிப்படுத்தும் இருவகைக் கூத்துகளுள் ஒன்றாக அடியார்க்குநல்லார் முன்னிருத்தும் சாந்திக் கூத்துத் தொடர்பான தரவுகள், 'சோழர் கால ஆடற்கலை' நூலுக்கான ஆய்வை மேற்கொண்டபோது பல துறைகள் சார்ந்து பெற்றவை. கல்வெட்டறிஞர் பேராசிரியர் எ. சுப்பராயலுவின் மணிவிழா மலருக்காக அத்தரவுகளை ஒருங்கிணைத்து எழுதிய கட்டுரை மீள்படிப்பின் வழி மெருகிடப்பட்ட நிலையில் இந்நூலில் இணைந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தின் பதினோராடல்களில் ஒன்றாக அடியார்க்குநல்லாரால் குறிக்கப்படும் குடக்கூத்து, எங்கள் தொடக்கக் கால ஆய்வுகளுள் ஒன்றாக மலர்ந்து, அந்நிலையிலேயே தினமணிகதிர் இதழ்களில் இடம் பிடித்து, கோயில்கள் தோறும் தேடப்பட்டு, நாளும் பொழுதுமாய்க் கண்டுபிடிப்புகளால் வளர்ந்து, வரலாறு ஆய்விதழுக்காகப் பகுப்பாய்வு செய்யப்பட்டு, இந்நூலின் கட்டுரையானது.

இருண்டகால ஆய்வின் முதல் இழையாக வெளிப்பட்ட கோச்செங்கணான், தமிழ்நாட்டுக் கலைவரலாற்றில் மாடக் கோயில் என்னும் புதிய கட்டமைப்பு உருவாகக் காரணமாக அமைந்த சோழ மன்னர். அவரது வரலாறு குறித்துக் கிடைத்த தரவுகளைக் கொண்டு, 'கோச்செங்கணான் யார்?' என்ற தலைப்பில் செந்தமிழ்ச்செல்வியில் எழுதிய தொடர் ஆய்வுக் கட்டுரை, நானும் வேணிதேவியும் இணைந்து வெளியிட்ட 'மலைக்கவைக்கும் மாடக்கோயில்கள்' என்ற நூலுக்காகத் திருத்தி எழுதப்பட்டு, மீள்படிப்பிற்குப் பின் உரிய திருத்தங்களுடன் இந்நூலில் 'கோச்செங்கணானும் மாடக்கோயில்களும்' என்ற தலைப்பில் இணைக்கப்பட்டுள்ளது.

பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் விளைந்த சிந்தனைகளும் கலைப்புல வளர்வுகளும் இருண்டகாலத்தில் தான் வேர்பிடித்திருக்க வேண்டும் என்ற அடிப்படைப் புரிதலின் மேலெழுந்திருக்கும் கட்டமைப்பாகவே, 'பத்திமைக் கால ஆடற்கலை' கட்டுரையாகியுள்ளது. முதல் ஆறு திருமுறை

களிலிருந்து கடந்த 30 ஆண்டுகளில் எங்களால் அகழ்ந்தெடுக்கப்பட்ட தரவுகள் இக்கட்டுரையை அணிசெய்துள்ளன.

இருண்ட காலத்தின் பிடியிலிருந்து தமிழகம் விடுதலையான முதல் 50 ஆண்டுகளில் தமிழ்நாட்டுக் கட்டட, சிற்பக் கலைகளில் நிகழ்ந்த வியத்தகு மாற்றங்கள் திடீரென நிகழ்ந்தவையாக இருக்கமுடியாது. கல் எனும் ஊடகமாற்றம் புதியதென்றாலும் அதன் பின்னணியிலான கலைச் சிந்தனைகளும் காட்சிப்படுத்தல்களும் சங்க, காப்பியக் காலப் பதிவுகளின் விரிவாக்கங்களாகவே உள்ளமை வெளிப்படை. காலமும் வரலாறும் இணைந்து பதிவாகும் கட்டுமானங்கள் சமூகத்தளங்களின் ஒருங்கிணைந்த எதிரொலிகளாகவே உருவாகின்றன. அந்தக் கண்ணோட்டத்திலேயே பொ. கா. 590இல் தமிழ்நாட்டின் வட, நடுப்பகுதிகளைத் தம் ஆட்சியின் கீழ்க் கொண்டிருந்த முதலாம் மகேந்திரவர்மரின் குடைவரைகளைப் பற்றிய ஒப்பாய்வுக் கட்டுரை இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளது. பொ. கா. 5 அல்லது 6ஆம் நூற்றாண்டில் உருவானதாகக் கல்வெட்டொன்றின் எழுத்தமைதி கொண்டு காலம் நிர்ணயிக்கப்படும் பிள்ளையார் பட்டிக் குடைவரையும் அது காரணமாகவே இருண்டகாலக் கட்டுமான விளக்காய் இந்நூலில் இணைந்துள்ளது.

இப்பன்னிரண்டு கட்டுரைகளில் ஊடாடும் செய்திகளும் இக்காலம் சார்ந்த பிற முதன்மைச் சிந்தனைகளும் ஒன்றாக இணைந்தே இந்நூலின் தலைமைக் கட்டுரையாக ‘இருண்ட காலமா’ என்ற கேள்வியின் கீழ் வடிவம் பெற்றுள்ளன. அங்கும் இங்குமாய்ப் பல இதழ்களிலும் நூல்களிலும் பிரிந்திருந்த என் கட்டுரைகளை மறுபடிப்புச் செய்து, செம்மையாக்கி, ஒரு தலைப்பின் கீழ் இணைத்து நூலாக்கிடும் எண்ணத்தை விதைத்தவர் என் அன்பிற்கினிய இளவலும் பச்சையப்பன் கல்லூரித் தமிழ்த்துறையின் ஓய்வு பெற்ற பேராசிரியருமான முனைவர் மா. ரா. அரசு. மீளாய்வுக்குத் தேவைப்பட்ட கருத்துத் தெளிவுகளுக்குத் துணைநின்ற அவரது அன்பிற்கும் வழிகாட்டலுக்கும் நன்றியுடையேன்.

எப்போதும் போல் இந்நூலின் உருவாக்கத்திற்கும் துணையிருந்த என் வாழ்வரசி மருத்துவர் அவ்வை கலைக்கோவனுக்கு என் நெஞ்சார்ந்த நன்றி. என் சிந்தனைகளுக்கும் முயற்சிகளுக்

கும் தூண்டுகோலாக அமைந்து, இக்கட்டுரைகளை உரிய முறையில் மறுவடிவமைப்புச் செய்யத் துணைநின்றதுடன், நூலாக்கத்தின் ஒவ்வொரு நிலையிலும் உடனிருந்து உதவிய சீதாலட்சுமி ராமசாமி கல்லூரி வரலாற்றுத்துறைத் தலைவரும் எங்கள் ஆய்வு மையத்தின் மதிப்புறு இணை இயக்குநருமான பேராசிரியர் முனைவர் மு. நளினியின் உழைப்பிற்கும் துணையிருப்பிற்கும் பெரிதும் கடமைப்பட்டிருக்கிறேன்.

கட்டுரைகளைத் தட்டச்சுச் செய்வதிலும் மெய்ப்புத் திருத்துவதிலும் துணைநின்ற முசிறி அறிஞர் அண்ணா அரசு கலைக்கல்லூரி வரலாற்றுத்துறை உதவிப் பேராசிரியரும் மையத்தின் மதிப்புறு துணை இயக்குநருமான முனைவர் அர. அகிலாவிற்கும் ரோம நாணயங்களைப் பற்றிப் பயனுள்ள தகவல் தந்த நண்பர் திரு. வெ. வேதாசலத்திற்கும் இருண்ட காலத்தை வெளிச்சப்படுத்தும் ஒளிச்சுடருடன் வரும் இந்த நூலின் பதிப்புச் செலவுகளைத் தம் பொறுப்பில் ஏற்ற வரலாறு டாட் காம் திங்கள் மின்னிதழின் ஆசிரியர் குழுவினருக்கும் அதைச் செயலாக்குவதில் துணைநின்ற வரலாற்றாய்வாளரும் இனிய நண்பருமான திரு. ச. கமலக்கண்ணனுக்கும் அச்சிட்டு உதவிய ஆர். ஜி. பிரிண்டர்ஸ் நண்பர் திரு. இரா. ஞானசேகரனுக்கும் இந்நூலின் விற்பனை உரிமையை ஏற்றிருக்கும் சேகர் பதிப்பகம் திரு. வெ. சு. புகழேந்திக்கும் என் நன்றி உரியது.

இந்நூலின் பதின்மூன்று கட்டுரைகளும் ஒரு குறிப்பிட்ட கால எல்லைக்குள் அமைந்திருப்பதால் மீள்கூறல்கள், இயன்ற வரை தவிர்த்திருந்தபோதும், சில இடங்களில் அந்தந்தக் கட்டுரை நலம் கருதியே இடம்பெற்றுள்ளன.

அன்புடன்,

இரா. கலைக்கோவன்.

உள்ளுறை

1.	இருண்டகாலமா?	11
2.	பல்லவர்களின் பிராகிருதச் செப்பேடுகள்	31
3.	சிம்மவர்மரின் சமஸ்கிருதச் செப்பேடுகள்	37
4.	ஓங்கோடும் சுராவும்	44
5.	கோச்செங்கணானும் மாடக்கோயில்களும்	48
6.	சங்கம் மருவிய கால ஆடற்கலை	64
7.	அரங்கேற்றுகாதையும் நாட்டியசாத்திரமும்	92
8.	குன்றக் குரவை - சில புதிய பரிமாணங்கள்	111
9.	சாந்திக்கூத்து	118
10.	குடக்கூத்து	128
11.	பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரை	139
12.	மகேந்திரர் குடைவரைகள் ஓர் ஒப்பாய்வு	152
13.	பத்திமைக் கால ஆடற்கலை	179

1. இருண்டகாலமா?

பொதுக்காலம் 250வரை சங்க காலமாக வரையறுக்கப்பட்ட நிலையில் அதில் தொடங்கி, முதல் மகேந்திரவர்மப் பல்லவரின் பாட்டனார் நான்காம் சிம்மவர்மரின் ஆட்சிக்காலமான பொ. கா. 550 வரையிலான 300 ஆண்டுக் காலத்தை வரலாற்றாசிரியர்கள் பலர் இருண்டகாலமெனத் திரையிட்டு மூடியமைக்கு அக்கால கட்டத்தே போதுமான சான்றுகளும் பல்துறைப் புலமையோடு சான்றுகளை ஒருங்கிணைக்கும் பார்வையும் இல்லாமையே காரணம் எனலாம். கடந்த இருபதாண்டுகளில் வெளிப்பட்டுள்ள கல்வெட்டு, அகழாய்வுச் சான்றுகளும் இலக்கியம், கல்வெட்டுகள், செப்பேடுகள் சார்ந்த நுண்ணாய்வுகளும் இருண்டகாலப் பார்வையில் புத்தொளி பாய்ச்சியுள்ளன. அந்த ஒளித்திரளின் உதவியோடு பொதுக்காலம் 250 - 550க்கு இடைப்பட்ட காலத் தமிழ்நாட்டு வரலாற்றை அறிய உதவும் சான்றுகளை இனங்காண்பதே இக்கட்டுரையின் குறிக்கோள்.

செப்பேடுகள்

தமிழ்நாட்டு வரலாற்றுடன் தொடர்புடையனவாக இது நாள்வரை கிடைத்துள்ள செப்பேடுகளில் காலத்தால் முற்பட்டவை பிராகிருதமொழியில் அமைந்த பல்லவர்களின் மூன்று செப்பேடுகளாகும். அவற்றுள் மயிதவோலுச் செப்பேடே பழைமையானது. முதல் சிம்மவர்மரின் 10ஆம் ஆட்சியாண்டின் போது யுவமகாராஜராக இருந்த சிவஸ்கந்தவர்மர் இரண்டு பிராமணர்களுக்குக் காஞ்சிபுரத்திலிருந்து அளித்த ஊர்க் கொடையைக் குறிக்கும் இச்செப்பேடு பொ. கா. 3ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியினதாகக் கொள்ளத்தக்கதாகும். இது குறிக்கும் முதல் சிம்மவர்மர் தம் மஞ்சிக்கல்லுக் கல்வெட்டு வழிக் கோயில் பட்டர்களுக்கு நிலக்கொடை அளித்தவர். கல்வெட்டு ஆந்திரப்பகுதியில் கிடைத்திருந்தபோதும் மன்னரின் 10ஆம் ஆட்சியாண்டின்போது அவரது மகனால் வழங்கப்பட்ட கொடை காஞ்சிபுரத்தில் இருந்து அளிக்கப்பட்டிருப்பதால், சிம்மவர்மர் காலப் பல்லவர் ஆட்சி ஆந்திரம், கருநாடகத்தின் ஒருபகுதி, தமிழ்நாட்டின் தொண்டைமண்டலம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கி இருந்ததாகக் கொள்ளலாம்.

இக்கருத்தை வலியுறுத்துமாறு முதல் சிவஸ்கந்தவர்மரின் ஹிரஹடஹள்ளிச் செப்பேடும் காஞ்சிபுரத்திலிருந்தே வழங்கப் பட்டுள்ளது. அதுவும் பிராகிருதமொழியில் அமைந்த கொடைச் செப்பேடுதான். மயிதவோலுவில் யுவமகாராஜராக அறிமுகமாகும் சிவஸ்கந்தவர்மர் இச்செப்பேட்டில் தர்ம மகாராஜாதிராஜ ராகச் சுட்டப்படுகிறார். அவருடைய வழித்தோன்றலின் செப்பேடாக அறியப்படும் குணபதேயம் பல்லவராட்சியிலிருந்து காஞ்சிபுரம் விடுபட்டமையை உணர்த்துகிறது. இப்பிராகிருதமொழிச் செப்பேடு ஸ்கந்தவர்மரின் மகன் புத்தவர்மரின் மனைவி சாருதேவி அளித்த கொடையைச் சுட்டுவதோடு அவர்தம் மகனாகப் புத்தியாங்குரனை வெளிப்படுத்துகிறது.

பிராகிருதச் செப்பேடுகளை அடுத்துப் பல்லவர்கள் வழங்கியனவாகக் கிடைக்கும் சமஸ்கிருதச் செப்பேடுகள் பலவாகும். அவற்றுள், யுவமகாராஜர் விஷ்ணுகோபருடைய மகனான இரண்டாம் சிம்மவர்மரின் செப்பேடுகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. பல்லவமரபில் மிக அதிக அளவில் செப்பேடுகளை வழங்கியவர் அவரே. அவரது மகனான இரண்டாம் விஜயவிஷ்ணுகோபவர்மர் சுராச் செப்பேடுகளை வழங்கியுள்ளார். ஏறத்தாழப் பொ. கா. 350இல் தக்கணத்தை நோக்கிப் படையெடுத்து வந்த சமுத்திர குப்தரைத் தென்னாட்டின் 12 நாடுகளைச் சேர்ந்த அரசர்கள் எதிர்த்ததாகவும் அவர்களைச் சமுத்திரகுப்தர் வென்று, தோல்வி யடைந்தவர்களிடமே நாடுகளை ஒப்புவித்ததாகவும் அப்படித் தோல்வியுற்ற அரசர்களுள் காஞ்சிபுரத்து விஷ்ணுகோபரும் ஒருவர் என்றும் அலகாபாத் தூண் கல்வெட்டுக் கூறுகிறது.

சமுத்திரகுப்தரால் தோற்கடிக்கப்பட்ட விஷ்ணுகோபரை இரண்டாம் சிம்மவர்மரின் மகனான இரண்டாம் விஜயவிஷ்ணு கோபவர்மராகவே கொள்ளமுடியும். அவர் தந்தையும் பேரரச ருமான இரண்டாம் சிம்மவர்மர் காலத்தில் காஞ்சிபுரம் மீண்டும் பல்லவராட்சிக்கு உட்பட்டிருத்தல் கூடும். அதனாலேயே, விஷ்ணுகோபரைக் காஞ்சி அரசராக அலகாபாத் கல்வெட்டு அடையாளப்படுத்துகிறது. எனில், ஏறத்தாழப் பொ. கா. 335-375இல் வடதமிழ்நாட்டின் ஒருபகுதி மீண்டும் பல்லவர் ஆட்சிக்கு வந்தமை தெளிவுறும்.

இரண்டாம் புத்தவர்மரின் தந்தையும் நான்காம் ஸ்கந்த வர்மரின் மகனுமான இரண்டாம் குமாரவிஷ்ணுவின் காலத்தில் காஞ்சிபுரம் பல்லவராட்சிக்கு உட்பட்டதாக வேலூர்ப்பாளை யம் செப்பேடுகள் குறிப்பிடுவது கொண்டு, 4ஆம் நூற்றாண் டின் கடைப்பகுதிக்கும் 5ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கக் காலத் திற்கும் இடைப்பட்ட நிலையில் இரண்டாவது முறையாகப் பல்லவர்கள் காஞ்சியை இழந்து மீண்டும் பெற்றமை அறியப் படும். அதன் பிறகு காஞ்சிபுரம் தொடர்ந்து பல்லவர்கள் கையிலிருந்ததை அங்கிருந்தே வெளியிடப்பெற்ற வேசந்தம், சேந்தலூர், உதயேந்திரம் செப்பேடுகள் தெளிவாக்கும். இரண் டாம் புத்தவர்மருக்கும் நான்காம் சிம்மவர்மருக்கும் இடையில் ஆறு பல்லவ அரசர்களை இச்செப்பேடுகள் இனங்காட்டுகின் றன. காஞ்சிபுரத்தைப் பல்லவர்கள் இருமுறை இழந்தமைக்குக் களப்பிரர்களே காரணமாகலாம் எனுமாறு போல நான்காம் சிம்மவர்மரின் மகனான சிம்மவிஷ்ணு வென்ற அரசமரபுகளுள் களப்பிரர் இனமும் குறிக்கப்பட்டுள்ளமை இங்குக் கருதத்தக்கது.

இருண்டகாலமாக அறியப்படும் பொ. கா. 250-550க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழ்நாட்டின் ஒருபகுதியை சங்கச் சோழமரபினர் தங்கள் ஆட்சியின் கீழ்க் கொண்டிருந்தமை பல்லவர் செப்பேடுகள் சிலவற்றாலும் பத்திமைப் பாடல்கள் சிலவற்றாலும் உறுதிப்படும். வேலூர்ப்பாளையம் செப்பேடு குறிக்கும் இரண்டாம் குமாரவிஷ்ணுவின் மகனான இரண்டாம் புத்தவர்மர், சமுத்திரம் போன்ற சோழர்களுடைய சேனைக்கு வடவாக்னியாகக் குறிக்கப்படுகிறார். இக்குறிப்புக் கொண்டு, புத்தவர்மர் காலத்தில், சோழர்கள் மிகுந்த வலிமையோடு எதிரணி அரசரே, 'சமுத்திரம் போன்ற' என்ற சுட்டலை வழங் கும் அளவிற்குப் படைப்பெருக்கத்துடன் தமிழ்நாட்டின் ஒரு பகுதியில் ஆட்சிசெலுத்தியமை அறியலாம். சோழர்களுடைய படைக்கு வடவாக்னி எனக் குறிப்பிடப்பட்டபோதும் புத்த வர்மர் சோழநாட்டைக் கைப்பற்றியதாக வேலூர்ப்பாளையம் செப்பேடு யாண்டும் குறிப்பிடாமை நோக்க, சோழர்களைப் பல்லவர்கள் போரில் சந்தித்தனரே தவிர, வெற்றிகொள்ள வில்லை என்பது தெளிவாகும்.

பள்ளன்கோயில் செப்பேட்டில் சிம்மவிஷ்ணு, 'கவேரன் மகளான காவிரிநதியை மாலையாகவும் நெல்வயல்கள், செழுமை

யான கரும்புவயல்கள் ஆகியவற்றை ஆடையாகவும் கமுகுத் தோட்டம், வாழைத்தோட்டம் ஆகியவற்றை ஒட்டியாண மாகவும் கொண்ட சோழர்பூமியைக் கைப்பற்றினான்' என்று சொல்லப்படுவது கொண்டு, பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலேயே சோழராட்சி முடிவுக்கு வந்ததாகக் கொள்ள லாம். எனில், 4ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலிருந்து 6ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிவரை தமிழ்நாட்டின் ஒருபகுதி சோழராட்சியின் கீழ் விளங்கியமை அறியப்படும்.

கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் ஒன்றும் (களவழி நாற்பது) பத்திமை இலக்கியங்கள் சிலவும் கோச்செங்கணான் எனும் சோழஅரசரை வீரம் செறிந்தவராகவும் பல அரசர்களைப் போரில் வென்று திறை பெற்றவராகவும் மாடக்கோயில் எனும் புதிய கோயிற்கட்டமைப்பை உருவாக்கியவராகவும் முன் நிறுத்துகின்றன. சோழர்காலச் செப்பேடுகள் சிலவும் விஜயா லயருக்கு முற்பட்ட சோழஅரசராக அவரை இனங்காட்டு கின்றன. அப்பர், சம்பந்தர், சுந்தரர், மங்கையாழ்வார் முதலிய பத்திமை ஆசிரியர்களால் பலபடப் போற்றப்படும் இம்மன்னர், காலத்தால் சிம்மவிஷ்ணுவுக்கு முந்தியவராவார். இருண்ட காலமாக அறியப்படும் காலஎல்லைக்குள், களப்பிரர் ஆட்சி இருந்ததாகக் கருதப்படும் சோழமண்டலத்தில் இப்பெருவேந்த ரின் பெருமைக்குரிய ஆட்சியும் நிலவியமை எண்ணற்ற சான்று களால் நிறுவப்பட்டுள்ளது. சிவபெருமானுக்கும் விஷ்ணுவுக்கு மாக 78 மாடக்கோயில்களை உருவாக்கிய இவர் குறுகிய கால ஆட்சிக்குரியவராக இருந்திருத்தல் இயலாது.

சுந்தரரும் சம்பந்தரும் குறிப்பிடும் இவரது போர்க்கள வெற்றிகள், சேரஅரசரை இவர் வென்றதாகப் பொய்கையார் குறிப்பிடும் களவழிச் சுட்டல் ஆகியன கொண்டு நோக்குகை யில், இரண்டாம் புத்தவர்மர் போரிட்டு வெல்லமுடியாமல் போன, சமுத்திரம் போன்ற சேனை உடைய சோழப் பேரரசராக விளங்கியவர் இக்கோச்செங்கணான் ஆகலாம் எனக் கருத இடமுண்டு. எனில், இன்றைக்குத் தமிழ்நாட்டில் பார்வைக்குக் கிடைக்கும் 34 மாடக்கோயில்களின் இருப்பிடம் கொண்டு நோக்குகையில், தற்போதைய தஞ்சாவூர், திருச்சிராப்பள்ளி, திருவாரூர், நாகபட்டினம் மாவட்டங்கள் அடங்கிய நிலப்

பரப்பு பொ. கா. 400-550க்கு இடைப்பட்ட காலஎல்லையில் பல ஆண்டுகள் கோச்செங்கணானின் ஆட்சியில் இருந்தமை உறுதிப்படும். இவ்வேந்தருக்கு முன்பும் பின்பும் சோழமரபு உரிமை பெற்ற அல்லது சிற்றரசநிலையில் ஆட்சியில் தொடர்ந் திருந்தமையை சிம்மவிஷ்ணுவின் சோழமண்டல வெற்றி உறுதிப்படுத்தும்.

களப்பிரர் ஆட்சி தமிழ்நாட்டின் பல பகுதிகளில் இருந்த தாக அறியப்பட்டபோதும் அவர்தம் ஆதிக்கம் தென்தமிழ் நாட்டிலேயே மிக்கிருந்தமை, 'களப்பிரன் என்னுங் கலிஅரைசன் கைக்கொண்டதனை இறக்கியபின்' எனும் வேள்விக்குடிச் செப் பேட்டுச் சுட்டலாலும் 'மதுரை வவ்விய கருநடர் வேந்தன்' எனும் கல்லாடப் பாடலடியாலும் உணரப்படும். இவை கொண்டு சங்க காலப் பாண்டியருக்குப் பின்னும் கடுங்கோன் மரபினருக்கு முன்னும் மதுரையில் களப்பிரர் ஆட்சி இடை யறாது இருந்ததாகக் கொள்ள வாய்ப்புண்டு. இந்நிலை பல்ல வர்பகுதியிலோ, சோழர்பகுதியிலோ அமையாமையைப் பல்ல வர் செப்பேடுகளும் கோச்செங்கணான் தொடர்பான சான்று களும் நிறுவுகின்றன.

மயிதவோலு தொடங்கிப் பள்ளன்கோயில் வரையிலான பல்லவச் செப்பேடுகள் அரசியல், பொருளாதாரம், சமூகம் சார்ந்த பல அரிய செய்திகளைப் பகிர்ந்துகொள்கின்றன. அரசின் அலுவல்நிலைகள், அலுவலர் உரிமைகள், அவர்தம் பணிகள், அரசால் பெறப்பட்ட வரிகள், அரசு செயற்பட்டவிதம், உத்தரவு களை மீறுவாருக்கு வழங்கப்பட்ட தண்டனைகள், பிராமண ஊர்களின் உருவாக்கம், சிறப்பு, அவற்றின் தகுதிகள், பல்வகைத் தொழில்கள், தாவரவகைகள், மக்கள் வாழ்க்கை, தேவகுலங்கள், அவை தொடர்பான நிருவாகம் என அக்காலஞ் சார்ந்த எண்ணற்ற செய்திகளை இச்செப்பேடுகள் மிகச் செவ்வை யாகப் பதிவுசெய்துள்ளன. இவற்றின் தொகுப்பு இருண்டகால வரலாற்றின் மீட்டுருவாக்கத்திற்குப் பெருந்துணையாகும்.

கல்வெட்டுகள்

பொ. கா. 250க்கும் 550க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தனவாகத் தமிழ்பிராமி, வட்டெழுத்துக் கல்வெட்டுகள் தமிழ்நாட்டின் பல பகுதிகளில் கண்டறியப்பட்டுள்ளன. திரு. ஐராவதம் மகா

தேவன் இக்காலத்திற்குரியனவாக 17 தமிழ்பிராமி கல்வெட்டு களையும் 17 வட்டெழுத்துக் கல்வெட்டுகளையும் தம் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இக்கல்வெட்டுகளின் பகுப்பாய்வு சமூகம் சார்ந்த பல செய்திகளைப் பகிர்ந்துகொள்கிறது. ஏழு ஊர்ப்பெயர்கள் (அவற்றுள் ஐந்து, ஊர் என்ற பின்னொட்டுக் கொண்டவை), இளவன், பெருங்கீரன் முதலிய தமிழ் ஒளிரும் ஆட்பெயர்கள், வாணிகம் பற்றிய இரண்டு குறிப்புகள் (பொன், எண்ணெய்), ஆடல் தொடர்பான தத்தகாரச் சொற்கட்டுகள் ஆகியவற்றோடு சங்கக் கோழிப்போரின் நினைவூட்டல்களும் கிடைத்துள்ளன. இக்கல்வெட்டுகளில் கிடைக்கும் பரம்பன், வியக்கன், கொற்றி எனும் ஆட்பெயர்களும் சேரி, பொய்கை எனும் இடப் பெயர்களும் சங்க, சங்கம் மருவிய கால இலக்கியங்களில் ஆளப்பட்டுள்ளமை கருதத்தக்கது.

இவை தவிர, பூலாங்குறிச்சியில் 1980இல் கண்டறியப் பட்ட, தமிழ்பிராமி வட்டெழுத்தாக மாறும் நிலையிலான எழுத்தமைதி பெற்ற இரண்டு கல்வெட்டுகளைக் குறிக்கையில் பேராசிரியர் எ. சுப்பராயலு, அவை களப்பிர அரசர்களைச் சுட்டுவதாகத் தெரிவித்துள்ளார். அவ்விரண்டனுள் பெருமளவு படிக்கத்தக்க நிலையிலுள்ள சேந்தன்கூற்றனின் கல்வெட்டு, வேள்மருகன் மகன் கடலகப் பெரும்படைத்தலைவன் எங்குமான், ஒல்லையூர்க்கூற்றத்து வேள்கூரிலிருந்த பச்செரிச்சில் குன்றிலும் முத்தூற்றுக் கூற்றத்திருந்த விளமரிலும் தேவகுலங் களையும் மதுரை உலவியத்தான் குளத்தின் வடபுறத்திருந்த தாபதப்பள்ளியில் வாசிதேவனார் கோட்டத்தையும் எடுப்பித்த தாகக் கூறுகிறது. அத்திகோயத்தார், உள்மனையார், நால்வகைத் திணைகள் ஆகிய குழுக்கள் அவற்றைத் தங்கள் காவலில் கொண்டு உரியன செய்தனர்.

இக்கோயில்களின் அறக்கட்டளைகளை மேற்கொண் டிருந்த பாண்டங்கர், சேவுக்கர், விருமச்சாரிகள், தருமிகள் ஆகியோரும் கிராமக்காவலரும் இக்கோயில்களில் வழிபாடு செய்ய யாரைப் பணிக்கு அமர்த்துகின்றனரோ அவர்களே வழி பாட்டை மேற்கொள்ளவேண்டும் என்று அரசர் உத்தரவிட்ட தாகவும் இக்கல்வெட்டுக் கூறுகிறது. குழலூருத் துஞ்சிய உடையா

ரால் வேள்கூரில் குடியமர்த்தப்பட்டவர்களே பச்செரிச்சில் குன்றின் தேவகுலத்தில் குடும்பிகளாக அமைந்து, மரபுவழியாகக் குடும்புக்குரிய கடமைகளைச் செய்தல் வேண்டும்; தேவ குலத்தின் அனைத்துத் தேவைகளையும் நிறைவேற்றுவதோடு தவறு செய்வாரைத் தண்டிப்பதும் கடமையாகும்; அரசரின் இந்த ஆணை உலவியப் பெருந்திணையர் நல்லன்கிழான் எயினன் குமாண், கிழான் கீரன்காரி, அம்பருகிழான் குமாரம் போந்தை ஆகியோரால் கேட்கப்பட்டது. ஓலைஎழுத்தர் தமண்காரி கண்ணன் செய்தியைக் கொணர்ந்ததாகவும் வேணாட்டான் நாரியன் காரி இறுதி ஓலை எழுதியதாகவும் கூறும் இக்கல்வெட்டு, களப்பிரர் காலத்தில் வழக்கிலிருந்த கோயில்பொறுப்பு, வழிபாட்டு அமைப்பு, குடும்பு, குடும்பி தொடர்பான செய்திகள், அரசாணை செயற்பட்டவிதம், அரசு அலுவலர்கள் எனப் பல தரவுகளை முன்வைக்கிறது.

சேந்தன் எனும் மன்னருடையதாகக் கொள்ளப்படும் மற்றொரு கல்வெட்டு, சிதைந்திருந்தபோதும் பிரமதேயம் பற்றிய சில முதன்மைத் தகவல்களைத் தருகிறது. இக்கல்வெட்டிலும் வேள்மருகன் மகன் கடலகப் பெரும்படைத்தலைவன், வெள்ளேற்றான்மங்கலத்துக் கிழவரால் அளிக்கப்பட்ட சில நன்செய், புன்செய் நிலத்துண்டுகளைப் பெற்றவராகவும் சிற்றையூர்க் கடையவயலில் சில புன்செய் நிலத்துண்டுகளை விலைக்குப் பெற்றவராகவும் குறிக்கப்படுகிறார். இந்நிலத்துண்டுகள் கூடலூருநாட்டு பிரமதேயமான சிற்றையூர்க் கிழவர்களின் காராண் கிழமை, மீயாட்சி உரிமைக்கு உட்பட்டிருந்தவை.

பாண்டிநாட்டிலும் கொங்குநாட்டிலும் இருந்த தெய்வத்தின் காராண்கிழமை, கலக்கிழமை, மேலாண்மை உடைமைகள், காலாசம் (கால்நடைகள்), தோட்டங்கள், தமர், குடிகள் ஆகிய அனைத்தும் உடையார், பிரமதேயக் கிழவர், நாடுகாவலர், புறம்காவலர், கிராமகாவலர், தத்தமாண், நெறிஅறஞ் செய்தார் ஆகியோரால் காக்கப்படுவதாக என உரைக்கும் கல்வெட்டு, தம் கடமையில் தவறுவார் ஒவ்வொருவரிடமிருந்தும் 1600 காணம் அபராதம் தண்டப்படும் என்று கூறுவதோடு, இது அரசஆணை என்றும் சொல்கிறது. இந்த ஆணை உலவியப் பெருந்திணைகள் நல்லன்கிழான் எயினன்குமாண், கிழான்

இளன்கூற்றன், ஆலத்தூர்க்கிழான் ஆகியோரால் கேட்கப்பட்டதாகவும் ஓலையெழுதியவன் தமன் வடுகன் குமாண் எனவும் தெரியவருகிறது.

இக்கல்வெட்டுகளை நன்கு ஆராய்ந்துள்ள பேராசிரியர் எ. சுப்பராயலு, 'அரசியலைப் பொறுத்தவரையில் சங்க கால அரசுக்கும் இக்கல்வெட்டுகள் காட்டும் அரசுக்கும் அமைப்பில் வேறுபாடுகள் உள்ளன. பின்னது சிலப்பதிகாரம், பெருங்கதை முதலிய காவியங்கள் காட்டும் அரசமைப்போடு பெரிதும் ஒப்புமை உடையதாகக் காண்கிறோம். தேவகுலம், தாபதப் பள்ளி, வாசிதேவனார் கோட்டம், பிரம்மச்சாரிகள், தருமிகள் முதலிய சொற்களும் சமய உலகில் வடக்கிலிருந்து வந்த தாக்கத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன. பிரமதேயங்கள் பல்கத் தொடங்கிய காலம் இது என்பதை வெள்ளேற்றான்மங்கலம், சிற்றையூர் பிரமதேயம் முதலியன உணர்த்தும். இவற்றின் விளைவாக நில உரிமைகளில் வேறுபாடுகள் தோன்றத் தொடங்கிவிட்டன. நிலக்கிழார், உழுவோர் என்ற வேறுபாடுகளும் நிலக்கிழமை வேறு, உழும் உரிமை வேறு என்று சமுதாயத்தில் ஏற்றத்தாழ்வுகளும் தெளிவாகத் தொடங்கிவிடுகின்றன. இங்கும் காப்பிய காலச் சமுதாயத்தை ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பது சங்க மருவிய கால வரலாற்றுக்குப் புதிய விளக்கத்தைப் பெற உதவும்' என்று எழுதியுள்ளமை கருதத்தக்கது.

பொ. கா. 200க்கும் 400க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தனவாகக் கிடைக்கும் தமிழ்பிராமி கல்வெட்டுகள் இதற்கு முற்பட்டனவான பொ. கா. 2ஆம் நூற்றாண்டுவரையிலான தமிழ்பிராமி கல்வெட்டுகளிலிருந்து எழுத்தமைப்பிலும் மெய்யெழுத்துக்கள் புள்ளிபெறும் நிலையிலும் மாறுபட்டுள்ளமை இருண்டகாலமாக ஒதுக்கப்பட்ட இக்காலத்தே நிகழ்ந்த தமிழ் எழுத்துக்களின் வளர்நிலையை உறுதிப்படுத்தும். தமிழ்பிராமி வடிவிலிருந்து தமிழ்க் கல்வெட்டுகள் வட்டெழுத்து வடிவிற்கு மாற்றம் பெறுவதும் இக்காலத்தில்தான். ஏறத்தாழ இரண்டு நூற்றாண்டுகள் (பொ. கா. 400-600) வட்டெழுத்துக்களில் பொறிக்கப்பட்ட தமிழ்க் கல்வெட்டுகள், 6ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்காலத்தே தமிழ் எழுத்துக்களிலேயே வெளிப்பட்டமை வல்லம், கழுக்குன்றம், சிறுவாக்

கம் கல்வெட்டுகளால் அறியப்படும். இக்கல்வெட்டுகளில் பொறிக்கப்பட்டுள்ள பெரும்பாலான தமிழ் எழுத்துக்களின் வளர்ச்சியடைந்த நிலை, பின்னோக்குப் பார்வையில், குறைந்த அளவில் ஏறத்தாழ 50 ஆண்டுகளேனும் இத்தகு பயன்பாட்டில் தமிழ் நடைபோட்டிருக்க வேண்டும் என்பதை உணர்த்தும். இருண்டகாலமாக ஒதுக்கப்படும் மூன்று நூற்றாண்டுகளில் தமிழ்மொழி மூன்று வகையான வரிவடிவங்களைப் பெற்று (தமிழ்பிராமி, வட்டெழுத்து, தமிழ்) ஒன்றிலிருந்து ஒன்றிற்கு மாறியும் ஒன்றையொன்று தழுவியும் வளர்ந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

இந்த இருண்டகாலத்தில் தமிழ்நாட்டின் பெரும்பகுதியைக் களப்பிரர்கள் கைப்பற்றியிருந்ததாகவே கொண்டபோதும் அவர்தம் ஆட்சி இந்த மண்ணின் மொழிக்கு எவ்விதத்தானும் இடையூறாக இல்லை என்பது அவ் ஆட்சிக்காலத்தே இங்குப் பொறிக்கப்பட்டிருக்கும் 30க்கும் மேற்பட்ட தமிழ்க் கல்வெட்டுகளாலும் களப்பிரவேந்தர்களாகப் பேராசிரியர் சுப்பராயலுவால் சுட்டப்படும் சேந்தன், சேந்தன்கூற்றனின் கல்வெட்டுகளே தமிழ்மொழியில் அமைந்திருப்பதாலும் நன்கு விளங்கும்.

காசுகள்

சங்க காலம் போலவே சங்கம் மருவிய காலத்துக் காசுகளும் கிடைத்துள்ளன. அழகன்குளத்தில் தமிழ்நாட்டரசின் தொல்லியல்துறை நிகழ்த்திய அகழ்வாய்வின்போது சங்கம் மருவிய காலத்தைச் சேர்ந்த ரோமானியச் செப்புக்காசுகள் கிடைக்கப்பெற்றன. பொ. கா. 383-423வரையிலான ரோமப் பேரரசர்களான இரண்டாம் வேலன்டின், அர்க்காடியஸ், ஹொனோரியஸ், இரண்டாம் தியோடோசியஸ் காலக் காசுகளாக வெளிப்பட்டிருக்கும் இவை கொண்டு, அழகன்குளத்துக்கும் ரோமாபுரிக்கும் இடையிலிருந்த வணிகத்தொடர்பு நிறுவப்பட்டுள்ளது. காசியல் அறிஞர் திரு. இரா. கிருஷ்ணமூர்த்தி தமக்குக் கரூர், மதுரைப்பகுதிகளில் கிடைத்த ரோமானியக் காசுகள் 4ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியிலிருந்து 5ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரையான காலத்தின என்று தம் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்காசுகள் ரோமாபுரியுடன் மதுரை, கொங்குப்பகுதிகள் தொடர்ந்து வணிகம் மேற்கொண்டிருந்த

மையைத் தெளிவாக்குகின்றன. இதனால், களப்பிரர் காலமாகக் கருதப்படும் இருண்ட காலத்தில் வெளிநாடுகளுடனான வணிகம் செழித்திருந்தமை உணரப்படுவதோடு, அயலக அரசர்களான களப்பிரர்கள் தமிழ்நாட்டு வணிகத்திற்கு இடையூறாக இல்லை என்பதையும் அறியமுடிகிறது.

இலக்கியங்கள்

முருகாற்றுப்படை தவிர்த்த பிற ஒன்பது பாடல்களும் புறநானூறு, கலித்தொகை, பரிபாடல் தவிர்த்த பிற தொகை நூல்களும் சங்க காலத்தின் மேல் எல்லையாகக் கொள்ளப்படும் பொ. கா. 250க்கு முற்பட்டவை என்பதில் தமிழ், வரலாற்று அறிஞர்களுக்கிடையே ஒத்திசைவு உள்ளது. எனில், முருகாற்றுப்படை, புறநானூறு, கலித்தொகை, பரிபாடல் ஆகிய நான்கு இலக்கியங்களும் எக்காலத்தன என்ற கேள்வி எழுகிறது. இந்நான்கனுள் புறநானூறும் கலித்தொகையும் சங்கச் சாயலில் தோய்ந்தவை. முருகாற்றுப்படையும் பரிபாடலும் 6ஆம் நூற்றாண்டில் எழுச்சியோடு வெளிப்பட்ட பத்திமை இலக்கியங்களின் முன்னோடிகளாகவும் அதே சமயம் சங்க இழையோட்டத்தில் வடிவமைக்கப்பட்ட இலக்கியங்களாகவும் காட்சிதருகின்றன.

பெரும்பாலான தமிழ், வரலாற்று அறிஞர்கள் இந்நான்கையும் சங்கம் மருவிய காலமாகக் கருதப்படும் பொ. கா. 250க்கும் 550க்கும் இடைப்பட்ட தொகுப்புகளாகவே கொள்கின்றனர். எனில், புறநானூற்றில் சுட்டப்படும் சேர, சோழ, பாண்டிய அரசர்களும் சிற்றரசர்களும் ஊர்த்தலைவர்களும் தமிழ்நாட்டில் வாழ்ந்த காலம் எதுவாக அமையமுடியும்? சங்க காலத்திலும் சங்கம் மருவிய காலத்திலும் தமிழ்நாட்டில் இவர்கள் தழைத்திருந்ததாகக் கொள்வதுதானே பொருந்தும். புறநானூற்றில் காட்சிப்படுத்தப்படும் ஊரகப்பண்பாடு கலித்தொகையிலும் பரவலாகக் கண்சிமிட்டுகிறது. சிலப்பதிகாரத்து ஆய்ச்சியர் குரவையில் கலித்தொகையின் சாயல் இருக்கிறது. பத்திமை இலக்கியங்களில் பேசப்படும் செய்திகளில் சில கலித்தொகையிலும் பரிபாடலிலும் வேர்பிடித்துள்ளன. உள்ளீடு கொண்டும் உணர்த்தப்படுவன கொண்டும் சங்கம் மருவிய கால இலக்கியங்களாக உறுதிப்படும் புறநானூறு, கலித்தொகை, முருகாற்றுப்

படை, பரிபாடல் ஆகிய நான்கும் இருண்டகாலமாக ஒதுக்கப் பட்ட மூன்று நூற்றாண்டுக் கால அரசியல், சமுதாயம், பண் பாட்டுச் செய்திகளைத் தருவதோடு, அக்காலத்தே தமிழ்நாட்டில் நிகழ்ந்த களப்பிரர் பரவல் நாடு தழுவியதாக அமையவில்லை என்பதையும் உள்நாட்டுக் கலை, பண்பாட்டிற்கு இடையூறாக இருக்கவில்லை என்பதையும் உறுதிப்படுத்துவது காண்க.

பொ. கா. 6-7ஆம் நூற்றாண்டினவாக ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டுள்ள அப்பர், சம்பந்தரின் ஆறு திருமுறைகளும் இருண்ட காலக் கலை, பண்பாட்டு வாழ்க்கையில் ஒளியேற்றும் சுடர்க ளாக உள்ளன. பத்திமைப் பார்வையை விலக்கி, இந்த ஆறு திரு முறைகளையும் சமுதாய நோக்கில் ஆராயும்போது அவை தோன்றிய காலத்தே தமிழ்நாட்டில் நிலவிய கலை, பண்பாட்டுக் கூறுகள் வெளிச்சம் பெறும்.

சில சான்றுகளைக் காண்போம். சங்க இலக்கியங்களில் பேசப்படும் இசைக்கருவிகளிலிருந்து பல்கிப் பெருகிய, மாறு பட்ட பல்வேறு தோல், காற்று, நரம்பு, கஞ்சக்கருவிகளைப் பத்திமை இலக்கியங்கள் கண்முன் வைக்கின்றன. சங்க காலத் தின் முதன்மை நரம்புக்கருவியான யாழ் பத்திமைக் காலத்தில் தொடர்ந்தபோதும் புதிய நரம்புக்கருவியாக வீணையையும் பார்க்கமுடிகிறது. ஐவகை நிலங்களிலும் பரவலாகப் பயன்படுத் தப்பட்ட பறை, துடி வழக்கில் குறைந்து, கரடிகை, இடக்கை, மொந்தை, கொடுகொட்டி, தக்கை, கல்லவடம், குடமுழவு எனப் புதிய தோல்கருவிகள் கையாளப்படுகின்றன. சங்கப் பாடல்களில் இடம்பெறாத பாணி, சதி (ஜதி) முதலிய தாளம் சார்ந்த சொற் கள் சம்பந்தரால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பாலை மழவர் களின் இசைக்கருவியான சங்கத் துடி சமயக் குறியீடாகச் சைவம் சார்ந்த கடவுளின் கைக்கு மாறுகிறது.

சங்க இலக்கியங்களில் கோயில், கடவுள், வழிபாட்டுமுறை கள் மிக எளிய நிலையில் காட்டப்படும் அமைப்பிலிருந்து மாறுபட்ட வளர்நிலைகளை முருகாற்றுப்படையிலும் பரிபாட லிலும் காணமுடிந்தாலும், பத்திமை இலக்கியங்கள் அவற்றின் உச்சத்தைத் தொட்டுள்ளமை கண்கூடு. கலித்தொகையில் கண் காட்டும் தொன்மங்களும் பரிபாடலில் இடம்பெறும் சமயச் செய்திகளும் அப்பர், சம்பந்தர், முதல் ஆழ்வார் மூவர் பாடல்

களில் முழுவீச்சில் விரிகின்றன. சான்றாக இராவணனுக்கு அருள்தந்த சிவபெருமானின் கதையைக் கொள்ளலாம். கலித்தொகையில் ஓரடியில் வெளிப்படும் இச்செய்தி அப்பரின் பெரும்பாலான பதிகங்களில் இடம்பிடித்துள்ளது. சம்பந்தரா லும் இது போற்றப்பட்டு, இராவணன் வரலாறு தொடர்பான பல முதன்மைச் செய்திகள் முன்வைக்கப்படுகின்றன.

சைவம் சார்ந்த பல தொன்மங்கள் அப்பராலும் சம்பந்த ராலும் முதன்முறையாக விதந்தோதப்படுவதைப் பார்க்கும் போது பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் 7ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் அச்சமயம் மிகப் பெரிய அளவில் சமுதாயத்தில் கிளைத்துப் பரவியிருந்ததை அறியலாம். வழிபாட்டுமுறைகளில் வளர்ச்சியும் ஆடலும் பாடலும் வழி பாடு சார்ந்து செழித்ததும் பத்திமை இலக்கியங்கள் காட்டும் உண்மைகளாகும். இவையெல்லாம் திடீரென நேர்ந்த மாற்றங்க ளன்று. களப்பிரர்கள் தமிழகத்தில் பரவியதாகக் கருதப்படும் மூன்று நூற்றாண்டுகளிலும் நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளில் படிப்படியாக வளர்ந்தே ஆறாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் அவை உச்சத்தை அடைந்திருக்கவேண்டும். இதை உறுதிப்படுத் துமாறு அப்பருக்கும் சம்பந்தருக்கும் காலத்தால் முற்பட்டுப் பல நாயன்மார்கள் தமிழ்நாட்டில் வாழ்ந்திருந்தமை அவ்விரு வர் பதிகங்களால் வெளிப்படுதல் காண்க.

முதல் ஆழ்வார்கள் மூவராக வைணவப் பாரம்பரியத்தில் போற்றப்படும் பொய்கையாழ்வார், பூதத்தாழ்வார், பேயாழ் வார் ஆகிய மூவரும் விஷ்ணுவின் கைக்கருவிகளையும் அவரது வீரச்செயல்களையும் அவரால் அழிக்கப்பட்டவர்களையும் தங்கள் அந்தாதிப் பாசுரங்களில் விரிவாகச் சுட்டியுள்ளனர். உலகளந்த பெருமாளாக விஷ்ணு விண்ணோக்கி உயர்த்திய திருவடியை நான்முகன் கழுவித் தூய்மை செய்ததாகப் பூதத் தாழ்வார் குறிப்பிடும் காட்சி பொ. கா. 8ஆம் நூற்றாண்டின தான மாமல்லபுரத்து வராகர் குடைவரையில் சிற்பப் படப் பிடிப்பாகப் பதிவாகியுள்ளது. அது போலவே பேயாழ்வார் குறிப்பிடும் மது, கைடபர் கதை தமிழ்நாட்டில் பல்லவர், பாண்டியர், அதியர், முத்தரையர் குடைவரைகளில் பொ. கா. 8, 9ஆம் நூற்றாண்டுகளில் சிற்பவடிவம் கண்டுள்ளது.

சிலப்பதிகாரத்தின் பதினோராடல்களில் ஒன்றாக விளக்கப் படும் குடக்கூத்து பூதத்தாழ்வாராலும் பேயாழ்வாராலும் விஷ்ணு ஆடிய கூத்தாக விதந்தோதப்படுகிறது. 'குடமாடிக் கோவலனாய் மேவி', 'குடம் நயந்த கூத்தனாய்' எனும் பாடலடி களைக் கண்ணே போல் போற்றிப் பல்லவர், பாண்டியர், சோழர் காலத்தே எழுந்த கற்றளிகளில் குடக்கூத்துச் சிற்பங்கள் விமானத்தின் அனைத்து உறுப்புகளிலும் இடம்பெற்றுப் பொலிந்தன. விஷ்ணு குடக்கூத்தாடிய இடம், அதற்கான காரணம், அங்கு நிகழ்ந்த போர் என நீண்டதொரு வரலாற்றைப் பேயாழ்வார் முன்வைக்கிறார். ஆழ்வார்கள் காலநிலை குறித்து விரிவான அளவில் ஆய்வுசெய்த பேராசிரியர் மு. இராகவைய் யங்கார் இம்மூவர் காலத்தைப் பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டிற் குரியதாகவே பதிவுசெய்துள்ளார். எனில், இருண்டகாலமாகக் கருதப்படும் சங்கம் மருவிய காலத்தில் வைணவம் சார் தொன்மங்கள் எத்தகு வளர்நிலைகளைச் சந்தித்திருக்க வேண் டும் என்பதை உணரலாம். பரிபாடலில் சொல்லப்படாத புதிய தொன்மக்கூறுகளை இம்முதலாழ்வார் மூவரும் முன்வைப்பது அக்காலத்தே விளைந்த வைணவ வளர்ச்சியின் எதிரொலிப் பாகவே அமையும்.

கோயில்கள்

அப்பரும் சம்பந்தரும் பாடிய தமிழ்நாட்டுக் கோயில் களாய் அவர்தம் பதிகங்கள் அடையாளப்படுத்தும் 200க்கும் மேற்பட்ட இறையகங்கள் தமிழ்நாட்டின் நான்கு திசைகளி லும் பரவியிருந்தன. சோழமண்டலத்தில் எண்ணிக்கையில் மிக அதிகமாகவும் பல்லவர்பகுதியில் குறிப்பிடத்தக்க அளவி லும் பாண்டியர்பகுதியில் சற்றே குறைந்த அளவிலும் இருந்த சைவம் சார்ந்த இக்கோயில்கள் எக்காலத்தில் உருவாகியிருக்க முடியும்? அப்பரின் அடைவுத்திருத்தாண்டகம் ஊர், குடி, துறை, காடு, துருத்தி, வாயில், குளம், களம், ஆறு, பள்ளி எனப் பல்வேறு பின்னொட்டுக்களுடன் அமைந்திருந்த எண்ணிறந்த ஊர்களின் கோயில்களைப் பதிவுசெய்துள்ளது. கொகுடிக்கோயில், கரக் கோயில், ஞாழற்கோயில், ஆலக்கோயில், இளங்கோயில், மாடக் கோயில், தூங்கானைமாடம் எனப் பல்வகைத்தனவாய் விளங்கிய இவையெல்லாம் மிகக் குறுகிய காலத்தில் தோற்றம்

கண்டிருக்க முடியாது. சமயச் சிந்தனைகள் ஊரோடும் குடியோடும் சேர்ந்து வளர்பவை. காலநடையில் கனிபவை. மிகக் குறைந்த அளவில் கொண்டாலும் தமிழ்நாடு முழுவதும் சைவமும் வைணமும் கிளைத்துப் பரவிக் கோயில்களைக் கொண்டமைக்கு 100 - 150 ஆண்டுகளேனும் தேவைப்பட்டிருக்கும். சங்க காலத்திலிருந்து ஒரு தொடர் நிகழ்வாகவே இவை மாற்றங்களைக் கண்டும் வளர்நிலைகளை எய்தியும் காலநீரோட்டத்தில் சமூகத்தில் நிலைபெற்றதாகக் கொள்வதே பொருந்தும்.

சிவகங்கை மாவட்டத்திலுள்ள பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரை வளாகத்திருக்கும் எக்காட்டூருக்கோன் பெருந்தசன் எனும் வட்டெழுத்துக் கல்வெட்டை அதன் எழுத்தமைதி கொண்டு திரு. ஐராவதம் மகாதேவன் 6ஆம் நூற்றாண்டினதாகக் கொள்கிறார். சில கல்வெட்டாய்வாளர்கள் இக்கல்வெட்டை ஐந்தாம் நூற்றாண்டினதென்று கூறுகிறார்கள். தமிழ்நாட்டிலுள்ள 105 குடைவரைகளில் பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரை அமைப்பில் பிறவற்றினின்றும் முற்றிலும் மாறுபட்ட வடிவினது. தாய்ப்பாறை இலிங்கமுடைய அதன் கருவறை, தாங்குதளமும் கூரையுறுப்புகளும் கொண்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

குடைவரையின் பின்சுவரில் தாய்ப்பாறையிலான பிள்ளையாரின் அமர்நிலைச் சிற்பமும் துணைவர்களுடனான சங்கரநாராயணரின் நின்றநிலைச் சிற்பமும் முழுமையுற்ற நிலையில் சிறக்க வடிக்கப்பட்டுள்ளன. இடுப்புக்குக் கீழ்ப்பட்ட பகுதி பாறையாக விடப்பட்ட நிலையில் இலிங்கோத்பவரின் சிற்பம் கருவறையின் வடசுவரில் அமைந்துள்ளது. இம்மூன்று சிற்பங்களும் சைவம் சார்ந்த தொன்மங்கள் சமூகத்தில் வேரோடியிருந்தமையை உணர்த்தவல்லன. களப்பிரர் ஆட்சி பாண்டியர் பகுதியில் மூன்று நூற்றாண்டுகள் தொடர்ந்து இருந்ததாகக் கொள்வோமாயின், அவர்கள் சமணம் சார்ந்தவர்கள், சைவக்கோயில்களை அழித்தவர்கள் எனும் கல்லாடச் செய்தியில் சிறிதளவேனும் உண்மை இருக்குமாயின், ஐந்தாம் நூற்றாண்டினதாகக் கருதப்படும் பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரை எப்படி உருவாகியிருக்கமுடியும்? குடைவரையை ஆறாம் நூற்றாண்டினதாகக் கொண்டாலும் பொ. கா. 550வரை களப்பிரர்கள் கால்கொண்டிருந்த சமணஞ்சார்ந்த பாண்டியர்பகுதியில் சைவக்கோயில்,

தமிழ்நாட்டுக் கலைவரலாற்றின் புரட்சிப் படைப்பாகக் கருதப் படும் முதல் குடைவரை மிகக் குறுகிய காலத்தில் முழுமையுற்ற நிலையில் எங்ஙனம் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்க முடியும்?

களப்பிரர் - சான்றுகளும் கேள்விகளும்

பொ. கா. 2ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டனவாகக் கிடைக் கும் பாண்டிமண்டலத்துத் தமிழ்பிராமி கல்வெட்டுகளின் எண்ணிக்கையோடு (89) ஒப்பிடும்போது களப்பிரர் காலப் பதிவுகளாக விரல்விட்டு எண்ணும்படியான கல்வெட்டுகளே அங்குக் காணக்கிடைக்கின்றன. மகாதேவன் பதிப்பித்துள்ள வட்டெழுத்துக் கல்வெட்டுகளில் ஒன்று மட்டுமே பாண்டியர் பகுதி சேர்ந்தது. மதுரையைக் கைப்பற்றி மூன்று நூற்றாண்டுக் காலம் அதையாண்ட களப்பிரர்கள், வரலாற்றாசிரியர்கள் குறிக்குமாறு சமணசமயத்தினர் எனில், அவர்கள் வருகைக்கு நான்கு நூற்றாண்டுகள் முன்பாகவே மதுரையில் செழித்திருந்த சமணம் களப்பிரர் ஆட்சிக்காலத்தே உச்சத்தைத் தொட் டிருக்க வேண்டும். ஆனால், பாண்டியர் பகுதியில் களப்பிரர் ஆட்சிக்காலத்தே சமண எழுச்சியிருந்ததைக் காட்டும் சான்று கள் எதையும் காணக்கூடவில்லை.

களப்பிரர் வருகைக்கு முன் தாமாகவே சமணமுனிவர் களை ஆதரித்து, அவர்களுக்கு வாழ்விடங்களைச் செய்து தந்த தமிழ் மன்னர்களும் மக்களும் களப்பிரர் காலத்தில் அப்பணி துறந்தமைக்குக் காரணம் யாது? களப்பிரர் வேற்றுநாட்டவர் என்பதால் மக்கள் அவர்களைப் புறக்கணித்ததாகக் கொண்டா லும் சமணர்களான களப்பிரர்கள் ஏற்கனவே வழக்கில் இருந்த கொடைமரபுகளைத் தாங்களேனும் தொடர்ந்திருக்கலாம் அல்லவா? மதுரையிலோ அதன் சுற்றுப்புறங்களிலோ இக்காலம் சார்ந்த கட்டுமானங்களோ, வேறுவிதமான சான்றுகளோ இது நாள்வரை அறியப்படாமை எண்ணத்தக்கது. பாண்டிநாட்டில் பாடல் பெற்ற தலங்கள் குறைவாக இருப்பதற்கும் அப்பகுதி ஏற்கனவே சமணம் வயப்பட்டிருந்தமைதான் காரணமாக இருக்கமுடியுமே தவிர, களப்பிரர் அவற்றை அழித்ததாகக் கொள்வது எங்ஙனம் பொருந்தும்? பூலாங்குறிச்சிக் கல்வெட்டு இரண்டு தேவகுலங்களைக் குறிப்பதும் இங்கு எண்ணத்தக்கது.

களப்பிரர் பாண்டிமண்டலத்தைக் கைக்கொண்டமை குறிப்பிடும் வேள்விக்குடிச் செப்பேடு அவர்களை வென்று பாண்டியர் ஆட்சியை மீளவும் மதுரையில் தோற்றுவித்த கடுங்கோனைக் குறிப்பிடுகிறதே தவிர, களப்பிரர் குறித்த வேறெந்தத் தகவலும் தரவில்லை. காலத்தால் மிகப் பிற்பட்டதான கல்லாடம் என்னும் இலக்கியமே, 'படைநான்கு உடன்று பஞ்சவன் துறந்து மதுரை வவ்விய கருநடர் வேந்தன் அருகர்ச் சார்ந்து அரன்பணி அடைப்ப' என்று களப்பிரர் யார், அவர்தம் சமயம் என்ன, அவர்கள் சைவத்திற்கிழைத்த தீங்கு எனச் செய்திகளைச் சேர்த்தளித்துள்ளது. சேக்கிழார் பெரியபுராணத்தில் இதை விரித்துப் பேசுகிறார். இவ்விரு செய்திகளுமே களப்பிரர் ஆட்சி முடிவுற்ற காலத்திற்கு ஆறு நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின்னர் உருவாக்கப்பட்டவை. இவற்றை விலக்கிப் பார்த்தால் களப்பிரர்களின் சமயத்தை நிறுவுவதற்கோ, அவர்கள் சைவ வழிபாட்டைத் தடுத்தமைக்கோ வேறு சான்றுகள் இல்லை.

புத்தசமய இலக்கியமாகப் பதிவாகியுள்ள புத்ததத்தரின் அபிதம்மாவதாரம், புகார் நகரத்தையும் அதைச் சூழ்ந்திருந்த சோழநாட்டையும் அச்சுதவிக்கந்தன் என்ற களப்பிர மன்னன் ஆண்டதாகக் குறிப்பிடுகிறதென்று கூறும் திரு. நடன. காசிநாதன், புத்ததத்தர், தம்முடைய மற்றொரு நூலான வினய வினிச்சயத்தில் தாம் சோழநாட்டுப் பூதமங்கலத்தில் வேணுதாசர் அமைத்த விகாரையில் தங்கியிருந்தபோது களப்ப குல மன்னர் அச்சுதவிக்கந்தன் ஆட்சியில் அந்நூலை இயற்றியதாகக் கூறுவதாகவும் பதிவுசெய்து, இந்த புத்ததத்தரின் காலத்தைப் பொ. கா. 5ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியாகக் கொள்கிறார். புத்ததத்தரின் சமகாலத்தவராகிய புத்தகோசரும் தம் நூலில் சோழநாட்டை ஆண்ட களப்பிர அரசர் ஒருவரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுவதாக நடன. காசிநாதன் கூறுகிறார். இச்சான்றுகள் சங்கச் சோழர்களின் துறைமுகமாக இருந்த புகார்ப்பகுதியில் களப்பிரர் ஆட்சி இருந்தமையை உறுதிப்படுத்தினாலும் மன்னரின் சமயம் குறித்து அமைதி காக்கின்றன.

குறளும் சிலம்பும்

பதினெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் தலைமையானதான வள்ளுவரின் குறள், சங்கம் மருவிய கால இலக்கியமாகப் பல

தமிழறிஞர்களால் நிறுவப்பட்டுள்ளது. அரசு, அரசுசார்ந்த சமுதாயம் குறித்த மிகத் தெளிவான சிந்தனைகளை முன்வைக்கும் இந்நூல் களப்பிரர் காலத்தில் எழுதப்பட்டதென்பது அக்காலத்திருந்த கருத்துரிமைக்குச் சான்றாகும். சங்க கால அரசியல், வாழ்வியல் சிந்தனைகளின் வளர்நிலைகளையும் முதிர்ச்சியையும் குறளில் காணமுடிகிறது. சங்க வாழ்க்கைக்கு நேரெதிரான சில கருத்துக்களைக்கூடக் குறள் (கள்ளுண்ணாமை, கொல்லாமை, புலால் மறுத்தல் முதலியன) பதிவுசெய்துள்ளது. சங்க இலக்கியங்கள் சுட்டாத தவ்வை திருக்குறளில் தான் முதன்முதலாக வெளிப்படுகிறார். பல்லவர், பாண்டியர் குடைவரைகளில் (வல்லம், பரங்குன்றம், ஆண்டிச்சிப்பாறை) இடம்பெறும் மிகச் சில இறைவடிவங்களில் ஒன்றாக இவர் உயர்நிலை பெறுவதைக் குறளின் அறிமுகத்துடன் தொடர்பு படுத்திப் பார்க்கமுடியும். இது குறளின் காலத்தை உறுதிப்படுத்தவும் உதவும். குறளில் இடம்பெற்றுள்ள பல சொற்கள் சங்க இலக்கியங்களிலும் காப்பியங்களிலும் பயின்று வந்துள்ளன. தலைமையையும் மூத்தாரையும் குறித்த சங்கச் சொல்லான 'ஐ' குறளில் அதே பொருளில் தலைமையைக் குறிக்க ஆளப்பட்டுள்ளது (என் ஐ முன் நில்லன்மின் தெவ்விர் பலர் என் ஐ முன் நின்று கல்நின்றவர்). இக்குறளில் சங்க நடுகல் கோட்பாடும் இழையோடுவது காண்க.

இளங்கோவடிகளால் யாக்கப்பட்ட சிலப்பதிகாரம் தமிழ் மொழியின் மிகச் சிறந்த இலக்கியங்களுள் ஒன்றாகும். இந்நூலைச் சங்கம் மருவிய காலப் படைப்பாகப் பல தமிழறிஞர்கள் கொள்ள, ஒரு சிலர் இதை 8ஆம் நூற்றாண்டுக் காப்பியமாகக் கொள்கின்றனர். இதன் உள்ளீடு கொண்டு ஆராய்வார் யாரும் இதைப் பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிற்பட்ட படைப்பாகக் கொள்ள இயலாது. அப்பரும் சம்பந்தரும் போற்றிக் கொண்டாடும் உமை சிலப்பதிகாரத்தில் மூன்று இடங்களில் மட்டுமே குறிக்கப்படுகிறார். இம்மூன்று இடங்களிலுமே சிவபெருமானின் ஒரு பாதியாக அவ்வம்மை விளங்கும் செய்திதான் கூறப்பட்டுள்ளது. இத்தகவல் உமையை மலைமகளாக அறிமுகப்படுத்தும் முருகாற்றுப்படையிலும் இடம்பெற்றுள்ளது. காரைக்கால் அம்மையால் முதன்முறையா

கச் சுட்டப்படும் 'மத்தளம்' எனும் தோல் கருவி பொ. கா. 8ஆம் நூற்றாண்டுப் பல்லவர், பாண்டியர் கட்டமைப்புகளில் முழு வீச்சுடன் காணப்படுகிறது. ஆனால், சிலப்பதிகாரம் தலைமைத் தோல்கருவியாக அரங்கேற்றுகாதையில் சங்கப் புகழ்த் தண்ணுமையையே முன்னிருத்துகிறது.

கொற்றவையை மிக எளிய நிலையில் காட்டும் சங்கப் போக்கிலிருந்து முருகாற்றுப்படை, கலித்தொகை, பரிபாடல் வண்ணனைகள் சற்றே மாறுபட்டுக் கூடுதல் செய்திகள் தந்தாலும் கொற்றவைத் தெய்வம் குறித்த மிக விரிவான தகவல்களைச் சிலப்பதிகாரமே கொண்டுள்ளது. இக்கொற்றவை பொ. கா. 7, 8ஆம் நூற்றாண்டுகளில் பல்லவர், பாண்டியர், முத்தரையர் குடைவரைகளில் (வல்லம், சிங்கவரம், மாமல்லபுரம், மலையடிப்பட்டி, திருத்தங்கல், பரங்குன்றம்) சிலம்பின் வண்ணனைகளை ஒட்டியே காட்சிதரத் தொடங்குவது எண்ணத்தக்கது. இவையெல்லாம் நோக்க, சிலப்பதிகாரத்தின் காலத்தைப் பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டதாகக் கொள்வதே பொருந்துவதாகும். கலைசார்ந்தும் வாழ்வியல் போக்குகள் சார்ந்தும் சங்கத்தின் பல சாயல்களைச் சிலப்பதிகாரத்தில் காணமுடிவது இக்கருத்துக்குக் கூடுதல் வலிமை தரும். எனில், தமிழ்மொழியின் மிகச் சிறந்த காப்பியமான சிலப்பதிகாரம் உருவான களமாக இருண்டகாலமே அமைந்தது என்பதும் உணரப்படும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் சுட்டப்படும் இசை, ஆடல் செய்திகள் சங்க அமைப்பை ஓரளவிற்குத் தழுவியும் பேரளவிற்கு விலகியும் நிற்பது சங்கம் மருவிய காலத்தில் இவ்விரு கலைகளும் கண்ட வளர்ச்சியினால்தான். சங்கப் பொதியில் மறைந்து, கோட்டங்களும் கோயில்களும் கருவிகளுக்காகவும் இறைவடிவங்களுக்காகவும் இக்காப்பியத்தில் தோற்றம் தருவது, இக்காலத்தே கட்டமைப்பிலும் கருத்தியலிலும் நிகழ்ந்த மாற்றங்கள் எனக் கொள்ளலாம். பூலாங்குறிச்சிக் கல்வெட்டுக் குறிக்கும் கோட்டம் சிலப்பதிகாரக் கோட்டத்துடன் ஒப்புநோக்கத்தக்கது. இக்கல்வெட்டுக் குறிப்பிடும் தேவகுலம் என்ற சொல், பொ. கா. 3ஆம் நூற்றாண்டினதான குணபதேயச் செப்பேட்டில் கண்காட்டி, பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டில் பொறிக்கப்பட்ட வல்லம்,

சிறுவாக்கம் கல்வெட்டுகள்வரை தொடர்ந்துள்ளது. இது கடவுட்குலமாக ஐங்குறுநூற்றிலும் பதிவாகியுள்ளது.

பெண்ணியம்

கருந்திரைக்குப்பின் ஒடுங்கிய இம்மூன்று நூற்றாண்டுக் காலத்தில்தான் பெண்மையின் எழுச்சியைக் காணமுடிகிறது. கூற்றுகள் வரையறுக்கப்பட்டவளான சங்கத்தலைவி, அடுத்த நிலையில் தகைசான்ற சொற்காக்க வேண்டியவளாகக் குறள் காட்டும் தலைவியாகிச் சிலப்பதிகாரத்தில் பாண்டியன் அரசவையில் வழக்கு உரைப்பவராக மாற்றம் பெறும் வீறு சமுதாயத்தில் காணப்பட்ட நிலைகளின் பிரதிபலிப்புகளாகவே இருக்கமுடியும்.

வாயிலில் நின்ற கண்ணகியைப் பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனிடம் வண்ணனை செய்யும் காவலன், அக்காலத்தே பெண் தெய்வ வழிபாட்டுச் சிந்தனைகளில் நிகழ்ந்த மிகப்பெரும் மாற்றத்தை உரிய தொன்மப் பின்னணிகளில் புலப்படுத்தும் பாங்கு, இருண்டகால இறையியல் அறிய உதவும். சிலம்பு அறிமுகப் படுத்தும் காளி, காரைக்கால் அம்மையால் சுட்டப்பட்டு, சம்பந்தர், அப்பரால் கைக்கொள்ளப்பட்டமை, கூடுதல் செய்திகளாக ஆடல் தலைமை சிவபெருமானை அடைந்தது பற்றியும் நாட்டிய சாத்திரத்தின் அறிமுகம் தமிழகக் கலைவடிவங்களில் புதுமைகளை இணைத்தமை பற்றியும் தெரிவித்தல் அறிக. சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் எழுவர்அன்னையர் பொ. கா. 7, 8ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தோன்றிய குடைவரைகளிலும் கற்றளிகளிலும் சிற்பவடிவங்களாகப் பொளியப்பட்டுள்ளமை (குன்னத்தூர், பரங்குன்றம், கோளக்குடி, மலையடிப்பட்டி, காஞ்சிபுரம்) காப்பியப் பதிவுக்குக் கிடைத்த கண்ணெதிர்ச் சான்றுகளாகும்.

இதுகாறும் பார்த்த அனைத்துச் சான்றுகளும் விரிவான அளவில், சார்பற்ற நோக்கில் ஆராயப்பட்டால், இருண்ட காலமாக ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டிருக்கும் பொ. கா. 250-550க்கு இடைப்பட்ட காலத்தின் வரலாற்றைப் பெருமளவிற்கு மீட்டுருவாக்கம் செய்ய முடியும். அகழாய்வுகளில் கிடைத்திருக்கும் இக்காலகட்டக் கலத்துண்டுகள் பற்றிய பரவலான ஒருங்கிணைந்த அறிவியல் அடிப்படையிலான ஆய்வுகள் களப்பிரர் கால வரலாற்றுக்குக் கூடுதல் பக்கங்களைத் தரமுடியும்.

இக்கட்டுரையில் முன்னிருத்தப்பட்டிருக்கும் சான்றுகள் முதற்பார்வையிலேயே, இக்காலத்தே தமிழ்நாடு முழுவதும் களப்பிரர் ஆட்சியில் தொடர்ந்து இருக்கவில்லை என்ற உண்மையையும் சோழர்களும் பல்லவர்களும் முத்தரையர், வேளிர், பாணர், கொங்கர் முதலிய பல்வேறு சிற்றரசர்களும் சங்கம் மருவிய கால ஆட்சியாளர்களாக இங்கு நீடித்திருந்தனர் என்ற உறுதிப்பாட்டையும் புலப்படுத்துவதுடன், மதுரையை ஆண்ட களப்பிரர்கள் சமண சமயத்தவர் - புகாரை ஆண்ட களப்பிரர்கள் புத்தசமயத்தினர் எனும் முந்து கூற்றுகளின் உண்மைத்தன்மையையும் கேள்விக்குரியதாக்குகின்றன.

களப்பிரர்கள் எச்சமயத்தவர்களாக இருந்தபோதும், தாம் ஆண்டபகுதிகளில் விளங்கிய மொழி, சமயம், பண்பாடு, சமூக மரபுகள், வாணிகம் என எது சார்ந்தும் இடையூறு விளைவிக்க வில்லை என்பதும் தமிழ்நாட்டின் கலை, பண்பாடு, வாணிகம், மொழி ஆகியவை அவர்தம் ஆட்சிக்காலத்தே தொடர்ந்து வளர்ச்சிப்பாதையில் முன்னேறிச் செழித்தன என்பதும் இக்கால எல்லை சார்ந்து கிடைத்திருக்கும் அனைத்துச் சான்று கள் வழிப் பெறப்படும் வரலாற்று உண்மைகளாகும். அவற்றின் அடிப்படையில், இனியேனும் சங்கம் மருவிய காலத்தை இருண்டகாலம் என்று அழைக்காமல், அதற்குக் கூடுதல் ஒளி சேர்க்கும் பணியில் ஆய்வாளர்கள் கையிணைக்கலாம்.

---

2. பல்லவர்களின் பிராகிருதச் செப்பேடுகள்

தமிழ்நாட்டையாண்ட பழங்கால அரசுகளுள் அதிக அளவில் செப்பேட்டு ஆணைகளை வழங்கிய பெருமை பல்லவ அரசுக்கே உரியது. ஏறத்தாழப் பொ. கா. 250 - 906 வரை தமிழ் நாட்டையாண்ட இவ்வரசின் தொடக்கக் கால மன்னர்கள் அளித்த செப்பேடுகள் மூன்றும் பிராகிருத மொழியில் அமைந்தன. இது பற்றியே இம்முற்காலப் பல்லவ அரசர்களைப் பிராகிருதப் பல்லவர்கள் என்றழைக்கும் மரபும் தோன்றியது.

மஞ்சிக்கல்லுக் கல்வெட்டை வழங்கிய சிம்மவர்மரே பல்லவ அரசின் முதல்வராகப் போற்றப்படுகிறார். அவர் காலப் பல்லவராட்சி ஆந்திரம், கருநாடகத்தின் ஒரு பகுதி, தமிழ்நாட்டின் தொண்டைமண்டலம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கி அமைந்திருத்தல் வேண்டும். இக்கருத்தை வலியுறுத்தும் விதமாகச் சிம்மவர்மரின் மகன் சிவஸ்கந்தவர்மரின் இரண்டு செப்பேடுகளும் காஞ்சிபுரத்தில் இருந்தே வழங்கப்பட்டுள்ளன.

பல்லவ குலத்தின் முதற் செப்பேடாகக் கொண்டாடப்படும் மயிதவோலுச் செப்பேடு, ஆந்திர மாநிலத்தைச் சேர்ந்த குண்டூர் மாவட்ட நரசராவ்பேட்டைக்குப் பன்னிரண்டு மைல் கிழக்கிலுள்ள மயிதவோலு கிராமத்தில் கிடைத்ததாலேயே அப்பெயர் பெற்றது. மெல்லிய எட்டு ஏடுகளாலான இந்தத் தொகுதியை இணைத்திருக்கும் வளையத்தின் முகப்பில் நந்தியின் உருவம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. பிராகிருத மொழியில் இருபத்தெட்டு வரிகளில் அமைந்துள்ள இச்செப்பேட்டின் எழுத்து, பேரளவிற்குக் கொண்டமுடிச் செப்பேட்டின் எழுத்தை ஒத்தமைந்துள்ளதாகக் கூறப்படுகிறது.

பல்லவ வேந்தரான முதலாம் சிவஸ்கந்தவர்மர் இளவரசராக இருந்தபோது, காஞ்சிபுரத்திலிருந்து செய்த பிரமதேய தானத்தைப் பதிவு செய்திருக்கும் இம்மயிதவோலுச் செப்பேடு, தான்யகேடத்து அரசு அலுவலருக்கு அரசரிட்ட ஆணையாக அமைந்துள்ளது. ஆந்திரத்திலிருந்த விரிபரம் என்னும் கிராமத்தைத் தம்முடைய வெற்றிக்கும் அறம், ஆயுள், வலிமை ஆகியவற்றின் பெருக்கத்திற்குமாக, அக்னிவேஸ்ய கோத்திரத்தைச் சேர்ந்த பூர்வகோடி ஆர்யன், கோநந்தி ஆர்யன் எனும் இரண்டு

பிராமணர்களுக்கு சிவஸ்கந்தவர்மர் தானமாகத் தந்தார். வேனிற் காலத்து ஆறாம் பட்சத்துப் பஞ்சமிநாளில் மன்னரே ஆணத்தி யாக நின்று அளித்த இப்பட்டயம், பிராமணருக்கு தானமாகத் தரப்பட்ட நிலத்திற்கு அக்கால அரசுகள் அளித்த பல்வேறு வித மான சலுகைகள், விலக்குகள் குறித்து விரிவாகக் கூறுகிறது.

நீரோடு அட்டித் தரப்பட்ட விரிபரம் கிராமத்திற்கு பிரம தேயத்திற்கான அனைத்து விலக்குகளையும் சிவஸ்கந்தவர்மர் தந்திருப்பதை தான்யகேட அதிகாரிக்கு அரச ஆணை அறிவிக் கிறது. இந்த விலக்குகள், அக்கால அரச நடைமுறைகளையும் அலுவலர் செயற்பாடுகளையும் மக்கள் கடமைகளையும் வெளிச்சத்திற்குக் கொணர்கிறது. விலக்களிக்கப்பட்ட இத்தகு ஊர்களுக்குள் படைவீரர்கள் நுழையமுடியாது. ஊருக்குள் வரும் அரசு அலுவலர்களுக்குச் சோறு, தண்ணீர், விறகு, கட்டில், தங்குமிடம் ஆகியவற்றை விலக்குப் பெற்ற ஊரார் தரவேண்டியதில்லை. மாவட்ட அதிகாரிகளால் இவ்வூர்களுக்கு எத்தகு சேதமும் நேரக்கூடாது. உப்பிற்காக இத்தகு கிராமங் களில் குழி தோண்டக்கூடாது. இவை மயிதவோலுச் செப்பேடு வெளிப்படுத்தும் 'பிரமதேய மரியாதைகளில்' சில மட்டுமே. இம்மரியாதைப் பட்டியல் நீளமானது என்பதைச் செப்பேடே தெரிவிக்கிறது. இந்த விலக்குகளைத் தர மறுக்கும் அரசு அலுவலர்களுக்கும் பிரமதேய ஊரிலுள்ளார்க்குத் தொல்லை தரும் அதிகாரிகளுக்கும் அரசரே சரீரதண்டனை வழங்குவார் என்றும் செப்பேடு எச்சரிக்கிறது.

மயிதவோலுச் செப்பேடு சிறிய அளவில் இருந்தபோதும் மிக அருமையான வரலாற்றுத் தகவல்களைக் கொண்டுள்ளது. பொ. கா. 3ஆம் நூற்றாண்டின் இடைக்காலத் தமிழகத்தில், இருண்டகாலமென்று தமிழ்நாட்டு வரலாற்றாசிரியர்கள் சிலர் ஒதுக்கித் தள்ளிவிட்ட முந்நூறாண்டு வரலாற்றுக் காலத்தின் (பொ. கா. 250 - 550) முதற் பகுதியில், நாட்டாட்சியும் ஊர்க் கடமைகளும் எப்படியிருந்தன என்பதற்குப் பிள்ளையார் சுழி போட்டு அரசியல் வரலாறு எழுதுகிறது இந்த அருமையான வரலாற்று ஆவணம்.

யுவராஜராக இருந்து மயிதவோலுச் செப்பேட்டையளித்த முதலாம் சிவஸ்கந்தவர்மர், மகாராஜாவானதும் வழங்கிய

செப்பேடே ஹீரஹடஹள்ளிச் செப்பேடு. இதுவும் பிராகிருத மொழியில், எட்டு ஏடுகளில் அமைந்த தான சாசனம்தான். அக்னிஷ்டோமம், வாஜபேயம், அசுவமேதம் எனும் யாகங் களைச் செய்த தர்ம மகாராஜாதிராஜராக இச்செப்பேட்டில் அறிமுகமாகும் சிவஸ்கந்தவர்மர் தம் குல முன்னோரான அரசர் ஒருவரின் தர்மம், ஆயுள், வலிமை, புகழ் ஆகியவற்றின் பெருக்கத்திற்கும் போர் வெற்றிக்குமாகப் பப்பசுவாமிகளால் முன்னாளில் தானமாக அளிக்கப்பட்ட சில்லரேகக் கொடுங்கை எனும் கிராமத்திலுள்ள தோட்டத்தை, தம் ஆட்சியின்போதும் தான நிலமாக உறுதிசெய்து, அதற்குரிய விலக்குகளை அளித்துத் தம் அரசின் அனைத்துநிலை அலுவலர்களுக்கும் அது குறித்து ஆணையிட்டிருக்கிறார்.

இந்த அரச ஆணை, பல்லவ அரசின் அரச குமாரர்கள், படைத்தலைவர்கள், மாவட்ட அதிகாரிகள், குதிரை, ஆனிரைக் காவலர்கள், சுங்க அலுவலர்கள், நாட்டாட்சியர், கிராம அதிகாரி கள், அமைச்சர்கள், ஒற்றர்கள், படைவீரர்கள், ஊர்க்காவலர்கள் எனப் பல நிலைகளில் அமைந்த அரசு இயந்திரத்தின் அச்சு களைச் சென்றடைந்தது. சில்லரேகக் கொடுங்கையை தான மாகப் பெற்ற பிராமணர்கள் ஆபிட்டி எனும் கிராமத்தில் வசித்தார்கள். அகிசமஜனை முதன்மையாளனாய்ப் பெற்ற இந்த பிராமணர் குழுவைச் சேர்ந்த ஒவ்வொருவர் பெயரும் அவரவருக்குரிய நிலப்பங்கும் செப்பேட்டில் தெளிவாகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இருபத்து நான்கு பிராமணர்கள் பப்ப சுவாமிகளிடம் பெற்ற இந்நிலம் இருந்த சில்லரேகக் கொடுங்கை, சாதாஹனி மாவட்டத்தில் இருந்தது.

பிராமணருக்கு தானமாகத் தரப்பட்டதாலேயே பிரமதேயங் களென அழைக்கப்பட்ட இத்தகு கிராமங்களுக்கு அக்கால அரசு கள் விலக்குகள் அளித்திருந்தமையை மயிதவோலுச் செப்பேடு வழி அறியமுடிந்தாலும் அவற்றின் மொத்த எண்ணிக்கையை ஹீரஹடஹள்ளிச் செப்பேடுதான் பதினெட்டு எனத் தீர்மான மாகச் சுட்டுகிறது. இப்பதினெட்டு விதமான சலுகைகளில் அதிகாரிகளுக்குப் பால், தயிர் தர வேண்டாமை, காய்கறி, கீரை, புஷ்பம் அளிக்க வேண்டாமை, கள் இறக்காமை என்பன மயிதவோலுவில் இடம்பெறாத விலக்குகளாகும்.

சில்லரேகக் கொடுங்கையில் தோட்ட நிலத்தை தானமாகப் பெற்ற பிராமணர்கள், தாங்கள் வசித்த கிராமமான ஆபிட்டியில், நெல்லடிக்கும் களம் அமைத்துக் கொள்வதற்குரிய நிலமும் குடியிருப்பு மனைக்கெனத் தனி நிலமும் அரசரிடம் பெற்றனர். பாதிக்கூலி தந்தால் போதுமானது என்ற திட்டத்துடன் நான்கு கூலியாட்கள் அளிக்கப்பட்டனர். ஆடை நெய்து தர வாய்ப்பாக அளிக்கப்பட்ட தறிநெய்வோர் இருவர்தம் கூலி, வாழ்க்கை பற்றிச் செப்பேட்டில் விளக்கமில்லை.

தம்மால் அளிக்கப்பட்ட இந்த தர்மத்தை எதிர்கால அரசர்கள், அவர்கள் பல்லவ குலத்தினராயினும் வேறு மரபினராயினும் காத்துத் தரவேண்டுமெனக் கைகூப்பி வேண்டியுள்ளார் சிவஸ்கந்தவர்மர். காத்துத் தராதவர், மனிதரில் கடையராய், ஐம்பெரும் பாதகங்களின் தோஷத்தை அடைவரெனச் சாபமிடப்பட்டுள்ளது. சிவஸ்கந்தவர்மரின் எட்டாம் ஆட்சியாண்டில், மழைக்காலத்தில் ஆறாம் பட்சத்தின் பஞ்சமிநாளில், நூறாயிரம் ஆண்டுகள் நிலைத்திருக்கவேண்டுமென்றும் சந்திரன், நட்சத்திரங்கள் உள்ள காலம்வரை நிலைத்திருக்கவேண்டுமென்றும் எதிர்பார்க்கப்பட்டுத் தரப்பட்ட இந்த தானத்தை மன்னரே ஆணத்தியாக இருந்து நிறைவேற்றியுள்ளார். அரசரின் அந்தரங்கச் செயலர் பட்டிசம்மன் இப்பட்டயத்தை எழுதியிருக்கிறார்.

பெரிய இடத்துத் தொடர்புள்ள துணிவில் தவறு செய்யும் போக்குகள் அக்காலத்திலேயே இருந்தமையை, 'யாரானும் ஒருவன், தான் அரசனுக்குப் பிரியமானவன் என்ற மதத்தால் இந்த தர்மத்துக்குக் கொடுமையோ தீமையோ செய்தாலும் தொந்தரவு கொடுத்தாலும் அவனை நாம் நிச்சயம் தண்டத்தால் தடுப்போம்' என்ற செப்பேட்டு வரிகள் தெளிவாக்குகின்றன. மனிதன் உருவெடுத்த நாளிலிருந்தே இத்தகு இடையூறுகள் தொடங்கிவிட்டன போலும்!

பல்லவ மரபைச் சேர்ந்த மூன்றாவது பிராகிருதச் செப்பேடு, ஆந்திர மாநிலத்துக் குண்டூர் மாவட்டத்திலுள்ள குணபதேயம் எனும் கிராமத்தில் கிடைத்தது. மூன்று ஏடுகளைக் கொண்ட இதன் வளையத்திலும் நந்தி முத்திரை உள்ளது. பதினாறு வரிகளில் உரைநடையில் எழுதப்பட்டுள்ள இச்செப்பேட்டிற்குப் பல பெருமைகள் உண்டு. இந்நாட்டில் வாழ்ந்து புகழ்பெற்ற

பெண்ணரசிகள் வழங்கியிருக்கும் செப்பேடுகளுள் இதுவே காலத்தால் முற்பட்டது. பல்லவமரபில் பெருமைக்குரிய அரசிகள் பலர் இருந்தமையைக் கல்வெட்டுகளால் அறியமுடிந்தாலும் செப்பேடு வழங்கிய ஒரே பெண்ணரசியாய் வரலாற்றில் ஒளிர்பவர் குணபதேயச் செப்பேட்டை வழங்கியுள்ள சாருதேவியே ஆவார்.

பல்லவத் தோன்றலான ஸ்ரீவிஜயபுத்தவர்மனுடைய தேவியாக வாழ்ந்த இவ்வம்மை, ஸ்ரீவிஜயஸ்கந்தவர்ம மகாராஜாவின் ஆட்சிக்காலத்தில் கோயிலொன்றிற்களித்த கொடையைப் பற்றி இச்செப்பேடு கூறுகிறது. இது குறிக்கும் ஸ்ரீவிஜயஸ்கந்தவர்மரும் மயிதவோலு, ஹீரஹடஹள்ளிச் செப்பேடுகளை வழங்கிய சிவஸ்கந்தவர்மரும் ஒருவரே என்று வரலாற்றாசிரியர்கள் கொள்வதால், விஜயபுத்தவர்மரை விஜயஸ்கந்தவர்மரின் மகனாகக் கொள்ளலாம். விஜயபுத்தவர்மருக்கும் சாருதேவிக்கும் பிறந்த பல்லவ அரசராகப் புத்தியாங்குரன் இச்செப்பேட்டின் வழி வெளிப்படுகிறார்.

'யுவமகாராஜனும் பாரத்வாஜ கோத்திரத்தில் பிறந்தவனும் பல்லவ வம்சத்தைச் சேர்ந்தவனுமான விஜயபுத்தவர்மனுடைய தேவியும் புத்தியாங்குரன் தாயுமான சாருதேவி கட்டளையிடுகிறாள்' எனத் தொடங்கும் இச்செப்பேடு, அக்காலத்துப் பெண்ணரசிகள், பேரரசர்கள் ஆட்சிப்பீடத்திலிருந்தபோதும் தாமும் அரசு அலுவலர்களுக்குத் தனியே ஆணையிடும் உரிமை பெற்றிருந்த நிலையை விளக்குவதாக உள்ளது.

ஏதோ ஓர் ஊரில் (ஊரின் பெயர் செப்பேட்டில் சிதைந்துள்ளது) இருந்த இராஜதடாகத்தின் அருகில், குடிநீர்க் கிணற்றின் வடபுறம் ஆதுகன் என்பார் பயிரிட்டு வந்த நிலத்தில் ஒரு பகுதியைத் தம் ஆயுள், பலம் ஆகியவற்றின் மேன்மைக்காக, தாலூர் எனுமிடத்தில் இருந்த கூளி மஹாதரக தேவகுலத்தில் எழுந்தருளியிருந்த பகவான் நாராயணனுக்கு, அனைத்து விலக்குகளும் தந்து சாருதேவி கொடையளித்த தகவலைத் தரும் இச்செப்பேட்டின் வழி, அக்காலத்தே கோயில்கள் 'தேவகுலம்' என்றழைக்கப்பட்டமையையும் அரசரின் ஆட்சிக்குட்பட்டிருந்த பகுதியில் ஆங்காங்கே, 'இராஜதடாகங்கள்' எனும் அரசு சார் நீர்நிலைகள் இருந்தமையையும் அறியமுடிகிறது.

இத்தேவகுலம் எனும் சொல் மணிமேகலையிலும் ஆசாரக் கோவையிலும் ஆளப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஏறத் தாழப் பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டுவரை கல்வெட்டுகளில் 'தேவகுலம்' என்ற சொல் இறைக்கோயில்களைக் குறிக்கக் கையாளப்படுவதும் இங்குக் கருதத்தக்கது. கூரம் செப்பேடே முதன்முதலாகக் கோயிலைத் 'தளி' என்ற சொல்லால் குறிப்பிடு கிறது. அதற்குப் பிறகு 'தேவகுலம்' மறைந்து, 'தளியே' கோயில் களைக் குறிக்கும் சொல்லாய் நிலைபேறு பெற்றுவிடுவதை ஆவணங்கள் உணர்த்துகின்றன.

குணபதேயம் செப்பேட்டின் இறுதியில் பொறிக்கப்பட் டுள்ள இரு சமஸ்கிருத சுலோகங்களுள் முதலாம் சுலோகம், நிலக்கொடை அளிப்பதிலும் அதைக் காப்பாற்றுவதிலும் உள்ள புண்ணியத்தின் பெருமையைக் குறிக்கிறது. இரண்டாம் சுலோ கம் கொடையளிக்கப்பட்ட நிலத்தைக் கொள்ளையடிப்பவர் கள் நூறாயிரம் பசுக்களைக் கொன்ற பாவத்தை அடைவார்க ளென எச்சரிக்கிறது.

தொடக்கக் காலப் பல்லவர்களால் வழங்கப்பட்ட இந்த மூன்று பிராகிருதச் செப்பேடுகளும் அரசமரபினர் அளித்த கொடைகளுக்கான ஆவணங்களாகும். பிராமணருக்குப் புதிதாக அளிக்கப்பட்ட நிலக்கொடை பற்றி இவற்றுள் ஒன்று பேச, மற்றொன்று, முன்னோர்களால் பிராமணர்களுக்கு அளிக்கப் பட்டிருந்த நிலக்கொடையை உறுதிப்படுத்தி அமைவதுடன், புதிதாக உதவியாட்களையும் தந்த நிலை குறித்துக் கூறுகிறது.

மூன்றாம் செப்பேடு இறைக்கோயிலுக்குத் தரப்பட்ட நிலக்கொடையைச் சுட்டுவதுடன், அக்காலத்தே நிலவிய பெண் உரிமையையும் விளக்குகிறது. கொடைத்தகவல் தந்தாலும் அதன் வழிப் பல அரசியல், சமுதாய, பண்பாட்டுக் கூறுகளை அள்ளி வழங்கும் இம்மூன்று முற்பல்லவர் செப்பேடுகளும் இருண்ட காலமாய் ஒதுக்கி வைத்திருக்கும் முந்நூறாண்டுக் காலத் தமிழ் நாட்டு வரலாற்றிற்குக் காலம் காத்துத் தந்திருக்கும் மீன் நெய் அட்டிக் கிளிஞ்சல் பொத்திய சிறு தீ விளக்குகளாய் ஒளிர்கின்றன.

3. சிம்மவர்மரின் சமஸ்கிருதச் செப்பேடுகள்

பல்லவர்களால் வழங்கப்பட்ட மயிதவோலு, ஹீரஹட ஹள்ளி, குணபதேயம் ஆகிய மூன்று செப்பேடுகளும் பிராகிருத மொழியில் அமைந்தமையால் பிராகிருதச் செப்பேடுகள் என்றழைக்கப்பட்டன. காஞ்சிபுரத்திலிருந்து தமிழகத்தின் வட பகுதியையும் ஆந்திரத்தின் தென்பகுதியையும் ஆண்டுகொண் டிருந்த இப்பிராகிருதப் பல்லவர்கள், களப்பிரர்களால் தோற் கடிக்கப்பட்டு, தமிழ்நாட்டிலிருந்து ஆந்திர எல்லைக்கு நகர்த்தப் பட்ட காலம் பொ. கா. 3ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியாகும். களப்பிரர்களின் கைகளில் காஞ்சிபுரம் விழுந்த நிலையில், பல்லவர் ஆட்சி தெற்கு ஆந்திரத்திற்குள் சுருங்கிப்போனது.

செப்பேடுகளைச் சமஸ்கிருதத்தில் வழங்கியதாலேயே சமஸ்கிருதப் பல்லவர்கள் என்றழைக்கப்பட்ட இக்காலகட்டப் பல்லவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவராய்த் திகழ்ந்தவர் இரண்டாம் சிம்மவர்மர். முற்பல்லவ அரசர்களில், மிக அதிகமான அளவில் செப்பேடுகளை வழங்கியவராக இம்மன்னரைக் குறிப்பிடலாம். இராஜரிஷிகளின் குணங்கள் அனைத்தையும் உடையவரென் றும் தர்மத்தை உயர்த்தி நிலைநிறுத்துவதில் எப்போதும் தயாராக இருப்பவரென்றும் விதிப்படி அசுவமேதயாகங்கள் பலவற்றைச் செய்துமுடித்தவரென்றும் பரமபாகவதரென்றும் செப்பேடுகளால் கொண்டாடப்பெறும் இச்சிம்மவர்மர், யுவ மகாராஜர் விஷ்ணுகோபருடைய மகனாவார்.

இவரது பாட்டனார் பெயர் ஸ்கந்தவர்மர். முப்பாட்ட னார் பெயர் வீரவர்மர். மாங்களூர், பீகர, விழவட்டி, இரண்டாம் ஓங்கோடு ஆகிய நான்கு செப்பேடுகளும் சிம்மவர்மரால் நேரடி யாக வழங்கப்பட்டவை. நெடுங்கராயமும் உருவப்பள்ளியும் இம்மன்னரின் தந்தையான யுவமகாராஜர் விஷ்ணுகோப வர்மரின் கொடைகளைக் குறிப்பவை; ஆனால், சிம்மவர்மர் காலத்தில் வழங்கப்பட்டவை. இவ்விரண்டனுள் நெடுங்கராயம் செப்பேடு விஷ்ணுகோபவர்மரின் முப்பாட்டனார் பெயராக ஸ்கந்தவர்மர் பெயரைத் தருவதால், சிம்மவர்மரின் முப்பாட்ட னாரின் தந்தையார் பெயரும் வரலாற்றிற்கு வரவாகின்றது. இந்த ஆறு செப்பேடுகள் வழியிலான பல்லவமரபை ஸ்கந்தவர்மர்,

வீரவர்மர், ஸ்கந்தவர்மர், யுவமகாராஜர் விஷ்ணுகோபவர்மர், சிம்மவர்மர் என்ற ஒழுங்கில் காணலாம்.

நான்கு, ஐந்து, எட்டு, பத்து, பதினொன்று, பன்னிரண்டாம் ஆட்சியாண்டுகளில் சிம்மவர்மர் வழங்கியுள்ள ஆறு செப்பேடு களும் அவரை விஷ்ணுபக்தராகவும் பப்ப பட்டாரகர் திருவடி களில் பக்தி கொண்டிருந்தவராகவும் காட்டுகின்றன. உலகமக்க ளின் ஆக்கத்திற்காகவே ஒவ்வொரு செயலையும் தொடங்கிய வராகவும் வெற்றிப் புகழினால் ஒளிபெற்று விளங்குபவராகவும் வண்ணிக்கப்படும் சிம்மவர்மர், தம்முடைய ஆயுள், பலம், வெற்றி ஆகியவை மேன்மேலும் பெருகுவதற்காகத் தம் ஆட்சிப்பகுதி யிலிருந்த ஊர்களுள் சிலவற்றைச் சாத்திர அறிவில் தேர்ந்த பிராமணர்களுக்கு பிரமதேயமாக வழங்கினார்.

சிம்மவர்மரது முதல் பிரமதேயக் கொடை அவரது நான்காம் ஆட்சியாண்டில் விஜயஸ்கந்தாவாரம் எனப்படும் பாசறையில் மன்னர் இருந்தபோது வழங்கப்பட்டது. கர்மராஷ்டிரத்தில் இருந்த ஓங்கோடு எனும் ஊர், முன் பெற்றார் உரிமைகள் நீக்கப்பட்டு, குண்டூரைச் சேர்ந்த தேவசர்மன் என்ற பிராமண ருக்குச் சுக்கிலப்பஞ்சமி நாளில் கிரகணத்தின் பொருட்டு மன்ன ரின் வாய்மொழி உத்தரவை நிறைவேற்றும் விதமாக வழங்கப் பட்டது. இவ்வூரின் எல்லைகளாகக் கிழக்கில் கோடிங்கி, தெற்கில் நறாசடு, மேற்கில் கடாகுதுரு, வடக்கில் பெணுகபற்று எனும் ஊர்கள் அமைந்தன. ஐந்து ஏடுகளின் எட்டுப் பக்கங் களில் முப்பத்திரண்டு வரிகளில் உள்ள இச்செப்பேடு எழுத் தமைதி கொண்டு, மூலப்பிரதி அல்லவெனக் கருதப்படுகிறது.

முண்ட ராஷ்டிரத்திலிருந்த பீகிர என்னும் ஊர், சிம்ம வர்மரின் ஐந்தாம் ஆட்சியாண்டின்போது ஐப்பசித் திங்கள், சுக்கிலபட்சம், திரிதியை நாளில், விலாசசர்மன் எனும் பிராமண ருக்கு பிரமதேயமாகத் தரப்பட்டது. ஐந்து ஏடுகளில், எட்டுப் பக்கங்களில் இருபத்து நான்கு வரிகளில் அமைந்துள்ள இந்த தானம் பற்றிய செப்பேடு தற்போது சென்னை அருங்காட்சி யகத்தில் உள்ளது.

சிம்மவர்மரின் எட்டாம் ஆட்சியாண்டில், சித்திரைத் திங்கள் சுக்கிலபட்சம் பஞ்சமிநாளில் தசநபுரத்திலிருந்து வழங்கப்

பட்டுள்ள மாங்களூர்ச் செப்பேடு, ஏழு ஏடுகளில் பன்னிரண்டு பக்கங்களில் முப்பத்தாறு வரிகளில் அமைந்துள்ளது. இச்செப் பேட்டின் வழி உருத்திரசர்மன், துர்க்கசர்மன், தர்மசர்மன், யக்ஞசர்மன், பவகோடிகோபன், பர்துருசர்மன், சிவதத்தன், சஷ்டிகுமாரன் ஆகிய எட்டு பிராமணர்களுக்கும் வெங்கோ ராஷ்டிரத்திலிருந்த மாங்களூரைச் சிம்மவர்மர் பிரமதேயமாக அளித்தார். அரசர் வாய்மொழியாகத் தந்த இவ்வுத்தரவு நேமி என்பவரால் எழுத்து வடிவம் பெற்றது.

ஐந்து ஏடுகளின் எட்டுப் பக்கங்களில் முப்பத்தொரு வரிகளிலமைந்த விழவட்டிச் செப்பேடு, சிம்மவர்மரின் பத்தாம் ஆட்சியாண்டில் சுக்கிலப்பஞ்சமி நாளில் விஷ்ணுசர்மனுக்கு பிரமதேயமாக வழங்கப்பட்ட ஊர் பற்றிய தகவலைத் தருகிறது. விழவட்டி என்றழைக்கப்பட்ட இப்பிரமதேய ஊர் முண்ட ராஷ்டிரத்தில் அமைந்திருந்தது. மன்னரால் வாய்மொழி உத்தர வாக இடப்பெற்று, அவரது அந்தரங்கச் செயலர் அச்சுதனால் எழுத்துவடிவம் பெற்ற இச்செப்பேட்டில், மற்ற மூன்றில் இல்லாத பல அரிய தரவுகள் உள்ளன. அக்கால ஊர்களில் வாழ்ந்த மக்கள் எத்தகு தொழில்கள் சார்ந்தவர்களாக இருந்தார்கள் என்பதையும் அவர்கள் அனைவருமே வரி தருபவர்களாக இருந்தனரென்ற உண்மையையும் இதன்வழி அறியமுடிகிறது.

உலோக வேலை, தோல் பதனிடுதல், கடைவைத்துத் துணி வணிகம் செய்தல், பிற கடைகள் வைத்தல், கிணறு தோண்டல், தறிநெய்தல், நாவிதம் செய்தல், திருமணம் நடத்தல், சூதாட்டம் நடத்தல், வேடம் போடுதல் எனப் பல்தொழில் சார்ந்திருந்த இவ்வூர் மக்கள், இதுகாறும் அரசுக்குச் செலுத்திவந்த தம் தொழில்வரிகளைக் கொடையளிக்கப்பட்ட நாளில் இருந்து விஷ்ணுசர்மனுக்குத் தருமாறு அறிவுறுத்தப்பட்டனர். கழைக் கூத்தாடிகள், ஆஜீவகர், சாதி விலகியவர்கள் ஆகியோரும் தத்தமக்குரிய அரசுசார் வரியினங்களை விஷ்ணுசர்மனிடமே கொடுத்திடுமாறு அரச உத்தரவு வழிகாட்டியது.

உத்தரவில் குறிப்பிடப்படாத தொழில்கள் செய்வாரையும் கட்டுப்படுத்துமாறு, 'இன்னும் கைவினைஞர்கட்கு அளிக்கப் பட்ட எல்லாப் பரிகாரங்களும் உட்பட, இன்னும் வேறு வரி களுமாக அரசுக்குச் சேர வேண்டியவையெல்லாம் இந்த பிரம

தேயத்திற்கு அளிக்கப்பட்டன' என்னும் செப்பேட்டுப் பகுதி அமைந்துள்ளது. இதனால் சமஸ்கிருதப் பல்லவரின் ஆட்சிக் காலத்தில், அனைத்து வகைத் தொழிலாளர்களும் அரசுக்கு வரி செலுத்தியமை தெளிவாவதுடன், ஆஜீவகர்களும் வரிசெலுத்த வேண்டியிருந்த சூழலை நன்குணரலாம். பிற சமயத்தார்களை விட்டுவிட்டு ஆஜீவகர்களிடம் மட்டும் ஏன் வரி பெறப்பட்ட தென்பதை அறியக்கூடவில்லை.

சிம்மவர்மரின் இந்நான்கு செப்பேடுகளுமே, 'பகவானால் வெற்றி கொள்ளப்பட்டது' என்ற சொற்றொடருடன் தொடங்கு கின்றன. அவற்றுள் விழவட்டிச் செப்பேடு மட்டும் இத்தொட ருக்கு முன், 'மங்களம் உண்டாகுக' என்று வாழ்த்துகிறது. பிற மூன்று செப்பேடுகளும் இவ்வாழ்த்தை இரண்டாம் வரியாகப் பெற்றுள்ளன. இந்நான்கு பிரமதேய உத்தரவுகளுமே அந்தந்த ஊர்க்காரர்களுக்கும் அத்யக்ஷர், வல்லபர், உத்தரவு கொண்டு செல்வார் ஆகியோருக்கும் தெரிவிக்கப்பட்டன. அரசு அலுவலர் களும் ஊர்மக்களும் அரசரால் இவ்வூர்கள் கொடையளிக்கப் பட்டமையை அறிந்து உத்தரவுக்கேற்ப ஒழுகினர். உத்தரவை மீறுவார்க்கு அக்காலத்தே சரீரதண்டனை அளிக்கப்பட்டது.

நிலக்கொடையின் பெருமைகள் பற்றி ஒவ்வொரு செப்பேட் டின் இறுதியிலும் ரிஷிகளின் சுலோகங்களாகச் சில தகவல்கள் தரப்பட்டுள்ளன. 'நிலக்கொடையினும் உயர்ந்த கொடையில்லை. அதை அபகரிப்பதினும் மேலான அதிகமான பாவமும் இல்லை. பலர் நிலக்கொடை செய்கிறார்கள். பலர் அதைக் காப்பாற்று கிறார்கள். எவன் எவனுக்கு எப்படி எப்படி நிலமோ அவனவ னுக்கு அப்படி அப்படியே பயன். தான் அளித்தது, பிறர் அளித்தது எதுவாயிருப்பினும் நிலத்தை அபகரிப்பவன் நூறாயிரம் பசுக் களைக் கொன்ற பாவம் அடைவான்.'

விழவட்டிச் செப்பேடு இத்தகவல்களுடன், 'பிராமணர் களின் சொத்து கொடிய விஷம். மற்ற விஷம் விஷமல்ல. விஷம் ஒருவனையே கொல்லும். பிராமணர் சொத்தோ புத்திர பௌத்திரர்களையும் கொல்லும். நிலக்கொடை அளிப்பவர் கள் எண்ணற்ற வருஷங்கள் சொர்க்கத்திலேயே மகிழ்ந்திருப் பர். அதை மறுப்பவர்கள், அதற்குத் துணைநிற்பவர்கள் அநேக

காலம் நரகத்தில் உழல்வர்' என்று கூடுதலாக அக்கால நம்பிக்கைகளையும் தெரிவிக்கிறது.

கொடையளிக்கப்பட்ட நான்கு ஊர்களுமே தேவபோக உழவு நீக்கப்பட்ட நிலையில்தான் பிரமதேயங்களாக அறிவிக்கப் பட்டன. 'தேவபோக உழவு' என்பதே பின்னாளில் 'தேவதானம்' என்றானது. இதனால், கோயில்களுக்கு நிலம் கொடையளிக்கும் பழக்கம் தொன்றுதொட்டு இருந்துவந்ததை உணரலாம். பிராம ணர்களுக்கு நிலக்கொடையளிப்பதன் மூலம் தங்கள் ஆயுள், வெற்றி, பலம் முதலியன வளருமென்ற நம்பிக்கை அக்காலத்திய அரசர்களிடையே விதைக்கப்பட்டிருந்த சூழலைப் பார்க்கும் போது, எத்தகு சமயஞ்சார்ந்த போதனைப் பிடிகளில் அக்கால அரசமரபுகள் சிக்கியிருந்தன என்பதை உணரலாம்.

இரண்டாம் சிம்மவர்மரால் அவரது பதினோராம், பன்னி ரண்டாம் ஆட்சியாண்டுகளில் வழங்கப்பட்ட உருவப்பள்ளி, நெடுங்கராயம் செப்பேடுகள் அவரது தந்தையான யுவமகா ராஜர் விஷ்ணுகோபவர்மரின் கொடைகளை வெளிச்சமிட்டுக் காட்டுகின்றன. கண்டுகூரில் சேனாபதி விஷ்ணுவர்மர் எழுப்பிய, 'விஷ்ணுஹார தேவகுலம்' எனும் பெயரில் அமைந்த விஷ்ணு கோயிலுக்கு, உருவப்பள்ளியில், இருநூறு நிவர்த்தனம் அள வுள்ள நிலப்பகுதியைத் தேவபோக உழவாக விஷ்ணுகோபவர் மர் வழங்கிய தகவலைத் தரும் உருவப்பள்ளிச் செப்பேடு, பலக்கட என்னுமிடத்திலிருந்து அறிவிக்கப்பட்டது. இந்நிலப் பகுதியின் எல்லைகள் செப்பேட்டில் விரிவாகத் தரப்பட்டுள்ளன.

மேற்கில் கண்டுகூரின் எல்லை முடிவும் தெற்கிலும் கிழக்கி லும் சுப்ரயோக நதியும் எல்லைகளாக அமைந்த இந்நிலப்பகுதி யின் பரப்பை விளக்கும்போது, 'கிழக்கு, தெற்கு, வடக்கு ஆகிய திசைகளில் செல்லும் பெரிய சாலையின் ஓரத்தில் ஒரு பாதை உள்ளது. அதிலிருந்து வடக்கே சென்றால் புளியமரம். அதிலி ருந்து வடக்கே சென்றால் குருபூர் கிராமத்துக்கும் கண்டுகூர் கிராமத்துக்கும் செல்லும் பாதையில் ஒரு பாறை. அதிலிருந்து வடக்கே சென்றால், ஒரு கற்பாறைக் குவியல். அதற்கு வடக்கே சென்றால் குருபூர் பிராமணர்கள் உழுது பயிரிடும் நிலத்துக்கு எல்லையான பாறை. வடக்குப் பக்கத்தில் கற்பாறைக் குவியல்

களால் சூழப்பெற்ற பெரிய புளியமரம். அதிலிருந்து மேற்கே சென்றால், கொண்டமுருவுடு கிராமத்தின் எல்லையே முடிவாகும்' என்று மிக விரிவாகப் பேசுகிறது செப்பேடு. இந்த 'தேவ போக' உத்தரவு, 'பதினெட்டு வகையான பரிகாரங்களோடு' ராஜவல்லபர்கள், சஞ்சாரர்கள் ஆகிய அரசு அலுவலர்களுக்கு அனுப்பப்பட்டது. மன்னரின் ஆயுளும் பலமும் வளர்வதற்காகவே இக்கொடையும் அளிக்கப்பட்டது.

முண்ட ராஷ்டிரத்திலிருந்த நெடுங்கராயம் எனும் ஊரை, 'சாரணிக கிராமமாக' (புகலிட ஊர்) அறிவித்து, அதைத் தம்மைச் சரணடைந்தவர்களான தொத்திஸ்வாமி, நந்திஸ்வாமி, கண்ணஸ்வாமி ஆகிய மூவருக்கும் விஷ்ணுகோபவர்மர் தானமளித்த தகவலைத் தரும் நெடுங்கராயச் செப்பேடு ஐந்து ஏடுகளில் ஒன்பது பக்கங்களில் முப்பத்தாறு வரிகளில் எழுதப்பட்டுள்ளது. உருவப்பள்ளிக் கொடை போல, நெடுங்கராயக் கொடையும் பலக்கட எனும் இடத்திலிருந்தே விஷ்ணுகோப வர்மரால் வாய்மொழி உத்தரவாகப் பிறப்பிக்கப்பட்டது.

சரணடைந்து தானம் பெற்ற மூவரும் நதிப்பி எனும் இடத்தைச் சேர்ந்த போஜர்களாகச் செப்பேட்டில் குறிக்கப்படுகின்றனர். நெடுங்கராயம் ஊர் மூன்று பங்குகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு, அவற்றுள், இரண்டு பங்குகள் தொத்திஸ்வாமிக்குத் தரப்பட்டன. எஞ்சிய ஒரு பங்கு மூன்று பாகங்களாக்கப்பட்டு இரண்டு பாகம் கண்ணஸ்வாமிக்கும் ஒரு பாகம் நந்திஸ்வாமிக்கும் அளிக்கப்பட்டன. புகலிட கிராமமாக அறிவிக்கப்பெற்ற இவ்வூர், பிரமதேயம் போலவே பதினெட்டு வகையான பரிகாரங்களோடு, தேவபோக உழவு நீக்கி, மன்னரின் ஆயுள், பலம் பெருகக் கொடுக்கப்பட்டது. பல்லவ அரசைச் சேர்ந்த அனைத்து ஆயுக்தர்கள், ராஜவல்லபர்கள், சஞ்சாரர்கள் ஆகியோருக்கு இவ்வுத்தரவு அறிவிக்கப்பட்டது.

விஷ்ணுகோபவர்மரால் அறிவிக்கப்பட்டுச் சிம்மவர்மரின் பன்னிரண்டாம் ஆட்சியாண்டில் செப்பேடு வடிவம் கொண்ட இவ்வாணையில் நிலக்கொடை சுலோகங்கள் இடம்பெறாமை குறிப்பிடத்தக்கது. இச்செப்பேட்டில் சுட்டப்படும் போஜர்கள் மேலைக் கடற்கரையோரமாக கோவாவை ஒட்டிய பகுதிகளில்

ஆட்சிபுரிந்த சிற்றரசர்களாகலாமென்றும் கொங்கண மௌரி யர்களால் தங்கள் நாடு வெல்லப்பட்ட நிலையில், இப்போஜர் கள் பல்லவர்களிடம் புகலிடம் தேடியிருக்கலாம் என்றும் திரு. தி. நா. இராமச்சந்திரன் கருதுகிறார்.

சிம்மவர்மரின் தந்தையாரும் உருவப்பள்ளி, நெடுங்கராயம் செப்பேடுகளில் உள்ள தான ஆணைகளைப் பிறப்பித்தவரு மான விஷ்ணுகோபவர்மர் யுவமகாராஜர் என்றே சிம்மவர்ம ரின் ஆறு செப்பேடுகளிலும் சுட்டப்பெறுவதால், அவர் பட்டத்தரசராகும் பேறு பெறாமல், இளவரசராக இருந்த காலத்திலேயே அமரரானமை உய்த்துணரப்படும். தமிழ்நாட்டி லிருந்து அகன்றாலும் மிகக் குறுகிய காலத்திலேயே மீண்டும் தமிழ்நாட்டு ஆட்சியைப் பிடித்த பல்லவ மரபின் ஐந்து பல்லவ அரசர்களின் பெயர்களையும் அவர்தம் ஆளுமைத் திறத்தை யும் வெளிப்படுத்தும் ஓங்கோடு, பீகிர, மாங்களூர், விழவட்டி, உருவப்பள்ளி, நெடுங்கராயச் செப்பேடுகள் பொ. கா. 4ஆம் நூற்றாண்டின் அரசியல், சமுதாய, கலை வரலாற்றிற்குப் பல பயனுள்ள தகவல்களைத் தரும் விடிவிளக்குகளாய் உள்ளன.

4. ஓங்கோடும் சுராவும்

ஆந்திரத்திலிருந்தும் தமிழ்நாட்டிலிருந்தும் ஆட்சிசெய்த பல்லவர்களுடைய சமஸ்கிருதச் செப்பேடுகளில் குறிப்பிடத் தக்கன ஓங்கோடு முதற் செப்பேடும் சுராச் செப்பேடும் ஆகும். குண்டூரைச் சேர்ந்த பாபட்லா வட்டத்தில் சந்தராவூரு எனும் இடத்தில் கிடைத்த ஓங்கோடு முதற் செப்பேடு, சென்னை அருங்காட்சியகத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது.

இரண்டாம் ஸ்கந்தவர்மரின் பெயரரும் மாங்களூர், பீகிர, விழவட்டி, ஓங்கோடு இரண்டாம் செப்பேடு ஆகிய செப்பேடு களை வழங்கிய இரண்டாம் சிம்மவர்மரின் பாட்டனாருமான மூன்றாம் ஸ்கந்தவர்மர் வழங்கிய இவ்வோங்கோடு முதற் செப்பேடு எண்ணிடப்பட்ட நான்கு ஏடுகளைக் கொண்டது. அவற்றுள் முதல், கடைசி ஏடுகள் உட்புறம் மட்டுமே எழுத்துக் களைப் பெற்றுள்ளன. பக்கத்திற்கு மூன்று வரிகளாகப் பதினெட்டு வரிகளில் அமைந்த இச்செப்பேட்டின் எழுத்துக்கள் உருவப்பள்ளி, மாங்களூர், பீகிரச் செப்பேடுகளின் எழுத்துக் களை ஒத்தமைந்துள்ளன.

தாம்ப்ராபம் எனுமிடத்திலிருந்த பாசறையிலிருந்து வழங்கப் பட்டுள்ள இச்செப்பேடு பல்லவ மரபை ஒழுங்குபடுத்துகிறது. இச்செப்பேட்டை வழங்கிய மூன்றாம் ஸ்கந்தவர்மரின் தந்தை யாக வீரவர்மரும் பாட்டனாராக இரண்டாம் ஸ்கந்தவர்மரும் பாட்டனாரின் தந்தையாக முதலாம் குமாரவிஷ்ணுவும் சுட்டப் பெற்றுள்ளனர். பாரத்வாஜ கோத்திரத்தில் பிறந்தவராகவும் பல்லவமரபைச் சேர்ந்தவராகவும் அசுவமேத வேள்வி செய்தவ ராகவும் குமாரவிஷ்ணு பாராட்டப் பெறுகிறார். வீரவர்மரோ தம் பெயருக்கேற்பப் பல போர்களில் வென்று வீரம் நிறுவியவ ராக அமைகிறார். அவரது மகன் மூன்றாம் ஸ்கந்தவர்மர், 'மகா ராஜன்' என அழைக்கப்படுவதுடன் சீலம் நிரம்பியவராகச் சிறந்த கொடையாளியாகப் படம்பிடிக்கப்பட்டுள்ளார்.

கர்ம ராஷ்டிரத்தைச் சேர்ந்த அலுவலர்கட்கும் ஆயுக்தர் களுக்கும் ஓங்கோடு ஊராருக்கும் மூன்றாம் ஸ்கந்தவர்மரின் வாய்மொழியாக அறிவிக்கப்பட்ட பிரமதேயக் கொடையே ஓங்கோடு முதற் செப்பேடாக மலர்ந்துள்ளது. தெய்வங்களுக்கு

ஏற்கனவே அளிக்கப்பட்ட உழவு நிலங்கள் நீங்கலாக எஞ்சி யிருந்த ஓங்கோடு எனும் கிராமம் பிரமதேயமாக அறிவிக்கப் பட்டுப் பதினெட்டு விதமான விலக்குகளுடன் காசியப கோத்திரத்தில் பிறந்து இரண்டு வேதம், ஆறங்கம் அறிந்த கோலசர்மருக்குச் சாத்வீக தானமாகத் தரப்பட்டது. மன்னரின் முப்பத்து மூன்றாம் ஆட்சியாண்டில் பனிக்காலத்தின் மூன்றாம் பட்சத்தில் எழுதப்பட்ட இச்செப்பேடு அரசர் கட்டளையை மீறுபவர்கள் தகுந்த தண்டனை பெறுவார்கள் என எச்சரிப்ப துடன் கொடையளித்த நிலத்தைப் பறிப்பவர் நூறாயிரம் பசுக் களைக் கொன்ற துன்பத்தில் உழல்வர் என்றும் அறிவிக்கிறது. பிராமணர் சொத்துக்களை வேறுயாரும் எந்தக் காலத்திலும் பறித்துவிடலாகாது என்ற நோக்கத்துடன், 'பிராமணன் சொத்து கொடிய விஷம், அது பிள்ளை, பெயரன் தலைமுறைகளைக் கொல்லும்' என்ற எச்சரிக்கையும் செப்பேட்டில் உள்ளது.

குண்டூர் நரசராவ்பேட்டை இசுலாமியர் ஒருவரால் அரசி டம் ஒப்புவிக்கப்பெற்ற சுராச் செப்பேடு, மூன்று ஏடுகளில் ஐந்து பக்கங்களில் முப்பத்தைந்து வரிகளைக் கொண்டு அமைந்துள் ளது. இச்செப்பேடு பழைய தெலுங்கு, கன்னட எழுத்துகளில் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. எழுத்து வடிவம் பொ. கா. 7ஆம் நூற் றாண்டைச் சுட்டுவதால் இச்செப்பேட்டை மூலத்தின் பிரதி யாகக் கொள்வதே பொருந்தும். ஸ்ரீவிஜயபலாத்கடம் எனும் இடத்திலிருந்து ஸ்ரீவிஜயவிஷ்ணுகோபவர்மரால் வழங்கப்பட் டிருக்கும் இச்செப்பேடு, அம்மன்னரின் முன்னோர் பட்டியலைத் தருகிறது. மன்னரின் தந்தையாக பீகிர, மாங்களூர், விழவட்டி, ஓங்கோடு இரண்டாம் செப்பேடுகளை வழங்கிய இரண்டாம் சிம்மவர்மர் அறிமுகமாகிறார். பாட்டனாராக விஷ்ணுகோப வர்மரும் அவரின் தந்தையாக ஓங்கோடு முதற் செப்பேட்டை வழங்கிய மூன்றாம் ஸ்கந்தவர்மரும் சுட்டப்பெறுகின்றனர். இதனால் முதலாம் குமாரவிஷ்ணுவில் தொடங்கி இரண்டாம் விஜயவிஷ்ணுகோபவர்மர் வரையிலான ஏழு பல்லவ அரசர் களின் பெயர்கள் தொடர்ச்சங்கிலியாகக் கிடைத்துள்ளன.

பல்லவ வரலாற்றாசிரியர்கள் யாரும் இதுவரை சுட்டி யிராத இத்தொடர்ச்சங்கிலி, செப்பேடுகளே வழங்கும் கொடை யாக இருந்தும், ஏனோ ஆய்வறிஞர்கள் கண்களில் படாமலே

போயிற்று. இச்செப்பேட்டால், பல்லவமரபின் இண்டாம் பருவ அரசர்களின் வரலாறும் அக்காலகட்ட அரசியல் போக்குகளும் சமுதாயநெறிகளும் அறியப்படுகின்றன.

இதில், மூன்றாம் ஸ்கந்தவர்மர் அதிக ஞானம் உடையவராகவும் விஷ்ணுகோபவர்மர் ஒப்பற்ற தனி வீரராகவும் சிம்மவர்மர் உலகத்தைக் காக்கும் லோகபாலர்களில் ஐந்தாம் லோகபாலராகவும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். கொடையளித்த விஜய விஷ்ணுகோபவர்மர் விஷ்ணு பக்தர்களில் சிறந்தவராகவும் அசுவமேத வேள்விகள் செய்தவராகவும் சுட்டப்பெறுகிறார். அரசு அலுவலர்கட்கும் ஒற்றர்கட்கும் சுரா ஊராருக்கும் விஜய விஷ்ணுகோபவர்மரின் கட்டளையாகப் பிறப்பிக்கப்பட்ட பிரமதேயக் கொடையே சுராச்செப்பேடாக வடிவம் பெற்றுள்ளது.

சுரா கிராமத்தின் மேல்புறம் இருந்த 'ழகும்பறு' எனும் ஊரில் நூற்றெட்டு நிவர்த்தன நிலம் பிராமணக் கொடையாக அறிவிக்கப்பட்டது. அந்த நிலத்தின் எல்லைகளாகக் கீழைக் குளத்தின் கிழக்கே போகும் இராடிப் பெருவழி, தெற்கில் பாகுஹுரு கிராம எல்லை, அத்துடன் இம்மூன்று ஊர்களும் கூடும் மேழிதாபம், மேற்கில் நாகோளாமி கிராம எல்லை, வடக்கில் வடக்குக் குளத்தின் வடக்கு ஆகியன அமைந்தன. இந் நூற்றெட்டு நிவர்த்தன நிலத்துடன், கிராமத்தின் நடுப்பகுதியிலமைந்த தென்பாகத்துக் குடியிருப்பான மனை, பழைய குளத்தின் தென்கரையில் தோட்டக்கால், மனைப்படப்பு ஆகியனவும் குண்டூரில் வசித்த, காசியப கோத்திரத்தைச் சேர்ந்த நால் வேதமறிந்த தேசாசாமிசர்மனுக்கு உத்தராயணப் புண்ணிய காலத்தின் பொருட்டு, தம்முடைய ஆயுள், வலிமை, வெற்றி ஆகியன பெருகவேண்டும் என்பதற்காக அரசரால் நீரோடு அட்டித் தரப்பட்டன.

இவற்றைப் பெற்ற தேசாசாமியின் தந்தை இருவேதமறிந்த விருத்தசர்மன். பாட்டன் விஷ்ணுசர்மன். வழக்கம் போல் இக்கொடைகளுக்கு பிரமதேய விலக்குகள் வழங்கப்பட்டன. கொடையைக் காப்பாற்றும் சுலோகங்களும் செப்பேட்டில் இடம்பெற்றுள்ளன. இந்த இரண்டு செப்பேடுகளும் இரண்டாம் பருவப் பல்லவர்களில் எழுவர் பெயரைத் தொடர்பு

படுத்தித் தருவதால் பல்லவர் வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தைப் பெறுகின்றன.

சுராச் செப்பேடுகளை வழங்கிய இரண்டாம் விஷ்ணு கோபர் பல்லவ மரபின் மிக முக்கியமான மன்னர்களுள் ஒருவ ராவார். ஏறத்தாழப் பொ. கா. 350இல் தக்கணத்தை நோக்கிப் படையெடுத்து வந்த சமுத்திரகுப்தரைத் தென்னாட்டின் பன்னிரண்டு நாடுகளைச் சேர்ந்த அரசர்கள் எதிர்த்ததாகவும் அவர்களைச் சமுத்திரகுப்தர் வென்று, தோல்வியடைந்தவர் களிடமே நாடுகளை ஒப்புவித்ததாகவும் அப்படித் தோல்வியுற்ற அரசர்களுள் காஞ்சிபுரத்து விஷ்ணுகோபரும் ஒருவரென்றும் அலகாபாத் தூண் கல்வெட்டு எடுத்துரைக்கிறது.

சமுத்திரகுப்தரால் தோற்கடிக்கப்பட்ட விஷ்ணுகோபர் இம்மன்னராகலாம். இவர் தந்தையும் பெரும் பேரரசருமான இரண்டாம் சிம்மவர்மர் காலத்தில் காஞ்சிபுரம் மீண்டும் பல்லவராட்சிக்கு உட்பட்டிருக்கவேண்டும். அதனாலேயே விஷ்ணுகோபரைக் காஞ்சி அரசராக அலகாபாத் கல்வெட்டு அடையாளம் காண்கிறது. அதனடிப்படையில் காஞ்சியில் பல்லவர் ஆட்சியைத் தொடர்ந்த மூன்றாம் பருவப் பல்லவர் களின் தொடக்க அரசராக விஷ்ணுகோபரைக் கொள்ளமுடியும்.

5. கோச்செங்கணானும் மாடக்கோயில்களும்

இருண்டகாலம் என்று வரலாற்று ஆசிரியர்களால் சுட்டப் படும் பொ. கா. 250க்கும் 550க்கும் இடைப்பட்ட தமிழ்நாட்டின் வரலாற்றுக் காலம் இலக்கியம், எழுத்தியல், வாழ்க்கை, வணிகம், கலைகள் முதலிய பல்வேறு நிலைகளில் சிறப்பான மாற்றங்களையும் வளர்நிலைகளையும் உயரங்களையும் கண்ட காலம். தமிழ்மண்ணையாண்ட ஒரு சோழ மன்னர் இந்தக் காலச் சூழலில்தான், புதுமை அவாவிய தம் சிந்தனைப் போக்கால் தமிழ்நாட்டுக் கட்டடக்கலையின் வியத்தகு திருப்பு முனைக்குக் காரணமானார். அவர்தான், நிலத்தளவே இருந்த கோயில் வளாகங்களிலிருந்து மாறுபட்டு வெற்றுத்தளங்களின் மேல் வீறுகொண்டு நிற்கும் மாடக்கோயில்களை உருவாக்கித் தமிழ்நாட்டுக் கலைவரலாற்றின் முதல் இமயமாய்த் திகழும் கோச்செங்கணான்.

சோழர்களின் குலக்கொழுந்தாய்த் தோன்றி இலக்கியம், கல்வெட்டு, செப்பேடு எனும் மூவகை ஆவணங்களிலும் தவிர்க்க முடியாதவாறு இடம்பெற்றுத் தனித்தோங்கி நிற்கும் கோச்செங்கணானைச் சில வரலாற்று ஆய்வாளர்கள் சங்கச் சோழராகக் கொள்ள,[1] வேறு சிலர் சங்கம் மருவிய கால அரசராக அடையாளப்படுத்துகின்றனர்.[2] இவரைக் கணைக்கால் இரும் பொறையுடன் தொடர்புபடுத்துவது போலவே சேரமான் கோக்கோதை மார்பனுடன் இணைத்துப் பேசுவாரும் உள்ளனர்.[3] சைவத்தில் தழைத்த நாயன்மார்களுள் ஒருவராகக் கோச்செங்க ணானைக் கொண்டாடும் அதே நேரத்தில் அவரைத் திருமால் அடியவராகப் படம்பிடிப்பாரும் உளர்.[4] செங்கணான் எடுப்பித்த எழுபது மாடக்கோயில்கள் சிவபெருமானுக்கா, திருமாலுக்கா அல்லது இருவருக்குமா என்பதிலும் கருத்தொற்றுமை இல்லை. இவற்றையெல்லாம் ஆவணச்சான்றுகளின் அடிப்படையில் ஆராய்வது தெளிவு தரும்.

கோச்செங்கணான் பற்றிய குறிப்புகளைப் புறநானூறு, களவழிநாற்பது, சம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர் தேவாரப் பதிகங்கள், பெரியதிருமொழி, திருத்தொண்டத்தொகை, திருத்தொண்டர் திருவந்தாதி, பெரியபுராணம், திருவானைக்காபுராணம், கலிங்

கத்துப்பரணி, மூவருலா ஆகிய இலக்கியங்களில் காணமுடிகிறது. அன்பில் செப்பேடுகளில் செங்கணான் பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. திருவாலங்காடு, லெய்டன், வேலஞ்சேரிச் செப்பேடு களும் கன்னியாகுமரிக் கல்வெட்டும் செங்கணானைக் கரிகாலன் வழித் தோன்றலாகவும் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டினரான விஜயா லய சோழருக்கு முன்னோராகவும் அறிமுகப்படுத்துகின்றன.

இச்சான்றுகள் செங்கணானைப் பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண் டிற்கு முற்பட்டவராக உறுதிப்படுத்துகின்றன. இந்த உறுதிப் பாட்டில் ஆய்வாளர்களுக்குள் கருத்து வேறுபாடு இல்லை. அவர் சங்கச் சோழரா, சங்கம் மருவிய காலச் சோழரா என்பதுவே ஆய்வுக்குரிய செய்தியாகும். செங்கணானைச் சங்கச் சோழராகக் கொள்வார் அதற்கான காட்டுகளாக முன்வைப் பவை புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றின் அடிக்குறிப்பும் களவழி நாற்பது ஏட்டின் உரைகாரர் எழுதிய பின்குறிப்புமே ஆகும்.

‘குழவி இறப்பினும் ஊன்றடி பிறப்பினும்
ஆளன் றென்று வாளில் தப்பார்
தொடர்ப்படு ஞமலியின் இடர்ப்படுத் திரீஇய
கேளல் கேளிர் வேளாண் சிறுபதம்
மதுகை இன்றி வயிற்றுத்தீத் தணியத்
தாமிரந் துண்ணும் அளவை
ஈன்ம ரோஇவ் வுலகத் தானே’[5]

இப்பாடலுக்கான அடிக்குறிப்பாக, ‘சேரமான் கணைக்கால் இரும்பொறை சோழன் செங்கணானோடு திருப்போர்ப்புறத் துப் பொருது, பற்றுக்கோட்பட்டுக் குடவாயிற் கோட்டத்துச் சிறையில் கிடந்து, தண்ணீர் தாவென்று பெறாது, பெயர்த்துப் பெற்றுக் கைக்கொண்டிருந்து, உண்ணான் சொல்லித் துஞ்சிய பாட்டு’ என்ற செய்தி தரப்பட்டுள்ளது. இந்த அடிக்குறிப்பு இப் பாடலைப் பாடிய புலவர் எழுதியதன்று என்பது, ‘உண்ணான் சொல்லித் துஞ்சிய பாட்டு’ எனும் தொடரால் விளங்கும்.

புறநானூற்றுப் பாடல்களின் கீழ் உள்ள அடிக்குறிப்புகள் பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்டவையாகும். அவை பல இடங்களில் பொருத்தமற்று விளங்குவது கண்கூடு. புறம் 389ஆம் செய்யுளில்,

'ஆத னுங்கன் போல நீயும்
பசித்த வொக்கற் பழங்கண் வீட
வீறுசால் நன்கல நல்குமதி பெரும'

என வரும் அடிகளைக் கண்டதும், 'ஆதனுங்கனைக் கள்ளி லாத்திரையனார் பாடிய பாட்டு' என்ற அடிக்குறிப்பு தரப்பட் டுள்ளது. இங்கு, 'ஆதனுங்கன் போல நீயும்' என வரும் தொடரே, ஆதனுங்கன் உவமைக்காகக் கொள்ளப்பட்ட பெயர் என்பதை விளக்கியபோதும், அது உணராமல், இது ஆதனுங்கனைப் பாடிய பாட்டு எனப் பிழையாக அடிக்குறிப்புச் செய்திருப்பது போலவே பிழைபட்ட இடங்களும் பொருத்தமற்ற அடிக் குறிப்புகளும் புறநானூற்றில் உள்ளன. அவ்வை சு. துரைசாமி உரை பெற்ற புறநானூற்றுப் பதிப்பில், 'இது நல்லேர் முதியனைக் கள்ளில் ஆத்திரையனார் பாடியது' என இப்பாடலுக்கான அடிக் குறிப்பு மாறியுள்ளது. பதிப்பின் முன்னுரையில் உ. வே. சாமி நாத ஐயர் பதிப்பிற்கும் தம் பதிப்பிற்கும் உள்ள மாறுபாடுகளை விளக்குகையில் உரையாசிரியர் இம்மாற்றங்களைத் தமக்குக் கிடைத்த சுவடிகளில் இருந்து பெற்றதாகக் குறித்துள்ளார். இவ்வாறு பதிப்பிற்குப் பதிப்பு மாறும் அடிக்குறிப்புகள் கொண்டு ஒரு மன்னரின் காலத்தை முடிவு செய்வது சரியன்று.

களவழிநாற்பது நூலின் இறுதியில் அதன் பழைய உரை யாசிரியர், 'சோழன் கோச்செங்கணானும் சேரமான் கணைக்கால் இரும்பொறையும் போர்ப்புறத்துப் பொருதுடைந்தொழிச் சேரமான் கணைக்கால் இரும்பொறையைப் பற்றிக்கொண்டு, சோழன் செங்கணான் சிறை வைத்துழிப் பொய்கையார் களம் பாடி வீடு கொண்ட களவழிநாற்பது முற்றிற்று' என்று குறிப்பிடு கிறார். கணைக்கால் இரும்பொறையால் பாடப்பட்டதாகக் கூறப்படும் புறநானூற்றின் 74ஆம் பாடல், 'இது சேரமான் கணைக்கால் இரும்பொறை, செங்கணானால் குணவாயில் கோட்டத்துத் தளைப்பட்டபோது பொய்கையாருக்கு எழுதி விடுத்த பாட்டு' என்ற அடிக்குறிப்புடன் தமிழ் நாவலர் சரிதை யில் காணப்படுகிறது.[6]

புறநானூற்றின் அடிக்குறிப்பு கணைக்கால் இரும்பொறை ஒரு பாடலைப் பாடிச் சிறையில் இறந்தான் என்கிறது. தமிழ் நாவலர் சரிதையின் குறிப்பு அப்பாடல் பொய்கையாருக்குச்

சேரனால் எழுதி விடுக்கப்பட்டது என்கிறது. களவழி நாற்பதின் குறிப்பு பாடலைப் பற்றி ஒன்றும் கூறாது, சேரன் சிறையில் இருந்தபோது பொய்கையார் போர்க்கள நிகழ்வுகள் பாடி இரும்பொறையை விடுவித்தார் என்கிறது. இம்மூன்று அடிக் குறிப்புகளும் ஒன்றுக்கொன்று முற்றிலும் முரண்பட்டு, அடிக் குறிப்புகளின் நம்பகத்தன்மையைக் கேள்விக்குரியதாக்குகின்றன. புறநானூற்றின் அடிக்குறிப்பு கூறுமாறு சேரன் சிறையில் இறந் திருந்தால் களவழிநாற்பதின் உரைகாரர் காட்டும் சேரனின் விடுதலை பொய்யாகும். களவழியாரின் அடிக்குறிப்பை ஏற்போ மானால், புறநானூற்று அடிக்குறிப்பு தவறாகிவிடும். இம்மூன்று அடிக்குறிப்புகளையும் அவை அடிப்படையிலேயே முரண் பட்ட நிலையிலும் விடாது பற்றிய துடிசை கிழார் மூன்றுக்கும் ஒப்பச் சேரன் வரலாற்றை வடிவமைத்துள்ளார்.[7]

சோழனுக்கும் சேரனுக்கும் இடையில் பல போர்கள் நடந்த தாகக் கூறும் துடிசை கிழார், அவற்றுள் சிறந்தவை நான்கு என்கிறார். முதல் போர் குணவாயிற் கோட்டத்தில் கி. மு. 45இல் நடக்க, சேரன் தோற்றான். அதற்கான சான்றாகத் தமிழ் நாவலர் சரிதை அடிக்குறிப்புக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இரண்டாம் போர் சோழநாட்டு வெண்ணிப்பறந்தலையில் கி. மு. 42இல் நிகழ, அதிலும் சேரன் தோற்றான். அதற்கான சான்றாக நற்றிணை முகவுரை காட்டப்பட்டுள்ளது.

மூன்றாம் போர் கழுமலத்தில் கி. மு. 40இல் நிகழ, அதிலும் தோற்ற சேரனைக் குடவாயிற் கோட்டச் சிறையில் அடைத்தார் சோழன். கடைச்சங்கப் புலவராகவும் செங்கணானின் நண்ப ராகவும் விளங்கிய பொய்கையார் செய்தி கேட்டுச் சோழன் வெற்றி குறித்துக் களவழி பாடிப் பரிசாகச் சேரனைச் சிறை மீட்டார். இதற்குச் சான்றாகக் களவழிநாற்பதின் உரைகாரர் கூற்று இடம்பெற்றுள்ளது.

நான்காம் போர் கொங்குநாட்டில் திருப்பூருக்கு அருகில் உள்ள கோயில்வெளியில் கி. மு. 35இல் நிகழ, அதிலும் சேரன் தோல்வியுற்றுச் சிறைப்பட்டான். அதுபோழ்துதான், ‘குழவி இறப்பினும்’ பாடலைப் பாடி உயிர் துறந்தான். இதற்குப் புறநா னூற்றின் அடிக்குறிப்புத் துணையானது. அடிக்குறிப்புகளின் உண்மைத் தன்மையை ஆராயாமல் அவற்றை அப்படியே

ஏற்று அவற்றிற்கேற்பப் போர்களை அமைத்துத் தோல்வியின் முழுவடிவமாகச் சேரனைக் காட்டி இரண்டு முறை அவனைச் சிறையிலடைத்திருக்கும் துடிசை கிழாரின் வரலாற்றுப் பார்வை சரியன்று.

களவழிநாற்பதின் உரைகாரர் தந்திருக்கும் தகவல் பிழை யானது என்பதற்குக் களவழி நாற்பதே சான்றாக நிற்கிறது. பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களுள் ஒன்றாகக் கொள்ளப்படும் பொய்கையாரின் களவழிநாற்பது செங்கணானைப் பற்றியும் அவருக்கும் சேர வேந்தர் ஒருவருக்கும் கழுமலத்தில் நிகழ்ந்த போரைப் பற்றியும் விரிவாகப் பேசுகிறது. நாற்பது பாடல்களை யுடைய இந்நூலில் ஐந்து பாடல்களில் செங்கட் சினமால் என்றும் மூன்று பாடல்களில் செங்கண்மால் என்றும் மூன்று பாடல்களில் திண்தேர்ச் செம்பியன் என்றும் பிற பாடல்களில் நீர்நாடன், புனல்நாடன் என்றும் கோச்செங்கட் சோழன் குறிக்கப்படுகிறார். முப்பத்தாறாம் பாடலில்,

> 'காவிரி நாடன் கழுமலம் கொண்ட நாள்
> மாவுதைப்ப மாற்றார் குடையெலாம் கீழ்மேலாய்
> ஆவுதை காளாம்பி போன்ற புனநாடன்
> மேவாரை அட்ட களத்து'

என வரும் அடிகள் குறிப்பிடத்தக்கன. கழுமலம் கொண்ட நாள் என்னும் தொடர், போர் நடந்த இடத்தைத் தெளிவாகச் சுட்டுகிறது. அப்போரில் சோழனோடு பொருத பகையரசன் சேர வேந்தனே என்பதை,

> 'மைந்துகால் யாத்து மயங்கிய ஞாட்பினுள்
> புய்ந்துகால் போகிப் புலான்முகந்த வெண்குடை
> பஞ்சிபெய் தாலமே போன்ற புனநாடன்
> வஞ்சிக்கோ அட்ட களத்து'

எனும் களவழியின் 39ஆம் பாடல் நிறுவுகிறது. செங்கணா னோடு போரிட்ட இச்சேர அரசன் சிறைப்படுத்தப்பட்டது உண்மையா என்பதறியவும் களவழிநாற்பது உதவுகிறது.

> 'அரசர் பிணங்கான்ற நெய்த்தோர் முரசொடு
> முத்துடைக் கோட்ட களிறீர்ப்ப - எத்திசையும்

பௌவம் புணரம்பி போன்ற புனநாடன்
தெவ்வரை அட்ட களத்து'

எனும் அதன் பாடலுக்கு உரையெழுதும்போது, 'நீர்நாட்டை உடைய கோச்செங்கட் சோழன் பகைவரைக் கொன்ற போர்க் களத்தில் அரசர் பிணங்கள் சிந்திய உதிரம் எல்லாத் திசைகளிலும் முரசினோடு முத்துடைக் கொம்புகளை உடைய யானைகளை இழுப்ப, அவை கடலையும் மரக்கலங்களையும் ஒத்தன' என்று வேங்கடசாமி குறிப்பிட்டுள்ளார்.

களவழியின் 35ஆம் பாடலின்,

'உரைசால் உடம்பிடி மூழ்க அரசோடு
அரசுவா வீழ்ந்த களத்து'

என்ற அடிகளும் பொருளார்ந்தவை. 'புகழமைந்த வேல்கள் குளிப்ப அரசரோடு பட்டத்து யானை மறிந்து வீழ்ந்த களத்தின் கண்' என்பது இவ்வடிகளுக்கான உரையாக அமைந்துள்ளது. 39ஆம் பாடலின் இறுதி அடியில், 'வஞ்சிக்கோ அட்ட களத்து' என்று பொய்கையார் குறிப்பிடுவதை, 'வஞ்சி அரசனாகிய சேரனைக் கொன்ற போர்க்களத்திலே' என்று உரை விளக்கம் தருகிறார் வேங்கடசாமி.

வேல் பட்டுப் பட்டத்து யானையும் அரசனும் வீழ்வதாக ஒரு பாடலிலும் அரசன் பிணத்திலிருந்து சிதறிய குருதி வெள்ளத் தில் யானை, முரசு முதலியன இழுபட்டுச் செல்வதாக மற்றொரு பாடலிலும் வஞ்சி அரசனாகிய சேரனைச் சோழன் கொன்ற போர்க்களம் என்று பிறிதொரு பாடலிலும் கோச்செங்கணா னுடன் பொருத சேர அரசனின் முடிவைப் பொய்கையார் மிகத் தெளிவாகப் படம்பிடித்திருந்தும் உரைகாரர் தம்முடைய பின் குறிப்பில் தவறான தகவல்களைப் பெய்திருப்பது நினைக்கத் தக்கது. அடிக்குறிப்புகள் நம்பிக்கைக்குரியவை அன்று என்பதற்கு இதனினும் சிறந்த சான்று வேறில்லை. இத்தகு பிழையான அடிக்குறிப்புகளை நம்பியே பின்னால் வந்த புலவர்களும் இருபதாம் நூற்றாண்டு அறிஞர்களும் வழிமாறிப் போயினர்.

ஒட்டக்கூத்தர் தாம் பாடிய மூன்று உலாக்களிலும் களவழி நாற்பதின் உரைகாரர் தந்திருக்கும் செய்தியைக் குறிப்பிடுகிறார்.

'மேதக்க பொய்கை கவிகொண்டு வில்லவனைப்
பாதத் தளைவிட்ட பார்த்திவனும்'

'. . . . . பொறையனைப் பொய்கைக்குப் பண்டு
கொடுத்துக் களவழிப்பாக் கொண்டோன்'

'நல்லவன் பொய்கை களவழி நாற்பதுக்கு
வில்லவன் கால்தளையை விட்டகோன்'

இதையே ஜெயங்கொண்டாரும் கலிங்கத்துப்பரணியின் இராசபாரம்பரியத்தில்,

'களவழிக் கவிதை பொய்கையுரை செய்ய உதியன்
கால்வழித் தளையை வெட்டியரசிட்டவனும்'

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இப்பாடல்கள் அக்காலத்தே வழங்கிய கூற்றை நம்பி விளைந்தனவேயன்றி அவை உண்மையாகா. ஒட்டக்கூத்தருக்குப் பல நூற்றாண்டுகள் முன்னர் உருவாகிக் கோச்செங்கணானைப் பற்றிய விரிவான தரவுகளைத் தரும் பக்தி இலக்கியங்களோ, சோழர் மரபு வழியில் செங்கணானைக் குறிப்பிட்டுப் பேசும் செப்பேடுகளோ, கல்வெட்டுகளோ இப்புனைந்துரையைப் பகிர்ந்து கொள்ளாமை கருதத்தக்கது.

கழுமலத்தில் செங்கணானுடன் போரிட்ட சேரன் போர்க் களத்தில் மடிந்தார் என்பதே களவழி காட்டும் காட்சியாகும். எனில், போரில் சேரன் தோற்க, சோழன் அவனைச் சிறையில் அடைக்க, சேரனைச் சிறை மீட்கப் பொய்கையார் பாடியதே களவழிநாற்பது எனத் தொடுக்கப்பட்டிருக்கும் செய்திச்சுருளும் சிறையில் நீர்கேட்டுப் பெற்றும் அதைக் குடிக்காமல் பாட்டொன்று பாடி மடிந்தான் சேரன் என்பதும் காலங் காலமாய் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் புனைகதைகளே என்பது தெளிவாதல் காண்க. களவழிநாற்பது சோழனின் வெற்றியைப் போற்றிப் பாடப்பட்டதே தவிர, அதற்கும் கழுமலப் போரில் ஈடுபட்ட சேரனுக்கும் எவ்விதத்தானும் தொடர்பின்மை அறிக.

கோச்செங்கணானைச் சங்கச் சோழராகக் காட்ட அறிஞர்கள் முன்னிருத்தும் இரண்டு காட்டுகளுமே பொருந்தாத நிலையில் சோழனோடு போர் செய்த சேர வேந்தன் கணைக்கால் இரும்பொறைதானா என்பதையும் அறியவேண்டியுள்ளது.

புறநானூற்றுப் பாடலின் அடிக்குறிப்பு ஒன்று தவிர, சங்கம் சார்ந்த இலக்கியங்களிலோ, கோச்செங்கணானைக் குறிக்கும் பிற இலக்கியங்களிலோ கணைக்கால் இரும்பொறையின் பெயர் இடம்பெறவில்லை. களவழி உரைகாரரின் கதையைப் போற்றிப் பாடும் ஒட்டக்கூத்தரும் ஜெயங்கொண்டாரும்கூட விடுதலை பெற்ற சேரவேந்தனை உதியன், பொறையன், வில்லவன் என்று சுட்டியுள்ளனரே தவிர, பெயரிட்டு அடையாளப்படுத்தவில்லை. தகுதி வாய்ந்த சான்றேதும் இல்லாத நிலையில் பிழையான ஓர் அடிக்குறிப்பின் அடிப்படையில் செங்கணானோடு போரிட்ட சேரவேந்தன் கணைக்கால் இரும்பொறைதான் எனக் கொள்வது ஏற்புடையதன்று. அடிக்குறிப்பாளரின் கற்பனையில் வடிவம் பெற்ற அரசராகவே கணைக்கால் காட்சிதருகிறார். இந்நிலையில் சங்க இலக்கியங்கள் எவற்றிலும் சுட்டப் பெறாத கோச்செங்கட் சோழன் சங்க காலத்தவர் எனக் கொள்வது பொருந்துவதாகாது.

கோக்கோதை மார்பன் என்ற சேர மன்னனைப் பொய்கை யார் பாடிய பாடல்கள் புறநானூற்றில் இரண்டும் நற்றிணையில் ஒன்றுமாய் இடம்பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் புறநானூற்றுச் செய்யுள் 49,

> 'நாடன் என்கோ ஊரன் என்கோ
> பாடிமிழ் பனிக்கடற் சேர்ப்பன் என்கோ
> யாங்கன மொழிகோ ஓங்குவாள் கோதையை'

என அரசனை அடையாளப்படுத்த, 48ஆம் செய்யுள்,

> 'கண்ணா லும்மே கானலந் தொண்டி
> அஃதெம் மூரே அவனெம் இறைவன்'

என அரசனின் ஊரை உறுதிப்படுத்துகிறது. 'என்கோ' என்றும் 'எம் இறைவன்' என்றும் கோக்கோதையைப் போற்றும் பொய்கையார்தான் அச்சேரனைப் போரில் கொன்ற செங்கணா னைப் போற்றிக் களவழி பாடியவர் என்பது எங்ஙனம் பொருந் தும்? பாடல் அமைப்பும் ஆளப்பட்டிருக்கும் சொற்களுமே புறநானூற்றுப் பாடல்களும் களவழியும் இருவேறு காலகட்டங் களைச் சேர்ந்தவை என்பதையும் அவற்றைப் பாடியவர்கள் ஒரே பெயருடைய இருவேறு புலவர்கள் என்பதையும் தெளி வாய்ப் புலப்படுத்தும் நிலையில், கழுமலத்தில் உயிர்துறந்த சேரன், கோக்கோதை எனக் கொள்வதும் சரியாகாது.

சங்க இலக்கியங்கள் சுட்டாத கோச்செங்கணானைப் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூலொன்றும் பக்தி இலக்கியங்களுமே அறிமுகப்படுத்துகின்றன. முதற் பராந்தகர், சுந்தரசோழர், முதலாம் இராஜராஜர், முதலாம் இராஜேந்திரர் ஆகியோரால் வழங்கப்பட்டிருக்கும் வேலஞ்சேரி, அன்பில், லெய்டன், திருவாலங்காட்டுச் செப்பேடுகள் சோழர் மரபுவழி பேசுமிடத்துச் சங்க காலக் கரிகாலருக்கும் பிற்சோழர் தலைமகனான விஜயாலயருக்கும் இடையில் கோச்செங்கணானை நிலைப்படுத்தியுள்ளன. திருவாலங்காட்டுச் செப்பேடுகள் கோச்செங்கணானை பூமியைத் தாங்கும் பேரரசனாகப் படம்பிடிக்க, அன்பில் செப்பேடுகள் நாட்டின் பல பகுதிகளில் சிவபெருமானுக்குக் கோயில்களை எழுப்பியவராகச் செங்கணானை அடையாளப்படுத்துகின்றன. இவ்விரண்டு செய்திகளையும் செங்கணானைப் போற்றிப் பரவும் பக்தி இலக்கியங்களும் முன் வைப்பது எண்ணற்பாலது.

கோச்செங்கணானைப் போற்றிப் பரவும் திருமங்கையாழ்வார் பெரிய திருமொழியின் திருநறையூர்ப் பதிகத்தில்,

'வெங்கண்மா களிறுந்தி வெண்ணி யேற்ற
விறல்மன்னர் திறல்அழிய வெம்மா வுய்த்த
செங்கணான் கோச்சோழன்' என்றும் (1501)

'கவ்வைமா களிறுந்தி வெண்ணி யேற்ற
கழல் மன்னர் மணிமுடிமேல் காகமேற' என்றும் (1500)

'மின்னாடு வேலேந்து விளந்தை வேளை
விண்ணேறத் தனிவேலுய்த் துலகமாண்ட
தென்னாடன் குடகொங்கன்' என்றும் (1503)

'பாராளர் அவர்இவரென் றழுந்தை யேற்ற
படைமன்னர் உடல்துணியப் பரிமா வுய்த்த
தேராளன் கோச்சோழன்' என்றும் (1506)

மன்னரின் போர்ச்செயல்கள் குறித்து வண்ணித்துள்ளார். கோச்செங்கணானைக் குறிக்கும்போது தெய்வவாள் வலம் கொண்ட சோழன், தென்தமிழன் வடபுலக்கோன் சோழன், உலகமாண்ட தென்னாடன் குடகொங்கன் சோழன், தேராளன்

கோச்சோழன் என்று பல அடைமொழிகள் தந்து சிறப்புச் செய்கிறார். செங்கணானோடு போரிட்ட வேந்தர்களும் கழல் மன்னர், விறல்மன்னர், படைமன்னர் என்று போற்றப்பட்டுள்ள னர். இப்பாடல்களில் இருந்து கோச்செங்கணான் பல போர் களைக் கண்ட பெருவீரர் என்பதும் பெரும்படை கொண்ட மன்னர் பலரை வென்றவர் என்பதும் தென்னவராய் உலகாண்ட மாமன்னர் என்பதும் புலனாகின்றன.

ஞானசம்பந்தரும் மூன்றாம் திருமுறையில், 'திறையுடை நிறைசெல்வன்' என்று இம்மன்னரைக் குறிப்பதால்,[8] பல அரசர் களை வென்று திறை பெற்ற பெருவேந்தன் கோச்செங்கணான் என்பது தெளிவாகும். மங்கையாழ்வாரின் வடபுலக்கோன் என்ற சொல்லாட்சியும் விதந்து கொள்ளத்தக்கது. இது குறித்த பேராசிரியர் மா. இராசமாணிக்கனாரின் ஆய்வு ஆழ எண்ணத் தக்கது.[9]

சங்க இலக்கியங்களில் இடம்பெற்றுள்ள மன்னர்களுள் கரிகாலர் தவிர வேறு எவரும் கோயில் கட்டுநர்களாக அறிமுக மாகவில்லை. போர்களே மிகுந்திருந்த அக்காலகட்டத்தில் வீரத் தின் வெளிப்பாடே விதந்து பேசப்பட்டது. கோயில்களைச் சுட்டும் மிகச் சில சங்கப் பாடல்களும் அவை வழிபாடு இழந்த நிலையில் இருந்தமையையோ, மக்கள் அக்கோயில்களை வழி பட்டுச் சென்றமையையோ மட்டுமே குறிக்கின்றன. கட்டியவர் களையோ, சீரமைத்தவர்களையோ அவை அடையாளப்படுத்த வில்லை. அக்காலகட்டத்தில் கோயில்களின் பெருக்கத்திற்குத் தேவையில்லாமல் இருந்தது. மாறாகக் கோச்செங்கணானின் காலம் புறச் சமயங்கள் தமிழ்நாட்டில் செல்வாக்குப் பெற்ற காலமாக அமைந்தது. அவற்றின் ஈர்ப்பிலிருந்து தமிழ்நாட்டு மக்களையும் அவர்தம் மண் சார்ந்த சமய நம்பிக்கைகளையும் காப்பாற்ற வேண்டிய கடப்பாடு மன்னனுக்கு இருந்தது. அதனால் தான், கோச்செங்கணான் தம் ஆட்சிக்குட்பட்ட நிலப்பகுதியில் பக்தி இலக்கியங்களும் செப்பேடுகளும் போற்றிப் பெருமைப் படுத்துமாறு கோயில் கட்டும் பணியில் ஈடுபட்டார்.

'இருக்கிலங்கு திருமொழிவாய் எண்டோள் ஈசற்கு
எழில்மாடம் எழுபதுசெய் துலகம் ஆண்ட
திருக்குலத்து வளச்சோழன்' *(1505)*

என மங்கையாழ்வாரின் பெரிய திருமொழிப் பாசுரங்கள் அவரது கட்டுமானப் பணிகளை விதந்தோத, சைவப் பெரியார்களான சம்பந்தரும் சுந்தரரும் வைகல், அம்பர், நன்னிலம், திருவானைக்கா, தண்டலை நீள்நெறி எனும் ஐந்து கோயில்களைச் செங்கணான் சிவபெருமானுக்கு எழுப்பியதாகக் கூறுகின்றனர்.

'வம்பியல் சோலைசூழ் வைகல் மேற்றிசைச்
செம்பியன் கோச்செங்க ணான்செய் கோயிலே'[10]

'மடவனம் நடைபயில் வைகல் மாநகர்க்
குடதிசை நிலவிய மாடக் கோயிலே'[11]

'ஐயநன் பொருபுனல் அம்பர்ச் செம்பியர்
செய்யகண் சிறைசெய்த கோயில் சேர்வரே'[12]

'அரிசிலம் பொருபுனல் அம்பர் மாநகர்க்
குரிசில்செங் கண்ணவன் கோயில் சேர்வரே'[13]

'செங்கட் பெயர் கொண்டவன் செம்பியர்கோன்
அங்கட்கரு ணைபெரி தாயவனே
வெங்கண்விடை யாயெம் வெணாவலுளாய்
அங்கத்தையர் வாயினள் பாயிழையே'[14]

'கோடுயர் வெங்களிற்றுத் திகழ் கோச்செங்க
ணான்செய்கோயில்
நாடிய நன்னிலத்துப் பெருங்கோயில் நயந்தவனை'[15]

கிடைத்திருக்கும் சான்றுகள் கொண்டு நோக்கும்போது பின் வருமாறு உண்மைகளை வரிசைப்படுத்தலாம்.

1. கணைக்கால் இரும்பொறையைக் குறிக்கும் புறநானூற்றுப் பாடலின் அடிக்குறிப்பும் களவழிநாற்பதின் உரைகாரர் தந்துள்ள பின்குறிப்பும் அவற்றைப் பின்பற்றிய அனைத்து எழுத்துரைகளும் பாடல்களும் தள்ளத் தக்கவை.

2. களவழி நாற்பது செங்கணானின் கழுமல வெற்றி போற்றிப் பொய்கையாரால் பாடப்பட்டது. அந்தப் போரில் செங்கணானோடு போரிட்ட சேர அரசன் களத்தில் வீழ்ந்து மடிந்தான்.

3. களவழி பாடிய பொய்கையாரும் கோக்கோதை மார்பனைப் பாடிய பொய்கையாரும் இருவேறு காலத்தில் வாழ்ந்த இருவேறு புலவர்களாவர்.

4. பொருந்தாத, பிழையான புறநானூற்று அடிக்குறிப்பின் பின் நின்று கோச்செங்கணானைச் சங்கச் சோழனாகக் கருதுவதினும் பத்திமைக் காலச் சான்றுகள், சோழர் செப்பேடுகள் கொண்டு செங்கணானைப் பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டும் சங்க காலத்திற்குப் பிற்பட்டும் வாழ்ந்த சோழப் பேரரசனாகக் கொள்வதே முறையாகும்.

செங்கணான் எழுப்பிய கோயில்கள் சிவபெருமானுக்கா, திருமாலுக்கா என்பது குறித்தும் செங்கணான் சிவனடியாரா, மாலடியாரா என்பது குறித்தும் தெளிவு காணும் முன் தமிழ் நாட்டின் வேறெந்த அரசருக்கும் கிடைக்காத பெருமையைச் செங்கணான் பெற்றுள்ளமை பதிவுசெய்யத்தக்கது. தமிழ்நாட்டின் இருபெரும் சமயங்களாக விளங்கிய சைவமும் வைணவமும் தழைக்க இம்மண்ணை ஆண்ட பல வேந்தர்கள் இவ்விரு சமயங்கள் சார்ந்தும் திருக்கோயில்கள் பல எழுப்பியுள்ளனர். எனினும், அவர்களைத் தங்களுக்குரியவர்களாக அடையாளப் படுத்த இச்சமயங்கள் போட்டியிடவில்லை. மாறாக, அதே செயலைச் செய்த கோச்செங்கணானை அறுபத்துமூன்று நாயன் மார்களுள் ஒருவராக இணைத்துச் சுந்தரர் திருத்தொண்டத் தொகை பாட, வேறெந்த மன்னனையும் பாடாத வகையில் பத்துப் பாசுரங்களிலும் அவற்றை முடிக்குமிடத்து 'செம்பியன் கோச்செங்கணான் சேர்ந்த கோயில் திருநறையூர் மணிமாடம் சேர்மின்களே' என்று கோச்செங்கணானைக் கொண்டாடிக் களிக்கிறார் மங்கையாழ்வார்.

அறுபத்து மூன்று நாயன்மார்களுள் பாசுரப் போற்றலும் முற்பிறவிக் கதையும் பெற்ற ஒரே மனிதர் கோச்செங்கணான் தான். சிலந்தியாகப் பிறந்து சிவலிங்கத்துக்கு வலையால் பந்தலிட்ட அவருடைய முற்பிறவி பற்றித் தேவாரப் பதிகங்கள் போலவே திருவாலங்காடு, வேலஞ்சேரிச் செப்பேடுகளும் எடுத்துரைக்கின்றன. ஆனால், இந்தச் சிலந்திக் கதையை மங்கை யாழ்வார் கொள்ளவில்லை. அவர் கண்ணோட்டத்தில்

கோச்செங்கணான் பெரியதொரு நிலப்பரப்பை ஆட்சிசெய்த மாபெரும் பேரரசர். நறையூரில் திருமாலுக்கு மாடக்கோயில் எழுப்பிய பெருந்தகையர்.

(கோச்செங்கணான் சைவப் பெரியார்கள் குறிக்குமாறு போலச் சிவனடியாராக இருந்திருப்பின் நறையூர் மணிமாடம் கட்டப்பட்டிராது. மங்கையாழ்வாரும் கோச்செங்கணானைப் போற்றிக் கொண்டாடியிரார். நான்காயிரம் பாசுரங்களுடன் நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தமாகப் பெருகியிருக்கும் வைணவப் பேரிலக்கியத்தில் பத்துப் பாசுரங்களைப் பெற்ற பெருமைக் குரிய ஒரே அரசன் கோச்செங்கணான் என்பதைக் கருதும்போது, அப்பெருமகனைச் சிவனடியாராக முன்னிருத்த முடியவில்லை. தமிழ்நாட்டுச் சமயங்களான சைவத்தையும் வைணவத்தையும் தம் இரு கண்களாகப் போற்றிய சமயப் பொறையுடைய பெருவேந்தராகவே அவர் காட்சிதருகிறார்.)

அவருடைய ஆளுமையிலும் கோயிற்கட்டுமானப் பணி களிலும் உளமிழந்த சைவர்கள் சிலந்திக் கதையுடன் அவரை நாயன்மார்களுள் ஒருவராக்கி சைவக் கோயில்களில் எழுந்தருளச் செய்தனர். சைவத்திற்கும் வைணவத்திற்கும் அவர் செய்த தொண்டு இரு சமயங்களாலும் ஒன்று போல் ஏற்கப்பட்டமை யால்தான் வேறெந்தப் பேரரசருக்கும் கிடைக்காத பெருமையான இரு சமயப் பேரிலக்கியங்களிலும் இணையான இடம்பெறும் தவப்பேறு அவருக்கு வாய்த்தது. தமிழ்நாட்டில் கடந்த ஈராயிரம் ஆண்டுகளில் அந்தப் பேற்றினைப் பெற்ற ஒரே அரசராக வெளிப்படும் கோச்செங்கணானின் மாடக்கோயில்கள் தமிழ் நாட்டுக் கலைவரலாற்றின் முதல் திருப்புமுனை என்பதைத் தமிழர்கள் பெருமையுடன் கொண்டாடலாம். அதுசரி, மாடக் கோயில் என்றால் என்ன?

தமிழ்நாட்டில் மூன்று வகையான தளி அமைப்புகளைக் காணமுடிகிறது. அவற்றுள் குடைவரைகள் பாறையையோ, குன்றையோ அகழ்ந்து உருவாக்கப்பட்ட தளிகளாக அமைய, ஒருகல் தளிகள், பாறை அல்லது குன்றை மேலிருந்து கீழாகத் தேவைக்கேற்பச் செதுக்கி விமான அமைப்பில் வடிவமைக்கப் பட்டுள்ளன. செங்கல், கருங்கல், மணற்கல் இவற்றுள் ஏதேனும்

ஒன்றையோ, இரண்டையோ பயன்படுத்திக் கட்டப்பட்டுள்ள மூன்றாம் வகையினவான கட்டுத்தளிகளே தமிழ்நாட்டில் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. விமான அமைப்பை ஒட்டி வேசரம், நாகரம், திராவிடம், சாலை, தூங்கானைமாடம் என இவை வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

கட்டுத்தளிகள் நிலத்திலோ, பாறை அல்லது குன்றுகளின் மீதோ அமைக்கப்பட்டன. இவ்விரு நிலைகளிலிருந்தும் வேறுபட்டுத் தளம் ஒன்றின்மீது அமைக்கப்பட்ட கட்டுமானங்களையே மாடக்கோயில்கள் என்கிறோம். தளம், கட்டடக் கலைச்சொல்லாகும். ஓர் இறையகத்தை விமானம் என்றழைக்க வேண்டுமாயின், அக்கட்டுமானம் தாங்குதளம், சுவர், கூரை, கழுத்து, தலை, குடம் எனும் ஆறு உறுப்புகளைப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இந்த ஆறு உறுப்புகளுள் முதல் மூன்றும் இணைந்தே இறையகத்தின் தளத்தை உருவாக்குகின்றன. எஞ்சியன தளத்தின் மேல் அமரும் உறுப்புகளாக அமையும். அதனால், தளம் எனும் சொல் தாங்குதளம், சுவர், கூரை எனும் மூன்று உறுப்புகள் இணைந்த கட்டுமானத்தைக் குறிப்பது தெளிவாகும்.

மாடக்கோயில் கட்டுமானத்தில் இத்தகு தளம் ஒன்று நிலஞ்சார்ந்து அமைக்கப்படுகிறது. இத்தளம் இறையகம் பெறாது வெற்றுக் கட்டுமானமாக உருவாக்கப்படுவதால், இதை வெற்றுத் தளம் என்கிறோம். இதன் மீதே இறையகம் அதற்குரிய தளங்கள், உறுப்புகள் பெற்று அமைகிறது. இந்த அமைப்பிற்கு மாடக் கோயில் எனப் பெயர் வழங்கப் பெறுவதன் காரணமே இறையகம் கீழ்த்தளத்தில் இல்லாமல் மேற்றளத்தில் இருப்பது தான். இம்மேற்றளத்தையடைய கீழ்த்தளம் ஒட்டியநிலையில் படித்தொடர் உள்ளது. அகராதிகள், மாடம் என்ற சொல்லுக்கு 'உப்பரிகை', 'மாடி' எனப் பொருள் தருவது நினைக்கத்தக்கது. இவ்வகைக் கோயில்களை அவற்றின் அளவு காரணமாகப் பதிகங்களும் கல்வெட்டுகளும் 'பெருந்திருக்கோயில்' என்று கொண்டாடுகின்றன.

டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மைய ஆய்வர்களால் இதுநாள்வரை அறியப்பட்டுள்ள முப்பத்து

நான்கு மாடக்கோயில்களில் இறையாநரையூர் விழுப்புரம் மாவட்டத்திலும் ஆலம்பாக்கம், வெள்ளறை சிராப்பள்ளி மாவட்டத்திலும் நாலூர், சேய்ஞலூர், பசுபதிகோயில், திருப்பேர்நகர், ஆறைவடதளி, நறையூர், அரங்கநாதபுரம் ஆகிய ஏழும் தஞ்சாவூர் மாவட்டத்திலும் அமைந்துள்ளன. நன்னிலம், ஆவூர், நல்லூர், பெருவேளூர், குடவாயில் ஆகிய ஐந்து கோயில்கள் திருவாரூர் மாவட்டத்திலும் மலையீசுவரம், சட்டநாதர், சிக்கல், தேவூர், வலிவலம், கீழ்வேளூர், கீழையூர், தலைச்சங்காடு சங்காரண்யேசுவரர், தட்சிணபுரீசுவரர், ஆக்கூர், நாங்கூர், இந்தளூர், நகரி, பண்டாரவாடை, தலைஞாயிறு, திருவிளையாட்டம், அம்பர் பெருந்திருக்கோயில், வைகல், பெருங்கடம்பனூர் எனும் பத்தொன்பது கோயில்கள் நாகபட்டினம் மாவட்டத்திலும் இடம்பெற்றுள்ளன. முப்பத்து நான்கு மாடக்கோயில்களில் முப்பத்தொரு கோயில்கள் தஞ்சாவூர், திருவாரூர், நாகபட்டினம் மாவட்டங்களில் அடங்கி உள்ளமை நோக்க, மாடக்கோயில் எனும் இப்புதிய கலைவடிவை உருவாக்கியதாகப் புலவர்களால் அடையாளப்படுத்தப்படும் சோழ மன்னர் கோச்செங்கணானின் ஆட்சிக்குட்பட்டிருந்த முதன்மை நிலப்பரப்பாக இம்மூன்று மாவட்டங்களையும் கொள்ளலாம்.

கண்டறியப்பட்ட மாடக்கோயில் வளாகங்கள் பலவற்றில் பொதுவாக இறைவன் விமானம், சோமாஸ்கந்தர் விமானம் இவை மட்டுமே வெற்றுத்தளத்தின் மீது காணப்பட்டாலும் சில மாடக்கோயில் வளாகங்கள் அம்மன், ஆடவல்லான் விமானங்களையும் வெற்றுத்தளத்தின் மீது கொண்டுள்ளன. நகரி, சேய்ஞலூர் முதலிய மாடக்கோயில்களில் உடன்கூட்டத் தெய்வங்களின் விமானங்கள்கூட வெற்றுத்தளத்தின் மீது கட்டப்பட்டுள்ளன. இம்மாடக்கோயில்கள் பல்வேறு கால கட்டஞ் சேர்ந்த திருப்பணிகளுக்கு ஆளாகியிருப்பதால், வெற்றுத் தளக் கட்டமைப்பிலும் விமானங்களின் தோற்றத்திலும் எண்ணிறந்த மாற்றங்கள் விளைந்துள்ளன. சில மாடக்கோயில் களில் திருப்பணிகளையும் மீறிய நிலையில் பழங்கட்டடக் கூறுகளும் சிற்பங்களும் கல்வெட்டுகளும் தப்பிப் பிழைத்துள் ளன. இத்தகு பழஞ் சுவடுகளையும் புத்தமைப்புகளையும் வெளிப் படுத்தியுள்ளமையுடன் மாடக்கோயில் வளாகம் பற்றிய கட்டு

மானச் சிந்தனைகள், அங்குள்ள சிற்பச்செறிவுகள், செப்புத் திருமேனிகள், கல்வெட்டுகள் பற்றிய தெளிவான இருப்பு நிலைகளையும் 'மலைக்க வைக்கும் மாடக்கோயில்கள்' என்ற தலைப்பிலான டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மைய வெளியீடு பதிவுசெய்துள்ளது.

குறிப்புகள்

1. தி. வை. சதாசிவ பண்டாரத்தார், பிற்காலச் சோழர் வரலாறு, ப. 4.
2. மா. இராசமாணிக்கனார், சோழர் வரலாறு, ப. 13.
3. ஸ்ரீபெரியவாச்சான் பிள்ளை அவர்களின் வியாக்கியானம், ப. 127.
4. பி. தி. சீனிவாச ஐயங்கார், பல்லவர் சரித்திரம், ப. 114.
5. புறநானூறு: 74.
6. தமிழ் நாவலர் சரிதை, ப. 130.
7. துடிசை கிழார், பண்டைக் காலச் சேரமன்னர்கள், ப. 299.
8. திருமுறை 3: 18.
9. மா. இராசமாணிக்கனார், சோழர் வரலாறு, ப. 13.
10. திருமுறை 3: 18.
11. திருமுறை 3: 18.
12. திருமுறை 3: 19.
13. திருமுறை 3: 19.
14. திருமுறை 2: 23.
15. திருமுறை 7: 98.

6. சங்கம் மருவிய கால ஆடற்கலை

சங்கம் மருவிய காலத்தே, தமிழ்நாட்டில் நிலவிய ஆடற் கலை பற்றி அறிய அரச்சலூர்க் கல்வெட்டுகளும் சீயமங்கலக் குடைவரையின் ஆடற்சிற்பங்களும் காப்பிய, பத்திமை இலக் கியங்களும் துணையாகின்றன.

அரச்சலூர்க் கல்வெட்டுகள்

ஈரோடு காங்கேயம் சாலையில் 12 கி. மீ. தொலைவிலுள்ள அரச்சலூர் நாகமலைக் குகைத்தளத்தில் கண்டறியப்பட்ட 3 தமிழ்பிராமி கல்வெட்டுகளின் காலத்தைப் பொ. கா. 4ஆம் நூற்றாண்டாகத் திரு. ஐ. மகாதேவன் குறித்துள்ளார். இக்கல் வெட்டுகளுள் இரண்டு, ஆடலுக்குரிய சொற்கட்டுகளாகவும் மற்றொன்று, அவற்றை உருவாக்கியவரின் பெயரைத் தருவதாக வும் அமைந்துள்ளன. 'எழுத்தும் புணருத்தான் மலைய வண்ணக் கன் தேவன் சாத்தன்' எனும் மூன்றாம் கல்வெட்டு, 'சொல்லிய இயல்பின் சித்திரவஞ்சனை புல்லிய அறிந்து புணர்ப்போன் பண்பின்' எனும் சிலப்பதிகார அடிகள் வழி நன்கு விளக்கப் பட்டுள்ளது. இக்கல்வெட்டுகளை ஆராய்ந்த திரு. சிவத்தம்பி, இவற்றைத் தற்கால பரதநாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் ஜதிக்கு இணையான சொற்கட்டுகளாகக் கொள்வதுடன், இவை ஐந்தெழுத்துக்களாக ஐந்து வரிசைகளில் உள்ளமை கொண்டு, இவை வெளிப்படுத்தும் தாளத்தைக் கண்டசாபு அல்லது திஸ்ரஜாதி ரூபகமாக இருக்கலாம் என்று எழுதியுள்ளதாகவும் திரு. மகாதேவன் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சீயமங்கலச் சிற்பங்கள்

பொ. கா. 590-630க்கு இடைப்பட்டுத் தமிழ்நாட்டின் வட, நடுப்பகுதிகளைத் தம் ஆட்சியின் கீழ்க் கொண்டிருந்த முதலாம் மகேந்திரவர்மப் பல்லவரின் ஏழு குடைவரைகளுள் ஒன்றான அவனிபாஜனப் பல்லவேசுவரம் திருவண்ணாமலை மாவட் டம் வந்தவாசி வட்டத்திலுள்ள சீயமங்கலத்தில் உள்ளது. இக்குடைவரையின் முகப்பொட்டிய பாறைக் கோட்டங்களி லும் முகப்பு அரைத்தூண் ஒன்றின் மேற்சதுரத்திலும் தமிழ் நாட்டின் மிகப் பழைமையான ஆடற்சிற்பங்கள் இடம்பெற்

றுள்ளன. கோட்டச்சிற்பங்கள் சங்க இலக்கியங்கள் சுட்டும் அமலையாடலையும் தூண்சிற்பம் சிவபெருமானின் புஜங்கத் ராசிதக் கரணத்தையும் படம்பிடித்துள்ளன. அமலை வீரர்கள் வாளுக்கு மாற்றாக நீளமான தடியும் கேடயமும் கொண்டு ஆட, இறையாடலில் ஒருமுக முழவுடன் இசைவாணரையும் காணமுடிகிறது.

இலக்கியங்கள்

பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் 7ஆம் நூற் றாண்டின் தொடக்கத்திலும் பாடப்பட்ட சம்பந்தர், அப்பரின் தேவார இலக்கியங்கள் அக்காலகட்ட ஆடற்கலைச் செய்தி களைப் பேரளவில் கொண்டுள்ளாற் போலவே, அக்கலை சமூகப் பிணைப்பிலிருந்து பெருமளவிற்கு விடுபட்டு இறையுடன் இணைக்கப்பட்ட கலையாக மாறி நிற்கும் சூழலையும் நன்கு விளக்குகின்றன. அந்த மாற்றத்தின் முதற்படிகளைப் பதிவுசெய் துள்ள சிலப்பதிகாரம், இறையாடல்களைப் படம்பிடித்தாலும் சமூகக் கட்டமைப்பின் கூட்டுறவான உணர்வு வெளிப்பாடாக அமைந்திருந்த இனமரபுக் குழுக்களின் ஆடற்காட்சிகளையும் சங்கப் பின்னணியில் காட்டத் தவறவில்லை. சங்க காலத்திற்கும் பத்திமைக் காலத்திற்கும் இடையில் நிகழ்ந்த ஆடற்கலை வளர்ச்சியின் பரிமாணங்களைச் சிலப்பதிகாரம் மிகச் சிறப்பாகப் பதிவுசெய்துள்ளதாகவே கூறவேண்டும். தமிழறிஞர் பலரால் பொ. கா. 250க்கும் 550க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் உருவான இலக்கியமாக உறுதி செய்யப்பட்டிருக்கும் அதில் பதிவாகி யுள்ள ஆடற்கலைச் செய்திகளை இங்கு விரிவாகக் காண்போம்.

இளங்கோவடிகளின் இக்காப்பியம் நாடகக்கணிகையாக வரும் மாதவியின் ஆடல் அரங்கேற்றம், அவர் கற்ற ஆடற்கல்வி, ஆடிய ஆடல்வகைகள், அரங்க அமைப்பு, அரங்கத்திருந்த இசைக்கலைஞர்கள், ஆடலாசான், பாடுநர், பாடப்பெற்ற பாடல்கள், ஆடலுக்கான இசைக்கருவிகள் என அக்காலத்து ஆடல் தொடர்பான அனைத்துச் செய்திகளையும் பகிர்ந்து கொள்கிறது. அரங்கேற்றுகாதை, கடலாடுகாதை, வேட்டுவ வரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை முதலிய சிலப்பதிகாரக் காதைகள் ஆடற்கலைத் தரவுகளின் களஞ்சியங்களாகத் திகழ் கின்றன. இத்தரவுகள் அக்கால ஆடற்கலையின் வளர்நிலை

களை மிகத் தெளிவாக எடுத்துரைக்கின்றன. இவற்றைப் புரிந்து கொள்ள அரும்பதவுரைகாரர், அடியார்க்குநல்லார் உரைவளம் பெரிதும் உதவுகிறது.

I. ஆடற்கல்வி

1. பயில்முறையும் பயிற்றிடமும்

நகர்ப்புறங்களில் ஆடல் பயில அகலமான மனைகள் அரங்குகளுடன் இருந்தன. ஆடலை முறைப்படிப் பயிற்று விக்க ஆடலாசான்கள் இருந்தனர். ஐந்து வயதடைந்த குழந்தை களுக்கு ஆடற்கல்வி தொடங்கப்பட்டது. நல்லோரை அமைந்த நன்னாளில் ஆடற்கலை பயில்வாரைத் தண்டியம் பிடிக்க வைத்துக் கலைக்கல்வி கற்பிக்கப்பட்டது. ஆடல் ஆசானின் தாளம் தட்டும் கோலையே தண்டியம் என்பர். இக்கோலுக்குப் பூவும் சந்தனமும் புனைந்து, நறும்புகைகள் காட்டி, மாலைகள் அணிவித்து வணங்கிக் கைப்பிடித்துக் கலை கற்கத் தொடங்கிய பிள்ளைகள், ஏழாண்டுகள் பயின்று தேர்ந்தனர். ஆடல் கற்க அழகும் இசைஞானமும் அடிப்படைத் தேவைகளாக அமைந் தன. அரசர்க்காடும் கூத்து (வேத்தியல்), எல்லார்க்கும் ஒப்ப ஆடும் கூத்து (பொதுவியல்) என இரண்டு வகைக் கூத்தும் பாட்டு, தூக்கு, தாளவறுதி ஆகியவற்றுடன் கற்றுத் தரப்பட்டன.

அக, புற நாடகங்களுக்கு உரிய பாடல்கள் பயிற்றுவிக்கப் பட்டு, யாழ், தண்ணுமை, குழல் முதலிய இசைக்கருவிகள் பற்றிய ஞானம் ஊட்டப்பெற்றதுடன், வாசனைப்பொடிகள் கலந்து நீராடி உடலை மணமூட்டும் பாங்கு, உடல் வழிச் செய்யப்படும் அறுபத்துநான்கு வகைச் செய்கைகள், தொகுத்துக்கூறும் சொல்வன்மை, எழுதுகோலைப் பயன்படுத்தும் ஆற்றல், காலங் களுக்கேற்பக் கொள்ளவேண்டிய ஒப்பனை, மலராய்ந்து தொடுக்கும் திறன், ஓவியம் என்பனவும் கற்றுத்தரப்பட்டன. நான்கென முறைப்படுத்தப்பட்டிருந்த அவிநயக்களங்களிலும் குரல் முதலாகிய ஏழ்நிலத்திலும் பொருந்த ஆடிடும் திறனும் அவர்களுக்குப் பயிற்றுவிக்கப்பட்டது.

பல்வேறு வகையான கலைநூல்கள் அக்காலத்திருந்தன. நாட்டியநன்னூல், ஓவியச்செந்நூல் என்பனவற்றுடன் நாடகக் காப்பியங்களும் ஆடற்கலைஞர்களால் பயிலப்பட்டன. அந்தக்

காப்பியங்களைக் கூர்ந்து ஆராய்ந்த திறனாய்வாளர்களும் அக்காலத்தே இருந்தனர். இவ்வாறு ஏழாண்டுகள் கடுமையான பயிற்சி பெற்று வட்டணை, தூசி, மண்டலம், கீதக்குறிப்பு, அலங்காரம் எனப் பலவும் பயின்று வந்தவரையே அரங்கேறச் செய்தனர்.

2. ஆடல் ஆசான்

நகர்ப்புறத்தே ஆடல் கற்பிக்கும் ஆசான்களாக இருந்தவர்கள் இருவகைத்தாகிய அகக்கூத்தின் இலக்கணங்களை அறிந்தவர்களாகவும் பல்வகைப்பட்ட புறநாடகங்களை ஆட வல்லவர்களாகவும் இருந்தனர். அல்லியம் முதல் கொடுகொட்டி ஈறாக அமைந்த பதினோராடல்களையும் அவ்வாடல்களுக்குரிய பாடல்களையும் அவற்றுக்குரிய இசைக்கருவிகளையும் நூல்களில் விதித்த வழி அறிந்திருந்தனர்.

கூத்து, பாட்டு, தாளம், தாள வழி வந்த தூக்கு ஆகியன கூடி உருவாகும் அக, புறக் கூத்துகள் நிகழ்த்துமிடத்துப் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை இலக்கணம் அறிந்து அவற்றை முறைப்படி பயன்படுத்தும் ஆற்றல் பெற்றிருந்தனர். கூத்துகள் நிகழ்த்துமிடத்துக் கூடைக்கதியாகச் செய்த கை வாரக்கதியுள் புகாமலும், வாரக்கதியாகச் செய்த கை கூடைக் கதியுட் புகாமலும் தவிர்த்தனர். புறக்கூத்தில் ஆடல் நிகழும் போது அவிநயம் செய்யாமலும் அவிநயம் நிகழும்போது ஆடல் நிகழ்த்தாமலும் காத்தனர். குரவை, வரி முதலிய கூத்துகளை அறிந்திருந்த அவர்கள், அவை தம்முள் விரவாதபடி ஆடல் அமைத்திடும் வல்லமை பெற்றிருந்தனர்.

ஊர்ப்புறத்தே நூல்முறைப்படி ஆடல் பயிற்றுவித்தமைக்குக் குறிப்புகளில்லை என்றாலும், முன்னோர் வழக்கே தம் வழக்காய் மக்கள் கண்டும் கேட்டும் ஆடலைக் கற்றனரெனக் கருதலாம். ‘ஆடவர் காண நல்லரங்கேறி ஆடலும் பாடலும் அழகும் காட்டிக் கண்டோர் நெஞ்சம் கொண்டு’, அவரால் பயன் பல பெறுதல் நோக்கமென்பதால், பொதுமகளிரான பரத்தையர் தம் குலமரபுப்படி ஆடலைக் கருத்தாய்ப் பயின்றனர். அவர்தம் இல்லங்களே பயிற்சிக் களங்களாகவும் பயில்விக்கும் இடங்களாகவும் விளங்கின.

3. அகக்கூத்துகள்

இருவகை அகக்கூத்துகளுக்கும் உரிய நாட்டிய நன்னூல்கள் அந்நாளில் வழக்கில் இருந்தன. அவற்றை, ஆடல் கற்றவர்களும் கற்பித்தவர்களும் ஆடல் நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பாடல் எழுதிய கவிஞர்களும் நன்கு கற்றுத் தேர்ந்திருந்தனர்.

இருவகைக்கூத்து - தேசி, வடுகு

அரும்பதவுரைகாரரின் கருத்துப்படி தேசியும் மார்க்கமுமே இருவகை அகக்கூத்துகளாய் அமைந்தன. மார்க்கம் வடுகென்றும் அறியப்பட்டது. தேசி, மார்க்கம் இரண்டிற்கும் தனிப்பட்ட கால்நிலைகளும் உருக்களும் இருந்தன. கீற்று, கடிசரி, மண்டலம் முதலான தேசிக்குரிய கால்களும் சுற்றுதல், எறிதல், உடைத்தல் முதலான வடுகிற்குரிய கால்களும் அரும்பதவுரைகாரரால் சுட்டப்பெற்றுள்ளன. கந்தம் முதலாகப் பிரபந்தம் ஈறாக இருபத்தெட்டு உருக்கள் அகக்கூத்திற்குரியனவாகக் கொள்ளப்பட்டிருந்தன. நகைக்கூத்து முதலாகப் பல வகைப் புறநடங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடும் உரைகாரர், அவற்றுக்குரிய உருக்களாகத் தேவபாணி முதல் அரங்கொழி செய்யுள் ஈறாக உள்ள செந்துறை விகற்பங்கள் அனைத்தையும் கூறுகிறார்.

இருவகைக்கூத்து - சாந்தி, விநோதம்

அடியார்க்குநல்லார் சாந்தியையும் விநோதத்தையும் அகக்கூத்துகளாய்க் காட்டுவார். நாயகன் சாந்தமாக ஆடிய கூத்து, சாந்திக்கூத்து எனப்பட்டது. இது சொக்கம், மெய், அவிநயம், நாடகம் என நால்வகைக் கூத்தாய் அமைந்தது. நூற்றெட்டுக் கரணமுடைய சுத்தநிருத்தம் சொக்கம் எனப்பட்டது. மெய்க்கூத்து, மெய்த்தொழில் கூத்தாதலின் அப்பெயர் பெற்றது. அது தேசி, வடுகு, சிங்களம் எனும் மூன்று உட்பிரிவுகளைப் பெற்றிருந்தது. அவை அகச்சுவை பற்றி அமைந்தமையால் அகமார்க்கமென நிகழ்த்தப்பட்டன. கதை தழுவாது வந்த பாட்டின் பொருளுக்குக் கைகாட்டி வல்லபம் செய்யும் பல்வகைக் கூத்தும் அவிநயக்கூத்துள் அடங்க, கதை தழுவி வந்த கூத்து நாடகமானது.

குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை எனும் அறுவகைக் கூத்துகளையும் உள்ளடக்கியதாய்

அமைந்தது விநோதக்கூத்து. அவற்றுள் குரவை, காமமும் வென்றியும் பொருளாகக் குரவைச் செய்யுள் பாட்டாக எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைந்தாடுவது. இதை வரிக்கூத்தின் ஓர் உறுப்பாகவும் குறிப்பர்.

குரவை

தெய்வம் பரவியும் மகிழ்ச்சி மேலிட்டும் சங்க காலத்தில் ஆடப்பெற்ற குரவை, சங்கம் மருவிய காலத்தில் இறைத் தொடர்புடையதாயிற்று. குறிஞ்சி, முல்லை, பாலை நிலவாழ் மக்கள் இக்குரவையினைப் பல்வகைப் பாடல்களுடன் நிகழ்த்தி மகிழ்ந்தனர். அவ்வந் நிலஞ்சார்ந்த தெய்வங்களின் தோற்ற வண்ணனைகளும் வீரச்செயல்களும் பாடுபொருள்களாயின. இவற்றை நகர்ப்புற நாடகக் கணிகையரும் தம் ஆடல் நிகழ்ச்சிகளில் இணைத்துக்கொண்டனர்.

அ. ஆய்ச்சியர் குரவை

கன்றும் காலியுமாய் வாழ்ந்த ஆயர்மக்கள் கறவைகளின் துயர் நீங்க மாயவனை வேண்டிக் குரவையாடினர். முன்னொரு காலத்தில் ஆயர்பாடியின் எருமன்றத்தில் மாயவன் பலராமனுடன் ஆடிய பாலசரித நாடகங்கள் பலவுண்டென அவர்கள் நம்பினர். அவற்றுள் விரும்பியவற்றைக் கருவாகக் கொண்டு, மாயவன் புகழே பாடலாய்க் குரவைகள் அமைத்தனர். ஆயர் மகளிரின் இவ்வாய்ச்சியர் குரவையில், கன்று குணிலாகக் கனியுதிர்த்தது, பாம்பு கயிறாகக் கடல் கடைந்தது, கொல்லையஞ் சாரலில் குருந்தொசித்தது, கதிரைத் திகிரியால் மறைத்தது, இரண்டடியால் மூவுலகம் அளந்தது, பாண்டவர்க்குத் தூது நடந்தது, கஞ்சனார் வஞ்சம் கடந்தது போன்ற மாயவன் சார்ந்த பல தொன்மங்கள் பாடுபொருளாயின. ஆடுவோர் தம்மைக் கண்ணனாகவும் பலராமனாகவும் நப்பின்னையாகவும் கோவலர் தம் சிறுமிகளாகவும் கற்பித்துக்கொண்டு ஆடிமகிழ்ந்தனர்.

இறைவனைப் போற்றியதுடன் அவரவர்தம் மன்னர்களைப் போற்றியும் பாடி மகிழ்ந்தனர். சில போதுகளில் பெருமன்னர்கள் அனைவர் பெருமையும் புகழுமாறும் அப்பாடல்கள் அமைந்தன. தெய்வம் போற்றி, மன்னரை வாழ்த்தி நிகழ்ந்த

இத்தகு குரவையாடல்களால் குடி வளருமென்றும் நன்மை பெருகித் தீது விலகுமென்றும் கறவை, கன்று துயர் நீங்குமென்றும் அம்மக்கள் நம்பினர்.

ஆ. குன்றக் குரவை

முல்லைநில மக்களைப் போலவே குறிஞ்சிநில மக்களும் தெய்வம் பரவிக் குரவையாடினர். ஊர் முழுவதும் கூடியிருக்கத் தெய்வ மணங்கமழும் பாடல்களைப் பாடிக் குறவர்கள் குரவை நிகழ்த்தினர். குரவையாடும் முன் 'பெருமலை துஞ்சாது வளஞ் சுரக்க வேண்டுமென்ற' வேண்டுகோளுடன் தெய்வத் திருமுன்னில் விரவு மலர் தூவி, புகையெடுத்துப் பூப்பலி செய்து, காப்புக் கடைநிறுத்திக் குறிஞ்சி பாடி வழிபட்டனர். அவர்தம் பாடற்பொருளாக மலைத்தெய்வமாம் முருகனின் வேலும் திருத்தோற்றமும் வீரச்செயல்களும் மலைவளம் கூட்டும் அருவி போன்ற இயற்கைச் செல்வங்களும் அமைந்திருந்தன.

பிற கூத்துகள்

விநோதக்கூத்துள் இரண்டாவதான கலிநடம் கழாய்க் கூத்தைக் (கழைக்கூத்து) குறித்தது. குடக்கூத்து பதினோராடல்களில் ஒன்றாய் அமைந்த மாயவன் ஆடலாம். கரணம் படிந்த ஆடல். பாரம், நுண்மை, மாயம் முதலானவற்றை உடையது நோக்கு. தோலால் பாவை செய்து ஆட்டுவிப்பது தோற்பாவைக் கூத்தாயிற்று. இவை தவிர, விதூடகக்கூத்து, வெறியாட்டு என்பனவுங்கூட விநோதக்கூத்தின் உட்பிரிவுகளாய்க் காட்டப்பட்டுள்ளன.

வெறியாட்டு

வெறியாட்டு தெய்வமுற்று ஆடும் ஆடலாகும். சங்க காலத்தில் நடந்த வேலனின் வெறியாடல் இவ்வகையது. இதில் ஆடிய வேலன்மீது முருகன் வந்துற்றதாகக் கருதப்பட்டது. சங்கம் மருவிய காலத்தில் பாலைநில மக்களிடையே வெறியாட்டு நிகழ்ந்தது. இதில் வெறியாடியவர் மீது கொற்றவை வந்துற்றதாகக் கொள்ளப்பட்டது. இவ்வெறியாடலை எயினர் குலப் பெண்ணான சாலினி செய்தார். தேவராட்டி என்றழைக்கப்பட்ட இச்சாலினி தெய்வமுற்று எயினர்தம் ஊர் நடுவாகிய

மன்றின் கண்ணே, மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்து, நிமிர்த்த கைகளை ஒற்றையும் இரட்டையுமாக்கி, அவிநயத்துடன் கூட்டித் தாளத் திற்கொப்ப அடிபெயர்த்து ஆடியபோது, எயினர் குடியினர் சுற்றி நின்று பத்திமையுணர்வோடு கண்டு மகிழ்ந்தனர். ஆடலின் நடுவே எயினர் இடர்கள் கூறி, அவை களையக் கொற்றவைக் குச் செய்ய வேண்டிய கடன்களும் கூறிச் சாலினி பாட்டுரைத் தார். சாலினியின் கூற்றுக் கொற்றவையின் கூற்றாகவே கருதப் பட்டது.

சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து ஆகிய இவ்விருவகைக் கூத்திற்கும் அறுவகை உடல்நிலைகள், ஐவகைப் பாதநிலைகள், பதினாறு வகையான அங்கச் செயற்பாடுகள், நான்கு வகையான வருத்தனைகள், முப்பது வகையான நிருத்தக் கைகள் ஆகியன கூறப்பட்டுள்ளன.

புறநாடகங்கள்

புறக்கூத்துகள் என்றும் அழைக்கப்பட்ட புறநாடகங் களுள் வசைக்கூத்தும் வென்றிக்கூத்தும் சிறப்பிடம் பெற்றன. பல்வகை உருவம் காட்டி நிகழ்த்தப்பட்டது வசைக்கூத்தாக, வென்றிக்கூத்து மாற்றான் ஒழுக்கமும் மன்னர் உயர்ச்சியும் கூறி அமைந்தது.

கொற்றவை போல எயினர்குடிப் பெண்ணை அலங் கரித்து, கையில் வில் தந்து, கலைமானின் மீது அவளை இருத்திப் பாவை, கிளி, வண்ணம், சுண்ணம், சாந்தம், புழுக்கல், நோலை, நிணச்சோறு, பூ, புகை, வாசனைப்பொருட்கள் முதலி யன படைத்து, வணங்கி ஆடினர். வென்றிக்கூத்தான இதன் பாடுபொருளாகக் கொற்றவையின் வீரச்செயல்களும் சாலினி யின் பெருமைகளும் அமைந்தன. பாய்கலைப் பாவையாகக் கொற்றவையைப் பரவிய இவ்வாடலை ஆடிய எயினப் பெண் கள், கொன்றையுந் துவளமும் குழுமத் தொடுத்த மலர்ப் பிணை யல்களைத் தோள்மேல் அணிந்து ஆடினர்.

சங்கம் மருவிய காலத்தும் தொடர்ந்து வழக்கில் இருந்த தேர்க்குரவைகள் புறக்கூத்துகளாகும். முன்தேர்க் குரவையின் போது பாடப்பட்ட பாடல்கள் மாயவனோடு தொடர்புடை யனவாகப் பாற்கடல்போர், இலங்கைப்போர், பாண்டவ

கௌரவப் போர் ஆகியன பற்றி அமைய, பின்தேர்க்குரவை களத்தில் பெற்ற வெற்றியின் விளைவாக அமைந்தது.

பதினோராடல்கள்

பதினோராடல்களாக அரும்பத உரைகாரரும் அடியார்க்குநல்லாரும் குறிக்கும் கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், அல்லியத்தொகுதி, மல்லாடல், துடியாடல், குடையாடல், குடக்கூத்து, பேடியாடல், மரக்கால் ஆடல், பாவை, கடையம் என்பன அந்நாளில் பெருவழக்காய் இருந்த ஆடல்களாகும். இவை விழாக்காலங்களில் மக்கள் உளம் மகிழும் வண்ணம் ஆடப்பெற்றன. இப்பதினொரு வகை ஆடல்களும் புறக்கூத்துகளாக அமைந்தன. அசுரரைக் கொல்லவும் கொன்றும் அமரர் ஆடிய இவ்வாடல்கள் தெய்வவிருத்தி எனப்பட்டன. இவை ஆடிய நிலைக்கேற்ப இருகூறாய்ப் பிரிந்தன. அல்லியம், கொடுகொட்டி, குடை, குடம், மல், பாண்டரங்கம் என்பன நின்றாடிய ஆடல் வகைகளாகவும் துடி, கடையம், பேடு, மரக்கால், பாவை என்பன வீழ்ந்தாடிய ஆடல் வகைகளாகவும் அமைந்தன.

இப்பதினோராடல்களையும் ஆடுகளத்தில் ஆடும்போது முகநிலையாகத் தேவபாணி பாடினர். இத்தேவபாணி மாயோன் பாணியாக அமைந்தது. பிறகு வருணப்பூதர் நால்வரைப் பரவும் நால்வகைத் தேவபாணியும் பாடப்பட்டது. பல்லுயிர்க்கும் நன்மை பயக்கும் நிலவைப் பாடினர். பாடல்கள் முடிந்ததும் தாளஇயல்பு பொலிவுபெற நிற்கப் பதினோராடல்களும் தொடங்கித் தொடர்ந்து நிகழ்ந்தன. சில நேரங்களில் ஒவ்வோர் ஆடலும் தனி நிகழ்ச்சியாகவும் நடந்தது.

கொடுகொட்டி

கொடுகொட்டி சிவபெருமான் ஆடிய ஆடலாகக் கருதப்பட்டது. முப்புரத்தை எரித்த இறைவன், அவுணர் வெந்து விழுந்த வெண்பலிக் குவையாகிய பாரதி அரங்கத்தில், தன்னில் ஒரு பாதியாக உமையவள் அமைய, கைகளைக் கொட்டியபடி இவ்வாடலை நின்றாடியதாகக் கூறும் அடியார்க்குநல்லார், திரிபுரம் எரியக்கண்டு இரங்காது கைகொட்டி நின்று ஆடினமையின், கொடுமை உடைத்தாதல் நோக்கி இவ்வாடல் கொடுகொட்டியாயிற்று என்று பெயர்க் காரணமும் உரைப்பார்.

உறுப்புகள் நான்காக இருந்த இவ்வாடல் பெரிதும் வழக்கில் இருந்ததைச் சிலப்பதிகாரத்தின் நடுகற் காதையால் உணரலாம். சேரப் பெருவேந்தர் முன் பறையூர்க் கூத்தச் சாக்கையன் இக்கொடுகொட்டியை ஆடினார். இந்த ஆடலின்போது பனையூர்ச் சாக்கையனின் உடல் எய்திய அருமைப்பாடுகளை,

'திருநிலைச் சேவடிச் சிலம்புவாய் புலம்பவும்
பரிதரு செங்கையிற் படுபறை ஆர்ப்பவும்
செங்கண் ஆயிரம் திருக்குறிப் பருளவும்
செஞ்சடை சென்று திசைமுகம் அலம்பவும்
பாடகம் பதையாது சூடகந் துளங்காது
மேகலை ஒலியாது மென்முலை அசையாது
வார்குழை ஆடாது மணிக்குழல் அவிழாது'

என்று இளங்கோவடிகள் வண்ணிப்பார். சாக்கையன் தன் திருமேனியின் ஒரு பாதியில், அதாவது உமையுடையதான இடப் பாதியில் சிறிதும் அசைவில்லாது ஆடிக் காட்டியிருக்கும் திறன் இதன்வழி வெளிப்படும். கலித்தொகையின் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் இவ்வாடலைக் குறிக்கும்போது, இறைவன் பல்லுருவம் பெயர்த்து ஆடினாரெனவும் அதுபோழ்து பல பறைகள் ஒலித்தனவெனவும் கூறுவது இங்கு நினைக்கத்தக்கது.

பாண்டரங்கம்

வானோராகிய தேரில் நான்மறைகளைப் புரவிகளாய்ப் பூட்டி நான்முகன் ஓட்ட, அத்தேரின் முன் திசைமுகன் காண பாரதி ஆடிய ஆடலே பாண்டரங்கம். இவ்வாடலின் உறுப்பு கள் ஆறாகும்.

'மண்டமர் பலகடந்து மதுகையான் நீறணிந்து
பண்டரங்கம் ஆடுங்கால் 'பணையெழில் அணைமென்தோள்
வண்டரற்றும் கூந்தலாள் வளர்தூக்குத் தருவாளோ,'

எனும் கலித்தொகையின் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் இந்தப் பாண்டரங்கத்தை சிவபெருமான் ஆடியதாகக் குறிக்கும்.

அல்லியத்தொகுதி

இது அஞ்சன வண்ணனாம் திருமால் ஆடிய ஆடல்களுள் ஒன்று. கஞ்சனது வஞ்சத்தால் அரக்கன் ஒருவன் யானை

வடிவெடுத்துக் கொல்ல வந்தபோது அவ்யானையின் தந்தத்தை ஒடிப்பதற்காக மாயவன் நின்றாடிய ஆடலாக இது கருதப்படுகிறது. இதன் உறுப்புகள் ஆறு. முகம், மார்பு, கை, கால்களின் வட்டணை, அவிநயம் முதலியன இருந்தும் தொழில் செய்யாது நிற்றலின் இக்கூத்தினைத் தொகுதியென்கிறார் என்றுரைக்கும் அடியார்க்குநல்லார், அல்லியம் என்பதனை அவிப்பேடென்பாருமுளர் என்றும் குறிப்பார்.

மல்லாடல்

இதுவும் மாயவன் ஆடிய ஆடல்களுள் ஒன்றாகும். வாணனாகிய அவுணனை அழிக்க மல்லராய்ச் சேர்ந்தாருடன் சென்று, அறைகூவி உடல் சுரித்தெழுந்து அவனைச் சேர்ந்த அளவிலே உயிர்போக நெரித்துத் தொலைத்த நிகழ்வே மல்லாடலாக ஆடப்பட்டது. இதற்கான உறுப்பு ஐந்தாகும்.

துடியும் குடையும்

முருகனின் துடியாடல் வீழ்ந்தாடும் ஆடல்களுள் ஒன்றாய்க் கொள்ளப்படுகிறது. சுரிய கடல் நடுவே நின்ற சூரனின் வேற்றுருவாகிய வஞ்சத்தையறிந்து, அவன் போரைக் கடந்த முருகன், அக்கடல் நடுவே அதன் அலைகளே அரங்கமாகக் கொண்டு துடிகொட்டி ஆடிய கூத்தே துடியாடலாகும். இதுவும் ஐந்து உறுப்புகள் கொண்டமைந்தது. இதை எழுவர் நங்கையரின் ஆடலாகவும் குறிப்பதுண்டு. இது போன்றதொரு எழுவர்அன்னையர் ஆடற்காட்சியைப் பரங்குன்றம் குடைவரை பதிவுசெய்துள்ளது. பாதி வெளிப்பட்டும் பாதி மறைந்த நிலையிலும் காட்சிதரும் பொ. கா. 8ஆம் நூற்றாண்டினதான இவ்வாடல் காட்சியே தமிழ்நாட்டில் எழுவர்அன்னையர் ஆடலாக அமைந்த ஒரே சிற்பப் படைப்பெனலாம். ஐஹொளே குடைவரையில் சளுக்கியர் படைப்பாக எழுவர்அன்னையர் ஆடல் இடம்பெற்றுள்ளமை ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

அவுணர் தாம் போர் செய்தற்கு எடுத்த படைக்கலங்களைப் போரிற்கு ஆற்றாது போட்டு வருத்தமுற்ற அளவில் முருகன் தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒருமுக எழினியாக நின்றாடிய ஆடலே குடையாடலாகக் கொள்ளப்பட்டது. இதற்கான உறுப்புகள் நான்கு.

குடக்கூத்து

காமன் மகன் அநிருத்தனைத் தன் மகள் உழை காரணமாக வாணன், சோ எனும் தன் நகரில் சிறைவைத்ததால் அநிருத்தனை மீட்க வேண்டி அவ்விடம் வந்த மாயவன் நகரவீதியில் குடம் கொண்டு ஆடிய கூத்தே குடக்கூத்தாகும். பஞ்ச உலோகங்களாலும் மண்ணாலும் ஆன குடங்களைக் கொண்டு நீனிற வண்ணன் ஆடிய இக்கூத்தின் உறுப்புகள் ஐந்து. பதினோராடல்களில் ஒன்றான இக்குடக்கூத்தை விநோதக்கூத்துள் அடங்கும் அறுவகைக் கூத்தனுள் ஒன்றென்பர்.

பேடியாடல்

ஆண்மைத்தன்மையின் திரிந்த பெண்மைக் கோலத்தோடு தன் மகனைக் காப்பாற்றச் சோ நகரம் வந்த காமன் ஆடிய ஆடலே பேடியாடல். இக்கோலம் எப்படியிருந்தது என்பதைச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை கொண்டறியலாம். சுருளிடு மோவாய், மருள்படு பூங்குழல், செவ்வாய், வாள்நகை, நெடுங் கண், வெள்ளிய தோடுகள், அழகிய மார்பகங்கள், மின்னல் இடை ஆகியன இளங்கோவடிகள், சாத்தனார் ஆகிய இரு கவிஞர்களாலும் சொல்லப்பட்டுள்ளன. இவை தவிர, வரி வளையையும் பருத்த தோள்களையும் பாடகம் அணிந்த சிறிய அடிகளையும் இளங்கோ காட்ட, கொடிப்புருவம், பிறைநுதல், காந்தள் போல் சிவந்த கை, அகன்ற அல்குல், வட்டுடை, எழுவரிக் கோலம் ஆகியவற்றைச் சாத்தனார் சேர்க்கின்றார்.

ஓர் ஆண், பெண் வேடம்பூண்டு ஆண்தன்மை குறைய பெண்தன்மை மிகுவித்து ஆடிய இப்பேடியாடல் வீழ்ந்தாடல் வகைகளுள் ஒன்றாகும். இதன் உறுப்புகள் நான்கு. இவ்வாடல் சங்க காலத்திருந்தே இருந்தமை அகப்பாடலொன்றால் தெரிய வருகிறது. சங்க காலத்தில் இயல்பான ஆடலாக நிகழ்த்தப் பட்ட இப்பேடியாடல், சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் தெய்வச்சார்பு பெற்றுக் காமன் நிகழ்த்திய ஆடலென்னும் கதைப் பின்னணியைக் கொண்டது. அக்காலத்தில் விரும்பி ஆடப்பட்ட புற ஆடல்களுள் ஒன்றாக இது அமைந்தமையால்தான், மணிமேகலை இதை வீதியாடலாகக் காட்டி விளக்கம் தருகிறது. பேடியாடல் தொடர்ந்து சமூகத்தில் விளங்கியமையைச் சிற்பச் சான்றுகள் நிறுவுகின்றன.

மரக்கால் ஆடல்

மரக்கால் ஆடல் அவுணர் நேர்மையான போர் முறைகளை விடுத்து, மாயவளை வெல்லுதலை மட்டுமே கருத்தில் கொண்டவர்களாய்த் தவறான போரில் ஈடுபட்டுப் பாம்பு, தேள் முதலியனவாய் வடிவெடுத்துக் களத்தில் புகுந்து தாக்கவே, அவற்றை உழக்கிக் களைதற்காக மரக்கால் கொண்டு மாயவள் நிகழ்த்திய ஆடலாக மரக்கால் ஆடல் கருதப்பட்டது. வீழ்ந்தாடல் வகையில் அடங்கும் இதற்கான உறுப்புகள் நான்காகும்.

வேட்டுவ வரியில் சிலப்பதிகார ஆசிரியர் மரக்கால் ஆடலைக் குறிப்பிடுகிறார். அழகிய பொன்னால் செய்த அரி பொருந்திய சிலம்பும் சூடகமும் மேகலையும் ஆர்ப்ப, வஞ்சித்துப் போர்செய்யும் போர்வல்ல வாளவுணர் தோல்வியுற்றுச் சாயுமாறு மாயவள் மரக்கால் மேல் நின்று வாட்கூத்து ஆடினாள். அவ்வாடல் கண்டு அகமகிழ்ந்த வானோர் காயா மலர் போலும் மாயவளின் மேனியினை ஏத்தி மலர் பொழிந்தனர். எயினர் அவ்வாடலைப் போற்றிப் பாடிக் கூத்துள்பட்ட நிகழ்வு அக்காலத்து எளிய மக்களிடையே கொற்றவையின் மரக்கால் ஆடல் பெற்றிருந்த இடத்தைக் காட்டுவதாக அமையும். இவ்வாடல் இன்றைக்கும் தமிழ்நாட்டிலும் இந்தியாவின் வடகிழக்கு மாநிலங்கள் சிலவற்றிலும் ஆடப்படுவது கருதத்தக்கது.

பாவையாடல்

போர் செய்வதற்கான முனைப்பான ஏற்பாடுகளுடன் போர்க்கோலம் தாங்கிக் களம் புகுந்த அவுணர்கள் மோகித்து வீழுமாறு கொல்லிப்பாவை வடிவெடுத்துச் செய்யோளாகிய திருமகள் ஆடிய பாவையாடல் வீழ்ந்தாடல் வகைகளுள் ஒன்றாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இதற்கான உறுப்பு ஒன்றுடனே ஒன்றென்பார் அடியார்க்குநல்லார். இவ்வாடல் சுட்டும் கொல்லிப்பாவை சங்கப் பாடல்களின் பிறப்பாவார்.

கடையம்

வாணனுடைய சோநகர் சென்று அதன் வடக்கு வாயில் அருகிருந்த வயலில் உழத்தி வடிவம் பூண்டு இந்திராணி நிகழ்த்திய ஆடலே கடையம். கடைசியர் ஆடிய கூத்தே இக்கடையம்

என அடியார்க்குநல்லார் குறிப்பதால் இது மருதநிலக் கூத்தாகச் சங்க காலத்திலேயே வழக்கில் இருந்திருக்க இடமுண்டு. இதன் உறுப்புகள் ஆறு.

இப்பதினொரு வகை ஆடல்களில் மக்கள் பெரிதும் விரும்பி நிகழ்த்திய ஆடலாகக் குடக்கூத்து அமைந்தது. பல்லவர், பாண்டியர், சோழர் கைவண்ணமாக இக்கூத்தின் சிற்பப் படப் பிடிப்பைத் தமிழ்நாட்டின் பல கோயில்களில் காணமுடிகிறது. குறிப்பாக, முற்சோழர் காலத்தே பரவலாக ஆடப்பெற்ற கூத்து வகையாக இது அமைந்ததை 36க்கும் மேற்பட்ட களஆய்வுக் கண்டுபிடிப்புகள் நிறுவுகின்றன.

4. ஒப்பனை

நாடகக் கணிகையர் வாசநெய் கூட்டிய மணங்கமழும் தம் கரிய கூந்தலைப் பூவந்தி, திரிபலை, கருங்காலி, நாவல் முதலிய பத்து வகைத் துவர், கொட்டம், துருக்கம், தருக்கம், அகில், ஆரம் ஆகிய ஐந்து வகை விரை, இலவங்கம், பச்சிலை, கச்சோலம், ஏலம், கத்தூரி, இலாமிச்சை முதலிய முப்பத்திருவகை ஓமாலிகை களில் ஊறிய நன்னீரில் நீராட்டிப் புகையில் புலர்த்தி, மான் மதச்சேறு ஊட்டி, ஐந்து வகை பெற வகுத்து முடித்தனர். சிவந்த சீறடிகளைச் செம்பஞ்சிக் குழம்பால் எழுதி அழகூட்டினர்.

பாதசாலம், சிலம்பு, பாடகம், சதங்கை, காற்சரி என்பன வற்றைப் பாதங்களிலும் மகரவாய் மோதிரம் முதலியவற்றைக் கைவிரல்களிலும் அணிந்தனர். தொடைப்பகுதியில் குறங்கு செறி அணிந்து பருமுத்தக் கோவை முப்பத்திரண்டாற் செய்த விரிசிகை என்னும் ஆடையை நீலநிறமும் பூத்தொழிலும் உடைய உடையின்மீது உடுத்தித் தோள்களில் மாணிக்கம், முத்துக் கண்டிகைகளை அணிந்தனர். முகப்பிற் கட்டிய மாணிக்கத்தோடு பத்திகளில் வைரங்கள் அழுத்தப்பெற்ற சித்திரத் தொழிலையுடைய சூடகமும் பொன், நவரத்தினம், சங்கு, பவழம் ஆகியவற்றால் செய்த வளைகளும் முன்கை களுக்குப் பொருத்தமுற அமைந்தன. வாளைப்பகுவாய், செங் கேழ் மணி மோதிரங்கள், வயிரம், மரகதம் இணைந்த தாள்செறி ஆகியவற்றைக் கொண்டனர்.

கழுத்திடத்தே முத்தாரத்துடன், வீரச்சங்கிலி, நேர்ச்சங்கிலி ஞாண், சவடி, சரப்பளி அணிந்தனர். இவ்வணிகட்கெல்லாம் தலையொன்றாய்க் கொக்குவாய்ப் படுகண் தொடங்கிய பன் மணிக்கோவையால் தூக்கமாகச் செய்யப்பட்ட பின்தாலி பிடரினை மறைத்தது. இந்திரநீலமும் சுற்றியமைந்த வயிரங் களுமாய்ச் செய்யப்பட்ட நீலக் குதம்பைகளைச் செவிகளிலும் சீதேவி, தலைப்பாளை, தென்பல்லி, வடபல்லி ஆகியவை பொருந்திய தலைக்கோலத்தைக் கரிய பெரிய முடியிலும் அணிந்தனர். இத்தகு ஆடை, அணிகலன்களுடன் சண்பகம், முல்லை, தாழை போன்ற மலர்களைக் குழலில் தகவுற வைத்து நாடகப் பெண்கள் எழிலுற விளங்கினர்.

குரவையும் வரிக்கூத்தும் ஆடியவர்கள் அவற்றிற்கேற்ப ஒப்பனை செய்துகொண்டனர். வேட்டுவ வரி நிகழ்த்தியபோது, வேட்டுவர் தெய்வமாகிய கொற்றவை போல ஒரு பெண் ஒப்பனை செய்யப்பட்டதைச் சிலப்பதிகாரம் சுட்டுகிறது. கூந்தலைச் சடையாகக் கட்டி அதில் பாம்பின் குட்டியெனச் செய்த பொன்நாணினை வளையக் கிடத்தினர். பன்றிக்கொம்பை வெள்ளிப் பிறையெனுமாறு தலைமுடியில் சூட்டினர். புலிப் பற்களால் கோத்த தாலி அணிவித்துப் புலித்தோலை மேகலை யாக உடுத்தினர். வில்லை வளைத்துக் கையில் தந்தனர். இவ்வாறு அழகுபடுத்தப்பட்ட பெண்ணை முறுக்கிய கொம்பு களையுடைய மானின் மீது இருத்தி வழிபட்டுப் பின் ஆடல் தொடங்கினர்.

II.கலைஞர்களும் கருவிகளும்

ஆடலுக்குப் பாடலும் இசையும் இன்றியமையாதவை. ஆடல் நிகழ்வுகளுக்கான பாடல்களை எழுதியவர்கள் கவிஞர் கள் எனப்பட்டனர். அவற்றைத் தாளம் தப்பாமல் பாடியவர்கள் பாடகர்களாக அமைந்தனர். அந்தப் பாடலுக்கான இசையைத் தரப் பல்வேறு இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. அவற்றை இயக்கத் திறன்மிக்கார் இருந்தனர். இசையாசிரியர் கள் அவர்களை ஒருங்கிணைத்தனர். இவர்கள் அனைவர்தம் கூட்டுறவான செயற்பாட்டால் ஆடல்நிகழ்ச்சிகள், இனிய பாடல்களும் அவற்றிற்கேற்ற மிகச் சிறந்த இசைப் பின்னணி யும் கொண்டு நிகழ்ந்தேறின.

கவிஞர்கள்

ஆடல்களுக்கான பாடல்களை இயற்றிய கவிஞர்கள் நாடறிந்தவர்களாய், முத்தமிழிலும் வல்லவர்களாய் இருந்தனர். ஆடல் நிகழ்ச்சிகளுக்கு அவர்கள் பாடல்கள் அமைக்கையில் வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகைக் கூறுபாட்டினை உடைய நாட்டியநன்னூல் நெறிகளை ஒழுங்குறக் கடைப் பிடித்தே பாடல்களை இயற்றினர். இசையாசிரியர் ஆளத்தி வைத்த பண்ணீர்மையை முதலும் முடிவும் நிறையும் குறையும் வலிவும் மெலிவும் முதலிய பதினொரு பாகுபாட்டிலும் அறிந்து, அவர் தாளநிலையில் எய்த வைத்த நிறம் தம் கவியி னிடத்தே தோன்ற வைக்க வல்லாராய், வசையற்ற மொழி களால் நாடகக் கல்வி இயற்றும் நூலறிவு மிக்க புலவர்களாய் அக்கவிகள் விளங்கினர்.

பாடகர்கள்

கவிஞர்கள் எழுதிய பாடல்களை இனிய குரலில் பாடத் தோரிய மங்கையர் இருந்தனர். அவர்கள் ஆடிமுதிர்ந்த பெண்க ளாவர். தலைக்கோல் அரிவையை குணத்தொடு பொருந்தி, நலந்தரு பாடலும் ஆடலும் மிக்கோராய் இருந்த அவர்கள் நன்மையுண்டாகவும் தீமை நீங்கவும் வேண்டித் தெய்வப் பாடல் களைப் பாடுவதில் தேர்ந்தவராய் இருந்தனர். தலைப்பாட்டு, இடைப்பாட்டுப் பாட அதற்கெனக் கூத்தியர் அமைந்தனர். நகர்ப்புறங்களில் பாண் இருக்கைகள் அமைத்து வாழ்ந்த பாணர்கள், தாமே பாடல்கள் இயற்றிப் பாடியதுடன் வழங்கு கதைப் பாடல்களையும் பாடினர். யாழ், குழல் வாசிப்பில் தேர்ந்திருந்த அவர்கள், ஆடல் நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பாடுநர்களாக வும் அமைந்தனர். ஊர்ப்புறத்துக் குரவை, துணங்கை ஆடல் களில் தனிப்பாடலும் குழுப்பாடலும் இடம்பெற்றன. ஆடு வோரே பாடி மகிழ்ந்து நிகழ்த்திய இக்கூத்துகளுக்கெனத் தனியே பாடுநர் இருந்தமைக்குக் குறிப்புகளில்லை.

இசையாசிரியர்

கவிஞர்களின் பாடல்களுக்கு இசைகூட்டும் பொறுப்பு இசையாசிரியர்களைச் சார்ந்திருந்தது. அவர்கள் பல்வேறு

கருவிக்கலைஞர்களை உடனிருத்தி இசைகூட்டினர். இவ்விசையாசிரியர்கள் யாழ், குழல், தண்ணுமை ஆகிய இசைக்கருவிகளை இசைப்பதில் வல்லவர்களாகவும் தாளக்கூறுகள், மிடற்றுப் பாடல்கள் ஆகியவற்றில் விற்பன்னர்களாகவும் அகக்கூத்து, புறக்கூத்து, பதினோராடல்கள் என்பனவற்றில் தேர்ந்தவர்களாகவும் அக்கூத்துகளுக்கும் ஆடல்களுக்கும் இயற்றப்பட்ட பாடல்களுக்குச் சுவை பொருந்த இசையமைக்கும் ஆற்றல் கொண்டவர்களாகவும் இருந்தனர்.

செந்துறை, வெண்டுறை எனும் இருவகைப் பாடல்களுக்கும் பொருளாய் அமைந்த இயக்கம் நான்கினையும் அமைத்திடும் திறனும் பல்வேறு நாடுகளில் பயிலப்படும் மொழிகள், அவை இசைகொள்ளும் முறைகள் ஆகியவற்றில் ஞானமும் கொண்டிருந்தனர். பாடல் எழுதிடும் கவிஞரின் குறிப்பையும் ஆசானின் ஆடலமைப்பையும் அந்த ஆடலமைப்பிற்கான பாடல்களையும் ஒருங்கிணைக்குமிடத்துத் தாம் நூல்களில் பயின்று பெற்ற அறிவின் விளக்கத்தால் அவற்றை வகுக்கவும் விரிக்கவும் வல்லாராய் இருந்தனர். ஊரகப்பகுதிகளிலும் அவ்வப்பகுதி ஆடல்களுக்கேற்றவாறு இசைக்கூட்டு நிகழ்த்த வல்ல பாணர்கள் இருந்தனர். அவர்கள் யாழ், குழல், முழவு போன்ற கருவிகளை இசைப்பதில் வல்லவர்களாய் இருந்தனர்.

கருவிக்கலைஞர்கள்

இசையாசிரியர் தலைமையில் ஆடல்களுக்கேற்ற கூட்டிசையும் தனியிசையும் தரக் கருவிக்கலைஞர்கள் இருந்தனர். கருவி ஞானத்துடன், கவிஞானமும் பெற்றிருந்த அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் தத்தம் கருவியை இசைக்கும் ஆற்றலில் மிகச் சிறந்து விளங்கினர். ஒரு கருவி வாசித்தவர், பிற கருவிகளின் இயக்கம், பயன்பாடு, ஆளுமை பற்றியும் தெரிந்திருந்தார்.

தண்ணுமைக் கலைஞர்

தண்ணுமை தோல்கருவியாகும். சங்க காலத்திலிருந்து வழக்கிலிருந்து வரும் இக்கருவி ஊரக, நகர்ப்புற ஆடல்களில் தலையாய இடம்பெற்றது. இக்கருவியை இயக்கும் ஆற்றல் பெற்றிருந்த கலைஞர்கள் ஆடல், பாடல், இசை, முத்தமிழ், பண்கள், இருவகைத் தாளங்கள், செந்தூக்கு முதலிய ஏழு

தூக்குகள், அவற்றின் குற்றங்கள், இயற்சொல் முதலிய நான்கு வகைத்தான சொல்லாட்சி ஆகியவற்றில் இலக்கண வழிப் பட்ட நுண்ணறிவு கொண்டிருந்தனர்.

யாழும் குழலும் குரலும் தண்ணுமையுடன் இயைந்து நடக்குமாறு, கேட்போர் செவிக்கொளக் குறியறிந்து சேர வாசித்து, மற்ற கருவிகளின் குறை நிரப்பி, மிகுதியடக்கி, அவ்வாறு செய்கையில் இடைவெளி தோன்றாதவாறு கைத் தொழில் அழகு பெறச் செய்து சிறந்த இத்தகு கலைஞர்களை 'அருந்தொழில் முதல்வர்' என்று மக்கள் சிறப்பித்து மகிழ்ந்தனர்.

குழல் கலைஞர்

குழல் சங்கப் பழைமையது. முல்லைநில இசைக்கருவி யாகச் சங்கப் பாடல்களில் கொண்டாடப்படும் குழலை வங்கியமென்றும் கூறுவர். அதை இயக்கியவர்கள் பாடலாசிரி யரை ஒத்த அறிவுத்திறன் வாய்ந்தவராயிருந்ததுடன், இசை நூல் முறைப்படி சித்திரப் புணர்ப்பு, வஞ்சனைப் புணர்ப்பு எனும் இரண்டையும் செய்யும் ஆற்றலுடன், 103 பண்ணீர்மை களையும் காட்ட வல்லாராயும் இருந்தனர். அரும்பாலை, மேற் செம்பாலை, இவற்றுடன் அல்லாத பாலைகளையும் இசை நூல் வழக்கால் இணைநரம்பு தொடுத்துப் பாடும் அறிவு கொண்டிருந்தனர். பண்ணமை முழவின் கண்ணெறி அறிந்து தண்ணுமை முதல்வருடன் பொருந்தி வாசித்தனர்.

இக்குழல் கலைஞர்கள், இளிக் கிரமத்தாலே பண்களை யாழ்மேல் வைத்து, அதன்வழி இசைப்புலவர் பாடுகின்ற பண் வரவுகளுக்குச் சுரம் குறைபடாது நிறுத்தி, அயல் விரவாமல் நோக்கி, வண்ணம் முதலாகக் காட்டப்பட்ட பாடலில் இயன்ற வழக்கெல்லாம் நிரம்பக் காட்டிப் பண்ணிலக்கணம் பதி னொன்றையும் பொருந்த வைத்து இசைகூட்டினர். முதல் நடை, வாரம், கூடை, திரள் எனும் நான்கு இயக்கங்களுள், வாரப் பாடல் சொல்லொழுக்கம், இசையொழுக்கம் உடைத்தாகலின் அதை அளவு நிரம்ப நிறுத்த வல்லவராய் இருந்தனர். பாடலில் வரும் சொற்களை எழுத்துக்கள் சிதையாமல் எழுத்தெழுத்தாக இசைக்கும் ஆற்றல் கொண்டிருந்தனர். இலக்கணம் பிறழாது மேற்சொல்லப்பட்ட இயல்புகள் பொருந்தி வாசித்த இந்தக்

குழலிசைக் கலைஞர்கள் அக்கால ஆடல்நிகழ்வுகளில் சிறந்த இடம்பெற்றிருந்தனர்.

யாழாசிரியர்

சங்க காலத்தில் யாழ் வாசிப்பில் சிறந்து விளங்கியவர்கள் பாணர் எனப்பட்டனர். சிறுபாண், பெரும்பாணாற்றுப்படை இலக்கியங்கள் யாழ் பற்றியும் யாழ்ப்பாணர்களின் வாழ்வியல் பற்றியும் விரித்துரைக்கின்றன. சங்கம் மருவிய காலத்தில் யாழிசை பற்றிய அனைத்தும் அறிந்திருந்தவர்கள் யாழாசிரியர்களாகக் கருதப்பட்டனர். அவர்கள் பன்னிருகால் திரித்துப் பன்னிரு பாலையைப் பிறப்பிக்க வல்லவராயும் அப்பன்னிரு பாலையின் உரு தொண்ணூற்றொன்றும் பன்னிரண்டுமாய்ப் பண்கள் நூற்று மூன்றினை உருவாக்க வல்லவராயும் இருந்தனர். வலிவும் மெலிவும் சமனுமாக நின்றதான நிலையினையுடைய இசைக்கூறுபாடுகளுக்கெல்லாம் நரப்படைவு கெடாமலும் பண்ணீர்மை முதலாயின குன்றாமலும் புணர்க்கும் ஆற்றல் கொண்டவர்களாகவும் அப்புணர்ப்பிற்கு அமைந்த எழுத்துக்களால் இசைகூட்டும் திறன் கொண்டாராயும் இருந்தனர்.

யாழாசிரியர் தகுதி பேசுமிடத்து, இளங்கோவடிகள் பாலைப்பண்கள் பற்றிய பல அரிய தரவுகளைத் தருகிறார். செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை எனும் ஏழுவகைப் பாலைப்பண்கள் இளங்கோவடிகளால் சுட்டப்படுகின்றன. யாழினிடத்து அரும்பாலை முதலியன இடமுறை மெலியவும் குழலினிடத்துக் கோடிப்பாலை முதலியன வலமுறை மெலியவும் பாடப்படும் முறை, 'யாழ்மேல் பாலை இடமுறை மெலியக் குழன்மேல் கோடி வலமுறை மெலிய' எனும் அடிகளால் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆடற்கமைந்த ஆசான், அசையா மரபின் இசையோன், அருந்தொழில் முதல்வன், குழலோன் என்று முறையே நட்டுவனார், இசையாசிரியர், தண்ணுமைக் கலைஞர், குழலாசிரியர் ஆகியோரைக் குறிப்பிடும் இளங்கோவடிகள் யாழாசிரியரைக் குறிப்பிடும்போது, 'புலமையான்', என்னும் சிறப்பான சொல்லைப் பெய்துள்ளார். பாடலியற்றும் கவியையும் நன்னூல்

புலவன் என்றே குறிக்கிறார். தொழிற்புலமை வல்லாரைப் புலவர் என்பது அக்கால மரபு. நெடுநல்வாடை கட்டடக் கலைஞர்களை நூலறிபுலவர் எனக் குறிப்பது இங்குக் கருதத்தக்கது.

ஊரகக் கருவிக்கலைஞர்கள்

ஆடல்களுக்கும் அவை நிகழ்ந்த களங்களுக்கும் ஏற்ற வாறு இசைக்கருவிகள் மாறியமைந்தன. அரண்மனை அரங்கேற்றங்களில் தண்ணுமை, குழல், யாழ், முழவு, இடக்கை தலைமையிடம் பெற்றாற் போல, ஊரக ஆடல்களில் அவரவர் நிலஞ்சார்ந்த இசைக்கருவிகள் தலைமையிடம் பெற்றன. குன்றக் குரவையாடிய குறிஞ்சிநில மக்கள் அவ்வாடலுக்குத் தொண்டகப் பறை, சிறுபறை முதலிய தோல்கருவிகளையும் கடமாக்கொம்பு போன்ற ஊதுகருவிகளையும் ஓசை கடிதான மணியையும் இசைக்கருவிகளாய்க் கொண்டனர்.

பாலைநிலத்து நடைபெற்ற வள்ளிக்கூத்திற்கு ஆறெறி பறை, சூறைச்சின்னம், கோடு, குழல், மணி ஆகியன இசைக் கருவிகளாயின. வென்றிக்கூத்து துடி, சிறுபறை, வயிர் போன்ற இசைக்கருவிகளின் தாளத்திற்கு நிகழ்ந்தது. தேர்க்குரவைகளுக் குக் கொடும்பறையும் சங்கும் நெடுவயிரும் இடிக்குரல் முரசும் இழுமென் பாண்டிலும் இசைக்கருவிகளாயின.

பிறநாட்டுக் கூத்துக் கலைஞர்கள்

தமிழ்நாட்டில் உள்நாட்டுக் கலைஞர்கள் போல வெளி நாட்டுக் கலைஞர்களும் தொழில்செய்து பிழைத்தனர். இமயத்தில் கல்லெடுக்கும் நோக்கோடு வடபுலம் நோக்கிப் படையெடுத்த சேரன்செங்குட்டுவன் வஞ்சி நீங்கிப் படைவீடொன்றில் தங்கியிருந்தபோது அவரைக் காணவந்த கொங்கணம் மற்றும் கருநாடக நாடுகளைச் சேர்ந்த கூத்தர்கள் தத்தம் விறலியரோடு அங்கு ஆடல் நிகழ்ச்சிகள் நடத்தினரெனச் சிலப்பதிகாரம் கூறும்.

கொங்கணக்கூத்தர், தம் மரபுக்குரிய தகுதி சான்ற ஒப்பனை யுடன், சுருண்ட, கரிய தலைமுடியில் தழைத்த மாலைகள் அணிந்து கூத்து நிகழ்த்த, அவர்தம் விறலியர், கயல் போன்ற கண்களும் மணிவடங்களைச் சுமந்தோங்கிய வளரிள வன

முலைகளும் உடையாராய், 'இளவேனில் வந்தது காதலர் வாராதிருக்கிறாரே' எனும் தலைவியின் ஏக்க நிலை சுட்டும் வரிப்பாட்டுப் பாடினர். கருநாடகக் கூத்தர்கள், கரிய பெரிய கண்களையும் திரண்ட வளைகளையுமுடைய விறலியருடன் கார்க்குரவை நிகழ்த்தினர். காத்திருக்கும் தலைவியைக் 'கார் வந்தது. இனி, சென்ற வினை முடித்த தலைவனின் தேர் வருவது உறுதி. அதனால், அவனை வரவேற்கும் முகத்தான் ஒப்பனை செய்து கொள்வாயாக' என்று ஊக்கமூட்டும் பாடல் இக்குரவையில் பாடப்பெற்றது.

III.அரங்கம்

அரங்கநிலம்

சிற்பநூலார் வகுத்த இயல்புகளினின்று வழுவாது, குற்ற மில்லா நிலத்தில் அந்நாளில் அரங்கமைத்தனர். குற்றமில்லாத நிலம் எப்படியிருக்க வேண்டும் என்பதை அரும்பதவுரைகார ரும் அடியார்க்குநல்லாரும் தெளிவுபடுத்துகின்றனர். தெய்வத் தானமும் பள்ளியும் அந்தணர் இருக்கையும் கூடமும் குளமும் காவு முதலானவையும் இல்லாத இடத்து என்பும் உமியும் பரலும் சேர்ந்த நிலம், களித்தரை, உவர்த்தரை, ஈளைத்தரை, பொல்லாச் சாம்பல்தரை, பொடித்தரை என்பன தவிர்த்து, திண்ணிய மண்ணிருக்கும் இடத்து, ஊரின் நடுவே, தேரோடும் வீதிகளுக்கு எதிர்முகமாக நிலம் தேர்ந்து அரங்கமைத்தல் நூல் நெறிப்பட்டதாகும்.

அரங்க அளவுகளும் அமைப்பும்

அரங்கம் அமைக்கப் பயன்படுத்தப்பட்ட கோல் இருபத்து நான்கு விரல் அளவு கொண்டது. பொதியில் முதலான புண்ணி யம் மிக்க மலைப்பகுதிகளில் கண்ணொடு கண்ணிடை ஒரு சாணாக வளர்ந்திருந்த மூங்கிலைத் தேர்ந்து, உத்தமன் கைப் பெருவிரல் இருபத்துநான்கு கொண்டது ஒரு கோலாக நறுக்கி அதையே அளவுகோலாகப் பயன்படுத்தினர்.

இந்த இருபத்து நான்கு விரல் அளவுகோலால் எழுகோல் அகலத்தில், எண்கோல் நீளத்தில், ஒருகோல் அளவு தரையில் இருந்து உயர்த்தி அரங்கப் பலகை அமைக்கப்பட்டது. அரங்கப் பலகை மீது தூண்களைப் பொருத்தி, அவற்றின் போதிகைக்

கைகள் தாங்குமாறு உத்தரம் வைக்கப்பட்டது. இந்த உத்தரப் பலகைக்கும் அரங்கப்பலகைக்கும் இடைப்பட்ட பகுதி 'இடை நிலம்' எனப்பட்டது. அதன் உயரம் நான்குகோல் அளவினதாக அமைந்தது. அரங்கிற்குள் நுழையவும் வெளிவரவும் வாய்ப்பாக இரண்டு வாயில்கள் இருந்தன.

அரங்கின் மேல்நிலையான நெற்றிப்பகுதியில் யாவரும் புகழ்ந்து வணங்குமாறு நால்வகை வருணப்பூதங்களும் ஓவியங் களாய் வரையப்பட்டன. ஒளி தருவதற்கான நிலை விளக்குகளை, தூண்களின் நிழல் நாயகப்பத்தியின் கண்ணும் அவையின் கண்ணும் படாதவாறு இடம் பார்த்து அமைத்தனர்.

அரங்கில் மூன்று வகையான திரைகள் இருந்தன. ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என்பன அவை. அவற்றுள் ஒருமுக எழினி இடத்தூணிலிருந்து உருவு திரை யாக அமைந்திருந்ததென்றும், பொருமுக எழினி இரண்டு வலத்தூணிடத்தும் உருவு திரையாகக் கட்டப்பெற்றிருந்தது என்றும் அடியார்க்குநல்லார் கூறுவார். கரந்துவரல் எழினி மேற்கட்டுத் திரையாக இருந்தது. ஓவியங்கள் வரையப்பெற்ற விதானத்திலிருந்து முத்துமாலைகள் அழகுறத் தொங்கின. இது போன்ற ஆடல்அரங்குகள் பல ஊர்களில் இருந்தன.

மதுரையில் அறுபத்து நான்கு கலைகளையும் கற்றுத் தேர்ந்த இசைவல்ல மகளிர் வாழ்ந்த தெருவில் ஓர் ஆடலரங்கு அமைந்திருந்தது. அங்கு யாழ், தண்ணுமை, குழல், முழவு ஆகிய இசைக்கருவிகளின் தாளப் பின்னணியில் நாடக மடந்தையர் ஆடல் நிகழ்த்தினர். அந்நாடக மடந்தையர் வேத்தியலும் பொதுவியலுமாகிய இருவகைக் கூத்தின் இயல்பறிந்து அவை மயங்காதவாறு, அவ்வாடலுக்கான வரிப்பாடல்கள், தாளங்கள் எழுவகைத் தூக்குகள், கூடியிசைக்கும் குயிலுவக் கருவிகள் ஆகியவற்றை உணர்ந்து ஆடிடும் திறன் பெற்றிருந்தனர். அவர்தம் ஆடற்சிறப்புத் தலைக்கோல் பட்டத்தை அவர்களுக் குத் தேடித் தந்திருந்தது.

வஞ்சி மாநகரிலும் ஆடரங்குகள் பலவாக இருந்தன. சேரன்செங்குட்டுவன் இமயம் நோக்கிய படையெடுப்பைத் தொடங்கிய காலை, அவ்வாடரங்குகளில் இருந்த நாடக

மடந்தையர் அனைவரும் அப்பெருமானை வாழ்த்திப் பாடிய வாறே ஆடிக் களித்தனர். வாகை, தும்பை, பனம்பூ ஆகியவற்றாலான நெற்றிப்பட்டமணிந்த அரச யானையின் மேல் வெண் குடை நிழலில் மன்னர் வீற்றிருக்கும் உவகையூட்டும் காட்சியைக் காணும் தங்கள் வளைகள் கைநெகிழக் கழன்று வீழ்வதாய்ப் பாடியவாறே, இருகைகூப்பி வணங்கியும் போற்றியும் அக்கூத்தியர் ஆடி மகிழ்ந்தனரென இளங்கோவடிகள் சுட்டுவார்.

தலைக்கோல்

புதுமையும் அழகும் நிரம்பியதாய் அமைக்கப்பட்ட இத்தகு அரங்குகளில் அரங்கேற்றம் நிகழும் முன் தலைக்கோல் நிறுத்தப்பட்டது. இந்திரன் மகன் சயந்தனாகக் கருதி வழிபடப் பட்ட அத்தலைக்கோல் பற்றிய தரவுகள் சிலப்பதிகாரத்தில் சிறக்க இடம்பெற்றுள்ளன. சயந்தனுக்கும் தலைக்கோலுக்கும் உள்ள தொடர்பு குறித்து அடியார்க்குநல்லார் உரை விளக்கு கிறது. இந்திரன் அவைக்கு அகத்தியர் வந்ததையொட்டி உருப்பசி யின் ஆடல் நிகழ, நாரதர் வீணைவாசித்தார். அதுபோழ்து அங்குத் தோன்றிய இந்திரன் மகனான சயந்தன் முகம் கண்டு அவனிடம் அன்பு வயப்பட்டிருந்த உருப்பசி கவனம் சிதற, அவள் ஆடல் நெகிழ்ந்தது. உடன், தாளம் தந்த இசைக்கருவி கள் எல்லாம் நெகிழ்ந்தன. அதை உணர்ந்த நாரதர், அவைக்கு அதைத் தெரிவிக்கக் கருதி யாழில் பகைநரம்பு படப் பாடினார்.

ஆடலும் பாடலும் நெறிநழுவியதால் அகத்தியர் சினத் துடன், நாரதர் வீணை மங்கலமிழந்து மண்ணில் மணையா கட்டும் என்றும் உருப்பசி புவியிலே பிறக்கவென்றும் சயந்தன் விந்தியமலைப்பகுதியிலே மூங்கிலாய்த் தோன்றுகவென்றும் சபித்தார். சாபநீக்கம் கேட்டபோது, உருப்பசி தலைக்கட்டும் போது சயந்தன் கழையாகித் தலையரங்கேற, இருவரும் சாப நீக்கம் பெறுவர் என்றார். உருப்பசியும் சயந்தனும் அது போலவே சாபநீக்கம் பெற்றதை இளங்கோவடிகளே அரங் கேற்றுகாதையின் தொடக்கத்தில்,

'தெய்வ மால்வரைத் திருமுனி அருள
எய்திய சாபத் திந்திர சிறுவனொடு
தலைக்கோல் தானத்துச் சாப நீங்கிய
மலைப்பருஞ் சிறப்பின் வானவர் மகளிர்'

என்று குறிப்பிடுகிறார். இங்குத் தலைக்கோல் தானம் என்று சுட்டப்படுவது நாடக அரங்காகும்.

இம்மரபொட்டி அரங்கேற்றத்தின்போது தலைக்கோலைச் சயந்தனாகவே கருதி அரங்கத்திலிருத்துவது சிறப்புக்குரிய வழக்காக இருந்தது. போரில் தோற்ற மாற்றரசர்களின் வெண் கொற்றக்குடையின் காம்பு, பகை வேந்தரது கோட்டைப் புறத்தே வெட்டிய மூங்கில், பெருமைக்குரிய மலைப்புறத்தே வளர்ந்திருக்கும் மூங்கில் ஆகியவற்றைக் கொண்டே தலைக் கோல் செய்யப்பட்டது. அவற்றுள் முன்னைய இரண்டால் செய்யப்பட்ட தலைக்கோல் வேத்தியலுக்கும் பின்னையதால் செய்யப்பட்ட தலைக்கோல் பொதுவியலுக்கும் பயன்பட்டன.

இத்தலைக்கோல் எப்படிச் செய்யப்பட்டது என்பதைச் சிலப்பதிகாரமும் பரதசேனாபதீயமும் உணர்த்துகின்றன. போரில் தோல்வி தழுவிய பகையரசர்தம் வெண்கொற்றக்குடையின் காம்பெடுத்து, அதன் கணுக்களை நவமணிகளால் அலங்கரித்து, இடைப்பட்ட பகுதிகளைச் சாம்பூநதமென்னும் பொன்தகட் டால் கட்டி, அரசரது அரண்மனையில் காப்பமைத்து இருத்தி, இந்திரன் மகன் சயந்தனாக அதை நினைத்து மந்திரவிதியாலே பூசித்து வழிபடுவர்.

நாடகக்கணிகையர் அரங்கேற்றம் அமையும்போது அரண் மனையிலுள்ள இத்தலைக்கோலைப் பொற்குடங்களில் பெறப் பட்ட புண்ணியநீரால் முழுக்காட்டி, மாலைகள் சூட்டி, பொற் பட்டம், அணிகலன்கள் சூடிய அரசயானையின் கையில் வாழ்த்துடன் கொடுப்பர். அதுபோழ்து முரசுகள் முழங்க, பல் வகைப்பட்ட இசைக்கருவிகளும் இணைந்து இசைகூட்டும். பின் அரசர் உட்பட்ட ஐம்பெருங்குழுவினரும் யானையுடன் வீதியில் நின்றிருக்கும் தேரை வலஞ்செய்து, தேரின் மேல் நின்றிருக்கும் கவிஞரின் கைகளில் அத்தலைக்கோல் சேருமாறு செய்வர். தலைக்கோல் கொண்ட கவிஞர், தேரில் நகரத்தை வலம் வந்து, அரங்கம் அடைந்து, தலைக்கோலை ஆங்கே இருத்துவார். சிலம்பு போற்றும் இத்தலைக்கோல் சோழர் காலத்தே உருவாக்கப்பட்ட நல்லூர் ஆடவல்லான் செப்புத் திருமேனியின் வலக்கைகளுள் ஒன்றில் இடம்பெற்று, ஆடற் கலைமரபிற்கு அழியாப்புகழ் சேர்த்தது.

அரங்க நிகழ்வுகள்

அரங்க மேடையில் தத்தமக்கேற்ற இருக்கைமுறைகளில் அமர வேண்டியவர் அமர, இடக்கை போன்ற இசைக்கருவி களை இயக்கிய குயிலுவர் நிற்கவேண்டிய நெறிப்படி நின்றனர். அவர்களுக்காக ஒருகோல் அகலத்து இடம் ஒதுக்கப்பட்டது. நட்டுவஆசானுக்கு ஒருகோல் இடமும் பாடுவோர்க்கு ஒரு கோல் இடமும் போக, மூன்றுகோல் இடம் ஆடுமகள் ஆடத் தரப்பட்டிருந்தது.

உடன்கூட்டத்தார் அனைவரும் மேடையேறி அவரவர் இருக்க வேண்டிய, நிற்கவேண்டிய இடங்களில் பொருந்திய பிறகு, ஆடல்மகள் வலக்கால் முன்வைத்து அரங்கேறிப் பொரு முக எழினியின் இடமான வலப்பக்கத் தூணிடத்துச் சேர்வது மரபானபடியால் அவ்விடம் சேர்வாள். ஆடி முதிர்ந்த தோரிய மகளிர் அரங்கம் ஏறி, ஒருமுக எழினியின் இடமான இடத் தூண் பக்கம் வந்து தெய்வப்பாடல்களைத் தொடக்கப் பாடல் களாகப் பாடுவர். பாடல்களின் இறுதியில் குழல், தண்ணுமை, யாழ், முழவு, இடக்கை எனும் குயிலுவக் கருவிகள் பருந்தும் நிழலும் போல ஒருங்கிணைந்து இசைக்கும்.

பின்னர், நாடகநூல்களில் அமைந்த முறை வழுவாது மண்டலநிலையில் தேசிக்கூத்தும் வைசாகநிலையில் வடுகக் கூத்தும் ஆடப்பெறும். மாதவி இக்கூத்துகளை ஆடியபோது பொன்னால் இயன்றதோர் பூங்கொடி கூத்தாடியது போல் இருந்ததென்பார் இளங்கோவடிகள். நாட்டிய நன்னூலில் கூறப்பட்டிருக்கும் ஆடல்நெறிமுறைகளை ஒழுங்குறப் பின் பற்றிய அவரது ஆடல், பாடல், அழகு அனைத்திலும் நேர்த்தி யும் திறனும் கண்ட அரசர், இலைப்பூங்கோதை எனும் தம் பச்சைமாலையை அவருக்களித்து, ஆடலிற் சிறந்தவர்க்களிக்கும் தலைக்கோல் பட்டமும் வழங்கினார். நாடகக் கணிகையர்க்குத் தலையரங்கேற்றத்தின்போது ஆயிரத்தெண் கழஞ்சுப் பொன் வழங்குவது மரபாதலின் அரசரால் மாதவிக்கு அதுவும் வழங்கப் பெற்றது. சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் தொடங்கப்பெற்ற இந்தத் தலைக்கோல் பட்டம் வழங்கும் மரபு, சோழர் காலத்தில் செழித்துச் சிறந்ததை எண்ணற்ற கல்வெட்டுகள் பகிர்ந்து கொள்கின்றன. இது போல் பலப்பல புதிய கலைமரபுகளை

சங்கம் மருவிய காலக் கலைச்சூழல் உருவாக்கியமை ஆழ்ந்து சிந்திக்கத்தக்கது.

IV. ஆடுநர் வாழ்க்கை

மதுரை, புகார், வஞ்சி, காஞ்சிபுரம் போன்ற நகரங்களில் ஆடற்பெண்கள் பலராய் இருந்தனர். அவர்கள் வாழ்ந்த தெருக்கள் நாடகக்கணிகையர் தெரு, கூத்தியர் தெரு என்றழைக்கப் பட்டன. மதுரையில் அது போல் தெருக்கள் இரண்டிருந்தன. அங்குக் குடியிருந்த பெண்கள் அறுபத்துநான்கு கலைகளையும் அறிந்திருந்தனர். பண்ணையும் கிளியையும் பழித்த இனிய சொற்களைப் பெற்றிருந்த அவர்கள், 'சுடுமண் ஏறா வடுநீங்கு சிறப்பின் முடியரசு ஒடுங்கும் கடிமனை வாழ்க்கை'யராவர். வாரப் பாட்டுப் பாடிய தோரிய மடந்தையர், தலைப்பாட்டும் இடைப்பாட்டும் பாடிய கூத்தியர் ஆகியோரும் அத்தெருக்களில் வசித்தனர்.

புகாரில் அரும்பெறல் மரபின் பெரும்பாண் இருக்கை இருந்தது. அங்குக் குழலினும் யாழினும் குரல் முதல் ஏழும் வழுவின்றி இசைத்து, வழித்திறங்காட்டும் பாணர்கள் வாழ்ந்தனர். அகக்கூத்து முதலியன ஆடும் ஆடற்கூத்தியரும் புகாரில் பெருமளவில் இருந்தனர். பல்வேறு விழாக்களில் அவர்கள் பங்கேற்று ஆடல்கள் நிகழ்த்தி வருவாய் பெற்றனர். அவர்களுடன் பாடல்மகளிரும் உடனிருந்தனர்.

நகர்ப்புறத்திருந்த ஆடல் மடந்தையர் வீடுகள் வளமனைகளாகவே திகழ்ந்தன. அவர்தம் மாளிகைகளில் அமைந்திருந்த மாடங்கள் ஆடகப் பொன்னால் அழகுபடுத்தப்பட்டிருந்தன. காற்று நன்கு நுழையுமாறு பெருஞ்சாளரங்கள் பெற்ற அறைகளில் பூவணைப் பள்ளிகள் இருந்தன.

> 'நாடவர் காண நல்லரங் கேறி
> ஆடலும் பாடலும் அழகும் காட்டிச்
> சுருப்புநாண் கருப்புவில் அருப்புக்கணை தூவச்
> செருக்கயல் நெடுங்கண் சுருக்குவலைப் படுத்துக்
> கண்டோர் நெஞ்சம் கொண்டகம் புக்குப்
> பண்டேர் மொழியிற் பயன்பல வாங்கி
> வண்டிற் துறக்கும் கொண்டி மகளிர் ஆக'

நாடகக்கணிகையர் வாழ்ந்தனர். 'நிறையிற் காத்துப் பிறர்க் காணாது கொண்டோன் அல்லது தெய்வமும் பேணாப் பெண்டிர்தம் குடியில்' தாம் பிறந்தவரல்லர் என்பதை அவர்கள் உணர்ந்திருந்தனர். அவர்களுடன் இருப்பதற்கும் மெய்ப்போகம் கொள்வதற்கும் பெரும் பொருள் பரிசமாகத் தரப்பட்டது.

ஊர்ப்புறத்திருந்த ஆடற்பரத்தையரும் தம்மிடம் வந்தார் செல்வம் நயந்தே வாழ்ந்தனர். சமுதாயத்தில் அவர்கட்கு மதிப் பிருந்ததாகக் கொள்ளமுடியவில்லை. அவர்களுக்கிருந்த தாழ்வு மனப்பான்மையே, சமுதாயத்தில் அவர்கள் எப்படி மதிக்கப் பட்டார்கள் என்பதற்குச் சான்றாக விளங்குகிறது.

தொழில்முறைக் கலைஞர்களாய் ஊர்ப்புறத்தும் நகர்ப் புறத்தும் வாழ்ந்த பாணர்கள், பாடினியர்கள், கூத்திகள் ஆகி யோர் செல்வர்களையும் மன்னர்களையும் அண்டி வாழ்ந்தனர். அரசர்தம் அரண்மனைகளில் கூத்தியர் பலர் இருந்தனர். சேரன் செங்குட்டுவன் நிகழ்த்திய வடபுலப் படையெடுப்பின்போது ஆடல்மகளிர் நூற்றிருவர் உடன் சென்றனர். அவர்களுடன் கருவிக்கலைஞர்கள் இருநூற்று எண்மர் சென்றனர்.

அரசர், செல்வர் ஆகியோரின் தழுவல் கிடைக்காத நிலை யில் இத்தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் பல்வேறு ஊர்களில் நடந்த விழாக்களில் கலந்துகொண்டு ஆடல் நிகழ்த்தி வாழ்க்கை வளர்க்க வேண்டியிருந்தது. விழாக்கால வளமைகள் வாழ்க்கை முழுவதற்கும் வாராமையின் அவர்கள் வறுமை வயப்பட்டு வாடிய நிலைகளும் இருந்தன. சங்க காலத்தில் 'விறலி' என்ற பெயரில் அறியப்பட்ட ஆடுமகள், சங்கம் மருவிய காலத்தில் 'ஆடற்கூத்தி'யானாள். ஆடற் பரத்தையர், 'நாடகக்கணிகை' யாயினர்.

முடிவுரை

சங்க காலம் போலவே சங்கம் மருவிய காலத்தும் இரு வேறு நிலைகளில் ஆடற்கலை வாழ்க்கை இருந்தபோதும், அக்கலை சார்ந்த பயிற்சி, பங்களிப்பு ஆகியவற்றிலும் கலைஞர் களின் வகைப்பாடு, திறன் முதலியவற்றிலும் மிகப் பெரும் மாறுதல்களைச் சந்திக்க முடிகிறது. வரையறைகள் இறுக்கமாகி, அரங்க இடங்கள்கூட அதற்குள் அடக்கமாவதும் இனமரபுக்

குழுக்களின் சமூகஞ்சார்ந்த நிலையிலிருந்து ஆடற்கலை மெல்ல விலக முற்படுவதும் இறைசார்ந்த நிலைக்கு அது உயர்த்தப் படுவதும் இக்காலகட்டக் கலைவளர் நிகழ்வுகளாக எதிரொலிப்பதைப் பார்க்கமுடிகிறது. சுருங்கக் கூறின், சிலம்பில் வெளிப்படும் இருண்டகாலத்தின் ஆடற்கலைச் சுடர்கள் சோழர் காலத்தில் நிகழவிருக்கும் ஆடல் சார்ந்த பெருமலர்ச்சிக் கான முன்னறிவிப்பாகவே ஒளிர்கின்றன.

7. அரங்கேற்றுகாதையும்நாட்டியசாத்திரமும்

தமிழ் இலக்கியங்கள் இந்த மண்ணின் வரலாற்றை அறியக் கிடைத்த அரிய பதிவுகள். அவற்றை முழுமையாகவும் பிற பதிவுகளுடன் இணைய நோக்கியும் பயன்படுத்தும்போது, வரலாற்று மீட்டுருவாக்கம் எளிதாகிறது. பெண்தெய்வ வழி பாட்டின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் குறித்த ஆய்வின்போதுதான் சிலப்பதிகாரத்தின் பீடு நன்கு புரிந்தது. ஓர் இலக்கியத்தை, இலக்கியமாக அணுகும்போது ஏற்படும் புரிதலைவிட, அதைப் பிற பதிவுகளுடன் ஒப்பிட்டு ஆராயும்போது கிடைக்கும் புரிதல் இணையற்றதாக அமையும்.

சிலப்பதிகாரத்தின் வேட்டுவ வரியில் தெரிவிக்கப்படும் சில கருத்துக்களைப் பல்லவர் சிற்பங்களுடனும் சோழர் கல்வெட்டுக் களுடனும் ஒப்பிட்டு நோக்கும்போதுதான் வரலாறு எப்படி யெல்லாம் தொடரிழைகளைப் பின்னிக்கொண்டு தேடுதலுக் குக் காத்திருக்கிறது என்பதை உணரமுடிகிறது. இருசான்று களை இங்குப் பார்க்கலாம். வேட்டுவ வரியின் மறவர் வழி பாட்டு நிகழ்ச்சியில் அவர்தம் கூற்றாக இரண்டு கருத்துக்களை இளங்கோ முன் வைக்கிறார். ‘அமரி, குமரி, சூலி’ என்றெல்லாம் அழைக்கப்பெறும் கொற்றவை சிவபெருமான், திருமால், நான் முகன் ஆகிய மூவரின் இதயத்திற்கே விளக்கானவள். இது வேட்டுவரின் கூற்றாக அமைந்துள்ளது.

மற்றொன்று, வேண்டுதல். ‘கண்ணுதலோன் (சிவபெருமான்) பாகத்து மங்கையுருவாய், மறையேத்தவே நிற்பாய்’. இந்தப் பாடலடி இணையற்ற வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. இப்பாடலடி எழுந்த காலத்தில்தான், ‘உமை’ எனும் பெண் தெய்வம் கொற்றவைக்கு இணையாகத் தமிழ்நாட்டில் ஏற்றம் பெறத் தொடங்குகிறது. சமகால இலக்கியங்களும் பல்லவர் சிற்பங்களும் கல்வெட்டுகளும் இந்த நுழைவை மெய்ப்பிக் கின்றன. தலைமையிடத்திலிருந்து கொற்றவை நீக்கப்படுவதை அறிந்த வேட்டுவர்களின் எதிர்ப்புக் குரலே இளங்கோவடி களால் பாடலடியாய்ப் பதிவாகியுள்ளது எனலாம். இந்த வேண்டுதல் நிறைவேறியதைச் சோழர் கல்வெட்டுகள் உறுதிப் படுத்துகின்றன. புள்ளலூர்க் கோயிலில் துர்க்கா பட்டாரகிக்கு சிவபிராமணர் ஆராதனை செய்தனர். உத்திரமேரூரில் துர்க்கா

பட்டாரகிக்குச் சென்னடை, விளக்குகள், அர்ச்சனாபோகம், ஸ்ரீபலி ஆகியவற்றிற்காக நிலம் வழங்கப்பட்டது.

வேட்டுவர்களின் கூற்றாக வெளிப்படும், மும்மூர்த்திகளின் இதய விளக்கு கொற்றவை எனும் செய்தியும் பல்லவர் காலத்தில் சிற்பமாக வெளிப்படுகிறது. தமிழ்நாட்டில் வேறெங்கும் இல்லாத அமைவாக மாமல்லபுரம் மும்மூர்த்தி குடைவரையில் சிவபெருமான், முருகன், விஷ்ணு கருவறைகளை அடுத்து மகிடாசுரமர்த்தினியாகக் கொற்றவை காட்டப்பட்டுள்ளார். வடபரங்குன்றத்தில் சிவபெருமானுக்கும் விஷ்ணுவுக்கும் இணையாகக் கருவறை நாயகியாய் அம்மை உருவாகியுள்ளார். சிராப்பள்ளிக் கீழ்க்குடைவரையில் நான்முகனுக்கு இணையான கோட்டச் சிற்பமாக 'மாமோட்டுத் துணைங்கையஞ் செல்வியாய்' கொற்றவை நிற்பதைப் பார்க்கமுடிகிறது. தமிழ்நாட்டின் வட, தென், நடு என அனைத்துப் பகுதிகளிலும் வேட்டுவர் கூற்றைப் பல்லவர், பாண்டியர் அகழ்வுகள் நிறுவியுள்ளமை, சிலம்பின் வரலாற்று உயிர்ப்பை உணர்த்தவல்லது.

சிலப்பதிகாரம் தொட்டனைத்தூறும் மணற்கேணி. அதன் ஒவ்வொரு காதையும் கணக்கற்ற வரலாற்றுக் குறிப்புகளைக் கொண்டுள்ளது. அறிஞர்களால் மிகுதியும் ஆராயப்பட்ட தமிழ் நாட்டு இலக்கியங்களுள் சிலப்பதிகாரம் தலையாயது என்றாலும், இராமாயணத்தின் உள்ளீடு கல்வெட்டு, சிற்ப நோக்கில் ஆராயப்படாதது போலவே சிலப்பதிகாரமும் நிறைவான ஆய்வை இன்றளவும் அடையவில்லை.

சிலப்பதிகாரத்தின் அரங்கேற்றுகாதையும் பரதரின் நாட்டிய சாத்திரமும் பலரால் இணைத்துப் பேசப்பட்டபோதும் அவை நெருங்கும், விலகும், முற்றிலும் மாறுபடும் இடங்களை அறிய ஆழங்கால்பட்ட ஆய்வே உதவும். உரையாசிரியர்களைத் தேவையான இடங்களில் உடன்கொண்டும் வேண்டுமாயின் தள்ளி நிறுத்தியும் அணுகின் மட்டுமே அரங்கேற்றுகாதையின் உண்மை நிறம் வெளிப்படும். அந்த வெளிப்பாட்டிற்குக் கோயிற்கலைகள் பற்றிய அடிப்படைத் தெளிவு இன்றியமையாததாகும். அத்தகு முயற்சியின் ஒரு சிறு துளியாக இக்கட்டுரையைக் கொள்ளலாம்.

புகார்க் காண்டத்தின் திருப்புமுனையான காதையாக மட்டுமல்லாது, சிலப்பதிகாரத்திற்கே அரங்கேற்றுகாதைதான் தளமிட்டுள்ளது. 'விடுதல் அறியா விருப்பினன் ஆயினன்' எனும் இளங்கோவடிகளின் பாடலடியே, இக்காதையின் முதன்மையை விளக்கவல்லது. அந்த 'விடுதல் அறியா விருப்பம்' முளைக்கவும் கிளைக்கவும் காரணமானது மாதவியின் கலைத்திறன். அதைக் கதை படிப்பார் ஆழ உள் நிறுத்துவதற்காகவே அரங்கேற்று காதை விரிவான அளவில் வளர்ந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தின் பல காதைகளில் இசை, ஆடல் குறித்த செய்திகள் விரவியிருந்தா லும் அரங்கேற்றுகாதை முழுமையும் அவையே நிறைந்துள்ளன.

அரங்கேற்றுகாதையில் விரியும் தரவுகளை மூன்று தலைப்பு களில் அடக்கலாம். மாதவியின் பின்புலம், ஆடல் திறன் இவை முதற்பகுதியாகவும் அரங்க அமைப்பு, அங்கு நிகழ்வன இரண் டாம் பகுதியாகவும் மன்னன் செயல் - கோவலன் இணைவு மூன்றாம் பகுதியாகவும் அமையும். இவற்றுள் மூன்றாம் பகுதி, எளிதில் புரிவது. ஆனால், முதலிரண்டு பிரிவுகள் இன்றளவும் புரிதல் முயற்சியில் முடங்கி நிற்பவை. அரும்பத உரைகாரரும் அடியார்க்குநல்லாரும் அவரவர் காலத்து விளங்கிய கலைநூல் களின் துணைகொண்டே அரங்கேற்றுகாதையை அணுகியுள்ள னர். அவர்தம் உரைப் பின்னணியில் அரங்கேற்றுகாதையை எளிமையாக்க அறிஞர் வீ. ப. கா. சுந்தரம், முனைவர் ஷாஜகான் கனி ஆகியோர் முயன்றுள்ளனர்.

பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம் வெளியிட்டுள்ள தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியத் தொகுதியில் சுந்தரனாரின் கருத்துக்கள் பதிவாகியுள்ளன. ஷாஜகான் கனி உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன வெளியீடாக, 'அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி' எனும் தலைப் பில் தம் புரிதல்களைப் பகிர்ந்து கொண்டுள்ளார். இவை தவிர, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறை மேற்கொண்ட முயற்சி யும் குறிப்பிடத்தக்கது. அரங்கேற்றுகாதை பல கலைத்துறைத் தரவுகளை உள்ளடக்கியிருப்பதால் ஆடல், இசைக் கலைஞர் கள், தமிழ்ப் பேராசிரியர்கள் அடங்கிய குழுவொன்று அதை ஆராய முற்பட்டது. அக்குழுவில் கோயிற்கலை அறிஞர்கள் இடம்பெறவில்லை. தமிழிலக்கியக் கலைநுட்பங்களை விளங்கிக் கொள்ள கோயிற்கலை அறிவு இன்றியமையாதது. அது போலவே

அரங்கமைக்கும் கோல் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ள செய்தி வெளியாகியுள்ளது. அது 'தச்சுக்கோல்' என்று சுட்டப்பட்டுள்ளது. அதன் நீளம் 73 செ. மீ. என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மேற்சுட்டிய தச்சுக்கோல் என்பதே சிலப்பதிகாரக் காலத்தின் அரங்கமைக்கும் கோலாக இருத்தல் வேண்டும்' என்று தம் நூலில் கூறியிருப்பதுடன் அடிக்குறிப்பில் சுந்தரனாரைச் சுட்டியுள்ளார். இவ்விரண்டு நூல்களின் வழி இத்தகவல் பெற்ற மற்றோர் அரங்கேற்றுகாதை ஆய்வாளர் இத்தச்சுக்கோலையே அடிப்படையாகக் கொண்டு, ஒரு பொறியாளர் துணையுடன் அரங்க வடிவத்தை வரைந்துவிட்டதாக அவர் வாய்மொழி வழி அறியும் பேறும் எனக்கு வாய்த்தது.

இத்தச்சுக்கோலைக் கண்டுபிடித்தது எங்கள் ஆய்வு மையம். தஞ்சாவூர் இராஜராஜீசுவரத்தை முழுமையான அளவில் ஆய்வு செய்ய எங்கள் மையப் பட்டயக் கல்வி மாணவர்கள் முயன்ற போது அவர்களுள் ஒருவரான திரு. ப. இராமகிருஷ்ணன் அதைக் கண்டறிந்தார். முனைவர் மு. நளினி அது அளவுகோல்தான் என்பதை உறுதிசெய்தார். இது போன்ற அளவுகோல்கள் பலவற்றைத் தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் கண்டறிந்துள்ளோம். அவற்றுள் பல நிலமளக்கப் பயன்படுத்தியவை. குழிக்கோல், நன்செய்க்கோல், புன்செய்க்கோல், மனைக்கோல், நிலமளந்த கோல் எனப் பல பெயர்ப் பொறிப்புகளுடன் அவை காணக் கிடைக்கின்றன. அரிதாகச் சில தச்சக்கோல்களும் கிடைத்துள்ளன. அவை அனைத்தும் ஒரே அளவுடையன அன்று.

திருவாசி மாற்றுரை வரதீசுவரர் கோயில் அம்மன் திருமுன் சுவரில் 'தச்சுமுழம்' என்ற பொறிப்புடன் வெட்டப்பட்டுள்ள அளவுகோல் 86 செ. மீ. அளவுடையது. முனைவர் அர. அகிலாவால் திருவானைக்கோயில் இராஜராஜ ஈசுவரத்தில் கண்டறியப்பட்ட தச்சமுழம் 88 செ. மீ. அளவினது. 1991இல் எங்களால் கண்டறியப்பட்டு அண்மையில் மறு கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்டு ஆவணம் இதழில் வெளியாகியுள்ள கருடமண்டப முழம் விராலிமலை முருகன் கோயிலில் உள்ளது. அதன் அளவு 73 செ. மீ. பனைமலை ஈசுவரத்தில் எங்கள் ஆய்வு மாணவர் வே. கல்பகத்தால் கண்டறியப்பட்ட தச்சமுழத்தின் அளவு 73 செ. மீ. தமிழ்நாட்டில் இது போல் பல தச்சமுழங்கள் பயன்

பாட்டில் இருந்தன. அவற்றுள் சில சோழர் காலத்தன. சில நாயக்கர் காலத்தன. ஒவ்வொன்றும் ஓர் அளவு சுட்டுவன.

'தச்சுமுழம்', 'தச்சக்கோல்' என்ற தொடர்கள் கொண்டு அதுவே அரங்கமைக்கப் பயன்பட்ட கோலென்று கொள்வோமானால், எங்களால் இதுநாள்வரையிலும் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட கோல்களுள் எதை அரங்கக் கோலாகக் கொள்வது? சுந்தரனார் எடுத்தாண்ட நாளிதழ்ச் செய்தி, ஷாஜகானால் பொருள் மாற்றப் பட்ட நிலையில், மற்றொருவர் அதைக் கொண்டு அரங்கத்தையே வரைந்துவிட்ட நிலை மருள வைக்கிறது. வீ. ப. கா. சுந்தரமும் ஷாஜகானும் பனமங்கலத்தில் கண்டறியப்பட்டதாகக் குறிப்பிட்டிருக்கும் அளவுகோல் பனைமலையில் அறியப்பட்டதாகும். சிதம்பரத்தில் எந்த ஓர் அளவுகோலையும் எங்கள் ஆய்வு மையம் கண்டறியவில்லை. எடுத்தாளல்களும் அடிக்குறிப்புகளும் எந்த அளவிற்குப் படிப்பவர்களைத் திசைமாறச் செய்கின்றன என்பதை இதன் வழி அறியலாம்.

அரங்கேற்றுகாதை, நாட்டியசாத்திரம் இவை இரண்டிற்குமுள்ள நெருக்கம், விலக்கம் பார்க்கும் முன், 'நாட்டியசாத்திரம்' பற்றி அறிவது தேவை. நாட்டியசாத்திரம் பரதரால் எழுதப் பட்டதாக நம்பப்படுகிறது. 37 இயல்களைக் கொண்ட இந்த நூலுக்குப் பத்தாம் நூற்றாண்டளவில் அபிநவகுப்தரும் பின்னாளில் திரு. மனமோகன் கோஷ், திரு. அத்யரங்காச்சாரியார் உட்படப் பலரும் உரை எழுதியுள்ளனர். அபிநவகுப்தர் உரை முழுமையுடன் இல்லை. பின்னாளைய உரையாசிரியர்கள் அனைவருமே மூலநூலின் பல இடங்கள் புரிதலில் சிக்கல்களைத் தோற்றுவித்தமை பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இதன் 37 இயல்களில், முதல் இயல் நாட்டியசாத்திரம் தோன்றிய விதம் பற்றியும் இரண்டாம் இயல், 'நாட்டிய கிருகம்' (அரங்கு), பற்றியும் பேச, மூன்றாம் இயல் அரங்க வணக்கம் கூறுகிறது. தாண்டவ நிருத்தியம், பூர்வரங்கம், ரசம், பாவம், அபிநயம், காலசைவு, கையசைவு, நடக்கும் முறை, வட்டார வழக்குகள், சொல், பாடல், மொழிப் பயன்பாடு, விளிக்கும் மரபுகள், பத்து வகை நாடகம், கரு, விருத்திகள், ஒப்பனை, உணர்வு, கருவியிசை, தாளம், உறுப்பினர்கள் என ஒரு நாடகத்திற்குத் தேவையான அனைத்தும் பிற இயல்களில் இடம்பெற்றுள்ளன.

இந்நூலின் காலமும் சிலப்பதிகாரம் போலவே உறுதி செய்யப்படாத நிலையில் பொ. கா. மு. 3ஆம் நூற்றாண்டி லிருந்து பொ. கா. 8ஆம் நூற்றாண்டுவரையென கணக்கிடப்பட் டுள்ளது. மாமல்லபுரம் அதிரணசண்டேசுவரத்திலுள்ள பல்லவ அரசர் இராஜசிம்மரின் கல்வெட்டு பரதரின் பெயரைக் குறிப் பிடுகிறது. அவர் காலம் பொ. கா. 690-729 என்று கொள்ளப்பட் டிருப்பதால் நாட்டியசாத்திரத்தின் காலத்தைப் பொ. கா. 7ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்டதாக உறுதிப்படுத்தலாம். முதலாம் மகேந்திரவர்மரின் சீயமங்கலம் குடைவரையிலேயே நாட்டிய சாத்திரம் சுட்டும் புஜங்கத்ராசிதக் கரணம் அதற்கான வரை யறை ஒட்டி இடம்பெற்றுவிடுகிறது. இராஜசிம்மரின் கற்றளி களும் நாட்டியசாத்திரம் கூறும் கரணங்கள் சிலவற்றைச் சிற்பங் களாகக் கொண்டுள்ளன.

அரங்கேற்றுகாதை சுட்டும், ‘விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்து ஆங்கு ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும் கூடிய நெறியின்’, ‘நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து’, ‘எண்ணிய நூலோர் இயல்பின் வழாஅது’, ‘நூல்நெறி மரபின் அரங்கம் அளக்கும் கோல்’, ‘இயல்பினின் வழாஅ இருக்கை முறைமையில் குயிலுவ மாக்கள் நெறிப்பட நிற்க’, ‘தொல் நெறி இயற்கைத் தோரிய மகளிர்’, ‘வந்த முறையின் வழிமுறை வழா மல்’ எனும் மரபுகள் இளங்கோவிற்கு முன்பிருந்த தமிழ்நாட்டு நாடக வளம் காட்டும். ‘தொல்நெறி’ எனுஞ் சொல்லாட்சி, இம்மரபுகளும் நூல்களும் காலங்காலமாக வழக்கில் இருந்தமை யைச் சுட்டுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தின் காலத்தை அதன் உள் ளீடு கொண்டு பலரும் கருதுமாறு பொ. கா. 5ஆம் நூற்றாண் டாகக் கொள்வோமானால், அதற்கு முந்து நூற்றாண்டுகளி லேயே இம்மரபுகள் தமிழர்களால் கொள்ளப்பட்டிருந்தமை புலப்படும்.

நாட்டியசாத்திரத்தின் வரலாறு வேறுவிதமானது. அது நான்முகனால் உருவாக்கப்பட்டது. பரதரால் நடிக்கப்பட்டு, முதல் நாடகம் தோல்வியுற்ற நிலையில், சிவபெருமானால் சீர்மை செய்யப்பெற்றதாக அது மாறியது. அவரே கரணங் களையும் அங்ககாரங்களையும் பரதருக்குக் கற்றுத் தருமாறு தம் சீடர் தண்டுவைப் பணிக்கிறார். தண்டு கற்றுத்தர, பரதரும் அவர்

மாணவர்களும் பூர்வரங்கம் பயின்று தங்கள் நாட்டிய அமைவு களை மேம்படுத்திக் கொள்கின்றனர். இந்நிகழ்வு குடந்தை சார்ங்க பாணி கோயில் கோபுரத்தில் தொடராகப் பதிவாகியுள்ளது. பரதருக்கு முன்பே ஆடல் இருந்திருக்க வேண்டுமென்பதை பாணினியின் நூல் வழி அறியமுடிந்தாலும் சிலப்பதிகாரம் பேசும் அளவிற்கு நெறிசான்ற வரலாறு நாட்டியசாத்திர மரபு களுக்கு இல்லை என்பதை உறுதிபடக் கூறமுடியும்.

அரங்கேற்றுகாதையில் பத்தொன்பது பாடலடிகளில் விளக்கப்படும் அரங்க உருவாக்கம் நாட்டியசாத்திரத்தில் இரண்டு இயல்களாக இடம்பெற்றுள்ளது. நீள்வட்டம், சதுரம், முக்கோணம் என்ற மூன்று வகையான அரங்குகள் அதில் பேசப் பட்டுள்ளன. அரங்கேற்றுகாதையின் அரங்க அமைப்பிலிருந்து நாட்டியசாத்திர அரங்க உருவாக்கம் முற்றிலுமாய் வேறுபடு கிறது. காதையின் எழினிகள் சாத்திரத்தில் இல்லை. காதையின் அரங்கம் மிக எளிமையான நிலையில் உருவாக்கப்படுகிறது. அரங்கு அமைந்ததும் நிகழ்ச்சி நடக்கிறது. நாட்டியசாத்திரத்தில் அரங்க உருவாக்கமே பல நிலைகளைக் கடக்கிறது. ஒவ்வொரு நிலையிலும் வழிபாடுகள், மந்திரங்கள். சுவர்கள், தூண்களுடன் அரங்கம் முழுமையடைந்ததும் ஏராளமான தெய்வங்களை முன்னிருத்தி வழிபாடுகள்.

நாட்டியசாத்திரத்தின் உரையாசிரியர் அத்யரங்காச்சாரி யார் அந்நூல் குறிப்பிடும் அரங்கம், மேடையா அல்லது இந்நாளில் உள்ளது போன்ற உள்ளரங்கா என்ற கேள்வியை எழுப்புகிறார். பரதரின் சொல்லாடல்கள் உள்ளரங்கையே குறிப்பது போல் அமைந்துள்ளதாகவும் குழப்பம் நிறைந்த பாட லடிகளால் பல இடங்களில் ஊகிக்க வேண்டியுள்ளதாகவும் அவர் தெரிவிக்கிறார். அரங்கேற்றுகாதையில் அத்தகு குழப்பம் இல்லை. அரங்க அமைப்பு, அதற்கான கோல், அரங்க அலங்கரிப்பு, அரங்கில் அவரவர் இடம் என எல்லாமே படக் காட்சியென மிகத் தெளிவாக வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன. புகார் அரங்கில் தலைக்கோல் வழிபடப்படுகிறது. நாட்டியசாத்திரம் அந்த இடத்தை இந்திரனின் கொடித்தண்டுக்கு வழங்குகிறது. அனைவர் நலனுக்காகவும் நாடகமேடையில் கொடித்தண்டு வழிபாடு நடக்கிறது. அக்கொடித்தண்டு நாடக அரங்கில்

முதன்மை பெற்றதன் பின்னணியும் சாத்திரத்தில் பதிவாகியுள் ளது. பரதரின் முதல் நாடக முடிவு தங்களைத் தோல்வியாளர் களாகக் காட்டுவதை எதிர்த்துப் போராடிய பேய்க் கணங்களை மேடையிலிருந்து அடித்துத் துரத்தவும் அழிக்கவும் கொடித் தண்டே இந்திரனுக்கு உதவியது. தீயவர்களை அகற்ற உதவிய இந்திரனின் கொடித்தண்டையே மேடைப் பாதுகாப்பிற்காகக் கொள்ள விரும்பிய பிற கடவுள்களின் விருப்பத்தை ஏற்று, அதற்கு 'ஜர்ஜரா' எனப் பெயர் சூட்டி, அதையே நாடக மேடை யின் கவசமாக்கினார் இந்திரன்.

இந்த ஜர்ஜராவை நான்முகன் உருவாக்கியதாகவும் இதன் ஐந்து பாகங்களை முறையே நான்முகன், சிவபெருமான், விஷ்ணு, ஸ்கந்தன், வாசுகி காப்பர் எனவும் இதுவே நாடகத்தையும் நடிப்பவர், பார்ப்பவர் அனைவரையும் துன்பங்களிலிருந்து காப்பாற்றும் எனவும் நாட்டியசாத்திரம் பேசுகிறது. அரங்கேற்று காதையின் தலைக்கோல் இந்திரனின் மகன் ஜயந்தனின் குறியீடாக அமைகிறது. தோற்ற அரசனின் கொற்றக்குடைக் காம்பு, மாற்றார் எயிற்புரத்து மிளைக்கண் வெட்டிய மூங்கில் அல்லது மலைவளர் மூங்கில் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட தலைக்கோல் அரண்மனையில் விளங்கும். அரங்கேற்றத்தின் போது அதைப் புண்ணியநீர் கொண்டு முழுக்காட்டி, மாலை அணிவித்து, பட்டத்து யானையின் கைத்தந்து முரசும் இயங் களும் ஆர்ப்ப, ஐம்பெருங்குழுவினருடன் தேர்வலம் வரச்செய்து கவியின் கையில் தருமாறு செய்தனர். கவியுடன் ஊர்வலம் வந்து அரங்கம் அமைகிறது தலைக்கோல். படைப்பாளியைச் சிறப்பிக்கும் இவ்வழிபாடு நாட்டியசாத்திரத்தில் இல்லாதது.

தலைக்கோலிப் பட்டம் வழங்கப்படும் அரங்கில் தலைக் கோல் இடம்பெறுவதும் ஆடலரங்கில் அது முதன்மை பெறுவ தும் முற்றிலும் தமிழர் மரபுகளாகப் பொலிகின்றன. இந்தத் தலைக்கோல் சங்க காலத் தொடர்புடையதென்பதை, 'இருங் கழை இறும்பின் ஆய்ந்துகொண் டறுத்த நுணங்குகண் சிறு கோல் வணங்கிறை மகளிரொடு' எனும் அகநானூற்றுப் பாட லடிகள் கொண்டும் 'மண்கனை முழவின் தலைக்கோல் கொண்டு தண்டு காலாகத் தளர்தல் ஓம்பி' எனும் மலைபடு கடாம் பாடலடிகள் கொண்டும் விளக்க முடியும். தலைக்கோல்

தமிழர் வரலாற்றில் தொடர்ந்ததை அதைக் கையில் கொண்டிருக் கும் நல்லூர் ஆடவல்லான் செப்புத்திருமேனியும் கணக்கற்ற சோழர், பாண்டியர் கல்வெட்டுகளும் நிறுவுகின்றன. நாட்டிய நன்னூலைக் கைகளிலேந்திய ஆடற்கோலச் சிவபெருமான் செவல்பட்டி, திருமலைப்புரம் குடைவரைகளில் காட்சிதரு கிறார். இவை முற்பாண்டியர் கைவண்ணங்கள். தலைக்கோலிப் பட்டம் பெற்ற ஆடலரசிகளைத் தொடர்ந்து கண்டுபிடித்துக் கொண்டிருக்கிறோம் கல்வெட்டுகளாக. ஆனால், நாட்டியசாத் திரத்தின் ஜர்ஜராவிற்கு இத்தகு இலக்கியப் பின்னணியோ, வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியோ அறவே இல்லை.

சங்க இலக்கியங்களிலேயே பேசப்படும், 'அரங்கு', சிலப்பதி காரக் காலத்தில் வளர்நிலை பெற்றதெனலாம். தமிழ்நாட்டுக் கல்வெட்டுகளில் பல அரங்குகள் காட்டப்பட்டுள்ளன. கல்வெட் டோடு அமைந்த ஆடலரங்கு கீரனூர்ச் சாலையிலுள்ள குன்றாண்டார்கோயிலில் இடம்பெற்றுள்ளது. மேடை, உள்வர- வெளிச் செல்ல அதில் வழிகள், அமர்ந்து காணக் கூரையோடு மண்டபம், அதன் கூரை தாங்க, பல்வகைத் தூண்கள், தேர் போல் அலங்கரிக்கப்பட்ட முகப்பு என அவ்வரங்கு சீர்மை யுடன் விளங்குகிறது. மற்றோர் அரங்கினை மதுரை அழகர் கோயிலின் எதிரில் நாயக்கர் கட்டுமானமாகக் காணமுடிகிறது. இவ்வரங்குகள் பற்றிய விரிவான ஆய்வுகள் சிலப்பதிகாரக் கால அரங்கினை அறியப் பேருதவியாக அமையும்.

அடிப்படையிலேயே அரங்கேற்றுகாதையும் நாட்டிய சாத்திரமும் வேறுபடுகின்றன. ஒரு பெண்ணின் ஆடற்கலைப் பயிற்சியும் அரகேற்றமும் மட்டுமே காதையில் இடம்பெற்றுள் ளன. பயிற்சியில் அப்பெண் பயின்றவை பாடலடிகளாய் மலர்ந் துள்ளன. அது போலவே அரங்க நிகழ்வுகள் நடந்த நிலையில் படம்பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. அதனால்தான், அரங்கேற்றுகாதை யில் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை, கூடை, வாரம், குரவை, வரி என்பன கலைச்சொற்களாக விளக்கமின்றிப் பெய்யப்பட்டுள்ளன. 'நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து' என்று மாதவியைப் பாராட்டுகிறாரே இளங்கோ, அந்த நன்னூல் வகையினது நாட்டியசாத்திரம். அது ஆடற்கலைக்கான பயில் நூல். அதனால்தான், ஆடற்கலை தொடர்பான அனைத்துச்

செய்திகளும் உரிய விளக்கங்களுடனும் வரையறைகளுடனும் அந்நூலில் முறையே எழுதப்பட்டுள்ளன. கரணம், அங்ககாரம், சாரிகள், அபிநயம், ரசம், பாவம் என நாட்டியசாத்திரம் விதந்தடுக்கும் ஆடல் அடிப்படைகள் அரங்கேற்றுகாதையில் இடம்பெறவில்லை. அரங்கேற்றுகாதையை விளங்கிக் கொள்ளக் கடலாடுகாதையும் ஊர்காண்காதையும் ஓரளவிற்கு உதவுகின்றன. அரங்கேற்றுகாதையில் முன்வைக்காத பல ஆடல் தரவுகளை இளங்கோவடிகள் ஊர்காண்காதையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அடிப்படைகளிலேயே வேறுபடும் அரங்கேற்றுகாதையையும் நாட்டியசாத்திரத்தையும் இணையக் காணக் காரணமானவர்கள் உரையாசிரியர்களே. அரங்கேற்றுகாதையை விளங்கிக் கொள்ள, அவர்கள் காலத்தில் கிடைத்த ஆடற்கலை நூல்கள் அனைத்தும் நாட்டியசாத்திரத்தின் தழுவல்களாகவும் முந்தைய மரபுகளின் தொடர்ச்சிகளாகவும் கலப்பு நிலையில் அமைந்திருந்தமையே அப்பெரியார்களை இரண்டையும் இணைக்க வைத்தன. சில சான்றுகளைப் பார்ப்போம். இளங்கோவடிகள் சுட்டும், 'வேத்தியல், பொதுவியல் எனும் இருதிறம்' அரசர்க் காடும் கூத்தாகவும் எல்லார்க்கும் ஒப்ப ஆடும் கூத்தாகவும் அடியார்க்குநல்லாரால் விளக்கப்படுகிறது. இந்த இருதிறம் நாட்டியசாத்திரத்தில் இல்லை. அங்குத் தாண்டவம், சுகுமாரம் எனும் வகைப்பாடுகளே உள்ளன. அவை ஆடல் அமைவுகளின் திறத்தால் அமைந்தவை. இதனால், வேத்தியல், பொதுவியல் எனும் இருதிறம் தமிழர் மரபாக இருந்தமை புலப்படும்.

இளங்கோவடிகளால் கையாளப்படும் 'பிண்டி' என்ற சொல்லுக்கு 'ஒற்றைக் கை' என ஓரிடத்தில் பொருள் கொள்ளும் அடியார்க்குநல்லார், மற்றோர் இடத்தில் அதை அவிநயமாகக் கொள்கிறார். அவிநயமாய்ப் பிண்டியைச் சுட்டும்போது 24 வகை அவிநயங்களும் அவை தொடர்பான பாடல் வடிவ வரையறைகளும் தருகிறார். அவை அனைத்தும் தமிழ் மரபின. ஆனால், பிண்டியை ஒற்றைக்கையாய்க் கண்டு அதற்கான விளக்கம் தருமிடத்து 33 ஒற்றைக்கை முத்திரைகளை விளக்குகிறார். அவற்றுள் பெரும்பான்மையன நாட்டியசாத்திரத்தில் உள்ளமையுடன் தமிழ்த் தொடர்களாகவும் அமையவில்லை.

அடியார்க்குநல்லாருக்கு இம்முத்திரைகளை வழங்கிய நூலாசிரியர் அவற்றை 'இணையா வினைக்கை' என்றுதான் சுட்டியுள்ளாரே தவிர, 'பிண்டி' என்றன்று.

நாட்டியசாத்திரம் 'அவிநயம்' குறிக்கவில்லை. ஆனால், 'அபிநயம்' பேசுகிறது. ஆகார்யம், ஆங்கிகம், வாசிகம், சாத்விகம் எனும் நான்கு வகையான அபிநயங்கள் அதில் சுட்டப்படுகின்றன. ஓர் ஆடலுக்குத் தேவையான அனைத்தும் இந்த நான்கில் அடக்கப்பட்டுள்ளன. இந்த அபிநயம் அரங்கேற்றுகாதையில் சொல்லப்படவில்லை. மேலும், அடியார்க்குநல்லார் பலபடப் பேசும் 'அவிநயம்' என்ற சொல்லே அரங்கேற்றுகாதையில் இல்லை. சிலப்பதிகாரம் முழுமையும் தேடின், அச்சொல் ஊர்காண்காதையில்தான் கிடைக்கிறது. 'நால்வகை மரபின் அவிநயக் களத்தினும்' என்ற இளங்கோவின் சொல்லாட்சி சிறப்பானது.

அத்தொடர் நாட்டியசாத்திரம் சுட்டும் நான்கு வகை அபிநயம் பற்றியதா எனின், இல்லை என்று தெளிவுபடுத்துகிறார் அடியார்க்குநல்லார். நிற்றல், இயங்கல், இருத்தல், கிடத்தல் என்பனவே அந்நால்வகை அவிநயக் களங்கள் என்று பழம் பாடல் துணையுடன் அவர் விளக்கும்போது நமக்கென்றிருந்த மரபுகளின் தொடர்பிழைகள் தெரிகின்றன. என்றாலும், உரையாசிரியர்களின் காலத்தில் முழுமையும் சிலப்பதிகாரம் சார்ந்த ஆடல்மரபுகளை அடையாளம் காட்டும் நூல்கள் கிடைக்காமையின், கிடைத்த அளவில் அவற்றிலிருந்தும் கிடைக்காதவற்றைத் தழுவல் நூல்களிலிருந்தும் அப்பெருமக்கள் பெற்று, புரிந்ததையும் புரிந்தது போல் இருந்தவற்றையும் இயன்ற அளவில் பதிவுசெய்திருப்பதால்தான், இன்று ஓரளவிற்கேனும் தமிழர் ஆடற்கலை மரபுகளின் வளர்நிலைகளைத் தொடர்புபடுத்துவது இயலுவதாகிறது.

அரங்கேற்றுகாதையில் இடம்பெறாத அவிநயம் மணிமேகலையில் சுட்டப்பெறுவது சிந்தனையைத் தூண்டுகிறது. 'ஆடற் கூத்தினொடு அவிநயம் தெரிவோர்' என்ற அதன் பாடலடி இளங்கோவின் காலத்தில் அவிநயம் தனிப் பெருங் கலையாகப் பயிலப்பட்டமையை உணர்த்துகிறது. அவிநயம் அரங்கேற்றுகாதையில் இடம்பெறாமையாலேயே மாதவி

அவிநயம் அறியாதவர் எனக் கொள்ளமுடியாது. அவர் ஆடிய இருவகைக் கூத்துள் ஒன்றான சாந்திக்கூத்தில் அவிநயக்கூத்தும் உள்ளடக்கம்.

நாட்டியசாத்திரம், அரங்கேற்றுகாதை இரண்டனுள் எதன் மரபுகள் தமிழ்நாட்டில் பின்பற்றப்பட்டன என்பதறிய சிலப்பதி காரத்திற்குப் பின் எழுந்த இலக்கியங்களும் கோயில்களுமே உதவுகின்றன. இங்கு அரங்கேற்றுகாதை எனச் சொல்வது அதற்கான அடியார்க்குநல்லாரின் உரை விளக்கமே. பல்லவர், சோழர் கால இலக்கியங்களுள் பத்திமை இலக்கியங்களும் சீவகசிந்தாமணியும் பெருங்கதையும் ஆடல், இசை குறித்த பல அரிய தரவுகளைப் பொதிந்து வைத்துள்ளன. அப்பர், சம்பந்தர், காரைக்கால் அம்மையாரின் பதிகங்கள் முன்வைக்கும் குறிப்பு கள் வரலாற்று முதன்மை வாய்ந்தவை.

அரங்கேற்றுகாதையில் தண்ணுமையாசிரியன் தகுதிகள் விளக்கியபோதும், தண்ணுமை எனும் இசைக்கருவி எது என்று வெளிப்படுத்தாத அடியார்க்குநல்லார், ஊர்காண்காதை யில்தான் அதைக் குடமுழவாக அடையாளப்படுத்துகிறார். தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் முதன்முதலாகக் குடமுழவை அதே பெயருடன் பாடலடியில் அறிமுகம் செய்பவர் காரைக்கால் அம்மையார். அவரைத் தொடர்ந்து தேவார ஆசிரியர்களும் அவ்விசைக்கருவியைக் குறிப்பிடுகின்றனர். இறையாடலுக்குப் பயன்படும் தோலிசைக்கருவிகளுள் ஒன்றாகச் சுட்டப்படும் குடமுழவு, சோழர் காலச் சிற்பங்களிலும் செப்புத்திருமேனி களிலும் ஓவியத்திலும்கூட இடம்பெற்றுள்ளது. இறையாடல் நிகழ்வுகளுக்கே காட்டப்படும் இக்கருவி வேத்தியல் சார்ந்தது போலும். ஏனெனில், சோழர் கால மானிடக் கலைஞர்களின் ஆடல் நிகழ்வுகளைக் காட்டும் சிற்பங்களில் ஒன்றேனும் குட முழவு பெறவில்லை. மாறாக, அங்கு மத்தளமும் இடக்கையுமே வழங்குகின்றன.

மத்தளமும் காரைக்கால் அம்மை வழிதான் அறிமுகம் பெறுகிறது. 'மத்தளம்' என்ற சொல் எத்தகு இசைக்கருவியைக் குறிக்கிறது என்ற ஐயத்தை அண்மையில் திருமங்கலத்தில் கிடைத்துள்ள பிற்சோழர் சிற்பம் தீர்த்து வைக்கிறது. 'மத்தளப் பெருமாள்' என்ற கல்வெட்டுடன் மத்தள இசைக்கலைஞர்

இச்சிற்பத்தில் காட்சியாகியுள்ளார். இந்த மத்தளம் சோழர் காலத்தில் பெருவழக்குப் பெற்றிருந்ததைக் கல்வெட்டுகளும் சிற்பங்களும் உறுதிப்படுத்துகின்றன.

அடியார்க்குநல்லார் குறிக்கும் மற்றொரு தோலிசைக் கருவி இடக்கை. அவரும் அரும்பத உரைகாரரும் இளங்கோவடிகளின் ஆமந்திரிகையாகச் சுட்டும் கருவியே இந்த இடக்கை. குழல், யாழ், தண்ணுமை, முழவு வரிசையில் முழவோடு கூடி நின்றிசைத்த ஆமந்திரிகையான இடக்கை தேவார ஆசிரியர்களால் சுட்டப்பட்டுள்ளமையோடு, கல்வெட்டுகளிலும் இடம் பெற்றுள்ளது. சோழர் சிற்பங்களிலும் பிற்பாண்டியர், விசயநகர அரசர் காலச் சிற்பங்களிலும் மானிடர் ஆடலுக்கான முதன்மைத் தோலிசைக் கருவியாக இக்கருவி பங்கு பெற்றுள்ளது. ஆண்களும் பெண்களும் இணைய வாசித்துள்ள இதைப் பின்னாளைய இறையாடல் சிற்பங்களிலும் காணமுடிகிறது.

சிலப்பதிகாரம் சுட்டும் குழலை அடியார்க்குநல்லார் வங்கியம் என்கிறார். இவ்விசைக்கருவி தொடர்ந்து தமிழ்நாட்டுக் கல்வெட்டுகளிலும் சிற்பங்களிலும் பத்திமை இலக்கியங்களிலும் சுட்டப்பட்டுள்ளது. நாட்டியசாத்திரத்தில் மத்தளமோ, குடமுழவோ, இடக்கையோ குறிக்கப்பெறவில்லை. ஆனால், குழல் உள்ளது. மத்தளத்திற்கு மாற்றாக மிருதங்கம் இடம்பெற்றுள்ளது. 'மிருதங்கம்' தமிழ்நாட்டின் தோலிசைக் கருவியாக எப்போதிருந்து பயன்பட்டது என்பதை, தமிழ்நாட்டுச் சிற்பங்களில் காணப்படும் பல்வகையான தோலிசைக் கருவிகளை 'இன்னவை' என அடையாளப்படுத்த நேரின் அறியக்கூடும்.

இனி இருவகைக் கூத்து. 'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கண மறிந்து, பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்து' என்பார் இளங்கோ. நாட்டியசாத்திரத்தில் 'கூத்து' என்ற சொல்லாட்சி இல்லை. 'நாட்டியவேதம்' என்றே அழைக்கப்படும் நாட்டிய சாத்திரம் நாட்டிய நாடகங்களைப் பற்றியே மிகுதியும் பேசுகிறது. 'கூத்து' என்பதும் நாட்டிய நாடகமாகவே நிகழ்த்தப்பட்டது என்றறியுமாறு கல்வெட்டுகள் கிடைத்துள்ளன. சில ஆண்டுகளுக்கு முன் எங்கள் ஆய்வு மையத்தால் கண்டறியப்பட்ட நல்லூர்க் கல்வெட்டு, சோழர் காலத்தே அக்கோயிலில் நெற்றிக் கண் நங்கையால், 'கோவணநாடகம்' நிகழ்த்தப்பட்ட தகவலைப்

பகிர்ந்து கொள்கிறது. இக்கோவணநாடகம் அமர்நீதிநாயனாரின் கதையைக் கருவாகக் கொண்டது. அமர்நீதியார் முக்தி பெற்ற இடம் நல்லூர். பழையாறையைச் சேர்ந்த அவர் இறைவன் கோவணத்தைத் தொலைத்து அதற்கிணையாகத் தாமே துலாக் கோல் ஏறி இறைவனைக் கண்டது நல்லூரில்தான். அதற்கான சிற்பங்களும் அக்கோயிலில் உள்ளன. அவருடைய வரலாற் றையே 'கோவணநாடகம்' கொண்டிருந்ததாகக் கொள்ளலாம்.

இளங்கோவின் 'இருவகைக் கூத்து' அரும்பத உரைகார ரால் தேசி, மார்க்கம் என்றும் அடியார்க்குநல்லாரால் வசை-புகழ், வரி-வரிசாந்தி, சாந்தி-விநோதம், ஆரியம்-தமிழ், இயல்பு-தேசி எனப் பல்வகையாகவும் விளக்கப்பட்டுள்ளது. அரும்பத உரைகாரரின் மார்க்கம் அல்லது வடுகு அடியார்க்குநல்லாரின் பிரிப்பில் இடம்பெறவில்லை. பத்துவகை நாடகங்களைப் பேசும் நாட்டியசாத்திரத்தில் இவற்றுள் ஒன்றேனும் சுட்டப் பெறவில்லை. அடியார்க்குநல்லார் குறிக்கும் கூத்துவகைகளுள் சாந்தி, ஆரியம், தமிழ், விநோதம் என்பன சோழர் கல்வெட்டு களில் இடம்பெற்றுள்ளன. அடியார்க்குநல்லாரோ, அரும்பத உரைகாரரோ குறிக்காத சாக்கைக்கூத்தும் சோழர் கல்வெட்டு களில் இடம்பெற்றுள்ளது. ஆரியக்கூத்து தொடர்பாக இது நாள் வரையிலும் நான்கு சோழர் கல்வெட்டுகள் கிடைத்துள்ளன. ஆனால், தமிழ்க்கூத்து பற்றி ஒரே ஒரு கல்வெட்டு பேசுகிறது.

சோழர் காலத்தே ஆரிய, தமிழ்க் கூத்துகளினும் பரவலான அளவில் நிகழ்த்தப்பட்ட சாக்கைக்கூத்து பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் போலவே நாட்டியசாத்திரமும் ஏதும் கூறவில்லை. 'நம் உடையாருக்கு முன்பு சாக்கைக்கூத்து ஆடியருளும் நிவந்தம் செய்திலாமையால்' எனச் சோழமார்த்தாண்ட சதுர்வேதி மங்கல சபையார் வருந்துமளவிற்குச் சாக்கைக்கூத்து சோழர் காலத்தில் வரவேற்புப் பெற்றிருந்தது.

அடியார்க்குநல்லார் குறிப்பிடும் சாந்திக்கூத்து சொக்கம், மெய்க்கூத்து, அவிநயக்கூத்து, நாடகம் என நான்கு பிரிவுகளை உடையது. அவற்றுள் சொக்கம், சுத்தநிருத்தம் என்றும் அறியப் பட்டதாகவும் நூற்றெட்டுக் கரணங்களைக் கொண்டு விளங்கிய தாகவும் அடியார்க்குநல்லார் குறிப்பிடுகிறார். சங்க இலக்கியங்

களிலோ, சிலப்பதிகார அடிகளிலோ இடம்பெறாத இச்சொற்கள் பத்திமை ஆசிரியர்களால் கையாளப்பட்டுள்ளன. 'சொக்க மது ஆடியும் பாடியும் பாரிடம் சூழ்தரும் நக்கர்' என்பார் சம்பந்தர். சொக்கம் ஆடியதாலேயே 'சொக்கர்' என்றும் சிவபெருமான் அழைக்கப்படுகிறார். 'இரிக்கும் பறையொடு பூதங்கள் பாடக் கழுமலவன் நிருத்தம் பழம்படி ஆடும்' என்பார் நாவுக்கரசர். நிருத்தம் நிகழ்த்தியதால் நித்தனான சிவபெருமான் 'நிருத்தன்' என்றும் அழைக்கப்பட்டார். சொக்கத்திற்கான முதன்மை இசைக்கருவியாகக் குடமுழவம் சுட்டப்படுகிறது.

பத்திமையாளர்கள் போற்றும் சொக்கமும் நிருத்தமும் பல்லவர், பாண்டியர், சோழர் காலச் சிற்பங்களிலும் கல்வெட்டுகளிலும் செப்புத்திருமேனிகளிலும் பதிவாகியுள்ளன. சொக்கத்தின் 108 கரணங்களைப் பதிவுசெய்யும் முயற்சிகளும் தமிழ்நாட்டில் சோழர் காலத்தே நிகழ்ந்துள்ளன. தஞ்சாவூர், சார்ங்கபாணி இரண்டு இடங்களிலும் காணப்படும் கரணச்சிற்பங்கள் சிறப்பானவை. திருவண்ணாமலை, விருத்தாசலம், தில்லை முதலிய கோயில்களிலும் 'சொக்கம்' தொடராக இடம்பெற்றுள்ளது. தமிழ்நாட்டில் ஏறத்தாழ முப்பதிற்கும் மேற்பட்ட கோயில்களில் கரணச்சிற்பங்கள் பலவாக இடம்பெற்றுள்ளமையைக் களஆய்வுகளில் கண்டு பதிவு செய்திருக்கிறோம். அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கவையாகப் புள்ளமங்கை ஆலந்துறையார், மேலப் பெரும்பள்ளம் வலம்புரநாதர் சிற்பங்களைச் சொல்லலாம்.

இந்தச் சொக்கத்தை நாட்டியசாத்திரத்தில் காணமுடிகிறது. 108 கரணங்களின் பெயர்களோ, அவற்றிற்கான வரையறைகளோ விரிவான அளவில் தமிழ் இலக்கியங்களில் இடம்பெறவில்லை ஆயினும், சில குறிப்புகளைப் பத்திமை ஆசிரியர்கள் தந்துள்ளனர். சம்பந்தர் சுட்டும் 'புயங்கராக மாநடம்' புஜங்க வகைக் கரணங்களையும் அப்பரின் சதுரநடம் சதுர, லலிதகரணங்களையும் குறிப்பிடுவதாகக் கொள்ளலாம். 'அண்டமுற வீசிய கால்' விஷ்ணுகிராந்தத்தின் பதிவாகும். சீவகசிந்தாமணி சொக்கத்தைப் பதனமைந்த நிருத்தம் என்கிறது. நிருத்தம் ஆடியவர்களை நிருத்தமாராயர், நிருத்தவிடங்கியர் என்று சோழர் கல்வெட்டுகள் அழைக்கின்றன. அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட நிலம் 'நிருத்த

போக'மாகவும் அவர்தம் ஆடலுக்கென அமைக்கப்பட்ட மண்டபங்கள் நிருத்தமண்டபங்களாகவும் அறியப்பட்டன.

சாந்திக்கூத்தின் இரண்டாம் பிரிவாகச் சுட்டப்படும் மெய்க் கூத்து, 'அகமார்க்கம்' என்ற பெயரில் சோழர் காலத்தில் தொடர்ந்து நிகழ்ந்தது. அகமார்க்கம் பாடியவர்களும் இருந்தார் கள். அவிநயக்கூத்து இருந்தமைக்குத் திருவிடைமருதூர்க் கல்வெட்டு சான்றாகிறது. அரசாணையாக உள்ள அக்கல்வெட்டு அக்கோயிலில் இருந்த இருவகை நட்டுவநிலைகளை வெளிப் படுத்துகிறது. ஒன்று அகமார்க்க நட்டுவம். மற்றொன்று அவிநய நட்டுவம். நான்காம் பிரிவான நாடகம் பரவலாகப் பயிலப்பட்டு ஆடப்பட்டமையும் கல்வெட்டுகளால் தெரியவருகிறது. நாடக மாராயர்கள் பலராய் இருந்தனர். கீழையூர் வீரட்டானேசுவரம் கல்வெட்டு நாடகமகளிர் முப்பத்திருவரைச் சுட்டுகிறது. இராஜ ராஜ நாடகம் தஞ்சாவூர் இராஜராஜீசுவரத்தில் நிகழ்ந்தது.

சோழர் காலத்தில் சாந்திக்கூத்தின் உட்பிரிவுகள் தனித்து நிகழ்த்தப்பட்டாற் போலவே, ஒருமித்தும் நடிக்கப்பட்டன. சாந்திக்கூத்தின் அனைத்துப் பிரிவுகளையும் இணைய நிகழ்த்திய வர்கள் சாந்திக்கூத்தர்களாக அறியப்பட்டனர். திருமறைக்காடு, உய்யக்கொண்டான் திருமலை, திருநலக்குன்றம், திருவேங்கை வாசல் எனப் பல கோயில் கல்வெட்டுகள் சாந்திக்கூத்தர்களை அறிமுகப்படுத்துகின்றன. அரங்கேற்றுகாதையின் இருவகைக் கூத்துகளுள் இரண்டாம் வகையினதாக அடியார்க்குநல்லா ரால் சுட்டப்படும் விநோதமும் சோழர் காலத்தில் தொடர்ந்தது. திருவொற்றியூர் ஆதிபுரீசுவரர் கோயிலில் மூன்றாம் குலோத் துங்க சோழர் விநோதக்கூத்து கண்டருளினார். விநோதத்தின் உட்பிரிவுகளான கழாய்க்கூத்து, குரவை ஆகியவற்றையும் பல்லவர், சோழர் கால இலக்கியங்களும் சிற்பங்களும் சுட்டு கின்றன. கலிங்கத்துப்பரணியின் களம் பாடியது பகுதியில் கழாய்க் கூத்தர் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர். குரவை மக்கள் ஆடலாய்த் தொடர்ந்ததைப் பெருங்கதை சுட்டுகிறது. குராமர நிழலிலும் விளமரக் காவினுளும் மலைப்பகுதிகளிலும் இவ்வாடல் கொண்ட கோலத்தோடும் பரவை அல்குலில் பல காசு புரளவும் கோல்வளை ஒலிக்கப் பிணைந்த நிலையிலும் மலைவளம் பாடிப் பேரொலியுடன் மகிழ்ந்தாடப்பட்டது.

இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடும் பதினோராடல்களும் முற்றிலும் தமிழ் மரபின. நாட்டியசாத்திரத்தில் அவை இடம் பெறவில்லை. அரங்கேற்றுகாதையில் அவற்றைத் தொட்டுக் காட்டும் இளங்கோ, கடலாடுகாதையில் விரித்துச் சொல்கிறார். இந்தப் பதினோராடல்களும் தேவர்கள் நிகழ்த்தியவையாக முன்வைக்கப்பட்டாலும் அவற்றுள் சிலவேனும் மக்கள் வழி மன்றுகளிலும் நடந்தமையைச் சோழர் சிற்பங்கள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன. பேடியாடலை மணிமேகலை குறிக்கிறது. இந்தப் பதினோராடல்களில் போற்றிக் கொள்ளப்பட்ட ஆடலாகக் குடக்கூத்து நிகழ்ந்தது. தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் தொடர்ந்து குடக்கூத்துச் சிற்பங்கள் கிடைத்து வருகின்றன. அவற்றுள் பெரும்பான்மையன சோழர் காலத்தவை. 'மரக்கால் கூத்தர்' என்னும் பெருங்கதைச் சொல்லாட்சி, மாயோள் ஆடியதாகக் கூறப்படும் மரக்கால் ஆடலும் தொடர்ந்து வழக்கிலிருந்தமை காட்டும்.

அரும்பதஉரைகாரரையும் அடியார்க்குநல்லாரையும் விடுத்துச் சிலப்பதிகாரத்தில் பயின்று வரும் ஆடல், இசைக் குறிப்புகளைப் புரிந்துகொள்ளும் வாய்ப்புகள் குறைவு என்றாலும், பல்துறை அறிவு பெற்று இளைஞர்கள் அதற்கு முயற்சிப்பது பெரும் பயன் விளைவிக்கும். அடியார்க்குநல்லாரும் அரும்பத உரைகாரரும் தந்திருக்கும் உரைவிளக்கங்கள் பல இடங்களில் நெருடுகின்றன. தண்ணுமையைக் குடமுழவாகக் காட்டும் அடியார்க்குநல்லார் தோலிசைக் கருவிகளை வரிசைப்படுத்தும் மற்றோர் இடத்தில் இரண்டையும் இருவேறு தோலிசைக் கருவிகளாய்ச் சுட்டியிருப்பதை மறந்துவிடக்கூடாது. அதற்கு மேற்கோள் பாடலொன்றையும் அவர் தந்துள்ளமை இங்குக் கருதத்தக்கது.

தண்ணுமை சங்க காலத்திலிருந்து பயின்றுவரும் தோலிசைக்கருவி. சுந்தரனார் அவருடைய தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியத்தின் மூன்றாம் தொகுதியில் பக்கம் எட்டில் தண்ணுமையின் படத்தை வெளியிட்டுள்ளார். அது 'மத்தளம்' அமைப்பில் உள்ளது. ஆனால், அவரே தண்ணுமை வேறு, மத்தளம் வேறு எனச் சொல்லியுள்ளார். மத்தளம், குடமுழவு

இவற்றுடன் பல தோலிசைக்கருவிகளைச் சுட்டும் காரைக்கால் அம்மை தண்ணுமை கொள்ளவில்லை. 'மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவண் சிலைப்ப' என்ற பெரும்பாணாற்றுப்படை அடியும், 'மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவண் ஆர்ப்ப' எனும் நற்றினை அடியும் தண்ணுமை குடமுழவோ எனக் கருதச் செய்ய, 'இருதலை குவிந்த நெட்டுடல் தண்ணுமை' எனும் கல்லாட அடி அதை மத்தள வடிவினதாகப் படம்பிடிக்கிறது.

இப்படிப் பல சுட்டல்கள் இருந்தாலும் அவற்றை ஒருங்கிணைத்துக் கல்வெட்டுகளோடும் பிற இலக்கியங்களோடும் குறிப்பாகப் பழங்குடி மக்களின் இசைக்கருவிகளோடும் சிற்பக் காட்சிகளோடும் இன்றைய நடைமுறைகளுடனும் இணைத்துக் காணும் இளைஞர்கள் பெருகின் அரங்கேற்றுக்காதை மேலும் தெளிவுறும். அதன் வழி, தமிழ் மரபுகளும் நிலைபெறும். சிலப்பதிகார ஆடல், இசை மரபுகள் நாட்டிய சாத்திரத்தின் தழுவலென்ற பொய்யுரைகளும் அகலும்.

8. குன்றக் குரவை – சில புதிய பரிமாணங்கள்

சிலப்பதிகாரக் காலப் பெண்மையின் வீறு கண்ணகியாக மட்டும் வெளிப்படவில்லை. இலக்கியத்தின் மைய உறுப்பினர்களைக் கடந்த நிலையிலும் மகளிர் வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட சமூக மாற்றங்கள் சிலம்பில் பல பரிமாணங்களில் படம் பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இளங்கோவடிகள் பெண்ணியத்திற்கு அளித்திருக்கும் இந்த ஏற்றம் காப்பியத்தின் பல காதைகளில், சில இடத்து இலைமறை காயாகவும் சில இடத்து மிக வெளிப்படையாகவும் கண்சிமிட்டுகிறது. வழக்குரை காதையில், வாயிலில் வந்து நின்ற கண்ணகியை வீறுடைப் பெண்தெய்வங்களின் பின்னணியில் காவலன் அறிமுகப்படுத்தும் காட்சி, இலைமறை காய்களுக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டென்றால், குன்றக் குரவையின் குறிஞ்சி மகள், திரை நீக்கிய காட்சியாய், சிலப்பதிகாரக் காலம் சமூகத்தின் எளிய பெண்களின் வாழ்க்கையிலும் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியிருந்தமையைத் தெளிவுற விளக்கிப் பொலிகிறாள்.

காதல்-களவு-அலர்-வெறியாட்டு எனும் சங்கமரபுகளில் சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் விளைந்த மாற்றங்களே குன்றக் குரவையாக வடிவெடுத்துள்ளன. கதையோட்டம் கொண்டு நோக்கினால், சிலப்பதிகாரம் குன்றக் குரவை இன்றியே இயங்க முடியும். வஞ்சிக் காண்டத்தின் முதல் காதையாகக் காட்சிக் காதை விளங்கியிருப்பினும் சிலம்பின் கதைப்போக்கில் எந்த இடையூறும் இருந்திராது. மலையகத்தே கண்ணகி தோன்றி மறைந்த நிகழ்வொன்றே குன்றக் குரவை முன்னிருத்தும் கதைத் தொடர்புடைய காட்சி.

இதைக் காட்சிக் காதையில் மலைவளம் காண வந்த சேரன் செங்குட்டுவனிடம் குன்றத்தார் எடுத்துரைக்கும் நிலையிலேயே தொடர்புபடுத்திவிடும் இளங்கோவடிகள், கண்ணகி தோன்றி மறைந்தமை காட்ட, தனியாக ஒரு காதை உருவாக்கியிருக்க வேண்டியதில்லை. காப்பியக் கதை நோக்குடன், அவரது வரலாற்று உணர்வும் ஒன்றியைந்து இயங்கியமையின் அவர் காலக் குறிஞ்சிச் சமூகம் காட்டக் கண்ணகி தோன்றி மறைந்த காட்சி தந்த வாய்ப்பை, ஒரு தனிக் காதையின் உருவாக்கமாக இளங்கோ பயன்படுத்திக் கொண்டார் எனலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் வேறெந்தப் பகுதியிலும் தம்மால் காட்ட முடியாத சில சங்க இழைகளின் மாறுபட்ட நிலைகளைக் குன்றக் குரவையில் இளங்கோ படம்பிடிக்கிறார். இதில், அடிகளார் முன்வைக்கும் முதன்மைச் செய்திகளாக மூன்றைக் கொள்ளலாம்.

1. கண்ணகி தோன்றலும் மறைதலும்

2. காதலனிடம் தனையிழந்த குறிஞ்சிப் பெண்ணின் வாழ்க்கைச் சூழல்

3. முருகப் பெருமானின் பெருமைகள்

இந்த மூன்றனுள் கண்ணகியின் தோற்றமும் மறைவுமே மையப் பொருளாக நின்று குன்றக் குரவைக்குக் கால்கோள் நிகழ்த்துகின்றன. கண்ணகியைக் கண்டு, அவருக்கு நேர்ந்தன அறிந்து, அவரைக் குலதெய்வமாகக் கொண்டு தெய்வம் பரவும் நிலையிலேயே குன்றப் பெண்ணின் காதலும் குறிஞ்சி மக்களின் வாழ்க்கை, வழிபாடு, இறை நம்பிக்கை என்பனவும் ஒன்றுக்குள் ஒன்றாய்த் தொடரொழுங்குடன் வெளிப்படுகின்றன.

கண்ணகி தோன்றலும் மறைதலும்

தினை உண்ண வரும் குருவிகளையும் கிளிகளையும் விரட்டி, சுனைகளிலும் அருவிகளிலும் விளையாடும் சிறு குடி மக்களாய்த் தங்களை அறிமுகப்படுத்திக் கொள்ளும் குன்றப் பெண்கள், அருவி விழும் பகுதியில் வேங்கை மரத்தடியே காட்சி தந்த கண்ணகியைக் கண்டு, யாரென வினவினர். 'மதுரையும் அதன் அரசும் கேடுற, வல்வினை வந்து உருத்த, கணவனை இழந்து வந்த கடுவினையேன் நான்' என்று பதிலுரைத்த கண்ணகியை, அப்பெண்கள் வளையணிந்த தம் கைகளைக் கூப்பி வணங்கினர். அதுபோழ்து மலர்மாரி பொழிந்த தேவர்கள் கோவலனுடன் கண்ணகியையும் வானகம் கொண்டு சென்றனர். அக்காட்சியில் தங்களை இழந்த குன்றப் பெண்கள், கண்ணகி போல் தம் குலத்திற்குப் பெரிய தெய்வம் இல்லை என்பதுணர்ந்து, கண்ணகியைத் தம் குலதெய்வமாக வரித்துக் கொண்டதுடன், தாங்கள் வாழும் குன்று கண்ணகிக்குப் பெருமை சேர்க்க வேண்டும் என்ற வேண்டலுடன் அவளை

வழிபடத் தொடங்கினர். குறிஞ்சிக்கே உரிய தொண்டகப் பறையும் சிறுபறையும் இயங்க, கடமாக் கொம்புகள் ஊதப் பெற்றன. வளைந்த மணியின் ஒலிப்புடன் குறிஞ்சிப் பாடல் குன்றை நிறைத்தது. நறுமணம் கமழும் புகை எழுப்பிப் பூப்பலி நிகழ்த்தினர். போற்றி, போற்றி எனப் பேரொலியுடன் கண்ணகி யைத் தெய்வமாகப் பரவிப் பூக்களைச் சொரிந்தனர். குறிஞ்சி நிலத்து வழிபாட்டுமுறை காட்சியாக மலரும் இடமிது. இந்த வழி பாட்டில் வழிபட்டவருக்கும் வழிபடப்பட்டவருக்கும் இடை யில் இடைநிலையாளராக யாரும் இல்லாமை குறிப்பிடத்தக்கது.

குறிஞ்சியாள்

அஞ்சனப் பூழி, அரிதாரத்து இன்இடியல், சிந்தூரச் சுண்ணம், தேன், பொன் என எல்லாம் கலந்து, கல் தமுவி வந்து, இந்திரவில்லென விழுந்த அருவியில் குன்றப் பெண்களின் நீராட்டுத் தொடங்கியது. அதுபோழ்து எழுந்த பாடலில் குறிஞ்சி யாள் ஒருத்தியின் களவுக் காதல் வெளிப்படுகிறது. ‘மணப்பேன், அஞ்சாதே எனத் துணிவளித்துப் புணர்ந்தான் அவன். ஆனால், மணங்கொள்ள வரவில்லை, எனக்குக் கொடுமையளித்த அவன் மலை தொட்டு வரும் அருவிதான் இது, எனினும், அதனுடன் புலத்தற்குக் காரணம் ஏதுமில்லை. ஆனால், பிற பெண்கள் இந்த அருவியில் நீராடுகையில் அது என் உள்ளத்தை வருத்தவே செய்கிறது’ என்கிறாள் அவள். திகைத்த தோழியர் அவள் உளம் மாற்ற நீராட்டு நீங்கிக் குரவை தொடுத்தனர்.

முருகனை எள்ளல்

குன்றத்தில் நிகழும் இந்தக் குரவையில்தான் சங்கப் பெண்மையிலிருந்து காப்பியப் பெண்மை மாறுபடும் இடங் களை இளங்கோ பதிவு செய்கிறார். தனக்கு ஏற்பட்டிருக்கும் நோய், காதல் என்பதை அறியாதவளாய், நோய்க் காரணமறிய வேலனைக் கொண்டு வெறிக்களம் அமைக்கும் தாய் எத்தனை பேதைமையள் என்று தலைவியும் தோழியும் கலந்துரையாடும் சங்க மரபினின்றும் விலகி, ‘இது நகையாகின்றே’ என்ற எள்ளலுடன், புதிய பார்வையில், ‘இது சிலம்பன் செய்த நோய், அவனுக்கே என்னை மணம் செய்திடின் இது தீரும் என்பது அறியாளாய், இந்நோய் முருகனால் விளைந்தது எனக் கருதி

வேலனைக் கொண்டு வெறியாட நினைக்கிறாள் தாய். அவள் செயல் நகைப்புக்குரியது. வேலனும் இது அறியானாய்க் களம் அமைக்க வருவானாயின், அவன் மடவன் (அறிவிலான்). அவன் தான் மடவன் எனின், அவன் அழைக்க முருகன் வரின், அவன் அவனினும் மடவனாவான்!' என்று குறிஞ்சியாள் தோழியிடம் தன் எண்ணங்களைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் காட்சி, காப்பிய காலப் பெண் உள்ளம் காட்டுவதுடன், பூசாரியும் இறைவனுமே எள்ளி நகையாடப்படும் மாறுபட்ட சமூகச் சூழலைப் படம் பிடிக்கிறது.

வேலின் முதன்மை

இந்த எள்ளலில் இறைவன் கைக்கருவி ஒன்று மிகுந்த ஏற்றம் பெறுவதும் காப்பியக் காலப் புதுமையாகவே காட்சி தருகிறது. கடவுள் கைக்கருவிகள் கொண்டாடப்படுவது சங்க மரபுதான் என்றாலும், குரவையில் முருகனின் வேல் பெறும் இடம் மகத்தானது. முருகனை நாயகனாகக் கொண்ட முருகாற்றுப்படையிலும் பரிபாடலிலும்கூட வேலுக்கு இத்தனை போற்றல்கள் இல்லை. உரவுநீர் மா கொன்ற வேல், சூர்மா தடிந்த சுடரிலை வேல், ஆறுமுகம்-பன்னிரண்டு கையுடன் பிணிமுகம் ஏறி அவுணர் அழித்தவன் வேல், சரவணப் பூம்பள்ளியறை அன்னையர் அறுவர்தம் பால் உண்டான் வேல், குருகு பெயர்க் குன்றம் கொன்ற வேல், செந்தில்-செங்கோடு-வெண்குன்று-ஏரகம் நீங்கான் கை வேல் எனும் ஆறு பரவல்களும் இளங்கோ வடிகள் கால முருகன் சார்ந்த தொன்மங்களைக் கண் முன் நிறுத்துமாறே, அவரது கைக்கருவியான வேல் தனித்துப் பெருமை பெறும் புதிய சூழலையும் அறிமுகப்படுத்துகின்றன.

இலக்கியப் பின்புலத்தில் இறைக்கருவி ஒன்று இத்தனை ஏற்றம் பெற்று முதன்மை நிலைக்கு உயர்த்தப்படுவதைச் சிலப்பதிகாரத்தில்தான் முதன்முறையாகக் காணமுடிகிறது. இதே சிலப்பதிகாரம் வேறு சில காதைகளில் இறைவன் கைக்கருவிகள் தனிக்கோயில் பெற்றமை காட்டுவதை நினைவு கூர்ந்தால் வேலின் ஏற்றமும் அதன் பின் நேர்ந்த காப்பிய காலச் சமூக, சமய மாற்றங்களும் தெள்ளிதின் விளங்கும்.

வேண்டுதல் வேண்டாமை

'வந்தான் எனின் முருகன் மடவன்' என்று எள்ளி நகையாடியபோதும், அந்த எள்ளலினூடே, 'அலர் கடம்பன், குருகு பெயர்க் குன்றம் கொண்டான், ஆலமர்செல்வன் புதல்வன்' என்றெல்லாம் புகழப்படும் முருகன், களத்தில் வந்திறங்குவன் என்ற நம்பிக்கையும் அவளுக்கு இல்லாமல் இல்லை. இந்த எதிர்பார்ப்புதான் அடுத்த சில பாடல்களுக்கு அடித்தளமாகின்றது. 'ஆலமர்செல்வன் புதல்வன் வரும் - வந்தால்' எனத் தொடங்கும் குறிஞ்சியாள், அப்படி வரும் இறைவனிடம், தன்னை நுகர்ந்தவனுடன் மணம் நிகழ வேண்டுவேன் என்கிறாள். வருகின்ற முருகன் எத்தகு தோற்றம் தருவன் என்பதையும் அவள் மொழிதல் படம்பிடிக்கிறது. 'கயிலைமலை இறைவன், மலைமகள் இணையர் மகன், குறவர் குலக்கொடி வள்ளியுடன் மயில்மீது அமர்ந்து வருவன். அவனைத் தொழுது எனக்கு வேண்டுவனவும் வேண்டாதனவும் கேட்பேன்' என்று புதியன பேசுகிறாள். வேண்டாதனவாக, 'அயல் மணம் ஒழி, பிழை மணம் விடு' என்று கட்டளை மொழியில் வைத்துக் கூறுபவள், 'அவர் மணம் அருள், நாம் பெறுக நன்மணம், பலர் அறி மணம் தருக' என்று வேண்டுவனவற்றையும் சற்றே கட்டளைத் தொனியிலேயே முன்னிருத்துகிறாள்.

இறைவனிடம் நிகழ்த்தப்படும் இந்த 'வேண்டுதல், வேண்டாமை' உரையாடல், சங்க இலக்கியங்களில் பார்க்கமுடியாத காட்சியாகும். 'அயல் மணம் ஒழி, பிழை மணம் விடு' என்பன காப்பிய காலப் பெண்களின் உள்ள உரம் காட்டுவதுடன், புரட்சிக் குரலாகவே இளங்கோவடிகளால் பதிவுசெய்யப்பட்டுள்ளமை நொதுமலர் எதிர்ப்பாகவும் கண் சிமிட்டுகிறது.

இடைமறித்தலும் அடையாளமும்

'பலர் அறி மணம் தருக' என்ற குறிஞ்சியாள் குரலைச் சங்கம் தொட்டுத் தொடர்ந்த களவு மண ஏமாற்றங்களின் எதிரொலிப்பாகவே காணமுடிகிறது. தோழியருடன் அவள் குறிஞ்சி பாடிக் குரவையாடும்போது, அங்கு வரும் தலைவன் மறைந்து நின்று பாடப்பட்டவை கேட்டு, விடையேதும் பகராமல் நகர்கிறான். அவன் வருகையும் செல்கையும் கண்ட

குறிஞ்சிப் பெண், அவனை இடைமறித்துத் திருவடி தொழுது சில சொல்கிறாள். 'கடம்பு சூடி, வேலேந்தி முருகனைப் போல் நீ வந்தாலும் உனக்கு ஆறுமுகங்களோ, பன்னிரண்டு தோள் களோ, உடன் வள்ளியோ, மயிலோ இல்லை. அதனால், என்னைத் தேடிவரும் உன்னை இச்சிறுகுடி மக்கள் முருகனாகக் கருத வில்லை. விளைவு, இவளைக் காண ஒருவன் வந்தான் என்று அலர் பேசுகின்றனர். என் உள்ளம் வாடுகின்றது.'

குறிஞ்சியாளின் இந்த 'இடைமறித்தல்' சங்க காலத்தில் காணமுடியாத காட்சியாகும். காப்பியக் காலப் பெண்களின் துணிவு காட்டும் இந்த இடைமறித்தல், முருகனுக்கான அடையாளங்களாகச் சிலவற்றை முன்னிலைப்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆறுமுகம், பன்னிரண்டு கைகளுடன் மயில் மீது வள்ளி உடனமரக் காட்சி தருபவனே முருகன் என்ற புதிய வரைவு சிலப்பதிகாரத்தில் காட்சிப்படுத்தப்படுவது முருகு சார்ந்த சங்கத் தொன்மங்களில் ஏற்பட்ட காப்பியக் கால மாற்றங்களை உணர்த்தும். பரிபாடல், முருகாற்றுப்படை சார்ந்த முருகத் தரவுகளுடன் ஒப்புநோக்கின் சிலம்பின் முருகன் மேலும் விளக்கம் பெறுவார்.

பெண்மை தெய்வதம் பெறுதல்

குன்றக் குரவை கண்ணகியின் நிலை உயர்த்தவும் இளங்கோ வடிகளுக்குப் பயன்பட்டுள்ளது. காதையின் தொடக்கத்தில் குன்றத் தெய்வமாய்க் கொள்ளப்படும் கண்ணகி, காதையின் முடிவில் பலர் தொழு பத்தினியாக ஏற்றம் பெறுகிறாள். 'கற்புடை மகளிர் போற்றித் தொழுதிடும் பெருமைக்குரிய கண்ணகி நம் மலையிடத்து வேங்கை மரத்தடியே உள்ளாள். தேவர்கள் அவள் கணவனை அவளிடத்துக் கொணர்ந்தளித்து அவளைப் புகழ்ந்தனர். அவளைப் பாட நம் ஊர் பெருமை யுறும். பெருமை கொள்ளும் இந்த ஊரின் பெண்கள் விரும்பிய கணவனை அடைவர்' என்ற குறிஞ்சியாளின் முத்தாய்ப்பு மொழிவு கண்ணகியைக் கடவுள் நிலைக்கு உயர்த்தி விடுகிறது. உடன் விளைவாய், 'ஏத்தியாம் பாடுங்கால் மாமலை வெற்பன் மணவணி வேண்டுதுமே' என்ற அவளது எதிர்பார்ப்பும் விழைவாய் வெளிப்படுகிறது.

சங்க வாழ்க்கையின் தொடர்ச்சியாகக் காதல் புணர்வு, மணம் நோக்கிய அலமரல், அன்னையின் வெறியாடல், ஊரார் அலர் என்பன குன்றக் குரவையில் இடம்பெறினும், கால மாற்றத்தின் காரணமான காட்சி மாற்றமாக, முருகனை நோக்கிய உரைகள் முதன்மை பெறுகின்றன. கயிலைமலை, இறைமகன், மலைமகள் மகன், ஆறுமுகன், கார்க் கடப்பந்தாரன், குன்றம் கொன்றவன் என விதந்தோதப்படும் முருகனின் தேவியாகக் காட்டப்படும் வள்ளி, மலையர் மகளாகவும் குறவர் மகளாகவும் குன்றத்தாரின் குலமகளாகவும் நீலப் பறவை மேல் ஆலமர் செல்வனின் புதல்வனுடன் இணைய அமர்ந்திருக்கும் நேரிழை யாகவும் காட்சிக்குள்ளாவது குறிப்பிடத்தக்கது. எனினும், இத்தகு சமயப் படப்பிடிப்புகளின் அடிநாதமாகக் குறிஞ்சி நிலப் பெண்களின் பண்பாடு சார்ந்த உளவியல் மாற்றங்கள் மிக அழுத்தமாகப் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளமையே குன்றக் குரவை யின் தனித்த சிறப்பாக உயர்ந்தோங்கி நிற்கிறது.

---

9. சாந்திக்கூத்து

தமிழ்நாட்டில் ஆடப்பெற்ற பழந்தமிழ்க் கூத்துகளுள் சாந்திக்கூத்து தலையாயது. இளங்கோவடிகள் காலத்திருந்தே வழக்காற்றில் இருந்துவந்ததாக அடியார்க்குநல்லார் குறிப்பிடும் இக்கூத்தைச் சொக்கம், மெய், அவிநயம், நாடகம் என்று நான் காகப் பகுத்திருந்தனர். அவற்றுள் சொக்கம் அடியார்க்குநல்லார் காலத்தில் சுத்தநிருத்தம் எனப்பட்டது. இது நூற்றெட்டுக் கர ணங்களைக் கொண்டதாக அமைய, இரண்டாம் வகையான மெய், தேசி - வடுகு - சிங்களமென மூன்றாய்ப் பகுக்கப்பட்டிருந் தது. மெய்த்தொழில் காட்டும் ஆடலாக அது இருந்ததால் மெய்க்கூத்தெனவும் அகச்சுவை பற்றியதாக அமைந்ததால், அக மார்க்கமெனவும் அறியப்பட்டது. குணநூலும் சயந்தமும் இதைக் குறித்தன. மூன்றாம் வகையான அவிநயக்கூத்து, கதை தழுவாத பாட்டின் பொருளுக்குக் கைகாட்டி வல்லபஞ் செய்யும் பல்வகைக் கூத்துகளையும் குறித்தமைந்தது. நான்காம் பிரிவாய் இருந்த நாடகம் கதை தழுவி வந்த கூத்தாகும்.

இந்நால்வகைப் பிரிவுகளும் தனித்தனியாகவும் ஒன்றி ணைந்து சாந்திக்கூத்தாய் முழுமையான நிலையிலும் தமிழ் நாட்டில் ஆண், பெண் இருபாலராலும் மிகப் பரவலாகப் பயிலப்பட்டதைச் சிற்பங்களும் இலக்கியங்களும் கல்வெட்டு களும் நன்குணர்த்துகின்றன. சங்கம் மருவிய காலம் தொடங்கி வளர்ந்துவந்த இக்கூத்தும் இதன் பிரிவுகளும் சோழர் காலத்தில் சிறப்பான நிலையை எய்தின.

சொக்கம்

சொக்கம் பல்லவர், பாண்டியர் காலத்திலேயே சிறக்கப் பயிலப்பட்டது. நூற்றெட்டுக் கரணங்களையும் அவற்றின் வரை யறைகள் வழுவாது ஆடிக்காட்டும் வல்லமை படைத்தோர் அந்நாளில் இருந்தனர். பல்லவர், பாண்டியர்தம் குடைவரை களிலும் கற்றளிகளிலும் லலாடதிலகம், அர்த்தஸ்வஸ்திகம், புஜங்கத்ராசிதம், புஜங்கத்ரஸ்தரேசிதம், குஞ்சிதம், ஊர்த்வஜாநு, தண்டபட்சம் எனும் கரணங்களில் அமைந்த சிவபெருமானின் சிற்பங்களைப் பார்க்கமுடிகிறது.

காஞ்சிபுரம் வைகுந்தப்பெருமாள் கோயிலிலும் பாகூர் சிவன்கோயிலிலும் ஆடவரும் பெண்டிரும் கரணக்கோலங் களில் அழகிய சிற்பங்களாய் வடிக்கப்பட்டுள்ளனர். இக்காலத் திருமுறைகள் இறையாடல் பற்றி மிகுதியாகப் பேசுகின்றன. இறைவனின் புயங்கராக மாநடம், சதுரநடம் பற்றிய குறிப்புகள் திருமுறைகளில் உள்ளன. உள்ளாளம் எனும் ஒருவகைப் பாட்டுப் பாடி, வீசியெடுத்த பாதம் அண்டமுற நிமிர்ந்தாடும் இறைவனின் விஷ்ணுகிராந்த கரணத்தைத் திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதி கம் காட்டுகிறது. சொக்கத்திலும் நிருத்தத்திலும் இறைவனைத் தொடர்ந்த மங்கையாகக் காளியை அறிமுகப்படுத்துகிறார் சம்பந்தர். சொக்கன், நிருத்தன் என்று இறைவனை ஆடல் வகைப் பெயர்களால் அழைத்து மகிழ்கிறார் அப்பர்.

இச்சொக்கம் சோழர் காலத்தில் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றமைந்தது. நாட்டியசாத்திரத்தில் தாண்டவலட்சணம் எனும் தலைப்பில் இடம்பெற்றிருக்கும் சொக்கக் கரணங்களை வரையறைகள் வழுவாது கல்லில் தொடர்ச் சிற்பங்களாக்கும் முயற்சிகள் சோழர் காலத்தில்தான் மேற்கொள்ளப்பட்டன. முதல் முயற்சி நித்தவிநோதரான முதல் இராஜராஜரால் தஞ்சாவூர் இராஜராஜீசுவரத்தில் செயல்வடிவம் பெற்றது. நூற் றெட்டுக் கரணங்களுக்கும் கற்பலகைகள் இருந்தபோதும் தலபுஷ்பபுடம் முதல் சர்பிதம் வரையிலான எண்பத்தொரு கரணங்களே செதுக்கப்பட்டுள்ளன. சிவபெருமானே ஆடுவது போல் அமைந்த இக்கரணங்களுக்கு இசைக்கலைஞர்களாய்ப் பூதங்கள் அமைந்துள்ளன.

இரண்டாம் முயற்சி சோழமார்த்தாண்ட சதுர்வேதிமங்க லத்துத் திருமயானமுடையார் கோயிலில் நிகழ்ந்ததாகக் கருத லாம். அக்கோயில் சிதைவுற்றதால் அங்கிருந்த கல்வெட்டுகளின் சிதறிய துணுக்குகளும் கரணச்சிற்பங்களும் கும்பகோணம் சார்ங்கபாணி கோயில் மதிற்சுவரிலும் கோபுரத்திலும் இடம் பெற்றன. இக்கரணச்சிற்பங்களின் கீழ் கிரந்த எழுத்துக்களில் பொறிக்கப்பட்டுள்ள அவற்றின் பெயர்கள் முழுமையான நிலையில் அறுபத்தாறு கிடைத்துள்ளன. தண்டுமுனிவர், சிவ பெருமானின் ஆணையேற்று பரதருக்கும் அவர் சீடர்களுக்கும் பூர்வரங்கத்தில் இணைப்பதற்காகக் கரணங்களைக் கற்றுத்தந்த

நாட்டியசாத்திரப் பின்னணியை அடியொற்றி அமைந்த இச்சிற்பத்தொகுதிகளில் நூற்றியொரு கரணங்கள் அடையாளப் படுத்தப்பட்டுள்ளன.

மூன்றாம் முயற்சி வேங்கடத்தான் துறையூரைச் சேர்ந்த திருவாலீசுவரத்தில் பிற்சோழர் காலத்தில் மேற்கொள்ளப் பட்டதெனலாம். அங்கும் கோயில் அழிவுற்ற நிலையில் எஞ்சி யிருந்த சிற்பங்கள் பக்கத்திலுள்ள மதுரகாளியம்மன் கோயிலின் தாங்குதளப்பகுதிக்குப் பயன்படுத்திக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இச்சிற்பங்கள் பெண்ணொருவர் ஆடுமாறு அமைந்தவை. பரதரின் வேண்டுகோள் ஏற்ற நான்முகன், ஆடல் நிகழ்த்தப் பெண்களைத் தந்த நாட்டியசாத்திரப் பின்னணியே இங்குப் பின்பற்றப்பட்டுள்ளதாகக் கொள்ளலாம். இதே அமைப்பில் பெண்களைக் கரணக் காரிகைகளாகக் காட்டும் சிற்பத்தொடர் கள் சிதம்பரம், திருவண்ணாமலை, விருத்தாசலம் கோயில்களின் கோபுரங்களிலும் ஆடவர், பெண்டிர் இருபாலரையுமே கரணம் நிகழ்த்துபவராய்க் காட்டும் சிற்பச் செதுக்கல்கள் புள்ளமங்கை ஆலந்துறையார், பொன்செய் நல்துணையீசுவரர், திருச்செந் துறை சந்திரசேகரர், திருவெண்காடு வெண்காட்டீசர், குடந்தை நாகேசுவரர், திருநாவலூர்த் திருத்தொண்டீசுவரர், மேலப் பெரும்பள்ளம் வலம்புரநாதர், குடவாயில் கோணேசர், நறையூர் சீனிவாசப்பெருமாள் கோயில் உள்ளிட்ட பல கோயில்களில் கிடைத்துள்ளன.

கண்டபாதம், மகரதோரணம், முழு மற்றும் அரைத்தூண் களின் தொங்கல்கள், கட்டுகள், வலபி, கபோதக் கொடிக்கருக்கு கள், தளச்சுவர், கிரீவசுவர் எனக் கோயில் கட்டமைப்பின் பல பகுதிகளிலும் இவை காணப்படுகின்றன. அரைத்தூண் பலகை யில் நின்று கபோதம் தாங்கும் சிற்பங்களாகவும் இவை வடிக்கப் பட்டுள்ளன. டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மைய ஆய்வர்களால் இக்கரணச்சிற்பங்கள் வகைப்படுத்தப்பட்டு விரிவான ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

இக்கரணங்கள், இணைக்கப்பட்ட நிலையில், அங்ககாரங் களாய் நிருத்தம் என்ற பெயரில் சோழர் காலத்தே கோயில் களில் ஆடப்பட்டமையை இரண்டு கல்வெட்டுகள் உணர்த்து கின்றன. சித்தலிங்கமடம் வியாக்ரபாதேசுவரர் கோயிலில்

காணப்படும் கன்னரதேவரின் கல்வெட்டுத் திருப்புலிபகவர்க் குத் திருவிழா எடுத்தருளும்போது முன் நின்று நிருத்தம் செய்ய நிருத்தபோகமாகத் திருப்புலிபகவர் நிருத்தவிடங்கிக்கும் அவள் வழியினருக்கும் கால் செய் நிலம் கொடையாகத் தரப்பட்ட தகவலைத் தருகிறது. திருவீழிமிழலைக் கல்வெட்டொன்று நிருத்தக்கூத்தை இறைவன் எழுந்தருளியிருந்து கண்டதாகக் கூறுகிறது. நிருத்தவகை ஆடலில் தேர்ந்தவர்களாக இருந்தவர் களுக்கு நிருத்தப்பேரரையன், நிருத்தமாராயன், நிருத்தவிடங் கன் எனும் சிறப்புப் பட்டங்கள் வழங்கப்பட்டமையைக் கல்வெட்டுகள் தெரிவிக்கின்றன.

திருவையாறு வடகயிலாயத்தில் காணப்படும் கல்வெட் டொன்று, 'கரணன்' என்ற தொழிற்பெயரால் ஒருவரைக் குறிக்கிறது. இவருக்கு முன்னாலும் பின்னாலும் கல்வெட்டில் இடம்பெற்றிருப்பவர்கள் ஆடல் மற்றும் இசைக்கலைஞர்களாக இருப்பதால், இவரைக் 'கரணம் நிகழ்த்தியவர்,' அதாவது, சொக் கக்கூத்தர் எனக் கொள்ளத் தடையில்லை.

மெய்க்கூத்து

அகமார்க்கம் என்றறியப்பட்ட மெய்க்கூத்தும் கோயில் களில் பயிலப்பட்டு ஆடப்பட்டமையைத் திருவிடைமருதூர் மகாலிங்கசுவாமி கோயிலில் கிடைத்துள்ள மூன்றாம் குலோத் துங்கரின் அரசாணையாய் அமைந்திருக்கும் கல்வெட்டொன் றால் அறியமுடிகிறது. அக்கோயிலில் அகமார்க்க நட்டுவர்க ளாய்ப் பலர் இருந்தமையை, 'முன்பு அகமாற்க நட்டுவமாய் நின்றார்' எனும் கல்வெட்டாட்சி நன்குணர்த்தும். அகமார்க்கம் பாடவும் நிகழ்த்தவும் கோயில்களில் தளியிலாரும் தேவரடி யாரும் பலராய் இருந்தனர். திருவொற்றியூரில் அகமார்க்கம் பாடுவதற்குப் பன்னிரண்டு தேவரடியார் இருந்தனர்.

அவ்வூர்க் கோயிலில் நிகழ்ந்த ஆவணித் திருவிழாவின் எட்டாம் நாள் இரவில், கோயில் திருவோலக்க மண்டபத்தில் பதியிலாருள் ஒருவரான உறவாக்கின தலைக்கோலி ஆடிய அக மார்க்கம் கண்டு மகிழ்ந்த மூன்றாம் இராஜராஜ சோழர், கோயிலார் வேண்டுகோளை ஏற்று, மணலியின் ஒரு பகுதியை உறவாக்கினநல்லூராகப் பெயர் மாற்றம் செய்தார். அதே கோயி

லில் உள்ள குமாரகம்பண்ரின் கல்வெட்டுப் பதியிலாருக்கும் தேவரடியாருக்கும் இடையிலான பணிப் போராட்டம் குறிக்கும் போது அக்காலத்தும் அகமார்க்கம் நிகழ்ந்த தகவலைத் தருகிறது.

மெய்க்காட்டடைவு என்று குளத்தூர் சுந்தரசோழீசுவரர் கோயில் கல்வெட்டுக் குறிப்பது மெய்க்கூத்தான அகமார்க்கத் தையே எனக் கொள்ளலாம். அக்கோயிலில் அக்கூத்தை நிகழ்த் தியவர்களாகத் திருவம்பலம் பிரியாதியான சத்ருகால மாணிக் கம், அம்மையாழ்வியான அற்புதக்கூத்த மாணிக்கம், நாச்சியாழ்வி யான வில்லவதாய மாணிக்கம், வளதேவ மாணிக்கம், கணவதி யான குலோத்துங்க சோழ மாணிக்கம், பொல்லாதபிள்ளை யான திருஞானசம்பந்த மாணிக்கம், கோயில் மாணிக்கம், வல்லி யான ராஜகம்பீர மாணிக்கம், பொல்லாதபிள்ளையான சோழ கோன் மாணிக்கம், திருச்சிற்றம்பல மாணிக்கம், அம்மையாழ்வி யான திருவெண்ணாவல் மாணிக்கம், திருக்களிற்றுப்படி மாணிக் கம், பெற்றாள் சோழமாணிக்கம், கூத்தாடு நாச்சியான திருநடம் புரிந்த மாணிக்கம் முதலியோர் பெயர்கள் காணப்படுகின்றன.

திருவிடைமருதூர்க் கல்வெட்டொன்று மெய்க்கூத்துள் ஒன்றான தேசிக்கூத்திற்குப் பாடப்பட்ட தேசிப்பாடலைக் குறிப்பிடுகிறது. இறைவன் திருவோலக்கமாய் இருந்தபோது தேசி நிகழ்த்தப்பட்டதாக அறியமுடிகிறது. உத்தமசோழர் காலத்தில் இங்குத் தேசிபாடியவர் காசியபன் எழுபணை தேவன். அவருக்குக் காணியாக ஒரு வேலி நிலம் தரப்பட்டிருந்தது.

மெய்க்கூத்தாகக் கொள்ளக்கூடிய சிற்பங்களைப் பஞ்ச மரபு சுட்டும் கை, கால் மரபுகளின் அடிப்படையில் திருச்செந் துறை சந்திரசேகரர், திருவெண்காடு வெண்காட்டீசர் விமான கிரீவ சுவர்களில் காணமுடிகிறது. தஞ்சாவூர் இராஜராஜீசுவர விமானச் சாந்தாரப் பகுதியிலுள்ள சுந்தரர் ஓவியத்தொகுதியின் வரவேற்புக் காட்சியில் காட்டப்பட்டுள்ள ஆடலையும் இந்த மரபின் கீழ் மெய்க்கூத்தாகக் கருதமுடியும்.

அவிநயக்கூத்து

சாந்திக்கூத்தின் மூன்றாம் வகையான அவிநயக்கூத்தே சொக்கத்திற்கு அடுத்தபடியாய்க் கோயில்களில் பரவலாகப் பயிலப்பட்ட கூத்தாகும். இறைஊர்வலங்களிலும் விழாக் காலங்

களிலும் வைகறை ஆட்டங்களிலும் சொக்கமும் அவிநயக்கூத்தும் நிகழ்ந்ததாகக் கருதலாம். தேவரடியார், பதியிலார், தளியிலார், தளிக்கூத்தியர், தளிப்பெண்டுகள், இத்தளிக் கூத்தப் பிள்ளைகள் என்றெல்லாம் அழைக்கப்பட்ட ஆடற்கலைஞர்கள் அவிநயக்கூத்துப் பயில பஞ்சமரபும் கூத்தநூலும் நாட்டிய சாத்திரமும் உதவின. அவிநயக்களங்களைச் சிலப்பதிகாரமும் அவிநயக்கலையை மணிமேகலையும் நேரடியாகக் குறிப்பதால் சங்கம் மருவிய காலத்திற்கும் முன்பிருந்தே அவிநயம் தனியொரு கலைமரபாக வளர்ந்து வந்தமையைத் தெள்ளிதின் உணரலாம்.

அவிநயக்கூத்தில் பயிற்சியளிக்கக் கோயில்களில் அவிநய நட்டுவர்கள் இருந்தனர். திருவிடைமருதூர் மகாலிங்கசுவாமி கோயிலில் உள்ள மூன்றாம் குலோத்துங்கரின் கல்வெட்டு, அக்கோயிலில் நட்டவமாய் நின்ற பேர்க்கு மேலேற்றமாக, அவிநய நட்டுவமாக ஆடவல்லானான குலோத்துங்க சோழப் பேரரையன் எனும் நட்டுவரை அரசாணை வழிப் பணியமர்த்திய தகவலைத் தருகிறது. அக்கோயிலில் இருந்த அகமார்க்க நட்டுவர்கள் பெற்ற அதே நிவந்தத்தை இவரும் பெற்றதாகக் கல்வெட்டுக் குறிப்பதால், இவ்விருவகைக் கூத்தும் ஒருநிலையில் வைத்து எண்ணப்பட்டமை தெளிவு.

அவிநயக்கூத்து எனக் கொள்ளத்தக்க பல்லவர் காலச் சிற்பத் தொகுதிகள் சிலவற்றைக் காஞ்சிபுரம் வைகுந்தப்பெருமாள், கயிலாசநாதர் கோயில்களிலும் சோழர் கால ஆடற்சிற்பத் தொகுதிகளைக் குடந்தை நாகேசுவரர், தாராசுரம் ஐராவதேசுவரர் கோயில்களிலும் காணமுடிகிறது. தஞ்சாவூர் இராஜராஜீசுவர விமானச் சாந்தாரப் பகுதியிலுள்ள சுந்தரர் ஓவியத் தொகுதியின் கயிலாயக் காட்சியில் இறைத்திருமுன் நிகழும் ஆடலையும் அவிநயக்கூத்தாகக் கொள்ளமுடியும். இவை அனைத்திலும் ஆடுவார் முன் பாடுவார் அமர்ந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடகம்

தொல்காப்பியர் காலந்தொட்டு வழக்கிலிருந்து வரும் சொல் நாடகம். காவிரிப்பூம்பட்டினத்து மக்கள் இராக்காலங்களில் பொழுதுபோக்க இசைப்பாடல்களைக் கேட்டும் நாடகங்

களை விழைந்து கண்டும் களித்ததாகக் கடியலூரர் உருத்திரங் கண்ணனார் கூறுகிறார். சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் நாடகக் கணிகையர் காட்ட, பெருங்கதை கோயில் நாடகக் குழுக்களைச் சுட்டுகிறது. திருமுறைகளோ இறைவனையே, 'நாடகமாடி' என்று செல்லமாய் அழைக்கின்றன. அவர் ஆடிய கால், 'அந்தி நாடகக் கால்' என்று சிறப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. அந்தரமகளிர் அன்னார் நாடகம் இயற்றியதாகக் கூறும் சீவக சிந்தாமணி, முழவம் விம்ம, யாழும் குழலும் பாண்டிலும் இரங்க, பாவையர் தோடும் குண்டலமும் ஆட, பண் பாட, அவர்தம் கண்கள் விருத்திசெய்ய, கிண்கிணியும் சிலம்பும் ஆர்ப்ப நாடகம் நடந்ததாக விரித்துரைக்கிறது.

திருநள்ளாறு தர்ப்பாரண்யேசுவரர் திருக்கோயிலிலுள்ள முதலாம் இராஜாதிராஜரின் முப்பத்து நான்காம் ஆட்சி யாண்டுக் கல்வெட்டு, அக்கோயிலில் மாசிமகம், வைகாசி விழாக்களில் ஐந்தங்கம் நாடகமாட, ஸ்ரீகண்டன் அரங்கனின் மகன்களுக்கும் ஸ்ரீகண்டன் கம்பனான அபிமான மேரு நாட கப் பேரரையனுக்கும் இறையிலியாக நிலமளிக்கப்பட்டமை யைத் தெரிவிக்கிறது. கீழூர் வீரட்டானேசுவரர் கோயிலில் உள்ள முதலாம் இராஜேந்திரரின் இருபத்தேழாம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு, பாடல் பயின்ற நாடகமகளிர் திருவனையவர் முப்பத்திருவரைச் சுட்டுகிறது. தஞ்சாவூர் இராஜராஜீசுவரம் கோயிலில் உள்ள இரண்டாம் இராஜேந்திரரின் கல்வெட்டு, வைகாசிப் பெருந்திருவிழாவில் இராஜராஜேசுவரம் நாடகம் ஆடுவதற்காகச் சாந்திக்கூத்தர் திருவாலன் திருமுதுகுன்றனான விஜயராஜேந்திர ஆச்சார்யனுக்கும் அவர் வழியினருக்கும் காணி யாக நூற்றிருபது கலம் நெல் தரப்பட்டதைத் தெரிவிக்கிறது.

கடலூர் பாடலீசுவரர் கோயிலில் உள்ள முதற் குலோத் துங்கரின் கல்வெட்டு, கன்னிவனபுராணம் பாடி நாடகம் செய் தார்க்கும் பூம்புலியூர் நாடகம் செய்தார்க்கும் நிலம் வழங்கப் பட்டதாகச் சொல்கிறது. இந்நிலம், 'நாடகஞ் செய் நாவலன் நிலம்' என்றழைக்கப்பட்டது. ஆத்தூர் சோமநாதேசுவரர் கோயிலில் ஆவணித் திருவிழாவின்போது ஒரு நாள் திருநாட கம் நடத்துவதற்காகக் கோயில் ஆடற்பெண் திருமேனிபிரியா தாளுக்கு இரண்டு மா நிலம் தரப்பட்டது. பத்தமடை பில்வ

வனநாதர் கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டு, வல்லீசுவரமுடையார் கோயில் ஆடற்பெண் உய்யவந்தாள் அழகிய சோழியான வீர கேசரி நங்கைக்கு விழாநாளில் நாடகம் நடத்துவதற்காக ஒரு மா நிலம் அளிக்கப்பட்ட தகவலைத் தருகிறது. திருநல்லூர் கல்யாண சுந்தரேசுவரர் கோயிலில் உள்ள சோழர் கல்வெட்டொன்று, கோயில் திருவிழாவின்போது நெற்றிக்கண் நங்கையால் கோவண நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டதாகக் கூறுகிறது. திருவாவடுதுறை கோமுக்தீசுவரத்தில் புரட்டாசித் திருவிழாவின் நிறைவுநாள் அன்று வடுகமாங்குடி பாண்டிகுலாசனி என்பவரால் முதல் இராஜராஜர் காலத்தில் திருமூலநாயனாரின் நாடகம் நடிக்கப் பட்டது. திருநெடுங்களத்தில் பிற்சோழர் காலத்தே புவனசுந்தரி கல்லியாணம், திருநெடுங்களப் புராணமான வினையபராக்கிர மம் உள்ளிட்ட ஐந்து நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. இது போன்ற நாடகங்களை உருவாக்கி நடித்த கலைஞர்களுக்கு நாடகமாராயன், நாடகப் பேரரையன் எனும் சிறப்புப் பெயர் கள் வழங்கப்பட்டன.

நாடகம் எனக் கருதுமாறு அமைந்த பல்லவர் காலச் சிற்பத் தொகுதிகள் சிலவற்றைக் காஞ்சிபுரம் தான்தோன்றீசுவரம், கச்சபேசுவரம் கோயில்களிலும் சோழர் காலச் செதுக்கல் களைப் பொன்செய் நல்துணையீசுவரம், கொற்றமங்கலம் விஷ்ணுகோயில், திருச்சென்னம்பூண்டித் திருச்சடைமுடி நாதர் கோயில் முதலியவற்றிலும் காணமுடிகிறது.

சாந்திக்கூத்து

தனித்தனியே சாந்திக்கூத்தின் நால்வகைப் பிரிவுகளையும் அவற்றில் வல்லமையுடையார் நிகழ்த்திக் காட்டினாற் போலவே, அவையனைத்தும் ஒருங்கிணைந்த நிலையில், அனைத்துக்கும் ஒரே நிலை தந்தோ அல்லது ஒன்றிரண்டிற்கு முதன்மை தந்தோ சாந்திக்கூத்தும் கோயில் விழாக்களில் ஆண், பெண் இருபாலராலும் பெருஞ் சிறப்போடு நிகழ்த்தப்பட் டமையைப் பல கல்வெட்டுகள் எடுத்துரைக்கின்றன.

திருநலக்குன்றத்தில் சிறந்த கூத்தராக விளங்கிய கொடுங் குன்றம் உடையாரான பெரிய நாட்டாசாரியார் மகள் நாச்சி மலையாழ்வி சாந்திக்கூத்தாடுவதில் வல்லவராகத் திகழ்ந்தார்.

இப்பெருமாட்டி குடுமியான்மலை சிகாநாதசாமி கோயில் இறைவனுக்காகக் குடிநீங்காத் தேவதானமாக அவைவயல் எனும் நிலத்தைக் கொடையாகத் தந்தார். இந்நிலம் அண்ணல்வாயில் கூற்றத்து விசலூர் ஊரவையாரிடமிருந்து விலைக்குப் பெற்றதாகும். சாந்திக்கூத்தியரின் வளமான வாழ்க்கைக்கு இக்கொடை சான்றாக அமையும்.

முதலாம் இராஜராஜர் காலத்தில் வேதாரண்யத்தில் சாந்திக்கூத்தியர் பலராக இருந்ததாகத் திருமறைக்காட்டீசர் திருக்கோயில் கல்வெட்டொன்று எடுத்துரைக்கிறது. 'எங்களூர்ச் சாந்திக்கூத்திகளில் தேமாங்குடிப் பெருந்திருவாட்டி கபிலைக் கிழத்திக்கு' எனும் கல்வெட்டுப் பாடம் ஊரகப் பகுதிகளில் இக்கூத்தியர் பலராக வாழ்ந்தமையை விளக்குகிறது. நகரத்தாரிடம் முப்பத்தைந்து வேலி நிலம் விலைக்குப் பெற்று, அதைச் சித்திரை வசந்தவிழாச் செலவுகளுக்கும் இறைவனின் தமனகப் படிக்கும் இறைவன் ஆடியருளவும் அமுதுசெய்யவும் மற்றும் பிறதேவைகளுக்குமாய் இவ்வம்மை கொடையளித்துள்ளமை, சாந்திக்கூத்தியரின் செல்வச் செழிப்பை உணர்த்தவல்ல மற்றொரு சான்றாக விளங்குகிறது.

சிராப்பள்ளிப் புதுக்கோட்டைப் பெருவழியில் உள்ள திருவேங்கைவாசலில் இருக்கும் வியாக்ரபுரீசுவரர் கோயில் பழம் பெருங்கோயிலாகும். அக்கோயில் இறைவனுக்கான வைகாசித் திருவாதிரைத் திருவிழாவின்போது சதிரன் இராஜனான கிடாரத்தரையன் எடுப்பித்த சதிரவிடங்கநாயகர் திருமுன்னில் ஏழங்கம் சாந்திக்கூத்தாடுவதற்காகச் சாந்திக்கூத்தி நாச்சி உமையாழ்வியான சதிரவிடங்க நங்கைக்குக் கூத்தாட்டுக் காணியாக நிலம் அளிக்கப்பட்டிருந்தது. அதே திருக்கோயிலில் விக்கிரமசோழரின் காலத்தில் திருவேங்கைவாசல் ஆண்டார் முன் சித்திரைத் திருவிழாவின்போது ஒன்பது அங்கம் சாந்திக் கூத்தாடுவதற்காகச் சாந்திக்கூத்தி எழுநாட்டு நங்கைக்கு நிலம் கொடையாகத் தரப்பட்டது. பின்னாளில் சோணாடு கொண்டருளிய சுந்தரபாண்டியரின் பத்தாம் ஆட்சியாண்டின்போது இக்கோயிலில் சாந்திக்கூத்தாடச் சாந்திக்கூத்தன் அரையன் ஒன்றாயிரம் ஒப்பந்தம் செய்யப்பட்டார். அவருக்குக் குடி நீங்காத் தேவதானமாக நிலம் அளிக்கப்பட்டது.

ஆத்தூர் சோமநாத ஈசுவரர் கோயிலில் அமைந்திருந்த அழகிய பாண்டியன் கூடத்தில் சாந்திக்கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டது. இக்கூத்தை நிகழ்த்திய சாந்திக்கூத்தனை வைத்துப் பராமரிப்பதற்காக முன்பே கோயில் நிலமொன்று தரப் பட்டிருந்தது. பாண்டிய வேந்தரான ஸ்ரீவல்லபரின் பதினாறாம் ஆட்சியாண்டின்போது அக்காணியுரிமை புதுப்பிக்கப்பட்டு உறுதிசெய்யப்பட்டது.

முதலாம் இராஜேந்திரரின் பிரியத்திற்குகந்த கோயில்களுள் ஒன்றாக விளங்கிய உய்யக்கொண்டான் திருமலை விழுமிய நாதர் கோயில் கல்வெட்டுகளில் ஒன்று அக்கோயிலின் விளக்குக் கொடையாளர்களுள் ஒருவராகத் துறையூர்ச் சாந்திக் கூத்தி அம்பலவன் பசுபதியான கொங்கவாள் நங்கையைச் சுட்டுகிறது. இவரைப் போலவே பிற சாந்திக்கூத்தியரும் கோயில்களின் பல்வேறு செயற்பாடுகளுக்குக் கொடையளித் துள்ளமை அவர்தம் மனவளம் காட்டும்.

மனித உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகளாய்த் தோன்றி அவர் தம் கற்பனைகளில் கால் கிளைத்துப் பல்வகைகளாய் வளர்ந்து, காலந்தோறும் செழித்துச் செம்மாந்த ஆடற்கலையின் கூத்து வகைகளுள் ஒன்றான சாந்தியும் அதன் உட்பிரிவுகளும் இருண்ட காலத்தில் தலையெடுத்துப் பல்லவர் காலத்தில் பரவலாகிச் சோழர் காலத்தில் சிறப்பின் உச்சத்தை அடைந்தமை சிற்பங்க ளாலும் கல்வெட்டுகளாலும் வெளிப்படும் உண்மையாகும்.

10. குடக்கூத்து

பழந்தமிழர் கலைவடிவங்களை நன்கு இனங்காட்டும் இலக்கியம் சிலப்பதிகாரம். அரங்கேற்றுகாதை, கானல்வரி, ஊர் காண்காதை, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, நடுகற்காதை எனச் சிலம்பின் பல காதைகளில் ஆடற்கலைச் செய்திகள் பின்னிப் பிணைந்திருக்கின்றன.

சிலம்பில் குடக்கூத்து

'பதினோராடலும் பாட்டுங் கொட்டும் விதிமாண் கொள் கையின் விளங்க அறிந்து' அரங்கேற்றம் நிகழ்த்திய மாதவி வழியே பதிவாகும் பதினொரு வகை ஆடல்களைக் கடலாடுகாதையே விளங்க உரைக்கிறது. நின்றாடல், வீழ்ந்தாடல் என்று இரண்டு நிலைகளில் ஆடப்பட்ட இவ்வாடல் வடிவங்களுள் குடக் கூத்து நின்றாடல் வகையைச் சேர்ந்தது. 'வாணன் பேரூர் மறு கிடை நடந்து நீணிலமளந்தோன் ஆடிய குடமும்' எனும் சிலம்பின் அடிகள், குடக்கூத்து நிகழ்ந்த இடத்தையும் நிகழ்த் தியவர் பெயரையும் தருகின்றன.

கூத்தின் பின்னணி

வாணன் என்னும் அசுரன் தன் மகள் உழை காரணமாகக் காமன் மகன் அநிருத்தனைப் பிடித்து, 'சோ' என்னும் தன் தலைநகரில் சிறை வைக்கிறார்.[1] நெடிய இந்நானிலத்தைத் தம் திருவடிகளால் அளந்த திருமால், சிறைப்பட்ட அநிருத்தனை மீட்பதற்காகச் சோநகர வீதிகளில் குடங்களைக் கொண்டு நிகழ்த்திய திருக்கூத்தே குடக்கூத்து. இக்கூத்தை, 'குடத்தை எடுத்தேறவிட்டுக் கூத்தாடவல்ல எங்கோவே' என்று கொண் டாடுகிறார் ஆண்டாள்.[2] 'குடமாடு கூத்தா' என்றழைக்கும் பெரி யாழ்வாரும் 'குடங்கள் எடுத்தேறவிட்டுக் கூத்தாட வல்ல எம் கோவே' என்று பல குடங்களுடன் கண்ணன் கூத்தாடியதைப் பதிவு செய்துள்ளார்.[3] விநோதக்கூத்து வகையைச் சேர்ந்த இதன் உறுப்புகள் ஐந்தென்பர்.[4]

குடக்கூத்தும் கோயிற் சிற்பங்களும்

சிலப்பதிகாரம் அடையாளம் காட்டும் பதினோராடல் களில் இக்குடக்கூத்தே தமிழ்ச் சமூகத்தால் போற்றிக் கொண்டா

டப்பட்ட கலைவடிவமாகத் திகழ்ந்தது என்பதைத் தமிழ் நாட்டுக் கோயில்களில் பரவலாகக் கிடைக்கும் குடக்கூத்துச் சிற்பங்களைக் கொண்டு அறியமுடிகிறது. பிற்பல்லவர் காலந் தொட்டுப் பிற்சோழர் காலம்வரை குடக்கூத்துச் சிற்பங்களைக் கோயில்களில் காணமுடிகிறது என்றாலும், அவை மிகுதியாக வெளிப்பட்டிருப்பது முற்சோழர் கட்டுமானங்களில்தான்.

கண்ணன் ஆடிய கூத்து

கண்ணன் ஆடிய கூத்தாக அபிதான சிந்தாமணி முன்னிருத்தும்[5] இக்குடக்கூத்தைக் கண்ணன் நிகழ்த்துமாறு போலவும் மானுடர் ஆடுமாறு போலவும் தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் காணக்கிடைக்கும் முப்பத்தாறு சிற்பங்களை டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மைய ஆய்வர்கள் களஆய்வுகளில் கண்டறிந்துள்ளனர்.[6] இச்சிற்பங்களின் ஒப்பீட்டாய்வு சிற்பிகளின் கலையுணர்வு, வரலாற்றுநோக்கு, கற்பனையாற்றல் காட்டுவதுடன், பிற்பல்லவர், முற்சோழர் காலத்தில் பரவலாக நிகழ்த்தப்பட்ட கலைவடிவங்களுள் ஒன்றாய்க் குடக்கூத்து திகழ்ந்ததையும் வெளிப்படுத்துகிறது.

தஞ்சாவூர், திருச்சிராப்பள்ளி, விழுப்புரம், வேலூர், சிவகங்கை, அரியலூர், தருமபுரி ஆகிய ஏழு மாவட்டங்களில்[7] பல்லவர், பாண்டியர், முற்சோழர், பழுவேட்டரையர், நுளம்பர் காலப் பதிவுகளாகக் கிடைக்கும் குடக்கூத்துச் சிற்பங்களுள், அதன் இலக்கணப்படி நின்றாடல்நிலையில் முப்பதும் அமர்ந்தாடல் நிலையில் ஆறும் உள்ளன. அமர்ந்தாடும் ஆறு சிற்பங்களில், கண்ணன் பல குடங்களுடன் ஆடுமாறு போலக் காட்சிதரும் கருடாசனப் பதிவு விழுப்புரம் மாவட்டம் கிராமம் சிவலோகநாதர் கோயில் கண்டபாதத்தில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. பல குடங்களுடன் கூத்து நிகழ்த்தும் கண்ணனைத் தமிழ்நாட்டளவில் இங்கு மட்டுமே காணமுடிகிறது. இதே கருடாசனத்தில் ஒரு குடம் ஏந்திக் கூத்திடும் பூதம் தவத்துறை சப்தரிஷீசுவரர் கோயில் முகமண்டபத் தெற்கு வலபியில் காட்சிதர, சிவலோகநாதர், வடவாயில் ஸ்ரீகோயில், திருத்தொண்டீசுவரம், திருமூலநாதர் வலபிப் பூதங்கள் குத்துக்கால் வைத்துக் குடக்கூத்து நிகழ்த்துகின்றன.

குடம்

ஆடலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் குடம் பெரும்பாலான சிற்பங்களில் வாய், கழுத்து, உடல் என மூன்று பிரிவுகளாய் நன்கு வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. குடத்தின் உடற்பகுதி பெரும்பாலும் உருண்டையாகவும் ஒன்றிரண்டில் நீள்உருளையாகவும் காட்சிதர, வாய்ப்பகுதி பெரும்பாலும் இயல்பான அளவிலும் சிலவற்றில் அகலமாகவும் உள்ளது. மிகுதியான வேறுபாட்டைக் கழுத்துப்பகுதியிலேயே காணமுடிகிறது. சிறியதாய், நீண்டதாய், அகன்றதாய், ஒன்றிரண்டில் அறவே இல்லாதது போலவும் காட்டப்பட்டிருக்கும் கழுத்துப்பகுதியே குடத்தின் அமைப்பை வடிவமைப்பதாகக் கூறலாம்.

கூத்தில் குடத்தின் நிலை

குடத்தை ஏந்தியிருக்கும் கை வலம், இடம் எதுவாக இருந்தபோதும் மூன்று நிலைகளிலேயே காட்டப்பட்டுள்ளது. தோளுக்கு இணையான நீட்டலாகவும் தோள் அளவிலிருந்து சற்றே இறக்கமாகவும் அல்லது உயர்த்தலாகவும் காட்டப்பட்டிருக்கும் கையில், குடம் நிற்கும் இடமும் சிற்பத்திற்குச் சிற்பம் மாறுபட்டுள்ளது. தோளில், கையின் மேற்பகுதியில் அல்லது முழங்கை மீது அமரும் குடம், கையின் மேற்பகுதியில்கூட மேலே, இடையில், முழங்கை அருகே என மூன்று நிலைகளில் காட்சிதருகிறது. திருமால்பூரில் மட்டும் மணிக்கட்டருகே குடத்தைக் காணமுடிகிறது. குடமேந்திய கையின் நிலையும் குடத்தின் இருப்பும் ஆடுபவரின் காலமைப்பு, குடமேந்தாத கையின் அசைவு, தலைச்சாய்வு, முகத்திருப்பம் உடல்நிலை எனும் ஐந்தின் அடிப்படையில் தீர்மானிக்கப்பட்டிருப்பதைச் சிற்பக்காட்சிகள் தெள்ளிதின் உணர்த்துகின்றன.

கூத்து நிகழ்த்து முறை

இக்குடக்கூத்து உலோகத்தாலும் மண்ணாலும் ஆன குடங்களைக் கொண்டு ஆடப்பட்டதாகச் சிலம்பின் உரை தெரிவிக்கிறதே தவிர, குடங்கள் உடலின் எப்பகுதியில் கொள்ளப்பட்டன, குடங்களைக் கையிலோ, உடலின் பிற பகுதிகளிலோ, மேலும் கீழுமாக உருட்டி இக்கூத்து நிகழ்த்தப்

பட்டதா, ஆடும் காலம் முழுவதும் குடங்கள் உடலோடு ஒட்டியிருந்தனவா அல்லது தூக்கி எறியப்பட்டு மீண்டும் கொள்ளப்பட்டனவா என்பதற்கான விளக்கங்களை உரைச் செய்திகளில் பார்க்கமுடியவில்லை. இக்கூத்து எவ்வாறு நிகழ்ந் திருக்கமுடியும் என்பதைத் திருக்கோயில்களில் செதுக்கப்பட் டிருக்கும் சிற்பங்களின் ஒப்பீட்டாய்வே கண்முன் காட்சியாய்ப் படம்பிடிக்கிறது.

ஐயாறு சுற்றுமாளிகைத் தூண் ஒன்றில் இடம்பெற்றிருக் கும் குடக்கூத்துச் சிற்பத்தில், குடம், ஆடுநரின் கைமீது இல்லா மல், உயர்த்தி எறியப்பட்டுக் கைக்கு மீளும் நிலையில் காட்டப் பட்டுள்ளமை கருத்தைக் கவர்கிறது. கிராமம் சிற்பம் இதற்கு ஒத்திசைவாய் ஆடுநரை கருடாசனத்தில் காட்டுவதோடு, குடங் களை இரண்டு கால்களிலும் கைகளிலும் தாங்கியுள்ளாற் போல் பதிவுசெய்திருப்பதும் கருதத்தக்கது. ஓர் ஆட்டநிகழ் வின் பல்வேறு நிலைகளைப் படம்பிடித்திருக்கும் காட்சியாக இதைக் கொள்ளமுடியும். இவற்றின் வழிக் குடங்கள் மேலும் கீழுமாக உருட்டியும் எறிந்து கொள்ளப்பட்டுமே இக்கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டதாகக் கருதலாம். திருமால்பூர் கோனார்கோயில் கூத்தர் இருகைகளிலும் குடமேந்தியிருப்பது இக்கருத்துக்கு வலிமை சேர்க்கும்.

சிற்பங்களின் இடஅமைவு

ஆய்வுக்குக் கொள்ளப்பட்டிருக்கும் 36 சிற்பங்களும் கோயில் கட்டுமானத்தின் பல்வேறு உறுப்புகளில் செதுக்கப்பட்டுள் ளன. கண்டபாதத்தில் எட்டும் தூண்சதுரம், மகரதோரணம் ஆகியவற்றில் இடத்திற்கு ஐந்தும் கபோதக்கூடு, வேதிபாதம், தூண்தொங்கல் இவற்றில் இடத்திற்கு மூன்றும் வலபியில் ஆறும் பஞ்சரகிரீவம், தூண் வளையம் இவற்றில் இடத்திற்கு ஒன்றும் என 35 சிற்பங்கள் அமைய, கண்டராதித்தக் குடக் கூத்து, பலகைச் சிற்பமாகப் பொருந்தாத இடத்தில் பொருத்தப் பட்டுள்ளது. கோட்டங்களைச் சமயஞ் சார்ந்த இறைவடிவங் களுக்கு ஒதுக்கிய சிற்பிகள் கட்டுமானத்தின் பிறபகுதிகளைச் சமூகப் படப்பிடிப்புகளுக்குக் களமாக்கிக் கொண்டமை குடக் கூத்துச் சிற்பங்களின் இடஅமைவு நோக்கியும் உணரப்படும்.

ஆடியவர்

குடக்கூத்து பெரும்பாலும் ஆடவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டமையை 36இல் 27 ஆடவர் சிற்பங்களாக அமைந்துள்ளமை கொண்டு தெளியலாம். நான்கு சிற்பங்கள் இக்கூத்தைக் கூத்திகளும் நிகழ்த்தியமை காட்ட, இது சிவபெருமானின் பூதப் படையாலும் கொள்ளப்பட்ட கூத்து என்பதை நிறுவுமாறு 5 கோயில்களின் வலபிச்சிற்பங்கள் அமைந்துள்ளன. குடக்கூத்து பெரும்பாலும் இசையற்ற கூத்தாகவே நிகழ்த்தப்பட்டமை சுட்டுமாறு போல 27 சிற்பங்கள் கூத்தர் அல்லது கூத்தியை மட்டுமே படம்பிடிக்க, 9 சிற்பங்களில் மட்டுமே இசைக்கலைஞர்களை உடன்கூட்டமாகக் காணமுடிகிறது. இத்தகு உடன் கூட்டச் சிற்பங்களுள் இசைக்கலைஞரும் ஆடல்நிலையில் உள்ளமையைச் சில இடங்களில் காணமுடிந்தாலும் எறும்பியூர் இணையின் ஒருங்கிணைவும் ஆடற்கோலமும் இணையற்ற பதிவுகளாய்ப் பொலிகின்றன.

சமன்நிலை

குடக்கூத்து, பிற கூத்துகள் போல் அல்லாமல் உடலின் சமன்நிலையை அடிப்படையாகக் கொண்டு, தாங்கியிருக்கும் குடம் கீழே விழுந்து விடாமல், அதே போழ்து அசைவுகளுக்குக் குறைவில்லாமலும் உரிய அவிநயங்களோடும் நிகழ்த்தப்பட்டதால் கை, கால், உடல் மூன்றும் திறம்பட ஒன்றிணைக்கப்பட்ட நிலையில் அமைந்தமையைச் சிற்பங்கள் நன்கு விளக்குகின்றன. 36 கூத்தர்களில் 20 பேர் குடத்தை வலக்கையில் தாங்கி ஆட, 13 கூத்தர்கள் அதை இடக்கைக்கு மாற்றியுள்ளனர். திருமால்பூர் கூத்தர் இருகைகளிலும் குடமேந்த, கிராமம் கோயில் கூத்தர் வலக்கை, இடக்கை, கால்கள் என அனைத்திடங்களிலும் குடங்கொண்டாடிப் புதிய காட்சி படைத்துள்ளார். சத்திமுற்றத்துப் பெண்மணி இந்நாளைய கரகம் போல் குடங்களைத் தலையில் அடுக்கி ஆடும் கோலம் குடக்கூத்து கரகமாக மாறிய காலப் பின்னணியில் அமைந்ததாகலாம்.

குடமேந்திய கையமைவு

பெரும்பாலான கூத்தர்களின் குடமேந்திய கை, முழங்கை அருகே மடிந்து விரல்கள் விரிந்த அல்லது சற்றே குவிந்தநிலை

யில் கீழிறக்கப்பட்டுள்ளது. சில சிற்பங்களில் இந்தக் கையின் விரல்கள் வயிற்றருகே காணப்படும் அளவிற்கு முழங்கை மடக்கும் அமைந்திருப்பினும் பெரும்பாலான சிற்பங்களில் விரல்கள் மார்பருகே மடங்கி அல்லது நீண்டிருப்பதையே காணமுடிகிறது. மிகச் சிலவற்றில் இந்த விரல்கள் இடுப்பருகே காட்டப்பட்டுள்ளமையும் ஒன்றிரண்டில் அவை தொடையளவு தொய்ந்தும் முழங்காலின் மேல் உள்ளமையையும் பார்க்கமுடிவதால் ஆட்டத்திற்கேற்ப, குடமேந்திய கை மேலும் கீழுமாக ஏற்ற, இறக்கமான நிலைகளிலும் அமைந்தமையை அறியமுடிகிறது. உலகபுரக் கூத்தர் குடக்கையை மடித்துக் குடமொட்டி நிறுத்தி உள்ளமையும் ஆட்டத்தின் ஒரு நிலையாகலாம்.

குடமேந்தாக் கையின் அமைவு

குடக்கூத்தர்களின் குடமேந்தாத கையின் அமைப்பும் ஆட்டத்தின் சமன்நிலையைத் தீர்மானிக்கிறது. அதை உறுதிப் படுத்துமாறு போல 22 சிற்பங்களில் குடமேந்தாத கை நெகிழ் கையாகவும் 8இல் அர்த்தரேசிதமாகவும் 2இல் லதாவாகவும் அமைய, 3 சிற்பங்கள் மட்டுமே மார்பருகே மடிந்த பதாக முத்திரை காட்டுகின்றன. நெகிழ் கை, அர்த்தரேசிதம், லதா எனும் இம்மூன்று கையமைப்புகளுமே பரதரால் நிருத்தக்கைகளாகச் சுட்டப்பட்டுள்ளமை எண்ணத்தக்கது. இவை, உடலின் ஒருபுற அசைவுகளுக்கேற்ப, அதன் மறுபுறத்தைச் சமன்நிலையில் கட்டுப் படுத்த ஆடுநருக்கு உதவும் கையமைவுகளாகும். திருமால்பூரார் இருகைகளிலும் குடமேந்தியுள்ளார்.

கால்நிலை

கால்நிலைகளுள் பெரும்பாலன மண் சார்ந்தே அமைய, சிலவே விண் சார்ந்துள்ளன. 36 கூத்தர்களில் வலக்கால் பதினெழுவருக்குப் பார்சுவமாகவும் எண்மருக்கு அக்ரதலசஞ்சாரமாகவும் அமைய, இருவர் வலமுழங்காலை உயர்த்தி ஊர்த்வஜாநுவாக்கியுள்ளனர். இடக்கால் 18 பேருக்குப் பார்சுவமாகவும் நால்வருக்கு அக்ரதலசஞ்சாரமாகவும் ஒருவருக்குத் திரயச்ரமாகவும் அமைய, மூவர் அதை ஊர்த்வஜாநுவாக்கியுள்ளனர். ஒரு சிற்பத்தில் இடக்கால் சிதைந்துள்ளது. குத்தாலம், வெள்ளறை, சென்னம் பூண்டிக் கூத்தர்கள் கால்களை ஸ்வஸ்திகமாக்கிட, இருவர்

கருடாசனத்திலும் நால்வர் குத்துக்காலிட்டும் குடக்கூத்து நிகழ்த்துகின்றனர்.

தலைச்சாய்வு

எந்த ஓர் ஆடலிலும் தலையின் நிலை இன்றியமையாதது. அது பெரும்பாலும் ஆடலின் நிகழ்நிலைக்கேற்ப உடல்சமன் பாட்டைக் கருதியே அமைகிறது. கரணச்சிற்பங்களில் பரவலாகக் காணக்கூடிய தலைச்சாய்வுகளைக் குடக்கூத்துச் சிற்பங்களும் கொண்டுள்ளன. 17 கூத்தர்களின் தலை வலச்சாய்வில் அமைய, 12 பேர் அதை இடச்சாய்வில் கொண்டுள்ளனர். எழுவர் நேர்ப்பார்வையில் காட்சிதருகின்றனர். எச்சாய்வில் தலையிருந்தபோதும், பார்வையின் வீச்சு, சாய்விற்கான எதிர் நிலையில் மட்டும் அமையாமல் பல்நோக்குப் பார்வையாய் மேல், கீழ், இடை என மூன்று கோணங்களிலும் சுழன்றுள்ளமை ஆடலியக்கத்தின் சூழலுக்கேற்ப அமைந்துள்ளது.

ஆடை

ஒப்பனையில்லாமல் கூத்தில்லை. குடக்கூத்தர்களின் ஆடை, அணிகலன்கள் எளிமையானவையாக இருந்தபோதும் வேறு பாடுகளைக் காணமுடிகிறது. கொற்றமங்கலம், சத்திமுற்றக் கூத்திகள் தவிர்த்த பிறஅனைத்துக் கூத்தர்களும் முழங்காலுக்கு மேல் வரையிலான இடுப்புச் சிற்றாடையே அணிந்துள்ளனர். எழுவர் சிற்றாடை மட்டும் கொள்ள, பதினைவர் அதனோடு இடைத் தொங்கல் ஒன்றும் கட்டியுள்ளனர். இது சிலருக்கு முக்கோண மடிப்பில் உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. நால்வர் சிற்றாடையோடு இடைக்கட்டு அணிந்துள்ளமை அவர்தம் பெருமிதம் காட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். பட்டாடை கட்டியுள்ள மூன்று கூத்திகளும் இடைக்கட்டோ, தொங்கலோ பெற்றுள்ளனர். தருமபுரியார் மரவுரிஆடை கொள்ள, நான்கு கூத்தர்களின் ஆடையமைப்பை அறியக்கூடவில்லை. இரண்டு சிற்பங்களில் சிற்றாடையின் கீழ்ப்பகுதி விசிறிமடிப்புக்களுடன் கவர்ச்சிகரமாக அமைந்துள்ளது.

தலையலங்காரம்

காண்பார் கண்முன் கூத்தரின் தோற்றத்தை நிலைநிறுத்துவதில் தலையலங்காரத்திற்குப் பெரும் பங்குண்டு. 36 கூத்தர்களில்

கண்டராதித்தக் கூத்தர் மட்டுமே தலையின் சடைகளை மகுடமாகக் கட்டியுள்ளார். ஏனையர் முடிகளைச் சுருட்டித் தலையின் பின்புறத்தோ, பக்கவாட்டிலோ பெருங்கொண்டையாக முடிந்துள்ளனர். சிலருக்கு இக்கொண்டை வலப்புறத்தும் சிலருக்கு இடப்புறத்துமாக அமைந்துள்ளது. சில கொண்டைகள் குந்தள அமைப்பிலும் சில தமிழம் போலவும் முடியப்பட்டுள்ளன. எறும்பியூர்ப் பஞ்சரக் கூத்தரின் தலைப்பட்டியிலிருந்து வலப் புறத்தே பறக்கும் துணிக்கீற்றுகள் அவரது ஆட்டத்தின் தன்மையைப் புலப்படுத்துவதோடு திருமுகப் பொலிவையும் பன்மடங்கு கூட்டுகின்றன. திருநாவலூர்க் கூத்தர் பல இறகுகள் பொருத்திய தலையலங்காரமும் திருமால்பூரார் தலைப்பாகை போன்ற முடியலங்காரமும் கொண்டுள்ளனர்.

அணிகள்

பெரும்பாலான கூத்தர்கள் கைவளைகளும் சிலர் கை வளைகளுடன் கடகவளைகளும் அணிந்துள்ளனர். கால்களில் சதங்கை, சிலம்பு, தாள்செறி ஆகிய மூன்றில் ஏதேனும் ஒன்றோ, இரண்டோ பெற்றவர்களே மிகுதி. ஒரு சிலர் வெறுங் காலின ராய் ஆடுவதையும் காணமுடிகிறது. சத்திமுற்றப் பெண் முத்து மாலையும் தருமபுரி, பழுவூர், பெருமுடிக் கூத்தர்கள் சவடியும் கண்டராதித்தம், திருமால்பூர், வெள்ளறைக் கூத்தர்கள் சரப் பளியும் அணிந்துள்ளனர். தருமபுரி, தவத்துறைக் கூத்தர்கள் அருமையான நெற்றிப்பட்டம் கொள்ள, கண்டராதித்தம், தஞ்சாவூர் உள்ளிட்ட கூத்தர் சிலர் உதரபந்தம் பெற்றுள்ளனர். சன்னவீரம் ஐவர் மார்பில் அமைய, ஸ்வர்ணவைகாக்ஷம் அணிந்தவர்களும் உள்ளனர். தஞ்சாவூர் வலபியார் முப்புரிநூலினர். செவிகளில் குதம்பை அணிந்தவர்கள் ஒன்பதின்மராய்க் காட்சிதர, பதின்மர் பனையோலைக் குண்டலங்கள் பெற, தருமபுரியில் பூட்டுக்குண்டலமும் பிறஇடங்களில் இனங்காண முடியாத செவியணியும் காணப்படுகிறது. ஒரு சிலர் அணிகலன் ஏதுமின்றியே குடக்கூத்து நிகழ்த்துகின்றனர்.

இசைக்குழு

36 கூத்தர்களில் இசைக்கலைஞர்கள் கொண்டுள்ளவர் ஒன்பதின்மரே. இடக்கை, மத்தளம், உடுக்கை, ஒருமுக முழவு

முதலிய தோல்கருவிகளும் செண்டுதாளமும் குடக்கூத்துக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமை காணமுடிகிறது. பொதுவாக ஆடல் சிற்பங்களில் மிகுதியும் பயன்படுத்தப்பட்ட இசைக்கருவி யாகப் பதிவாகியிருக்கும் புல்லாங்குழல், ஒரு குடக்கூத்துச் சிற்பத்திலும் இடம்பெறாமையும் நரம்புக்கருவிகளின் பயன் பாட்டைக் குடக்கூத்துக் கொள்ளாமையும் அக்கூத்து வலிய வீச்சுக்களுடன் அமைந்தமையினால் ஆகலாம். எறும்பியூர்க் கூத்தருக்குச் செண்டுதாள இசை தரும் கலைஞரும் ஆடலில் ஈடுபட்டுள்ளமை சிறப்பாகும்.

சென்னம்பூண்டிக் குடக்கூத்துச் சிற்பத்தில் கூத்தரின் இரு புறத்தும் பக்கத்திற்கொருவராக நிற்கும் ஆடவர்கள் தோளில் சாய்த்துப் பிடித்திருக்கும் பொருளை இன்னதென அடையாளப் படுத்தக்கூடவில்லை. இடப்புறத்துள்ளவரின் இடக்கை அந்தப் பொருளைப் பிடித்திருக்க, வலக்கை கூத்தைப் போற்றி மகிழு மாறு அமைந்துள்ளது. வலப்புறத்தார் வலக்கைப் பொருளைத் தோளில் சாய்த்து, இடக்கையை இடையருகே கொண்டுள்ளார்.

முடிவுரை

தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் கண்டறியப்பட்ட 36 குடக் கூத்துச் சிற்பங்களின் ஆய்வு வழிச் சிலம்பு அறிமுகப்படுத்தும் பதினோராடல்களில் ஒன்று தமிழ்நாட்டுச் சமூகத்தில் முற் சோழர் காலத்தில் பெற்றிருந்த செல்வாக்கை அறியமுடிவ துடன், அக்கூத்தின் நிகழ்முறை, அதை நிகழ்த்திக் காட்டிய கலைஞர்களின் புனைவு, கண்ணன் தொடர்பான தொன்மங் கள் மக்களிடையே பரவியிருந்த வகைமை, தமிழ்நாட்டுச் சிற்பி கள் கலைவடிவங்களுக்கு அளித்த சிறப்பிடம், குடக்கூத்திற்குப் பயன்பட்ட இசைக்கருவிகள் ஆகியவற்றையும் தெரிந்துணர இயல்கிறது. கண்ணனோடு தொடர்புடைய இக்கூத்துத் தமிழ் நாட்டின் சைவக்கோயில்களிலேயே பெருமளவிற்காய்ப் படம் பிடிக்கப்பட்டுள்ளமை கவனத்தில் கொள்ளத்தக்க சிறப்புக் கூறாகும்.

குறிப்புகள்

1. இத்தொன்மம் பற்றிய விரிவான தரவுகளுக்குக் காண்க: ஸ்ரீகூர்ம புராணம், வாசு பிரசுரம், சென்னை, 1969, பக். 244-

247, ஸ்ரீவிஷ்ணு புராணம், பிரேமா பிரசுரம், சென்னை, 1969, பக். 413-418.

2. நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம், திருவேங்கடத்தான் திரு மன்றப் பதிப்பு, 1981, ப. 141.

3. மேலது, பக். 50, 44. கண்ணன் வாணனை அழித்தமை குறித்துப் பாடும் பெரியாழ்வார் 'மாயப் பொருபடை வாணனை ஆயிரந்தோளும் பொழி குருதிபாய சுழற்றிய ஆழிவல்லான்' என்கிறார். மேலது, ப. 3.

4. சிலப்பதிகாரம், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகப் பதிப்பு, 1985, ப. 191.

5. அபிதான சிந்தாமணி மூன்று இடங்களில் இத்தொன் மம் பற்றிய தரவுகளைத் தருகிறது. அநிருத்தனைக் கண்ணனின் பெயரனாகவும் பிரத்யும்நனின் மகனாகவும் சுட்டி பாணாசுரன் மகளை உஷை என்று ஓரிடத்தில் (ப. 55) குறிப்பிடும் இந்நூல், மற்றோர் இடத்தில் (ப. 448) கண்ணன் அநிருத்தன் பொருட்டு பாணாசுரனை கர்வ பங்கம் செய்த தகவலைப் பகிர்ந்துகொள்கிறது. முற்பிறப் பில் மன்மதனாக இருந்தவனே மறுபிறப்பில் கண்ண னுக்கும் ருக்மணிக்கும் பிரத்யும்நனாகப் பிறந்ததாகப் பிறிதோரிடத்தில் (ப. 1122) பதிவுசெய்யும் இந்நூல் பாணா சுரனை வாணாசுரன் என்றும் குறிப்பிடுகிறது. சிலம்பின் உரை சோ என்ற பெயரில் சுட்டும் பாணாசுரன் தலை நகரை இந்நூல் சோணிதபுரம் என்றழைக்கிறது.

6. இரா. கலைக்கோவன், குடக்கூத்தும் குழு நடனமும், தினமணி கதிர், 19. 3. 1989, பக். 4-6; சிலம்பின் வரிகளுக்குச் சிற்பச் சான்றுகள், தினமணிகதிர், 19. 8. 1990, பக். 28-29. மு. வீராசாமி, சோழமண்டலக் குடக்கூத்து, தினமணி கதிர், 30. 9. 1990. திருமால்பூர், பேரங்கியூர், திருநாவலூர், கீழூர்க் கோயில்களின் குடக்கூத்துச் சிற்பங்களை அறியச் செய்த ஆய்வாளர்கள் திரு. சு. சீதாராமன், செல்வி க. இலட்சுமி இருவரும் நன்றிக்குரியவர்கள்.

7. **தஞ்சாவூர்:** ஐயாறப்பர் கோயில் - ஐயாறு, ஆபத்சகா யேசுவரர் கோயில் - ஆடுதுறை, சடையாரிக்கோயில் -

திருச்சென்னம்பூண்டி, சிவன்கோயில் - கூகூர், உமா மகேசுவரர் கோயில் - கோனேரிராஜபுரம், சொன்ன வாறு அறிவார் கோயில் - குத்தாலம், சக்திவனேசுவரர் கோயில் - திருச்சத்திமுற்றம், இராஜராஜீசுவரம் - தஞ்சாவூர், கோடீசுவரர் - திருக்கோடிக்கா, கல்யாணசுந்தரேசுவரர் - நல்லூர்.

திருச்சிராப்பள்ளி: விஷமங்களேசுவரர் கோயில் - துடையூர், சப்தரிஷீசுவரர் கோயில் - தவத்துறை, விஷ்ணு கோயில் - கொற்றமங்கலம், பெருமுடிஈசுவரர் கோயில் - பெருமுடி, அமலீசுவரர் கோயில் - கோபுரப்பட்டி, தாமரைக்கண்ணர் கோயில் - திருவெள்ளறை, எறும்பீசுவரம் - எறும்பியூர். எறும்பியூர்க் கோயிலில் தமிழ்நாட்டில் வேறெங்கும் காணவியலாக் காட்சியாக நான்கு குடக்கூத்துச் சிற்பங்கள் கண்களுக்கு விருந்தாகின்றன.

பிறமாவட்டங்கள்: விழுப்புரம்: சிவன்கோயில் - உலகபுரம், சிவலோகநாதர் கோயில் - கிராமம், திருமூலநாதர் கோயில் - பேரங்கியூர், திருத்தொண்டீசுவரம் - திருநாமநல்லூர், வீரட்டானேசுவரம் - கீழையூர். வேலூர்: வில்வநாதேசுவரர் கோயில் - திருவல்லம், கோனார்கோயில் - திருமால்பூர். சிவகங்கை: திருத்தளிநாதர் கோயில் - திருப்புத்தூர். அரியலூர்: அவனிகந்தர்ப்ப ஈசுவரகிருகம் - கீழையூர், ஆலந்துறையார் கோயில் - சிறு பழுவூர், சிவன் கோயில் - கண்டராதித்தம். தருமபுரி: மல்லிகார்ச்சுனேசுவரர் கோயில் - தருமபுரி.

11. பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரை

சிவகங்கை மாவட்டத்தில் குன்றக்குடிக்கு அருகில் அமைந்துள்ள பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரை பெரும்பாறை ஒன்றை வடமுகமாக அகழ்ந்து கருவறை பெற்ற மண்டபக் குடைவரையாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.[1] தமிழ்நாட்டுக் குடைவரை அமைப்புகளிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்டுள்ள இக்குடைவரையிலிருந்து படியெடுக்கப்பட்டுள்ள பதினொரு கல்வெட்டுகளுள் குடைவரையின் மேற்குச் சுவரிலுள்ள 'எக்காட்டூருக் கோன் பெருந்தசன்'[2] எனும் வட்டெழுத்துக் கல்வெட்டு[3] எழுத்தமைதியின் அடிப்படையில் பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டினதாகக் கருதப்படுகிறது.[4] இக்கல்வெட்டுக் கொண்டு, குடைவரையின் காலத்தைப் பொ. கா. 5 அல்லது 6ஆம் நூற்றாண்டினதாக ஆய்வாளர்கள் கொள்கின்றனர்.[5] எனில், இக்குடைவரை இருண்டகாலத்தின் இறுதிப்பகுதியிலோ, பாண்டியர் எழுச்சியின் தொடக்கப்பகுதியிலோ உருவாகியிருக்க வேண்டும்.

முகப்பு

கிழக்கு மேற்காக 4. 80 மீ. நீளம், தென்வடலாக 62 செ. மீ. அகலம் கொண்டமைந்துள்ள குடைவரையின் முகப்பில் கிழக்கு, மேற்குப் பாறைச் சுவர்களைத் தழுவிய நிலையில் உறுப்பு வேறுபாடற்ற நான்முக அரைத்தூண்கள் பக்கத்திற்கு ஒன்றாக அமைந்துள்ளன. அவற்றுள் கிழக்கு அரைத்தூண் பேரகலத்தில் உள்ளது.

இவ்விரண்டிற்கும் இடையில் கிழக்கு அரைத்தூணில் இருந்து 1. 40 மீ. அளவிலும் மேற்கு அரைத்தூணிலிருந்து 3. 40 மீ. அளவிலும் அமையுமாறு சதுரம், கட்டு, சதுரம் வடிவிலான முழுத்தூண் ஒன்று உள்ளது. அதன் சதுரங்களின் அனைத்து முகங்களிலும் தாமரைப்பதக்கங்கள்[6] வெட்டப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் மேற்சதுரத் தென்முகப் பதக்கம் நிறைவடையவில்லை. தூண் மீதுள்ள போதிகை, பட்டை பெற்ற விரிகோணத் தரங்கக் கைகளால் கிழக்கு, மேற்கு அரைத்தூண்களுக்கு இடைப்பட்டு நீளும் கனமான உத்திரத்தைத் தாங்க, மேற்கு அரைத்தூண் கிழக்குப் பார்வையில் அமைந்த அதன் பட்டை பெற்ற விரிகோணத் தரங்கக் கையால் அதே பணியை மேற்கொண்டுள்ளது.[7] கிழக்கு அரைத்தூண் பிற இரண்டும் போலன்றிச்

செவ்வகப் போதிகைக் கையால் உத்திரம் ஏந்த, மேலே வாஜனம் கூரை தழுவியுள்ளது.

வடிவமைக்கப்படாத கபோதமாய் ஏறத்தாழ 1. 14 மீ. நீளத்திற்கு வடமுகமாய் நீளும் முகப்புக் கூரையை முழுத் தூணின் வடக்குப் போதிகைக் கையும் அதன் மீதான உத்திரமும் தாங்குகின்றன. கீழ்ப்பகுதியில் நன்கு சீரமைக்கப்பட்டுள்ள கூரை முன்புறத்தே ஒழுங்கற்ற நிலையில் காணப்படுகிறது. அதன் மீது ஏறத்தாழ 60 செ. மீ. உயரத்திற்குப் பாறைப்பாளங்களை இணைத்து, உயரத்தைக் கூட்டிய பிற்காலப் பணியாளர்கள் குடைவரையின் கிழக்கு, மேற்குச் சரிவுச் சுவர்களைத் தழுவிய நிலையில் வடபுறத்தே சுவரெழுப்பி வாயில் அமைத்துள்ளனர்.

மண்டபம்

முகப்பை அடுத்துச் செவ்வகமாக விரியும் மண்டபத்தை முகப்பு முழுத்தூணின் பின்னிருக்குமாறு தென்வடலாக அமைந் துள்ள இரண்டு முழுத்தூண்களும் அவற்றிற்கு நேரிருக்குமாறு மண்டபத் தென்சுவரில் வெட்டப்பட்டுள்ள அரைத்தூணும் இரண்டாகப் பிரிக்கின்றன. முகப்புத் தூணுக்கும் அடுத்துள்ள தூணுக்கும் இடையில் 92 செ. மீ. இடைவெளியும் இரண்டாம் மூன்றாம் தூண்களுக்கு இடையில் 1. 30 மீ. இடைவெளியும் மூன்றாம் தூணுக்கும் தெற்கு அரைத்தூணுக்கும் இடையில் 88 செ. மீ. இடைவெளியும் உள்ளன. இரண்டாம் மூன்றாம் தூண்களுக்கு இடையில் காணப்படும் பேரகல இடைவெளி கருவறைக் காட்சிக்காக விடப்பட்டதாகலாம்.[8] இம்மூன்று தூண்களுமே முகப்பு முழுத்தூண் போலச் சதுரம், கட்டு, சதுரம் வடிவிலேயே உள்ளன.

மண்டப முழுத்தூண் சதுரங்களின் அனைத்து முகங்களி லும் முகப்பு முழுத்தூண் போலவே தாமரைப்பதக்கங்கள்[6] வெட்டப்பட்டுள்ளன. இரண்டாம் முழுத்தூணின் மேற்சதுர வடமுகப் பதக்கம் முழுமையுறவில்லை. அரைத்தூணின் மேற் சதுர வடமுகத்தில் மட்டும் பதக்கம் உள்ளது. இம்மூன்று தூண் களின் மீதுள்ள போதிகைகள் பட்டை பெற்ற விரிகோணத் தரங்கக் கைகளால் முகப்பிலிருந்து தென்வடலாக நீளும் மற்றோர் உத்திரம் தாங்க, முகப்புத் தூண் போதிகை தெற்குத்

தரங்கக் கையால் அப்பணியில் பங்கேற்கிறது. உத்திரத்தின் மேல் விரியும் வாஜனத் தழுவலற்ற கூரை இருபுறத்தும் நன்கு சமன் படுத்தப்பட்டுள்ளது.

முகமண்டபம்

இத்தூண் வரிசைக்குக் கிழக்கிலுள்ள மண்டபப் பகுதியை முகமண்டபமாகவும் மேற்குப் பிரிவை அர்த்தமண்டபமாகவும் கொள்ளலாம். தென்வடலாக 5. 26 மீ. நீளம், கிழக்கு மேற்காக 1. 40 மீ. அகலம் பெற்றுள்ள முகமண்டபத்தின் கூரை, சுவர்கள், தரை ஆகியன நன்கு சீரமைக்கப்பட்டுள்ளன. இம்மண்டபத் தென்சுவரில் அகழப்பட்டுள்ள பேரளவிலான கோட்டத்தில் தான் தேசிவிநாயகப் பிள்ளையார் இடம்பெற்றுள்ளார்.

அர்த்தமண்டபம்

அர்த்தமண்டபம் தென்வடலாக 5. 26 மீ. நீளம், கிழக்கு மேற்காக 3. 40 மீ. அகலம் பெற்றுள்ளது. அதன் மேற்குச் சுவரில் தென்புறம் சற்றே இடம்விட்டு அகழப்பட்டுள்ள கருவறை மண்டபத்திற்குள் பிதுக்கமாக அமைந்துள்ளது. கூரையும் தரையும் நன்கு சீரமைக்கப்பட்டுள்ள இம்மண்டபத்தின் தென் சுவரில் அகழப்பட்டுள்ள பேரளவிலான கோட்டத்தில் சங்கர நாராயணர் தொகுதி இடம்பெற்றுள்ளது.[9]

கருவறை

1. 90 மீ. உயரம், 1. 11 மீ. அகலம் கொண்ட வாயிலுடன், தென்வடலாக 2. 71 மீ. நீளம், கிழக்கு மேற்காக 2. 48 மீ. அகலம் பெற்றுள்ள கருவறையின் முன் ஒரு படி உள்ளது. வாயிலில் இருந்து 51 செ. மீ. உள்ளடங்கிக் காணப்படும் நிலையில் கால் கள், கீழ்நிலை அமைய, மேல்நிலை இல்லை. கருவறை முன்சுவ ரின் தாங்குதளம், வாயிலின் தென்புறத்தே ஜகதி, வடிவமைக்கப் படாத குமுதம், கம்புகளுடனான கண்டம் கொண்டுள்ள போதும், வடபுறம் உறுப்பு வேறுபாடற்ற நிலையிலேயே அமைந்துள்ளமையுடன் அதே நிலையில் கருவறை வடசுவரின் கீழும் தொடர்ந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

முன்சுவரின் தெற்கு, வடக்கு மூலைகளில் உறுப்பு வேறு பாடற்ற அகலமான நான்முக அரைத்தூண்கள் காட்டப்

பட்டுள்ளன. அவற்றுள், தெற்குத் தூணின் பாதம் கண்டப் பகுதியில் நீண்டுள்ளது. தூண்களின் மேல் உத்திரம், வாஜனம் அமைய, கூரைநீட்சி நன்கு வடிவமைக்கப்பட்ட கபோதமாக இரண்டு கூடுவளைவுகளும் மேலே ஆலிங்கப்பட்டியும் பெற்றுள் ளது. வாயிலுக்கான நேரொழுங்கில் உள்ள அக்கூடுவளைவு கள் கந்தர்வத்தலைகள் பெற்றுள்ளபோதும் வளைவுப் பகுதி அலங்கரிப்பின்றி வெறுமையாக உள்ளது.

அரைத்தூண்களுக்கு மேலுள்ள உத்திரம், வாஜனம், கபோதம் ஆகிய அனைத்துக் கூரையுறுப்புகளும் சுவர்ப்பகுதி யிலிருந்து சற்றே கீழிறங்கிய நிலையில் பிதுக்கமாகத் தனித்துக் காட்டப்பட்டுள்ளமையும் கருவறை வடசுவரில் தொடராத இக்கூரையுறுப்புகளுள், உத்திரம் அளவில் சிறியதாகவும் வாஜனம் அதனினும் சற்றுப் பெரியதாகவும் வடிக்கப்பட்டுள்ள மையும் மாறுபட்ட உத்திகளாக அமைந்துள்ளன. கருவறை வடசுவரின் தொடக்கத்திலுள்ள உறுப்பு வேறுபாடற்ற நான் முக அரைத்தூண் மீதுள்ள செவ்வகப் போதிகை, கிழக்கு மேற்காக நீளும் முகப்பு உத்திரத்தைத் தாங்கும் கூடுதல் கையாக அமைந்துள்ளது. இச்சுவரின் நடுப்பகுதியில்தான் இலிங்கோத் பவர் வடிவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது.

கருவறையின் சுவர்களும் கூரையும் தரையும் சீராக உள்ளன. பின்சுவர் பக்கச்சுவர்களைத் தழுவுமிடத்துச் சற்று வளைமுக மாக உள்ளது. முற்றிலும் சதுரமான கருவறை என்று கூற இயலாதவாறு பின்சுவரின் வளைமுகத் தழுவல் இருந்தபோதும், தூங்கானைமாட அமைப்பில்[10] கருவறை அமையவில்லை என்பது தேற்றம். கருவறை நடுவே தாய்ப்பாறையிலான வேசர ஆவுடையாரும்[11] பெரிய அளவிலான பாணமும்[12] பெற்ற இலிங்கத்திருமேனி கிழக்குப் பார்வையில் அமைந்துள்ளது.

குடைவரை அமைப்பின் தனித்தன்மைகள்

1. மூன்று தூண்கள் பெற்ற முகப்பும் மூன்று தூண்களால் இரண்டு பிரிவுகளாக்கப்படும் மண்டபமும் பிள்ளையார் பட்டியின் தனித் தன்மைகள்.
2. இங்குள்ள நான்முக அரைத்தூண்கள் அனைத்துமே அகலத்தில் பெருகியுள்ளன. முகப்பின் கிழக்கு அரைத்

தூண் பேரகலத்துடன், பிற குடைவரைகளில் காணவியலாக் காட்சியாய் ஒரு சுவர்த்துண்டெனப் பொலிகிறது.

3. மண்டபத்தின் இரு பிரிவுகளிலும் தெற்குச் சுவரில் மட்டும் பேரளவில் கோட்டங்கள் பெற்று, அவற்றில் பிள்ளையாரையும் சங்கரநாராயணரையும் கொண்டுள்ளமை. வேறெந்தக் குடைவரையிலும் இந்த இணைவு அமையவில்லை.

சிற்பங்கள்

காவலர், அடியவர் சிற்பங்களற்ற தமிழ்நாட்டின் மிகச் சில குடைவரைகளுள் ஒன்றாக விளங்கும் பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரையில் மூன்று சிற்பங்களே உள்ளன.

இலிங்கோத்பவர்

கருவறையின் வடசுவரில் காணப்படும் இலிங்கோத்பவர் சிற்பத்தின் இடுப்புக்குக் கீழ்ப்பட்ட பகுதி குன்றக்குடி மூன்றாம் குடைவரை இலிங்கோத்பவர் சிற்பம் போலவே பாறையாக விடப்பட்டுள்ளது. எனினும், அதிலிருந்து மாறுபட்ட நிலையில் உடனிருப்பாக நான்முகன், விஷ்ணு வடிவங்களைக் கொள்ளாது, கருவிகளற்ற நிலையில் இரண்டு கைகள் மட்டுமே பெற்றுள்ள பிள்ளையார்பட்டி இலிங்கோத்பவர்,[13] சடைகளை மகுடமாக முடிந்து உச்சியில் பதக்கமும் பின்புறம் தலைச்சக்கரமும் கொண்டுள்ளார். குண்டலங்கள், சரப்பளி, நிவீத முப்புரிநூல், உதரபந்தம், தோள், கை வளைகள் பெற்றுள்ள அவரது வலக்கை அருள் முத்திரையில் அமைய, இடக்கை இடுப்பில்[14] உள்ளது.

சங்கரநாராயணர் தொகுதி[15]

அர்த்தமண்டபத் தென்சுவர்க் கோட்டத்தில் செவ்வகத் தளம் ஒன்றின்மீது சமபங்கத்தில் நிற்கும் சங்கரநாராயணர் தலையின் வலப்பகுதியைப் புரியடுக்குகள் பெற்ற சடைமகுடமும் இடப்பகுதியை கிரீடமகுடமும் அணிசெய்கின்றன. செவிக் குண்டலங்களை அடையாளப்படுத்த முடியவில்லை. தலைச் சக்கரம், சரப்பளி, தோள், கை வளைகள், நிவீத முப்புரிநூல், உதரபந்தம் பெற்றுள்ள இறைவனின் வலக்கை அருள்முத்திரையிலும்[16] இடக்கை இடுப்பிலும்[17] உள்ளன. கீழ்ப்பாய்ச்சிக் கட்டப்

பட்டுள்ள கனமான இடுப்புப் பட்டாடை கணுக்காலுக்குச் சற்று மேல்வரை இறங்கியுள்ளது. இடைக்கட்டின் முடிச்சுத் தொங்கல்கள் இருபுறத்தும் உள்ளன.

சங்கரநாராயணரின் வலப்புறம் அவரை நோக்கியவாறு இடத்திருப்பமாய் ஒருக்கணித்துள்ள ஆடவர்[18] உச்சி முடிப்புடனான சடைப்பாரம், பனையோலைக் குண்டலங்கள், சவடி, உதரபந்தம், முப்புரிநூல், தோள், கை வளைகள், அரைக்கச்சு இருத்தும் சிற்றாடை கொண்டு, சிதைந்த கைகளால் இறைவனை வணங்கிய நிலையில் உள்ளார். அரைக்கச்சின் முடிச்சுத் தொங்கல்கள் தொடைகளில் தவழ, இடைக்கட்டு, இடமிருந்து வலமாக முடியப்பட்டுத் தொங்கல்கள் வலப்புறம் உள்ளன.

சங்கரநாராயணரின் இடப்புறம் அவரிடமிருந்து நன்கு விலகிய நிலையில், நெற்றிப்பட்டம் சூழ்க் கரண்டமகுடம், பனையோலைக் குண்டலங்கள், அரைக்கச்சு இருத்தும் சிற்றாடை, இடப்புறம் முடிச்சுத்தொங்கல் பெற்ற இடைக்கட்டுக் கொண்டு சமபங்கத்தில் காட்சிதரும் ஆடவரின்[19] கைகளும் மார்புப்பகுதியும் சிதைந்துள்ளன. முகத்தைச் சற்றே வலச்சாய்வாகக் கொண்டுள்ள அவருக்கும் அரைக்கச்சின் முடிச்சுத்தொங்கல்கள் தொடைகளில் தவ்ழுமாறு காட்டப்பட்டுள்ளன. சங்கரநாராயணரின் இருபுறத்தும் அகலப் பாறைத்தளத்தின் மீது நிற்கும் இவ்விரு ஆடவர்களையும் இனங்காண முடியவில்லை.[20]

பிள்ளையார்

முகமண்டபத் தெற்குச் சுவர்க் கோட்டத்தில்[21] மண்டபத் தரையில் இருந்து 4 செ. மீ. உயரத்தில் அமைந்த செவ்வகத் தளத்தின்மீது அர்த்தபத்மாசனத்தில்[22] உள்ள பிள்ளையாரின்[23] முன்னால் அகலமான கல்தளம் பின்னாளில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. கரண்டமகுடரான அவர் தலைக்கு மேலுள்ள கூரைப்பகுதியில் சற்று அகலமான பலகை வெட்டப்பட்டுள்ளது. தோள், கை வளைகள், உதரபந்தம், சிற்றாடை பெற்றுள்ள அவரது வலக்கையில் சிதைந்த மோதகம்.[24] இடக்கை உதரபந்தத்தைத் தொட்டவாறு வயிற்றின் மீது உள்ளது. வலத்தந்தம் முழுமையாக அமைய, இடத்தந்தம் உடைந்துள்ளது. வலம்புரியாக உள்ள துளைக்கையிலும் மோதகம். இது போல் இரு கைகள் பெற்ற

பழம் பிள்ளையார் சிற்பங்களைக் குன்றக்குடி, செவல்பட்டிக் குடைவரைகளில் காணமுடிகிறது.[25]

கல்வெட்டுகள்

இங்குள்ள பிற பத்துக் கல்வெட்டுகளும் இரண்டாம் பாண்டியப் பேரரசைச் சேர்ந்த மாறவர்மர் குலசேகர பாண்டியர், ஸ்ரீவல்லபப் பாண்டியர், மாறவர்மர் சுந்தரபாண்டியர், விக்கிரமபாண்டியர் காலத்தவை. இக்கல்வெட்டுகளால் கேரளசிங்க வளநாட்டின் கீழிருந்த கீழ்க்குண்டாறு நாட்டின் உட்பிரிவாகப் பிள்ளையார்பட்டி விளங்கியமையை அறிய முடிகிறது. இவ்வூரின் பழம் பெயர் திருஈங்கைக்குடி. சில கல்வெட்டுகளில் மருதங்குடி, மருதங்குடியான இராசநாராயண புரம் என்றும் இவ்வூர் அழைக்கப்பட்டுள்ளது. குடைவரைக் கருவறை இறைவன் திருஈங்கைக்குடி மகாதேவர் என்றும் பிள்ளையார் தேசிவிநாயகப் பிள்ளையார் என்றும் கல்வெட்டு களில் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

எம்மண்டலமும் கொண்டருளிய மாறவர்மர் குலசேகர பாண்டியரின் மூன்று கல்வெட்டுகளுள்[26] 18ஆம் ஆட்சி யாண்டுக் கல்வெட்டு, கானநாட்டு எண்காரிக்குடியைச் சேர்ந்த ஐநூற்றுவப் பெருந்தெரு நகரத்தாருக்கு அதளையூர், கல்வாயில், கீழ்க்குண்டாறு நாட்டவர் செய்தளித்த ஒப்பந்தமாகத் திகழ் கிறது. அதன்படி மருதங்குடி ஊராரிடமிருந்து இந்நகரத்தார் பெற்ற நான்கு மா நிலத்திற்கான வரிகள் நாட்டு விழுக்காட்டுப் படி கொள்ளப்பட்டன.

மன்னரின் 39ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு, நியமத்து நாட்டவரிடமிருந்து மன்னரின் 22ஆம் ஆட்சியாண்டின்போது நாட்டு இறையிலியாகத் தியாகவிநோதன் மடத்தில் வாழும் வாம தேவரான ஜயத்து வாய்த்தார், தாம் விலைக்குப் பெற்ற நிலத்தை மருதங்குடியான இராஜநாராயணபுரத்துத் திருஈங்கை ஈசுவர முடையார் கோயில் தேசிவிநாயகப் பிள்ளையாருக்கு ஞாயிற்றுக் கிழமை தோறும் பணியாரம், பிட்டமுது படைக்கக் கொடை யளித்தார் என்கிறது. இக்கல்வெட்டு, அக்காலத்தே நாட்டுக் கணக்குகளாய் இருந்த வீரபாண்டிய மூவேந்த வேளான், வேண்ட

வளந்தான், மயிலேறும் பெருமாள் ஆகிய மூவரையும் சான்றாளர்களாய் அறிமுகப்படுத்துகிறது.

மன்னரின் 41ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு, கேரள சிங்க வளநாட்டு மருதங்குடியான இராஜநாராயணபுரத்து திருஈங்கை ஈசுவரம் உடைய நாயனார் கோயில் திருமடை வளாகத்துத் திருச்சிற்றம்பல வயிராகி உள்ளிட்டவர்களுக்குக் கோயில் தேவதானம் சார்ந்த குறிப்பிட்ட சில நிலத்துண்டுகள், கிணறுகள், ஊருணிகள் ஆகியவற்றை நாற்பது பொன்னுக்குக் குடிநீங்காக் காராண்மையாகக் கோயில் நிருவாகத்தார் தந்த தகவலைப் பகிர்ந்துகொள்கிறது.

ஸ்ரீவல்லபப் பாண்டியரின் 22ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு,[27] சிறுவயல் வல்லக் கூற்றுவன் மகன் காடன் கேரளன், வெய்யரையனுக்காகச் சிறுகுடி காடன், கேரளன் காடன், கேரளன் பொன்னாச்சன் ஆகிய மூவருடனும் சச்சரவிட்ட போது உயிர்துறந்தான் என்றும் அதனால் விளைந்த பகை தீர்க்கும் முகத்தான் திருஈங்கைக்குடி மகாதேவருக்குத் திருஅமுது படி வழங்க வாய்ப்பாகச் சிறுவயலில் இரண்டு மா நிலத்தைச் சிறுகுடி காடன், கேரளன் காடன், கேரளன் பொன்னாச்சன் ஆகிய மூவரும் கொடையளித்தனர் என்றும் கூறுகிறது. அதே மன்னரின் 23ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு,[28] மருதங்குடியைச் சேர்ந்த வல்லக் கூற்றுவன் சோறன் சார்பாகச் சோறன் சேறேன், அரியான் ஆகிய இருவரும் ஈங்கைக்குடி மகாதேவர் திருமுன் நந்தாவிளக்கொன்று ஏற்ற இடையர் அவனிசுந்தரனிடம் ஐம்பது சாவா மூவாப் பேராடு அளித்தமையைச் சொல்கிறது.

அரச ஆணையாக விளங்கும் மன்னர் பெயர் அறியமுடியாத 10ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு,[29] மருதங்குடியையும் அதன் நிலங்களையும் விலைக்குப் பெற்ற எண்காரிக்குடியைச் சேர்ந்த ஐநூற்றுவப் பெருந்தெரு நகரத்தாருக்கு இராஜநாராயணபுரம் என்ற பெயரில் நகரம் அமைத்துக் குடியேறவும் நாட்டு விழுக்காட்டுப்படி கடமை பெறவும் அரசர் அனுமதியளித்ததைத் தெரிவிக்கிறது.

கேரளசிங்க வளநாட்டு அதளையூர் நாட்டுத் தேனாற்றுப் போக்கு நியமத்தின் அரசர் ஆளவந்தானான நாரதொங்கராயர் தேவியருள் ஒருவரான உய்யவந்தான் ஆண்டாள் தாம் விலைக்குப் பெற்ற நிலத்துண்டை இக்கோயில் இறைவனுக்கான சிவராத்திரி வழிபாட்டிற்கும் படையல்களுக்குமாய்க் கொடையளித்த தகவலைச் சோணாடு வழங்கியருளிய சுந்தரபாண்டியரின் 9ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு பகிர்ந்துகொள்கிறது.[30]

அதே மன்னரின் 12ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு,[31] கண்டன் உதையஞ் செய்தானான காங்கேயன், இக்கோயில் தேசிவிநாயகப் பிள்ளையாருக்குத் தம் பெயரில் அமைத்த காங்கேயன் சந்திக்கான திருவமுதுக்காக, ஈங்கைக்குடிக் குன்ற வயலை அளித்தமையையும் அவ்வயல் மீதான கடமை, குடிமை வரிகளை அதளையூர் நாட்டு அமைப்பின்படியும் அச்சுவரி போன்ற பிறவற்றை ஈங்கைக்குடிப் புரவு நிலங்களின்மீது பெறப்படும் வரியமைப்பில் ஏழில் ஒரு பங்கு எனவும் பெற்றுக்கொள்ள உத்தரவிட்டமையையும் தெரிவிக்கிறது.

சுந்தரபாண்டியரின் 22ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு,[32] மருதங்குடி, நியமம், அழகாபுரி வணிகர்களுக்குக் காங்கேயன் இட்ட ஆணையை வெளிப்படுத்துகிறது. அதன்படி அழகாபுரியில் புதிய பற்றாக வாங்கப்பட்ட நிலத்தின்மீதான கடமை, அச்சுவரி ஒப்ப, மருதங்குடிக் கூற்றுவர் பற்றில் விலைகொண்ட புதுப்பற்றுக்கு வரிகள் அமைந்தன.

விக்கிரம பாண்டியரின் 12ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு,[33] ஜயங்கொண்டசோழப் பெருந்தெருவைச் சேர்ந்த நாண்ணி உய்யவந்தான் எனும் வணிகர், இறைவனுக்குப் பள்ளியறை நாச்சியாராகத் தாம் எழுந்தருளுவித்த இறைவிக்கான படையல்களுக்காக நிலக்கொடை அளித்தமையைக் கூறுகிறது.

ஊரின் இரண்டு தெருக்கள் சந்திக்கும் இடத்திலிருந்து படியெடுக்கப்பட்டுள்ள பத்தாம் நூற்றாண்டு எழுத்தமைதியில் இருப்பதாகக் கருதப்படும் கல்வெட்டு,[34] 'காளையர் காலன்' எனும் பெயரைத் தருகிறது. ஊரின் அருகிலுள்ள குன்றமேடு எனும் குன்றின்மீதுள்ள இயற்கையான குகைத்தளத்தில் காணப்படும் 13ஆம் நூற்றாண்டு எழுத்தமைதியிலான கல்வெட்டு,[35]

பஞ்சபாண்டவர்கள் படுக்கை என அப்பகுதியை அழைக்கிறது. அதே இடத்திலுள்ள மற்றொரு சிறிய கல்வெட்டு, 'பெருமான்' என்ற பெயரைக் கொண்டுள்ளது.

கோயிலில் உள்ள பயன்பாடற்ற பித்தளைத் தகட்டிலுள்ள பொறிப்பு, பெருங்கருணைப் பெருமாள் தன்மமாக அதைச் சுட்டுகிறது.[36]

குறிப்புகள்

1. ஆய்வு நாட்கள் 24. 3. 1990, 28. 2. 2000. ஆய்விற்குத் துணை நின்ற அமரர் தவத்திரு குன்றக்குடி அடிகளார், தவத்திரு பொன்னம்பல அடிகளார், திரு. மரு. பரமகுரு, பிள்ளையார்பட்டிக் கோயில் காரியக்காரப் பெருமக்கள், திரு. சுந்தரம் அய்யர், திரு. சங்கரநாராயணன் ஆகியோர் நன்றிக்குரியவர்கள்.
2. 'எருக்காட்டூர் கோன் பெருந்தச்சன்' என்கின்றனர் சு. இராசவேலும் அ. கி. சேஷாத்திரியும். தமிழ்நாட்டுக் குடைவரைக் கோயில்கள், ப. 114.
3. ARE *1935-36: 156.* Early Tamil Epigraphy, p. 475.
4. ஆறாம் நூற்றாண்டின் இடைக்காலம் என்கின்றனர் சு. இராசவேலும் அ. கி. சேஷாத்திரியும். மு. கு. நூல், ப. 113.
5. பாண்டியர் பகுதியின் பல குடைவரைகளினும் வளர்ச்சியுற்ற கட்டுமான உறுப்புகளைப் பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரையில் காணமுடிவதாலும் சிற்பங்களின் நேர்த்தியும் அது போலவே பல பாண்டியர் குடைவரைகளினும் அங்குச் செழுமையுற இருப்பதாலும் அதைப் பொ. கா. 5 - 6ஆம் நூற்றாண்டுக் குடைவரையாகக் கொள்ளத் தயக்கம் ஏற்படுகிறது. 'எழுத்தமைதி' குறித்துத் தெளிவான கருத்துருக்கள் அமையாத சூழலில், ஒரு கல்வெட்டை அதன் எழுத்தமைதி அடிப்படையில் சிலர் பொ. கா. மு. 4ஆம் நூற்றாண்டாகவும் சிலர் பொ. கா. மு. 2ஆம் நூற்றாண்டாகவும் அடையாளப்படுத்தும் நிலையில், எழுத்தமைதிக் கோட்பாடு மட்டும் கொண்டு இக்குடைவரையைத் தமிழ்நாட்டின் முதற் குடைவரையாக ஏற்கத்

தயக்கம் உள்ளதெனினும், அதன் பழைமையை மறுப் பதற்கில்லை.

6. மா. சந்திரமூர்த்தி, சு. இராசவேல், அ. கி. சேஷாத்திரி ஆகி யோர் தாமரை இதழ்களாகக் காண்கின்றனர். பிள்ளை யார்பட்டி, ப. 14. மு. கு. நூல், ப. 113.

7. கருவறை வடசுவரருகே இருக்குமாறு மேற்குப் பாறைச் சுவரில் உருவாகியுள்ள இந்நான்முக அரைத்தூணும் போதிகையும் பூதப்பாண்டிக் குடைவரை முன்சுவ ரொட்டிச் சரியும் வல, இடப் பாறைச்சுவர்களில் உருவாகி யுள்ள நான்முக அரைத்தூண்களையும் போதிகைகளை யும் பெரிதும் ஒத்துள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது.

8. இத்தகு அமைப்பைப் பல்லவர்பகுதியில் மாமல்லபுரம் பெருவராகர் குடைவரையில் காணமுடிகிறது. அங்குக் கருவறைக் காட்சிக்காகவே இரண்டாம் வரிசையில் இரண்டு தூண்கள் விலக்கப்பட்டுள்ளன.

9. சு. இராசவேலும் அ. கி. சேஷாத்திரியும் இச்சிற்பத்தை அறிஞர்கள் கல்யாணசுந்தரராகக் கருதுவதாக எழுதி யுள்ளனர். மு. கு. நூல், ப. 113. கே. வி சௌந்தரராஜன் அவ்வாறு கருதுவதை அவர் நூலில் காணமுடிகிறது. Rock-cut Temple Styles, ப. 82.

10. மா. சந்திரமூர்த்தி தூங்கானை மாட அமைப்பில் உள்ள தென்கிறார். மு. கு. நூல், ப.14. 'Almost circular shrine' என்றும் பிரணவாகார விமானத்திற்கான சான்று என்றும் கே. வி. சௌந்தரராஜன் எழுதியுள்ளார். மு. கு. நூல், ப. 82.

11. சதுரம் என்கிறார் மா. சந்திரமூர்த்தி. மு. கு. நூல், ப. 14.

12. 1. 10 மீ. உயரம் பெற்றது என்கிறார் மா. சந்திரமூர்த்தி. மு. கு. நூல், ப. 14.

13. திருமயத்தில் உள்ளாற் போல் இடுப்புவரை உருவாக்கப் பட்டுக் கீழ்ப்பகுதி தூண் போல் காட்டப்பட்டுள்ள தாகக் கூறுகின்றனர் சு. இராசவேலும் அ. கி. சேஷாத்திரி யும். மு. கு. நூல், ப. 113. மெய்யத்தில் முழுமையான இலிங்கமும் அதன் இடைப்பகுதியில் கோளத்திறப்பும் அதிலிருந்து வெளிப்படுமாறு தொடையளவிலான

சிவபெருமானும் காட்டப்பட்டுள்ளமை பிள்ளையார் பட்டிக் கோலத்திற்கு முற்றிலும் மாறுபட்ட அமைப்பாகும். மு. நளினி, இரா. கலைக்கோவன், புதுக்கோட்டை மாவட்டக் குடைவரைகள், ப. 179.

14. கடியவலம்பிதமாகக் கொள்கிறார் மா. சந்திரமூர்த்தி. மு. கு. நூல், ப. 17.

15. சிவபெருமான், உமை மணக்கோலமாகக் கொள்கிறார் கே. வி. சௌந்தரராஜன். மு. கு. நூல், ப. 82.

16. சு. இராசவேலும் அ. கி. சேஷாத்திரியும் கடிமுத்திரை என்கின்றனர். மு. கு. நூல், ப. 113. வலப்புறமுள்ள உருவம் இந்த வலக்கையைப் பற்றியிருப்பதாக எழுதியுள்ளார் கே. வி. சௌந்தரராஜன். மு. கு. நூல், ப. 82.

17. அருகிலுள்ள உருவத்தைத் தொட்டவாறு இடக்கை உள்ளதாகக் கூறுகின்றனர் சு. இராசவேலும் அ. கி. சேஷாத்திரியும். மு. கு. நூல், ப. 113.

18. கே. வி. சௌந்தரராஜன், இமவான் அல்லது பாண்டிய அரசன் என்கிறார். மு. கு. நூல், ப. 82.

19. மீனாட்சியாகக் கொள்கிறார் கே. வி. சௌந்தரராஜன். மு. கு. நூல், ப. 82.

20. சண்டியாகவும் கருடனாகவும் கொள்கிறார் மா. சந்திரமூர்த்தி. மு. கு. நூல், ப. 17.

21. குடைவரையின் முகப்பில் உருவாக்கப்பட்டிருப்பதாகக் கூறுகின்றனர் சு. இராசவேலும் அ. கி. சேஷாத்திரியும். மு. கு. நூல், ப. 112.

22. சு. இராசவேலும் அ. கி. சேஷாத்திரியும் பத்மாசனம் என்கின்றனர். மு. கு. நூல், ப. 112.

23. இவரது முப்புரிநூலற்ற நிலையை, '**Unusually no yajnopavita**' என்கிறார் கே. வி. சௌந்தரராஜன். மு. கு. நூல், ப. 82. இது போல் முப்புரிநூலற்ற பழைமையான பிள்ளையார் சிற்பங்களை மலையக்கோயில், அரளிப்பட்டிக் குடைவரைகளில் காணமுடிகிறது. மு. நளினி, இரா. கலைக்கோவன், பெண்தெய்வ வழிபாடு தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 201.

24. மா. சந்திரமூர்த்தி சிறிய இலிங்கம் என்று பிழையாகக் கூறுகிறார். மு. கு. நூல், ப. 14. பிள்ளையார்பட்டித் தல வரலாற்றில் அதன் ஆசிரியர் சா. கணேசனே, 'வலக் கரத்தில் மோதகம்' என்று கூறியுள்ளமை காண்க. ப. 22.

25. 'இரண்டு கைகளுடன் அமைந்த விநாயகர் சிற்பம் இது ஒன்றேயாகும்' எனும் மா. சந்திரமூர்த்தி (ப. 15), அடுத்த வரியிலேயே 'இதே போன்ற சிற்ப அமைதியில் ஒரு சிற்பம் குன்றக்குடிக் குடைவரைக் கோயிலில் காணப் படுகிறது. இதைப் போன்ற சிற்பம் வேறு எங்கும் காணக்கிடைக்கவில்லை என்பது தொல்லியல் அறிஞர் கள் கருத்து' என்றும் கூறி முரண்படுகிறார்.

26. ARE *1935-36: 146, 147, 151.*

27. ARE *1935-36: 148.*

28. ARE *1935-36: 149.*

29. ARE *1935-36: 150.*

30. ARE *1935-36: 154.*

31. ARE *1935-36: 153.*

32. ARE *1935-36: 152.*

33. ARE *1935-36: 155.*

34. ARE *1935-36: 158.*

35. ARE *1935-36: 159.*

36. ARE *1935-36: 157.*

12. மகேந்திரர் குடைவரைகள் ஓர் ஒப்பாய்வு

இருண்டகாலம் முடிவுக்கு வந்த ஐம்பதாண்டுகளில் அத்தகு முடிவை உண்டாக்கிய இருபெரும் அரசமரபுகளுள் ஒன்றான பல்லவ மரபில் தோன்றித் தம் ஆளுமையாலும் புதுமைகள் அவாவிய சிந்தையாலும் தமிழ்நாட்டுக் கலை வரலாற்றில் நிலையான ஓரிடத்தைப் பெற்றவர் முதல் மகேந்திரவர்மர். அவர் காலக் குடைவரைகள் கட்டடம், சிற்பம், கல்வெட்டு வழி வெளிப்படுத்தும் சமயச் சிந்தனைகள், கலைப் புல வளர்நிலைகள், அழகியல் நோக்குகள், பண்பாட்டுக் கூறு கள் முதலியன சங்க காலத்தின் இறுதியிலும் சங்கம் மருவிய காலத்திலும் பத்திமைக் காலத் தொடக்கத்திலும் வெளிப்பட்ட இலக்கியங்களின் காலநிரலான பதிவுகளை எதிரொலிப்பதை யும் அவை சார்ந்தே புதுமைகளை நோக்கிப் படர்ந்திருப்பதை யும் உணர மகேந்திரர் குடைவரைகளின் ஒப்பாய்வு உதவும்.

'செங்கல், மரம், உலோகம், சுதையில்லாமல் விசித்திரசித்த னால் நிர்மாணிக்கப்பட்ட பிரம்ம, ஈசுவர, விஷ்ணுவிற்கான இலக்ஷிதாயதனம்.'[1] மண்டகப்பட்டுக் குடைவரை முகப்பிலுள்ள மேற்கு அரைத்தூணின் மேற்சதுர வடமுகத்தில் வெட்டப்பட் டுள்ள இக்கல்வெட்டுத் தமிழ்நாட்டுக் கலைவரலாற்றில் திருப்பு முனையை உண்டாக்கிய பல்லவவேந்தர் முதல் மகேந்திரவர்ம ரின் மகத்தான பதிவாகும். தம் காலத்திலும் அதற்கு முன்னும் கட்டுமானத்திற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட நான்கு பொருட்களை யும் சுட்டி, அவற்றில் ஒன்றையும் கொள்ளாமல், புதிதாக, முற்றி லும் மாறுபட்டதொரு கட்டுமானப் பொருளில் மும்மூர்த்தி களுக்குக் கோயில் அமைத்திருப்பதாக விசித்திரசித்தர் பெருமைப் படும் இந்த அறிவிப்பு அவர் ஆளுமைக்கோர் அடையாளம்.

சித்திரகாரப்புலி, சத்ருமல்லன், இலளிதாங்குரன், சேத்த காரி, அவனிபாஜனன்[2] என்று தம் பண்புநலன்கள் வெளிப்படுத் தும் பெயர்களையே விருதுகளாக விழைந்து கொண்ட மகேந் திரரின் கல்வெட்டுகளுள்ள குடைவரைக் கோயில்கள் ஏழு. அவற்றுள், பல்லவத் தலைநகரான காஞ்சிபுரத்திற்கு அருகில் இருப்பது மாமண்டூர்க் குடைவரை மட்டுமே. காஞ்சிபுரம் வந்த வாசிச் சாலையில், தூசியிலிருந்து 2 கி. மீ. தொலைவில் உள்ளது

இந்த மாமண்டூர்.[3] மகேந்திரவாடிக் குடைவரை, காஞ்சிபுரம் அரக் கோணம் சாலையில் பிரியும் சேந்தமங்கலம் - நெமிலி - பாணா வரம் சாலையில், நெமிலியிலிருந்து ஏறத்தாழ 8 கி. மீ. தொலைவி லுள்ளது.[4]

பல்லாவரம் குடைவரை சென்னை தாம்பரம் சாலையி லும்[5] சீயமங்கலம் குடைவரை தேசூருக்கு அருகிலும்[6] மண்டகப் பட்டு, செஞ்சி விழுப்புரம் சாலையில் தளவானூரை அடுத்தும் அமைந்துள்ளன.[7] இலளிதாங்குரம், சிராப்பள்ளி மலையில் வெட்டப்பட்ட குடைவரைக் கோயிலாகும்.[8] பொ. கா. 590இல் இருந்து 630வரை[9] ஆட்சியிலிருந்ததாகக் கருதப்படும் மகேந்திரப் பல்லவரின் இந்தக் குடைவரைகள் ஏழையும் விரிவான அளவில் ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்ததில் வெளிப்பட்ட அரிய தரவுகளே இக்கட்டுரையில் அடக்கமாகியுள்ளன.

மகேந்திரரின் இந்த ஏழு குடைவரைகளுள் முதல் குடை வரையாகக் கொள்ளத்தக்க மண்டகப்பட்டுக் குடைவரை பிரம்ம, ஈசுவர, விஷ்ணு எனும் மும்மூர்த்திகளுக்காக உருவான முக்கருவறைக் கோயிலாகும். மகேந்திரவாடியிலுள்ள மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம் விஷ்ணுவிற்காக எடுக்கப்பட்ட தனிக்கோயில். தளவானூர் சத்ருமல்லேசுவரமும் சீயமங்கலம் அவனிபாஜனமும் சிராப்பள்ளி இலளிதாங்குரமும் சிவபெருமானுக்கென அமைந் தவை. மகேந்திரரின் நீளமான கல்வெட்டைக் கொண்டிருக்கும் மாமண்டூர் முதற் குடைவரையில் கருவறை ஒன்றெனினும் இருந்த இறைவடிவம் எது என்று தெரிந்துகொள்ள முடியாத படி கல்வெட்டு அமைந்துள்ளது. பல்லாவரம் குடைவரை ஐந்து கருவறைகளுடன் அமைந்த முதற் கோயில். இக்கருவறை களுள் இருந்த இறைவடிவங்களைச் சான்றுகள் ஏதுமற்ற நிலை யில் ஊகிக்கக்கூட இயலவில்லை.

இந்த ஏழு குடைவரைகளுள் மகேந்திர விஷ்ணுகிருகமும் சத்ருமல்லேசுவரமும் அவனிபாஜனமும் இலக்ஷிதாயதனமும் மாமண்டூர் முதற் குடைவரையும் மகேந்திரரின் கல்வெட்டு களைப் பெற்றிருந்தபோதும்[10] தனியே விருதுப்பெயர்ப் பொறிப்பு களைக் கொள்ளவில்லை. பல்லாவரம் குடைவரை விருதுப் பெயர்ப் பொறிப்புகளை மட்டுமே கொண்டுள்ளது.[11] கல்வெட் டில்லை. ஆனால், சிராப்பள்ளி இலளிதாங்குரத்தில் கல்வெட்

டும் உள்ளது.[12] தூண்களில் விருதுப்பெயர்களும் பொறிக்கப் பட்டுள்ளன.[13] இக்கல்வெட்டுகள், விருதுப்பெயர்கள் அனைத் துமே பல்லவகிரந்த எழுத்துக்களில் வெட்டப்பட்டுள்ளன.

கல்வெட்டுகள் அனைத்தும் சமஸ்கிருதத்தில் அமைய, விருதுப் பெயர்கள் சமஸ்கிருதத்திலும், தெலுங்கிலும் (பிசுகு, பசரம்பு முதலியவை), தமிழிலும் (சித்திரகாரப்புலி, வஞ்சக வலவை முதலியவை) உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.[14] மாமண்டூர், பல்லா வரம் தவிர்த்த பிற குடைவரைகள் அனைத்திலும் இக்கல்வெட்டு கள் இன்றும் படிக்குமாறு நன்னிலையில் இருக்க, மாமண்டூர்க் கல்வெட்டில் சில வரிகள் சிதைந்து, சில வரிகள் படிக்குமாறு உள்ளன. பல்லாவரத்துப் பொறிப்புகளுள் பல மறைக்கப்பட்டு விட்டன.

குடைவரை	மகேந்திரரின் கல்வெட்டுள்ள இடம்	மகேந்திரர் விருதுப் பெயர்கள் உள்ள இடம்
1. மாமண்டூர் முதல் குடைவரை	மண்டபத்தின் தெற்குச் சுவர்	--
2. மகேந்திர விஷ்ணு கிருகம்	தெற்கு முகப்புத் தூண் சதுரம்	--
3. பல்லாவரம் குடைவரை	--	அர்த்த, முக மண்டப உத்திரங்கள்
4. அவனிபாஜனம்	தெற்கு முகப்புத் தூண் கட்டு	--
5. இலக்ஷிதாயதனம்	மேற்கு முகப்பு அரைத்தூண் வடமேல்முகம்	-- --
6. இலளிதாங்குரம்	அர்த்தமண்டப உத்திரம் கங்கா தரர் சிற்பத்தின் இருபுறமுமுள்ள அரைத்தூண்கள்	தூண்கள் போதிகைகள்
7. சத்ருமல்லே சுவராலயம்	முகப்பு மேற்கு அரைத்தூணின் தென்முகம்	--

ஊர்	கல்வெட்டில் குடைவரையின் பெயர்	கல்வெட்டில் குடைவரையை அமைத்தவரின் பெயர்
மண்டகப்பட்டு	லக்ஷிதாயதனம்	விசித்திரசித்தன்
மாமண்டூர்	--	--
மகேந்திரவாடி	மகேந்திர விஷ்ணு கிருகம்	குணபரன்
பல்லாவரம்	--	--
சீயமங்கலம்	அவனிபாஜன பல்லவேசுவரம்	லளிதாங்குரன்
சிராப்பள்ளி	லளிதாங்குர பல்லவேசுவரகிருகம்	லளிதாங்குரன்
தளவானூர்	சத்ருமல்லே சுவராலயம்	நரேந்திரன் சத்ருமல்லன்

பல்லாவரம் குடைவரையிலும் மாமண்டூர் முதற் குடைவரையிலும் மகேந்திரரின் கல்வெட்டுகள் இருந்தபோதும், அவற்றில் குடைவரையின் பெயரோ, குடைவரையை எடுத்ததாக மகேந்திரரின் அறிவிப்போ இல்லாமை எண்ணத்தக்கது. மண்டகப்பட்டு, தளவானூர், மகேந்திரவாடி, சீயமங்கலம், சிராப்பள்ளிக் குடைவரைகள் மகேந்திரரால் பெயரிடப்பட்டிருப்பதுடன், மிகத் தெளிவாக எடுத்தவரின் பெயரையும் தந்துள்ளன. இவ்வைந்து குடைவரைகளுள் இரண்டை இலளிதாங்குரன் என்ற பெயரிலும் ஒன்றை விசித்திரசித்தன் என்ற பெயரிலும் மற்றொன்றை குணபரன் என்ற பெயரிலும் பிறிதொன்றை நரேந்திரன், சத்ருமல்லன் எனும் பெயர்களிலும் எடுத்துள்ள மகேந்திரர், ஏன் பல்லாவரத்திலும், மாமண்டூர் முதற் குடைவரையிலும் எடுத்தமை குறித்த கல்வெட்டுகளைப் பொறிக்காது விடுத்தார் என்பதை அறியமுடியவில்லை.[15]

இந்த ஏழு குடைவரைக் கோயில்களுள் இலக்ஷிதாயதனமும் மகேந்திர விஷ்ணுகிருகமும் பாறைகளில் அகழப்பட்டவையெனினும், இலக்ஷிதாயதனம் நிலமட்டத்திலிருந்து இரண்டு மீட்டர் உயரத்திலமைந்துள்ளது.[16] எஞ்சிய ஐந்தனுள் சிறுசிறு குன்றுகளில் வெட்டப்பட்டவை மூன்று. அவனிபாஜனமும்[17] மாமண்டூர் முதற் குடைவரையும்[18] குன்றுகளின் கீழ்ப்பகுதியில் அமையப் பல்லாவரம் குடைவரை இடைப்பகுதியில் வெட்டப்

பட்டுள்ளது. சத்ருமல்லேசுவரம் பல பாறைகள் அடுக்கி நிற்கும் குன்றுத்தொடரில் பெரும்பாறையொன்றின் கீழ்ப்பகுதியில் குடையப்பட்டுள்ளது. இலளிதாங்குரம் மட்டுமே மலையில் அமைந்த ஒரே மகேந்திரக் குடைவரை. இது சிராப்பள்ளி மலையின் மேற்பகுதியில், தென்பார்வையாக நிலமட்டத்திலிருந்து ஏறத்தாழ இருநூறடி உயரத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.[19]

முகப்பும் கருவறையும் கொண்ட மண்டபத்தளிகளாக அமைந்துள்ள இக்குடைவரைகளுள் இலளிதாங்குரமும் சத்ருமல்லேசுவரமும் பல்லாவரம் குடைவரையும் மட்டுமே தோற்றக் காலப் படிகளும் பிடிச்சுவரும் கொண்டுள்ளன. பல்லாவரம் குடைவரையின் முகப்பிற்கு முன்னுள்ள படிகளும் பிடிச்சுவரும் பிற்கால சிமெண்ட் தளத்தால் பெருமளவு மறைக்கப்பட்டுள்ளன. சத்ருமல்லேசுவரத்தில் புதிய படிகளின் கட்டமைப்பால் பழைய படிகள் பார்வையில் படுவதில்லை. இந்நிலையில், மகேந்திரர் காலப் படியமைப்பறிய காலம் காத்துத் தந்திருக்கும் ஒரே சான்றாக இலளிதாங்குரப் படிகள் பெருமையுறுகின்றன. மூன்று பாறைப்படிகளும் யாளிப்பிடிச்சுவர்களுமாய்[20] அமைந்திருக்கும் இவ்வமைப்பே தமிழ்நாட்டில் இதுநாள்வரையிலும் கிடைத்திருக்கும் படியமைப்புகளுள் காலத்தால் முற்பட்ட படியமைப்பெனலாம்.

முகப்பிற்கு முன் பாறைத்தரை அமைப்பு அனைத்துக் குடைவரைகளிலும் இருந்தாலும், அதன் அகல, நீளங்கள் குடைவரைக்குக் குடைவரை மாறுபடுகின்றன. தளவானூர் சத்ருமல்லேசுவரத்தில் இத்தரையின் முகப்புப்பகுதி நிறைவான தாங்குதளஅமைப்புக் கொண்டுள்ளது. உபானம், ஜகதி, எண்பட்டைக் குமுதம், கம்புகளின் தழுவலில் அமைந்த கண்டம், பட்டிகை எனும் உறுப்புகளுடன் அமைந்துள்ள இப்பாதபந்தத் தாங்குதளம், நடு அங்கணத்திற்கு முன் அமைந்த படியமைப்பினால் அப்பகுதியில் தடைப்பட்டுள்ளது. வேறெந்த மகேந்திரக் குடைவரையிலும் இத்தகு தாங்குதள உருவாக்கம் இல்லையெனினும் இலளிதாங்குரத்தில் அதற்கான தடயத்தைக் காணமுடிகிறது. ஜகதியும் எண்பட்டைக் குமுதமும் உருவான நிலையில் உள்ள இக்குடைவரையின் தரைமுகப்பு, தாங்குதளம் முழுமை பெறாவிடினும் கருதப்பட்ட சூழலை உணர்த்துவதாய் உள்ளது.

இந்த ஏழு குடைவரைகளுள் மகேந்திர விஷ்ணுகிருகமும் மாமண்டூர் முதற் குடைவரையும் கிழக்கு நோக்கி அமைந்தவை. இலளிதாங்குரமும் சத்ருமல்லேசுவராலயமும் பல்லாவரம் குடை வரையும் தெற்கு நோக்கி அமைந்தவை. எஞ்சிய இரண்டனுள் அவனிபாஜனம் மேற்கு நோக்கியும் இலக்ஷிதாயதனம் வடக்கு நோக்கியும் அகழப்பட்டுள்ளன. இதனால் நான்கு முதன்மைத் திசைகளிலும் மகேந்திரத் தளிகளின் முகப்புப் பார்வை பரவி யிருப்பதை அறிந்து மகிழலாம். இத்தளிகளின் கருவறைகளும் நாற்றிசைப் பார்வை கொண்டவை. கிழக்கு, மேற்கு, வடக்குத் திசைப் பார்வை கொண்ட முகப்புகளை உடைய குடைவரை களின் கருவறைகள் அவ்வத் திசைகளையே நோக்குமாறு அகழப் பட்டுள்ளன. தென்பார்வை முகப்புக் கொண்ட மூன்றனுள், பல்லாவரக் கருவறைகள் தென்பார்வையிலேயே அமைய, இலளிதாங்குரம் மேற்கு நோக்கியும் சத்ருமல்லேசுவராலயம் கிழக்கு நோக்கியும் கருவறை பெற்றுள்ளன.

குடைவரை	முகப்புப் பார்வை	கருவறைப் பார்வை
இலக்ஷிதாயதனம்[2]	வடக்கு	வடக்கு
மாமண்டூர் முதற் குடைவரை	கிழக்கு	கிழக்கு
மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம்	கிழக்கு	கிழக்கு
அவனிபாஜனம்	மேற்கு	மேற்கு
இலளிதாங்குரம்	தெற்கு	மேற்கு
பல்லாவரம்	தெற்கு	தெற்கு
சத்ருமல்லேசுவராலயம்	தெற்கு	கிழக்கு

ஏழு மகேந்திரக் குடைவரைகளுள் அளவில் சிறியதாய் அமைந்தது மாமண்டூர் முதற் குடைவரை. பல்லாவரம் குடை வரையின் அளவுகளை எடுக்கவியலாத நிலையிருந்தபோதும், பார்வைப் பரிமாணத்திலேயே அதை அளவில் பெரியதாய்க் கணிக்க முடியும். அதற்கடுத்த நிலையில் உள்ளது சத்ருமல்லேசு வராலயம். இலளிதாங்குரமும் இலக்ஷிதாயதனமும் அதனினும் அளவில் சற்றுச் சிறியன. இலக்ஷிதாயதனத்தை விடச் சற்றுச் சிறியனவான அவனிபாஜனமும் மகேந்திர விஷ்ணுகிருகமும் ஏறத்தாழ ஒரே அளவின.

இக்குடைவரைகள் அனைத்துமே முகப்புப் பெற்றுள்ளன. எனினும் பல்லாவரம் குடைவரையிலும் இலளிதாங்குரத்திலும் முகப்புத் தூண்கள் ஆறாக அமைய, ஏனைய ஐந்திலும் அவை நான்காக உள்ளன. இம்முகப்புத் தூண்களுள் முழுத்தூண்கள் அனைத்துக் குடைவரைகளிலும் சதுரம், கட்டு, சதுரமென்ற அமைப்பே கொண்டுள்ளன. ஆனால், முகப்பின் பக்கத் தூண் களாகக் குடைவரைச் சுவரோடு ஒன்ற உருவாக்கப்பட்டுள்ள அரைத்தூண்கள் இலக்ஷிதாயதனம், அவனிபாஜனம் தவிர ஏனைய ஐந்து குடைவரைகளிலும் நான்முகமாக உள்ளன. இலக்ஷிதாயதனத்திலும் அவனிபாஜனத்திலும் மட்டுமே அரைத் தூண்களும் முழுத்தூண்கள் போலவே சதுரம், கட்டு, சதுரம் என்ற அமைப்பிலுள்ளன.[22]

முகப்புத் தூண்களின் சதுரங்களில் பதக்கங்கள் காட்டும் பழக்கம் மகேந்திரர் காலத்திலேயே தொடங்கிவிட்டமையை[23] மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம், இலளிதாங்குரம், சத்ருமல்லேசுவ ராலயம், அவனிபாஜனம், மாமண்டூர் முதற் குடைவரை ஆகிய வற்றின் வழி அறியமுடிகிறது. இலக்ஷிதாயதனம், பல்லாவரம் குடைவரைகளில் இத்தகு பதக்கங்கள் இல்லை. பல்லவத் தூண் பதக்கங்களைச் சதுரம், வட்டம் என இரு வகைப்படுத்தலாம்.[24] பதக்கங்கள் வெட்டப்பட்டுள்ள ஐந்து குடைவரைகளில், முகப்பு முழுத்தூண்களின் கீழ்ச்சதுரங்கள் நாற்புறத்தும் தாமரைப் பதக்கங்கள் பெற்றுள்ளமையை இலளிதாங்குரத்தி லும் சத்ருமல்லேசுவராலயத்திலும் காணமுடிகிறது. ஏனைய மூன்றிலும் கீழ்ச்சதுரத்தின் கருவறை நோக்கிய முகத்தில் இப்பதக்கங்கள் இடம்பெறவில்லை.

முகப்புத் தூண்களின் மேற்சதுரங்கள் நாற்புறத்தும் தாமரைப் பதக்கங்கள் பெற்றிருப்பது மகேந்திர விஷ்ணுகிருகத் திலும் சத்ருமல்லேசுவராலயத்திலும் மட்டுமே. மாமண்டூர் முதற் குடைவரையின் மேற்சதுரங்கள் கருவறை நோக்கிய மேற்கு முகம் தவிர, ஏனைய பக்கங்களில் தாமரைப் பதக்கங் களைப் பெற்றிருந்தாலும், அவை கீழ்ச்சதுரங்களில் உள்ள வாறு போல் முழுமையாக அமையாமல் முக்காலளவினவாக உள்ளன. இலளிதாங்குரத்தில் மேற்சதுரங்களின் அனைத்து முகங்களிலும் வட்டப் பதக்கங்கள் வெட்டப்பட்டுள்ளன. அவை

தம்முள் கொடிக்கருக்குகளையும் அன்னம், மகரம்[25] ஆகிய வடிவங்களையும் பெற்றுள்ளன. அவனிபாஜனத்து மேற்சதுரங் களின் கருவறை நோக்கிய முகங்களில் பதக்கங்கள் இல்லை. பக்கமுகங்களில் இரண்டு முழுத்தூண்களின் மேற்சதுரங் களுமே தாமரைகளும் கொடிக்கருக்குகளும் பொறித்த சதுரப் பதக்கங்கள் பெற்றுள்ளன. மேற்கு முகத்தில், நின்றநிலைச் சிங்கங்கள் வடிக்கப்பட்டுள்ளன.

மகேந்திர விஷ்ணுகிருகத்தில் நான்முக அரைத்தூண்கள் அகலப் பக்கத்தின் மேற்பகுதிகளில் மட்டும் முழுமையான அளவில் தாமரைப் பதக்கங்களைப் பெற்றுள்ளன. கிழக்கு முகங்களின் மேற்பகுதியில் பாதியளவிலான பதக்கங்களே உள்ளன. ஆனால், மாமண்டூர் முதற் குடைவரையின் அரைத் தூண்களோ அகலப் பக்கங்களின் கீழ்ப்பகுதியில் முழுப்பதக் கங்களும் மேற்பகுதியில் முக்கால் பதக்கங்களும் பெற்றுள்ளன. அவற்றின் கிழக்கு முகங்களிலும் மேலொன்றும் கீழொன்று மாக அரைப்பதக்கங்கள். சத்ருமல்லேசுவராலயத்திலும் இலளி தாங்குரத்திலும் அரைத்தூண்கள் பதக்கம் பெறவில்லை. அவனிபாஜன முகப்பு அரைத்தூண்களின் கீழ்ச்சதுரங்களில் தாமரைப் பதக்கங்கள். மேற்சதுரங்கள் புடைப்புச் சிற்பங் களைப் பெற்றுள்ளன. தமிழ்நாட்டுக் கலைவரலாற்றில் குடை வரைத் தூண்களின் சதுரங்கள் புடைப்புச் சிற்பங்களைப் பெறும் முதலிடம் இதுவெனலாம். வடஅரைத்தூணின் மேற்சதுரம் சிவபெருமானையும் உமையையும் நந்தியையும் கொண்டுள்ளது. தமிழ்நாட்டுச் சிற்பக்கலை வரலாறு சிவ பெருமானை நந்திதேவராகச் சந்திக்கும் முதலிடம் இதுவே. இது போலவே தெற்கு அரைத்தூணின் மேற்சதுரத்தில் காட்டப் பட்டிருக்கும் புஜங்கத்ராசித சிவபெருமானும் முதன்முதலாக இங்குதான் தோற்றம் காட்டுகிறார்.[26] இவ்வரைத்தூண்களின் மேற்சதுர மேற்கு முகங்களில் பெண்களின் சிற்பங்கள்.

மகேந்திரர் குடைவரைகளில் முகப்புத் தூண்களின் மேற் சதுரங்களின் மேல் நாற்புறத்தும் பிதுக்கமாகப் பலகை காட்டப் பட்டுள்ள ஒரே இடம் சத்ருமல்லேசுவராலயம்தான். இந்தப் பலகையின் கீழ்த் தாமரையும் உள்ளது. இவ்வமைப்புகள் இக்குடைவரையின் அரைத்தூண்களில் இல்லை. அனைத்துக்

குடைவரைகளிலும் மேற்சதுரங்களின் மேலமரும் போதிகைகள் கனமானவையாகவே உள்ளன. அவற்றுள், முழுத்தூண் போதிகைகள் இருபுறத்தும் கையுயர்த்தி உத்திரம் தாங்க, அரைத் தூண் போதிகைகள் ஒருபுறக் கைகளால் தாங்கலில் பங்கேற்கின்றன. இந்தப் போதிகைக் கைகள் அனைத்துமே வளைமுகமாக உள்ளன. அவனிபாஜனம், இலளிதாங்குரம் குடைவரைகளில் மட்டும் போதிகைகளின் கைகள் தரங்கம் பெற்றுக் கொடிக்கருக்குப் படரும் நடுப்பட்டை கொண்டுள்ளன.[27] சத்ருமல்லேசுவராலயத்தின் நடுஅங்கணப் போதிகைகள் தென் பார்வையாய்ச் சிற்பச் செதுக்கல்களைப் பெற்றுள்ளன. இவையிரண்டிலும் பக்கத்திற்கொன்றாய்த் தோரண மகரங்கள்.

அனைத்துக் குடைவரைகளிலும் முகப்புக் கூரையுறுப்புகளாக உத்திரமும் வாஜனமும் அமைந்துள்ளன. சத்ருமல்லேசுவராலயத்து முழுத்தூண்களின் மேலுள்ள உத்திர, வாஜனப் பகுதிகளில், போதிகைகளில் காட்டப்பட்டுள்ள மகரங்களின் தோகையும் திறந்த வாயின் மேல்தாடையும் சுருட்டிய துதிக் கையும் பரவியுள்ளன. அவற்றின் வாய்கள் வெளிப்படுத்தும் தோரணங்களும் மேல்மகர இணையும் நடுஅங்கண உத்திர, வாஜனப் பகுதிகளின் மீது காட்டப்பட்டுள்ளன. மகேந்திரர் குடைவரைகளில், வடிவமைக்கப்பட்ட கபோதம் பெற்றிருப்பது சத்ருமல்லேசுவராலயம் மட்டுமே. வளைமுகமாக அமைந்துள்ள இக்கபோதத்தில் ஐந்து கூடுவளைவுகள் கந்தர்வத்தலைகளுடன் காட்டப்பட்டுள்ளன. தோரணங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ள வளைவுகளின் தொடக்கத்தில் கொடிக்கருக்குகளும் முடியுமிடத்தில் தலைப்புகளும் உள்ளன. மகேந்திரர் காலத்திலேயே நன்கு வடிவமைக்கப்பட்ட கபோதம் உருவாகிவிட்டமைக்குச் சத்ருமல்லேசுவராலயம் சிறந்த சான்றாகும். அதை அடுத்து பூமிதேசத்திற்கான உறுப்புகள் உள்ளன. பல்லாவரம் குடைவரை முகப்பில் வாஜனத்துக்கு மேலுள்ள பாறைப்பகுதி ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருக்கும் முறை அதைக் கபோத முன்னோடியாகக் கொள்ள அனுமதிக்கிறது. அங்குக் கபோதத்திற்கு மேலமரும் பூமிதேசத்திற்கான அடையாளத்தையும் காணமுடிகிறது. இலக்ஷ்மிதாயதனத்திலும் முகப்பிற்கு மேலுள்ள பாறைப் பகுதி கபோதம் போல ஒழுங்கு செய்யப்பட்டுள்ளது.

முகப்பின் இருபுறத்தும் பாறைச்சுவரில் கோட்டங்கள் அகழ்ந்து வாயிற்காவலர்களை அமைக்கும் முறை மகேந்திரரின் முதற் குடைவரையான இலக்ஷிதாயதனத்திலும் பின்னர் வந்த சத்ருமல்லேசுவராலயத்திலும் காணப்படுகிறது.[28] அவனிபாஜன முகப்பின் இருபுறத்தும் கோட்டங்கள் அகழப்பட்டிருந்தாலும் அவற்றில் போர் வீரர்களே காணப்படுகின்றனர். சத்ருமல்லேசு வராலய, இலக்ஷிதாயதனக் கோட்டங்கள் எளியன, தொடக்கக் காலத்தன. ஆனால், அவனிபாஜனக் கோட்டங்கள் பின்னா ளைய பல்லவக் கோட்டங்களின் முன்மாதிரிகளாய் முழுமை பெற்ற நிலையில் அமைந்துள்ளன.

அவனிபாஜனக் கோட்டங்களுக்குக் கீழுள்ள பகுதி எளிய தாங்குதளமாய்ப் பட்டிகையும் கண்டமும் வடிவமைக்கப் படாத பாறைப்பகுதியுமாய் அமையக் கோட்டங்களின் இரு புறத்துமுள்ள நான்முக அணைவு அரைத்தூண்கள் கண்டப் பகுதியில் பாதம் கொண்டு, முழு வளர்ச்சியுற்ற நிலையில் தாமரைக்கட்டு, கலசம், தாடி, கும்பம், தாமரை, பலகையுடன் முடிகின்றன. இவ்விரு அரைத்தூண்களின் பலகைகளையும் உத்திரம் இணைக்க, அதன்மேல் மகரதோரணம். ஒன்றை யொன்று பார்த்தாற் போல் அமர்ந்துள்ள இம்மகரங்கள் ஒவ்வொன்றின் மீதும் ஒரு பூதம். மகரவாய்கள் உமிழும் தோரணம் வளைந்து முடியுமிடத்தில் தாமரை மலரில் சன்ன வீரமணிந்த அமர்நிலை உருவமொன்று காட்டப்பட்டுள்ளது. சத்ருமல்லேசுவராலயத்தின் முகப்புத் தோரணத்திற்கும் இந்தக் கோட்டத் தோரணத்திற்கும் இடையில் குறிப்பிடத்தக்க வேறு பாடுகள் உள்ளன. அவனிபாஜனம், மேலிணை மகரங்களைப் பெறாமையை மிக முக்கியமான வேறுபாடாகக் குறிப்பிடலாம். வாயில் தோரணத்தால் சத்ருமல்லேசுவராலயமும் தோரணக் கோட்டங்கள்,[29] அவற்றில் அமைந்த அமலையாடும் வீரர்கள்[30] என அவனிபாஜனமும் தனித்துவம் பெற்றுச் சிறக்கின்றன.

ஏழு குடைவரைகளிலும் முகப்பையடுத்துச் செவ்வக மண்டபம் அமைந்துள்ளது. இம்மண்டபம் மாமண்டூர் முதற் குடைவரை, சத்ருமல்லேசுவராலயம் தவிர, ஏனைய அனைத்தி லும் தூண்வரிசையொன்றால் இருபகுதிகளாகப் பிரிக்கப் பட்டுள்ளது.[31] சத்ருமல்லேசுவராலயத்தில், மண்டபத் தரையின்

முன்பாதியினும் பின்பாதியைச் சற்று உயர்த்திக் காட்டி இப்பிரிப்பை உணர்த்தியுள்ளனர். அவனிபாஜனம், இலக்ஷிதாய தனம், மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம் ஆகிய மூன்றிலும் இரண்டாம் வரிசைத் தூண்கள் மண்டபத்தை இருபிரிவாகப் பகுப்பதுடன், மண்டபத் தரையிலும் பிரிப்பையுணர்த்துமாறு, பின்பகுதித் தரை முன்பகுதித் தரையினும் உயர்த்திக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

இரண்டாம் தூண்வரிசை இலக்ஷிதாயதனம் தவிர, ஏனைய நான்கிலும் முகப்புத் தூண்வரிசை போலவே அமைந்துள்ள தெனினும் சில மாற்றங்களைக் காணமுடிகிறது. இலக்ஷிதாய தனத்தில் இரண்டாம் வரிசை அரைத்தூண்கள் முகப்பு அரைத் தூண்களைப் போல் சதுரம், கட்டு, சதுரமென அமையாமல் முழுமையும் நான்முகமாகவே உள்ளன. அவனிபாஜனத்தில், முகப்புத் தூண்களின் பதக்கங்களோ, சிற்பங்களோ இரண்டாம் வரிசைத்தூண்களில் இல்லை. அது போலவே மகேந்திர விஷ்ணு கிருகத்தின் இரண்டாம் வரிசைத் தூண்களிலும் தாமரைப் பதக்கங்கள் இடம்பெறவில்லை.

இலளிதாங்குரத்து முகப்பு அரைத்தூண்கள், அவ்வரிசை முழுத்தூண்களினும் சற்று அகலக் குறைவாக இருந்த நிலை இரண்டாம் வரிசையில் மாறி, அனைத்துத் தூண்களும் ஒரே அளவான அகலம் பெற்றுள்ளன. இரண்டாம் வரிசையிலும் முகப்புத் தூண்கள் போலவே கீழ்ச்சதுரங்களில் தாமரைப் பதக்கங்களும் மேற்சதுரங்களில் வட்டப் பதக்கங்களும் இருப்பி னும், மேற்பதக்கப் புடைப்புருவங்கள் மூன்று தூண்களில் மாறி, கின்னரி, யானை புதிய அறிமுகங்களாகக் காணப்படுகின்றன. சில தூண்களின் மேற்சதுரப் பின்முகங்கள் வெறுமையாகவும் உள்ளன. பல்லாவரத்தில் இரண்டாம் வரிசை அரைத்தூண்கள் போதிகைகளின்றி நேரடியாக உத்திரம் தாங்க, முழுத்தூண்களில் கட்டுப்பகுதி இல்லை. இத்தூண்களின் மீதுள்ள போதிகைகள் முப்புறக் கைகள் கொண்டுள்ளன. இம்மூன்றாம் கைகள் குறுக்கு உத்திரங்களைத் தாங்குகின்றன.

இரண்டாம் வரிசைத் தூண்களின் போதிகைக் கைகள் அனைத்துக் குடைவரைகளிலும் ஒன்று போல வளைமுகமாக உள்ளன. இலளிதாங்குரத்திலும் அவனிபாஜனத்திலும் முகப்புத்

தூண்களின் போதிகைக் கைகள் கொடிக்கருக்குப் பட்டை யுடன் தரங்கம் பெற்றிருந்தபோதும், உள்வரிசைத் தூண்களின் போதிகைக் கைகள் வெறுங்கைகளாகவே அமைந்துள்ளன. இலக்ஷிதாயதனம் தவிர, பிற குடைவரைகளில் இப்போதிகை களின் மீது உத்திரமும் அடுத்துக் கூரையையொட்டி வாஜன மும் உள்ளன. இலக்ஷிதாயதனத் தூண்களில் மேற்சதுரத்திற்கும் போதிகைக்கும் இடையே பலகை உள்ளது. இது, கிழக்கு அரைத் தூணின் வடமுகத்திலும் முழுத்தூண்களின் வடமுகங்களிலும் தாமரையிதழ் போன்ற வடிப்பணைவு கொண்ட பலகையாகக் காணப்படுகிறது. மேற்கு அரைத்தூணில், இவ்வடிப்பு ஒரு விளிம்பு போல அமைய, முழுத்தூண்களின் கிழக்கு, மேற்குப் பக்கங்களில் சதுரப்பட்டியாக உள்ளது. மகேந்திரரின் பிற குடைவரைகளில் இது போன்ற பலகையமைப்பு இரண்டாம் வரிசைத் தூண்களில் இல்லை.[32]

இரண்டாம் வரிசைத் தூண்களுக்கும் முகப்புத் தூண் களுக்கும் இடைப்பட்ட பகுதியை முகமண்டபமென்றும் அதன் பின்னிருக்கும் மண்டபப் பகுதியை அர்த்தமண்டபமென்றும் அழைப்பர். அது போலவே மண்டபத்தின் உயர்த்தப்பட்ட தரையமைப்புள்ள பின்பகுதி அர்த்தமண்டபமாகவும் முகப்பை யடுத்து அமையும் முன்பகுதி முகமண்டபமாகவும் அறியப்படும். இலளிதாங்குரம் தவிர, ஏனைய நான்கு குடைவரைகளிலும் இம்முகமண்டபச் சுவர்களும் தரையும் வெறுமையாக உள்ளன. இலளிதாங்குரத்தில் தரை வெறுமையாக அமைய, முகமண்டபத்தின் இருசுவர்களும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மேற்குச் சுவர் முழுமையும் தமிழ்நாட்டுக் கலைவரலாற்றின் முதல் கங்காதரமூர்த்தியாக சிவபெருமானின் தோற்றம்.[33] மகேந்திரர் காலத்திலேயே மண்டபச் சுவர்களில் சிற்பங்கள் வந்துவிட்டமைக்கு கங்காதரர் சிறந்த சான்றாவார். முகமண்ட பக் கிழக்குச் சுவரில் கருவறை வெட்டப்பட்டுள்ளது.

மகேந்திரரின் ஏழு குடைவரைகளுள், முகமண்டபத்தின் பக்கச்சுவரில் மட்டும் கருவறை கொண்டமைந்த ஒரே குடை வரை இலளிதாங்குரம். முகமண்டபப் பின்சுவரில் கருவறை கொண்டமைந்த ஒரே மகேந்திரக் குடைவரை மாமண்டூர் முதற் குடைவரை. அதன் முகமண்டபத் தென்சுவரில்தான் முதலாம்

மகேந்திரவர்மருடைய நீளமான கல்வெட்டு காணப்படுகிறது.[34] இங்கு முகமண்டபக் கூரையையொட்டி நாற்புறமும் வாஜனம் காட்டப்பட்டுள்ளது. இவ்வமைப்பு மகேந்திரரின் பிற குடைவரைகளிலும் உள்ளது. இலளிதாங்குரத்தில் இந்த வாஜனம் முகமண்டபக் கூரையின் வட, தென்விளிம்புகளை மட்டுமே அணைத்துள்ளது. பல்லாவரம் குடைவரையிலும் முகமண்டபப் பக்கச்சுவர் மீது வாஜனம் இல்லை. இலக்ஷிதாயதனத்தில் இவ்வாஜனத்துடன் முகமண்டபக் கிழக்கு, மேற்குச் சுவர்களின் மேல் உத்திரமும் உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

இரண்டாம் வரிசைத் தூண்களுக்குப் பின்னுள்ள அர்த்த மண்டபம் இலளிதாங்குரத்தில் மட்டும் வெறுமையாக உள்ளது. அதன் பின்சுவரில் சிராப்பள்ளி அந்தாதி எனும் இலக்கியம் கல்வெட்டாகச் சுவரின் பெரும்பகுதியை நிரப்பியவாறு காட்சியளிக்கிறது.[35] மகேந்திரரின் ஆறு குடைவரைகளில் மிகவும் அகலக் குறைவான அர்த்தமண்டபம் பெற்றிருப்பது இலளிதாங்குரம்தான். அதன் அகலம் 83 செ. மீ. முகமண்டபம் இதைப் போல் மும்மடங்கு அகலத்தில் 2. 65 மீ. அளவுடன் அமைந்துள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது. வேறெந்தக் குடைவரையிலும் இருமண்டபங்களின் அளவில் இத்தகு வேறுபாடு இல்லை.

மகேந்திர விஷ்ணுகிருகத்திலும் இலளிதாங்குரத்திலும் அவனிபாஜனத்திலும் சத்ருமல்லேசுவராலயத்திலும் அர்த்த மண்டபக் கூரை நான்கு பக்கங்களிலும் வாஜனத்தால் சூழப் பெற்றுள்ளது. இலக்ஷிதாயதனத்தில் அர்த்தமண்டபக் கிழக்கு, மேற்குச் சுவர்களின் மேற்பகுதியில் உத்திரமும் அதையடுத்துக் கூரையை ஒட்டி வாஜனமும் உள்ளன. அவை இரண்டாம் வரிசைத் தூண்கள் தாங்கும் உத்திரம், வாஜனம் ஆகியவற்றின் தொடர்ச்சியாக அமைய, அர்த்தமண்டபப் பின்சுவரிலும் கூரையை ஒட்டிய வாஜனத்தைப் பார்க்கமுடிகிறது. பல்லாவரத்தில், அர்த்தமண்டபக் கூரை இரண்டு குறுக்கு உத்திரங்களால் மூன்று பிரிவுகளாக்கப்பட்டுள்ளது.[36] இக்குறுக்கு உத்திரங்கள் இரண்டாம் வரிசைத் தூண்களுள் இரண்டாம், ஐந்தாம் தூண்களின் போதிகைக் கைகளாலும் அர்த்தமண்டபப் பின்சுவரில் இத்தூண்களுக்கு நேரொழுங்கில் உள்ள நான்முக அரைத்தூண்களின் போதிகைக் கைகளாலும் தாங்கப்பட்டுள்ளன.

இலளிதாங்குரம், சத்ருமல்லேசுவராலயம் தவிர, ஏனைய நான்கு குடைவரைகளில் அர்த்தமண்டபப் பின்சுவரிலும் மாமண்டூர் முதற் குடைவரையில் ஒரே மண்டபமாய் விளங்கும் முகமண்டபப் பின்சுவரிலும் கருவறைகள் உள்ளன. சத்ரு மல்லேசுவராலயத்தில் இருமண்டபங்களின் மேற்குச் சுவரிலும் பரவியமையுமாறு கருவறை அகழப்பட்டுள்ளமை தனித்துவ மான உருவாக்கமாகும். இலளிதாங்குரம், மாமண்டூர் முதற் குடைவரை, அவனிபாஜனம், சத்ருமல்லேசுவராலயம், மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம் ஆகிய ஐந்தும் ஒரு கருவறை கொள்ள, இலக்ஷி தாயதனம் மூன்று கருவறைகளும் பல்லாவரம் ஐந்து கருவறை களும் பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம், மாமண்டூர் முதற் குடைவரை, அவனிபாஜனம் கருவறைகள் மண்டபத்திற்குள் பிதுக்கமாக இருக்குமாறு பின்சுவரிலிருந்து வெளிவாங்கலாக அகழப்பட்டுள்ளன. பல்லாவரத்தில் நடுக் கரு வறை மட்டுமே பிதுக்கமாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. பிற மூன்று குடைவரைகளின் கருவறைகளும் பின்சுவரோடு ஒன்றியுள்ளன.

பிதுக்கமாக இருக்கும் அவனிபாஜனம், மகேந்திர விஷ்ணு கிருகம், மாமண்டூர் முதற் குடைவரைக் கருவறைகளும் சுவ ரோடு ஒன்றியிருக்கும் இலளிதாங்குரம் கருவறையும் பாத பந்தத் தாங்குதளம் கொண்டுள்ளன.[37] இலளிதாங்குரத்தில் ஜகதியின் கீழ் உபானமும் காணப்படுகிறது. கருவறை வாயிலின் முன், முக மண்டபத்திலிருந்து கருவறைக்குள் நுழைய வாய்ப்பாக மாமண்டூர் முதற் குடைவரையில் இரண்டு படிகளும் இலளி தாங்குரத்திலும் அவனிபாஜனத்திலும் பிடிச்சுவருடன் மூன்று படிகளும் உள்ளன. அவற்றுள் கீழ்ப்படி அரைவட்டமாக, நிலாக் கல்லாக உள்ளது.[38] மகேந்திர விஷ்ணுகிருகத்தில் நிலாக்கல்லை உள்ளடக்கிய மூன்று படிகளும் மாமண்டூர்க் குடைவரையில் இரண்டு படிகளும் பிடிச்சுவரற்று உள்ளன. பல்லாவரத்தில் பிதுக்கமாக இருக்கும் நடுக்கருவறை மட்டும் தாங்குதளமும் படிக்கட்டுகளும் பெற்றிருந்த சுவடுகளைக் காணமுடிகிறது.

சத்ருமல்லேசுவராலயக் கருவறைக்குத் தாங்குதளமோ, படிக் கட்டுகளோ அமையவில்லை. மாறாக அங்குக் கருவறையின் முன் வேறெந்த மகேந்திரக் குடைவரையிலும் இடம்பெறாத முன்றில் உள்ளது. மண்டபத்தின் இரு பிரிவுகளிலும் பரவிய வாறு கருவறை முன் அமைந்துள்ள இம்முன்றிலின் தாங்கு

தளம் உறுப்புப் பிரிப்பின்றியுள்ளது. அதன் மீதெழும் தூண்கள் செவ்வகக் கீழ்ப்பகுதியும் எண்பட்டை உடலும் கொண்டு, மேலுள்ள போதிகையின் எளிய நாற்புற வளைமுகக் கைகளின் உதவியுடன், உத்திரங்களைத் தாங்குகின்றன. முன்றிலின் பின் தூண்கள் கருவறை வாயிலின் இருபுறத்தும் உறுப்பு வேறுபாடற்ற நான்முக அரைத்தூண்களாக அமைந்துள்ளன. அவற்றின் போதிகைகளும் எளிய நாற்புற வளைமுகக் கைகளால் உத்திரங்களைத் தாங்குகின்றன. உத்திரங்களின் மேல் நாற்புறத்தும் வாஜனம். முன்றில் கூரை, வடக்கு, தெற்கு, கிழக்கு ஆகிய முத்திசைகளிலும் கபோதமாய் நீட்டப்பட்டுள்ளது. அது முகப்புக் கபோதம் போல் கூடுவளைவு அலங்கரிப்பைப் பெறவில்லை. முன்றிலின் கிழக்கே தாங்குதளத்தையொட்டி நிலாக் கல் படி உள்ளது. அதன் நடுப்பகுதிக்கு நேரிருக்குமாறு தரையமைப்பு உயர்ந்து மண்டபத்தை இருபிரிவுகளாகப் பிரிக்கிறது.

கருவறையின் முன்சுவர்கள் அனைத்துக் குடைவரைகளிலுமே நான்முக அரைத்தூண்களைப் பெற்றுள்ளன. பல்லாவரம் குடைவரை முகமதியரின் தர்காவாக உருமாறியிருப்பதால் கருவறைகளை விரிவான ஆய்விற்கு உட்படுத்தக்கூடவில்லை. என்றாலும், நடுவிலுள்ள மூன்று கருவறைகளையும் அடுத்துப் பக்கத்திற்கொன்றாக இரண்டு நான்முக அரைத்தூண்கள் இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. மாமண்டூர் முதற் குடைவரையில் கருவறை வாயிலையொட்டிப் பக்கத்திற்கொன்றாகவும் முன்சுவரின் வட, தென் திருப்பங்களில் பக்கத்திற்கொன்றாகவும் நான்கு எளிய நான்முக அரைத்தூண்கள் வெட்டப்பட்டுள்ளன. இவை போதிகைகளின்றி நேரடியாக உத்திரம் தாங்குகின்றன. அவனிபாஜனம், மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம் குடைவரைகளிலும் மாமண்டூர் போலவே கருவறை வாயிலை ஒட்டி இரண்டும் முன்சுவரின் திருப்பங்களையொட்டி இரண்டுமென உறுப்பு வேறுபாடற்ற நான்கு நான்முக அரைத்தூண்கள் வெட்டப்பட்டுள்ளன. அவற்றிற்கு இடையிலமைந்துள்ள கோட்டங்களில் பக்கத்திற்கொருவராக வாயிற்காப்போர் இருவர் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளனர். சத்ருமல்லேசுவராலயத்தில் கருவறை நிலைக்கால்களுக்கும் முன்றிலின் பின் தூண்களுக்கும் இடையில் ஆழமற்ற கோட்டங்கள் அகழப்பட்டுள்ளன. அவற்றில் பக்கத்திற்கொருவராக இருவாயிற்காவலர்கள்.

இலளிதாங்குரத்திலும் கருவறை முன்சுவரில் நான்கு அரைத்தூண்களே வெட்டப்பட்டுள்ளன. அவற்றில் இரண்டு, வாயில்களையொட்டியும் இரண்டு, கோட்ட அணைவுத் தூண் களாகவும் அமைந்துள்ளன. பிற குடைவரைகளைப் போலல்லா மல் இலளிதாங்குர அரைத்தூண்கள், குறிப்பாக வாயிலொட்டி வெட்டப்பட்டுள்ளவை முழுவளர்ச்சி பெற்றவையாய் அமைந் துள்ளன. பாதம், இடைக்கட்டு, மாலை, தானம், தாமரைக்கட்டு, கலசம், தாடி, கும்பம், வீரகண்டம் எனத் தாமரை, பலகை தவிர்த்த அனைத்து உறுப்புகளையும் கொண்டமைந்துள்ள இவ்வரைத்தூண்கள், மகேந்திரர் குடைவரைகளின் வளர்ச்சி வரலாற்றில் சிறப்பிடம் பெறுவதுடன், தமிழ்நாட்டுக் கட்டடக் கலை வரலாற்றின் முதல் சட்டத்தலைத் தூண்கள் என்ற பெருமையையும் பெறுகின்றன. இவ்வரைத்தூண்களுக்கு இடைப்பட்ட கோட்டங்களில் வாயிலின் இருபுறத்தும் பக்கத் திற்கொருவராக இரு வாயிற்காவலர்கள்.

இலக்ஷிதாயதன அர்த்தமண்டபப் பின்சுவரிலுள்ள நான்கு அரைத்தூண்களில் நடுவிலுள்ள இரண்டும் சதுரம், கட்டு, சதுரமென அமைய, ஓர இரண்டும் நான்முக அரைத்தூண் களாய் உள்ளன. இத்தூண்களுக்கு இடைப்பட்ட சுவர்ப்பகுதி களில் கருவறைகள்[39] அகழப்பட்டுள்ளன. இக்கருவறைகளுக்குத் தாங்குதளமோ, படிக்கட்டுகளோ, கோட்டங்களோ இல்லை. அர்த்தமண்டபப் பின்சுவரின் கீழ்ப்பகுதியில் கிழக்கு மேற்காக 8 செ. மீ. உயரம், 6. 72 மீ. நீளமுள்ள உபானம் உள்ளது.[40]

இலக்ஷிதாயதனத்தில் கருவறை முன்சுவரின் கூரை யுறுப்புகளாக, அரைத்தூண்களின் மீதமர்ந்துள்ள போதிகை களின் வளைந்த கைகள் தாங்கும் உத்திரத்தையும் அதன் விளிம்பையொட்டி மேலே பிதுக்கமாக ஓடும் வாஜனத்தையும் குறிப்பிடலாம். அவனிபாஜனம், மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம், மாமண்டூர் முதற் குடைவரை ஆகியவற்றில் கருவறைச் சுவர்த் தூண்கள் போதிகைகளின்றி நேரடியாக உத்திரம் தாங்கு கின்றன. அவனிபாஜனத்திலும் மகேந்திர விஷ்ணுகிருகத்தி லும் உத்திரத்தின்மேல் வாஜனம் மட்டுமே காட்டப்பட்டுள் ளது. ஆனால், மாமண்டூர் முதற் குடைவரையில் வாஜனத்தை யடுத்துச்[41] சிறிய அளவிலான வலபி இடம்பெற்றுள்ளது.

கபோதம், இம்மூன்று குடைவரைகளிலுமே எளிய அமைப்பில், கூடுகளோ அலங்கரிப்போ இல்லாமல் உள்ளது. பல்லாவரம் குடைவரையில் நடுக்கருவறையின் முன்சுவர் தாங்கும் கூரை யுறுப்புகளாக உத்திரம், வாஜனம் ஆகியவையும் கூரையின் முன்னிழுப்பாக அலங்கரிப்பற்ற வளைமுகக் கபோதமும் உள்ளன.

இலளிதாங்குரத்தில் அரைத்தூண்களின் வீரகண்டத்தின் மீது அமர்ந்துள்ள போதிகைகள் தரங்கக் கைகளால் உத்திரம் தாங்க மேலே வாஜனம், வலபி. நன்கு வடிவமைக்கப்பட்ட கருவறைக் கபோதத்தை முதன்முறையாக இங்குதான் காண முடிகிறது. விளிம்பு தட்டப்பட்ட இக்கபோதத்தின் முகப்பில் மூன்று கூடுவளைவுகள். கூடுகளில் கந்தர்வத் தலைகள். கொடிக் கருக்குகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ள வளைவுகள் இருபுறத் தும் பூப்பதக்கங்கள் பெற்றுள்ளன.[42] வளைவுகளின் தலைப்பு கள் கூரையில் நுழைந்துள்ளாற் போல் முடிந்துள்ளன. கபோத முகப்பின் மூலைகளில் கோணப்பட்டம்.

பல்வேறு அளவுகளிலுள்ள இக்குடைவரைகளின் கரு வறைகளுள் அவனிபாஜனம், சத்ருமல்லேசுவராலயம் தவிர, ஏனைய ஐந்தின் கருவறைகளும் வெறுமையாக உள்ளன. எக்குடைவரையின் கருவறையிலும் பாறையில் உருவாக்கப் பட்ட இறைத்திருமேனி இல்லை. அதனால், முதலாம் மகேந்தி ரர் காலத்தில் கருவறை இறைவடிவங்களைப் பாறையில் சமைக்கும் பழக்கம் தமிழ்நாட்டின் வடபகுதியில் இல்லாமை தெளிவாகிறது. மகேந்திரரின் முதற் குடைவரையான இலக்ஷி தாயதனத்தில் மூன்று கருவறைகளிலும் பின்சுவரை ஒட்டிய தரை நடுவில் குழிகள் காணப்படுகின்றன. அவை இறைத் திருமேனிகளின் கீழுள்ள கூம்புவடிவப் பிடிமானங்களைப் பொருத்துவதற்காகப் பின்னாளில் உருவாக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்று கூ. ரா. சீனிவாசன் கருதுவார்.[43]

மகேந்திர விஷ்ணுகிருகக் கருவறைப் பின்சுவரையொட்டி ஒன்றரையடி உயரத்தில் திண்ணை போன்ற அமைப்புள்ளது. மாமண்டூர் முதற் குடைவரையின் கருவறைப் பின்சுவரிலிருந்து தரையின் நடுப்பகுதிக்குச் சற்று முன்வரை நீண்டிருக்குமாறு கருவறையின் பக்கச்சுவர்கள் வரை படர்ந்துள்ள பாறைத்தள

அமைப்பு, நடுவில் குழியுடன் உள்ளது. பல்லாவரத்தில் ஐந்து கருவறைகளின் பின்சுவர் ஒட்டியும் நடுவில் சதுரக்குழிகளுடன் மேடைகள் உள்ளன. அவனிபாஜன, சத்ருமல்லேசுவராலயக் கருவறைகளில் பிற்கால இலிங்கத்திருமேனிகள் ஆவுடையாருடன் காட்சிதருகின்றன. இலளிதாங்குரக் கருவறைத் தரையின் நடுப் பகுதியில் இரண்டடி சதுரக்குழியொன்று இரண்டரையடி ஆழத்திற்கு வெட்டப்பட்டுள்ளது. அதற்குச் சற்றுத் தள்ளி வட புறத்தே ஒன்பதங்குல ஆழ, இரண்டடிக்கு ஓரடி அளவிலான மற்றொரு குழி காணப்படுகிறது. கருவறைக் கூரையையொட்டி இங்கு மட்டும் நாற்புறத்தும் வாஜனம் வெட்டப்பட்டுள்ளது.

கருவறைக் காவலர்கள் அவனிபாஜனம், இலளிதாங்குரம் கருவறைகளின் இருபுறத்தும் இருக்க, குடைவரைக் காவலர்கள் இலக்ஷிதாயதனத்து முகப்பின் இருபுறத்தும் உள்ளனர். மகேந்திர விஷ்ணுகிருகக் கருவறையின் இருபுறத்தும் உள்ள இளைய அடியவர்களின் மகுடமுகப்பிலுள்ள சங்கு, சக்கரம் கொண்டு அவர்களைக் கருவிகளின் மானுட வடிவங்களாகக் கொள்ளலாம் (சங்காழ்வார், சக்கரத்தாழ்வார்). மாமண்டூர் முதற் குடைவரையும் பல்லாவரமும் காவலர்களைப் பெறவில்லை. சத்ருமல்லேசுவராலயம் மட்டுமே குடைவரை, கருவறை என இரண்டிற்கும் காவலர்களைப் பெற்றுள்ளது. கருவறைக்கென உள்ள காவலர்கள், அடியவர்களுள் மகேந்திர விஷ்ணுகிருகத் தவர்களே எளிய தோற்றத்தினர். கருவறைப் பார்வையினர். அவர்தம் இடக்கை இடுப்பிலிருக்க, மார்பில் நிவீதமாய் முப்புரிநூல். தலையில் சிறுமகுடம். வலக்கை ஒருவருக்குச் சிதைந்துள்ளது. மற்றொருவருக்கு இடுப்பில் உள்ளது.[44]

இலளிதாங்குரக் காவலர்கள் இருவரும் உருள்பெருந்தடி மீது இருத்திய கையினர். கால்கள் ஸ்வஸ்திகமாக, ஒரு பாதம் அக்ரதலசஞ்சாரத்திலும் மறுபாதம் தரையிலூன்றியும் உள்ளன. சடைமகுடம், பனையோலைக் குண்டலங்கள், தோள், கை வளை கள், முப்புரிநூல் எனத் திகழும் இருவருமே கருவறைக்காய் ஒருக்கணித்திருந்தாலும் நேர்ப்பார்வையினர். சத்ருமல்லேசு வராலயக் கருவறைக் காவலர்கள், கருவறைக்கான கையைப் போற்றுமாறு அமைத்து, குடைவரைக்கான கையைக் கடிய வலம்பிதத்தில் இருத்தியுள்ளனர். அளவில் குடைவரைக்

காவலர்களினும் சிறியவர்களாக இருப்பினும் அழகர்கள். சடை மகுடம், பனையோலைக் குண்டலங்கள், சரப்பளி, தோள், கை வளைகள், முப்புரிநூல், உதரபந்தம் அணிந்துள்ள இருவரும் கருவறைக்காய் முகத்தை இலேசாகத் திருப்பியுள்ளனர். இடையில் அரைப்பட்டிகை இருத்தும் ஆடையும் இடைக்கட்டும்.

அவனிபாஜனக் காவலர்கள் இலளிதாங்குரத்தவர் போல் ஒருவரையொருவர் ஒத்தவரல்லர். இங்கு, வடக்கர் நேர்நோக்கி நின்று, வலக்கை இடுப்பிலிருக்க, இடக்கையைக் கடகமாக்கிப் பெருந்தடியின் மேல் முழங்கை பதித்தவர். அவர் மகுடத்தின் இருபுறத்துமுள்ள சூலஇலைகள் அவரைச் சூலத்தேவராக்குகின்றன.[45] தெற்கர் கையமைப்பில் இலளிதாங்குரக் காவலரொத்தவர். இலேசான ஒருக்கணிப்பில் உடலிருந்தாலும் முகம் நேர் நோக்கியுள்ளது. அவரும் அவர் துணைவரும் இலளிதாங்குரக் காவலர்கள் போலவே சடைக்கற்றைகள், பனையோலைக் குண்டலங்கள், தோள், கை வளைகள், முப்புரிநூல், இடைக் கட்டு, உருள்பெருந்தடி கொண்டு திகழ்கின்றனர்.

இலக்ஷிதாயதனக் காவலர்கள் தமிழ்நாட்டுக் காவலர் வரலாற்றின் தலைப்பிள்ளைகள். குடைவரை யுகத்தின் முதல் தோன்றல்கள். நெடிய உருவமும் கம்பீரத் தோற்றமும் கொண்ட இவர்கள் இருவருமே உருள்பெருந்தடியினர். அவனிபாஜனக் காவலர்களைப் போல் ஒருவர் (மேற்கர்) இடுப்பில் ஒரு கையும் தடிமீது ஒருகையுமாய் இருக்க, மற்றவர் (கிழக்கர்) இருகைகளையும் தடிமீது நிறுத்தியுள்ளார்.[46] மரவுரியாடையும் இடைக் கட்டும் வளைகளும் பனையோலைக் குண்டலங்களும் கோரைப் பற்களும் சடைக்கற்றைகளும் உதரபந்தமும் இருவருக்கும் உள்ளன. இருவருள் மேற்கர் நேர்நோக்கியவர்; நிவீத முப்புரி நூலினர்.[47] அழகணிகளும் பாம்பும்[48] பொருந்திய முடியினர். உபவீதமாய் வஸ்திர முப்புரிநூல் அணிந்துள்ள கிழக்கரின் அரைப்பட்டிகையில் சிம்மமுகப் பதக்கம். இருவருமே முழுமையடையாத தோற்றத்தினர்.

சத்ருமல்லேசுவராலயத்துக் குடைவரைக் காவலர்கள் இருவருமே ஏறத்தாழ ஒரேவித ஆடையணிகளுடன், கரண்ட மகுடம், முப்புரிநூல், தோள், கை வளைகள், மரவுரியாடை, இடைக்கட்டு அணிந்துள்ளனர். மேற்கர், இடக்கை போற்ற,

வலக்கையைத் தொடையிலிருத்தி நிற்க, கிழக்கர், வலக்காலை முழங்காலளவில் மடக்கிச் சற்று வலப்புறமாய்ச் சாய்ந்தவாறு, வலக்கைக் குழிவிலுள்ள பெருந்தடியின் தாங்கலில் நிற்கிறார். இடக்கையோ தொடையின் மீதுள்ளது.

காவலர்கள் பெருந்தடியுடன் காட்சியளிக்கும் மூன்று குடைவரைகளுள் இரண்டு சிவபெருமானுக்குரியவை. ஒன்று மும்மூர்த்திக்குரியது. மும்மூர்த்திக் குடைவரையில் இக்காவலர்கள் குடைவரைக் காவல் கொள்ள, சிவக்குடைவரைகளில் கருவறைக் காவலர்களாய்க் காட்சியளிக்கின்றனர். விஷ்ணு தளியான மகேந்திரகிருகத்து வாயிலடியவர்கள் வெறுங்கையினர். சத்ருமல்லேசுவராலயக் கருவறைக் காவலர்களும் வெறுங்கையினரே. ஆனால், இக்குடைவரையின் காவலர்களுள் கிழக்கர் தடியுடையவர். ஓரறைக் கோயிலாயினும் பல இறைத் தளியாயினும் அவை காவலர்களோ, அடியவர்களோயின்றி இருக்க முடியுமென்பதற்கு மாமண்டூர்க் குடைவரையும் பல்லாவரமும் சான்றுகள். அவனிபாஜனச் சூலத்தேவரும் மகேந்திர விஷ்ணு கிருகச் சங்கு, சக்கர அடியவர்களும் ஆயுதபுருஷத் தத்துவ அகரங்களாய் நிற்கிறார்கள். தொடக்கக் குடைவரைகளின் காவலர்கள் கடகம், கடி, கடியவலம்பிதம், டோலம் போன்ற எளிய கையமைப்புகளுடன், இறுக்கம், அச்சுறுத்தலின்றி இணக்கமான வரவேற்பாளர்களாகவே அமைந்துள்ளனர்.

இந்த ஏழு குடைவரைகளுள் இன்று பேரளவிற்கு உருமாறியிருப்பது பல்லாவரம் தளியே. அவனிபாஜனம் பின்னாளைய இணைப்புகள் சூழப் பெயர் மாறி (தூணாண்டார் கோயில்) இருந்தாலும், குடைவரையமைப்பில் மாற்றமில்லை. பிறந்த மேனிக்கு இருப்பவை இலளிதாங்குரம், இலக்ஷிதாயதனம், சத்ருமல்லேசுவராலயம், மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம், மாமண்டூர் முதற் குடைவரை ஆகிய ஐந்துமே. இவை பாதுகாக்கப்பட்ட நினைவகங்களாக இந்தியத் தொல்லியல்துறைக் கண்காணிப்பில் உள்ளன. இம்மகேந்திரக் குடைவரைகளின் ஒப்பாய்வு சில தெளிவான தரவுகளைத் தருகிறது.

இக்குடைவரைகளிடையே ஒப்புமைக் கூறுகள் இருப்பது போலவே தனித்துவப்படுத்தும் சிறப்புகளும் பொதிந்துள்ளன.

இவ்வேழனுள் அலங்கரிப்பற்ற குடைவரையாக இலக்ஷிதாய தனத்தையும் சிற்பங்கள் ஏதுமற்ற தளியாக மாமண்டூர் முதற் குடைவரையையும் இவ்விரண்டுமே இல்லாத படைப்பாகப் பல்லாவரம் குடைவரையையும் குறிப்பிடலாம். இவ்வேழனுள் பல புத்தமைப்புகளைப் பெற்று மிளிர்பவை சத்ருமல்லேசுவராலயமும் அவனிபாஜனமும் இலளிதாங்குரமும் மட்டுமே. அவற்றுள் இலளிதாங்குரமும் அவனிபாஜனமும் பின்னால் வந்த பல மரபுப் பேரரசர்களின் தழுவல் பெற்றவை. அவனி பாஜனம் சிறிய அளவிலான புடைப்புச் சிற்பங்களைப் பெற, இலளிதாங்குரம் பல்லவர் கலைவரலாற்றின் முதல் சுவர்ச் சிற்பத்தைப் பெற்றுப் பெருமையுற்றது. சத்ருமல்லேசுவராலயம் முன்றில் முதல்வனாய் முறுவலிக்கிறது.

பிற குடைவரைகளில் காணப்பெறாத தனித்தன்மைகளாக இலளிதாங்குரத் தூண்களின் பல்வேறு வடிவ வட்டப்பதக்கங்கள், போதிகைத் தரங்கத்தின் வெளிச்சுருள், முகமண்டபச் சுவர் நிறைத்திருக்கும் கங்காதரர், பக்கச்சுவர்க் கருவறை, பல்லுறுப்புப் பெற்ற சட்டத்தலைச் சுவர்த் தூண்கள், கோணப்பட்டம், கந்தர்வத்தலைக் கூடுகள் பெற்ற முழுநிலைக் கருவறைக் கபோதம் ஆகியவற்றைச் சுட்டலாம். அவனிபாஜனத்தின் சிறப்புக் கூறுகளாகத் தூண்களில் விளைந்துள்ள புடைப்புச் சிற்பங்கள், முகப்பின் பக்கங்களிலுள்ள கோட்டங்களை நிறைத்திருக்கும் அமலைச் சிற்பங்கள், கோட்டத் தூண்களின் தாமரை, பலகை, கோட்டத் தோரணங்கள் ஆகியவற்றைச் சுட்டலாம். சத்ரு மல்லேசுவராலயத்தின் தனித்தன்மைகளாக, முகப்புத் தாங்கு தளம், கந்தர்வத்தலைக் கூடுகள் பெற்ற முழுநிலை முகப்புக் கபோதம், தோரண நுழைவாயில், முன்றில், பூமிதேச முன்னோடி ஆகியவை மிளிர்கின்றன.

பல்லவக் கலைமரபின் முத்திரைகளாகக் கருதப்படும் புடைப்புச் சிற்பங்கள், தரங்கப் போதிகைகள், பதக்கங்கள், முழு வளர்ச்சியுற்ற தூண்கள், கூரையுறுப்புகள், சுவர்ச் சிற்பங்கள், மகரதோரணங்கள், முன்றில், கருவிமானுடர்கள் என அனைத்துமே அவர்தம் தொடக்கநிலைப் படைப்புகளான மகேந்திரர் குடைவரைகளிலேயே பரிணமித்துவிட்டன என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. குடைவரை உறுப்புகளின் வளர்நிலைகளையும்

அவற்றின் கலைச் சிறப்புகளையும் கருத்தில் கொண்டால், மகேந்திரர் குடைவரைகளை இலக்ஷிதாயதனம், பல்லாவரம் குடைவரை, மாமண்டூர் முதற் குடைவரை, மகேந்திர விஷ்ணு கிருகம், அவனிபாஜனம், சத்ருமல்லேசுவராலயம், இலளிதாங் குரம் எனக் கால வரிசைப்படுத்தலாம். இக்குடைவரைகளில் காணப்படும் கலைக்கூறுகளை மகேந்திரக் கலைமுறை என அழைப்பதும் பொருத்தமாகவே அமையும். ஆய்ந்தறியப்பட்ட இத்தரவுகளின் வெளிச்சத்தில், அமைத்தவர் யாரென்பது அறியப்படாதிருக்கும் குடைவரைகளை அடையாளப்படுத்த முயற்சிக்கலாம். அது கலைவரலாற்றுலகில் தவறாகத் திறக்கப் பட்ட சில கதவுகளை மூடவும் திறக்கப்படாத பல கதவுகளைத் திறக்கவும் உறுதியாக வழியமைக்கும்.

குறிப்புகள்

1. EI: *17*, pp. *14 - 17*.
2. K. R. Srinivasan, Cave-Temples of the Pallavas, p. 54.
3. செங்கற்பட்டு மதுராந்தகம் வழித்தடத்திலுள்ள மாமண் டூரையே மகேந்திரர் குடைவரை இருக்கும் மாமண்டூ ராகத் தமிழ்நாடு அரசு சுற்றுலாத்துறை வெளியிட்டிருக் கும் மாவட்டச் சுற்றுலாத் தலச் சுவடிகள் சில பிழை யாகச் சுட்டுகின்றன.
4. இக்குடைவரை வளாகம் எப்போதும் பூட்டப்பட் டிருப்பதால் இதைப் பார்க்க விரும்புவோர் முன் கூட்டியே காஞ்சிபுரத்திலுள்ள இந்தியத் தொல்லியல் துறை அலுவலகத்தில் தெரிவித்து உரிய உதவியுடன் மகேந்திரவாடி செல்வது பயன்தரும்.
5. இந்துக் கோயிலான இக்குடைவரை முகமதியர் தர்கா வாக உருமாறியுள்ளது. முழுமையான அளவில் ஆய்வு செய்ய வாய்ப்பமையவில்லை எனினும், குடைவரையின் மறைக்கப்படாதிருந்த பகுதிகள் அனைத்தையும் பறவைப் பார்வையாகப் பார்க்க முடிந்தது. தர்காவான நிலையில் குடைவரையமைப்பில் பல மாற்றங்கள் செய்யப்பட்டுள்ளன. கூ. ரா. சீனிவாசன் பார்வையிட்ட போது இருந்ததைவிடத் தற்போது கூடுதல் மறைப்புகள் உள்ளன.

6. இந்தக் கோயில் திறந்திருக்கும் நேரம் மிகக் குறைவானது. ஆனால், எப்போது சென்றாலும் இங்கு வழிபாடு செய்யும் குருக்கள் இல்லத்தை அணுகினால் மறுக்காமல் வந்து திறந்து விடுகிறார். குடைவரை பகல் நேரத்திலும் வெளிச்சமின்றியிருக்கும் என்பதால் கைவிளக்குகள் அவசியம்.

7. இக்குடைவரை ஆய்வில் உதவிய திருமதி வாணி செங்குட்டுவன், முனைவர்கள் கோ. வேணிதேவி, அர. அகிலா, செல்வி வே. கல்பகம் ஆகியோருக்கு நன்றி.

8. ஆய்வு நாட்கள் 8. 12. 1989, 2. 4. 2002.

9. கூ. ரா. சீனிவாசன், மு. கு. நூல், ப. 5.

10. மேலது, பக். 66, 76, 91, 47; SII 4: 136.

11. SII 12: 13.

12. SII 1: 33, 34.

13. SII 12: 8, 9.

14. கூ. ரா. சீனிவாசன், மு. கு. நூல், ப. 5.

15. பல்லாவரம் குடைவரையைத் தங்கள் வழிபாட்டிடமாக மாற்றிக்கொண்ட முகமதியர்கள் அதில் பல மாற்றங்களைச் செய்துள்ளமையால், மகேந்திரர் கல்வெட்டு மறைக்கப்பட்டிருக்கலாம் அல்லது அழிந்திருக்கலாம். மாமண்டூர் முதற் குடைவரையில் தென்சுவர்க் கல்வெட்டைத் தவிர வேறு கல்வெட்டுகள் இல்லை.

16. இலக்ஷிதாயதனம் பற்றி அறிய: மு. நளினி, இரா. கலைக்கோவன், மகேந்திரர் குடைவரைகள், பக். 17-25.

17. மேலது, பக். 89-148.

18. இக்குடைவரை, இது அமைந்துள்ள அதே குன்றுத் தொடரிலுள்ள பிற குடைவரைகள் பற்றிய விரிவான தரவுகளுக்கு: மேலது, பக். 31-79.

19. கூ. ரா. சீனிவாசன், மு. கு. நூல், ப. 79.

20. மகரயாளிப் பிடிச்சுவர்கள் என்கிறார் கூ. ரா. சீனிவாசன். மு. கு. நூல், ப. 81.

21. 'தெற்கு அல்லது வடக்கு நோக்கிய முகப்புகளைக் கொண்ட குடைவரைகளின் கருவறைகள், கிழக்கு அல்லது மேற்கு நோக்கி அமையுமாறு மண்டபப் பக்கச் சுவர்களில் அகழப்பட்டுள்ளன' எனும் கூ. ரா. சீனிவாசன், இதற்குப் பல்லாவரம் குடைவரை மட்டுமே விதிவிலக்கு என்கிறார். மு. கு. நூல், ப. 38. ஆனால், இலக்ஷிதாய தனத்திலும் இவ்விலக்குக் காணப்படுகிறது. இக்குடை வரையின் முகப்பும் கருவறைகளும் வடக்கு நோக்கியே அமைந்துள்ளன.

22. ஓரிடத்தில், மகேந்திரரின் தொடக்கக் குடைவரைகளின் அரைத்தூண்கள் நான்முகமாகவே இருந்தனவெனும் கூ. ரா. சீனிவாசன், இக்குடைவரைகளை விவரிக்கு மிடத்தில் அவை சதுரம், கட்டு, சதுரமெனும் அமைப்பி லிருப்பதாகக் கூறித் தமக்குத் தாமே முரணுகிறார். மு. கு. நூல், பக். 38, 49.

23. இது போன்ற தூண் பதக்கங்களைப் பாண்டியர் பகுதிக் குடைவரைகளிலும் காணமுடிகிறது. பிள்ளையார் பட்டி, மலையடிக்குறிச்சி, திருமலைப்புரம், ஆனையூர்க் குடைவரைகளைச் சான்றுகளாகக் கூறலாம்.

24. பாண்டியர் பகுதிக் குடைவரைகளிலும் இவ்விருவகைப் பதக்கங்களும் காணப்படுகின்றன.

25. கஜமகரம் என்கிறார் கூ. ரா. சீனிவாசன். மு. கு. நூல், ப. 81.

26. விரிவான தரவுகளுக்கு மு. நளினி, இரா. கலைக்கோவன், 'புஜங்கத்ராசிதர்', அச்சிடப்படாத ஆய்வுக்கட்டுரை.

27. இத்தகைய தரங்கப் போதிகைகளைப் பாண்டியர் பகுதி சார்ந்த பிள்ளையார்பட்டி, திருமலைப்புரம், மலை யடிக்குறிச்சி, மலையக்கோயில் குடைவரைகளிலும் காணமுடிகிறது.

28. பாண்டியர் பகுதிக் குடைவரைகளின் முகப்பில் இத்தகு கோட்டங்களோ, காவலர்களோ அமையவில்லை.

29. பாண்டியர் பகுதியில் குடைவரை வாயில்களில் தோரணமோ, கோட்டத்தோரணமோ அமையாமை குறிப்பிடத்தக்கது. கருவறை வாயில் தோரணங்களே

உள்ளன. எ. கா. மலையடிக்குறிச்சி, திருக்கோளக்குடி, குடுமியான்மலை.

30. இக்கோட்டங்களும் இவற்றிலுள்ள வீரர் சிற்பங்களும் இக்குடைவரையின் தனிப்பெருஞ் சொத்தெனலாம். தமிழ்நாட்டின் வேறெந்தக் குடைவரையிலும் காண முடியாத இத்தகு அரிய படைப்புகளைக் கருவுயிர்த்த மகேந்திரர் விசித்திரசித்தர்தான்.

31. பாண்டியர் பகுதிக் குடைவரைகளில் இரண்டாம் வரிசைத் தூண்களைக் காணமுடிந்தபோதும் (வடபரங் குன்றம், கோளக்குடி, கழுகுமலை) உயர்த்தப்பட்ட தரையமைப்பு இல்லை. சொக்கம்பட்டிக் குடைவரை யில் தனிமைப்படுத்தப்படாத நிலையில் பின்சுவர் இணைப்புடன் இரண்டாம் வரிசைத் தூண்கள் எனக் கருதத்தக்க அமைப்பு உள்ளது. மு. நளினி, இரா. கலைக் கோவன், தென்மாவட்டக் குடைவரைகள், பக். 127-139.

32. பாண்டியர், முத்தரையர் குடைவரைகள் சிலவற்றின் முகப்புத் தூண்களில் இத்தகு பலகை அமைப்பைக் காணமுடிகிறது.

33. சுவர் நிறைத்து கங்காதரர் காட்சிதரும் தென்பகுதிக் குடைவரையாகப் புதுக்கோட்டைக் கோகர்ணத்தை யும் முகப்புக் கோட்டச் சிற்பமாக அவர் அமைந்துள்ள பாண்டியர் குடைவரையாக வடபரங்குன்றத்தையும் குறிக்கலாம்.

34. மகேந்திரர் குறித்த பல தரவுகளைத் தரும் இக்கல்வெட் டுப் பற்றி அறிய: மு. நளினி, இரா. கலைக்கோவன், மகேந்திரர் குடைவரைகள், பக். 52-55.

35. ஒரு பின்னாள் இலக்கியம் முன்னாள் குடைவரையில் சுவர் நிறைத்துக் காட்சிதருவது தமிழ்நாட்டிலேயே, ஏன் இந்தியாவிலேயே சிராப்பள்ளி இலளிதாங்குரத் தில் மட்டும்தான்.

36. தமிழ்நாட்டின் வேறெந்தக் குடைவரையிலும் காண முடியாத இவ்வமைப்புப் பின்னாளில் சோழர்களால்

பின்பற்றப்பட்டுள்ளமையைப் பல கோயில்களில் காண முடிகிறது.

37. பாதபந்தத் தாங்குதளத்தில் ஜகதி, எண்முகக் குமுதம், மேற், கீழ்க் கம்புகளுடனான கண்டம், பட்டிகை, துணைக்கம்பு எனும் உறுப்புகள் இடம்பெறும். பாண்டியர், முத்தரையர் பகுதிக் குடைவரைக் கருவறைகள் சில இத்தாங்குதளம் கொண்டுள்ளன. எ. கா. மலையடிக் குறிச்சி, மலையக்கோயில் முதலிய குடைவரைகள். கூ. ரா. சீனிவாசன் அவனிபாஜனத் தாங்குதளத்திலுள்ள குமுதத்தை விருத்தகுமுதமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மு. கு. நூல், ப. 93. ஆனால், இருப்பது எண்பட்டைக் குமுதமே. மகேந்திரவாடித் தாங்குதளத்தைக் குறிப்பிடும்போது குமுதம் உபானத்திலிருந்து பிரிக்கப்படவில்லை என்கிறார். குமுதத்தின் கீழிருப்பது ஜகதி, உபானமல்ல. குமுதத்தின் மீதிருக்கும் கண்டத்தைக் குறிப்பிடுபவர் அதன் மேலும், கீழுமுள்ள கம்புகளைச் சுட்டவில்லை.

38. 'சந்திரசிலா' என்று பொதுவாகக் குறிப்பர். பாண்டியர் பகுதியிலும் இத்தகு படியமைப்பைப் பார்க்கலாம்.

39. கூ. ரா. சீனிவாசன் இவற்றைக் கோட்டங்களாக முதல் பத்தியிலும் கருவறைகளாக அடுத்த பத்தியிலும் சுட்டுவது முரணாக உள்ளது. மு. கு. நூல், ப. 50. இவற்றைக் கோட்டங்களாகக் காண்பது பொருந்தாது.

40. மூன்று கருவறைகளின் தரைகளும் அர்த்தமண்டபத்திலிருந்து மூன்றடி உயரத்திலிருப்பதாகக் கூ. ரா. சீனிவாசன் குறிப்பிட்டுள்ளமை சரியன்று. மு. கு. நூல், ப. 50.

41. கூ. ரா. சீனிவாசன் வாஜனத்தைச் சுட்டவில்லை. மு. கு. நூல், ப. 70.

42. வளைவுகளின் இரு கீழ்ப்பகுதித் திருப்பங்களையும் கூ. ரா. சீனிவாசன் மகரத்தலைகளாகக் காண்கிறார். ஆனால், மகரங்கள் இல்லை. மு. கு. நூல், ப. 84.

43. மேலது, ப. 50.

44. இந்தக் கைகள் கருவறையைச் சுட்டுவதாகக் கூ. ரா. சீனிவாசன் கூறியிருப்பது சரியன்று. மு. கு. நூல், ப. 50.

45. இவற்றைக் கொம்புகளாகக் கொண்டு, இக்காவலரை நந்தியின் வடிவமாகக் காட்டுகிறார் கூ. ரா. சீனிவாசன். மு. கு. நூல், ப. 93.

46. கிழக்கரின் வலக்கை உருள்பெருந்தடி பிடித்திருக்க, இடக்கை அதன் மீதிருத்திய நிலையில் தாழ விடப் பட்டுள்ளது. ஆனால், கூ. ரா. சீனிவாசன் கிழக்கரின் இடக்கைக் குழிவில் தடியின் பிடி அடைக்கலம் புகுந் திருப்பதாகக் கூறியுள்ளார். மு. கு. நூல், ப. 50.

47. இதை வஸ்திர முப்புரிநூல் என்று கூ. ரா. சீனிவாசன் கூறுவது சரியன்று. மு. கு. நூல், ப. 51.

48. மகுடத்தின் மேலிருந்து இப்பாம்பு மாலை போல் இறங்குவதாகக் கூ. ரா. சீனிவாசன் கூறியிருப்பது சரி யன்று. மு. கு. நூல், ப. 50. பாம்பு, காவலர் தலைக்குப் பின்னிருந்து வருகிறது. அதற்கும் மகுடத்திலிருந்து தொங்கும் அழகணிகளுக்கும் தொடர்பில்லை. அவற்றை வேறுபடுத்த அவற்றிற்கிடையே குழிவு ஒன்று காட்டி யுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது.

13. பத்திமைக் கால ஆடற்கலை

பொதுக்காலம் 6ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் வாழ்ந்த அப்பர், சம்பந்தர் பாடிய ஆறு திருமுறைகளும் வரலாற்றுக் களஞ்சியங்களாக விளைந்துள்ளன. இருண்டகாலமாக ஒதுக்கப் பட்டுள்ள மூன்று நூற்றாண்டுக் காலத் தமிழ்நாட்டு வரலாற்றை ஒளிப்படுத்தக் கிடைத்திருக்கும் இலக்கியச் சான்றுகளில் இவர்தம் திருமுறைகள் தலையாயவை. சங்கம் மருவிய காலத்தின் இறுதிப் பகுதியில் நிகழ்ந்த ஆடற்கலை மாற்றங்களையும் வளர்நிலை களையும் அனைத்துத் தளங்கள் சார்ந்தும் இவர்தம் பதிகங்கள் பதிவுசெய்துள்ளன. அக்காலத்து வழக்கிலிருந்த ஆடல் இலக் கண நூல்களின் சுவடுகளை இப்பதிகங்கள் உள்வாங்கியிருப் பதைப் பாடலடிகளில் சுடர்விடும் சொற்களும் தொடர்களும் நன்கு புலப்படுத்துகின்றன. இப்பதிகங்களை ஆழ அணுகுவோர், இருண்டகால வரலாற்றின் இறுதி நூற்றாண்டில் ஆடல் செழித் திருந்த செய்தியைப் பெறுவதுடன், அத்தகு செழிப்பைப் பெற, சங்க வேர்களில் இருந்து, அது, பழைமையுடன் ஒன்றியும் புதுமை களை அவாவியும் எத்தனை விரைந்து, வளர்ந்து கிளைத்துள்ளது என்பதையும் அறிந்து மகிழ்தல் கூடும்.

சங்க காலத்தின் தொடக்கப்பகுதியில் பெரும்பகுதி வாழ்வி யல், அரசு சார்ந்தும் சிறுபகுதி இறைவனை நோக்கியும் இறைவன், ஆடுவார் மீது இவர்ந்திருப்பன் எனக் கருதியும் (வெறியாட்டு) ஆடல்கள் நிகழ்ந்தன. சங்க காலத்தின் இறுதியிலும் சங்கம் மருவிய காலமான காப்பியக் காலத்திலும் இறைவனே ஆடு வான் எனும் கருத்து மக்களிடையே தழைத்தது. பாண்டரங்கம், கொடுகொட்டி, காபாலம் முதலிய ஆடல்களை சிவபெருமான் நிகழ்த்தினார் எனவும் குடக்கூத்து, மல்லாடல் ஆகியவற்றைத் திருமால் ஆடினார் எனவும் அவர்கள் நம்பினர்.

மக்கள் ஆடிய பேடியாடல், துடியாடல் முதலிய பல ஆடல்வடிவங்கள் இறையோடு தொடர்புடைய ஆடல்களாக முத்திரையிடப்பெற்றன. வாழ்க்கை நிகழ்வுகளைப் பகிர்ந்தும் மரபின் பெருமைகளைப் புகன்றும் இறையருள் வேண்டியும் மக்கள் ஆடலாய் நிகழ்ந்த சங்கக் குரவை, காப்பியக் காலத்தில் வாழ்க்கைப் பகிர்வுகளின் பின்னணியில் இறைநோக்கிய, இறை

பற்றிய ஆடலாக மாறியது. பத்திமைக் காலத்தில் இந்நிலை தொடர்ந்திருக்கலாமெனினும், இதனின்றும் முற்றிலும் மாறுபட்ட நிலையாக இறைவனை ஆடல்நாயகனாகக் காண்பதும் அவரது ஆடலைப் பாடுவதும் அதற்கான களங்களையும் கருவிகளையும் கலைஞர்களையும் அடையாளப்படுத்துவதுமே முதன்மை பெற்றது. சிவபெருமானே ஆடல்தெய்வமாகக் கொள்ளப்பட்டதற்கான சான்றுகள் சம்பந்தர், அப்பர் திருமுறைகளில் விரவியுள்ளன.

இறையாடல்

சிலப்பதிகாரத்தில் பதினோராடல்களில் ஓர் ஆடலுக்கு மட்டுமே உரிமையுடையவராகக் காட்டப்படும் சிவபெருமான் ஆடல்நாயகராக உயர்த்தப்பட்ட காலம் பத்திமைக்காலம். சம்பந்தரும் அப்பரும் திருமூலரும் காரைக்கால் அம்மையும் பல கோணங்களில் இறையாடல் நிகழ்வுகளை வண்ணனை செய்து சிவபெருமானை ஆடல்தலைமைக்கு அழைத்துச்சென்றனர். ஆடல்நாயகரின் ஒப்பனை, தோற்றம், ஆடலமைவுகள், ஆடலின்போது அவர் ஏந்தியிருக்கும் பொருட்கள், ஆடலுக்கான இசை, அதையெழுப்பிய கருவிகள், அக்கருவிகளை இயக்கியவர்கள், ஆடலுக்கான பாடல், அதைப் பாடியவர்கள், உடனிருந்தவர்கள், மகிழ்ந்து நோக்கியவர்கள், இணைந்தாடியவர்கள், ஆடியபோதுகள், ஆடற்களம் எனப் பல சுவையான செய்திகளை இப்பெருமக்களின் பாடல்கள் பதிவுசெய்துள்ளன.

முன்னெப்போதும் இருந்திராத, முந்து இலக்கியங்களில் காணப்பெறாத இச்செய்திகள் திடீரெனத் தோன்றியிருக்கமுடியாது. தொன்மங்களுடன் மிடைந்த நிலையில், மக்களிடையே வழங்கிவந்து, காலநடையில் செம்மை பெற்றே இத்தகு விதந்தோதல்கள் விரிவு பெறுகின்றன. எனில், இத்தனை பரந்துபட்ட கோணங்களில் இறையாடல் குறித்த பல்வகைச் செய்திகள் பதிகங்களில் பதிவாகிடக் குறைந்த அளவில் ஒரு நூற்றாண்டேனும் ஆகியிருக்கலாம் எனக் கொள்வோமாயின், ஆடலை சிவபெருமானுடன் இணைத்து இரசித்துப் போற்றிய நிலையும் அது தொடர்பான விரிவுகளை நோக்கிய சிந்தனைகளும் பார்வைகளும் பொ. கா. 5ஆம் நூற்றாண்டிலேயே சமூகத்தளங்களில் ஆழ வேர்விட்டதாகக் கருத இடமுண்டு.

சிவபெருமானின் ஆடலை மாநடம், பெருநடம், நட்டம், நிருத்தம், சொக்கம், நாடகம் எனப் பலபடப் பிரித்துப் பேசும் பத்திமை இலக்கியங்கள், இறைவனின் ஆடலியல்பை வெளிப் படுத்த அவரைக் கூத்தாடும் குணத்தோன் என்பதுடன், ஆடுவ தைத் தொழிலாகக் கொண்டவராகவும் அடையாளப்படுத்துகின் றன. ஆடுவதாகவும் ஆடலைப் பயில்வதாகவும் பயின்று ஆடுவ தாகவும் பலப்பல நிலைகளில் இறையாடலைக் காட்டும் இப் பெருமக்கள், பாடலையும் இறைவன் பயின்று ஆடியதாகக் கூறுவதுடன், அவரை ஆடல் வல்ல அடிகள் என்றும் போற்று கின்றனர். 'ஆடல் அழல்நாகம் அரைக்கு இட்டு அசைத்தாடப் பாடல் மறைவல்லான் படுதம் பலி பெயர்வான்' எனச் சொல்லிப் பலிகேட்டுப் போகும்போதே, இறைவன் கூத்தாடியாகச் சென்ற கோலம் காட்டுகிறார் சம்பந்தர்.

இறைவனின் எட்டு வீரச்செயல்களுள் ஒன்றான முப்புர எரிப்போடு ஆடலை இணைத்துப் பேசும் சம்பந்தர், 'மூவெயி லும் எரியுண்ணக் கூரெரி கொண்டு எல்லி ஆடலன்' என்பார். இதற்குப் பொருள் கூறும் உரையாசிரியர், இறைவன் தீப்பிழம் பில் நின்றாடியதாகச் சொல்கிறார். இதையே அப்பர் பெருமான், 'துஞ்சடை இருள் கிழியத் தூங்கெரி ஆடுமாறே' என்பார். கோயில்களில் காணக்கிடைக்கும் பெரும்பாலான ஆடவல்லான் படிமங்களைச் சுற்றிலும் காணப்படும் திருவாசிகளில் தீச்சுடர் கள் காட்டப்பட்டுள்ளமை, வார்ப்பறிஞர்கள் இப்பதிக அடிக ளில் கொண்டிருந்த புரிதலை வெளிப்படுத்துவதாகக் கொள்ள லாம். அழல்வண்ணனாக வண்ணனை செய்யப்படும் இறைவன் செந்தீயில் ஆடுவதும் தீயைக் கைக்கொண்டு ஆடுவதும் வாழ் வியல் தத்துவங்களின் குறியீடாக முன்வைக்கப்படுகின்றன.

அரங்கு

தெருக்களையும் மன்றுகளையும் மரத்தடிகளையும் ஆடல் அரங்காகக் கொண்டிருந்த சங்க காலத்திலேயே அரசவை களில் பல்லோர் இருந்து காண வல்ல பாங்கான அரங்குகள் இருந்தமை பதிற்றுப்பத்தால் தெரியவருகிறது. சிலப்பதிகாரம் அரங்கம் பற்றிய பல முதன்மைத் தரவுகளைத் தருகிறது. அரங்கம் இல்லாமல் ஆடல் இல்லை. அழிக்கும் கடவுளான சிவபெருமா னின் அரங்காகக் காடு அமைகிறது. காரைகள், கூகை, முல்லை,

களவாகை, ஈகை, படர்தொடரி, கள்ளி, சூரை இவை பம்மி விம்மும் இடுகாடாகவும் சுடுகாடாகவும் அமைந்த இறைவனின் இந்த ஆடரங்கு படுகாடு, முதுகாடு, புறக்காடு, கரிக்காடு, வெங் காடு, பெருங்காடு, ஈமக்காடு, பிணக்காடு, சுள்ளிக்காடு எனப் பல அடைகளுடன் சிறப்பிக்கப்படுகிறது. மயானம், ஈமவனம் என்றெல்லாமும் குறிக்கப்படும் இக்காட்டரங்கில் இறைவனது ஆடல்மேடை வெய்தாய சுடலையாம். அதில் கொழுந்துவிட் டெரியும் தீயில்தான் இறையாடல் இனிதே நிகழ்கிறது. வாழ்க்கை யின் முடிவையும் அதன் நிலையில்லாத் தன்மையையும் அடைய வேண்டியது எது என்ற உண்மையையும் சுட்டிக்காட்டும் இத்தீ நடம் நடைபெறும் காட்டை, அதாவது, இறைவனின் ஆடல் அரங்கைப் பதிகங்கள் பலபட வண்ணிக்கின்றன.

எரியும் சிதையையும் அதன் கொளுத்தும் கனலையும் அதனால் கரியும் காலையும் பொருட்படுத்தாது, வேகும் உடலி லிருந்து குடலைத் தேர்ந்துகொள்ளும் பேய்கள் சில, உணவு கிடைத்த மகிழ்வில் ஆடிக்களிக்கும் அரங்கம் அது. பிறை போல் வளைந்த பல்லும் பறை போல் குழிந்த கண்ணும் பேழாய்ப் பிளவாய் அகன்ற வாயும் கொண்ட இப்பேய்களுள் சில ஒன்றாய்க்கூடி முழவுகள் தேர்ந்து கொட்டத் தொடங்கிடத் தாளம் சேரும் அந்த அதிசய அரங்கில், நரிகள் கால்பந்தாடு கின்றன. அவை உண்டு எஞ்சிய தலைகளே பந்துகளாம். அங்கு மிங்குமாய் அந்த அரைகுறைத் தலைகள் வாழ்வாரைப் பார்த்து நகைப்பது போல உருளும் சூழலில், பேய்களின் முழவுக்குப் பந்தாடும் நரிகள் குழலிசை சேர்த்தன. குறுநரிகளாக இருந்த போதும் அவை வாசித்தவையோ நீடுகுழல்கள். கருவியெடுத்து இசையெழுப்பும் தேவையின்றிக் கண்டத்திலேயே கருவி கொண்ட கலைஞர்கள் போல் அவை வாய்திறந்தால் போதும் இசைமுழக்கம்தான். ஒரு நரிக்கே காடு தாங்காது. ஆனால், அப்பர் குறுநரிகள் பல கூட்டமாய்க் கூடித் தொடர்ந்து குழ லிசைத்ததாய்ப் பாடுகிறார். அதனால்தானோ என்னவோ, பூமியே நெளிந்தது.

எரியும் சுடலையிலிருந்து பேய்கள் உருவிடும் கொள்ளியே இறையாடலுக்கான அரங்க விளக்காகிறது. தீயாடும் தீவண்ண னைப் பார்க்கப் பேய் உருவிய கொள்ளி விளக்காகுமா? ஆகும்

என்கிறது பதிகம். ‘பேயுயர் கொள்ளி கைவிளக்காகப் பெருமானார் தீயுகந்தாட’ இந்த எரிகள் இல்லாதும் இறைவன் ஆடுவதுண்டு. அதுபோது களத்திற்கு ஒளியூட்டப் பொன்தீ மணி விளக்குகளைப் பூதங்கள் தூக்கிநிறுத்தின. நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் கட்டியங்காரன் பாடுவதைப் போல், இறையாடலுக்கு முன்னால் இக்குள்ளச்சிறு பூதங்கள், நால்வகை இசைக்கருவிகளும் இசைத்தவாறே அரங்கில் குறுநடை பயின்று பார்வையாளர்களை இறையாடலுக்குத் தயார்படுத்தும். சில பூதங்கள் குழலும் கொக்கரையும் ஊதிப்பார்க்க, வேறு சில அரங்கம் ஆடலுக்கு உகந்ததாக உள்ளதா எனத் தாளம் தவறாமல் ஆடியும் பார்க்கும். தங்கள் பங்கிற்குப் பேய்களும் வெள்ளோட்டம் காணும். ஆடியும் இசைத்தும் பாடியும் அரங்கத்தின் ஒலியமைவு, உறுதி தேரும் பூதங்களும் பேய்களும் ஆடல்நாயகராம் இறைவனின் பிரிக்கவியலாத் துணைகள். அதனால்தான், பிணக்காட்டில் பேயோடு ஒன்றுபவராகவும் பூதநாதராகவும் இறைவனை அப்பர் படம்பிடிக்கிறார்.

பல்வேறு பதிகங்களில் ஆடுகளமாய்க் காட்டை வண்ணிக்கும் திருமுறை ஆசிரியர்கள் அவ்வப்போது நாட்டுக்களமாய்த் தில்லையையும் காட்டுகின்றனர். அணியார் தில்லை, மஞ்சடை சோலைத் தில்லை, சிறைகொள் நீர்த்தில்லை என்றெல்லாம் தில்லையைப் பெருமைப்படுத்தும் அப்பர், ‘ஞாலமாம் தில்லை தன்னுள் நீலஞ்சேர் கண்டனார்தாம் நீண்டெரி ஆடுமாறே’ எனப் பாடித் தில்லையை ஞாலமாக்கி நாட்டரங்கின் சிறப்பை சிகர உச்சிக்கு ஏற்றுகிறார்.

இறைவன் பொற்பாதம் தூக்கி ஆடியதாலேயே ஞாலமான தில்லையில், அந்தப் பெருநடம் நிகழ்ந்த அம்பலம் அணியம்பலமாகவும் மணியம்பலமாகவும் வண்ணிக்கப்படுகிறது. இறைவன் தாமே விரும்பித் தமக்கு அணுக்கமானவர்கள் சூழத் தாம் கிளர்ந்தெழும் நேரங்களிலெல்லாம் ஆடி மகிழ்ந்த இடமாதலால் அவர் உகந்த காட்டரங்கைப் பேரம்பலமாய்க் கொள்ளலாம். அதனால்தான், அதைப் பெருங்காடென்றும் அங்கு ஆடும் இறைவனைக் காட்டில் நின்றாடல் பேணும் கருத்தினை உடையவர் என்றும் இட்டமாய் இடுகாட்டு எரியாடுவார் என்றும் அப்பர் பாராட்டி மகிழ்கிறார். கேட்டாருக்கு ஆடிய இட

மாதலால், கேள்விக்கு இரங்கிய நிலை என்பதால் தில்லையம்பலம் சிற்றம்பலமானது. அப்பர் தில்லையம்பலத்தைச் சிற்றம்பலமென்றே குறிக்கிறார்.

ஆடும் காலம்

அரங்கமாம் சுடுகாட்டில் இறைவன் ஆடும் பெருநடம் பகல், மாலை, இரவு என முப்போதும் அமைகிறது. இறைவனின் பெரும்பகல் ஆடலை ஒரு பதிகம் மட்டுமே காட்சிப் படுத்துவதால், அதை அரிதான பொழுதாகக் கொள்ளலாம். ஆரிருள் மாலையாகவும் பொழுதுகள் சந்திக்கும் அந்தியாகவும் சுட்டப்படும் மாலை ஆடலும் மிகச் சில பதிகங்களிலேயே காட்டப்படுகிறது. இதுவே ஆகமங்கள் கொண்டாடும் சந்தியா தாண்டவமாகப் பதிவானது. இறைவன் விரும்பியாடும் பொழுதாகக் காட்டப்படும் இரவு, இருள்-எல்லி-கங்குல் எனப் பல சொற்களால் குறிக்கப்பெறுகிறது. சம்பந்தர் ஓரிடத்தே, 'கழுது துஞ்சும் கங்குல் ஆடும்' எனக் குறிப்பதன் வழிப் பேய்களும் உறங்கும் இரவில்கூட இறைவன் ஆடி மகிழ்வதாகச் சொல்வதுடன், அச்சிறுபாக்கத்தைப் பாடும்போது இரவும் பகலும் தொடர்ந்தாடிய இறைவனைக் காட்டுகிறார்.

இறைவன் தன் ஒப்பற்ற ஆடலை நிகழ்த்துவதற்கு இரவைத் தேர்ந்தது ஏன்? இருள்மயமான வாழ்க்கையில் ஞானஒளியைத் தேடுவதே குறிக்கோள் என்பதை உணர்த்துவதற்காகவா? அனைத்தும் உறங்கினாலும் அவர் இயங்குவதைப் புலப்படுத்துவதற்காகவா? அல்லது தீக்குள் ஆட, தீயாய் ஆட, தீயேந்தி ஆட, இரவே சரியான பொழுது என்பதாலா?

தோற்றம், ஒப்பனை, கருவிகள்

ஆடலின் வெற்றியில் பெரும் பங்கு வகிப்பது தோற்றம். அதைக் கருத்தில் கொண்டே அப்பரும் சம்பந்தரும் ஆடும் இறைவனின் தோற்றப்பொலிவு காட்டுவதில் மிகுந்த அக்கறையுடன் சொற்களைப் பெய்துள்ளனர். முகத்திற்கு இணையில்லா அழகு தரும் இறைவனின் சடைகளைக் குளிர் புன்சடை, கோலச் சடை, பொன் போல் புரிசடை என வண்ணிக்கும் இப்பெருமக்கள், அச்சடைமண்டலத்தில் சேர்க்கப்படும் மலர்களாகக் கொன்றை, வன்னி, ஊமத்தம், கரந்தை, எருக்கு, தும்பை,

செண்பகம், மல்லிகை, கூவிளம் ஆகியவற்றையும் அவற்றோடு சேர்வனவாய் இளநாகம், வளரும் திங்கள், கொக்கின் தூவல், சுழிப் பட்ட கங்கை, பல்லாடு தலை ஆகியவற்றையும் காட்டுகின்றனர்.

இவை தவிர, ஆடலின்போது இண்டை புனைந்து மூரல் வெண்சிரமாலையும் கொள்வாராம் இறைவன். இவை அனைத் தும் சேர்ந்த சடைகளை மகுடமாய்ச் சுற்றிக் கட்டிமுடித்த நிலையிலும் இறைவன் ஆடுவதுண்டு. விரித்த சடைகள் திசை கள் பாய, அச்சடைகளில் ஆர்த்துவந்து அமர்ந்திருக்கும் அலை புனலாள் கங்கையின் நீர்த்திவலைகள் தெறித்தெங்கும் தெளிக்க வீறுகொண்டும் இறைவன் ஆடுவதுண்டு. இவ்விரண்டு நிலை களிலும் இறைவனின் ஆடற்படிமங்களைத் தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் காணமுடிவது சிறப்பாகும்.

தலையில் சூளாமணி; நெற்றியில் பட்டம்; வெள்ளைத் தோடொரு காதில்; மற்றொரு செவியிலோ குழை; சில நேரம் இவற்றுக்கு மாற்றாய்ப் புதுவிரி பொன்செய் ஓலையும் புரளும் சுரிசங்கமும் சதுர்வெண் பளிங்குக் குழையும் பொறிஅரவமும் கூடச் செவிகளை அலங்கரிப்பதுண்டு. கழுத்திலோ, இறைவ னின் பேராண்மை காட்டும் பன்றிக்கொம்பு, ஆமை, எரி அரவம் தங்கும். அவற்றோடு முத்து, அக்கு (கண்டிகை); பளிக்கு இவற்றா லான வடங்களும் பட்டவர் அங்கமும் மாண்டார் எலும்பு களும் உடன் சேர்வதுண்டு. தோள்களில் ஒத்தவடத்து இளநாக உருத்திரப் பட்டங்களோ, வலம் சூழ்ந்த வள்ளி மண்டலமாய்க் கங்கணங்களோ அமைய, மார்பில் முப்புரிநூல், கொன்றை மாலைகள், மணம் மிக்க பிற மலர்மாலைகள்; கைகளில் ருத்தி ராக்க வளைகள்; அரையில் புலித்தோலாடை; அதை இறுக்கிப் பிணைக்கும் அணியாகப் பாம்பு; அது, சில போதுகளில் ஐந்தலை, முத்தலைப் பாம்பாகவும் அமையும். பாம்புக்கு மாற்றாகக் கடிசூத்திரமும் அதை இறுக்கக் கபாலவடமும் கொள்வதுண்டு.

இறைவன் புலித்தோல் ஆடையர் எனினும், மான்தோலும் யானைத்தோலும் பட்டும்கூட அவருக்கு உடைகளாகியுள்ளன. சில போதுகளில் நால்விரல், ஐவிரல் அகலக் கோவணஆடை யிலும் அவர் ஆடுவதுண்டு. 'சொக்கமது ஆடியும் பாடியும் பாரிடம் சூழ்தரும் நக்கர்' எனும் அப்பரின் குறிப்பு இறைவன் நிர்வாணியாகவும் ஆடிவந்ததைக் குறிக்கிறது. இத்தகு கோலத்

தில் பிச்சையேற்கும் அண்ணலாய் இறைவன் ஆடிவருவதைப் படம்பிடிக்கும் அப்பர், சுந்தரர் துணைக்கவரி வீச, குடமுழவு நந்தீசன் வாசகனாக இறைவன் பேசிக்கொண்டும் பாடிக்கொண்டும் வட்டணைகள்பட வருவதாகக் காட்டுகிறார். இடமிருந்து வலமாகவும் வலமிருந்து இடமாகவும் சுழன்று வட்டமிட்டாற் போல் ஆடிவருவதே வட்டணை என்று பேரகராதி கூறும். இந்த வட்டணையை நான்காய்ப் பகுக்கும் பஞ்சமரபு அவற்றிற்கான விளக்கங்களைத் தரவில்லை. என்றாலும், சீனிவாசநல்லூர் குரங்கநாதர்கோயில், புள்ளமங்கை ஆலந்துறையார்கோயில், உய்யக்கொண்டான் திருமலை விழுமியநாதர்கோயில் உள்ளிட்ட பல திருக்கோயில்களில் இவ்வட்டணை பயிலும் சிவக் கோலங்களைச் சோழச்சிற்பிகள் செதுக்கல்களாய்க் காட்சிப் படுத்தியுள்ளனர். புலித்தோலாடையில் ஆடவல்லான் படிமத்தைப் பல கோயில்களில் காணமுடிகிறது. மான்தோலாடையில் செம்பியன்மாதேவிக் காலச் சிற்பமாகக் கரந்தை ஆடவல்லான் உடன்கூட்டத்தாருடன் காட்சிதருகிறார்.

செழுங்கிண்கிணித் திரளும் செறிபாடகமும் திருவடிகளை அலங்கரிக்க, கால்களின் சிலம்பும் கழலும் இறைவன் ஆடும்போது எழுப்பும் இனிய ஓசை சம்பந்தரை மயக்குகிறது. ‘கழலினோசை சிலம்பின் ஒலியோசை கலிக்க, பைங்கழல் ஆர்க்க ஆடும், கழலினோசை ஆர்க்க ஆடும், பாதம் சிலம்பார்க்க’ எனும் பாடலடிகள், ஆடலில் சிலம்பும் கழலும் பெறும் சிறப்புச் சொல்கின்றன. இறைவன் வலக்காலில் அணிந்துள்ள கழல் அத்தியாளியின் உருவம் எழுதப்பெற்ற வீரக்கழலாம். தலைமுதல் கால்வரை அணிகளும் ஆடைகளும் காட்டிப் பாடுபவர்கள், மேனியின் எழில்கூட்ட இறைவன் பூசிக்கொண்ட பொடிகளையும் சுட்டுகின்றனர். மாண்டவர் சுடலைப்பொடி, சுடுநீறு, சுண்ணமா உள்ளிட்ட பிறபொடிகள் எனப் பலபடப் பூசி நின்றாடும் இறைவனின் ஆடல்முனைப்பில் எரித்தோர் சுடலையின் நுண்பொடியும் திருமேனியில் சேர்ந்துவிடுகிறது. இவைதவிர, இறைவன் சந்தனச்சாந்தும் கொள்வதுண்டு.

இத்தனையும் இணைய, கோலம் பல அணிந்து, இறைவன் ஆடும்போது கைக்கொள்ளும் பொருட்களாக முத்தலைஈட்டி, மழு, கட்வாங்கம், தண்டு, வலிக்கோல், கொலைவேல், கங்காளம்,

மணி, அனல், தலை, சுரை, குண்டிகை, புத்தகம் முதலியவற்றைச் சுட்டும் தேவார ஆசிரியர்கள், மான்மறி, பாம்பு முதலிய உயிரினங்களையும் யாழ், வீணை, கொடுகொட்டி, கல்லலகு, பறை, துடி, தக்கை முதலிய இசைக்கருவிகளையும் அவர் கைகள் கொள்ளும் எனக் கூறுவதுடன், அவை ஒவ்வொன்று பற்றியும் விரித்துரைக்கவும் தவறவில்லை. அவற்றுள், பதிக அடிகளில் பெருமைக்குரிய இடத்தைப் பெறுவது அனல்தான். செந்தீ, அனல், கனல், எரி, சுடர், ஆரழல் என்றெல்லாம் பாராட்டப்படும் நெருப்பை இறைவன் உள்ளங்கையில் ஏந்தி ஆடுகிறார். இத்தீயேந்திய கையைப் பல்லவர், பாண்டியர், சோழர் சிற்பங்களில் காணநேரும்போது, அனல், சிற்பிகளின் கண்ணோட்டத்தில் எத்தகு வடிவங்களை எல்லாம் கொண்டு ஒளிர்ந்துள்ளது என்பதை அறிந்து மகிழலாம்.

இறைவன் ஏந்தும் சூலம் இரும்பார்ந்த சூலம், சுடர்விடும் சூலம், முத்தீ அனையதோர் மூவிலைவேல், சின்மணிய மூவிலை வேல் எனப் போற்றப்பட, மழுவோ, ஒளிவெண்மழு, கொடுமழு, வெய்யமழு என்றெல்லாம் சிறப்பிக்கப்படுகிறது. கூரான இம்மழு தசையின் நாற்றம் நிறைந்தது; தகாதாரை ஒறுப்பது. கருவிகள் காட்டிய இப்பெருமக்கள், கைக் குறிப்புகளாம் முத்திரைகளை யாண்டும் முதன்மைப்படுத்தாமை குறிப்பிடத்தக்கது.

உடன்கூட்டமும் நோக்கி மகிழ்வாரும்

ஆடும் களத்திற்கேற்ப அமைந்த உடன்கூட்டமாய்ப் பேய்களும் பூதப்படைகளுமே ஆடலராம் இறைவனைச் சூழ நின்று, அவர் ஆடல் போற்றி, அகமகிழ்ந்து, தமை மறந்து இறைவனைப் பரவசத்தோடு கைதொழுது ஏத்துகின்றன. 'பேய்க்கணம் பூதஞ் சூழ முழங்கு செந்தீ ஏந்தியாடி, கழுதொடு பாரிடம் கைதொழுதேத்த' என்பார் சம்பந்தர். பாரிடமென்றும் பூதங்களென்றும் அன்போடு அழைக்கப்படும் இறைவனின் இந்த அடியவர்களைப் பற்றிய சம்பந்தரின் வண்ணனைகள் சிறப்பானவை.

இவை குள்ளச்சிறு பூதங்களாம். பருத்த வடிவினவாம்; வீட்டுக் குடம் போன்ற வயிறு உடையனவாம்; பந்தம் உடைய அவை ஆந்தை விழிகள் கொண்டனவாம். இந்தப் பந்தம் இறைவனோடு அவற்றுக்குள்ள நெருங்கிய பிணைப்பைக்

காட்டப் பெய்த சொல்லாகலாம். அல்லது மார்புக்கும் வயிற்றுக்கும் இடையே பூதங்கள் அணியும் உதரபந்தத்தைச் சுட்டவும் இந்தச் சொல்லை சம்பந்தர் பயன்படுத்தியிருக்கலாம். தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் செதுக்கப்பட்டிருக்கும் பூதவலபி களில் உதரபந்தம் இல்லாத பூதங்களைக் காண்பதரிது. ஓர் எளிய மெல்லிய பட்டையாகவோ, பூப்பதக்கங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டு முடிச்சிடப்பட்ட அகலமான அணிகலன் போலவோ இந்த உதரபந்தம் அமைவதுண்டு. சில பூதங்கள் பாம்பையேகூட உதரபந்தமாய்க் கொண்டுள்ளன. சம்பந்தரின் வண்ணனையை அடியொற்றி வடிக்கப்பட்டிருக்கும் இப்பூதப் படை இறைவனின் பெரும்பாலான ஆடல்தோற்றங்களில் உடன்கூட்டமாய்க் காட்டப்பட்டுள்ளமை பதிகங்களைப் பின்பற்றியே பல்லவ, சோழச் சிற்பங்கள் தோன்றியமையை மெய்ப்பிக்கும்.

பூதங்களைப் போலவே பேய்களும் பதிக ஆசிரியர்களைப் பெரிதும் கவர்ந்துள்ளன. பறை போல் விழிகட் பேய் என்ற சங்க இலக்கிய உவமையை அப்படியே பின்பற்றும் சம்பந்தர், தீயில் வேகும் பிணங்களை நுகர, எரியில் நிற்பதால் அவற்றின் கால்கள் கரிந்து நிற்பதாகக் காட்டுகிறார். இந்த வண்ணனை சம்பந்தர் காலத்தில் பேய்களுக்குக் கால்கள் கிடையாது என்ற நம்பிக்கை வழக்கில் இல்லாமையை உணர்த்துகிறது. நீட்டிய நாக்கும் பரந்த கூந்தலும் உடைய அப்பேய்கள் இறையாட லுக்கு ஒரு முன்னுரை போலப் பெருங்காட்டில் தாம் ஆடி மகிழ்கின்றன. அவற்றின் முதல் ஆடலைத் தொடர்ந்தே இறைவ னின் எரியாடல். இதை, 'கரிகாலன குடற்கொள்வன கழுதாடிய காட்டில் . . . . எரியாடிய இறைவன்' என்பார் சம்பந்தர். பேய் களும் பூதங்களும் தாமாக ஆடியும் இறைவனைச் சூழஆடியும் களித்ததுடன், கற்றுக்கொள்ளும் விழைவுடன் அவரது ஆடலை உற்றுநோக்கின. அவற்றுடன் அலையார் புனல் கங்கைநங்கை யும் அமரர் கணம் உட்படப் பதினெண் கணமும் பாரோரும் விண்ணோரும் பார்த்தனர். அப்பரும் பார்த்தார். 'நிருத்தம் நான் காணவேண்டி நிருத்தனார் நிருத்தம் செய்ய' எனும் அவரது பதிவு இதை உறுதி செய்யும்.

இறைவனின் ஆடலை அம்மையும் நோக்கினார். சுந்தம் மல்கு குழலி, மானடைந்த நோக்கி, செழுங்கல் சேந்தன் செல்வி என்றெல்லாம் புகழ்ந்து கொண்டாடப்படும் அம்மையின் அருள் நோக்கை, அத்தனின் ஆடலில் தோய்ந்த அவரது மகிழ்ச்சிப் பூரிப்பை அப்பரும் சம்பந்தரும் பதிகங்களில் பலபடப் பதிவு செய்துள்ளனர். கண்டும் களித்தும் இறைவி போற்றும் இந்த திருஆடலைக் காளி முன்நின்று கண்டதாக சம்பந்தர் சொல் வார். அறுவர்க்கு இளையநங்கையாக இளங்கோவடிகள் சுட்டும் காளி, இறைவன் ஆடலைக் கண்டதோடு, அவரோடு ஆடற்போட்டியில் ஆடித் தோற்றதையும் சம்பந்தர் பதிவுசெய் திருக்கிறார். தாரகனை அழித்து ஊழித்தீப் போல் கொதித் திருந்த காளியின் சினம் இறைவனுடன் சொக்கமும் நிருத்தமும் ஆடி, அந்த ஆடலின் விளைவால் வெப்பம் தணிந்து குளிர்ந்து குணமானதாகக் குறிக்கும் சம்பந்தர், அதனாலேயே, இறைவனை, 'காளியைக் குணஞ்செய் கூத்துடையோன்' என்பார்.

சொக்கம், நிருத்தம் எனும் இந்த இரண்டு ஆடற்கலைச் சொற்களும் சங்கஇலக்கியங்களிலோ, காப்பியங்களிலோ இடம்பெறாதவை. சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் இருவகைக் கூத்தை விளக்குமிடத்து அவற்றை சாந்தி, விநோதம் என்பார் அடியார்க்குநல்லார். சாந்தியின் நான்கு உட்பிரிவுகளுள் ஒன்றே சொக்கம். 'சொக்கம் என்றது சுத்த நிருத்தம். அது நூற்றெட்டுக் கரணம் உடைத்து' என்பார் அடியார்க்குநல்லார். இந்தச் சொக் கத்தையே பரதரின் நாட்டியசாத்திரம் தாண்டவலட்சணமாய்க் காட்டுகிறது. இறைவனும் காளியும் ஆடிய ஆடலில் இந்தச் சொக்கம் சிறப்பிடம் பெற்றதையும் இறைவன் பூதங்கள் சூழச் சொக்கமது ஆடியும் பாடியும் திரிதரும் நக்கர் என்பதையும் பாடியிருப்பதன் வழி, 6ஆம் நூற்றாண்டு ஆடற்கலை அமைப் பியலையும் பத்திமை ஆசிரியர்கள் பதிவுசெய்துள்ளனர்.

108 கரணங்களைக் கொண்டதான இச்சொக்கத்தின் சில கூறுகளைப் பல்லவ, சோழர் கற்றளிகள் இறைவன் ஆடுமாறு போலவும் மக்கள் நிகழ்த்துமாறு போலவும் சிற்பங்களாய்க் கொண்டுள்ளன. சீயமங்கலம் அவனிபாஜன பல்லவேசுவரமும் காஞ்சிபுரத்தில் கயிலாசநாதர், இறவாதான்ஈசுவரம், வைகுந்தப் பெருமாள், மாமல்லபுரத்தில் உலக்கணேசுவரர், திருப்பட்டூரில் கயிலாசநாதர் முதலிய கோயில்களும் பல்லவர் காலத்தமைந்த

சொக்கச் சிற்பங்களைக் கொள்ள, குன்றக்குடி, திருமலைப்புரம், செவல்பட்டிக் குடைவரைகளும் திருப்புத்தூர்க் கற்றளியும் பாண்டியர் கைவண்ணத்தில் சொக்கம் சேர்த்துள்ளன. சோழர் கள் சொக்கம் வகை ஆடலைப் போற்றிக் கொண்டாடியமை அவர்தம் கற்றளிகளில் இன்றும் காணக்கிடைக்கும் பல அளவுச் சிற்பங்களால் தெளிவாதல் காண்க. இந்தச் சொக்கம் 13ஆம் நூற்றாண்டுவரையிலும் தொடர்ந்திருந்தமை, 'பதியிலார் சொக்கம் ஆடும்பொழுது இடபத்தளியார் பாடக் கடவார்க ளாகவும்' என்ற இராஜநாராயண சம்புவரையர் கால ஒற்றியூர்க் கல்வெட்டால் புலப்படுகிறது.

பத்திமை ஆசிரியர்கள் சுட்டும் நிருத்தம் சோழர் காலம் வரை தொடர்ந்திருந்தமைக்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் உள் ளன. நிருத்தம் ஆடியதாலேயே நிருத்தனார் என்றும் அழைக் கப்பட்ட இறைவன் காளியுடன் சொக்கம் ஆடி, அதில் காளி இறைவனுக்கு இணையான திறம் காட்ட, அவரைக் குளிர் விக்கும் நோக்குடனே ஆடிய இரண்டாம் வகை ஆடலே நிருத்தம். சிலப்பதிகாரமோ, அடியார்க்குநல்லாரோ நிருத்தம் பற்றிப் பேசவில்லை என்றாலும், சொக்கத்தைச் சுத்தநிருத்தம் எனக் குறிப்பிட்டதன் வழி, சுத்தம் என்ற முன்னொட்டு இல்லாமல் நிருத்தம் என்றொரு கலைச்சொல் வழக்கில் இருந்தமையை அடியார்க்குநல்லார் மறைமுகமாகப் பதிவு செய்துள்ளார்.

கை, கால் அசைவுகளுக்கு முதன்மை அளித்த சொக்கத்தி னின்று மாறுபட்டு, அதன் 108 கரணங்களில் சிலவோ, பலவோ இணைந்த கூட்டில் அவிநயம் இன்றி வெளிப்பட்டதே நிருத்தம் என்றழைக்கப்பட்ட ஆடல்வகையாகலாம். இதை நாட்டிய சாத்திரம் அங்ககாரமாகக் குறிக்கும். நிருத்தமாடிய கலைஞர்கள் சோழர் காலத்தில் நிருத்தப்பேரரையன், நிருத்தமாராயன், நிருத்தவிடங்கன் எனும் சிறப்புப் பட்டங்களைப் பெற்றனர். வீழிமிழலையில் நிகழ்த்தப்பட்ட நிருத்தக்கூத்தை இறைவன் எழுந்தருளிக் கண்டதாகக் கல்வெட்டுப் பேசுகிறது. சித்தலிங்க மடத்தில் நிருத்தமாடிய திருப்புலிபகவர் நிருத்தவிடங்கிக்குக் கால்செய் நிலம் கொடையாகத் தரப்பட்டது. டாக்டர் மா. இராச மாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மைய ஆய்வர்கள் வெண்காடு,

மேலப்பெரும்பள்ளம், பொன்செய் உள்ளிட்ட சோழர் கோயில்களில் கரணவட்டத்தில் வராத நிருத்தச் சிற்பங்களை அடையாளப்படுத்தியுள்ளனர்.

உடன் ஆடியவர்கள்

விண்ணோர் பரவத் தேவர் திசைவணங்கச் சுழன்றாடும் இறைவனின் சுந்தரத் திருநடம் கண்டு தமை மறந்த நிலையில் உடனிருப்போரும் ஆடத்தொடங்குவதாகக் கூறும் பத்திமை ஆசிரியர்கள் பேய்களும் பூதங்களும் இறைவனுடன் ஆடும் காட்சிகளை, 'காடும் சுடலையும் கைக்கொண்டு எல்லிக் கணப் பேயோடு ஆடும் பழையனூர், கானடைந்த பேய்களோடு பூதம் கலந்துடனே மானடைந்த நோக்கி காண மகிழ்தெரி ஆடல்' எனப் பதிகஅடிகளில் அழகுறப் படம்பிடித்துள்ளனர். இப்பாடலடிகளைச் சீர் தவறாமல் படித்து அனுபவித்தவர்களே போல் தமிழ்நாட்டுச் சிற்பிகள் கோயில்களின் வலபிகளிலும் தூண்களின் கட்டு, தொங்கல்களிலும் பூதங்களின் சொக்கம், நிருத்தம், அவிநயக்கூத்து என அனைத்தும் காட்டியுள்ளனர். பத்திமைக் கால ஆடல்வகைகளைக் கற்பனை குழைத்துத் தேவாரஆசிரியர்கள் பதிகங்களில் சேர்க்க, அந்தக் கற்பனை சிறிதும் கலைந்து விடாமல் சோழச்சிற்பிகள் கல்லிலும் செம்பிலும் அதற்கு வடிவம் அளித்தனர். காலத்தின் ஒரு துளி தன்னில் இடம்பிடிக்க வரலாறுதான் கலைஞர்களை எப்படியெல்லாம் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளது!

உடன்கூட்டமாகவும் ஆடல்மேடையில் முன்னோட்டம் நிகழ்த்துவனவாகவும் இறைவனைச் சூழத் திரிதரும் பூதங்களும் பேய்களுமே ஆடும்போது இறைவன் ஆடுவதை எப்போதும் கண்டிருக்கும் இறைவி அதில் பங்கேற்காமல் இருத்தல்கூடுமா? இருவரும் தனித்தனியாக நின்றும், ஒருங்கிணைந்து ஈருடல் கலந்த ஒரு வடிவாய் அம்மையப்பர் கோலத்திலும் ஆடியுள்ளனர். 'மலையான் மகளோடும் . . . எரியாடும், மான்விழியாள் தேவி பாகமாகக் கானத்திரவில் எரி கொண்டாடும் கடவுள், பந்தண் விரலாள் பாகமாகப் படுகாட்டெரியாடும்' எனும் சம்பந்தரின் பாடலடிகள் இறைவனும் இறைவியும் இணைந்தாடிய காட்சிகளைக் கண்முன் நிறுத்தவல்லன. இறைவனின் அணிகளில் ஒன்றாகவும் கைக்கொள்வனவற்றுள் ஒன்றாகவும் பதிகங்களிலும்

படிமங்களிலும் தவறாமல் வெளிப்படும் பாம்பும் இறைவன் ஆடலில் தனை மறந்து ஆடியுள்ளது.

கருவிகள், பாடல், பாடுநர்

ஆடலுக்கு அடிப்படைத் தேவை தாளம். அந்தத் தாளத்தையும் ஓசைநயத்தையும் தரப் பயன்பட்ட தோல், காற்று, நரம்பு, கஞ்சக் கருவிகளின் எண்ணிக்கையும் வகைப்பாடும் பத்திமைக் காலத்தே பெருகியிருந்தமையைத் தேவாரப் பாடல்கள் தெள்ளிதின் உணர்த்துகின்றன. துடி, பறை, முழவு, தண்ணுமை முதலிய சங்கத் தோல்கருவிகளோடு, இருண்டகால அறிமுகங்களாக மொந்தை, தக்கை, கொடுகொட்டி, இடக்கை, கல்லவடம், குடமுழவு, பிடவம், படகம், தகுணிச்சம் எனப் பல புதிய தோல்கருவிகள் ஆடலுக்குத் தாளம் தந்தமையைப் பதிகங்களால் அறிய முடிகிறது.

இத்தோல்கருவிகளுள் சில ஆடலின் வன்மைக்கும் மென்மைக்கும் ஏற்ப இசை தந்த அருமையை, 'மந்த முழவம் இயம்ப, மந்த முழவம் மழலை ததும்ப, விண்கொள் முழவதிர, துடிகளோடு முழவம் விம்மவே, கொட்டும் பறைசீரால் . . நட்டம் பயின்றாடும்' எனும் பதிக அடிகள் நன்கு உணர்த்தும். கட்டுவடம் எட்டும் உறு வட்ட முழவம் நந்தியாலும் வாணனாலும் இசைக்கப்பட்டதாகக் கூறும் சம்பந்தர், மொந்தை, தக்கை, பறை இயக்கப்படும் இடங்களில் 'கொட்ட' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். தக்கையை இறைவன் பொக்கணப் பையில் கொண்டு சென்றதாகக் குறிப்பவர் இந்தத் தக்கையையும் மொந்தையையும் இறைவனே இயக்கியதாகச் சொல்வதோடு, பறை வாரால் கட்டப்பட்டிருந்ததையும் காட்டுகிறார்.

பத்திமைக் காலத் தோலிசைக்கருவிகளுள் தொடர்ந்து சிற்பங்களில் இடம்பெற்றவை குடமுழவும் இடக்கையும் மட்டுமே. இடக்கை மானுட ஆடல்களில் தலைமைத் தோல் கருவியாக இடம்வகிக்க, குடமுழவச் சதிவழியே கூத்தாட வல்ல குழகன் எனும் அப்பர் போற்றலுக்கேற்ப இறையாடல் காட்சிகளிலேயே குடமுழவு காட்டப்பட்டுள்ளது. கல்லவடம், கொடுகொட்டி இவற்றின் அமைப்புத் தெரியாத நிலையில் சிற்பங்களில் கண்டறிதல் கூடுவதாக இல்லை. அரங்கேற்று

காதை உரையில் தம் காலத்து வழக்கிலிருந்த தோலிசைக் கருவிகளாக 31ஐக் குறிக்கும் அடியார்க்குநல்லாரும் இவற்றைச் சுட்டாமையால் இவ்விரண்டும் பத்திமைக் காலத்தே வழக்கிலிருந்து காலப்போக்கில் வழக்கிறந்ததாகக் கொள்ளலாம். இவற்றுள் கல்லவடம் சற்று நீடித்து இயங்கியமை கல்லாடத் தால் அறியப்படும்.

காற்றுக் கருவியான குழல் பல அளவினதாய் இருந்தமை யால் போலும் பத்திமை ஆசிரியர்கள் அதைச் சிறுகுழல், குழல், நீள்குழல் என வேறுபடுத்திக் காட்டுகின்றனர். இந்த வேறுபாட் டைச் சோழச் சிற்பங்கள் நன்கு பதிவுசெய்துள்ளன. உருவை மீறிய மிக நீண்ட குழல்களை வாசிக்கும் பூதங்களைச் சார்ங்க பாணி கோபுரத்திலும் நீள்குழல்களை நயம்பட வாசிக்கும் நங்கை களைப் பொன்செய், சீனிவாசநல்லூர், புள்ளமங்கை, திருநாம நல்லூர்க் கோயில்களிலும் காணமுடிகிறது. 'துளை பயிலும் குழல்' என்ற தொடரால் குழல் இயங்கும் முறை காட்டி, 'பறை யும் அதிர் குழலும்' என்ற இணைவால் பறையின் ஒலிக்கேற்பக் குழலும் அதிர்ந்து இசைத்ததைப் புலப்படுத்தும் சம்பந்தரின் பதிகங்கள் இசைக்களஞ்சியங்களாகவே விளங்குகின்றன.

பத்திமை ஆசிரியர்கள் யாழ் பற்றிப் பல இடங்களில் பேசினாலும் அதன் இயக்கமும் ஒலியும் சுட்டுவது சில இடங் களிலேயே. 'முரல' எனும் மூவெழுத்துச் சொல்லே யாழின் இயக்கத்தைக் குறிக்க சம்பந்தரால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. முல்லை, பாலை யாழ்களைச் சுட்டும் சம்பந்தர் இறைவனே யாழிசைத்ததாகக் கூறி, அவர் வாசித்தது பேரியாழ் என்பதால் இறைவனை மாயாழீ என்றும் சிறப்பித்துள்ளார். சங்க காலத் தில் அறியப்படாத வீணை, பத்திமைக் காலத்தே முதன்மை யான நரம்புக்கருவியாக வலம் வந்தது. இறைவனின் விருப்பத் திற்குரிய இசைக்கருவியாகத் திருமுறை ஆசிரியர்களால் குறிக் கப்படும் இவ்வீணை காலந்தோறும் பெற்ற தோற்ற மாற்றங்கள் பல்லவ, சோழச் சிற்பங்களில் மிகச் சிறக்கப் பதிவு செய்யப்பட் டுள்ளன.

வீணாதரர் என்றே சிவபெருமான் அழைக்கப்பட்டுத் தனிக்கோலம் பூணும் அளவு வீணை இசை, ஆடல் உலகின் உச்சத்தைத் தொட்டது. அமர்வுநிலையில் இதயத்தை இளக்கும்

புன்னகையோடு காட்சிதரும் முற்சோழர் வீணாதரர் குடந்தை நாகேசுவரர் விமானத்தின் தெற்குச் சாலையை அலங்கரிக்க, நின்றகோலத்தில் வீணையேந்திய வித்தகராய் இறைவன் முற்சோழர் கைவண்ணத்தில் விளங்கும் அழகைத் தவத்துறை சப்தரிஷீசுவரர் விமானத் தெற்குக்கோட்டம் பெற்றுள்ளது. ஆனால், தமிழ்நாட்டின் எந்த ஒரு திருக்கோயிலிலும் யாழிசைக்கும் சிவபெருமானைக் காணக்கூடவில்லை. கோயில்கள் பெருகிய பல்லவ, சோழர் காலத்தில் யாழ் வழக்கிழந்தது போலும்.

'பாடலோடு ஆடல் பாணி பயின்ற பொய்யர், படிகொள் பாணி பாடல் பயின்றாடும்' எனும் பதிகஅடிகள் இறைவன் தாளத்தில் தேர்ந்தவர் என்பது காட்டும். 'பல்லியல் பாணி பாரிடம் ஏத்த' என்பதால் இறைவனைச் சூழவரும் பூதங்களும் தாளத்தில் வல்லவை என்பது வெளிப்படை. திருமுறைகளில் குறிக்கப்படும் இசைக்கருவிகளை எல்லாம் இயக்கி இன்னொலி எழுப்பும் கலைஞர்கள் இப்பூதங்களே என்பதால் அவை தாளத் தேர்ச்சி கொண்டிருத்தல் இயல்பானதே. பூதங்கள் குழல் இசைத்ததாகப் புகலூர்ப் பதிகத்திலும் கல்லவடம் என்னும் பறையை முழக்கி ஆடியதாகச் சீர்காழிப் பதிகத்திலும் பறையும் சிறுகுழலும் யாழும் பயிற்றியதாக ஆலங்காட்டுப் பதிகத்திலும் கொடுகொட்டியும் குடமுழவும் வாசித்ததாகத் திருவெங்குரு பதிகத்திலும் குறிக்கும் சம்பந்தர், காடமர் பேய்கள் குழலிசைத்தும் முழவிசைத்தும் பாடியதாகவும் அதை இறைவன் விரும்பி மகிழ்ந்ததாகவும் சொல்கிறார். நான்கு வகைக் கருவிகளும் இணைந்து இசைத்தமை சேர்ந்திசையாக வெளிப்பட, கருவிகளின் கூட்டுக் காட்சி பத்திமை ஆசிரியர்களைக் கருவித் திரள் எனும் தொடரைப் பயன்படுத்தச்செய்துள்ளது.

இறையாடலுக்குப் பாடல்கள் இருந்ததாகப் பத்திமை ஆசிரியர்கள் சுட்டுவதாலேயே அந்தப் பாடல்களுக்கான பொருளை அவிநயித்துக் காட்டிய காட்சிகளும் இருந்திருக்கும் என்பதை ஊகிக்கலாம். இறையாடலுக்குப் பாடியவர்கள் வரிசையில் பூதங்களே முன்னணியில் நின்றமையை, 'பூதம் பாடப் புறங்காட்டிடை ஆடி, பூதஇனப்படை நின்று இசை பாடவும் ஆடுவர், உரமன்னுயர் கோட்டு உலறுகூகை அலறு மயானத்தில் இரவில் பூதம்பாட ஆடி' எனும் பதிகஅடிகள்

நிறுவும். இப்பூதங்கள் இறைவன் ஆடும்போது பாடியதோடு அவர் உலாப்போந்த நிலையிலும் உடன் பாடிச் சென்றனவாம். 'பக்கம் பல்பூதம் பாடிட வருவார், பூதம் பாடவே தம் காதலியும் தாமும் உடனாய்த் தனியோர் விடையேறி' எனும் சம்பந்தரின் சுட்டல்கள், பாடல்கள் மணக்க நிகழ்ந்த இறைஉலா காட்டும்.

பாச்சிலாச்சிராமத்துப் பதிகத்தில் 'மோந்தை முழாக் குழல் தாளமோர் வீணை முதிரவோர் வாய்மூரிப் பாடி ஆந்தை விழிச் சிறுபூதத்தர்' என இந்தப் பூதங்கள் பாடிய பாடலின் வகையும் சம்பந்தரால் அடையாளப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. பூதங்கள் பாடும் காட்சியைத் திருமுறைகள் வழிக் கண்டுணர்ந்த சோழச் சிற்பிகள் தாங்கள் வடித்த சிற்பங்களிலும் செப்புத்திருமேனிகளிலும் அதைப் பதிவுசெய்தனர். தஞ்சாவூர் இராஜராஜீசுவரம், புள்ள மங்கை ஆலந்துறையார், கீழையூர் அவனிகந்தர்ப்ப ஈசுவர கிருகத்துத் தென்வாயில் ஸ்ரீகோயில் முதலியவற்றின் பூதவலபி களில் இத்தகு பாடுநர்களைப் பார்க்கமுடியும். சில ஆடவல் லான் செப்புத்திருமேனிகளிலும் பாடுவன போல் இப்பூதங்கள் வார்க்கப்பட்டுள்ளன.

பூதங்களைப் போலவே பேய்களும் இறையாடலுக்குப் பாடியதை, 'பேயாயின பாடப் பெருநடமாடிய இறைவன்' என்கிறது பதிகம். வண்டினங்கள் வந்து பாடிய நந்திசைக்கும் பறண்டை, கின்னரம், கூளிகளின் பாடலுக்கும் விருப்போடு ஆடிய பெருமான், முகை வளர் கோதை மார்பர் முனிபாடவும் ஆடியுள்ளார். தன்னில் ஒன்றிய உமாதேவியின் பாடலுக்கும் இறைவன் ஆடியதை, 'பூதம் புடைசூழப் புலித்தோல் உடை யாகக் கீதம் உமைபாடக் கெடில வடபக்கம் வேதமுதல்வன் நின்றாடும்' எனக் கொண்டாடுகிறது தேவாரப் பாடலொன்று. பிறர்பாட ஆடுமாறு போலவே, தாமே பாடி ஆடுவதும் ஆடலர் இயல்புதான்.

அந்த மரபு மாறாமல் இறைவனே பாடி, ஆடியதையும் திருமுறைகள் பதிவுசெய்துள்ளன. இறைவன் பல்லிசைப் பாடலினன் எனப் போற்றும் தேவாரஆசிரியர்கள், அவரைப் பண்டிசைப் பாடலினராகவும் காட்டுகின்றனர். அவர் வேத மொடு ஏழிசை பாடியதையும் நானாவிதம் பாடி நகுவெண்

தலையேந்திப் பிச்சையேற்கச் சென்றதையும் வண்ணங்கள் பாடி மகிழ்ந்ததையும் சுருதியோடு பாடியதையும் எடுத்துரைக் கும் பதிகஅடிகள், அவர் பாடிய பண்களாகச் செவ்வழி, கொல்லி, காமரம், பஞ்சமம், பஞ்சுரம் முதலியவற்றைக் குறிப்ப துடன், அவர் சாமம் பாடியதையும் பதிவுசெய்துள்ளன. இறைவனே பண்ணாகவும் பண்ணின் திறமாகவும் இருப்பதைக் கூறும் அப்பர், 'கந்திருவம் பாட்டிசையில் காட்டுகின்ற பண் ணவன் காண் பண்ணவற்றின் திறலானான் காண்' எனும் பாடல் வழி, அவர் காலத்தே இருந்த இசைநூலின் பெயரொன்றையும் தருவதோடு, அது இறைவன் இயற்றியது என்பது போல் குறிப்பும் காட்டுகிறார்.

ஆடலமைப்பு

நடம், ஆடல், கூத்து, சொக்கம், நிருத்தம், நாடகம் எனப் பல்வகையாகச் சுட்டப்படும் இறைவனின் ஆடல், ஓரிடத்தில் மட்டும் புயங்கராக மாநடமாகக் குறிக்கப்படுகிறது. அதைப் பாம்புடன் தொடர்புடைய ஆடலாகக் கொள்கின்றனர் உரை யாசிரியர்கள். சகளாதிகாரம் இவ்வாடலைப் பற்றி விரிவாகப் பேசுகிறது. இந்த புயங்கராக மாநடத்தைப் பொ. கா. 6ஆம் நூற்றாண்டின் கடைப்பகுதியில் தமிழ்நாட்டை ஆண்ட முதலாம் மகேந்திரவர்மரின் ஏழு குடைவரைகளுள் ஒன்றான சீயமங்கலம் அவனிபாஜன பல்லவேசுவரகிருகத்துத் தூண் சதுர மொன்றில் பல்லவச் சிற்பி சகளாதிகார விளக்கத்தை அடி யொற்றிச் சிற்பமாக்கியிருக்கிறார்.

'நிருத்தம் பழம்படி ஆடும்' எனும் அப்பரின் சுட்டல் அவர் காலத்திலேயே நிருத்தம் பழைய மரபுகளும் புதிய வளர் நிலைகளுமாய்ச் செழித்திருந்தமை உணர்த்தும். ஆடல்நெறி நின்றான், பாடல்நெறி நின்றான், வரன்முறையால் ஆடினை, பாடல்-ஆடல்-இலயம் சிதையாத கொள்கையான், நடம் சதிவழி வருவதோர் சதிரே எனும் தேவாரத் தொடர்கள் ஆடல், இசைக் கலை நூல்கள் வரையறுத்த வகைமைகளைப் பின்பற்றியே இலக்கண நெகிழ்ச்சி இல்லாது இறையாடல் நிகழ்ந்தமை சுட்டும். சொக்கம், நிருத்தம் போலவே நாடகமும் தலைமையான ஆடல் வடிவங்களுள் ஒன்றாய் விளங்கியமையைத் திருமுறை ஆசிரியர்கள் பல இடங்களில் பதிவுசெய்துள்ளனர். இறைவன்

நாடகம் இனிதாடியதாகவும் நாடகமாக ஆடியதாகவும் குறிப்ப வர்கள் அவரை நாடகமாடி என்றே அழைத்துள்ளனர்.

சிவபெருமான் ஆடியதாகக் கலித்தொகை குறிக்கும் பாண்டரங்கம் கூத்தைத் திருமுறை ஆசிரியர்களும் சுட்டுவ துடன், அக்கூத்தை ஆடியதாலேயே பண்டங்கன் என்றும் பண்டங்க வேடம் பயின்றவன் என்றும் இறைவனை அழைக் கின்றனர். யானைஉரி போர்த்து பாகம் உமையோடு படிதம் பல பாட, இறைவன் ஆடியதாகக் கூறுவதன் வழி சிவபெருமா னோடு இணைத்துப் பேசப்படும் எட்டு வீரச்செயல்களில் சில வேனும் நிகழ்வின்போதோ அல்லது நிகழ்வின் முடிவிலோ இறையாடலையும் கொண்டமைந்தமை உணரப்படும். 'தெத் தென, தென்னென' என்று இசை முரல, ஒத்தற மிதித்து இறை வன் ஆடியதாகக் குறிப்பிடும் பதிகங்கள் அவரை ஓரிடத்தில் மட்டும் குரவை கோத்தவராகவும் கொம்மலிட்டு (கும்மி) ஆடியவராகவும் காட்டுகின்றன.

இறைவன் ஆடலில் நேர்ந்த அசைவுகளைக் குறிக்கும் சம்பந்தர், இரவில் ஆடும்போது அவர் தோள்பெயர்த்து ஆடிய தாகவும் கனலேந்திக் கைவீசி ஆடியதாகவும் அதனாலேயே அவரைக் கைஆடலினார் என அழைப்பதாகவும் பாடியுள் ளார். முதுகாட்டிடை இறைவன் கால் குஞ்சித்து ஆடியதாகச் சொல்லும் சம்பந்தரது அடியொற்றியே, ஆடவல்லானின் வீசிய காலின் திருவடியைக் குஞ்சித்தபாதமாகக் குறிப்பர். ஆனால், கால் குஞ்சித்தல் என்ற சுட்டல், ஒரு காலை மடித்து ஊன்றி, மறு காலை மடக்கித் திருப்பிய இருத்தல் நிலையில் அமையும் குஞ்சிதக் கரணத்திற்கே பெரிதும் பொருந்துவதும் அக்கோலத்தில் சிவபெருமானின் ஆடல்வடிவங்கள் இராஜ சிம்மப் பல்லவர் காலக் கோயில்களில் எழிலுறத் திகழ்வதும் இங்கு எண்ணத்தக்கது.

அப்பர் பெருமானோ, இறைவன் தோள்கள் மட்டித்தாட, கழலாடு திருவிரலால் கரணம் செய்து மாநடம் தொடங்கிய தாகக் குறிப்பார். திண்தோள்கள் ஆயிரமும் வீசி நின்று திசை சேர நடமாடி அவனி தலம் பெயர நின்ற நிறைவுடையாராகவும் இறைவனைக் காட்டும் அப்பர், அவர் மணிதிகழும் அம்பலத்தே

மன்னிக் கூத்தாடியதாகவும் பிச்சாடல் நிகழ்த்தியதாகவும் பாதம் நோவ இட்டெடுத்து சதுரநடம் காட்டுவதாகவும் பாடுகிறார். 'சிற்றம்பலத்துக் கூத்தனில் கூத்துவல்லார் உளரோ' என்று அறைகூவல் விடுக்கும் அப்பர், இறைவனின் பெருமையை, 'பூத கணம் ஆட ஆடும் சொக்கர், எண்டோள் வீசி அருந்திறல் மாநடம் ஆடும் எம்மான்' எனப் பதிவுசெய்வதுடன், கொட்டும் முழவுகள் கொட்டி நின்று இலயங்கள் ஆடிக் களித்துப் பின் இறைவன் படுதம் பெயர்ந்தாடியதாகவும் சுட்டுவார். இப்படுதக் கூத்தை சம்பந்தரும் குறிக்கிறார்.

காலதிர் கழல்கள் ஆர்ப்பக் கனல் எரி கையில் வீசி, ஞாலம் சூழிய நின்று, மேலவர் முகடுதோய, விரிசடை திசைகள் பாய, ஆயிரம் தோளும் மட்டித்தாடி, ஆயிரம் அடியும் வைத்து இறைவன் ஆடிய ஆடலைச் செய்தற்கரிய திருநட்டமாகக் குறிக்கும் அப்பர், மீன்தோயுந் திசைநிறைய ஓங்கியாடும் பெருமானாகவும் அம்பலத்தின் நடுவே அதிர்பட ஆடவல்ல ஐயனாகவும் இறைவனைக் காட்டி, அத்தகு அரிய திருநடம் செய்த அவரது கால்களை, ஆடிய பொழுதொடு சேர்த்து அந்தி நாடகக் கால் என்று சிறப்பிப்பார். 'சிற்றம்பலத்து நட்டம் ஆட எடுத்திட்ட பாதமன்றோ நம்மை ஆட்கொண்டதே' என்று அப்பர் சுட்டும் காலசைவை, அண்டம்உற வீசிய காலாகக் காண்பார் காரைக்கால் அம்மையார்.

அப்பர் சுட்டும் எடுத்தபாதம் 108 கரணங்களுள் சில காட்டவும் அம்மை சுட்டும் வீசியகால் கூடுதல் கரணங்கள் விளக்கவும் பயன்பட்டதாகக் கொள்ளலாம். தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் இறைவனின் எடுத்தபாதக் கோலச் சிற்பங்களும் வீசிய கால் கொண்ட சிற்பங்களும் அவரது ஆடல் திறம் காட்டப் பதிவாகியுள்ளன. அப்பரின் தொடரைத் தொட்டு மதுரை சுந்தரேசுவரர் கோயிலில் அதிர ஆடுவார் என்ற பெயரிலேயே இறைவனின் ஆடற்திருமேனி எழுந்தருளு விக்கப்பட்டதாகக் கல்வெட்டுக் கூறுகிறது.

சம்பந்தரின் இரண்டு பதிகங்களில் ஆடல்வகைகளுள் ஒன்றாகக் குனித்தல் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. பேரகராதி குனித்த லைக் கூத்தின் விகர்ப்பம் என்கிறது. குனித்த என்ற சொல்லுக்கு

வளைந்த எனும் பொருள் தரப்படுவதால், குனித்தல் கூத்தை வளைந்தாடப்பட்ட கூத்தாகக் கொள்ளலாம். காட்டகத்தே குள்ளப்பூதங்கள் குழல் இசைக்கக் கழலும் சிலம்பும் ஒலிக்க, இறைவன் குனித்தார். பூதங்கள் அவ்வாடல் கண்டு களித்துப் போற்றிக் கற்றும் கொண்டன. அதனால்தான், முல்லைநிலக் கடவுளாகிய திருமால் இறைவன் ஏறும் காளையாகி வந்த நிலையில், பூதம் ஒன்று அவர் எதிரில் கல்லவடம் எனும் பறை ஒலிக்கக் குனித்தாட முடிந்தது. இக்கல்லவடம் சங்க இலக்கியங் களிலோ, சிலப்பதிகாரத்திலோ இடம்பெறாத தோலிசைக் கருவியாகும். இதைக் கல்லாடம், மும்முகக் கயலுடன் மயிர்க் கயிறு விசித்த கல்லவடமாகக் காட்டும்.

பாடியும் பாடலுக்கேற்பக் கருவிகளை இயக்கியும் அந்த இசையொலிக்கு ஆடியும் மகிழ்ந்த இறைவனை ஞானக்கூத்த னாய்க் காணும் அப்பர், இறைவன் ஆடும் கூத்து அரங்கிடை நூலறிவாளரால் அறியப்படாத கூத்து என்கிறார். அப்படி யோர் ஆடல்கோலத்திலும் சோழர் காலத்துச் செப்புத்திரு மேனிகள் இரண்டு (நல்லூர், களக்காடு) உருவாகியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. இவை கரண விளக்கங்களுக்குள்ளோ, தாண்டவப் புரிதல்களுக்குள்ளோ வராத வார்ப்புருவங்கள்.

மங்கையர் ஆடல்

சங்க இலக்கியங்களும் காப்பியங்களும் காட்டும் மக்கள் ஆடலைப் பத்திமை இலக்கியங்களும் விடாது போற்றுகின் றன. சங்கம் வைத்துத் தமிழ் வளர்த்த மதுரையின் கடை வீதிகளில் பூவண்ண மேனியெழில் கொண்ட இளநங்கையர் பொன்னும் மணியும் கொழித்தெடுத்து ஆடினராம். முழவம் அதிர, மடப்பம் நிறைந்த மங்கையர் ஆடிய இடமாய் அன்பிலாந்துறை காட்டப்படுகிறது. குடந்தைக் காரோணத்தில் தேனார் மொழியார் திளைத்தாடித் திகழ்ந்தனராம். முதுகுன்றத் திலோ எங்கும் விழாக் கம்பலை. அத்துடன், ஆங்காங்கே ஆடற் பள்ளிகளில் மகளிர் முழவின் இசையோடு பாடியாடும் ஒலி களும் நிறைந்துள்ளன. பாம்புரத்திலோ வேறோர் படப்பிடிப்பு. அங்கே ஆசிரியர்களாய் மயில்கள். பயில்வோரோ பெண்கள். ‘மஞ்சுதோய் சோலை மாமயிலாட மாடமாளிகைதன் மேல் ஏறிப் பஞ்சுசேர் மெல்லடிப் பாவையர் பயிலும்’.

ஐயாறு ஆடல் நிலைக்களனாய் இருந்ததாகக் குறிப்பிடும் சம்பந்தர் பல காட்சிகளைக் கண்முன் நிறுத்துகிறார். அவ்வூர்க் கோயிலை வலம் வரும் பெண்கள் ஆடி மகிழ்கின்றனர். கோயிலை வலம் வருதல் சமுதாயப் பழக்கமாக ஒன்றிய நிலையைக் கலித்தொகையிலேயே பார்க்கமுடிந்தாலும் அது ஆடல் வலமாய் அமைந்த பாங்கைப் பத்திமைக் காலத்திலேயே சந்திக்கமுடிகிறது. ஆடற்கலை கோயில்களுக்குள் அடைக்கல மாவதை சம்பந்தரின் பதிகஅடிகள் முன்னோட்டமாய்க் காட்டு கின்றன எனலாம். இதை வலியுறுத்துவது போல் நாகைக் காரோணம் பற்றிய பதிகத்தில், 'தேன்மொழியார் வந்து வலஞ் செய்து மாநடமாட' எனும் குறிப்பைக் காணமுடிகிறது.

ஐயாற்றின் அகலமான தெருக்களில் ஆங்காங்கே ஆடல் அரங்குகள். அவற்றில் சேயிழையார் ஆடல் பயில்கின்றனர். அவர்தம் ஆடலுக்குக் காந்தாரப் பண்ணில் இசையமைத்துக் காரிகையர் பாடுகின்றனர். ஆடும் பெண்களோ தாளம் தவறாது, 'தேந்தாம்' எனப் பாதம் பதித்து அடவு காத்து, ஆடல் நிகழ்த்து கின்றனர். அதே ஊரின் மற்றொரு பகுதியில் ஆடல் ஆசிரியர் நட்டுவக்கோலால் தட்ட, வளையணிந்த நங்கையர் கூத்திடு கின்றனர். அவர்தம் விழிகள் நாற்புறமும் சுழன்று ஆடலுக் கேற்ற பார்வைக் குறிப்புகளைப் பக்குவமாய்த் தருகின்றன.

ஒரே பதிகத்தில் பண், பாடல், ஆடல், பயிலுமிடம், ஆடு மிடம், அரங்குகள், நட்டுவக்கோல் என எத்தனை ஆடற்கலை சார்ந்த செய்திகள். ஐயாறு ஆடல் வளர்த்த ஊர் போலும். அதனால்தானோ என்னவோ, அப்பரும் 'ஆடல் அமர்ந்து உறைகின்ற ஐயாறு' என்று மகிழ்ந்துரைத்தார். பின்னாளைய சோழர் கல்வெட்டுகளும் ஐயாற்றிலிருந்து ஆடல் வளர்த்த தலைக்கோலிகளைப் பற்றி விதந்து பேசுகின்றன. இது போல் பழுவூர், தேவூர், புனல்வாயில், சீர்காழி, திருக்களர், கடம்பூர், கோட்டூர், ஆரூர், சிற்றேமம், திருவதிகை உள்ளிட்ட பல ஊர்ப் பதிகங்களில் மகளிர் ஆடல் பயின்றமையும் பல்வேறு இசைக் கருவிகளுக்கு ஆடல் நிகழ்த்தியமையும் பாடப்பட்டுள்ளமை நோக்க, பத்திமைக் காலத்தில் கோயில்கள் விளங்கிய பெரும்பாலான ஊர்களில் ஆடலும் இசையும் கருத்தாய் வளர்க்கப்பட்டமை அறியலாம்.

முடிவுரை

இறைவன், கோயில் என ஆடலின் நோக்கமே மாறத் தொடங்குவதைப் பத்திமைக் காலத் தரவுகள் தெளிவுசெய் கின்றன. முந்து காலங்களில் காணாத அளவிற்கு இறைப் பார்வையில் ஆடல் வளர்க்கப்படுவதையும் இறை சார்ந்தே ஆடலின் அனைத்துப் பரிமாணங்களும் பார்க்கப்படுவதையும் அப்பர், சம்பந்தர் பதிகங்கள் புலப்படுத்துகின்றன. குரவை, கழையாடல் என சங்க வேர்கள் அங்காங்கே தலை நீட்டினாலும், சொக்கம், குடக்கூத்து எனக் காப்பியக் காட்சிகள் சில கண் காட்டினாலும் ஆடலின் புதிய வகைகள் பத்திமைக் காலத்தே தலையெடுத்தவிட்டமை குணலை, கொம்மல், படுதம், குனித்தல், நிருத்தம், புயங்கராக மாநடம் எனும் இறையாட்டங்களால் புலப்படும்.

சங்கமும் காப்பியமும் காணாத பல இசைக்கருவிகள் பத்திமைக் காலத்தே ஆடலுக்கு இசைகூட்டின. அவற்றுள், குடமுழவும் இடக்கையும் ஆடல் நிகழ்வுகளின் தலைமைக் கருவிகளாகப் பல நூற்றாண்டுகள் தொடர்ந்தமையைச் சிற்பக் காட்சிகள் உணர்த்துகின்றன. கொடுகொட்டி போன்ற சில அரிய கருவிகள் இக்காலத்தே தலைநீட்டி எளிதில் மறைய, கல்ல வடம் போன்றவை சில காலம் தொடர்ந்துள்ளன. இறைவன் உகந்தேந்திய நரம்பிசைக் கருவியாகப் பதிக ஆசிரியர்களால் முதன்மைப்படுத்தப்படும் வீணை, அப்பெருமானின் கையில் இசை பயக்கும் காட்சியைப் பல்லவர்களும் சோழர்களும் விரும்பிக்கொண்டனர். பல்வகைத் தாளங்கள் பத்திமைக் காலத்தே இயங்கின. இசை, ஆடல் சார்ந்த பல கலைச்சொற்கள் உருவானமையை 'பாணி, இலயம், சதி, சுருதி, சதிர்' கொண்டு அறியலாம்.

சங்கப் பேய்களும் காப்பியப் பூதங்களும் இறைவன் படை களாக, சிவபெருமான் உமை இணையின் பெருமை மலை யளவு உயர்கிறது. ஆடலின் நாயகராகக் காட்டப்படும் சிவ பெருமான், சொக்கத்தே நிருத்தத்தே தொடர்ந்த மங்கையாம் காளியைக் கதமடக்கிக் குளிர்வித்தாலும் பெண்மையின் பெருமை புலப்படுத்த உமையைப் பாகமாக்கி ஆடுவதன் வழி, ஆடலில் பெண்களின் பங்கை உறுதிப்படுத்துகிறார். பத்திமைக்

காலத்தே வழக்கிலிருந்த இசை, ஆடல்நூல்கள், காமரம்-பஞ்சுரம்-காந்தாரம் முதலிய பண்கள், ஆடலில் கைகளினும் கால்கள் பெற்றிருந்த முதன்மை (அந்தி நாடகக் கால், எடுத்தபாதம், அண்டமுற வீசிய கால்) என்பன பத்திமைக்கால வரவுகள்.

ஆடற்கலை இறைவழிபாட்டுடன் ஒன்றத் தொடங்கி விட்டதைக் கோயிலை வலஞ்செய்து ஆடிய பெண்கள் வெளிப் படுத்த, தமிழ்நாட்டின் பெரும்பாலான ஊர்களில் ஆடற் கலைப் பள்ளிகள் இருந்தமையும் ஆடற்கலைஞர்கள் மாட மாளிகைகளில் செல்வாக்குடன் வாழ்ந்தமையும் பல பாடலடி களில் படம்பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. கணிகை, கூத்தி எனும் சொற்களை யாண்டும் பெய்திராத பத்திமைக்காலப் பார்வை, ஆடற்கலை இறைப்பார்வையில் செழித்ததாலும் இறைவ னோடு இறைவியும் இணைந்தாடிய சூழலாலும் அக்கலை தெய்வத நிலைக்கு உயர்ந்ததையும் அதனாலேயே அனைத்துப் பெண்களும் ஆடித்தொழுவதை அக்கறையோடு பயின்றதை யும் பல பதிகங்களில் பதிவுசெய்துள்ளது. சுருங்கச் சொன்னால், இருண்டகாலத்தில்தான் தமிழ்நாட்டு ஆடற்கலை நோக்கும் போக்கும் மாறி, மிக விரைந்து வளர்ந்து சமூகத்தின் அனைத்துத் தள மக்களுக்குமான கலையாகி உச்சங்களைத் தொட்டு, தொடர்ந்த நூற்றாண்டுகளுக்குப் பாங்கான அடித்தளமிட்டுத் தந்ததெனலாம்.

துணைநூற்பட்டியல்

முதனிலைச் சான்றுகள்

கல்வெட்டுகள்

1. Annual Report on Indian Epigraphy volumes.
2. Epigraphia Indica volumes.
3. South Indian Inscriptions volumes.
4. Travancore Archaeological Series, vol. 3.
5. பல்லவர் செப்பேடுகள் முப்பது, தமிழ் வரலாற்றுக் கழகம், சென்னை, 1966.
6. பாண்டியர் செப்பேடுகள் பத்து, தமிழ் வரலாற்றுக் கழகம், சென்னை, 1967.
7. சோழர் செப்பேடுகள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 2013.

ஆகமங்கள், அகராதிகள், களஞ்சியங்கள்

1. அபிதான சிந்தாமணி, கழகம், சென்னை, 1956.
2. காசியப சில்ப சாஸ்திரம், ஸ்ரீவாணி விலாஸம் பதிப்பகம், திருவரங்கம், 1968.
3. சகளாதிகாரம், சரசுவதி மகால் நூலகம், தஞ்சாவூர், 1973.
4. சில்பரத்தினம், சரசுவதி மகால் நூலகம், தஞ்சாவூர், 1989.
5. பஞ்சமரபு, வீ. ப. கா. சுந்தரம் (பதிப்.), கழகம், சென்னை, 1991.
6. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் 1-3, வீ. ப. கா. சுந்தரம் (பதிப்.), பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, 1992, 1994, 1997.
7. மயமதம், ஸ்ரீவாணி விலாஸம் பதிப்பகம், திருவரங்கம், 1968.
8. ஸ்ரீதத்துவநிதி 1-3, சரசுவதி மகால் நூலகம், தஞ்சாவூர், 1963, 1964, 1966.
9. பிங்கல நிகண்டு, கழகம், சென்னை, 1985.
10. மதுரைத் தமிழ்ப் பேரகராதி, இ. மு. கோபாலகிருஷ்ணக் கோன், மதுரை.
11. தமிழ் நாவலர் சரிதை, கழகம், சென்னை, 1949.

12. ஸ்ரீகூர்மபுராணம், வாசு பிரசுரம், சென்னை, 1969.

13. ஸ்ரீவிஷ்ணு புராணம், பிரேமா பிரசுரம், சென்னை, 1969.

இலக்கியங்கள்

1. 1 - 7 திருமுறைகள், தருமபுர ஆதீனம், 1953, 1954, 1955, 1957, 1961, 1963, 1964.

2. அகநானூறு, ந. மு. வேங்கடசாமி நாட்டார், நா. வேங்கடாசலம் பிள்ளை உரை, மூன்று தொகுதிகள், கழகம், சென்னை, 1943, 1944.

3. இராசராச சோழனுலா, கழகம், சென்னை, 1974.

4. ஐங்குறுநூறு, அவ்வை சு. துரைசாமி உரை, மூன்று தொகுதிகள், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1957, 1958.

5. கல்லாடம், எஸ். ராஜம், சென்னை, 1957.

6. கலிங்கத்துப்பரணி, கழகம், சென்னை.

7. கலித்தொகை, மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1984.

8. கலித்தொகை, மா. இராசமாணிக்கனார், பூம்புகார் பதிப்பகம், சென்னை, 2011.

9. குலோத்துங்க சோழனுலா, கழகம், சென்னை, 1976.

10. குறுந்தொகை, உ. வே. சா. பதிப்பு, சென்னை, 1936.

11. சிலப்பதிகாரம், உ. வே. சா. உரை, தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர், 1985.

12. சீவகசிந்தாமணி, மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், ஸ்ரீதியாகராச விலாசம், சென்னை, 1949.

13. திருக்குறள் தெளிவுரை, மு. வரதராசனார், கழகம், சென்னை, 1981.

14. தொல்காப்பியம், ஆராய்ச்சிக் காண்டிகையுரை, பொருளதிகாரம் - 1, ச. பாலசுந்தரம், தாமரை வெளியீட்டகம், தஞ்சாவூர், 1989.

15. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், இளம்பூரணம், கழகம், 1956.

16. தொல்காப்பியம், நச்சினார்க்கினியம், கழகம், 1970.

17. திருத்தொண்டர் புராணம், திருப்பனந்தாள் மடம், 1982.

18. தேவார அடங்கன் முறை, முதல் பாகம், மயிலை இள முருகனார் பதிப்பு, சென்னை, 1953.

19. நற்றிணை நானூறு, அ. நாராயணசாமி அய்யர் உரையும் விளக்கமும், கழகம், சென்னை, 1976.

20. நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம், மணலி லக்ஷ்மண முதலியார் ஸ்பெசிபிக் எண்டோவ்மெண்ட்ஸ், சென்னை, 1962.

21. பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும், முதல், இரண்டாம் பகுதிகள், கழகம், 1956, 1958.

22. பதினெண் கீழ்க்கணக்கு முதல், இரண்டாம் தொகுதிகள், எஸ். ராஜம், சென்னை, 1959.

23. பதினோராந் திருமுறை, சைவ சித்தாந்தப் பெருமன்றம், சென்னை, 1990.

24. புறநானூறு, அவ்வை சு. துரைசாமி உரை, கழகம், 1968.

25. புறப்பொருள் வெண்பாமாலை, கழகம், 1978.

26. பெருங்கதை, மூலமும் குறிப்புரையும், உ. வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலையம், சென்னை, 1968.

27. மணிமேகலை, உ. வே. சா. பதிப்பு, சென்னை, 1931.

28. விக்கிரம சோழனுலா, கழகம், சென்னை, 1977.

இரண்டாம்நிலைச் சான்றுகள்

தமிழ் நூல்கள்

1. அரசு, பெரியபுராண வசனம் அல்லது திருத்தொண்டர் வரலாறு, கழகம், சென்னை, 1979.

2. ஆசிரியர் குழு, தமிழ்நாட்டு வரலாறு சங்க காலம் - அரசியல், வாழ்வியல், தமிழ்நாட்டு வரலாற்றுக் குழு, தமிழ்நாடு அரசு, 1990, 1997.

3. இராசமாணிக்கனார், மா., மொஹெஞ்சொ-தரோ அல்லது சிந்துவெளி நாகரிகம், கழகம், சென்னை, 1972.

4. ...., பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, சாகித்திய அகாதெமி, 2012.

5. ....,சோழர் வரலாறு, பூம்புகார் பதிப்பகம், சென்னை, 2015.

6. ....,பல்லவர் வரலாறு, பூம்புகார் பதிப்பகம், சென்னை, 2009.

7. ...., தமிழகக் கலைகளும் கல்வெட்டுகளும், பூம்புகார் பதிப்பகம், சென்னை, 2009.

8. ...., தமிழ் மொழி இலக்கிய வரலாறு, கண்ணம்மாள் பதிப்பகம், சென்னை, 1996.

9. ...., சைவ சமய வளர்ச்சி, பூங்கொடிப் பதிப்பகம், சென்னை, 1999.

10. இராசவேலு, சு., தொல்லியல் சுடர்கள், சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2007.

11. இராசவேலு, சு., சேஷாத்திரி அ.கி., தமிழ்நாட்டுக் குடைவரைக் கோயில்கள், பண்பாட்டு வெளியீட்டகம், சென்னை, 2000.

12. இராசன், கா., கல்வெட்டியல், மனோ பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 2006.

13. ...., தொல்லியல் நோக்கில் சங்க காலம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2004.

14. கலைக்கோவன், இரா., சோழர் கால ஆடற்கலை, அலமு பதிப்பகம், சென்னை, 2003.

15. ...., தலைக்கோல், சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2004.

16. ...., பழுவூர் அரசர்கள், கோயில்கள், சமுதாயம், இலக்கியப்பீடம் பதிப்பகம், சென்னை, 2002.

17. கணபதி ஸ்தபதி, வை., சிற்பச் செந்நூல், தொழில் நுட்பக் கல்வி இயக்ககம், சென்னை, 1978.

18. கணேசன், சா., பிள்ளையார்பட்டித் தலவரலாறு, கற்பக விநாயகர் நகரத்தார் அறநிலை, பிள்ளையார்பட்டி, 1955, 1995.

19. காசிநாதன், நட.ன., களப்பிரர், தமிழ்நாடு அரசு தொல்லியல் துறை, சென்னை, 1981.

20. கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி, பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகம், மக்கள் வெளியீடு, சென்னை, 2003.

21. குமரிக்கண்டம் மற்றும் சிந்துவெளி மாநாட்டு மலர், பன்னாட்டு மொழி மையம், சென்னை.

22. சதாசிவபண்டாரத்தார், தி.வை., பிற்காலச் சோழர் சரித்திரம், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், சிதம்பரம், 1974.

23. சந்திரமூர்த்தி, மா., பிள்ளையார்பட்டி, மணிவாசகப் பதிப்பகம், சென்னை, 1998.

24. சீதாராமன், ஆறுமுக., சங்ககால முத்திரைகள், தனலட்சுமி பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 2008.

25. ...., சங்ககால மோதிரங்கள், தனலட்சுமி பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 2008.

26. ...., தமிழகத் தொல்லியல் சான்றுகள் - 3, 4, தனலட்சுமி பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 2004, 2008.

27. சீனிவாச ஐயங்கார், பி. தி., பல்லவர் சரித்திரம், கழகம், சென்னை.

28. துடிசை கிழார், பண்டைக்காலச் சேர மன்னர்கள் வரலாறு, கழகம், சென்னை.

29. நளினி, மு., பாதைகளைத் தேடிய பயணங்கள், சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2009.

30. நளினி, மு., கலைக்கோவன், இரா., பெண்தெய்வ வழிபாடு தோற்றமும் வளர்ச்சியும், டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2005.

31. ...., கோயில்களை நோக்கி, டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2006.

32. ...., மகேந்திரர் குடைவரைகள், அலமு பதிப்பகம், சென்னை, 2004.

33. ...., தென்தமிழ்நாட்டுக் குடைவரைகள், தொகுதி 1, சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2007.

34. ...., மதுரை மாவட்டக் குடைவரைகள், டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2007.

35. ...., தென்மாவட்டக் குடைவரைகள், டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2009.

36. ...., புதுக்கோட்டை மாவட்டக் குடைவரைகள், டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2010.

37. ...., மாமல்லபுரம் குடைவரைகள், சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2012.

38. ...., பல்லவர், பாண்டியர், அதியர் குடைவரைகள், சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2012.

39. பத்மநாதன், சி., (பதிப்), சங்க இலக்கியமும் சமூகமும், இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம், இலங்கை, 2007.

40. ...., இந்து கலாசாரம் - நடனங்களும் ஓவியங்களும், இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம், இலங்கை, 2002.

41. பத்மா சுப்பிரமணியன், பரதக்கலை (கோட்பாடு), வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1985.

42. வரதராசன், மு., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, சாகித்திய அகாதெமி, சென்னை, 1983.

43. வேங்கடசாமி, சீனி., மயிலை, எழுவகைத் தாண்டவம், சாந்தி நூலகம், சென்னை, 1967.

44. வேணிதேவி, கோ., கலைக்கோவன், இரா., மலைக்க வைக்கும் மாடக்கோயில்கள், டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2011.

45. ஜாண் ஆசீர்வாதம், தமிழர் கூத்துகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1985.

46. ஷாஜகான் கனி, வெ. மு., அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி, உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2009.

ஆங்கில நூல்கள்

1. Adya Rangacharya (Translator), Natyasastra, IBH Prakashana, Bangalore, 1986.

2. Champakalakshmi, R., Vaisnava Iconography in the Tamil Country, Orient Longman, New Delhi, 1981.

3. Daniel Smith, H., Vaishnava Iconography, Pancaratra Parisodhana Parisad, Madras, 1969.

4. Dikshit, K. N., Pre-Historic Civilization of the Indus Valley, University of Madras, Madras, 1973.

5. Gopinatha Rao, T.A., Elements of Hindu Iconography, Two vols., Motilal Banarsidass, Madras, 1974.

6. Kasinathan, Natana., Collected Papers, State Department Of Archaeology, Chennai, 1994.

7. Krishnamurthi, R., Late Roman Copper Coins from South India Karur and Madurai, Garnet Publications, Madras, 1994.

8. Mahadevan I., Early Tamil Epigraphy, Cre-A Publications, Chennai, 2003.

9. ...., Early Tamil Epigraphy, Revised Second Edition, Central Institute of Classical Tamil, Mysore, 2014.

10. Manomohan Gosh (Translator), The Natyasastra, Manisha Grantalaya Pvt. Ltd., Calcutta, 1967.

11. Michael W. Meister (Ed.), Discourses on Siva, Vakils, Feffer and Simons Ltd., Bombay, 1984.

12. Nalini, M., Kalaikkovan, R., (Ed.), Airavati, Varalaaru. com, 2008.

13. Padma Subramaniam, Bharatha's Art Then and Now, Bhulabhai Memorial Institute, Bombay, 1979.

14. Rajan, K., Early Writing System, Pandyanadu Centre for Historical Research, Madurai, 2015.

15. Soundararajan, K.V., Rock-cut Temple Styles, Somaiya Publications Pvt. Ltd., Bombay, 1998.

16. Sridhar, T.S.(Ed.), Alagankulam, Department Of Archaeology, Chennai, 2005.

17. Srinivasan, K. R., Cave-Temples of the Pallavas, ASI, New Delhi, 1964.

18. ......, Temples of South India, National Book Trust, New Delhi, 1998.

19. Stella Kramarisch, Indian Sculpture, Motilal Banarsidass, Delhi, 1981.

20. Uma Kant Shah, P., Jaina-Rupa-Mandana, Abhinav Publications, New Delhi, 1987.

இதழ்கள்

1. கலைக்கோவன், இரா., கரணக் குழப்பங்கள், செந்தமிழ்ச் செல்வி, செப்டம்பர் 1987 - மார்ச்சு 1988.
2. ...., குடக்கூத்தும் குழுநடனமும், தினமணி கதிர், 19.3.1989.
3. ...., சிலம்பின் வரிகளுக்குச் சிற்பச் சான்றுகள், தினமணி கதிர், 19.8.1990.
4. ...., பொக்கணம், கலைமகள், டிசம்பர், 1992.
5. ...., ஆடவல்லான் வானொலிப் பொழிவு, 22.1.1993.
6. ...., தமிழகக் கோயிற் கட்டடக்கலை, அமுதசுரபி தீபாவளி மலர், 1995.
7. ...., பிள்ளையார்பட்டிக் குடைவரை, அமுதசுரபி தீபாவளி மலர், 2000.
8. ...., அகழாய்வுகளில் அரும்பும் தமிழர் வரலாறு, தினமணி, செம்மொழிக்கோவை, 2010.
9. நளினி, மு., தமிழ்நாட்டின் தொடக்கக் காலக் கலை வரலாறும் குடைவரைகளும், தினமணி, செம்மொழிக் கோவை, 2010.
10. வரலாறு 1-26, ஆவணம் 1-2, டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வு மையம், திருச்சிராப்பள்ளி.
11. வீராசாமி, மு., சோழமண்டலக் குடக்கூத்து, தினமணி கதிர், 30.9.1990.

அச்சிடப்படாத ஆய்வுக்கட்டுரைகள்

1. கலைக்கோவன், இரா., 'புஜங்கத்ராசிதர்'.
2. நளினி, மு., 'சிம்மவர்மரிலிருந்து சிம்மவர்மர்வரை - செப்பேடுகள் காட்டும் பல்லவர் மரபுவழி'.

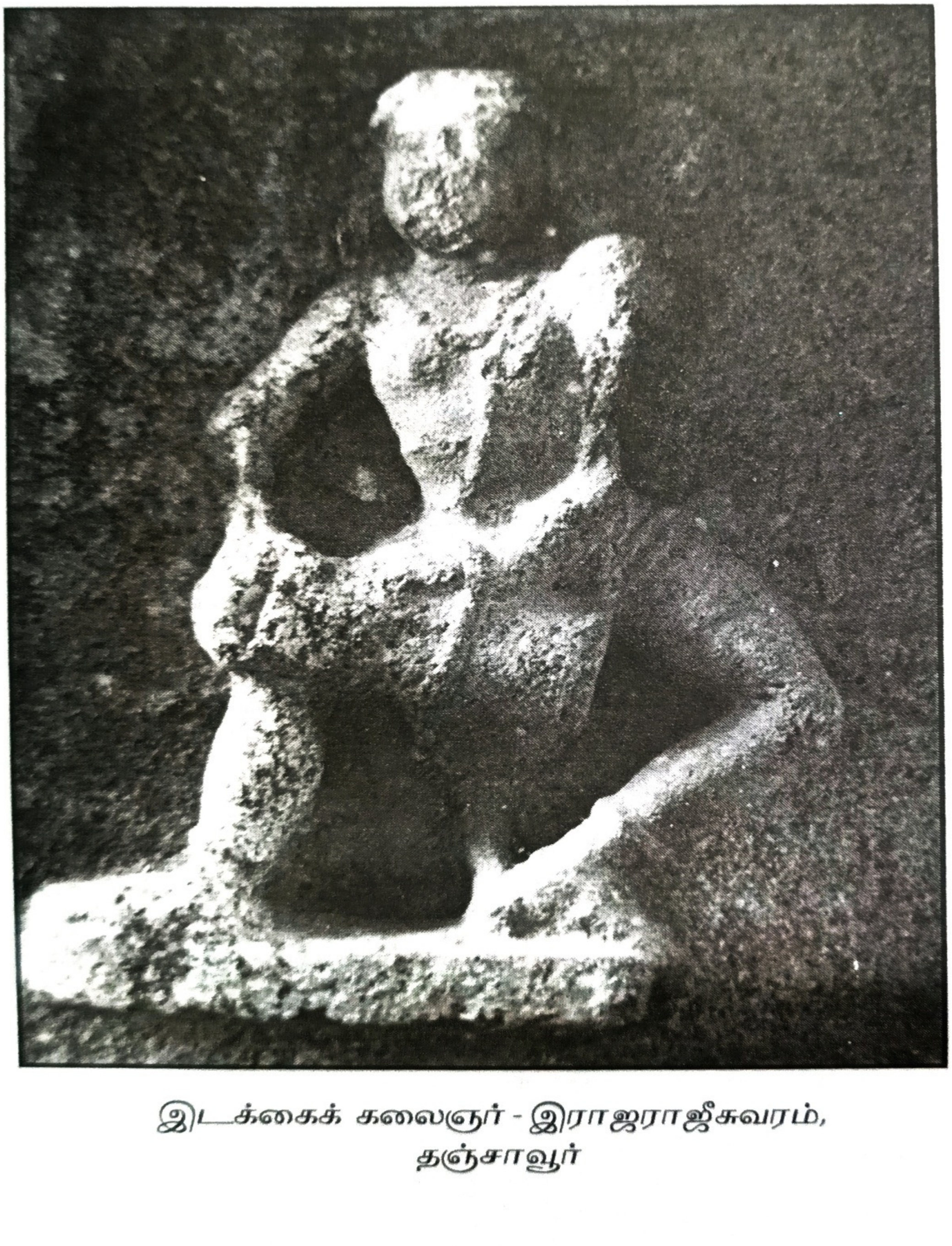
நான்முகனின் திருமால் திருவடிப் பூசை - வராகர் குடைவரை, மாமல்லபுரம்

குடக்கூத்து - வடகயிலாயம், ஐயாறு

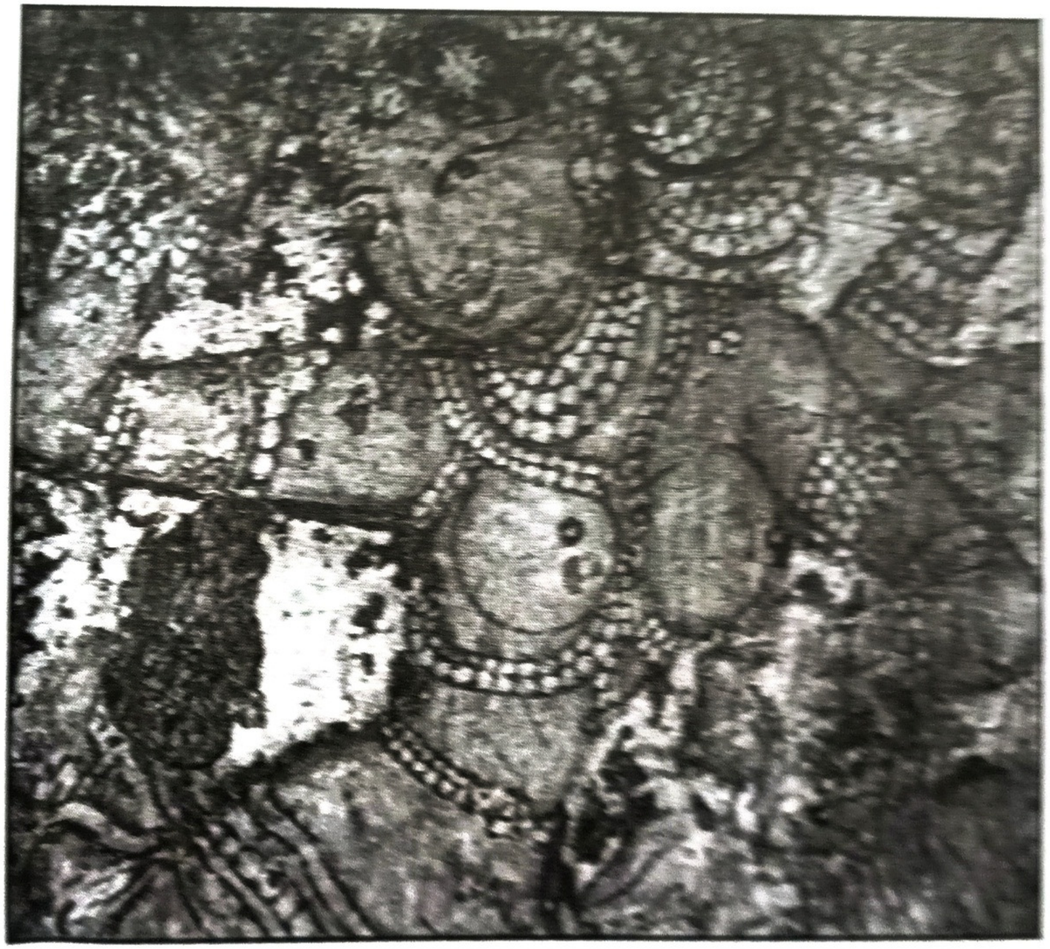
குடக்கூத்து - இராஜராஜீசுவரம், தஞ்சாவூர்

பஞ்சரக் குடக்கூத்து - திருஎறும்பியூர்

இசையுடன் குடக்கூத்து - திருஎறும்பியூர்



இடக்கைக் கலைஞர் - இராஜராஜீசுவரம்,
தஞ்சாவூர்



ஆடற்பெண் - இராஜராஜீச்சுவரம், தஞ்சாவூர்

பாடகர்கள் - இராஜராஜீசுவரம், தஞ்சாவூர்

இசையும் ஆடலும் - எலவானசூர்

கூத்துக் கலைஞர்கள் - நாச்சியார்கோயில்

இறையாடல் - கயிலாசநாதர், காஞ்சிபுரம்

கருவிக்கலைஞர்கள் - கயிலாசநாதர், காஞ்சிபுரம்

பூதங்களின் ஆடல் - கயிலாசநாதர், காஞ்சிபுரம்

மகேந்திர விஷ்ணுகிருகம் - மகேந்திரவாடி
நன்றி: மரு. ச. சுந்தரேசன்

நந்திஅணுக்கர் - அவனிபா ஜனம், சீயமங்கலம்
நன்றி: மரு. ச. சுந்தரேசன்

ISBN 819077872-2
9788190778725